

Marta Anna Raczek-Karcz

Wydział Grafiki, Akademia Sztuk Pięknych
im. Jana Matejki w Krakowie

Grafika w poszerzonym polu czy kultura obrazowania graficznego – w poszukiwaniu ram metodologicznych dla badań nad współczesną grafiką

Pierwsze dekady XXI wieku przyniosły interesujące zmiany w obrębie grafiki artystycznej. Nie można ich jeszcze nazwać rewolucją, gdyż nie zajmują póki co dominującej pozycji w obszarze całościowo rozumianych sztuk graficznych. Wywołane zostały niewątpliwie przez rewolucję cyfrową i powiązane z nią przemiany; nie dotyczą jednak grafik wykonywanych z wykorzystaniem narzędzi cyfrowej kreacji obrazu, lecz wpłynęły znacząco na praktyki grupy graficzek i grafików wykorzystujących klasyczne instrumenty graficzne. Ich działania czy tworzone przez nie artefakty wymykają się dotychczasowym metodom analizy zakorzenionym w klasycznych jakościach estetycznych. Nie mogą także podlegać kryteriom oceny warsztatowej, gdyż intencje ich twórców wykraczają daleko poza biegłość warsztatową czy eksperyment formalny.

To właśnie przemiany, które zostaną pokrótce scharakteryzowane w dalszej części tekstu, wymusiły niejako postawiony w tytule postulat stworzenia nowych ram metodologicznych do badań nad współczesną grafiką artystyczną. Przedstawiona w artykule propozycja ma charakter wstępny, a celem niniejszego tekstu jest przede wszystkim wysondowanie, czy zaproponowane ramy uznane zostaną za przydatne w refleksji nad stale ewoluującym kształtem współczesnej grafiki artystycznej.

W poszukiwaniu nowych ram

Pierwsza ze wspomnianych powyżej przemian wiąże się ze zwrotem w relacji artysta – odbiorca prowadzącym od kontemplacji dzieła ku modelowi interaktywnemu i partycypacyjnemu. Pierwotnie wywołało ją włączenie w zakres warsztatu graficznego możliwości oferowanych przez techniki cyfrowe. Doprowadziło to do pojawienia się obok klasycznych form ekspresji graficznej utrwalonych wielowiekową tradycją takich działań twórczych, których rezultatem nie jest już dwuwymiarowa odbitka na papierze, lecz dyspozytyw graficzny pozwalający na aktywizowanie

roli odbiorcy w procesie powstawania obrazu, jak i wytwarzania znaczeń. Tendencja ta została w drugiej dekadzie XXI wieku przeniesiona w obszar działań podejmowanych przy użyciu klasycznych technik graficznych w związku z drugim zwrotem, który nastąpił we współczesnej grafice. Określiłabym go wstępnie mianem zwrotu znaczeniowego prowadzącego od dywagacji formalno-warsztatowych ku podejmowaniu istotnych społeczno-kulturowych tematów zarówno o charakterze lokalnym, jak i globalnym. Tendencje te są ze sobą w dużej mierze skorelowane, tj. wielu twórców zainteresowanych refleksją nad aktualnymi wyzwaniami rzeczywistości realizuje tę tematykę w ramach projektów o charakterze interaktywnym czy partycypacyjnym. Należy przy tym zaznaczyć, że stematyzowanie problemów współczesności przejawia się także w bardziej klasycznej formie, dla której nośnikiem pozostaje dwuwymiarowa odbitka graficzna podlegająca „pośredniej quasi-interakcji”, by przywołać sformułowanie zaproponowane przez Johna B. Thompsona do opisu relacji komunikacyjnej zachodzącej pomiędzy widzem a oglądaną przez niego transmisją telewizyjną¹.

Dwa wymienione zwroty zachodzące we współczesnej grafice domagają się stworzenia nowych ram analitycznych. Można oczywiście – i sama tak od kilku lat czynię – bazować na wypracowanych w teorii sztuki metodach służących do analizy wszelkiego rodzaju współczesnych działań usytuowanych w polu sztuki, takich jak estetyka relacyjna autorstwa Nicolasa Bourriauda czy model sztuki partycypacyjnej zaproponowany przez Claire Bishop.

Jednak w niniejszym artykule postuluję ustanowienie dwóch odrębnych ram metodologicznych dla badań nad współczesną grafiką. Proponując takie rozwiązanie, rozumiem ramę metodologiczną jako nadrzędną strukturę umożliwiającą pozycjonowanie w jej obrębie narzędzi badawczych zaczerpniętych z różnych dyscyplin i jednocześnie pozwalającą na

¹ Thompson (1995: 84–85).

wyposażenie warsztatu badacza sztuk graficznych w punkt odniesienia właściwy dla badanego przezeń przedmiotu, bo zakorzeniony w historii zarówno technicznej, jak i społeczno-kulturowej samej grafiki.

Grafika bowiem nie powstała w pierwszej kolejności, jak miało to miejsce w przypadku klasycznych mediów sztuki, takich jak malarstwo i rzeźba, czy tych wypracowanych w XX wieku, jak performans, instalacja, environment itp., jako narzędzie ekspresji twórczej, lecz wyodrębniła się jako subdyscyplina drukarstwa będącego przede wszystkim techniką masowego powielania różnego typu komunikatów oddziałujących na zróżnicowane obszary ludzkiego życia. Dopiero w XX wieku, wraz ze zmianami technicznymi prowadzącymi do powstania nowych narzędzi komunikacji (radio, telewizja, media cyfrowe), druk metodami klasycznymi stał się przede wszystkim domeną działań artystycznych. To wówczas także pojawiły się, a z czasem nasiliły, tendencje separujące grafikę od jej pierwotnej komunikacyjnej roli. Zainteresowanie artystów skierowane zostało w stronę poszukiwań formalno-warsztatowych, doprowadzając w wielu przypadkach do podporządkowania zawartości znaczeniowej poszczególnych prac paradygmatowi eksperymentu artystycznego czy technicznego. To zjawisko doskonale podsumowuje kolumbijski kurator José Roca, pisząc, że „zajęci definiowaniem dziedziny grafiki wyłącznie z technicznego punktu widzenia, graficy rzeczywiście wbili się w przysłowiowy kąt”².

Niniejszy tekst jest zatem wstępnym nakreśleniem dwóch potencjalnych ram metodologicznych dla badań nad współczesną grafiką artystyczną, w której obszarze zaszły w ostatnich dwóch dekadach znaczące przekształcenia w zakresie podejmowanych przez artystów tematów, stosowanych metod i narzędzi, oraz kształtowania relacji artysta – dzieło – odbiorca. Proponowane ramy to:

1. grafika w poszerzonym polu – tj. przekształcenie koncepcji zaproponowanej pierwotnie przez Rosalind Krauss na potrzeby badań nowych postaci rzeźby tak, aby mogły służyć analizie zróżnicowanych działań graficznych, które wymykają się kategoriom klasycznej estetyki i kryteriom warsztatowym;

2. kultura obrazowania graficznego – termin odwołujący się do ugruntowanego w nauce pojęcia kultury druku (*print culture*), z którego może być wyodrębniony jako subkategoria analityczna, i sugerujący jednocześnie swoją przynależność do i autonomię wobec pojęcia stosowanego przede wszystkim w badaniach historycznych, bibliologicznych, a także w ograniczonym zakresie w obrębie literaturoznawstwa.

In statu nascendi – czyli jak i kiedy grafika artystyczna zaczęła ulegać transformacji

Przemiany, o których mowa w akapicie otwierającym ten tekst, zapoczątkowane zostały w pierwszej dekadzie XXI wieku głównie przez tych twórców, którzy starali się zastosować możliwości oferowane przez media cyfrowe do wykreowania graficznych środowisk immersyjnych zamiast traktowania nowych możliwości technicznych wyłącznie – jak zapewne ujęłaby to Christiane Paul – jako narzędzi kreacji. Amerykańska badaczka dokonała wyraźnego rozróżnienia pomiędzy sztuką cyfrową, w której technologia cyfrowa służy przede wszystkim jako narzędzie, i tą, „która wykorzystywała te technologie jako własne medium, [tj. – przyp. Autorki] produkowanej, przechowywanej i prezentowanej wyłącznie w formacie cyfrowym i wykorzystującej jego interaktywne lub partycypacyjne cechy”³.

Pierwsze wydanie książki Paul ukazało się w 2003 roku, tym samym, w którym podczas Międzynarodowego Triennale Grafiki w Krakowie grand prix otrzymała kanadyjska artystka Davida Kidd stosująca w swoich pracach techniki cyfrowe w pierwszy z opisanych przez Paul sposobów. Wówczas nagroda ta wywołała olbrzymie kontrowersje środowiska graficznego, zbliżone do tych, jakie znamy z przeszłości, gdy twórcy protestowali przeciwko uznaniu litografii (sic!), a następnie sitodruku (sic!) za pełnoprawne techniki graficznej kreacji artystycznej, uważając je, pogardliwie, wyłącznie za narzędzia masowej reprodukcji pozbawione jakiegokolwiek wartości estetycznej. Do nobilitacji litografii doprowadziło m.in. wykorzystanie tej techniki przez Francisco Goyę w słynnej serii *Byków z Bordeaux* (1825), z kolei sitodruk doczekał się należnego mu miejsca pośród artystycznych technik graficznych m.in. dzięki przyznaniu w 1964 roku Robertowi Rauschenbergowi głównej nagrody na 32. Międzynarodowym Biennale Sztuki w Wenecji właśnie za

² Roca (2010: 3) Autorka zdecydowała się na użycie w tłumaczeniu słowa „wbili się”, należy ono bowiem do rodziny wyrazowej, z której pochodzi także słowo „odbicie” i „odbitka”, a tym samym najlepiej ilustruje słowa zawarte w oryginalnym tekście, w którym autor opisując postawę przyjętą przez grafików, pisze, że: *printmakers have indeed printed themselves into a proverbial corner*. Wszystkie tłumaczenia z języka angielskiego, jeśli nie zaznaczono inaczej, pochodzą od Autorki.

³ Paul (2008: 8).

cykl sitodruków⁴. Zatem w obu przypadkach okres upływający od momentu wprowadzenia nowej techniki do obiegu do jej akceptacji przez artystów grafików zajął ponad trzydzieści lat. W przypadku technik cyfrowych czas adaptacji był w zasadzie zbliżony, biorąc pod uwagę, że pierwsze wspomagane komputerowo grafiki Jan Pamuła wykonywał w pracowni ARTA (Atelier de Recherches Techniques Avancees) w 1980 roku, będąc stypendystą Centre Georges Pompidou w Paryżu, a Międzynarodowe Triennale Grafiki 2003 w Krakowie było pierwszym wielkoskalowym wydarzeniem artystycznym, które uznało techniki cyfrowe za godne wyróżnienia Nagrodą Główną. Trzy lata później na tej samej imprezie grand prix otrzymała belgijska graficzka Ingrid Ledent za cykl prac łączących odbitki litograficzne z projekcją cyfrowych obrazów na powierzchnię wydruków, a jury przyznało ponadto 7 nagród grafikom, którzy zaprezentowali wydruki cyfrowe⁵.

Jednak edycja MTG z 2006 roku wydaje się ciekawsza, gdy odnotujemy, że była pierwszą (i jedyną), podczas której przyznane zostało wyróżnienie za multimedia. Trafiło ono w ręce Ksawerego Kaliskiego, którego projekt *Przeciw Nicości – Całość i Nieskończoność* wykorzystywał techniki cyfrowe w ich funkcji medium artystycznego, nie rezygnując jednocześnie z immanentnych dla grafiki cech, takich jak matrycowość tworzenia obrazu czy kreacja bazująca na serii przekształceń utrwalonego w algorytmicznej matrycy motywu wizualnego. Użycie pojęcia multimedia stanowiło wówczas swoisty wytrych pozwalający na wyodrębnienie grafiki cyfrowej bez konieczności wprowadzania rozróżnienia na wydruki cyfrowe i grafikę cyfrową jako dwóch różnych stadiów transformacyjnych samego medium graficznego. W kolejnych edycjach krakowskiego Triennale dominowały zresztą prace, które zaliczyć należy do pierwszej z wymienionych kategorii, a polskie środowisko graficzne właściwie nie podjęło dyskusji na ten temat. Wydawało się, że znakomitą okazją do pogłębionej dyskusji będzie konferencja i seria warsztatów zrealizowana na Wydziale Sztuki Uniwersytetu Pedagogicznego w Krakowie

w latach 2012–2013 w ramach grantu Narodowego Centrum Nauki pod hasłem *Od grafiki warsztatowej do mediów cyfrowych. Doświadczenie pokoleniowe artystów przełomu XX i XXI wieku. Twórczość – refleksja – prezentacja* kierowanego przez prof. Jacka Zaborskiego. Tak się jednak nie stało. Widoczne jest to chociażby w recenzji publikacji podsumowującej ten projekt, w której Andrzej Węclawski stwierdził wprost, że „dla większości zaproszonych artystów media cyfrowe są naturalnym składnikiem ich warsztatu. Zaadaptowali je i wykorzystują je z powodzeniem”⁶. Cytowany fragment jest symptomatyczny dla postawy przyjętej nie tylko przez polskie środowisko graficzne, choć w jego obrębie wydaje się ona być szczególnie wyraźnie obecna. Chodzi tu o otwartość na narzędzia cyfrowe służące poszerzeniu pola artystycznej ekspresji, której finalny efekt prezentowany jest przede wszystkim w formie tradycyjnej, tj. materialnie istniejącego wydruku, sytuując tym samym podejmowane przez artystów działania w pierwszej typie sztuki cyfrowej według klasyfikacji Christiane Paul. Cechy takie jak interaktywność czy performatywność⁷ – wymieniane przez Paul jako konstytuujące sztukę cyfrową drugiego typu – pozostają w latach 2003–2015 w zasadzie poza obszarem refleksji grafików wykorzystujących narzędzia cyfrowe. Skupiali się oni raczej na poszukiwaniach o charakterze formalno-warsztatowym, czego dowodem są przytoczone poniżej cytaty wybrane z krótkich referatów zamieszczonych we wspomnianej publikacji:

Ultragrafiki to cykl, w którym wydruk z matrycy nie jest gotowym obiektem, a jedynie modulem, efektem procesu, który rozpoczyna się od koncepcji, skończy na montażu kompozycji. Formą jest wyobrażony w fazie koncepcyjnej i realizowany według scenariusza rytm, podporządkowujący sobie właściwości modułu: wielkość i proporcje oraz sposób trawienia obrazu⁸.

Obecnie w trakcie pracy nad litografią lub innymi drukami klasycznymi, zapis binarny ułatwia i przyspiesza przejście przez wiele etapów technologii. [...] Obecność zapisu cyfrowego, używanego w dowolnie wybranej fazie powstawania grafik, prowadzi do maksymalnego uelastycznienia możliwości intermedialnych. Jednak wywołuje także poważny kryzys tożsamości grafiki

⁴ Więcej na temat losów technik druku płaskiego w walce o uznanie ich wartości artystycznej zob. Raczek-Karcz (2015: 41–49).

⁵ Pojęcie wydruku cyfrowego zostało użyte celowo, dla odróżnienia prac graficznych, w których techniki cyfrowe mają wyłącznie charakter narzędziowy, od prac, w których cyfrowość jest właściwym medium artystycznym, zgodnym z definicją zaproponowaną przez Paul, które określam mianem grafiki cyfrowej. Termin ten był przeze mnie poddawany refleksji od 2011 roku. Pierwsze wyniki badań zaprezentowane zostały w tekście opublikowanym w monografii podsumowującej grant NCN realizowany pod kierunkiem prof. Jacka Zaborskiego, którego byłam współwykonawczynią. Raczek-Karcz (2013: 67–75).

⁶ Węclawski (2014).

⁷ Paul (2008: 67).

⁸ Dutka (2014: 18).

warsztatowej w tradycyjnym jej rozumieniu. Zatarciu ulegają kryteria służące niegdyś ocenie wyrafinowanych technik tworzenia matryc analogowych, doskonałość druku i jakość nakładu⁹.

Realizacje te [ruchomy kolaż różnych animowanych form graficznych wygenerowanych przez rozmaite programy komputerowe – przyp. Autorki] uważam za zjawiska, które wkraczają w niespenetrowane dotychczas rejony ruchomej czasoprzestrzeni graficznej, umożliwiają tworzenie nowych wynalazków formalnych i estetycznych do niedawna nieosiągalnych w zaciszu pracowni¹⁰.

Przytoczone wypowiedzi pokazują, że nagrodzona w 2006 roku instalacja cyfrowa Ksawerego Kaliskiego, która wykorzystywała motywy religijne, pozwalając odbiorcy znajdującemu się w zaaranżowanej przez artystę przestrzeni na dowolne nimi żonglowanie, a tym samym kreowanie własnego świata znaczeń, pozostała działaniem odosobnionym.

Jeszcze bardziej zadziwiający wydaje się fakt, że to grono graficzek i grafików posługujących się technikami klasycznymi, takimi jak drzeworyt, linoryt, techniki metalowe czy sitodruk, doprowadziło do włączenia w obszar relacji artysta – dzieło – odbiorca wymienianych przez Paul nowych jakości estetyki cyfrowej, takich jak: interaktywność, performatywność, dynamika czy możliwość zindywidualizowanej konfiguracji¹¹, do których dodać należy także partycypacyjność, interaktywność, a nawet efemeryczność. Na polskim gruncie do grona tego należeli Małgorzata ETBER Warlikowska, Witold Zaręba, Judyta Bernaś, Zuzanna Dyrda, Karol Pomykała, Magdalena Hlawacz czy Martyna Rzepecka. Spośród międzynarodowego grona artystów warto w tym miejscu wymienić: Thomasa Kilppera, Seana Caulfielda, Priscillę Romero Cubero czy Tracy Hill.

Komu potrzebne jest poszerzone pole grafiki, a kto się go boi?

Aby odpowiedzieć na postawione w podtytule tej części artykułu pytanie, trzeba najpierw określić, czym jest grafika w poszerzonym polu. Nie chodzi przecież o historyzujące oswojenie, przeciwko któremu wprost występowała Rosalind Krauss. Chodzi o wyraźne zakomunikowanie, że to, na co

patrzemy, a raczej – biorąc pod uwagę praktyki, dla których to pojęcie okaże się przydatne – to, w czym uczestniczymy lub co współtworzymy, w swojej istocie jest grafiką, tyle że porzucającą swoje dotychczasowe, definiowane warsztatowo ramy. Poszerzone pole grafiki jest zatem ważnym sygnałem wkroczenia tej praktyki artystycznej, choć bardzo pod tym względem spóźnionej, w artystyczną rzeczywistość postmodernizmu. Poszerzone pole grafiki zasadza się na dwóch ważnych gestach: zanegowaniu w procesie twórczym wyłączności artysty i jego owianych niemal alchemiczną tajemnicą eksperymentów warsztatowych i jednoczesnym uwspólnieniu działań o charakterze matrycowym. Gdy Krauss stwierdza, że „dobrze wiemy, czym jest rzeźba”¹² i powołuje się na historyczne ograniczenie tej kategorii sytuującej ją w logice pomnika, a następnie opisuje przemiany, jakie zaszły w jej obrębie pod wpływem modernizmu (czyniąc z rzeźby kategorię negatywną polegającą na byciu „nie-tym”, czyli niemal niebyciu pomimo posiadanego, nieraz bardzo solidnego wolumenu), wiemy już, że teoretyczka zmierza w ten sposób do stworzenia zupełnie nowej struktury opisu rzeźby. Staje się nią poszerzone pole, które pozwala widzieć rzeźbę jako pojęcie „na obrzeżach pola, w którym istnieją inne, inaczej skonstruowane możliwości”¹³. Te możliwości w przypadku rzeźby zyskują postać „miejsca znaczonego”, „struktur aksjomatycznych” czy „konstrukcji miejsca”. Wypunktowany przez Krauss modernistyczny stosunek obrońców czystości medialnej do tak spozycjonowanej rzeźby rzeczywiście, jak zauważa teoretyczka, „wywodzi się z modernistycznej potrzeby czystości i odrębności mediów (a tym samym określonej specjalizacji praktyka w danym medium)”¹⁴. Zatrzymajmy się póki co przy tym stwierdzeniu, bo może nam ono pomóc w uzasadnieniu konieczności wprowadzenia kategorii grafiki w poszerzonym polu. Jest to potrzebne dlatego, że, jak sygnalizowałam powyżej, w obszarze grafiki artystycznej wciąż bardzo silne są modernistyczne tendencje czystości medium artystycznego, perfekcji warsztatowej i prymatu poszukiwań formalno-technicznych nad transmitowaniem idei czy inicjowaniem dyskusji. Poszerzone pole jest zatem potrzebne zarówno takim działaniom graficznym, które sytuują się na pograniczu „nie-/nie-”, jak i takim, które nie mieszczą się w paradygmacie modernistycznym, np. wykorzystując cyfrowo zaprogramowany laser

⁹ Frąckiewicz (2014: 22).

¹⁰ Kiwerski (2014: 26).

¹¹ Paul (2008: 67).

¹² Krauss (2011: 277).

¹³ Krauss (2011: 282).

¹⁴ Krauss (2011: 286).

do kreowania matrycy drzeworytniczej czy wytwarzając jedynie efemeryczną odbitkę, która szybko zostanie unicestwiona. Bowiem w obrębie tych działań istotą nie jest ani sama matryca, ani powstała na jej bazie odbitka. Jedna z nich lub obie służą do wykreowania określonej sytuacji pomiędzy artystą i odbiorcą, jak w performansie graficznym Zuzanny Dyrdy *Naznaczenie*, w ramach którego odbitki w postaci opuszków palców uczestników performansu odbijane były na ciężarnym brzuchu artystki. Istotą tego działania nie był ani eksperyment techniczny, ani powstanie perfekcyjnej odbitki, ale chwilowo uformowana wspólnota i dyskusja dotycząca praktyk społeczno-kulturowych, którym poddawane są kobiety ciężarne. Grafika okazała się tu jedynie pasem transmisyjnym znaczeń, a nie odrębnym samoistnym obiektem.

Jan Stefan Pettersson, grafik i teoretyk związany z Uniwersytetem w Oslo był jednym z inicjatorów pierwszej dyskusji nad możliwościami, jakie oferować może wprowadzenie koncepcji grafiki w poszerzonym polu. W *Przedmowie* do publikacji podsumowującej zorganizowane w 2015 roku seminarium naukowe Pettersson zauważa, postępując tropem Krauss, że „grafika w rozszerzonym polu pojawia się w momencie, gdy zaczynamy kwestionować tradycję i historię sztuki wraz z problematycznymi ustalonymi kryteriami, które ufundował modernizm”¹⁵. Warto podkreślić, że podtytuł tego wydawnictwa brzmi *Notatnik dla przyszłości. Teksty i myśli zebrane*. Zatem sami organizatorzy i uczestnicy sugerowali w ten sposób już na okładce świadomość, że celem podjętej przez nich dyskusji było wyznaczenie potencjalnych kierunków rozwoju, a nie podsumowanie istniejącego stanu rzeczy.

Jednym z wyraźnych sygnałów coraz powszechniejszej akceptacji tego terminu był wybór kluczowych prelegentów, których wystąpienia stanowiły wprowadzenie w tematykę Międzynarodowej Konferencji Graficznej IMPACT zorganizowanej we wrześniu 2022 roku pod hasłem *Głos grafików* (*The Printmakers' Voice*) w Centrum Badań nad Drukiem (Centre for Print Research) Uniwersytetu Zachodniej Anglii w Bristolu. Warto w tym miejscu zaznaczyć, że IMPACT jest najważniejszą międzynarodową konferencją poświęconą sztuce graficznej organizowaną najczęściej w rytmie dwuletnim nieprzerwanie od 1999 roku. Pierwszym z prelegentów był Rodrigo Arteaga – pochodzący z Chile twórca instalacji, w których grafika łączy się z rzeźbą i które w znaczącej większości dotyczą kwestii zmian klimatycznych – drugim

brytyjska graficzka Tracy Hill – autorka wielkoformatowych kompozycji i instalacji graficznych bazujących na profesjonalnym skanowaniu zanikających terenów bagiennych i innych naturalnych obszarów objętych degradacją. Oboje wskazywali na konwergentny charakter współczesnych działań graficznych oraz ich polisensoryczność. Wystąpienie Arteagi zatytułowane wprost *Convergence* (*Konwergencja*) podkreślało korzyści płynące z tworzenia projektów przenoszących grafikę (odbitki wykonane w różnych technikach, matryce, obiekty z nadrukiem) w obszar instalacji i performansu. Z kolei wykład Tracy Hill zatytułowany *Letters to the Void* (*Listy do Nicości*) wskazywał na możliwości medium graficznego jako medium komunikowania istotnych znaczeń w sposób multisensoryczny (jej projekty stanowią połączenie działań graficznych wykorzystujących techniki trawione, rysunek *in situ* i nagrania dźwiękowe, za pomocą których artystka tworzy environmenty zapraszające widza w immersyjną przestrzeń wykreowaną za pomocą materialnych obiektów).

Podsumowując, rama metodologiczna grafiki w poszerzonym polu jest nie tylko konstrukcją analityczną, która może zostać zastosowana w badaniach nad współczesną grafiką, ale niesie ze sobą potencjał wyzwalający dla samej praktyki graficznej. Pozwala bowiem zrozumieć zasadność powracającego jak mantra pytania: *po co uprawiać grafikę?* Pytania, dodajmy, które jak to znakomicie punktuje Pettersson we wspomnianej już *Przedmowie* do poseminaryjnej publikacji, graficy rzadko sobie stawiają, gdyż ich przeważająca większość wciąż funkcjonująca w modernistycznym paradygmacie „skupia się na tym, w jaki sposób tworzyć grafiki, a nie po co?”¹⁶ Podczas gdy jednym z najważniejszych pytań, jakie stawiają sobie dzisiaj artyści działający zarówno w obszarze sztuki relacyjnej, jak i partycypacyjnej, czy szeroko rzecz ujmując prospołecznej, jest pytaniem o cel, jakiemu służyć mają ich działania, i to od jego zdefiniowania uzależnione zostają użyte środki. To z kolei prowadzi nas do postrzegania sztuki zarówno jako pola nieustannie redefiniowanych relacji, jak i rozumienia jej jako działania komunikacyjnego. A to kieruje nas wprost do kultury druku i powiązanego z nią pojęcia kultury obrazowania graficznego.

¹⁵ Pettersson (2016: 29).

¹⁶ Pettersson (2016: 28).

Kultura obrazowania graficznego jako subkategoria kultury druku

Wspomniana już powyżej silnie obecna w sztukach graficznych tendencja do traktowania eksperymentów o charakterze warsztatowym jako głównego tematu praktyki artystycznej w ostatnich dekadach ulega stopniowemu przełamaniu. Pewne jaskółki tych przemian możemy obserwować, przyglądając się twórczości wybranych grafik i grafików z drugiej połowy XX wieku, by wymienić tu niezwykle mocny w przekazie społecznym cykl *Rowerzysta* Mieczysława Wejmana, cykle graficzne Enrique Chagoyi czy działania graficzne Izabeli Gustowskiej. Jednak dopiero w dwóch ostatnich dekadach pojawiła się wyraźna tendencja do podejmowania w obszarze sztuk graficznych kluczowych dla współczesnego świata tematów. W wielu przypadkach towarzyszyło temu poszukiwanie formy artystycznej umożliwiającej pełniejsze zaangażowanie odbiorcy w komunikowany przez artystę przekaz. O tym, że nie jest to jedynie cecha polskiego środowiska graficznego, świadczą słowa kolumbijskiego kuratora José Roki, który w 2010 roku pisał:

Grafika jest narzędziem i to potężnym. Jednak tylko poprzez uznanie, że jej wewnętrzne cechy sprawiają, że idealnie nadaje się do powiedzenia czegoś, czego nie można powiedzieć równie dobrze w innych mediach, grafika może zostać wyrwana ze szponów techniki-jako-treści i rozpoznana jako treść-poprzez-technikę. Cóż bowiem można zyskać dzięki zawłaszczeniu techniki? Samoizolację możliwą do prześledzenia w przyjętej przez średniowieczne cechy definicji standardów i terytorium handlowego, rzemiosła jako towaru, którego należy bronić. W pewnym sensie graficy stworzyli wyspy na morzu praktyk artystycznych, kolonie podobnie myślących jednostek pracujących razem w obojętnych lub wrogich światach¹⁷.

Ta gorzka, a jednocześnie prawdziwa diagnoza¹⁸ jest zadziwiająca, gdy spojrzymy na historyczne korzenie grafiki. Zwraca na nie uwagę Pettersson, pisząc, że „rozpowszechnianie informacji było przez cały czas mocną stroną grafiki, na różnych poziomach, a w różnych okresach miało mniejsze lub większe znaczenie”¹⁹. Uwaga ta wymaga doprecyzowania

i sprostowania zarazem. Dominująca część historii grafiki sytuuje ją w paradygmacie komunikacyjnym. Rolę tę traci ona, a może należałoby napisać rezygnując z niej dopiero w XX wieku, poświęcając się niemal w całości wspomnianym już po wielokroć eksperymentom formalnym. Pamflety graficzne doby Reformacji, obrazowanie graficzne w służbie medycyny i szerzej nauk matematyczno-przyrodniczych, okropności wojny po raz pierwszy udokumentowane przez Callota, a wyniesione do poziomu porażającego świadectwa przez Goyę i Dixę, walka Daumiera z nierównościami francuskiego systemu sądownictwa prowadzona przez ponad trzydzieści lat za pomocą litograficznych karykatur, piętnowanie nierówności społecznych i obrazowanie losu niemieckich robotników i ich rodzin w poruszających grafikach Kollwitz, to tylko niektóre przykłady siły oddziaływania medium graficznego. Warto zastanowić się, dlaczego właśnie grafika miałaby być adekwatna, jak postuluje to Roca, do dystrybuowania określonych treści?

Niewątpliwie ze względu na jej immanentną właściwość wynikającą z faktu, że powstała jako technika masowego dystrybuowania informacji, i to różni ją zasadniczo od wszystkich pozostałych mediów sztuki, a łączy jedynie z tymi, które, jak ona, posiadając matrycowy charakter, umożliwiały szeroką dystrybucję obrazu (fotografia, film itp.). Oczywiście status druku, a tym samym grafiki jako podstawowego medium komunikacji wizualnej, został podważony, a według niektórych całkowicie unieważniony, wraz z narodzinami mediów cyfrowych, jednak pod tym względem pole działań artystycznych wciąż wydaje się być obszarem, w którym obrazowanie graficzne ma do odegrania znaczącą rolę. Dowodzą tego zarówno indywidualne praktyki takich grafik i grafików jak Diana Victor, Angela Snieder, Ellen Karin Maehlum czy Pamela Dodds, a na polskim gruncie Kamil Kocurek, Michał Krawiec, Wojciech Tylbor-Kubrakiewicz, Mariusz Filipowicz czy Stefan Kaczmarek, jak również siła oddziaływania, jaką zyskują obrazy-symbole szeroko dystrybuowane i wprowadzane do obiegu przez grafików. W tym miejscu wymienimy tylko sitodrukowy portret Baracka Obamy z hasłem *Hope* czy ujętą z profilu głowę kobietę przeszywaną czerwoną błyskawicą, która stała się wizualnym symbolem Czarnych Marszów w Polsce przełomu 2020 i 2021 roku. Oba te wizerunki należą do domeny obrazowania graficznego.

Zacytowane powyżej słowa Petterssona wpisują grafikę artystyczną, bo o niej mówi w swojej *Przedmowie*, w szerszym kontekście tego, co w języku polskim funkcjonuje jako kultura

¹⁷ Roca (2010: 3).

¹⁸ W podobnym duchu pisałam o graficznym środowisku artystycznym w tekście *Diagnoza: schizofrenia*, zob. *Graf/o/mania* (2012: 41–46).

¹⁹ Pettersson (2016: 22).

druku i pozostaje w zasadzie poza horyzontem zainteresowania badaczy współczesnej grafiki. Sytuuje się bowiem raczej w polu badań nad historią i rozwojem książki drukowanej oraz szerzej historią polskiego drukarstwa, które pozostają domeną historyków i bibliologów, a także na marginesie badań o charakterze filologicznym czy medioznawczym (zwłaszcza ze względu na jego przywołanie w znanym tekście Marshalla McLuhana). Symptomatyczny jest przy tym fakt, że anglojęzyczne hasło *Print culture* zamieszczone w Wikipedii nie posiada skorelowanego z nim polskiego odpowiednika. Co prawda hasło „kultura druku” pojawia się w polskiej wersji językowej Wikipedii, jednak nie tylko nie pozostaje w relacji do anglojęzycznej definicji, lecz co więcej sprowadzone zostało do bardzo krótkiego wpisu o wysokim stopniu ogólności:

Kultura druku – kultura wyższych form rozwojowych cywilizacji ludzkiej, dla których zaistnienia niezbędnym warunkiem była możliwość jednoznacznego utrwalenia myśli ludzkiej, oraz przekazywania jej na odległość. Warunek ten w stopniu wystarczającym spełnić mógł dopiero wynalazek druku. Przykładem może być Europa od końca XV wieku²⁰.

Przytoczona definicja niewiele mówi nam o charakterze rozwijającego się w Europie od drugiej połowy XV wieku modelu kultury. Nie wspomina także o zróżnicowanych graczach konstytuujących ten porządek, do których niewątpliwie należały obrazy wytworzone technikami graficznymi zarówno jako reprodukcje istniejących obiektów malarskich, rzeźbiarskich czy architektonicznych, jak i funkcjonujące jako samodzielne wytwory, nie tylko artystyczne. W porównaniu z nią wersja anglojęzyczna zwraca uwagę na wiele aspektów *print culture*. Ze względu na tematykę niniejszego artykułu warto przywołać następujący jej fragment:

W zakresie komunikacji obrazowej podobna transformacja nastąpiła w Europie od XV wieku wraz z pojawieniem się grafik tworzonych przez wybitnych artystów, a nieco później popularnych odbitek graficznych, które w istocie znacznie szybciej docierały do mas ludności niż drukowany tekst²¹.

Ta różnica w długości i zakresie definicji zdaje się wynikać z długiej tradycji namysłu nad pojęciem *print culture* w środowisku badaczy anglosaskich. Momentem fundacyjnym było niewątpliwie pojawienie się w 1979 roku – dziś uznanej już za klasyczną – dwutomowej publikacji amerykańskiej historyczki Elisabeth L. Eisenstein.

The Printing Press as an Agent of Change było pierwszym tak obszernym opracowaniem wpływu, jaki techniczne możliwości umasowionego druku wywarły na kulturę europejską. Publikacja od samego początku wywoływała skrajne opinie. Z jednej strony doczekała się wielu entuzjastycznych apologetów, a autorka otrzymała za nią szereg znaczących wyróżnień, z drugiej zawartość dwutomowego dzieła wywoływała krytykę ze strony badaczy oskarżających autorkę o zbyt szeroko nakreśloną perspektywę, przecenianie roli, jaką w rzeczywistości odegrały procedury i produkty drukarskie, a także zbyt powierzchowności niektórych z przedstawionych analiz. Niemniej obecnie uznaje się ją za *locus classicus*²² w badaniach bibliologicznych, refleksji historycznej dotyczącej druku, jak również w kulturoznawczych analizach przemian, jakie przyniosła ze sobą masowa komunikacja zapoczątkowana w drugiej połowie XV wieku w Europie.

Pojęciem, które wydaje się szczególnie istotne w kontekście prowadzonych w niniejszym artykule poszukiwań metodologicznych, jest zasygnalizowana przez Eisenstein już w samym tytule „sprawczość”. Na gruncie polskich badań nad grafiką artystyczną termin ten wykorzystwała przede wszystkim Grażyna Jurkowlaniec, wzorem amerykańskiej historyczki umieszczając go w tytule publikacji, którą poświęciła rzymskiej twórczości graficznej Tomasza Tretera²³. Natomiast nie pojawia się on w żadnym ze znanych mi tekstów poświęconych współczesnej grafice artystycznej.

Samo pojęcie sprawczości może budzić słuszne kontrowersje. Stąd zresztą brało się wiele zarzutów kierowanych bezpośrednio w stronę amerykańskiej historyczki. Jednak refleksja, jakiej poddano to pojęcie w kolejnych dekadach, pozwoliła na jego doprecyzowanie, a tym samym zastosowanie badawcze.

Na potwierdzenie warto przywołać słowa redaktorów jednej z najważniejszych publikacji, jaka ukazała się w XXI

²⁰ Hasło: *Kultura druku*, Wikipedia: https://pl.wikipedia.org/wiki/Kultura_druku [URL: 15.12.2023].

²¹ Hasło *Print culture*, Wikipedia: https://en.wikipedia.org/wiki/Print_culture [URL: 15.12.2023].

²² *Agent of Change* (2007: 1).

²³ Jurkowlaniec (2017).

wieku w odpowiedzi na tezy Eisenstein. Zauważyli oni, że to, jak amerykańska historyczka użyła terminu „czynnik” (*agent*)²⁴

w nieunikniony sposób przywołuje inne skojarzenia, które z kolei sugerują analogie warte rozważenia w obliczu idei przedstawionych w jej oryginalnym badaniu i rewolucji wyobraźni, które wywołało ono w obrębie i na przecięciu różnych dyscyplin akademickich. Konkretnie, podobnie jak czynnik chemiczny, którego właściwości reaktywne zależą od obecności innych czynników i specyficznych warunków, renesansowa prasa drukarska jako „czynnik” była katalizatorem głównych ruchów i towarzyszących im zmian w strukturze wiedzy i operacjach poznawczych²⁵.

Przekonanie o istotnej roli prasy drukarskiej i wytwarzanego przy jej pomocy druku, zarówno w formie zwartych tekstów, jak i druków oraz broszur ulotnych podkreśla także Jan Pirożyński, pisząc, że

Druk był [...] bez wątpienia potężnym czynnikiem przemian — *an agent of change*, jak to ujęła Elizabeth L. Eisenstein. Chodzi tylko o to, by rozpatrując jego oddziaływanie, nie przesądzać i nie traktować go jako jedynej przyczyny sprawczej, swego rodzaju „czarodziejskiej różdżki” powodującej wszystkie skomplikowane zmiany w kulturze ludzkiej²⁶.

Uwaga Pirożyńskiego jest w pełni uzasadniona, sam druk i powiązana z nim kultura wytwarzana w obrębie drukarni nie mogły dokonać samoistnej przemiany rzeczywistości, stąd postulat, aby termin użyty przez Eisenstein rozumieć raczej jako katalizator, to jest czynnik ułatwiający, przyspieszający i kierunkujący przemiany *per analogiam* do funkcji, jaką katalizator pełni w reakcjach chemicznych. Nie jest on w nich

omnipotentny, lecz bez jego udziału określone procesy albo w ogóle by nie zaszły, albo ich przeprowadzenie przysparzałoby znaczących trudności i wymagałoby znacznie więcej czasu. Jak zauważył niemiecki uczony zajmujący się badaniem katalizy Alwin Mittasch: „Chemia bez katalizy byłaby jak miecz bez rękojeści, niczym światło bez blasku, niby bezdźwięczny dzwon!”²⁷.

Jeśli uznamy kulturę obrazowania graficznego, tj. kulturę wytwarzaną w oparciu o szeroko dystrybuowane obrazy powstałe w wyniku zróżnicowanych praktyk matrycowych, za kulturę o potencjale katalitycznym, to przywołane powyżej przykłady plakatu z Barackiem Obamą czy graficznego logo Strajku Kobiet cechuje niemal dosłownie rozumiana sprawczość.

Trudno oczywiście mówić o tego typu sprawczości w odniesieniu do działań podejmowanych przez grafiki i grafików na ogół w zamkniętych przestrzeniach galeryjnych czy muzealnych. Wyjątkiem może być inicjatywa autorstwa Michała Krawca, który skonstruował specjalnych warsztat mobilny umożliwiającą mu tworzenie wspólnie z lokalnymi społecznościami miasta Opola i turystami przybywającymi do Stolicy Polskiej Piosenki sitodruków w warunkach plenerowych. Jednak uznanie potencjału katalitycznego grafiki jest możliwe i uzasadnione. Wynika ono w pierwszej kolejności z charakteryzujących ją cech, takich jak:

1. szeroka możliwość dystrybucji obrazu graficznego, którego wytworzenie nie musi pociągać za sobą znaczących kosztów;
2. naturalna, bo wynikająca z historycznych powiązań łączność grafiki z naukami, w tym zwłaszcza matematyczno-przyrodniczymi, co czyni z niej interesujący nośnik koncepcji związanych np. ze współczesnymi zależnościami pomiędzy rozwojem technicznym i życiem człowieka;
3. zaangażowanie, jakie wywołuje, gdy matryca i powstająca na jej bazie w czasie rzeczywistym odbitka staje się pasem transmisyjnym pomiędzy twórcą a odbiorcą.

Gdy do wypunktowanych powyżej cech dodamy podejmowanie przez wymienionych w tej części rozważań artystów tematyki dotyczącej roli granic wznoszonych na różnych szerokościach geograficznych, problematyki powiązanej z zagadnieniem antropocenu, namysłu nad relacjami międzyludzkimi czy prób zmierzenia się z mechanizmami politycznymi

²⁴ Termin *agent* jest przez autorkę tego tekstu traktowany wieloznacznie. Jego tłumaczenie jako *czynnik* jest rzecz jasna językowo uzasadnione, zwłaszcza w kontekście przytoczonego cytatu i ujętych w nim odwołań do terminologii z dziedziny nauk chemicznych. Jednak warto zaznaczyć, że termin ten był na język polski tłumaczony przez wybitnego polskiego specjalistę w zakresie historii druku Jana Pirożyńskiego także jako *czynnik sprawczy*, zob. Pirożyński (2002:183), stąd ujęcie go przez autorkę niniejszego tekstu w postaci terminu *sprawczyni*, jako że odnosi się on do prasy drukarskiej. A jednocześnie, wobec konkluzji wynikających z trwających od ponad czterech dekad dyskusji wokół książki Eisenstein, wysunięcie propozycji użycia terminu *katalizator* także mającego konotacje związane z naukami chemicznymi, a jednocześnie bardziej nuanseującego rzeczywisty wpływ, jaki prasa drukarska i druk sam w sobie wywarły na europejską i pozaeuropejską kulturę epoki nowożytnej.

²⁵ *Agent of Change* (2007:10).

²⁶ Pirożyński, (2002: 193).

²⁷ Witko (2016: 42).

prowadzącymi do lokalnych i globalnych konfliktów, katalityczna rola grafiki może się okazać jej cechą konstytutywną. A jeśli nawet jest to teza postawiona na wyrost, to fakt ten nie wyklucza potrzeby odmiennego od dotychczasowego pozycjonowania analiz poszczególnych propozycji graficznych, dla których punktem odniesienia nie jest już ani biegłość warsztatowa, ani poszukiwania formalne.

Połączenie ważnych tematów i poszerzonych formuł graficznych ich komunikowania wydaje się być kierunkiem, w którym następować będzie rozwój najciekawszych i najbardziej wpływowych form współczesnej grafiki. A ona sama, ewoluując w tym kierunku, domagać się będzie od badaczy nowych narzędzi analizy, które pozwolą na właściwe jej opisanie i pozycjonowanie w polu współczesnych działań artystycznych. Propozycja metodologiczna zarysowana w niniejszym tekście jest wstępną odpowiedzią na te przemiany. Wymaga ona rzecz jasna dopracowania, ale w tym kształcie – zgodnie z intencjami autorki – powinna przede wszystkim otworzyć pole do dyskusji zarówno w środowisku badaczy współczesnej grafiki, jak i twórców, którzy pragną osadzić ją w poszerzonym polu i ponownie uczynić istotnym graczem w praktyce komunikacyjnej.

Bibliografia

- Agent of Change* 2007 = *Agent of Change. Print Culture Studies after Elizabeth L. Eisenstein*, eds. Sabrina Alcorn Baron, Eric N. Lindquist, and Eleanor F. Shevlin, University of Massachusetts Press, Amherst and Boston 2007.
- Dutka 2014 = Dutka Agnieszka, *Od grafiki warsztatowej do mediów cyfrowych: doświadczenie pokoleniowe artystów przełomu XX i XXI wieku: twórczość, refleksja, prezentacja: wprowadzenie, idea projektu*, Kraków: Uniwersytet Pedagogiczny im. Komisji Edukacji Narodowej, Wydawnictwo Naukowe, 2014. Finansowanie: Narodowe Centrum Nauki (DEC-2001/01/B/H52/04503).
- Frąckiewicz 2014 = Frąckiewicz Paweł, *Od grafiki warsztatowej do mediów cyfrowych: doświadczenie pokoleniowe artystów przełomu XX i XXI wieku: twórczość, refleksja, prezentacja: wprowadzenie, idea projektu*, Kraków: Uniwersytet Pedagogiczny im. Komisji Edukacji Narodowej, Wydawnictwo Naukowe, 2014. Finansowanie: Narodowe Centrum Nauki (DEC-2001/01/B/H52/04503).
- Jurkowlanec 2017 = Jurkowlanec Grażyna, *Sprawczość rycin. Rzymska twórczość graficzna Tomasza Tretera i jej europejskie oddziaływanie*, Wydawnictwo Universitas, Kraków 2017.
- Kiwerski 2014 = Kiwerski Krzysztof, *Od grafiki warsztatowej do mediów cyfrowych: doświadczenie pokoleniowe artystów przełomu XX i XXI wieku: twórczość, refleksja, prezentacja: wprowadzenie, idea projektu*, Kraków: Uniwersytet Pedagogiczny im. Komisji Edukacji Narodowej, Wydawnictwo Naukowe, 2014. Finansowanie: Narodowe Centrum Nauki (DEC-2001/01/B/H52/04503).
- Kraus 2011 = Kraus Rosalind, *Rzeźba w poszerzonym polu*, [w:], tejże, *Oryginalność awangardy i inne mity modernistyczne*, Monika Szuba [tłum.], słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2011.
- Paul 2008 = Paul Christiane, *Digital Art*, [wyd. II], Thames&Hudson Ltd, London 2008.
- Pettersson 2016 = Pettersson Jan Stefan, *Przedmowa*, [w:] *Printmaking in the Expanded Field. A pocketbook to the future. Collected text and thoughts*, 2016. Publikacja dostępna w formie elektronicznej: <https://khioda.khio.no/khio-xmlui/bitstream/handle/11250/2485150/PITEF-Epub-FIN.pdf?isAllowed=y&sequence=1> [URL: 15.12.2023]
- Piwożński 2002 = Piwożński Jan, *Johannes Gutenberg i początki ery druku*, PWN, Warszawa 2002.
- Raczek-Karcz 2012 = Raczek-Karcz Marta Anna, *Diagnoza: schizofrenia*, [w:] *Graf/o/mania* – zbiór tekstów towarzyszących wystawie pod tym samym tytułem w BWA Wrocław, Wydawnictwo Akademii Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu, Wrocław 2012.
- Raczek-Karcz 2013 = Raczek-Karcz Marta Anna, *Czy grafika odeszła do Croatoan, czy też nadal jest wśród nas? Kilka refleksji nad grafiką artystyczną w dobie mediów cyfrowych*, [w:] *Od grafiki warsztatowej do mediów cyfrowych. Doświadczenie pokoleniowe artystów przełomu XX i XXI wieku. Twórczość – refleksja – prezentacja*, Wydawnictwo Uniwersytetu Pedagogicznego, Kraków 2013.
- Raczek-Karcz 2015 = Raczek-Karcz Marta Anna, *Ach ten druk płaski! – czyli o przypadkach, które lubią się powtarzać*, [w:] *Wielość w jedności. Litografia i techniki druku płaskiego w Polsce po 1900 roku*, [red.] B. Chojnacka [katalog wystawy], Muzeum Okręgowe w Bydgoszczy, Bydgoszcz 2015.
- Roca 2010 = Roca José, *The Graphic Unconscious Or the How and Why of a Print Triennial*, 2010: http://www.philagrafika.org/pdf/WS/jose_graphic_unconscious_catalogue.pdf [URL: 17.12.2023]
- Thompson 1995 = Thompson John B., *The Media and Modernity. A Social Theory of the Media*, Cambridge: Polity Press 1995.
- Węclawski 2014 = Węclawski Andrzej, *Od grafiki warsztatowej do mediów cyfrowych: doświadczenie pokoleniowe artystów przełomu XX i XXI wieku: twórczość, refleksja, prezentacja: wprowadzenie, idea projektu*, Kraków: Uniwersytet Pedagogiczny im. Komisji Edukacji Narodowej 2014. Recenzja publikacji. Tekst pochodzi z fragmentu recenzji zamieszczonego na skrzydełku okładki tej publikacji.
- Witko 2016 = Witko Małgorzata, *Kataliza – fenomen nie tylko chemiczny*, [w:] *Profesor Małgorzata Witko. Doktor honoris causa Politechniki Rzeszowskiej im. Ignacego Łukasiewicza*, Oficyna Wydawnicza Politechniki Rzeszowskiej, Rzeszów 2016.

Printmaking in an *Expanded Field* or *Print Culture* – in search of a methodological framework for research on contemporary graphic arts

(Summary)

The proposed text analyzes two potential methodological frameworks for research on contemporary graphic arts, an area in which significant transformations have taken place over the last two decades, both in terms of the methods and tools used by artists, and in the area of the artist-work-spectator relationship. The first group of transformations concerns the inclusion of new tools for image producing (screen turn within digital print, laser cutting of the matrix, inclusion of photocopying techniques into the framework of classic metal or stone matrices, etc.), as well as new methods of rendering the image public (installations, performances, exhibitions of matrices, audiovisual narratives, including interactive forms based on mechanics taken from the world of digital games, etc.) in the area of interest of printmakers and graphic artists. The second group of changes concerns the increasing role of the spectator in the process of perceiving the work, resulting in the expansion or outright abandonment of the contemplative model in favor of interaction between the creator and the spectator through matrices art, the recipient's interaction with the graphic dispositive prepared by the artist, or the recipient's co-creation or co-participation in the process of graphic image creation. These changes led to the need to reformulate analytical categories applied to the description of new graphic forms. The proposal presented in this text is to discuss and present the benefits, as well as to indicate potential weaknesses resulting from the following methodological decisions: adaptation of the concept proposed by Rosalind Krauss for the study of new forms of sculptural art known as the expanded field to the needs of the analysis of contemporary graphic art; transfer of the concept of print culture used in historical, library and literary studies to the area of analysis of graphic arts and updating it in order to adapt it to the research needs regarding activities in the field of contemporary graphic arts.