



Wrocławska grafika artystyczna

Wrocław printmaking

Dorota Miłkowska

Akademia Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu
The Eugeniusz Geppert Academy of Art and Design in Wrocław

Wielu lat potrzeba było i wysiłku wielu osób, by grafika wrocławska mogła osiągnąć poziom, na jakim znajduje się obecnie. Prace młodych wrocławian pojawiają się na najważniejszych krajowych i międzynarodowych konkursach graficznych, zyskując uznanie jurorów. Prezentacje wrocławskiej grafiki artystycznej, organizowane m.in. przez Akademię Sztuk Pięknych we Wrocławiu, goszczą w wielu placówkach wystawienniczych na całym świecie, zwiększając zainteresowanie możliwością studiowania w stolicy Dolnego Śląska u adeptów sztuki graficznej z całego świata.

Początki nie były jednak łatwe.

Dla sztuki wrocławskiej rok 1945 stanowił rok zerowy. W kolejnych latach kształtować ją mieli artyści przybywający do miasta z różnych stron przedwojennej Polski. Spośród nich najważniejszym dla grafiki okazał się Stanisław Dawski¹.

Artysta przyjechał do Wrocławia wkrótce po zakończeniu działań wojennych i od razu przystąpił do animowania w nim życia artystycznego. Wiele z aktywności Dawskiego wiązało się w tym czasie z organizowaniem uczelni plastycznej. Swoje funkcjonowanie inaugurowała

It has taken many years and the efforts of many people for printmaking in Wrocław to reach the level it is at today. Graphic works by young artists from Wrocław appear at the most important national and international graphic arts competitions, gaining recognition among their jurors. The presentations of Wrocław printmaking, organised, among others, by the Academy of Art and Design, are presented in many exhibition centres all over the world, thus arousing interest in the possibility of studying graphic art in the capital of Lower Silesia.

However, the beginnings were not easy.

The year 1945 was the zero year for Wrocław art. In the following years it was to be shaped by artists who arrived in the city from various parts of pre-war Poland. Of these, Stanisław Dawski became the most important for graphics¹.

The artist who came to Wrocław shortly after the end of hostilities and immediately began to animate artistic life there. Many of Dawski's activities at the time were connected with the organisation of an academy of visual arts. It was inaugurated in 1946. It was owing to Dawski's ambitious plans that at one point graphic art was included in the curriculum of the State

1.

Paweł Frąckiewicz, *Drewno na opał III*, 2019, druk cyfrowy, 100 × 70 cm. Fot. P. Frąckiewicz

Paweł Frąckiewicz, *Drewno na opał III* (Firewood III), 2019, digital print, 100 × 70 cm. Photo: P. Frąckiewicz

ona w 1946 roku. To dzięki ambitnym planom Dawskiego grafika warsztatowa obecna była, w pewnym momencie, w programie nauczania w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych (jak wkrótce nazwano uczelnię) na wszystkich kierunkach. Ostatecznie starania Dawskiego zaowocowały powołaniem w 1967 r. – na Wydziale Malarstwa, Rzeźby i Grafiki z Oddziałem Ceramiki i Szkła – Katedry Grafiki Artystycznej i Użytkowej. Jej kierownikiem został oczywiście sam Dawski, nadal prowadząc wtedy zajęcia z grafiki artystycznej dla studentów².

Paradoksalnie, Dawski, który wniósł tak znaczący wkład w umocnienie pozycji grafiki na wrocławskiej uczelni plastycznej, sam wykształcenia w zakresie grafiki warsztatowej nie posiadał. Swe zamiłowanie do tej dziedziny sztuki rozwijał poprzez podejmowanie kolejnych eksperymentów z różnymi technikami oraz poprzez testowanie rozmaitych sposobów ekspresji i rozwiązań formalnych. Te ostatnie niekiedy zapożyczał od innych twórców. Jak zauważyła Irena Ryłska, artysta:

Raz kładzie nacisk na linie, wycieniowując finezyjnie kreskę, to znów na zestawy płaszczyzn celem uzyskania walorów tonalnych. W jednych rycinach dąży do ujęć malarskich, w innych ukazuje skłonność do zwartej i mocnej tektoniki bryły celem uzyskania maksimum wyrazu przy wielkiej oszczędności użytych środków³.

Mariusz Hermansdorfer, poszukując zapewne uzasadnienia dla takiej strategii twórczej grafika, wskazywał na fakt uzależniania przez niego stylistyki od tematów podejmowanych w poszczególnych pracach. Odnotowywał:

Dawski raz jest subtelnym lirykiem oczarowanym pięknem przyrody lub urodą postaci kobiecej, raz skupionym badaczem abstrakcyjnych układów formalnych, a innym razem ekspresyjnym twórcą protestującym przeciw wojnie i zagładzie⁴.

Artysta niewątpliwie zdawał sobie sprawę z tego, że nie będzie w stanie uprawiać dydaktyki na odpowiednio wysokim poziomie. W 1948 r. zdołał jednak doprowadzić do zatrudnienia na

Higher School of Visual Arts (as the school was soon called) in all faculties. Eventually, Dawski's efforts resulted in the establishment in 1967, at the Faculty of Painting, Sculpture and Graphic Arts with the Department of Ceramics and Glass, of the Department of Artistic and Applied Graphics. Its head became, of course, Dawski himself, who continued to hold classes in graphic art for students².

Paradoxically, Dawski, who made such a significant contribution to strengthening the position of graphic art at the Wrocław Academy, did not have a degree in graphic arts himself. He developed his passion for this field of art by experimenting with different techniques and testing various forms of expression and formal solutions. The latter he sometimes adopted from other artists. As Irena Ryłska noticed, the artist:

sometimes puts emphasis on lines, shading the line finely, and other times on sets of planes to achieve tonal values. In some of his prints he strives for painting-like depictions, in others he shows a tendency to compact and strong tectonics of the mass in order to achieve maximum expression with great economy of means³.

Mariusz Hermansdorfer, probably in search of justification for such a creative strategy, pointed to the fact that his stylistics depended on the themes taken up in individual works. As he notes:

Dawski is at times a subtle lyricist enchanted by the beauty of nature or the charm of a female figure, at times a focused explorer of abstract formal systems, and at other times an expressive artist protesting against war and annihilation⁴.

The artist was undoubtedly aware that he would not be able to teach at a high enough level. In 1948, however, he managed to hire Stanisław Wojewódzki, who had received a thorough education before the war at the State School of Decorative Arts and Artistic Industry in Poznań, where he attended classes at the Graphic Arts Department under Prof. Jan

uczelnia Stanisława Wojewódzkiego, który przed wojną odebrał staranne wykształcenie w Państwowej Szkole Sztuk Zdobniczych i Przemysłu Artystycznego w Poznaniu, gdzie uczęszczał na zajęcia na wydziale graficznym u Jana Wronieckiego i Karola Mondrala, a także w Państwowej Akademii Sztuk Graficznych i Przemysłu Książkowego (Akademie für Graphische Künste und Buchgewerbe) w Lipsku, gdzie zgłębiał techniki graficzne. Przez dwa lata artysta studiował również malarstwo i rysunek na Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie⁵.

Wojewódzki związany był z PWSSP do 1950 roku. Po dwuletniej przerwie powrócił na uczelnię i pracował w niej nieprzerwanie przez 10 lat⁶. Biegły w technikach trawionych, które stosował w swojej twórczości, uczył posługiwania się nimi studentów wrocławskiej uczelni plastycznej. To one staną się podstawą warsztatu Haliny Pawlikowskiej – wychowanki Dawskiego i Wojewódzkiego, od 1957 r. asystentki tego pierwszego w należącym do Wydziału Ceramiki i Szkła Studium Grafiki.

Pawlikowska swój mariaż z grafiką zaczęła od surowych w formie i ekspresji drzeworytów i linorytów. Jak zauważa Barbara Baworowska, artystka:

uzyskuje w nich efekt charakterystyczny dla tzw. realizmu graficznego, który podobnie jak malarstwo materii jest wyrazem silnej w latach pięćdziesiątych tendencji do dystansowania się sztuki wobec świata zewnętrznego i bezpośredniej przedmiotowości⁷.

Analizując tematykę prac Pawlikowskiej, krytyczka zauważa dalej:

Rzeczywistość, którą artystka utrwała w swoich grafikach, nie jest zatem identyczna z naturalnym wyglądem pejzażu, budowli czy człowieka. Rzeczywistość ta, choć czytelna, roztapia się w głębokich czerniach tła, w rozbłyskach bieli przestrzenie organizowanych kształtów, w zawłościach logicznych gry światła i cienia⁸.

W drugiej połowie lat 70. XX w. coraz wyraźniej zaznacza się w twórczości Pawlikowskiej odmienna tendencja. Jej prace zaczyna prze-

Wroniecki and Prof. Karol Mondral, as well as at the State Academy of Graphic Arts and Book Industry (Akademie für Graphische Künste und Buchgewerbe) in Leipzig, where he studied graphic techniques. For two years he also studied painting and drawing at the Academy of Fine Arts in Cracow⁵.

Wojewódzki was associated with Państwowa Wyższa Szkoła Sztuk Plastycznych (State Higher School of Fine Arts – PWSSP) until 1950. After a two-year break, he returned to the School and worked there continuously for 10 years⁶. Skilled in etching techniques, which he used in his work, he taught their use to students of the Wrocław Academy. They would become the basis for the workshop of Halina Pawlikowska, Dawski's and Wojewódzki's student, who from 1957 was the former's assistant at the Graphic Arts Studio belonging to the Department of Ceramics and Glass.

Pawlikowska began her marriage with printmaking with woodcuts and linocuts, raw in form and expression. As Barbara Baworowska notes, the artist:

achieves in them an effect characteristic of the so-called graphic realism, which, like the painting of matter, is an expression of a strong tendency in the 1950s for art to distance itself from the external world and direct objects⁷.

Analysing the themes of Pawlikowska's works, the critic goes on to note:

The reality the artist captures in her graphics is therefore not identical to the natural appearance of a landscape, building or human being. This reality, though legible, dissolves in the deep black of the background, in the flashes of white of spatially organised shapes, in the logical complexities of the play of light and shadow⁸.

In the second half of the 1970s, a different tendency in Pawlikowska's art became more and more visible. Her works start to be permeated by a specific nostalgia, and forms defined by more and more delicate and precise drawing slowly start to be enveloped by a delicate sfu-

nikać specyficzna nostalgia, a formy, określone coraz subtelniejszym i precyzyjniejszym rysunkiem, powoli zaczyna spowijać delikatne *sfumato*. Zanurzenie się w tej opartej na akwafortcie i mezzotincie stylistyce, jakiej artystka pozostanie wierna do końca, nie oznacza jednak rezygnacji z innych technik. Wśród powstałych w latach 80. i 90. XX w. grafik znaleźć można również takie, w których dominuje rysunek – kreowany przy użyciu suchej igły lub utrwalany w matrycy linorytnicznej.

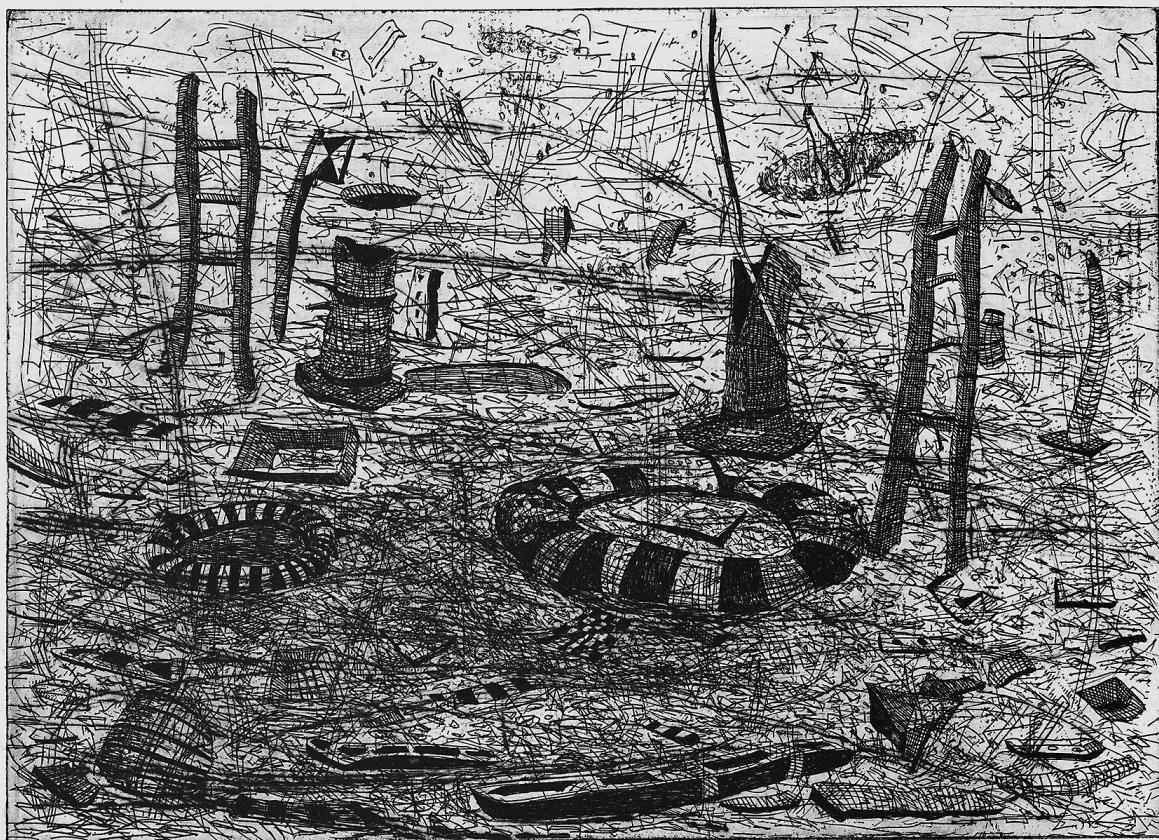
Tendencja dostrzegalna w początkowym okresie twórczości Pawlikowskiej przenikała w latach 50. i 60. XX w. całe wrocławskie środowisko graficzne. W przypadku wielu prac jej źródeł szukać można w grafice niemieckiego ekspresjonizmu. W dziełach Grzegorza Dąbrowy jego wpływ dostrzegalny jest m.in. w sposobie opracowywania matrycy, w której artysta drażył długimi pociągnięciami ryłca kolejne, mocne wyżłobienia. W odbitce widoczne są one, jak zauważa Ryłska, jako „ścieżki bieli w intensywnie czernią nasyconej plamie”⁹. W twórczości Zofii Kubackiej ślad narzędzia staje się nośnikiem emocji: odzwierciedlanych lub wywoływanych przez artystkę. Związane są one z odczuwaniem pejzażu lub ilustrowaniem scen z historii Dolnego Śląska. W podobnie emocjonalny sposób traktuje pejzaż w swoich linorytach Ryszard Sokół. Ryłska zwraca uwagę na specyficzne prowadzenie przez grafika narzędzia w partiach nieba¹⁰, przypominające zabiegi stosowane przez Karla Schmidta-Rottluffa, jak również związanego z niemieckim ekspresjonizmem Edwarda Muncha. Z kolei w linorytach Henryka Wilkowskiego najdobitniej daje znać o sobie ekspresjonistyczna potrzeba egzystencjalnego zbliżenia się do człowieka. O jego przeżyciach artysta opowiada, wyzyskując mocne kontrasty światłocieniowe oraz różnicując środki wizualne w obrębie jednego dzieła (ustawiając np. plamę czerni w opozycji do gęstego kreskowania i drobnych punktów rozproszonych w bieli czystej kartki).

Spośród niemieckich twórców inspirujący dla wrocławian okazał się także Paul Klee. W omawianym okresie echa jego sztuki odnaleźć można w realizacjach Stefana Szmida

mato [Fig. 1]. Immersion in this style based on etching and mezzotint, to which the artist will remain faithful until the end, does not mean, however, giving up other techniques. Among the graphics created in the 1980s and 1990s one can also find those dominated by drawing – created with a drypoint or preserved in a linocut matrix.

This tendency, noticeable in the early period of Pawlikowska’s work, permeated the whole graphic environment of Wrocław in the 1950s and 1960s. In the case of many works, its sources can be found in the graphic art of German Expressionism. In Grzegorz Dąbrowa’s works its influence can be seen, for example, in the way the matrix is worked, in which the artist has cut subsequent, strong grooves with long strokes of his gouge. In the print they are visible, as Irena Ryłska notes, as “white trails in a stain saturated with intense black”⁹. In Zofia Kubacka’s work, the trace of a tool becomes a carrier of emotions: reproduced or evoked by the artist. They are connected with feeling the landscape or illustrating scenes from the history of Lower Silesia. Ryszard Sokół treats the landscape in a similarly emotional way in his linocuts. Ryłska points to the specific leading of the tool by Sokół in the parts of the sky¹⁰, reminding of the solutions applied by Karl Schmidt-Rottluff, as well as Edward Munch, associated with German Expressionism. In Henryk Wilkowski’s linocuts, on the other hand, the expressionistic need to get closer to a human is most evident. The artist tells about his emotions by using strong chiaroscuro contrasts as well as the differentiation of visual means within one work (for example, setting a patch of black in opposition to dense hatching and small points scattered among the whiteness of a blank sheet of paper).

Among German artists, Paul Klee also proved inspiring for the Wrocław artists. In the discussed period echoes of his art can be found in Stefan Schmidt’s and Zygmunt Waśniewski’s works. However, Pablo Picasso, another European artist, had the greatest influence on the Wrocław printmaking. Many imitated his characteristic line (or rather its various



J. Szewczyk 2017

2.
Jacek Szewczyk, *Xian City*, 2017, akwaforta, 20 × 28 cm. Fot. J. Szewczyk
Jacek Szewczyk, *Xian City*, 2017, etching, 20 × 28 cm. Photo: J. Szewczyk



3.

Christopher Nowicki, *Klucze z tryptyku Decyzje*, 2016, mezzotinta, 55 × 66 cm, 2016. Fot. Ch. Nowicki

Christopher Nowicki, *Klucze* (Keys) from the triptych *Decyzje* (Decisions), 2016, mezzotint, 55 × 66 cm, 2016. Photo: Ch. Nowicki

i Zygmunta Waśniewskiego. Największy wpływ wywarł jednak na wrocławskich grafików inny europejski twórca – Pablo Picasso. Wielu naśladowało jego charakterystyczną kreskę (a raczej jej rozmaite rodzaje). Do jej admiratorów należeli niewątpliwie Jan Owsiewski i Andrzej Will. Dawski wręcz „parafrazował” konkretne realizacje Picassa.

Zaskakująco wrocławskie „picassy” nie zawsze były pochodną twórczości graficznej Hiszpana. Wrocławscy graficy chętnie sięgali po inspiracje płynące z jego kubistycznego malarstwa: płasko kładziony kolor (w przypadku grafik, o których mowa, są to barwa czarna i rozmaite odcienie szarości), formy oparte na geometrii, specyficzna „brutalność” rysunku – to wszystko odnaleźć można w linorytach Ludwika Kiczury i Eryki Trzewik.

Śledząc rozwój wrocławskiego środowiska graficznego, warto jeszcze na moment powrócić do osoby Dawskiego. Wniósł on bowiem weń kolejny, pozaorganizacyjny wkład.

Jednym z niewątpliwych darów Dawskiego była umiejętność wynajdywania nowych talentów. Jego dwa największe odkrycia to Józef Gielniak i Eugeniusz Get-Stankiewicz. Pierwszy mógł pracować nad rozwojem swojej sztuki dzięki indywidualnym lekcjom udzielanym przez Dawskiego. Profesor dojeżdżał do Bukowca pod Kowarami, do sanatorium, w którym artysta przebywał w związku ze swoją chorobą. W tak niesprzyjających warunkach rozwijała się niezwykła twórczość Gielniaka, naznaczona, jak zauważa Zbylut Grzywacz, pragnieniem, by „wtopić się w naturę, wpisać w mikro- i makrokosmos”¹¹. Początkowo realizowała się ona w fantastycznych trawestacjach motywów czerpanych z otoczenia: budynków sanatorium, otaczających je drzew i gór. Z czasem zastąpiły je niekiedy niepokojące, niekiedy baśniowe improwizacje, w których nie chodziło już o czyste obrazowanie, ale „między innymi, o badanie struktury materii – lotnej, zmiennej, niestałej, jej ruchliwości i napięć – obok, jak zawsze, głębokich podtekstów”¹². Niezależnie jednak od tematu, zdaniem Andrzeja Jakimowicza, w twórczości Gielniaka jest:

types). Among its admirers were undoubtedly Jan Owsiewski and Andrzej Will. Dawski even “paraphrased” concrete executions of Picasso.

Surprisingly, Wrocław’s “Picassos” were not always inspired by the Spaniard’s graphic output. Graphic artists from Wrocław eagerly took inspiration from his cubist painting: flat colour (in the case of the graphic works in question it is black and various shades of grey), forms based on geometry, specific “brutality” of drawing – all this can be found in the linocuts of Ludwik Kiczura and Eryka Trzewik.

Following the development of the Wrocław graphic environment, it is worth returning for a moment to the person of Professor Dawski. He made another, non-organisational contribution to it.

One of Dawski’s undoubted gifts was his ability to find new talents. His two greatest discoveries were Józef Gielniak and Eugeniusz Get-Stankiewicz. The former could work on developing his art thanks to individual lessons given by Dawski. The professor used to commute to Bukowiec near Kowary, to a sanatorium in which the artist was staying due to a disease from which he suffered. In such unfavourable conditions Gielniak’s extraordinary work developed, marked, as Zbylut Grzywacz remarks, by a desire to “merge with nature, to inscribe himself in the micro and macro-cosmos”¹¹. Initially it was realised in fantastic travesties of motifs taken from the surroundings: the buildings of the sanatorium, the nearby trees and mountains. With time they were replaced by sometimes disturbing, sometimes fairy-tale improvisations, which were no longer about pure depiction but “among other things, a study of the structure of matter – volatile, changeable, unstable, its mobility and tensions – alongside, as always, deep subtexts”¹². However, according to Andrzej Jakimowicz, in Gielniak’s art there is:

both strength and delicacy; subtlety of unusual, as if constantly excited fantasy and discipline of artistic order; incomparable richness of details, monumentality and, exceeding many times the actual format of the work, vastness of general concept; and

i siła, i delikatność; subtelność niezwyklej, jakby stale podnieconej fantazji, i dyscyplina artystycznego ładu; nieporównane bogactwo szczegółów, detali, i monumentalność, i, przekraczająca wielokrotnie rzeczywistości format dzieła, rozległość ogólnej koncepcji; w sferze emocjonalnej zaś – cała gama odczuć, od ciepłej, łagodnej liryki aż po grozę rzeczy oczywistych¹³.

Dla Ignacego Witzta sztuka Gielniaka to przede wszystkim:

świat poezji, intymnej liryki, filozoficznej poetyki. To moment styku tego, co rzeczywiste, z tym, co nie-realne, abstrakcyjne. Jest to poezja emocji i poezja niezczęsto uprawianej intymności¹⁴.

„Pisać” ją, artysta „[p]osługuje się formami niezwykle subtelnymi i ulotnymi, jakby rytował bieg własnych myśli. Kształty rozchybotane, mgławicowo niematerialne drżą na tle czerni...”¹⁵. Tak o grafikach Gielniaka wypowiadała się z kolei Teresa Grzybowska.

Get-Stankiewicz, zanim ukończył studia na wrocławskiej PWSSP (było to w 1972 r.), uczęszczał na Politechnikę Wrocławską, gdzie kształcił się na architekta. Na zmianę decyzji o przyszłym zawodzie wpłynęło spotkanie z Dawskim, który poznawszy prace graficzne młodego Stankiewicza, namówił go do podejścia do egzaminu wstępnego na wrocławską uczelnię plastyczną. Studia i pierwsze lata pracy zaowocowały objawieniem się niezwyklego talentu graficznego. Jego śladem są wykonane w latach 70. XX w. sitodruki, w których:

króluje fantastyczny ornament wyprowadzony z motywów roślinnych i kaligrafia; nader częstym motywem w tych dekoracyjnych pracach są także wizerunki stworzeń po części wywiedzione ze średniowiecznych bestiariuszy, po części z imaginacji własnej¹⁶.

Jak zauważa dalej autor przytoczonych słów, Mirosław Ratajczak:

złożoność kolorystyczna [tych sitodruków], precyzyjny rysunek oddający najdrobniejsze detale, fan-tazyjność motywów, perfekcyjny druk czynią z nich niedoścignione arcydzieła gatunku¹⁷.

in the emotional sphere – a whole range of feelings from warm, gentle lyricism to the horror of obvious things¹³.

For Ignacy Witz, Gielniak’s art is above all:

a world of poetry, intimate lyricism, philosophical poetics. It is the moment of contact between what is real and what is unreal, abstract. It is the poetry of emotions and the poetry of an intimacy that is not often practised¹⁴.

When “writing” it, the artist “uses extremely subtle and ephemeral forms, as if he were engraving the course of his own thoughts. Shapes wobbling, nebulously immaterial tremble against the background of black...”¹⁵. This is the way Teresa Grzybowska wrote about Gielniak’s graphics.

Get-Stankiewicz, before he graduated from the PWSSP in Wrocław (in 1972), attended the Wrocław University of Science and Technology, where he studied to become an architect. The decision to change his mind about his future profession was influenced by his meeting with Dawski, who, having become acquainted with the graphic works of the young Stankiewicz, persuaded him to take the entrance exam to the Wrocław Academy. The studies and the first years of work resulted in the revelation of an extraordinary graphic talent. His traces are screen prints made in the 1970s, in which:

fantastic ornaments derived from plant motifs and calligraphy are dominant; images of creatures partly derived from medieval bestiaries and partly from the artist’s own imagination are an extremely frequent motif in these decorative works¹⁶.

As Mirosław Ratajczak, the author of the above words, further notes:

the complexity of colours [of these screen prints], the precise drawing rendering the tiniest details, the fancifulness of motifs, the perfect printing make them unsurpassed masterpieces of the genre¹⁷.

W pełni dojrzała twórczość Geta-Stankiewicza realizowała się jednak w miedziorycie. Zdominował on jego graficzny warsztat w latach 80. XX w., pozostając już do końca ulubionym środkiem wyrazu. W technice miedziorytniczego rysunku Get-Stankiewicz był niewątpliwym mistrzem. Zafascynowany jego kreską Jacek Szelegejd pisał z emfazą:

Wystarczy wziąć silnie powiększającą lupę [z taką pracował nad swoimi grafikami artysta], by znaleźć się w prawdziwej krainie czarów. Ujrzymy tam niezwykle pejzaże oglądane z lotu ptaka; ostre granie, łagodne zbocza, głębokie rozpadliny i gwałtowne urwiska [...]; poznamy też fakturę skał, ale i welwetowe miękkości. [...] I jakież tam bogactwo sposobów cięcia miedzianej blachy – od zarysowań wielokrotnie cieńszych od ludzkiego włosa, po wijące się niczym ruchliwe ogonki salamander minirowki czy nieco przysadziste nacięcia-dołeczki. Patrząc na te zawiłe (pod silnym powiększeniem) układy i rytmy, nie chcemy wierzyć, by były dziełem ludzkiej ręki¹⁸.

Jednak gdy już artysta osiągnął to opisywane mistrzostwo formy graficznej, zdecydował się na krok zgoła radykalny: stworzenie „osmiańskiej szkoły *passe-partout*”. W praktyce jej założenia realizował, drąc wykonane przez siebie odbitki i zestawiając ze sobą ich fragmenty w nowe konfiguracje. Tak powstałe kompozycje nierzadko uzupełniał kolorem, wyklejankami z kartonu, bibuły, kalki i innych papierów, by w ten sposób drwić z „poprawności estetyki geometrycznej ramki, wnosząc bezpośredni ślad autorskiej ręki”. Ów obrazoburczy gest miał dalsze konsekwencje. Należały do nich „[k]arnawalizacja obrazu i jego wyrazistość, wychodzenie z ram”. Jak zauważa dalej Jan Fejkiel, autor cytowanych zdań, w działaniach artysty:

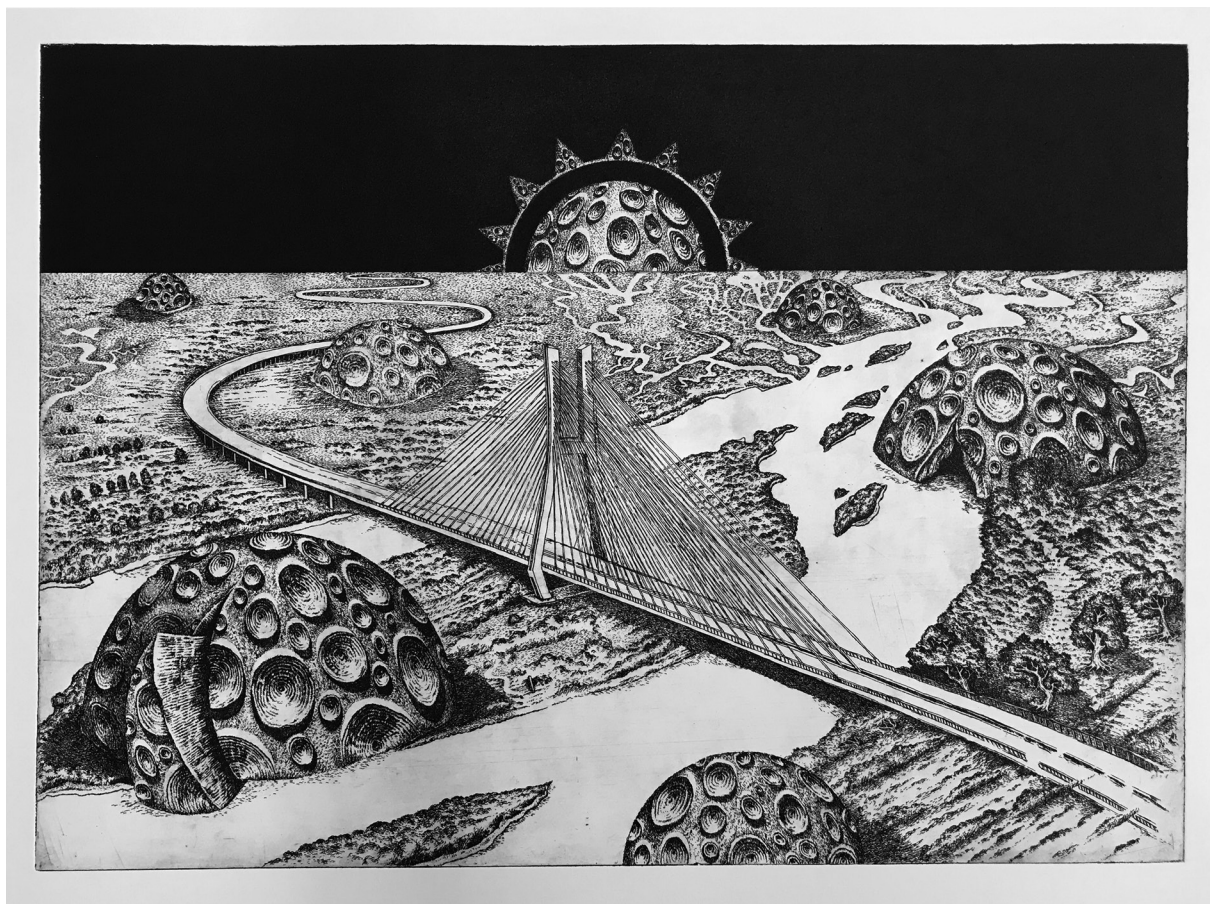
Ważna jest siła kontrastu. Naturalistyczna dokładność styka się z abstrakcją. Fragment z całością, a szkic z wykończeniem. Płaskość z trzecim wymiarem, a puste przestrzenie kompozycji z nagłym zawiązaniem formy. Get jest nie tylko mistrzem rysunku, ale i sztuki projektowania graficznej plan-szy. W sposób niezrównany panuje nad dramaturgią

However, Get-Stankiewicz's fully mature work was implemented in copperplate. It dominated his graphic workshop in the 1980s, remaining his favourite means of expression until the end. In the technique of copperplate drawing, Get-Stankiewicz was undoubtedly a master. Fascinated by his line, Jacek Szelegejd wrote with emphasis:

It is enough to take a magnifying glass [the kind the artist used to work on his graphics] to find ourselves in a real wonderland. There we will see unusual landscapes seen from a bird's eye view; sharp ridges, gentle slopes, deep chasms and violent cliffs [...]; we will also recognize the texture of rocks, but also velvet softness [...] and what a wealth of ways to cut the copper sheet there is – from scratches many times thinner than a single human hair, to minnows winding like busy salamander tails, or slightly squat notches-dots. Looking at these intricate (under strong magnification) arrangements and rhythms, we do not want to believe that they are the work of the human hand¹⁸.

However, when he had already achieved this mastery of graphic form, the artist decided to take a radical step: the creation of the “Ashmyany *passe-partout* school”. In practice, he realised its assumptions by tearing the prints he had made and putting their fragments together in new configurations. He often completed compositions created in this way with colour, paste-ups of cardboard, crêpe paper, carbon paper and other papers in order to mock “the correctness of the aesthetics of the geometric frame, bringing in the direct trace of the author's hand”. This iconoclastic gesture had further consequences. These included “the carnivalization of the image and its expressiveness, leaving out of the frame”. As Jan Fejkiel, the author of the above quoted sentences, further notes, in the artist's actions:

The power of contrast is important. Naturalistic accuracy meets abstraction. The fragment with the whole, and the sketch with the finish. Flatness with the third dimension, and the empty spaces of a composition with a sudden wrapping in the form. Get



4.

Przemysław Tyszkiewicz, *Na Jowiszu odkryto mleko*, 2019, akwaforta, akwatinta, 47 × 67 cm. Fot. P. Tyszkiewicz
Przemysław Tyszkiewicz, *Na Jowiszu odkryto mleko* (Milk was discovered on Jupiter), 2019, etching, aquatint, 47 × 67 cm.
Photo: P. Tyszkiewicz

obrazu, umiejętnie zagęszcza, to rozrzedza akcję, zaskakuje niespodzianką, relacją głównego motywu do didaskaliów¹⁹.

Pisząc o Gecie-Stankiewicz, watro wspomnieć osobę zaprzyjaźnionego z nim Jana Jaromira Aleksiana. Był on, podobnie jak Get-Stankiewicz, wychowankiem Dawskiego, pod którego kierunkiem studiował grafikę warsztatową i projektowanie graficzne. Grafiką warsztatową zajmował się jeszcze jakiś czas po studiach. Jednak mimo tego, że miał na tym polu pewne osiągnięcia, zdecydował się porzucić ją dla projektowania plakatów. I to w tej dziedzinie doszedł do największych sukcesów. Jego malarzkie w formie plakaty emanowały szczególną poetyką. Za ich pośrednictwem artysta „potrafił przekazać [...] oglądającemu każdy dowolny skrót myślowy, każdą najbardziej nieprawdo-

is not only a master of drawing, but also of the art of graphic board design. He has unparalleled control over the dramaturgy of the picture, he skilfully thickens or dilutes the action, surprises with unexpectedness, with the relation of the main theme to the didascalial¹⁹.

While writing about Get-Stankiewicz, it is worth mentioning his friend Jan Jaromir Aleksian. He, like Get-Stankiewicz, was a student of Prof. Dawski, under whose tutelage he studied printmaking and graphic design. He continued to work in printmaking for some time after graduation. However, despite the fact that he had some achievements in this field, he decided to abandon it for poster design. And it was in this field that he attained his greatest success. His posters, painting-like in form, emanated a particular poetics. Through them, the artist

podobną metaforę czy pomysł”²⁰. Zdaniem Jaceka Szewczyka, autora przytoczonych słów, swą twórczą strategią Aleksium dzielił się ze studentami na prowadzonych w PWSSP zajęciach z projektowania graficznego²¹. Jak wspomina Szewczyk:

Pracując dla Aleksiuma, używając współczesnego języka reklamy, byliśmy nieustannie pobudzani intelektualnie. Byliśmy zajęci poszukiwaniem właściwego obrazu, inteligentnego pomysłu czy rozwiązań formalnych. Czuliśmy pewną wyższość nad kolegami z innych wydziałów, że oto my, rozmawiając z Mistrzem, rozważamy, co jest dobre, a co złe. Gdzie leży granica wolności słowa i obrazu, a gdzie jest jej kres²².

Trudno nie dostrzec analogii pomiędzy realizacjami plakatowymi Aleksiuma a twórczością wielu grafików wrocławskich debiutujących w latach 80. i na początku 90. XX wieku. Zaliczają się do nich m.in. cytowany Szewczyk, Paweł Frąckiewicz, Przemysław Tyszkiewicz i Anna Janusz-Strzyż. Ich prace łączy z dziełami Aleksiuma tendencja do narracyjności, poetyka, a przede wszystkim sięganie do repertuaru form surrealnych. Niezależnie jednak od wpływu Aleksiuma talenty tych młodych twórców wiele zawdzięczały wysiłkowi, jaki włożyli w ich rozwój dwaj inni pedagodzy wrocławskiej PWSSP: wspomniana wcześniej Pawlikowska oraz Andrzej Basaj – absolwent tej uczelni, który tuż po jej ukończeniu, w tym samym 1970 r., rozpoczął tam pracę.

Basaj szybko dał się poznać jako artysta o doskonałym warsztacie. Rozgrywając swe dzieła kolorem albo przeciwnie – opierając ich ekspresję na niuansach graficznych półtonów i relacjach form osadzonych w nie do końca zdefiniowanej przestrzeni, budował bogate graficzne *oeuvre*. Różnorodne strategie twórcze scala jednak w dziele Basaja ogólna, surrealistyczna tendencja. Janusz Przybylski, podejmując próbę scharakteryzowania tej niezwyklej sztuki, pisał:

Świat Andrzeja Basaja wypełniony jest dramatem i groteską. Komedia sąsiaduje tutaj z tragedią, a realność z podświadomością, erotyzm z obojętnością,

“was able to convey [...] to the viewer every possible mental shortcut, every most unlikely metaphor or idea”²⁰. According to Jacek Szewczyk, the author of the above words, Aleksium shared his creative strategy with students in his graphic design classes at the PWSSP²¹. Szewczyk recalls:

When working for Aleksium, and using the contemporary language of advertising, we were constantly intellectually stimulated. We were busy looking for the right image, an intelligent idea or formal solutions. We felt a certain superiority over our colleagues from other departments, that it was us, talking to the Master, who were considering what was good and what was bad. Where is the limit of freedom of speech and image, and where is its end²².

It is hard not to notice the analogy between Aleksium’s poster creations and the work of many Wrocław graphic artists who debuted in the 1980s and early 1990s. These include, among others, the above-mentioned Jacek Szewczyk, Paweł Frąckiewicz, Przemysław Tyszkiewicz and Anna Janusz-Strzyż. What their works have in common with Aleksium’s art is a tendency towards narration, poetics and, above all, reaching for the repertoire of surreal forms. However, irrespective of Aleksium’s influence, the talents of these young artists owed a lot to the work that two other teachers of the PWSSP in Wrocław put into their development: the aforementioned Halina Pawlikowska, and Andrzej Basaj, a 1970 graduate of the Wrocław PWSSP, who started working at his alma mater the same year.

Basaj quickly made himself known as an artist with excellent technique. By playing in his works with colour, or on the contrary – basing their expression on the nuances of graphic half-tones and the relations of forms set in not fully defined space, he built his rich graphic *oeuvre*. However, various creative strategies are linked together in Basaj’s work by a general, surrealist tendency. Janusz Przybylski, in his attempt to characterise this extraordinary art wrote:

The world of Andrzej Basaj is filled with drama and grotesque. Here, comedy meets tragedy, reality meets the subconscious, eroticism meets indiffer-

zaś witalność przeczy martwocie. [...] Twórczość Basaja jest sugestywną próbą ukazania spraw niewidocznych, stworzenia linearnego alfabetu zastosowanego do wyobrażania przeżyć i przemyśleń związanych z człowieczymi upadkami, wzlotami, śledzonymi przez wrażliwego i myślącego artystę²³.

Powróćmy jednak do pokolenia twórców debiutujących w latach 80. i na początku 90. XX wieku. Jak zostało już powiedziane, jego przedstawiciele chętnie uciekają się w swej twórczości do form surrealnych i narracyjności. Narracyjność ta nie nosi jednak cech ilustracyjności – artyści ci nie są zobowiązani, jak twórcy plakatów, do odwoływania się w swoich pracach do konkretnego dzieła, np. scenicznego, jak to było w przypadku Aleksiuina. Znaczeniowo zatem ich wytwory mają otwartą formułę, nastawioną na wyzyskanie potencjału przypadkowości, będącego efektem interakcji z widzem.

Tak jest w przypadku grafik przywoływane go już Szewczyka. Można by je nazwać „pejzazami miejskimi”, które artysta widzi w mikroskali. Konstruuje je z:

dziesiątków wehikułów i budowli oraz setek, a nawet tysięcy drobnych przedmiotów, [pośród których] raz po raz pojawiają się kleksy rzucone na papier, zadrapania czy smugi. Są one autorowi potrzebne dwojako: dla uzupełnienia kompozycji o brakujące elementy „do wypełnienia”, a także dla podkreślenia tego, że są to tylko imaginatywne rysunki, a nie żadne konkretne miejskie pejzaże²⁴.

Niezależnie jednak od tego, jak są realne, mają swoich mieszkańców. Są to „breslauer-si” – postaci zapamiętane z dzieciństwa, które w ostatnich pracach Szewczyka chętnie pozostają poza kadrem. W identyczny do zastosowanego w rysunkach sposób artysta kreuje swoje fantastyczne światy w matrycy graficznej [fig. 2].

W twórczości Christophera Nowickiego efekt surreality uzyskiwany jest poprzez nakładanie na siebie wycinków realnego świata. Zaburzenia skali, różnice w kadrowaniu i rozmiarze poszczególnych form, zaskakujące ich zestawienia – to elementy gry, jaką artysta prowadzi w swoich pracach. W odchodzeniu od

ence, and vitality defies deadness. [...] Basaj’s work is a suggestive attempt to show invisible matters, to create a linear alphabet used to depict experiences and thoughts connected with human failures and ups, followed by a sensitive and thinking artist²³.

Let us return, however, to the generation of artists debuting in the 1980s and early 1990s. As has already been said, its representatives are keen to resort in their work to surreal forms and narrativity. This narrativity, nevertheless, does not carry the characteristics of illustration – these artists are not obliged, as poster makers are, to refer in their pieces to a specific work – for example, a stage work, as was the case with Aleksiuin. In terms of meaning, therefore, their works have an open formula, geared towards exploiting the potential for accidentality that results from interaction with the viewer.

Such is the case with the works of Jacek Szewczyk, already cited. They could be called “cityscapes” seen by the artist on a micro scale. He builds them out of:

dozens of vehicles and buildings, and hundreds or even thousands of small objects [among which] again and again there are blots, scratches or smudges thrown on the paper. The author needs them in two ways: to complete the composition with missing elements “to be filled in”, and to emphasise that these are only imaginary drawings and not any concrete cityscapes²⁴.

However real they are, they have nevertheless their own inhabitants. These are the “Breslauer-si” – characters remembered from his childhood, who in Szewczyk’s latest works like to stay out of the frame. In a manner identical to that used in his drawings, the artist creates his fantastic worlds in a graphic matrix [Fig. 2].

In Christopher Nowicki’s work, the surreal effect is achieved by superimposing fragments of the real world. Distortion of scale, differences in the framing and scale of individual forms, their surprising juxtapositions are elements of the game the artist plays in his works. In departing from realism, he is helped by the nature of the technique he uses – mezzotint – which

realizmu pomaga mu natura techniki, jaką się posługuje – mezzotinty, pozwalającej na pewną „niedookreśloność” powoływanego w grafikach świata [fig. 3].

Ten ostatni aspekt wyzyskuje w swojej twórczości także Przemysław Tyszkiewicz. Podstawą kompozycji niemal wszystkich jego grafik jest głęboka czerń tła. Artysta otrzymuje ją za pomocą drobnoziarnistej akwatinty. Z czerni „wydobywa” poszczególne formy precyzyjną, akwafortową kreską. Układa się ona w kształty fantastycznych ryb o kolczastych lub szczupaczowężowatych ciałach, rajskich ptaków, latających maszyn, roślin i spiralnych wież – by wymienić tylko kilka [fig. 4]. Andrzej Kostołowski nazywa je „wizjami psychodelicznymi”²⁵, faktycznie jednak, jak zapewnia sam artysta, są one wizualizacją „konkretnych zdarzeń”, których był „bezpośrednim uczestnikiem lub obserwatorem”. Podczas pracy nad grafiką przywoływane obrazy poddawane są selekcji. To, co pozostaje w jej efekcie, podlega dalej spajaniu, „sztywnemu łączeniu”. Tak rodzą się – widoczne w pracach Tyszkiewicza – hybrydy, „będące jednocześnie i esencją, i formą o zupełnie nowych wartościach mentalnych”²⁶.

Jako bardziej rzeczywisty jawi się świat przedstawiony w grafikach Anny Janusz-Strzyż. O jego realności wydaje się zaświadczać naturalistyczna forma obrazowania – opartego na malarskości techniki akwatinty, ale i precyzji kreski, trawionej albo rysowanej techniką suchej igły. Metoda powoływania świata przedstawionego jest jednak obliczona na wprowadzenie widza w błąd – z taką samą pieczołowitością artystka wyrysowuje elementy rzeczywistości: zaułki, place i skwery Wrocławia, miejsca oglądane podczas podróży, realnie istniejących ludzi, rekrutujących się spośród członków rodziny i znajomych, jak zupełnie fantastyczne postaci, czerpane z mitów i baśni.

Twórczość Pawła Frąckiewicza także balansuje pomiędzy realnym a fantastycznym, chociaż zauważyć należy, że artysta łączy te światy również w pojedynczych realizacjach. Rozwój jego sztuki można by zwizualizować sinusoidą, której wychylenia oznaczają przechodzenie od naturalizmu do kreacji form nierzeczywistych.

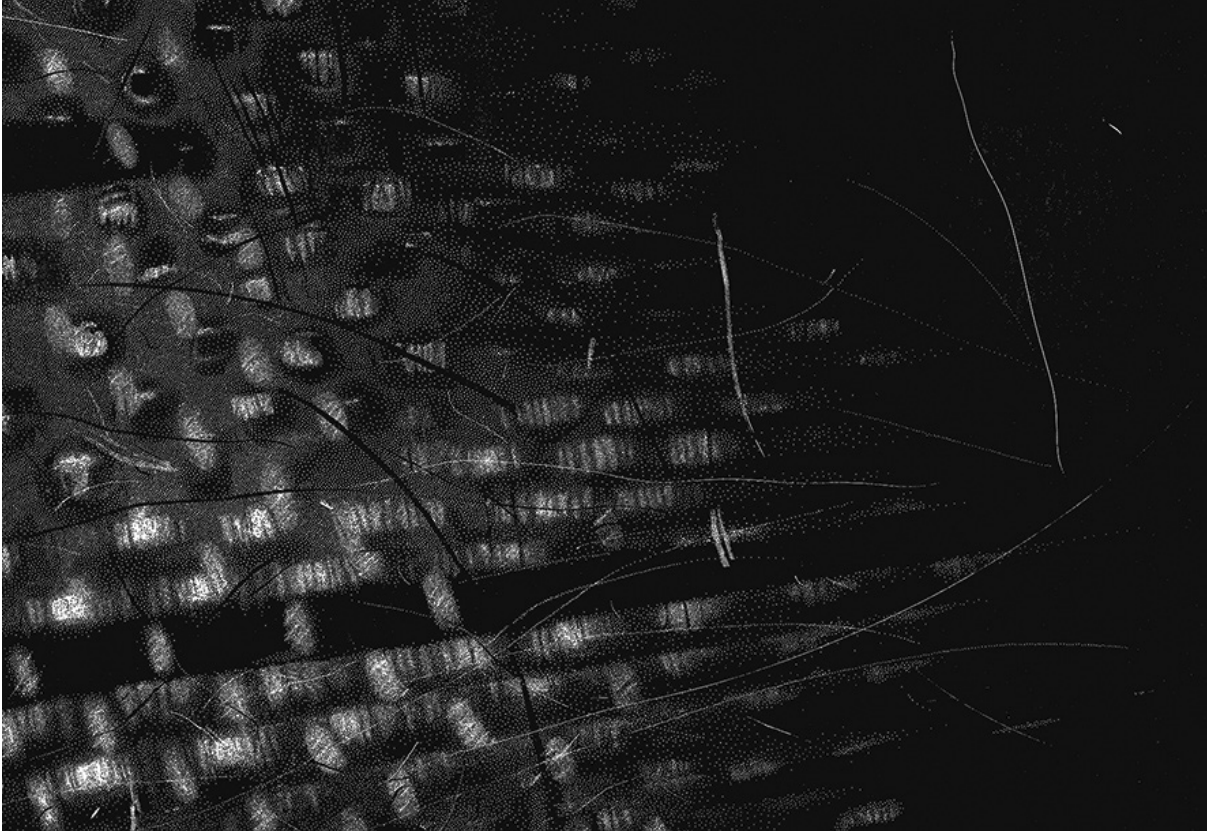


5.
Anna Kodź, *Tracąc tożsamość*, 2020, serigrafia, 100 × 70 cm.
Fot. A. Kodź

Anna Kodź, *Tracąc tożsamość* (Loosing identity), 2020, screen printing, 100 × 70 cm. Photo: A. Kodź

allows for a certain “indefiniteness” of the world evoked in his prints [Fig. 3].

This last aspect is also exploited by Przemysław Tyszkiewicz in his creative work. The basis of composition of almost all his prints is deep black background. The artist obtains it by means of fine-grained aquatint. From the black, he “extracts” individual forms with a precise etching line. It takes the shape of fantastic fish with spiky or pike-snake bodies, birds of paradise, flying machines, plants and spiral towers – to name but a few [Fig. 4]. Andrzej Kostołowski calls them “psychedelic visions”²⁵, but in fact, as the artist himself assures, they are a visuali-

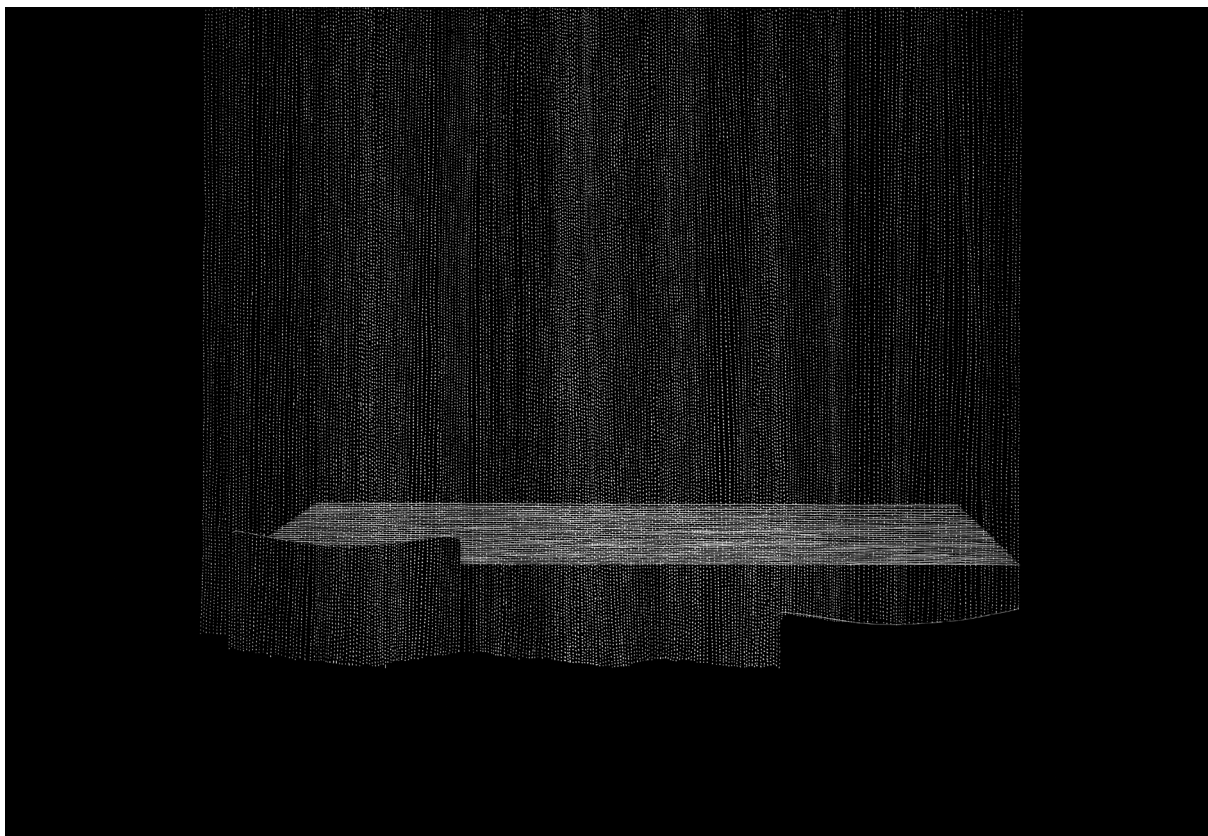


6.
 Agata Gertchen, *Unbridled*, 2012, linoryt, 70 × 100 cm. Fot. A. Gertchen
 Agata Gertchen, *Unbridled*, 2012, linocut, 70 × 100 cm. Photo: A. Gertchen

Oczywiście istnieją także wspomniane momenty ich koegzystencji. Na linii owej sinusoidy układają się, w porządku chronologicznym, oparte w dużej mierze na malarskich środkach obrazowania realizacje wiele zawdzięczające fantastycznym światom znanym z grafik Basaja (choć warto podkreślić, że Frąckiewicz bardzo szybko sformułował swój indywidualny język wypowiedzi artystycznej). Dalej pojawiają się wielkoformatowe rysunki, których bohaterami są potężne byki o ciałach uwięzionych w misternie kreślonych, ażurowych siatkach, wyglądających jak elementy konstrukcyjne architektury fantastycznej. Po nich artysta zajął się rysunkiem z natury. Jego tematem były drzewa rosnące na skraju zoranego pola – z wyrysowywaną z fotograficzną wiernością strukturą kory pokrywającej ich pnie. W kolejnym cyklu rysunki te poddane zostały cyfrowym przekształceniom: artysta „ciął” je

sation of “actual events”, of which he was “a direct participant or observer”. When working on prints, the recalled images are subjected to selection. What remains in its result is subjected further to bonding, to “rigid combination”. This is how the hybrids visible in Tyszkiewicz’s works come into being, “which at the same time are both essence and form with completely new mental values”²⁶.

The world presented in the graphic works of Anna Janusz-Strzyż seems more real. Its reality seems to be confirmed by the naturalistic form of depiction – based on the painterly quality of the aquatint technique, but also the precision of the line – etched or drawn with a drypoint technique. The method of creating the represented world, however, is calculated to mislead the viewer – with the same care the artist draws elements of the real world: backstreets, little squares of Wrocław, places seen



7.

Marta Lech, 03.08, 2014, linoryt, 62 × 91 cm. Fot. M. Lech
Marta Lech, 03.08, 2014, linocut, 62 × 91 cm. Photo: M. Lech

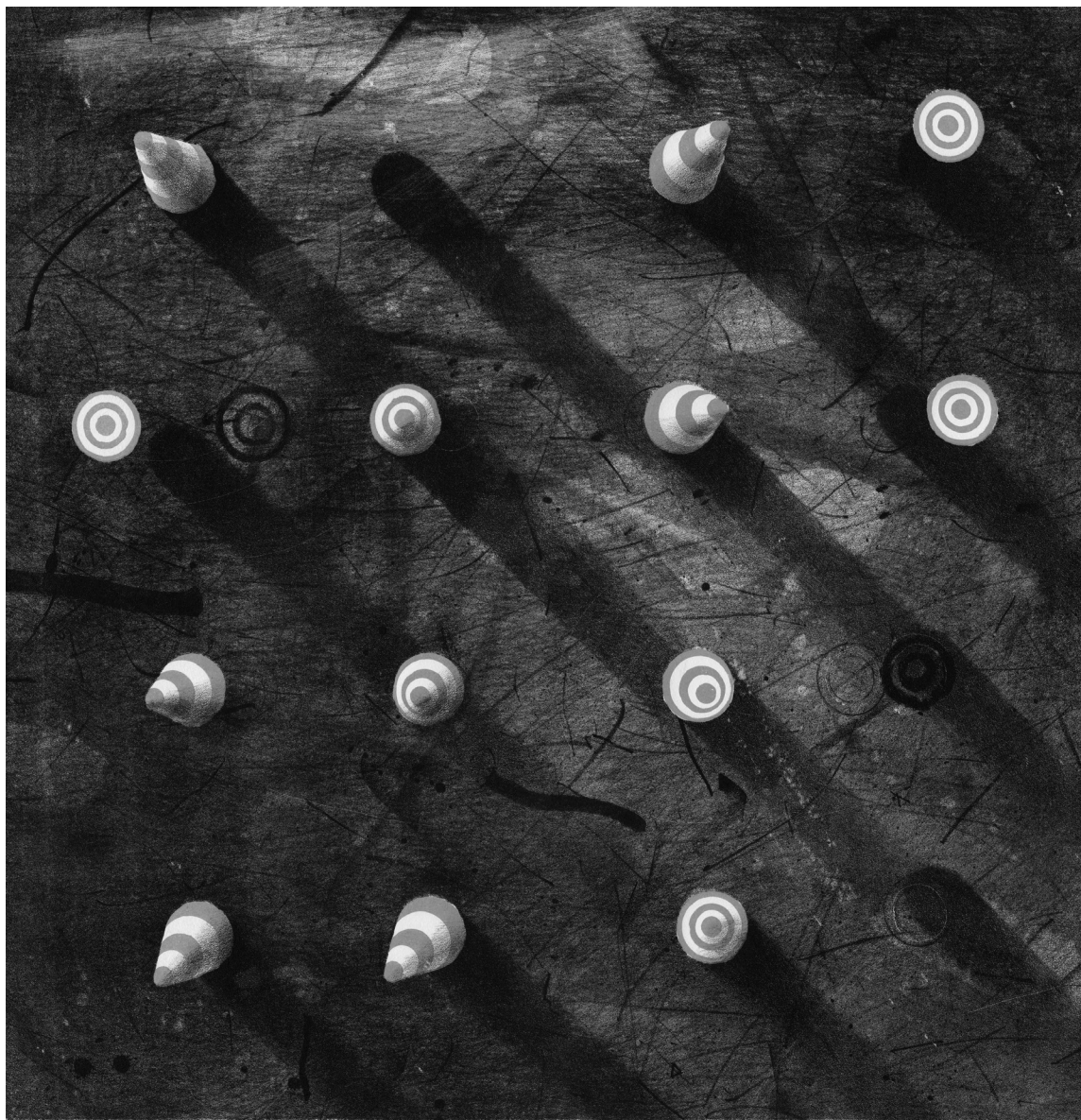
na wąskie pasy, które multiplikował, przenosząc tym samym akcent z obrazowania na obraz [fig. 1]. O tym procesie pisze:

W moich poszukiwaniach omijam trakt tradycyjnie pojmowanej syntezy i analizy, wybierając wariantowość, która daje mi możliwość pochylenia się nad każdą sytuacją z osobna. [...] Kontur jest tylko szkicem, a skończone dzieło to studium do dalszych prac. Stan wrzenia przejawia się w ustawicznej zmienności, która jednak nie przeszkadza samo-integracji obrazu. Formy istniejące na pograniczu rzeczywistości i majaczenia są przedmiotem i zjawą jednocześnie; szybko tracą swą tożsamość i odchodzą ku innym kształtom i figurom, niemal rozpuszczając się w szarym powietrzu tła²⁷.

Gdyby szukać specyfiki wrocławskiego środowiska graficznego, bez wątplenia najłatwiej byłoby o niej mówić, mając na uwadze twór-

during travels, real existing people, recruited from family members and friends, as well as completely fantastic characters, drawn from myths and fairy tales.

Paweł Frąckiewicz's art also balances between the real world and the fantastic one, although it should be noted that the artist combines these worlds in single creations. The development of his art can be visualised as a sinusoid, whose oscillations signify a transition from naturalism to the creation of unreal forms. Of course, there are also the mentioned moments of their coexistence. On the line of this sinusoid there are, in chronological order, creations based largely on painting means of representation, which owe a lot to fantastic worlds known from Basaj's prints (although it is worth emphasizing that Frąckiewicz very quickly formulated his individual language of artistic expression). Next, there appear large-format



SUPERAT RANDOMIZASI - 02

Widyaiswara 6/10

Ann. F. J. J. (18)

cość przedstawionych już: Szewczyka, Frąckiewicza, Janusz-Strzyż, Tyszkiewicza i Nowickiego. „Surrealistyczna osnowa”, wspólna dla ich grafik, cechuje także realizacje innych artystów, dla których zabrakło miejsca w prezentacji, m.in. Eulalii Złotnickiej i Władysława Garnika.

To dominująca, ale oczywiście niejedyna tendencja panująca ówczesnie, czyli w latach 80. i 90. XX w. we wrocławskiej grafice. Nadal wielu zwolenników miała ekspresjonistyczna metoda obrazowania. Z upodobaniem dla jej wartości wizualnych oraz z powodów merytorycznych hołdował jej Zdzisław Nitka. Dalekiego powinowactwa z nią szukać można także w ciętych szerokim gestem grafikach Barbary Bergner-Kaczmarek, chociaż zauważyć należy, że szczególne ciepło świata przedstawionego, jakim emanują te prace, dalekie jest od ekspresjonistycznej grozy.

Trudno byłoby wydzielić równie wyraziście zarysowane nurty w twórczości przedstawiciele młodszych generacji. Wprowadzają oni do wrocławskiej grafiki artystycznej nową jakość, którą najpełniej określa wyrażenie „pluralizm postaw”.

Oczywiście można wśród „młodych” znaleźć kontynuatorów opisanych tendencji. Do grona surrealistów zaliczyć wolno z powodzeniem Mariusza Gorzelaka, do ekspresjonistów – Wojciecha Kołacza, chociaż w ostatnich dziełach artysta zdecydowanie odszedł od tej stylistyki. Za odległe echo działań niemieckich ekspresjonistów, wykorzystujących grafikę do walki o prawa jednostek znajdujących się w stanie opresji społecznej, politycznej lub gospodarczej, można by uznać aktywność Małgorzaty „Et Ber” Warlikowskiej. Podejmuje ona w swoich pracach tematy związane z pozycją kobiety w społeczeństwie, stawianymi przed nią oczekiwaniami i narzucanymi jej rolami. Artystce nieobojętne są też inne problemy, z jakimi konfrontują się rozmaite społeczeństwa, jak np. nierówność ekonomiczna i manipulowanie nią przez warstwy posiadające, zmierzające do utrzymania

drawings whose protagonists are huge bulls with bodies trapped in intricately drawn, open-work grids that look like construction elements of fantastic architecture. After these, the artist turned to drawing from nature. His subject was trees growing at the edge of a ploughed field – with the structure of the bark covering their trunks drawn with photographic accuracy. In the next series, these drawings were digitally transformed: the artist “cut” them into narrow strips, which he multiplied, thus shifting the emphasis from representation to picture [Fig. 1]. About this process he wrote:

In my search, I bypass the tract of traditional synthesis and analysis, opting for variability, which gives me the opportunity to look at each situation individually. [...] The outline is only a sketch, and the finished work is a study for further work. The state of boiling manifests itself in constant variability, which, however, does not prevent the self-integration of the picture. Forms existing on the borderline of reality and hallucination are an object and an illusion at the same time; they quickly lose their identity and move away towards other shapes and figures, almost dissolving in the grey air of the background²⁷.

If we were to look for the specificity of Wrocław’s graphic environment, it would undoubtedly be easiest to speak of it in terms of the work of the above-mentioned artists: Szewczyk, Frąckiewicz, Janusz-Strzyż, Tyszkiewicz and Nowicki. “Surrealistic warp”, common for their prints, characterizes also productions of other artists, for whom there was no place in the above presentation, among others: Eulalia Złotnicka and Władysław Garnik.

This was the dominant, but of course not the only, tendency in Wrocław’s printmaking at the time, in the 1980s and 1990s. The “expressionist method of depiction” still had many adherents. Zdzisław Nitka admired it for its visual values and for substantive reasons. A distant affinity with it can also be sought in Barbara



9.
Małgorzata „Et Ber” Warlikowska, *Tyle co przetrwać*, 2018, szamot z porcelitem, serigrafia, realizacja w ramach projektu *Toksyczny lizak*. Fot. G. Gajos
Małgorzata „Et Ber” Warlikowska, *Tyle co przetrwać* (Just as much as survive), 2018, grog with porcelain, screen printing, realized withing the project *Toksyczny lizak* (Toxic lollipop).
Photo: G. Gajos

status quo. Głos w dyskursie, którego tematem są kwestie społeczne, polityczne i kulturowe, zdarza się zabrać także Aleksandrze Janik, Zuzannie Dyrdzie i Annie Kodź [fig. 5], chociaż sztuka zaangażowana nie jest główną domeną ich działań.

Na drugim biegunie sytuuje się twórczość artystów skupionych na badaniu rzeczywistości materialnej: tej dającej się zobaczyć i tej pozostającej poza postrzeganiem zmysłowym. Bo grupy takich „badaczy” należą m.in. Agata Gertchen, Marta Lech, Beata Filipowicz i Sebastian Łubiński.

Na tematy swoich grafik Gertchen wybiera rzeczy zgoła banalne: perforowane wnętrze bębna pralki, porzuconą po zakończeniu pracy wilgotną ścierkę. Odtwarza je z pieczołowitością XVII-wiecznych holenderskich mistrzów martwych natur. Jednak w przeciwieństwie do nich nie wykorzystuje obiektów reprodukowanych w swoich pracach do symbolizowania ukrytych znaczeń. Skupia się wyłącznie na odkry-

Bergner-Kaczmarek’s graphic works, cut with a broad gesture, although it should be noted that the particular warmth of the world represented, which they emanate, is far from expressionistic horror.

It would be difficult to separate equally distinct trends in the works of the representatives of younger generations. They bring a new quality to Wrocław’s printmaking, which can best be described as: pluralism of approaches.

Of course, among the “young” artists we can find continuators of the tendencies described above. Thus, Mariusz Gorzelak can be classified as a surrealist and Wojciech Kołacz as an expressionist, although in his recent works the artist has definitely abandoned this style. The work of Małgorzata “Et Ber” Warlikowska could be considered a distant echo of the activities of the German Expressionists, who used printmaking to fight for the rights of individuals under social, political or economic oppression. In her pieces, she explores the position of women in society, the expectations and roles imposed upon them. The artist is also not indifferent to other problems that various societies are confronted with, such as economic inequality and its manipulation by the possessing strata in order to maintain the status quo. Aleksandra Janik, Zuzanna Dyrda and Anna Kodź [Fig. 5] also happen to speak out in the discourse on social, political and cultural issues, although engaged art is not their main domain of activity.

At the other extreme are the works of artists who focus on exploring material reality: that which can be seen and that which remains beyond sensory perception. The group of “researchers” includes, among others: Agata Gertchen, Marta Lech, Beata Filipowicz and Sebastian Łubiński.

Gertchen chooses banal things as themes for her prints: the perforated inside of a washing machine drum, a damp cloth abandoned after finished work. She reproduces them with the meticulousness of 17th-century Dutch still-life masters. However, unlike them, he does not use the reproduced objects in his works to symbolise hidden meanings. She focuses solely on revealing the beauty inherent in them. In a se-

waniu tkwiącego w nich piękna. W serii punktowych linorytów zatytułowanych *Unbridled* wnętrza bębna pralki zamieniło się w struktury zbudowane z rzędów ciemnych punktów, ujętych w migotliwe, jasne pierścienie, niekiedy porane cięciami białych i czarnych linii, które stanowią dalekie echo blików światła odbitego od powierzchni blachy [fig. 6]. Analizujący prace Gertchen Mirosław Jasiński, podążając za myślą artystki – która wyznaje: „Banalność przedmiotu zmusza mnie do refleksji i znalezienia w nim zupełnie innego wymiaru, sensu”²⁸ – pisze o „transcendentalizowaniu przedmiotu”, dodając, że:

w przydawaniu mu domyślnych własności istnieją granice, granice jego *Istigkeit*. Dlatego w jego pierwotności jest to świat czarno-biały, szary, pozbawiony kolorów. [...] wybór tonacji [...] jest w pracach Agaty Gertchen następstwem bezlitosnej wierności wytyczonej drodze – dla rzeczy w ich istnieniu kolor jest zbędny. Co więcej, rezygnując z koloru, [artystka] tłumi ekspresyjną siłę symbolizacji rzeczy, odsubiektywizuje je, urzeczowia²⁹.

Tej samej czarno-białej tonacji używa w swoich ascetycznych linorytach Lech. Tonacja owa niezbędna jest do kreowania przestrzennej gry światła wsączającego się do pomieszczeń wypełnionych gęstym mrokiem. W pracach artystki światło tworzy transparentne, zbudowane z białych punktów kurtyny, wydobywające z czerni tła zarysy przedmiotów i form architektonicznych. Iluzjonistyczna przestrzeń kreowana przez graficzkę zdradza jej fascynację architektonicznymi działaniami Tadaō Ando. Można tu także doszukiwać się odniesień do monumentalnego projektu wielkiej rzeźby w górze Tindaya autorstwa Eduarda Chillidy. Jednak gdy widz zdecyduje się na przyjęcie innej perspektywy i odrzuci interpretacje graficznych obrazów oparte na elementach zapożyczonych z rzeczywistego świata, obrazy te zmieniają się w czysto abstrakcyjne kompozycje, złożone z punktów i splątanych linii, zawieszonych pomiędzy stanem równowagi a nerwowym rozdręgnięciem form. Co ważne – i przy tej interpretacji fascynującym pozostaje sposób panowania przez artystkę nad materią graficzną [fig. 7].

ries of punctual linocuts titled *Unbridled*, the interior of a washing machine drum has been transformed into structures made up of rows of dark dots, framed by shimmering bright rings, sometimes scarred by slashes of white and black lines, which are a distant echo of the glints of light reflected on the surface of the sheet metal [Fig. 6]. Mirosław Jasiński, who analyses Gertchen's works, follows the thought of the artist – who confesses: “The banality of the object forces me to reflect on it and find in it a completely different dimension, meaning”²⁸ – writes about “transcendentalising the object”, adding that:

in assigning it implicit properties there are limits, limits of its *Istigkeit*. Therefore, in its primordially it is a black and white world, grey, devoid of colour. [...] the choice of tonality [...] is in Agata Gertchen's works a consequence of a merciless fidelity to the path she has set out – for things in their existence, colour is superfluous. What is more, by resigning from colour, she suppresses the expressive power of symbolising things, she de-subjectivises them, and objectifies them²⁹.

The same black-and-white tonality has been applied by Lech in her ascetic linocuts. It is indispensable for creating the spatial play of light entering the rooms filled with dense darkness. In the artist's works, light creates transparent curtains made of white points, bringing out the outlines of objects and architectural forms from the black background. The illusionistic space created by Lech betrays her fascination with the architectural work of Tadaō Ando. One can also find in it references to the monumental project of the great sculpture in Mount Tindaya by Eduardo Chillida. However, when the viewer decides to adopt a different perspective and rejects interpretations of the graphic images on the basis of elements borrowed from the real world, the images change into purely abstract compositions, composed of points and tangled lines, suspended between the state of equilibrium and the nervous jitter of forms. What is important – even with this interpretation, the way the artist controls the graphic matter remains fascinating [Fig. 7].



10a.

Zuzanna Dyrda, *Siedź cicho*, 2015, instalacja drzeworytnicza, druk na skórze, druk cyfrowy. Fot. Z. Dyrda

Zuzanna Dyrda, *Siedź cicho* (Be quiet), 2015, woodcut installation, print on leathers, digital print. Photo: Z. Dyrda





10b.

Zuzanna Dyrda, *Siedź cicho*, 2015, instalacja drzeworytnicza, druk na skórze, druk cyfrowy. Fot. Z. Dyrda

Zuzanna Dyrda, *Siedź cicho* (Be quiet), 2015, woodcut installation, print on leathers, digital print. Photo: Z. Dyrda

W twórczości Łubińskiego i Filipowicz język abstrakcji służy opisaniu zjawisk rządzących rzeczywistością pozazmysłową. Artyści chętnie czerpią inspiracje do swych prac z obszarów nauki. Przejęte z niej teorie ilustrują, wykorzystując nie tylko energię samego rysunku i sugestywność form wydobywanych przy jego pomocy, lecz także immanentne cechy technik graficznych, służące utrwaleniu owego rysunku (sucha igła, akwaforta, akwatinta), ale i polegające w istocie na niszczeniu (zarysowywanie) i rozkładzie (atakowanie kwasem) blachy matrycy.

W pracach Janik rzeczywistość przybiera częściej wymiar psychologiczny:

Warstwy obrazu, grafiki, tekstu [z jakich składają się te dzieła] przypominają swoją strukturą warstwy pamięci z jej obrazami, myślami, wspomnieniami, wyobrażeniami. Każda z warstw może być pojedynczo modyfikowana, usuwana lub przesuwana względem innych. Kiedy zestawimy je razem, otrzymamy propozycję obrazu, jawiącego się jednak zawsze jako jedna z wielu możliwych kombinacji. Tak jak pamięć, która płata nam figle, która utrwała to, co sama chce zatrzymać, niekoniecznie to, co my chcemy zapamiętać³⁰.

In the works of Łubiński and Filipowicz, the language of abstraction is used to describe phenomena governing extrasensory reality. The artists like to draw inspiration for their works from the area of science. They illustrate their theories using not only the energy of drawing itself and the suggestiveness of the forms extracted with its help, but also the immanent features of graphic techniques which serve to preserve that drawing (drypoint, etching, aquatint) and which in fact consist in the destruction (scratching) and decomposition (attacking with acid) of the sheet metal of the matrix.

In Janik's works reality more often takes on a psychological dimension:

The layers of image, graphics, text [of which Aleksandra Janik's works are composed] resemble in their structure the layers of memory with its pictures, thoughts, memories, imaginings. Each layer can be individually modified, removed or moved in relation to the others. When we put them together, we get a proposition of an image, which, however, always appears as one of many possible combinations. Just like memory, which plays tricks on us, which preserves what it wants to keep, not necessarily what we want to remember³⁰.

The works of Marta Kubiak and Magdalena Stachowiak are situated in similar areas. "The process of creating graphics is for me a time of assimilating certain emotions and events", declares the former. "I always start the search for the content of my artistic work from myself and from situations that create the rhythm of everyday life"³¹. It seems all the more strange that the artist used to make fantastic creatures the heroes of her works: the three-headed monster King Ghidorah, the bird of death Rodan and Godzilla. As she explains:

I used found, cut out frames from kaiju films, depicting battles between mutated reptiles, as backgrounds for my serigraphs, which I covered with successive printed layers applied by hand. [...] Among the thicket of letters and signs, personal thoughts, associations, ominous predictions also appeared, which reflected my own fears³².

W podobnych obszarach sytuuje się twórczość Marty Kubiak i Magdaleny Stachowiak. „Proces powstawania grafiki to dla mnie czas oswajania pewnych emocji i zdarzeń” – deklaruje pierwsza. „Poszukiwanie treści dla swojej pracy artystycznej zawsze rozpoczynam od siebie i od sytuacji, które wyznaczają rytm codzienności”³¹. Tym dziwniejsze wydawać się może, że bohaterami swoich prac artystka zwykła czynić fantastyczne stwory: trójgłowego potwora Króla Ghidorah, ptaka śmierci Rodana i Godzillę. Jak wyjaśnia:

Znalezione, wycięte kadry z filmów *kaiju*, przedstawiające potyczki zmutowanych gadów, posłużyły mi jako tła do serigrafii, które zadrukowywałam kolejnymi warstwami nanoszonymi ręcznie. [...] Wśród gąszczu liter i znaków pojawiały się także osobiste przemyślenia, skojarzenia, złowrogie przepowiednie, które były odzwierciedleniem własnych obaw³².

Zrealizowany przez Stachowiak cykl grafik *Na orbicie wyobraźni* stanowi, jak zapewnia artystka:

studium zmyślenia, podświadomości, odczuć i snów, które zawieszono zostały w przestrzeni kosmicznej. Wizualne budowanie przestrzeni dla zmyślonych zdarzeń, historii i wyobrażeń jest rodzajem eksperymentu, który zainspirowany został twórczością Stanisława Lema. To, co krąży tuż przy granicy pojmowania, bywa nikłym skojarzeniem, nieuchwytnym cieniem zjawisk i uczuć³³.

Stopniowe oddalanie się od naturalistycznego obrazowania, widoczne nie tylko w przywołanym cyklu, Annę Trojanowską doprowadziło do radykalnego zerwania z formami przedstawiającymi. Tematem swoich prac artystka czyni grę z dwuwymiarowością obrazu. Polemizuje z nią, budując na płaszczyźnie kartki, tradycyjnymi środkami, trzeci wymiar, lub zrywa z płaszczyzną, dodając do litografii elementy kolażowe (skrawki papieru). Gry prowadzone w grafikach Trojanowskiej przypominają malarskie realizacje Józefa Hałasa i Wojciecha Lupy. Nieprzypadkowo. Sama autorka nie kryje podziwu dla twórczości dwójki wrocławskich malarzy, który



Stachowiak's graphic series *Na orbicie wyobraźni* (On the orbit of imagination) is, as the artist asserts:

a study of inventiveness, subconsciousness, feelings and dreams, which have been suspended in the cosmic space. The visual construction of space for imaginary events, stories and fantasies is a kind of experiment, inspired by the works of Stanisław Lem. What circulates just at the border of comprehension is sometimes a faint association, an elusive shadow of phenomena and feelings³³.

Gradual distancing from naturalistic imagery, visible not only in the above series, led Anna Trojanowska to a radical break with representational forms. The theme of her works is the artist's play with the two-dimensionality of an image. She polemicalizes with it by building on the plane of a sheet of paper, by traditional means, the third dimension or breaks with the plane by adding collage elements (scraps of paper) to lithography. The games played in Anna Trojanowska's prints resemble the painting executions of Józef Hałas and Wojciech Lupa. Not accidentally. The artist herself does

datuje się jeszcze na lata jej studiów na wrocławskiej ASP. Podobnie jak oni żongluje Trojanowska w swoich wysmakowanych litografiach wartościami tonalnymi, co czyni z dużym wyczuciem, podpartym szerokim doświadczeniem technologicznym, nie rezygnując przy tym ze stosowania akcentów chromatycznych [fig. 8].

Aby dopełnić obrazu współczesnej wrocławskiej grafiki, wskazać należy także na działania, które wychodzą poza utrwaloną historycznie definicję dzieła graficznego. Działania te zajmują w twórczości wrocławian coraz więcej miejsca. Część z nich dotyczy wykraczania grafiki poza ścisły związek z papierowym podłożem, na którym tradycyjnie jest ona drukowana. Przykładów takich rozwiązań dostarcza twórczość prezentowanej już Warlikowskiej – artystki, która łączy druk z rzeźbą ceramiczną [fig. 9]. Warto też wspomnieć o realizacjach Dyrdy, zacierających granicę pomiędzy grafiką a przedmiotami użytkowymi i opartych na wykorzystaniu matrycy jako autonomicznego dzieła sztuki [fig. 10a–b]. W tym zakresie autorka ma w środowisku wrocławskim poprzedników – należą do nich Roman Kowalik i Artur Skowroński.

Ostatnią zdecydowanie określoną w obrębie współczesnej grafiki wrocławskiej grupę stanowią prace odbijane z matrycy cyfrowej. We Wrocławiu jako pierwszy wykonał je Stanisław Sasak, realizując je w 1986 r. jako dyplom z grafiki warsztatowej. Były one efektem kooperacji artysty z Politechniką Wrocławską. W 1989 r. powstały dwie kolejne wrocławskie grafiki cyfrowe – tym razem autorstwa Eugeniusza Smolińskiego, który wykonał je na komputerze Instytutu Astronomicznego Uniwersytetu Wrocławskiego i wydrukował na drukarce igłowej.

Obecnie wykorzystanie narzędzi cyfrowych do tworzenia grafik jest jedną z wielu możliwości kreatywnych. Interesujące efekty uzyskuje przy ich zastosowaniu Paweł Puzio. Artysta zajmuje się glitch artem, czyli sztuką polegającą na eksploatacji błędów w kodzie cyfrowym, jak i na naśladowaniu tych błędów. Prace tego autora nie są jednak wyłącznie podbudowanymi technologią poszukiwaniami obrazu opartego na estetyce przypadku. Jest w nich miejsce dla rozważań na temat technologii, współczesnej

not hide her admiration for the works of the two Wrocław painters, which dates back to the years of her studies at the Academy of Art and Design in Wrocław. Like them, she juggles in her sophisticated lithographs with tonal values, which she does with great sensitivity, supported by broad technological experience, at the same time not abandoning the use of chromatic accents [Fig. 8].

To complete the picture of contemporary Wrocław printmaking we should also point to activities that go beyond the historically accepted definition of a graphic work. These activities occupy more and more space in the works of the artists from Wrocław. Some of them involve going beyond the strict connection with the paper base on which prints are traditionally made. The already presented works of Warlikowska – an artist who combines print with ceramic sculpture, are a good example of such solutions [Fig. 9]. It is also worth mentioning Zuzanna Dyrda's executions which blur the border between printmaking and applied objects and are based on using a matrix as an autonomous work of art [Fig. 10a–b]. In this respect, the artist has predecessors in the Wrocław milieu. They include Roman Kowalik and Artur Skowroński.

The last, definitely defined group within the contemporary Wrocław printmaking are works printed from a digital matrix. In Wrocław, Stanisław Sasak was the first to make them as a diploma in printmaking, in 1986. They were the result of the artist's collaboration with the Wrocław University of Technology. In 1989 two further digital graphics were created in Wrocław – this time by Eugeniusz Smoliński, who made them on the computer of the Astronomical Institute of the Wrocław University and printed them on a dot-matrix printer.

Currently, the use of digital tools to create graphics is one of the many creative opportunities. Paweł Puzio achieves interesting effects by using them. The artist practices glitch art, which is the art of exploiting errors in digital code and imitating these errors. His works, however, are not only a technologically supported search for an image based on the aesthetics

cywilizacji cyfrowej i jej wpływu na człowieka. W sferze ideowej te, co warto dodać, niejednokrotnie wielkoformatowe realizacje oparte są na teorii informacji, zakładającej, że w sytuacji istnienia kanału informacyjnego (nadawca–odbiorca) zawsze pojawia się źródło zaburzeń. Teorię tę artysta przenosi na współczesnego człowieka, osaczonego nadmiarem bodźców tworzących wokół niego swoisty szum, którego wizualizacją mogą być opisane grafiki.

Różnorodność postaw, stanowiąca w ostatnich latach dominującą cechą wrocławskiego środowiska graficznego, jest niewątpliwie świadectwem vitalności tego środowiska. Jest także efektem działań podejmowanych na wrocławskiej Akademii Sztuk Pięknych. Zapewnia ona młodym twórcom dostęp do różnorodnych technologii i możliwość testowania wciąż nowych. Stwarza również warunki do szerokiej wymiany doświadczeń z artystami z całego świata.

Jednak mimo tak niejednorodnego charakteru wrocławskiej grafiki istnieje we wrocławskim środowisku świadomość odrębności od reszty kraju. Jej wyrazem było sformułowanie nazwy Wrocławska Szkoła Grafiki i podjęcie próby zapisania jej w historiografii sztuki polskiej³⁴. I chociaż w sytuacji wyraźnego spolaryzowania postaw ostatecznie nie udało się uzasadnić istnienia Wrocławskiej Szkoły Grafiki, z czasem hasło to stało się nazwą nieformalnej grupy artystycznej tworzonej przez pracowników Katedry Grafiki Artystycznej wrocławskiej ASP.

of randomness. There is room in them for reflections on technology, contemporary digital civilisation and its impact on humans. In the ideological sphere, these, which is worth mentioning, often large-format implementations are based on the “information theory”, which assumes that in the situation of the existence of an information channel (sender–recipient) there is always a source of distortions. The artist transfers this theory onto contemporary humans, who is overwhelmed by an excess of stimuli creating a kind of “noise” around them, the visualisation of which may be the graphics described.

The diversity of approaches, which has been a dominant feature of Wrocław’s graphic environment in recent years, is undoubtedly a proof of its vitality. It is also an effect of the activities undertaken at the Academy of Art and Design. It provides young artists with access to various technologies and the possibility of testing constantly new ones. It also creates conditions for a wide exchange of experiences with artists from all over the world.

However, despite such a heterogeneous character of the Wrocław printmaking, there is an awareness of own distinction in the Wrocław community. It was expressed by the formulation of the name “Wrocław School of Printmaking” and an attempt to include it in the historiography of Polish art³⁴. Although the existence of the Wrocław School of Printmaking could not be finally justified in a situation of clearly polarised approaches, in time this slogan became the name of an informal artistic group created by the staff of the Department of Printmaking of the Academy of Fine Arts in Wrocław.

¹ Od Stanisława Dawskiego historię wrocławskiej grafiki artystycznej zaczyna m.in. **S. Świsłocka-Karwot** (*Sztuka we Wrocławiu w latach 1945–1970. Artyści, dzieła, krytycy*, Wrocław 2016, s. 160), wspominając jednocześnie, że jego zasługi nie ograniczają się jedynie do organizowania w powstałej w 1946 r. Akademii Sztuk Pięknych we Wrocławiu pracowni grafiki – Dawski przyczynił się także, wraz z Marianem Wójciakiem i Stanisławem Szpilczyńskim, do utworzenia we Wrocławiu Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych. W latach 1961–1964 pełnił zaś funkcję prezesa Okręgu Wrocławskiego ZPAP.

² Historii kształcenia w zakresie grafiki artystycznej na wrocławskiej PWSSP/ASP autorka poświęciła osobny artykuł. Zob. **D. Miłkowska**, *Kształcenie w zakresie grafiki artystycznej w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych / Akademii Sztuk Pięknych we Wrocławiu im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu. Historia Katedry Grafiki Artystycznej*, [w:] *Wrocławska Szkoła Grafiki. Historia, teoria, praktyka*, red. **J. Szewczyk, eadem**, Wrocław 2016.

³ **I. Rylska**, *Współczesna grafika wrocławska 1945–1965*, Wrocław 1973, s. 34.

¹ **S. Świsłocka-Karwot** (*Sztuka we Wrocławiu w latach 1945–1970. Artyści, dzieła, krytycy*, Wrocław 2016, p. 160), among others, begins the history of Wrocław printmaking with Stanisław Dawski, mentioning that Dawski’s merits are not limited to organising the printmaking studio at the Academy of Fine Arts in Wrocław, established in 1946, Dawski also contributed, together with Marian Wójciak and Stanisław Szpilczyński, to the foundation of the Society of Friends of Fine Arts in Wrocław. In 1961–1964 he held the post of President of the Wrocław Branch of the Association of Polish Artists and Designers.

² The author has devoted a separate article to the history of graphic art education at the PWSSP/ASP. See **D. Miłkowska**, *Kształcenie w zakresie grafiki artystycznej w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych / Akademii Sztuk Pięknych we Wrocławiu im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu. Historia Katedry*

- ⁴ **M. Hermansdorfer**, wstęp, [w:] *Stanisław Dawski* [kat. wystawy], marzec 1969, Muzeum Miasta Wrocławia, red. I. Zielińska, Wrocław 1969, s. 2–3 nlb.
- ⁵ Zob. **D. Chadrysiak**, *Stanisław Bogdan Wojewódzki (1907–1963)*, Inowrocław 1993, s. 7–9.
- ⁶ Zob. umowy o pracę, [w:] *Teczka Stanisława Wojewódzkiego*, Archiwum Akademii Sztuk Pięknych we Wrocławiu (dalej: AASP).
- ⁷ **B. Baworowska**, *Realizm graficzny i świat osobisty*, [w:] *eadem*, *Halina Pawlikowska. Grafika* [kat. wystawy], Muzeum Narodowe we Wrocławiu – Akademia Sztuk Pięknych we Wrocławiu, Wrocław 1999, s. 3 nlb.
- ⁸ *Ibidem*.
- ⁹ **I. Rylska**, *op. cit.*, s. 43.
- ¹⁰ *Ibidem*, s. 126.
- ¹¹ **Z. Grzywacz**, *Podróż dookoła karty gorączkowej (Józef Gielniak)*, [w:] *idem*, *Mementary i inne teksty przy życiu i sztuce*, wyb., ułoż., oprac. T. Nyczek, Kraków 2009, s. 363.
- ¹² **I. Jakimowicz**, *Józef Gielniak*, Warszawa 1982, s. 10–11.
- ¹³ *Józef Gielniak*, oprac. **A. Jakimowicz**, Warszawa 1963, s. 2 nlb.
- ¹⁴ Podaję za: **I. Jakimowicz**, *op. cit.*, s. 10.
- ¹⁵ **T. Grzybowska**, *Józef Gielniak (1932–1972)*, [w:] *Z dziejów sztuki śląskiej*, red. **Z. Świechowski**, Warszawa 1978, s. 478.
- ¹⁶ **M. Ratajczak**, *Get Eugeniusza Stankiewicza*, Wrocław 2015, s. 112.
- ¹⁷ *Ibidem*.
- ¹⁸ Cyt. za: *ibidem*, s. 265.
- ¹⁹ Cyt. za: *ibidem*, s. 219.
- ²⁰ **J. Szewczyk**, wstęp, [w:] *Mezalians. Jan Jaromir Aleksium* [kat. wystawy], Jabłonna [2008], wewnętrzna strona okładki.
- ²¹ Aleksium rozpoczął pracę na wrocławskiej uczelni plastycznej w 1969 r., trzy lata po ukończeniu studiów.
- ²² **J. Szewczyk**, *op. cit.*
- ²³ **J. Przybylski**, recenzja pracy twórczej doc. A. Basaja w związku z postępowaniem o nadanie tytułu naukowego profesora, 1994 r., AASP.
- ²⁴ **A. Kostołowski**, *Koń i mrówka (o wrocławskiej szkole grafiki)*, [w:] *Wrocławska szkoła grafiki / The Wrocław School of Printmaking* [kat. wystawy], The Pienkows Gallery w Knoxville [Tennessee] – The Rowe Gallery w Charlotte [North Carolina] – Koscielak Gallery w Chicago, red. **D. Miłkowska**, Wrocław [2009], s. 34.
- ²⁵ *Ibidem*, s. 30.
- ²⁶ **P. Tyszkiewicz**, autorefleksja, [w:] *Wrocławska szkoła grafiki / The Wrocław School of Printmaking 2012*, red. **A. Janik**, Wrocław 2012, s. 58.
- ²⁷ **P. Frąckiewicz**, autorefleksja, [w:] *Wrocławska szkoła grafiki...* (2012), s. 102.
- ²⁸ Cyt. za: **M. Jasiński**, *Od wyobraźni do oczyszczonej percepcji – świat grafiki Agaty Gertchen*, [w:] *idem*, *Agata Gertchen. Nieokiełznane/Unbridled* [kat. wystawy], Galeria Miejska we Wrocławiu, Wrocław 2014, s. 7.
- ²⁹ *Ibidem*.
- ³⁰ **A. Janik**, autorefleksja, [w:] *Wrocławska szkoła grafiki...* (2012), s. 116.
- ³¹ Cyt. za: **M. Kubiak**, *Autorament graficzny*, praca doktorska napisana pod kierunkiem dr hab. M. Warlikowskiej, Akademia Sztuk Pięknych im. E. Gepperta we Wrocławiu 2017, s. 7.
- ³² *Ibidem*, s. 23.
- ³³ **M. Stachowiak**, *Na orbicie wyobraźni*, <https://magdalenastachowiak.wixsite.com/mstachowiak/na-orbicie-wyobrazni> (data dostępu: 31.08.2021).
- ³⁴ Pierwszą publikacją, w której pojawiła się nazwa Wrocławskiej Szkoły Grafiki, był katalog wystawy, jaka odbyła się w 2009 r. w Gallery of University of North Carolina w Charlotte w Stanach Zjednoczonych (zob. przyp. 24). We wstępie do wydawnictwa **A. Kostołowski** (*op. cit.*) podjął próbę określenia specyfiki wrocławskiej grafiki artystycznej, *Grafiki Artystycznej*, [in:] *Wrocławska Szkoła Grafiki. Historia, teoria, praktyka*, Wrocław 2016.
- ³⁵ **I. Rylska**, *Współczesna grafika wrocławska 1945–1965*, Wrocław 1973, p. 34.
- ⁴ **M. Hermansdorfer**, introduction, [in:] *Stanisław Dawski*, March 1969, Wrocław City Museum 1969, pp. 2–3 n. pag.
- ⁵ **D. Chadrysiak**, *Stanisław Bogdan Wojewódzki (1907–1963)*, Inowrocław 1993, pp. 7–9.
- ⁶ See employment contracts, [in:] Stanisław Wojewódzki's portfolio, Archive of the Academy of Art and Design in Wrocław (hereafter: AASP).
- ⁷ **B. Baworowska**, *Realizm graficzny i świat osobisty*, [in:] *eadem*, *Halina Pawlikowska. Grafika* [exhibition cat.], National Museum in Wrocław – Academy of Art and Design in Wrocław, Wrocław 1999, s. 3 n. pag.
- ⁸ *Ibidem*.
- ⁹ **I. Rylska**, *op. cit.*, p. 43.
- ¹⁰ *Ibidem*, p. 126.
- ¹¹ **Z. Grzywacz**, *Podróż dookoła karty gorączkowej (Józef Gielniak)*, [in:] *idem*, *Mementary i inne teksty przy życiu i sztuce*, Sel., Arran., Ed. T. Nyczek, Kraków 2009, p. 363.
- ¹² **I. Jakimowicz**, *Józef Gielniak*, Warszawa 1982, pp. 10–11.
- ¹³ *Józef Gielniak*, Ed. **A. Jakimowicz**, Warszawa 1963, p. 2 n. pag.
- ¹⁴ Source: **I. Jakimowicz**, *op. cit.*, Warszawa 1982, p. 10.
- ¹⁵ **T. Grzybowska**, *Józef Gielniak (1932–1972)*, [in:] *Z dziejów sztuki śląskiej*, Ed. **Z. Świechowski**, Warszawa 1978, p. 478.
- ¹⁶ **M. Ratajczak**, *Get Eugeniusza Stankiewicza*, Wrocław 2015, p. 112.
- ¹⁷ *Ibidem*.
- ¹⁸ Quoted after: *ibidem*, p. 265.
- ¹⁹ *Ibidem*, p. 219.
- ²⁰ **J. Szewczyk**, introduction, [in:] *Mezalians. Jan Jaromir Aleksium* [exhibition cat.], Jabłonna [2008], inside cover.
- ²¹ Aleksium started to work at the Wrocław Academy in 1969, three years after his graduation.
- ²² **J. Szewczyk**, *op. cit.*
- ²³ **J. Przybylski**, review of the artistic oeuvre of Doc. A. Basaj in connection with the proceedings for the conferment of the academic title of professor, 1994, AASP.
- ²⁴ **A. Kostołowski**, *Koń i mrówka (o wrocławskiej szkole grafiki)*, [in:] *Wrocławska szkoła grafiki / The Wrocław School of Printmaking* [exhibition cat.], The Pienkows Gallery in Knoxville [Tennessee] – The Rowe Gallery in Charlotte [North Carolina] – Koscielak Gallery in Chicago, Ed. **D. Miłkowska**, Wrocław [2009], p. 34.
- ²⁵ *Ibidem*, p. 30.
- ²⁶ **P. Tyszkiewicz**, self-reflection, [in:] *Wrocławska szkoła grafiki / The Wrocław School of Printmaking 2012*, Ed. **A. Janik**, Wrocław 2012, p. 58.
- ²⁷ **P. Frąckiewicz**, self-reflection, [in:] *Wrocławska szkoła grafiki...* (2012), p. 102.
- ²⁸ Quotation after: **M. Jasiński**, *Od wyobraźni do oczyszczonej percepcji – świat grafiki Agaty Gertchen*, [in:] *idem*, *Agata Gertchen. Nieokiełznane/Unbridled* [exhibition cat.], City Gallery in Wrocław 2014, p. 7.
- ²⁹ *Ibidem*.
- ³⁰ **A. Janik**, self-reflection, [in:] *Wrocławska szkoła grafiki...* (2012), p. 116.
- ³¹ Quoted after: **M. Kubiak**, *Autorament graficzny*, PhD thesis written under supervision of Dr. habil. M. Warlikowska, E. Geppert Academy of Art. and Design in Wrocław 2017, p. 7.
- ³² *Ibidem*, p. 23.
- ³³ **M. Stachowiak**, *Na orbicie wyobraźni*, <https://magdalenastachowiak.wixsite.com/mstachowiak/na-orbicie-wyobrazni> (access date: 31.08.2021).
- ³⁴ The first publication in which the name Wrocław School of Printmaking appeared was a catalogue of an exhibition that took place in 2009 at the Gallery of University of North Carolina in Charlotte, United States (see footnote 24).

Słowa kluczowe

grafika wrocławska, Wrocławska Szkoła Grafiki, Akademia Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu, sztuka Wrocławia

Keywords

Wrocław printmaking, Wrocław School of Printmaking, Eugeniusz Geppert Academy of Art and Design in Wrocław, art of Wrocław

References

1. **Baworowska Barbara**, *Realizm graficzny i świat osobisty*, [w:] **eadem**, *Halina Pawlikowska. Grafika* [kat. wystawy], Muzeum Narodowe we Wrocławiu – Akademia Sztuk Pięknych we Wrocławiu, Wrocław 1999.
2. **Chadrysiak Danuta**, *Stanisław Bogdan Wojewódzki (1907–1963)*, Inowrocław 1993.
3. **Grzybowska Teresa**, *Józef Gielniak (1932–1972)*, [w:] *Z dziejów sztuki śląskiej*, red. **Z. Świechowski**, Warszawa 1978.
4. **Grzywacz Zbylut**, *Podróż dookoła karty gorączkowej (Józef Gielniak)*, [w:] *idem, Memlary i inne teksty przy życiu i sztuce*, wyb., ułoż., oprac. T. Nyczek, Kraków 2009, s. 363.
5. **Jakimowicz Irena**, *Józef Gielniak*, Warszawa 1982.
6. **Jasiński Mirosław**, *Agata Gertchen. Nieokiełznane/Unbridled* [kat. wystawy], Galeria Miejska we Wrocławiu, Wrocław 2014.
7. *Józef Gielniak*, oprac. **A. Jakimowicz**, Warszawa 1963.
8. **Kostołowski Andrzej**, *Koń i mrówka (o wrocławskiej szkole grafiki)*, [w:] *Wrocławska szkoła grafiki / The Wrocław School of Printmaking* [kat. wystawy], The Pienkow Gallery w Knoxville [Tennessee] – The Rowe Gallery w Charlotte [North Karolina] – Koscielak Gallery w Chicago, red. **D. Miłkowska**, Wrocław [2009].
9. *Mezaliants. Jan Jaromir Aleksiu* [kat. wystawy], Jabłonna [2008].
10. **Miłkowska Dorota**, *Ekslibris w twórczości grafika i plakacisty Eugeniusza Geta Stankiewicza*, [w:] *Ekslibris – znak własnościowy, dzieło sztuki. Studia i szkice*, red. nauk. A. Fluda-Krokos, Kraków 2018.
11. **Miłkowska Dorota**, *Kształcenie w zakresie grafiki artystycznej w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych / Akademii Sztuk Pięknych we Wrocławiu im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu. Historia Katedry Grafiki Artystycznej*, [w:] *Wrocławska Szkoła Grafiki. Historia, teoria, praktyka*, red. **J. Szewczyk, eadem**, Wrocław 2016.
12. **Ratajczak Mirosław**, *Get Eugeniusza Stankiewicza*, Wrocław 2015.
13. **Rylska Irena**, *Współczesna grafika wrocławska 1945–1965*, Wrocław 1973.
14. **Stachowiak Magdalena**, *Na orbicie wyobraźni*, <https://magdalenastachowiak.wixsite.com/mstachowiak/na-orbicie-wyobrazni> (data dostępu: 31.08.2021).
15. *Stanisław Dawski* [kat. wystawy], marzec 1969, Muzeum Miasta Wrocławia, red. I. Zielińska, Wrocław 1969.
16. **Świsłocka-Karwot Sylwia**, *Sztuka we Wrocławiu w latach 1945–1970. Artyści, dzieła, krytycy*, Wrocław 2016.
17. *Wrocławska szkoła grafiki / The Wrocław School of Printmaking 2012*, red. **A. Janik**, Wrocław 2012.
18. *Wrocławska szkoła grafiki. Historia, teoria, praktyka*, red. **J. Szewczyk, D. Miłkowska**, Wrocław 2016.

Dorota Miłkowska, PhD, dmi@asp.wroc.pl

She graduated in art history at the University of Wrocław, where she defended her doctoral thesis written under the guidance of Prof. Waldemar Okoń in 2015. She works as an assistant professor in the Department of Printmaking, Faculty of Graphics and Media Art at the Academy of Art and Design in Wrocław. Her research interests include graphic design and printmaking.

Summary

DOROTA MILKOWSKA (The Eugeniusz Geppert Academy of Art and Design in Wrocław) / Wrocław printmaking

The article outlines the history of the Wrocław printmaking. It includes the names of the most important artists and makes an attempt to show the development of the Wrocław printmaking on the basis of the dominant forms of representation and style.