

D Sztorcowy RZEWORYT



ZAPOMNIANA
TECHNIKA

ZAPOMNIANA TECHNIKA
DRZEWORYT SZTORCOWY



WIESŁAW GDOWICZ

ZAPOMNIANA
TECHNIKA

DRZEWORYT SZTORCOWY

AKADEMIA SZTUK PIĘKNYCH W KRAKOWIE
FILIA W KATOWICACH
1998

Przewód kwalifikacyjny pierwszego stopnia przeprowadzony na Wydziale Grafiki
Akademii Sztuk Pięknych filia w Katowicach.

Opiekun artystyczny

prof. Ryszard Otręba.

Tłumaczenie tekstów angielskich
dr. Krystyna Borgiel



*« Nie jestem małą dziewczynką, która biega
boso z poranionymi stopami po ściernisku.
Stoję godzinami przed Poussinem, Rembrand-
tem, Delacroix i Dawidem, w jakim lepszym
miejscu mógłbym być ? »*

Simon Brett
sekretarz
The Society of Wood Engravers



12 sierpnia 1753 roku w Cherryburn w Anglii urodził się Thomas Bewick. Po studiach w Londynie osiadł w Newcastle. W roku 1771 jury konkurs ogłoszonego przez Society of Arts w Londynie przyznało nagrodę za najlepszy drzeworyt właśnie jemu, młodemu grawerowi z Newcastle.

Jest druga połowa osiemnastego wieku i daje się zauważyć w grafice angielskiej znużenie dotychczasowymi rezultatami. To pragnienie prawdopodobnie kierowało jurorami konkursu, którzy nagrodę przyznali Thomasowi Bewickowi. Do tej pory drzeworyt był wycinany w desce wzdłuż słoi, co dawało ograniczone pole możliwości. Bewick pociął deskę na grube plastry, obrócił je i skleił. W ten sposób wykonał deskę podobną do plastrów drewna ciętych prostopadle do pnia. Tak przygotowaną i wygładzoną płytę wycinał rylcami miedziorytniczymi. Niezwykle twarde drewno bukszpanowe i możliwość wycinania linii przy pomocy rylców, we wszystkich kierunkach z jednakową precyzją, dają początek nowej technice graficznej zwanej drzeworytem sztorcowym.

Bewick ze swoim byłym nauczycielem Ralphem Beilbym w 1776 roku zakłada w Newcastle pracownię drzeworytniczą. Dzięki wielkiej biegłości technicznej osiągnął w swoich rycinach bogatą skalę odcieni. Ilustruje „History of

Quadrupeds" 1790, „History of British Birds" 1797, „Bajki Ezopa" 1818, oraz książki dla dzieci „Chillingham Bull" 1789. Uczniowie Bewicka rozprzestrzenili tą technikę nie tylko na teren całej Anglii, lecz również Europy i Ameryki. Nie było jednak takiego artysty jak Thomas Bewick. Umiera 8 listopada w 1828 roku w Gateshead. W XIX wieku drzeworyt sztorcowy przekształca się w przemysł rytowniczy służący reprodukowaniu do druku prac innych artystów wykonanych w różnych technikach. Wynalazek fotografii jako techniki reprodukcyjnej kończy okres poligraficznego drzeworytu sztorcowego.

Uwolniony z rygorów przemysłu, drzeworyt wraca do pracowni artystów. Jego początki sięgają wprawdzie końca XVIII wieku, ale zasadniczo jest to dwudziestowieczny środek ekspresji artystycznej. Tylko w tej technice druku rylec artysty, pochylonego nad gładką ciemną powierzchnią płyty, wydobywa światło.

WSTEP

WSTEP





WSTĘP

Obraz biegającej dziewczynki po skoszonym polu, która płaci za swoje chwile radości poranionymi stopami to rodzaj metafory określającej poszukiwania, których początkiem są chwilowe stany zachwyty. Są one na tyle silne, że przesłaniają konsekwencje poddania się im. Ten obraz - metafora został skontrastowany z innym obrazem, który już nie jest metaforą. Stojący przed dziełami klasyków człowiek - artysta. Opisane przez Simona dwie postawy są tak różne, że prowokują do zatrzymania się i refleksji. Autor tych słów jest doświadczonym grafikiem, twórcą wielu wspaniałych ilustracji. Może nie byłoby tak istotne, gdyby nie fakt, że technika w której pracuje uznawana jest za mało używaną, by nie powiedzieć zapomnianą. Drzeworyt

sztorcowy to nazwa techniki graficznej, w której pracuje Simon i która jest przedmiotem tej refleksji. To technika w której również i ja pracuję. Podjąłem się takiej refleksji w przekonaniu, że ci którzy tworzą drzeworyt sztorcowy czynią to z jakichś głębszych racji. To pewien rodzaj hipotezy, można powiedzieć osobistej, która wyznacza myśl przewodnią tego tekstu

ROZDZIAŁ I



ROZDZIAŁ I

Nieznany Łąd



Pochylony nad deską człowiek. Mocno uchwycony w ręce rylec żłobi długie cienkie linie. Długie godziny mozolnej pracy. Częste sprawdzanie rezultatów pracy w odbitce próbnej. I znowu rylec. Na początku drogi fascynuje radość tworzonego rysunku i świadomość końcowego rezultatu. Później cisza i myśli wypełniające długie godziny. Trud pokonywania wewnętrzного chaosu. I nie wiadomo kiedy pojawia się pytanie czy ci którzy będą oglądać moją grafikę potrafią odczytać to co chcę im powiedzieć. Rylec na chwilę zatrzymuje się i trwa. Czy gdyby nie odczytali, to warto byłoby poświęcać dłu-

gie godziny? I rodzi się przekonanie, że dotyka się tego co wspólne, chociaż może nie uświadomione.

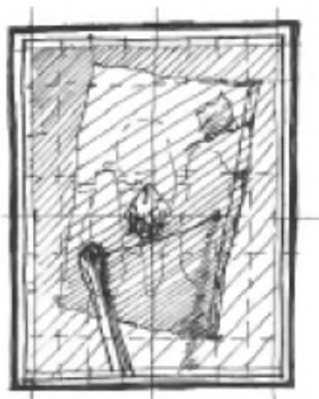
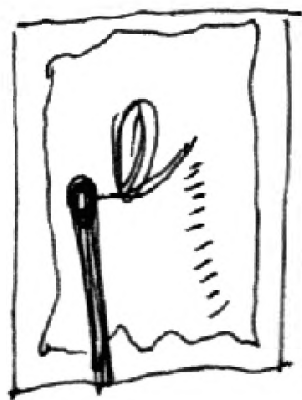
Pod koniec 1993 roku otrzymałem list z Oxfordu od panny Sheili Hönigsberg. Informowała mnie w nim, że widziała moją grafikę na wystawie i tak jej się spodobała, że postanowiła ją kupić. Nie byłoby może w tym nic dziwnego, gdyby nie fakt, że w dalszej części listu zadaje mi pytania dotyczące treści grafiki. Pytania, które zadawała uświadomiły mi, że Sheila w jakiś sposób "dotarła" do tego miejsca z którego ja wychodziłem robiąc tą grafikę. To odkrycie bardzo mnie zdumiało. Po ponad dziesięcioletniej pracy, jako drzeworytnik staję oto wobec możliwości odpowiedzi na pytanie, które często zadawałem sobie pochylając się nad deską. Odpowiedź, którą wysłałem Sheili pisałem prawie pół roku.

W swoim liście Sheila pisała:

"Ostatniego lata pan Dickins z Bloxham koło Banbury wystawił prace polskich grafików. Wśród prac, które były eksponowane był drzeworyt "Król Śmieszków", który podobał mi się tak bardzo, że kupiłam go. Pokazałam go moim przyjaciółom, którzy są artystami i członkami Towarzystwa Drzeworytników i im również podobał się Twój xylograf. Ale mam problem, któ-

ry nawet przyjaciele, którzy wychowali się w Polsce i mają polskie wykształcenie nie mogą mi wyjaśnić. I dlatego piszę do Ciebie, aby zapytać: Czy możesz mi opisać legendę, która skrywa się za Twoim Królem Śmieszków? i Jakie jest znaczenie skały (i kościoła) spoczywającego na linie? oraz Czym są ulotne kształty, które można dostrzec poprzez śnieg? I miasto na wzgórzu?"

Większość grafik, które wysyłam poza granicę jest sygnowana pod odbitką w języku angielskim. Tytuł, który podaje w swoim liście Sheila brzmi dosłownie tak: "Król Śmieszków" i jest napisany po polsku, co mogłoby wskazywać, że grafika posiadała podpis nie w języku angielskim, lecz polskim (co samo w sobie wydaje się dość dziwne, bo oznaczałoby, że grafika "przyjechała" z Polski), a Sheila przetłumaczyła jako "King of the Snowflakes" co znaczy "Król Śnieżków" - Król płatków śniegowych. Prawidłowy zaś tytuł brzmi: "Król Śmieszków" od śmiechu. Nie byłoby to może aż takie istotne, gdyby nie to, że na tej podstawie (tak przypuszczam) Sheila widzi legendę oraz ulotne kształty, które można dostrzec poprzez śnieg.



O d tego się zaczęło. Niewłaściwe tłumaczenie i jego interpretacja wydawały mi się jakoś tajemnicze. Jak mgła pokrywająca górski pejzaż, która z czasem opada. Wyłaniające się kształty w promieniach słońca coraz bardziej nabierają soczystych barw.

Ktoś w dalekiej Anglii odczytuje ten list.

Droga Sheilo,

Kiedy przez długie lato 1988 roku kończyłem Króla Śmieszków nie przypuszczałem, że znajdzie się ktoś chcący podjąć się wysiłku zastanawiania nad ukrytą w grafice treścią. A już na pewno nie mogłem wiedzieć, że sześć lat później przyjdzie mi powrócić do tamtego czasu, by odpowiedzieć na Twoje pytania. Stąd słuszną obawą, że opisując grafikę z przed sześciu lat w istocie opisuję już inną pracę.

S amo postawienie pytania wskazuje na rzeczywistość dużo szerszą niż ta, która będzie wskazana przez odpowiedź. To Twoje spotkanie, które miało miejsce w 1993 roku na wystawie prac polskich grafików i poruszenie jakie ono wywołało jest jakby odbiciem spotkania dużo wcześniejszego, jakie w lecie 1988 roku przybrało materialną formę. Te dwa spotkania, Twoje z gotową już grafiką i moje z tworzącą się pokazują, że to co istotne nie mieści się w całości ani w odbiorcy czyli Tobie ani w autorze czyli

mnie, lecz w tym czego oboje tj. odbiorca i autor w inny sposób dotykają. Wynikiem tego dotknięcia jest spotkanie nieznanym sobie osób. Spotkanie, które jakby nie brało pod uwagę czasu, materii czy przestrzeni.

Sheila, kiedy otrzymałem Twój list odpowiedź wydawała mi się stosunkowo prosta. W miarę jednak myślenia trochę to zaczęło się komplikować. Taka odpowiedź nie jest chyba możliwa bez choćby pobieżnego narysowania tła, bez wskazania fundamentów budowli, materiałów itp.

Stąd zrodził się plan, który wygląda tak:

I - fundament

czym jest dla mnie grafika, którą robię.

II - technika

jak się ma do tego co w punkcie I technika w jakiej wykonuję grafikę.

III - opis grafiki Król Śmieszków

naszkicowanie tła

IV - wyszczególnienie elementów budujących treść grafiki i ich opis.

Postępując według tego planu mam szansę dać odpowiedź, którą oczekujesz.

I - fundament - czym jest dla mnie grafika, którą robię.

Grafika była dla mnie i jest formą zapisu w "podróży do wnętrza", taki rodzaj notatek z podróży. Obraz i treść grafiki wskazują na coś co jest poza nią, a czego grafika jest tylko nieudolnym zapisem. Odnajdywanie przez oglądającego w sobie podobnych miejsc w "podróży do wnętrza" wymaga przejścia "przez" grafikę. Nie jest możliwe wyjaśnienie "do końca" treści grafiki, jak nie jest możliwe do wyjaśnienia dotknięcie. Grafika jest więc, według mojego poglądu, rodzajem drzwi do ogrodu. Drzwi, które trzeba otworzyć by wejść.

II - technika - jak się ma do tego co w punkcie I, technika w jakiej wykonuję grafikę.

Technika, w której pracuję to drzeworyt sztorcowy, gdy chodzi o materiał z jakiego zrobiona jest matryca, drzeworyt tonowy lub faksymilowy, gdy chodzi o sposób wycinania. W prostej linii technika wywodzi się z wynalazku Thomasa Bewicka, który by zwiększyć precyzję cięcia, w stosunku do drzeworytu wzdłuż-

nego, pociął wzdłużną deskę na plasterki, obracając je czołem do góry i klejąc w większą całość. Wynalazek Bewicka (po raz pierwszy zastosował deskę ciętą w poprzek pnia w 1771 roku) szybko znalazł zastosowanie w drukarstwie, gdyż ilustracje można było wycinać bardzo precyzyjnie i co ważniejsze, można było taką wyciętą deskę złożyć razem ze składem czcionkowym w jedną całość do druku (nie było takiej możliwości z miedziorytem). Takim drzewem jest bukszpan u nas znany jako mały krzew, lecz na Cejlonie i w północnej Kanadzie przybierający formę dużych dziko rosnących krzewów. Był więc sprowadzany do Europy. Średnica pnia jest niewielka, by uzyskać większą deskę trzeba było sklejać ją z kawałków.

Deski, których używam do wycinania są wykonane z gruszy, która spełnia podobne warunki jak bukszpan i jest bardziej dostępna. Deski po sklejeniu w większą całość należało nasączyć olejem lnianym, by zabezpieczyć je przed zniekształceniem. Na tak przygotowaną deskę nanosi się cienką warstwę białej farby lub bezpośrednio rysuje się na desce. Można było również nanieść warstwę emulsji fotograficznej (tak przygotowywano deski dla potrzeb druku czasopism pod koniec XIX wieku. Deskę wycinano ręcznie rylcami podobnymi jak w miedziorycie lub maszyną rytowniczą (rodzaj frezarki).

Drzeworytnicy nie byli twórcami rysunków, które wycinali. Rysunek wykonywał bezpośrednio na desce lub na kartce (wtedy rysunek przenosił na deskę drzeworytnik) artysta. Drzeworytnik miał za zadanie wyciąć deskę tak, by zachować wszystkie cechy oryginału. Ponieważ twórcami odbitki są dwaj ludzie, artysta i drzeworytnik, stąd na odbitce widnieją dwa podpisy przy dolnej krawędzi wyciętego rysunku po lewej i prawej stronie. Czasami drzeworytnik dodawał do swojego podpisu słowo "incisit" - wyciął. Praca drzeworytnika wymagała precyzji, skupienia i cierpliwości.

Na moich deskach umieszczam słowo "incisit" przed inicjałami, bo napewno wyciąłem tę deskę, nie do końca natomiast wiem kto jest twórcą obrazu.

III - opis grafiki Król Śmieszków - naszkicowanie tła

Grafika pod tytułem "Król Śmieszków" była kolejną, w której oprócz treści zastanawiałem się nad problemem iluzji przestrzeni. Szerzej o tym w punkcie IV. Teraz przepisuję notatki ze szkicownika - kwiecień 1988 rok:

"Zatrzymane w momencie. Stan równowagi form dynamicznych. Każda forma oddzielnie posiada energię ruchu wobec prostokątnych ram. Każda forma sugeruje jakiś kierunek dzia-

łania. Stan równowagi jest więc stanem, gdzie energia wykazuje sumę zerową. To trzeba zrobić. Usunięcie jakiegokolwiek elementu powoduje zachwianie równowagi. Ten stan równowagi posiada dla oglądającego nową energię - cisza trwania."Taki jest zapis w moim szkicowniku przy pierwszym szkicu.

IV - wyszczególnienie elementów budujących treść grafiki i ich opis.

W grafice można wyróżnić następujące elementy:

1. Ramka
2. Forma prostokątna - karta starego manuskryptu
3. Powierzchnia manuskryptu:
 - a. trzy formy przebite poziomą belką
 - b. kawałek papieru z wizerunkiem króla
 - c. zamek na wzgórzu
4. Kij podtrzymujący sznur
5. Kamień spoczywający na sznurze
6. Napis

Kamień spoczywa na linii rozciągniętej między przekrzywioną kartą starego manuskryptu zawieszoną w przestrzeni za ramką, a kijem na pierwszym planie przed ramką. Na karcie można dostrzec trzy formy wiszące i przebite poziomą belką, obok nich wyrwany fragment ilustracji z głową człowieka w koronie patrzącego w kierunku trzech wiszących form. Ten skrawek papieru z głową króla wsunięty jest w szczelinę pękniętego manuskryptu. U dołu karty zamek na wzgórzu z zaznaczoną drogą do niego. Na samej górze karty ponad królem i trzema wiszącymi kształtami można dostrzec napis (jedyne, może ostatnie słowo na manuskrypcie) napisany po drugiej niewidocznej dla patrzącego stronie manuskryptu, który przebiega i stąd efekt odbicia lustrzanego. By go odczytać potrzeba lustra. Słowo brzmi "EN SOF".

IV 1.

Wprowadzenie ramki nawiązuje do tradycji drzeworytu sztorcowego a dla mnie stanowi dobry środek do rozróżnienia przestrzeni za ramką, płaszczyzny pokrywającej się z powierzchnią odbitki i przestrzeni przed ramką. Jest poza tym układem odniesienia wszystkich elementów grafiki.

IV 2

Karta manuskryptu jest przesunięta w lewo od pionu o ten sam kąt jak kij w prawo. W ten sposób można “napiąć” sznur.

IV 3 a

Trzy przebite poziomą linią (belka) równoległą do podstawy wiszące form to rysunek, który kiedyś wykonałem i widziałem w nim echa dramatu, jaki rozegrał się na wzgórzu Golgoty.

IV 3 b

Skrawek papieru z głową człowieka w koronie to cytat, fragment obrazu, który namalował Wilhelm Kaulbach. W 1826 roku król Bawarii Ludwik wymyślił plan przekształcenia Monachium w niemieckie Ateny. Sprowadził wszystkich wybitnych artystów, a w tym Korneliusza z uczniami. Uczniem Korneliusza był Kaulbach. Pracując nad mitologicznymi tematami fresków w muzeum w Monachium młody malarz Wilhelm bardzo się nudził. Szukał bardziej interesującego tematu. Dlatego zaczął malować ludzi z domu wariatów. Obraz reprodukowany, z którego pochodzi cytat w mojej grafice to właśnie obraz Wilhelma Kaulbacha pod tytułem “Dom wariatów”. Kompozycja tego obrazu jest niezwykle precyzyjnie przemyślana. Sheila, przeanalizuj tę kompozycję według załączonych

schematów. Bardzo mnie poruszył ten obraz, a zwłaszcza "cisza" postaci króla, który przypomina kamień tkwiący w nurcie wzburzonej rzeki. Dopiero bliższe przyjrzenie się poszczególnym postaciom pozwala stwierdzić, że jest to zapis nie tyle konkretnych postaci z domu wariatów, co typów ludzi połowy XIX wieku. Tak jakby chciał opisać niepokój tamtego czasu. Król zapatrzony ponad zgiełk wzajemnych waśni, bólu, utraconych nadziei, rozpacz i cierpienie - jedyny WIE. I to był powód dla którego przenieśliśmy go do mojej grafiki.

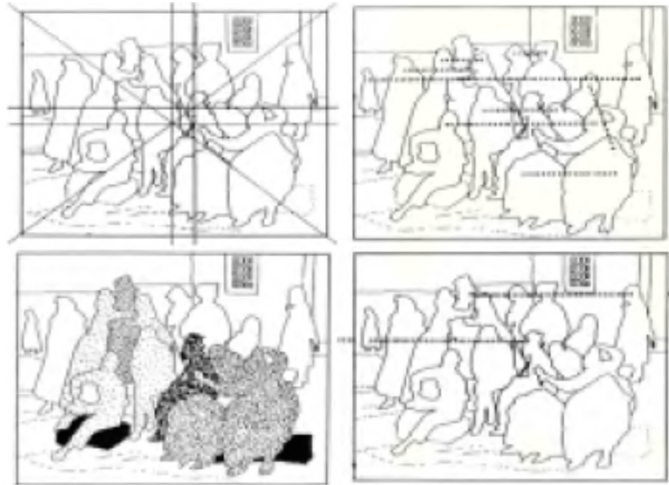


IV 3 c

Zamek na wzgórzu. To raczej zamek niż miasto. Zamek jako siedziba króla. Miejsce, którego król z obrazu Kaulbacha nie miał. Tutaj mam pewien problem. Wydawało mi się, że należało zbudować taki zamek na wzgórzu. Inaczej nie potrafię tego wyjaśnić.

IV 4

Kij najbliżej widza, mógłby być niemal przez niego trzymany i wtedy los kamienia zależałby również od niego. W każdym bądź razie kij jest w przestrzeni przed ramką, podobnie jak widz.



Analiza obrazu Wilhelma Kaubacha

Wilhelm Kaulbach „Dom wariatów”



Kamień spoczywający na sznurze. Jest najważniejszym elementem całej grafiki. Spoczywający na sznurze, zawieszony między przestrzenią “za” i “przed” trwa nieruchomy. Pozycja kamienia, a na tym mi zależało, ma być niezachwiana, bardziej pewna niż wszystko inne w grafice. Ta pozycja jest wynikiem spotkania równych sobie energii form, jak węzeł na środku liny przeciąganej między dwoma przeciwnymi zespołami ciągnących ludzi. Gdzie więc zbudować dom, jeśli nie na skale? Na jednej z próbnych odbitek, na których często robię dodatkowe korekty, istniało połączenie między trójkątem dachu domu, a trójkątem, który można odnaleźć w tle ponad górnym prawym rogiem karty. Te dwa trójkąty łączyła cienka smuga światła. Zrezygnowałem jednak z tego, bo wydawało mi się to zbyt dosłowne.

IV 6

Napis na karcie. Słowo jest napisane na drugiej niewidocznej dla oglądającego stronie karty. Jest więc właściwie do odczytania przez tego, który byłby w przestrzeni za kartą i patrzyłby w stronę oglądającego. Słowo “EN SOF” to określenie pochodzące z systemu filozoficznego Żydów z diaspory hiszpańskiej powstałego w XII wieku, a oznaczające “NIESKONCZONY”. Twierdzi się w tym systemie, że En Sof i świat objawiony pozostają ze sobą w takim stosunku

jak węgiel i płomień. Nie jestem znawcą tej filozofii. Potrzebowałem takiego określenia i wtedy mi się nasunęło.

Droga Sheilo, to już właściwie wszystko. Chciałem przypomnieć sobie w tym tekście to co byłoby wystarczające jako odpowiedź na Twoje pytania. Pozostawiałby jeszcze jeden element do wyjaśnienia, nie ujęty w planie. To sam tytuł: "Król Śmieszków". Kiedy pracowałem nad tą grafiką, moje dzieci Aga i Szymek przyglądały się temu co robię. Pokazywałem im obraz Kaulbacha i opowiadałem trochę o grafice. Grafika była już gotowa i jak na wszystkich innych tytuł stawiam po całkowitym wycięciu i dopiero wtedy wycinam też inicjał i podpis. Pytałem więc jakby nazwali tą grafikę i wtedy powstał Król Śmieszków. Tytuł podobał mi się i tak już zostało, chociaż może budzić różne skojarzenia. Twoje jednak pytania i to o co pytasz, a zwłaszcza, gdy pytasz o znaczenie kamienia i kościoła, świadczą o tym, że dotknęłaś tego co i dla mnie najważniejsze. Ten Król jest królem wszystkich tych najmniejszych, tak często wyśmiewanych. Serdecznie pozdrawiam Ciebie i Twoich przyjaciół.



Wiesław Gdowicz - „Król Śmieszków” drzeworyt sztorcowy

która miała towarzyszyć II Triennale Grafiki Polskiej w Katowicach. Wystawę podjęła się zrobić Galeria "Miriam" w Tychach. Powstał więc problem katalogu do wystawy. I wtedy przyszło mi do głowy, że "List do Sheili" może w jakiś sposób zastąpić katalog z reprodukcjami. Zrobiłem więc katalog, którego treścią był właśnie "List do Sheili". Teraz dopiero wysłałem list do Sheili, przepraszając jednocześnie, że już znalazł odbiorców.

Wysłałem list i z niepokojem czekałem na odpowiedź. Odpowiedź, jaką otrzymałem zdumiała mnie ogromnie. Po miłych słowach podziękowania Sheila informowała mnie, że jest wydawcą "Multipless" pisma The Society of Wood Engravers (Stowarzyszenia Drzeworytników Wielkiej Brytanii) i postanowiła opublikować ten list w swoim piśmie. W ten sposób "List do Sheili" dotarł do członków The Society of Wood Engravers.

ROZDZIAŁ II



ROZDZIAŁ II

Wyprawa

CZTERY ŻYWIŁY KSYLOGRAFICZNEGO ŚWIATA SZTUKI.

DREWNIANY KŁOCEK.

Nazwa tej techniki wyraźnie wskazuje na materiał z jakiego została zrobiona matryca. Wynalazek Bewicka bowiem dotyczył przede wszystkim sposobu wycinania rysunku w desce. Nie może chyba zabraknąć chociażby krótkiego opisu sposobu wykonania deski. Przygotowanie deski można powierzyć stolarzowi i to wydaje się najlepsze rozwiązanie. Nie wiem jednak, jak wielu jest takich stolarzy, gdyż praca nad przygotowaniem takiej deski wymaga przede wszystkim wiele czasu. A nawet jeżeli już uda się nakłonić kogoś, to trzeba przygotować się na poważny wydatek. Do wykonania matrycy nadającej się do pracy w tej technice jest potrzebne drzewo jak najtwardsze. Najlep-

sze byłoby twarde i zwarte drzewo bukszpanowe. Tego rodzaju drzewo jest jednak u nas nie dostępne. W swojej pracy używam twardego drzewa gruszkowego. Pień drzewa rozcina się na podłużne grube deski, które muszą schnąć co najmniej rok, zabezpieczone przed deszczem i słońcem. Z moich doświadczeń wynika, że lepiej jest suszyć jeszcze dłużej. Nie jestem natomiast przekonany do opisywanych w podręcznikach metodach przyspieszania suszenia przez używanie specjalnych suszarni. Suszone w normalnych warunkach atmosferycznych drewno wykorzystane później do robienia deski nie będzie sprawiać żadnych niespodzianek.

PRZYGOTOWANIE DESKI

Wysuszone drewno tnie się na deski (najlepiej ze środkowej części pnia, o gęściejszych włóknach) o grubości około 5 centymetrów. Będą służyły do zrobienia matrycy. Teraz musimy pociąć deski na plastry o grubości większej niż 23, 5 mm. Ten wymiar ma dzisiaj znaczenie raczej symboliczne. Gdy drzeworyt był składany razem z drukiem, wysokość matrycy musiała mieć taki sam wymiar co wysokość czcionki czyli 23, 5 mm. Przekonałem się jednak, że mniejsza grubość matrycy powoduje większą jej podatność na działanie przede wszystkim wilgoci (pomimo zabezpieczenia).

Tak przygotowane plastry skleamy ze sobą naprzemiennie, stosując połączenie „obce pióro”. Wszystkie moje matryce sklejam żywicą epoksydową. I tutaj istotna uwaga - kleić należy przed zabezpieczeniem deski olejem lnianym. Sklejone plastry szlifujemy w taki sposób, by powierzchnia matrycy była płaska. Każda nierówność będzie problemem przy drukowaniu. Do szlifowania używamy kilka grubości papieru ściernego, od najgrubszego do najdrobniejszego. Gdy szlifowanie odbywa się przy pomocy urządzeń elektrycznych należy uważać, aby nie przegrzać szlifowanego drewna. Matrycę szlifujemy z obydwu stron i wygładzamy drobnoziarnistym papierem. Nasycamy ze wszystkich stron letnim olejem lnianym, a potem suszymy przez kilka dni. Ostatecznie (jak proponuje Krajca) posypujemy płytę drobno zmielonym pumeksem z domieszką kilku kropli politury (roztwór złożony z 50 g szelaku w 500 cm denaturatu) i polerujemy do połysku lnianym tamponem prowadzonym kolistym ruchem. Tak przygotowaną matrycę dobrze jest dodatkowo wzmocnić przy pomocy taśmy metalowej spinającej całość lub wkleić we frezowaną na czterech bokach szczelinę wzmacniającą drewniana listwę. Tak przygotowaną deskę należy przechowywać w takim miejscu, aby nie narażać ją na zmienne warunki. Dobrze jest również zrobić tekturowe opakowanie chroniące przed zniszczeniem powierzchni.

POWIERZCHNIA KŁOCKA ULEGŁA W TYM MIEJSCU SKASOWANIU, UNICESTWIENIU, ZAPRZECZENIU.

Można mówić o trzech sposobach przygotowania rysunku na powierzchni płyty. Pierwszy to ten, gdy zależy nam na wiernym przeniesieniu rysunku, który ma być wycinany. Drugi, gdy pracujemy na desce bez uprzednio przygotowanego rysunku. Trzeci, to wykorzystanie fotografii do przenoszenia rysunku.

Przy przenoszeniu rysunku z kartki na deskę musimy pamiętać, że odbitka będzie lustrzanym odbiciem kształtu wyciętego w desce. Oryginalny rysunek należy przerysować na kalkę techniczną lub na folię przeźroczystą. Przerysowując kształt z kalki na deskę należy rysunek odwrócić. Rysunek na kalce jest odbity na powierzchnię płyty, która musi być wcześniej do tego przygotowana. Na wygładzoną płytę наносimy cienką warstwę białej farby, aby można było zobaczyć наносzony rysunek. Nie jest łatwo opisać sposób zaznaczania półtonów na przekalkowanym rysunku. Istotne jest to, aby tak przerysowywać oryginalny rysunek na kalkę, by można było później na desce odtworzyć rozkład półtonów oryginału. Przeniesiony na deskę rysunek można jeszcze wykończyć tuszem. W wielu podręcznikach można znaleźć opis tego sposobu.

Rysunek, który powstawał na powierzchni

deski nie był najczęściej rysunkiem ołówkiem, lecz rysunkiem lawowanym lub gwaszem. Rysunek linearny nadawał się bowiem raczej do drzeworytu faksymilowego, ale nie tonowego. Równocześnie rysunek ołówkiem nie dawał wystarczających wskazówek dla drzeworytu tonowego, a jeżeli dawał to nieraz fałszywe. Faktura drzeworytnicza interpretacyjna jest bowiem inna niż faktura rysunku ołówkiem i kreśki tych dwóch technik są różne. Tam, gdzie rysownik postawił lub chciał postawić jedną linię granicy przedmiotu konturową, biegły drzeworytnik stosował czasem zawilość kresek czarnych i białych omal abstrakcyjną, sugerującą ekspresję, nawet grozę przedmiotu, szczególnie w tle, albo i delikatną.

W mojej pracy nie posługiwałem się tym sposobem. Jest to raczej połączenie sposobu pierwszego i drugiego. Rysunek z kalki przenoszę na powierzchnię płyty, którą wcześniej pokrywam czarnym tuszem. Aby rysunek był widoczny do kalkowania używam pośredniej kalki koloru żółtego i taki jest kolor rysunku odbitego na czarnej powierzchni płyty. Nie rysuję na płycie półtonów, lecz tylko zaznaczam kontury plam półtonowych. Każda wycinana linia pozostawia biały ślad na czarnej powierzchni. Wydaje mi się, że wtedy lepiej można kontrolować powstawanie rysunku. Poza tym taki wycinany rysu-

nek jest bliższy końcowej odbitce oraz pozwala na większą swobodę. Wycinany w czarnej płycie rysunek ma kolor drewna, nie zawsze jednolity. By rysunek był jednolity wystarczy go posypać sproszkowaną bielą cynkową (podobnie postępuję po dokonaniu odbitki próbnej).

W początkowym okresie pracy z drzeworytem próbowałem różnych metod przenoszenia rysunku, między innymi metody fotograficznej. Na pokrytą białą farbą powierzchnię płyty nanosiłem emulsję fotograficzną o podobnym składzie jak do sitodruku. Negatywy rysunków wykonywałem na błonie światłoczułej tak jak do sitodruku. Po wyschnięciu emulsji przykładam negatyw do powierzchni płyty i naświetlałem światłem słonecznym. Efekty nie były jednak na tyle zadawalające, by mogły nakłonić mnie do kontynuacji. Zacząłem więc wykonywać rysunki bezpośrednio na czarnej zaświetlonej błonie światłoczułej. Jako narzędzie do wycinania używałem noża retuszerskiego i igły. Gotowy rysunek przenosiłem na pokrytą emulsją fotograficzną płytę. Wycinane rysunki przypominały negatyw i wydawało mi się, że użycie do tego celu techniki drzeworytu sztorcowego jest nieporozumieniem. Powróciłem do wypracowanego wcześniej sposobu i tak już pozostało. Jerzy Werner autor znanego podręcznika pt: "Technika i technologia sztuk graficznych" tak pisze na ten temat:

Po przygotowaniu projektu dostosowanego do techniki drzeworytowej jak najdokładniej kopiujemy jego kontury na kalce technicznej, używając najlepiej do tego piórka i czarnego tuszu. Przy kolorowych zbyt zawiłych projektach dobrze jest kopiować kontur każdego koloru na oddzielnej kalce technicznej, precyzyjnie dopasowując pase-ry, wykonane w celu idealnego nałożenia poszczególnych kolorów. Na wypolerowaną deskę drzeworyniczą powleczoną najlepiej białą temperą, przenosi się kontur rysunku za pomocą dobrze zaostzonego, twardego ołówka i podłożonej suchej kalki sangwinowej. Suchą kalkę sporządzamy z cienkiego papieru albo papieru przebitkowego, wcierając w niego pył zeszkrobany z kredki lub farby w proszku o kolorze sangwiny. Po usunięciu nadmiaru pyłu kalka jest gotowa do użytku. Szkicówkę z konturem przykłada się rysunkiem do deski (odwrotnie) i przymocowuje plastrem lub klejem do krawędzi klocka, aby uniknąć zsuwania się kalki podczas kopiowania. Skopiowany kontur powinien wyraźnie wystąpić na białym tle i posiadać cienką linię rysunku. Następnie malujemy kreski, płaszczyzny, które mają pozostać wypukłe - czarnym tuszem lub temperą za pomocą pióra i pędzla. Aby zabezpieczyć rysunek przed starciem z deski podczas wycinania, powleka się go lakierem spirytusowym, który można usunąć po wycięciu rysunku.

METALOWE OSTRZA.

Narzędzia do wycinania to bardzo ważny punkt pracy drzeworytnika. Od ich jakości, budowy i stanu zależy bardzo wiele. W literaturze można znaleźć informację o ilości i kształcie rylców. Były to udoskonalone narzędzia sprowadzane zazwyczaj z fabryki Renarda w Paryżu. Na komplet składało się 28 - 30 rylców stalowych rozmaitych kształtów i grubości. Kształty rylców były tak dobrane, aby rytownik mógł rozwiązać każdy problem jaki napotykał w swojej pracy. Były więc rylce pojedyncze, zostawiające jeden ślad oraz takie, które zostawiały wiele śladów (takie nazywamy wstęgowymi). Kształty kilku z nich są pokazane rysunkach. Rylce można obecnie kupić w odpowiednich sklepach. Wtedy, kiedy zaczynałem nie było możliwości takiego zakupu. Musiałem więc wykonać je samodzielnie. Wykorzystałem do tego zużyte pilniki igłowe. W moim komplecie nie ma dwudziestu ośmiu rylców, bo nie jest to konieczne. W praktyce potrzebne są rylce o kształcie trójkątnym, służące do wycinania linii o różnej szerokości. Takim narzędziem można wycinać linie proste. Nie nadaje się ono do wycinania linii łukowych. Do takich linii używamy rylca trójkątnego, ale o okrągłej końcówce. Szerokość linii wycinanych takimi rylcami uzyskujemy poprzez mocniejsze przyci-



ROZDZIAŁ II WYPRAWA



skanie rylca do matrycy w trakcie wycinania. W ten sposób również można zmieniać grubość jednej linii poprzez jej pogłębianie. Rylce trapezoidalne mogą być użyte do cięcia linii o różnych szerokościach oraz wycinania faktury. Rylcami okrągłymi o różnej szerokości wybieramy większe partie deski. Rylce wstęgowe to rodzaj rylców trójkątnych o wielu mniejszych ostrzach umieszczonych obok siebie. Ślad jaki pozostawiają, to wiele linii równoległych obok siebie. Potrzebne kształty rylców pokazuje rysunek.

Ostrza, o różnorodnych profilach - pisze Krajca - są osadzone w drewnianych grzybkowatych uchwytach z podciętą częścią dolną. Długość całego rylca nie może przekraczać 11 cm, gdyż dłuższe rylce nie poddają się łatwo prowadzącym je palcom. Rylec przytrzymujemy mocno kciukiem i palcem wskazującym w pobliżu ostrza, podczas gdy trzonek unieruchomiony jest w środku zwartej dłoni. W ten sposób można zapewnić nie tylko pewność pociągnięcia, ale i głębokość żłobiny, którą określa kąt nachylenia rylca w stosunku do płaszczyzny płyty.

ŚLAD METALOWEGO OSTRZA W DREWNIANYM KLOCKU.

Lewą ręką przytrzymujemy płytę, która spoczywa na okrągłej poduszce wypełnionej piaskiem. Zapewnia to łatwe obracanie płyty w kierunku przeciwnym do ruchu rylca. Płyta może być też unieruchomiona w specjalnym imadle.

Charakter linii już określa profil użytego rylca. Wąskim rylcem z ostrym szpicem możemy grawerować delikatne cienkie linie. Lekkie prowadzenie rylca zależy od starannego wyszlifowania ostrza na drobno-ziarnistym kamieniu szlifierskim (twardy naturalny piaskowiec) z dodatkiem kilka kropel oliwy maszynowej. Po pracy zabezpieczamy ostrze nasadką korkową.

Rylcami w drewnie się rytuje, dłutkami wybiera się, żłobi. Nazwa „drzeworyt” przystoi ra-



czej i tylko, zdaniem Cieślewskiego, drzeworytowi rylcem na drzewie sztorcowym. Śladem rylca w drzewie jest, po odbiciu, biała linia. Może być samodzielna, albo w zespole z innymi, powstaje wtedy ton. Częstym efektem jest zygzak, naturalny, biały, i faksymilowy, czarny, oraz białe wycięty grzebień. To są zasadnicze środki drzeworytnika. Następcy Bewicka poszli w dwu kierunkach. Uprawiali drzeworyt faksymilowy i tonowy. Oba te gatunki były drzeworytami interpretacyjnymi, służyły najczęściej interpretacji malowidła, gwaszu lub rysunku, położonych nieraz na powierzchni klocka. Drzeworytowi temu można zarzucić, że pojedyncza kreska, jako ślad rylca drzeworytnika, tonęła w całości. Owo przyporządkowanie szczegółu technicznego całości estetycznej posunięte bywa w tego rodzaju drzeworytach tak daleko, że niejednokrotnie patrzący na nie odnosi wrażenie zastosowania jakiejś tenty podłożonej pod kreski, tak dalece są one obarczone obowiązkiem, przez wzajemny stosunek ilościowo - jakościowy, udawania szarości. Inwencja w tym kierunku i maestria niektórych drzeworytników tej kategorii zyskała im miano artystów.

Rytownik po otrzymaniu zarysowanego klocka okrywał go papierem, który przyklejał woskiem do krawędzi klocka, pozostawiając wolne od osłony tylko miejsce, od którego miał

zacząć rytować. Papier chronił rysunek od uszkodzeń i zamazania i był zmieniany wielokrotnie. Po zmianie papieru rytownik wycinał w nim nowe okienko, co umożliwiało opracowanie dalszych partii. Podczas pracy klocek, podtrzymywany lewą ręką, leżał na niedużej poduszce skórzanej wypełnionej piaskiem. Dawało to możliwość przesuwania i obracania go w różnych kierunkach.

Jeżeli rytownik błędnie wyciął linie w klocku bukszpanowym, mógł je poprawić przez zakitowanie, używając gęstej masy z kredy, mączki drzewnej i kleju, a następnie przeszlifować. Większe partie rytu mógł naprawić jedynie przez wycięcie części klocka i wstawienie nowego kawałka drewna.

W większych zagranicznych zakładach ksylograficznych stosowano z czasem metodę, że bezpośrednio z oryginalnych klocków odbitek drukarskich nie robiono. Tę rolę spełniały dokładne odlewy z metalu, zwane „galwano”. Oryginalne klocki przechowywano, by ich użyć, gdy zajdzie potrzeba zrobienia nowych klisz. W Polsce z klocków oryginalnych drukowano nawet duże nakłady książkowe.

POKRYTY CZARNĄ FARBĄ.

Odbitka, którą odbijamy z wyciętej już płyty to cel pracy drzeworytnika. Zanim jednak pojawi się już gotowa czarna grafika na białym papierze musimy kilkakrotnie pokrywać deskę farbą. Robienie odbitek próbnych z rytowanej deski to ważny moment. W ten sposób możemy stwierdzić jak naprawdę wygląda wycinany drzeworyt. Tutaj ponownie oddajmy głos Wernerowi

[...] W trakcie wycinania rysunków wykonuje się próbne odbitki, które potem znacznie ułatwiają pracę. Na gotowy drzeworyt nakłada się farbę za pomocą wałka gumowego. Farbę dobrze rozrobioną wałkiem na tafli szklanej lub marmurze, wprowadzamy na drzeworyt, nakadając ją we wszystkich kierunkach. Ilość i gęstość farby nałożonej na deskę zależna jest od stopnia gęstości wyciętych kresek, gatunku papieru użytego do wykonywania odbitek, a także od stopnia jego chłonności. Należy jednak stosować farbę możliwie gęstą, ponieważ zbyt rozcieńczona rozbija kontury i zamazuje delikatne linie rysunku. Nadmiar farby na desce może powodować zalanie szczegółów wyrytowanych na desce. Odbijanie odbywa się przeważnie na prasie ręcznej, najdokładniej jednak odbitki uzyskujemy wykonując je ręcznie. Służy do tego kostka introligatorska, którą pocią-

gamy z delikatnym naciskiem po odwrotnej stronie papieru.

Aby zabezpieczyć papier przed zadarciem, dobrze jest położyć na nim kalkę techniczną i po niej dopiero z pewnym wyczuciem pocierać kostką introligatorską. Po ukończeniu próbnego odbijania farbę z powierzchni zmywa się terpentyną lub benzyną. Jednolicie czerniona płyta drzeworytnicza utrudnia ewentualne dalsze i dodatkowe wycinanie. W tym celu, po uprzednim przemyciu i osuszeniu deski, pudruje się ją talkiem, który wypełnia wyrytowane kreski i tworzy biały rysunek na czarnym tle - co w znacznej mierze ułatwia potem dalszą pracę. Przed każdorazowym odbijaniem należy koniecznie usunąć twardą szczotką talk z wyrytowanych kresiek. Przy odbijaniu może być pomocny kawałek twardego i grubego filcu, którym przed użyciem kostki introligatorskiej należy potrząść papier położony już na deskę; lekko zwilżony papier lepiej przyjmuje farbę. Czynność ta wystarcza czasem od odbicia drzeworytu.

CZARNA FARBA.

O sposobie przygotowania farby wspominał już Werner. Osobiście jestem przekonany do czarnej farby drukarskiej przystosowanej do druku wypukłego z francuskiej wytwórni Char-

bonnel. Taka farba powinna na płycie do rozrabiania "szczypać" tzn. jest na tyle gęsta, że trudno daje się rozwałkować i wydaje taki właśnie dźwięk. Po odbiciu daje piękną głęboką czern. Przyznać jednak trzeba, że nawet odpowiednio przygotowana (tzn. pozbawiona nadmiaru oleju) farba olejna taka jaką używa się do malowania na płótnie może służyć do odbijania. Niestety po kilku latach papier na którym odbito taką farbą grafikę nasiąka olejem, zostawiając nieusuwalne plamy.

BIAŁA POWIERZCHNIA PAPIERU.

Stosowałem różnego rodzaju papiery do odbijania z różnymi efektami. Najlepsze rezultaty uzyskuje się jednak odbijając na bibule japońskiej. W zależności od jej grubości można regulować głębokość czerni na odbitce. Zasadniczą zaletą bibuły japońskiej, oprócz wymienionych jest możliwość kontrolowania procesu odbijania.

ODCIŚNIĘTY NA PAPIERZE JEST BIAŁY.

"Są cztery żywioły ksylograficznego świata sztuki: drewniany klocek, metalowe ostrze, czarna farba i biała powierzchnia papieru. [...] Ślad metalowego ostrza w drewnianym kloc-

ku, pokrytym czarną farbą i odcisnięty na papierze, jest biały. Powierzchnia klocka uległa w tym miejscu skasowaniu, unicestwieniu, zaprzeczeniu”. Taki jest punkt wyjścia rozważań Cieślowskiego. Białe ślady rytowania powierzchni klocka nazywa fakturą drzeworytniczą. Drzeworyt zbudowany z takich białych śladów nazywa drzeworytem graficznie rasowym lub klasycznym.

Łączenie kreski białej jako bezpośredniego śladu rylca i czarnej kreski, wypukłej, jako rezultatu wycięcia drewna po jej bokach w klocku sztorcowym jest możliwe tylko w tej technice graficznej.

Jeżeli projektem drzeworytu był duży obraz, malarz nie mógł nieraz czy nie chciał wyrysować go na desce sam. Wtedy dla powstania drzeworytu potrzebni byli trzej artyści: twórca obrazu, twórca rysunku i twórca drzeworytu. Tak podsumowuje refleksje o technice Maria Grońska w książce *Grafika w książce, tece i albumie*. Następnym tekstem w dużej mierze zawdzięcza swoje powstanie tej właśnie książce.



ŻYCIE DRZEWORYTU

Drzeworyt sztorcowy jako technika graficzna egzystuje w dwóch wzajemnie powiązanych przestrzeniach. Pierwsza to ta, która została określona pojęciem: "Cztery żywioły ksylograficznego świata" i jest najbliższa drzeworytnikowi. Druga natomiast dotyczy istnienia drzeworytu jako ilustracji w książce czy czasopiśmie i określimy ją pojęciem: "Życie drzeworytu".

We współczesnych szkołach artystycznych nie kształci się drzeworytników, a jeżeli już to ogranicza się kształcenie do drzeworytu wzdłużnego czy wręcz linorytu. Nauka więc drzeworytu sztorcowego musi sięgać tych czasów, w których uczono tej techniki. Moja edukacja opierała się na studiowaniu historii oraz na dokładnej analizie drzeworytów sztorcowych w czasopismach i książkach dziewiętnastowiecznych. Po prezentacji pierwszej przestrzeni, w której funkcjonuje ta technika, czas na drugą, krótką historię i sylwetki niektórych ludzi, którzy ją tworzyli.

W Drukarni.

Po dwóch wiekach nieobecności drzeworyt sztorcowy pojawia się ponownie jako technika ilustrowania i zdobienia edycji dziewiętnastowiecznych druków. Technika litografii i miedziorytu, która do tej pory służyła temu celowi znalazła więc w drzeworycie konkurencję. Klocki sztorcowe (stąd nazwa drzeworyt sztorcowy lub poprzeczny) okazały się bardzo ekonomiczne w użyciu. Pozwalały na większą liczbę odbitek niż płyty miedziane i kamienie litograficzne i były tańsze, lżejsze i bardziej dogodne przy sporządzaniu rycin oraz ich odbijaniu. Pozwalały na ich druk równocześnie z tekstem.

Drzeworyt sztorcowy znajduje szersze zastosowanie w latach czterdziestych XIX wieku i był używany w drukarstwie do lat osiemdziesiątych tego stulecia. Szczególną rolę odegrał w periodykach, jak na przykład: "Illustrierte Zeitung", "Illustrated London News", "L'Illustration". W Polsce drzeworyt związał się z "Kłosami", "Tygodnikiem Ilustrowanym" (założony w 1859 roku przetrwał do 1939 roku. Wydawcą był Józef Unger a redaktorem Ludwik Janik.), "Wędrowcem", "Echem Muzycznym" oraz kobiecym piśmie "Bluszcz"



W drugiej połowie dziewiętnastego wieku została wynaleziona technika fotografii, która znalazła zastosowanie także przy fotochemicznym sposobie powielania obrazów i ilustracji. Mechaniczna reprodukcja przy użyciu fotografii okazała się szybsza i tania niż technika drzeworytu. W tej sytuacji ta technika graficzna straciła racje bytu jako sposób reprodukcji. Wyrzucony z drukarni i stron czasopism drzeworyt sztorcowy znajduje miejsce w pracowni artystów.

W PRACOWNI ARTYSTY.

Nowoczesny drzeworyt odradza się we Francji i w Anglii. Wiąże się to z rosnącym zainteresowaniem sztuką japońską i z kręgiem angielskich prerafaelitów. Pragnęli oni odrodzić sztukę drukarstwa i pięknej książki, która podupadła w masowej produkcji. W poszukiwaniu wzorów zwrócili się oni do druków włoskich zdobionych drzeworytami. Książki wydawane przez słynną oficynę drukarską Aldusa Manuncjusza stanowiły szczególne wzory. Inicjatorem i przywódcą ruchu prerafaelitów był William Morris. Prace członków grupy pobudzały do nowych doświadczeń. Charakte-



rystyczne ilustracje i ozdobniki książkowe, oparte na kontrastach czerni i bieli projektowali oprócz Morrisa Walter Crane i Burne Jones. Pod koniec życia Morris założył własną oficynę wydawniczą Kelmscott w której powrócono do pracy ręcznej i wzorów renesansu.

DRZEWORYT SZTORCOWY W POLSCE.

Grafikiem, który po raz pierwszy zastosował w ilustracji polskiej odkrycie Bewicka był Fryderyk Krzysztof Dietrich razem z synem Adolfem. Takie drzeworyty ogłoszono w roczniku pisma «Muzeum Domowe» w 1835 roku wydawanego pod redakcją F. S. Dmochowskiego. W tym czasopiśmie ukazały się pierwsze polskie drzeworyty typu Bewicka (pięć krajobrazów i dwa portrety).

Natomiast pierwszą szkołę drzeworytu i drzeworytnię w Warszawie założył naczelny sztycharz Banku Polskiego w Warszawie Jan Münchheimer. U niego kształcili się Styfi, Krzyżanowski, Regulski i Szymborski. Z jego drzeworytni pochodziły drzeworyty do pierwszych polskich czasopism ilustrowanych np.: „Wolne Zarty”. Był kierownikiem działu artystycznego „Przyjaciela Dzieci”.

Artystą, który sam rysował i rytował drzeworyty do książek jako pierwszy w Polsce był Wincenty Smokowski. Nie pracował dla tygo-

dników. Przyjechał do Warszawy z Wileńszczyzny 1841 r, aby objąć posadę lekarza. Ukończył Akademię petersburską, interesował się malarstwem, grafiką a zwłaszcza drzeworytem. W 1843 roku wydano dwutomowe «Obrazy starodawne» K. W. Wójcickiego z jedenastoma jego



drzeworytami. Były to przerysy, a nie rysunki oryginalne. Wykonał łącznie około stu drzeworytów.

Następnym artystą, który wycinał swoje drzeworyty metodą Bewicka według własnego rysunku był Felicjan Maksymilian Fredro.

Ilustrował wydanie "Marii" Malczewskiego. Jest też współautorem ilustracji do "Plejady polskiej" i "Wiesława" Brodzińskiego i samodzielnie "Wesele, Izy" A. E. Odyńca. Rysunki w drzeworycie wycinali obcy ksylografowie: Hohenfelden, Cui, Freund oraz Pisan podpisany "Paris".

Jan Styfi kształcił się u Münheimera, a potem w Lipsku. Po powrocie został kierownikiem drzeworytni "Tygodnika Ilustrowanego". Wycinał drzeworyty do "Portugalii" dr Tripplina. Zostały one zrobione w zakładzie A. Dietricha. Rysunki wykonali Henryk Pillati, Andrzej Zajączkowski i Fryderyk Adolf Dietrich.

Edward Drażkiewicz rozpoczął pracę nad polskim drzeworytem we wczesnych latach pięćdziesiątych zeszłego wieku razem ze Styfim i Fredrą. W 1852 roku podjął pracę dla "Księgi świata", a potem zrobił drzeworyty do "Wioski" Kraszewskiego. Od niego i Styfiego rozpoczyna się podział zadań między artystę, który dostarczał rysunek i rytownika, który rysunek wycinał w desce.

Michał Elwiro Andriolli rysował dla Tygodnika Ilustrowanego, ilustrował "Starą Baśń" J. I. Kraszewskiego, "Lilię Wenedę" J. Słowackiego, ale najbardziej jest znany jako ilustrator "Pana Tadeusza" A. Mickiewicza. Rozpoczął naukę w Szkole Rysunku i Rzeźby w Moskwie, a potem w Cesarskiej Akademii Sztuk Pięknych

w Petersburgu. W roku 1861 przyjechał do ojczyzny ojca, do rzymskiej Akademii Świętego Łukasza. Italia, tak inna od Rosji i Litwy, wywarła na nim wpływ artystyczny i polityczny. Przebywał w Anglii, gdzie utrzymywał się z pracy ilustracyjnej dla czasopism, próbował też miedziorytu i drzeworytu. W Paryżu w 1864 roku słynne czasopismo "L'Illustration" w numerze 1136 zamieściło jedną z jego kompozycji, przedstawiającą emigrantów czerkieskich uciekających do Turcji. Tam wspólnie z Bronisławem Zaleskim zilustrował francuskie tłumaczenie "Pamiętek Soplicy" H. Rzewuskiego (Paryż 1865). Po śmierci Gustawa Dorego, Andriolli zaproszony został do Paryża przez wydawcę francuskiego Didota.

A tak wydawca "Muzeum Domowego" w 1835 r. pisał o pojawieniu się drzeworytu sztorcowego w gazecie: "Co do rycin, to może sobie wydawca powinszować, iż za jego staraniem zaczęto robić w Warszawie ryciny, drukujące się razem z tekstem, na wzór zagranicznych, i takich siedem w "Muzeum" zamieścił. Wynalazek ten przez ciągłą usilność artysty p. Dietricha udoskonalony, nastręczy wydawcy w roku przyszłym sposobność, iż będzie mógł zdobić dzieło swoje zajmującymi artykułami, krajobrazami wyobrażeniami zasłużonych mężów".



Jest już początek dwudziestego wieku. Na upodobania do uproszczeń i zwięzłości artystycznej formy wywarł nie wątpliwie wpływ nowoczesny drzeworyt, rozwijający się szczególnie w Warszawie, zainicjowany przez Władysława Skoczylasa. Nawiązywał w swoich drzeworytach do sztuki ludowej, szczególnie do góralskiego malarstwa na szkle. Artystę fascynowały jej elementy ikonograficzne i formalne. Z jednej więc strony widzimy tematy religijne, przedstawienia górali, marsze i tańce zbójnicze, z drugiej - prostotę, jasność treści, zamiłowanie do symetrii, dekoracyjność, płaskie tło, brak linearnej perspektywy. Jedyne deformacji nie przejął artysta ze sztuki ludowej. Postacie są mocne, proporcjonalne w budowie, co potęguje wrażenie monumentalności i nie stoi w sprzeczności z jego poczuciem formy i skłonności do idealizowania, do podkreślenia typu. W drzeworytach widać dbałość o konstrukcję obrazu i syntetyczność ujęcia. To dążenie do uproszczeń i tworzenia typów, do lapidarności poddanej rygorom ładu i jasnej kompozycji - bez względu na to, czy przedstawienia są statyczne, czy dynamiczne - oraz duża dekoracyjność, składają się na swoisty styl Skoczylasa. Faktura rycin jest prosta, a nawet surowa: na czarnej powierzchni widoczne są białe ślady drzeworytniczych narzędzi, a więc linie, kreski, plamy bieli, trójkątne wycięcia i tzw. "grzebień", ryt-

miczne zazębianie się czerni i bieli. Artysta używał klocków z miękkiego drewna ciętych wzdłuż słoików i pracował dłutkami i nożykiem. W roku 1925 z inicjatywy Skoczylasa powołano do życia Stowarzyszenie Artystów Grafików Ryt złożone z artystów starszej generacji i pierwszych absolwentów warszawskiej uczelni. Inicjatywa Skoczylasa wydała wspaniałe rezultaty. Ryt skupił w swych szeregach najwybitniejszych przedstawicieli grafiki okresu międzywojennego, z których prawie wszyscy uprawiali drzeworyt

Jeden z najaktywniejszych członków Rytu był Tadeusz Cieślewski. Pod wpływem Skoczylasa i programu nauczania warszawskiej uczelni powziął przekonanie, iż sztuka każdego narodu powinna się wyróżniać się specyficzną odrębnością. Twórczość jego oscylowała pomiędzy realną wizją świata a ekspresyjną symboliką nie pozbawioną pewnych cech surrealistycznych. Szczególnie umiłował Stare Miasto, któremu poświęcił tekę "Dawne miasto". Był redaktorem "Miesięcznika Graficznego". W 1933 roku zorganizował grupę "Czerń i biel".

Faktura jego prac, jak często podkreślano, przypomina śnieżny welon lub precyzyjne koronki narzucone na czerń aksamitu. Tak opisywano twórczość drzeworytniczą Stefana Mrożewskiego. Zawartość czerni w rycinach jest różna, niekiedy nawet skąpa, wtedy drzewory-

ty jak zjawy wydają się tkane ze srebra. Przeważnie komponował płasko, unikał linearnej perspektywy. Całość obrazu rozbijał na plamy powstałe z nadziobywań, zadraśnień, kratkowań rylcem. W ten sposób osiągał różne walo-ry szarości, które przez zmienny układ bieli sprawiają wrażenie migotliwych plam świetlnych. Stąd nasuwają się analogie z rycinami śrutowymi. Ilustrował między innymi "Przedziwny hidlago Don Kichot z Manchy" Cervantesa (1930) oraz "Boską Komedię" Dantego.

I na koniec człowiek, który był, według mojej oceny, najlepszym drzeworytnikiem polskim. Nazywał się Stanisław Ostoja-Chrostowski. Kierownik katedry grafiki artystycznej Szkoły Sztuk Pięknych w Warszawie. Uprawiał drzeworyt sztorcowy postawiony na bardzo wysokim poziomie. Jego działalność związana była z książką. Był doświadczonym znawcą papieru, typografii i introligatorstwa. Dążył do stworzenia polskiej książki o charakterystycznym wyrazie, specyficznie ukształtowanej w zależności od jej rodzaju i przeznaczenia. Jako kierownik artystyczny wydawnictw Instytutu Literackiego w Warszawie opracował nowoczesny typ katalogów.

Będąc pedagogiem na Wydziale Grafiki Salezjańskiej Szkoły Rzemiosł w Warszawie, wraz z Adamem Półtawskim stworzył i prowadził Doświadczalną Pracownię Graficzną. Pomyśla-

na jako jednoroczny kurs dla szczególnie uzdolnionych wychowanków Wydziału Grafiki, przemienił się wkrótce w artystyczny warsztat drukarstwa, grafiki i introligatorstwa. Wydawnictwa najczęściej drukowane antyką Półtawskiego, o wzorowym zakomponowaniu poszczególnych kart i całości, oraz druki akcydensowe zdobione grafiką wyróżniały się swoim poziomem. Wydawnictwo "Tytoń w dawnej Polsce" J. Maliniaka, ozdobione drzeworytowymi inicjałami S. Chrostowskiego przynosi zaszczyt firmie wydawniczej Arcta.

Tak pisała o tej publikacji Stanisława Sawicka: *"Książeczka piękna, estetyczna, istotnie wartościowe wydawnictwo. [...] Drzeworyty cięte ze znaną doskonałością techniczną, stanowiące inicjały i zakończenia związane są ściśle z treścią książki i z drukiem kolumny, mają za temat piękną roślinę tytoniową. Każdy inicjał umieszczony na początku rozdziału uzupełnia się wersalikami pierwszego wiersza, co stanowi harmonijne przejście z dużej litery inicjałowej do garmondu tekstowego. Tytuł rozdziału powtarzany jest nad kolumną na każdej stronie, a u dołu rozdziela kolumnę od przypisów cienka linia. Wszystko jest w niej obmyślane graficznie, zjednoczone i zharmonizowane, zarówno dobór czcionek na tytuły rozdziałów, jak oryginalny układ spisu rzeczy i oddzielenie łączników od tekstu. Książka ta powinna być*

wzorem, jak należy drukować książki tanie, a doskonale pod względem graficznym - powinna być wzorem dla drukowania podręczników szkolnych, gdzie przy wielkiej ilości nakładu opłaci się nadać im doskonałą formę graficzną, która w pierwszym rzędzie kształci poczucie artystyczne młodzieży i uczy ją w najpospolitszych rzeczach szukać wartości estetycznej i zespolenia harmonijnego” (Grafika 1933 nr 3)

Chrostowski sporządzał drzeworyty na klockach z bukszpanowego drewna, używał ryłców i igieł, bardzo rzadko posługiwał się tak modnym w tym czasie ryłcem wielorzędowym. W pierwszych latach twórczości, zgodnie z nauką i przykładem Skoczylasa artysta uprawiał tzw. drzeworyt negatywowy, dumnie przez uczniów Skoczylasa nazwany drzeworytem rasowym. W myśl tej idei - narzędzia, ich ślady, wytyczały drogi kompozycjom, znacząc je bielą na czarnym tle. W okresie bliższego zainteresowania się Chrostowskiego problemami książki, a także pod wpływem radzieckich grafików biorących udział w I Międzynarodowej Wystawie Drzeworytu Współczesnego w Warszawie w roku 1933, szczególnie Aleksandra Krawczyńskiego, artysta wspólnie z Adamem Półtawskim podjął próby w technice drzeworytu pozytywowego. Wzbogaciło to ich warsztat, szczególnie Chrostowskiego, który precyzję wycinania kresek doprowadził do wirtuozerii. Wprowadze-

nie drzeworytu pozytywowego, zwłaszcza do ilustracji i zdobnictwa książkowego, wpływało także z przekonania artystów, że drzeworyt komponowany czernią na białym tle lepiej zestraja się z kolumną druku.

Chrostowski stał się mistrzem drzewrytniczej faktury, operował najczęściej zespołami gęsto kładzionych obok siebie kresek, których być może pewne wrażenie oschłości czy zrutynizowania niwelował wprowadzając swobodnie obiegające linie, czy to obrysowujące detale, czy kształtujące drobiazgi, które pracom artysty przysparzają wdzięku i wrażenie swobody. Umiejętność harmonijnego zestrajania wszystkich elementów i stosowanych środków nadaje pracom artysty wrażenie piękna, estetycznego ładu i elegancji

To tylko niektóre osoby, które swoją twórczością zbudowały historię drzeworytu sztorcowego.

ROZDZIAŁ II WYPRAWA



ROZDZIAŁ III



ROZDZIAŁ III

U Celu

Trzecia część pracy poświęcona jest ludziom, którzy uznali, że praca techniką drzeworytu sztorcowego odpowiada jakoś ich pragnieniom i w lepszy sposób niż inne techniki pozwala im realizować ich twórcze zamiary. Co mogłoby być lepszym podsumowaniem opowieści o drzeworycie sztorcowym niż świadectwo twórców posługujących się tą techniką. Okazją do tego niech będzie jubileuszowa wystawa The Society of Wood Engravers (Towarzystwa Drzeworytników w Wielkiej Brytanii).

W maju 1995 roku zostałem zaproszony przez Towarzystwo na jubileuszową wystawę zorganizowaną z okazji 75-lecia istnienia. Pra-

ce zostały wystawione w The Ashmolean Museum w Oxfordzie. Piętnastu drzeworytników, którzy przedstawili swoje prace zostało wybranych w głosowaniu przeprowadzonym wśród wszystkich członków Towarzystwa. Można by więc uznać, że jest to reprezentacja współczesnego drzeworytu sztorcowego (członkami są artyści z różnych krajów). Samo miejsce w którym odbywała się wystawa należy uznać również za znaczące, gdyż Ashmolean Museum jest najstarszym muzeum sztuki w całej Anglii.

Na spotkanie jechałem z nieukrywaną ciekawością, ale również z tremą. W Polsce nie jest zbyt dużo ludzi zajmujących się drzeworytem sztorcowym, a kontakt pomiędzy nimi raczej niewielki. Są to raczej spotkania na stronach katalogów, a w takiej sytuacji trudno o jakieś głębsze wnioski. Byłem więc bardzo ciekaw spotkania z członkami Towarzystwa. Moim przewodnikiem (obok brata mojej żony, który służył mi za tłumacza) była pani Sheila Hönigsburg wydawca »Newsletter of The Society of Wood Engravers«. Pismo jest oficjalnym organem prasowym Towarzystwa i dociera do członków rozsiansych na całym świecie. Jest redagowane i wydawane w Oxfordzie.

Sheila zamieściła mój tekst mówiący o powstawaniu jednej z moich grafik w styczniu-

wym (1995) numerze pisma. W następnych numerach pojawiły się głosy czytelników będące reakcją na problemy, które poruszyłem w swoim tekście. Miałem więc świadomość, że spotkam ludzi drzeworytników, którzy czytali mój tekst. Dodatkową okolicznością był fakt, że wśród gości uczestniczących w wernisażu byłem jedynym Polakiem.

Spotkanie z członkami Towarzystwa wywarło na mnie wielkie wrażenie. Spotkałem ludzi, których sensem życia jest drzeworyt. To więc co dzieje się w drzeworycie jest przedmiotem ich rozmów. Rozmowa z sekretarzem Towarzystwa Simonem Brettem dostarczyła mi potwierdzenia moich przemyśleń na temat swojej pracy oraz rozszerzyła się na sprawę kontynuatorów tej trudnej techniki. Zastanawialiśmy się nad sposobami przekonywania studentów do podejmowania takiej pracy. Zgodziliśmy się, że niezależnie od motywów jakimi kierowali się poszczególni artyści w wyborze tej techniki przynosi ona wielką satysfakcję i radość, a także jakoś wpływa na życie wewnętrzne człowieka. Szerzej na ten temat mówią sami artyści biorący udział w wystawie.

Wypowiedzi biorących udział w wystawie drzeworytników dotyczą wielu elementów uprawianej przez nich techniki. Uważna lektura tych

tekstów pozwala na stwierdzenie, że są one osnute wokół kilku zagadnień, z których wiele niemal się powtarza. Ta część pracy ma być jakby obrazem osobowości człowieka zajmującego się drzeworytem sztorcowym. Nazwanie tych zagadnień i umieszczenie we wspólnych grupach pozwoli głębiej wnikać w wewnętrzny świat człowieka uprawiającego drzeworyt sztorcowy.

Zagadnienia można więc podzielić na trzy grupy dotyczące:

- a. życia czyli tego wszystkiego co odnosi się do związków pomiędzy uprawianiem drzeworytu a życiem.
- b. techniki czyli tego wszystkiego do czego się ze sposobem wykonywania drzeworytu i wrażeń z tym związanych
- c. obrazu czyli tego co nazwalibyśmy kompozycją i jej związkiem z jego treścią

Taki podział ma oczywiście bardzo umowny charakter, niemniej jednak może ułatwić odpowiedź na pytanie: Dlaczego ktoś zajmuje się drzeworytem sztorcowym?. Największą część zagadnień zajmują te dotyczące życia, później techniki, a najmniej obrazu.

Zagadnienie a

Wrażliwość na zmienne natężenie światła różnych pór dnia, nocy czy pór roku, obserwacja wzajemnego wpływu brył architektonicznych, szczegółów sylwetek czy twarzy spotykanych ludzi czy wreszcie pamięć szczególnych obrazów wyobraźni- to wszystko mówi o szczególnym miejscu w człowieku, które jest nie tylko miejscem przechowania, lecz przede wszystkim źródłem z którego później można czerpać. Uczucie zachwytu, które rodzi się w spotkaniu z otaczającym światem nie jest tylko tym co się zatrzymuje, lecz przede wszystkim tym co się przekazuje. Zachwyt, fascynacja, inspiracja, prowokacja czy pobudzenie to słowa opisujące uczucia ludzi mówiących o tym jak postrzegają otaczający ich świat.

Praca drzeworytnika jest bardzo powolna, a to wymaga przede wszystkim cierpliwości. Stąd zapewne i taki głos mówiący o poskramianiu gwałtownych obrazów wyobraźni przez cierpliwe wycinanie linii w desce. Jedni w pracy nad deską czują szczęście widząc powoli wyłaniające się pod rylcem zarysy obrazu, inni wręcz pielęgnują narastające poczucie mocy. Wycinanie w desce wiąże zmysł wzroku, dotyku czy słuchu, a uwolniona myśl może szybować w różnych przestrzeniach. Nie dziwi więc myślenie o źródle miłości do drzeworytu. Jed-

ni odnajdują je w spotkaniu z totemami Indian kanadyjskich, inni w pragnieniu ciszy, stabilizacji i porządku, której nie doświadczają w swoim codziennym życiu.

Myśl unosi się coraz wyżej rozważając istnienie obok siebie rzeczy pochodzących z różnych epok czy też zagłębiając się w reguły rządzące sztuką. Nie rzadka jest myśl o samotności, izolacji czy szczególnym wybraniu, jak poeci haiku. I jak intrygująco brzmią słowa jednego z drzeworytników: »Czy ludzie będą je kupować, czy też nie, ja będę je robił !«.

Zagadnienie b.

Każda wycięta deska to nie tylko niemały kawałek czasu pozostawiony za sobą, lecz również szereg wynalazków i nowych odkryć. To co najlepiej udało się zrobić w jednej grafice jest jakby punktem wyjścia w następnej. Zanim więc rozpocznie się rytować powierzchnię deski »widzi się« nie tylko całą gamę subtelnych odcieni, ale nieodmiennie pamięta się fascynację pierwszym cięciem. To tak jakby wpuszczenie wiązki światła do ciemnego pokoju.

Za tym pierwszym momentem kryje się jeszcze jedno. Człowiek staje przed możliwością wyboru, może burzyć lub budować, wprowadzać chaos lub porządek. Ci, którzy pochylają się nad ciemną powierzchnią deski opowiadają

się za budowaniem i czynieniem porządku z chaosu. Podejmują ten wybór świadomie bez nacisku otaczającego świata. I dlatego pewnie myślą o pierwszym rycie z taką przyjemnością.

Bezpośrednie przeżywanie kontaktu z fizyczną powierzchnią płyty lub po prostu rozpoczęcie pracy często jest wystarczającym impulsem, chociaż trudno jest powiedzieć dlaczego. Pierwsze nawet nieuświadomione pobudki podlegają po pewnym czasie dyscyplinie, nie krępującej jednak twórczej swobody. Wynajdywanie różnorodnych faktur, które tworzą ton i kolor w drzeworycie wymaga skupienia w wypracowywaniu szczegółów przy jednoczesnym patrzeniu na całość.

Błędne cięcia w drzeworycie można do pewnego stopnia usuwać i są na to sposoby. Jest to jednak dość pracochłonne i oczywiście przerywa pracę i skupienie jej towarzyszące. Ostrożność w wycinaniu jest więc nieodłączną cechą tej pracy z jednej strony, a z drugiej niewielki margines błędu jest czymś ekscytującym. Tym jednak co chyba najbardziej intryguje to ogromna skala tej techniki. Osiąga się ją poprzez wycinanie linii w desce, a do tego potrzebne są odpowiednie narzędzia. Nic też dziwnego, że drzeworytnicy tak bardzo wielką wagę przywiązują do dobrej jakości narzędzi i właściwego jego naostrzenia.

Poszukują również nowych możliwości w tej

materii. Użycie elektrycznego wiertła tam gdzie to jest możliwe, nie tylko przyspiesza pracę, lecz również daje nowe możliwości. Wycinanie faktury złożonej z wielkiej ilości punktów z pewnością lepiej przebiega niż przy pomocy tradycyjnego rylca, czy igły. Rozpoczętą na jednej desce pracę dobrze jest kontynuować bez większych przerw. Są jednak i tacy, którzy zmuszeni okolicznościami rozpoczynają kilka desek przechodząc z jednej na drugą, opracowując podobne elementy grafiki.

Cały proces wycinania dobrze streszcza wypowiedź jednej z biorących udział w wystawie artystki: »Zakryte staje się jasne«. Końcem pracy jest oczywiście oprócz wyciętej deski, również odbitka. Dopiero wtedy tak naprawdę można stwierdzić jak wygląda rezultat żmudnej pracy.

Zagadnienie c.

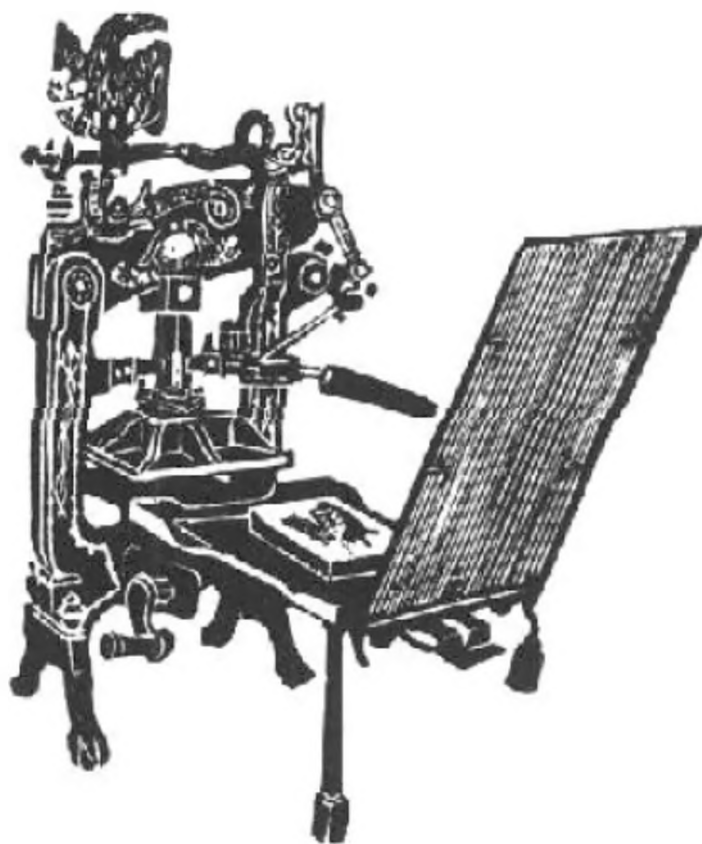
»Spójrz na to«. Dziesiątki, tysiące, a może nawet miliony widzianych kształtów, pieczołowicie przechowywanych w pamięci. A mimo to nic nie znaczących. Nieustanne przetasowywanie się zapamiętanych kształtów na drabinie ważności. Atrakcyjne, mało atrakcyjne, nie atrakcyjne. Te najważniejsze nie mają trwałości bycia, tak jakby były powołane na jeden tylko występ.

I tutaj zależność, im bardziej pospolite, przecaczone tym większe bogactwo kształtów kryją w sobie. A więc: »Spójrz na to«. Fascynacja tym co się widzi w naturze przeradza się budowany obraz. Fascynacja bogactwem, dramatem i mocą fizycznie niewielkiej powierzchni jaką jest płyta drzeworytnicza jest właśnie przedłużeniem i przełożeniem fascynacji kształtami w otaczającym świecie

Teraz już można przyjrzeć się dokładnie temu co robią poszczególni artyści.

ROZDZIAŁ IV

Artyści i ich Grafiki



ANNA DESMET - ur. 1964 w Liverpool. Studia w Fine Art, Ruskin School of Art - Oxford. Studia podyplomowe projektowania graficznego w Central School London. Wykłada w Royal Academy School, a obecnie wykładowca w Ruskin School and Middlesex University.

Tematem prac Anny Desmet jest współlistnienie obok siebie dwóch struktur urbanistycznych pochodzących z różnych epok. Konieczność współlistnienia obok siebie teraźniejszości i przeszłości daje jej okazję do refleksji nad wzajemnym przeplataniem się historii. Zwraca uwagę na wandalizm otoczenia jako znak braku świadomości wpływu historii (tutaj wyrażanej poprzez architekturę) na teraźniejszość. W grafice wyraża się to przez sekwencyjne obrazy mające ukazywać czas, zmianę i łańcuch myśli. Tworzenie kolaży złożonych z fragmentów swoich grafik jest rozwinięciem możliwości wyrażania myśli zapoczątkowanych w drzeworytach.



CLARE HEMSTOCK - ur.1959 studia w Norwich School of Art 1979-82 oraz w Royal Collage of Art 1983-86. Uczyła się drzeworytu w College u Yvonne Skargon.

Prace Clere są bezpośrednio przedłużeniem jej fascynacji pejzażem. Mieszkanie w miejscu, gdzie obcowanie z naturą jest ułatwione sprzyja obserwacji zmieniających się cech pejzażu. Z tego też powodu nie zastanawia się głębiej nad swoją pracą. Po prostu wycina deskę. W trakcie pracy nad deską dostrzega rodzącą się fascynację pojawiającego się pod rylcem światła. Ta fascynacja przeradza się w przeczucie ogromnych możliwości tonalnych tej techniki. A to już krok do tajemnicy. Subtelne niuanse wycinanych linii znajdują odzwierciedlenie w dobrej odbitce, to znaczy takiej, na której przy pomocy farby można oddać to co jest wycięte na drewniwej płycie. I stąd pewnie zamiłowanie do ręcznie robionych papierów. A tajemnica przed którą staje Clere to bogactwo, dramat i moc istniejąca w takiej niewielkiej fizycznie powierzchni. Spokojna intensywność i głębia powierzchni grafiki działa także na innych i jeżeli rodzi podobne myśli jak jej, gdy kontemplanuje pejzaż, wtedy jak sama mówi jest podwójnie szczęśliwa.



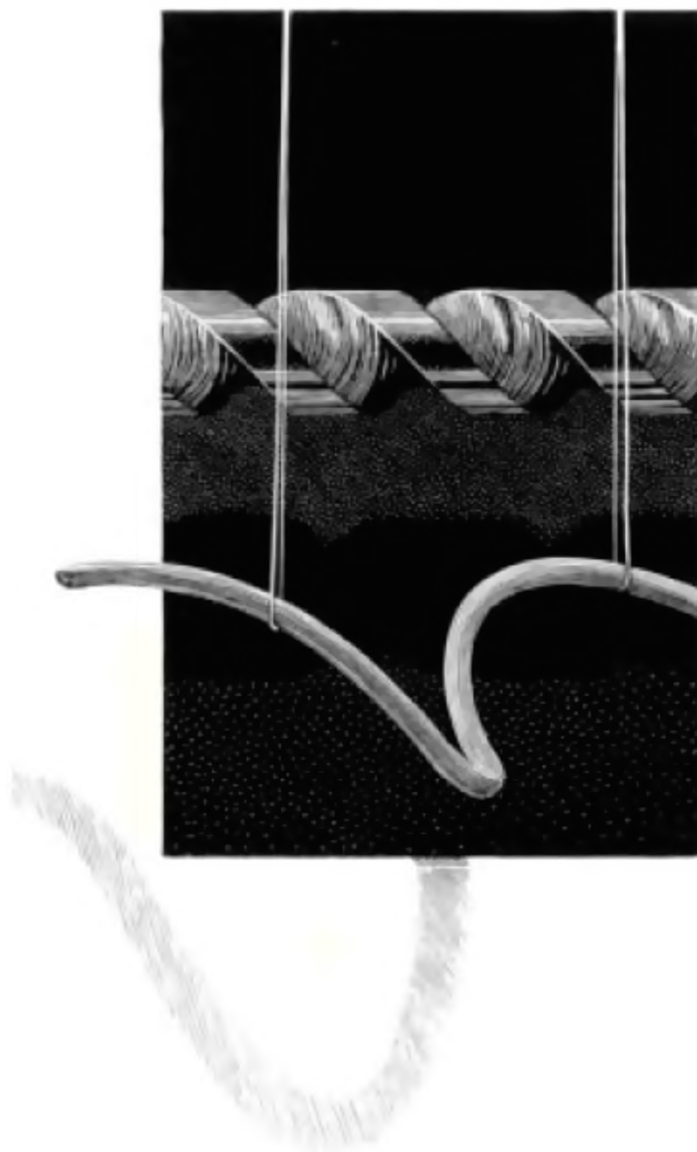
COLIN SEE-PAYNTON - ur.1946 studia Northampton College of ART 1963-65. Jest samoukiem drzeworytnikiem. Członek The Royal Society of Painter-Printmakers oraz Royal Cambrian Academy. Autor publikacji do katalogów oraz publikacji dotyczących drzeworytu.

Spojrzenie Colin na swoją pracę jest patrzeniem wstecz przy jednoczesnej świadomości wpływu przeszłości na aktualną pracę. Spojrzenie w przeszłość nie jest jednak spowodowane zamięłowaniem do historii, lecz raczej poszukiwaniem źródła z którego można by czerpać. Tym z czego zamierza czerpać jest wielkość matrycy. Drzeworyt ze swej natury jest techniką pracochłonną i stąd przekonanie, że robienie dużych drzeworytów musi być połączone z ważnością treści przez ten drzeworyt wyrażaną. Colin wyraźnie zafascynowana możliwością tworzenia szerokiej gamy faktur i tonów odnajduje podobieństwo pomiędzy grą faktur i tonów, a dźwiękami w muzyce. Nie oznacza to jednak, że robi drzeworyty oparte na motywach muzycznych, lecz raczej, że rozumie gamę faktur i tonów tak jak muzyk używa dźwięki. I w tym sensie robi drzeworyty muzyczne. Bogactwo faktur i tonów potrzebuje odpowiedniego miejsca tak jak muzyka potrzebuje ciszy. Stąd być może uczucie „narastającego poczucia mocy” jakie jej towarzyszy, gdy pracuje z dużymi formatami. Treść jaką wyraża poprzez swoje prace składa się z „przedmiotów dziko żyjących” i nie ma służyć imitowania życia w nich, lecz wpisywać się w tworzenie symfonii czerni i bieli. Duży drzeworyt jest więc najlepszą formą robienia tego co sobie wyobraża.



EDWINA ELLIS - ur 1946 Sydney Australia Studia malarskie i projektowanie jubilerstwa w Sydney. Potem u John Cass School London oraz studiowała drzeworyt z Simonem Brett.

Już na samym początku swojej wypowiedzi Edwina podkreśla odpowiedniość wybranej techniki do tworzenia obrazów. Istotne w jej pracy jest obserwacja postępu w jaki pojawia się obraz. Powolna praca rylcem na matrycy materializuje gwałtowne obrazy wyobraźni. Fascynacja tworzenia przejść od najgłębszego koloru do najdelikatniejszych odcieni znajduje również swój wyraz w odbijanie gotowej już matrycy na papier. Edwina ma również świadomość oddziaływania odbitki drzeworytniczej z pewnej odległości. To prawdopodobnie powoduje, że w swoich grafikach jest bardzo oszczędna w detal, ograniczając się do pokazywania kilku prostych kształtów. Zamiłowanie do błyszczących ostrych przedmiotów znajduje wyraz w treści prezentowanych przez nią prac.



HILARY PAYNTER - ur. 1943 Dunfremline. Studia Portsmouth College of Art. 1959-64 rzeźba i drzeworyt sztorcowy, studia również w London University Institute of Education. Pracuje jako psycholog szkolny. Członek Royal Society of Painter-Printmakers od 1985. Od roku 1983 honorowy sekretarz Society of Wood Engravers.

Drzeworyt sztorcowy nie jest jedyną dziedziną jaką zajmuje się Hilary. Konieczność pogodzenia wielu zajęć powoduje, jak sama mówi, pośpiech. Zastanawiającym jest dlaczego uprawia drzeworyt, który przecież jest jakby zaprzeczeniem pośpiechu. I tutaj Hilary wymyśliła metodę pracy, którą sama nazywa „dopasowanie niedopasowywalnego”. To chyba jedyny znany mi przypadek pracy drzeworytnika, który pracuje jednocześnie na wielu matrycach. Przeskakiwanie z jednej deski na drugą, przez innych nie tolerowane, dla niej staje się źródłem umocnienia i inspiracji.



IAN STEPHENS - ur 1940 r. Great Linford. Studia NND (Illustration) w Northhampton 1961. Członek Royal Society of Painter-Printmakers. Prezes Society Wood Engraving od 1992 r.

Ian odwołuje się wyraźnie do relacji łączących go ze światem jaki postrzega. Ta „słabość” do ładu powoduje wyjątkowe wyczulenie na szczegóły obserwowanego pejzażu. Mówi również o ciągłości, którą postrzega jako obecność linii w postrzeganym pejzażu.



JIM TODD - ur.1937 w Minneapolis. Studia Chicago Art Institute and the University of Chicago 1959-61. Od 1988 profesor of Art and Humanitas, Department of Art, University of Montana. Autor licznych prac poświęconych edukacji artystycznej. Członek Royal Society of Painter-Printmakers.

Bardzo świadomy swojego wyboru i drogi, którą wybrał Jim postawiony przed koniecznością odpowiedzi na pytanie; Dlaczego wybrał drzeworyt? poszukuje je poprzez odwołanie się do miejsca w którym się urodził i czasów swojego studiowania w Instytucie Sztuki w Chicago. Drewniane totemy Indian Kwakiutl wciąż stają jakby przed nim, do tego stopnia, że fakt bycia drzeworytnikiem jest też nimi powiązany. Pobyt na studiach to wspomnienie spokojnej pracy, lecz również odczucie izolacji. Sytuacja się zmienia w momencie kontaktu z innymi drzeworytnikami i jak sam mówi ten kontakt ożywił jego prace. Świadomość wykonywania obrazu techniką posiadającą szczególne cechy sprawia, że Jim postrzega siebie i swoich kolegów drzeworytników jako mniejszość w świecie sztuki porównywaną do poezji haiku czy muzyków jazzowych. To co jednak decyduje o wartości drzeworytu to jego postać i treść.



JIM WESTERGARD - ur.1939 w Ogden, Utah. Studiował w Utah State University, Imagos Atelier w Sao Paulo. Uczył rysunku i projektowania graficznego w Metropolitan State College w Denver, na Uniwersytecie Northern Illinois, a obecnie Red Deer College, Alberta.

Jim podobnie jak Jim Todd nie do końca był świadomy istnienia innych artystów pracujących podobną jak on techniką. Fakt, że dawno już nie była używana i wymaga specjalnych umiejętności utwierdzał go w tym przekonaniu. Ponadto treść jego grafik, które określa jako odrażające rzeźby, nie sprzyjała popularności wśród publiczności tego co robił. To sprawiło potrzebę poszukiwania innych artystów, którzy pracowaliby w tej co on technice. Spotkanie z drzeworytnikami z Towarzystwa Drzeworytników usunęło nagromadzone wątpliwości. Zaczyna śmiało używać frezarki do rytowania swoich desek. Zainteresowanie różnymi fakturami wydaje się sprzyjać użyciu takiego narzędzia.



JOHN LAWRENCE - ur. 1933 rok w Hastings. Ukończył Hastings School of Arts, Central School of Art and Design, uczył się drzeworytu sztorcowego u Gertrudy Hermes. Był wykładowcą ilustracji w Brogthon College of Art. Zajmuje się ilustracją od 1957 roku. Ilustrował około 100 książek, w tym wiele drzeworytami. Członek Royal Society of Painter-Printmakers.

John w swojej wypowiedzi nie zagłębia się w proces tworzenia drzeworytu. Ogranicza się do stwierdzenia ważności drzeworytu dla swojego życia. Ta oszczędna wypowiedź obejmuje jednak wszystkie istotne elementy ważne dla drzeworytu takie jak; dyscyplina, nie zamykająca jednak dostępu swobody, ciągłe obcowanie z możliwością popełnienia błędu, skupienie w wypracowaniu szczegółów przy jednoczesnym patrzeniu na całość. Tak doświadczony ilustrator jak John nie musi zbyt wiele mówić. Jego prace same mówią za niego.



JUDITH JADINGER - ur. 1941 w Chicago. Studiowała rysunek, malarstwo i projektowanie graficzne w School of the Art Institute w Chicago. Drzeworyt sztorcowy studiowała u Adrian Troy. Pracowała w Sander Wood Engraving Co. i Zacher Engraving Co. w Chicago.

„Zakryte staje się jasne” - to słowa, które streszczają całą wypowiedź Judith. Pochyla się nad czarną powierzchnią płyty jak przed drzwiami do ciemnego pokoju, a rylec to promień światła, który rozcina ciemność. Rozpoczynając pracę przenosi się do świata, w którym ma pragnienie porządkowania chaosu. Bardzo bezpośrednie przeżywanie kontaktu z fizyczną powierzchnią płyty nie obrasta w metafory. Jest raczej poszukiwaniem czystości dźwięku, który tak trudno jest usłyszeć w otaczającym nas świecie. Stąd pewnie umiłowanie prostego kontrastu czerni i bieli. Różnica pomiędzy światem zewnętrznym a tym co robi, nie jest może rozdzieleniem, co raczej ciągłym porównywaniem i chyba wzajemnym ubogacaniem. Wspinanie się na szczyt wysokiej góry by zachwycać się tym co się zobaczy, jest jak łyk źródlanej wody dla spragnionego.



MONICA POOLE - ur. w 1921 roku w Canterbury. Studiowała w Thanet School of Art 1938-40. Pracowała w fabryce samolotów (aircraft factory) w Bedford. W latach 1945-49 studiowała drzeworyt sztorcowy u Johna Farlegha. Członek Royal Society of Painter-Printmakers i Art Workers Guild.

Możliwości, które można odkryć i osiągnąć. Przeczucie, że za „początkiem” znajduje się coś za czym warto pójść. Uważne spojrzenie na otaczający świat ujawnia jego bogactwo. Narzędzie, którym chce się opisywać świat musi odpowiadać temu co się widzi. Takie narzędzie znajduje Monica i jest nim rylec drzeworytniczy. Fascynacja widzianymi kształtami przedłuża się w starannie wypracowanych szczegółach i wielkości rytowanej matrycy. „Spójrz na to” – mówi Monica, tak jakby chciała powiedzieć: „Patrzyłeś, ale nigdy nie widziałeś -teraz popatrz jeszcze raz i pozwól «widzeniu być»”



PETER FOSTER - ur. 1934. Uczył się dwa lata w szkole artystycznej i jest samoukiem. Przez dziesięć lat był urzędnikiem. Porzucił tą pracę i został artystą. Ma program w telewizji BBC 2, w którym mówi o grafice i rysunku.

Jako jedyny z prezentowanych twórców Peter nie wypowiada się entuzjastycznie o drzeworycie sztorcowym. Można by nawet sądzić, że drzeworyt sztorcowy w tradycyjnej postaci jest dla niego zupełnie nieprzydatnym narzędziem. Pytania jakie stawia pod adresem tej techniki wyraźnie wskazują, że jest świadom reguł rządzących tym medium. I może dlatego, jak nikt inny ma świadomość powiązań drzeworytu ze sztuką współczesną. To porównanie nie wypada co prawda korzystnie dla drzeworytu, ale czy można tworzyć nowe bez świadomości wartości starego?



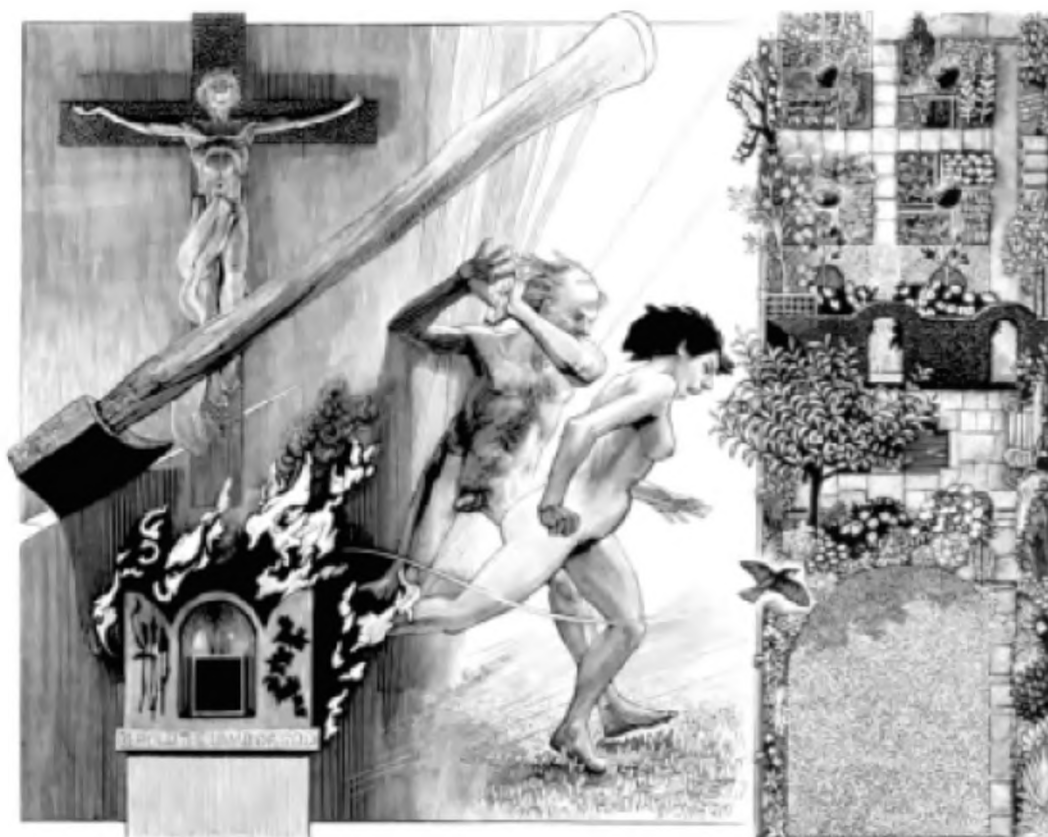
SARAH VAN NIEKERK - ur.1934 w Badels. Studiowała w Central z Gertrudą Hermes oraz w Slade. Członek Royal Society of Printmakers, Royal West of England Academy i Printmakers Council and Art Workers Guild. Nauczycielka drzeworytu w City and Guilds of London Art School od 1978 i w West Dean College. Brała udział w wielu indywidualnych i zbiorowych wystawach. Regularnie wystawia w Bankside Gallery i co roku na wystawie letniej w Royal Academy. Brała udział przy organizacji dwunastej wystawy drzeworytu sztorcowego oraz the British International Miniature Print Exhibition.

Prace Sary są potwierdzeniem tego co mówi o nich: Lubię iskrzenie się bieli na czerni i wynajdywanie niekończących się różnorodności tekstur. Początkiem fascynacji drzeworytem jest dla niej praca nad matrycą. To tutaj w skupieniu obserwowała rozwijanie się kreską wycinanych tonów. Praktyczna strona powstawania drzeworytu znajduje przedłużenie w tym co jest treścią jej grafik.



SIMON BRETT ur. 1943 Windsor. Studiował w St. Martin's School of Art. w Londynie. Drzeworytu nauczył się od Clifforda Webb. Uczył w Marlborough College Art School w latach 1971 - 1989. Członek Royal Society of Painter - Printmakers od 1986. Prezes The Society of Wood Engraving w latach 1986 - 1992.

Obraz biegającej dziewczynki po skoszonym polu, która płaci za swoje chwile radości poranionymi stopami to rodzaj metafory określającej poszukiwania, których początkiem są chwilowe stany zachwytu. Są one na tyle silne, że przesłaniają konsekwencje poddania się im. Ten obraz - metafora został skontrastowany z innym obrazem, który już nie jest metaforą. Stojący przed dziełami klasyków człowiek - artysta. Opisane przez Simona dwie postawy są tak różne, że prowokują do zatrzymania się i refleksji. Z tego co mówi Simon wynikałoby, że to do czego zmierza, widzi jasno i wyraźnie i zdecydowanie idzie w tym kierunku. Praca ilustratora dla wydawnictwa poniekąd przerywa tę drogę, ale nawet i wtedy wybiera takie teksty do ilustrowania, które jakoś wiążą się z celem do którego zmierza. Chce tworzyć drzeworyty w taki sposób, by nie potrzebowały żadnego komentarza. Obcowanie w ciszy z dziełami Poussina, Rembrandta, Delacroix czy Dawida to nie tylko czerpanie ze źródła, lecz również porównanie swojej pracy do dzieł tych, którzy podobną drogę przeszli już dawno.



ROZDZIAŁ V



**The Society of
Wood Engravers**

ANNA DESMET

Kontynuując inspirujący rok Nagrody Rzymu, zainteresowałam się zwłaszcza wielowarstwową naturą włoskich miast, gdzie starożytne ruiny współżyją z dwudziestowiecznymi apartamentami i telewizyjnymi antenami. Moim zamierzeniem jest zademonstrowanie jak przeszłości teraźniejszość wpływa na siebie wzajemnie i być może sprowokować refleksję nad niebezpieczeństwami wandalizmu otoczenia. Zamierzam kreować świadomość splatania się i przemijania lat historii -typ „ metamorfozy” , który jest dominującym tematem mojej pracy. Często używam sekwencyjnej formy, aby ukazać czas, zmianę i łańcuch myśli - jak oglądanie flick-book lub serii klatek filmowych. Oprócz tworzenia drzeworytów robiłam również kola-

że (dwu- lub trójwymiarowe) przez cięcie, zginanie, darcie rycin i dopasowywanie fragmentów z moich drzeworytów i linorytów z innymi materiałami, aby tworzyć nowe wyobrażenia, które sugerują i rozwijają tematy moich druków.

CLARE HEMSTOCK

Moja praca jest bardzo prosta. To odpowiada naturze pejzażu i upodmiotawia go. żyję i tworzę na łonie natury i reaguję sercem na wiele twarzy, które ona objawia, na zmieniające się oświetlenie zależne od pory roku. Natężenie światła pory dnia czy nocy, wszystko to prowokuje, stymuluje i inspiruje mnie. Jeśli moje spostrzeżenia wywołują oddźwięk u kogoś jeszcze, wtedy jestem podwójnie szczęśliwa. Tym co ekscytuje mnie najbardziej w tworzeniu drzeworytu jest wydobywanie światła z ciemnej powierzchni płyty. Nie troszczę się o faktyczne znaki. Używam jedynie dwóch narzędzi: rylca do wycinania i noża do oczyszczania powierzchni. Tym co intryguje mnie najbardziej jest tak ogromna skala tonacji tej techniki. Choć kocham papier we wszystkich jego ręcznie robionych odmianach wybieram surowiec naturalny, aby najdrobniejszy niuans wyciętej deski można było odbić. Jestem zainteresowana bo-

gactwem, dramatem i mocą obecną w takiej fizycznie niewielkiej powierzchni - w jej spokojnej intensywności i głębi.

COLIN SEE-PAYNTON

Choć minęło prawie 150 lat i drzeworytnictwo zmieniło się, odkąd Bewick stworzył swoje „Czekanie na śmierć”, wezwaniem dla rytowników wciąż pozostaje robienie dobrych dużych drzeworytów. Później John Farleigh czuł pragnienie i rzeczywiście potrzebę dobrych, dużych drzeworytów i to wyzwanie stale jest aktualne. Ja chcę robić duże drzeworyty 6 razy 8 cali. Nie chcę robić małych drzeworytów. Nie chcę, by te duże drzeworyty były po prostu rozdętymi, by to co mogłoby łatwo i prawdopodobnie efektywniej małe. Duże drzeworyty jedynie po to, by być dużymi, byłoby kaprysem. Ale duże drzeworyty by dać pełną skalę inwencji i dla wykorzystania technik jest niebywale ekscytujące. Wezwanie tworzenia wielkich drzeworytów nie oznacza, że po prostu bierze się większe narzędzie do rycia jak malarz może wziąć większy pędzel. Konieczne jest nowe podejście. Chcę zestawić subtelnie szczegółowy drzeworyt z pracą szerokim rylcem (scorper) i użycie „stoccato rylcowego”, jak również robienie długich ślizgowych cięć (spitspicker). Chcę zostawić wielkie powierzchnie deski nietknięte,

podczas gdy pozostałe wprost odcięte. Odwrotnie chcę stworzyć całą gamę faktur i tonów. Chcę złamać wszelkie reguły jeśli istnieją w drzeworytnictwie, chcę złamać ogólniejsze reguły krytyków sztuki, aby użyć „podmiotów dziko żyjących” jako punktu wyjściowego dla tworzenia sztuki. Chociaż używam „podmiotów dzikożyjących” w moich pracach, nie chcę imitować życia w nich. Chcę „hołubić” narastające poczucie mocy, które zwykle ogarnia mnie gdy pracuję z wielkimi matrycami (nawet w najwcześniejszych stadiach, gdy robię zgrubne cięcia), że drzeworytnictwo może mieć silne muzyczne odniesienia i jest nawet zdolne dobycia tłumaczonym na muzyczne walory. Pomysł o ścisłym związku czerni i bieli drzeworytów a muzyką może być osobistym złudzeniem, ale jest to bardzo przyjemne złudzenie przy pracy i źródło inspiracji dla mnie. Nie chcę robić drzeworytów opartych na utworach muzycznych. Chcę kontynuować pracę w bieli i czerni, ponieważ w tym znajduję element muzyczny i jego najsilniejszy rezonans. Przy moich dużych matrycach czuję potrzebę traktowania szczególnie ostrożnie równowagi dynamiki moich projektów, jednocześnie stale próbując zachować poczucie swobody a czasami nawet ucieczki. Duże drzeworyty dają mi najlepszą szansę zrobienia tego co sobie wyobrażam.

EDWINA ELLIS

Drzeworytnictwo jest sposobem w jaki najlepiej tworzy mi się obrazy. Lubię ciąć linie i czuję szczęście gdy widzę powolny postęp i ostrożne postępowanie, konieczne, aby przekształcić cięte linie w wyobrażenie czegoś. To poskramia gwałtowną naturę. Najbardziej jednak pociągające jest robienie odbitek z gotowych już matryc. W porównaniu z malowaniem, farba którą odbijam jest znacznie bardziej nasyczona pigmentem. Ekscytujące jest przejście od najgłębszego koloru do najdelikatniejszych odcieni dzięki wyciętym liniom. Ważnym dla mnie jest również to, że drzeworyty działają z odległości. Lubię narzędzia i błyszczące przedmioty zwłaszcza ostre. To jest „sens pokoju” za którym się opowiadam.

HILARY PAYNTER

Działam najskuteczniej, jako Honorowy Sekretarz Towarzystwa i jako psycholog szkolny, gdy jestem skuteczna w żąglowaniu niezaspokojonymi żądaniami tych ról. Próba pogodzenia tych ról powoduje pośpiech w mojej pracy

jako drzeworytnika. Metoda pracy, jak wypracowałam pcha mnie przez dzień dopasowując nie dopasowywalne elementy. Natomiast wycinanie drzeworytu wzmacnia mnie i inspiruje. Zwykle mam około sześć desek w obróbce i przechodzę od jednej do drugiej robiąc cały rząd w jednej serii. Pracuję tak bezpośrednio, jak to możliwe. Rzucam się na deskę, gdy tylko czuję się wystarczająco pewna, nawet gdy rysunek jest niekompletny.

IAN STEPHENS

Preferuję takie miejsca, które są nie przeludnione Mam słabość do ładu. Zamieszkały czy nie, dziki lub nie.. Lubię odczucie ciągłości, dłuższych rytmów, które ład wywołuje. Ciągłość uwidaczniana poprzez ślady dróg i poprzednich cywilizacji, które stopniowo zanikają. Nie używane siedliska, drogi, tory kolejowe pochłonięte przez grunt na którym były osadzone.

JIM TODD

Zapoznałem się z drzeworytem sztorcowym w Instytucie Sztuki w Chicago w 1960 r. Było tylko kilku studentów w klasie, pracowałem

więc we względnej izolacji. Tak było dopóki nie skontaktowałem się z English Society of Wood Engravers (Brytyjskie Stowarzyszenie Drzeworytników) w latach osiemdziesiątych. Ten kontakt dał mi poczucie wspólnoty i ożywił moją pracę. Myślę, że miłość do rycia w drewnie pochodzi z mojego dzieciństwa w Seattle. Zachwycałem się drewnianymi totemami Indian Kwa-kiutl i myślałem, że ma to związek z tym, że jestem drzeworytnikiem. Później uległem wpływowi drzeworytów Leonarda Baskina, MischyKohna i Lynda Worda, którzy tworzyli z wielką wyobraźnią i swobodą techniczną. Moim największym zmartwieniem był wysoki koszt i mały rozmiar sztorcowych matryc. Kiedy więc miałem pieniądze robiłem większe odbitki. Uważam drzeworytnictwo zaznaczającą część XX wiecznej współczesnej sztuki «jak żadne inne medium». Wymagania artystyczne drzeworytnictwa: wiele cierpliwości, wzrokowego skupienia, biegłości w detalach, niewielkiego marginesu błędu, czynią nas mniejszością w świecie sztuki - coś a'la poezja haiku czy muzycy jazzowi. We wszystkich postaciach sztuki nie szczegóły procesu decydują o wartości przekazu, lecz walor postaci i treść. Drzeworyt bowiem może być tak oklepany jak reklamowe ogłoszenie lub tak znacząco «ekspresywny» jak polityczne drzeworyty późnego Karla Roessinga.

JIM WESTERGARD

Na grunt mojej obecnej pasji drzeworytniczej wszedłem tylnymi drzwiami. Trochę podstaw nauczyłem się na uniwersytecie. Po skończeniu uniwersytetu myślę, że zrobiłem zaledwie dwie lub trzy prace aż do 1985 roku. Potem z jakichś powodów, których nie pamiętam, ponownie zainteresowałem się tym medium i robiłem ich mnóstwo. Robiłem odbitki i chowałem do szuflad. Nie myślałem, że ktokolwiek dzisiaj byłby zainteresowany takim starym i «wybrednym» medium. I odrażające rzeźby, które wycinałem nie były tym, za czym rozglądaliby się nabywcy dzieł sztuki. Później zorientowałem się, że jest grupa artystów na świecie, którzy stale robią drzeworyty (myślałem, że są rzadkością i ja jestem jedynym). Potem zacząłem ich szukać i dowiedziałem się o Towarzystwie Drzeworytników. Jego członkowie, których spotkałem wywarli na mnie wrażenie i zainspirowali mnie. Odkryłem, że elektryczne wiertło z ruchomym ramieniem (podobne do dentystycznego wiertła) może służyć do wycinania zawiłych linii. Te zawiłości linii były „napędem”, który prowadził moją maszynę. Nie miałem przywiązania do ręcznie robionych narzędzi, nie niepokoiło więc mojej świadomości

przyjęcie narzędzia, jakim jest wiertło czy frez. Lubię manipulować teksturami i walorami powierzchni. Fizyczny akt wycinania w drewnie jest sposobem otrzymania tych tekstur i walorów. Głęboko w środku Kanady u stóp Gór Mountain jest wciąż tylko garstka drzeworytników i trudno jest stąd widzieć miejsce drzeworytu w artystycznym świecie. Wciąż je robię i chowam do szuflad, odbijam i chowam. A każda nowa odbitka daje radość, jak zawsze. Czy ludzie będą kupować je, czy też nie, ja będę je robił !

JOHN LAWRENCE

Ilustrowanie jest moim sposobem na życie, a drzeworyt jest główną jego częścią. Około jednej trzeciej moich prac to drzeworyty i w tej dziedzinie spełniłem się najbardziej. Połączenie dyscypliny i swobody, graficzna ekspresja robienia znaków i poszukiwanie nowych tekstur, igranie z katastrofą są częścią bogactwa tego medium. Wypracowany szczegół i liczne uogólnienia wydają się być nieodłączną częścią tego procesu dla mnie.

JUDITH JADINGER

Nie myślę o mojej sztuce terminami literackimi. Dla mnie sztuka w ogólności, a drzeworyt w szczególności jest zawsze wizualnym, zmysłowym i emocjonalnym doświadczeniem. Sztuka jest w moim życiu siłą stabilizującą i organizującą. Jest to ucieczka od przymusu codziennego zarabiania na życie i od stresu, na który jesteśmy narażeni w świecie, który nas otacza. Drzeworyt sztorcowy pozwala mi na czynienie porządku z chaosu. Akt wycinania na powierzchni drewna jest przeżyciem bardzo satysfakcjonującym i zmysłowym. Wycinanie w matrycy pozwala mi dokonywać wyboru z intencją inną niż ta jaka przyświeca mi w codziennym życiu. Zakryte staje się jasne. Lubię myśleć o robieniu pierwszego rytu na świeżym kawałku drewna, jak o otwarciu drzwi do ciemnego pokoju i wpuszczeniu tam wiązki światła. Każdy dobrze zrobiony ryt otwiera drzwi szerzej ukazując więcej z zawartości pokoju światła. Prosty kontrast czerni i bieli odbija kontrast między porządkiem i kontrolą, której artysta doświadcza w swej pracy, a nieporządkiem świata zewnętrznego. Chociaż próbowałam odbijać w kolorze, zawsze wracam do bieli i czerni. Kolor często czyni to potężne medium ambiwalentnym, a ja cenię prostotę i siłę bieli i czerni.

MONICA POOLE

Interesuje mnie bardzo forma i subtelność odcieni, które można zrobić i wygrawerować w matrycy. Ich bogactwo jest do odsłaniania go. Nie miałam pojęcia, co chciałam osiągnąć, gdy zaczynałam, ale gdy spojrzałam na narzędzia, pomyślałam sobie: „To jest to” - chociaż nie wiem dlaczego. Jeśli mam przesłanie, jest to po prostu: „Spójrz na to”. Jest tyle fascynujących kształtów w naturze, które są przeoczane, ponieważ są one w przedmiotach, których zwykle nie uważa się za atrakcyjne. Intrygują mnie szczegóły, chociaż czuję się najszcześliwsza pracując na dużych matrycach. Niektóre więc drzeworyty robię przez kilka miesięcy co ogranicza moją produkcję w znacznym stopniu.

PETER FOSTER

Potraktowałam tą wystawę jako wyzwanie, aby stworzyć coś nowego w drzeworycie, a to oznacza, że pewne konwencje i tradycje, uznane za pewniki, powinny być zakwestionowane. Dlaczego, na przykład, drzeworyty muszą być jednobarwne ?. Dlaczego miniaturowe ?. Dlaczego całość, pełna matryca, nic prócz tego

?. Dlaczego niezmiennosc stylu ?. Jeśli odpowie-
dzi brzmią: „Czystosc techniki”, to pytam dla-
czego ?. Co „czystosc” miała kiedykolwiek
wspolnego ze „sztuka” ?. Patrząc na swoje od-
bitki, które próbują odpowiedziec na te pyta-
nia, teraz o godzinie jedenastej, świadom jestem,
jak niedokładnymi, wymijającymi i „ściągnię-
tymi” odpowiedziami one są. Jestem niestety
świadom, że są one bardziej eksperymentalne i
nieortodoksyjne niż te drzeworyty, które nasza
wierna publiczność tradycyjnie kupuje - „jestem
zatem strzelającym sobie w nogi dla dodania
odwagi innym”. Moje pytania i odpowiedzi nie
są krytykowaniem kolegów, którzy pracują w
czerni i bieli i uzyskują požądane szarości. Po-
dziwiam prace Anny Desmet, Georga Tute i
Betty Pennel, „Klucze” i „Maxims” E.N.Ellisa i
ostatnie trzydzieści figur i kompozycji Hugh-
nes - Stanton i choć bardzo lubię ich prace (i
„ściągam” z nich) to muszę przyznać, że uwa-
żam drzeworyt w bieli i czerni za faktycznie fru-
strujący - jak oglądanie baletu - „Co żadnej
mowy?”, „Co żadnego koloru?”. Ja wolę prace
mieszanymi technikami i improwizacje na pra-
sie, ponieważ drzeworyt sam z siebie nie po-
zwala mi na spontaniczność, którą nowoczesna
sztuka kwitnie i ewoluuje. Niemniej w tej ofer-
cie odbitek drzeworyt sztorcowy jest wciąż
głównym składnikiem różnorodnych przepi-
sów.

SARAH VAN NIEKERK

Uwielbiam energiczne cięcie ulubionym narzędziem w dobrym drewnie. Lubię iskrzenie się czerni na bieli i wynajdywanie niekończących się różnorodności tekstur, które tworzą kolor i ton w drzeworycie sztorcowym. Gertruda Hermas uczyniła tę technikę przydatną do pracy. Kiedyś nie traktowałam drzeworytu jako sztuki, lecz sposób w jaki teraz powstaje drzeworyt jest już sztuką. Mogę wyrazić co czuję o pejzażu, ludziach i zwierzętach, które go zamieszkują. Ich ruch czy bezruch. Drzeworyt jest po prostu inną techniką i jest tym co mi odpowiada.

SIMON BRETT

Chociaż pisałem o drzeworytnictwie i promowałem je, to jednak trudno mi było uwierzyć we własne i promować je. Dlatego wzruszające jest znalezienie się w tym pokazie, jak również zaproszenie do zorganizowania go. Seria drzeworytów pt. „Topór Boży” jest pośrednio autobiograficzna. Nie jestem małą dziewczynką, która biega boso z poranionymi stopami po ściernisku. Stoję godzinami przed Poussinem, Rembrandtem, Delacroix i Dawidem, w jakim

lepszym miejscu mógłbym być ?. Tymczasem w wydawnictwie robiłem exlibrisy i ilustracje, wybierając teksty, które mówiły dlaczego i po co żyjemy, mając nadzieję, że drzeworyty robią coś więcej niż tylko dekorują. Mam nadzieję, że one dopełniają i wyostrzają tekst i być może mają własną moralną wartość. Cykl „Topór Boży” jest próbą stworzenia pracy, która ostaje się sama, bez interpretacji, bez zewnętrznego tekstu z moralnym przesłaniem, jak konie w deszczu



POSŁOWIE



POSŁOWIE

W dostępnej literaturze dotyczącej historii drzeworytu sztorcowego można znaleźć rozważania na temat porządkowania pojęć związanych z tą techniką. Dokonuje się takich prób w przekonaniu, że pozwoli to klarowniej przedstawić całość jej problemów. Granicą tych prób nie jest jednak lista uporządkowanych pojęć, lecz wniosek służący danemu autorowi do dowodzenia swojej tezy. To więc co miało być porządkiem, po przeczytaniu tych tekstów, komplikuje się jeszcze bardziej. Może nie miałoby to aż takiego znaczenia gdyby nie to, że czytanie takich tekstów zniechęca osoby, które chciałyby dowiedzieć się coś o drzeworycie sztorcowym.

Wyjaśnienie tych pojęć pozwala na stwierdzenie, że określają one cechy tej techniki, a więc nie wkluczają się wzajemnie, lecz dopełniają. A to zebrane pojęcia występujące w tekstach opisujących drzeworyt sztorcowy oraz ich znaczenie:

drzeworyt sztorcowy - określenie sposobu wykonania deski - matrycy. Sztorcowy to znaczy wykonany z deski pociętej na sztorc czyli prostopadle do pnia.

drzeworyt tonowy - to określenie ma na celu wskazanie sposobu budowania waloru powierzchni oraz wskazuje na podobieństwo z innymi technikami .

drzeworyt cięty metodą Bewicka - bardzo ogólne określenie drzeworytu sztorcowego z uwzględnieniem autorstwa tej techniki.

drzeworyt faksymilowy - najkrócej; dużo wycinania, mało odbijania. Grafika jest w większości zbudowana z czarnych linii na białym tle.

drzeworyt reprodukcyjny - to znaczy stosowany jako metoda przemysłowej reprodukcji prac innych artystów używana w drukarni.

drzeworyt negatywowy - typ drzeworytu używanego przez W. Skoczylasa, lub w skrócie; mało wycinania, dużo odbijania. Grafika w której przeważają linie białe na czarnym tle.

drzeworyt rasowy - inna nazwa dla drzeworytu negatywowego.

drzeworyt pozytywowy - można to określić nie postawić obok drzeworytu faksymilowego.

drzeworyt interpretacyjny - używanie tej nazwy pojawiało się w przypadku opisu drzeworytu, który był wycinany jako reprodukcja pracy wykonanej w innej technice. W książce pt: ИСТОРИЯ ИСКУССТВЪ (*Historia Sztuki*) w tomie trzecim, wydany w Petersburgu w 1897 roku jest zamieszczony drzeworyt, jeden z wielu, który przedstawia miedzioryt Alberta Dürera pt. *Melancholia*. Drzeworytnik przed przystąpieniem do pracy musiał obmyśleć sposób przedstawienia faktury miedziorytu przy pomocy drzeworytu sztorcowego. Dokonywał więc interpretacji miedziorytu w drzeworycie.

drzeworyt odtwórczy - określenie pejoratywne, mające na celu pomniejszenie roli drzeworytnika w twórczym procesie powstawania drzeworytu.

To zestawienie pokazuje, że znaczenia pojęć pokrywają rozległy obszar w którym istniała i częściowo do dzisiaj istnieje technika drzeworytu sztorcowego. Pojawiająca się obecnie różnorodność mediów, ale również ich złożoność i koszt uwypukla jedynie, że drzeworyt jest wciąż najprostszym sposobem robienia odbitek. Wygnany z artystycznych szkół w latach sześćdziesiątych przez Pop Art okazujący pogardę dla jakiegokolwiek sztuki nie podlegającej moderni-

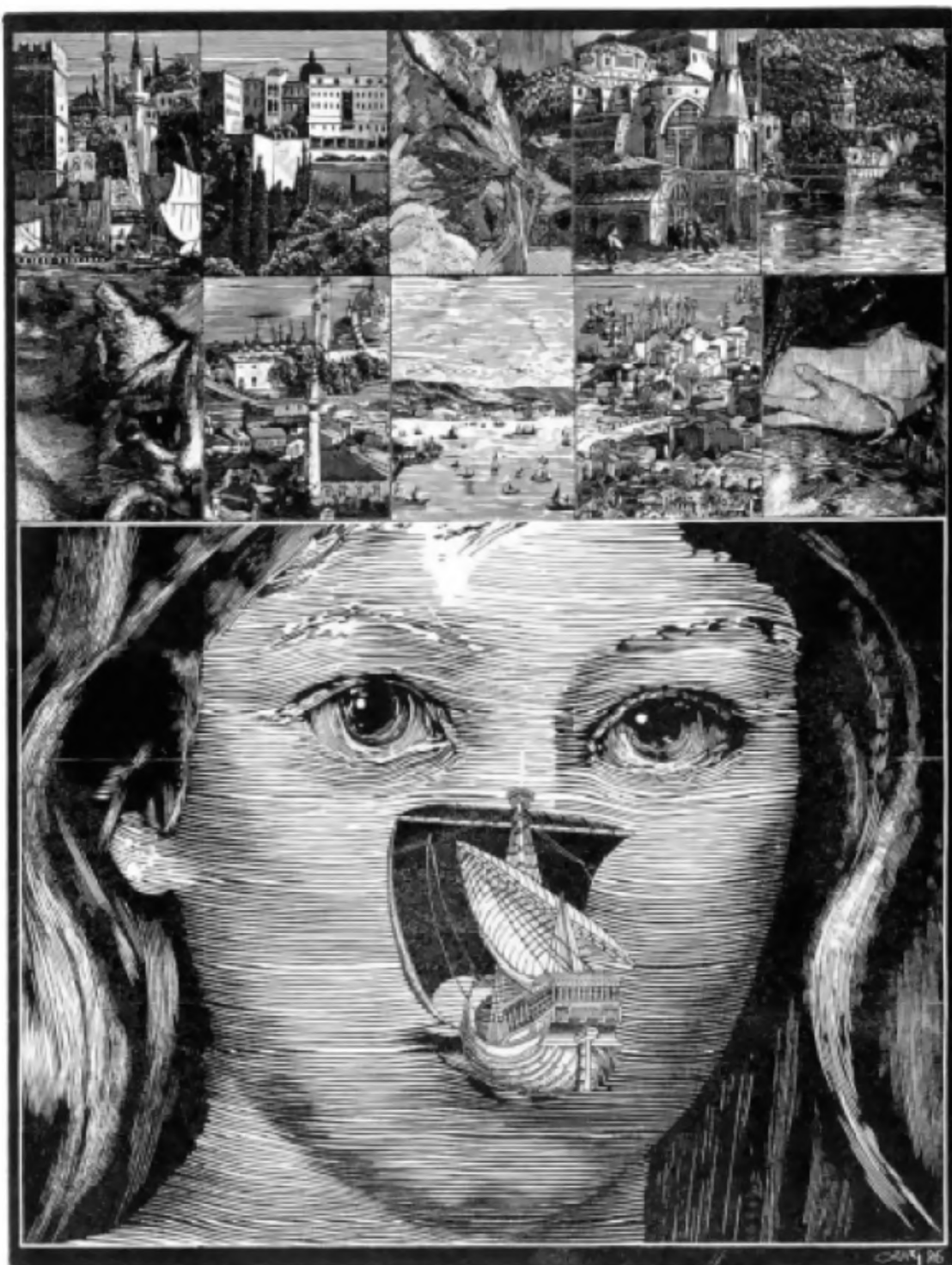
stycznej ortodoksji powoli powraca drzeworyt jako wielka szkoła porządkowania wewnętrznego chaosu. I chyba zawsze pozostanie sztuką cierpliwości.

Wiesław Gdowicz



« Głęboko w środku Kanady u stóp Gór Mountain jest wciąż tylko garstka drzeworytników i trudno jest stąd widzieć miejsce drzeworytu w artystycznym świecie. Wciąż je robię i chowam do szuflad, odbijam i chowam. A każda nowa odbitka daje radość, jak zawsze. Czy ludzie będą kupować je, czy też nie, ja będę je robił ! »

Jim Westegard



Wiesław Gdowicz
Nauka języka
(dedykowane Ryszardowi Otrębie)
drzeworyt sztorcowy 25, 5 x 34, 7

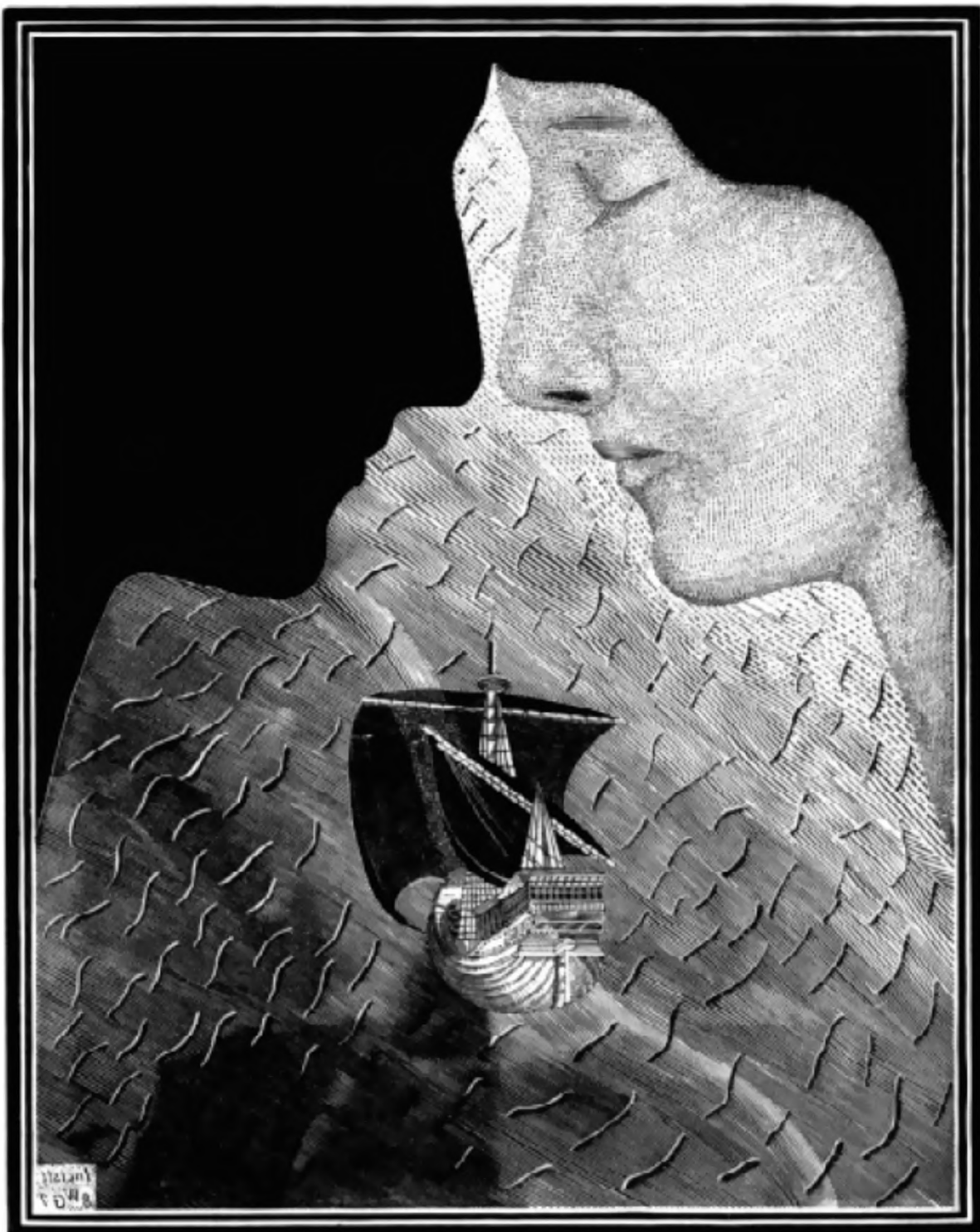


Wiesław Gdowicz

Następne pytanie bez odpowiedzi

drzeworyt sztorcowy

34, 7 x 25, 5



Wiesław Gdowicz
Ojcom ze Sketis
drzeworyt sztorcowy 24,0 x 30,0

WYBRANA BIBLIOGRAFIA

Banach Andrzej
O ilustracji
Wydawnictwo M. Kot Kraków 1950

Brieger P. Meiss. M Singleton. Ch.
Illustrated Manuscripts of the Divine Comedy
Princeton New York 1969

Cichocki W.
Papiernictwo (kontrast, papier, litera)
Warszawa 1922

Cieślowski T. (syn)
Drzeworyty Stefana Mrożewskiego. Szkic.
Grafika nr 2 z. II str. 11 - 17 Grudzień 1930 Warszawa

Franz W.
Szata graficzna gazety
Ośrodek Badań Prasoznawczych.
Kraków 1966

Grońska Maria
Grafika w książce, tece i albumie
Polskie wydawnictwa artystyczne i bibliofilskie z lat
1899 - 1945
Ossolineum Wrocław 1984

Kapr Albert
Schriftkunst.
Dresden 1983

Komza Małgorzata
Mickiewicz ilustrowany
Ossolineum Wrocław 1987

Krejca Aleś
Techniki sztuk graficznych
Podręcznik metod warsztatowych i historii grafiki
artystycznej.
Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe Warszawa 1984

Lam St.
Książka wytworna. Rzecz o estetyce druku.
Warszawa 1922

Lenert B.
Piękna książka jako zespół czynników materialnych,
papieru, czcionek, ilustracji światłodrukowych, druku i
oprawy.
Polska Drukarnia nakładem „Lux”
Wilno 1928

Lubke Wilhelm
Grundriss der Kunstgeschichte
Verlag von Ebner und Seubert Stuttgart 1892

Mathia Roman
Druk ilustracji jedno i wielobarwnych w gazetach
Grafika nr 1 z. I str. 22 - 29 Październik 1930 Warszawa

Mathia Roman
Druk ilustracji jedno i wielobarwnych w gazetach
Grafika nr 2 z. II str. 32 - 41 Grudzień 1930 Warszawa

BIBLIOGRAFIA

Mathia Roman

Druk ilustracji jedno i wielobarwnych w gazetach
Grafika nr 3 z. III str. 33 - 36 Luty 1931 Warszawa

O angielskim drukarstwie i przemyśle wydawniczym

Przegląd Graficzny nr 1 str. 1 - 3 Poznań 1930
Przegląd Graficzny nr 2 str. 10 - 11 Poznań 1930
Przegląd Graficzny nr 3 str. 17 - 19 Poznań 1930
Przegląd Graficzny nr 4 str. 25 - 27 Poznań 1930
Przegląd Graficzny nr 5 str. 33 - 35 Poznań 1930
Przegląd Graficzny nr 6 str. 45 - 46 Poznań 1930
Przegląd Graficzny nr 7 str. 54 - 55 Poznań 1930
Przegląd Graficzny nr 8 str. 65 - 66 Poznań 1930
Przegląd Graficzny nr 9 str. 73 - 74 Poznań 1930
Przegląd Graficzny nr 10 str. 84 - 85 Poznań 1930
Przegląd Graficzny nr 11 str. 95 - 96 Poznań 1930
Przegląd Graficzny nr 13 str. 113 - 115 Poznań 1930
Przegląd Graficzny nr 14 str. 121 - 122 Poznań 1930
Przegląd Graficzny nr 16 str. 138 - 139 Poznań 1930
Przegląd Graficzny nr 17 str. 148 - 152 Poznań 1930
Przegląd Graficzny nr 18 str. 180 - 182 Poznań 1930
Przegląd Graficzny nr 20 str. 218 - 219 Poznań 1930
Przegląd Graficzny nr 22 str. 248 - 250 Poznań 1930
Przegląd Graficzny nr 23 str. 257 - 258 Poznań 1930
Przegląd Graficzny nr 24 str. 270 - 272 Poznań 1930
Przegląd Graficzny nr 25 str. 284 Poznań 1930

Opalek Mieczysław

Drzeworyt w czasopismach polskich XIX stulecia
Ossolineum Wrocław 1949

Piński Jan

I Międzynarodowa wystawa drzeworytów w Instytucie
Propagandy Sztuki
Grafika nr 4 rocz. III str. 31 - 39 i Grafika nr 4 rocz. III
str. 35 - 44 Warszawa 1933

Salomon Malcolm C.
The Woodcut of To-day at Home and Abroad
London 1927

Seweryn Tadeusz
Staropolska grafika ludowa
Wydawnictwo Sztuka Warszawa 1956

Siedlecki Fr.
Dwudziestolecie pracy artystycznej Władysława
Skoczylasa
Grafika nr 4 rocz. III str. 5 - 10 Warszawa 1933

Skoczylas W.
Polskie drzeworyty ludowe
Grafika nr 1 z.1 str. 4-9 Październik 1930 Warszawa

Skoczylas W.
Drzeworyt
Grafika nr 1 Rocz. III z. ! str. 40 - 44 Warszawa 1933

Socha Gabriela
Andriolli i rozwój drzeworytu w Polsce
Ossolineum Wrocław 1988

Stevenson George A.
Graphic Arts Encyclopedia
New York 1968

Szanto Tibor
Pismo i styl
Ossolineum Wrocław 1969

Szyndler Bartłomiej
Tygodnik ilustrowany „Kłosa” (1865 - 1890)
Ossolineum Wrocław 1981

BIBLIGRAFIA

Werner Jerzy
Technika i technologia sztuk graficznych
Wydawnictwo Literackie Kraków 1972

Wilder Hieronim
Grafika
Drzeworyt, miedzioryt, litografia.
Księgarnia wydawnicza H. Altenberga Lwów 1922

Zbierski Teodor
Semiotyka książki
Ossolineum Wrocław 1978

Deska drzeworytnicza	* 0
Streszczenie całej książki	* 1
Thomas Bewick <i>Ptak</i> drzeworyt sztorcowy	* 6
W dawnej drzeworytni - koniec XIX wieku	* 9
Szkice do grafiki <i>Król Śmieszków</i> W.Gdowicz	* 18
Wilhelm Kaulbach <i>Dom Wariatów</i> , analiza kompozycji W.Gdowicz	* 28
Wiesław Gdowicz <i>Król Śmieszków</i> drzeworyt sztorcowy	* 31
Kształty ryłca ilustracja z <i>The Complete Encyclopedia of Illustration 1851</i>	* 45
Simon Brett przy pracy	* 49
Jacques Beltrand wycina deskę	* 57
Fragment ilustracji drzeworytowej z <i>Kirchengeschichte 1901</i> - w oryginale ten fragment ma wymiar ok. 40 mm x 100 mm	* 61
Winiety <i>Tygodnika Ilustrowanego i Kłosów 1862</i>	* 65
Władysław Skoczylas <i>Głowa starego górala 1914</i> drzeworyt	* 71
Edmund Bartłomiejczyk <i>Hucul z Jaworowa 1935</i> drzeworyt barwny	* 75
Stanisław Ostoja-Chrostowski <i>Korweta 1936</i> drzeworyt sztorcowy	* 79
Fragment kompozycji złożonej z grafik uczestników jubile- uszowej wystawy The Society of Wood Engravers	* 138
Wiesław Gdowicz <i>Nauka języka</i> drzeworyt sztorcowy	* 141
Wiesław Gdowicz <i>Następne pytanie bez odpowiedzi</i> drze- woryt sztorcowy	* 142
Wiesław Gdowicz <i>Ojcom ze Sketis</i> drzeworyt sztorcowy	* 143

SPIS TREŚCI

WPROWADZENIE	7
WSTĘP	11
ROZDZIAŁ I	15
ROZDZIAŁ II	35
ROZDZIAŁ III	71
ROZDZIAŁ IV	83
ROZDZIAŁ V	113
POSŁOWIE	131
BIBLIOGRAFIA	141
SPIS ILUSTRACJI	151