

Tradycyjne techniki graficzne wypukło- i wklęsłodrukowe i ich wpływ na współczesne wypowiedzi artystyczne

Przyglądając się dzisiejszemu światu zdominowanemu przez komputery, nasuwa się pytanie: czy w dobie cyfryzacji, pośpiechu i niecierpliwości jest jeszcze miejsce na tradycyjne techniki graficzne?

Czy w świecie opanowanym przez różnorodne technologie ułatwiające życie, znajdują się tacy twórcy, którzy z mozolną dokładnością i cierpliwością zechcą przekładać swoje myśli na drewnianą czy metalową matrycę? Wreszcie ostatnie pytanie: jaki jest sens uczenia młodych ludzi tradycyjnych technik graficznych, wymagających dużego nakładu pracy, skoro szybciej i łatwiej można wypowiedzieć się artystycznie wykorzystując jedynie komputer?

A jednak jest coś pociągającego w starych technikach graficznych, skoro młodzi ludzie odpowiadają ogromnym entuzjazmem na propozycje ćwiczeń z zakresu takich technik, jak np.: linoryt, gipsoryt, sucha igła, czy techniki trawione. Czyżby nudził ich komputer? A może człowiek potrzebuje namacalnego kontaktu z tym, co tworzy; potrzebuje dotknąć matrycy, papieru, pobrudzić się farbą...? Niezależnie od tego, co nim kieruje, to cieszy fakt, że dawne techniki, którymi posługiwali się tacy artyści, jak np.: Dürer, Rembrandt, Goya, nie przejdą do lamusa. Wśród współczesnych artystów grafików są tacy, którzy tworzą swoje dzieła w tradycyjnych technikach, a są i tacy, którzy tworzą matryce stosując różne eksperymenty i wykorzystując nowoczesne materiały.

Skoro zatem wciąż drzemie w człowieku potrzeba artystycznego wyrażania się za pomocą matrycy, to jest też sens i potrzeba, by mówić i pisać o grafice, tym samym przybliżając temat kolejnym pokoleniom.

Zacznijmy więc od początku...

Słowo grafika pochodzi od greckiego *graphein*, tłumaczonego jako pisać lub rysować i oznacza przedstawienie przez linie, punkty i płaszczyzny odczuwanych czy postrzeganych form, zwykle wykonane na odpowiednim materiale (matryca) w celu dalszego powielenia dzieła w określonej liczbie egzemplarzy¹.

¹ A. Krejča, *Techniki sztuk graficznych. Podręcznik metod warsztatowych i historii grafiki artystycznej*, Warszawa 1984, s. 11.

Wiele osób, które może nie do końca mają wiedzę na temat grafiki, słysząc że jest to metoda powielania obrazu, umniejsza wartość dzieł graficznych, stawiając je niekiedy niemal na równi z odbitką ksero. Jednak warto wiedzieć, że każda odbitka jest oryginalnym dziełem artystycznym, a świadczy o tym m.in. sygnatura. Na przestrzeni wieków autorstwo zaznaczano w różny sposób. Czy to na przykład poprzez umieszczanie znaku lub monogramu artysty bezpośrednio na matrycy (XV, XVI w., Albrecht Dürer, Lucas Cranach), czy też umieszczanie dłuższych opisów informujących o szczegółach powstania dzieła (XVII, XVIII w.). Z czasem przed nazwiskami zaczęto zamieszczać odpowiednie skróty np.: inv., *invenit* – wymyślił; del., *delin* – narysował; pinx., *pinxit* – namalował; inc., *incidit* – wyrył; sc., *sculpsit* – wyrzeźbił, wyrył, wyciął; e., ex., *excudebat* – wydał². Obecnie również istnieje ogólnie przyjęty sposób podpisywania rycin. Grafiki podpisuje się ołówkiem, tuż pod dolną krawędzią druku, a więc na dolnym marginesie tak, by zmieścić się w granicach szerokości druku. Podpis pod grafiką obejmuje takie informacje, jak: numer odbitki, tytuł, technikę, imię i nazwisko autora oraz rok wykonania matrycy. Niektórzy umieszczają najpierw numer odbitki³, a niektórzy zaczynają podpis od tytułu pracy⁴. Obie formy są poprawne.

Kolejne odbitki numeruje się cyframi przypominającymi ułamek. Np.: 4/50 oznacza, że mamy do czynienia z czwartą odbitką z całości nakładu, czyli z pięćdziesięciu sztuk egzemplarzy. Nakład zaczynamy liczyć od stanu dzieła, który zaakceptuje artysta i nie chce niczego już zmieniać na matrycy. Ustalenie przez artystę określonego nakładu jest ściśle związane z techniką i wytrzymałością formy drukarskiej, np. suchoryt czy mezzotinta pozwala na odbicie do 50 egzemplarzy grafik, a akwaforta czy akwatinta nawet do 100 egzemplarzy⁵.

Należy pamiętać, że nie można zwiększyć wcześniej ustalonego nakładu. Istnieje też system oznakowań kolejnych stanów lub etapów pracy, np. odbitki stanowe oznaczane są E.E. (*épreuve d'état*) – są to odbitki wykonane przed ukończeniem płyty; odbitki autorskie E.A. (*épreuve d'artiste*) – są to odbitki wykonane przez artystę, numerowane dodatkowo cyframi rzymskimi od I do VI poza nakładem, wykonane z ostatecznego stanu płyty w ilości nie większej niż sześć sztuk i pozostające do dyspozycji autora dzieła⁶; odbitki kasujące – są wykonywane z płyty przekreślonej przez artystę po wyczerpaniu nakładu.

Na pierwsze europejskie odbitki natrafiamy pod koniec XIV wieku. Mimo iż umiejętność wytwarzania papieru przejęta z Chin była już znana w Europie w XII wieku, to jednak papier był na tyle drogi, że jeszcze przez kilka stuleci używano pergaminu. Dopiero wiek XV doprowadził do upowszechnienia się papieru, a tym samym do dynamicznego rozwoju grafiki⁷.

² J. Catafal, C. Oliva, *Techniki graficzne*, Warszawa 2004, 2005, s. 28.

³ Tamże, s. 26.

⁴ F. Bunsch, *Rycina*, [w:] *Grafika artystyczna – podręcznik warsztatowy*, praca zbiorowa: F. Bunch, J. Ficner, S. Ficner, A. Romaniuk, J. Szmatloch, Akademia Sztuk Pięknych w Poznaniu, Poznań 2007, s. 14.

⁵ A. Krejča, *Techniki...*, dz. cyt., s. 14.

⁶ F. Bunsch, *Rycina*, [w:] *Grafika Artystyczna – podręcznik warsztatowy...*, dz. cyt., s. 14.

⁷ M. Bóbr, *Mistrzowie grafiki europejskiej od XV do XVII wieku*, Warszawa 2000, s. 11.

Dziś przeciętny człowiek używając słowa „grafika” najczęściej myśli o tym, co wytworzył komputer i jest to zazwyczaj w odniesieniu do grafiki użytkowej. Jeśli tak spojrzymy na grafikę, to wspominając jej dzieje można pokusić się o stwierdzenie, że grafika zatoczyła koło, choć byłabym w tym ostrożna. Osobiście rozgraniczam mocno grafikę warsztatową od komputerowej, ale przecież patrząc choćby na druk offsetowy, stosowany na ogromną skalę i związany z grafiką użytkową, trudno nie uznać, że podwaliny temu dały dawne techniki grafiki warsztatowej. Czyż druk barwny z kilku płyt, którego pionierem był Jacob Christoffel Le Blon, XVIII-wieczny niderlandzki artysta, nie przypomina druku z płyt offsetowych?

Wracając do początków grafiki, przez kilka stuleci pełniła ona funkcje dokumentacyjne, była przede wszystkim nośnikiem informacji, pełniła również rolę ilustracji, najczęściej związane to było z książkami blokowymi (przedstawienia drzeworytnicze odbite z jednego drewnianego klocka wraz z tekstem). Z czasem pierwszymi tematami stały się przedstawienia świętych oraz karty do gry. Tak więc grafika w swych początkach pełniła funkcję użytkową.

Druk wypukły

Pierwsze grafiki to wypukłodruki, wykonywane w technice kamieniorytu i drzeworytu.

Kamienioryt

Kamienioryt jest najstarszą techniką graficzną (spotykany już w starożytnym Egipcie i Mezopotamii w postaci pieczęci). Obecnie posługują się nią Eskimosi z racji trudności z dostępem do innych materiałów. W VII w. kamienioryt stosowany w Chinach służył do reprodukcji tuszowych rysunków słynnych malarzy. Żłobione w miękkich i płaskich kamieniach linie na odbitce uwidaczniały się jako jasny rysunek na ciemnym tle – odbitki negatywowe. Natomiast większość odbitek pozytywnych pochodzi z Japonii, tam kamienioryt rozwinął się i służył jako technika reprodukcyjna do końca XV w. Z racji tego, że obecnie nie jest to popularna technika i jest rzadko stosowana, to więcej uwagi poświęcę dwóm innym technikom druku wypukłego: drzeworytowi i linorytowi.

Drzeworyt

Najwcześniej wykorzystano technikę drzeworytu do druku w Korei, potem w Chinach (VII-X w.), a w Europie na przełomie XIV i XV wieku⁸. Formą drukarską w tej technice jest drewniana płyta, którą opracowuje się dłutami i nożami tak, by powstały w niej zagłębienia. Drukują te części matrycy, które nie zostały naruszone, czyli wypukłe jej fragmenty (stąd nazwa wypukłodruk). Nie wszystkie gatunki drewna nadają się do drzeworytu. Dobre drewno musi być twarde, zwarte, pozbawione spękań i stojów. Najodpowiedniejszymi gatunkami drzew są: orzech, heban, olcha,

⁸ A. Krejča, *Techniki ...*, dz. cyt., s. 23-24.

a najbardziej cenionymi przez drzeworytników są: bukszpan, grusza i czereśnia. Najlepsze klocki uzyskuje się ze środka pnia.

Najstarszy datowany, ale nie sygnowany europejski drzeworyt pochodzi z 1423 roku z Buxheim i przedstawia św. Krzysztofa⁹. Jednym z pierwszych nieanonimowych twórców drzeworytniczych ilustracji był Michael Wolgemut, który wraz z Wilhelmem Pleydenwurffem zilustrował *Kronikę świata* Hartmanna Schedla; ukazała się ona w 1493 roku¹⁰. Dopiero uczeń Wolgemuta – Albrecht Dürer, uwalniając drzeworyt od dotychczasowego ścisłego powiązania z książką, nadał mu rangę samodzielnego dzieła sztuki plastycznej, w którym udało mu się do perfekcji opanować operowanie światłocieniem. Opracował nowy sposób budowania form. Kontur przestał być decydujący w określaniu kształtów, schematyczne linie zmieniły się w giętkie linie o zróżnicowanej grubości. Do najbardziej znanych drzeworytów Dürera należy cykl 15 monumentalnych, pełnych ekspresji grafik ilustrujących Apokalipsę, w tym m.in.: *Czterej jeźdźcy Apokalipsy*¹¹.

Albrecht Dürer i wielu innych artystów tworzyło drzeworyty, w których rysunek stanowiły czarne kreski, ale bywały także tzw. drzeworyty białoliniowe. Jednym z twórców, którzy zasłynęli z tego rodzaju grafik był Szwajcar Urs Graf¹².

W zależności od układu słoju klocka możemy wyróżnić dwie podstawowe techniki drzeworytnicze. Drzeworyt langowy, który powstaje poprzez wycinanie linii wzdłuż słoju drewna i zazwyczaj są to linie grubsze, oraz drzeworyt sztorcowy, który powstaje w twardszym klocku, wyciętym w poprzek słoju, dającym możliwość uzyskania znacznie węższych i bardziej precyzyjnych linii. Technikę drzeworytu sztorcowego pierwszy zastosował Thomas Bewick w 1771 roku¹³. Opracował on matrycę z poprzecznie wyciętego bukszpanu posługując się rylcami miedziorytniczymi. W ten sposób uzyskał dokładny, precyzyjny rysunek.

Biorąc pod uwagę rozwój drzeworytu na przestrzeni wieków, po dziś dzień najwspanialsze, przykuwające naszą uwagę zdają się być barwne drzeworyty japońskie z XVIII i XIX wieku. Czołowym ich twórcą był Katsushika Hokusai, a najbardziej znanym jego dziełem jest 36 widoków góry Fuji. Drzeworyt japoński miał ogromny wpływ na twórczość XIX-wiecznej Europy. Artyści, tacy jak: Edouard Manet, Claude Monet, Edgar Degas, Vincent Van Gogh i wielu innych, nie tylko inspirowali się kompozycją dzieł japońskich, ale także wręcz „cytowali” japońskie przedstawienia w postaci ukazywania ich fragmentów lub całości w swoich obrazach¹⁴.

Mówiąc o drzeworycie, nie sposób nie wspomnieć o polskim drzeworycie XX wieku i grupie RYT, która powstała z inicjatywy Władysława Skoczylasa w 1925 roku, a której celem było odrodzenie sztuki drzeworytniczej w Polsce¹⁵. Cechą charakterystyczną drzeworytów Skoczylasa jest biały rysunek na ciemnym tle,

⁹ F. Bunsch, *Drzeworyt*, Poznań 2007, [w:] *Grafika Artystyczna – podręcznik warsztatowy...*, dz. cyt., s. 19.

¹⁰ A. Krejča, *Techniki ...*, dz. cyt., s. 28.

¹¹ M. Bóbr, *Mistrzowie ...*, dz. cyt., s. 47.

¹² Tamże, s. 70.

¹³ A. Krejča, *Techniki ...*, dz. cyt., s. 39.

¹⁴ F. Morena, *Klasyki sztuki. Hokusai*, Warszawa 2006, s. 114-116.

¹⁵ K. Krużel, *O polskiej grafice międzywojennej*, Montreal 1999, [w:] *Grafika polska 1918-1939*, pod red. P. Wyczyńskiego, s. 36.

prostota i symetria, nawiązanie do sztuki i motywów ludowych. Wśród naśladowców Skoczylasa i członków RYT-u możemy wymienić jeszcze szereg nazwisk, które zapisały się chlubnie w historii grafiki nie tylko krajowej, ale i światowej. Jednym z takich artystów był Stanisław Ostoja-Chrostowski, który przez krytyków sztuki nazywany był „Arystokratą ryłca”¹⁶, czy „Chlubą polskiej grafiki”¹⁷.

Wśród drzeworytników związanych z RYT-em czołowe miejsce zajmuje też Edmund Bartłomiejczyk czy Tadeusz Kulisiewicz, których prace pełne dynamiki i ekspresji mocno włąnęły na grafikę nowoczesną.

Rozwojowi drzeworytu polskiego służyło też powstawanie towarzystw artystycznych czy wystaw, jak również wydawanie czasopism branżowych. W 1919 roku powołano Ogólnopolski Związek Polskich Artystów Grafików, w 1930 roku zaczęło wychodzić pismo „Grafika”, a wreszcie w 1933 roku zorganizowano w Warszawie pierwszą Międzynarodową Wystawę Drzeworytu Współczesnego¹⁸. Początkowo zakładano, że ta międzynarodowa impreza artystyczna będzie miała charakter triennale i rzeczywiście udało się jeszcze zorganizować drugą Międzynarodową Wystawę Drzeworytu w 1936 roku. Jednak rok 1939 i wybuch II wojny światowej spowodował, że do kolejnych wystaw nie doszło, a także nastąpiło znaczne zahamowanie rozwoju grafiki polskiej.

Do najbardziej znanych i cenionych drzeworytników polskich, tworzących po drugiej wojnie światowej, należeli m.in.: Jerzy Panek i Stanisław Wójtowicz.

Linoryt

W drugiej połowie XIX wieku wynaleziono linoleum – materiał do pokrywania podłóg. Eksperymentujący artyści bardzo szybko zorientowali się, że linoleum jest łatwiejsze w obróbce od drewna i że efekt końcowy przypomina drzeworyt langowy, więc zaczęli wykorzystywać je w grafice jako materiał na matrycę. Tak powstała kolejna technika graficzna – linoryt, którą do dziś posługuje się wielu artystów. Łatwość opracowania matrycy w linoleum spowodowała taką popularność linorytu, że już na poziomie szkolnej edukacji plastycznej zapoznaje się dzieci z tą techniką, by wprowadzić je w świat grafiki.

Linoleum jest sprężyste i jednolite, co pozwala na cięcia w różnych kierunkach i uzyskanie precyzyjnej kreski lub punktu. Do pracy w tym materiale używa się tych samych dłut czy noży, jak w przypadku drzeworytu langowego. Łatwość cięcia niesie jednak ze sobą pewne ryzyko, mianowicie w przypadku braku ostrożności łatwo w tej technice o popełnienie błędu, który trudno naprawić.

¹⁶ J. Stokowski, *Arystokrata ryłca. Rozmowa ze Stanisławem Ostoją-Chrostowskim*, [za:] K. Krużel, tamże, s. 37.

¹⁷ K. Dienstl-Kaczyńska, *Prof. Stanisław Ostoja-Chrostowski chlubą polskiej grafiki*, [za:] K. Krużel, tamże, s. 37.

¹⁸ I. Jakimowicz, *Pięć wieków grafiki polskiej*, Warszawa 1997, s. 142, 149.

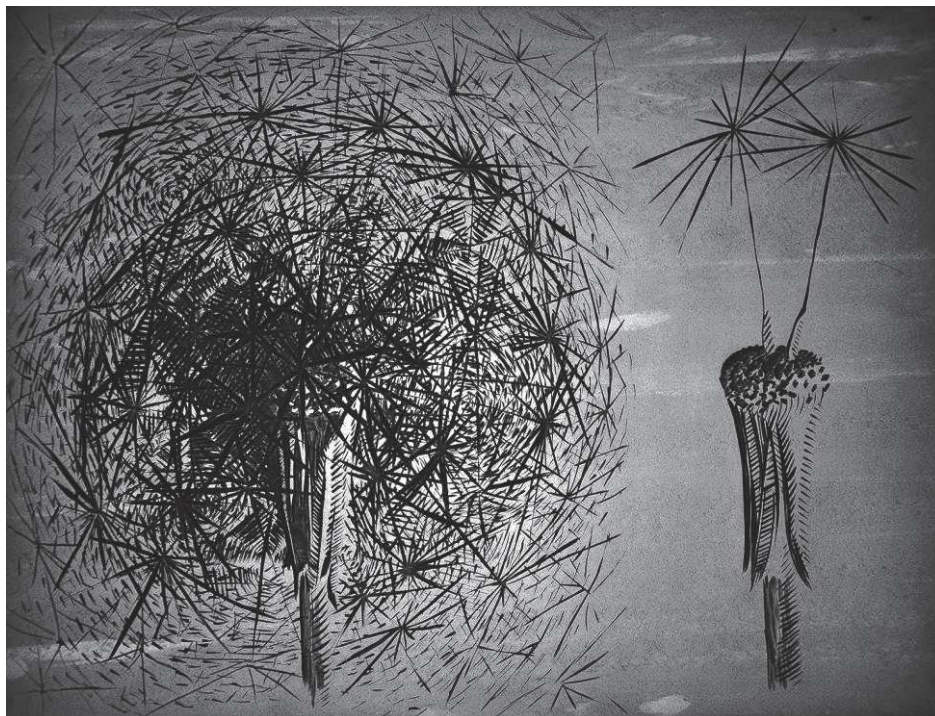


Fot. 1. Dłuta do linorytu (fot. A. Mazek)

Linoryt jest techniką graficzną stosowaną z upodobaniem nie tylko ze względu na łatwe opracowanie matrycy, ale także na mało wymagający warsztat. Jest to jedna z niewielu technik, której całość procesu technologicznego może być przeprowadzona w warunkach domowych – od stworzenia matrycy po druk. Albowiem do wykonania odbitki możemy posłużyć się prasą, ale możemy też odbić grafikę ręcznie za pomocą chociażby drewnianej łyżki. Po nałożeniu farby wałkiem na matrycę i ułożeniu na niej papieru, dociskamy papier i kolistymi ruchami przesuwając i dociskając z wymaganą siłą łyżkę do papieru, przesuwamy ją od jednej krawędzi matrycy do drugiej. Proces ten powtarzamy do czasu uzyskania pożądanego efektu.

Dostępność linoleum i łatwość jego obróbki spowodowała też rozwój grafiki wielobarwnej. Do druku barwnego najczęściej stosuje się dwie metody. Wynalazcą jednej z nich był Pablo Picasso, który będąc na południu Francji, poznał drukarza Arnera i tam też zafascynował się możliwościami linorytu¹⁹. Właśnie dlatego metoda ta jest nazywana często metodą Picassa, inna nazwa to linoryt na płytę traconą, ale również można spotkać się z określeniem metoda redukcyjna. Polega ona na druku wszystkich kolorów z jednej matrycy. Najpierw łyżymy w matrycy te elementy, które w ogóle nie mają być pokryte farbą i odbijamy cały nakład w pierwszym kolorze. Ważne, by zacząć odbijać od najjaśniejszego koloru. Po odbiciu całości nakładu, zmywamy farbę z matrycy i po wyschnięciu wycinamy kolejne elementy. W wyżłobionych miejscach po druku kolejnego koloru pozostanie widoczny kolor poprzednio drukowany. Po naniesieniu kolejnego koloru ponownie zmywamy farbę i łyżymy następne elementy w tej samej matrycy i tak aż do ostatniej, najciemniejszej barwy.

¹⁹ J. Catafal, C. Oliva, *Techniki...*, dz. cyt., s. 47.



Fot. 2. Gotowa matryca (fot. A. Mazek)

Drugą metodą druku barwnego wypukłego jest tzw. metoda addytywna polegająca na druku z kilku matryc²⁰. Do każdego koloru, jaki występuje w projekcie, należy wykonać osobną matrycę. Jeśli kolory w projekcie nie nakładają się i są oddalone od siebie, wówczas można do tych kolorów opracować jedną matrycę. Zaletą tej metody jest to, że przed przystąpieniem do druku całości nakładu można z każdej matrycy zrobić odbitki próbne i poeksperymentować z kolejnością druku poszczególnych barw. W konsekwencji możemy mieć do czynienia z niezwykle ciekawymi wariacjami kolorystycznymi, które powstają poprzez mieszanie, wzajemne nakładanie się na siebie kolorów.

Linoleum jest materiałem tak podatnym na różnego rodzaju ingerencje, że wielu artystów poszło jeszcze dalej w eksperymentowaniu. Miękkosć materiału pozwala bowiem na wycinanie różnych kształtów. Tak więc matryca nie musi być prostokątna i często taka nie jest. Ponadto niektórzy artyści zauważyli, że nie tylko da się świetnie dłubać dłutami, ale można też wiercić, by uzyskiwać jeszcze ciekawsze efekty. Najczęściej można spotkać taki efekt w połączeniu matryc drukujących i matryc, które mają za zadanie pozostawić ślad tłoczenia, a nie druku, tak jak to ma miejsce choćby w grafikach Marka Basiuła. Zauważył on, że w przypadku łączenia druku tradycyjnego z tzw. drukiem pustym lub inaczej nazwanym ślepy tłoczeniem najlepiej sprawdza

²⁰ B. Grabowski, B. Fick, *Grafika. Techniki i materiały*. Przewodnik, Kraków 2011, s. 107.

się kompozycja zbudowana z płaskich płaszczyzn kolorów²¹. Warto o tym pamiętać i korzystać z doświadczeń innych artystów decydując się na taki rodzaj druku.

Obecnie wielu artystów z upodobaniem wykorzystuje linoryt w swoich wypowiedziach artystycznych. Do wirtuozów linorytu należy ogromna rzesza współczesnych polskich artystów grafików. Oprócz wymienionego już Marka Basiuła wspomnę chociażby Maksymiliana Snocha, Leszka Kiljańskiego, Krzysztofa Szymanowicza, Dariusza Kacę, czy Leszka Sobockiego.

Druk wklęsły – techniki ryte

Wspomniany wcześniej ślepy tłok wprowadza nas w kolejny rodzaj druku, czyli wklęsłodruk, ponieważ aby wyszło tłoczenie na papierze, musi być mocny docisk prasy drukarskiej, a to jest jedna z cech charakterystycznych dla wklęsłodruku.

Wróćmy zatem znów do historii sprzed kilku wieków.

Miedzioryt

W pierwszej połowie XV wieku na północy Europy pojawiła się najstarsza technika wklęsłodrukowa – miedzioryt. Pierwszym datowanym miedziorytem jest grafika przedstawiająca biczowanie Chrystusa (1446 rok), wykonana przez autora znanego nam jedynie jako Mistrz z roku 1446²².

Nie bez wpływu na rozwój miedziorytu i późniejszych technik wklęsłodrukowych była technika niella, którą posługiwali się XV-wieczni włoscy złotnicy. Na małych złotych i srebrnych blaszkach rytowali oni postaci i dekoracyjne ornamenty. Następnie wypełniali ten rysunek masą złożoną z siarczków ołowiu, miedzi, srebra i boraksu, zwaną nigellum²³. Jednak by sprawdzić rysunek, jeszcze przed wypełnieniem nacierali blaszkę farbą i odbijali na papierze. Wykorzystanie tej techniki do powielania rysunków zainicjował florencki złotnik Tommaso Finiguerra²⁴.

Do wykonania miedziorytu, jak sama nazwa wskazuje, potrzeba miedzianej blachy. W przypadku każdej techniki wklęsłodrukowej pierwszą czynnością powinno być fazowanie krawędzi blachy i polerowanie. Fazowanie to nic innego, jak spłówanie pilnikiem pod kątem ok. 45 stopni ostrych krawędzi blachy. Pozwala to uniknąć przedarcia papieru na krawędziach płyty podczas drukowania. Kolejną czynnością jest polerowanie blachy. Do tego celu możemy użyć papieru ściernego, którym na płasko szlifujemy powierzchnię zaczynając od najgrubszego ziarna (np. 600), a kończąc na najdrobniejszym (np. 2500). Możemy też wypolerować blachę specjalną pastą polerską. Następnie na zagruntowanej powierzchni blachy zwykle szkicuje się igłą

²¹ M. Basiul, *Niektóre graficzne doświadczenia warsztatowe i ich konsekwencje formalne*, Gdańsk 2014, [w:] *Linoryt w XXI wieku... co dalej?*, Konferencja Naukowa, Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku, Wydział Grafiki, s. 9.

²² M. Bóbr, *Mistrzowie...*, dz. cyt., s. 19-20.

²³ K. Zwolińska, Z. Malicki, *Mały słownik terminów plastycznych*, Warszawa 1974, s. 240-241.

²⁴ J. Szmatoch, *Techniki metalowe*, Poznań 2007, [w:] *Grafika artystyczna – podręcznik warsztatowy...*, dz. cyt., s. 39.

rysunek, a po zmyciu gruntu opracowuje się matrycę za pomocą ryłców. Uzyskana kreska jest cienka o ostrych krawędziach i trochę sztywna, ale można sobie pozwolić na duże zagęszczenie linii. Do poprawek i retuszy używa się skrobaków i gładzików.

Grafik prowadzi ryłec pod niewielkim kątem do powierzchni blachy i pod różnym naciskiem. Przez to uzyskuje różną grubość i głębokość linii. Ostrze ryłca powinno się prowadzić powoli i ostrożnie. Chcąc zachować czystość kreski, należy utrzymywać ten sam kierunek rycia. Podczas rytowania linii zakrzywionych drugą ręką obraca się blachę w przeciwnym kierunku do kierunku cięcia.

W przypadku każdej techniki wklęsłodrukowej do odbicia matrycy wykorzystuje się słabo klejony, dość gruby (gramatura 240-300 g/m²) i wilgotny papier. Matrycę odbija się przepuszczając ją pod dużym naciskiem prasy wklęsłodrukowej. Między walcem prasy a matrycą musi się znaleźć filc, którego grubość powinna zmieścić się w przedziale od 5 do 10 mm.

Od końca XVIII wieku zaczęto uprawiać tzw. miedzioryt punktowy, polegający na wybijaniu w blasze specjalnym narzędziem tzw. puncą drobnych punktów, których zagęszczenie decyduje o różnicach waloru²⁵. Ze względu na monotonię takiego opracowania matrycy, ten rodzaj miedziorytu stosowany był rzadko, głównie w Anglii.

Jednym z mistrzów miedziorytu był wspomniany już wcześniej Albrecht Dürer. Szczyt jego możliwości miedziorytniczych wyznaczają trzy grafiki z 1514 roku: *Rycerz, śmierć i diabeł*, *Św. Hieronim w pracowni* i *Melancholia*.

Wśród twórców, którzy na przestrzeni wieków rozwinęli technikę miedziorytu i doprowadzili ją do perfekcji, byli też artyści włoscy, np.: Antonio Pollaiuolo, Andrea Mantegna, Marcantonio Raimondi, oraz francuscy, szczególnie od XVII wieku, kiedy to Francja stała się głównym ośrodkiem rozwoju miedziorytu²⁶. Do francuskich mistrzów należeli m.in.: Robert Nanteuil, Antoine Masson, czy Claude Mellan, który zaskakuje do dziś najbardziej znanym swoim dziełem *Veraikon*. Miedzioryt ten przedstawia obraz twarzy Chrystusa, wizerunek został stworzony przez jedną spiralną linię, rozpoczynającą się na czubku nosa. Efekty światłocienia powstały przez zróżnicowanie grubości linii w danych miejscach.

Mimo, iż technika miedziorytu wymaga od artysty opanowania warsztatu, a także ogromnej cierpliwości, do dziś znajdują się graficy posługujący się tą wymagającą techniką. We współczesnej grafice polskiej na szczególną uwagę zasługują miedzioryty Jacka Gaja i Krzysztofa Skórczewskiego.

Sucha igła (suchoryt)

Nieco podobną do miedziorytu techniką, aczkolwiek zostawiającą ślad kreski o zupełnie innym charakterze, jest sucha igła (suchoryt). W tym przypadku do stworzenia matrycy wykorzystuje się blachę miedzianą lub cynkową. Proces technologiczny i efekty końcowe są takie same w przypadku zastosowania tak jednego, jak i drugiego materiału. Jedyna różnica to nakład, jaki można osiągnąć z matrycy miedzianej

²⁵ I. Jakimowicz, *Słowniczek technik graficznych do wystawy „Pięć wieków grafiki polskiej”*, Warszawa 1997, s. 8.

²⁶ J. Catafal, C. Oliva, *Techniki ...*, dz. cyt., s. 56-57.

i cynkowej. Ponieważ blacha cynkowa jest bardziej miękka i mniej wytrzymała od miedzi, to z takiej matrycy osiąga się mniejszy nakład, do kilkunastu sztuk. Z matrycy miedzianej jest to nakład ok. 30-50 sztuk.

W miarę pojawiania się nowych materiałów, w tym tworzyw sztucznych, artyści zaczęli stosować płyty pleksi. Są one wprawdzie miękkie i łatwe w obróbce, ale przez to dają jeszcze mniejszy nakład niż płyty cynkowe. Jest to natomiast bardzo dobry materiał do wykorzystania przy zapoznaniu młodzieży z techniką suchej igły.

Suchoryt wykonuje się podobnie jak miedzioryt z tą różnicą, że rysunek uzyskuje się za pomocą cienkiej stalowej igły, a nie za pomocą rylca. Igła nie wycina rowków w metalu, ale wypycha go na boki, pozostawiając po obu stronach narzędzia charakterystyczny wiórek. To właśnie on nadaje tej technice pewną miękkość i swego rodzaju „mięsistość” linii. Także on jest niestety powodem niskich nakładów w tej technice, ponieważ po wielokrotnym docisku matrycy przez prasę podczas druku dochodzi każdorazowo do zgniatania i ścierania wiórków.



Fot. 3. Igły do techniki suchej igły (fot. A. Mazek)

Sucha igła, mimo iż jest techniką dużo łatwiejszą od miedziorytu i znano ją już w pierwszej połowie XVI wieku, to jednak wówczas była tylko środkiem pomocniczym dopełniającym inne techniki wklęsłodrukowe. Jednym z pierwszych artystów, który zastosował suchoryt jako odrębną technikę był Rembrandt van Rijn. Niektóre jego ryciny były rysowane wprost na płytach, bez wcześniejszych szkiców, jak np. *Ecce Homo*, czy *Trzy krzyże*²⁷.

Technika suchej igły pozwala na większą swobodę kreski niż w miedziorycie, lepiej można wyrazić ekspresję. Stosowali ją tacy artyści, jak: August Rodin, Edward Munch, Pablo Picasso, Marc Chagall i in.

²⁷ E. Ornstein-Van Slooten, M. Holtrop, P. Schatborn, P. van der Coelen, E. Hinterding, *Ryciny Rembrandta*, Warszawa 2004, Wystawa ze zbiorów Museum Het Rembrandthuis w Amsterdamie, Zamek Królewski w Warszawie 2004, s. 22.

We współczesnej grafice polskiej warto zwrócić uwagę na suchoryty Krzysztofa Różewicza, tym bardziej że dziś podobnie jak w XVI wieku suchoryt częściej jest łączony z innymi technikami np.: akwafortą, akwatintą, czy mezzotintą.

Mezzotinta

Mezzotinta to pierwsza technika wklęsłodrukowa, w której buduje się kompozycję nie za pomocą linii, ale za pomocą płaszczyzn tonalnych. Nazwa pochodzi z języka włoskiego i oznacza półton. Powierzchnię blachy należy uczynić szorstką, tak by przypominała gruboziarnisty papier ścierny. Do tego celu służy specjalne narzędzie – chwiejak. Po uzyskaniu jednolicie chropowatej powierzchni, wygładza się gładzikiem te miejsca, które mają być jasne. Jaśniejsze i ciemniejsze tony uzyskuje się gładząc blachę mocniej lub słabiej specjalnymi gładzikami. Ta technika pozwala otrzymać bardzo miękkie przejścia tonalne.



Fot. 4. Chwiejak do mezzotinty (fot. A. Mazek)



Fot. 5. Zestaw gładzików (fot. A. Mazek)

Mezzotinta pojawiła się na początku lat czterdziestych XVII wieku w Holandii i Niemczech, a najwspanialej rozwijała się w XVIII wieku w Anglii, gdzie najczęściej była używana do reprodukcji dzieł malarskich wielkich artystów: Rembrandta, czy Rubensa. Do najsłynniejszych grafików angielskich posługujących się mezzotintą należeli m.in.: Isaak Becket, Richard Houston, Richard Earlom²⁸.

W tym czasie zaczęto też eksperymentować z drukiem barwnym.

W Anglii dominowała metoda tamponowa, która polegała na wcieraniu farb w poszczególne miejsca płyty i retuszowaniu niedociągnięć cienkim pędzelkiem na odbitce.

W 1710 roku Jacob Christoffel Le Blon wynalazł nowy sposób odbijania barwnych grafik i jako pierwszy zastosował cztery matryce – trzy dla barw podstawowych: żółtej, czerwonej, niebieskiej oraz czwartą – z zarysem konturów - dla koloru czarnego²⁹.

Ponieważ przygotowanie matrycy jest dość żmudne i pracochłonne, zazwyczaj spotykamy mezzotintę w niewielkich rozmiarach i często w połączeniu z innymi technikami, szczególnie z suchą igłą. Wśród polskich artystek, stosujących z powodzeniem mezzotintę, należy wymienić Magdalenę Hoffmann, Ewę Sarad, czy Olę Makowską.

Druk wklęsły – techniki trawione

Miedzioryt, suchoryt, czy mezzotinta należą do rytých technik wklęsłodrukowych, ale istnieje też wiele technik wklęsłodrukowych trawionych, jak na przykład: akwaforta, różne rodzaje akwatinty, miękki werniks, odprysk. Spróbuję przybliżyć tu jedynie dwie, najstarsze, ale wiodące prym do dziś, a więc akwafortę i akwatintę.

Akwaforta

Pierwsze akwaforty wykonywano na płytach żelaznych, ponieważ nie znano środków do trawienia miedzi. Między innymi do tego typu akwafort należy *Święty Hieronim* - najstarsza datowana grafika z 1512 roku autorstwa Albrechta Dürera³⁰.

Jako pierwszy poznał i wykorzystał możliwość trawienia miedzi Hans Sebald Lautensack, żyjący w latach 1524 – 1563³¹. Z jego odkrycia korzystamy do dziś, choć jako matryce do technik trawionych stosuje się również blachy cynkowe.

W przypadku każdej techniki trawionej, przed trawieniem – oprócz wypolerowania matrycy – jak to było w przypadku wcześniej opisanych technik wklęsłodrukowych, należy ją również odtłuścić. Można w tym celu kilkakrotnie przecierać płytę denaturatem lub sproszkowaną kredą z wodą, a także jednym ze sprawdzonych sposobów jest przecieranie powierzchni rozkrojonym ziemniakiem przy jednoczesnym

²⁸ M Bóbr, *Mistrzowie ...*, dz. cyt., s. 223-224.

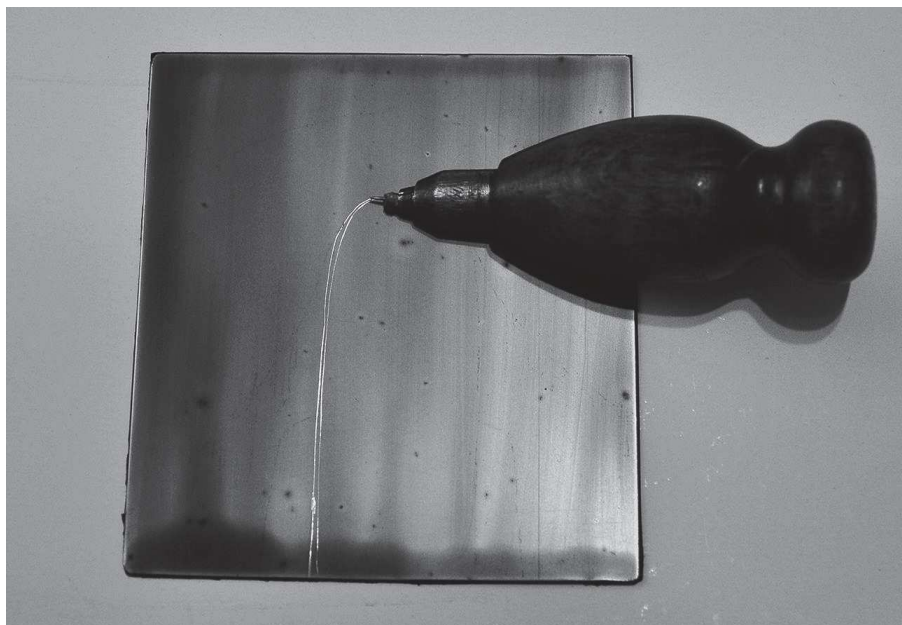
²⁹ J. Szmatloch, *Techniki metalowe*, Poznań 2007, [w:] *Grafika Artystyczna – podręcznik warsztatowy...*, dz. cyt., s. 40.; tamże s. 225.

³⁰ A. Krejča, *Techniki...*, dz. cyt., s. 90.

³¹ W. Koschatzky, *Die Kunst der Graphik*, Wiedeń 1990, s. 206.

płukaniu wodą. Odtłuszczenie płyty jest bardzo ważne, ponieważ od tego zależy przyczepność werniksu.

Akwafortę wykonuje się przez pokrycie płyty miedzianej albo cynkowej kwaso-odpornym werniksem, który można zrobić samemu lub kupić gotowy. Dla przykładu receptura, jakiej używał Rembrandt: 50 g wosku pszczelego, 15 g mastyksu i 15 g asfaltu syryjskiego³². Po wyschnięciu werniksu wykonuje się rysunek stalową igłą i poddaje się go trawieniu odpowiednim związkiem chemicznym. W przypadku płyt cynkowych jest to kwas azotowy, a w przypadku miedzi – chlorek żelazowy. W czasie zanurzenia płyty w cieczy trawiącej następuje wytrawianie odsłoniętych partii blachy. Proces ten dla pogłębienia trawienia, a w efekcie uzyskania ciemniejszych tonów, powtarza się kilkakrotnie. Warto pamiętać także o drugiej stronie blachy, która nie powinna ulec trawieniu. W związku z tym należy ją przed tym zabezpieczyć. Używamy do tego celu albo werniksu zabezpieczającego albo taśmy lub folii samoprzylepnej.



Fot. 6. Rysunek wykonany na miedzianej matrycy pokrytej werniksem (fot. A. Mazek)

Sam proces przygotowania matrycy wydaje się bardzo żmudny, ale w historii grafiki znajdziemy wielu artystów, którzy podjęli się tego trudu i, co więcej, doszli do perfekcji w posługiwaniu się techniką akwaforty. Wielu grafików zafascynowanych tą techniką doprowadziło do jej rozwoju szukając coraz to nowych rozwiązań. Federico Baroccio, włoski artysta z przełomu XVI i XVII wieku oprócz linii wprowadził drobne

³² A. Krejča, *Techniki...*, dz. cyt., s. 92.

punktowania, co pozwoliło na osiągnięcie efektów subtelnych przejść tonalnych³³. Z kolei w tym samym czasie, we Francji, Jacques Callot zaczął stosować do swych akwafort twardy werniks, jakiego używali lutnicy, by osiągnąć większą precyzję kreski³⁴. Jednak największy eksperymentalny wkład w rozwój akwaforty miał wspomniany już wcześniej Rembrandt van Rijn, którego grafiki zachwycają nie tylko wykorzystaniem możliwości warsztatowych, ale ujmują kompozycją, operowaniem światłocieniem, miękkością linii i swobodą tak charakterystyczną dla jego twórczości. Dlatego akwaforty Rembrandta zajmują wyjątkową pozycję w historii grafiki.

Artyści, posługujący się akwafortą na przestrzeni wieków, nie tylko eksperymentowali i poszukiwali nowych rozwiązań podczas obróbki matrycy, ale także w samym procesie odbijania matrycy. Na przykład James McNeil Whistler lub polski grafik Jan Skotnicki nie ścierali farby z płyty całkowicie, ale celowo pozostawiali na odbitce drobne ziarniste plamy, które wprowadzały szerszą gamę półtonów, a przez to także dawały wrażenie rozedrgania atmosfery³⁵.

Proces ścierania farby z matrycy jest równie ważny, jak i obróbka matrycy. Po nałożeniu farby na matrycę, należy ją sukcesywnie ścierać, by pozostała tylko w miejscach przez nas pożądanym. Wycieranie farby najlepiej zacząć wykorzystując tkaninę nie pozostawiającą drobinek lub wykrochmaloną i wyprasowaną gazę. Do końcowego wycierania świetnie nadaje się papier gazetowy.

Skoro został tu przywołany Jan Skotnicki, to nie sposób nie wymienić chociaż pozostałych grafików polskich, którzy odegrali czołową rolę w rozwoju akwaforty na początku XX wieku, a wśród nich Józefa Pankiewicza, Jana Rubczaka, czy Karola Mondrała.

Akwaforta to technika, która pozwala artyście na wiele. Lekkie prowadzenie igły może dać zarówno precyzję kreski, jak i wprowadzić elementy szkicowe. Dlatego do dziś wielu artystów posługuje się tą właśnie techniką w swoich wypowiedziach artystycznych, jednym z nich jest współczesny polski grafik Tadeusz Michał Siara.

Akwatinta

Tak jak suchą igłą łączy się często z akwafortą, tak akwafortę często łączy się z akwatintą.

Akwatintę wynalazł w XVIII wieku francuski artysta Jean-Baptiste Le Prince³⁶.

Podobnie jak w przypadku akwaforty, do akwatinty używa się miedzianej lub cynkowej blachy i w zależności od tego korzysta się też z odpowiedniej substancji trawiącej. Stosując akwatintę można uzyskać podobne efekty, jak w akwareli lub lawowaniu. Jak w przypadku akwaforty artysta posługuje się kreską lub punktem, tak w przypadku akwatinty głównym środkiem jest plama. By móc osiągać takie efekty, potrzeba specjalnego przygotowania matrycy przed trawieniem. Na wypolerowaną i odtłuszczoną blachę należy naproszyć sproszkowaną kalafonię. Do tego celu służy

³³ M. Bóbr, *Mistrzowie...*, dz. cyt., s. 100.

³⁴ Tamże, s. 144.

³⁵ I. Kossowska, *Narodziny polskiej grafiki artystycznej 1897-1917*, Kraków 2000, s. 119.

³⁶ A. Krejča, *Techniki...*, dz. cyt., s. 112.

specjalna szafa lub pudło obrotowe. Kiedy drobne pyłki kalafonii pokryją równomiernie całą powierzchnię blachy, należy ją podgrzać, by drobiny przykleiły się do niej. Po wystudzeniu płyty można przystąpić do dalszej obróbki matrycy, czyli do trawienia. By uzyskać przejścia walorowe, trawi się matrycę kilkakrotnie, za każdym razem zamalowując substancją kwasoodporną te partie, które są wystarczająco wytrawione. Czyli zaczynamy zamalowywać najpierw to, co w projekcie jest zupełnie białe. Tak przechodzimy od najjaśniejszych tonów do najciemniejszych. Do zamalowywania blachy, zabezpieczania przed trawieniem, służą różne substancje. Może to być werniks taki jak do akwaforty, ale trzeba liczyć się z tym, że dość długo schnie. Można też użyć specjalnego lakieru – szelaku rozpuszczonego w denaturacie – schnie szybciej niż werniks. Dziś mamy większe spektrum materiałów, które możemy wykorzystać do tego celu, a mianowicie różnego rodzaju tłuste farby, kremy, a także pisaki i markery, jakich używa się do opisu płyt CD. Ważny jest czas trawienia, który z kolei zależy od roztworu substancji trawiącej. Dlatego bezpiecznie jest przed przystąpieniem do trawienia wykonać próbnik, pokazujący skalę trawienia, czyli to, jaki walor uzyskuje się po jakim czasie trawienia. Dopiero mając przygotowaną taką skalę wiemy, jak działa nasza substancja trawiąca i świadomie możemy określać czas trawienia dla poszczególnych elementów projektu.



Fot. 7. Próbnik czasów trawienia (fot. A. Mazek)

Nieźrównanym mistrzem w stosowaniu akwatinty był Francisco de Goya. Jego trzy cykle graficzne *Los Caprichos* (*Kaprysy*), *Los Desastres della Guerra* (*Okrucieństwa wojny*) i *Los Disparates* (*Szaleństwa*) zaskakują nie tylko wymową pełną ekspresji i grozy, ale także perfekcyjnym opanowaniem warsztatu. Goya, podobnie jak wielu innych artystów, łączył technikę akwaforty z akwatintą, którą miejscami wygładzał, by osiągnąć miękkie przejścia tonalne. Ciekawe jest to, że Goya jako malarz malował wprost na płótnie bez wcześniejszych szkiców, natomiast każdą swoją grafikę poprzedzał rysunkiem³⁷.

W polskiej sztuce graficznej znalazło się też wielu artystów, którzy wyrażali się twórczo stosując akwatintę, jednak najczęściej w połączeniu z akwafortą. Do nich

³⁷ T. Sparagni, *Wyobraźnia i rzeczywistość, sen i historia w grafikach i rysunkach Francisco Goi*, Mediolan 2001, [w:] *Francisco Goya. Kaprysy, Okrucieństwa wojny, Szaleństwa*, Katalog wydany w związku z wystawą „Francisco Goya – Giambattista Piranesi. Symbole i wizje”, s. 9.

należą twórcy z początku XX wieku, jak np.: Zofia Stankiewicz, wspomniany wcześniej Jan Skotnicki, Franciszek Siedlecki, czy Jan Rembowski. Obecnie na szczególną uwagę zasługują grafiki Ewy Walawskiej, Rafała Strenta czy Andrzeja Węclawskiego.

Podsumowanie

Wymienione przeze mnie podstawowe techniki graficzne, tak wypukło-, jak i wkłesłodrukowe, zainspirowały wielu współczesnych artystów do eksperymentowania na polu grafiki. Coraz mniej dziwi łączenie technik wypukłodrukowych z technikami wkłesłodrukowymi, czy stosowanie materiałów, które powszechnie znajdują zastosowanie raczej w budownictwie niż w sztuce, jak chociażby różnego rodzaju kleje, szpachle, lakiery. Takie substancje znalazły zastosowanie w kolografii – technice, którą w latach pięćdziesiątych XX wieku zainicjował Glen Alps, profesor grafiki na University of Washington w Seattle³⁸. Nazwa powstała z połączenia dwóch słów: *kolaż* i *grafika* i jest to połączenie kolażu i grafiki. Na tekturze, blasze lub pleksi przykleja się różne elementy o ciekawej fakturze, a następnie odbija się tak przygotowaną matrycę metodą wkłesłodruku lub/i metodą wypukłodruku. Kolografia daje szereg twórczych możliwości i w konsekwencji zadziwiających efektów, ale trzeba pamiętać, że matryce kolograficzne zużywają się znacznie szybciej niż np. miedziorytne. Zależy to od wytrzymałości poszczególnych materiałów tworzących matrycę.

Przez przedstawienie zaledwie kilku technik graficznych wypukło- i wkłesłodrukowych został ukazany w skrócie rozwój grafiki na przestrzeni wieków i wpływ tych technik na współczesne wypowiedzi grafików. Ogromnie cieszy fakt, że w XXI wieku nadal znajdują się tacy twórcy, którzy stosują tradycyjne techniki graficzne, a obok nich są i tacy, którzy na bazie tych technik eksperymentują tworząc nowe. Wracając do postawionego na początku rozdziału pytania, nasuwa się odpowiedź: skoro wśród artystów nadal jest tęsknota za tradycją i za tym, co namacalne, to można pozbyć się obaw, że druk cyfrowy wyprze grafikę tradycyjną, bo – jak pisała niegdyś Danuta Wróblewska: „(...) grafika bardziej niż którakolwiek inna dyscyplina nosi w sobie tradycję i do niej się odwołuje”³⁹.

Bibliografia

- Basiul M., *Niektóre graficzne doświadczenia warsztatowe i ich konsekwencje formalne*, [w:] *Linoryt w XXI wieku... co dalej?*, Konferencja Naukowa, Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku, Wydział Grafiki, Gdańsk 2014.
- Bóbr M., *Mistrzowie grafiki europejskiej od XV do XVII wieku*, Krajowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 2000.

³⁸ B. Grabowski, B. Fick, *Grafika...*, dz. cyt., s. 155.

³⁹ D. Wróblewska, *Polska grafika współczesna. Grafika warsztatowa, plakat, grafika książkowa, grafika prasowa*, Warszawa 1983, s. 7.

- Bunsch F., *Rycina*, [w:] *Grafika artystyczna – podręcznik warsztatowy*, praca zbiorowa: Bunch F., Ficner J., Ficner S., Romaniuk A., Szmatloch J., Akademia Sztuk Pięknych w Poznaniu, Poznań 2007.
- Catafal J., Oliva C., *Techniki graficzne*, Arkady, Warszawa 2004, 2005.
- Grabowski B., Fick B., *Grafika. Techniki i materiały. Przewodnik*, TAIWPN UNIVERSITAS, Kraków 2011.
- Jakimowicz I., *Pięć wieków grafiki polskiej*, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1997.
- Jakimowicz I., *Słowniczek technik graficznych do wystawy „Pięć wieków grafiki polskiej”*, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1997.
- Koschatzky W., *Die Kunst der Graphik*, TAIWPN UNIVERSITAS, Wiedeń 1990
- Kossowska I., *Narodziny polskiej grafiki artystycznej 1897–1917*, Kraków 2000.
- Krejča A., *Techniki sztuk graficznych. Podręcznik metod warsztatowych i historii grafiki artystycznej*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1984.
- Kružel K., *O polskiej grafice międzywojennej*, [w:] *Grafika polska 1918-1939*, pod red. P. Wyczyński, Polski Instytut Naukowy w Kanadzie, Montreal 1999.
- Morena F., *Klasyki sztuki. Hokusai*, HPS, Warszawa 2006.
- Ornstein-Van Slooten E., Holtrop M., Schatborn P., Van der Coelen P., Hinterding E., *Ryciny Rembrandta, Wystawa ze zbiorów Museum Het Rembrandthuis w Amsterdamie*, Zamek Królewski w Warszawie 2004, Arx Regia Ośrodek Wydawniczy Zamku Królewskiego w Warszawie, Warszawa 2004.
- Sparagni T., *Wyobraźnia i rzeczywistość, sen i historia w grafikach i rysunkach Francisco Goi*, [w:] *Francisco Goya, Kaprysy, Okrucieństwa wojny, Szaleństwa*, Katalog wydany w związku z wystawą „Francisco Goya – Giambattista Piranesi. „Symbole i wizje”, Fondazione Antonio Mazzotta, Mediolan 2001.
- Szmatloch J., *Techniki metalowe*, [w:] *Grafika artystyczna – podręcznik warsztatowy*, praca zbiorowa: Bunch F., Ficner J., Ficner S., Romaniuk A., Szmatloch J., Akademia Sztuk Pięknych w Poznaniu, Poznań 2007.
- Wróblewska D., *Polska grafika współczesna. Grafika warsztatowa, plakat, grafika książkowa, grafika prasowa*, Interpress, Warszawa 1983.
- Zwolińska K., Malicki Z., *Mały słownik terminów plastycznych*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1974.

Traditional intaglio and relief printing techniques and their influence on the modern artistic expression in printmaking

Abstract

The main goal of the article is to show the influence of traditional intaglio and relief printing techniques on the modern artistic expression in printmaking. The author tries to answer the question: Is there still a place in art for traditional printing techniques in our digitalised world. The article focuses on basic information about print making (the etymology of the word, the method of numbering the prints, etc) as well as on

various techniques such as stonecut, woodcut, linocut, copperplate, dry point, mezzotint, etching and aquatint. The reader learns from the article when each technique was invented and how to make prints. The author also presents famous printmaking artists from the past and those living now. By presenting traditional printing methods and introducing modern artists, the author tries to prove that old printing techniques are still a vital element of the printmaking world and very often are the keystone in inventing new methods and experimental solutions.

Keywords: *printmaking, intaglio, relief printing, etching, aquatint*

Abstrakt

Celem artykułu jest ukazanie wpływu tradycyjnych technik wypukło- i wklęsłodrukowych na współczesne wypowiedzi artystyczne w dziedzinie grafiki. Autorka próbuje odpowiedzieć na pytanie: czy w dobie cyfryzacji jest jeszcze miejsce w sztuce na tradycyjne techniki graficzne? Artykuł przybliży czytelnikowi zarówno ogólne i podstawowe wiadomości na temat grafiki (np. etymologię słowa lub sposób numerowania odbitek), jak również zaznajamia z poszczególnymi technikami graficznymi, tak wypukło- jak i wklęsłodrukowymi (kamienioryt, drzeworyt, linoryt, miedzioryt, sucha igła, mezzotinta, akwaforta, akwatinta). Z artykułu czytelnik dowiaduje się, jak i kiedy powstała dana technika i na czym polega. Artykuł prezentuje też szereg nazwisk wielkich twórców tworzących w danej technice tak dawniej, jak i dziś. Autorka opisując dawne techniki graficzne i prezentując przy tym współczesnych artystów dowodzi, że tradycyjne techniki graficzne wciąż są żywe w świecie grafiki, a nawet stają się często podstawą do tworzenia nowych technik i eksperymentalnych rozwiązań.

Słowa kluczowe: *grafika warsztatowa, wklęsłodruk, wypukłodruk, akwaforta, akwatinta*