

Główni organizatorzy:

**Akademia Sztuk Pięknych w Poznaniu**  
**Universität der Künste, Berlin**

Współorganizatorzy:

**Muzeum Narodowe w Poznaniu**  
**Centrum Kultury „Zamek”**  
**Druckwerkstatt of bbk berlins**

# 4 International Printmaking Conference

# impact kontakt

Poznan/Berlin September 5-10, 2005

Komitet organizacyjny:

**Beauvais Lyons** – koordynator  
University of Tennessee, Knoxville, USA

**Mirosław Pawłowski** – przewodniczący  
Akademia Sztuk Pięknych w Poznaniu

**Krzysztof Molenda**  
Akademia Sztuk Pięknych w Poznaniu

**Grażyna Hałasa**  
Muzeum Narodowe w Poznaniu

**STRESZCZENIA I OPISY WYKŁADÓW  
PREZENTOWANYCH NA KONFERENCJI  
IMPACT 4**

**TŁUMACZENIA POLSKIE**

SPONSOR WYDAWNICTWA:  
**AMBASADA STANÓW ZJEDNOCZONYCH  
W WARSZAWIE**

**4 MIĘDZYNARODOWA  
KONFERENCJA GRAFIKI**

**POZNAŃ – BERLIN**  
5-10 wrzesień 2005

Dodatkowe informacje na stronie internetowej  
konferencji IMPACT 4

<http://web.utk.edu/~imprint>

**Międzynarodowa Konferencja Grafiki IMPACT'4 KONTAKT Poznań - Berlin, 5-10 wrzesień 2005 jest czwartą edycją odbywającego się co dwa lata – w różnych miejscach na świecie – spotkania artystów, wykładowców, studentów, kuratorów, krytyków i kolekcjonerów zajmujących się grafiką oraz producentów i dostawców specjalistycznych materiałów.**

Pierwsza konferencja IMPACT miała miejsce w Centre for Fine Print Research, University of West of England w Bristolu, we wrześniu 1999 roku. Następne: IMPACT'2 w Helsinkach w Finlandii, a IMPACT'3 w Cape Town w Afryce Południowej, w 2003 roku.

Tegoroczna konferencja po raz pierwszy została zorganizowana w dwóch krajach jednocześnie: w Niemczech i w Polsce, a właściwie w dwóch – w skali światowej – sąsiadujących miastach, Berlinie i Poznaniu. W lipcu 2003 roku, kiedy amerykańscy, niemieccy i polscy delegaci pracowali nad przygotowaniem wspólnego projektu, Polska nie była jeszcze członkiem Unii Europejskiej. Perspektywa zbliżającego się jej przystąpienia do struktur UE oraz bliskie sąsiedztwo stolicy Niemiec i Poznania, stanowiły istotny kontekst idei, która dzięki temu zyskała dodatkową, symboliczną nazwę „KONTAKT”. Hasło to identyczne zarówno w języku polskim, jak i niemieckim, tak samo brzmiące w języku angielskim, jest tematem przewodnim tegorocznej konferencji. Akcentuje on populistyczną naturę grafiki jako dziedziny sztuki, która nie tylko wymaga współpracy podczas tworzenia, ale również jako zwiolokrotnione dzieło dociera do szerszego kręgu odbiorców. KONTAKT sugeruje również pomost między kulturami i narodami i może być rozumiany w kontekście łączenia historii i współczesności, porozumienia twórców i mecenasów, artystów i kuratorów itp. Umiejscowienie konferencji w Poznaniu i Berlinie ma także istotne znaczenie w perspektywie trwającego właśnie Roku Polsko-Niemieckiego.

Mamy nadzieję, że dzięki organizacji konferencji w tych dwóch ośrodkach uczestnicy będą mieli możliwość porównania oraz skonstrastowania sztuki w Poznaniu i w Berlinie. Czy perspektywa ta pomoże nam dostrzec cechy charakterystyczne dla artystów-grafików różnych kultur i na ile porównanie tradycji graficznych Poznania i Berlina odzwierciedla szersze wzory kulturalne w Unii Europejskiej to jedno z ważniejszych pytań tegorocznej edycji IMPACT-u. Ważnym celem konferencji jest również wzmocnienie osobistych oraz instytucjonalnych więzi między artystami i profesjonalistami zajmującymi się grafiką, z różnych krajów świata.

Życzymy owocnie spędzonego czasu w ciągu tych kilku wrześniowych dni,

Organizatorzy konferencji.

Streszczenia i opisy wykładów prezentowanych na Konferencji występują w kolejności odpowiadającej rozkładowi zajęć.

**Opisy wykładów i paneli dyskusyjnych.**  
BERLIN

**PONIEDZIAŁEK, 5 WRZEŚNIA 2005****10.00 – 15.30****Druckwerkstatt, Kulturwerk of bbk berlins****Matthew Egan**East Carolina University, Greenville,  
Karolina Północna, USA**Mark Hosford**

Vanderbilt University, Nashville, Tennessee, USA

**Heather Muise**East Carolina University, Greenville,  
Karolina Północna, USA**Martin Noll**

artysta niezależny, Berlin, Niemcy

**Projekt grupowy: „Demograficzne”**

Nad tym wieloosobowym projektem przygotowywanym w Druckwerkstatt pracować będziemy w tygodniu poprzedzającym konferencję IMPACT 4. W jego trakcie użyjemy różnych technik warsztatowych (litografii, technik wklęsłych, serigrafii, druku wypukłego oraz grafiki komputerowej). Dla nas, kanadyjskich, niemieckich i amerykańskich obywateli, projekt ten stanowi namacalny przykład międzynarodowej wymiany oraz „kontaktu” z grupą artystów z różnych krajów. Sesję roboczą poprzedzimy wymianą obrazów poprzez internet i wykonaniem niektórych elementów graficznych oraz slajdów.

To wielokulturowe doświadczenie w ramach twórczości graficznej stanowić będzie wyzwanie dla indywidualnego pojmowania własnej tożsamości. Celem tych działań jest odkrywanie i tworzenie języka obrazowego poprzez punkty odniesienia i wzajemne relacje. Mimo, że naszym udziałem są podobne doświadczenia, to jednak umysły nasze i minione historie przekształcają nasze wizje w takie, które są wyjątkowe i osobiste. Sztuka jest możliwością zobaczenia świata w sposób unikalny dla każdego, stymulowany dzięki idei współpracy. Poprzez łączenie zwielokrotnionych wizji w jedną kompozycję, jak i poprzez seryjny sposób pracy, istnieje możliwość zgłębiania i tworzenia wcześniej nie dostrzeganych związków i zależności, tak w grze wyobraźni, jak i w symbolice. Będą to układy prezentujące przechodzenie z jednego momentu w czasie do następnego. Znaczenie przyswojone w procesie tworzenia dzieła staje się światem samym dla siebie, bazując na rzeczywistości, w której żyjemy.

Praktyka świadomej pracy z problemem obejmuje zarówno intencje, jak i sytuacje losowe. Niezależnie od pierwotnego zamiaru, ostateczny wizerunek określą dopiero reakcje osób pracujących nad projektem na właściwości materiałów, ich obróbkę oraz reakcje na siebie nawzajem. Proces ten może ujawnić przekonujące związki między tematami wytwarzającymi formalną, wizualną i kontekstualną zależność. Temat z kolei może być wybrany poprzez intuicyjną reakcję nań bądź na obiekt, a kompozycja będzie budowana tak, by stymulować znaczenia, które ujawniają się w trakcie procesu.

Mieszanka racjonalności i nieświadomego i ciągle zmieniające się zestawienia symboli tworzą nowe dialogi, nowe punkty widzenia i nowe znaczenia. Dzięki temu wydarzeniu powstaną obrazy uwzględniające ewolucję kompozycji, która dokonuje się

w trakcie przechodzenia przez ręce i umysły uczestników projektu. Poszczególne części kompozycji będą zawierać własną historię i zostaną wykorzystane – w ramach współpracy – do tworzenia nowej generacji. Poprzez naturalny i płynny proces, każda z osób będzie odgrywała rolę inicjatora i uczestnika.

Część grafik z naszego projektu zaprezentujemy w głównym holu w Druckwerkstatt w trakcie konferencji (5-7 września). Podczas otwartych warsztatów będziemy również obecni przy pracy, w pracowniach (poniedziałek, 5. września, w godzinach 10.00 – 15.30). Pragniemy wyrazić swą wdzięczność dla Mathiasa Mrowki, zastępcy dyrektora Druckwerkstatt, Kulturwerk of bbk berlins za pomoc w udostępnieniu pracowni do realizacji tego projektu. ■

**14:00-14:30****Druckwerkstatt, Kulturwerk of bbk berlins,  
hol Casino****Peter Höyng**German Program, Emory University, Atlanta,  
Georgia, USA**referat: „Zdwojona pustka: oddziaływanie  
holocaustu w Berlinie i jego brak KONTAKTU  
z Polską”**

Berlin był i ciągle jest miastem w trakcie stawania się, które nie posiada bezpiecznej i wolnej od trosk tożsamości. Przeszkodą jest jego własna przeszłość: w ciągu minionych stu lat musiał stawić czoła aż pięciu systemom politycznym, a każdy z nich stanowił radykalną zmianę w stosunku do poprzedniego. Każdy z nich także zostawił wyraźny ślad na fizycznym ciele miasta: w 1871 roku nowa stolica cesarstwa niemieckiego była świadkiem nagłego przeobrażenia się w metropolię; Republika Weimarska (1918-1933) stała się - w ostatecznym rozrachunku - synonimem podatnego gruntu dla modernizmu: w architekturze, sztuce, muzyce i literaturze; lata nazistowskiego panowania (1933-1945) doprowadziły miasto do całkowitej destrukcji, podczas gdy jego podział w czasie zimnej wojny (1949/1961 – 1989) znalazł swój wizualny znak w murze, a decyzja uczynienia Berlina ponownie stolicą zjednoczonych Niemiec w 1992 roku, dała początek niezwyktemu ożywieniu w budownictwie.

Nic dziwnego, że ten ciężki ładunek historyczny, połączony z dzisiejszym kryzysem społecznym i alarmującymi problemami ekonomicznymi – bezrobocie pozostaje na wysokim poziomie a deficyt budżetu miasta sięga aż 60 miliardów (!) Euro – generuje pozostające ze sobą w konflikcie pragnienia połączone z nostalgią za minionymi czasami. Jednak władze miasta oraz rząd federalny otaczają troską oficjalną kulturę upamiętniania, która najwyraźniej przywrócić ma - w konfrontacji z przeszłością – krzepiący spokój, ponieważ koncentruje się na jednym tylko wydarzeniu: szoah lub holocaust. Podyktowane rasizmem systematyczne zabijanie żydów europejskich, aranżowane w tym mieście, stało się nie tylko politycznym i etycznym punktem zerowym niemieckiej tożsamości, ale też polityki upamiętniania oraz ważną częścią tożsamości Berlina.

W mojej prezentacji skoncentruję się na oddziaływaniu kultury upamiętniania. Pomijając szczegóły odnoszące się do sześciu najważniejszych, jak i wielu mniej znanych miejsc w Berlinie, gdzie został upamiętniony holocaust, chciałbym postawić pyta-

nie i zgłębić problem, który wydaje się mieć znaczenie w kontekście tej międzynarodowej konferencji graficznej, mianowicie do jakiego stopnia teksty i prezentacje wizualne dotyczące holocaustu są współzależne? O ile wydarzenia holocaustu domagają się pamięci o nich, to czy architektoniczna i wizualna reprezentacja w Berlinie nie służy tworzeniu przeciwnego efektu? Innymi słowy jaka jest dialektyka upamiętniania? Są bowiem zastrępy tych, którzy nadają znaczenie, ale nie pozostało nic do jego nadania, co oznacza, że starania, by nadać znaczenie żydowskiej przeszłości spowodowane są brakiem, lub istnieniem w niewielkim stopniu, życia i kultury żydowskiej w dzisiejszym Berlinie i w Niemczech. Na koniec – i może jest to najbardziej interesujące w kontekście tej konferencji – chciałbym zapytać: jak to się dzieje, że Berlin wraca pamięcią do holocaustu w tak żywy sposób bez jakiegokolwiek KONTAKTU ze swoim sąsiadem – Polską? ■

### 14.30-15.00

#### Druckwerkstatt, Kulturwerk of bbk berlins, hol Casino

Annette Seeler

kurator niezależny, Berlin, Niemcy

#### referat: „Czerń i biel – ich znaczenie w pracach Käthe Kollwitz”.

Käthe Kollwitz (1867-1945) należy z pewnością do najsłynniejszych artystów-grafików na świecie. Do tej sławy przyczynia się nie tylko jakość jej dzieł, ale i możliwość powszechnego do nich dostępu. Przy tym warto wiedzieć, że artystka bez problemu akceptowała duże nakłady odbitek wykonywanych z jej płyt, kamieni i klocków drzeworytowych. Antykwarze mogliby nawet powiedzieć, że z tego powodu cieszy się „złą sławą”.

Było to jednak rozmyślnie działanie Kollwitz. W retrospektywnym liście z 1943 roku, do swego syna, ujmuje to w następujący sposób: *Kiedykolwiek pytano mnie, dlaczego nie publikuję w małych nakładach, dla wybranych grup kolekcjonerów i ekspertów w dziedzinie sztuki, zwykłam była odpowiadać: 'dlatego, że wolę pracować dla szerszej publiczności'.* W innym liście – z 1924 roku – do nieznanego adresata wyjaśnia, że następnym razem odbitki do jej wojennego cyklu [„Bauernkrieg” – przyp. tł.] byłyby wykonane z płyt stalizowanych, w dużym nakładzie „dla ludu” po to, by móc je sprzedawać po niskich cenach. Jej zdaniem każdy powinien mieć możliwość nabycia kart papieru, zawierających informacje, które chciała rozpowszechnić – o ile to możliwe – na cały świat.

Uwzględniając tę kwestię wydaje się, że decyzja Käthe Kollwitz dotycząca pracy w czerni i bieli spowodowana była głównie względami ekonomicznymi, bowiem proces powielania następcza wówczas mniej problemów i zabiera mniej czasu, a w konsekwencji jest mniej kosztowny.

Wyborowi grafiki już na początku kariery mogły towarzyszyć przesłanki natury pragmatycznej. Często mówiono (również ona sama), że jej specjalizacja w grafice była wynikiem osobistej lektury manifestu Maks Klinger [Malerei und Zeichnung – przyp. tł.]. Jest to jednak bardzo dyskusyjne, ponieważ manifest ten najwcześniej przeczytać mogła w 1891 roku, kiedy został opublikowany, tymczasem grafiką zdecydowała się zająć rok wcześniej, w roku 1890. Max Klinger był rysownikiem, artystą-grafikiem, malarzem i rzeźbiarzem; urodził się w 1857 a zmarł

w 1920 roku. Po długim okresie lekceważenia grafiki, którą traktowano jako drugorzędą dziedzinę sztuki, Klinger na nowo przywrócił właściwą jej rangę, propagując pogląd, że grafika jest skuteczną formą dla szerokiej komunikacji, środkiem dostarczenia wyraźnych przesłań masom.

Oczywiście sama Käthe Kollwitz jako artystka chciała utrzymać kontakt z „ludem” jak go określała. W 1916 roku napisała w swoim dzienniku, że woli tworzyć sztukę, która może być zrozumiana przez zwykłego człowieka, niż taką, którą nazywała „sztuką warsztatową”, pomyślaną głównie dla wybranego kręgu specjalistów.

Jednak we wstępie do jej dziennika możemy znaleźć interesujące „ale”. Artystka zwróciła uwagę, że sztuka dla zwykłych ludzi nie może być płytka (pod względem znaczenia jednowymiarowa). Sztuka dla przeciętnego odbiorcy powinna być prosta i łatwa do uchwycenia na pierwszy rzut oka, ale nie płytka. Zawsze przywiązywała wagę do tego, by jej dzieło było wykonane właściwie, nie tylko z punktu widzenia techniki, ale także pod względem idei kompozycji. Bez wątplenia Käthe Kollwitz, jako osoba dobrze wykształcona i odczytana, z dużą pieczołowitością starała się znaleźć łącznik między wysokim standardem jej artystycznych idei oraz zaangażowaniem w pozornie proste formy ekspresji.

W 1917 napisała też w dzienniku, że docenia rolę tajemnicy w dziele sztuki, co powoduje, że musimy być świadomi ukrytych znaczeń i podtekstów w jej dziełach, które mogą być zrozumiane dopiero przy drugim lub trzecim oglądzie. Moja prezentacja odnosi się właśnie do tego drugiego znaczenia, szczególnie użycia czerni i bieli w jej drzeworytach, tłumacząc filozoficzne implikacje, które stają się jasne w trakcie zwielokrotnionego oglądania tych prac. ■

### 15.00-15.30

#### Druckwerkstatt, Kulturwerk of bbk berlins, hol Casino.

Kyle Schlesinger

Cuneiform Press, Buffalo, NY, USA

Caroline Koebel

Department of Media Study,  
University at Buffalo, Buffalo, NY, USA

#### referat: „Schablone Berlin: szablony – graffiti w Berlinie”

Technika szablony i topowania (za pomocą woreczka wypełnionego kolorową kredą, węglem lub innym proszkiem), zaczęła się już w siódmym wieku, i jak w przypadku większości technik graficznych, pozostała względnie stabilna od czasów jej wynalezienia. Rysunek wykonany pędzlem nakłuwano igłą, by utworzyć przepuszczalny kontur, a następnie umieszczano go na innym gładkim arkuszu. Podczas topowania pył z woreczka przedostawał się przez nakłucia, przenosząc oryginalną kompozycję tak, by uformować negatyw. Ten z kolei mógł być kalkowany, dziurkowany i malowany ze szczególną dokładnością. Podobnie do znaków tworzonych przez typografię, pieczętki, litografię, odciski z ziemniaka, powielacz czy sitodruk, szablony tworzą iluzję zuniformizowanej reprodukcji. Mimo, że techniki te różnią się wrodzonymi atrybutami to, paradoksalnie, grafiki

dalej posiadają niejasny status na „oficjalnym rynku sztuki”, umieszczane gdzieś między dziełami unikalnymi a reprodukcjami lub w sekcji „oryginalnych sztuk powielanych”.

Szablon – inaczej niż grafiki na sprzedaż – nie jest tworzony w seriach limitowanych i nie posiada oryginalnych sygnatur, chociaż pseudonimy autorów czasami pojawiają się jako część samego szablonu.

Ci, którzy zajmują się sztuką szablonu nie mogą być zredukowani jedynie do zunifikowanej polityki (różnice w stylu i temacie same w sobie sugerują coś zupełnie innego). Miasto służy im jako zbiorowy kontekst zdecydowanego odrzucenia kontrolowanych sposobów wystawiania i zyskiwania rozgłosu. Przyjmują etos *Zrób-To-Sam* zakłócający spokój strukturalom władzy. Ich sposób komunikowania się tworzy nową sferę publicznej wyobraźni i inicjuje konwersacje w nieokreślonej i niejednorodnej grupie, czyniąc komentarze, narracje, skojarzenia i dygresje zdarzające się wśród, tuż obok, na szczycie i poniżej, bardziej zalecanymi elementami publicznej sfery. Nie ma bramy, przez którą można by przejść, by nawiązać kontakt. Artyści zajmujący się szablonem są kulturowymi anarchistami zamieszkującymi nie-usankcjonowane przestrzenie. Uporządkowana masa, której nadano miano „publiczności” nieuchronnie zostaje naznaczona rysami indywidualności. Pojedyncze grupy tworzą nurt przebijający się przez, a nawet w sprzeciwiający się oficjalnemu porządkowi podziału na strefy, prywatyzację i planowanie urbanistyczne. Anarchistyczne szablony - sygnały „uwalniają” z zastoju autorytarne ulice.

Szablonami w Berlinie zajęliśmy się we wrześniu 2004 roku, kiedy mieszkałam w tym mieście. Nasze badania zostały opublikowane w książce *Schablone Berlin*, która będzie tematem naszej prezentacji na konferencji IMPACT 4. Książka składa się z dwóch części. Zaczyna się bardzo ważnym esejem, poszukującym estetyki i polityki w szablonie traktowanym jako forma ulicznej sztuki pisania, specyficznej dla Berlina, umieszczając ten fenomen w przemyślanym kulturalnym i technologicznym kontekście. Po tym następuje prezentacja około 80 ilustracji, wybranych z grupy ponad 600 fotografii różnych szablonów. Książka ta powinna przemówić do tych, którzy są zainteresowani poetyką, studiami urbanistycznymi, mediami, historią sztuki, sztuką współczesną, aktywizmem społecznym oraz antropologią wizualną. ■

## WTOREK, 6 WRZEŚNIA 2005

**8.30-16.00**

**Universität der Künste, Berlin, Galeria  
(punkt informacyjny)**

**Gerten Goldbeck**

Network Printmaking, Hamburg, Niemcy

**komunikat: „Tworzenie Network Printmaking  
w Europie”**

Network Printmaking jest międzynarodowym stowarzyszeniem skupiającym warsztaty graficzne, artystów-grafików, jak i organizacje zajmujące się grafiką. Jest to płaszczyzna służąca wymianie wszelkich rodzajów informacji dotyczących tworzenia grafik. Poza tym Network Printmaking wspiera marketing i sprzedaż grafik. Strona internetowa Networku oferuje wszystkim członkom ich własną przestrzeń do prezentowania indywidualnych działań online.

Wszyscy członkowie mogą także komunikować się między sobą i uzyskać na stronie najnowsze wiadomości dotyczące grafiki i sztuki w ogóle. Niestety, strona internetowa dostępna jest tylko w języku niemieckim. W 2005 roku planowane jest przetłumaczenie jej także na język angielski. Elektroniczne biuletyny informacyjne można już znaleźć na stronie, w języku angielskim i niemieckim. Biuletyny te – rozpowszechniane nieregularnie za pomocą poczty elektronicznej lub faksu – dostarczają członkom i gościom Network Printmaking wszelkich ważnych wiadomości, włączając w to sekcję z ofertami i ogłoszeniami. Publikowanie ofert i innych informacji jest darmowe.

Stowarzyszenie takie jak Network Printmaking bazuje w dużym stopniu na aktywnym uczestnictwie swych członków, którzy są zapraszani do publikowania w sieci własnych programów artystycznych (graficznych) oraz aktualności, zarówno na indywidualnych stronach, jak i na forum. Czyniąc tak, proszę upewnić się, czy jest to robione w odpowiednim czasie. Można także przesyłać ważne informacje do mnie, w celu zamieszczenia ich i rozesłania poprzez wspomniany wyżej biuletyn informacyjny.

Stowarzyszenie Network Printmaking zostało założone w 1997 roku. Jego celem jest skupienie artystów-grafików z całej Europy. Zainicjowany przeze mnie biuletyn dotarł do około trzystu pracowni graficznych i artystów na kontynencie. Jest on publikowany zarówno w języku niemieckim, jak i angielskim, a publikację tę zawdzięczamy donacjom. Później organizacja wprowadziła w życie targi graficzne.

Wszystkie te działania narosły tak, że stały się zbyt czasochłonne, by mogła je prowadzić tylko jedna osoba. Stały się też zbyt kosztowne, by mogły je sfinansować jedynie donacje. Dlatego uczestnicy targów w Hamburgu w 2002 roku zdecydowali, że biuletyny przesyłane pocztą elektroniczną (faksem do tych, którzy nie mają e-mail'a) powinny wyprzeć formę publikacji na papierze, oraz że powinny być wprowadzone roczne opłaty członkowskie.

Członkostwo jest otwarte dla wszystkich warsztatów graficznych i dla każdego artysty koncentrującego się w swojej twórczości przede wszystkim na grafice. Opłata członkowska to blisko 50 Euro na rok. Pieniądze te wykorzystane są do sfinansowania strony www, przesyłania biuletynów pocztą elektroniczną i faksem oraz organizacji targów graficznych. Wszystkie opłaty i donacje podlegają opodatkowaniu.

Jako uczestnik Network Printmaking, zajmuję się także koordynacją Graficznych Targów Sztuki (PrintArtFair), które służą jako platforma marketingowa dla wszystkich członków. Odbývają się one co dwa lata (w 2001 w Bremie, w latach 2002 i 2004 w Hamburgu). Następne targi odbędą się w 2006 roku. Wkrótce pojawi się informacja o dokładnym ich czasie i miejscu. Targi te są pomyślane nie tylko jako miejsce sprzedaży dzieł sztuki, ale też jako weekendowe spotkanie, podczas którego prowadzone są dyskusje o nowościach. Są one otwarte także dla tych wszystkich artystów, którzy nie są członkami Network Printmaking. Pracuję nad targami bez wynagrodzenia. Praca, którą prezentuję ma stale wysoką jakość. Każde targi otrzymują „katalog-plakat” [„Plakatokatalog” – określenie pochodzące z języka niemieckiego]. ■



**9.15 – 10.15****Universität der Künste, Berlin, sala B 158**

## Wykład programowy # 1

**Ruth Weisberg**University of Southern California, Los Angeles,  
Kalifornia, USA**referat: „Składnia grafiki: nowe spojrzenie”**

W referacie tym zamierzam raz jeszcze przyjrzeć się mojemu eseji z 1986 roku „Składnia grafiki: w poszukiwaniu treści estetycznych” [Syntax of the Print: A Search for Aesthetic Content], który został opublikowany w *Tamarind Papers*. Używając modelu strukturalnego, badałam w nim funkcje, proces i tworzywa wykorzystywane w grafice. Postawiłam tezę, że grafika ma unikalny zestaw historycznych i materialnych czynników, które służą jako jej krytyczna składnia. Wskazałam na to, że natura grafiki została ukształtowana poprzez ekonomię, możliwości reprodukcyjne i skalę. Historię sztuk graficznych śledził w swym doniosłym eseju *Dzieło sztuki w erze mechanicznej reprodukcji* berlińczyk, Walter Benjamin. Uprzywilejował on wartość wystawienniczą nowych fotograficznych i filmowych technologii. Równocześnie wyraził żal z powodu „ginącej aury” tych technik. Jak więc postrzegamy idee Benjamina dzisiaj, kiedy procesy i tworzywa artystyczne zostały zawładnięte przez techniki cyfrowe? Dotyczy to w szczególności skutków wykorzystania nowych technologii w grafice i pytania o wielkość stałe. Wiele aspektów tradycji graficznej przetrwało, włączając w to jej związek z rysunkiem, potencjał bycia głosem w polityce, społecznej ekologii pracowni graficznej, rolę grafiki jako przenośnej muzy i jej tendencję do natychmiastowego, międzynarodowego rozprzestrzeniania się. Będę wskazywała na dynamiczny balans między spuścizną historyczną a nowym światem możliwości cyfrowych. ■

**10.30 – 12.30****Universität der Künste, Berlin, sala B 158****Sesja panelowa #1: „Grafika i estetyka doby oświecenia”.****Paul Thirkell (przewodniczący sesji)**Centre for Fine Print Research,  
University of West England, Bristol, Wielka Brytania**referat: „Oświecona droga od Diderota do zapisu cyfrowego”**

Podczas gdy grafiki stanowiące ilustracje do *Encyklopedii Diderota* stanowiły udogodnienie wieku oświecenia, to wykorzystanie ich do przekazania wiedzy było hamowane przez to, co Ivin początkowo identyfikował jako składnię graficznego środka przekazu. Mimo, że według Ivina, subiektywność autorskich technik graficznych została ostatecznie pokonana przez wynalazek reprodukcji fotomechanicznej, to w późniejszym czasie teoretycy zajmujący się grafiką podkreślali istnienie w fotomechanicznych technikach ilustracyjnych podobnych grafice cech subiektywnych.

Chociaż dzięki postępowi technologicznemu ostatnich lat wiedza wizualna przekazywana jest szerzej i potencjalnie bardziej obiektywnie niż kiedykolwiek przedtem, to zainteresowania

grafiki artystycznej w dużym stopniu związane są z bardziej romantycznym podejściem do komunikacji wizualnej, często dającym pierwszeństwo temu, co prywatne i mistyczne przed tym, co społeczne i nadające się do komunikacji. Poza tym głównym nurtem estetyki istnieje pewna liczba ruchów, takich jak *Dada* i *Fluxus*, które wykorzystywały grafikę w bardziej utylitarnej sposób, do zakomunikowania ich estetycznych zamierzeń. Ten dorobek jest jednak często marginalizowany w historii grafiki, a w niektórych przypadkach całkowicie niedostrzeżony. Obecny pokaz zmierza ku temu, by zbadać niektóre z tych zapomnianych obszarów i zwrócić uwagę na wybraną grupę współczesnych artystów, którzy dzięki wykorzystaniu technik cyfrowych na nowo przywrócili do życia niektóre z idei tamtej tradycji. ■

**Cynthia Kukla**

Illinois State University, Normal, Illinois, USA

**referat: „Dostrzegając ikonę”**

Referat ten odnosi się do tematu IMPACT'4 „w kontekście związków między historią i teraźniejszością” poprzez badanie klasycznych wizerunków i klasycznych metod pracy, jakie przyjęto w oświeceniu. W dzieciństwie miałam okazję oglądać repliki słynnych rzeźb antycznych w kolekcji pochodzącej z dawnego sklepu z pamiątkami naszego sąsiada. Mała replika berlińskiej Nefretete zapadła w mojej dziecięcej pamięci jako najpiękniejsza kobieta, jaką można sobie wyobrazić. Na kursach historii sztuki przed dyplomem Egipt był traktowany szybko i pobieżnie, by móc skoncentrować się na renesansie, a geograficznie na faworyzowanych obszarach: Europie, w wypadku dzieł: na Mona Lisie. Tymczasem ja eksploatowałam ten wyrafinowany obszar żywnego półksiężyca długo przed tragicznymi wydarzeniami z 11 września i przed naszym nowym zainteresowaniem się tym regionem geograficznym.

Skoncentrowanie się w tym panelu na estetyce oświeceniowej daje okazję do dyskusji nad szczególną wiarą oświecenia w rozum i obserwację. Moim celem jest powiązanie źródeł fotograficznych przedstawiających Nefretete, których w minionych pięciu latach używałam do serii prac na papierze, z oryginalnym źródłem w Berlinie. Podczas mojego pobytu w tym mieście oczekuję stworzenia innej pracy, będącej rezultatem osobistego kontaktu i wykonania przeze mnie szkicu tego mistrzowskiego dzieła – ikony. Zamierzam porównać różnice wynikające z użycia źródła pośredniego (fotografia rzeźby egipskiej królowej) kontra źródło bezpośrednie (obserwacja oryginalnej rzeźby).

Także poddam dyskusji obecną sytuację dotyczącą poziomu naszego zaufania przekazowi fotograficznemu, którego używamy jako materiału źródłowego, fotografii, która dawno zepchnęła na drugi plan grafikę jako źródło informacji. Co się dzieje, jeżeli tak wielu artystów zręka się bezpośrednich obserwacji obiektu na rzecz określonej ilości odbitek fotograficznych tegoż obiektu? W naszej postmodernistycznej epoce użycie źródeł pośrednich jest powszechne: Mark Tansy używa fotografii rzeźb faraonów lub cesarzy, podczas gdy Leon Golub, w początkach swej kariery, do swych Gigantomachii i Sfinksów studiował obiekty antyczne bezpośrednio, we Włoszech, szkicując obiekt lub ruiny osobiście jak to czynili Turner i inni, zanim zalety fotografii pozwoliły nam wygodnie pozostać w naszych pracowniach. Chciałabym powiedzieć o naszym zbyt leniwym poleganiu na źródłach przekazu i na podobiznach, jak i o tym, że mając możliwość radowania się nowymi obszarami, jakie otwierają

przed nami: fotografia, obrazy nieboskłonu wykonane przez satelity, ledwie do wyobrażenia przez naszych przodków, wizualizacje biomedyczne, które zabierają nas w mikrokosmos i inne technologie obrazowe, jako artyści, tworząc sztukę nie powinniśmy rezygnować z siły naszej bezpośredniej obserwacji natury i kultury. ■

### Enrique H. Martinez Leal

University of Castilla La-Mancha, Cuenca, Hiszpania

#### referat: „Poetyka odzyskania. Uzyskiwanie odbitek, wykonywanie grafik”.

Wykład ten dotyczy metod wizualizacji, które rozwinęły się w okresie oświecenia i znajdują analogie w obecnej wrażliwości funkcjonującej w poszerzonym obszarze grafiki, z jej możliwościami materializacji niedostrzegalnych zjawisk. W większości intuicji te dotyczą tworzenia niezamierzonych indeksów. Czasami są to przypadki nie ikoniczne, ale opisowe, które określają swe pochodzenie i autentyczność bardziej przez kontakt z powierzchnią niż przez figuratywne kody. Zasada odzyskiwania znaków bez jakiegokolwiek ingerencji prezentuje artystę bardziej jako odtwórcę niż autora, co jest rolą analogiczną do naturalnego w siedemnastym wieku, filozoficznego „zagłębienia się” w proces naukowy rozumowania.

W celu uzupełnienia wykładu zaprezentuję serię grafik i wykonanych przeze mnie ręcznie obiektów z papieru, które powstały w Rutgers Center for Innovating Print and Paper w trakcie mojego tam gościnnego pobytu w charakterze artysty-wykładowcy. Projekt zatytułowany „Serie entomograficzne” miał na celu odbijanie – na różnych podłożach – leżących na ziemi, pościętych, przez ryjące w korze chrząszcze, powierzchni konarów. Ukazał on szerokie (historycznie) spektrum technik powielanych, prezentujących ożywione przez insekty inskrypcje jako autonomiczne twórcze działanie, co z kolei pozwala każdej z technik reprodukcyjnych wywołać charakterystyczny dla obserwatora sposób odczytania.

Szyk przedstawię i artefaktów, który rozwinął się z tego projektu, promuje te możliwości grafiki, które służą odkrywaniu nowych form graficznego obrazowania poprzez zgłębienie poznawczych wariantów ukrytych, fizycznych zdarzeń. ■

### Carinna Parrman

Centre for Fine Print Research,  
University of West of England, Bristol, Wielka Brytania

#### referat: „Re-inwencja. Rewolucja w grafice”.

Niniejszy referat ma na celu prześledzenie rozwoju grafiki lat sześćdziesiątych dwudziestego wieku oraz tego, jak dwie pracownice grafiki w swoich poszukiwaniach podążyły dwiema odrębnymi drogami: Tyler Graphics pracująca nad mechanizacją autorskiego znaku graficznego (autografu) i Kelpra Studios badająca związki między metodami fotomechanicznymi i sitodrukiem. Obie pracownice demonstrowały sposób, w jaki dialog, współpraca i użycie nowatorskich technologii wpłynęły na powstanie innowacyjnych dzieł sztuki, przekraczających być może oczekiwania. Gdyby dzieła te tworzono w izolacji, w pracowniach artystycznych, takie wyniki mogły nie być osiągalne.

Richard Hamilton powiedział: *Zgodnie z moją praktyką, w której nie stosuję żadnych ograniczeń ani tematycznych, ani też w odniesieniu do stylistycznego języka ekspresji, nie dostrzegam żadnej cnoty w ograniczaniu technicznych środków realizacji. Obraz będzie zawsze ważniejszy niż przesłanki racjonalne dotyczące jego wykonania.* (w: *New Technology and Printmaking*, katalog wystawy, Alan Cristea, Londyn 1998, s.7).

Od lat sześćdziesiątych dwudziestego wieku praktyka graficzna w Wielkiej Brytanii i w Ameryce była naznaczona nowatorstwem technicznym, co wyrażało się poprzez wielkie pracownie graficzne oraz docenienie wysokiej klasy dzieł sztuki o „ciętych krawędziach”, które zaczęto traktować jako integralną część repertuaru twórczego artysty i procesu badania idei poprzez obraz. Wówczas grafiki traktowano – i to się nie zmieni – ambiwalentnie. Nadto grafika powiązana jest z procesem, techniką i szerokim wachlarzem sprzętu pozwalającego ją wykonać. Co stanowi zatem długo i ciągle trwającą fascynację tą dziedziną twórczości? Co przyciąga do niej artystów? Dla większości z nich, wykonujących grafiki, nie stanowi ona jedynie poszerzenia ich twórczego repertuaru, nie jest też środkiem szybkiego zarobienia pieniędzy, ale przez często długie i przewlekłe środki tworzenia obrazu jest uosobieniem odmiennego, filozoficznie i metodologicznie, podejścia do tworzenia, opartego na współpracy, innowacji i inwencji. Ponadto w dwudziestym pierwszym wieku, wraz z wprowadzeniem technologii cyfrowej, obraz graficzny został przetworzony: ideę cyfrową skierowano ku drukowanym pikselom. Artysta zajmujący się grafiką ponownie został wezwany do uczenia się nowego podejścia do twórczości graficznej. Otwierające ten referat zdanie Hamiltona, którego własna praktyka artystyczna trwała sześć dekad i w której wykorzystał cały zasób możliwości graficznych, od suchorytu do wydruku komputerowego, ilustruje wszechstronność i możliwości adaptacyjne tego artysty-grafika nieskrępowanego tym, co pozornie jest procesem przemysłowym, ale zafascynowanego metodami właściwymi dla *procesu* tworzenia. ■

### Ruth Pelzer-Montada

Edinburgh College of Art, Edynburg, Szkocja

#### referat: „Graficzna radość kontaktu [Kontaktfreudigkeit] lub dyskursywność grafiki”.

Moją prezentację rozpoczynam wykorzystaniem tezy Habermasa o „nieukończonym projekcie oświecenia” i jego idei „wyemancypowanej wiedzy”. Twierdząc, że możliwość rozszerzenia tradycji oświeceniowej na dzisiejszą grafikę leży w rosnącej autorefleksji nad własnymi parametrami grafiki. Powinno to być postrzegane nie w modernistycznym pojęciu bycia „pępkiem świata”, lecz jako krytyczna analiza wewnętrznego dyskursu w grafice. Koncepcja dyskursu została skrytykowana jako faworyzująca stronę językową, a ignorująca konkretne materialne wartości, w których konstytuuje się praktyka sama w sobie. Dla mnie jednak dyskursywność grafiki obejmuje różne aspekty materialne, które określają ten obszar.

Temat konferencji „Kontakt” zezwala na przyjrzenie się dyskursywności w sztukach graficznych na różnych poziomach. Najważniejszym jest jej hybrydalność w odniesieniu do tradycyjnych i cyfrowych technik, jak i do „spraw graficznych” w szerszym kontekście kulturowym. Wykład ten będzie zmierzał ku połączeniu hybrydalności grafiki z pojęciem cytatu. Seria grafik Damiena Hirsta zatytułowana „Ostatnia wieczerza” (1999) zademonstruje, w jaki sposób grafika – w najwyższym stopniu – jest prak-



tyką cytowania. Koncepcja cytatu (citationality) została użyta przez teoretyka płci Judith Butler w jej teorii performatywności płci. Butler sugeruje, że płeć jest bardziej efektem kulturowym niż faktem biologicznym. Męskość postrzegana jest jako wynik odmiennego postępowania lub „odgrywania roli” w stosunku do kobiety z powodu uwarunkowań kulturowych (lub cytowania kodów kulturowych) i na odwrót. Chociaż Butler rozumie cytowanie i performatywność w dużym stopniu w ujęciu lingwistycznym, mój wykład powiąże je z materialnymi warunkami sztuki graficznej. Ponadto utrzymuję, że performatywność uwrażliwia nas na czuciowy aspekt cytatu, jak „Kontakt” lub dotyk. Sybille Krämer, między innymi uzasadnia, że sens (lub znaczenie) czy zmysły (lub czucie) nie mogą być odseparowane lecz powinny być pojmowane jako akt performatywny. Konsekwencje takiego podejścia do dyskursywności praktyki graficznej będą brane pod uwagę w odniesieniu do zmysłowych lub dotykowych jakości, które „prezentuje” moja własna praca. ■

**10.30 – 12.30**

**Universität der Künste, Berlin, sala A 110**

**Sesja panelowa #2: „Historia i wpływy grafiki japońskiej”.**

**Eva Pietzker** (przewodnicząca)  
Druckstelle, Berlin, Niemcy

**Rebecca Salter**  
niezależny historyk, Londyn, Wielka Brytania

**referat: „Drzeworyt japoński i sztuka podróżowania w okresie Edo w Japonii”.**

Miejsce jakie zajmował drzeworyt japoński w miejskiej kulturze okresu Edo w Japonii jest dobrze znane. Wzrost jego roli związany był z jego wkładem w nagłe zainteresowanie się podróżami, co dotknęło Japonię w okresie izolacji od zewnętrznego świata, trwającej aż do 1868 roku. Wówczas rozszerzyło się ono na wszystkie klasy i przyjęło formę pielgrzymek, zarówno oficjalnych, jak i nieoficjalnych, podejmowanych w wolnych chwilach oraz jako rządowe przedsięwzięcia.

Główne drogi Japonii (szczególnie Tokaido) skupiły nadzwyczajną uwagę w sferze kulturowej, wyrażoną głównie poprzez grafikę. Nie tylko dobrze znane widoki takich artystów jak Hiroshige i Hokusai, ale też inne drzeworytowe artefakty miały udział w nienasyconym apetycie na informacje.

W referacie tym przyjrę się roli, jaką odgrywał drzeworyt japoński w dwóch głównych obszarach odnoszących się do podróży. Pierwszym z nich jest praktyczne zastosowanie tej techniki do produkcji map, zarówno użytkowych, jak i wyobrażonych, oraz przewodników i wykazów nazw geograficznych wskazujących na słynne z uroków miejsca. Oferowały one także porady dla przezornych turystów. Dodatkowo zaakcentowane będą literackie dodatki tego rodzaju. Drugi obszar to wykorzystanie drzeworytu do celów religijnych. Przykładem jest obyczaj pielgrzymkowy senjafuda – ulotki wotywno drukowane z klocków drzeworytniczych. Przyjrę się jedenastowiecznym oryginałom historycznym związanym z tą praktyką oraz prześledzę ich rozwój aż do czasów obecnych. Zaprezentowany będzie też przegląd historycznych i współczesnych przykładów fudy, jak i snycerzy oraz grafików zaangażowanych w ich produkcję dzisiaj.

Dzięki koncentracji na tych dwóch obszarach wykład mój zilustruje bliskie związki pomiędzy bezprecedensowym ożywieniem zainteresowania popularnymi podróżami oraz drzeworytem w okresie Edo. W celu rozważenia wartości i znaczenia technik drzeworytu japońskiego dla współczesnych artystów, przedstawione zostanie także tło historyczne. ■

**Eva Piezker**  
artystka niezależna, Berlin, Niemcy

**April Volmer**  
artystka niezależna, Nowy Jork, NY, USA

**Daniel Heyman**  
niezależny artysta, Filadelfia, Pensylwania, USA

**Dariusz Kaca**  
niezależny artysta, Polska

**Merjean Morrissey**  
Brock University, St. Catharines, Ontario, Kanada

**Michael Reed**  
niezależny artysta, Nowa Zelandia

**Nel Pak**  
niezależna artystka, Utrecht, Holandia

**prezentacja: „Potencjał drzeworytu japońskiego we współczesnej grafice artystycznej”.**

Panel ten i następująca po nim prezentacja teki graficznej wprowadza nas w tradycyjne techniki drzeworytu japońskiego - ważnego rozdziału w historii grafiki – oraz w znakomite możliwości jakie otwierają one przed współczesnymi artystami. O ile wykład Rebeci Salter dostarczy tła historycznego w którym funkcjonował drzeworyt japoński, to uczestniczący w prezentacji artyści będą omawiać sposób użycia tych technik w swych pracach.

Technika drzeworytu rozkwitła w Japonii w okresie Edo (1603 – 1868), kiedy kraj ten był niedostępny dla świata zewnętrznego, a jego życie kulturalne było wyjątkowo bogate: barwna klasa średnia wyrażała się poprzez grafiki ukioy-e, czyli „obrazy przepływającego świata”. W tamtym czasie grafiki były dziełem współpracy wielu ludzi: zamawiane przez wydawcę, projektowane przez artystę a następnie cięte i drukowane przez wysokiej klasy rzemieślników. Po otwarciu się Japonii drzeworyty były eksportowane na półkulę zachodnią, mając ogromny wpływ na sztukę Zachodu.

Mało doceniany jest fakt, że technika ta ma wiele do zaoferowania dzisiejszym grafikom. Dzięki wyśmienitej metodzie cięcia, używaniu farb wodnych i specjalnych, wyjąłowych narzędzi do ręcznego drukowania, dawała ona możliwość uzyskiwania dużej rozpiętości sposobów cięć i efektów drukowania. Używane były jedynie naturalne, nietoksyczne tworzywa, co wymagało niewielkiej przestrzeni.

Park Sztuki Nagasawa jest unikalnym japońskim programem dla artystów - rezydentów. Każdego roku siedmiu twórców z różnych krajów pobiera tu nauki od mistrzów cięcia i drukarzy. Po krótkim wprowadzeniu do projektu i do techniki, ośmiu artystów będących uczestnikami programu w przeszłości rozmawia o doświadczeniach z tą techniką, jej szczególnych jakościach oraz o jej oddziaływaniu na ich obecną pracę. Ilustrują to swymi dziełami.

Właśnie na tej sesji paneliści będą omawiać doświadczenia zaczerpnięte w Parku Sztuki Nagasawa. Połączenie tej i popularniejszej sesji pokazów tek graficznych pozwoli delegatom konferencji na obejrzenie grafik tworzonych przez panelistów podczas ich pobytu w Japonii oraz po ich powrocie do domu. ■

### 13.30 – 15.30

#### Universität der Künste, Berlin, sala A 110

#### Sesja panelowa # 4: „Kontakt kulturowy”

**Karen Oremus** (przewodnicząca)  
Uniwersytet Zayed, Abu Dhabi,  
Zjednoczone Emiraty Arabskie

**Daniel Dallmann**  
Tyler School of Art, Temple University, USA

**Richard Hricko**  
Tyler School of Art, Temple University, USA

**Kip Deeds**  
Princeton University, New Jersey i University  
of Pennsylvania, Filadelfia, Pennsylvania, USA

Oświadczenie sesyjne: temat tej sesji odnosi się do wagi „wymiany kulturalnej” między grafikami różnych narodowości. Poprzez sztukę graficzną będziemy rozpatrywać zarówno korzyści, jak i wyzwania. Badane będą różne aspekty wymiany kulturalnej, włączając w to przygodę oraz ryzyko: psychologiczne i socjologiczne, a także samodzielne doświadczanie różnic kulturowych. Temat ten będzie zgłębiany z perspektywy uczestników panelu reprezentujących Amerykę Północną, Europę i Bliski Wschód.

Nasz panel jest dziełem międzynarodowej współpracy, zarówno artystów, jak i nauczycieli technik graficznych. Pracując za granicą, poprzez wzajemne zainteresowanie się unikalnym sposobem życia, werbalnym i wizualnym językiem, każdy z artystów rozwijał kontakty z twórcami należącymi do odmiennych kultur, co wzmacniało dzięki wspólnemu językowi grafiki. Te związki pojawiły się nie tylko wśród kolegów, ale także pośród studentów, którzy mieli okazję studiować i/lub pracować za granicą. Poszerzenie wiedzy i doświadczenia poprzez międzynarodową wymianę w dziedzinie sztuki tworzy perspektywę globalną, która może być istotną pomocą w rozwoju artysty. Wymiana grafik i wystawy międzynarodowe dają poczucie jedności, pracy zespołowej i dzielenia się w poprzek globu – wymiany kulturalnej przez sztukę.

Ponadto sztuki graficzne promują projekty wspólnotowe i oferują unikalną wymianę tym, którzy mogą nie mieć okazji do fizycznego przekraczania granic z powodu restrykcji kulturowych lub ograniczeń finansowych. W przypadku tych artystów praktyka wspólnotowego tworzenia grafik może częściowo kompensować te restrykcje. Wymiana graficzna, zarówno tradycyjna, jak i cyfrowa, jest okazją dla studentów, by dowiedzieć się czegoś o artystach zagranicznych przy minimalnych kosztach i wysiłku.

Tematy, które będą tu omawiane, obejmują różne aspekty studiowania za granicą, włączając w to punkt widzenia szkoły europejskiej uczącej amerykańskich studentów i na odwrót.

Przyjrzymy się również rozwojowi grafiki w rejonie Zatoki Perskiej, szczególnie w Abu Dhabi, konserwatywnej stolicy Zjednoczonych Emiratów Arabskich. Członkowie panelu będą także sięgać w głąb, w poszukiwaniu indywidualnej odyssey, osobistych i twórczych zmian, które mogą się ujawnić w wymianie kulturalnej. ■

**David Lilburn i Joachim Fischer**  
University of Limerick, Irlandia

#### referat: „Opowieść o czterech miastach: Moskwa – Warszawa – Berlin – Dublin, irländzkie i niemieckie refrakcje”

Naszym celem jest usytuowanie grafiki artystycznej w szerokim kontekście poprzez skoncentrowanie się, zarówno na kulturowym uwarunkowaniu odmiennych interpretacji przedmiotów kultury materialnej, jak i na aspektach związanych z procesem intelektualnym i z inspiracjami pojawiającymi się podczas tworzenia grafiki.

David Lilburn ukończył ostatnio dużych rozmiarów grafikę „In Media Res”, która jest obecnie wystawiona w Bibliotece Narodowej Irlandii. Zamówiona jako część setnych obchodów Bloomsday (Bloomsday Centenary), oparta jest na własnej interpretacji *Ulyssesa* Jamesa Joyce’a, powieści po raz pierwszy opublikowanej w 1922 roku i będącej kluczowym dziełem modernizmu.

To wyobrażenie miasta, chociaż opisujące Dublin z 1904 roku, w rzeczywistości przynależy do lat dwudziestych wieku dwudziestego. Pisany w Trieście i w Paryżu tekst jest w takim samym stopniu europejski, w jakim stał się punktem zwrotnym irlandzkiej tradycji literackiej. Ażeby rozpatrzyć *Ulyssesa* w szerszym kontekście, skierujemy naszą uwagę na teksty kulturowe pochodzące z i mówiące o czterech miastach europejskich w latach dwudziestych ubiegłego stulecia.

Wybór przykładów został zdeterminowany zarówno przez ułożenie konferencji w Berlinie i w Poznaniu, jak i przez nasze własne zainteresowania. Obejmie on: fragment z klasyki filmu Dziga Vertov’a „Człowiek z kamerą filmową” przedstawiającego Moskwę w latach dwudziestych (technika Vertov’a władająca dynamicznym i nieustannym ruchem, jak i złożonością, jeżeli nie uporządkowanym chaosem codziennego życia, we wszystkich jego aspektach zróżnicowania społecznego i politycznego będzie w centrum naszej uwagi); wybrane, krótkie teksty i wiersze poświęcone Warszawie, w szczególności jej żydowskiemu aspektowi (wpływ kultury żydowskiej był kluczowym składnikiem życia miejskiego lat dwudziestych w Europie; ma to miejsce także w *Ulyssesie* Joyce’a, w którym protagonista, Leopold Bloom jest żydem); rysunki i grafiki Georga Grosza z Berlina lat dwudziestych oraz ostatnie wyobrażenia Dublina z *Ulyssesa* w „In Media Res”. Jest to próba ukazania pewnych obszarów, w których teksty historyczne oraz ich graficzne ilustracje mogą być znaczące w naszych czasach.

Nasz referat jest w swej orientacji międzykulturowy i ma na celu podkreślenie specyfiki interpretacji tekstów kulturowych, które są wynikiem indywidualnego, narodowego i kulturowego środowiska widza i artysty. W celu uwypuklenia tych aspektów nasza prezentacja będzie prowadzona w naszych ojczystych językach: angielskim i niemieckim. ■

**13.30 – 15.30****Universität der Künste, Berlin, sala 158****Sesja panelowa #3: „Kontakt z książką”****Helen Frederick (przewodnicząca)**George Mason University, Fairfax, Virginia, USA  
i dyrektor Pyramid Atlantic, Silver Springs,  
Maryland, USA

Oświadczenie sesyjne: w panelu tym przyjrzymy się zarówno teorii, jak i praktyce tworzenia książek artystycznych. Paneliści będą badać granice dzielące tradycyjne i nowoczesne techniki artystyczne, poznawać indywidualności ze świata sztuki: praktykujących artystów, nauczycieli oraz liderów odkrywających nowe terytoria, mających znaczący wkład w obszarze sztuki wydawniczej. Poddana zostanie dyskusji idea książki jako architektury oraz terenu werbalnej i wizualnej eksploracji i jako przestrzeń konceptualna.

Pierwszą wystawą Bauhausu Gropius zapowiedział „sztukę, technologię i nową jedność”. Wraz z nowymi właściwościami książek, karmiącymi się lub czerpiącymi z wideo, animacji i rzeźby, pojawia się bezkresny obszar możliwości wizualnych, które mogłyby zadowolić ojców modernizmu. Przewodnicząca sesji, Helen Frederick będzie kierowała panelem uwzględniając odkrywców z początku dwudziestego wieku oraz współczesnych graczy i sposoby wykorzystywania obrazów ze względu na ich właściwości: elastyczność i możliwość zwielokrotniania, do jakich są przyzwyczajeni. W momencie, gdy komputer stworzy trójwymiarową prezentację, Helen Frederick rozpocznie demonstrację technicznej sprawności ręcznie wykonanych elementów oraz podstawowych technicznych i estetycznych wymogów i wyzwań, które fascynują artystów pracujących z elementami struktury książki, traktowanej jako sztuka współczesna.

Obecnie pojawia się populacja artystów, których dzieła poddają w wątpliwość związki między przyjętymi językami powiązanych ze sobą dziedzin (malarstwa, grafiki, fotografii, wideo i technik cyfrowych) a doświadczeniem różnic kulturowych w obrębie współczesnej sztuki książki i kontekstu ideowego. W panelu tym zajmiemy się dziełami wielu artystów, zastanawiając się jakie – pośród szeregu innych – atrybuty sztuki edytorskiej zawładnęły ich wyobraźnią o edycji, instalacji i osobistym, wymiarowym dziele. Przybliżając przykłady artystów, którzy wprowadzają narracyjność do twórczości książkowej, autorzy prezentacji będą badać sposób, w jaki technologia wizualna zmienia obszar nowoczesnego myślenia i sztukę współczesną. ■

**Joanna Hofmann**

Akademia Sztuk Pięknych, Poznań, Polska

**referat: „Książka – obiekt niemy? Dźwięk w książce artystycznej”.**

Referat ten zaprezentuje książkę jako zapis dźwięku, orkiestrację czasu i przestrzeni oraz książkę-instrument.

Będzie to przegląd szerokiego spectrum związków między dźwiękiem i książką artystyczną. ■

**Arunas Gelunas**

Wileńska Akademia Sztuk Pięknych, Litwa

**referat: Książka artystyczna w wileńskiej Akademii Sztuk Pięknych.**

Tradycja „książki artystycznej” nie może poszczycić się długą historią na wileńskiej ASP. Koncepcja ta po raz pierwszy poważnie wzięta była pod uwagę w końcu lat dziewięćdziesiątych dwudziestego wieku. Były to lata radykalnych zmian z powodu wstąpienia na Akademię nowych artystów ze świeżymi ideami, a program studiów stał się bardziej elastyczny. „Elastyczność” przede wszystkim oznaczała sposoby nauczania sztuki, które bardziej odpowiadały indywidualnym umiejętnościom studentów. Tak więc po nauczaniu podstaw projektowania książek oraz różnych technik graficznych w ciągu pierwszego i drugiego roku, studenci dostali szansę swobodnego wyboru sposobu interpretacji „książki artystycznej” w ich pracach dyplomowych na poziomie licencjatu, a nawet w pracy magisterskiej. Mógł to być niewielki nakład poligraficznej książki bądź książka ręcznie wykonana, składająca się z ręcznie napisanego tekstu oraz oryginalnej grafiki jako ilustracji. Materiałem mógł być papier lub tkanina, łączenie grzbietu tradycyjne lub drewniane pudło.

Z upływem lat różnorodność tematów rosła, podobnie jak jakość samych książek. Studenci zaczęli prezentować swe prace na narodowych, jak i międzynarodowych pokazach ilustracji książkowych oraz na wystawach „książki artystycznej”. Często też ich wysiłki były doceniane w postaci nagród lub pozytywnych reakcji w mediach.

Na wykładzie zaprezentuję piętnaście książek, które odzwierciedlają różnorodne sposoby wyrażania ekspresji przez studentów książki artystycznej na ASP w Wilnie w ciągu minionych pięciu lat. W odniesieniu do tematów, wszystkie książki wyrażają napięcie między lokalną tożsamością a wyzwaniem kultury globalnej. Reakcja publiczności na konferencji IMPACT będzie najlepszym sprawdzianem poziomu rozwiązywania tego dylematu przez studentów. ■

**Jana Harper**

Washington University, Saint Louis, Missouri, USA

**referat: „Książki urbanistyczne”**

Referat ten zajmuje się punktem styku wydawnictw miejskich oraz książek artystycznych. Wraz z profesorem architektury na Uniwersytecie Waszyngtona w Saint Louis prowadzę seminarium dotyczące tego tematu. Otrzymałmy grant z Sam Fox Arts Center, przy czym dwie trzecie sumy przyznanych pieniędzy wykorzystaliśmy na opiekę kuratorską nad kolekcją książek artystycznych, których wspólnym tematem jest miasto. Nabyliśmy dziewięćdziesiąt dwie książki autorów i artystów z różnych stron świata, prezentujących różnorodność wyobrażeń o tym, czym ma być miasto.

Od początku dwudziestego wieku sztuka, architektura i urbanistyka razem analizują tworzenie wizerunków kształtujących symboliczny wymiar doświadczenia przez nas wielkiego miasta. Książka sama w sobie ma znaczenie jako kulturowy artefakt, ale też ucieleśnia ideę. Książka artystyczna dostarcza odbiorcy uniikalnego, intymnego doświadczenia i może służyć jako prywatne okno spoglądające w umysł wykonawcy.

To czyni je formą ekspresji, atrakcyjną dla ludzi z wielu różnych dyscyplin, którzy stają się w takiej sytuacji teoretykami miasta. Książka artystyczna jest atrakcyjna zarówno dla formalistów, jak i konceptualistów i reprezentuje rodzaj demokracji, który obecnie działa. W mojej prezentacji omówię wybór książek artystów z Niemiec, Francji, Włoch, Szwajcarii, Szkocji, Anglii i Stanów Zjednoczonych Ameryki. ■

**16.00 – 16.15****Universität der Künste, Berlin, sala B 158****Specjalna prezentacja****Teresa Jaynes**

Philadelphia Print Collaborative, Filadelfia, Pennsylvania, USA

**referat: „Philgrafika: Międzynarodowy Festiwal Obrazu Graficznego”.**

Philadelphia Print Collaborative prezentuje Philgrafikę, międzynarodowy festiwal graficzny, który będzie miał premierę w Filadelfii w 2009 roku. Jako pierwsze, rozprzestrzeniające się na całe miasto wydarzenie, Philgrafika uczci rolę graficznego obrazu w kształtowaniu współczesnej kultury wizualnej na całym świecie. Dzięki seriom wystaw i projektów artystycznych w Philadelphia Museum of Art, The Pennsylvania Academy of Fine Arts, The Institute of Contemporary Art, The Fabric Workshop Museum, The Print Center, The Samuel S. Fleischer Art Memorial, The Brandwine Workshop i w innych miejscach w mieście, Philgrafika przyciągnie do Filadelfii globalną publiczność.

Począwszy od tradycyjnych technik artystycznych po natychmiastowy przekaz cyfrowy, artyści wszędzie przekraczają granice dyscyplin twórczych, kreując na nowo definicję grafiki poprzez łączenie jej z malarstwem, rzeźbą, instalacją i ze sztuką bazującą na internecie. Philgrafika stworzy międzynarodową płaszczyznę do badania znaczenia obrazu graficznego poprzez te przełomowe integracje. To także wylansuje miasto jako międzynarodowe centrum innowacji w tej technice.

Założone w 2000 roku Philadelphia Print Collaborative jest dynamiczną siecią organizacji regionalnych i indywidualnych osób, dzielących się doświadczeniami i wsparciem w celu stworzenia zróżnicowanych inicjatyw w dziedzinie grafiki, o szerokim publicznym odbiorze. PPC podziela zachwyty Johna Ittmanna, kuratora grafiki w Philadelphia Museum of Art, który stwierdził ostatnio w odniesieniu do Philgrafiki: *Przejmującym jest móc zobaczyć, jak graficzny wizerunek, w całym jego nieskończonym bogactwie, zajmuje – jako siła twórcza – centralne miejsce u artystów przybyłych zewsząd.* ■

**16.15 – 17.15****Universität der Künste, Berlin, sala B 518****Wykład programowy # 2****Thomas Kilpper**

artysta niezależny, Berlin, Niemcy

**referat: „Cięcie, nakładanie farby oraz drukowanie: odbitki historyczne”**

Z wykształcenia jestem rzeźbiarzem skłonny zaakceptować każdy, artystyczny wybór materiału, jeżeli ma on służyć szerszemu konceptowi artystycznemu. Mimo, że nie myślę o sobie jak o grafiku, to przez kilka lat używałem metod drzeworytniczych do reliefowego cięcia dużych rozmiarów klocków drewnianych w podłogach historycznych budynków. Kompozycje były wycinane bezpośrednio w podłodze i są moją reakcją na historię oraz pamięć indywidualnego miejsca. Używając dużych rozmiarów, ciężkiego wałka, który wykonałem, drukuję drzeworyt na nowoczesnych tkaninach. Następnie części tkanin są zszywane, poczym grafika jest wieszana na zewnątrz, podobnie do sposobu wieszania banneru. Proces badania historii danego budynku, cięcia kompozycji w podłodze, wykonywania odbitek oraz prezentacji ukończonej pracy na jego elewacji służy przedstawieniu mojej interpretacji historii tego miejsca.

W tym referacie zaprezentuję przegląd moich dzieł, koncentrując się na dwóch projektach. Pierwszy to „Nie patrz wstecz” wykonany w klocku drzeworytowym, który stanowiła drewniana podłoga boiska do gry w koszykówkę w Camp King, w okolicach Frankfurtu n/Menem. Po 1945 roku amerykańskie służby tajne przesłuchiwały tam ważnych oficerów nazistowskich.

By wykonać późniejszy projekt zatytułowany „Ring” spędziłem pięć miesięcy na cięciu podłogi w Orbit House, porzuconym bloku biurowym w Blackfriars (Londyn). Owocem tej pracy jest drzeworyt o powierzchni 400 m<sup>2</sup>, cięty bezpośrednio w podłodze wyłożonej mahoniowym parkietem. Drzeworyt ten został uformowany ze wspomnień różnych historii tego miejsca, teraz zajętego przez Orbit House. Przeplatałem te historie obrazami, włączając ponad osiemdziesiąt portretów oraz elementów mojej własnej biografii. Narracja zaczyna się od osiemnastowiecznej, oktagonalnej kaplicy, która kiedyś była na tym miejscu. Później budynek ten szybko stał się jednym z pierwszych londyńskich kin, a następnie bardziej znany jako pierwsza popularna arena bokserska pod nazwą „The Ring”.

W latach od 1910 do 1940, Ring przyjmował niektórych z najsłynniejszych bokserów w Londynie. Podczas nalotów w 1940 roku kaplica została zburzona.

W prezentacji tej będę mówił o przesłankach, które skłoniły mnie do użycia drzeworytu oraz o tym, jak mój sposób tworzenia przenika wizualną warstwę tych prac. ■

Opisy wykładów i paneli dyskusyjnych.  
POZNAŃ



**CZWARTEK, 8 WRZEŚNIA 2005****9.10 – 9.45****Muzeum Narodowe w Poznaniu, sala nr 20  
(Underground Hall)**

Wykład programowy # 3

**Witold Skulicz**Stowarzyszenie Międzynarodowego Triennale Grafiki  
w Krakowie, Kraków, Polska**referat: „Grafika w dobie chaosu”**

Zawartość mojej prelekcji zmierza do pokazania obecnej sytuacji sztuki i roli sztuk w okresie przyspieszenia technologicznego i cywilizacyjnego naszych czasów. Zakres i siła tych zmian przebiega się przez substancje minionych cywilizacji wywołując zjawisko, które ma również zastosowanie w sztuce, co jest powszechnie – w pewien sposób osobliwie i nielogicznie – określane jako postmodernizm. ■

**10.00 – 12.00****Muzeum Narodowe w Poznaniu, sala nr 20  
(Underground Hall)****Sesja panelowa #5:****„Historia i przyszłość międzynarodowych  
konkursów graficznych”****Mark Pascale (przewodniczący)**

Art Institut of Chicago, Chicago, Illinois, USA

W 1929 roku Instytut Sztuki w Chicago [Art Institut of Chicago] zorganizował Pierwszą Międzynarodową Wystawę Litografii i Drzeworytu Sztorcowego. Kilka lat później, począwszy od roku 1932, muzeum stało się sceną międzynarodowych wystaw graficznych, prezentujących na przemian akwafortę i miedzioryt. Traktując Instytut Sztuki w Chicago jako wzór, we wprowadzeniu do panelu przedstawię krótki przegląd tych dawnych, międzynarodowych wystaw graficznych, dając panelistom możliwość skoncentrowania się na ich ewolucji w bliższych nam czasach. Mam nadzieję, że wytworzy się dyskusja dotycząca znaczenia wystaw specjalistycznych i sposobu, w jaki się je dzisiaj przystosowuje. ■

**Jan Pamuła**

Akademia Sztuk Pięknych, Kraków, Polska

**referat: „Wpływ międzynarodowych  
konkursów graficznych na grafikę polską”.**

Moja prezentacja dotyczy środowiska graficznego w Krakowie oraz związków między nim a Międzynarodowym Biennale Grafiki, powołanym do życia w 1966 roku. Przedstawię prace kilku wybitnych artystów różnych pokoleń ze środowiska krakowskiego i będzie to projekcja z zapisu cyfrowego. Będę również starał się podkreślić wpływ Międzynarodowego Biennale Grafiki na aktywność twórców krakowskich. ■

**Endi Poskovic**

Whittier College, Whittier, Kalifornia, USA

**referat: „Początki międzynarodowych konkursów  
graficznych: eksperyment w Lublanie [Ljubljana]”**

W 1955 roku Galeria Sztuki Współczesnej w Lublanie, wówczas w dawnej Jugosławii, zainicjowała międzynarodowy konkurs graficzny, obecnie znany pod nazwą Lublana International Biennial of Graphic Art (Międzynarodowe Biennale Sztuk Graficznych w Lublanie). Regulamin i cele przedłożone na pierwszej wystawie miały zapewnić, dzięki otwartej formule i zaproszeniom, napływ najwyższej jakości grafiki z limitowanych serii, niezależnie od rodzaju użytej techniki graficznej. Te standardy utrzymały się i stanowiły priorytet w procesie dokonywania wyboru w całej historii Biennale, aż do zmiany formuły w 2001 roku. W przededniu pięćdziesiątej rocznicy Biennale w Lublanie chciałbym – poprzez tę prezentację – zająć się rozważaniem tematu przyszłości tej i podobnych wystaw, dokonując wglądu w różne aspekty znakomitej przeszłości tego wydarzenia.

Biennale w Lublanie, zajmując na scenie międzynarodowej wiódące miejsce, odgrywało ważną rolę w rozwoju grafiki w dekadach po II wojnie światowej. Miejsce to miało szczególne znaczenie w okresie zimnej wojny, kiedy wstrzymana została niemal całkowicie komunikacja między Wschodem i Zachodem. Wówczas Federacyjna Republika Słowenii w dawnej Jugosławii pozostawała neutralna, utrzymując jednocześnie strategiczne, centralne miejsce na arenie politycznej i kulturalnej. W ciągu trzech dekad – od początku lat sześćdziesiątych dwudziestego wieku do okresu przed rozpadem dawnej Jugosławii w 1990 roku – i późniejszego globalnego oddziaływania na powstanie nowych miejsc o tym charakterze, organizatorzy Biennale w Lublanie stworzyli nie mające sobie równych, międzynarodowe forum wystaw graficznych. Stopniowo przyciągało ono i jednoczyło artystów nie tylko z przeciwstawnych obozów, ale również z krajów rozwijających się. Niezależni wydawcy grafik, młodzi artyści, także nieznanymi graficy z trzeciego świata znaleźli się obok megagwiazd, takich jak Leger, Miro, Picasso, Moore, Hamilton, Johns, Hockney i inni. Szczególne znaczenie, związane z początkami amerykańskiego udziału w tym międzynarodowym konkursie graficznym, miało przyznanie Grand Prix – w 1963 roku – młodemu i obiecującemu Robertowi Rauschenbergowi za grafikę „Wypadek”. Było to pierwsze międzynarodowe uznanie, które wraz z innymi ważnymi nagrodami (Biennale w Wenecji w 1964 rok), rozpoczęło światową karierę Rauschenberga. ■

**Breda Skrjanec**Międzynarodowe Centrum Sztuk Graficznych,  
Lublana, [Ljubljana], Słowenia**referat: „Thrust [natarcie]:  
26-te Biennale Sztuk Graficznych w Lublanie”  
(tytuł i streszczenie robocze).**

Dyrektorem artystycznym dwudziestego szóstego Biennale Sztuk Graficznych jest Jure Mikuz, ceniony słoweński historyk sztuki. W sposobie podejścia do instalacji wystawy koncepcją tej edycji kładzie nacisk na obchody pięćdziesiątej rocznicy imprezy, różnorodność spojrzeń na współczesną sztukę graficzną oraz na proces twórczy. Jure Mikuz zaprosił osiemnaście prestiżowych instytucji z całego świata do prezentacji wystaw, które usiłowałyby odpowiedzieć na pytanie: czym jest grafika dzisiaj?



Ich odpowiedzi nadają kształt kryteriom artystycznym odnoszącym się do położenia kulturalnego i geograficznego, w którym działają te instytucje. Ma to pomóc w ustanowieniu postkolonialnej perspektywy na sztukę. Podejście to uwydatni ogromną różnorodność sztuki dzisiejszej, istniejącej w naszym zglobalizowanym świecie.

Tytuł tegorocznego Biennale „Natarcie” [Sunek] mówi o sile oddziaływania wydarzenia, które przez pięćdziesiąt lat było jedną z lokomotyw ciągnących zarówno kulturę słoweńską, jak i międzynarodowe sztuki graficzne. Tytuł jest również aluzją do potęgi sztuki, mogącej uruchomić szeroki wachlarz odpowiedzi, myśli i emocji. Jest on także aluzją do znaczenia lokalności jako opozycji do globalności. ■

**Paul Coldwell**  
University of Arts, Londyn, Wielka Brytania

#### referat: „Kondycja grafiki”

Wykład ten opiera się na artykule, który ma być opublikowany w letniej edycji *Printmaking Today*. Zajmuję się w nim szerokim wachlarzem problemów mających, według mnie, znaczenie zarówno dla grafików, jak i dla samej grafiki. Pośród ważkich wydarzeń, na których artyści-graficy mogą prezentować swe prace w międzynarodowym kontekście, poddanym analizie i ocenie wartości, najbardziej oczywiste są prezentacje na biennale.

Na poziomie lokalnym i narodowym często zauważyć można niechęć społeczności grafików do otwarcia się na ocenę zewnętrzną. Zamiast tego optują za uprawomocnieniem się na własnym terenie za pomocą wystaw zmierzających bardziej ku prezentacji ogólnego, szerokiego spektrum działalności niż do zaprezentowania wyraźnej postawy. Organizacje poświęcone grafice dobrze radzą sobie w podnoszeniu świadomości kunsztu warsztatowego, jak i we wspieraniu grafików, jednak ich demokratyczna często natura, z uwagą skoncentrowaną bardziej na technice niż na intencji, przyczynia się czasami do marginalizowania tej dziedziny sztuki. Biennale odgrywa żywotną rolę w tworzeniu bardziej krytycznych i zróżnicowanych opinii oraz dostarcza międzynarodowej perspektywy, w której prace mogą być postrzegane. W dodatku międzynarodowe biennale służą jako przypomnienie zróżnicowanych wartości kulturowych widocznych w grafikach z całego świata. Pojawia się jednak pytanie dotyczące stopnia, w jakim wydarzenia te faktycznie odzwierciedlają obecną, zróżnicowaną praktykę sztuk graficznych lub czy dzięki wstępnym wymaganiom i ograniczeniom możliwe jest uwiecznienie idei grafiki jako tej, która stanowi ograniczony nakład pojedynczej kompozycji. ■

**Christopher Sperandio**  
Kartoon Kings, Princeton, New Jersey, USA

#### referat: „ARTSTAR”

Międzynarodowe konkursy graficzne, jak wszystkie wystawy posiadające jury, orzekane są na podstawie wiary w jakość. Gust i biegłość jurora lub jurorów powoduje, że system ten działa. Myśląc w ten sposób, cóż może być bardziej odpowiedniego niż telewizyjne reality show, które zaplanowano w Nowym Jorku, mieście, gdzie artyści z aspiracjami walczą o sławę i uznanie? Na początku roku, we współpracy z Galerią HD i Deitch Projects za-

powiedziano „ARTSTAR”: nowy, przełomowy dokument telewizyjny. „ARTSTAR” jest pierwszym w historii telewizyjnym serialem bez scenariusza, tworzonym i produkowanym przez artystę. Umiejscowiony jest w nowojorskim świecie sztuki. Ośmiu artystów wybranych z otwartych zgłoszeń, miało okazję uczestniczyć w grupowej wystawie Deitch Projects, który daje także szansę zrobienia własnej, indywidualnej wystawy. Zwiastun „ARTSTAR” dokumentował wzajemne oddziaływanie na siebie – w trakcie tworzenia nowych dzieł sztuki, będących częścią konkursu – ośmiu uczestników programu oraz czołowych krytyków, kolekcjonerów, kuratorów i artystów w Nowym Jorku. W mojej prezentacji omówię kulisy „ARTSTAR”. By jednak dowiedzieć się czegoś więcej o tym projekcie, proszę zajrzeć pod adres: <http://www.artstar.tv>.

[Niestety, Christofer Sperandio nie będzie mógł uczestniczyć w konferencji ze względu na trwającą pracę przy filmowaniu „ARTSTAR”. Tym niemniej fragment filmu pilotażowego zostanie zaprezentowany jako część tej sesji.] ■

**10.00 – 12.00**

**Akademia Sztuk Pięknych, Poznań, ul. Solna, sala 12**

**Sesja panelowa #6 „Kontakt kulturowy – lub migrujące dusze: efekt międzynarodowej wymiany artystów.”**

**Teresa A. Cole (przewodnicząca)**  
Tulane University, Nowy Orlean, Luizjana, USA

OŚWIADCZENIE SESYJNE: otwarty dostęp do warsztatów graficznych dostarcza odpowiedniego tła dla wymiany kulturalnej. Czy zatem stworzony został „zjednoczony świat grafiki”? Niektórzy twierdzą, że z powodu globalizacji utracono indywidualną tożsamość. Ja natomiast chcę dowiedzieć, że indywidualna tożsamość została w ten sposób umocniona i poszerzona. Sądzę, że wspólny język grafiki jest tym, co umożliwia artystom-grafikom komunikowanie się i prezentację własnych, zróżnicowanych światów. To właśnie dzięki dzieleniu się doświadczeniami warsztatowymi pojawia się bogata wymiana oddziaływująca zarówno na gościa, jak i na gospodarza. Ta wymiana poszerza spojrzenie wszystkich uczestników na tworzenie, otwierając możliwość dialogu i łamiąc stereotypy.

PODRÓŻ GDZIEŚ INDZIEJ: a więc dlaczego miałyby się porzucać komfort pracowni opartej na ustalonych wzorach dla czegoś innego. Przede wszystkim dlatego, że podróż jest przeniesieniem do miejsc nowych i osobliwych. Czego podróż dowodzi? Według Lucy Lippard w książce *On the Beaten Track: Tourism, Art and Place Travel* podróż u jednych ...dowodzi solidności lub zalet domowej bazy, u innych wywołuje tęsknotę za trawą po drugiej stronie płotu. Pragnienie artysty-grafika, by znaleźć warsztat istnieje, ponieważ jest czymś znanym wewnątrz nieznanego. Jest to wiadoma w ramach obcego doświadczenia. Miejsce, gdzie przyjezdny nie jest już turystą, gdzie staje się pracownikiem, imigrantem i uwiarygadnia jednostkę jako profesjonalnego artystę.

Dla artystów podróż nie jest stwarzaniem pustki ale jej wypełnianiem. Wiedza empiryczna i obserwacja są decydujące dla rozwoju i ekspansji dzieł i wyobraźni. Niektórzy podróżnicy poszukują faktów, inni wrażeń. Czy to pragnienie odkrywania odmiennego miejsca jest wynikiem instynktu odkrywcy, który się

ga wstecz aż do wieku oświecenia, kiedy badacz-podróżnik dokonywał zapisu wizualnego, lub nawet wcześniej, kiedy byliśmy łowcami i zbieraczami? Jak stwierdza Lippard ...*w większości postrzegamy podróż jako ucieczkę, wyrwanie się gdzieś indziej, gdzie zamieszkują inni, których odmienność będzie wyolbrzymiona i egzotyczna, a podobieństwa będą odrzucone lub ukryte, chociaż ich dom znajduje się jeszcze gdzie indziej.*

MIGRACJA: zatem, czy przejście artysty do innego studia jest aktem migracji czy jest to instynkt szukania informacji, doświadczenia i koncepcji niczym motyl monarcha wędrowny (monarch butterfly), który przez wiele pokoleń migrował do Meksyku. W sierpniu 1986 roku wszystko, co było w moim mieszkaniu w Baltimore umieściłam na strychu u moich rodziców i kupiłam bilet w jedną stronę do Aberdeen w Szkocji. Moja matka odwożąc mnie na lotnisko powiedziała: „mam nadzieję, że znajdziesz to, czego szukasz”. W Peacock Printmakers w Aberdeen znalazłam więcej niż kiedykolwiek przypuszczałam: dyskusję, dialog, wsparcie, porady techniczne, przestrzeń do pracy oraz innych grafików. To jedno, dziewięciomiesięczne doświadczenie nie tylko scementowało mój związek ze światem grafiki, ale także wprowadziło mnie do grona ludzi z Cape Town, Afryka Południowa; Towoomba, Queensland, Australia; Lawrence, Kansas, USA i do wielu szkockich grafików. Z niektórymi straciłam zupełnie kontakt, ale też utrzymuję kontakt z wieloma, a innych odnalazłam po latach.

DOSTĘP: efekt wspólnej pracy w przestrzeni tworzy więzi, które trwają. Informacja wizualna jest filtrowana przez soczewki różnych kultur, od niuansów małej grafiki po całkowicie odmienne sposoby patrzenia. Graficy nie tylko mogą dzielić się doświadczeniami i pomysłami, ale ze względu na zwielokrotniony charakter swych dzieł mogą także dzielić się pracami i wymieniać je między sobą. Wielu nie ma dostępu: wyposażenie do wykonywania grafik nie jest łatwe do zdobycia indywidualnie, jednak poza tym informacje o technikach i technologiach dostępne są w obszarze prac dyplomowych. Ważna jest współpraca, która użyczyłaby tę wymianę.

Omawiane w tym panelu kwestie nie będą ograniczały się jedynie do problemów globalizacji i indywidualnej tożsamości, kolonizacji i kulturowego imperializmu, do wpływów, jakie warsztat graficzny może wywrzeć na decyzje estetyczne, do wagi pracy i życia w innych kulturach, tworzonych więzi i dialogów czy trudnych doświadczeń i cierpień związanych z byciem outsiderem oraz do klarowności sytuacji gościa. Celem tego panelu jest zbadanie – poprzez aktualne przykłady dzieł sztuki oraz wyjaśnianie wspólnych projektów i abstrakcyjnych koncepcji – jak ten mikrokosmos przeplatających się kultur oddziałuje na jednostki-przybyszów oraz na lokalnych mieszkańców, którzy z przybyszami się stykają. ■

**Gesine Janzen**

Montana State University, Bozeman, Montana, USA

**referat: „Historia, pamięć i tożsamość: grafika artystyczna jako łącznik między pokoleniami”.**

Pojęcie kulturowej tożsamości stanowi oś mojej twórczości graficznej. Na konferencji Berlin/Poznań zaprezentuję przegląd własnych prac, omawiając sposób, w jaki zajmują się one historią mojej rodziny, jej migracją z Prus i jak wyobraźnia ta ucieleśnia tradycje niemieckiej historii grafiki oraz mój powrót do Niemiec

i Polski dzisiaj. Tożsamość, pamięć, historia i rodzina to tematy, którymi zajmuję się w swej pracy. Nić artystyczna łączy mnie z poprzednimi pokoleniami. Mój pradziadek, Kurt Kauenhoven (1888-1975) studiował historię sztuki w Berlinie i Königsbergu (Kalliningrad) we Wschodnich Prusach. Kolekcjonował on grafiki, które wisiły w jego domu w Getyndze. Oglądanie jego kolekcji podczas moich wizyt u niego, kiedy byłam dzieckiem, spowodowało, że zostałam grafikiem. Wychowana w Kansas, w połowie Niemka, zawsze musiałam radzić sobie z podwójną tożsamością. Tyle samo letnich wakacji spędzałam w Kansas na odgrywaniu *Little House on the Prairie*, jak i na oglądaniu sztuki w Niemczech. Zdarzało się w niektóre wakacje, że połączone wycieczki były diametralnie sprzeczne jak *The Flint Hills Rodeo* w czerwcu w zestawieniu z Documenta w Kassel w lipcu. Obie strony mojego drzewa genealogicznego sięgają wstecz do Żuław w Polsce. Moja matka przyjechała do Ameryki w roku 1960, ale rodzina ze strony mojego ojca wyemigrowała do USA kilka pokoleń wcześniej. Uczestnicząc w tej konferencji artystów z Niemiec i Polski mogłabym uzupełnić krąg znaczeń w mojej pracy.

Na konferencji IMPACT 4 chciałabym opowiedzieć moją historię i na nowo połączyć świat kultury moich przodków. Będzie to podejście z osobistego punktu widzenia, ale także z punktu widzenia artysty znajdującego się w historycznym szeregu twórców mówiących o kwestiach tożsamości w okresie przejściowym, o wyrażaniu ruchu i o migracji oraz o tym, gdzie przynależymy: w historii i w teraźniejszości. ■

**Stephen Lovett**

Manukau School of Visual Arts, Auckland,  
Nowa Zelandia

**referat: „Bezdomni”**

W wykładzie *Lokowanie pragnień* wygłoszonym na Trzeciej Międzynarodowej Konferencji IMPACT w Cape Town, w Afryce Południowej, mówiłem o tym, że pewna grupa nowozelandzkiej grafiki stworzyła coś na kształt mapy przedstawiającej miejsca, w których odnaleźli się jako mieszkańcy: fizycznie, psychicznie, duchowo, emocjonalnie i politycznie. Takie prace usiłują powiązać osobowość – o głębokiej czasami ambiwalencji – ze specyficznym, spójnym z nią położeniem geograficznym. Dyskusja ta sugeruje stopień akulturacji, usiłowania uczynienia się tubylcem, pod wpływem pisarza Pakeha [nie Maorysa – przyp. t.], przez osmotyczny styl, życie w rodzinnych i społecznych związkach z Maorysami, nowozelandzką/Aotearoa [Nowa Zelandia w języku maoryskim – przyp. t.] tubylczą ludnością.

Nie wyrzekając się wcześniejszego stanowiska, w tym wykładzie zamierzam dokonać przeglądu sposobów, dzięki którym migrujący graficy, otwierający się na obietnice i niebezpieczeństwa nowego położenia, uznają to szczególne miejsce za swoje, także ze względu na twórczość artystyczną, która czyniąc nas bezbronnymi, sprzeciwia się jednocześnie nieodwracalności, zamknięciu lub uproszczeniu.

Idee te rodzą pytania, na które nie ma łatwych odpowiedzi. Nie dlatego, że wycucie spójnego miejsca, w którym odpowiedź sama mogłaby się pojawić, jest wiecznie poza zasięgiem, ale bardziej dlatego, że każde miejsce jest ciągle poddawane rozczłonkowaniu przez politykę, ekonomię, historię, socjologię i psychologię miejsca w trakcie stawania się.

Ponadto każdy podmiot, każdy grafik, który usiłuje zająć się pytaniami dotyczącymi spójności i miejsca, czyni tak wbrew własnemu, osobistemu mitowi zerwania – od samego początku lub z punktu źródłowego – z własną drogą i własnym ostatecznym przeznaczeniem. Kluczowym tematem tego wykładu jest rezonans w praktyce graficznej, którą każdy artysta tworzy z uwzględnieniem tego obszaru koncepcji.

Wykład mój stawia pytania odnoszące się do zwykłych „praktyk regionu kulturowego” w Nowej Zelandii, gdzie młodzi artyści ujawniają bardzo często indywidualne, osobiste doświadczenia podczas realizacji swoich prac. ■

### Andreas Schönfeldt

Tshwane University of Technology, Pretoria,  
Republika Południowej Afryki

#### referat: „Grafika jako środek kontaktu”

Na stronie siódmej, w książce Donalda Saffa i Deli Socialatto można przeczytać: *Niewiele wynalazków w historii cywilizacji odegrało w procesie ewolucji myśli taką rolę, jak rozwój wyobrażeń graficznych. Kulturowe oddziaływanie grafiki nie miało równego sobie aż do naszego wieku, wieku komputerów, fotografii i komunikacji masowej.*

Dzisiaj nasze ja funkcjonuje w epoce, w której idea „Kontaktu” – współpracy – wychodzenia na zewnątrz oraz rozwoju przyciąga uwagę w globalnym wymiarze. Wpływ grafiki jest tu znaczący i powinien być dalej wspierany. Jest ona „duchem czasu” lub „Zeitgeist”, zawierającym odpowiednie cechy naszej epoki, by wypełnić swe zadanie. Zatem w referacie tym zapytam się, co czyni grafikę zdolną do otwarcia przed nami nowego świata? Czy może jest to proces technologiczny w grafice, który udostępnia możliwość nawiązania łączności między różnymi grupami?

Ken Tyler pytany przez Stephena Ingga w 1989 roku powiedział: „Istnieje język, który ucierpiałby wielce w świecie sztuki, jeżeli odebrano by mu wszelką graficzną ekspresję”. Podobnie bez sztuk graficznych utracony byłby kontakt między artystami różnych kultur.

Możemy zadawać więcej pytań i znajdować więcej odpowiedzi, ale czy możemy, jak napisał Thomas Dylan *wściekać się na gaśnięcie świata*. Idąc w ślad za tymi myślami, chciałbym zaprezentować wideo z sesji warsztatowej, by udowodnić odpowiedniość grafiki dla pracy zbiorowej, do sięgania poza i rozwoju projektów. ■

### Timo Lehtonen

University of Brighton, Brighton, Wielka Brytania

#### referat: „Czy to jest mój własny kraj? Spekulacje dotyczące miejsca kulturowego”

W tej propozycji horyzont wizualny tworzą moje ostatnie, własne wersje dziewiętnastowiecznych drzeworytów sztorcowych Gustava Dore do *The Rime of the Ancient Mariner*. Składają się na nie akwaforty, techniki wypukłe i rysunek i są one tak samo zainspirowane enigmatyczną odyseją Samuela Taylora Coleridge’a, kreśląc moralne, psychologiczne i morskie wygnanie.

Kompozycje pokazują odpłynięcie statku z rodzinnych wybrzeży Europy, jego zanurzenie się w rozległych, lodowych krajobrazach Antarktydy, opłynięcie Przylądka Horn, wtargnięcie na niezbadany Pacyfik i przekroczenie równika przed wzruszającym powrotem. Biorąc tę pracę za punkt wyjścia referat mój rozważał będzie dwie niżej odnotowane kwestie.

Stopień, w jakim dzieło artysty wyraża zdeterminowane biograficznie uwarunkowania – w moim przypadku akomodację mieszkańca Afryki równikowej, aspekty fińskie i brytyjskie, niczym żeglarskie włóczędzostwo, które przekracza nie tylko granice, ale półkule.

Stopień w jakim intelektualne i twórcze pomosty między tradycjami kulturowymi stawiają dialektyczne wyzwania, niosące w sobie (dla artystów) niejasne kulturowo położenie w walce o rozwikłanie twórczych i kulturowych sprzeczności.

W niniejszym referacie będę przekonywał, że autentyczne zrozumienie tradycji kulturalnej innych musi wystawić naszą (zachodnią) pewność siebie na ryzyko, przynajmniej gdy te wartości postrzegane są politycznie, jako funkcje historii kolonialnej i post-kolonialnej. Jest to spowodowane tym, że o ile potomek kolonializmu, antropologii, może rościć sobie prawo do wyruszenia z bezstronną obiektywnością, to Żeglarz, po to, by przywrócić swój twórczy i pełen polotu obraz świata, musi podróżować w głąb grzechu, winy, alienacji i śmierci za życia. ■

#### 10.00 – 12.00

#### Akademia Sztuk Pięknych, Poznań, budynek A, sala 101 (Aula)

#### Sesja panelowa #7 „Plakaty i grafiki”

#### John Phillips (przewodniczący)

Londonprintstudio, Londyn, Wielka Brytania

#### referat: „Prostytucja i przyjemność: publiczna i prywatna wrażliwość w sztukach graficznych”

Wykład ten bada pokrewne problemy dotyczące tego jak i dlaczego odróżniamy „grafiki” (a dokładniej grafiki o ograniczonym nakładzie) od plakatów.

Z zewnętrznego punktu widzenia istnieje wyraźna i szybka do zidentyfikowania różnica między tymi dwoma typami produktów. Plakaty są skierowane do publiczności, rzadko wykorzystują abstrakcję, eksploatują przypadek lub kuszą za pomocą faktury. Grafiki artystyczne często powstają pod wpływem innego nastawienia. Są one wykonane w ograniczonej ilości by (czego można dowieść) zmaksymalizować zysk. Tymczasem plakaty wykonywane są w nieograniczonych nakładach z tego samego powodu, co także można udowodnić. Bliższe przyjrzenie się grafikom i plakatom ujawnia dalsze zacieranie się granic między nimi.

By zrozumieć ich odmienności musimy zanurzyć się w obszar ukryty pod warstwą wizualną i zbadać ich historię i atrybuty. Technologia związana z grafiką nie zmieniła się od końca XV do początków XIX wieku, kiedy uprzemysłowienie i technika litografii zainicjowały radykalne zmiany w tej dziedzinie. Jedną z konsekwencji takiego rozwoju była inwazja plakatów w żywych barwach na miejską przestrzeń publiczną.

Inną było przemieszczenie przestarzałych pras graficznych do domostw i pojawienie się monochromatycznych grafik jako modnego hobby.

Publiczne i prywatne królestwo oraz skala pozostają miernikiem odróżniającym grafikę artystyczną od plakatu. Sugeruje się jednak, że to dedykacja społecznej i prywatnej wrażliwości w ramach tych wizualnych twórców, najbardziej je odróżnia. Jeżeli chodzi o prostytucję i oddawanie się przyjemności, nie wszystko można umieścić w streszczeniu! ■

#### G. Julia Dech

Hochschule der Kunst, Institut für Kunst im Kontext, Berlin, Niemcy

#### referat: „Niemiecki plakat polityczny w ruchu kobiecym: od 1970 do czasów obecnych”

Ta ilustrowana rozmowa będzie prezentacją plakatu politycznego dla ruchu kobiecego w Niemczech od 1970 do dzisiaj. ■

#### Lech Majewski

Akademia Sztuk Pięknych, Warszawa, Polska

#### referat: „Trzy dekady plakatu”

#### Eugeniusz Skorwider

Akademia Sztuk Pięknych, Poznań, Polska

#### referat: „Plakat we współczesnym świecie”

W wykładzie zaprezentuję moje własne plakaty, jak i plakaty innych. Przedstawię także swoje sądy dotyczące plakatu jako formy ekspresji graficznej. ■

#### Barbara Madsen

Rutgers the State University of New Jersey, Nowy Brunswik, New Jersey, USA

#### referat: „Poetycki terrorizm: billboardy przeciw nietolerancji”

Za pomocą moich publicznych billboardów i bannerów poruszyć chcę niektóre kwestie społeczne jak brak zrozumienia i empatii dla ludzi odmiennych ras i przekonań, chcę także walczyć z nienawiścią i nietolerancją, której naucza się wewnątrz krajów i społeczności. Moje billboardy stawiają również pytania dotyczące zachłanności przedsiębiorstw kosztem środowiska naturalnego. W tym wykładzie będę mówiła o pięciu publicznych pracach, które wykonałam od 11 września 2001 roku, włączając w to dzieła z Newark „Zemsta nie ma końca” z zestawem składającego się domina, miejski billboard w Jersey „Okno za okno = ślepiec” (Eye 4 Eye = Blind), ukazujący jedno niebieskie, jedno brązowe oko patrzące w dół, poddając w wątpliwość logikę odwetu. Trzy prace wykonane wiosną 2005 roku w Waszyngtonie DC to „OH” – obraz przedstawiający maskę gazową i twarz z szerokim uśmiechem, banner „Strach i paranoja wygrywa” wykorzystujący obraz maski, obiektów latających i tekst oraz „Kto decyduje o naszej przyszłości?” – banner przedstawiający stokrótkę i instalacje gazowe. Będą także zaprezentowane najnowsze projekty billboardów. ■

#### 13.30 – 15.30

#### Muzeum Narodowe w Poznaniu, sala nr 20 (Undergroun Hall)

#### Sesja panelowa #8 „Kontakt między studentami: sesja edukacyjna”

#### Jo Ganter (przewodnicząca)

Edinburgh College of Art, Edynburg, Szkocja

#### referat: „Kunst kontra idee: nauczanie współczesnej grafiki”

Konceptualizm kładący nacisk na idee – przed formą – mocno wpłynął na nasze nauczanie sztuki ale zbyt często poddawał w wątpliwość „robienie” jej w ogóle. Wykład ten będzie dążył do przeanalizowania konfliktu między kunstem a konceptem, konfliktu który dotyka naszego nauczania tradycyjnej grafiki. Będzie to rozważanie statusu specjalistycznej grafiki w dobie odchodzenia od cech swoistych dla tej dziedziny.

Sztuka konceptualna wzmocniła pozycję grafiki, ponieważ zawsze była ona związana z ideami. Jednak z punktu widzenia sztuki (warsztatu) jest to kwestia rosząca wątpliwości, bowiem w momencie, gdy od grafiki nie oczekuje się już efektu multiplikacji lub aspektów związanych z przekazywaniem informacji, idea technicznej wirtuozerii, koniecznej do wykonania tradycyjnych form graficznych, jest traktowana z podejrzliwością. Twierdzi się, że studenci w szkołach artystycznych nie powinni już postrzegać siebie poprzez technikę. Zamiast tego technika powinna być wybierana tak, by odpowiadała ideom stojącym za każdym indywidualnym projektem. Jest to przekonujący argument, ale pozostawia nauczycieli z problemem dotyczącym sposobu wprowadzenia studentów w szeroki wachlarz technologii potrzebnych do wykonania takiego dzieła w praktyce. Wymaga ono znajomości metod, za pomocą których studenci wykonają akwafortę lub litografię, jeżeli lub wówczas gdy ich pomysły będą ich potrzebowały, ale bez konieczności zostawiania specjalistami. Trudną sprawę mamy wówczas, gdy techniki te naprawdę wymagają czasu i umiejętności. Pojawia się ponadto pytanie: jak studenci mają decydować o wyborze właściwej techniki do swych pomysłów, jeżeli nie wyposażymy ich w solidne doświadczenia dotyczące tych technologii? Studenci potrzebują doświadczenia po to, by realizować własne pokłady ekspresji, które się przed nimi otwierają.

Uczelnie są odpowiedzialne za taką edukację studentów, która przygotowałaby ich do sukcesu we współczesnym, artystycznym świecie idei i multimediów. Muszą one jednak stać na straży, by nie uczyć jedynie tego, co jest modne a kontynuować naukę życiowych umiejętności, które umożliwią artystom rozwój wykraczający poza obecną sytuację. ■

#### Andrew Atkinson

Montclair State University, Montclair, New Jersey, USA

#### referat: „Uzupełniające się języki: fotografia i grafika”

Graficy nie są fotografami i vice versa. Chociaż obie dziedziny mają wspólny obszar, to w ramach struktur edukacyjnych pola te są ciągle oddzielone, bowiem mają one często odmienne zainteresowania, postawy, estetykę, języki i technologie.



Komputer osiągnął to, czego nie mogli dokonać alchemicy. Jest kamieniem filozoficznym tłumaczącym tematy na swój binarny język. Chociaż daje to sposobność wzajemnego oddziaływania w obszarach tematycznych, to nie rozwiązuje on, ani nie oferuje rozwiązań dla bazowych języków używanych w tych odrębnych dziedzinach.

Wspólny dla fotografii i grafiki język istniał długo: graficzna reprodukcja wizerunku fotograficznego była decydująca dla rozwoju i wartości fotografii, ponieważ większość oglądanych obrazów fotograficznych to w rzeczywistości reprodukcje, a liczba faktycznych fotografii, oglądanych chociażby przez ludzi z tej dziedziny jest mała w porównaniu do liczby obrazów reprodukowanych. Oczywiście ten rodzaj wspólnotowości rośnie w ostatnich latach, jako że kamień filozoficzny dwudziestego pierwszego wieku łączy niektóre praktyki wykonywania i tworzenia obrazu z obydwu dziedzin. Taka jest obecna sytuacja wielu studentów, artystów i pedagogów: jest technologia, która jednoczy nasze dziedziny, cyfrowy zapis, który pozwala nam przenosić obrazy z jednego obszaru na drugi i jest także język techniczny, który w specyficzny sposób odtwarza obraz fotograficzny. Ale język ten w większości obejmuje nakładanie się na siebie tych dwóch technologii i mówi o mechanizmie jego tworzenia. Będzie zatem udowodniane, że jest to język użyteczny dla opisu aspektów materialnych, ale ma ograniczenia.

Szerzej zakrojone języki fotografii i grafiki najogólniej różnią się na poziomie estetyki i obszaru zainteresowań. Grafik może badać społeczne żywioły w reprodukcji mechanicznej z dystansu i poprzez brak „aury” powtarzalności. Fotografia tymczasem rzadko traktuje techniki twórcze jako politycznie i społecznie znaczące, a częściej jest zainteresowana tematem z perspektywy społecznego i etycznego dziennikarstwa fotograficznego. Dając inny przykład, na formalnym poziomie dzieła graficzne zajmują się odciskami i często materialnym efektem, podczas gdy fotografia zainteresowana jest wysokiej jakości dystrybucją tonu. Oczywiście grafiki wykonywane w technikach foto-mechanicznych mają niektóre z formalnych obszarów zainteresowań wspólne z fotografią alternatywną. Jednak w większości tych praktyk paradygmaty są całkowicie odmienne.

Wykład ten będzie zgłębiał ów heterogeniczny obszar, szukając języka krytyki oraz wizualizacji, które mogłyby połączyć aspekty fotograficznego obrazu z językiem kompozycji graficznej po to, by je wzmocnić, jak i poddać w wątpliwość fundamenty każdego z nich i tradycyjną separację tych obszarów. Technologie bowiem przybliżają je po to, by ułatwić komunikację między tymi obszarami. ■

**Andrew Folan**

National College of Art and Design, Dublin,  
Irlandia

**referat: „Fetysz czy firmament?”**

Wprowadzenie technologii cyfrowej było przełomem w praktyce graficznej. Przyniosło to zarówno pozytywne, jak i negatywne skutki. Manipulacja obrazem, na przykład w programie PhotoShop, korzysta z języka wcześniej już znanego grafikom, dając im przewagę w tej wiodącej technologii. Ponieważ ręczne drukowanie jest obecnie wartością budzącą wątpliwości, to czy trud zaawansowanego procesu ma wkład w estetyczną lub konceptualną naturę dzieła sztuki?

Tak jak fotografia, stającą kiedyś w szranki z malarstwem, tak obraz cyfrowy współzawodniczy z racjonalnością w grafice. W odpowiedzi na to wielu grafików przewartościowało swe strategie, kierując się ku dokładnie określonym sposobom wykorzystania procesu twórczego i ku wzmocnieniu rozwiązań, które mogłyby zachować ich unikalną technikę.

Ponowny wzrost zainteresowania litografią w NCAD w Dublinie zbiega się z wprowadzeniem technologii cyfrowej. Studentów wybierających kamień przyciąga nieskomplikowana technicznie natura litografii. Ci natomiast, którzy pracują w technikach cyfrowych, robią to z zaskakującą łatwością. Odszedł już szum lat dziewięćdziesiątych, gdy komputery umożliwiały swobodę syntezy, o których wcześniej można było jedynie marzyć i dzisiaj większość studentów, wykonując swoje prace domowe na komputerze, nie podziela tego entuzjazmu. Cenią sobie wyrafinowanie technik cyfrowych, ale równocześnie szukają dotykowego zaangażowania się w proces twórczy. Tradycyjna grafika jest preferowana w zaskakująco dużej liczbie przypadków. Studenci wybierają techniki, które wydają się być mistyczne, a nawet rytualne, zarówno pod względem techniki, jak i efektu. Techniki cyfrowe są im bliskie, jednak tradycyjne techniki wzbudzają fascynację pokrewną fascynacji alchemią. Dla wielu artystów jakości zmysłowe i dotykowe tworzenia obrazu są wypełnieniem głęboko zakorzenionych potrzeb. Trzeba odwiedzić jakąkolwiek pracownię (studio), by doświadczyć „esencji” twórczego obrazu. Wartości dotykowe są nieodłączne w wykonywaniu odbitki, gdzie pojawia się symbiotyczny związek między ideą a procesem.

Wykład ten będzie omawiał dychotomię wynikającą z utrzymania obydwu technologii: tradycyjnej i najnowszej oraz skutków tego w nauczaniu i w praktyce graficznej. ■

**Susan Goldman**

George Mason University, Fairfax, Wirginia, USA

**referat: „Przekształcanie współczesnego, akademickiego programu nauczania w oparciu o program profesjonalnej wizyty artysty”**

W wykładzie tym będzie mowa o wartości pedagogicznej „programu profesjonalnej wizyty artysty”, mającego na celu wzbogacenie akademickich metod nauczania na uniwersytetach i w instytucjach artystycznych. Bazując na moim doświadczeniu z tą nowatorską praktyką, omówię wartość obserwacji, współpracy i nawiązywania kontaktów. Wszystko to daje wyniki, kiedy profesjonalni artyści współdziałają ze studentami, przekształcając scenę sali lekcyjnej i ożywiając tradycyjny, akademicki program nauczania. Wzorowany na doświadczeniach odbywania stażu, tak rozpowszechnionych w innych zawodach, ten „staż na wspak” przyciąga profesjonalistów do sali lekcyjnej po to, by wytworzyć dynamikę w interakcji ze studentami. Zaprezentowane będą również nowatorskie projekty wykorzystujące techniki mieszane, które sięgają zarówno po obrazy wykonywane ręcznie, jak i metodami cyfrowymi. Projekty te służą do zeknięcia wizytujących artystów z różnych krajów i artystów z Waszyngtonu DC ze studentami z instytucji artystycznych, włączając w to Pyramid Atlantic i George Mason University. ■

**Rahman Mohamed**  
Universiti Sains Malaysia, Penang, Malezja

**referat: „Grafika na uniwersytetach w Malezji”**

Po raz pierwszy grafika artystyczna pojawiła się na uniwersytetach w Malezji w końcu lat czterdziestych na Akademii Sztuki Nanyang. Początkowo wprowadzono jedynie technikę drzeworytu. Zainspirowani reprodukcjami książkowymi przywiezionymi z Chin, zarówno instruktorzy, jak i studenci zaczęli eksperymentować w drzeworycie jako formie artystycznej. Odtąd drzeworyt stał się częścią nauczania akademickiego. W latach sześćdziesiątych kilku artystów powróciło do Malezji po uzyskaniu dyplomów w szkołach artystycznych i pracowniach zachodnich, takich jak Royal College of Art w Londynie i Atelier 17 w Paryżu, gdzie mieli możliwość studiowania grafiki artystycznej. Ci artyści wsparli techniczne umiejętności, jak i wiedzę o grafice oraz rozpowszechnili je wśród entuzjastów sztuki w Malezji.

W latach sześćdziesiątych dwudziestego wieku Studium Nauczycielskie w Cheras, Kuala Lumpur, rozpoczęło nauczanie technik graficznych w ramach programu nauczania sztuki, wprowadzając podręczne prasy do akwaforty, litografii na metalu oraz typografię. W latach siedemdziesiątych Instytut Technologii Mara otworzył warsztat graficzny z pełnym wyposażeniem do wykonywania akwaforty i innych technik wklęsłych. Kilka lat później Universiti Sains Malaysia w Penang uruchomiło własny warsztat graficzny, który składa się z wyposażenia służącego zarówno do wykonywania technik wklęsłych, jak i do litografii. Dzisiaj więcej uniwersytetów i szkół artystycznych ma w swych programach nauczanie technik graficznych.

Poza prześledzeniem historii i rozwoju grafiki artystycznej na uniwersytetach malezyjskich, w niniejszym wykładzie zostanie także omówiona rola, jaką odgrywa malezyjska Narodowa Galeria Sztuki w promowaniu grafiki. Wkład w to dzieło mają również ambasady innych krajów. ■

**Stephen Mumberson**  
Middlesex University Londyn, Wielka Brytania

**referat: „Down Cha Cha Cha Road:  
Then a Morning in a Mud hut in Tengenge  
(Doświadczenia warsztatu graficznego British  
Council w Zambii i Zimbabwie w 1992 roku)”**

W 1992 roku pojechałem do Lusaki i Harare w Afryce by kierować warsztatami British Council dotyczącymi technik wypukłych. Warsztaty zostały zatytułowane „Nie z tego świata” (out of the world). Był to jednocześnie tytuł wystawy objazdowej, prezentującej wybór grafik dzięki uprzejmości British Council. Warsztaty wzniewały problemy i konflikty, nie tylko z powodu nauczania drzeworytu sztorcowego w krajach, gdzie większość struktur drewnianych jest zjedzona przez insekty w ciągu zaledwie tygodni. W obydwu afrykańskich miastach następowały zmiany polityczne, a poziom miejskiego ubóstwa i przestępczości był taki, jakiego nigdy wcześniej nie znałem. Większość starc dotyczyła braku środków do życia. Były także trudne momenty w telewizyjnych wywiadach oraz z grupami religijnymi. Proszę do tego dodać doświadczenie samej Afryki z dzikimi zwierzętami, zapachami, obyczajami i tradycjami, o czym miałem zaledwie mgliste pojęcie. Złożoność codziennego życia czyhała u progu czasowo istniejącego studia. Niczego nie można było zakła-

dać, trzeba było myśleć „na własną rękę”, by móc rozwiązywać problemy warsztatowe. W niniejszym referacie przedstawię – na podstawie notatek, które poczyniłem w tamtym czasie – moje ówczesne doświadczenia. Zawierają one radzenie sobie z problemami politycznymi, kulturą, ciągłą obecnością śmierci, jak i z oczekiwaniami grupy uczestniczącej w warsztatach. Skonfrontowaliśmy się – stojąc twarzą w twarz – z rzeczywistością AIDs i jej oddziaływaniem. Mimo to ciągle byliśmy w stanie tworzyć dzieła na obie wystawy, z każdą z grup: w Zambii i w Zimbabwie. ■

**13.30 – 15.30,**  
**Akademia Sztuk Pięknych, Poznań, ul. Solna,**  
**sala nr 12**

**Sesja panelowa #9:**  
**„Kontakt kulturowy : ‘Wieloraki, nierówny,**  
**odmienny ...połączony’”**

Uwaga: bardzo żałujemy, że Alicja Candiani nie może uczestniczyć w konferencji ze względu na brak sponsora. Sesję tę poprowadzi inny uczestnik konferencji. ■

**Paul Liam Harrison**  
University of Dundee, Szkocja

**referat: „Wymiana kulturalna poprzez  
doświadczenie współpracy”**

W odpowiedzi na temat konferencji w wykładzie tym zajmę się kwestiami związanymi z kulturą i wymianą poprzez doświadczenie współpracy. Omówię to jako metodę pracy w kontekście zintegrowanych projektów graficznych, które wykraczają poza konkretne dyscypliny sztuki i nauki.

Dzięki roli konsultanta naukowego w Centrum Badań Wizualnych na Uniwersytecie w Dundee, zaangażowany zostałem w zarządzanie i tworzenie różnych projektów graficznych, głównie w technice sitodruku, najczęściej włączając w to współpracę z innymi artystami, projektantami, architektami oraz badaczami z różnych dziedzin. W prezentacji tej skoncentruję się na kilku ostatnich, wspólnych projektach, w których pracowałem z badaczami ze świata nauk biomedycznych, w zakresie genetyki i funkcji komórkowych.

Projekty te pociągnęły za sobą współpracę z pracownikami Biocentrum na Uniwersytecie w Dundee, z Human Genetics Unit, Medical Research Council (MRC) w Edynburgu, z Cold Spring Harbor Laboratory (CSHL) w Nowym Jorku oraz z naukowcami zajmującymi się kwestiami społecznymi w ESRC Centre for Economic and Social Aspects of Genomics CESA Gen na Uniwersytecie w Cardiff. Rezultaty w formie dzieł graficznych zostały zaprezentowane w galeriach i na konferencjach i zamieszczone w magazynach naukowych, takich jak *Nature Reviews Genetics*. Ostatnio zaproszono mnie do pokazania ich na dorocznej konferencji Organizacji Ludzkiego Genomu (HUGO) w Kyoto, dorocznej konferencji CESAGen w Royal Society w Londynie oraz na konferencji Dynamic Organisation of Nuclear Function w CSHL w Nowym Jorku.

Projekty te tworzą najważniejszą część mojej praktyki, ale też są integralnie związanymi studiami przypadku w badaniach, które prowadzę dla celów dysertacji.



Istotą tych studiów jest prześledzenie praktyki graficznej jako metody przenoszenia surowych danych w sferę publiczną. Ma to na celu zbadanie metod i procesów zaangażowanych w wizualizację tworzenia wiedzy dzięki doświadczeniu wspólnego wykonywania obrazu.

Sitodruk jako technika, która może funkcjonować w tradycyjny sposób, będąc jednocześnie partnerem dla nowych technologii, może być postrzegany jako wyjątkowo wszechstronny i przydatny w tych zintegrowanych, wspólnych projektach. Podniesione w tym wykładzie kwestie dotyczą pytań związanych z przyszłą rolą artystów funkcjonujących w takim procesie w czasach, gdy informacja i technologia stają się coraz bardziej złożone. Pytania dotyczą także roli naukowca w czasach, gdy żądanie transparentności zwiększa ich odpowiedzialność dotyczącą łatwiejszego dostępu do badań wśród szerokiej publiczności. ■

#### Neil Morris

Liverpool John Moores University, Liverpool,  
Wielka Brytania

#### Peter Clarke

University of Central Lancashire, Preston,  
Wielka Brytania

#### referat: „Osieć dni w tygodniu: wymiana kulturalna Liverpool – Kolonia”

Wykład ten będzie wygłoszony w kontekście wielorakiego wyboru prac powstałych w ciągu ostatnich siedmiu lat jako część międzynarodowego festiwalu „Osieć dni w tygodniu: wymiana kulturalna Liverpool – Kolonia”. Akcent położony będzie na charakter współpracy w tych projektach i na unikalne relacje ustanowione między Liverpool School of Art, Printmaking Area i Kölner Graphikwerkstatt. „Osieć dni w tygodniu” dąży do rozwoju twórczego dialogu między Liverpooliem a Kolonią dzięki programowi wymiany kulturalnej, który poszerza świadomość i rozumienie siebie nawzajem. Jądrzem współpracy jest dostarczenie – artystom i innym indywidualnościom – możliwości spotkań i organizowania się w obydwo uczestniczących w programie miastach. Koncentruje się ona na sztuce współczesnej i na rozwijaniu kontaktu z nimi, między innymi dzięki partnerstwu edukacyjnemu.

Projekt „Osieć dni w tygodniu” daje artystom z Liverpoolu i Kolonii możliwość uczestnictwa w unikalnej wymianie kulturalnej dzięki programowi wystaw, stażów, filmów, spektakli, debat i publikacji. To, co wyróżnia „Osieć dni w tygodniu” to nasza zdolność do utrzymywania wyjątkowo interesującej i ekscytującej serii kulturalnych wydarzeń od początku 1998 roku. Jest to projekt wszechstronnie wyposażony, o scementowanych na wiele sposobów relacjach i twórczym partnerstwie między różnymi się kulturowo i edukacyjnie organizacjami w obydwo miastach. Tworzymy też okazje do zyskania szerszej międzynarodowej perspektywy, zarówno dla indywidualnych osób, jak i dla miasta. Od 1998 roku odbyło się ponad dziewięćdziesiąt wydarzeń dających młodym, jak i uznanym artystom, szansę bycia po raz pierwszy zauważonymi i zaprezentowanymi w obydwo miastach: Liverpoolu i Kolonii. ■

#### Carinna Parraman

Centre for Fine Print Research, University of West  
of England, Bristol, Wielka Brytania

#### referat: „Grafika opierająca się na współpracy jako debata wizualna”

Wymiana grafik oraz teki graficzne były i są znaną metodą ułatwiania dialogu wizualnego między krajami, akademikami i społecznościami artystów. Dzieje się to przez powzięcie prostego pomysłu stworzenia nakładu dzieła opartego na temacie, wymiarze i warsztacie; w ten sposób umożliwia się wymianę między uczestniczącymi artystami i ułatwia tworzenie nowych związków i idei.

Dla artysty-grafika, metodycznie przyzwyczajonego do tworzenia sztuki opierającej się na powtarzalności, teka jest użytecznym środkiem rozwoju i prezentowania idei. Wspólna teka jest pozbawiona hierarchii: dzieło studenta może być oglądane obok dzieła długo praktykującego artysty, co zachęca studentów do patrzenia, badania i rozwijania swych prac w otoczeniu utytułowanych mistrzów i współczesnych. Ponieważ jest przenośna – cała wystawa może być umieszczona w jednym pudle – nadający się do transportu charakter teki może pod względem wizualnym dać szansę i ułatwiać debatę. Ponadto tradycyjna wymiana umożliwia artystom z różnych krajów „dotknięcie podstaw”, by utrzymać kontakt w globalnej sieci współczesnych.

Jednakże wspólna teka ogranicza artystę do jednego tematu. Dlatego koncepcja ta ma swoje plusy, ale i minusy, takie jak ograniczenie przez wymiar lub temat, co nie jest być może częścią profesjonalnej praktyki artystycznej i z tego powodu jest poza zainteresowaniem artysty. Praca znajduje się poza kontekstem, co z kolei nie rodzi następstw dla artysty, a przez to kompozycja oraz jakość grafik jawią się jako mierne i zanikające. Tecka może być traktowana również jako „pudełko z mieszanką” lub „dział z towarami przecenionymi”, w którym wszystkie dzieła są sprowadzone do jednego poziomu, bez jakiegokolwiek troski o cokolwiek innego poza jej homogenicznym charakterem masy artystycznej.

Prezentacja ta dostarczy kontekstu historycznego zaczerpniętego z tek graficznych i ze wspólnych projektów graficznych, które znajdują się w archiwach Tate w Wielkiej Brytanii. Jak kształtowały one metody twórczości artystycznej pokażą na przykładzie grafik (Schools Prints), które prezentowane były szkołom i wytwórniom jako środek edukacji powojennych mas, czy bardziej europocentryczne „Eurominiotopack” (1969) i „London Portfolio” (1992), przenośna wystawa grupowa zawierająca prace artystów „Brit Pack”. Zajrzyjmy również do tek, które mają kulturalne, społeczne lub polityczne implikacje, jak teka „Human Rights Portfolio”, która jest odpowiedzią na południowoafrykański projekt ustawy dotyczącej praw człowieka z 1996 roku. Artyści zostali zaproszeni do wykonania czarno-białych grafik do każdej z dwudziestu siedmiu klauzul tego projektu.

Centrum do badań nad grafiką artystyczną (Centre for Fine Print Research) utrzymuje coroczną wymianę grafik i będzie świętowało w tym roku dwudziestą wymianę tek z miniaturowymi grafikami. Idąc tym tropem, użyłam tematu tego do stworzenia International Mini Print Portfolio (2000) i we współpracy z HP Art and Science wykorzystałam też nowatorski sposób podejścia do przedsięwzięcia, jakim jest teka, włączając zaproszonych ar-

tystów, studentów i dzieci szkolne do uczestnictwa w różnorodności nowych tematów.

Najnowszym przedsięwzięciem jest *@rt Exchange*, które łączy szkolne społeczności w Europie, by wymieniać się sztuką i ideami poprzez proste opracowania, które są prezentowane w ogólnościowej sieci.

Prezentacja ta będzie również kontekstem propozycji wystawienniczej na tę konferencję. Ostatni z nich jest zatytułowany „Boxing Clever”, artyści i studenci zostali zaproszeni do badania tego samego tematu: relacji między inżynierią papieru a grafiką. Wyniki pokazane zostaną na wystawie. ■

### Vicki Reynolds

niezależna artystka, Willunga, Australia Południowa

#### referat: „Woda: doświadczenie australijskie”.

Dostępność wody do picia jest dzisiaj problemem wielu krajów. W Australii jest to kwestia znana od dawna i poważna. Prelekcja ta będzie omówieniem historii i oddziaływania osadników anglo-europejskich, którzy skolonizowali Australię, gdzie rdzenna ludność, jej kultura i sposób życia zostały w zasadzie zignorowane. Kontynent australijski opisany został jako ziemia niczyja (*terra nullius*), co poddane będzie weryfikacji z punktu widzenia grafiki wykonanej najpierw w Anglii, a potem w Australii.

Konsekwencją wyobrażeń na temat *terra nullius*, połączonych z wprowadzeniem anglo-europejskich technik rolniczych w przyrodę o całkowicie odmiennej geologii i klimacie, był początek społeczeństwa, którego problemy środowiskowe stają się wyraźne i wymagają radykalnych rozwiązań.

W swym wykładzie uwagę skupiam na wykorzystaniu wody w Australii, najbardziej suchym, zamieszkanym kontynencie na świecie. Główne punkty obejmują: Australię i efekt „*Terra Nullius*”, przeniesienie kulturowe – z Wielkiej Brytanii do Australii, Australia w kontekście globalnej sytuacji z wodą oraz graficy australijscy pracujący w obrębie tematów związanych ze środowiskiem, włączając w to projekt „*Gigalitre*”. To Mark Twain powiedział: *Whisky jest do picia, woda jest do walki o nią*.

„*Gigalitre*” jest wystawą będącą uwieńczeniem dwunastomiesięcznego dialogu prowadzonego przez trzech australijskich artystów z trzech stanów i miejsc znajdujących się bezpośrednio w dorzeczu Murray Darling, największym na kontynencie australijskim systemie rzeczonym. 40% produkcji rolnej Australii ma miejsce w Murray Darling, aż do 90% (zależnie od rocznych opadów) w dorzeczu Murray Darling. Ogromny procent państwowego dochodu z przemysłu (trójkąt żelaza) jest uzależniony od wody w rzece Murray River. Wszyscy trzej artyści podziwiają obawę, że o ile wkrótce nie zostaną przedsięwzięte jakieś akcje, spadek poziomu wody w systemach rzecznych w Australii, szczególnie w Murray Darling, będzie miał ekstremalne oddziaływanie na całą Australię. ■

### Kristina A. Zalite

niezależna artystka, Barlorne, Kolumbia Brytyjska  
Kanada

#### referat: „Lokalna mitologia wojny globalnej: druk wypukły w Arktyce kanadyjskiej i na Alasce”.

Wykład ten jest wizualną eksploracją grafiki artystycznej w Arktyce północnoamerykańskiej. Prezentacja odsłania kulturalne i geograficzne pejzaże, w których rozpoczęła się grafika na terenie Arktyki kanadyjskiej i alaskiej. Mówi ona też o samych społecznościach, które tworzą grafiki. Techniki i tradycje są rozpatrywane po to, by wyjaśnić historyczny, jak i obecny rozwój stylu graficznego.

Patrząc na mapę globu, wspólna dla północnych regionów Ameryki Północnej jest historia kolonializmu, włączając w to przesiedlenie tubylczej ludności do strategicznych obszarów obrony przed globalną wojną. W połowie lat dziewięćdziesiątych sztuka na papierze została wprowadzona do Kanady i na Alaskę jako strategia służąca ekonomicznemu przetrwaniu na rynku światowym. Krajobraz kulturowy półkuli północnej w Ameryce doprowadził do eksperymentów z farbami drukarskimi, blokami kamiennymi i klockami drzeworytowymi w społecznościach Nome, Holman, Baker Lake i Cape Dorset.

Bliższe przyjrzenie się poszczególnym społecznościom w Arktyce Ameryki Północnej pozwala na dostrzeżenie unikalnych przykładów globalnej wymiany idei dotyczących grafiki. W Cape Dorset, grafika artystyczna zaczęła się od momentu, gdy wysoki urzędnik do spraw rozwoju podjął studia w Japonii w wyraźnym celu założenia północnego centrum grafiki. Z drugiej strony, w krajobrazie tundry w Nome (Alaska), artyści szkoleni w południowych stanach Ameryki uczyli grafiki wielu uzdolnionych rysowników i snycerzy w kości słoniowej. Niektórzy z tych ostatnich uczyli się wcześniej swego rzemiosła od syberyjskich pasterzy reniferów.

Wyobrażenia graficzna Inuitów i Eskimosów często opiera się na mitologii, krajobrazie i kulturze Inuitów. Przykłady ich grafik dostarczają dostateczną ilość dowodów sztuki, która stara się utrwalić lokalne, północne środowisko naturalne, podczas gdy techniczne podejście do grafiki u Inuitów i Eskimosów jest bardzo międzynarodowe. Wpatrując się w aktualną mapę globu, w naszej epoce międzynarodowej hiper-komunikacji, hybrydalny, lokalno-globalny styl można dostrzec w grafikach i technikach graficznych od Nunavut do Alaski. ■

### 13.30 – 15.30

**Akademia Sztuk Pięknych, Poznań, budynek A, sala 101 (Aula)**

#### Sesja panelowa #10: „Przeszłość i terażniejszość grafiki polskiej”

**Grażyna Hałasa (przewodnicząca)**  
Muzeum Narodowe w Poznaniu,

#### Poznańskie Zrzeszenie Artystów Bunt oraz dwutygodnik „Zdrój” w orbicie ekspresjonizmu niemieckiego.

Chciałabym przedstawić interesujące aspekty nieznanego, szczególnie za granicą, polskiego zjawiska na gruncie ekspresjonizmu niemieckiego. Jest nim krótkotwałe ugrupowanie Bunt, działające w 1918 i 1919 roku w Poznaniu oraz wydawane tu pismo „Zdrój” (1917-1922). To ostatnie, jako jedyny, rzeczywisty organ ekspresjonizmu na ziemiach polskich, było też wyrazicielem teorii oraz sztuki Buntu. Obydwa zjawiska razem tworzą znaczący i istotny okres nie tylko w historii Poznania, ale mogą

być intrygujące również z punktu widzenia ekspresjonizmu niemieckiego. Wynika to z krótkiej, ale intensywnej współpracy Buntu i „Zdroju” z jednym z najważniejszych, niemieckich periodyków ekspresjonistycznych, berlińskim „Die Aktion”.

W polsko-niemiecki klimat wprowadza także sama nazwa Bunt. Z założenia jest to bowiem termin (podobnie jak słowo KONTAKT) funkcjonujący w obydwu językach i implikujący cechy charakterystyczne dla ekspresjonizmu: na gruncie polskim – protest, rewolta, na gruncie niemieckim odnosi się on do ekspresjonistycznych ostrych i krzykliwych kontrastów barw.

Zatem temat Buntu i „Zdroju” wydaje się być bardzo aktualny w obecnym czasie, szczególnie w kontekście Międzynarodowej Konferencji Graficznej IMPACT KONTAKT Poznań – Berlin 2005.

Na potrzeby konferencji aspektem, który zostanie omówiony jest dorobek graficzny grupy, jednocześnie najważniejsza dziedzina ich twórczości. Chociaż jest to niezbyt obszerne oeuvre, o prowincjonalnym raczej charakterze, analiza formy i treści tych prac może się okazać niezwykle inspirująca, dając okazję do poszerzenia wiedzy o ekspresjonizmie poprzez możliwość zrozumienia tego, co działo się na jego pograniczu.

Poznań jako jedno z najważniejszych polskich miast, znajdował się wówczas w granicach cesarstwa niemieckiego, co znacząco wpłynęło na jego charakter: prowincjonalnego, silnie skonfliktowanego polsko-niemieckiego ośrodka. Bunt i „Zdrój” podjął się zadania przekraczania granic i burzenia zastanego porządku. Sposób w jaki to czynił i jak to się przejawiało w jego twórczości, głównie graficznej, jest jednym z tematów referatu.

Jednak najważniejszym zadaniem będzie próba znalezienia – poprzez twórczość graficzną – klucza do zdefiniowania zjawiska Buntu. W tym celu konieczna będzie odpowiedź na pytania dotyczące nie tylko sposobu przyjęcia formy, ale także przeżywania oraz interpretacji najistotniejszych problemów, którymi zajmował się niemiecki ekspresjonizm, jak stosunek do człowieka, jego seksualności czy postawa wobec wojny, religii i problemów społecznych. Pomocna w tym będzie metoda ikonograficzna wzbogacona analizą formalno-treściową wybranych prac lub grup prac i odniesieniem ich do kontekstu historyczno-artystycznego. ■

**Paweł Ignaczak**

Muzeum Narodowe w Poznaniu

**referat: „Dzieło graficzne Jean-Pierre’a Norblina de la Gourdaina”**

Wykład koncentruje się na graficznym oeuvre Jean-Pierre’a Norblina de la Gourdaina. Urodzony we Francji w 1745 roku, po studiach w Paryżu i Dreźnie, większość swego życia spędził w Polsce, gdzie przybył w 1774 roku. Tutaj, przez trzydzieści lat był nadwornym malarzem, rysownikiem i grafikami.

Niemal wszystkie z jego ponad stu akwafort powstały w Polsce. W swym stylu graficznym Norblin łączył tradycje kilku kultur. Jako artysta wykształcony w Paryżu, na początku swej kariery poszedł śladem francuskich *graveurs*. Dosić wcześnie odkrył świat i sztukę Rembrandta. Po zetknięciu się z niemieckimi, osiemnastowiecznymi naśladowcami mistrza, Norblin zmienił całkowicie swą manierę graficzną.

Jednakże talent jego nie rozkwitł do czasu jego przyjazdu do Polski. Zajmował się specyficznymi, polskimi tematami, takimi jak szlachta, żebracy czy żydzi. Jego sztuka, zanurzona w sztuce Europy Zachodniej, rozpoczęła polską ikonografię historyczną oraz polską szkołę graficzną. Kompozycje jego przedstawiają sceny z polskiej i czeskiej historii, a jego uczniowie, jak Michał Płoński i Aleksander Orłowski (później jeden z najważniejszych *peintres-graveurs* w Rosji), przyczynili się do rozwoju polskiej sztuki narodowej. ■

**Jan Pamuła**

Akademia Sztuk Pięknych, Kraków, Polska

**referat: „Grafika krakowska”**

Wykład ten prezentuje rozwój grafiki w Krakowie w drugiej połowie dwudziestego wieku. Historyczny i międzynarodowy kontekst będzie towarzyszył prezentacjom dzieł kilku wybitnych grafików z Krakowa, którzy działali w tym okresie. ■

**Mirosław Pawłowski**

Akademia Sztuk Pięknych, Poznań, Polska

**referat: „Młoda grafika polska”**

Prezentacja ta będzie przeglądem nowych prac młodych polskich grafików. Grafika w Polsce obejmuje szeroki zakres technik i odzwierciedla energię młodych artystów, jak i różnorodność wyśmienitych akademii artystycznych w całym kraju. W czwartek wieczorem, 8 września (Stary Browar), w trakcie trwania konferencji, będzie miała miejsce obszerna wystawa prac polskich studentów (Biennale Grafiki Studenckiej). ■

## PIĄTEK, 9 WRZESIEŃ 2005

**9.00 – 9.45**

**Muzeum Narodowe w Poznaniu, sala nr 20 (Underground Hall)**

W y k ł a d   p r o g r a m o w y   #   4

**Richard Noyce**

niezależny badacz, Powy, Walia,  
Wielka Brytania

**referat: „Poza procesem tworzenia: grafika od zewnątrz”**

Nie określam się jako grafik, ani też nie chcę nazywać siebie krytykiem sztuki, ponieważ nie jestem pewien czy ufam Krytyce Artystycznej poza jej ograniczonymi akademickimi wartościami. Pośród wielu innych zajęć w aktywnym i różnorodnym życiu, tak długo jak pamiętam piszę poezję i prozę, a przez minione dwadzieścia lat piszę także o sztuce. Do tego dziwnego interesu dostałem się niemal przez przypadek, ponieważ pewien wydawca magazynu sztuki próbował sprzedać mi reklamę wystawy, której byłem kuratorem. Zamiast tego ja sprzedałem jemu pomysł zaangażowania mnie do pisania o wystawach, co wówczas wydawało się być niczym małe zwycięstwo. Odtąd piszę o tych aspektach sztuki, którymi się interesuję, bądź które przyciągnęły mnie z powodu ich obcości, ich unikalnej natury i przede

wszystkim z powodu swej pasji. Usiłowałam, i mam nadzieję, że udało mi się to, pisać w taki sposób, że każdy zainteresowany możliwościami w sztuce był w stanie podzielać mój entuzjazm i moje reakcje. Mam nadzieję, że nie piszę w taki sposób, by ograniczyć rozumienie tego, co notowałam na papierze, jedynie do jakości literatury pięknej lub do czytelnika akademickiego. Język służy komunikacji i już użycie jednego z nich (werbalnego) do przekazania innego (wizualnego) jest wystarczająco trudne, bez dodatkowego zamętu złożonego języka akademickiego.

Wierzę, że grafika jest najbardziej demokratyczna w sztukach wizualnych i ma unikalną zdolność bycia istotniejszą w życiu wielu ludzi niż współczesne malarstwo, rzeźba i sztuka bazująca na czasie. W społeczeństwie globalnym coraz bardziej przesładowanym przez masmedia, dostępność technik graficznych stanowi ogromny potencjał, tak dla twórców, jak i konsumentów współczesnych sztuk wizualnych. Równocześnie skala produkcji grafiki artystycznej może być postrzegana jako problem w wyselekcjonowaniu tego, co jest istotne, a co nie. Kilka lat temu pewien przyjaciel-artysta powiedział mi, że zastanawiał się nad złożeniem wniosku o grant do Arts Council w zamian za co miałby zagwarantować nie wykonanie żadnej pracy w ciągu roku. Miał słuszność, świat, można powiedzieć, tonie w sztuce!

Doprowadziło mnie to do punktu streszczonego w tytule tej prezentacji: będę usiłował nakreślić niektóre aspekty grafiki, tego, jak jest postrzegana z zewnątrz, nie przez eksperta ponieważ waż nie zgadzam się na takie określenie tego, co robię, ale przez kogoś, kto ceni coraz bardziej osiągnięcia artystów-grafików. Nakreślając to terytorium będę się starał zaprezentować niektóre wrażenia z tego co dzieje się w świecie grafiki i niektóre przemyślenia dotyczące tego, co można tu osiągnąć. Intencją jest zaoferowanie takich możliwości, by w świecie zagrożonym potężnymi siłami – zarówno naturalnymi, jak i stworzonymi przez człowieka – sztuki graficzne mogły pomóc w budowaniu więzi społecznych między ludźmi na całej planecie. ■

**10.00 – 12.00**

**Muzeum Narodowe w Poznaniu, sala nr 20 (Underground Hall)**

**Sesja panelowa #11 „Body Kontakt”**

**Kathryn J. Reeves (przewodnicząca)**

Prude University, West Lafayette, Indiana, USA

**referat: „Kontakt cielesny: seks, reprodukcja i grafika”**

Reprodukcja to konceptualny punkt kontaktu między seksualnym ciałem a grafiką. Wszelkiego rodzaju aktywność kulturowa i reprodukcyjna (prokreacyjna) obraca się wokół tego decydującego tropu. Szczególnie w języku graficznym obecny jest gąszcz podtekstów dotyczących prokreacji i zakodowanych znaczeń odnoszących się do płci i seksualności. Symboliczny związek między grafiką a ciałem (grafika-reprodukcja-seksualność) będzie rozpatrywany nie tylko jako hybryda konceptualna, ale też jako zestaw idei aktualnie stosowanych w społecznym i kulturalnym życiu świata zachodniego. W skali globalnej zmiana poglądów i praktyk związanych z reprodukcją, ograniczoną prokreacją, nauką, genetyką, wzrostem populacji i kontrolą narodzin jest bezustannym odbiciem siebie nawzajem. Dzieło zajmujące się rozrodnością będzie rozważane w perspektywie tak zróżni-

cowanych źródeł i dyscyplin naukowych jak esej T. Roberta Malthus'a o przeludnieniu (około 1800), encykliki papieskie, ograniczone nakłady grafik Jamesa Whistlera, monstrum Frankenstein'a, A.R.T. (medyczny akronim technologii wspomagającej prokreację) i współczesna praktyka graficzna. Wykorzystując na samym początku, w zaskakujący sposób, sylwetki Godzilli i Francis Seymour Hadena z Royal Society of Painter-Printmakers, po czym zajmując się poglądami seksualnymi zaszyfrowanymi w matrycach, ograniczonymi nakładami i mediami cyfrowymi, wykład ten zajmie się miejscami styczności twórczej i prokreacyjnej aktywności człowieka w poszerzającym się polu praktyki i teorii. Liczne punkty kontaktu w równoległych historiach: sztuki reprodukcyjnej (powielanej) i zdolnego do prokreacji (reprodukcji) ciała człowieka, pokazują związek między praktyką społeczną i artystyczną, opowiadając przekonywującą historię o ważnej, metaforycznej roli, jaką odgrywa grafika. Związek między reprodukcją, ionem, sztuką, technologią i ciałem istnieje nie tylko jako artefakt, ale także jako potężny paradygmat naszych czasów. ■

**April Katz**

Iowa State University, Ames, Iowa, USA

**referat: „Grafika, dotyk i ciało genetyczne”**

Projekt ludzkiego genomu w ogromnym stopniu zmienił nasze rozumienie ciała. Teraz wiemy, że DNA jest matrycą, z której każdy z nas indywidualnie rozwija się. Kontakt pokrytej farbą matrycy z podłożem stanowi esencję grafiki. W niniejszym referacie zajmę się związkiem między grafiką, genetycznymi koncepcjami ciała i indywidualną tożsamością oraz ich oddziaływaniem bądź wpływem na nie społecznych, politycznych i etycznych niepokojów. Dokonam przeglądu współczesnych grafików, których prace odzwierciedlają świat zmieniony przez badania genetyczne i ich rozwój. Język reprodukcji wykorzystywany przez genetyków i grafików ujawnia uderzające podobieństwa: graficy zainteresowani potencjałem symbolicznym nowego obszaru, pracują metaforycznie, by zbadać graficzny język nauki i genetyki.

Uczestnictwo w wyobraźni genetycznej często motywowane jest bezpośrednim doświadczeniem cielesnym. Diagnoza raka piersi w 1996 roku i testy genetyczne w 2004 doprowadziły mnie do stworzenia grafik odwołujących się do naszego biologicznego fundamentu poprzez wyobrażenie mikrobiologicznych struktur i wpływu środowiskowego oraz kulturowego na tożsamość. Z kolei inni graficy – poprzez obrazy spajające technologię z ciałem - badają zmieniającą się ludzką tożsamość.

Wielu grafików przygląda się krytycznie etycznym konsekwencjom inżynierii genetycznej. W naszym świecie istnieją gatunki sklonowane i transgeniczne, oddziaływanie środowiska nie jest jasne, a genetyczna baza danych gwałtownie się rozszerza. Uprowadzenie genów, łańcuchów komórkowych oraz genetycznie modyfikowanych tkanek i organizmów to inny obszar obaw, który ma międzynarodowe konsekwencje. Co robimy, biorąc pod uwagę wymianę naukową i opiekę medyczną w czasie, gdy korporacje posiadają nasze kopie genetyczne? Historia ruchów eugenicznych w minionym stuleciu pokazuje ludzką zdolność do nikczemności. O ile nasze możliwości konstruowania gatunków ciągle się polepszają, to koniecznym jest stawianie pytań dotyczących etycznych konsekwencji. Jakie cechy będą popierane? Kto będzie decydował? Kto będzie miał dostęp do nowych technologii? ■



**Fritha Langerman**

University of Cape Town, Cape Town,  
Republika Południowej Afryki

**referat: „Odtwarzanie ciała: ocena udziału technologii graficznej w dostarczaniu języka dla nauk biomedycznych”**

Grafika w swoim rozwoju ma bliską i zbieżną historię ze sposobem obrazowania w medycynie oraz z wizualizacją ciała. Bazując na twierdzeniu Heideggera mówiącym, że technologia (technika) daje pierwszeństwo wiedzy naukowej i że tylko poprzez oprzyrządowanie i technologie wspomagające można stworzyć związek ze światem naturalnym, będę dowodziła, że technologie udostępnione dzięki grafice, dały możliwość stworzenia słownika obrazowania i rozumienia ciała, z czego – w innym wypadku – nie zdawano by sobie sprawy. Choć grafika artystyczna nie jest już najważniejszą metodą biomedycznej wizualizacji, to udowodnię, że pozostawiła ona w testamencie zestaw narzędzi metaforycznych ukrytych w taki sposób, w jaki współczesne biomedyczne ciało jest rozumiane.

Wizualizacja biomedycznego ciała zwraca się ku podobieństwom i różnicom po to, by wyjaśnić to, co nie może być wystarczająco opisane słowami. Możemy to zauważyć w całej historii medycyny, ale najbardziej znaczącym prekursorem jest oświecenie, epoka obsesyjnie zajmująca się mechanizmami wizualnymi, poprzez które starano się uczynić niewidoczne widocznym oraz ukazaniem wnętrza poprzez wnikliwą analizę i powiększenie. Wiara w tekst została zastąpiona wiarą w obserwację jako środek służący do opracowania dowodów, mimo to ciało było jednocześnie pojmowane jako książka – tekst do czytania.

W wykładzie tym prześlędzony zostanie nierozzerwalny związek między anatomią a wizualizacją w odniesieniu między innymi do grafik Dürera, Vesaliusa i Harvey'a. Wspomniane zostaną również obrazy diagnostyczne, które tworzą dialog między ciałem somatycznym jako szablonem i reprodukcją jako obrazem – między płytą a odbitką graficzną. Odtworzenie obrazu ciała ma znaczący wpływ na jego percepcję, w tym znaczeniu jest ukryte raczej w przedstawieniu niż w doświadczanym ciele. Reprodukacja staje się symbolicznym lustrem: przestrzenią analogii i podobieństw. Grafika staje się pośredniczącą płaszczyzną, na której ciało zostaje oddzielone od obrazu, przestrzenią, gdzie materia otrzymuje formę, a to, co somatyczne staje się odbiciem i imitacją rzeczywistości.

Jest to szczególnie istotne dla ikonografii budowanej wokół ciała genomycznego, wskutek czego informacje i kod stają się pierwszoplanowymi środkami wizualnymi wskazującymi na ciało rzeczywiste. ■

**Minna Sora**

University of Lapland, Tampere, Finlandia

**referat: „Sztuka i sposób pisania o niej: duch, ciało, materiał i tekst”**

Ideowe i konkretne, materialne aspekty są obecne w sztuce i w grafice. Praca artysty jest cielesnym i kinetycznym zmaganiem się z określonym materiałem, zespalając niematerialne idee, cielesne emocje i materialny dotyk. Podręczniki dotyczące grafiki, usiłujące przekazać te doświadczenia publiczności, mają zarówno wysoce abstrakcyjną, filozoficzną stronę, jak i bardzo

konkretny, namacalny wymiar. Są one także sposobem kontaktu z publicznością, jak i częścią doświadczenia artystycznego. Pisanie o sztuce stanowi w pewien sposób odpowiednik cielesnego aspektu sztuki, ciągle utrzymując jednak wyraźnie ideowy i konkretny wymiar. Tak więc podręcznik taki stanowi materiał edukacyjny dla publiczności, posiadający zarówno cześć abstrakcyjną, jak i bardzo konkretny namacalny aspekt sztuki i jest to znaczący, fizyczny kontakt z publicznością. ■

**10.00 – 12.00**

**Akademia Sztuk Pięknych, Poznań, ul. Solna, sala nr 12.**

**sesja panelowa #12**

**„Jabłko 'P' sesja dotycząca techniki cyfrowej” (Command 'P' Digital Session)**

**Barbara Zeigler (przewodnicząca)**

University of British Columbia, Vancouver,  
Kolumbia Brytyjska, Kanada

**referat: „Zmiany w praktykach graficznych i dyskurs krytyczny: potencjał współpracy w technologiach cyfrowych w odniesieniu do międzydyscyplinarnego nauczania technik graficznych.”**

Technologie cyfrowe uczestniczące w odnowie i unowocześnianiu grafiki rozpoczęły transformację praktyk graficznych i pedagogiki, dając możliwość ogromnego wzrostu poziomowi komunikacji, współpracy i krytycznego dyskursu wśród artystów-grafików, nauczycieli oraz studentów na całym świecie.

Żyjemy w epoce coraz bardziej zdominowanej przez wizualne – ponad werbalnymi czy tekstowymi – media, w których główną, kulturową i społeczną rolę odgrywa obraz. Z powodu interdyscyplinarnej natury prac tworzonych w dziedzinie grafiki, jest ona obecnie jednym z najważniejszych i najbardziej rozwijających się obszarów badawczych w programach wydziałów artystycznych, zdolnym do połączenia szerokiego wachlarza aspektów wizualnej ekspresji o charakterze zarówno historycznym, jak i współczesnym, oraz do dyskursu teoretycznego.

Ponieważ granice technik graficznych, fotograficznych i cyfrowych coraz bardziej zacierają się, następuje także zlewanie się teoretycznych zainteresowań. Mając w ręku wiele wizualnych i konceptualnych możliwości, jako nauczyciele musimy pracować nad podniesieniem poziomu dyskursu obejmującego grafikę w ramach ciągle dominującej w wielu programach edukacyjnych triady obrazowania: graficznego, fotograficznego i cyfrowego. Jednym ze sposobów uczestnictwa w tym procesie jest rozpoczęcie formowania nowych typów współpracy w zakresie nauczania, na poziomie narodowym i międzynarodowym.

Strony internetowe wydziałów grafiki mogłyby stać się niezwykle istotne dla nauczycieli wspomagających studentów w lepszym zrozumieniu dzisiejszego znaczenia kultury graficznej w ramach kultury wizualnej. Poprzez aktywne poszukiwanie możliwości podniesienia poziomu dyskusji o grafice, jak i dzięki powszechnemu zainteresowaniu sztukami graficznymi takie „miejsca wymiany” mogą stać się ważnymi źródłami budowania kontaktów i wspólnych, ponadregionalnych – w szerokim geograficznym sensie – przedsięwzięć instytucjonalnych. Te właśnie oraz pokrewne tematy będą omówione w kontekście otwarcia nowych dróg tworzenia innowacyjnych obrazów, krytyki kulturalnej i współpracy pedagogicznej w skali światowej. ■

**Sue Gollifer**

University of Brighton, Brighton, Wielka Brytania

**referat: „Twórczość cyfrowa: przekraczanie granic i miejsc granicznych”**

Wartości i znaczenie kojarzone z rolą „artysty-grafika” i „publiczności” poddane są głębokim wyzwaniom i przechodzą istotne zmiany wewnątrz współczesnego dyskursu. Jest to – do pewnego stopnia – bezpośredni rezultat rozwoju technologii cyfrowych i coraz bardziej rosnącej digitalizacji naszego codziennego życia, jak i obecnego procesu globalizacji, który przekształca krajobraz społeczny, polityczny, ekonomiczny, kulturalny i artystyczny.

Wykorzystanie obrazowania cyfrowego czyni czas obecny eksperymentalnym, nowatorskim i pełnym wyzwań dla artysty-grafika. To także zachęca do odważniejszego przewartościowania procesu graficznego w ogóle, otwierając nowe obszary globalnej wymiany bazującej na współpracy oraz dając nowe możliwości komunikacji.

W tym wykładzie-panelu, jako grafik, akademik i kurator, zamierzam powiedzieć jak coraz głębiej digitalizacja wpływa na efekty moich badań. Zilustruję to za pomocą dzieł z ostatnich wystaw sztuki cyfrowej w Wielkiej Brytanii, Rosji i USA w latach 2004 i 2005, których byłem kuratorem. Wystawy te prezentowane całkowicie „online” bez jakichkolwiek ograniczeń czasem i przestrzenią, pozwalają na przekazanie obrazów na cały glob, przełamując ograniczenia fizyczne i pozwalając na planetarną transakcję. Tym samym stymulują renegezację związków społecznych.

Minęło już dziesięć lat od czasu, gdy rozpoczęłam oryginalną ideę ArCade, Otwartą Międzynarodową Wystawę Grafiki Elektronicznej w Wielkiej Brytanii. Moją pierwotną intencją przyświecającą wystawie było zademonstrowanie – akademikom i studentom zajmującym się sztuką i projektowaniem – potencjału tkwiącego w nowych technologiach by tworzyć, z jednej strony nowe techniki graficzne, z drugiej hybrydalne połączenia między starymi i nowymi technologiami. W początkach lat dziewięćdziesiątych, kiedy dostrzegłam ten potencjał, niewiele było pokazów lub artykułów, do których studenci mogli się odnosić. Od tamtych czasów poczyniono znaczące postępy w obszarze wyobraźni komputerowej. Obecnie przekształciło się to w technikę graficzną na swoich własnych prawach. Jest ona także używana w innych hybrydalnych formach, by tworzyć łączniki z bardziej tradycyjnymi metodami graficznymi, w ten sposób pozwalając na stawianie pomostu między starymi i nowymi technologiami. Ostatnia ArCade IV podróżowała przez Wielką Brytanię i Danię w latach 2003-4. Większa retrospektywa ArCade miała miejsce w Muzeum Państwowym w Nowosybirsku w kwietniu 2005 roku.

W sierpniu 2004, jako przewodnicząca Art Gallery'04 byłem kuratorem pokazu SIGGRAPH Art Gallery *Synaesthesi*, w Los Angeles Convention Centre w USA. Wystawa pokazała pracę artystów-wizjonerów we wszystkich obszarach sztuki cyfrowej, które stymulują zmysły, włączając 2D, 3D, techniki interaktywne, instalacje, multimedia, telekomunikację, „screen-based work” oraz animacje komputerowe. Widzowie Art Gallery zachęceni byli do patrzenia, słuchania i dotykania sztuki. Wystawa ta zademonstrowała potencjał nowych technologii służący zacieraniu różnic między odmiennymi obszarami sztuk pięknych i ich ofertę radykalnych możliwości w nowej praktyce artystycznej. ■

**John T. Haworth**

Manchester Metropolitan University, Manchester, Wielka Brytania

**referat: „Intensywne przemijanie: ucieleśnione obiektywy grafiki cyfrowej”**

Referat ten korzysta z grantu przyznanego przez Arts and Humanities Research Board w Wielkiej Brytanii na bazujące na praktyce badania pt. „Kreatywność i ucieleśniony umysł w sztuce cyfrowej”.

Graficzna technika cyfrowa, z jej subtelną jakością powierzchni i możliwością włączenia oraz przeobrażenia wyobraźni, jest szczególnie atrakcyjnym kanałem przepływu idei intensywnego przemijania. Można tego doświadczyć podczas testowania pikseli i słuchania głosów emanujących z tego medium. Rejestrowane są zarówno zaangażowane tu procesy techniczne, jak i procesy myślowe, a zapisy wykonane są w interakcji z tą techniką oraz z rozwoju dzieł i nowo powstałych znaczeń. Dzieła prezentowane są w różnych krajach. Praca z komputerem daje niezwykłą wolność w poszukiwaniach. W procesie interakcji z techniką cyfrową artyści mogą wykorzystać ograniczenia, intuicyjnie lub w jakikolwiek inny sposób. Merleau-Ponty w *Fenomenologii i percepcji* twierdzi, że ciało ma swój świat lub rozumie swój świat bez konieczności używania jego symbolicznych, uprzedmiotawiających funkcji: *...postrzegać oznacza uczynić się obecnym poprzez ciało i ...świadomość jest na pierwszym miejscu, nie problem zasadzający się na „myślę”, ale na „potrafię”* (s.137). Znaczenie nie istniało w świecie uprzednio, ale zostało powołane do życia przez cielesną aktywność, za pomocą intersubiektywności wywodzącej się z jedności ciała. To konstytuuje ucieleśnione obiektywy (soczewki) współdziałające ze światem.

W referacie tym omówiona zostanie cyfrowa grafika artystyczna, koncentrująca się na rozwijającej się idei intensywnego przemijania obserwowanej w ucieleśnionych obiektywach, będących pod wpływem populistycznej natury multiplikacji oraz wewnętrznych, subiektywnych doświadczeń wolności i ograniczeń. Przykłady grafik będą pokazane na otwartej prezentacji tek graficznych. ■

**Paul Thirkell**

Centre for Fine Print Research, University of West of England, Bristol, Wielka Brytania

**referat: „Stan bez granic: redefiniując grafikę w erze cyfrowej”**

Wraz ze wzrastającym rozwojem technologii cyfrowych wiele tradycyjnych granic między poszczególnymi dziedzinami sztuk pięknych rozplynęło się. Wykład ten zmierza do zbadania czy w takim kontekście można, odnosząc się do istoty grafiki, utrzymać jej namacalną tożsamość? Przetestowana zostanie propozycja mówiąca, że nowa tożsamość grafiki bardziej jest – być może – sprawą szczególnej postawy względem tworzenia obrazu niż definicji odnoszącej się do wykorzystania przez artystów oficjalnie usankcjonowanych technik graficznych. Seria dzieł sztuki tworzonych w technikach cyfrowych zostanie tu przebadana w celu zilustrowania tej tezy. ■



Dodatkowe informacje na stronie internetowej  
konferencji IMPACT 4

**<http://web.utk.edu/~imprint>**

Tłumaczenie i opracowanie

**Grażyna Hałasa**

Opracowanie graficzne

**Krzysztof Molenda**

4 International Printmaking Conference  
impact  kontakt  
Poznan/Berlin September 5-10, 2005

SPONSOR WYDAWNICTWA:

**AMBASADA STANÓW ZJEDNOCZONYCH  
W WARSZAWIE**