

Akademia Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi

Wydział Sztuk Pięknych

Arkadiusz Wesołowski

**Od *Ukiyo-e* do kreatywnego druku (*Sosaku Hanga*). Analiza i interpretacja estetyki japońskiej poprzez autorską kolekcję obrazów i grafik.**

Rozprawa doktorska

Promotor

Dr hab. Alicja Habisiak – Matczak

Łódź 2021

## Spis treści:

Wstęp .....	3
<b>Rozdział I</b>	
<b>KRÓTKA CHARAKTERYSTYKA ESTETYKI JAPOŃSKIEJ .....</b>	<b>5</b>
<b>1.1. GENEZA ESTETYKI JAPOŃSKIEJ .....</b>	<b>13</b>
<b>1.2. JAPOŃSKA KONCEPCJA PIĘKNA .....</b>	<b>19</b>
<b>Rozdział II</b>	
<b>OD UKIYO-E DO SOSAKU HANGA, ZARYS EWOLUCJI TECHNIKI DRZEWORYTNICZEJ W JAPONII .....</b>	<b>24</b>
<b>Rozdział III</b>	
<b>MOJE PIERWSZE DOŚWIADCZENIA Z TECHNIKĄ DRZEWORYTU JAPOŃSKIEGO I JEGO WPLYW NA MOJĄ TWÓRCZOŚĆ ARTYSTYCZNĄ .....</b>	<b>44</b>
<b>Rozdział IV</b>	
<b>POSZUKIWANIA AUTORSKICH ROZWIĄZAŃ INSPIROWANYCH „KREATYWNYM DRUKIEM” - GRAFIKA .....</b>	<b>55</b>
<b>Rozdział V</b>	
<b>POSZUKIWANIA AUTORSKICH ROZWIĄZAŃ INSPIROWANYCH „KREATYWNYM DRUKIEM” – MALARSTWO I RYSUNEK .....</b>	<b>77</b>
<b>Zakończenie .....</b>	<b>121</b>
<b>Bibliografia .....</b>	<b>123</b>
<b>Spis ilustracji .....</b>	<b>124</b>
<b>Abstract .....</b>	<b>129</b>

## Wstęp

Temat niniejszej rozprawy doktorskiej związany jest z autorskimi poszukiwaniami twórczymi związanymi z kreatywnym współczesnym japońskim drukiem wodnym, odnoszącym się do historycznego drzeworytu japońskiego *Ukiyo-e*. Zawarte w tytule pojęcie *Sosaku Hanga* (kreatywny druk) oznacza dla mnie poszukiwanie własnego języka wypowiedzi artystycznej, który ma na celu transpozycję drzeworytu japońskiego w nowoczesny sposób w różnych obszarach sztuki. W swojej drodze poszukiwań artystycznych odnoszę się głównie do techniki drzeworytu wodnego, stwarzającego wiele możliwości twórczych tak w technice odbijania na papierze, jak również w obrazach olejnych. Jest to swoisty proces badań nad materią, który doprowadził do powstania grafik i obrazów olejnych. Analizując estetykę japońską oraz wsłuchując się w wewnętrzny głos, podjąłem próbę zdefiniowania tej odmiennej kultury w sposób mi znany, ale również czerpiąc z odmiennych środków wyrazu. Po to by zrozumieć i poczuć na żywo czym jest sztuka Japonii, wyruszyłem w 2018 roku do Tokio, organizując tam moją indywidualną wystawę malarstwa. Mój punkt widzenia reprezentujący wartości zachodnie tj. przekonanie, że estetyka jest sama w sobie wartością tak fizyczną jak i moralną, zderzył się z wartościami dotąd mi nieznanymi. Szybko zrozumiałem, że estetyki japońskiej nie można tak po prostu zdefiniować wedle kryteriów zachodnich, w których główną wartością według wielu badaczy kultury jest naśladowcza rola sztuki. Jej odmienny charakter z całą pewnością wzbogaca zachodnie definicje estetyki. Na każdym kroku napotykałem nowy, zupełnie mi nieznaną język plastyki, symboli. Uświadomił mi, że wieloznaczność ich idei wprowadza do estetyki znaczenia, których definicji nie pojmują prawdopodobnie sami Japończycy. Pytani przeze mnie o wytłumaczenie znaczeń ukrytych symboli w figurkach, maskach, kaligrafii, neonach, poligrafii czy w końcu w obrazach współczesnych, odpowiadali wymijająco tłumacząc, że wszystko to ich tradycja. Cecha ta nauczyła mnie, że w przeciwieństwie do sztuki zachodniej sztuka japońska bazuje na cyklu trwania, czasoprzestrzeni, drogi.

Mój pierwszy kontakt na żywo ze sztuką japońską miał miejsce w jednej z galerii sztuki dawnej we Francji w latach dziewięćdziesiątych XX wieku. Zobaczyłem drzeworyt japoński zatytułowany „Wielka Fala” autorstwa Katsushika Hokusai, artysty japońskiego żyjącego na przełomie XVIII i XIX wieku. Praca przedstawiała widok góry Fuji z perspektywy oceanu. Fala będąca głównym motywem obrazu przygniatająca trzy łodzie rybaków jest najznamienitszym przykładem sztuki zwanej *Ukiyo-e*. Dziwnie brzmiące słowo nie stanowiło dla mnie wskazówki czy odnośnika, według którego mogłem zrozumieć tę grafikę. Po latach definicja tego słowa nabrała innego znaczenia.

Moje obserwacje na żywo i poznawanie kultury w stolicy Japonii skłaniają mnie do jednej zasadniczej refleksji, w oparciu o którą powstało wiele teorii i założeń wprowadzających do pojęcia estetyki japońskiej. Najistotniejsze jest to, że każdy aspekt japońskiego życia np.: potrawy, ubioru, działania twórcze, np.: malarstwo, architektura - nastawione są na wywołanie efektu estetycznego. Nie dziwi więc fakt, że Japończycy stworzyli wiele terminów estetycznych charakteryzujących pojęcie piękna. W niniejszej pracy doktorskiej chcę podjąć próbę zdefiniowania i przełożenia wiedzy na temat estetyki japońskiej w kontekście mojej autorskiej kolekcji obrazów olejnych i grafik.

## Rozdział I

### KRÓTKA CHARAKTERYSTYKA ESTETYKI JAPOŃSKIEJ.

Spoglądając na mapę świata i kierując wzrok na sam koniec kontynentu azjatyckiego z pewnością nie ominiemy archipelagu kilku tysięcy wysp zwanych Japonią. To kraj, z którym Polska podjęła na przestrzeni wielu lat sporo kontaktów tak w sferze społecznej jak i kulturalnej. Kraj Kwitnącej Wiśni to przede wszystkim wyznacznik kanonów piękna dla całego obszaru Morza Japońskiego, ale również dla świata zachodniego.

Koncepcje piękna tak trudne do zrozumienia przez Europejczyka ewoluowały na przestrzeni wieków wypracowując charakterystyczne szkoły, trendy i koncepcje. Analizując różne powstałe na przestrzeni wieków koncepcje piękna zauważamy, że w wyniku długiego procesu ukształtowała się wyjątkowa, ceniona na całym świecie estetyka, której znaki rozpoznawcze to między innymi efemeryczność, prostota i wieloznaczność. Należy mieć jednak świadomość, że obok oszczędności w środkach wyrazu, przez niektórych pojmowanego jako ascetycznego minimalizmu, dostrzec można nurty całkowicie odwrotne, które poprzez przepych i nadmiar, bazując na bogactwie form i środków kreują niebywale bogactwo form. Wspomnieć należy ponadto o wyjątkowym stosunku Japończyków do natury, który przyczynił się do utrwalenia takich, a nie innych inklinacji artystycznych, determinujących charakter kultury japońskiej, określanej nie bez powodu przez rodzimych myślicieli i filozofów, w opozycji do intelektualnej i abstrakcyjnej kultury Zachodu, mianem estetycznej<sup>1</sup>. Można wysunąć tezę, że każde zachowanie Japończyka podżyte jest elementem estetyzacji. Moje pierwsze zderzenie z estetyzacją zachowań Japończyków miało miejsce, gdy obserwowałem ulice Tokio. Uwagę przykuły w pierwszej kolejności osoby kierujące ruchem drogowym. Ich schludny wygląd to nie wszystko, bowiem najważniejsze były pełne harmonii i wdzięku ruchy jakie wykonywali. Patrząc z boku można było odnieść wrażenie, że to część „Jeziora Łabędziego” Piotra Czajkowskiego.

Sama nauka o pięknie, a więc kształtująca zagadnienia estetyki japońskiej w kontekście filozoficznym dla entuzjastów zachodnich nie jest łatwa do rozszyfrowania, bowiem ukształtowała się niedawno, biorąc pod uwagę długą historię Japonii. Należy w tym miejscu zaakcentować, że akademickie studia jej poświęcone zapoczątkowane zostały w Japonii stosunkowo niedawno, bo w epoce Meiji (1868–1912), kiedy skończyła się trwająca ponad dwa wieki izolacja tego kraju pod rządami rodu Tokugawa<sup>2</sup>. Rządy siogunatu Tokugawa to inaczej

---

<sup>1</sup> G. H. Blocker, Ch.L. Starling, *Filozofia Japońska*, tłum. N. Szuster, Kraków 2008, s.15

<sup>2</sup> Dużo więcej na ten temat zob. B. Kubiak Ho-Chi, *Japońskie odkrywanie estetyki*, Japonia 2003, nr 16

panowanie epoki Edo. Nazwa ta oznaczała również nazwę miasta – siedziby rodu Tokugawa. Te nowe pojęcia dla nas Europejczyków doskonale przedstawia Barbara Cichy w jednym z artykułów na temat wyznaczników piękna w kulturze Japonii<sup>3</sup>, w którym czytamy, że kształtowana obecność estetyczna zauważana jest przed tym okresem w wielu dziedzinach sztuki japońskiej. Dowodem na to może być obecność terminów związanych z poezją, teatrem, malarstwem monochromatycznym i wieloma innymi gałęziami sztuki. Piękno wyrażały więc, w zależności od okresu, ideały takie jak *Miyabi* (elegancja), *Aware* (melancholia), *sabi* (patyna, niedoskonałość), *Wabi* (szlachetne ubóstwo), *Yumen* (tajemna głębia) czy *Iki* (czar, szyk). Wielu twórców kultury japońskiej uważa jednak, że pomimo tej różnorodności tradycyjnej estetyce japońskiej wciąż brakuje definicji, istniejące odnoszą się bowiem tylko do poszczególnych właściwości. Gdzie należy szukać potwierdzenia tej tezy?

Przedstawione aspekty znajdują odzwierciedlenie nie tylko w sztuce, ale i w życiu codziennym. Moje osobiste refleksje po pobycie w Japonii skłaniają mnie do określania zjawiska uwrażliwienia na piękno jako swoiste połączenie z naturą (fakt ten stanowi zasadniczy filar Zen). Wielokrotnie opisywane uwrażliwienie mieszkańców Kraju Kwitnącej Wiśni na piękno sprawiło, że potrafili oni odnaleźć je w każdym niemal aspekcie życia. Zwrócenie uwagi na codzienne zjawiska zaspokajało estetyczne pragnienia Japończyków w tym samym stopniu co sztuka, wszak by posłużyć się słowami Tanizakiego Jun'ichirō, jednego z największych pisarzy japońskich, „poczucie piękna wyrasta z realnego życia”<sup>4</sup> Każdy aspekt japońskiego życia, takie jak np.: przygotowanie posiłku, ubioru, listu, zabawy z dziećmi czy w końcu proces twórczy dotyczący malarstwa i architektury nastawione jest na wywołanie efektu estetycznego. I dlatego nasz osąd w odniesieniu do utworzonych terminów estetycznych nie powinien dziwić. Wiele na ten temat znajdziemy w „Estetyce Japońskiej” Krystyny Wilkoszewskiej. Autorka, wskazuje, że jako pierwszy termin odnoszący się do idei odczuć estetycznych (*mono-no-aware*) pojawia się w klasycznym dziele pisarki Murasaki Shikibu, żyjącej w latach 978-1016 pod tytułem „Genji Monogatari”<sup>5</sup>. Idea ta przedstawia patos rzeczy. Jest to swoisty nastrój emocjonalny otaczający ludzi, rzeczy, naturę i sztukę, przepojony smutkiem melancholią, jakie powstają w zetknięciu z nieuchronnie przemijającym pięknem świata zewnętrznego. Mówiąc słowami Ivana Morrisa<sup>6</sup>:

---

<sup>3</sup> Barbara Cichy, *Artystyczne wyznaczniki piękna w Kulturze Japonii*, The Polish Journal of the Arts and Culture Nr 3 (3/2012)

<sup>4</sup> Tanizaki Jun'ichirō, *Pochwała cienia*, tłum. H. Lipszyc[w:] Estetyka japońska. Antologia, t.3, Estetyka życia i piękno umierania, red. K. Wilkoszewska, Kraków 2005, s. 89.

<sup>5</sup> Krystyna Wilkoszewska, *Estetyka Japońska Antologia*, t.1, Estetyka japońska, wprowadzenie, Kraków 2006, s.9.

<sup>6</sup> Ivan Morris, angielski nauczyciel akademicki, tłumacz języka japońskiego, znawca kultury japońskiej, autor m.in. *Świata świecącego księcia: życie dworskie w starożytnej Japonii*, 1964. Był prezesem Wydziału Języków i Kultur Azji Wschodniej w latach 1966–1969. W 1966 r. Pisał szeroko o współczesnej i starożytnej Japonii i tłumaczył

...Kiedy ludzie dostrzegają związek między pięknem a smutkiem, odczuwają najdotkliwiej sens *mono-no-aware*. Wrażliwego obserwatora doprowadza do łez piękno przyrody lub jego ucieleśnienie w sztuce (...) nie tylko dlatego, że samo w sobie jest takie wzruszające, ale dlatego, że w obliczu tego piękna człowiek ze szczególną ostrością uświadamia sobie efemeryczny charakter wszystkiego, co żyje na tym świecie. Dalej czytamy słowa Morrisa w „Opowieści o księciu Genji”, gdzie jedna scena po drugiej osiąga emocjonalny szczyt w przedstawieniu ścisłego związku między przyjemnością estetyczną a żalem<sup>7</sup>. Mikołaj Melanowicz rozwija myśl i idzie w swej interpretacji dalej: bez zetknięcia się z istotą bytu nie jest możliwe *mono-no-aware*<sup>8</sup>. Według cytowanego autora przedmioty otaczającego nas świata, zwłaszcza przedmioty natury wprowadzają człowieka w stan kontemplacji, w którym przeszłość (wspomnienia) ulega terażniejszości. Kolejno następuje w psychice „zerwanie więzi z cyklicznym biegiem czasu, z porami roku i towarzyszącymi porom obrzędami”<sup>9</sup> i przedmiotem kontemplacji staje się „nietrwałość” sama w sobie, jako istotna jakość bytu. Wprowadzone u autora kolejno słowo *Mujokan* to poczucie nietrwałości i przemijania rzeczy i ludzi, jest kategorią filozoficzną, etyczną i estetyczną, leżącą u podstaw emocjonalnego smutku *mono-no-aware*. Wspomniane pojęcie estetyczne charakterystyczne dla buddyzmu spotykamy w dziele „Zapiski z pustelni” Kamo-no Chomei, jak i w poezji, zwłaszcza w 31-sylabowej formie wiersza *waka*<sup>10</sup>, zawsze zawierający frazy dotyczące przyrody, zestawione z frazami komunikującymi emocje: są to najczęściej uczucia smutku i melancholii wywołane zadumą nad kruchością i przemijalnością wszystkich form życia.

Inne pojęcie charakteryzujące efemeryczność piękna jest wyrażone w teatrze. To pojęcie estetyczne *Yugen*, trudne do sprecyzowania w słowach, które u swych podstaw wyraża również stan emocjonalny podmiotu, wywołany tym, co głęboko skryte jest w naturze. Ten stan pozwala doznać aktor teatru Nō<sup>11</sup>, gdy w momentach zawieszenia akcji, nie wygaszając wewnętrznego napięcia skupia uwagę i wywołuje sugestię nieskończonego wymiaru poza światem zjawisk;

---

wiele klasycznych i współczesnych dzieł literackich. Ivan Morris był jednym z pierwszych tłumaczy wysłanych do Hiroszimy po wybuchu bomby atomowej.

<sup>7</sup> Ivan Morris, *Świat księcia promienistego*. PIW, Warszawa 1973. Cyt. za Mikołajem Melanowiczem, *Literatura japońska od VI do połowy XIX wieku*. Wyd. Nauk. PWN, Warszawa 1994, t.I, s.189

<sup>8</sup> Mikołaj Melanowicz, *Literatura japońska...ibid.*, s.189

<sup>9</sup> *Ibid.*, s.190

<sup>10</sup> *Waka* tłumaczy się dosłownie jako „japoński wiersz” *Kenkyusha's New Japanese-English Dictionary*. Tokyo: Kenkyusha Limited, 1991, s. 1939

<sup>11</sup> Nō (jap. 能 *nō*, dosł.: umiejętność, talent, sztuka, dar, zdolność). Uznana za jedną z najstarszych sztuk scenicznych na świecie, a przez UNESCO za „niematerialne dziedzictwo kulturowe”. Składa się z elementów dramatu, muzyki i tańca. Teatr nō w pełni ukształtował się na przełomie XIV i XV wieku, mając u podstaw różne formy widowiskowe od końca VI do XII wieku. W połowie XIV wieku profesjonalny teatr działał głównie na terenie Kioto i Nary. Spektakle służyły propagandzie doktryn i rozrywce, ale także zbieraniu datków na remonty i budowę nowych obiektów sakralnych. *Kenkyusha's New Japanese-English*. Tokyo: Kenkyusha Limited, 1991, s. 1240

poeta, wzbudzając w nas tęsknotę za rzeczywistością pozazmysłową sprowokowaną poetyckim obrazem; malarz – gdy część płaszczyzny obrazu zasłania chmurami lub też po prostu sam widok chmury skrywającej księżyc czy mgły jesiennej otulającej kontury drzew. Kategorią estetyczną stało się *yugen* dzięki znaczeniu nadanemu przez mistrza teatru Nō, Zeamięgo. Pisał on: „*Yugen* uchodzi za znak najwyższego osiągnięcia we wszystkich sztukach i dokonaniach. Ale szczególnie w sztuce *No* manifestacja *yugen* nabiera wielkiej wagi. (...)Aktor powinien być świadom tego, że osiąga się *yugen*, gdy wszystkie formy wizualnej i audialnej ekspresji są piękne. A dzieje się to, gdy aktor sam wypracował ich zasady i sam uczynił się ich mistrzem; wówczas można powiedzieć, że wkroczył do królestwa *yugen*<sup>12</sup>” Według Wilkoszewskiej ten stan przyrównać można do rozkwitającego kwiatu, istotą jego tajemnej głębi jest niedopowiedzenie, rezygnacja z tego, co dopełnienie i skończone na rzecz zjawisk w fazie początku lub zanikania, gdy to, co jeszcze lub już nieobecne, zostaje jedynie zasugerowane<sup>13</sup>. Dalej, autorka uważa, że charakterystyka *yugen* w szerszym lub węższym zakresie stosuje się do większości kluczowych, typowo japońskich terminów estetycznych, już częściowo przeze mnie wskazanych takich jak *Aware*, *Wabi*, *Sabi*, *Shiori*, *Hosomi* itd.<sup>14</sup>

Inny znawca kultury i estetyki japońskiej Donald Keene pisze w eseju „Estetyka Japońska, że doskonałość jak jakaś nienaruszalna sfera jest odpychająca dla wyobraźni, bo nie pozostawia miejsca na jej przeniknięcie. Według Wilkoszewskiej teza ta powoduje stwierdzenie, że podstawą japońskiej estetyki nie jest nieskończona doskonałość, lecz nietrwałość manifestująca się fazami wzrostu i fazami zanikania, z których każda ma charakter niedopełnienia. Warunkiem piękna jest nie jego uwiecznienie, a raczej zasugerowanie jego kruchości i przemijania. Słowa te będą kluczowe dla zrozumienia w dalszej części mojej pracy doktorskiej czym jest *Ukiyo-e*. Ten stan efemeryczności czynów i zmienności świata prowadzi do estetycznej „waloryzacji” ubóstwa i braku, co znalazło swój wyraz w pojęciach *wabi sabi*, które w pewnych sztukach, np. w ceremonii parzenia herbaty tworzą metafizyczno-estetyczną koncepcję, warunkujące rozwiązania estetyczne. Samo pojęcie *Wabi Sabi*<sup>15</sup> to japońska filozofia, która zakłada, że piękno nie musi być doskonałe. Kolejno odzwierciedlało samotność człowieka, który porzucił doczesne życie wraz z jego blichtrzem, pogonią za pieniędzmi,

---

<sup>12</sup> Cyt.za Donald Keen, *Anthology of Japanese Literature*, Nowy York 1955, s. 260, 262.

<sup>13</sup> Krystyna Wilkoszewska, *Estetyka Japońska*, antologia, Kraków 2006, s.10

<sup>14</sup> Więcej na ten temat w *Nihon Bungaku-ni keru Bi-no Kozo*(Struktura piękna w literaturze japońskiej). Red.R.Kuriyama.Tokio 1976.

<sup>15</sup> Według Agnieszki Kozyry, *The Logic of Absolutely Contradictory Self-identity and Aesthetic Values in Zen Art*, *Rocznik Orientalistyczny*, t. LXVI, zeszyt 1, 2013, słowo *wabi* było prawdopodobnie negatywne i charakteryzowało smutek i biedę.



stanowiskami wyznaczając sobie nowe życie pustelnika. Czasownik *wabi* oznaczał bycie smutnym, a przymiotnik *Wabishii* odnosił się do czegoś nieszczęsnego. Z czasem *wabi* zmieniło swoje znaczenie – zaczęło charakteryzować uniwersalną ideę określającą prawdziwe piękno, które nie jest powierzchowne, ale odzwierciedla prawdziwą rzeczywistość. *Wabi* to innymi słowy radość przychodząca z pełnienia prostych czynności niezależnie od dóbr materialnych, jednocześnie wybór ascetycznego sposobu życia oraz duchowa droga./Musashi Miyamoto/  
*Sabi* to słowo, które ma kilka znaczeń, te najbardziej oddające jego sens to starość i samotność. Odnosząc się do literatury oznacza piękno pustelnicze, izolację od świata. Bliskoznaczne słowa: *Sabu*, *Sabishii* i *Susabi* odnoszą się do osłabiania czegoś, samotności i pustki. Według tych znaczeń można jednoznacznie wskazać, że *Sabi* jest uzewnętrznieniem ascetycznych wartości, ich transpozycją na walory sztuki. Konsekwencją tego jest stwierdzenie, że te obiekty które powstają w wyniku naturalnych procesów, są niejednoznaczne do doprecyzowania, gdyż są niejednorodne. Pokazują nietrwałość i zmuszają odbiorcę do refleksji nad przemijaniem świata. Świadome połączenie *wabi* i *Sabi* doprowadza konsekwentnie do wspólnego terminu *Wabi-sabi*. I teraz odzwierciedla on cechy jak pokorę, uległość, nietrwałość, i przede wszystkim niedoskonałość. Oczywiście jest to całkowicie inne w stosunku do koncepcji zachodniej, która już w czasach starożytnych, wznosiła takie cechy jak trwałość, symetrię i perfekcję pod każdą postacią. *Wabi-sabi* to koncepcja piękna, wyraz szacunku wobec natury, tego co nietrwałe, które przejawia się w świecie materialnym i jest odbiciem świata duchowego. Ta koncepcja w pełni odpowiada japońskiemu uwielbieniu czasu kwitnienia wiśni /*Sakura*/. Według Kozyry *Wabi-sabi* związane jest ściśle z ceremonią herbacianą. Zgodnie z japońską legendą młodzieniec o imieniu Sen no Rikyū pragnął poznać zasady ceremonii zwanej „drogą herbaty”. W tym celu udał się do mistrza herbaty Takeeno Joo, który wskazał mu, aby posprzątał przydomowy ogród. Młodzieniec uprzątnął ogród, pozbył się śmieci, wykonał prace tak, aby ogród wyglądał idealnie, po chwili zadowolony spojrzał na swoje dzieło. Jednak czego mu brakowało, uznał, że symetria to nie wszystko. Przed prezentacją efektu swojej pracy mistrzowi, podszedł do drzewa wiśni i z całej siły poruszył jej gałęziami, w wyniku czego kilka kwiatów opadło niedbale na ziemię. To właśnie oddaje ducha *wabi-sabi*: znalezienie piękna w tym, co proste i jednocześnie niedoskonałe. Ta niedoskonałość, będzie występować w wielu dziedzinach twórczości. Sen no Rikyū jest uważany obecnie za postać, która wywarła największy wpływ na japońską sztukę ceremonii herbaty i tego, który w głęboki sposób zrozumiał sens *wabi-sabi*. Jego poczucie przemijającego piękna zapisane w *Nampōroku*, jest najważniejszym japońskim dokumentem dotyczącym ceremonii parzenia herbaty. Znanym faktem jest to, że *wabi-sabi* odzwierciedla ideę ulotności świata znanego z buddyzmu. *Mujō*, to termin buddyjski, który oznacza przemijalność i śmierć wszystkich rzeczy. Odzwierciedleniem tego stanu może być poślizgnięty papier, wytarta

powierzchnia krzesła, pęknięta czarka, uschnięta gałąź. Charakterystyczna dla buddyzmu medytacja nad ulotnością świata, pozwala uzyskać wgląd w prawdziwą naturę rzeczywistości. Można zadać pytanie: jak odczytać lub po prostu znaleźć ślady *wabi-sabi* w dzisiejszym świecie? Drogowskazów jest całe mnóstwo. Prostota, piękno, którego źródeł szukamy w naturze najbardziej odzwierciedla współczesna architektura. Szukamy źródeł w strukturze materii, organizmach. Kopiujemy przyrodę. Akceptujemy jej przemijanie i odradzanie się. Szukamy nowatorskich rozwiązań związanych z ekologią, życiem w zgodzie z naturą. Szukamy pełnej harmonii. Nie dążymy za wszelką cenę za tym, co starożytni Grecy uważali za wyznacznik cywilizacyjny, odrzucamy perfekcję. Pochylamy się nad pięknem ulotnej chwili, nad tym, co za chwilę bezpowrotnie zniknie. Spowalniamy. Japońska koncepcja *Wabi-sabi* dotyka nas coraz częściej, znajdując wielu wielbicieli we współczesnym świecie.

Ważne jest doświadczenie, które przynosi nam obcowanie z niedoskonałością, która została muśnięta czasem i zyskała dla nas głębszy sens. Sam tego doświadczyłem, będąc gościem w domach u znajomych w Tokio. Istota przygotowania herbaty jest sama w sobie estetyzacją prostych codziennych czynności podniesionych do rangi sztuki.

Innym pojęciem ilustrującym ideę ulotności w sztuce jest *Shibui*, które również utożsamia niedokończenie i niedopowiedzenie. To jednak charakteryzowane jest poprzez spokój i wyciszenie, wynikające wprost z przyjęcia ascetycznych wzorców prostoty bytu. Te przywołane kategorie estetyczne budowały na przestrzeni wieków świadomość i wrażliwość na piękno. Cechą wspólną dla przywołanych terminów jest tzw. zawieszenie czasowe pomiędzy ulotnością, kruchością a nieograniczoną przestrzenią świata nicości. Każda kategoria estetyczna odnosi się do sztuk, które we właściwy sobie sposób dążą do rzeczywistości, znajdujących się poza światem złożonym z przedmiotów doczesnych. Ulotność, cecha wspólna dla wszystkich terminów najbardziej obecna w literaturze buduje świadomość narodową Japonii. Ta cecha osiągnęła niespotykane mistrzostwo nieosiągalne dla ludzi zachodu w takich dziedzinach życia jak poezja, teatr, sztuka herbaty, architektura i urbanistyka, sztuka ogrodów i sztuka kwiatów. Przywołana metafizyka zjawisk nie powinna nas jednak zmylić. Najistotniejsza cecha estetyki japońskiej to fakt, że piękno wynika z życia codziennego człowieka. Przykładem jest nigdzie indziej nie podniesiona do rangi sztuki ceremonia picia herbaty, sztuka układania kwiatów. Brytyjski architekt zatrudniony do budowy wielu obiektów w Japonii w okresie Meiji<sup>16</sup>, niejaki

---

<sup>16</sup> Japonia do drugiej połowy XIX wieku była krajem, który prowadził politykę izolacji wobec świata. Starcia z cudzoziemcami uświadamiały Japończykom, że przez lata izolacji ich kraju świat się bardzo zmienił. Zdali sobie sprawę, że są zacofani. Długoletnia nienawiść nagle zmieniła się w bardzo duże zainteresowanie obcością. Wpływ na bieg wydarzeń miały Stany Zjednoczone Ameryki. W tym samym czasie nasilił się ruch procesarski. Rewolucja

Josiah Conder pisał w swoim dzienniku: „...Artystyczny charakter Japończyków przejawia się w sposób interpretowania prostoty naturalnego piękna (...)”

Aby zrozumieć istotę estetyki japońskiej, Wilkoszewska odwołuje się do analizy myślenia ze stanowiska estetyczno-kontemplatywnego, typowego dla japońskiego stylu myślenia. Co to oznacza? Otóż poznawanie przez człowieka własnej świadomości oraz świata zewnętrznego polega na uprzedmiotowieniu. Rozpoczyna je akt ustanowienia podmiotu i przedmiotu, które uznawane są za byty samoistne. W tym początkowym akcie podmiot ustanawiany jest jako istniejący niezależnie od, i stojący w opozycji do, przedmiotów poznania. W takich warunkach prawomocność prawdziwości bądź fałszywości poznania obiektywnych rzeczy i zdarzeń wykazywana jest na drodze weryfikacji tego czy treść subiektywnego poznania zgodna jest z nie-subiektywnym, czyli obiektywnym sposobem istnienia owych rzeczy i zdarzeń w świecie zewnętrznym. W rzeczywistości jednak wszystkie rzeczy i zdarzenia, które zostają wprowadzone w sferę poznania subiektywnego - czy to będą wyłącznie rzeczy zewnętrznego świata, takie jak przedmioty zmysłu dotyku, smaku, wzroku i słuchu, czy też tzw. wewnętrzny świat bezpośrednio związany z samym podmiotem poznania. Tak więc wszystkim rzeczom istnienie nadane zostaje przez zadziałanie tego, co moglibyśmy nazwać artykulacją egzystencjalną<sup>17</sup>

Tymi oto koncepcjami estetycznymi doszedłem do momentu, kiedy mogę postawić tezę, że Japończycy żyją w stylu przeżyć estetycznych. Dla tej formy przeżyć estetycznych w przeciwstawie możemy przytoczyć ideę zachodnią, w której bezinteresowna postawa decyduje o ich pięknie. Oczywistym dla nas faktem jest to, że dla tej koncepcji jest stwierdzenie, że my jesteśmy podmiotem, a tzw. dzieło sztuki jest przedmiotem naszej uwagi. Odmienne spojrzenie na podmiotowość i przedmiotowość w estetyce japońskiej odwraca moje zainteresowanie ideą sztuki. Przeżywanie estetyczne przeciętnego Japończyka przebiega w kierunku pokory i odczucia znikomości. Niech za przykład tej idei posłuży nasza obecność w kwitnącym sadzie

---

obyczajowa zniosła rządy Siogunatu i ostatniego władcy Shoguna Tokugawy Yoshinobu. Rządy wojowników/samurajów/ przeszły do historii. Na początku 1868 roku oficjalnie przywrócono władzę cesarza. Był nim Matsuhito. Stał się symbolem nowoczesności i modernizacji kraju. Na początku 1869 roku przeprowadził się z Kioto do dawnego Edo, obecnie Tokio, które stało się stolicą Japonii. Nowa władza, zwana oligarchią Meiji, /Oświecone Rządy/ zaczęła tworzyć najaktywniejsi uczestnicy restauracji cesarskiej. Byli dobrze wykształceni, znający języki obce. Japonia szybko zmieniła politykę wewnętrzną i zagraniczną. Podstawowym celem reform było zniesienie feudalizmu oraz centralizacja władzy wokół cesarza, określenie granic Japonii. We współczesnej historii Japonii nazwa Meiji oznacza okres reform i restauracji cesarza Mutsushito. W kontekście sztuki malarskiej, grafiki i drzeworytu okres Meiji oznacza nową erę skierowaną na zachodnie techniki plastyczne jak druk wkłęsły, druk offsetowy oraz powrót do techniki drzeworytu wodnego/Mokuhanga/ , ale kierując swe zainteresowania światem otaczającym. Tematów szukano ponownie w kontekście estetyki Ukiyo-e.

<sup>17</sup> Krystyna Wilkoszewska, *Estetyka Japońska*, Antologia, Kraków 2006, Relacja Podmiot-przedmiot w myśli japońskiej, s.73.

wiśni. Stoimy pośrodku piękna, nasze istnienie zostaje rozmyte, wręcz nieistotne, niezauważalne. Kwiat wiśni jest piękny, gdyż całe drzewo jest nimi pokryte. Takie doznanie możemy przeżyć jedynie znajdując się w centrum kwitnących drzew. Takie doznanie jest w opozycji do zachodniego postrzegania piękna, gdyż my koncentrujemy się na pojedynczym przedmiocie. Sama idea zakwitania wiśni i podążania za nimi przez cały archipelag wysp ma bardzo duże znaczenie dla Japończyków. Po to by zespalać się z naturą Japończycy podróżują od najbardziej wysuniętej na południe Okinawy po północne Hokkaido. Podziwianie kwitnienia kwiatów zwane jest *Hanami* i praktykowane jest od kilkuset lat i cieszy się w Japonii ogromną popularnością. Kwitnienie wiśni trwa od jednego do dwóch tygodni, zazwyczaj w marcu lub kwietniu, jest relacjonowane przez media i wyczekiwane przez większość Japończyków.

## 1.1. GENEZA ESTETYKI JAPOŃSKIEJ.

Mogę bezustannie zadawać pytanie jaki jest japoński przepis na piękno? Konsekwencją japońskiej estetyzacji zachowań jest stworzony model piękna. O tym, że zmysłowy stosunek do piękna uwidacznia się we wszystkich czynnościach codziennych oraz we wszystkich aktywnościach artystycznych przekonałem się osobiście.

Kto nie słyszał o japońskich ogrodach, o przepięknych kimonach, o zmysłowym upojeniu podczas okresu kwitnienia wiśni oraz o wysublimowanym pięknie misternie przygotowanych posiłkach *Sushi*?



1. Dwa oblicza *Świętej Góry Fuji* w barze *Sushi*/kieliszek do *Sake* i kawałek ryby, Tokio 2018

Taki obraz Japonii zakorzeniony jest w nas, ludziach zachodniej cywilizacji. Takich odniesień do prawdziwego naturalnego piękna jest dość dużo. Taką odmienność i zarazem doświadczenie egzystencjalne odnajdujemy w malarstwie, grafice, ceramice, rzeźbie, kaligrafii, architekturze,

przedstawieniach teatralnych, ogrodnictwie. Do rangi sztuki wyniesiono nawet proces przyrządzania *Sushi* czy przygotowania herbaty. Ale najbardziej popularną i przeniesioną na nasz grunt jest sztuka układania kwiatów, tworzenia kompozycji z roślin zwana ikebana. Osobiście spędziłem wiele minut przyglądając się sędziwej kwiaciarce w centrum Tokio. Urzekło mnie skupienie i dobór bardzo ascetycznych środków i przełamanie tego wyrafinowanego piękna bielą kwiatu. Od tej pierwszej chwili wiedziałem, że piękno według Japończyków ma wiele definicji. Tej estetyzacji zachowań należy dopatrywać w pięknie natury. Wielu artystów poetów, malarzy szukali w naturze wyłącznie rzeczy pięknych. I to piękno stanowiło dla nich nieskończone źródło inspiracji. Niezmiernie głębokim przeżyciem piękna jest przykład piękna efemerycznego, które łączy się z rodzimą japońską religią sinto oraz buddyzmem. Zamiłowanie to wywodzi się z idei bezpośredniej bliskości przyrody wraz z jej stałymi paradygmatami takimi jak pory roku, fazy księżyca, fazy dnia i nocy, deszczem i upałem, śniegiem czy mgłą. Każdą porę roku zwiastuje inne piękno np. wiosna rozpoczyna się rozkwitem drzew owocowych i zalotami żurawi. Żuraw i bażant mają rangę ptaków cesarskich. Wielu moich japońskich znajomych trzyma w klatkach przydomowych bażanty uważając, że przynosi to szczęście z uwagi na fakt, że takie ptaki hodowane były od wieków na dworze cesarza. Lato rozpoznamy na płótnach rozkwitem hortensji, irysów, peoni. Wśród tych kwitnących eksplodujących pełnią kolorów dostrzeżemy cykady. Podobnie jak u nas jesień rozpoznamy bukietami chryzantem, ale nie tylko. Ta pora roku ma szczególne znaczenie podobnie jak wiosna. Jesień w Japonii to przede wszystkim setki gatunków różnokolorowych klonów. W świecie zwierzęcym tę porę roku symbolizuje jelen i ważki. Zimę symbolizuje szron, śnieg i sosny. Ten motyw często ukazywany jest na grafikach.





2. Lekcje *Ikebany*, studio Flowers Ikebana, Tokio, 2018



3. *Ikebana*, Hotel Shinagawa Prince Hotel Tokio, 2018

Osobiście doznałem uczucia, które nazwałbym ukojeniem estetycznym. Odnalazłem prawdziwy wewnętrzny podziw dla ceramiki. Ten rodzaj sztuki, wielbiony od wieków przez Japończyków (pierwsze wzmianki na temat ceramiki japońskiej sięgają czasów wczesno starożytnych. I tak jak wspominałem wcześniej odnalazłem w niej odniesienia do świata przyrody. Poza walorami czysto użytkowymi związanymi z ceremonią picia herbaty stosowanych czarek niezwykle piękno dostrzegłem w figurach zwierząt. Poza doskonałą formą rzeźbiarską mistrzowskim wykończeniem uwagę przykuwa kolor, subtelny a zarazem wyrazisty definiujący w sposób uproszczony model.

Absolutną prawdą jest, że pojęcie piękna wynika z potrzeby asymilacji z przyrodą. Japończyk postrzega siebie jako element tworzący naturę. Na szerszą uwagę zasługuje piękno ogrodu czy piękno architektury pustki. W przypadku tego drugiego mamy do czynienia nie tylko ze starą architekturą, u której cech wspólnych możemy szukać w budownictwie azjatyckim, ale również w architekturze współczesnej na użytek której stosuje się beton, szkło i metal. Moją uwagę w Tokio przykuły wieżowce i domy mieszkalne. W przypadku wieżowców zauważyłem asymetrię w formie, która łączona ze sobą w grupy budynków stwarza niepodważalną utopijną harmonię. Teoretycznie coś, co do siebie nie pasuje tu tworzy jedność. Inną ciekawą cechą architektury współczesnej jest kładzenie i zastosowanie najnowocześniejszych poliwęglanowych powłok, które budują iluzję architektury rodem z filmu fantastycznego pt.: „Blade Runner 2049”. Inną ciekawą cechą jest dowolne manewrowanie przestrzenią wewnętrzną, cechę tę rozbudowali i doprowadzili do mistrzostwa wiele wieków temu architekci. Wiele współczesnych wnętrz stylizowanych jest na stare wnętrza z zastosowaniem tradycyjnego *tatami*<sup>18</sup>, przenośne meble oraz to co charakteryzuje najbardziej styl japoński to przesuwne ścianki, spełniające funkcję drzwi. Ten sposób zagospodarowania przestrzeni pozwala dowolnie modyfikować izby dostosowując je do potrzeb i do otwarcia się na przestrzeń i łączyć się z naturą- przyrodą.

---

<sup>18</sup> Mata japońska używana do pokrywania podłogi. Część zasadnicza wewnętrzna wykonana jest ze słomy ryżowej, a warstwa wierzchnia z podwójnej warstwy plecionej słomy trawy Ligusa. Brzegi są obszywane pasem barwnej tkaniny. Standardowe wymiary to 90x180 cm i jednocześnie służy jako jednostka miary powierzchni wnętrza.





4. Osiedle mieszkaniowe w dzielnicy Hiro, Tokio 2018



5. Największe przejście dla pieszych na świecie/dzielnica Shibuja, Tokio 2018



6. Ogród cesarski w Tokio, część przeznaczona dla turystów, 2018.



7. Typowy ogród przy domu/dzielnica Ginza, Tokio 2018

A elementem łączącym człowieka z naturą jest ogród. Ogrody japońskie są dziełami sztuki. Tak jak wspomniałem źródłem ich inspiracji jest wyłącznie natura. Podstawowym budulcem takiego ogrodu jest kamień, żwir, skała, drewno, woda, rośliny. To co wyróżnia je spośród wielu ogrodów świata to prostota, harmonia i asymetria oraz skupienie się na duchowości w religii. Shintoizm jako najważniejsza religia Japonii odnosi się do poszanowania tego co najbardziej



trwałe w naturze, czyli do góry, skały, wody i drzew. Nie do przecenienia jest również wpływ buddyzmu, który przywędrował do Japonii w VI wieku za sprawą koreańskich mnichów.

## 1.2. JAPOŃSKA KONCEPCJA PIĘKNA.

Współcześnie idea piękna jako wytwór współczesnych czasów odzwierciedla pragnienia Japończyków. Kultowy jest styl w modzie zatrzymujący młodość. Niemal na każdym kroku spotykamy kobiety przebrane za dziewczynki, a mężczyzn za wiecznych chłopców. W rzeczywistości jest to wytwór odnoszący się do świata bajek. Bajka w Japonii utożsamiana jest z nazwą *Manga*. Choć ta jest wymysłem uczniów Hokusai, którzy namówili mistrza na zebranie swoich rysunków, wydanie tomików rysunkowych. Artysta wydał kilkanaście tomików rysunkowych, te w których były karykatury i portrety nazwał *Mangą*. Dzisiaj to słowo wędruje na wielu wydawniczych rynkach świata zawsze odnosząc się do stylu komiksu japońskiego. Ciekawostką jest to, że *Manga* ewoluowała w latach 80 ubiegłego wieku we Francji i Belgii tworząc swój własny już rozpoznawalny styl. Znani francuscy rysownicy podkreślają wagę *Mangi* japońskiej przy tworzeniu współczesnego komiksu. W wielu japońskich uczelniach artystycznych kładzie się duży nacisk na tę dziedzinę sztuki. Zatem wpływ Hokusai na sztukę współczesną jest wciąż obecny.



8. Kobiety w stroju dziewczynek, Tokio 2018

Innym ciekawym i wciąż bardzo popularnym przejawem umiłowania do piękna w stylu wyłącznie japońskim jest umiłowanie do pokemonów<sup>19</sup>. Ten przejaw fascynacji dla stworów leśnych przejawia się również wśród dorosłych mężczyzn. Fenomen ten związany jest najprawdopodobniej z wizją innego lepszego świata, do którego dąży przeciętny mężczyzna. Ten wizerunek mężczyzny, który nie potrafi sprostać życiu jest wciąż bardzo popularny i widoczny. Znane są historie o mężczyznach, którzy popełniają honorowe samobójstwo nie spełniając oczekiwań pracodawcy lub partnerki.



#### 9. *Pokemon*. Balon wystawiony przed salonem gier. Shibuya, Tokio, 2018

Odwiedziłem kilka salonów gier, w których spotkałem samych mężczyzn. Najczęstsze gry to właśnie wspomniane polowania na pokemony.

Współczesne kanony piękna w sztukach plastycznych można zaobserwować w twórczości najbardziej rozpoznawalnego obecnie artysty Takashi Murakami. Artysta ten, wywodzący się z tradycyjnej szkoły malarskiej na Uniwersytecie Sztuki w Tokio uznawany jest w Japonii za drugiego Andy Warhola. To mistrz skrótu myślowego i wybitny dramaturg plastyki. Nie unika

---

<sup>19</sup> Pokemon to nazwa wizerunku zwierzęcia. Jak podaje Wikipedia twórcą Pokémonów jest Satoshi Tajiri, w dzieciństwie kolekcjonował owady. Porzucił hobby, ponieważ łąki, na których łapał okazy, były z czasem urbanizowane. Swoje zainteresowania przeniósł na gry automatowe. Wtedy miał po raz pierwszy pomysł o hipotetycznej grze, polegającej na łapaniu i kolekcjonowaniu stworzeń. W 1989 dorosły już Tajiri założył amatorski magazyn *Game Freak*, w całości poświęcony grom elektronicznym. Tworząc go, współpracował z innymi pasjonatami gier, w tym z rysownikiem Kenem Sugimorim. Wkrótce redakcja postanowiła tworzyć własne gry i przekształciła wydawnictwo w firmę produkującą gry komputerowe.

szydrczego wizerunku Pokemona, ale również promuje odniesienia do tradycyjnego stylu wywodzącego się z *Ukiyo-e*



10. *Takashi Murakami*. Akryl na płótnie klejonym na desce. Wymiar 300x450cm.

Takashi Murakami jest obecnie jednym z najbardziej poszukiwanych, artystów japońskich. W swojej niebywalej kolorowej sztuce łączy wpływy drzeworytu *Ukiyo-e* z kulturą popularną, co widzimy niemal we wszystkich jego dziełach. Ten styl mocno nawiązuje do graficznego stylu *Anime* i *Mangi*. Nie można inaczej powiedzieć jak to, że jego prace są dychotomiczne, bowiem określane są z jednej strony jako urocze, z drugiej zaś, jako psychodeliczne. Tu wprost widzę odniesienia do legend związanych z duchami i demonami, które jako pierwsze poznaliśmy w drzeworycie japońskim już w XVIII wieku. To co widzimy najczęściej w jego pracach to kwiaty, grzyby ...i czaszki.



11. *Takashi Murakami*, *Kaikai Kiki*, 2005, źródło: Christie's



Jego nazwisko pojawiło się w 2000 roku za sprawą swojej teorii „Superflat” w katalogu do wystawy o tej samej nazwie, zrealizowanej w Muzeum Sztuki Współczesnej w Los Angeles. Główne założenia teorii z którymi nota bene absolutnie się zgadzam to fakt istnienia dwuwymiarowej wyobraźni, która dawała o sobie znać przez wszystkie wieki trwania sztuki japońskiej, zaś dziś urzeczywistnia się w estetyce anime i mangi. Artysta dalej uważa, że zjawisko to, które kładzie nacisk na pokazywaniu dwuwymiarowości powierzchni oraz stosowanie płaskich plam koloru, całkowicie wyróżnia całą sztukę Japonii od zachodniego postrzegania twórczości artystycznej. Ponadto, ciekawym jest fakt jakoby „Superflat” to jego przekaz odnoszący się do społeczeństwa Kraju Kwitnącej Wiśni, w którym widoczne dzisiaj różnice klasowe oraz, to co z tego wywodu wynika, popularnymi gustami ludzi, zostały „spłaszczone”. Ten sposób interpretacji sztuki jako całe zjawisko społeczne charakteryzujące historię i współczesność artysta stworzył nową dziedzinę popkultury charakteryzującą się znikomym odróżnieniem pomiędzy sztuką „niskich lotów” a „wysoką”. To zjawisko nazwane „Superflat”, definiuje artystyczną działalność jako dążenie do używania czy też zapożyczenia elementów uznanych za wywodzące się z kultury „niskiej” w pracach obecnych w oficjalnym obiegu sztuki. Podobnie jak Andy Warhol komercjalizuje swoją sztukę, całkowicie podporządkowując ją własnej estetyce. Widzimy to na przykładzie zaprojektowanych lalek, cukierków. Ta sława przyniosła mu profity w postaci udziału w kampaniach reklamowych wielu znanych marek, jak na przykład Louis Vuitton, Murakami.



12. *Takashi Murakami*, Miss ko2, 1996, źródło: Christie's

Takashi Murakami jest właścicielem Kaikai Kiki Co. Firma promuje dzieła sztuki, wspiera młodych twórców, organizuje wydarzenia i projekty artystyczne. Takashi Murakamiego promuje

wielu już uznanych młodych twórców międzynarodowych, takich jak Mark Grothjan KAWS, Anselm Reyle, Matthew Monahan, Chiho Aoshima, Aya Takano.

Murakami jest artystą bardzo poszukiwanym na rynku. Jak podaje Dom Aukcyjny Christie jego najdroższa praca to „Hiropon”, kobieca rzeźba, stylizowana na anime, została sprzedana za 427,5 tysięcy dolarów. Jakiś czas później rzeźba „Miss Ko2” osiągnęła na licytacji kwotę 567,5 tysięcy dolarów. Jednak absolutnym rekordem aukcyjnym artysty jest dzieło sprzedane za 13,5 miliona dolarów w Sotheby’s w 2008 roku. Była to praca pt. „My Lonesome Cowboy” (1998), inspirowana estetyką anime. Rzeźba przedstawia masturbującego się chłopca.

## Rozdział II

### OD UKIYO-E DO SOSAKU HANGA. ZARYS EWOLUCJI TECHNIKI DRZEWORYTNICZEJ W JAPONII.

Dla przeciętnego miłośnika sztuki termin *Ukiyo-e* związany ze sztuką japońskiej grafiki czy malarstwa i kojarzy się najczęściej z wizerunkiem „Wielkiej Fali w Kanagawie” Katsusiko Hokusai, choć pewności tej nie utwierdza sam fakt, że grafika w wydaniu współczesnym kojarzy nam się wyłącznie z *Mangą* (nota bene terminem wymyślonym przez wspomnianego autora). Kiedy już zanurzymy się w ten niezwykły koloryt Fali oraz kiedy zaczniemy analizować treści obrazu wkroczymy na nieznaną nam terytorium często porównywane z picassowskim dążeniem do absolutu w sztuce. To co ich łączy, to z pewnością długa droga w poszukiwaniach uniwersum sztuki. To uniwersum stanie się moją drogą w poszukiwaniu piękna.

Zaprezentowana praca graficzna to jedno z najbardziej rozpoznawalnych dzieł sztuki japońskiej. Wielka fala w Kanagawie autorstwa Katsushika Hokusai, która od ponad dwóch stuleci wstrząsa światem sztuki i pozostaje w centrum zainteresowania współczesnych sztuk wizualnych i projektowania. Została stworzona przez jednego z największych japońskich malarzy i grafików XIX wieku, jako część jego serii zatytułowanej 36 słynnych widoków na górę Fuji, świętą górę w Japonii. Wydruk został pierwotnie stworzony przez Hokusai około 1830 r., ale datą jej oficjalnej publikacji jest rok 1832. Grafika drukowana jest przy użyciu drewnianych matryc, przy użyciu tradycyjnej japońskiej techniki *Moku-hanga*<sup>20</sup> potocznie nazywana ukiyo-e. Jednak samo pojęcie *Ukiyo-e* nie jest techniką, ale zobrazowaniem wartości estetycznych w literaturze, teatrze oraz grafice drzeworytniczej.

W znalezieniu właściwej definicji dla pełnego zobrazowania czym jest *Ukiyo-e* warto przytoczyć Krystynę Wilkoszewską, która w swej trylogii dotyczącej estetyki japońskiej odwołuje się do definicji literackiej. W tym kontekście słowo *Ukiyo-e* rozumiemy jako obrazy mijającego świata. Obrazy, które widzą Japończycy to kalka rzeczywistego im świata. To fotografia ujęta w kolorowych obrazach, w słowie literatury oraz magicznym świecie teatru *Kabuki*. Największy rozkwit *Ukiyo-e* przypada na lata izolacjonizmu Japonii wobec świata. Lata od 1600 do 1868 uznawane są za złoty rozkwit *Ukiyo-e*. Należy pamiętać, że samo słowo zawiera w sobie esencję estetyki japońskiej. Wspomniane izolowanie się od świata pod karą

---

<sup>20</sup> *Moku hanga* to druk z klocka drewnianego przy użyciu wodnych farb /moku z jap. drewno, hanga- druk/. W sztukach graficznych na dalekim wschodzie technika ta jest znana od VII wieku i prawdopodobnie przywędrowała do Japonii za sprawą mnichów buddyjskich, którzy jako pierwsi powielali na papierze miniaturowe odbitki z drewnianych klocków przedstawiające modlitwy lub wizerunek Buddy.



śmierci panującego Shoguna Tokugawy przyniosło nieoczekiwany rozkwit popularnych sztuk, takich jak literatura, teatr i sztuki plastyczne.

Warto wskazać różnice pomiędzy zachodnim a wschodnim drzeworytem.

Technika drzeworytnicza biorąc pod uwagę udokumentowane przykłady była bardziej popularna na wschodzie świata niż w jego zachodniej części. Z całą pewnością takie kraje jak Starożytne Chiny, Korea, Japonia - to państwa, które wiodły prym w tej prostej drzeworytniczej technice graficznej i pod tym względem wyprzedziły Europę. Źródła podają, że już w III wieku p.n.e używano drewnianych elementów jako pieczęci do dekorowania tkanin. W drewnie wycinano elementy symboliczne związane z filozofią Tao. Krokiem milowym w rozwoju druku na Wschodzie miał fakt wynalezienia papieru w ok. 2 poł. I w.p.n.e. Najstarsza na świecie książka z wykorzystaniem drewnianych stempli pochodzi z 868 r. Największy rozwój drzeworytu nastąpił pomiędzy X-XIII wiekiem. Tripitaka (kanon buddyjski) wykonany został z aż 130 tys. drzeworytniczych klocków!

### *Ukiyo-e*

By zrozumieć ideę piękna wyrażaną na wielu płaszczyznach w Kraju Kwitnącej Wiśni, należy odwołać się do kilku okresów długiej historii tego kraju. Już wcześniej wspominałem, że Japonia zamknięta była na kontakty gospodarcze, kulturowe i polityczne przez setki lat począwszy od średniowiecza aż po 1868 rok, kiedy to po wielu próbach kontaktu ze strony amerykańskiej Shogun Tokugawa ugiął się po prezentacji wojsk amerykańskich przybyłych do wybrzeży Japonii. Skutki izolacji to jednak wspinały okres dla samego kraju. Długi okres pokoju, stabilizacji politycznej miały niewątpliwie dobroczynny wpływ na rozwój działalności intelektualnej kraju. Rozkwitła charakterystyczna dla okresu Edo<sup>21</sup> kultura mieszczańska. I tu

---

<sup>21</sup> *Edo-jidai*, (1603-1868) – wybiórczy okres w historii Japonii, w którym rzeczywistą i praktyczną władzę sprawowali sioguni z rodu Tokugawa. To również stolica ówczesnej Japonii przeniesiona z Kioto. W 1603 r., w wyniku zwycięstwa w wojnie domowej, do władzy w Japonii doszedł feudalny ród Tokugawa. Początek XVII w. był okresem znacznego rozwoju rzemiosła i handlu, rozbudowywały się miasta. Edo i Kioto w połowie XVII w. liczyły po pół miliona mieszkańców. Do rodu Tokugawa należało ok. ¼ obszaru Japonii. Jego przedstawiciele, jako sioguni, sprawowali potem rządy w państwie przez 250 lat. W pierwszej kolejności ograniczyli oni rządy cesarza (*mikado*), którego rola sprowadzona została jedynie do funkcji reprezentacyjnych.

Ogół obywateli został poddany ścisłej kontroli administracji centralnej, która poprzez system nakazów określała podatki, obowiązki, sposób zachowania się, ubierania i życia poszczególnych grup społeczeństwa. Chłopom nie wolno było zajmować się handlem i rzemiosłem, a mieszczańcom nosić ozdób ze złota i srebra ani budować wysokich domów. Bogacili się natomiast kupcy, którzy zrzeszeni byli w gildiach. Możliwość posiadania własnych oddziałów samurajów była ograniczona ich liczbą. Wobec braku wojen warstwa samurajów szybko się kurczyła, a poza wojowaniem nie wolno im było zajmować się niczym innym. Obowiązywały zasady oparte na neokonfucjanizmie. Głosiły one ścisłe posłuszeństwo wobec władz. Buddyjskie klasztory znajdowały się pod kontrolą siogunów.

należy zwrócić szczególną uwagę, że mieszczaństwo w opozycji do bogatej ustanowionej prawem szlachty zaczęło tworzyć własną sztukę. Wyrazem tego była obserwacja świata wokół codziennych czynności. W wielu dziedzinach odbijał się świat, który przemija (*Ukiyo*), życie codzienne w miastach, pełne uciech i pełnej radości do tej pory niezauważane lub zakazane. Rozwijał się równolegle zakazany świat, uwolniły się ludzkie pokusy i pragnienia. Stopniowo pojawiło się wielu artystów, poetów, malarzy i tzw. Myślicieli. Literatura przemycana z holenderskich statków rozwinęła tzw. nauki holenderskie<sup>22</sup>. Szczególnie ważny okazał się powrót do źródeł, czy odwoływanie się do wartości społecznych utrzymujących ład i porządek polityczny. Wciąż panował układ poddańczy wobec pana (Shoguna) i kodeks moralny wojowników. Rola Cesarza sprowadzona była wyłącznie do utrzymywania go z dala od polityki i utrzymywania świadectwa boskiego pochodzenia narodu Japońskiego. Jak na tle tych wydarzeń tworzy się sztuka?

Sintoizm (*Shinto*, dosłownie droga bóstw) jako rodzima religia oparta na mitologii wprowadzała równowagę pomiędzy bogiem, naturą i człowiekiem. Natura staje się odnośnikiem do działań ludzkich. Łączy doczesność z tym, co jest zarezerwowane w sferze duchowej. Człowiek wnikliwiej analizuje otaczający go świat. Narzuca sobie reżim samodoskonalenia poprzez drogę<sup>23</sup>. Równocześnie nastąpiła w Japonii zmiana gospodarki z typowo feudalnej na wczesnokapitalistyczną. Na skutek zagarniania przez lichwiarzy drobnych działek zadłużonych i zubożałych chłopów, przenosili się oni masowo do miast, stając się tam tanią siłą roboczą do wynajęcia. Zatrudniani byli w organizowanych przez książąt feudalnych manufakturach, wśród których najwięcej było włókienniczych, przędzalniczych, tkalni jedwabiu, farbiarni, garncarni,

---

Równocześnie, aby uchronić kraj przed wpływami zewnętrznymi, w tym głównie przed szerzeniem się chrześcijaństwa, w 1639 r. zamknięte zostały granice zarówno dla ludzi, jak i towarów. Handel zagraniczny ograniczono jedynie do faktorii chińskich i holenderskich utrzymywanych w Nagasaki. Edo (dzisiejsze Tokio) w 1657 r. strawił pożar, w którym życie straciło około 100 tys. ludzi.

Scentralizowane, sprawne zarządzanie i brak jakichkolwiek niepokojów wewnętrznych początkowo sprzyjały rozwojowi gospodarki, kultury i sztuki. Rosły miasta, rozwijało się rzemiosło, w sztuce rozkwiatały malarstwo, poezja i teatr. Jednakże krwawa rozprawa z misjonarzami portugalskimi, brak kontaktów z Europejczykami, odcięcie się Japonii od wszelkich wynalazków i osiągnięć naukowych z zewnętrznego świata – to wszystko w dłuższym okresie spowodowało zapóźnienie gospodarcze państwa. Było ono już wyraźnie widoczne pod koniec XVII w., gdy doszło w kraju do szeregu buntów chłopskich i rewolucyjnych rozruchów w miastach. Jednakże ponowne otwarcie Japonii na świat zewnętrzny nastąpiło dopiero w połowie XIX w.

<sup>22</sup> Po 1639 roku Japonia utrzymywała wyłącznie kontakty z Holendrami. W placówce holenderskiej na stworzonej sztucznie wyspie w zatoce Tokijskiej utrzymywano na etacie jedną osobę w charakterze medyka. Lekarze nie mieli prawa leczyć i nauczać miejscowych, ale często ignorowano przepisy. Do tej pory tradycyjne chińskie sposoby leczenia były bardzo kosztowne zatem przed Japończykami otworzyły się nowe możliwości czerpania wiedzy i naśladownictwa. Efekt naśladownictwa będzie charakterystyczny dla Japonii aż do czasów obecnych. ( str.37, autor Elżbieta Nowosielska, Dzieje Japonii).

<sup>23</sup> Droga to pojęcie charakterystyczne dla rodzimej religii Japoni czyli Shintoizmu, która charakteryzuje się politeizmem o raz różnorodnością przejawów i kultów m. in. Animizmu i szamanizmu. Droga bóstw lub droga bogów stała się najważniejszą religią w Japonii od jej początku czyli od VIII wieku naszej ery trwającą do dziś.

wytwórni papieru i laki. Przeobrażeniu uległa też feudalna klasa samurajów. Ich usługi wojskowe stały się zbędne i w coraz większym stopniu zajmowali się oni handlem i drobnym rzemiosłem. Zasilili też kręgi opozycji przeciwko siogunatowi, krępującemu poprzez podatki i reglamentacje rozwój ich zakładów pracy. Jednak ten stan zubożenia i izolacji nie mógł trwać wiecznie. Po zwycięskich dla mocarstw europejskich wojnach opiumowych w Chinach, również Stany Zjednoczone zainteresowały się możliwościami wykorzystania Azji Wschodniej jako swego rynku zbytu. W tym celu w 1853 r. rząd USA wysłał do Japonii wojskową ekspedycję pod dowództwem Matthew Perry'ego z propozycjami udostępnienia jednego lub dwóch portów na Wyspach Japońskich dla utworzenia w nich amerykańskich baz handlowych i zaopatrzeniowych dla statków wielorybnych. Perry dał do zrozumienia Japończykom, że ich zacofana armia nie będzie stanowić przeszkody dla armii amerykańskiej. Rok później (1854) wrócił do Zatoki Edo na czele nowej ekspedycji dziewięciu amerykańskich okrętów wojennych z 250 działami i desantem piechoty morskiej i po demonstracji kanonierek amerykańskich siogun zgodził się na zawarcie traktatu w Kanagawie (obecnie jedna z dzielnic Jokohamy), zgodnie z którym otwarto na handel ze Stanami Zjednoczonymi dwa porty (Shimoda i Hakodate). W ciągu kilku lat podobne układy zawarła Japonia również z Wielką Brytanią, Rosją, Francją i Holandią.

W latach 1867-69 miała miejsce wojna o dominację tzw. boshin, w wyniku której z tytułu sioguna zmuszony był zrezygnować Yoshinobu Tokugawa. Nastąpiła datowana na 1868 rok Restauracja Meiji i okres otwarcia Japonii na wpływy zagraniczne i rozpoczęcia ekspansji terytorialnej (okres Meiji)<sup>24</sup>. Ten moment wprowadza do świata sztuki zachodniej zupełnie nową jakość, cele i nowe spojrzenie na malarstwo, grafikę, ceramikę i teatr.

Rozwój techniki drzeworytniczej w Japonii rozpoczął się prawdopodobnie w VIII wieku za sprawą bezpośrednich kontaktów mnichów buddyjskich. Początkową wykonywano czarno-białe odbitki z wizerunkiem Buddy. *Ukiyo-e* nazywane jest potocznie też połączeniem malarstwa i drzeworytu. Jest charakterystycznym wytworem dla XVII-wiecznej Japonii. Wśród wielu definicji zjawiska *Ukiyo-e*, które dostępne są w źródłach internetowych i naukowych możemy zgodnie stwierdzić, że najprawdopodobniej przeciętny miłośnik sztuki kojarzyć je będzie z drukiem kolorowych obrazków na papierze. Zapytałem moją znajomą artystkę z Tokio Yukako Ota czym jest dla nich to zjawisko w kulturze japońskiej. Otóż tłumaczy ona, że w języku pisanim rozróżniamy dwa sposoby czytania (mówienie i wytwarzany dźwięk). Dzisiaj słowo *Ukiyoe* wymawiane jest jako pojedyncze słowo jako rzeczownik właściwy, ale etymologia słowa

---

<sup>24</sup> Emanuel Rostworowski, *Historia powszechna*, Wiek XVIII, s. 92-104.

jest kombinacją dwóch odrębnych słów (tzw. rzeczowniki ogólne). *Ukiyo* oznacza współczesny świat a *E* obraz lub malarstwo. Współcześnie słowo *Ukiyo* czy *Ukiyo-e* wymawiane jest łącznie i tak samo interpretowane. Wyróżniamy kilka znaczeń dla tego terminu. Pierwszy oznacza zmieniający się świat, drugi oznacza wzajemną miłość mężczyzn i kobiet. Jeden element stanowi fundament znaczeniowy dla dwóch pojęć. Tym elementem jest efemeryczność, chwila, która trwa tylko przez moment. Stąd często mówi się w kontekście *Ukiyo* o przemijającym świecie. Nasza egzystencja na ziemi liczona jest w minutach, godzinach, miesiącach i latach. Jednak według Yukako słowo „*Ukiyo*”, które oznacza „nowoczesny”, jest nieco przestarzałym słowem, współcześni ludzie (zwłaszcza młodzi) zwykle tego nie używają. Jeśli ktoś używa tego słowa to można mieć pewność, że to język starszych osób. Obecnie wielu młodych ludzi (chyba że są ekspertami) jeśli usłyszą „*Ukiyo* ...”, pomyślą, że to „*Ukiyo-e (Ukiyoe)* według okresu Edo” Istotna jest świadomość, że w ciągu 300 lat ery Edo w Japonii nie było żadnej poważnej wojny domowej i panował pokój. Zwykli ludzie nie mogli kupować dóbr kultury, drogich drobiazgów do domu czy zadowalających leków. Głód, epidemie i złe odżywianie skracaly życie. Ale ponieważ nie było wojny społeczeństwo cieszyło się kulturą i jedzeniem dnia codziennego, będąc przy tym skromnym. Wielu rzemieślników stworzyło także sztukę otwartą i zabawną. Według Yukako Japończycy z okresu Edo mówili wtedy o niespokojnym świecie, przemijającym świecie i często się zamartwiali. W głowach panował spokój a w przeciwieństwie do znaków kanji i znaczeń „smutku” i „unoszenia się”, „To krótkie i ulotne życie, żyjmy szczęśliwie! Cieszymy się tym życiem”. Obrazy *Ukiyo-e* odbijane na papierze lub malowane na papierze były wyrazem społeczności pragnącej rozrywki i powstawały głównie w największych miastach Japonii. Technika drzeworytnicza z wykorzystaniem matryc jako stempli wykonywano wizerunki Buddy, stosowano ją do druku literatury edukacyjnej, druku pamfletów, reklam teatru *Kabuka* a nawet treści pornograficznych. Japoński drzeworyt barwny stał się tanim sposobem na pozyskiwanie obrazków trafiających na rynek mieszczański. Niektórzy traktowali go jako formę biuletynu dla określonych dzielnic większych miast. Oddzielną grupą społeczną odbiorców *Ukiyo-e* byli samurajowie. Wielkim powodzeniem cieszyły się wizerunki kobiet lekkich obyczajów, czy sceny rodzajowe z życia awangardowych dzielnic miast. Później modne stały się pejzaże, widoki wiosenne prezentujące treści erotyczne oraz elementy fauny i flory. Z powodu tematyki, która była codziennością artystów, nazwano te odbitki "obrazami otaczającego świata". Wielkość tych odbitek wahała się od ok. 250x353mm do 297x420mm. Cechą charakterystyczną tych obrazków było także sygnowanie odbitek w lewym górnym rogu. Umieszczano tam herb osoby zamawiającej oraz nazwisko twórcy rysunku. Za pierwszego autora wielobarwnego drzeworytu japońskiego uważa się Harunobu Suzuki, który żył w XVIII wieku. Najbardziej znanymi artystami są Katsushika Hokusai i Hiroshige Ando.

Jak powstawały drzeworyty *Ukiyo-e*?

Aby ułatwić powielanie i dystrybucję obrazków sięgnięto po dawne znane już w Japonii techniki drzeworytu. Drzeworyt japoński kolorowy utożsamiany jest z okresem *Ukiyo-e*, co stanowi punkt wyjścia dla dalszych rozważań. Sam proces używania wodnych farb w procesie powielania-odbijania nazwany jest *Moku Hanga* od słowa –*Moku* (drzewo), *Hanga*(druk).

Przygotowania do powielania odbitek przebiegało na kilku etapach. Pierwszym najważniejszym krokiem było wykonanie przez artystę czarno-białego konturu szkicu, potem zaznaczał na nim nazwy kolorów w jakich kreski miały być drukowane. Następnie rytownik naklejał szkic na klocek drewna. Rozwarstwiał specjalny papier z nadrukiem i na podstawie odbitych linii wykonywał pierwszą matrycę. Z matrycy stemplowano tyle odbitek, ile było potrzebnych klocków do wydrukowania poszczególnych kolorów. Kolejnym etapem było naklejenie odbitek na klocek i po przetarciu papieru wykonywano matryce do drukowania poszczególnych barw zamierzonego rysunku. Drukarz odbijał poszczególne kolory z farb uzyskanych z naturalnych barwinków łączonych z wodą z wykorzystaniem odmiennych matryc. Niektórzy zdobiąc odbitki nakładali ręcznie wybrane, dodatkowe kolory i unikatowe dekoracje (m.in. sproszkowaną macię perłową!). Zakończeniem całego cyklu odbitek była ich dystrybucja wśród księgarzy i wędrownych sprzedawców. Analizując tę technikę zauważamy, że istniało wiele odmian *Ukiyo-e*, np. czarno-białe zwane *Sumizuri-e*, ręcznie kolorowane Tan-e, ręcznie kolorowane czerwoną barwą beni-e, obrazki z przewagą róży - *Benizuri-e*, brokatowe odbitki nazwane *Nishiki-e* oraz *Urushi-e*, do którego wykorzystywano czarną farbę drukarską zmieszaną z połyskliwym klejem. Cechą charakteryzującą i określającą ten typ druku zwanego powszechnie *Ukiyo-e* był fakt, że aby go wykonać trzeba było zaangażować do pracy wielu specjalistów: rysownika, snycerza, drukarza, kopistę. W Japonii powstawały nawet specjalistyczne szkoły *Ukiyo-e*.

Rozwój druku drzeworytniczego stanowiącego podstawę dla *Ukiyo-e* możemy podzielić na kilka ważnych z punktu widzenia jego rozwoju etapów. Przyjmuje się, że początek tego zjawiska miało miejsce w okresie od wielkiego pożaru ery Meireki w Edo w 1657 roku do ery Horeki (1751-1764). W tym okresie *Ukiyo-e* były wyłącznie oryginalnymi odręcznymi rysunkami oraz monochromatycznymi drzeworytami (*Samizuri-e*). Sam artysta, który przygotowywał rysunek na deskę nazywał się *Hanshita-eshi*. Najsłynniejszym artystą tego okresy był Moronobu Hishikawa, znany z wielu ilustracji książek i zwykłych historii z życia codziennego (*Ukiyo-zoshi*). Najbardziej znanym jego dziełem zachowanym do dzisiaj jest jego rysunek „Piękność spoglądająca za siebie” (*Mikaeri bijin-zu*)

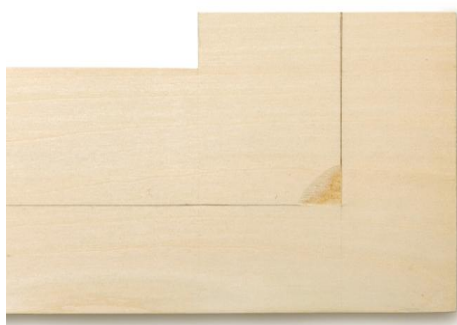


13. Moronobu Hishikawa, *Kochankowie*, wymiary 23.5 × 33.7 cm, drzeworyt japoński, rok 1680.

Wielki znawca kultury japońskiej Wiesław Kotański wskazuje, że początek tego gatunku wiąże się z działalnością anonimowego artysty, określanego później w literaturze przedmiotu jako Mistrz Kambun, tworzącego około 1660 roku. Warto zwrócić uwagę, że prawie 200 lat wcześniej w Europie Albrecht Durer, wykonuje słynny drzeworyt *Jeźdźcy Apokalipsy*, uznany przez następców za niedościgniony wzór biegłości drzeworytniczej i drukarskiej. Mając na uwadze ten fakt, rozwój *Ukiyo-e* w tym okresie wydaje się wręcz nieporadny.

Kolejnym etapem rozwoju techniki japońskiej było podmalowywanie kolorem czarno białych odbitek. Mistrzem był Kiyonobi Torii uznany za nowatora tej techniki. Odbitki były głównie barwione na kolor czerwony pigmentami o różnych odcieniach. Nosiły one nazwę *Tan-e* (pomarańczowo-czerwony) i *Beni-e* (różowy). Po dodaniu do *Beni-e* kilku odcieni czerwieni nazywano je *Benizuri-e*. Ciekawostką jest fakt, że wiele nazw własnych określających kolor, strukturę lub odcień pochodzi od nazw roślin. *Benizuri-e* jako nazwa techniki pochodzi od rośliny używanej w farbierstwie o nazwie *Benibana* (po polsku Krokosz barwierski). Większość obrazków Torii była wykorzystywana jako plakaty do przedstawień teatru kabuki. Najwyraźniej ta technika dobrze zaadoptowała się do druku reklam teatralnych, ilustrowania modnych w tamtym czasie książek, szczególnie domów rozkoszy w dzielnicach rozrywki (być może

przełożeniem tej nastrojowości są czerwone lampiony i witryny we współczesnych domach publicznych). Rozkwit druku miał miejsce w trzech największych miastach ówczesnej Japonii czyli w Edo (obecne Tokio) - dzielnica Yoshiwara, w Kioto w dzielnicy Shimabara i w Gionie, w Osace w dzielnicy Shinmachi<sup>25</sup>. Te trzy miasta w owym czasie stanowiły tzw. wielką trójkę, będąc pod bezpośrednim nadzorem Shogunatu. Jednak to w Edo ta sztuka pojawiła się pierwsza i rozkwitła najszybciej. Do tego miasta z całej Japonii migrowały tysiące rzemieślników szukających nowego rynku zbytu i miejsca do zamieszkania. Równolegle w przyszłej nowej stolicy pojawiali się z nakazu Shoguna w ramach tzw. obowiązkowego stawiennictwa i naprzemiennym pobycie tysiące samurajów. Był to po prostu system kontroli polegający na tymczasowej obecności feudałów na dworze siogunów. Orszaki Hanów i służących poruszały się wyznaczonymi trasami, co uniemożliwiało bezpośrednie starcie dwóch grup naprzeciw siebie. Przybyłe tabuny ludności do Edo budowały sobie domy. I ten fakt był bezpośrednią przyczyną popularności obrazków *Ukiyo-e*. Środek ten był przede wszystkim informacją, ale również zapewniał rozrywkę. Drugim etapem rozwoju drzeworytu japońskiego był okres pomiędzy 1765 a 1806 rokiem. Stały się popularne kalendarze z ilustracjami (*E-goyomi*). Ich dystrybucja i wymiana odbywała się na coraz popularniejszych spotkaniach towarzyskich. Ich popularność rosła lawinowo. W odpowiedzi na tak duże zainteresowanie zaczęto udoskonalać druk. Ojcem tradycyjnego kolorowego *Ukiyo-e* był Harunobu Suzuki, który w odpowiedzi na potrzeby klientów wynalazł sposób wielobarwnego drukowania o nazwie „brokatowe obrazy Wschodu (*Czuma-nishiki-e*)”<sup>26</sup>. Ten wynalazek doprowadził bezpośrednio do rozkwitu *Ukiyo-e*. Wynalazek polegał na opracowaniu znaczników pasowania papieru (*Kento*). Służyły one do precyzyjnego druku wielu odbitek na jednym papierze.



14. Znaki *Kento* na desce.

---

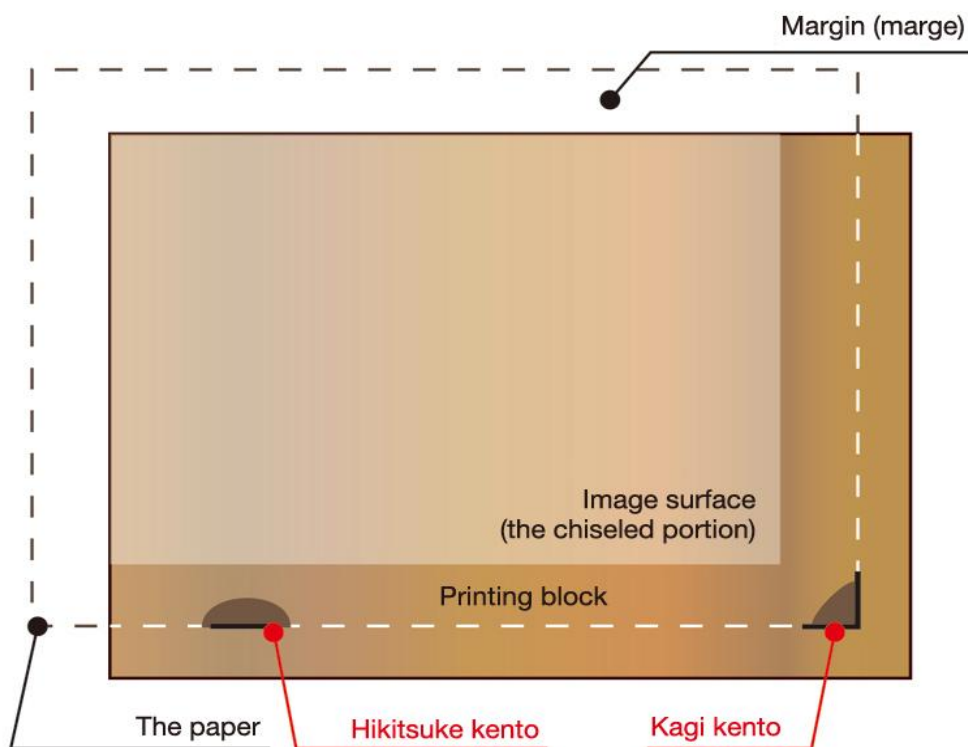
<sup>25</sup> J.W. Hall: *Japonia od czasów najdawniejszych do dzisiaj*. Warszawa: PIW, 1979, s. 189.

<sup>26</sup> *Japanese-English Character Dictionary*. Tokyo: Charles E. Tuttle Company, Inc., 1999, s. 542.





15. Sposób mocowania papieru na znakach *Kento*



16. Wizualizacja dotycząca umiejscowienia papieru na matrycy drewnianej podczas odbijania



*Kagi kento* (znak L) i *Hikitsuke kento* (znak prosty) są znakami tzw. rejestracyjnymi w kształcie litery L i liniami prostymi, które są wycięte na bloku jako znaczniki do dokładnego umieszczenia papieru we właściwej pozycji do drukowania.

Znak L jest wyryty w prawym dolnym rogu, a prosty znak jest wyrzeźbiony na około dwóch trzecich odcinka wzdłuż dolnej krawędzi (łącznie z marginesem na papierze) po lewej stronie znaku L. Podczas drukowania papier jest trzymany między palcem wskazującym a środkowym palcami obu dłoni. Prawy dolny róg papieru jest następnie oparty o znak L i przypięty kciukiem prawej ręki, a dolna krawędź papieru spoczywa o prosty znak i przypięty kciukiem lewej ręki dłoń. Na koniec papier jest delikatnie opuszczany nad blokiem drukującym. Znaki umożliwiają w ten sposób umieszczenie papieru we właściwej pozycji, dzięki czemu nawet w przypadku użycia wielu bloków drukarskich nie występuje przesunięcie koloru ani przesunięcie. Wykonując znaki rejestracyjne, należy obliczyć rozmiar całego obrazu i margines pracy i zaznaczyć je najpierw bezpośrednio na bloku drzewnym. Jeśli znak rejestracyjny wskazujący zewnętrzną krawędź marginesu zmieści się w bloku drzewnym, należy zaznaczyć pozycję znaku L w prawym dolnym rogu i pozycję znaku prostego w lewym dolnym rogu, bezpośrednio na bloku drzewnym. Umieszczanie znaków rejestracyjnych na rzeźbieniu w ten sposób nazywa się „*Uchi kento*”. Jeśli rozmiar bloku będzie miał rozmiar obrazu, należy przygotować drewnianą deskę o tej samej grubości co blok i wyciąć na nim znaki rejestracyjne. Ta tablica nazywa się „*Kento-ban*”, a metoda polegająca na użyciu tej płyty nazywa się „*Soto kento*”. Znaki rejestracyjne należy wycinać prostopadłe do bloku za pomocą narzędzia zwanego dłutem *Kento*. Zamiast tego można użyć noża, jeśli dłuto *Kento* nie jest dostępne. Za pomocą płaskiego noża należy wyciąć lekko nachylenie znaków rejestracyjnych, aby utworzyć rant, który będzie wystarczająco głęboki, aby papier mógł na nim spoczywać. Kolejno należy zachować ostrożność podczas wykonywania tej czynności, ponieważ jeśli znak L nie jest ustawiony pod kątem prostym lub jeśli znak prosty nie jest wyrównany w linii prostej z linią wystającą z dolnej krawędzi znaku L, może to powodować przesunięcie kolorów, gdy stosowane są różne kolorowe bloki matryce.

Ogólnie rzecz biorąc, znak L znajduje się po prawej stronie, a znak prosty po lewej stronie. Ale można je umieścić na odwrót, jeśli ktoś jest leworęczny. To oczywiście ogólny sposób zalecany przy wykonaniu kilku odbitek z wielu matryc. Wielu współczesnych artystów nie stosuje tej techniki. Zastosowano również po raz pierwszy przy tych nowych drukach innowacyjny papier, który był mocniejszy, puszysty i śnieżnobiały. Ciekawym jest fakt, że do dzisiaj produkuje się taki papier używając go do współczesnych odbitek (o papierze wspomnę w dalszej części pracy doktorskiej). Papier wykorzystywany do innowacyjnej techniki

produkowano w prowincji Echizen z drewna morwowego (krzak morwy o nazwie *Kozo*, łac. *Broussonetia kazinoki*- papierowa morwa) i nazywany był *Echizen-hosho-gami*. Nazwa przetrwała do dziś. Istotną zasadniczą różnicą pomiędzy nową techniką odbijania obrazów był samodzielny odrębny proces przygotowania kilku etapów pracy przed ostatecznym drukiem. Podział pracy dotyczył rysownika (artysty), który wykonany rysunek na papierze czarnym tuszem przekazywał po cenzurze sponsora lub wydawcy rytownikowi (rzemieślnik), ten naklejał je na blok drewna i rzeźbił pierwszą matrycę, następnie przekazywał ją drukarzowi, który je odbijał. W tym okresie pojawiło się wielu wybitnych artystów, których dzieła są świadectwem niezwykłego kunsztu. Wyodrębniły się style. Przedstawiano portrety głów aktorów *Kabuki*, portrety kurtyzan. Warto wskazać takie postaci jak Shunsho Katsukawa, Shimegasa Kitao, Utamaro Kitagawa. Ten ostatni wykazał się wyjątkowym talentem w przedstawianiu charakteru portretowanych osób. Z jego portretów kurtyzan bije wręcz charakter portretowanych kobiet. Utamaro odwiedzał zakazane dzielnice nocą, stąd doskonała znajomość detali wewnątrz. To bezpośrednio wpłynęło na jego ogromną popularność<sup>27</sup>.

Ciekawostką dotyczącą popularności odbitek barwnych jest historia związana z zakazem publikacji dowolnych obrazków w 1790 roku jakie na mocy reform ery Kansei wprowadziły władze. Ustanowiły one pieczęcie zatwierdzające druk (można by to nazwać cenzurą). Wydawca kolorowych druków Juzaburo Tsutaya musiał zapłacić niemałą karę pieniężną za dystrybucję niepoprawnych politycznie dzieł artystów związanych z techniką drzeworytu wodnego. By uratować swoją drukarnię zaczął drukować niezwykle popularne w tamtym czasie prace Sharaku Toshusaia. Prace tego artysty były cenione na rynku ze względu mistrzowską technikę. Drukarz szybko się wzbogacił, ale prace artysty ze względu na zbyt duże skarykaturyzowanie modeli popadł w zapomnienie na lata. Sharaku był artystą komercyjnym, ale tak szybko jak się pojawił na rynku, tak szybko zniknął. Istotne jest analizując dzisiaj przebieg i rozwój tematyki i samej techniki druku, że jego portrety wywarły wpływ na rozwój późniejszego malarstwa. Aktu detronizacji artysty dokonał inny znany malarz Toyokuni Utagawa, założyciel największej szkoły malarzy ukiyo-e eshi. Lata 1781 -1804 uważa się za renesans *Ukiyo-e*. Śmierć założyciela szkoły Utagawa spowodowała drobne zmiany w nurcie portretów kobiet (*Bijin-ga*). Zmiany dotyczyły zmysłowości i sposobowi przedstawiania seksownej urody. Na scenę właśnie wkroczył największy artysta japoński Katsushika Hokusai oraz jego konkurent, genialny Hiroshige Ando. Obaj wykonali najpiękniejsze drzeworyty w stylu *Ukiyo-e* w historii tego gatunku. Hokusai i Hiroshige zmieniają swoją sztuką sztukę zachodnią XIX wieku.

---

<sup>27</sup> Rossella Menegazzo: *Japonia - leksykon cywilizacje*. Warszawa: Arkady, 2008, s. 80.

Hokusai zapoczątkował podróże artystyczne ze szkicownikiem. Najbardziej znanym cyklem jest Trzydzieści sześć widoków góry Fuji - Fugaku Sanju-rokkei (Wielka Fala w Kanagawie pochodzi z tego cyklu). Hiroshige wykonuje Pięćdziesiąt trzy stacje na gościńcu Tokaido - Tokaido goju San-tsugi. W ten sposób powstał styl rysunkowy przedstawiający przepiękne krajobrazy (*Meisho-e*). Obaj artyści rywalizują o palmę pierwszeństwa.

Hokusai podpisując swoje dzieła posługiwał się wieloma pseudonimami, m.in. Shunrō, Sōri, Taito, Manji. Uczył się w pracowni *Shunshō*. Zasłynął jako niezwykle płodny artysta, genialny rysownik, pejzażysta, autor ilustracji i karykatur. W swych obrazach przedstawiał ówczesną Japonię. Malarz ten tworzył wizerunki współczesnych sobie poetów. Wydał dziesiątki tomików z rysunkami kwiatów, żółwi, bażantów (nota bene ten ptak jest uważany w Japonii za boskie stworzenie), kogutów i kur, wzorami tkanin, owoców morza. Namówiony przez swoich uczniów wydał 15 tomów szkiców i rysunków pt. *Manga* (termin ten funkcjonuje dzisiaj i dotyczy stylu rysunkowego charakterystycznego dla bajek, lalek, plakatów). W roku 2020 Rząd Japonii z okazji 260 rocznicy urodzin artysty wydał banknot z wizerunkiem najslawniejszego japońskiego drzeworytu autorstwa Hokusai przedstawiającego Wielką Falę. W Tokio miałem przyjemność odwiedzić Muzeum Hokusai, gdzie zobaczyłem wiele niepublikowanych jego dzieł oraz matryc z epoki Edo. Miejsce to każdego roku odwiedzane jest przez tysiące turystów, ale co ciekawe większość z nich to sami Japończycy. Wyraźnie Japończycy ukochali tego artystę tworząc tak wspaniałe miejsce. Hokusai sam o sobie mówił jak o „starcu opętanym malarstwem”. Na końcowej stronie dwóch tomów *Sto widoków góry Fuji* Hokusai, mając wówczas siedemdziesiąt pięć lat, napisał o sobie tak:

„Jako sześciolatek nabrałem manii rysowania przedmiotów, a od skończenia lat pięćdziesięciu, często publikuję swoje rysunki. Jednak pośród tego, co stworzyłem przez ostatnie siedemdziesiąt lat, nie ma nic godnego uwagi.”

„...W wieku siedemdziesięciu trzech lat pojąłem istotę budowy zwierząt, ptaków, owadów i ryb, a także istotę życia ziół i roślin. Dlatego też, kiedy skończę lat osiemdziesiąt sześć, pójdę dalej. W wieku lat dziewięćdziesięciu jeszcze bardziej zgłębię ich ukryty sens, a kiedy będę miał lat sto, być może osiągnę boski wymiar. Kiedy skończę sto dziesięć lat, najdrobniejsza kreska i kropka będą żyły własnym życiem. Jeśli mógłbym wyrazić jakieś życzenie, to prosiłbym tych, którzy dożyją tego czasu, by sprawdzili, czy to, o czym mówię, okaże się prawdą.”

Przy fenomenalnym samokrytycyzmie Hokusai na sam koniec swego długiego życia powiedział również:

„Gdyby niebiosa podarowały mi jeszcze dziesięć lat [...]. Gdyby niebiosa podarowały mi chociaż pięć dodatkowych lat życia, zostałbym prawdziwym artystą! ”

Jeśli wypada skomentować te słowa to brzmieć one powinny: My artyści bierzmy przykład!

Okres końcowy *Ukiyo-e* przypada na lata 1859 do około 1912 roku. Schyłek techniki jest jednocześnie jego największym rozkwitem. W tym okresie Hokusai i Hiroshige tworzą najpiękniejsze swoje prace. W ślad za otwarciem się na świat Japonia zainteresowała się kulturą Zachodu. Zaczęto drukować w stylu Yokohama-ukiyo-e (obrazy przedstawiające pejzaż, architekturę na styl zachodni), a po restauracji Meiji na rynku pojawia się nowy styl zwany stylem odnowy (*Kaika-e*) przedstawiający zachodnią architekturę i kolej.

Wielu znawców tematu uważa, że ostatnim mistrzem *Ukiyo-e* był Yoshita Tsukioka, znany głównie z krwawych drzeworytów (muzan-e), pełnych przemocy, scen historycznych (*Rekishiga*). Ten styl będzie bezpośrednią inspiracją dla filmu japońskiego oraz amerykańskiego przedstawiającego odległe historie w feudalnej Japonii lub nawiązujące do klasyki *Bushido*.

Podsumowując, to co odróżniało drzeworyt japoński od grafiki europejskiej były zastosowane farby, medium oraz papier. Istotną cechą tego druku był fakt, że barwniki pozyskiwane były podobnie jak w tym czasie w Europie z naturalnych minerałów i roślin. Jednak tak przygotowaną farbę wodną (dzisiaj nazwalibyśmy ją akwarelą) należało łączyć ze specjalnie przygotowaną pastą z ryżu (*Nori*). Moje osobiste doświadczenia z wykonaniem kleju ryżowego utwierdzają mnie w przekonaniu, że cały proces od przygotowania matryc, po wykonanie farb oraz pasty można wykonać we własnej pracowni bez konieczności korzystania z pomocy urządzeń i pras.

Drzeworyty barwne wykorzystujące wiele matryc z wyciętym rysunkiem w postaci prostych stempli były tanią rozrywką dla mas. Szybko stały się obiektem kolekcjonerskim. Czasami miały wymowę polityczną i prześmiewczą, a odbitki z wizerunkami aktorów teatru Kabuki funkcjonowały jako pocztówki znanych idoli. Wykonanie matrycy najczęściej z desek wiśni górskiej, z której drukowano obrazy było bardzo ciężką pracą. Szczególnie dbano o drobne szczegóły przedstawianych detali np. końcówek włosów, brwi, przejść tonalnych. Do najbardziej rozbudowanych drzeworytów używano nawet ok. 20 stempli-matryc.

Ten sposób powielania obrazów był relatywnie najtańszym sposobem wykonania dużej ilości takich samych odbitek. Stanowiło to pewnego rodzaju biuletyn towarzyski. Wśród odbiorców najważniejszą grupę pełnili samuraje, którzy mimo kultywowania drogi miecza /bushido/ nic nie robili. Najpopularniejsze tematy związane z XVIII wiecznym *Ukiyo-e* to przedstawianie życia

kurtyzan, zakazanych schadzek, pejzaży, scenek rodzajowych, teatru Kabuki a pod koniec świetności tej estetyki również wizerunki zwierząt. Od początku rozwoju *Ukiyo-e* największym zainteresowaniem cieszyła się wyodrębniona tematyka pornograficzna zwana potocznie *Shunga* (obrazy wiosenne), która i dziś cieszy się wielką popularnością w wielu dziedzinach sztuki. Najważniejszą zasadą techniczną podczas drukowania *Ukiyo-e* było przejście kolejno od jaśniejszych kolorów do ciemniejszych oraz przejście od bloków o mniejszych obszarach drukowania do tych większych.

### ***Sosaku Hanga***

Choć drzeworyty wykonywane w tej samej technice co w okresie Edo wykonywane są do dziś, rozwój tzw. stylu zamyka się wraz z wygaśnięciem shogunatu. Drzeworyty wykonywane w czasach restauracji Meiji określane są jako *Mokuhan-ga*<sup>28</sup>, co znaczy dosłownie wodny druk z drewnianego klocka. A zatem tajemnica dawnych mistrzów wciąż jest rozwijana w modernistyczny sposób.

Warto w tym miejscu wspomnieć, że na początku XX wieku pojawiły się dwa wyraźne współczesne japońskie ruchy drukarskie, będące echem dawnej szkoły *Ukiyo-e*. *Shin Hanga*, czyli ruch „nowego druku”, który czerpał inspirację z francuskich technik impresjonistycznych, wykorzystywał rosnący realizm i na nowo wymyślał popularne tematy *Ukiyo-e* poprzez nowoczesny „obiektyw”. Ruch *Sosaku Hanga*, czyli „kreatywny druk”, również czerpał z coraz bardziej globalnego rozwoju grafiki i sztuk plastycznych, czerpiąc wiele z europejskiej awangardy, jednocześnie doskonaląc swoje skupienie na samym artyście i procesie tworzenia. Druk stał się w pełni „partycypacyjny”, w przeciwieństwie do tradycyjnego, który polegał na złożonym procesie wytwórczym pomiędzy artystą malarzem, grawerem, drukarzem i wydawcą, który ostatecznie zatwierdzał druk.

Wracając do epoki Shogunatu należy wskazać, że ta klasyczna technika drukowania z bloków drewnianych, czyli *Ukiyo-e* polegała na współpracy wielu wysoce wyspecjalizowanych rzemieślników, z których każdy był odpowiedzialny tylko za jeden etap produkcji. I to właśnie odróżnia nowy ruch artystyczny *Sosaku Hanga*, w którym artyści zajmowali się wszystkimi fazami produkcji, wydobywając możliwości eksperymentów różnych technik graficznych i malarskich, wycinając, i osobiście drukując na tradycyjnych papierach morowych. *Sosaku Hanga*, charakteryzująca się blokowym stylem i dużymi obszarami o płaskim kolorze sam w sobie zbliżonym do abstrakcji, często zawierała surową technikę rzeźbienia, aby uczcić naturę i

---

<sup>28</sup> *The New Crown Japanese-English Dictionary*. Tokyo: Sanseido Co., Ltd., 1972, s. 631.

materialność bloku. Artysta składał hołd naturze, w tym sensie odbitka zawierała żywy obraz przyrody (deski, drzewa). Chociaż pływający świat okresu Edo (1603–1868) rozproszył się w obliczu szybkiej modernizacji, artyści Sosaku Hanga dostosowali „podłoże drewniane“ do tej zmieniającej się Japonii. Przyjmując nowe techniki i estetykę, współcześni artyści uchwycili ducha XX wieku za pomocą znajomego medium. Odciski ruchu *Sosaku Hanga* są różnorodne pod względem stylu, inspiracji i tematu, ale łączy je spontaniczność i ekspresja. Eksperymentowanie z różnymi rodzajami drewna pozwoliło artystom odkrywać nowe formaty i tekstury. W przeciwieństwie do nienumerowanych odbitek *Ukiyo-e*, odbitki z XX wieku zostały ponumerowane i ukończone w ograniczonym nakładzie. W historii gatunku przyjmuje się, że twórcą nowego stylu był Kanae Yamamoto, który w 1904 roku pokazał na wystawie małą grafikę przedstawiającą rybaka<sup>29</sup>

---

<sup>29</sup> Ten skromny druk oznacza początek ruchu *sosaku-hanga*, który zachęcił artystów do rzeźbienia i drukowania samemu bloków drewnianych. Rybak, opisany w czasopiśmie o sztuce i literaturze *Myojo* (Gwiazda poranna) w 1904 r., towarzyszył artykułowi opisującemu rewolucyjny sprzeciw Yamamoto wobec tradycyjnej separacji twórcy projektu od rzemieślników wykonujących druk, podnosząca drzeworyty do poziomu dzieła sztuki. Grafika jest również niewątpliwie nowoczesna w prostym, przejmującym przedstawieniu starego człowieka morza i w umyślnym zachowaniu przez artystę śladów pozostawionych przez narzędzia, którymi przeciął drewniany blok. Od połowy XIX wieku, kiedy artyści europejscy i amerykańscy po raz pierwszy odkryli druki ukiyo-e, japońskie konwencje obrazkowe miały duży wpływ na sztukę zachodnią. Na Yamamoto wpłynął brytyjski grafik William Nicholson swym śmiałym stylem płaskiej postaci na niemodulowanym tle z japońskich drzeworytów.



17. Kanae Yamamoto, *Portret rybaka*, drzeworyt japoński, rok 1904



18. Kanae Yamamoto, *Krowa*, drzeworyt japoński, rok 1910

Odrzucając system współpracy kilku rzemieślników charakterystyczny dla *Ukiyo-e*, Kanae Yamamoto wykonał wydruk wyłącznie na własną rękę, począwszy od rysowania, rzeźbienia i



drukowania. Ten nowo przyjęty sposób wypowiedzi artystycznej przyjął stałe zasady „samodzielnego rysowania”, „samodzielnego rzeźbienia” i „samodzielnego drukowania” które stały się filarem charakteryzującym ruchu kreatywnego druku. Szybki rozwój gospodarczy Japonii nie był dobrym okresem dla rozwoju *Sosaku Hanga*, bowiem artyści japońscy czerpali ze sztuki zachodniej. Wielobarwny druk wprowadzały maszyny offsetowe, a warsztat artysty wyposażał się często w prasy i kamienie litograficzne. Spadkobiercy druku wodnego działali niejako w ukryciu, często nie wystawiając swoich prac, gdyż odmawiano im ich prezentacji na salonach. Dopiero międzynarodowe konkursy stworzyły szansę na popularyzację artystów kreatywnego druku. Takim znaczącym momentem, w którym świat sztuki dostrzega japońską odrodzoną sztukę jest Biennale Sztuki w São Paulo w 1951 roku.

Dwie pierwsze nagrody trafiają do artystów z Japonii. Byli nimi wspomniany już Yamamoto<sup>30</sup> i Kiyoshi Saitō<sup>31</sup> (1907–1997) byli grafikami, którzy przewyższali japońskie obrazy (*Nihonga*), obrazy w stylu zachodnim (*Yōga*), rzeźby i awangardę. Inni artyści *Sosaku Hanga*, tacy jak Kōshirō Onchi (1891–1955), Un'ichi Hiratsuka (1895–1997), Sadao Watanabe (1913–1996) i Maki Haku (1924–2000) są również dobrze znani na Zachodzie.

Ruch twórczego druku był jednym z wielu przejawów rozwoju jednostki po dziesięcioleciach modernizacji. Zarówno w środowisku artystycznym, jak i literackim pojawiły się na przełomie

---

Autor Kanae Yamamoto był japońskim artystą, znanym przede wszystkim ze swoich grafik i obrazów w stylu zachodnim. Często przypisuje mu się zapoczątkowanie ruchu *sōsaku-hanga*. Zainicjował ruchy w sztuce ludowej i edukacji artystycznej dzieci, które nadal mają duży wpływ w Japonii. Kanae wyszkolił się w grawerowaniu drewna w stylu zachodnim, zanim studiował malarstwo w stylu zachodnim. W szkole artystycznej wykonał dwukolorowy wydruk rybaka, którego naszkicował podczas podróży do Chiby. Jego publikacja wywołała zainteresowanie ekspresyjnym potencjałem odcisków, które przekształciły się w ruch *sōsaku-hanga*. Kanae spędził 1912–1916 w Europie i sprowadził pomysły z powrotem do Japonii, czerpane z wystaw rzemiosła chłopskiego i sztuki dziecięcej w Rosji. Pod koniec lat 1910. założył ruchy promujące twórcze rzemiosło chłopskie i edukację artystyczną dzieci; ten drugi szybko zyskał zwolenników, ale został stłumiony w ramach rosnącego japońskiego militarizmu. Pomysły te odżyły po II wojnie światowej. Chociaż zawsze był zwolennikiem, Kanae pozostawił po sobie grafikę w 1920 roku i poświęcił swój dorobek artystyczny malarstwu, aż doznał udaru mózgu w 1942 roku. Pozostałe lata spędził w górzystym Nagano w mieście Ueda, gdzie wzniesiono Muzeum Pamięci Kanae Yamamoto w 1962. Ciekawostką jest fakt, że Kanae Yamamoto wywodzi się z klanu Irie [ja] hatamoto - samurajów w bezpośredniej służbie szogunatu Tokugawa feudalnej Japonii w Edo (współczesne Tokio). Jego dziadek zmarł w 1868 roku w bitwie pod Ueno, którą zobrazował w filmie „Ostatni samuraj”, Edward Zick podczas wojny Boshin, która doprowadziła do upadku Shogunate i restauracji Meiji, która przywróciła władzę cesarzowi.

<sup>31</sup> Obok Kanae Yamamoto to najbardziej znany artysta nurtu *sōsaku-hanga*. W 1948 roku otrzymał pierwszą nagrodę za „Mleko” na Salonie Printemps Exhibition, który miał na celu wsparcie młodych japońskich artystów. W 1950 roku na Biennale w Sao Paulo jego dzieło „Steady Gaze (Flower)” zdobyło nagrodę „Japońskie pochodzenie w Sao Paulo”. Była to pierwsza międzynarodowa nagroda dla japońskiego artysty po II wojnie światowej. To wydarzenie rozpowszechniło wielkość współczesnych japońskich druków i nazwę Kiyoshi na całym świecie. Później zdobył wiele nagród z Japonii i zagranicą. W 1995 roku został uhonorowany jako Bunkakoroshia (osoba o walorach kulturowych). Kiyoshi zmarł w wieku 90 lat w 1997 roku.



wieków wyrażenia „ja”. W 1910 r. „A Green Sun” Kōtarō Takamury (1883–1956) zachęca artystów do wyrażenia indywidualnego: „Pragnę absolutnej wolności sztuki. W związku z tym uznaję nieograniczony autorytet indywidualności artysty... Nawet jeśli dwóch lub trzech artystów powinno pomalować „zielone słońce”, nigdy ich nie skrytykowałem, bo sam mogę zobaczyć zielone słońce”. W 1912 r. W „Bunten and the Creative Arts” (Bunten to Geijutsu) Natsume Sōseki (1867–1916) stwierdza, że „sztuka zaczyna się od wyrażania siebie, a kończy wyrażaniem siebie”. Te dwa eseje zapoczątkowały intelektualną dyskusję o „ja”, która natychmiast znalazła echo na scenie artystycznej. W 1910 roku ukazała się pierwsza publikacja miesięcznika White Birch (Shirakaba), najważniejszego magazynu kształtującego myśl o okresie Taishō. Początkujący młodzi artyści zorganizowali pierwszą wystawę w tym samym roku. Shirakaba sponsorował także wystawy sztuki zachodniej. We wczesnych latach twórczych ruch Sōsaku-hanga, podobnie jak wiele innych ruchów artystycznych, takich jak ruch *Shin Hanga*, futuryzm i ruch sztuki proletariackiej, starał się przetrwać, eksperymentować i poszukiwać głosu na scenie artystycznej zdominowanej przez nurty sztuki popularnej dobrze przyjęty przez Bunten. Hanga w ogóle (w tym Shin Hanga) nie osiągnęła statusu zachodnich obrazów olejnych (*Yōga*) w Japonii. Hanga była uważana za rzemiosło gorsze od obrazów i rzeźb. Odbitki drzewiaste *Ukiyo-e* zawsze były uważane za zwykłe reprodukcje do masowej komercyjnej konsumpcji, w przeciwieństwie do europejskiego poglądu na *Ukiyo-e* jako sztukę, podczas kulminacji Japonisme. Artyści Sosaku Hanga nie mogli zarobić na życie, wykonując jedynie kreatywne grafiki. Wielu późniejszych artystów Sosaku Hanga, takich jak Kōshirō Onchi (znany również jako ojciec kreatywnego ruchu graficznego), było ilustratorami książek i rzeźbiarzami z drewna. Dopiero w 1927 roku hanga została zaakceptowana przez Teiten (dawny Bunten). W 1935 r. Ostatecznie dopuszczono zajęcia pozalekcyjne na temat hanga.

Lata wojenne 1939–1945 były metamorfozą dla twórczego ruchu drukarskiego. Towarzystwo „Pierwszego Czwartku”, które było kluczowe dla powojennego ożywienia japońskich grafik, powstało w 1939 r. Przez grupy ludzi zgromadzonych w domu Kōshirō Onchi w Tokio. Grupa spotykała się raz w miesiącu, aby dyskutować na temat nowego sposobu odbijania grafik z bloków drzewnych. Pierwszymi członkami byli Gen Yamaguchi (1896–1976) i Jun'ichirō Sekino (1914–1988). Przy tworzeniu nowego ruchu uczestniczyli także amerykańscy koneserzy Ernst Hacker, William Hartnett i Oliver Statler. Ożywiło się zachodnie zainteresowanie japońskimi drukami. Kolekcja „Pierwszego Czwartku” (Ichimoku-shū) tj.: zbiór odbitek członków, którzy przynależeli do grupy, została wyprodukowana w 1944 roku. Taka grupa i publikacje za jej pośrednictwem zapewniały swobodne podpatrywanie kolegów, tego co robią i tego co wnoszą do rozwoju tej starej techniki.

Odrodzenie japońskiej grafiki zbiegło się z odrodzeniem Japonii zaraz po II wojnie światowej. Traktat pokojowy z San Francisco z 1951 r. zakończył amerykańską okupację w Japonii. Podczas okupacji amerykańscy żołnierze i ich żony kupowali i gromadzili podobnie jak miecze japońskie grafiki. Wywozili je z kraju Kwitnącej Wiśni jako pamiątki. Niektórzy twierdzą, że nowe japońskie druki stały się jednym z elementów powojennej odbudowy gospodarczej. W celu promowania „sztuki demokratycznej” amerykański patronat zmienił się z Shin-hanga na sōsaku-hanga. W 1950 r. abstrakcja stała się głównym nurtem zainteresowań ruchu drukarskiego w Japonii. Japońskie grafiki były postrzegane jako autentyczne połączenie Wschodu i Zachodu. Artyści tacy jak Kōshirō Onchi, który od wczesnych lat przejawiał zamiłowanie do ekspresji abstrakcyjnej, całkowicie powrócił do sztuki abstrakcyjnej po wojnie (sztuka abstrakcyjna została zakazana przez rząd wojskowy w czasie wojny). Biennale Sztuki w São Paulo w 1950 roku było pierwszym powojennym renesansem grafiki Japońskiej na skalę międzynarodową. To międzynarodowe zwycięstwo było punktem zwrotnym dla artystów *Sosaku Hanga*, a także innych japońskich grafików. Widownia ruchu rosła, wzbudzając entuzjazm na całym świecie, szanując instytucje takie jak Metropolitan Museum of Art, Nowy Jork i Muzeum Sztuk Pięknych w Bostonie, opracowało solidne kolekcje tych nowoczesnych grafik. Wybitni artyści, tacy jak Shikō Munakata (1903–1975) i Naoko Matsubara (ur. 1937), mimo tego, że pracowali w tradycji sztuki ludowej (*mingei*), a także prowadzili jednoosobowe pokazy w Stanach Zjednoczonych, nagle zostali dostrzeżeni przez świat sztuki zachodniej.

Obserwując dzisiejsze grafiki japońskie mam wiele radości w odkrywaniu ich tajemnic warsztatowych. Poza bardzo bogatą różnorodnością tematyki i stylu mamy do czynienia z autentycznym poszukiwaniem bogatego repertuaru narzędzi i bloków drewnianych.

Współcześnie różnorodność artystów jest tak wielka, że nie sposób opisywać każdego z osobna. Szacuje się, że w samym Tokio artystów uprawiających *Sosaku Hanga* jest około 5000. Istnieje wiele nieformalnych grup artystycznych, artystów i szkół zarówno prywatnych jak i kształcących publicznie. Współczesne *Sosaku Hanga* to łączenie technik graficznych, fotograficznych i malarskich. Ich cechą wspólną jest klaka życia codziennego, tego co było tak charakterystyczne w epoce EDO. Warto wspomnieć osobę Tetsuya Noda (ur. 1940), który zajmuje się fotografią i przedstawia codzienne życie w swoich odbitkach w formie dzienników fotograficznych. Artyści tacy jak Maki Haku (1924–2000) i Shinoda Toko (ur. 1913) syntetyzują kaligrafię i abstrakcyjną ekspresję i tworzą uderzająco piękne i pogodne obrazy. Poczawszy od lat 60. XX wieku granica między sztuką piękną a mediami komercyjnymi uległa zatarciu. Artyści popowi i konceptualni wykorzystują profesjonalne tradycyjne techniki a możliwości innowacji są nieograniczone.

Analizując spuściznę współczesnych artystów z powojennej Japonii jedna z tokijskich galerii Ronin Gallery uwypukla twórczość czterech kluczowych artystów ruchu *Sosaku Hanga*: Kiyoshi Saito (1907–1997), Junichiro Sekino (1914–1988), Shiko Munakata (1903–1975) i Yoshitoshi Mori (1898-1992). Choć indywidualnie, każdy artysta odkrywa swój własny styl i technikę, razem te prace podkreślają różnorodne innowacje i poszukiwania, które charakteryzują ruch *Sosaku Hanga*. Mimo, że twórczość tych artystów rozbrzmiewa wzornictwem i kunsztem *Ukiyo-e*, prace te przeciwstawiają się tradycyjnej sztuce i należą do międzynarodowego dialogu sztuki współczesnej.

## Rozdział III

### MOJE PIERWSZE DOŚWIADCZENIA Z TECHNIKĄ DRZEWORYTU JAPOŃSKIEGO I JEGO WPŁYW NA MOJĄ TWÓRCZOŚĆ ARTYSTYCZNĄ.

W 2018 roku na zaproszenie znajomych z Tokio zorganizowałem tam wystawę malarstwa i grafiki w jednej z galerii sztuki współczesnej<sup>32</sup>. Moja wystawa zbiegła się z rozpoczęciem studiów doktoranckich w Akademii Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi. Nie wahałem się ani chwili. Chcąc skonfrontować moje oczekiwania i poszukiwania *Ukiyo-e* we współczesnej Japonii wyruszyłem do kraju, o którym wiedziałem, że w odniesieniu do Polski różni go wszystko. Moje wyobrażenie o Japonii koncentrowało się na micie Godzili, sztuce kaligrafii, ceremonii herbaty, ikebanie oraz filmach Akiry Kurosawy. Wyruszyłem do świata nie mając pojęcia, że *Ukiyo-e* nie jest artefaktem świata, którego już nie ma, ale ukrytym wymiarem przejawiającym się niemal na każdym kroku. Podczas prawie trzytygodniowego pobytu w Tokio zaplanowałem odkryć świat historycznej Japonii w kontekście współczesnego blasku i hałasu tętniącego 24 godziny na dobę miasta.

Jako pierwszą zaplanowałem wizytę na Uniwersytecie Artystycznym Geidai w dzielnicy Uedo. Udałem się na spotkanie w pracowni grafiki warsztatowej z prof. Michaelem Schneiderem, który oprowadził mnie po uczelni prezentując pracownię drzeworytu japońskiego oraz pracownię technik metalowych.



19. Wizyta autora na Uniwersytecie Artystycznym w Tokio, po środku Prof. *Michael Schneider* oraz Prof. *Hiroshi Suito*, 2018

<sup>32</sup> Wystawa miała miejsce w galerii CA BON w 2018 roku w Tokio.



20. Wizytacja pracowni wklęsłodruku i drzeworytu, Uniwersytet Artystyczny Tokio, 2018

Ciekawe, że technika drzeworytu japońskiego rozwijana jest wyłącznie przez zagranicznych studentów, ale zajęcia prowadzone są przez artystów japońskich. Studenci samodzielnie wykonują matryce drewniane w sklejkach brzożowych. Wizytowana przeze mnie pracownia wykorzystuje pełny asortyment narzędzi, pigmentów, desek tak charakterystycznych dla *Shin Hanga*. Jednak poziom artystyczny odbitek w mojej ocenie był słaby, co być może wynikało z tego, że potencjalny student ma zbyt mało czasu w procesie edukacyjnym na dokładne poznanie tajników tej wspaniałej tradycji drukarskiej. Większość prezentowanych odbitek przedstawiała formy przyrodnicze (głównie owady, płazy i rośliny). Przygotowanie farb odbywało się zgodnie z tradycją tj. polegało na łączeniu naturalnych barwników mineralnych z wodą. Po zapoznaniu się z pracownią drzeworytu wizytowałem również pracownię technik metalowych, gdzie głównie wykonuje się techniki trawione, takie jak akwaforta i akwatinta. W pracowni spotkałem również wielu zagranicznych studentów głównie z Antypodów i Europy Zachodniej. Proces przygotowania blach do trawień i sam proces druku jest ten sam jaki stosujemy w Polsce np. w pracowni Technik Wklęsłodrukowych u Prof. Dr hab. Alicji Habisiak-Matczak, gdzie przeprowadzam doktorat.





21. Student niemiecki przy obróbce matrycy drewnianej, Uniwersytet Artystyczny Tokio, 2018



22. Prace studentów z pracowni drzeworytu na Uniwersytecie Artystycznym w Tokio, 2018

Ciekawe jest, że tematyka zaprezentowanych prac odbiega od tej znanej mi z wizytacji pracowni polskich artystów lub konkursów graficznych w Polsce. Zauważyłem, że to co wydawać by się mogło oczywiste np. wykonanie grafik zgodnych z duchem narodowościowym lub odpowiadającym pewnej kulturowości studentów jest inne. W głównej mierze nawiązuje do kultury japońskiej. Często wykorzystywane są motywy z bajek lub z filmów japońskich. Czy jest to podświadome nawiązanie do świata ich otaczającego? Jeśli tak, to czy nie jest to pewnego rodzaju transplantacja *Ukiyo-e* na grunt dzisiejszej sztuki? Czy student zagraniczny odbywający



studia w samym sercu Japonii podświadomie chce być japoński w swym pokazywaniu świata? Podczas wizytacji Uniwersytetu poznałem również malarza Hiroshi Sugito, który przedstawił mi swoich studentów przygotowujących swoje prace dyplomowe kończące ich edukację w szkole na poziomie magistra sztuki. Ciekawe, że każdy z nich otrzymał do dyspozycji tzw. studio, w którym mieszkają i przygotowują dyplom. W praktyce wygląda to jak internat z dużymi oknami na park Ueno i panoramę miasta. Hiroshi Sugito to artysta, który miał okazję zaprezentować swoją sztukę w Muzeum Sztuki Współczesnej MOCAR w Krakowie w 2015 roku. To artysta uprawiający malarstwo trudne do zdefiniowania, poruszający się na granicy fantastyki i zarazem abstrakcji. Wielokrotnie prezentował swoje prace w kilku galeriach europejskich.

Po tym, jak poznałem system publicznego kształcenia artystycznego w Tokio, postanowiłem odwiedzić artystę zajmującego się *Shin Hanga* oraz *Sosaku Hanga*, o czym na początku nie wiedziałem.

Polecono mi odwiedzić artystę z kilkudziesięcioletnim doświadczeniem. Spotkałem się z Shinkichi Numabe w jego pracowni na obrzeżach Tokio. Od samego początku naszego spotkania wyczuwałem olbrzymie zamiłowanie do wykonywanej przez niego pracy. Nasze spotkanie rozpoczęło się od omówienia i prezentacji druków najznamienitszych przedstawicieli Ukiyo-e takich jak Katsushika Hokusai, Hiroshige Ando, Utamaro Kitagawa. Artysta omówił i zaprezentował cięcia przy grawerowaniu desek z wiśni. Samo przygotowanie cienkich linii to proces bardzo długi i zarazem wymagający dużej precyzji. Miałem okazję spróbować grawerowania w drzewie wiśniowym, takim z którego wykonane są w większości deski do najpopularniejszych druków *Ukiyo-e*. Po kilku próbach wycinania linii Mistrz zaprezentował najtrudniejszy proces przygotowania grafiki jakim jest druk na specjalnie przygotowanym do tego celu papierze. Papier podobnie jak w przypadku druku wkłślodrukowego jest bardzo ważny. Ten musi być papierem wytrzymałym na rozdzieranie, z uwagi na mniejsze koszty przy dużych nakładach powszechnie używanym jest papier robiony maszynowo. Jednak specjalnie dedykowany do drzeworytu wodnego jest papier z morwy górskiej powszechnie przez nas nazywany *Washi*.<sup>33</sup> Papier wymaga nawilżenia. Dokonując prób z wilgotnością papieru

---

<sup>33</sup> *Washi*, to tradycyjny japoński papier. Słowo „washi” pochodzi od wa, co oznacza „japoński”, a shi oznacza „papier”. Termin ten jest używany do opisanie papieru, który wykorzystuje lokalne włókna, przetwarzany ręcznie i wytwarzany w tradycyjny sposób. Washi powstaje przy użyciu włókien z wewnętrznej kory drzewa gampi, krzewu mitsumata (*Edgeworthia chrysantha*) lub krzaka morwy papierowej (*kōzo*). Hughes, Sukey (1978). *Washi: the world of Japanese paper*. Tokyo: Kodansha International. Jako japońskie rzemiosło jest zarejestrowane jako niematerialne dziedzictwo kulturowe UNESCO. Government, paper makers welcome addition of ‘washi’ to UNESCO list. W uzasadnieniu decyzji przedstawiciel UNESCO stwierdził, że washi – łącząc na przestrzeni wieków społeczności lokalne – wspiera przetrwanie tradycyjnych rzemiosł. Dzięki niemu również wciąż na terenie całej Japonii sadzone są morwy, stanowiące materiał do produkcji tradycyjnego papieru. Wskazane zostały również tradycyjne wartości i

najlepsze efekty uzyskuje się po 15 minutach od nawilżenia papieru wodą. Do tego celu służy szeroki płaski pędzel zwany *Dosa*, którym jednym ruchem nawilża się pulchny papier. Odstawiony na 15 minut między gazety oddaje wilgoć. Tak przygotowany papier z wyciętym pod kątem prostym bokiem ułożony w szczeliny *Kento* jest gotowy do druku. Przed drukiem uprzednio przygotowane farby z barwników mineralnych zostały wymieszane, aby pigment był wymieszany z wodą. Wielu współczesnych artystów *Sosaku Hanga* zauważa, że warto jest dodać do farby gumę arabską. Pigment mineralny z wodą nie ma spoiwa łączącego oba czynniki. Guma arabska służy do tego, aby połączyć oba czynniki. Akira Kurosaki, najpopularniejszy artysta japoński minionych 25 lat podczas swych warsztatów z adeptami sztuki *Shin Hanga* zwracał uwagę, że to spoiwo farby i odpowiednie nawilżenie decyduje o charakterze i klimacie odbitek. Artysta posługiwał się również farbami akrylowymi, które dzięki temu, że można je rozrabiać wodą, doskonale nadają się do druku. Osobiście z perspektywy czasu uważam, że równie dobre są oryginalne akwarele w tubkach.

---

zanikające w dzisiejszych czasach umiejętności, które przekazywane są z pokolenia na pokolenie w wytwórniach washi. Washi używany jest m.in. do kaligrafii, origami, ukiyo-e, produkcji lampionów, parawanów, opakowań, parasoli, wachlarzy, ubrań oraz wyklejania shōji (przepuszczających nieco światła ścianek charakterystycznych dla tradycyjnej architektury japońskiej). <https://japonia-info.pl/washi-papier-japonski-wpisany-na-liste-unesco/> Służy również do produkcji japońskich banknotów i elementów membran głośników. Poza tym wykorzystywany jest też w obrzędach religijnych, np. w shintoickich obrzędach oczyszczających (harae), jako jeden z elementów różdżki oczyszczającej (harai-gushi). Pierwsze wzmianki o produkcji papieru znajdują się w kronice Nihongi (720 r. n.e.) – według tych zapisków sztuka wytwarzania papieru przybyła do Japonii z Chin na początku VII w. n.e. Washi jest ogólnie trudniejszy niż zwykły papier wykonany ze ścieru drzewnego i jest stosowany w wielu tradycyjnych sztukach. Origami, Shodo i Ukiyo-e zostały wyprodukowane przy użyciu washi. Washi był również używany do wyrobu różnych przedmiotów codziennego użytku, takich jak ubrania, artykuły gospodarstwa domowego i zabawki, a także szaty i przedmioty rytualne dla kapłanów Sinto i posągów Buddy. Był nawet używany do robienia wieńców, które otrzymywali zwycięzcy podczas Zimowych Igrzysk Paraolimpijskich w 1998 roku. Kilka rodzajów washi, zwanych zbiorczo japońską bibułą, stosuje się do konserwacji i naprawy książek.



23. Wizyta w studio Mistrza *Numabe* i rozmowy na temat techniki *Ukiyo-e*. Próby grawerunku w drewnie lipowym.

Mistrz, u którego odbyłem lekcję *Shin Hanga* zaprezentował odbitki, które służą celom komercyjnym. Okazuje się, że dzisiaj każdy artysta, który chce sprzedawać kopie druków np. Hokusai po wykonaniu matryc z drewna może je dowolnie drukować. Jednak by zachować poziom odbitek, powołany w 2000 roku Instytut Adachi wydaje zezwolenia i nadzoruje druk kopii znanych artystów.



24. Matryca wykonana w drewnie czereśni

Po prezentacji komercyjnych wydruków Mistrz Numabe przedstawił mi swoje prace, które uznać należy za odbitki wykonane w stylu Sosaku-Hanga. Samodzielnie wykonane matryce i współczesna tematyka prac wydały mi się bardzo interesujące i zachęcające do podjęcia samodzielnych prób.

Kolejnym odkrywaniem współczesnego *Ukiyo-e* była moja wizyta we wspomnianym Instytucie Adachi, który został powołany przez Administrację Tokio w celu rejestracji, gromadzenia i popularyzacji drzeworytu japońskiego. W swych księgozbiorach odnaleźć można najstarsze przykłady japońskiego drzeworytu. Ponadto Instytut organizuje corocznie konkurs na współczesny rysunek lub obraz, który następnie oddany jest do pracujących dla Instytutu rzemieślników wykonujących zgodnie z nurtem *Ukiyo-e* matryce drewnianych oraz druku. Organizują również warsztaty dla artystów wyłaniając z nich najzdolniejszych. Ci otrzymują angaż i prawo wykonywania matryc kopi uznanych artystów uznanych za ikony tej techniki. Miałem okazję obejrzeć dokumentację i film na temat tradycyjnej techniki *Ukiyo-e*, w którym występują znani i uznani artyści współcześni.



25. Dyrektor Instytutu Adach w Tokio - Pani *Meguri Nakayama*





26. Matryce drewniane przechowywane w Instytucie Adachi



27. Księgozbiory w Instytucie Adachi w Tokio. Zbiory książek i albumów popularyzujących *Ukiyo-e*

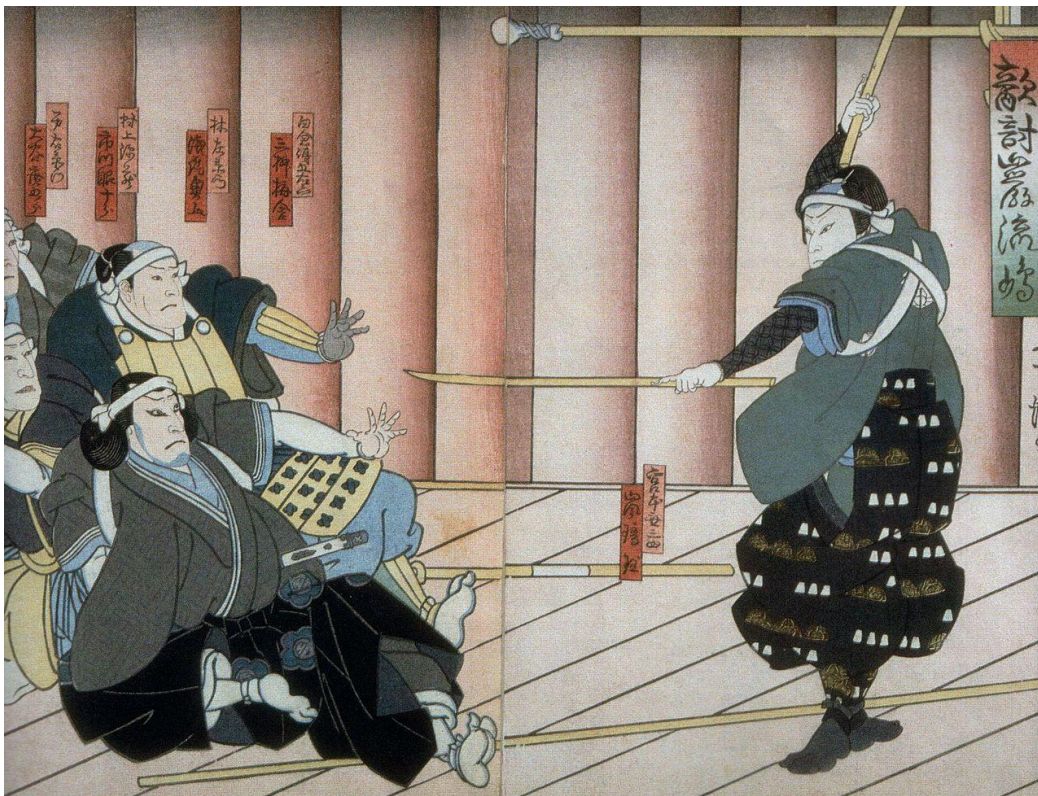
Podczas mego pobytu w Tokio odwiedziłem również Muzeum Katsushiko Hokusai, który został uhonorowany przez Japończyków ufundowaniem bardzo modernistycznego Muzeum. W środku prezentowana jest stała ekspozycja jego najbardziej popularnych cykli grafik. Kolejnym etapem było odkrywanie i zarazem systematyzowanie wiedzy na temat Japonii, w tym celu zwiedziłem Muzeum Narodowe Edo w Tokio. Wśród olbrzymiej kolekcji artefaktów można odnaleźć

ekspozycję dotyczącą początków drzeworytów przywiezionych z Korei. Ciekawym świadectwem rozwoju tej techniki są zwoje przedstawiające czarno-białe odbitki, na których da się wciąż zauważyć wyraźny kontur przedstawiający pejzaż i postaci. Analizując zbiory Muzeum doszedłem do wniosku, że kolekcji rozwoju drzeworytu w stylu *Ukiyo-e* poświęca dużo miejsca. Możemy zobaczyć tam pierwsze odbitki najbardziej znanych przedstawicieli gatunku. Po raz kolejny można prześledzić na podstawie prezentacji matryc, wstępnych próbnych odbitek złożoność procesu graficznego, tak innego wobec sztuki zachodniej. Tam również, mamy do czynienia z patosem estetyki japońskiej i umiłowania dla codziennych czynności i podległości wobec Siogunatu. Z jednej strony widoczna jest realizacja wartości obejmująca wielowiekowe tradycje i umiłowanie *Bushido*, z drugiej strony rewolucyjne podejście i tworzenie na przekór normom, ale ku ucieście ludu nowej estetyki budującej nowoczesne społeczeństwo mające wpływ na sztukę zachodu. Miejsce to jest doskonałym przykładem przenikania się, wbrew autorom, narodowej idei trwania w drodze. Pojęcie to interpretowane najczęściej poprzez drogę wojownika uzyskało najpełniejszą formę właśnie w okresie Edo. Siogunat Tokugawów wprowadził klasę wojowników na ścieżkę nieuchronnej pauperyzacji. Paradoksalnie ta droga zwana *Bushido* w literaturze gatunku porównywana do zapachu górskiej wiśni o świcie wykryła się w czasach pokoju, pełnej izolacji Japonii wobec świata. Lojalność napływających samurajów do Edo miała swoją cenę w postaci wypłacanego żołdu. Cnotą było bezwzględne posłuszeństwo. Gdy z jakiegoś powodu został zwolniony ze służby, stawał się Roninem, bezpańskim samurajem pozbawionym środków do życia. Powiedzenie, że istotą *Bushido* jest śmierć nie było prawdą, lecz afirmacją życia. Samuraj miał nie tylko nie bać się śmierci, ale także doceniać każdy moment swojego życia, musiał być gotów na śmierć z honorem. Czy takie rozumienie *busido* nie buduje podstaw estetyki związanej ze sztuką jako taką? Znamy wielu wybitnych samurajów, którzy byli jednocześnie wielkimi artystami (najbardziej znanym jest Miyamoto Musashi<sup>34</sup>, mistrz malarstwa i kaligrafii). Ciekawostką jest fakt, że ta postać ronina weszła do popkultury współczesnej *Mangi* stając się wzorcem dla wielu pokoleń artystów zarówno plastyków jak i filmowców. Jednym z artystów zafascynowanych postacią Musashi był już prezentowany twórca *Ukiyo-e*, Kuniyoshi Utagawa. Poniżej prezentuję drzeworyt przedstawiający samuraja.

---

<sup>34</sup> Miyamoto Musashi znany jest współcześnie jako niepokonany samuraj ronin. (ur. prawd. 1584, zm. 13 czerwca 1645), twórca szkoły walki dwoma mieczami niten'ichi-ryū (jap.: „styl – dwa nieba jako jedność”), autor *Gorin-no Sho* (Księgi pięciu kręgów, jap.: 五輪書). Był także malarzem, poetą i rzemieślnikiem. Musashi wygrał swój pierwszy pojedynek w wieku 13 lat. W swoim życiu stoczył ponad 60 udokumentowanych pojedynków i nigdy nie został pokonany przez żadnego szermierza. Brał udział w wielu wojnach. Jego pośmiertne imię buddyjskie – Niten.





28. Tsunejirō Yoshitaki: *Musashi Miyamoto* , drzeworyt japoński, (1855)

Po poznaniu solidnych podstaw historyczno technicznych, odkrywałem ślady *Ukiyo-e* w nowoczesnym druku *Sosaku Hanga*, odwiedzając wiele galerii sztuki. Największą kolekcję współczesnej grafiki zobaczyłem w jednej z galerii w dzielnicy Ginza. Artystą, który mnie zaintrygował jest Saito Kiyoshi.



29. Pejzaże autorstwa *Saito Kiyoshi*, Galeria Ginza, Tokio, 2018

Spośród kilkudziesięciu prac zaprezentowanych na wystawie moją uwagę przykuły odbitki przedstawiające pejzaże. Ciekawe, że formaty odbitek wciąż są niewielkiego rozmiaru, co stanowi kontynuację *Ukiyo-e*. Same formaty prac zaprezentowane na wystawie nawiązują do opracowanych w XVII wieku kanonów odbitek, wedle których obraz przedstawia się na polu prostokąta zbliżonego do kwadratu, jest tzw. *shikishiban*. Kilka prac wyraźnie nawiązywało swym formatem do tzw. formatu horyzontalnego opracowanego przez Hokusai w 1810 roku do tzw. *oban* (25X36 cm). Inne ukazane w formacie *Tanzaku* (format pionowy o wym.13X38 cm) stanowiły dopełnienie całej wystawy.

#### IV POSZUKIWANIA AUTORSKICH ROZWIĄZAŃ INSPIROWANYCH „KREATYWNYM DRUKIEM” – GRAFIKA.

Pierwszym etapem moich badań zawartych w niniejszej pracy doktorskiej było zebranie materiałów źródłowych na temat techniki graficznej drzeworytu japońskiego. Najważniejszą pozycją, która wydała mi się niezbędna do zapoznania się z jej tajnikami jest książka „Krajobrazy Japonii: drzeworyt japoński *Ukiyo-e* i *Shin Hanga*” ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie” autorstwa Katarzyny Maleszko. Książka wydała mi się interesująca, aby usystematyzować moją wiedzę na temat drzeworytu japońskiego. Ponadto, będąc w Japonii zakupiłem kilka podręczników ilustrujących tę nieznaną mi technikę. Z uwagi na fakt, że jak większość książek dotyczących tajników warsztatowych wydana jest w języku japońskim posiłkowałem się tłumaczeniami moich znajomych Japończyków. Jednym z pierwszych wniosków, jakie pojawiły się podczas badań zawartymi w książce był fakt zastosowania materiałów, które nie są w powszechnym użyciu wśród grafików polskich. Przykładem jest tu zastosowanie pasty z ryżu Niro, którą można kupić na zagranicznych portalach internetowych względnie w sklepach z zaopatrzeniem artystów plastyków np. w Berlinie. Zasadniczym wyróżniającym narzędziem poza ogólnie dostępnymi japońskimi nożami do grawerowania jest krążek ze sznurka i trzciny bambusowej zwanej *Barenem*. To narzędzie mające kilkusetletnią historię służy do wcierania w papier farby wodnej, której receptura też jest według mistrzów ściśle strzeżona przez pracownie. Ja taką recepturę poznałem w pracowni Wetanabe w Tokio. Zasadniczym elementem, na bazie którego tworzona jest farba są minerały naturalne łączone z wodą, w proporcji umożliwiającej jej swobodne nakładanie pędzlem. Zawiesina nie może być zbyt gęsta ani zbyt rzadka.

Podczas mego pobytu w pracowni Mistrza Wetanabe poznałem kilka wariantów tworzenia farb. Cechą wspólną dla wszystkich zaprezentowanych mi farb było użycie mineralnych pigmentów.

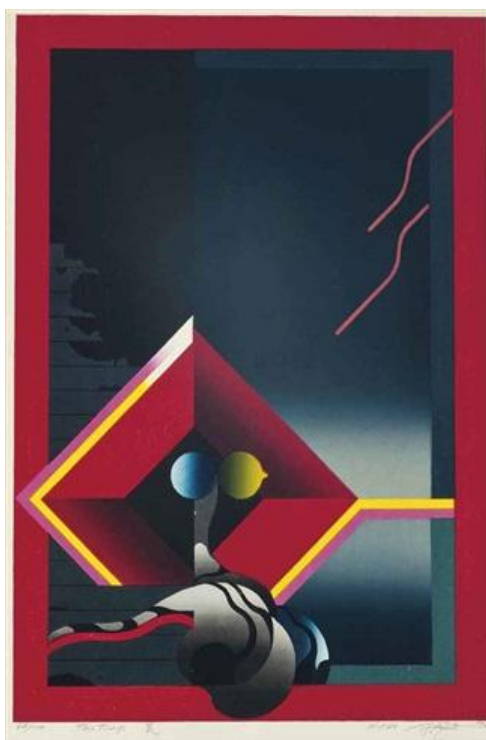
Ich cechą charakterystyczną jest to, że odzwierciedlają doskonałe barwy, przesycone naturalnym ekstraktem barwnika. Wielu artystów Sosaku Hanga używa, taką formułę prezentował Akira Kurosaki<sup>35</sup> podczas warsztatów dla miłośników *Shin Hanga* gumę arabską w celu lepszego

---

<sup>35</sup> Akira Kurosaki był największym współczesny japońskim drzeworytnikiem. Był kluczowym artystą, który przyczynił się do rewitalizacji w okresie powojennym tradycyjnej techniki drzeworytu japońskiego ukiyo-e postrzeganej przez ludzi zachodu jako kwintesencja japońskiej tradycji. Urodził się w Talien Mandżuria w 1937 r. Ukończył studia w 1962 w Kyoto. Pierwsze drzeworyty Akira Kurosaki stworzył około 1965. Jego wczesne ryciny (1965-67) są dość prostymi kompozycjami wykonanymi z dwóch klocków drzeworytniczych przypominającymi dzieła takich artystów jak Gauguin lub Munch. W miarę jak artysta czuł się coraz swobodniej w procesie tworzenia jego ryciny stawały się coraz bardziej złożone. Niektóre ryciny składały się z 15 klocków drzeworytniczych z wrytymi matrycami, ponad 20 kolorów i aż 100 odbitek. W dalszym okresie na jego prace miały wpływ pobyty na uniwersytecie w Harvardzie oraz w Hochschule für Bildende Kunst w Hamburgu. Od 1970 Akira Kurosaki był



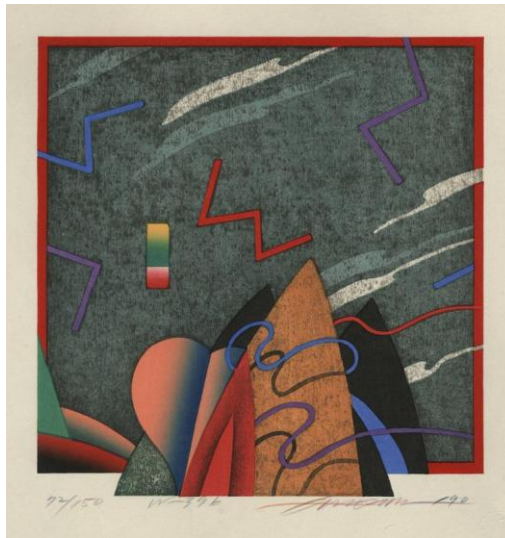
zespoleń barwnika z wodą. W jego ocenie sam barwnik i woda nie są dla siebie wystarczającym spoiwem. Inną najważniejszą kwestią przy druku wodnymi farbami z matryc drewnianych jest wspomniany już klej z ryżu, który powoduje, że farba kryjąca i wsiąkająca w papier nadaje charakter i rozłożystą świetlistość barwom. Podobno to klej powoduje, że z czasem grafika nabiera smaku i charakteru. Kolor staje się jednolity. Podczas mego pobytu w pracowni w Tokio miałem przyjemność obejrzeć cały cykl przygotowawczy od zrobienia matrycy w drewnie wiśniowym poprzez przygotowanie farb, zrobienie kleju *Nori* oraz odbijania na papierze Kozo.



30. Akira Kurosaki, *Pulapka*, 68X38 cm, drzeworyt japoński

---

Profesorem na wydziale grafiki na Seika University w Kyoto. Od 1978, pracował jako wizytujący profesor i artist-in-residence na różnych uniwersytetach w Stanach Zjednoczonych m.in. Washington, Seattle, Harvard University-Cambridge, Nowy Jork, Boston, Portland, Australii - Canberra i Europie Londyn. Jego sztuka była wystawiana na całym świecie i zdobywała nagrody na największych światowych Biennale Grafiki w Paryżu, Tokio, Krakowie, Florencji, Seulu, Fredrikstadt, Ljubljanie, Maastricht, Pekinie, Łodzi, San Francisco i Kyoto. Za Jego drzeworyty społeczność w Japonii i Ameryce uważa go za 'skarby narodowy'. Mieszkał i pracował w Kioto. Zmarł 14 maja 2019 roku.



31. Akira Kurosaki, *Wędrujące serce*, 20,8 x 19,8 cm, drzeworyt japoński

Moje doświadczenia nabyte w Japonii przeniosłem na mój grunt. Prace związane z niniejszą pracą rozpocząłem natychmiast po powrocie z Tokio już w roku 2018. Wiele prób związanych z właściwym doбором zamienników deski wiśniowej odbywały się z zastosowaniem materiału sklejkowego, np. zastosowałem 2-centymetrową sklejkę brzozową, która spełniała moje oczekiwania do pewnego momentu, tj. kiedy chciałem zastosować pełne obszary do druku. Brzoza pozwala na uzyskanie w odbitce naturalnych słoików. Kolejne próby przygotowania matryc drewnianych przeprowadziłem na deskach lipowych, które okazały się bardzo dobrym materiałem pozwalającym uzyskać dość szybko oczekiwany materiał do dalszej obróbki. Na potrzeby wykonania matryc drewnianych zastosowałem dwa materiały tj.: drewno brzozowe (sklejka) oraz deskę z lipy. Podczas moich badań nad techniką *Sosaku Hanga* postanowiłem wykonać próbne odbitki nienaruszonych płaszczyzn materiału z drewna w celu zorientowania się co do możliwości odwzorowania szczegółu na papierze. Po przeprowadzeniu serii testów postanowiłem, że w procesie tworzenia odbitek w stylu *Sosaku Hanga* składających się na część artystyczną mojego doktoratu użyję drewno lipowe. O wielkości 30x20 cm o grubości 2 cm oraz sprawdzonych już przeze mnie farb akwarelowych z barwników mineralnych. Wiele prób związanych z wykonaniem farb utwierdziło mnie w przekonaniu, że lepiej jest skorzystać z gotowych farb akwarelowych przystosowanych do drzeworytu wodnego. Użycie dobrej jakości farb ma szczególne znaczenie, ponieważ dzięki temu można osiągnąć na odbitce większą skalę tonacji barw. Podczas moich badań nad techniką drzeworytu wodnego stosowałem zalecenia wyniesione z pracowni mojego Mistrza Wetanabe. Istotne jest, aby przed samym nałożeniem farb wodnych odpowiednio zwilżyć matryce drewniane, tak aby drewno wchłonęło odpowiednią ilość wody i nie powodowało przyklejania papieru. Podczas moich badań nad wykorzystaniem techniki *Sosaku Hanga* w twórczości artystycznej postanowiłem

stworzyć cykl obrazów olejnych, rysunków oraz grafik – odbitek na papierze japońskim Kozo. Uznałem, że to co wydaje mi się charakterystyczne dla *Ukiyo-e* to linia, która jest cechą charakterystyczną dla wszystkich twórców okresu Edo. Przy czym jest to linia charakteryzująca obraz, ale nie zawsze cechą określającą sam rysunek. Od linii zaczyna się wędrówka na płaszczyźnie obrazu. To ona decyduje o kompozycji, sile i charakterze przedstawianych motywów.

Pracę nad techniką drzeworytu japońskiego rozpocząłem od zrobienia matrycy w sklejkę brzozej o wymiarach 30x20 cm. Rycie w takiej sklejkę wiąże się z ryzykiem przzerwania cienkiej warstwy sklejkę.



32. Deska brzozej, wymiary 33 x 24 cm, przygotowanie wstępne





33. Drzeworyt ręcznie barwiony, wymiary 32x25 cm, papier *Kozo Washi*

Jedna z trzech takich warstw ma 2 milimetry i łączona jest klejem do innej. Zbyt duży nacisk spowoduje przerwanie linii tj.: oderwanie ciągłości. W matrycy jaką wykonałem jest kilka takich przerwanych linii. Przed wykonaniem próbnych wydruków matrycę namoczyłem wodą i przygotowałem klej *Nori* i farby akwarelowe. Pierwsze odbitki nie były zadawalające, próbowałem zmieniać nacisk *Barena* i próbowałem odbijać na różnych papierach o różnej wilgotności. Ostatecznie, z uwagi na to, że wykonałem jedną podstawową matrycę, zdecydowałem się pokolorować ręcznie puste pola pozostawiając wydruk do dalszej obróbki, związanej z wykonaniem innych matryc przypisanych do danych kolorów. Zdecydowałem się jednak wypróbować deski lipowe. W tym celu zakupione deski o wymiarach 30x20 cm odpowiednio wyszlifowałem i zacząłem przygotowywać rysunki. Pierwszy rysunek, który przenieśliem na deskę nawiązywał bezpośrednio do stworów morskich, które tak wielbił mistrz Hokusai. W mojej twórczości nie posługuję się fotografią. Uważam, że korzystanie z fotografii jest pójściem na skróty i nie przystoi prawdziwej plastyce. Fotografia, jeśli jest uznana za sztukę winna być rozwijana wyłącznie w swej kategorii. Być może jest to osąd niewłaściwy. Ja jednak chcę zachować czystość sztuki. Np. w dalszej części pracy prezentowany przeze mnie wizerunek Ośmiornicy (nazwa łacińska *Octopus*) wykonałem z pamięci. Ten głowonóg dzisiaj w Japonii jest prawie zawsze kojarzony z twórczością Hokusai i jego cyklem erotycznych rysunków i

grafik. W samym centrum dzielnicy Hiro napotkałem na placu zabaw dla dzieci, wizerunek ośmiornicy wykonany z czerwonej żywicy. Ten wizerunek był niewątpliwie miłą niespodzianką i przekonaniem, że sztuka Hokusai ma wciąż tak wielką siłę oddziaływania na współczesny świat.



34. Rzeźba *Octopusa* inspirowana drzeworytem Hokusai, dzielnica Ibisu, Tokio, 2018 r.

Rzeźbienie pierwszej matrycy trwało kilka godzin. Pierwsza jej odbitka posłużyła do określenia technicznych wad samej matrycy. Okazało się, że wciąż wymaga nakładu pracy i wielu poprawek. Przed przystąpieniem do próbnych odbitek wyszlifowałem jeszcze płaszczyzny matrycy papierem ściernym o gradacji 300, następnie o gradacji 500. Według tradycji Japończycy szlifują matryce skórą z rekina. Pierwsza odbitka posłużyła mi za punkt wyjściowy do opracowania całego wydruku i oznaczenia kolorów na poszczególnych planach. W procesie oznaczyłem i wykonałem również punkty *Kento*, które zapewniają dokładny druk w zaplanowanych miejscach z kilku matryc.



35. Matryca do wstępnego druku oraz nałożenie na niej farby, format 30x20 cm



36. Korekta matrycy drewnianej format 30x20 cm



Wykonałem 4 matryce dla koloru czerwonego, niebieskiego i zielonego. Z kilku wykonanych odbitek dokonałem wyboru tej jednej. Podczas kilku prób eksperymentowałem z rozcieńczeniem farb orz z ilością dodanego kleju *Nori*. Takie próby stanowią zawsze niewiadoma, szczególnie na etapie doskonalenia techniki. Zbyt duża ilość kleju rozcieńcza kolor, jednak również nadaje ciekawą fakturę na papierze. W ten sposób można nadać strukturze farby efekty pędzla z widocznym przetarciem.

Po tej pierwszej zaakceptowanej przeze mnie próbie uznałem, że przystąpię do wykonania odbitek nawiązujących bezpośrednio do tematyki moich obrazów, czyli do scen najczęściej ilustrujących psy i kobiety. Zdecydowałem, że przełamie schemat zbudowania obrazu w jednym kadrze. Mój pomysł na grafikę zakładał użycie 3 matryc na których zastosuję w kilku różnych miejscach odmienny kolor.



37. Pies i dziewczyna, drzeworyt wodny, format 3x21x29,7 cm, papier *Kozo Washi*



38. Próby z kolorem i siłą docisku papieru do matrycy



39. Odbitka z jednej matrycy na papierze do litografii, format 21x29,7 cm

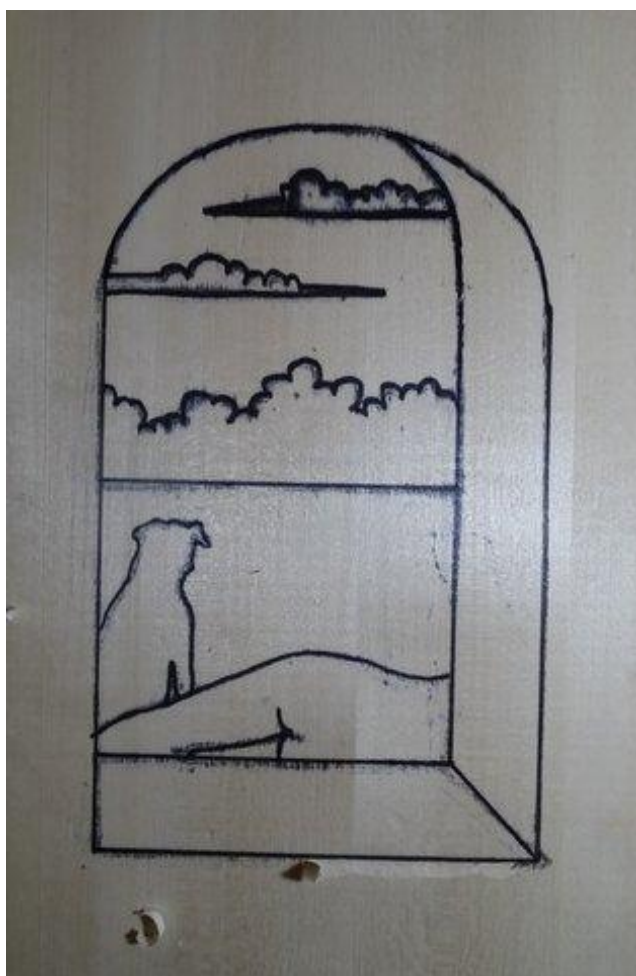


40. Matryce drewniane pokryte wodą

Rysunek wykonałem ołówkiem bezpośrednio na trzech ułożonych jedna pod drugą matrycach. Wykonałem na pierwszym głównym planie wizerunek psa (ten motyw często występuje w moich pracach) oraz na planie dalszym wizerunek kobiety. Odbitki wykonałem na papierze Kozo o gramaturze 30 gr. Jednak w procesie odbijania dokonałem eksperymentu z nawilżeniem papieru. Podczas pierwszej próby odbijania grafiki z wizerunkiem *Octopusa* odbijałem na tym samym papierze, ale nawilżonym mocniej. Zauważyłem, że im dłużej papier pozostaje wilgotny tym farba zostaje lepiej wchłonięta. Nawet jeśli naniesiemy na matrycę klej *Nori* w większej ilości nie przeszkadza to w dobrym odwzorowaniu koloru i szczegółu. Druga grafika z wizerunkiem psa i kobiety wykonana jest uproszczonymi środkami wyrazu. Nie mamy tu do czynienia ze szczegółami, lecz przemyślanymi płaszczyznami budującymi całą kompozycję. Postanowiłem wykonać kilka wersji kolorystycznych zaczynając od jasnej gamy kolorystycznej do ciemnej wpadającej w granat. Ciekawe, że im więcej dokonywałem eksperymentów kolorem tym bardziej uznałem, że ta technika jest jak malarstwo. Różnica polega jedynie na tym, że obraz olejny jest jedynym egzemplarzem. Efekty kolorystyczne w drzeworycie są zbliżone do malarstwa. Próbne odbitki z pierwszej matrycy z głową psa wykonałem również w kilku wersjach kolorystycznych i na różnych papierach. Papiery do prac sprowadziłem z Londynu (sklep pod nazwą John Purcell Paper), z bardzo znanej manufaktury. Otrzymałem kilkanaście różnych papierów o białym odcieniu i różnej fakturze. Sprzedawca polecił mi papier zachowujący charakter papieru ręcznie czerpanego, ale wykonanego przemysłowo. Rekomendacje uzyskał papier Zerkall 7624 Smooth 145 gsm. Jednak z uwagi na niewielkie rozmiary próbek papierów, zdecydowałem zrobić inną mniejszą matrycę, ale również zachowującą mój styl. Zdecydowałem się przedstawić scenkę jakich wiele w leniwym letnim rytmie osadzoną gdzieś na żółtej plaży, z błękitnym niebem podpatrywane z wnętrza pokoju. Bohaterami tej sceny są pies i jego właścicielka. W tym celu na matrycy 30x20 cm wykonałem wstępny rysunek, po czym przystąpiłem do usuwania drewna w celu wyodrębnienia konturu i przystąpiłem do pierwszych próbnych odbitek. Pierwsze odbitki nie wymagały korekt. Uznałem, że mogę przystąpić do opracowania matrycy wypełniających obrazek płaszczyzną koloru. Wykonałem matryce dla koloru żółtego, niebieskiego. Ten ostatni od samego początku planowania grafiki chciałem rozmyć tonalnie w kilku kolorach. Takich prób wykonałem dla tego jednego pola koloru kilkanaście na 6 różnych papierach, które otrzymałem z londyńskiej manufaktury. Zauważyłem, że papier robiony maszynowo nie wymaga tak dużego nawilżenia, zbyt duże powoduje rozmywanie farb i niekontrolowane zacieki. Być może efekt ten również wynika ze zbyt rozcieńczonej farby. Dalsze próby na tych papierach utwierdziły mnie w przekonaniu, że odbitki powinny być wykonane na papierze zaledwie lekko zwilżonym, jednak przechowywanym przed drukiem pomiędzy innymi papierami tak, aby wilgoć mogła wnikać w



całą powierzchnię papieru. Uznałem, że najlepsza zadawalająca mnie odbitka została wykonana na papierze Zerkall Ene Special Making 150 gsm. Inne próby wykonałem na papierze ręcznie czerpanym z morwy Kozo 250 gm i ten papier uznałem ostatecznie za najbardziej zadawalający.



41. Rysunek odręczny na desce lipowej, format deski 30X20 cm

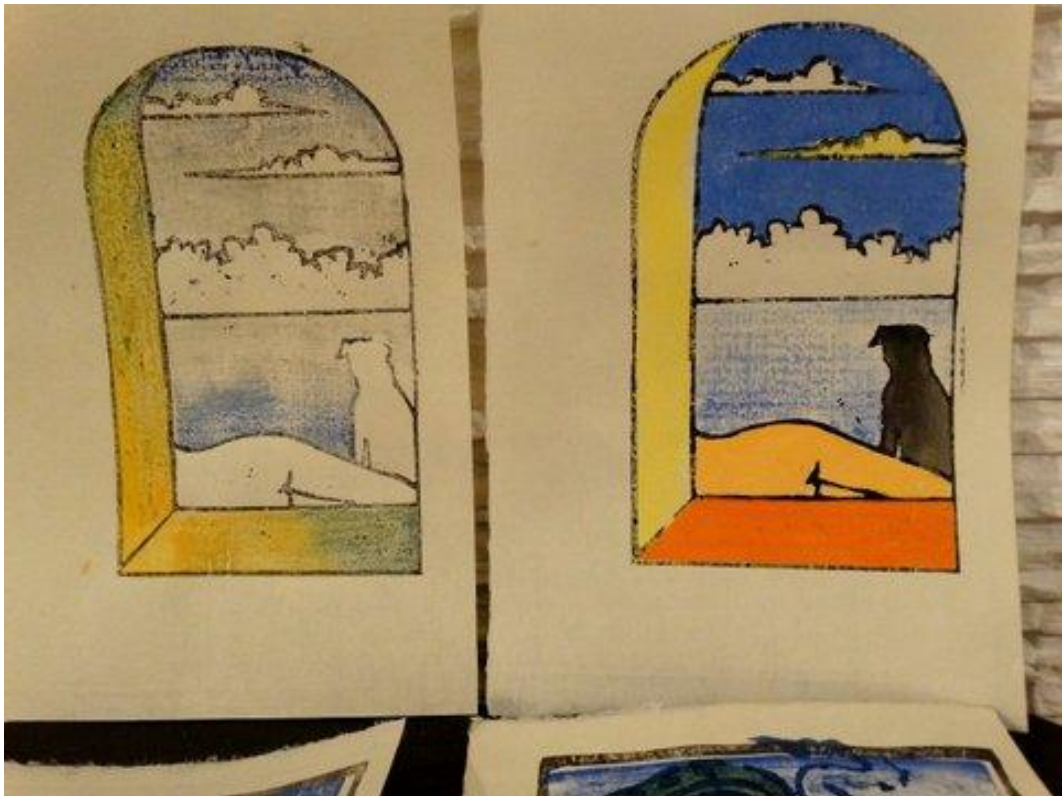
Ciekawą cechą tego papieru - uznawanego za najlepszy do odbitek *Shin Hanga* - jest jego puszystość. Ta cecha umożliwiała Japończykom doprowadzić do perfekcji efekty pozornej płaskorzeźby tzw. reliefu na papierze. Na wielu odbitkach widzimy rysunek detalu wykonanego za pomocą odcisku, ale bez farby, tak zwany suchy tłok. Ponadto, papier Kozo doskonale wchłania farbę z czasem nadając jej swoje życie. Ta sugestia, z którą spotkałem się w Japonii, początkowo wydająca mi się nieistotna, nabrała znaczenia w praktyce w mojej pracowni.



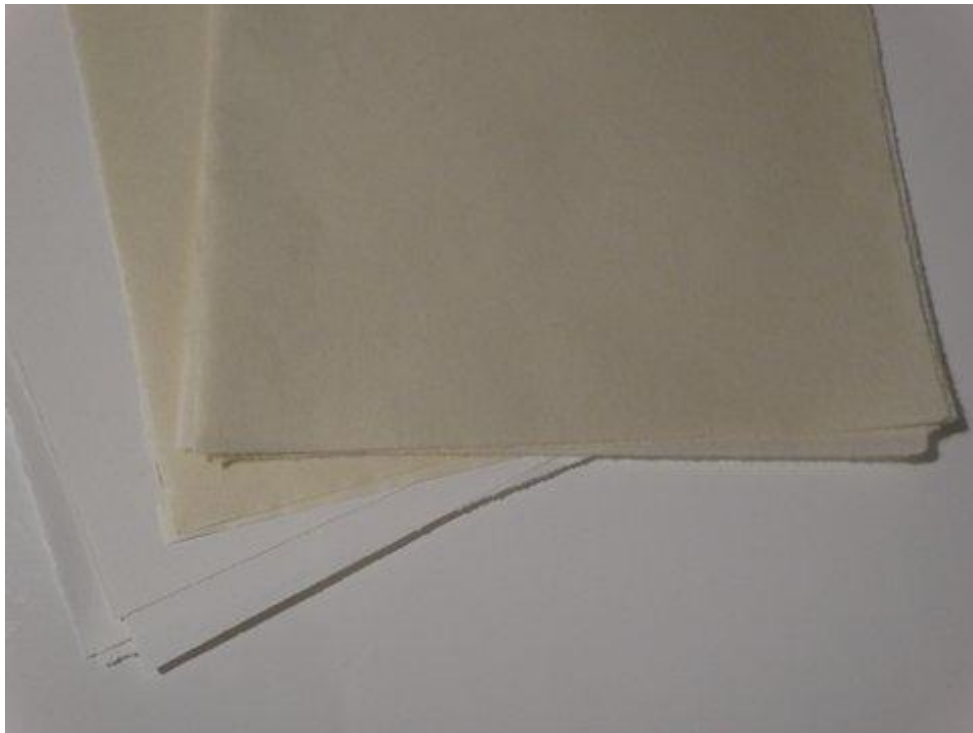
42. Rozwarstwianie papieru *Kozo*, na drugiej desce /kolejnej matrycy/w celu określenia zakresu koloru.



43. Matryce dla koloru żółtego i niebieskiego



44. Odbitki z trzech matryc, papier *Kozo*



45. Papiery fabryczne Zerkall 7624 Smooth o różnych gramaturach





#### 46. Próbne odbitki na papierach fabrycznych Zerkall 7624 Smooth

Inna praca zaprojektowana tak, aby można było użyć jednej matrycy, ale z wieloma możliwościami zastosowania koloru została wykonana również z matrycy lipowej o wymiarach 30x20 cm. Scena, którą przedstawiłem to główny motyw - portret mężczyzny oraz plan dalszy kobieta i pies. Już na podstawie tych kilku grafik sprawne oko dostrzeże, że moim ulubionym tematem jest pies. Wizerunek psa stanowi pierwiastek męski w patriarchalnym świecie, tym w którym zmieniają się role społeczne. W psychologii postać czarnego psa budzi niepokój a zarazem obawę o niepewną przyszłość, również niepokój o to, co może przydarzyć się w czasie bliższego kontaktu. Jednak w malarstwie pies symbolizuje wierność i ochronę, często jest synonimem odwagi i przyjaźni. Motyw psa tak dalece zaadoptowałem w swojej twórczości, że właściwie każdy obraz czy grafikę rozpoczynam budować od tej postaci.

Motyw na kolejnej desce o formacie 30x20 cm w wersji pionowej odbijałem na papierze o najmniejszej gramaturze 145 gm, Zerkall 7624, który zakupiłem w sklepie polskim. Przeprowadziłem eksperymenty z ilością farby jaką pokrywałem matrycę, mając na uwadze niewielką gramaturę papieru nie zdecydowałem się na mniejszą ilość farby. Uznałem, że osiągnę

efekt naturalnego mieszania się koloru. O ile eksperymenty były ciekawe z punktu widzenia efektów malarskich, to jednak nie byłem w stanie przewidzieć zacieków występujących na krawędziach. Papieru nie nawilżałem, gdyż podświadomie uznałem, że lepiej będzie chłonił farbę. Po analizie próbnych druków doszedłem do wniosku, że jednak dla lepszej precyzji powtórzę odbijanie grafik z matryc na papierze *Kozo*. Okazało się, że tak jak w przypadku pierwszych odbitek, tak i w tym najlepsze wydruki uzyskałem na puszystym papierze z morwy *Kozo*. Wydruk na tym papierze okazał się zadawalający.

Na papierze *Kozo* zrobiłem 5 wersji kolorystycznych, każda w zadawalającej jakości. Najlepsza odbitka wykonana jest w tonacji brązowo-żółtej.



47. Matryca z bloku lipowego, obróbka szczegółu.





48. Odbitki w kilku wersjach kolorystycznych, papier *Kozo*, format 21 x 29,7 cm



Jestem przekonany, że ważną cechą wpływającą na uzyskanie odbitek graficznych dobrej jakości jest odpowiednie przygotowanie matrycy, wyszlifowanie jej powierzchni, co wiąże się z dodatkowymi godzinami pracy, ale nade wszystko uzyskanie właściwej proporcji farby i kleju *Nori*. O takim efekcie decydują dziesiątki godzin spędzonych przy samodzielnym procesie druku wodnego. W przeciwieństwie do technik trawionych, w których w efekcie finalnym o jakości odbitek decyduje docisk prasy drukarskiej często o zbyt dużych rozmiarach by wykonywać takie odbitki w domowej małej pracowni, technika druku japońskiego stwarza nam możliwości o wiele łatwiejsze bez takiego nakładu niezbędnych narzędzi.

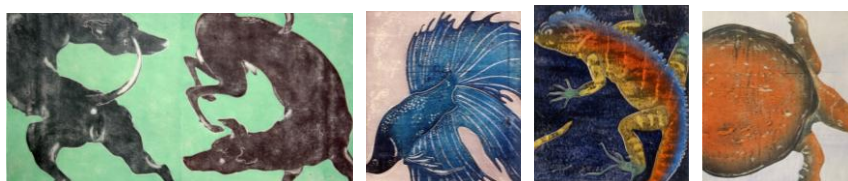
Warto w tym miejscu powiedzieć, że efektem ubocznym mojej wielomiesięcznej pracy są urazy dłoni i palców wynikające najczęściej ze źle prowadzonych narzędzi tnących tj. dłut do obróbki drewna. Mimo, że podczas pracy starałem zachować się różnego rodzaju środki ostrożności w postaci podkładu gumowego uniemożliwiającego przesuwanie desek, pracę w rękawiczkach, nie uniknąłem poważnych zranień. Dzisiaj rozumiem podział pracy na poszczególnych mistrzów w swoim fachu odnosząc się do *Ukiyo-e*. Ci którzy byli kontynuatorami tradycji, ale proces przygotowawczy druku skrócili do własnej obróbki na pewno borykali się z podobnymi problemami. O trudach wykonywania grafik z matryc ręcznie rzeźbionych nikt na pewni nigdy oficjalnie nie mówił.



49. Autor zraniony podczas wykonywania matrycy drewnianej

Tworzenie odbitek zgodnych z zasadami *Shin Hanga* daje wiele możliwości. O tym wciąż przekonuję się przeglądając prace wykonane kilka miesięcy temu. Odnoszę wrażenie, że z upływem czasu wyrazistość koloru nabiera pewnej patyny, co wydawać by się mogło nie

możliwe, gdyż ta predyspozycja jest charakterystyczna wyłącznie w malarstwie olejnym, i dopiero z biegiem lat, kiedy wskutek *klakerury* obraz nabiera patyny czasu. Choć w tym przypadku biorąc pod uwagę bezpośrednio położenie farby, oczekując na wchłonięcie jej w papier porównałbym tę technikę raczej do zasady *alla prima* (czyli od pierwszego razu). Studiując wiedzę z zakresu Mokuhanga natknąłem się na wielu współczesnych twórców z którymi utrzymuję kontakt. Ciekawym artystą, którego styl bardzo mi odpowiada w sferze tematycznej jest Ralph Kiggell, artysta wszechstronny zajmujący się wyłącznie drukiem Mokuhanga.

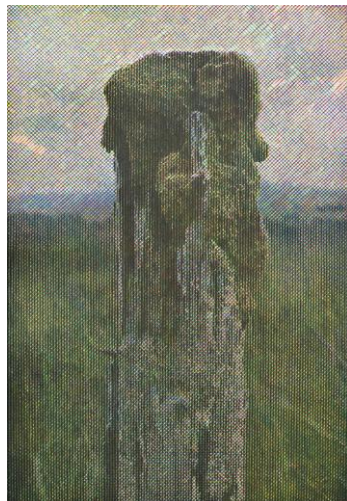


50. Ralph Kiggell, *Zwierzęta*, drzeworyt wodny japoński. Format 1: 35x80 cm, 2, 3,4: 50x50 cm, papier Tosa Kozo.

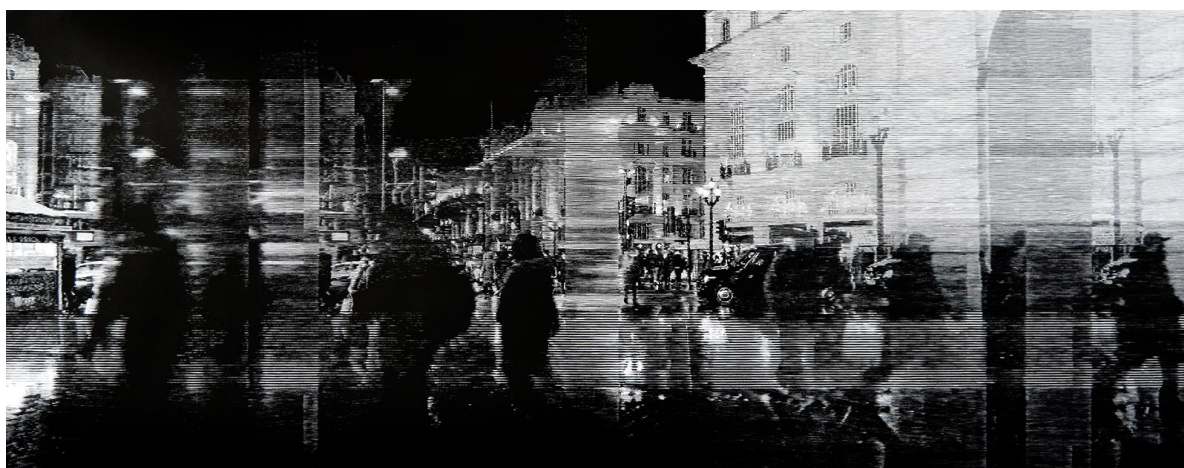
Jego podejście do techniki jest bardzo swobodne, nie trzyma się rygoru dokładności wykonania matrycy, w tej materii jego prace przypominają obrazy olejne. Korzysta w procesie zaledwie z kilku desek. Innym bardzo ciekawym współczesnym artystą uprawiającym drzeworyt japoński jest założyciel szkoły EAST TOKYO MOKUHANGA STUDIO, KATSUTOSHI YUASA , który traktuje proces druku nieco inaczej niż inni twórcy. Artysta zadaje pytanie o istotę druku jako medium. Odwołuje się do fotografii i z niej korzysta. Yuasa idzie dalej w swych poszukiwaniach. Przywołuje postać i słowa krytyka fotografii Chihiro Minato , który powiedział w swojej książce: „Pamięć to konstrukcja, a także rekonstrukcja. Pamięć jest stworzeniem, a także odtworzeniem... Nasza pamięć to konstruowana terażniejszość oparta na kontekście i emocjach, a także przeszłość oparta na chwili.” (Pamięć, Kodansha) Malarstwo ma zmienić świat w obraz, ale medium obrazowe to świat wizualizacji, symbolizacji i bycia płytą drukarską. Artysta realizuje swe grafiki odnosząc się do ich przygotowania jako wypadkowa kolorów drukarskich w technice offsetowej lub serigrafii, nakładając na siebie matryce wykonane dla 4 kolorów tj.: dla CMYK (Cyan, Magenta, Yellow, Black).

Wykonuje dość duże matryce w drewnie dla każdego koloru. Uprzednio korzysta z drukarki atramentowej, która drukuje mu rozbarwienie kolorów jak blachy offsetowe przygotowywane do uzyskania pełnego koloru. Widziałem u niego druki wielkości powyżej jednego metra. Ciekawe, że mimo tak innowacyjnego podejścia do drzeworytu *Moku Hanga* artysta postrzega grafikę jako medium obrazujące, zadając ważne filozoficzne pytanie dotyczące naszej obecności na ziemi.

Powód, dla którego realizuje innowacyjny system druku wodnego to dostarczanie ludziom istotnych informacji. Od czasu trzęsienia ziemi w Kobe w 1995 roku, Japończycy po raz kolejny zrozumieli, że żyją w niestabilnym świecie. Artysta o tym przypomina i zadaje pytanie o przyszłość.

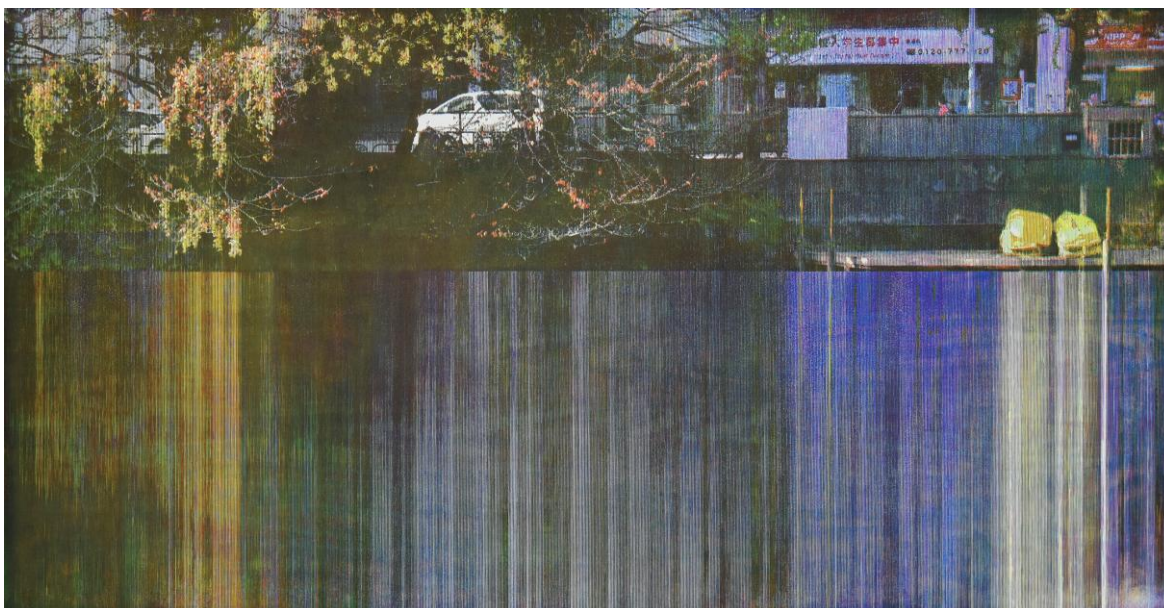


51. Katsutoshi Yuasa, *Wieża* / 45 x 30cm / Drzeworyt, medium akwarela, rok 2019, papier



52. Katsutoshi Yuasa , *Cyrk Piccadilly*/85x205 cm/ Drzeworyt, medium farba olejna





53. Katsutoshi Yuasa , *Quadrichromie*/ 91 x 180cm / Drzeworyt, medium akwarela

Pomimo rozwarstwień w kwestii związanej z nazewnictwem i istoty współczesnego drzeworytu japońskiego warto wskazać kontynuatorów historycznej techniki Ukiyo-e. Wydawać by się mogło, że zjawisko druku kreatywnego wyprze tradycyjne przygotowanie grafiki w technice wodnej. Nic bardziej mylnego. Artystka Yu Miyazaki z Osaki, jest uznaną i cenioną kontynuatorką tej cenionej i historycznej techniki. Opisany wcześniej Instytut Adachi w Tokio zajmujący się kolekcjonowaniem księgozbiorów i propagowania drzeworytu japońskiego na świecie organizuje światowe konkursy na współczesną formę drzeworytu. Podczas mojej wizyty w Instytucie miałem przyjemność obejrzeć prace konkursowe oraz przeanalizować grafikę, która wygrała w edycji 2018 roku. Wspomniana artystka wygrała konkurs przedstawiając wizerunek dziewczyny, ujęty w charakterze dawnego malarstwa. Praca wydaje się bardzo ciekawa. Będąc w galerii oglądałem grafikę odbitą z kilku matryc zgodnie ze sztuką *Ukiyo-e*. Sama artystka zaprezentowała w konkursie obraz akrylowy. Ten po otrzymaniu głównej nagrody decyzją Zarządu Instytutu w ramach nagrody został powielony techniką druku wodnego. Sama artystka kontynuuje ten nurt a jej twórczość jest bardzo ciekawym zjawiskiem w szalejącej popkulturze Japonii.



54. Jedna z matryc drewnianych wykonanych na podstawie obrazu do odbitki w technice drzeworytu japońskiego. Autor obrazu : *Yu Miyazaki*



55. Yu Miyazaki, *Portret dziewczyny*, wymiar 35.2×24 cm, technika: drzeworyt japoński, papier *chizen kizuki hosho washi*.

W uzasadnieniu werdyktu Jury napisało: „W *Ukiyo-e* tworzone są portrety pięknych kobiet o nazwie „*Bijin-ga*” bez kolorytów, takich jak twarz i dłonie, na których widoczna jest skóra kobiety. Zamiast tego skóra jest wyrażana za pomocą miękkiej tekstury samego japońskiego papieru *Washi*. Cienki czarny atrament użyty do podkreślenia delikatnego konturu twarzy i jasnoróżowy warg w połączeniu z miękką fakturą papieru tworzą zmysłowe miny kobiety.”



## V. POSZUKIWANIA AUTORSKICH ROZWIĄZAŃ INSPIROWANYCH „KREATYWNYM DRUKIEM” – MALARSTWO I RYSUNEK.

Równoległe do procesu związanego z wykonaniem odbitek w stylu *Sosaku Hanga*, wielu inspiracji szukałem w *Ukiyo-e*. Ten styl stał się inspiracją dla cyklu serii rysunkowej ilustrującej życie codzienne (zgodne z zasadą ukazywania świata w każdej chwili) oraz dla wykonania 10 obrazów olejnych, które tworzą dwie grupy tematyczne.

Powszechnie wiadomo, że wpływ drzeworytników japońskich takich jak Hiroshige czy Hokusai miał zasadniczy wpływ na rozwój stylów malarskich w Europie zachodniej w XIX wieku. Okres ten można nazwać renesansem *Ukiyo-e*, co nie jest bez znaczenia, odnosząc się do wielu zjawisk w sztuce malarskiej tej części świata.

Cykl moich pięciu obrazów olejnych nawiązuje wprost do stylistyki klimatu odbitki drzeworytniczej w stylu *Ukiyo-e*, z charakterystycznym przesyceniem koloru i czarnym konturem wokół przedstawionych postaci. Pozostałe sześć obrazów są inspiracją stylu erotycznego *Ukiyo-e Shunga* (obrazy wiosenne).

Pierwszy cykl obrazów inspirowany jest twórczością Katsushiko Hokusai i jego drzeworytami związanymi z przedstawieniem zwykłego życia w których główną rolę odgrywają ludzie, zwierzętami i rośliny. Pierwszy obraz olejny na płótnie lnianym o formacie 100x70 cm przedstawia portret kochanków. Obraz utrzymany jest w stylu przenikających się płaszczyzn koloru z wyraźnym wskazaniem charakteru postaci obrysem czarnej linii. Linia według mnie jest najważniejszym wyznacznikiem treści przenikającym w treści obrazu. Ta idea jest charakterystyczna dla całego okresu *Ukiyo-e* i współczesnego *Sosaku Hanga*. Nawet dzisiaj najważniejszą cechą współczesnego druku malarstwa japońskiego jest linia. Często znajdująca swe pochodzenie i transpozycję wprost odnosząc się do kaligrafii japońskiej.



56. *Kochankowie*, olej na płótnie, 100x70 cm, 2018

Drugim obrazem w tej serii jest przedstawienie „Gejszy z buldogiem”. To obraz o formacie 135x45 cm, którego inspiracją jest obraz Gejszy uwieczniony w wielu wizerunkach kobiet na drzeworytach Hokusai, Tamaro i Hiroshige. Pozornie nawiązujący do historycznego ujęcia tematu, w rzeczywistości obraz przedstawia współczesny wizerunek kobiety ze swym pupilem. To jedynie zastosowana ostra kolorystyka nawiązuje wprost do wyrazistych odbitek drzeworytu japońskiego. Trzeci obraz jest inspirowany moją wizytą w łaźni miejskiej w Tokio podczas mego pobytu w Kraju Kwitnącej Wiśni. Miałem przyjemność doznać kąpieli nocnych w jednej z miejskich łaźni dla mężczyzn i kobiet. Przyjemność tę wybrałem z uwagi na częsty motyw w grafikach stylu *Ukiyo-e*. W konfrontacji do cyklu wideo zapisu „Łaźni” Katarzyny Kozyry, moje obserwacje w łaźni japońskiej wynikały wyłącznie z umiłowania piękna i odmienności kulturowej. Innego celu ani zamysłu nie miałem. Starłem się wejść w rolę obserwatora przyziemskich przyjemności, wiedząc, że jestem w miejscu w którym w XIX wieku obserwatorami tych przyjemności byli najbardziej znani twórcy *Ukiyo-e*, których zapisy i obserwacje dzisiaj możemy podziwiać w przepięknych grafikach, chociażby takich artystów, jak

Torii Kiyonaga, który zasłynął tematami związanymi z wizerunkami kobiet i dzieci w saunach, we wnętrzach domów.



57. *Dziewczyna z buldogiem*, olej na płótnie, 100x35cm, 2018



58. Torii Kiyonaga, *Sauna*, drzeworyt japoński (1752-1815).

Obraz „Kobieta z buldogiem” (Gejsza) jest uchwyconym obrazem - kliszą, który wydarzył się, swoistym zatrzymaniem chwili. To, co w filmie francuskim lat 60 ubiegłego wieku Andre Basin nazywał efektem mumii, ja potraktowałem dosłownie i namalowałem, a właściwie przeniosłem widziany obraz na płótno. Nie jest to inspiracja związana z danym artystą, ale z tematyką wielu grafik i obrazów na papierze. Gejsza to najbardziej popularny nurt *Ukiyo* czyli zobrazowania przemijającego życia w odniesieniu do literatury i teatru. Cykl gejszy Utamaro wywiera wpływ do dzisiaj na wielu artystów z nurtu tzw. sztuki zachodniej. Odzwierciedleniem tych ulotnych chwil jest inny mój obraz pod nazwą „Sauna” o formacie 130x100 cm, który również swą stylistyką i kolorem nawiązuje do stylu grafiki *Moku Hanga*. Tło obrazu ukazane w miękkiej czerwieni wypełnia niemal całą przestrzeń obrazu. Dwie postaci kobiet siedzących pozornie naprzeciw siebie są sobie obce, mają na twarzach maski, choć są one zarysowane symbolicznie wyłącznie kolorem, który odzwierciedla blady makijaż gejsz. Po lewej stronie obrazu zarysowany jest konturem wizerunek czarnego psa. Inspirację dla tego obrazu znalazłem we wspomnianej już łaźni w Tokio.

Kolejnym obrazem, który prezentuję w moim cyklu prac związanych z *Ukiyo-e* jest praca przedstawiająca również Gejszę, ale tym razem z psem Akita Inu. Pies tej rasy, któremu Japończycy dwa razy stworzyli pomnik odlany w brązie, jest bardzo ważny dla historii miasta Tokio. Prezentuję na obrazie historyczne odniesienie do Hatchiko, psa, który przez 10 lat



oczekiwał swego Pana na stacji Shibuya w Tokio. Historia jest oczywiście na tyle znana, że nie omawiam jej.



59. Japonka i Shiba Inu, olej na płótnie, 100x80 cm, 2019



Inspiracji dla kolejnego obrazu szukałem w świecie czerwonych latarni, charakterystycznych dla grafik Hiroshige Ado, który dał się poznać jako twórca niezliczonych ilości portretów kobiet, ale również ilustracji ptaków. Obraz przedstawia Kobiętę Japonkę z kanarkiem. Kanarek jest elementem skupiającym całą uwagę. Jednocześnie jest pierwiastkiem męskim w świecie kobiet. Gejsza jest współczesnym wizerunkiem kobiety. Warto w tym miejscu wspomnieć, że w okresie odrodzenia Meiji, kiedy nastąpił oficjalnie renesans sztuk, nastąpiły zmiany w znaczeniu kobiet. Zniesiono poligamię a stare obyczaje związane z usługiwaniem mężczyznom uznano za barbarzyńskie. Tradycja gejszy wywodzi się od mężczyzn-błaznów *Taiko-mochi* (lub *hōkan*)<sup>36</sup>. W późniejszych czasach dołączały do tego zawodu kobiety, dla odróżnienia zwane *Onna-geisha* czyli „kobieta-gejsza”. Obecnie gejszami zostają wyłącznie kobiety. W Tokio niemal na każdym kroku spotykałem kobiety w tradycyjnym stroju gejszy. Zapytane skąd ten wizerunek, zawsze odpowiadały o poszanowanie tradycji i szacunek wobec Cesarza.



60. *Japonka i Kanarek*, olej na płótnie, 120x100 cm, 2019

Kolejnym obrazem jest współczesna reminiscencja scenki rodzajowej w stylu uchwyconej chwili pt.: „Kąpiące się”. Obraz olejny malowany jest płaszczyznami jednolitego koloru w oszczędnej formie, bez zbędnych wyróżników. Punktem skupiającym uwagę są trzy

---

<sup>36</sup> Koh Masuda: *Kenkyusha's New Japanese-English Dictionary*. Tokyo: Kenkyusha Limited., s.474.

elementy, tj. twarze kobiet przepełnione barwami kontrastującymi z otoczeniem i jednolity, niemal monochromatyczny pies w konturze. Zanim przystąpiłem do namalowania tego obrazu, przestudiowałem szereg informacji związanych z wizerunkiem psa w malarstwie japońskim.



61. *Kąpiące się*, olej na płótnie, 100x120 cm, 2019

Postać psa zakorzeniona jest w demonologii Japonii. Pierwotnie psy były stworzeniami nazywanymi *Inugami*, które były psimi duszami, pełniącymi funkcje strażnika domu. Wielokrotnie widziałem w Tokio takie posągi kamienne psów przed wejściem do budynków. Jednak wizerunek psa ma często złe znaczenie, pod postacią czarnego stworzenia podąża za ludźmi, by ich opętać. Ich wizerunek kreślony był jako zmumifikowana psia głowa, często odziana w ceremonialne szaty.

Odrębną grupę obrazów stanowi cykl pięciu prac o formacie 100x130 cm nawiązujących wprost do sztuki erotycznej wyodrębnionego gatunku *Ukiyo-e*, który funkcjonuje pod nazwą *Shunga*. Przy tworzeniu tego cyklu odniosłem się wprost do tego, co moim zdaniem stanowi o sile druku japońskiego, czyli do samej linii, prowadzonej zdecydowaną kreską i figlarnie kręconą budującą

zmysłowość i potęgującą napięcie erotyczne. Sam rysunek nie jest linearny. Często jest osobistym znakiem artysty, swoistym podpisem. *Shunga* to eufemizm Japończyków na wszystko, co oznacza seks. To pojęcie stworzył, jak wcześniej wspominałem, Katsushika Hokusai i w tej niezmienniej nazwie funkcjonuje w wielu dziedzinach współczesnej sztuki. Europejczycy uważają, że jest to szczególne zepsucie obyczajowe, które odzwierciedla nienaturalny popęd seksualny.

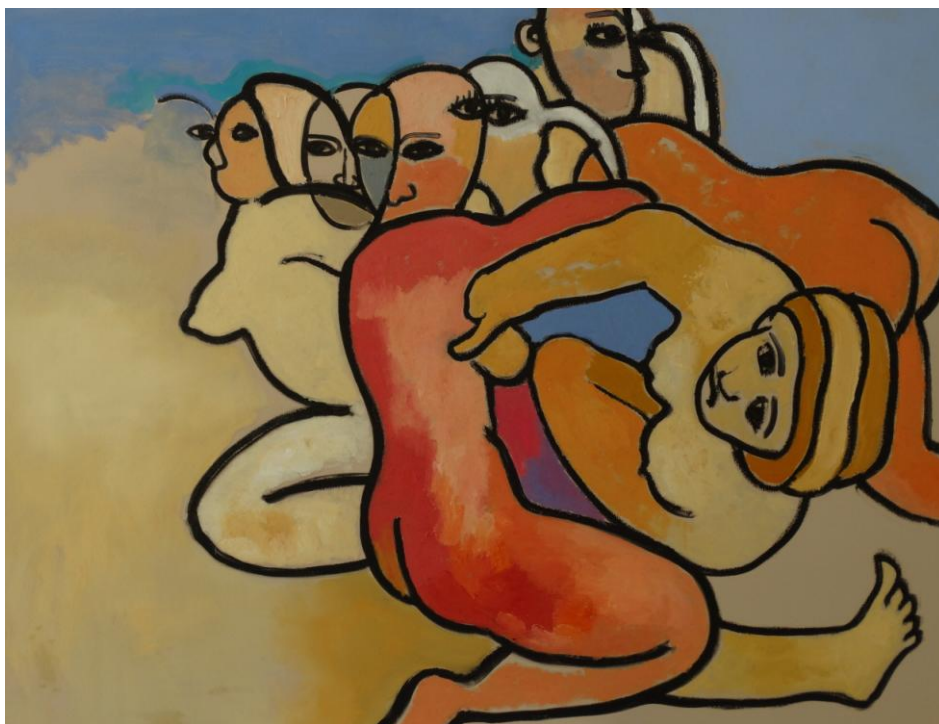
Punktem wyjścia dla powstania tego cyklu były moje 3 szkice wykonane na bibule japońskiej z zastosowaniem matrycy drewnianej i rysunku odręcznym ołówkiem kalkowym. Niebieski kolor kreski wtapia się w błękit farby. Klocek drewniany posłużył mi do wykonania przejścia tonalnego w błękicie ukazując efemeryczność. Delikatny erotyzm zachęcił mnie do podjęcia tematu na większym formacie.

Przed przystąpieniem do ostatecznych szkiców na płótnie przestudiowałem szereg publikacji związanych z erotyzmem japońskim. Sądzę, że w wielu innych moich obrazach można doszukać się paraleli do *Shungi*. Założyłem, że nie będę posługiwał się wprost stylistyką sztuki japońskiej, by nie być posądzonym o epigonizm, choć to zjawisko spotykane jest w historii sztuki bardzo często. Jeżeli przyjąć, że nowe style malarskie powstałe na przełomie XIX i XX wieku były stymulowane sztuką Japonii, to jest to zupełnie zrozumiałe. Dzisiaj widzę, analizując historię sztuki i dokonania umiejscowione w czasie i miejscach, że ten wielki krok naprzód w definiowaniu świata za pomocą sztuki nie mógłby zaistnieć bez pozornych zbiegów okoliczności i spotkań. Wielki hołd malarski złożony przez Paula Gauguina przyszłym pokoleniom w piśmie do przyjaciela Edmunda de Goncourt był najprawdopodobniej stymulowany tym co poznał, czego się nauczył od innych i tym co przeczuwał. Wszystkie te osiągnięcia odnalezione w manifestach zachodnich artystów nie przemówiłyby do innych pokoleń, w tym do nas współczesnych, gdyby nie enigmatyczny, kolorowy i odległy świat ukazany na papierze.

W malarstwie staram się być demaskatorem ludzkich przywar. Odwołuję się do cech, których raczej się wstydzimy. Pod tym względem chcąc malować zgodnie z własnym sumieniem, nie naśladować innych i nie zapożyczać zarówno tematyki jak i środków wyrazu, postanowiłem kolejny raz zdemaskować współczesne pokolenie szalonego życia, świata, w którym wyznacznikiem jest uroda i pieniąż. Kierując się założeniem, że jestem obserwatorem mijającego świata, a moje dzieło jest kliszą utrwalającą chwilę, odniosłem się do moich zapisków robionych na plażach. Wykonałem 3 obrazy ilustrujące sceny plażowe, które zanotowałem w szkicowniku i które przetransponowałem na płótno.

Temat związany ze zjawiskiem społecznym (zwierciadłem współczesnej kultury), jaki obecny jest w mediach społecznościowych to pojęcie *Selfie*, czyli fotograficzny autoportret. Temat wydawać by się mogło współczesny, popularyzowany z uwagi na smartfony z wbudowanym aparatem fotograficznym. Jednak przykłady tego zjawiska odnajdujemy dużo wcześniej. Myli się ten, kto uważa, że to zjawisko współczesne. Ciekawe przykłady tego narcyzmu możemy zaobserwować np. na zdjęciach z epoki, w której powstały pierwsze aparaty fotograficzne zwane aparatami dagerotypowymi. Wynalazek z 1837 roku powstał za sprawą kilku artystów i naukowców we Francji. Fakt ten sprytnie wykorzystywali w swojej twórczości artyści malarze, często fotografując siebie. Za jedno z pierwszych *Selfie* można uznać autoportret wykonany przez Roberta Corneliusa w 1839 r. Jednak w porównaniu z dzisiejszą łatwością pstrykania sobie zdjęć, Cornelius musiał siedzieć przed obiektywem kilkadziesiąt sekund. Słowo *Selfie* pojawiło się pierwszy raz prawdopodobnie na forum internetowym 13 września 2002 r. Według różnych opinii psychologów zjawisko to jest tak silne, że wymaga analizy naukowców. Ci, doszli do wniosku, że potrzeba robienia sobie *Selfie* nosi oznaki zaburzenia psychicznego, dla którego przyjęli roboczo nazwę „Selfitis”. Badania przeprowadzone w Indiach pokazały, że na *Selfitis* zapadają osoby z niskim poczuciem własnej wartości, chcąc zwrócić na siebie uwagę, chcący być jak inni. Moje osobiste refleksje na ten temat są nieco odmienne. Zauważam, że *Selfie* wykonują sobie osoby o silnie rozwiniętym poczuciu arogancji, egocentryzmu i snobizmu. Absolutnie neguję taką postawę. I właśnie w opozycji do tego bardzo częstego zjawiska, które powstało dzięki Internetowi, postanowiłem obnażyć je w najgorszym ujęciu tj.: w obnażonych ciałach, w splotach i układach towarzyskich. Powstały obrazy, w których obnażam ludzką psychikę za pomocą środków inspirowanych w nurcie sztuki *Shunga* w *Ukiyo-e*.

Niezależnie od formy i tematu podjętego w tych obrazach, założeniem przewodnim było dostrzec elementy życia codziennego, w jego blaskach i cieniach.



62. *Selfie*, olej na płótnie, 100x120 cm, 2019

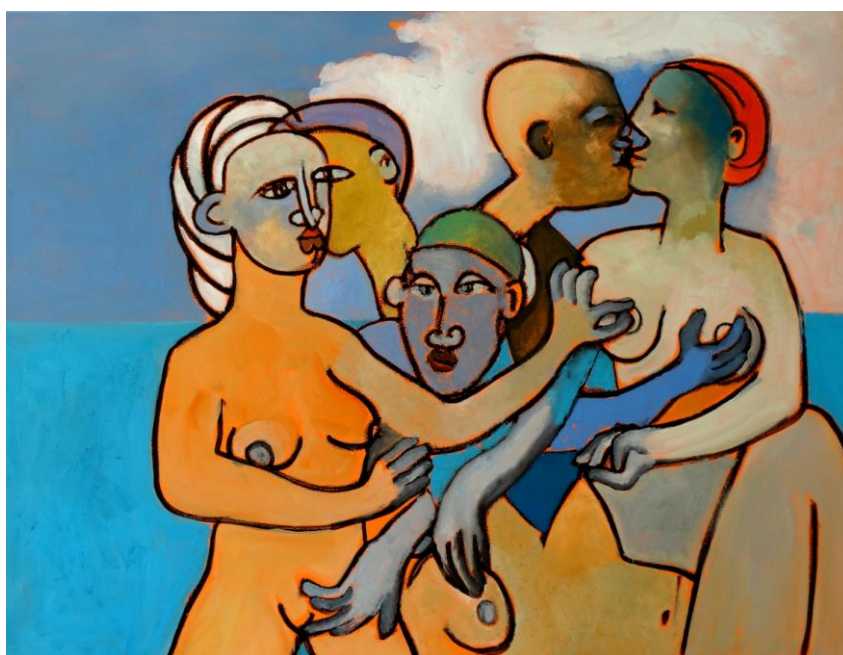


63. *Selfie II*, olej na płótnie, 120x100 cm, 2019





64. *Selfie III*, olej na płótnie, 120x100 cm, 2019



65. *Kapiące się*, olej na płótnie 100x120 cm, 2019



66. *Kąpiące się II*, olej na płótnie 100x120 cm, 2019

Odmienną kategorią prac ukazanych w przewodzie doktorskim jest cykl rysunków charakteryzujących się uproszczoną i bardzo oszczędną kreską. Dla mnie istotą rozważaniach nad charakterem pracy tj. druku czy obrazu zawsze jest rysunek. To on buduje napięcie, określa plastykę pracy. Kreska będąca jednym z determinantów budujących dzieło, stanowi o bogactwie i kunszcie artysty. Często jest wyznacznikiem poszukiwań twórczych, niejako znakiem rozpoznawczym. Uważam, że o sile druku japońskiego decyduje właśnie charakterystyczna kreska, która buduje kompozycję i jednocześnie ją zamyka. Odkrycie cloisonizmu<sup>37</sup> przez artystów związanych z ruchem artystycznym Paula Gauguina wynikało wprost z odkrycia przywiezionych z Japonii starych druków grafiki. Charakteryzując ten nurt widzimy stosowanie plam o jednolitej barwie otoczonych konturem. Wspomniany już Takashi Murakami w 2000 r. kuratorował *Superflat*, wystawę prezentującą dzieła artystów, których techniki i media syntetyzują różne aspekty japońskiej kultury wizualnej, od *Ukiyo-e* (druki z okresu Edo) po Anime i *Kawaii* (kreskówki, pismo odręczne). Dzięki tej wystawie Murakami rozwinął swoją teorię sztuki „Superflat”, która podkreśla „płaskość” japońskiej kultury wizualnej od

---

<sup>37</sup> Terry W. Strieter: *Nineteenth-century European art: a topical dictionar*. Westport, Conn.: Greenwood Press, 1999, s. 44.

tradycyjnego malarstwa po współczesne subkultury w kontekście II wojny światowej i jej następstw. Plamy obrysowuje wyraźnym konturem, często rezygnując z wypełnień. A zatem kreska lub szerzej rozpatrywany obrys jest głównym walorem kompozycji, ale również treści.

W moich rysunkach nie odnoszę się do twórczości Murakami. Szukam własnych rozwiązań i uproszczeń dla dalszych poszukiwań twórczych. Przygotowałem w procesie pracy doktorskiej około 1000 rysunków. Podzieliłem je na cykle przedstawiające pejzaże, ludzi, zwierzęta w kategoriach „akty” i „różne”. Rysunki wykonane są na papierze kwasowym o formacie 210 x 297 mm w technice stalówki i piórka. Szczególnie dużo uwagi poświęcam aktom i scenom, które Japończycy szczególnie lubią. Nurt sztuki erotycznej jest mi bliski. Delikatny erotyzm rysunków stanowi początek do dalszych prac zarówno olejnych, jak i wykonanych w technice wodnego druku. Erotyzm w rysunkach jest również konsekwencją moich poszukiwań nad doskonaleniem techniki rysunkowej. Bezustanną inspiracją dla mnie jest opisany już wcześniej styl *Shunga*. Jestem zdania, że jeśli artysta nie rysuje, ztraca umiejętność swobodnego posługiwania się kreską. O wielkości i poziomie artystycznym gustownych druków *Shungi* decyduje nieokiełznana linia. Mając to na uwadze przyjąłem, że za kilka lat mogę osiągnąć zadawalający mnie poziom.

Mam świadomość, że wielu twórców polskich również podejmuje próby polemiki ze sztuką japońską, niektórzy wręcz specjalizują się w drzeworycie japońskim i osiągają znakomite efekty. Technika drzeworytu japońskiego jest rozwijana przez wielu artystów w Polsce a czasem możemy zobaczyć wystawy bardzo ciekawych twórców. Wielu z nich miało bezpośredni kontakt z techniką drzeworytu wodnego w Japonii. Warto w tym miejscu przywołać uwagę na międzynarodową wystawę zbiorową *Moku Hanga*, która miała miejsce w 2019 roku w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. Organizatorka wystawy i zarazem absolwentka tejże uczelni, Pani Marta Bożyk, zaprosiła do wystawy dwóch kolegów z Polski w osobach: Dr. Tomasz Kawełczyk – absolwenta i wykładowcę na ASP w Łodzi oraz chyba najbardziej rozpoznawalnego obecnie artystę drzeworytu japońskiego Prof. Dariusza Kacę.

Prof. Dariusz Kaca prowadzi Pracownię Technik Drzeworytniczych i Książki Artystycznej na Wydziale Grafiki i Malarstwa ASP im. Wł. Strzebińskiego w Łodzi. Jego twórczość artystyczna w zakresie drzeworytu japońskiego wydaje mi się najbliższa mojej estetyce związanej z tą techniką druku. Tworzy swe prace niezwykle kunsztownie, z ogromnym wyczuciem koloru i znajomością zasad tej odmiennej dla nas techniki. Być może to wpływ bezpośrednio japońskich mistrzów, których poznał w Japonii podczas odbytych warsztatów.

Pan Doktor Tomasz Kawełczyk, realizuje swe pomysły w technice Moku Hanga, przedstawia ciekawe koncepcje płaszczyzn, wykorzystując cały wachlarz możliwości warsztatowych materiałów użytych do druku. Warto przy tej okazji wspomnieć o jego wystawie na przełomie 2019/2020 w Filharmonii Łódzkiej, gdzie zaprezentował koncepcję Ogrodów Qi. Obrazy o nietypowych formatach, jak dla drzeworytu japońskiego, są przykładem kreatywnego druku, pozwalającego na swobodne traktowanie zarówno tematu jak i warsztatu. Cykl obrazów na papierze pokazuje nam inne bardzo ciekawe podejście do pejzażu rezygnując częściowo z perspektywy na rzecz płaskich form, które w domyśle budują w nas widzenie przestrzeni.

Szukając odpowiedzi na wewnętrzny imperatyw wobec zainteresowań i inspiracji grafiką japońską oraz kroczeniem jej śladem we własnej twórczości, warto wskazać jej cechy, które bezpośrednio wpłynęły na moją twórczość.

W mojej subiektywnej ocenie grafika japońska jest przestrzenią doświadczeń zarezerwowaną przeciętnemu człowiekowi dzięki jej przystępności i prostemu językowi. Oglądając grafiki wykonane w technice drzeworytu japońskiego przestrzeń tam ujęta jest stałym niemal płaskim elementem plastycznym w bezpośredniej bliskości z widzem, jednak nie pozbawione wymiaru duchowego. Zagadnienie przestrzeni jako pustki pełnej potencjalnych możliwości jest motywem przepłatającym się w grafice dawnych mistrzów, ale i tych zupełnie współczesnych. Pustkę możemy dostrzec jako pewną umowną przestrzeń gry, intelektualnych skrótów. Niejednokrotnie byt człowieka jest ledwo odczuwalny, obrazy, które widzimy kreują wyobrażenie świata. Współczesna grafika podlega ciągłym przeobrażeniom i poszukiwaniom. To, co było figuratywne podlega geometryzacji, a synteza staje się głównym przewodnikiem do złożonej układanki. Ciekawą cechą charakterystyczną dla grafiki japońskiej jest odmienne podejście do zagadnień perspektywy zbieżnej. W świetle moich obserwacji i w kontekście gotowych obrazów i grafik, które stworzyłem w procesie badawczym przy rozprawie doktorskiej zwracam uwagę na charakterystyczne elementy grafiki japońskiej, na jej płaskość, a jednocześnie zapożyczenia innej perspektywy. Staram się również ukazać w pracach element duchowości, uwielbienia dla codziennych czynności i zadumy nad ulotnością stanu rzeczy. Najistotniejszym elementem budowania kompozycji w moich pracach i środków plastycznych użytych do ich określenia jest idea płaskiego planu, który jest często znakiem rozpoznawczym w japońskich technikach graficznych. Nasz europejski sposób wiedzenia świata oparty jest na zasadach powstałych prawie sześć wieków temu. Tradycyjne znane nam podejście do przedstawiania rzeczywistości i przestrzeni wynaleźli artyści włoscy w epoce renesansu. Jednak czy Japończycy mogli widzieć obrazy przedstawiające ten inny sposób ukazywania przestrzeni? Mogli, a to za sprawą Holendrów, którzy mogli mieć pocztówki lub ilustracje wykonane przez europejskich artystów?

W 1420 roku Włoski artysta Fillippo Brunelleschi prezentuje płytki perspektywiczne, tłumacząc swe odkrycie związane z zasadami perspektywy zbieżnej. Zaledwie pięć lat później powstaje we Florencji w kościele Santa Maria Novella malowidło przedstawiające Tróję Świętą wykonane przez innego artystę malarza niejakiego Tommaso di Ser Giovanni di Simone zwanego Masaccio, na którym przedstawia jako pierwszy perspektywę zbieżną. Pierwszy statek z Europy przybył do Japonii 19 kwietnia 1600 r., a więc prawie dwieście lat po odkryciu zasad perspektywy zbieżnej. Ten fakt musiał być zauważony przez artystów japońskich na przywiezionych mapach i obrazach. Jednak zdecydowanie prace Japończyków prezentują odmienne podejście do zagadnień perspektywy.

Warto wskazać w tym miejscu, że chyba najpopularniejszym ujęciem perspektywicznym jest perspektywa „z lotu ptaka” gdzie widzimy pejzaż z góry na zabudowania i rozległy teren. Artyści przedstawiali utrwalone na papierze elementy architektoniczne za pomocą tzw. aksonometrii, czyli przedstawiając elementy krajobrazu na płaszczyźnie z wykorzystaniem prostokątnego układu osi, gdzie ściana frontowa i tylna rysowana była równoległe do linii horyzontu. W takim układzie nie widzimy punktów zbiegu na linii horyzontu poszczególnych obiektów. W rzeczywistości *widzimy* wnętrza domów bez dachów, gdzie sceną wydarzeń są pomieszczenia otwarte z widocznymi postaciami. Ten sposób widzenia zwano *fukinuki-yatai*. My zdefiniujemy taki sposób przedstawiania obrazu jako swoisty kadraż. Inne sposoby wyrażania głębi na powierzchni papieru to perspektywa czołowa lub frontalna, gdzie artysta za punkt odniesienia używa jednego punktu zbiegu na horyzoncie w samym centrum kompozycji, stwarzając przy tym iluzję głębi.

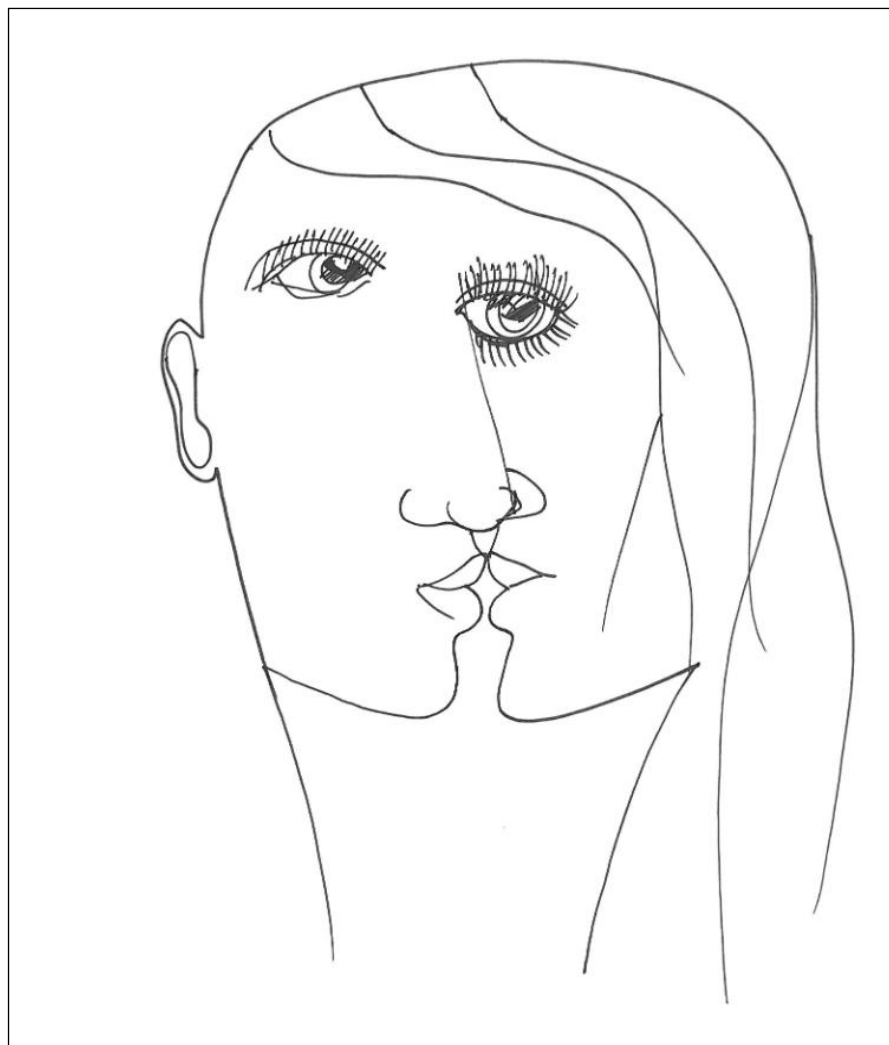
Perspektywa zbliżona do naturalnego widzenia (ta o której wspomniałem w kontekście Massaccio), dostrzegana jest dopiero na pracach artystów z okresu Meiji. Znana jest również perspektywa dwubieżna, którą biegle posługiwał się już zaprezentowany przeze mnie Utagawa Hiroshige.

Te wszystkie konwencje, które odnajdujemy w grafikach artystów archipelagu japońskiego są ich wizją świata, w którym żyli. To swoisty język plastyki, który był nam przez długie lata nieznany. Płaskość koloru, początkowo bez świadomego światłocienia na przestrzeni kilku wieków przeobraziła się w wyrachowaną doprowadzoną do perfekcji estetykę kształtującą nowe widzenie otaczającego świata. To nowe postrzeganie świata, które stanowi dla mnie podstawy w procesie badawczym mojej rozprawy doktorskiej jest nieustannym źródłem inspiracji i pretekstem do dalszych badań.

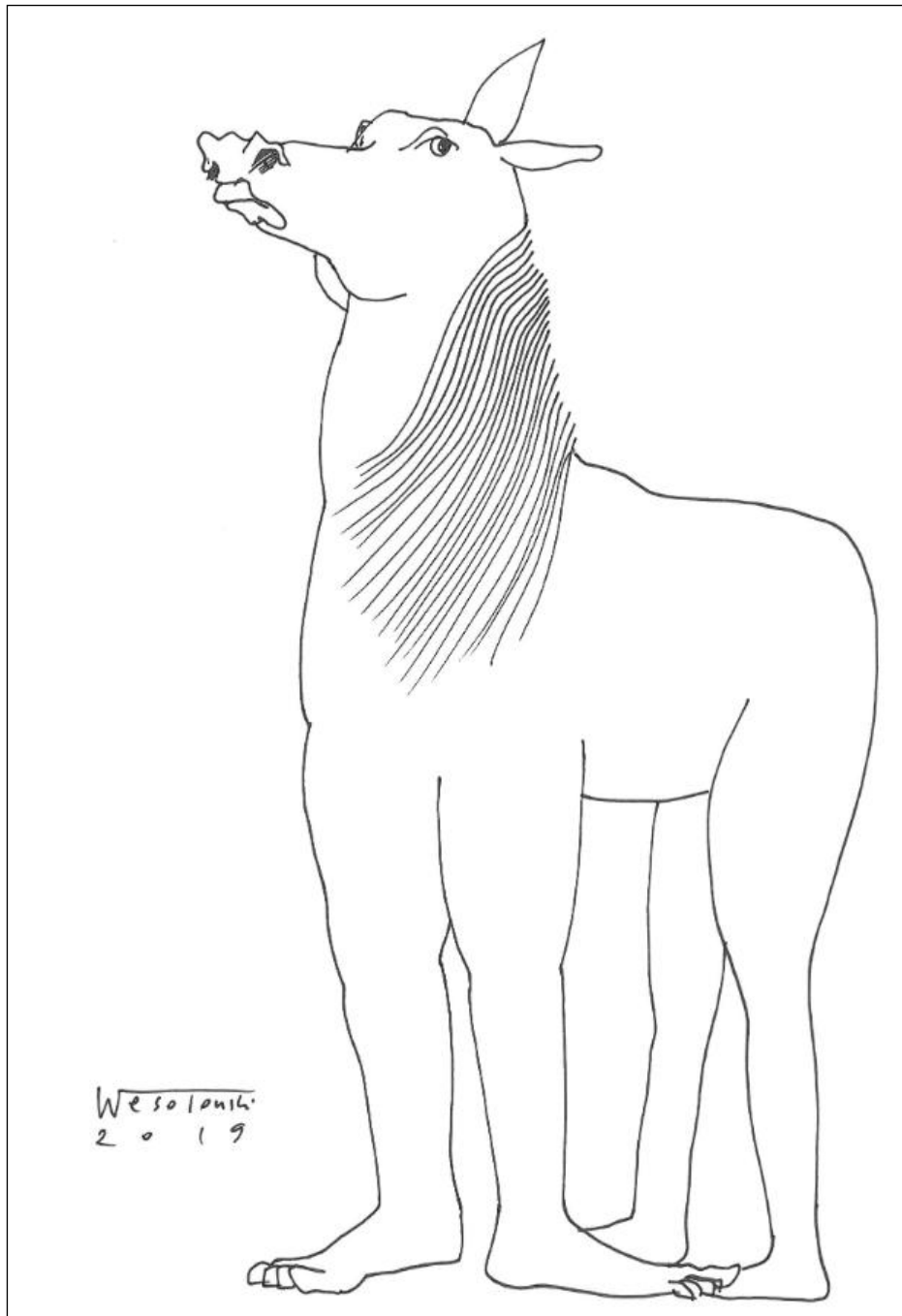




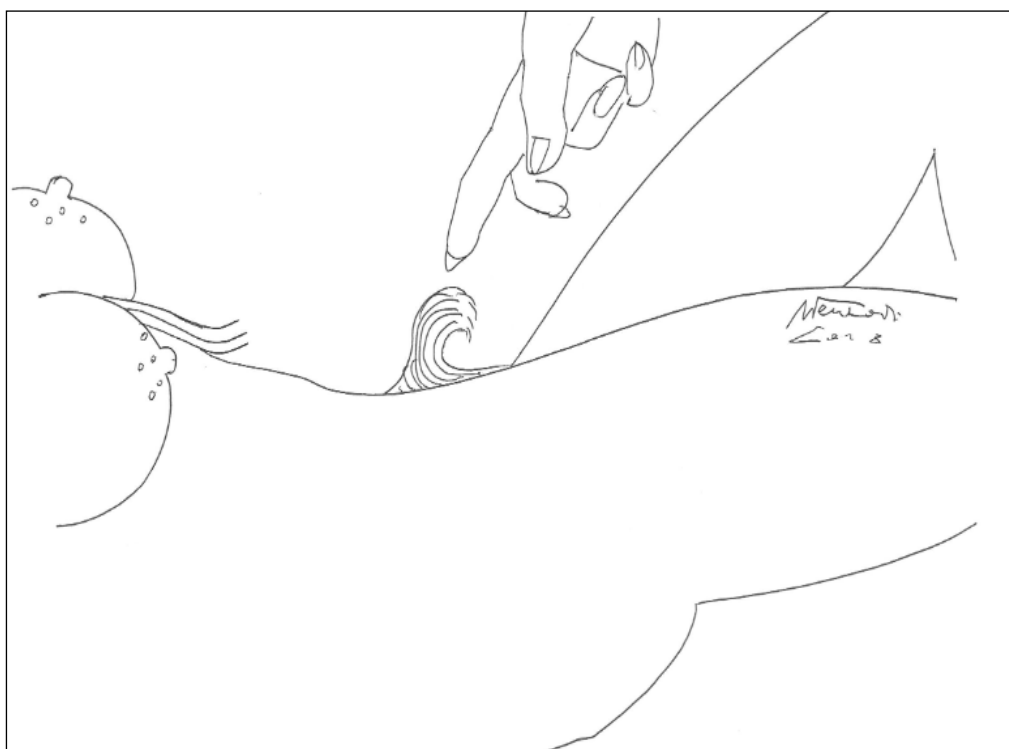
RYSUNKI INSPIROWANE UKIYO-E



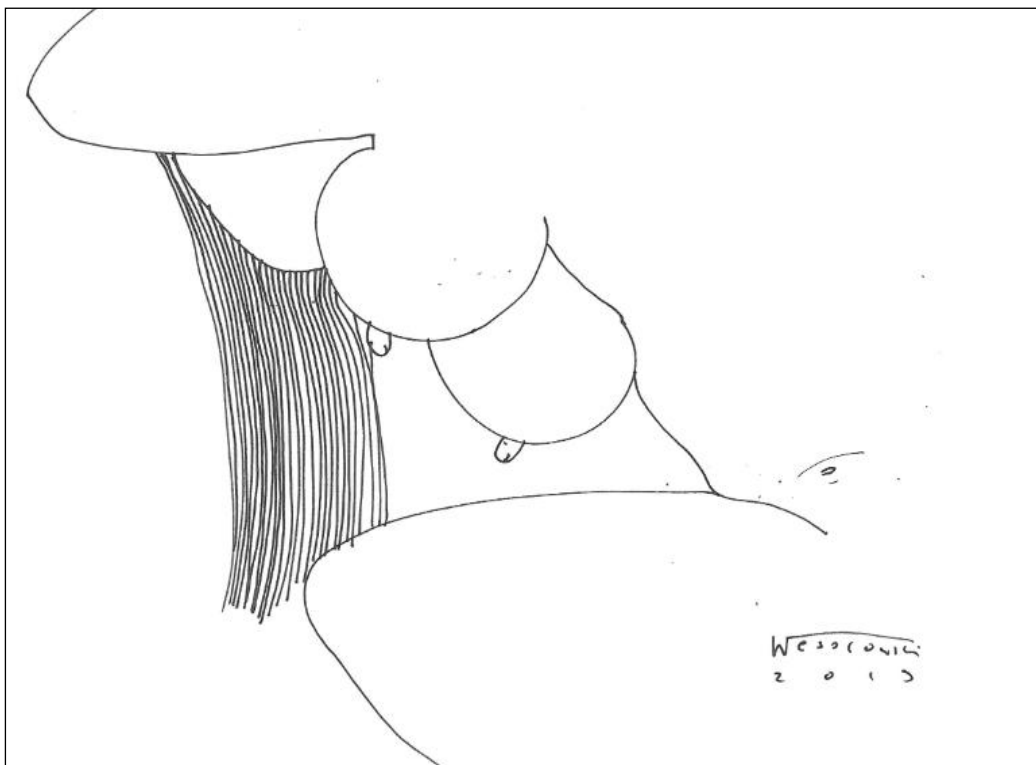
67. *Kochankowie*, piórko, papier Kozo, 30x21 cm, 2019



68. *Koń*, piórko, papier Kozo, 30x21 cm, 2019



69. *Wielka Fala*, piórko, papier Kozo, 21 x 30 cm, 2018

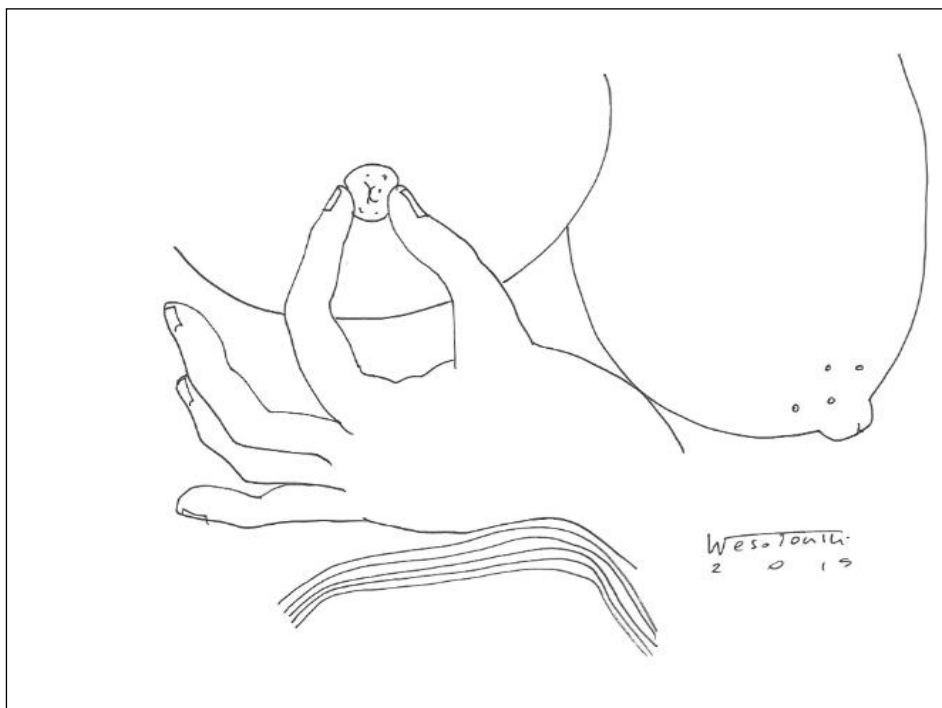


70. *Naga*, piórko, papier Kozo, 21 x 30 cm, 2019

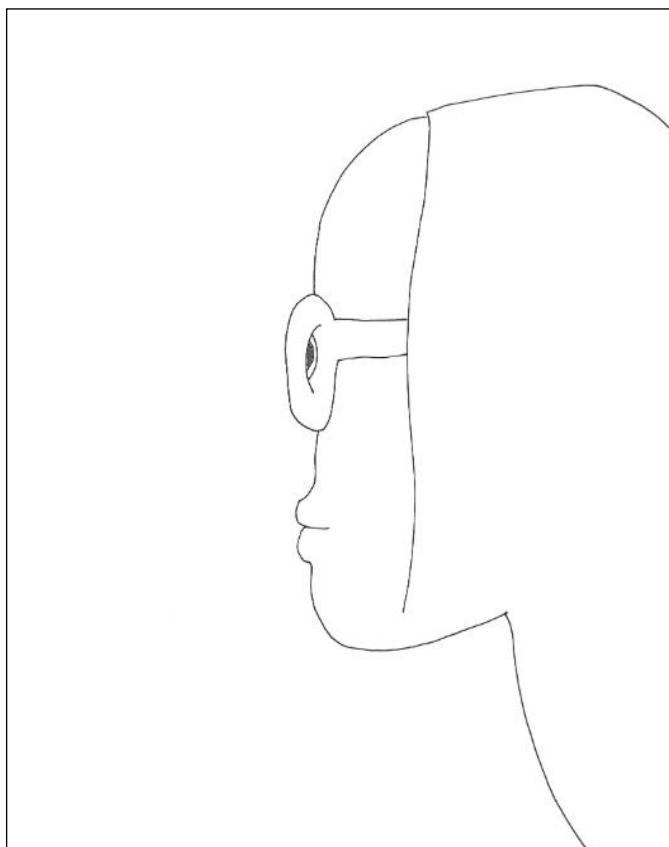




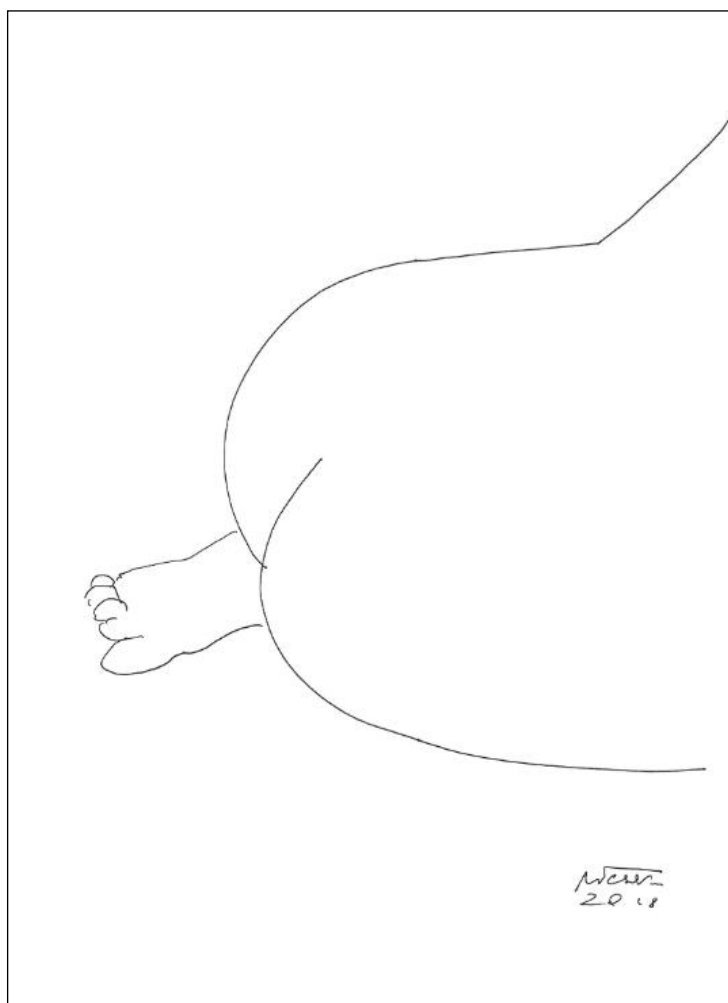
71. *Lustro*, piórko, papier Kozo, 21 x 30 cm, 2019



72. *Erotyk*, piórko, papier Kozo, 21 x 30 cm, 2019



73. *Portret Japonki*, piórko, papier Kozo, 30 x 21 cm, 2018

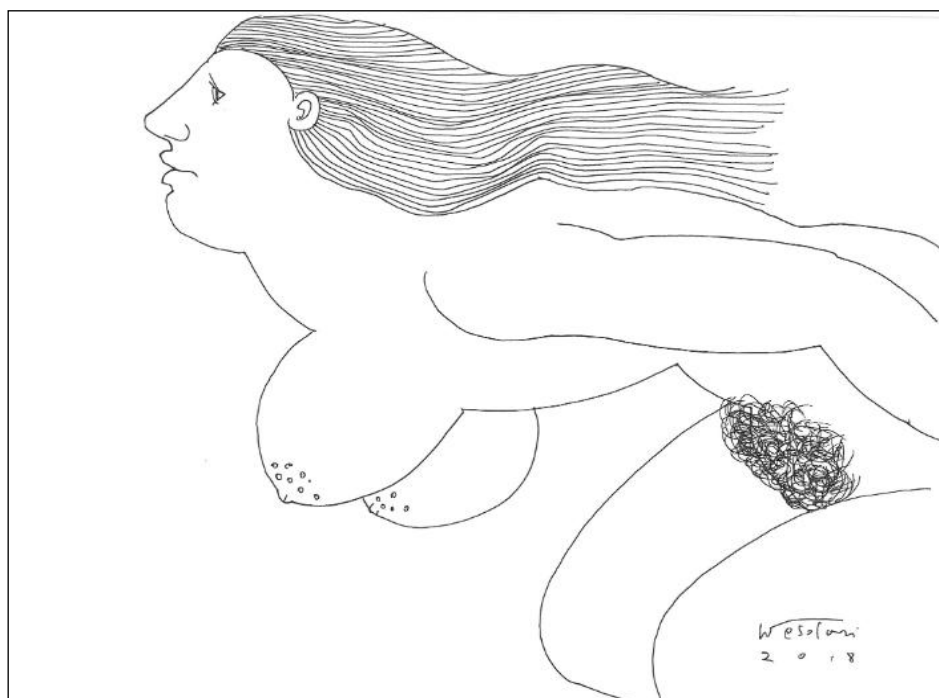


74. *Erotyk I*, piórko, papier Kozo, 30 x 21 cm, 2018

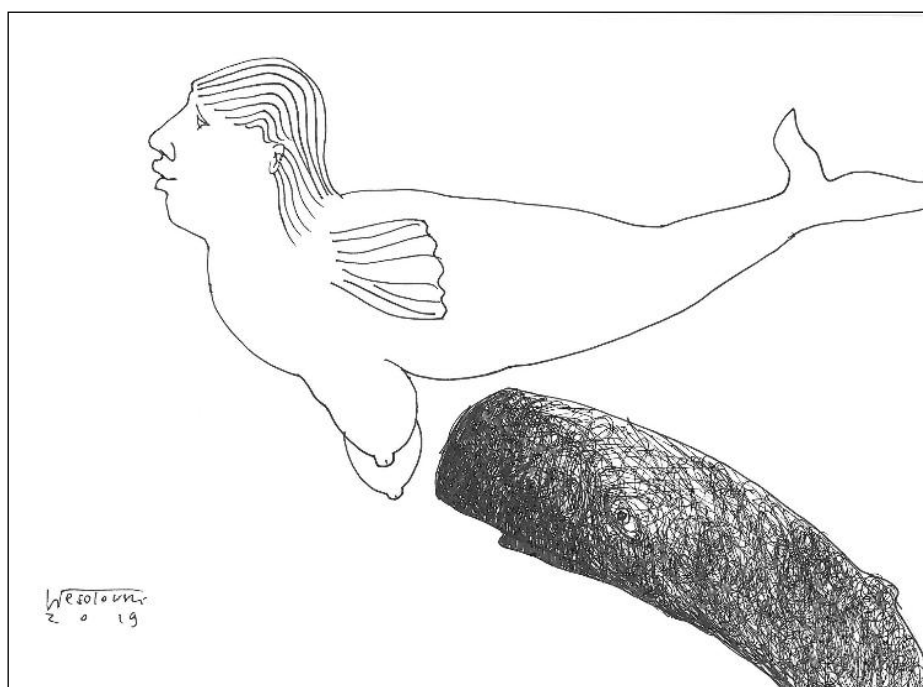


75. Japonki, piórko, papier Kozo, 30 x 21 cm, 2018

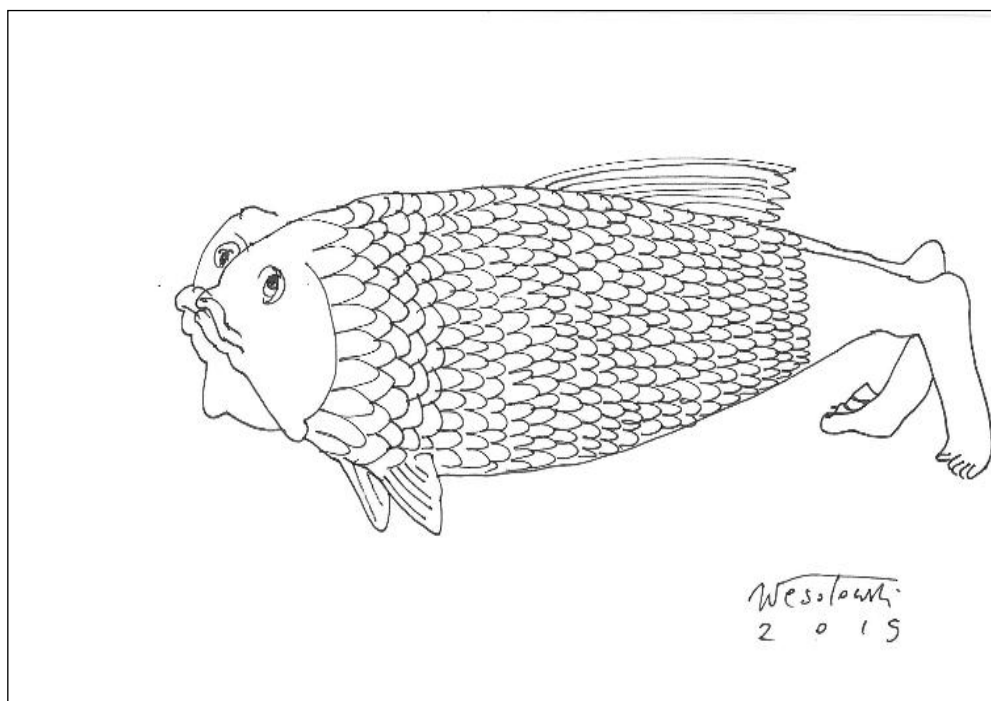




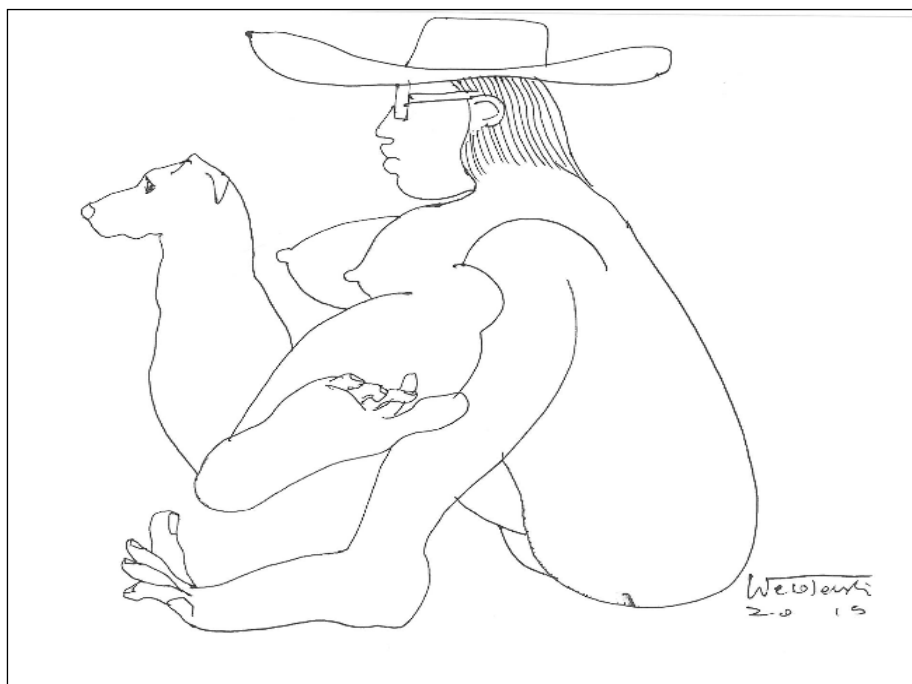
76. Japonka, piórko, papier Kozo, 21 x 30 cm, 2018



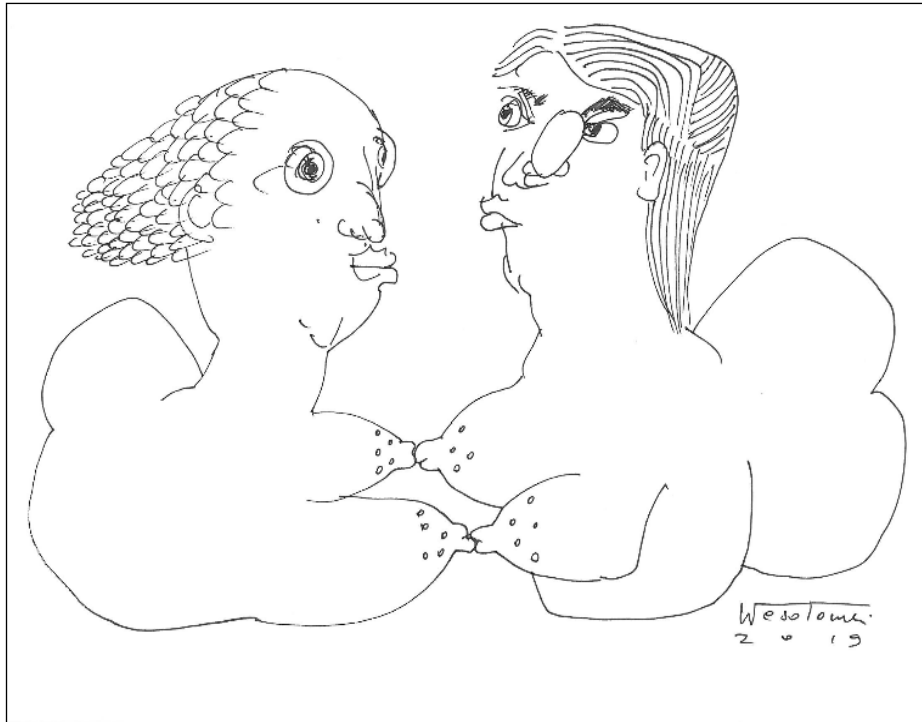
77. *Ocean*, piórko, papier Kozo, 21 x 30 cm, 2019



78. *Pan Ryba*, piórko, papier Kozo, 21 x 30 cm, 2019



79. *Na plaży*, piórko, papier Kozo, 21 x 30 cm, 2019

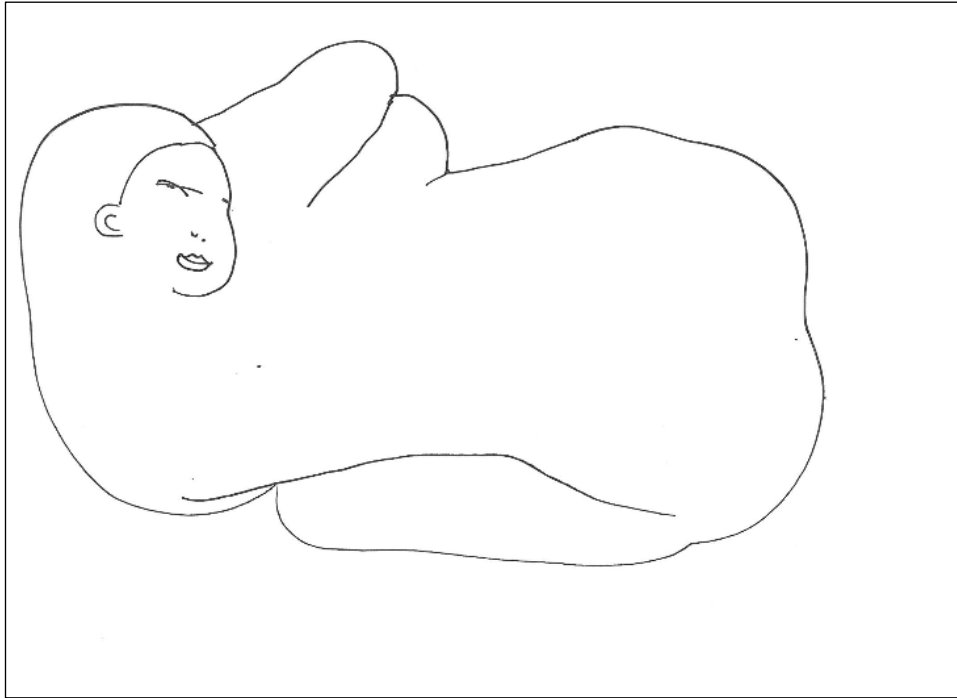


80. *Rozmowy*, piórko, papier Kozo, 21 x 30 cm, 2019





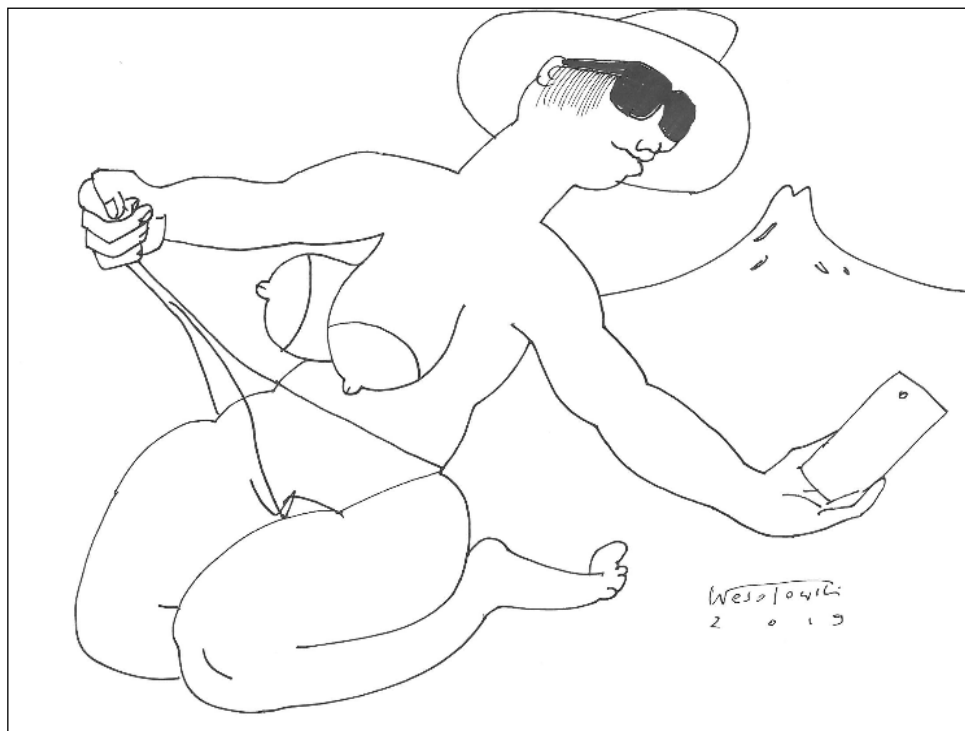
81. *Spacer*, piórko, papier Kozo, 21 x 30 cm, 2019



82. *Akt leżący*, piórko, papier Kozo, 21 x 30 cm, 2019



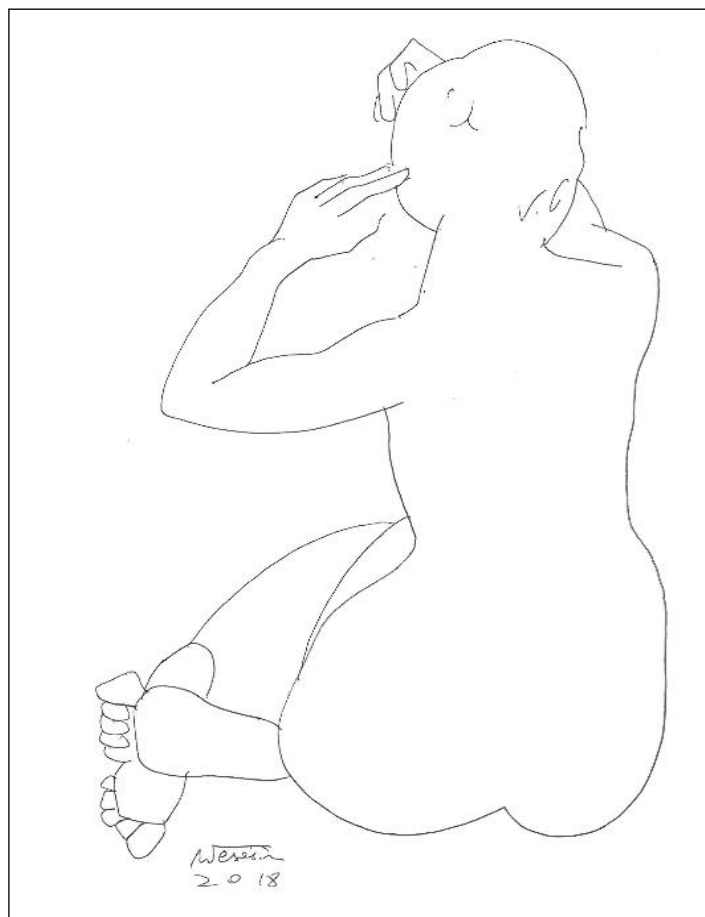
83. *Ryba z Morza Japońskiego*, piórko, papier Kozo, 30 x 21 cm, 2019



84. *Fudzi*, piórko, papier Kozo, 21 x 30 cm, 2019

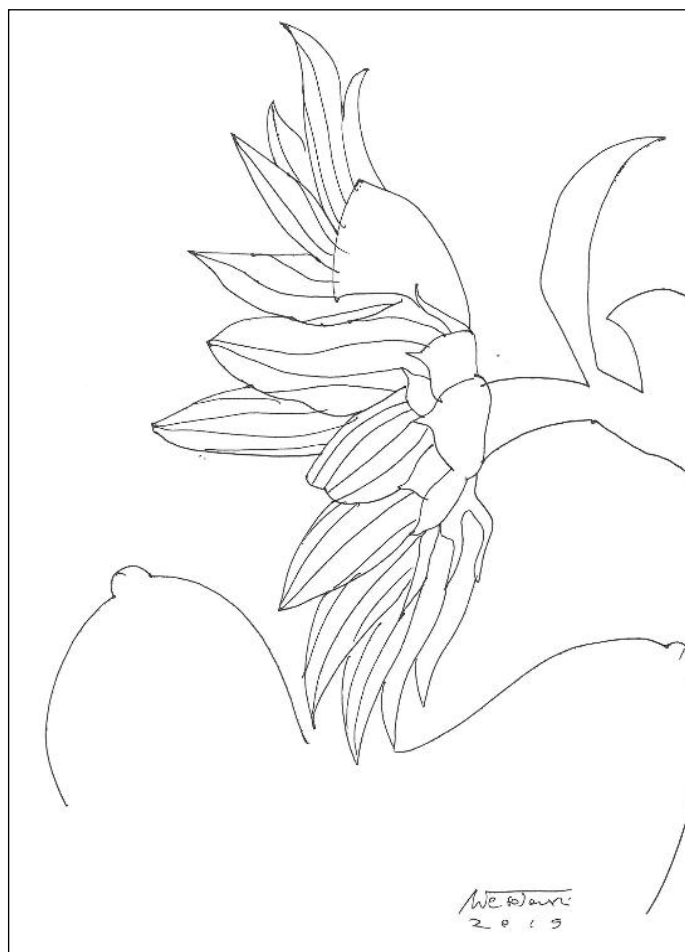


85. *Plaża*, piórko, papier Kozo, 21 x 30 cm, 2019

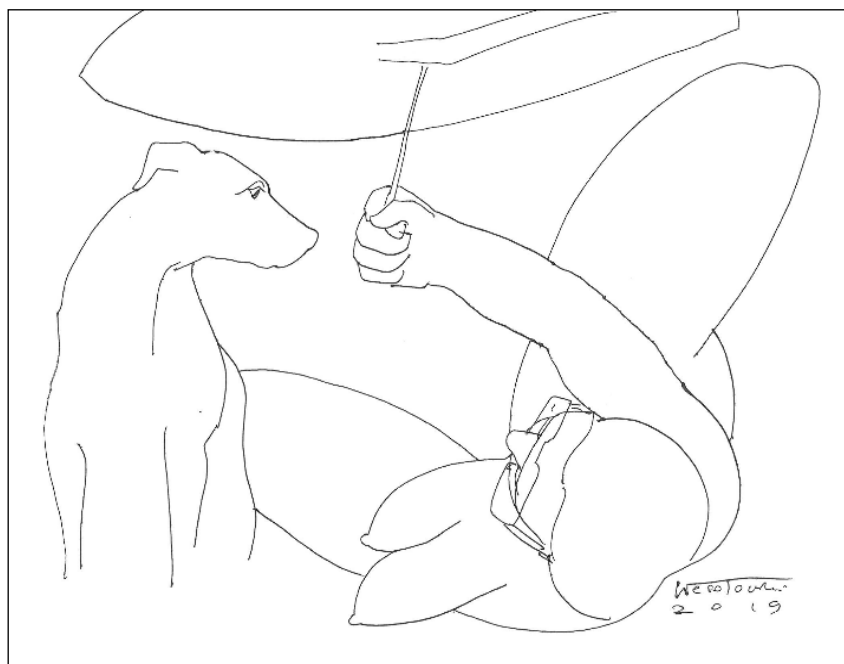


86. Akt, piórko, papier Kozo, 30 x 21 cm, 2018

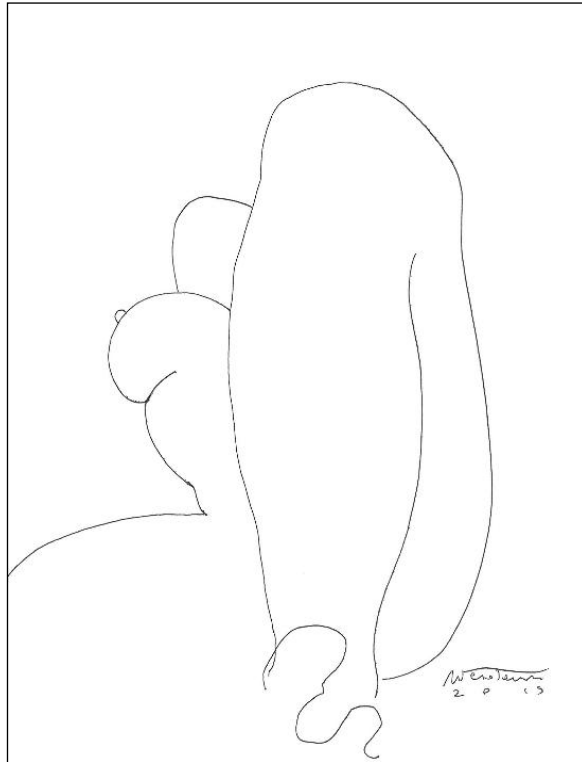




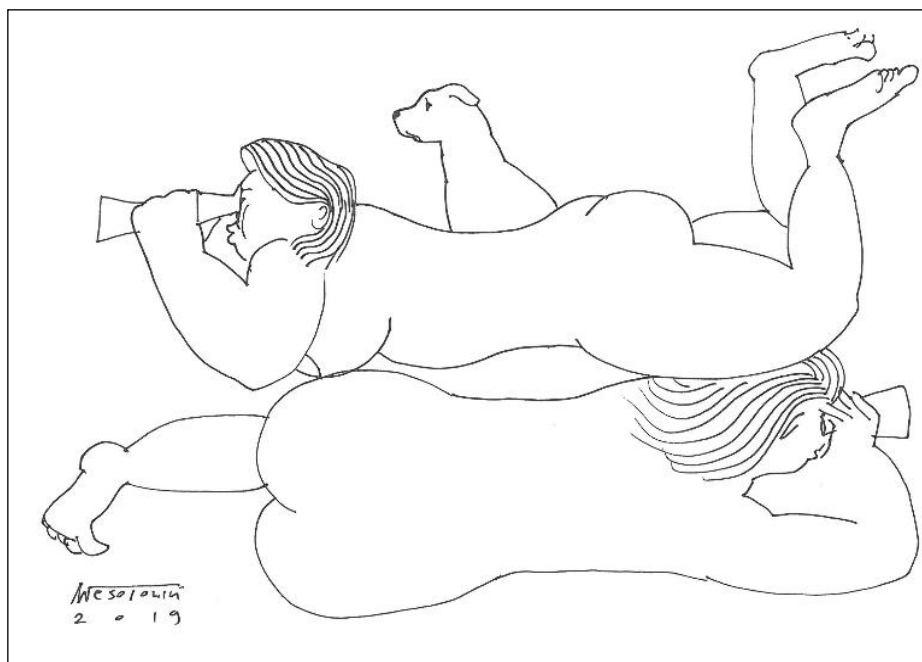
87. *Kwiat słonecznika*, piórko, papier Kozo, 30 x 21 cm, 2019



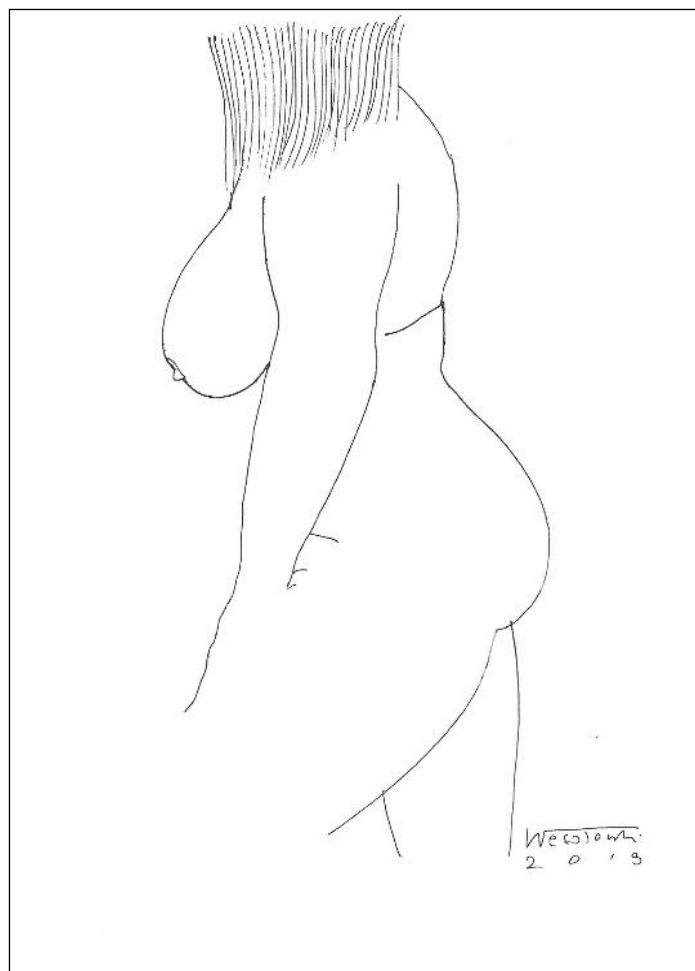
88. *Pod parasolem*, piórko, papier Kozo, 21 x 30 cm, 2019



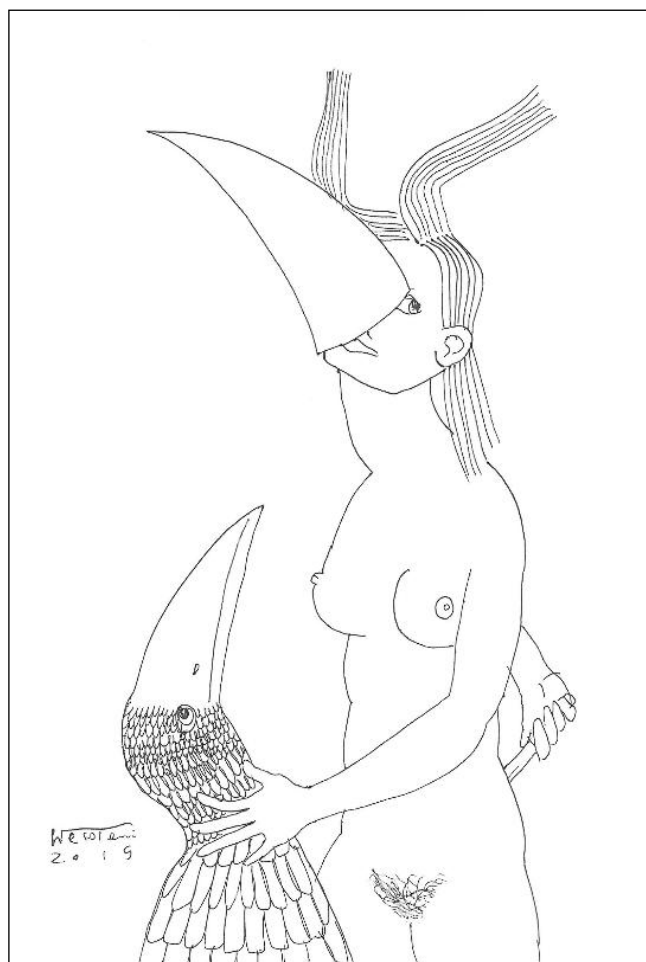
89. *Kolano*, piórko, papier Kozo, 30 x 21 cm, 2019



90. *Pod parasolem*, piórko, papier Kozo, 21 x 30 cm, 2019



91. *Akt*, piórko, papier Kozo, 30 x 21 cm, 2019

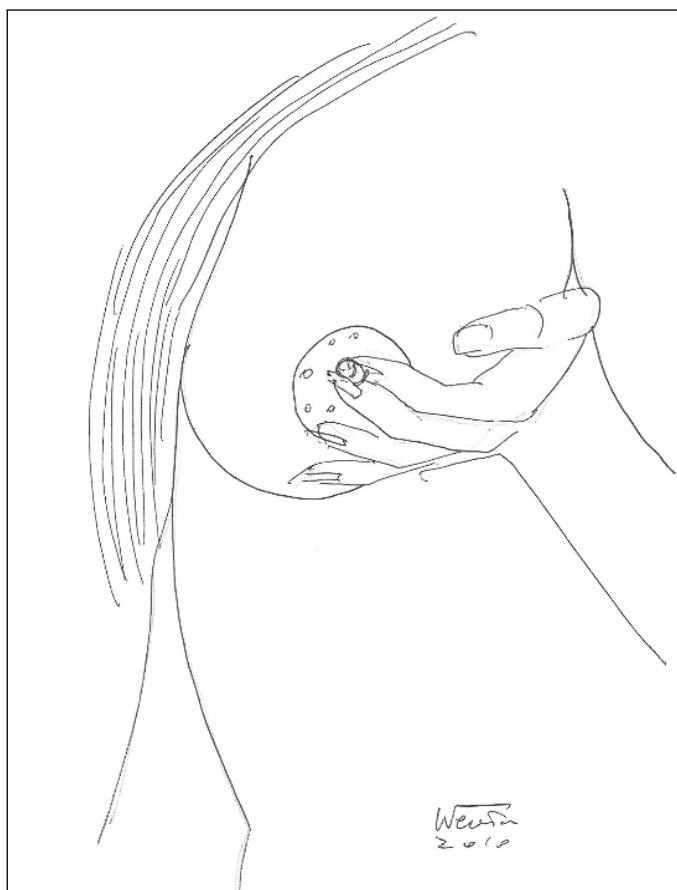


92 *A potem upiekli ptaki*, piórko, papier Kozo, 30 x 21 cm, 2019





93. *Pies*, piórko, papier Kozo, 30 x 21 cm, 2018



94. *Piers*, piórko, papier Kozo, 30 x 21 cm, 2018

## Zakończenie

Zanim przystąpiłem do napisania niniejszej pracy, nie wiedziałem z jak obszernym tematem przyjdzie mi się zmierzyć. Poszukiwanie autorskich rozwiązań w zakresie tworzenia prac inspirowanych drzeworytem japońskim jest dla mnie szczególnie istotne, gdyż od zawsze fascynowała mnie kultura Japonii. Przez okres poszukiwań twórczych związanych z materiałem do niniejszej rozprawy doktorskiej udało mi się wypracować metody, pozwalające wykorzystać założenia, technikę i narrację plastyczną w mojej twórczości artystycznej, której do tej pory nie miałem możliwości zastosować i w pełni rozwijać. Doświadczenie, które zdobyłem, w wyniku popełnianych błędów i niedoskonałości technicznej jest dla mnie fundamentem do wypracowania zupełnie nowych metod działania na gruncie mojej własnej sztuki.

Opisywany i prezentowany w formie fotograficznej proces powstawania odbitek wykonanych w technice *Sosaku Hanga* może wydać się na początku bardzo prosty, jednak chciałbym w tym miejscu zwrócić uwagę, że siła, styl i przekaz plastyczny tego typu grafik tkwi w doświadczeniu artysty. Mój Mistrz powiedział do mnie, że przy 10 tysiącach odbitek poznam zaledwie charakter papieru zakładając, że przez ten okres będę odbijał na tym samym papierze. Kolejne lata będą mi potrzebne do wydobycia charakteru koloru. A gdzie proces przygotowania matryc?

Potrzeba usystematyzowania wiedzy i poznania procesu tworzenia odmiennych technik graficznych w stosunku do naszej zachodniej kultury zainspirowała mnie do ciągłych poszukiwań możliwości ich zastosowania w mojej twórczości artystycznej. W niniejszej pracy postanowiłem również przedstawić pewne zagadnienia, które stanowią fundament estetyki japońskiej, która kształtuje poczucie piękna mieszkańców Kraju Kwitnącej Wiśni. Fascynacja sztuką japońską trwa nieprzerwanie na całym świecie, ulegamy jej czasem świadomie, czasem ją ignorując. Hołd złożony twórcom *Ukiyo-e* przejawia się w życiu codziennym. Słynna Wielka Fala w Kanagawie Hokusai jest dzisiaj kultowym produktem marketingowym, która swym rozpędem i siłą kruszy mury wielu galerii, skłaniając artystów z całego świata do chwili refleksji i do własnych odniesień.

Dzisiaj wiem, że sztuka japońska, mimo wielu różnic kulturowych, jest mi bliska. Czasem na zasadzie dygresji porównuję ją i szukam w niej odniesień do naszej cywilizacji. Te próby porównań to mój zachwyt nad odmiernością i hołd złożony artystom, których wpływ na dzisiejszą kulturę jest nie do przecenienia. Kontakt z Japonią poprzez uprawianą technikę drzeworytu, jego proces powstawania, skupienie w pracy oraz wiele prób w procesie odbijania

zbliża mnie do natury, skłania do refleksji nad istotą zachwyty nad przemijaniem życia. Sądę, że w tym tkwi siła *Moku Hanga*.

Chcę podkreślić, że głównym celem moich badań artystycznych w zakresie inspiracji grafiką japońską w połączeniu z malarstwem było stworzenie kompendium wiedzy związanej z tym tematem, które mogłoby zostać wykorzystane w mojej pracy dydaktycznej ze studentami Akademii Plastycznych lub innymi adeptami sztuki. Rozległość tematu pozwala na ciągłe poszukiwania najwłaściwszych rozwiązań i stymulowanie młodzieży do własnych twórczych poszukiwań.

## **Bibliografia**

### **Pozycje książkowe:**

1. Blocker, Ch.L. Starling, *Filozofia Japońska*, tłum. N.Szuster, Kraków 2008
2. Barbara Cichy, *Artystyczne wyznaczniki piękna w Kulturze Japonii*, *The Polish Journal of the Arts and Culture* Nr 3 (3/2012)
3. J.W. Hall: *Japonia od czasów najdawniejszych do dzisiaj*. Warszawa: PIW, 1979
4. Donald Keen, *Anthology of Japanese Literature*, Nowy York 1955
5. R. Kuriyama, *Nihon Bungaku-ni keru Bi-no Kozo* (Struktura piękna w literaturze japońskiej) Tokio 1976
6. Koh Masuda: *Kenkyusha's New Japanese-English Dictionary*. Tokyo: Kenkyusha Limited,.
7. Rossella Menegazzo: *Japonia - leksykon cywilizacje*. Warszawa: Arkady, 2008
8. Ivan Morris, *Świat księcia promienistego*. PIW, Warszawa 1973.Cyt. Mikołaj Melanowicz, *Literatura japońska...ibid.,s.189*
9. Emanuel Rostworowski, *Historia powszechna, Wiek XVIII*, Warszawa 2009
10. Terry W. Strieter: *Nineteenth-century European art : a topical dictionar*. Westport, Conn.: Greenwood Press, 1999
11. K. Wilkoszewska, *Estetyka japońska*, Kraków 2005.

### **Czasopisma i słowniki:**

1. *Japanese-English Character Dictionary*. Tokyo: Charles E. Tuttle Company, Inc., 1999
2. *The Logic of Absolutely Contradictory Self-identity and Aesthetic Values in Zen Art*, *Rocznik Orientalistyczny*, t. LXVI, zeszyt 1, 2013
3. *The New Crown Japanese-English Dictionary*. Tokyo: Sanseido Co., Ltd., 1972 .

## Spis ilustracji i zdjęć

1. Dwa oblicza Świętej Góry Fuji w barze Suchi/kieliszek do Sake i kawałek ryby /zdjęcie własne
2. Lekcje Ikebany, studio Flowers Ikebana /zdjęcie własne
3. Ikebana, Hotel Shinagawa Prince Hotel Tokio /zdjęcie Fabiola Tsugami Shaba
4. Osiedle mieszkaniowe w dzielnicy Hiro/zdjęcie własne
5. Największe przejście dla pieszych na świecie/dzielnica Shibuja/zdjęcie własne
6. Ogród cesarski w Tokio, część przeznaczona dla turystów/zdjęcie własne
7. Typowy ogród przy domu/dzielnica Ginza/zdjęcie własne
8. Kobiety w stroju dziewczynek/zdjęcie własne
9. Pokemon. Balon wystawiony przed salonem gier. Shibuja, Tokio, 2018/zdjęcia własne
10. Obraz Takashi Murakami. Akryl na płótnie klejonym na desce. Wymiar 300X450cm/  
<https://www.instagram.com/takashipom/?hl=pl>
11. Takashi Murakami, Kaikai Kiki, 2005, źródło: Christie's
12. Takashi Murakami, Miss ko2, 1996, źródło: Christie's
13. Moronobu Hishikawa, Kochankowie, wymiary 23.5 × 33.7 cm, drzeworyt japoński, rok 1680./ <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/56550>
14. Znaki Kento na desce/ <http://art-design-glossary.musabi.ac.jp/kagi-kento-and-hikitsuke-kento/>
15. Sposób mocowania papieru na znakach Kento/ <http://art-design-glossary.musabi.ac.jp/kagi-kento-and-hikitsuke-kento/>
16. Wizualizacja dotycząca umiejscowienia papieru na matrycy drewnianej podczas odbijania/ <http://art-design-glossary.musabi.ac.jp/kagi-kento-and-hikitsuke-kento/>
17. Kanae Yamamoto, Portret rybaka, drzeworyt japoński, rok 1904/  
[https://en.wikipedia.org/wiki/Kanae\\_Yamamoto\\_\(artist\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Kanae_Yamamoto_(artist))
18. Kanae Yamamoto, Krowa, drzeworyt japoński, rok 1915/  
[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Kanae\\_Yamamoto\\_\(1915\)\\_Cow.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Kanae_Yamamoto_(1915)_Cow.jpg)



19. Wizyta autora na Uniwersytecie Artystycznym w Tokio, po śródku Prof. Michael Schneider oraz adiunkt malarstwa Hiroshi Suito./zdjęcie własne
20. Wizytacja pracowni wkleśłodruku i drzeworytu/zdjęcia własne
21. Student niemiecki przy obróbce matrycy drewnianej/zdjęcie własne
22. Prace studentów z pracowni drzeworytu na Uniwersytecie Artystycznym w Tokio/zdjęcie własne
23. Wizyta w studio Mistrza Numabe i rozmowy na temat techniki Ukiyo-e. Próby grawerunku w drewnie lipowym/zdjęcie własne
24. Matryca wykonana w drewnie czereśni/zdjęcie własne
25. Dyrektor Instytutu Adach w Tokio-Pani Meguri Nakayama/zdjęcie własne
26. Matryce drewniane przechowywane w Instytucie Adachi/zdjęcie własne
27. Księgozbiory w Instytucie Adachi w Tokio. Zbiory książek i albumów popularyzujących Ukiyo-e/zdjęcie własne
28. Tsunejirō Yoshitaki: *Musashi Miyamoto* , drzeworyt japoński, (1855)/  
[https://pl.wikipedia.org/wiki/Musashi\\_Miyamoto](https://pl.wikipedia.org/wiki/Musashi_Miyamoto)
29. Pejzaże autorstwa Saito Kiyoshi, Galeria Ginza, Tokio, 2018/zdjęcie własne
30. Akira Kurosaki, Tytuł: Pułapka, Wymiary 68x38 cm, drzeworyt japoński/  
<http://www.artnet.com/artists/akira-kurosaki/wana-the-trap-sakuhim-wano-wa-2-works-zTuE67uU0WIE7ZqsCGlgTQ2>
31. Akira Kurosaki, Tytuł: Wędrujące serce, Wymiary 20,8 x19,8 cm, drzeworyt japoński/  
<https://www.etsy.com/pl/listing/557327382/akira-kurosaki-japoski-b-1937-wdrujcy>
32. Deska brzożowa, Wymiary 33 x24 cm cm, przygotowanie wstępne/zdjęcia własne
33. Odbitka podmalowana, Wymiary 30 x20 cm cm, papier Konzo Washi/zdjęcia własne
34. Rzeźba Oktopusa inspirowana drzeworytem Hokusai, dzielnica Bisu, Tokio, 2018 r./zdjęcie własne
35. Matryca do wstępnego druku oraz nałożenie na niej farby, format 30x20 cm/zdjęcie własne

36. Korekta matrycy drewnianej format 30x20 cm/zdjęcie własne
37. Pies i dziewczyna, drzeworyt wodny, format 3x30x20 cm, papier Kozo Washi/zdjęcie własne
38. Próby z kolorem i siłą docisku papieru do matrycy/zdjęcia własne
39. Odbitka z jednej matrycy na papierze do litografii, format 20x30 cm/zdjęcie własne
40. Matryce drewniane pokryte wodą/zdjęcie własne
41. Rysunek odręczny na desce lipowej, format deski 30x20 cm/zdjęcie własne
42. Rozwarstwianie papieru Kozo, na drugiej desce /kolejnej matrycy/w celu określenia/zdjęcie własne
43. Matryce dla koloru żółtego i niebieskiego/zdjęcie własne
44. Odbitki z trzech matryc, papier Kozo/zdjęcie własne
45. Papiery fabryczne Zerkall 7624 Smooth o różnych gramaturach/zdjęcie własne
46. Próbne odbitki na papierach fabrycznych Zerkall 7624 Smooth/zdjęcia własne
47. Matryca z bloku lipowego, obróbka szczegółu/zdjęcie własne
48. Odbitki w kilku wersjach kolorystycznych, papier Kozo, format 18x 30 cm/zdjęcie własne
49. Autor zraniony podczas wykonywania matrycy drewnianej/zdjęcie własne
50. Ralph Kiggell, Zwierzęta, drzeworyt wodny japoński. Format 1: 35x80 cm, 2, 3,4: 50x50 cm, papier Tosa Kozo./ <https://www.ralphkiggell.com/home/>
51. Katsutoshi Yuasa ,Wieża / 45cm x 30cm / Drzeworyt, medium akwarela, rok 2019, papier/ <http://www.katsutoshiyuasa.com/page/2019/Tower.htm>
52. Katsutoshi Yuasa , Cyrk Piccadilly/85x205 cm/ Drzeworyt, medium farba olejna/ <http://www.katsutoshiyuasa.com/page/2019/Piccadilly.htm>
53. Katsutoshi Yuasa , Quadrichromie/ 91cm x 180cm / Drzeworyt, medium akwarela/ <http://www.katsutoshiyuasa.com/page/2018/Quadrichromie.htm>
54. Jedna z matryc drewnianych wykonanych na podstawie obrazu do odbitki w technice drzeworytu japońskiego. Autor obrazu : Yu Miyazaki/ <https://www.adachi->

hanga.com/modern/miyazaki/index\_en.html?fbclid=IwAR0K5UxhcZUoUzyev\_UgYk87tk5nnraxY10QGN7FkTSfAi5FO7zTHndKWTI

55. Yu Miyazaki, Portret dziewczyny, wymiar 35.2×24.0cm, technika: drzeworyt japoński, papier *chizen kizuki hosho washi.*/ [https://www.adachi-hanga.com/modern/miyazaki/index\\_en.html?fbclid=IwAR0K5UxhcZUoUzyev\\_UgYk87tk5nnraxY10QGN7FkTSfAi5FO7zTHndKWTI](https://www.adachi-hanga.com/modern/miyazaki/index_en.html?fbclid=IwAR0K5UxhcZUoUzyev_UgYk87tk5nnraxY10QGN7FkTSfAi5FO7zTHndKWTI)
56. Praca autora, Kochankowie, wymiar 100x70 cm, olej, płótno/zdjęcie własne
57. Praca autora, Dziewczyna z buldogiem, wymiar 100x35 cm, olej, płótno/zdjęcie własne
58. Torii Kiyonaga, Sauna, drzeworyt japoński (1752-1815)/ <https://wattention.com/bathing-culture-the-history-of-sento/>
59. Japonka i Shiba Inu, wymiar 100x80 cm, olej, płótno/zdjęcie własne
60. Japonka i Kanarek, wymiar 120x100 cm, olej, płótno/zdjęcie własne
61. Kąpiące się, wymiar 120x100 cm, olej, płótno/zdjęcie własne
62. Selfie,, wymiar 100x120 cm, olej, płótno/zdjęcie własne
63. Selfie II, wymiar 120x100 cm, olej, płótno/zdjęcie własne
64. Selfie III, wymiar 120x100 cm, olej, płótno/zdjęcie własne
65. Kąpiące się , wymiar 100x120 cm, olej, płótno/zdjęcie własne
66. Kąpiące się II, wymiar 100x120 cm, olej, płótno/zdjęcie własne
67. Kochankowie, wymiar 30x21 cm, papier Kozo, piórko/ zdjęcie własne
68. Koń, wymiar 30x21 cm, papier Kozo, piórko/ zdjęcie własne
69. Wielka Fala,, wymiar 21x30 cm, papier Kozo, piórko/ zdjęcie własne
70. Naga , wymiar 21x30 cm, papier Kozo, piórko/ zdjęcie własne
71. Lustro, wymiar 21x30 cm, papier Kozo, piórko/ zdjęcie własne
72. Erotyk I, wymiar 21x30 cm, papier Kozo, piórko/ zdjęcie własne
73. Portret Japonki, wymiar 30x21 cm, papier Kozo, piórko/ zdjęcie własne

74. Erotyk I, wymiar 30x21 cm, papier Kozo, piórko/ zdjęcie własne
75. Japonki, wymiar 30x21 cm, papier Kozo, piórko/ zdjęcie własne
76. Japonki, wymiar 21x30 cm, papier Kozo, piórko/ zdjęcie własne
77. Ocean, wymiar 21x30 cm, papier Kozo, piórko/ zdjęcie własne
78. Pan Ryba, wymiar 21x30 cm, papier Kozo, piórko/ zdjęcie własne
79. Na plaży, wymiar 21x30 cm, papier Kozo, piórko/ zdjęcie własne
80. Rozmowy, wymiar 21x30 cm, papier Kozo, piórko/ zdjęcie własne
81. Spacer, wymiar 21x30 cm, papier Kozo, piórko/ zdjęcie własne
82. Akt leżący, wymiar 21x30 cm, papier Kozo, piórko/ zdjęcie własne
83. Ryba z Morza Japońskiego, wymiar 30x21 cm, papier Kozo, piórko/ zdjęcie własne
84. Fudzi, wymiar 21x30 cm, papier Kozo, piórko/ zdjęcie własne
85. Plaża, wymiar 21x30 cm, papier Kozo, piórko/ zdjęcie własne
86. Akt, wymiar 30x21 cm, papier Kozo, piórko/ zdjęcie własne
87. Kwiat słonecznika, wymiar 30x21 cm, papier Kozo, piórko/ zdjęcie własne
88. Pod parasolem , wymiar 21x30 cm, papier Kozo, piórko/ zdjęcie własne
89. Kolano, wymiar 30x21 cm, papier Kozo, piórko/ zdjęcie własne
90. Pod parasolem, wymiar 21x30 cm, papier Kozo, piórko/ zdjęcie własne
91. Akt, wymiar 30x21 cm, papier Kozo, piórko/ zdjęcie własne
92. A potem upiekli ptaki, wymiar 21x30 cm, papier Kozo, piórko/ zdjęcie własne
93. Pies, wymiar 30x21 cm, papier Kozo, piórko/ zdjęcie własne
94. Pierś, wymiar 30x21 cm, papier Kozo, piórko/ zdjęcie własne

## Abstract

Celem niniejszej pracy doktorskiej jest zaprezentowanie własnej twórczości artystycznej cyklem obrazów olejnych oraz odbitek graficznych, inspirowanych grafiką japońską od okresu *Ukiyo-e* do współczesnej jej formy nazywanej *Sosaku Hanga*. Rozprawa doktorska oraz badania przeprowadzone przy jej realizacji są odzwierciedleniem zainteresowań kulturą japońską, w tym szczególnie mało znanemu współczesnemu drzeworytowi wodnemu, zwanemu powszechnie *Moku Hanga*. Styl ten wyodrębnił kilka metod podejścia do tradycyjnej szkoły *Ukiyo-e*, dzięki której moje badania skupiają się na stylu druku *Sosaku Hanga*, zwanego potocznie drukiem kreatywnym. W pojęciu tym doszukiwałem się odniesień do estetyki japońskiej, zaczynając od metody porównawczej technik oraz swobodnych interpretacji we własnej twórczości artystycznej. Moja metoda polega na wytworzeniu przeze mnie odbitek z matryc drewnianych, wytworzonych zgodnie z założeniami starej szkoły japońskiej oraz na swobodnym stworzeniu obrazów olejnych, będących odnośnikiem do pojęć piękna w kulturze japońskiej. Odmienność pojęć z zakresu estetyki i piękna wynikające z innej kultury są doskonałym pretekstem, by spróbować znaleźć wspólny mianownik dla procesu twórczego. Specyficzna metoda zaprezentowana w pracy polega na eksploracji odmiennych źródeł piękna i przetworzenie ich za pomocą własnych środków w uniwersalny język sztuki. To, co stanowi o łączniku kulturowym to pojęcie koloru, kompozycji, linii. W warstwie znaczeniowej pracy doktorskiej te elementy są stałe i jedynie wyobraźnia artysty znajduje nowe rozwiązania w procesie twórczym.

Dogłębna analiza tematu pozwala na dalsze studia w tym zakresie, a nieograniczony dostęp do materiałów źródłowych, zarówno w Polsce, jak i w Japonii, stwarza możliwości odbycia mistrzowskich kursów lub uczestnictwa w sympozjach naukowych dotyczących współczesnej sztuki japońskiej.

## Abstract

The aim of this doctoral dissertation is to present my own artistic work with a series of oil paintings and graphic prints, which are inspired by Japanese graphics from the *Ukiyo-e* period and are evolved to its contemporary form known as *Sosakuhanga*. The doctoral dissertation and the research conducted during its implementation reflect my interest in Japanese culture, including a little-known contemporary water woodcut, commonly known as *MokuHanga*. This style distinguished several methods of approaching the traditional *Ukiyo-e* school. Because of this, my research focuses on the printing style of *Sosaku Hanga*, commonly known to Japanese simply as ‘creative printing’.

In this concept, I looked for references to Japanese aesthetics, starting with the comparative method of techniques and free interpretations in my own artistic work. My method is to make prints from wooden matrices, made in accordance with the assumptions of the old Japanese school, and to freely create oil paintings that are a reference to the notions of beauty in Japan.

My goal is firstly to use a foreign aesthetic principle and methods to create something which is beautiful to my own culture. Artists often do this. But more importantly, I want to find, creative common denominators for the creative process by doing this.

My specific method is to explore different sources of beauty and transform them into art as a language. What Poland, Europe and the West have in common with Japanese aesthetics are our notions of color, composition and line. In the semantic layer of the doctoral dissertation, I maintain a constant focus on these elements to compare. I only use my artistic imagination to find new solutions within the creative processes and aesthetic notions we have in common.

Such an analysis allows for further studies in this field, and the unlimited access to source materials both in Poland and in Japan makes it possible to take masterclasses or participate in scientific symposia on contemporary Japanese art.