

DOI: <http://dx.doi.org/10.12775/SE.2020.00022>

Akademia Sztuk Pięknych  
im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu,  
kontakt: [a.juchnowicz@asp.wroc.pl](mailto:a.juchnowicz@asp.wroc.pl),  
ORCID ID: 0000-0002-2498-2796  
Sztuka Edycji 1/2020  
ISSN 2084-7963 (print)  
ISSN 2391-7903 (online)  
s. 265–269

*Anna Juchnowicz*

# Powielanie jako wędrówka

O książce z perspektywy  
twórcy obiektów unikatowych

Podczas wrocławskiej konferencji „Tekstografie” mieliśmy okazję poznać miłośników tworzenia książek z perspektywy edytorstwa oraz skonfrontować ich wiedzę z wciąż niewielką i enigmatyczną, ale coraz wyraźniej zarysowującą się niszą, jaką jest dziedzina książki artystycznej. Staralam się pokazać działania artystów Akademii Sztuk Pięknych we Wrocławiu, którzy coraz żywiej interesują się tym tematem.

Dla studentów i pracowników wrocławskiej ASP książka artystyczna jako osobny byt wyodrębniła się stosunkowo niedawno. Myśl o utworzeniu takiej pracowni pojawiła się u prof. Anny Janusz-Strzyż (prowadzącej Pracownię Książki Artystycznej) około 2009 roku, po jej powrocie z Walencji. Ta forma jest tam już dość popularna jako sposób na prezentację prac graficznych, ale też jako nośnik idei i myśli. We Wrocławiu szybko zarysowała się różnica między książką artystyczną a książką w ogóle. Początkowo spieraliśmy się o definicje, o to, czy w ogóle istnieje jakkolwiek różnica, ale gdy tylko znaleźliśmy przestrzeń dla tego odmiennego postrzegania książki, reszta dokonała się niejako sama.

Książka artystyczna zaczęła żyć własnym życiem w pracowniach grafiki, gdzie pojawiło się inne podejście do niej niż w pracowniach projektowych. W grafice warsztatowej najpierw powstają prace na podstawie szkiców, przenoszone różnymi technikami na rozmaite matryce – blachę, kamień litograficzny i inne. Czasami są ilustracjami do jakiegoś zagadnienia, odpowiedzią na zadany temat, indywidualną wypowiedzią artystyczną. To one stają się punktem wyjścia do stworzenia książki, która w sposób naturalny zaczyna opowiadać od obrazu; czasami nie potrzebując w ogóle słów.

Studenci uczą się także rozumienia książki od strony technicznej w warsztacie introligatorskim, gdzie najpierw wykonują notatnik, teczkę, pudełko czy inny przedmiot pozwalający poznać podstawowe zagadnienia jej budowy. Dzięki temu mogą lepiej zaprojektować książkę w programach do składu publikacji. Jest to droga nieco bardziej uporządkowana, wyznaczona pewnymi procedurami, które uświadamiają przyszłym projektantom, ilustratorom i grafikom proces wydawniczy.

Zazwyczaj projektowanie książki zaczyna się od tekstu. Studenci poznają podstawowe reguły rządzące projektowaniem tomiku poezji czy książki. Po zaprojektowaniu drukują książkę i oprawiają. W książce artystycznej pozwalamy sobie na to, by punkt wyjścia był nieco inny. Czasami również jest to tekst, ale może to być też zupełnie abstrakcyjne zagadnienie, takie jak: zwrócenie uwagi czytelnika (czy raczej widza) na pewien problem, zjawisko, albo skłonienie go do określonego rodzaju interakcji.

Takie właśnie zadanie otrzymali ode mnie studenci trzeciego roku grafiki na moich pierwszych zajęciach w Pracowni Książki Artystycznej (należącej do Katedry Grafiki Artystycznej, na Wydziale Grafiki i Sztuki Mediów). Nie podałam im żadnego konkretnego tematu. Zamiast niego był cel: by ich książka jak najdłużej przyciągnęła uwagę widzów. Przypomnieliśmy sobie w tym kontekście kilka typowych zachowań współczesnych ludzi, jak np. nieustanne wpatrywanie się w ekran smartfona, nawet w sytuacjach zupełnie do tego nieodpowiednich. Jak wiadomo, większości informacji przekazywanych nam tą drogą poświęcamy niewiele uwagi. Z artykułów czytamy nagłówek, może pierwszych parę zdań. Jednocześnie jednak interakcja ze smartfonem może trwać bardzo długo. Może więc chodzi tylko o przewijanie kolorowych obrazków, sprawdzanie powiadomień, ze świadomością, że dzieje się to w czasie rzeczywistym? Niektórzy poszli tą drogą – w kierunku prostej interakcji przypominającej grę.

Z czasem pojawiły się nowe pomysły: książka, w której tekstem są napisy sfotografowane na murach. Ma być

wykonana w taki sposób, by nie wyglądała jak kolekcja fotografii, chociaż od takich kolekcji zaczęły się pierwsze próby tworzenia książki przez amerykańskich artystów – jak choćby słynna *Twentysix Gasoline Stations* stworzona przez Eda Ruscha w 1963 roku. Inny pomysł to stworzenie książki w formie leporello, bardzo popularnej wśród grafików ze względu na możliwość atrakcyjnego wyeksponowania historii obrazkowej. Książka będzie złożona z przetasowanych stron ze starego harlequina, z rysunkami i podkreśleniami dodanymi przez artystkę. W chwili, gdy piszę ten tekst, oba pomysły jeszcze ewoluują, ale już otworzyły autorom nowe drogi do tworzenia wizualnej narracji.

Staram się traktować książkę artystyczną jako dziedzinę sztuki, a studentów, którzy podejmują się jej stworzenia – jako przyszłych artystów, którzy będą tworzyć po to, by zadawać pytania, angażować widza, kwestionować zastane sytuacje. Książka artystyczna czasem nabiera wymiernej wartości komercyjnej, ale na pewno nie należy do dziedziny sztuki użytkowej. Jest raczej jedną z form indywidualnej wypowiedzi twórczej, przede wszystkim formą wizualną, ale tak naprawdę mogącą połączyć w sobie wszystkie media lub też korzystać z nietypowych dróg komunikacji. Dlatego przyjąłam jedną z chyba najbardziej liberalnych definicji tego gatunku: że coś jest książką artystyczną wtedy, kiedy jej autor/autorka stwierdzi, że nią jest. Ma to swoje ograniczenia – bo dziś uważamy za książki artystyczne także te dzieła, których autorzy wcale by ich tak nie nazwali. Jeszcze niedawno to pojęcie nie było ogólnie znane, a dla wielu było zbyt enigmatyczne. Myślę jednak, że ta definicja daje artystom wystarczającą swobodę, jednocześnie stawiając jakąś granicę.

W mojej prezentacji skupiłam się na książce jako medium służącym do wypowiedzi za pomocą „wrodzonego myślenia obrazowego” (nawiązując do twierdzenia Eli Rozika, izraelskiego badacza korzeni teatru, na temat źródeł tego zjawiska)<sup>1</sup>. Przedstawiłam niektóre elementy mojej pracy doktorskiej, której celem było zrealizowanie książek artystycznych inspirowanych poezją Safony. Tworząc ten cykl, wyszłam od formy dość tradycyjnej, chociaż i tak nietypowej – dlatego że była to książka uszyta z grubych arkuszy papieru graficznego (o grubości 350g/m<sup>2</sup>), zadrukowanego litografiami i drukiem cyfrowym. Była oprawiona w grafikę wykonaną w technice mokulito, a wydrukowaną na surowym płótnie malarskim. Mimo wszystko była to jednak książka; podobnie jak późniejsze prace.

W następnych realizacjach odchodziłam od tej formy, kończąc na różnego rodzaju konceptualnych instalacjach przestrzennych i multimedialnych. Niektóre z nich faktycznie

testowały moją uznaniową definicję książki artystycznej. Co z tego, że jakiś obiekt nią nazywam, skoro w ogóle nie przypomina on książki? Wszystkie jednak były następnymi rozdziałami tej samej opowieści, inspirowane tą samą poezją (głównie zresztą pochodzącą z jednego tomu – *If Not, Winter: Fragments of Sappho*<sup>2</sup> w tłumaczeniu Anne Carson).

Moją pierwszą realizacją po zakończeniu pracy doktorskiej była akcja „Poeci dla Tybetu”, zorganizowana przez Stowarzyszenie Żywych Poetów w Brzegu (i we Wrocławiu) w sześćdziesiątą rocznicę powstania w Tybecie. W tym przypadku postanowiłam inaczej potraktować aspekt unikatowości książki. Wykonałam trzy egzemplarze tomiku poezji, każdy z amuletem wplecionym w grzbiet książki. Oprawa była podobna do tradycyjnego szycia na taśmach. Jednocześnie jednak amulety nie były połączone z książką, można było je wyjąć i potraktować jako osobny element, np. do zawieszenia gdzieś „na szczęście”. To rozwiązanie było sugestią dla nowych właścicieli egzemplarzy, że drugie życie ich książek może być również takim rodzajem transformacji.

Przy okazji tworzenia tych książek kontynuowałam pracę nad oprawą z odkrytym grzbietem, wyokrągleniem i kapitałką szytą na składkach. Jest to moja ulubiona forma twardej oprawy książki, chociaż dość pracochłonna i nieznacznie mniej trwała niż tradycyjna twarda oprawa z zakrytym grzbietem. Największą jej zaletą jest uwidocznienie konstrukcji książki, co jest nie tylko atrakcyjne wizualnie, ale też pozwala laikom łatwiej dostrzec, na czym polegało jej ręczne wykonanie. Najtrudniejsze jest wytworzenie kapitałki szytej na składkach, która w oprawie z zakrytym grzbietem jest widoczna tylko w niewielkim fragmencie. Tymczasem, jeśli grzbiet jest odsłonięty, to „tylna” część kapitałki staje się widoczna, okazując się wizualnie bardzo istotną i dość osobliwą częścią całości.

Spowodowało to dużą różnicę między taką kapitałką a kapitałką tradycyjną, w której większa część jest zakryta, a oba końce nie muszą być związane (wystarczy zabezpieczyć je klejem przed ewentualnym rozpruciem). W oprawie z odkrytym grzbietem najbardziej widoczna staje się tylna część kapitałki, ta, która łączy się z nicią zszywającą cały blok. Ten element staje się też wizualnie dużo większy. Skłoniło mnie to do szycia kapitałki tą samą nicią, którą szyję składki (zamiast używać do tego różnokolorowej, ozdobnej muliny czy nici, tak jak w tradycyjnych kapitałkach). Takie rozwiązanie sprawia, że kapitałka przestaje być elementem tak bardzo dominującym, a jednocześnie wygląda jak część całości, chociaż szyta jest osobno, już po docięciu i wyokrągleniu bloku książki.

Zauważyłam też ciekawą właściwość takiej kapitałki. Jednym z początkowych problemów w tej oprawie było

wyokrąglenie, które książka z odkrytym grzbietem dość szybko „zapomina”, dlatego że nie jest podtrzymywane przez również wyokrągloną w tym miejscu okładkę. Tymczasem dodanie kapitałki sprawiło, że wyokrąglenie nie zanika, tak samo jak w oprawie z zakrytym grzbietem. Końce rdzenia kapitałki, na którym jest ona zapleciona, wpuszczam w narożniki okładki, dzięki czemu staje się ona bardzo mocnym konstrukcyjnie elementem książki, a nie tylko ozdobą. Te cechy każą myśleć, że wszelkie rozwiązania w budowaniu książki – zazwyczaj wymyślone dość dawno – nadal współpracują ze sobą w podtrzymywaniu jej najważniejszych cech, nawet jeśli zastosujemy je w nieco nowatorski sposób. Zarówno szycie grzbietu, jak i wyokrąglenie bloku i zabezpieczenie go twardą oprawą mają ten sam cel – utrzymanie książki jak najdłużej w dobrym stanie, tak aby karty nie rozpadły się, nie pobrudziły, a jednocześnie nie utrudniały czytania.

O tym rodzaju oprawy pisałam w artykule do „Artist’s Book Yearbook”<sup>3</sup>, który był raczej opisem dochodzenia do różnych detali takiego sposobu szycia niż instrukcją wykonania go. W najnowszym notatniku, stworzonym na własny użytek (to właśnie na nim najczęściej „testowałam” ten rodzaj oprawy), dołączyłam następnym typowy element: zakładkę ze wstążki. Wpuszczenie go pod gotową już kapitałkę oraz rozłożenie końca wstążki pod jej tylnymi nićmi okazało się wystarczająco trwałe i wizualnie akceptowalnym rozwiązaniem, co pozwoliło pokonać dotychczasowe ograniczenie tej oprawy. Nazwałam ją „szyciem koronkowym” (*lace stitch* we wspomnianym anglojęzycznym artykule), ponieważ chciałam, by grzbiet wyglądał na opleciony delikatną koronką.

Jak widać, tego rodzaju poszukiwania są czymś, o czym można by rozprawiać godzinami, tymczasem dla większości czytelników lub też „oglądaczy” książek są to elementy ledwo zauważalne – albo nieodróżnialne od aspektów czysto dekoracyjnych. Jednak to właśnie takie problemy skłoniły mnie do zatytułowania mojego wystąpienia „powielanie jako wędrówka” – gdyż w ręcznie wykonanych przedmiotach żaden egzemplarz nie jest identyczny z poprzednim egzemplarzem, i to nie ze względu na przypadkowe błędy czy niedoskonałość ludzkiej ręki. Precyzja jest tylko rezultatem doświadczenia i uporu w doskonaleniu własnych umiejętności, natomiast największą (moim zdaniem) zaletą wykonywania przedmiotów własnoręcznie jest to, że każdy ich detal można mieć pod kontrolą i potraktować go indywidualnie.

Dzisiaj maszyny intrologatorskie są w stanie wykonać twardą i miękką oprawę, jednak opisany przeze mnie sposób pozostaje poza ich zasięgiem; nie tyle jego koncepcja, ile nieskończoność możliwych szczegółów. Nie odtrącam tym

samym wszelkich zalet, jakie ma mechanizacja niektórych czynności, ani tym bardziej wykorzystanie nowych technologii. One również znacznie ułatwiają nam indywidualną wypowiedź twórczą, jeśli potraktować je w podobny sposób – opanować na tyle, by na każdym kroku można było zmienić dowolny szczegół i sprawdzić, jak taka zmiana będzie wpływała na całość kształtu.

Wróćmy do wykonywanych przeze mnie obiektów multimedialnych i konceptualnych, które także nazywam książkami artystycznymi. W prezentacji konferencyjnej pierwszym z pokazanych obiektów była instalacja pt. *Do not move stones* stworzona w ramach Platformy Otwartej 7. Międzynarodowego Festiwalu Sztuki Efemerycznej Konteksty w 2017 roku. Konteksty to przede wszystkim festiwal sztuki performance, przypominającej o nietrwałości i przemijalności prac tego gatunku. Zazwyczaj artysta sam jest elementem swojego dzieła albo jego centralną postacią. Jednym z bardzo interesujących, niezmiennie przyciągających uwagę licznej publiczności, stałych gości festiwalu jest irlandzki artysta Alastair MacLennan<sup>4</sup>. Jego długie, trwające nawet po kilkadziesiąt godzin działania przypominają ekstremalną formę medytacji. MacLennan ustawia siebie w centrum instalacji, a zgromadzone wokół niego rekwizyty (niektóre z nich trzyma w rękach, co jeszcze utrudnia mu trwanie nieruchomo pośrodku takiego pokazu) reprezentują temat, o którym chce w ten sposób opowiedzieć.

Mój stosunek do sztuki jest zupełnym przeciwieństwem takiego podejścia. Nie pokazuję siebie jako elementu obrazu czy narracji. Większość mojej pracy nad cyklem książek o Safonie zakładała jednak „personifikację” każdej z nich. W tym celu zapraszałam do współpracy aktorki teatralne, m.in. po to, by ucieleśniając książkę w konkretnej osobie, nadal pozostać po drugiej stronie. W przypadku książki-instalacji w Sokołowsku było inaczej. Jednym z jej elementów były niektóre fragmenty poezji Safony wraz z przyporządkowanymi im numerami, zapisane przeze mnie kredą na drodze wzdłuż ogrodzenia i żywopłotu, na którym wisiała pozostała część instalacji. Ta część mojej pracy była inscenizacją najbardziej performatywną.

Całość pracy składała się z wielu elementów. Tytuł nawiązywał do kopca kamieni znajdującego się pośrodku ruchliwego w trakcie festiwalu miejsca. Kamienie te, wyglądające jakby ktoś je tam kiedyś specjalnie ułożył, dawno porosły mchem i paprociami, nie kusząc nikogo do żadnego rodzaju interwencji. Wyjątkowa trwałość tego elementu natury w tak ruchliwym miejscu przyciągnęła moją uwagę i skłoniła do stworzenia instalacji wokół tego fragmentu poezji Safony.

Charakter festiwalu w Sokołowsku zainspirował mnie do wzięcia w nim udziału, mimo że daleka jestem od sztuki performance w bardziej klasycznym jej rozumieniu. *Do not move stones* była już czwartą pracą wychodzącą poza tradycyjne ramy książki-kodeksu, a to wydarzenie było dobrym środowiskiem dla dalszych poszukiwań w tym kierunku, jednocześnie pozostając w uniwersum książki.

Inna moja praca także wykraczała poza takie granice. Zaprezentowana w Muzeum Książki Artystycznej w Łodzi kolekcja obiektów pt. *Irrtum* była eksperymentem z bio-nanocelulozą. Jest to celuloza wytwarzana przez bakterie, nad którą badania prowadzi Instytut Biochemii Technicznej Politechniki Łódzkiej, a którą poznałam, dowiedziawszy się o popularnym napoju o nazwie *kombucha*. Celuloza bakteryjna ma wiele interesujących właściwości i zastosowań, od opatrunków, po materiał do renowacji papieru. W tym przypadku mogłam użyć wyhodowanych przeze mnie arkuszy celulozy do oprawienia książki. Rezultat przypominałby oprawę skórzaną. Ostatecznie jednak powstała instalacja z bardzo różnych elementów, w tym także suszonych arkuszy pokrytych farbą i rysunkami, ale zachowujących swój oryginalny kształt.

W warunkach domowych taką celulozę można wyhodować w naczyniu, gdzie żyjąca w symbiozie kolonia bakterii i drożdży wytwarza celulozowy kożuch. Inne stworzone w ten sposób arkusze stały się elementami pudełek i okładek notatników. Pozwoliło to na pokazanie tego niezwyklego materiału w stanie surowym, dzięki czemu można było doświadczyć go w inny sposób niż w tradycyjnej książce, gdzie stałby się niewidzialny. Muzeum Książki Artystycznej w Łodzi było doskonałym środowiskiem dla takiego eksperymentu. Jest nie tylko mekką dla miłośników tego gatunku, ale też prezentuje własną, kuriozalną i niepowtarzalną kolekcję.

Jedną z moich ulubionych prac znajdujących się w zbiorach łódzkiego Muzeum jest instalacja Anny Gilmore pt. *Pomiędzy*. To mnóstwo malutkich, zakorkowanych szklanych buteleczek. W środku znajdują się zadrukowane tekstem paski papieru, co przypomina dziesiątki miniaturowych „listów w butelce” zgromadzonych na jednym okrągłym stoliku. Ciekawe w tej pracy jest nie tylko to, że nie ma ona kształtu książki, ale jednocześnie nawiązuje do dawnego przechowywania tekstów w zwojach. Najciekawsza jest w niej narracja, poprowadzona w sposób nieliniarny. Wzrok może wędrować między tymi miniaturowymi przedmiotami w dowolny sposób; *de facto* wszystkie są takie same, różnią się tylko tym, co zapisano na karteczkach w środku.

Podobna pod tym względem jest praca jednej z moich ulubionych artystek, Erin K. Schmidt, pt. *The Unfinished Blanket*. Przeczytałam o niej w artykule Egidiji Čiricaite *In the Space of Time*<sup>5</sup> na temat różnego rodzaju prowadzenia narracji i posługiwania się czasem jako środkiem wyrazu w książkach artystycznych. Książka powstała w czterech egzemplarzach i ma formę dziecięcego kocyka wykonanego na szydełku. Książka owija się wokół samej siebie, imitując zawijanie dziecka w kocyk. Następne jej części przewiązane są różowymi wstążkami, wpleciono w nią też informacje o rozwijającej się ciąży. Opowieść tę czyta się, idąc „od zewnątrz do środka”, gdzie powoli ujawnia się jej tragiczny koniec; chore płody obumierają, kocyk dla dziecka nie będzie już potrzebny. Jest to poruszająca historia autentycznego, intymnego doświadczenia życia i śmierci; być może także forma autoterapii dla autorki, która mimo tragicznego przeżycia wykonała tę pracę z profesjonalną uważnością i dyscypliną w czterech egzemplarzach.

Obie te prace są też przykładem procesu twórczego jako rytuału. Podobnie postrzegam sztukę osoby ukrywającej się pod pseudonimem Lamiel<sup>6</sup>, która w swoim francuskim atelier tworzy książki wyglądające, jakby rysunki w nich pojawiły się same, pod wpływem zalania wodą czy ubrudzenia papieru. Są to miniaturowe sceny rysowane na brzegach kartki lub w narożnikach albo pejzaże tworzone z linii podobnych do tych, które zostałyby na papierze pozostawionym na długo w wilgotnej piwnicy.

„Uczymy się czytać z uratowanych przed ogniem tomów”, jak bohater Johna Irvinga<sup>7</sup>. Tak traktowałam swoje prace z serii książek o Safonie, ponieważ ze starożytnych papirusów, na których zapisano jej wiersze, zostały tylko strzępy, niektóre odnaleziono zupełnie niespodziewanie. Podobnie jest w wielu innych przypadkach. Książka artystyczna może być tym medium, które znajduje sposób na wyrażenie czegoś, czego nie można albo nie trzeba ubierać w słowa. Ważna jest tu jeszcze jedna cecha tych prac: choć często pokazywane w galeriach sztuki, ze swej natury (przynajmniej książki-kodeksy, ale nie tylko) przeznaczone są zawsze dla jednego widza. Jest to więc dość nietypowa fuzja różnych kanałów komunikacji. Medium, którego typowym sposobem odczytania było spędzenie z nim czasu w samotności – w domu, czytelnicy lub bibliotece – za sprawą „przygarnięcia” przez artystów wizualnych trafia do przestrzeni galerii sztuki, dotychczas zajmowanej przez obrazy, grafiki czy rzeźby, oglądane przez wiele osób naraz. Myślę, że ta odmienność książki artystycznej – sprawiająca też, że jakby „nie pasuje” ona ani do biblioteki, ani do galerii – może nadawać nowe znaczenia

tym miejscem. Może dzięki książkom artystycznym będziemy doświadczać ich w nowy sposób?

DOI: <http://dx.doi.org/10.12775/SE.2020.00023>

Akademia Sztuk Pięknych

im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu,

kontakt: [m.wosik@asp.wroc.pl](mailto:m.wosik@asp.wroc.pl),

ORCID ID: 0000-0003-2321-6026

Sztuka Edycji 1/2020

ISSN 2084-7963 (print)

ISSN 2391-7903 (online)

s. 269–271

<sup>1</sup> E. Rozik, *Korzenie teatru*, tłum. M. Lachman, Warszawa 2011, s. 388.

<sup>2</sup> A. Carson, *If Not, Winter: Fragments of Sappho*, London 2002.

<sup>3</sup> A. Juchnowicz, *Let's call it Lace Stitch*, „Artist's Book Yearbook 2020/21” 2019, s. 25.

<sup>4</sup> A. MacLennan, *Konteksty*, <http://www.contexts.com.pl/pl/artystyci/alastair-maclennan-11> (dostęp: 3.11.2019).

<sup>5</sup> E. Čiricaitė, *In the Space of Time*, „Artist's Book Yearbook 2018/19” 2017, <http://www.bookarts.uwe.ac.uk/artists-book-yearbook/> (dostęp: 3.11.2019).

<sup>6</sup> Lamiel, <https://www.lamiel-art.fr/> (dostęp: 3.11.2019).

<sup>7</sup> J. Irving, *Aleja tajemnic*, tłum. M. Moltzan-Małkowska, Warszawa 2016.

*Magdalena Wosik*

# BOOKmacherzy... ...czyli pokażcie, co macie w szufladach

Cykl prezentacji studenckich  
książek i ilustracji 2016–2020

W 2016 roku jako kierownikowi Katedry Projektowania Graficznego<sup>1</sup> udało mi się zmobilizować moich kolegów i moje koleżanki do współpracy przy inicjatywie, której pomysł dojrzał we mnie już od dawna. Przystąpiliśmy do organizowania monumentalnej prezentacji dorobku Katedry w dziedzinie tworzenia ilustracji i książki. Ze względu na profil wystawy to pracownicy i studenci związani z dwiema Pracowniami – Książki i Ilustracji – stali się głównymi jej organizatorami. W naturalny sposób kuratorami zostali niżej podpisana Magdalena Wosik, Joanna Skrzypiec-Żuchowska i Karolina M. Wiśniewska, prowadzące Pracownię Książki, oraz Tomasz Broda odpowiedzialny za Pracownię Ilustracji.

Warto wspomnieć o jeszcze jednym impulsie, który zmobilizował nas do działania. Były to procesy zachodzące