



**Autoreferat**  
**Moja praktyka obrazowania**  
**- zapis graficzny**

**Self-Presentation**  
**My practice of depiction**

Poprzez „przeżycie całości doświadczenia” rozumiem swoją drogę twórczą od czasów studiów do chwili obecnej, łącznie z pracą dydaktyczną. Miejsce, w którym jestem, zostało określone przez czas, sytuację i zdarzenia. Moja twórczość wyrasta więc ze styku codzienności oraz uniwersalności, a kierowana jest rodzajem tęsknoty to tego, co poza powszednością, co wykracza poza proste definicje oraz schematy myślenia o przedstawieniu. Praktyka graficzna w tym kontekście to odzwierciedlenie mojej postawy życiowej. Graficzne obrazowanie wywodzi z rejestracji procesów, które mnie kształtują oraz samej obecności w świecie. Realizacje na tym polu są nie tylko poszukiwaniem idealnego rozwiązania estetycznego i technicznego, stanowią swoiste notacje przestrzeni, zbiór rozważań odnoszących się do czasu i obszar badania konieczności i możliwości ich materialnego utrwalenia. Zawarcie tych aspektów w całym procesie powoływania obrazu w oparciu o cyfrowe technologie, oraz przełożenie indywidualnego, jednostkowego doświadczenia w unikatowy zapis w obrębie grafiki artystycznej są dla mnie bardzo ważne.

Ponadto akcentowanym przeze mnie zagadnieniem jest waga i rola warsztatu twórczego. Nie uważam aby – przy odpowiednim zakresie – obszar refleksji – był on ograniczający. Wiedza, znajomość podstawowych technik oraz świadomość ich pochodzenia to znaczące elementy twórczości. Posługując się drukiem cyfrowym i serigrafia wykorzystuję wiedzę z zakresu płaskich technik druku oraz innych metodologii, takich jak wypukło-druk czy techniki szablonowe. Bardzo ważnym aspektem wiążącym się z pracą twórczą jest z jednej strony indywidualne, jednostkowe przeżycie, z drugiej zaś świadomość historycznego rozwoju dyscypliny, ciągle na nowo definiowanej, wprowadzającej nowe rozwiązania i narzędzia kreacji.

Sam proces tworzenia, koncipowania oraz dialogu wewnętrznego jest bardzo istotny w mojej twórczości. W pełni zgadzam się ze słowami poety Paula Valéry:

*(...) ten, kto nigdy, choćby we śnie, nie powziął zamysłu jakiegos dzieła, które jeśli zechce może porzucić, i nie przeżył przygody, jaką jest oglądanie skończonej konstrukcji, wtedy gdy inni widzą zaledwie jej początek, kto nie zaznał entuzjazmu, który przez jedną chwilę płonie o własnej sile, truciźny zrozumienia, skrupułów, chłodu wewnętrznych oporów i tej walki sprzecznych myśli, w której najpotężniejsza z nich i najbardziej uniwersalna powinna zwyciężyć nawet przyzwyczajenia, nawet żądze nowości; ten, kto na kartce białego papieru nie widział przed sobą obrazu zmąconego tym wszystkim, co możliwe, żalem tych wszystkich znaków, które wykluczy konieczność wyboru; kto w przejrzystym powietrzu nie widział nieistniejącej budowli; kogo nie nawiedzały uporczywie: zarówno pęd oddalający od zamierzonego celu, niepokój o wybierane środki, przewidywania zwolnionego tempa i rozpacz, wizje kolejnych etapów, rozumowanie rzutowane na przyszłość, określające nawet to, co nie powinno podlegać rozmowom w danym momencie, ten – niezależnie zresztą od swojej wiedzy – niewiele wie o bogactwie, żywności i rozległości sfery umysłowej, która opromienia akt świadomego budowania<sup>1</sup>.*

Powyższy cytat bardzo dobrze ilustruje wrażliwość i nieskrępowany, a zarazem skomplikowany oraz znużający proces kreacji. Słowa poety, które dotyczą, twórczości Leonarda da Vinci, nie straciły na aktualności. Związek grafiki oraz

1. Paul Valéry, *Wstęp do metody Leonarda Da Vinci* [w:] Idem: *Estetyka słowa, Szkice*, przełożyły Aleksandra Frybesowa, Donata Eska, PIW, Warszawa 1971, s. 70

By „living through the whole experience” I understand my path as an artist since my studies until the current moment, including teaching activities. The place in which I am now has been defined by time, situations, and events. Thus, my art originates from the contact between mundanity and universality, and it is driven by some kind of yearning for something which goes beyond the mundane, which transcends simple definitions and thinking patterns regarding depiction. In this context, the practice of graphics is a reflection of my attitude towards life. I derive graphic depiction from acknowledging the processes which shape me and from the existence in the world itself. Realizations which result from the above are not only a search for a perfect aesthetic and technical solution, they constitute peculiar notations of space, a collection of reflections on time, and an area of research on the necessity and possibility of material preservation of them. The inclusion of those aspects in the whole process of bringing a vision to life with the usage of digital technologies, as well as a transition of individual, isolated experiences into a unique record within the field of artistic graphics, are crucial to me.

Another issue which I emphasize is the importance and the role of a creative workshop. I don't consider it – with a proper outlining of the area of consideration – to be restrictive. Knowledge, familiarity with the basic techniques and the awareness of their origin are significant elements of creativity. Using digital printing and serigraphy I take advantage of the knowledge relating to flat printing techniques and other methodologies, such as relief printing or template techniques. A very important aspect connected with creative work is on the one hand individual, unique experience, on the other hand the awareness of the historical development of the discipline which is constantly redefined and introduces new solutions and instruments of creation.

The process of creation, contemplation and an internal dialogue itself is substantial in my work. I fully agree with the words of the poet Paul Valéry:

*(...) the one who never, even in dreams, hasn't thought of a concept for a piece of art which he might abandon if he sees fit, and hasn't lived the adventure of watching a finished construction while others still see its beginning, who hasn't enjoyed the sense of enthusiasm which burns for a single moment in its own strength and the poison of understanding, qualms, the cold of internal resistance and this fight of conflicting thoughts out of which the most powerful and the most universal should overcome even habits, even the craving for novelty; the one who on a piece of white paper hasn't seen in front of him an image clouded by all of this which is possible, the regret of all the signs which will exclude the necessity to choose; the one who in clear air hasn't seen a non-existing building; who hasn't been persistently tormented by: a staggering rush distancing him from a goal, anxiety about the chosen means, predictions of a slower pace and despair, the visions of subsequent stages, understanding of the future specifying even that which shouldn't be subject to reasoning at the given moment, the person – regardless of his knowledge – knows little about the richness, fertility and vastness of the realm of the mind which illuminates the act of conscious construction<sup>1</sup>.*

The above quotation perfectly depicts a sensational and uninhibited, and at the same time a complex and laborious process of creation. The words of the

poezji, czy szerzej literatury jest bliski. To, co najbardziej interesujące to fakt procesualności – skończone dzieło, czy to poemat, czy grafika zaczyna się i trwa w czasie. Dzieło zaś to wynik, efekt zdarzeń, które są dla mnie bardzo ważne. O samej grafice jako dyscyplinie artystycznej napisał profesor Antoni Cygan, a z takim ujęciem trudno się nie zgodzić:

*W swojej różnorodności grafika staje się otwartym tworzywem, niejako zbiorem twórczych możliwości. To dobrze dla grafiki – dobrze dla sztuki, że nie odcinając się od tradycji i historii, wprost eksploduje to skomplikowaną, to najprostszą materią, ideą i tajemnicą, bogactwem i prostotą, znakiem i gestem, stagnacją i drganiami, płaszczyzną i przestrzenią<sup>2</sup>.*

2. A. Cygan, Katalog 10 Triennale grafiki polskiej, Katowice 2018, s. 7.

To, co uważam za najcenniejsze w tej wypowiedzi to przede wszystkim zwrócenie uwagi na procesualność oraz potencjalność działania. Proces łączenia różnych środków artykulacji oraz budowanie narracji, z jednej strony skomplikowanej, z drugiej zaś prostej formalnie, to elementy bardzo mi bliskie, które staram się zawierać w swoich realizacjach.

poet which pertain to the artistic output of Leonardo da Vinci have not lost its topicality. The relation between graphics and poetry, or in a broader sense literature, is close. What is most interesting is the fact of processuality – a finished piece of art, be it a poem or graphics, begins and continues in time. The piece of art is, in turn, a result, an outcome of events which are significant to me. Professor Adam Cygan wrote about graphics as an artistic discipline, and it is difficult not to agree with such an approach:

*Graphics, in its diversity, becomes an open material, somewhat a collection of creative possibilities. It's good for graphics – good for art, that without dissociating itself from tradition and history, it outright explodes with both complicated and the simplest matter, idea and mystery, richness and simplicity, symbol and gesture, stagnation and vibration, surface and space.<sup>2</sup>*

2. [Translation mine]  
A. Cygan, Katalog 10 Triennale grafiki polskiej, Katowice 2018, p. 7.

What I consider to be most valuable in this statement is, above all, the fact that attention was drawn to the processuality and potentiality of action. The process of combining different means of articulation and the forming of narration on the

Rdg olej / litrego 2 | 2018 | serigrafia | druk pigmentowy 70x200 cm  
Przykład zapisu z pozycji statycznej



Rdg olej / litrego 2 | 2018 | pigment printing 70x200 cm  
An example of image registration from a static position

Od ponad dekady zwracam uwagę na zmiany w grafice artystycznej zachodzące pod wpływem technologii cyfrowej. Aktywnie uczestniczę w sympozjach i międzynarodowych konferencjach<sup>3</sup>, gdzie poruszane są zagadnienia związane z redefinicją pojęcia matrycy i odbitki w dobie cyfrowych przemian. Zmiany te dostrzegam we własnych działaniach.

Interesuje mnie swoisty spłot, relacje starych i nowych technik obrazowania. Przede wszystkim zwracam uwagę na odpowiednią dla podejmowanego tematu ekspresję i współczesną technologię, które wzajemnie się zasilają oraz wspierają. Te wzajemne odniesienia zakreślają obszar działań i eksperymentów, pozwalających mi dostatecznie przeanalizować wybrane aspekty. Moje podejście do czynnika technologicznego, warsztatowego bardzo dobrze ilustruje wypowiedź profesora Grzegorza Hańderka:

*„Rozwój technologii otwiera przed nami kolejne wymiary rzeczywistości”  
[...] Pomocne w tym procesie coraz doskonalsze aparaty rejestrujące stają się dla grafiki naturalnym narzędziem rysującym nową przestrzeń zarazem znaczeniowo i medialnie [...]”*

Swoje poszukiwania i rozważania skupiam także wokół zagadnienia **OBRAZUJĄCEJ** właściwości dynamiki ruchu oraz prędkości. Zmienność i niestabilność z jednej strony, z drugiej zaś rodzaj ciągłości i pewna stała, co można ująć w stwierdzeniu, że niemożliwe jest pochwylenie chwili – zatrzymanie czasu. Możliwe są natomiast procesy przemian oraz ich obserwacja. Możliwe i konieczne jest uczestniczenie w nich – różnorodne inicjowanie ich i poddawanie się im, prowokowanie lub nawiązywanie łagodnego dialogu... To właśnie uczyniłem przedmiotem swojej sztuki.

Jednym z ważniejszych aspektów mojej drogi twórczej jest zatem szczególnie ujęte zagadnienie temporalności. W związku z powyższym zaakcentowanie procesu tworzenia, jego czasowe umocowanie oraz potraktowanie zbioru fizycznych właściwości czasu jako swoistego narzędzia są dla mnie niezwykle istotne. Nim uzyskamy efekt, musimy przejść kolejne etapy procesu twórczego. Zaczynając od idei, koncepcji, poprzez pozyskanie, przygotowanie matrycy do druku, na samym wydruku wreszcie kończąc. Jest to jednak ciąg czynności w czasie, mający naturę liniową, wynikową, który nie wyklucza możliwości modyfikacji, czy dopełnienia pierwotnej idei. Efektem takiego działania nie jest dzieło jako takie, lecz całe wielowymiarowe doświadczanie procesu tworzenia. Postępowanie takie cechuje wiele cennych dla mnie postaw artystycznych. W praktyce wieloetapowe czynności mają na celu, takie uchwycenie możliwości zarejestrowania obrazu, w którym kluczowe jest ujawnienie tej właśnie rejestracji. Mówiąc inaczej – autoteliczny charakter zapisu oraz sprowadzenie przeżycia przestrzeni do płaszczyzny, a także zmiana „stanu skupienia” na materialny, płaszczyznowy druk – reprezentujący działanie. Koegzystencja nauki i sztuki wydaje się być dla mnie wciąż istotnym i aktualnym motorem działania artystycznego. Stąd też używam niekiedy terminologii z zakresu nauk ścisłych. Pojemność, treść obrazu jest dużo większa, gęstsza niż jego reprezentacja na płaszczyźnie. Właściwe sensy są niejako niesione przez cechy oglądowe, formalne rozwiązania artykulacyjne – poprzez różne modalności wyrażeniowe, od metafory począwszy. Na każdym z etapów, zabiegów może zachodzić proces bezpośredniego doznania, indywidualnego emocjonalnego przeżycia, które jest dla mnie właściwym osiągnięciem. Ten – wielokrotnie już akcentowany – proces twórczy określają, mogące być dość klasycznie, nawet dosłownie rozumiane

3. Płaskie przestrzenie druku, Rzeszów 2015), czy 2 Ogólnopolskie sympozjum grafiki artystycznej, przestrzenie druku koegzystencja, Grafika post-cyfrowa, Redefinicja odbitki graficznej, Wrocław 2017), czy w projekcie Art. And Science 2018-2020

4. G. Hańderka Katalog 10 Triennale Grafiki Polskiej, Katowice 2018 s. 15

3. Płaskie przestrzenie druku, Rzeszów 2015), or 2 Ogólnopolskie sympozjum grafiki artystycznej, przestrzenie druku koegzystencja, Grafika post-cyfrowa, Redefinicja odbitki graficznej, Wrocław 2017), or in a project Art And Science 2018-2020

4. [Translation mine]  
G. Hańderka Katalog 10 Triennale Grafiki Polskiej, Katowice 2018 s. 15

one hand complicated, but on the other hand formally simple, are elements close to my heart which I try to include in my realizations.

For over a decade I have been paying a lot of attention to the changes in artistic graphics occurring under the influence of digital technology. I have actively participated in symposiums and international conferences<sup>3</sup> addressing issues related to the redefinition of the concept of a matrix and print in the age of digital transformations. I notice those changes in my own actions.

I am interested in a peculiar combination, the relationship between old and new imaging techniques. Above all, I pay attention to the proper expression of the undertaken subject and to the modern technology, which support each other and make each other strong. These mutual references define the area of activity and research which allow me to sufficiently analyze chosen aspects. My approach to the technological workshop factor is very well portrayed by professor Grzegorz Hańderka's statement:

*„The development of technology opens new dimensions of reality before us” [...] Increasingly more perfect recording devices which are useful in this process are becoming a natural tool for graphics which draws new space both in meaning and in media [...]”*

I focus my search and considerations around the notion of the **DEPICTING** quality of dynamics of motion and speed. Volatility and instability on the one hand, whilst on the other a type of continuity and a certain constant, which can be expressed in a claim that capturing the moment and stopping the time is impossible. What is possible, however, are processes of change and their observation. It is feasible and necessary to participate in them – initiation of them in various ways and surrendering to them, provoking or entering into a gentle dialogue... This is what I have made the subject of my art.

Thus, one of the more important aspects of my artistic path is a specifically portrayed concept of temporality. Therefore, the emphasis on the process of creation, its placement in time, as well as treating the collection of physical attributes of time as a peculiar tool are immensely important to me. We need to go through successive stages of the creative process before we get the effect. Starting with the idea, a concept, through acquiring, preparation of the matrix to printing, and ending with printing itself. Nevertheless, it is a string of activities stretched over time, of linear, resulting nature, which does not exclude the possibility of modification or completion of the original idea. The outcome of such activity is not a piece of art itself, but a whole multidimensional experience of the creative process. Such behavior is characteristic for many artistic approaches valuable to me. In practice, multi-stage activities aim to capture the possibility to register the image in a way in which it is crucial to reveal this very registration. In other words – the autotelic character of registration and bringing the experience of space to a plane, as well as the transformation of the „physical nature” into a material, planar printing – representing action. The coexistence of science and art seems to me to be a continually important and current drive leading to artistic creativity. That is why I occasionally resort to scientific terminology. The capacity and the content of an image is much bigger and denser than its representation on a plane. Proper meanings are somewhat carried by visible features, formal articulatory solutions – by various modalities of expression, starting with a metaphor. At every stage of procedures there may occur a process of a direct sensation, an individual, emotional experience, which is, for me,

klamry. Rozpoczyna go praca w plenerze, a wierczy ostateczne przygotowanie odbitki, w oparciu o założenia tradycyjnego warsztatu graficznego. To, co **POMIĘDZY** stanowi właśnie istotę moich realizacji. Dobrze ilustruje to stwierdzenie Dorota Folgi –Januszewskiej:

*(...)to nie wartość powielania jest specyfiką grafiki, lecz raczej intelektualna konstrukcja procesu graficznego, która zakłada myślenie dwoma etapami. (...) ukryta struktura pozwalająca uzyskać spodziewane, lub nie do końca przewidywane efekty, mistrzowskie zamierzenie pomiędzy<sup>5</sup>.*

Notacja przestrzeni jest dla mnie przede wszystkim poszukiwaniem źródła obrazu, na które składać się będą: subiektywny wybór miejsca mojej obecności, fizyczne cechy miejsca mojej obecności, sam sposób tej obecności, możliwość zarejestrowania tych czynników, właściwości narzędziowe. Obrazy pełnią rolę pośrednika w naszym kontakcie z rzeczywistością, ich natura oparta jest na wiarygodności przeżycia. Jest to jednak doświadczenie fragmentu rzeczywistości, które niejednokrotnie stanowi podstawę wyrazu artystycznego w wielu dziedzinach sztuki opierając się o retoryczną figurę *pars pro toto* – części zamiast całości. Ogląd rzeczywistości oraz czynna auto-obszercja wraz z refleksją tematyczną pozwalają mi na dokonanie wyboru właściwego „wycinka świata”. Kryterium stanowi tu dla mnie stopień reprezentatywności szerszego pojęcia i wniosków wydobytých z obserwacji. Istotny wpływ na te wybory i podejmowane wobec nich decyzje mają oczywiście również zasoby moich przeżyć, doznań i doświadczeń, lokujących się w pokładach intelektualnym i emocjonalnym. „Świadomość skrawka”, który mogę zobrażować, przesuwam moje rozważania w kierunku samego medium. Rejestracja zatem, to nie tylko zapis informacji w środowisku cyfrowym, ale także intelektualna i manualna praca nad dziełem. Chcę zaakcentować w tym miejscu wagę i rolę **MATRYCY**, która jest dla mnie nie tylko fizycznym i materialnym momentem warsztatowym, ale sama także stanowi swoistą figurę pojęciową, zatrzymującą pamięć indywidualnego – czy wręcz osobistego – doświadczenia, doznania przestrzeni i czasu, postawy. Matryca powtarzając pewne zachowania, zdaje się być kierowana przez tę samą intencję. Wciąż pozostając w gotowości przyjmowania i oddawania szuka w ten sposób swojego odbicia w materialnym wymiarze. Ma zatem rodowod dla obrazu konstytutywny, źródłowy.

Bardzo ważne w tym kontekście rozważań jest pojęcie: „widzenie graficzne”, o którym pisze Dorota Folga Januszewska. Jest to zdaniem badaczki model postrzegania świata:

*Widzenie graficzne to nowy etap cywilizacyjnych przemian. Istotą obserwowanej zmiany, jaka zachodzi, na naszych oczach jest przejście od grafiki, do niedawna uważanej za jedną z dziedzin sztuki, do obejmującego całą współczesną rzeczywistość pangrafizmu. Doświadczamy specyficznej „graficznej” percepcji świata, codziennie wychodząc od „źródła obrazu” (matrycy), tworzymy w naszym umyśle cały nakład potencjalnych wyobrażeń<sup>6</sup>.*

5. Zob. D. Folga – Januszewska, Homo Graphicus, Katalog 7 Triennale Grafiki Polskiej, Katowice, 2009 r. s.6

5. See D. Folga – Januszewska, Homo Graphicus, Katalog 7 Triennale Grafiki Polskiej, Katowice, 2009, p.6

6. Zob. D. Folga – Januszewska, Widzenie Graficzne, Katalog 10 Triennale Grafiki Polskiej, Katowice, 2015 r. s. 11

6. [Translation mine]  
See. D. Folga – Januszewska, Widzenie Graficzne, Katalog 10 Triennale Grafiki Polskiej, Katowice, 2015, p. 11

a proper achievement. This creative process, which has been emphasized several times already, is defined by frameworks which can be quite classical, sometimes even literally understood. It begins with work in the open air, and ends with the final preparation of print on the basis of the premises of a traditional graphics workshop. That what is in **BETWEEN** comprises the essence of my realizations. It is very well illustrated by Dorota Folga-Januszewska's statement:

*(...)It is not the value of copying which is the specificity of graphics, but rather the intellectual construction of the graphic process which assumes thinking in two stages. (...) the hidden structure allowing for obtaining the expected, or not necessarily predicted, effects, masterful intention between<sup>5</sup>.*

For me the notation of space is mainly the search for the source of the image, which will consist of: the subjective choice of the place of my presence, physical features of the place of my presence, the nature of presence itself, the possibility to record those factors, the tool properties. Images play the role of an intermediary between us and reality, their nature is based on the credibility of experience. Nevertheless, it is the experiencing of a fragment of reality which frequently constitutes a basis for artistic expression in many fields of art relying on the figure of speech *pars pro toto* – a part instead of the whole. The monitoring of reality as well as active auto-observation along with a thematic reflexion allow me to make a choice of a proper „fragment of the world”. The key criterion here is the level of representativeness of a broader concept and conclusions drawn from observation. What obviously also has a substantial influence on these choices and decisions made on their basis are the reserves of my experiences and sensations which are located in the intellectual and emotional part of being. „The awareness of the fragment” which I can portray shifts my considerations in the direction of the medium itself. Thus, registration is not only the process of recording of information in the digital environment, but also an intellectual and manual work on a piece of art. At this point I would like to emphasize the importance and the role of the **MATRIX**, which for me is not only a physical and material workshop moment, but itself constitutes a peculiar conceptual figure retaining the memory of individual – or even personal – experiences of space, time, and attitude. The matrix, by repeating certain behaviors, seems to be driven by the same intention. Invariably ready to receive and return, it looks for its reflection in the material dimension. Thus, it has a constitutive, source image.

What is important in this context of considerations is the term: „graphic vision” which was described by Dorota Folga Januszewska. According to the researcher, it is a model of perception of the world:

*Graphic vision is a new stage of civilization transformations. The essence of the observed change which is happening right in front of our eyes is the shift from graphics, until recently considered to be one of the disciplines of art, to pangraphism which encompasses all contemporary reality. We experience a specific “graphic” perception of the world, every day starting with the “source of an image” (matrix), and we create in our minds a whole circulation of potential concepts.<sup>6</sup>*

Opisany powyżej pewien nawyk widzenia etapowego, określa relacje między matrycą, rozumianą jako idea obrazu, a efektem końcowym – jego odbiciem. Doświadczenie tego mechanizmu, kieruje mnie do poszukiwania wartości obrazowania zarówno w początkowym etapie powoływania formy – rejestracji obrazu, jak i potrzeby określania znaczeń, ich kulturowej identyfikacji, odpowiednich rozstrzygnięć autorskich, w fazie utrwalenia zapisu, właściwego ujawnianiu obrazu jako równoważnej całości, o której wspomniałem wyżej.

Flusserowskie stwierdzenie dotyczące obrazu technicznego<sup>7</sup> w fotografii jest ujęciem zagadnienia, w którym odnajduję szerokie analogie do powoływane-go przeze mnie obrazowania graficznego. Przede wszystkim mam na myśli zawartą tu specyfikę zapisu, powielania i utrwalania na płaszczyźnie. Obrazy te są budowane przez czas i światło, wywoływane zostają natychmiast lub w wieloetapowym manualnym procesie druku. Podobnie wygląda geneza obrazu jako tworzywa w kontekście grafiki artystycznej:

*Obrazy są znaczeniowymi powierzchniami. Wskazują, najczęściej, na coś znajdującego się „na zewnątrz”, co powinny one uczynić dla nas wyobraźnym za sprawą abstrakcji, poprzez redukcję czterowymiarowych czasoprzestrzeni do dwuwymiarowych powierzchni. Ta specyficzna zdolność do abstrahowania powierzchni z czasoprzestrzeni i jej powrotnej projekcji winna być nazywana „imaginacją”. Jest ona warunkiem wytwarzania i odszyfrowania obrazów. Inaczej mówiąc: zdolnością zaszyfrowywania zjawisk w dwuwymiarowe symbole i ich odczytania<sup>8</sup>.*

Teoria Flussera o postrzeganiu obrazów jako procesie skanowania powierzchni jest mi wyjątkowo bliska. Metodę opisuje jako dotykowe wodzenie wzorkiem po strukturze powierzchni w celu zrekonstruowania wyabstrahowanych wymiarów. Znaczenie obrazu jakie ujawnia się w wyniku skanowania stanowi syntezę dwóch zamierzeń: intencję manifestującą się w obrazie i intencję patrzącego: „Obrazy są mediacjami pomiędzy światem a człowiekiem. Człowiek egzystuje wtórnie<sup>9</sup>.”

Oznacza to, że świat – ściślej mówiąc, ułokowane w nim zasoby sensów – nie jest bezpośrednio dostępny. Właśnie dzięki obrazom świat ma stać się możliwy do poznania dla człowieka. Częstokroć jednak dzieje się inaczej – obrazy stanowią rodzaj parawanu, odgradzają nas od świata, przysłaniają go. A przez swoje nagromadzenie oferują swoistą rzeczywistość przedstawień. Człowiek zapominał, że stworzył obrazy by dzięki nim orientować się w świecie. Czy niejako skutkiem ubocznym kulturowości możemy określić traktowanie wytworzonego obrazu jako punktu wyjścia – oryginału? A czym jest sama tęsknota za tym, co autentyczne? Cel jaki stawiam sobie wobec tak fundamentalnych pytań mieści się w dążeniu do prezentacji świata w jego – możliwie najmniej – „zakłóconej” formie. Stąd obok wszystkiego, co składa się na moją tożsamość pracuję na dwóch elementarnych własnościach znanych nam rzeczywistości – czasie i przestrzeni (ujmowanych dwojako – naturalnie i kulturowo).

Poznanie i rozumienie świata, dla których kluczowym jest OGLĄD rzeczywistości skupiają moją uwagę na dynamice nieustającej zmienności. Ta modalność wielu zjawisk niekiedy zdaje się uniemożliwiać pełne uchwycenie ich istoty (wyłączając te, których samo istnienie zasadza się na zmienności). Możliwością ku temu jest niejako pochwycenie jej samej – ZMIENNOŚCI. Tak, byśmy choć na chwilę mogli doświadczyć TRWANIA.

7. Vilem Flusser, *Ku filozofii fotografii*, przeł. J. Maniecki, Red, P. Zawojski, Katowice 2004, s. 23

8. tamże, s. 21

9. tamże, s. 25

7. Vilem Flusser, *Ku filozofii fotografii*, trans. J. Maniecki, Red, P. Zawojski, Katowice 2004, p. 23

8. [Translation mine] As above, p. 21

9. As above, p. 25

The habit of perception in stages described above determines relations between the matrix, understood as the idea of an image, and the final outcome – its reflection. The experiencing of this mechanism drives me towards the search for value of imaging both in the initial stage of bringing out the form – image registration, as well as towards the need to determine the meanings, their cultural identification and proper proprietary resolutions at the stage of recording, a proper revealing of the image as a balanced whole which I have mentioned above.

The statement made by Flusser about a technical image<sup>7</sup> in photography presents an approach in which I find many analogies to graphic depiction mentioned by me earlier. First of all, what I have in mind is, included in the description, specificity of notation, copying and recording on a plane. Those images are built by time and light, they are developed immediately or in a multi-stage manual process of printing. The origin of an image as a material in the context of artistic graphics looks similar:

*Images are meaningful planes. Most frequently they point to something situated “outside” which they should make conceivable to us with the use of abstraction, through the reduction of four-dimensional space-time into a two-dimensional plane. This specific ability to extract a plane from space-time and its reprojection should be called “imagination”. It conditions the production and the deciphering of images. In other words: the ability to encrypt phenomena into two-dimensional symbols and their interpretation<sup>8</sup>.*

Flusser’s theory on the perception of images as a process of scanning planes is exceptionally close to my heart. He describes this method as a tactile following of the structure of a plane with one’s eyes in order to reconstruct the extracted dimensions. The meaning of the image which is revealed as a result of scanning constitutes a fusion of two intentions: the intention manifesting itself in the image and the intention of the observer: “Images comprise a mediation between the world and the human. The human re-exists<sup>9</sup>.”

It means that the world – more specifically, the resources of meanings located in it – is not directly accessible. It is images that may make it possible for a man to get to know the world. Frequently, however, something different happens – images become a type of a screen, they separate us from the world, they blot it out. And through accumulation, they offer a peculiar reality of representation. The human race has forgotten that they created images in order to orientate themselves in the world. Can we determine that the treatment of a created image as a starting point – the original – is, in a way, a side-effect of culturality? And what is the longing for what is authentic itself? The aim that I set for myself in the light of such fundamental questions is to strive for the presentation of the world in its possibly the least “distorted” form. That is why, apart from everything that constitutes my personality, I work on two fundamental attributes of the realities known to us – time and space (understood two-fold: nature-like and culturally).

Getting to know and understanding of the world, for which the key factor is the OBSERVATION of reality, draw my attention to the dynamics of incessant change. This modality of many phenomena sometimes seems to prevent the full capture of their nature (excluding those phenomena whose existence itself is based on change). A possible solution is somewhat capturing the CHANGE itself in order for us to experience, even for a second, the sense of BEING.

Martin Heidegger w *Źródłach dzieła sztuki* stwierdził: „(...) w dziele nie chodzi o odwzorzenie obecnego w danej chwili poszczególnego bytu, lecz raczej o odzworzenie ogólnej istoty rzeczy”<sup>10</sup>. Oznacza to, że narracja w mojej twórczości to suma zarówno tego co widoczne, zewnętrzne z tym co istotowe, wewnętrzne, przeżywane. A Heideggerowy ogląd „poszczególnego bytu” jest dla mnie jedynie inspiracją, przyczynkiem do obrazowania złożonych RELACJI elementów świata dostrzegalnego i osadzanie ich w zarysowanych tematycznie kontekstach.

Skanowanie rzeczywistości – rozumiane tu jako figura poznawcza – zasadza się głównie na porównywaniu, szeregu odniesień moich mechanizmów percepcyjnych do „widzenia” rejestrowanego przez urządzenie. Tym porównaniem nie przypisuję jednak żadnej funkcji weryfikującej prawdziwość stanu rzeczy. Urządzenie skanujące nie ma w procesie konstruowania wypowiedzi graficznej potwierdzać lub przeczyć moim postrzeżeniom. Chodzi tu raczej o swoistą symbiozę. I taką wzajemność w całym procesie, która będzie pomocna w znalezieniu odpowiedniej formy graficznej, obrazowej. Transpozycji widzianego ku ujawnieniu tego, co ukryte i przesłonięciu oczywistego.

Tym sposobem dokonuję selekcji treści, eksponuję wybrane zjawiska z ciągu zdarzeń tworząc własną narrację i realizując zawartą w niej intencję. Flusser pisze, iż „błędem jest, aby w obrazach widzieć zamrożone wydarzenia. Raczej zastępują one wydarzenia przez pewne stany rzeczy, konwertują sceny w wydarzenia”<sup>11</sup>.

Nie mogę się nie zgodzić z tym stwierdzeniem. Tym bardziej, że od dłuższego czasu wypowiedź obrazową w polu grafiki autorsko traktuję nie jako dokumentacyjny zapis zdarzeń, ale jako samo zdarzenie, **DZIANIE SIĘ**. Właściwości estetyczne i rozwiązania formalne wiodące ku wizualnej atrakcyjności nie stanowią fundamentu mojej pracy twórczej. Są środkiem wspierającym ekspresję, rodzajem katalizatora przywoływanych sensów. Istotność zdarzeń, których jestem uczestnikiem i świadkiem, które teraz dzieją się obrazowo i umożliwienie takiego doświadczenia odbiorcy moich realizacji stanowią dla mnie sedno pracy twórczej w obszarze grafiki.

10. M. Heidegger, *Źródła dzieła sztuki*, [w:] *tenże*, *Drogi lasu*, tłum. J. Mizera, Warszawa 1976, s. 23.

10. M. Heidegger, *Źródła dzieła sztuki*, [in:] *Drogi lasu*, transl. J. Mizera, Warszawa 1976, s. 23.

11. Vilém Flusser, *Ku filozofii fotografii*, przeł. J. Maniecki, Red. P. Zawojski, Katowice 2004, s. 22

11. Vilém Flusser, *Ku filozofii fotografii*, transl. J. Maniecki, Ed., P. Zawojski, Katowice 2004, p. 22

Martin Heidegger in *Źródła dzieła sztuki* claimed: „(...) art is not about the reconstruction of a particular being present in a given moment, but about the reconstruction of a general essence of things”<sup>10</sup>. It means that the narration in my art is a total of both what is visible, outside, and what is essential, internal, experienced. And Heidegger's view of a „particular being” is for me solely an inspiration, a reason for a depiction of complex RELATIONS of the elements of the perceived world and for putting them in thematic contexts.

Scanning of reality – here understood as a cognitive figure – is based mainly on the comparison of a string of references of my mechanisms of perception to the „vision” recorded by a device. However, I do not attribute any function which verifies the reality of things to these comparisons. A scanning device is not supposed to, in the process of construction of a graphic representation, confirm or contradict my insights. It is all about symbiosis and such reciprocity in the whole process which will prove useful in finding a proper graphic, visual form and the transposition of what is visible in order to reveal what is hidden and cover what is obvious.

This is how I select content, I display phenomena chosen from a string of events inventing my own narrative and executing the intention included in it. Flusser writes that „it is a mistake to see images as frozen events. They rather replace the events with certain states of affairs, they convert scenes into events.”<sup>11</sup>.

I cannot not agree with this statement. Even more so that for a long time now I have treated a pictorial statement in the area of graphics not as a documentary record of events, but as an event itself, **AHAPPENING**. Aesthetic properties and formal solutions which lead to visual attractiveness are not the foundation of my art. They are means which support expression, a sort of catalyst for the evoked meanings. The importance of events in which I participate and which I witness, which are happening graphically *now*, and enabling the recipients of my realizations such an experience – these constitute for me the crux of creative work in the field of graphics.

z cyklu portrety przechodniów | 2016 r. | druk pigmentowy



from the series portrety przechodniów | 2016 r. | pigment print

z cyklu portrety przechodniów | 2016 r. | druk pigmentowy



from the series portrety przechodniów | 2016 r. | pigment print

Staram się uważnie obserwować przemiany dotyczące grafiki artystycznej jakże zachodzą w wyniku rozwoju technologii cyfrowej. Szczególnie interesują mnie nowe sposoby tworzenia obrazu graficznego, ale także jego odbiór. Wzbogacenie metod zapisu i utrwalania obrazu, nie pozostające bez wpływu na sposoby widzenia, stanowią dla mnie cenne podłoże narzędziowe i wyrażeniowe. Rozwój ten prowokuje do eksperymentów w sferze ideowej i formalnej oraz umożliwia osiągnięcie nowych sposobów opisu rzeczywistości. W eseju *Cyfrowy wymiar obrazu* trafnie opisuje to zagadnienie Adam Romaniuk opierając się na tekście Ryszarda W. Kluszczyńskiego:

*Technologia cyfrowa znajduje swoje zastosowanie w dwojaki sposób, jako instrumenty cyfrowe i cyfrowe media. Ryszard W. Kluszczyński wyjaśnia ten problem niezwykle trafnie: Instrumenty cyfrowe to cyfrowe technologie używane w ramach pracy twórczej w obrębie tradycyjnych gatunków artystycznych (i dokonujące w pewnym zakresie ich wewnętrznych przeobrażeń). Cyfrowe media natomiast, które (...) są tożsame z nowymi mediami, to nowe dyscypliny artystyczne ufundowane na technologiach cyfrowych, nie sprowadzalne do wcześniejszych odmian sztuki. Zmieniło to całkowicie sposób myślenia o obrazie, a tym samym grafika musiała znaleźć dla siebie nowe formy wypowiedzi. Mimo tych zmian w pejzażu sztuki współczesnej, nadal jeszcze odnawiają się często archaiczne myślenie w jej obrębie. Na szczęście użycie, instrumentów cyfrowych coraz mocniej wpisuje się w pojęcie grafiki, tym samym otwierając je na nowe, często wykraczające poza medium, kierunki rozwoju<sup>12</sup>.*

Narzędzia, maszyny i urządzenia zawsze stanowiły rodzaj przedłużenia, wzmocnienia ludzkiej siły. Ważnym zadaniem wobec tego zawsze było odpowiednie balansowanie, aby w obszarach cywilizacji i kultury nie stały się protezą inwencji twórczej człowieka. Dziś również – a może bardziej niż kiedykolwiek – konieczne jest czujne określanie granic obszaru ich funkcji wzbogacania możliwości poznawczych człowieka. A świadomość zaistniałych zmian w obrębie potrzeb i nowych zadań stawianych kulturze tym bardziej wzmacnia tę czujność. Zakłócona równowaga między funkcją człowieka a funkcją maszyny – cyfrowej, quasi-decyzyjnej – wraz z przesytem możliwości stawia pytanie o naszą tożsamość, (wręcz karykaturalnie brzmi polecenie z okna dialogowego, kierowane do nas przy logowaniu się do różnych stron i witryn internetowych: „potwierdź, że nie jesteś robotem”). Tęsknota natomiast za działaniem manualnym może mieć swoje źródło w jakiejś naturalnej chęci powrotu do punktu wyjścia, niejednokrotnie odległego, ale wciąż jak najbardziej realnego. W ten pejzaż znakomicie wpisuje się praktyka graficzna, wzbogacona, ale oparta o tradycyjny warsztat, w której instrumenty cyfrowe podlegają konkretnym zamierzeniom twórczym. Wiemy dobrze, że: „Sztuka współczesna odzwierciedla różnorodność i dynamikę ludzkiego doświadczenia czasów. Dzieło przestało być jedynie „obiektem” w sensie fizycznym, stało się hybrydą spajającą różne znaczenia, relacje, procesy oraz materię<sup>13</sup>”.

12. Zob. A. Romaniuk, *Cyfrowy wymiar obrazu*. 9 TGP w Katowicach, 2015 r. str. 9 Ryszard W. Kluszczyński, *Sztuka interaktywna. Od dzieła instrumentu do interaktywnego spektaklu*. Warszawa 2010 r.

13. M. Jadžlińska, *Dużo: dzieło sztuki. Sztuka instalacji. Autentyzm, zachowanie, konserwacja*, Kraków 2012, s. 5.

I am trying to closely follow the changes happening in artistic graphics as a result of the development of digital technology. I am particularly interested in the new ways of creation of a graphic image, but also in its reception. The enrichment of the methods of recording and perpetuating an image, which affects ways of perception, constitutes for me a valuable tool and expressive foundation. This development provokes to experiments in the ideal and formal sphere and allows to achieve new ways of the description of reality. In the essay titled *Cyfrowy wymiar obrazu* this subject is very accurately described by Adam Romaniuk on the basis of a text written by Ryszard W. Kluszczyński:

*Digital technology is applied in two ways, as digital instruments and digital media. Ryszard W. Kluszczyński explains this problem very accurately: Digital instruments are digital technologies which are used within the framework of creative work within traditional artistic genres (and which make, to a certain extent, internal changes in them). Digital media, on the other hand, which (...) are synonymous with new media, are new artistic disciplines based on digital technologies, which cannot be brought down to earlier types of art. It has completely transformed the way of thinking about an image. Consequently, graphics has had to find new ways of expression for itself. Despite all of those changes in the modern art landscape, an archaic thinking about it is still frequently encountered. Fortunately, the usage of digital instruments is more and more often a part of the notion of graphics, which opens the field to new directions of development, frequently going beyond the medium itself<sup>12</sup>.*

Tools, machines, and devices have always been a kind of extension, reinforcement of human strength. On account of that, it has always been an important task to retain balance, so that in the fields of civilization and culture they do not become the replacement for human creativity. Also today – maybe even more than ever – it is necessary to carefully determine the limits of the area of their functioning when it comes to the enrichment of the possibilities of human cognitive functions. And the awareness of the transformations which have occurred within the needs and new challenges which culture has to face raises this vigilance even more. A disturbed balance between the function of a man and the function of a machine – digital, quasi-decisive – along with the abundance of possibilities, poses a question about our identity (a command in a chat box which we receive when we log into various websites „confirm that you are not a robot” sounds outright caricatured). The longing for manual action, on the other hand, may have its source in some natural desire to return to the starting point, frequently distant, but still very much real. The practice of graphics, enriched but based on traditional groundwork, in which digital instruments are subject to specific artistic intentions, perfectly fits into this landscape. We know well that: „Modern art reflects the diversity and dynamics of human experience of time. A piece of art ceased to be solely an „object” in a physical sense, but has become a hybrid which brings together various meanings, relations, processes, and matters<sup>13</sup>”.



## Wobec zdarzeń

Poszczególne zdarzenia, których w różnym stopniu jestem uczestnikiem stanowią tematyczne podłoże ze względu na ich – z jednej strony niepowtarzalny, jednostkowy charakter – z drugiej zaś na ich ontologiczne umocowanie. Uściślając: ukonkretniony czas i miejsce danego zdarzenia spotykam z czasem i miejscem rozumianymi jako niezbywalne i uniwersalne własności istnienia, podstawowe kategorie epistemologiczno-poznawcze. Dla wydobycia tego spotkania niezbędne z kolei są pojęcia RUCHU i PRZESTRZENI. Obrazowe próby niejako „uczasowienia przestrzeni” lub „uprzestrzennienia czasu” – czym zajmowałem się podczas doktoratu – były podejmowane oczywiście wcześniej. Eksperymenty czasoprzestrzenne realizował Zbigniew Rybczyński w *The Fourth Dimension*. W 1988 roku podjął on próbę uczasowienia form przestrzennych. Tamas Waliczky tworzył trójwymiarowe obiekty przestrzenne, niejako rzeźby czasu „*Sculptures*” 1997 r., czy animacje „*Landscape*” 1998 r. Natomiast współcześnie podobne tematy w swoich video-instalacjach podejmuje również francusko-kolumbijsko-chilijaska artystka Tania Riuz Gutierrez, (*Origami*, 2000-2003).<sup>14</sup>

Możliwość DOŚWIADCZENIA czegokolwiek empirycznie, uwarunkowane jest posiadaniem uprzednio formy naoczności, jakimi są przestrzeń i czas. Jakimikolwiek rzeczy same w sobie są, w doświadczeniu zawsze są nam dane jako uformowane czasoprzestrzennie. Moment, w którym jestem jak i miejsce, w którym jestem to głównie i najczęściej efekty moich wcześniejszych decyzji i doświadczeń, przyszłość natomiast jest jedynie obietnicą, podjętych planów, zamierzeń i przewidywań, wraz jednak z konieczną gotowością na spotkanie niespodziewanego i odpowiednią po temu czujnością.

14. R. W. Kluszczyński. Sztuka interaktywna. Od dzieła-instrumentu do interaktywnego spektaklu. Warszawa 2010 r. s. 39

## Regarding events

Individual events in which to varying degrees I participate constitute a thematic foundation because of, on the one hand, their unique, idiosyncratic character, on the other hand their ontological basis. More specifically: specified time and place of a given event juxtapose with the time and place understood as inalienable and universal attributes of existence, basic epistemologico-cognitive categories. To make this happen, the notions of MOVEMENT and SPACE are indispensable. Visual attempts to somewhat „time the space” and „space the time” – which is what I was doing during my doctorate – obviously have been undertaken before. Research on time and space was done by Zbigniew Rybczyński in *The Fourth Dimension*. In 1988 he made an attempt to time spatial forms. Tamas Waliczky formed three-dimensional spatial objects, one could say sculptures of time „*Sculptures*” in 1997, or animations „*Landscape*” in 1998. Whereas today similar subjects are taken up by French-Columbian-Chile artist Tania Riuz Gutierrez in her video-installations (*Origami*, 2000-2003).

The possibility to EXPERIENCE something empirically is conditioned by a former possession of a form of witnessing, which comprises space and time. No matter what things are like themselves, in practice they are always given to us in a space-time form. The moment in which I am as well as the place in which I am are mainly and most frequently the effects of my previous decisions and experiences, whereas the future is only a promise of plans, intentions, and predictions along with the necessary readiness for something unexpected and a vigilance suitable to such a situation.



Skon. 0591.70 x 1000 cm | Serigrafia | doktorat, UAP Poznań, 2013 r.  
Przykład zapisu z pozycji dynamicznej, podczas podróży pociągami.  
Praca nagrodzona na 8 TGZ, Katowice 2012 r.

Skon. 0591.70 x 1000 cm | Serigrafia | doktorat, UAP Poznań, 2013 r.  
An example of image registration from a dynamic position during train journey  
Work awarded on The 8 Triennial of Polish Graphics, Katowice 2012 r.

Zamieszkując więc centrum miasta, gdzie ruch jest świadectwem obecności, nie mogę, wzięwszy pod uwagę szereg egzystencjalnych konieczności pominiąć jego tempa i rytmu – wraz z jego zakresami: dobowym, tygodniowym, czy miesięcznym. A ponieważ cała specyfika środowiska miejskiego nie wynikała nigdy z moich decyzji, to pozostając przez to niejako na zewnątrz niej, a jednocześnie jak najbardziej przecież przez nią zawarty uczyniłem z niej przedmiot swoich obserwacji i analiz. Z formacji czasoprzestrzennej miasta – środowiska mojej codzienności jako znaczące dla mojej twórczości wyodrębniłem pojęcie i zjawisko ruchu – *motus, motio* (łac.). W swojej podstawowej definicji jest ruch zmianą miejsca w przestrzeni względem jakiegoś punktu stałego lub uważanego za taki, w arystotelesowskim zaś ujęciu „aktualizacją tego co jest w możności”. Przytaczam te określenia ruchu ze względu na specyfikę mojej pracy twórczej, czynniki obrazotwórcze i samą strukturę obrazową moich realizacji.

Sama zaś potrzeba takiej aktywności twórczej i ekspresji o przedstawianym charakterze mieści się w dyspozycji psychofizycznej, przynależnej do konstrukcji mojej natury i tożsamości. Skierowana na zewnątrz jest motorem działania, siłą napędową poszukiwań formy i doboru środków dla właściwego, autorskiego wyrażania w polu sztuki. Doświadczając różnych sposobów kreacji za pomocą technik graficznych stawiałem sobie zadanie doskonalenia warsztatu oraz poszukiwanie autorskiego sposobu wypowiedzi dla najwłaściwszego przekazu znaczeń. Nie przypadek zatem, ale ta właśnie potrzeba twórcza spowodowała zainteresowanie prostymi i łatwo dostępnymi urządzeniami skanującymi. Skaner – urządzenie cyfrowe, służące przede wszystkim do przenoszenia obrazu zapisanego w postaci tradycyjnej do pamięci masowej komputera uczyniłem swoistym medium dla wydobywania sensów i określania obszarów tematycznych moich wypowiedzi artystycznych. Skanowany obraz po przetworzeniu w postaci cyfrową może być zapisany jako plik binarny<sup>15</sup> dla archiwizacji lub do dalszej obróbki cyfrowej. Istnieje wiele typów spotykanych na co dzień skanerów<sup>16</sup>. Skanery płaskie – peryferyjne urządzenia komputera, w pewnym sensie prymitywne w porównaniu do dzisiejszych zaawansowanych technologii digitalnego zapisu danych szczególnie zwróciły moją uwagę. Posłużyły mi jako instrumenty cyfrowe do przeprowadzenia obrazowych eksperymentów. W wyniku tych doświadczeń udało mi się wykorzystać pozyskany obraz techniczny jako istotne tworzywo obrazotwórcze. Pragnę zaznaczyć, że posługiwanie się tym urządzeniem nie jest celem, lecz środkiem, kolejną możliwością artykulacji. I to nie wyjątkowość warsztatowa stanowi dla mnie nadrzędną wartość, choć jest fundamentalna zarówno dla formy jak i treści wypowiedzi.

Wobec powyższego i wobec nagromadzonych zasobów indywidualnych przeżyć, dokonałem zmiany właściwości urządzenia skanującego, poprzez przekierowanie jego funkcji w inne środowisko. Urządzenie którego pierwotną rolą było przetwarzanie analogowych treści: np. dokumentów w zapis cyfrowy, w moim warsztacie zaczęło pełnić rolę odwrotną. Inwersją ta polega na rejestrowaniu cyfrowego obrazu, który przy pomocy technik graficznych przenoszę w obszar analogowy. Opierając się na wieloletnich doświadczeniach w obszarze technik graficznych i na intuicji twórczej staram się równoważyć te procesy. Swoiste „siłowanie się” z urządzeniem rodzi ważne dla mnie pytania osobiste, ale także te dotyczące kondycji kulturowej człowieka dzisiaj – czy to ja działam w funkcji aparatu czy aparat w funkcji człowieka? Z jednej strony jest to gra ze specyfiką urządzenia ale i gra na nim niczym na instrumencie – wydobywanie z niego „dźwięku obrazu”. Przytaczam to porównanie świadomy,

15. Plik binarny – plik o dowolnej zawartości, oznacza wszystkie pliki poza plikami tekstowymi zawierającymi tekst zapisany w ustalonym sposobie kodowania znaków drukarskich, wraz z kodami sterującymi, w tym także kod znaku końca pliku – ‘Z’.

16. Skanery do kodów paskowych, skanery na łożniskach, skanery biurowe, skanery płaskie, ang. Desktop scanner).

15. A binary file – a file with any kind of content, meaning all files except for text files which include a text saved in an established way of coding of printer's marks, along with control codes, also a code of the sign of the end of the file – ‘Z’.

16. Skanery do kodów paskowych, skanery na łożniskach, skanery biurowe, skanery płaskie, ang. Desktop scanner).

Living in a city center, where movement is a proof of presence, I can't, taken into account a series of existential necessities, disregard its pace and rhythm – along with its spans: daily, weekly, or monthly. And because the specificity of the city environment has never been a result of my decisions, so remaining somewhat outside of it, and at the same time swallowed by it, I have made it the subject of my observations and analyses. From the space-time formation of the city – the environment of my everyday life – I have extracted the concept and the phenomenon of movement – *motus, motio* (Latin) – significant to my art. According to its basic definition, movement is a change of location in space in relation to some fixed point or something considered to be such. From the Aristotle point of view, it is an „actualization of that which is possible”. I am citing those definitions of movement because of the specificity of my art, creative factors and the visual structure of my realizations itself.

The need for such creative activity and expression of the described character itself is located in the psychophysical disposition, which belongs to the construction of my nature and identity. Directed outwards, it is the driving force behind the search for form and means for a proper, proprietary expression in the field of art. Having experienced different ways of creation with the use of graphic techniques, I set myself a task to perfect my methods of creation and to search for an original type of expression in order to convey the most correct message. Thus, it was not the matter of accident, but it was the desire to create that propelled my interest in simple and easily accessible scanning devices. I have made the scanner – a digital device which is used for transmitting the image recorded in an original form into a mass memory of a computer – a peculiar medium suitable for the revealing of meanings and determining the thematic areas of my artistic statements. A scanned image, after having been processed into a digital form, may be saved as a binary file<sup>15</sup> for archiving or for a further digital processing. There are many types of scanners encountered on a daily basis<sup>16</sup>. Flatbed scanners – peripheral computer devices, in a sense primitive if compared to today's advanced technologies of digital recording of data, have especially attracted my attention. They served me as digital instruments when I was conducting experiments with images. As a result of those studies, I managed to use the obtained technical image as an important image-creating material. I wish to point out that the usage of this tool is not a goal in itself but a means to this goal, yet another possibility of articulation. And this is not its workshop exceptionality that constitutes a superior value to me, even though it is fundamental for both the form as well as the content of an artistic statement.

Taking into account the above along with individual experiences, I have changed the properties of the scanning device by redirecting its functions towards a different environment. The device, whose primary function was to process analog content, ex. documents, and to change them into a digital record, started to play a reversed role in my workshop. This inversion consists in the recording of digital images, which I later relocate into the analog area with the use of graphic techniques. I try to balance those processes by basing them on long-standing experience in the field of graphic techniques as well as on creative intuition. The „struggling” with a device gives rise to important personal questions, but also to inquiries regarding the cultural condition of the contemporary human being – do I function as a camera or does a camera function as a man? On the one hand it is a play with the specificity of the device, but it also looks like playing an instrument – extracting a “sound image” from it. I am quoting this comparison fully aware that in music the mastering of the play on a musical

że w muzyce doskonale warsztatowo opanowanie instrumentu, tzw. aparat wykonawczy muzyka nie jest wystarczający dla wybrzmienia w całej pełni danego utworu. Konieczna jest do tego odpowiednia dyspozycja osobowościowa, ze wszystkimi pokładami wrażliwości, emocji, intelektu, duchowości. Stąd też komplementarny proces twórczy stanowi dla mnie pewna atrakcyjność relacji z maszyną wraz z całym namysłem i refleksją, mogącą być w ten sposób ujętą. Staram się możliwie najpełniej korzystać z możliwości narzędzia, które niejednokrotnie staje się moim towarzyszem – wspólnie wędrujemy i współdziałamy. Podobne relacje jakie nawiązuję ze skanerem dostrzegam w kontynuacji pracy, gdzie partnerami z kolei są dla mnie przenośna bateria, ploter, kłisza, kopiorama, farba, rakla, stół do druku z całą ich oczywiście specyfiką technologiczną. A wynikiem takiego towarzystwa jest wreszcie unikatowa odbitka. To personifikowanie elektronicznych urządzeń i ich działania może być pewnym wprowadzeniem do relacji między-osobowych czy między-postaciowych, stanowiących przedmiot moich obserwacji i temat części moich grafik. W ten sposób poszukuję, ale i odnajduję interesujące dla mnie rozwiązania, przy czym rozróżnienie to można wyjaśnić bądź to realizacją powziętych wcześniej założeń i wyborów miejsc, bądź przyjęciem wspomnianej postawy gotowości spotkania, otwartości na zdarzenie mogące być kontynuacją tematyczną lub inspiracją do realizacji nowego cyklu prac. Zawsze jednak autorsko oceniam warunki i środowisko realizacji. Swoistym wyzwaniem dla mnie jest, nie tyle zapanowanie nad aparatem lecz rodzaj technologicznego partnerstwa. Czy możemy jednak równoprawnie traktować maszynę i ludzki aparat poznawczy przystając na takie partnerstwo? Taki stosunek może paradoksalnie usprawiedliwić fakt, że przecież żaden akt poznawczy w pracy skanera nie może mieć miejsca, skaner nie ma bowiem świadomości. Możliwa jest tu jedynie rejestracja danych i ich zapis. Po stronie człowieka natomiast – poznającego podmiotu – usprawiedliwienie to może zawierać się niejako w paradoksie epistemologicznym. Człowiek bowiem, tworząc kulturę zwykły „wyjaśniać prawa dotyczące zarówno poznawania i tego, co jest poznane”<sup>17</sup> przy jednoczesnej świadomości granic poznanego i wobec własnej ograniczoności możliwości poznawczych. Osiągnięcie całkowitego poznania jest naiwnością, podobnie

<sup>17</sup> J. Woleński: *Epistemologia. Poznanie, prawda, wiedza, realizm*. Warszawa, PWN, 2014

<sup>17</sup> J. Woleński: *Epistemologia. Poznanie, prawda, wiedza, realizm*. Warsaw, PWN, 2014

instrument – the so-called executive apparatus of a musician – is not sufficient for a full decay of a given composition. A proper personality type along with all layers of sensitivity, emotions, intellect, and spirituality, are necessary as well. That is why some kind of attractiveness of the relationship between a man and a machine, along with the whole consideration and reflection which can be described this way, constitutes for me a complementary creative process. I try to take advantage of the device which frequently becomes my companion as fully as possible – we travel and cooperate with each other. Similar relations to those that I have with my scanner I notice in the continuation of the working process, where my companions become a portable battery, a plotter, a film, a printing frame, paint, a squeegee, a printing table, obviously along with their technical specifications. And the result of such companionship is, finally, a unique print. This personification of electronic devices and their functioning may be some sort of introduction to interpersonal or intercharacter relations which constitute the subject of my observations and the topic of some of my graphics. This way I look for and find solutions interesting from my point of view. This distinction may be explained with the realization of some of the earlier assumptions and choices of places, or with having the aforementioned attitude of readiness for a meeting, openness to an event which may be a thematic continuation or an inspiration to the realization of a new series of works. Nevertheless, I always evaluate the conditions and the environment of the realization. The challenge for me is not necessarily to control the camera but to achieve some kind of technological partnership. Can we, however, allowing such partnership, treat a machine and human cognitive abilities equally? Such an approach may be paradoxically justified by the fact that no cognitive action in the functioning of the scanner can take place, because scanners do not have consciousness. The only action that is possible is data registering and recording. Whereas when it comes to the human being, the thinking party, this justification may be hidden in an epistemological paradox. That is because while creating culture the human being used to „explain the laws regarding both the process of cognition and what is already known”<sup>17</sup>, at the same time being aware of the limitations of cognition and of the limited possibilities of it. Attainment of

Przykład skanowania przestrzeni. Fot. archiwum artysty.



An example of scanning space. Photography, artist archive

Przykład skanowania przestrzeni. Fot. archiwum artysty.



An example of scanning space. Photography, artist archive

jak przewidywanie, że kiedykolwiek przestaniemy ku temu dążyć. Stwierdzenie takie wydaje się uzasadniać korzystanie z możliwości optycznych właściwych jedynie skanerowi i niejako w zamian zaproszenie go do aktu twórczego, poznawczego, który wynika ze świadomości – mogącej być jedynie własnością podmiotową, przynależną człowiekowi. Właśnie tak widzę wspomniane wyzwanie partnerskiego traktowania urządzenia skanującego w mojej pracy twórczej. Warunki tej współpracy przedstawię w kolejnej części autoreferatu, stanowiącej właściwy opis procesu budowania wypowiedzi obrazowej.

Struktura powiązań całej znaczeniowości z obszarem warsztatowym mieści się w technologicznych właściwościach urządzenia.

Skaner, będąc elektronicznym urządzeniem służącym do tworzenia takiegoż zapisu dokumentów w postaci drukowanej – zarówno obrazów jak i tekstu – działa jak kopia, z tą różnicą, że kopia zapisywana jest w pamięci komputera. Obecnie dominują dwa rozwiązania konstrukcyjne, wykorzystujące układy typu CCD (Charge Coupled Device) bądź CIS (Contact Image Sensor).

Układ CCD składa się z elementów światłoczułych, które powodują rozszczepianie docierających do nich promieni świetlnych na trzy strumienie w podstawowych barwach, czyli czerwonej, niebieskiej i żółtej, z zastosowaniem układu barw RGB (powszechnie stosowanego w urządzeniach optycznych). Dalej następuje konwersja strumieni w napięcie elektryczne przekazywane do konwertera A/D (analog-to-digital – konwersja danych w formacie analogowym na format cyfrowy), który przekłada dane na format „zrozumiały” dla komputera.

Większość skanerów korzysta z technologii CCD – z układem wielu elementów światłoczułych, z których każdy rejestruje, a następnie pozwala odczytać, sygnał elektryczny proporcjonalny do ilości padającego na niego światła. W skanerach z takim przetwornikiem do oświetlenia obiektu używa się zimnej lampy katodowej, która daje intensywne światło, zbliżone barwą do naturalnego (intensywność i temperatura barwowa takiego światła stwarza dodatkowe możliwości kreacyjne, do których nawiązę nieco później). Konstrukcja głowicy z elementów CCD, luster, soczewek, lamp i energochłonnych obwodów wymaga odpowiednio większych rozmiarów aparatu od skanerów z sensorem typu CIS. Najważniejszą zaletą układów CCD jest wierność odwzorowania skanowanych obiektów. Dzięki wysokiej rozdzielczości, z jaką mogą pracować takie skanery, różnica w jakości pomiędzy kopią a oryginałem jest niewielka.

Ustawiony do pionowej skaner (CCD) pozbawiłem szyby dla uniknięcia zapisu gromadzących się na niej zabrudzeń, niepożądanych zniekształceń i redukcji światła. Chodziło o umożliwienie dokonania zapisu w plenerze z pełnym wykorzystaniem naturalnego światła dziennego i współpracującej z nim niejako wiązki światła emitowanego przez świetlówkę skanera – zimną lampę katodową. Ponadto taka modyfikacja urządzenia, pozwoliła na transfer obrazu do pamięci komputera w jakości „100% transparent” – bez zakłóceń.<sup>18</sup> Dzięki temu możliwe stało się rejestrowanie obrazu wiele metrów w głąb przestrzeni.

<sup>18</sup> zob. Piotr Krajewski, *Wprowadzenie do traktatu o obrazie*, (100% transparent, to określenie jakości obrazu filmowego montowanego z wielu warstw bez zakłóceń), Zbigniew Rybczyński traktat o obrazie. Art. Station Foundation, Poznań 2009, s. 10

complete cognition is a naivety, just like an assumption that we will ever stop striving for it. Such a claim seems to justify the usage of optical possibilities idiosyncratic for a scanner and the invitation of the device to the creative and cognitive act which results from cognition – which may only be a subjective property belonging to the human race. This is how I see the aforementioned challenge to treat a scanning device as a partner in my creative work. I will describe the conditions of this partnership in the subsequent part of my summary of professional accomplishments. That part constitutes the proper description of the process of creation of a piece of art.

The whole structure of relationships between meanings and the technical area is contained in technological properties of the used device.

A scanner, being an electronic device used for the creation of a record of documents in a printed form – both images and texts – works like a copy machine, with one important difference – in the case of a scanner the copy is saved in the memory of a computer. Currently two design solutions, which use either the CCD (Charge Coupled Device) or CIS technology (Contact Image Sensor), prevail on the market.

The CCD system is composed of photosensitive elements which cause the diffraction of light rays which reach them into three streams in primary colors, that is in red, blue, and yellow, with the usage of the RGB color array (commonly used in optical devices). What happens next is the conversion of the streams into electrical voltage, which is subsequently transferred to an A/D converter (analog-to-digital – conversion of analog files into a digital format), which transforms data into a format which is "understandable" for computers.

Most scanners use the CCD technology – with a system of many photosensitive elements. Each of those elements records and then allows to read an electrical signal proportional to the amount of light which reaches it. In scanners with this type of converter, a cold cathode-ray tube which gives intense light similar to the natural one is used in order to illuminate an object (intensity and temperature of colors of this type of light provides additional creative possibilities which I will discuss later). The construction of the head out of CCD elements, mirrors, lenses, lamps and energy-intensive circuits, requires accordingly bigger size of the device than in the case of scanners with a CIS type of sensor. The biggest advantage of the CCD system is the accuracy with which the scanned objects are replicated. Thanks to high resolution in which the scanners can function, the difference between the copy and the original is small.

I put the scanner (CCD) in a vertical position and I removed the glass in order to avoid deformations, light reduction, and the recording of the dirt which tends to gather on it. The point was to enable the process of recording in the open air with the usage of natural daylight and a cooperating light beam emitted by the scanner's light – cold cathode-ray tube. What is more, such a modification of the device allowed the transfer of an image to the memory of a computer in a "100% transparent" quality – without interferences.<sup>19</sup> Thanks to that, it became possible to register images up to many meters into the depth of space.

Co bardzo ważne – wynik tak uruchamianego procesu foto-elektrycznego pozwala na obrazową interpretację trójwymiarowej przestrzeni ze wszystkimi jej atrybutami, choć nie jest to jeszcze moment decyzji o ostatecznej formie obrazowej. Mogę natomiast ten etap określić jako początek rozbudowanej fazy pośredniej, przejściowej – od momentu OGLĄDOWEGO po OBRAZOWY, który finalnie i tak przecież powróci do oglądu, ale już w rozumieniu odbioru przez widza, z rozpoznaniem przez niego wszelkich znaczeń i treści ujętych artykulacyjnie dla wyrażenia określonego tematu. Mamy w tej fazie do czynienia jeszcze ze środowiskiem barwnym RGB, mającym dla mnie charakter laboratoryjny, warsztatowy. Ale przestrzeń robocza skanera, przystosowana do skanowania formatu A4 jest już zapowiedzią płaszczyzny, choćby przez rodzaj odruchu percepcyjnego – kojarzenia tej wielkości z kartką papieru – białą, oczekującą na rysunek, tekst; traktowaną kulturowo jako nośnik informacji. Taką też wielkość ma pierwszy zapis w pamięci komputera. Zapis ten funkcjonuje w postaci barwnej. Trzy kanały barwne – RGB – w oparciu o addytywną zasadę mieszania światła barwnych oferują spektrum kolorystyczne należące do specyfiki pracy skanera. Resztę stanowi moja autorska decyzja o charakterze skanowanego wycinka rzeczywistości. Innymi słowy wybrane przeze mnie skanowane zdarzenie, jego wszelkie cechy oglądowe – naturalna barwa, oświetlenie, ilość obiektów statycznych bądź ruchomych wobec nas (mnie i skanera) lub odwrotnie, pozostających w bezruchu wobec przemieszczenia trzymanego przeze mnie urządzenia – wszystkie te elementy mają wpływ na cechy konkretnej realizacji graficznej. Nie warunkują jej jednak w całości. Kolejnym bowiem etapem mojej pracy jest, zgodnie z moimi autorskimi założeniami opracowanie pozyskanego w ten sposób zapisu. W wyniku przedstawianych tu doświadczeń odkryłem wiele cech, typowych dla poszczególnych elementów zdarzeniowych. Dla przykładu – obiekty będące w ruchu mają niejako „poprzesuwane” poszczególne kanały, ich krawędzie są rozwarstwione kolorystycznie. A ich wielkość, tonacja barwna

What is very important – the result of a photo-electric process triggered this way allows for an image interpretation of a three-dimensional space with all its attributes, even though it is not yet the moment for a decision on the final form of the image. Nevertheless, I can describe this stage as the beginning of a complex intermediate, interim phase – since the moment of OBSERVATION until the moment of DEPICTION, which eventually will go back to the moment of observation, but this time the observation will be done by a spectator and it will include the recognition of all meanings and the content portrayed in an articulate manner in order to express a specific subject. In this phase we still deal with the RGB color environment which for me is of a laboratory, workshop character. But the workspace of a scanner which is adopted for the reading of the A4 format already resembles a plane, even if because of a perceptive reaction – the fact of association of its size with a piece of paper – white, waiting for a drawing, a text; treated culturally as an information storage medium. This is also the size of the first recorded file in the memory of a computer. This recording functions in a color form. Three color channels – RGB – on the basis of the additive principle of mixing of color lights, offer a color spectrum which belongs to the specificity of the function of the scanner. The rest is my proprietary decision on the character of the scanned fragment of reality. In other words, the scanned event chosen by me with its all visual attributes – natural color, lighting, the number of static objects or objects which move in relation to us (me and the scanner) or on the contrary – which stay motionless in relation to the movement of the device held by me – all those elements have impact on the features of a given graphic realization. They do not condition the whole realization, though. The reason for that is the fact that the next stage of my work is, according to my own principles, a compilation of the recording acquired this way. As a result of the experiences described here, I have discovered many features idiosyncratic for specific elements of events. For example, objects which are in motion have particular channels in a way



Morze 11 serigrafii | 70×300 cm | 2009 r.  
Przykład zapisu (a) mialskich w rozdzielczości 150 dpi,  
co odpowiada 20 sekundom.

A fragment *Morze 11 serigraphy* | 70×300 cm | 150 dpi / 20 sec. 2009  
An example of recording sea waves at a resolution of 150 dpi, which  
corresponds to 20 seconds.

i ilość nigdy nie są identyczne, tak jak nie ma dwóch identycznych ZDARZEŃ. Wciąż jednak są to dopiero cechy zapisu. Wartość wizualna jednak jaką niosą jest nie do przecenienia. Jedną z możliwości ich opracowania stanowi odpowiednia kalibracja wspomnianych rozwarstwień. Niezwykle istotne jest to, że nie polega ona dla mnie na swoistym „uporządkowaniu” rozjechanych kanałów, jak dzieje się to w przypadku pracy opartej na modelu barw CMYK, w którym dążenie do odpowiedniego pozycjonowania poszczególnych rastrow dla uzyskania pożądanego skutku barwnego jest naturalne i stanowi technologiczną konieczność, (do czego będę jeszcze się odnosił). O jakimkolwiek oglądowym „bałaganie” na tym etapie – zapisu pierwszego – możemy mówić tylko w wyniku mechanizmów postrzeżeńiowych, rodzaju wzrokowych przyzwyczajęń. To stąd właśnie, mówiąc o poprzesuwanie i porządkowaniu

„shifted”, their edges are stratified when it comes to colors. And their size, color scheme and amount are never identical, just like it is impossible to find two identical EVENTS. Still, these are solely features of a recording. Their visual value, however, is priceless. One of the possible ways of their formulation is the calibration of the aforementioned stratifications. What is significant is the fact that for me it is not about the „ordering” of the shifted channels, what usually happens in the case of work based on the CMYK color model, where the striving for the proper positioning of specific rasters to acquire a desired effect is natural and constitutes a technological necessity (I will refer to the fact later). At this stage we can talk about any visual „disorder” (first recording) only as a result of perception mechanisms, a sort of optic habits. That is why, when I was talking about shifting and ordering, I used quotation marks.

skan 45, z cyklu Skany przestrzeni | 120 x 300 cm | druk pigmentowy  
Płaca nagrodzona na 8 TGI, Katowice 2012



skan 45 from the cycle Scans of Space | 120 x 300 cm | digital print  
Work awarded on The 8 Trimmata of Polish Graphics, Katowice 2012

użyłem wyżej cudzysłowu. W ten sposób w skanerze reagują sensory światłoczułe zespołu CCD, takie odbierają fizyczne wielkości danych. Wszelkie wrażenia jakie powoduje ich wygląd są już naszym udziałem. Stwierdzenie natomiast wystąpienia jakiegokolwiek dysonansu obrazowego może mieć dla mnie tylko znaczenie twórcze. I ma. Bo to właśnie te i kolejne obserwacje pozwoliły mi odkryć pokłady możliwości WYRAŻENIOWYCH. Wystrzając na przykład „rozmażany” fragment obserwuję, iż jednocześnie „rozmyciu” ulega inny, na innym planie. A stan tej relacji uzależniony jest od – z jednej strony cech zapisu, z drugiej – mojej decyzji o stopniu w jakim go pozostawię. Takie reagowania obrazu, takie w nim *dzianie się wobec zdarzenia pierwotnego* – fragmentu świata, który jest skanowany – stanowią dla mnie właściwą płaszczyznę kreacji. Od określenia tematu między innymi zależą decyzje dotyczące formy.

Sam zapis wymaga opanowania strategii postępowania i odpowiedniej korelacji wielu elementów – strefy widzialnej odległości, czasu skanowania, obszaru skanowania, atrybutów przestrzeni; skali, charakteru i sposobu bycia obiektów, dostępu światła, pory roku; stabilizacji urządzenia, zasilania. Mogę np. rozpocząć rejestrowanie znajdując się w ruchu, a kończyć je w stabilnej pozycji. Obiekty znajdujące się w poruszeniu rejestrują się wówczas jako rozpoznawalne, takie jak w rzeczywistości. Natomiast obiekty stabilne zapisują się w postaci poziomych pasów przestrzeni w głębi tła. Następuje tu odwrócenie postrzegania rzeczywistości. Podobnie dzieje się, kiedy razem ze skanerem znajdujemy się w ruchu, wtedy obiekty statyczne na powrót stają się rozpoznawalne. Możliwość odpowiedniego dla intencji wyrazu operowania mierzalnymi wartościami – czasem notacji, rozdzielczością, kompresją – stanowi zaś niewyczerpane zasoby kolejnych rozwiązań artykulacyjnych. Operując bowiem rozdzielczością wpływam na prędkość rejestracji obrazu. Niska wartość dpi powoduje skrócenie czasu zapisu. Zwiększając natomiast tę wartość, a tym samym wydłużając czas ekspozycji, zauważyłem, iż jestem w stanie uchwycić ciągły zdarzeń. To ważna dla mnie obserwacja. Można powiedzieć, że czas i rozdzielczość – ściślej ich wzajemne relacje – wkraczają w nowy wymiar zapisu rzeczywistości. Aspekt technicznego zapisu, rejestracji obrazu nie jest dla mnie wartością nadrzędną. Nie on decyduje o wartości pozyskanego w ten sposób efektu wizualnego i całości wypowiedzi obrazowej. Nie „myślę pikselem”. Fascynująca w tej strategii jest możliwość „uchwycenia” zjawisk, rozciągniętych w czasie różnorodnych koincydencji: mierzącego wiele metrów pociągu, tłumy kroczących osób, rytmicznego ruchu fal morskich, opadów deszczu, skutków wiatru... i utrwalenie ich w formie skanu A4, jakim dysponuję. Praca rejestracyjna przypomina nieco pracę filmowca. Analogicznie operuję formą ujęcia, jednak zamiast serii klatek dysponuję jedną, o określonym formacie. Dokumentując zjawisko ruchu zawieram go w formie statycznej skupiając się na efektach graficznych, które zawierają to, co niemożliwe do uzyskania w obszarze tego medium, jest to w moim przypadku inna droga – swoisty obraz morfologii czasu. Trafnie opisuje to Sebastian Dudzik w odniesieniu do moich prac:

*Uzyskany w ten sposób obraz działa na zasadzie inwersji naszego zwykłego postrzegania, eksponuje istotę elementów naszej rzeczywistości. Jest to zarazem zapis świata, stałych i zmiennych jego elementów, jak i upływającego czasu*<sup>19</sup>.

Niejak uaktywnione zostają statyczne elementy pejzażu (domy, drzewa, słupy...) natomiast zatrzymane i inaczej rozpoznawalne zostaje to, co znajduje się

19. S. Dudzik, *Zmienne oblicza grafiki polskiej*, 10 TPG w Katowicach, 2015 r. s. 9

19. S. Dudzik, *Zmienne oblicza grafiki polskiej*, 10 TPG w Katowicach, 2015, p. 9

This is the way in which photosensitive sensors of the CCD system react, and these are physical sizes of data which they receive. All impressions that their look makes are already our doing. The conclusion that there is some visual dissonance may have only creative significance to me. And it does. Because those and further observations allowed me to discover various possibilities of **EXPRESSION**. For instance, when I sharpen a „blurred” fragment I observe that a different one, in a different place, becomes blurred. And the condition of this relation is based on the one hand on the features of recording, on the other on my decision on in what way I will leave it. This reaction of an image, this *happening* in relation to the *primary event* – a fragment of the world which is scanned – constitute for me the proper plane of creation. On the determination of the subject depend, among others, decisions related to the form of creation.

The process of recording itself requires a strategy and a proper correlation of many elements – the sphere of a visible distance, the duration of scanning, the area of scanning, the features of space; the scale, character and a way of being of objects, the availability of light, the season; the stabilization of the device, the power supply. For instance, I can begin the process of recording while being on the move, and finish it in a stable position. This way the objects which are on the move register as recognizable, the way they are in reality. The objects which are motionless, on the other hand, are recorded as horizontal strips in the background. What happens then is the reversal of how reality is perceived. A similar thing happens when we are on the move with a scanner, then static objects become recognizable once more. The possibility of a proper for intention of expression operation of the measurable qualities – the time of notation, resolution, compression – constitutes an inexhaustible resource of new articulatory solutions. Since by manipulating the resolution I influence the speed with which the image is recorded. Low dpi results in the shortening of the time of recording. When I increased the resolution, thus the time of exposition, I noticed that I was able to capture series of events. It was a very significant observation for me. It may be claimed that both time and resolution – more specifically their mutual relations – enter a new dimension of the recording of reality. The technical aspect of recording, registration of an image in my case does not take precedence. This is not what conditions the value of a visual effect acquired this way as well as the whole visual statement. I do not think with a pixel. What is fascinating in this strategy is the possibility of „capturing” the phenomena which are extended over time of various coincidences: a multi-meter train, a crowd of walking people, a rhythmic movement of sea waves, raining, the effects of the wind... and of recording them in the form of an A4 scan. The process of registration of an image resembles a little the work of a filmmaker. I also work with the form of a shot, but instead of a series of film frames I have only one of them, in a specific format. Documenting the phenomenon of movement I place it in a static form focusing on graphic effects which include that which is impossible to achieve in the sphere of this medium, in my case it is a different path – a peculiar image of a morphology of time. Sebastian Dudzik accurately describes it with respect to my pieces of art:

*The effect achieved in this manner works by way of inversion of our ordinary perception, it highlights the essence of the elements of our reality. It is both a record of the world, its stable and changing elements, as well as of the passing time*<sup>19</sup>.

The static elements of the landscape (houses, trees, columns...) are in a way activated, and at the same time that what is on the move (cars, people, and

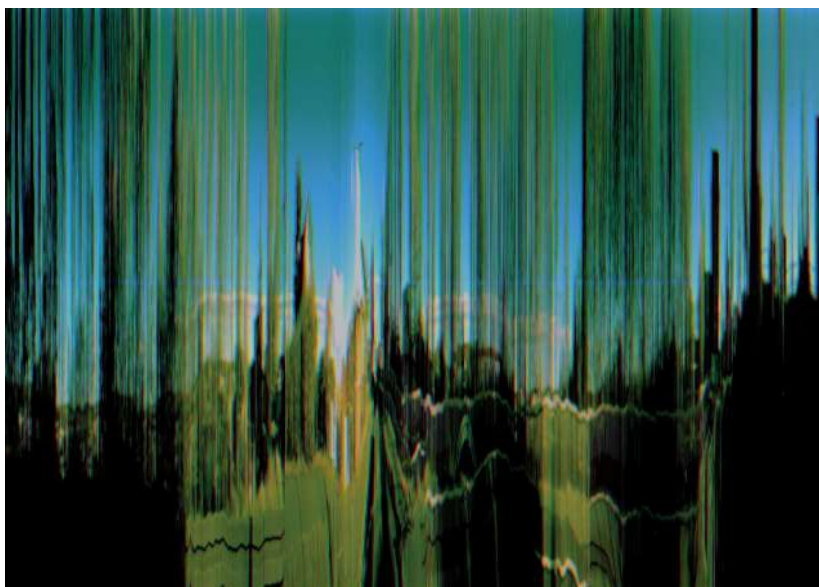
w ruchu (pojazdy, postacie ludzi i wszelkie inne). Konsekwencją tej obserwacji była bardzo istotna zmiana perspektywy zapisu, polegająca na umieszczeniu urządzenia w ruchu. Tak właśnie chyba należy to sformułować – bo nie jest to po prostu wprawienie urządzenia w ruch, a niejako umieszczenie go w ruchu, w centrum ruchu lub na jego peryferiach. Jest to inne jeszcze, bardzo dla mnie cenne doświadczenie, otwierające następny obszar eksperymentów. Dzięki „skanom podróżnym”, zaobserwowałem, że mobilność uruchomionego urządzenia umożliwia mi zapis wielu kilometrów pejzaży, a więc narracji, na które składają się wszystkie objęte jego działaniem sceny, wydarzenia i zjawiska. Dekompresując zapis ujawniam ukryte w nim treści zdarzeniowe, niejako eliminując ich powszechność.

Wspomniana wcześniej zależność zapisu od rozdzielczości i czasu generuje niejako jego pojemność (w znaczeniu dosłownym), a tym samym wpływa na ładunek możliwości obrazowych. Wszystkie potencjalne ujęcia znajdujące później swoją ostateczną formę w druku zależą od mojej decyzji o roboczym stosunku rozdzielczości do czasu skanowania. Dla przykładu jeśli, przy ustalonej rozdzielczości skanowania 1900 dpi czas zapisu wynosi 30 minut ciągłej rejestracji, to w przełożeniu na długość odpowiada np. 1000 m (biorąc pod uwagę prędkość z jaką porusza się pociąg lub inny środek transportu urządzenia). Tym samym otrzymany obraz zawiera wszelkie napotkane wydarzenia następujące po sobie liniowo skomasowane w roboczej przestrzeni

everything else) is stopped and it becomes recognizable in a different way. The consequence of this observation was a very significant change of the perspective of recording consisting in placing of a device on the move. And I think this is how it is supposed to be described – because it is not about simply driving the device into motion, but placing it on the move, in the center of movement or on its outskirts. For me, it is yet another very valuable experience, which opens a new area for experiments. Thanks to „travel scans” I managed to observe that the mobility of a turned-on device allows me to record many kilometers of landscape, thus allows for narration which comprises all the scenes, events, and phenomena captured by it. By decompressing the recording I reveal the content hidden in it, in a way eliminating its commonness.

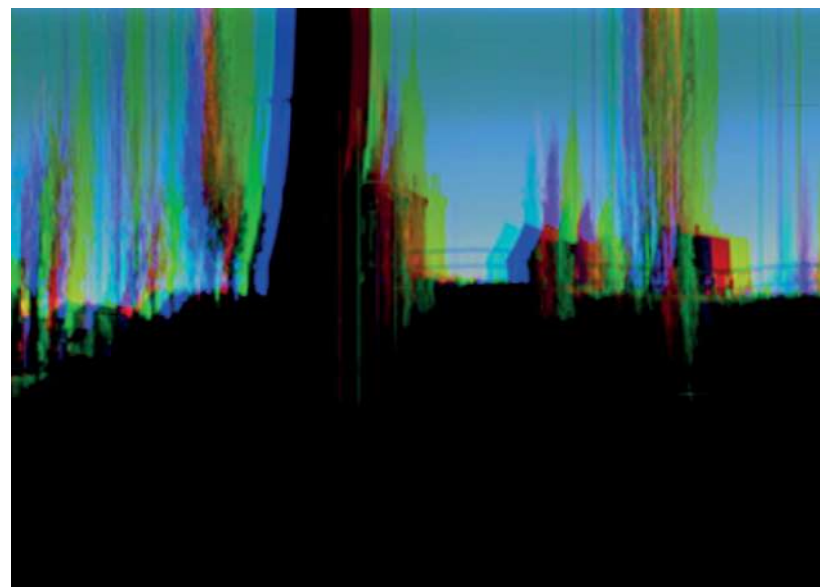
The aforementioned dependence of the recording on the resolution and time, in a way generates its capacity (in a literal sense), and as a result influences the amount of visual possibilities. All potential shots which later find their final form in print depend on my decision on the ratio of resolution to the time of scanning. For example, if the resolution of scanning is set for 1900 dpi and the time of scanning is 30 minutes, then it is equivalent to the length of 1000 m (taking into account the speed with which a train or another means of transport moves). As a consequence, the received image includes all encountered events which ensue in a linear manner gathered in the operating space of

Skans 321 | Matryca formatu 04  
Przykład zapisu przed rozciągnięciem



Skans 321 | Matryca 04  
Example of notation before stretching

Skans 321 | Matryca formatu 04  
Fragment rozciągnięty z przemieszczonymi kanałami RGB



Skans 321 | matryca 04  
Fragment stretched with displaced RGB channels



skanera – A4. Innymi słowy operowanie rozdzielczością skanowania wpływa na czas rejestracji. Podobna zależność ma miejsce gdy urządzenie znajduje się w pozycji statycznej, jednak wówczas – co zrozumiałe inna jest dynamika sczytywanej akcji oglądowej i inna zawartość obrazowa, stanowiąca materiał, z którego tworzę ostateczny obraz. Niską wartość rozdzielczości stosuję zazwyczaj wtedy gdy przewiduję bardzo dynamiczny charakter zdarzenia, co odpowiada krótkiemu ujęciu.

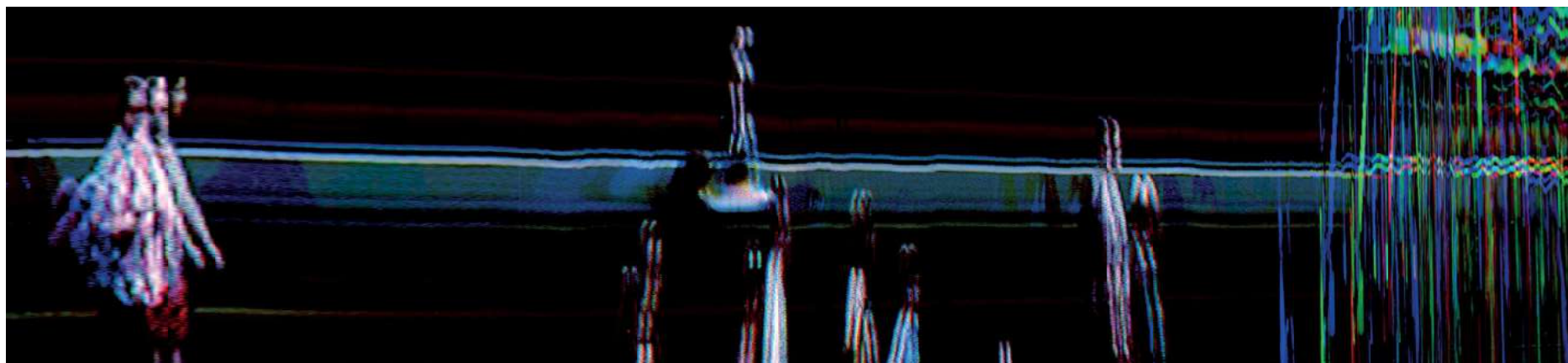
Pozyskany w ten sposób charakter zapisu cech oglądowych – odmienny od naturalnego (codziennego) – sprawia, że powszechne incydenty stają się w ogóle zauważone. Odkrywam sens trwania i dziania się świata, w zwyczajnych okolicznościach. Materiały tak zapisane są dla mnie również niezwykle pojemne emocjonalnie. Zawarta w nich jest zarówno przeszłość jak i niewyczerpalny potencjał sprawczy, ufundowany niejako na wszelkich jej konsekwencjach – rodzący niepoliczalne i nieprzewidywalne następstwa obrazowe. Wydobywam jedynie te dla mnie najistotniejsze. Według Heideggera i jego pojęcia czasowości przyszłość i przeszłość nie stanowią jakiegos zbioru mających nadejść bądź też minionych wydarzeń. To jak gdyby integralne elementy struktury zwanej egzystencją. A wszelkie **MOŻLIWOŚCI** (będące do pomyslenia jedynie w kontekście przyszłości) i **ZAPISY** (implikujące z kolei kontekst przeszłości) stanowią wespół napięcie dla właściwych **NAPOTKAŃ**. W żadnym razie zatem nie można potraktować moich realizacji jako fotoelektrycznego pamiętnika czy prowadzonego tak dziennika, co zresztą nie byłoby zgodne z moimi zamierzeniami.

W jednym zapisie obrazu mogę równocześnie zarejestrować przestrzeń z wielu perspektyw (punktów widzenia), co wynika ze specyficznej pracy skanera. Zapis zawsze bowiem powstaje tu w ruchu, nawet jeśli nie przemieszczam się w jego trakcie – jest to ruch wzdłuż dłuższej krawędzi formatu osadzonego na części jezdnej ramienia skanującego. Rozciągnięcie poszczególnych

the scanner – A4. In other words, manipulating the resolution of scanning influences the duration of registration. A similar correlation takes place when a device is placed in a static position, but then – what is understandable – there is a different dynamics of the recorded visual action and different visual content constituting the material out of which I create the final image. I usually use low resolution when I predict a very dynamic character of a given event, which corresponds to a short shot.

The character of visual features acquired this way – different from the natural (everyday) one – makes common incidents whatsoever perceivable. I find the meaning of being and of the existence of the world in ordinary circumstances. Materials recorded in this manner are for me also extraordinarily capacious when it comes to emotions. They include both the past as well as an inexhaustible causative potential based somewhat on its consequences – the potential provides innumerable and unpredictable visual outcomes. I extract only the ones most significant to me. According to Heidegger and his understanding of time, the past and the future do not constitute a collection of the upcoming or the past events. Those are somewhat integral elements of the structure called existence. And all **POSSIBILITIES** (which one can think of only in the context of the future) and **RECORDINGS** (which, in turn, imply the context of the past) together constitute the tension for proper **ENCOUNTERS**. Thus, in no way can my realizations be treated as a photoelectric diary or a journal, which in no way would be compliant with my intentions.

In one recording of an image I can simultaneously register space from many perspectives (points of view), which is the result of the specific functioning of a scanner. For recording here is always formed in motion, even if I do not move while it is being done – it is the movement along the longer edge of the format placed on the drive section of the scanning arm. So the extension of particular recordings over time is additionally dependent on both



Platform 1170-300cm | diuk pigmentowy | 2018

Platform 1170-300 cm | digital printing (pigment) | 2018

zapisów w czasie zależy więc dodatkowo od obu ruchów – własności skanera i mojego. Co za tym idzie każda sekunda rejestracji zachodzi w innym miejscu (i z innej perspektywy). Nie wymaga to przerwania skanowania, gdy się zatrzymam proces może trwać nadal, w pozycji statycznej. Przykładem takiego działania jest seria realizacji „Perony”. W cyklu tym rejestracja następowała w trakcie podróży pociągami. Nie tylko jednak podczas ruchu między stacjami, dotyczyła również ruchu wsiadających i wysiadających pasażerów. Jest to przykład fenomenu zapisu ciągłego, gdzie w jednym obrazie zawieram wiele wydarzeń składających się na jedno ujęcie, bez potrzeby łączenia fragmentów narracji, jak ma to miejsce w obrazie filmowym. Obraz to sekwencja kilku scen, związanych z podróżowaniem pociągami. Platforma jadącego wagonu przyjmuje tu rolę statywu, sam skaner zaś podróżuje niczym pasażer. Można powiedzieć, że brak wpływu na ruch samego pojazdu oraz oglądowe okoliczności przesuwających się za oknem widoków tym bardziej wiążą nas partnersko z aparatem skanera – przyzwyczajonego niejako do mechanizmu poziomego „obserwowania”. Sytuacje, którym się poddajemy, wyrażając zgodę na niezależny od nas tok zdarzeń są dla mnie wyjątkowo fascynujące, ze względu na ich ładunek prawdziwościowy, ich nieinscenizowany przebieg. Uzyskany wówczas obraz zawsze będzie unikatowy. Zarysowany tu obszar tematyczny wskazuje ponadto na topos życia ludzkiego, jako podróży. Ruch jako metafora życia oraz droga jako proces, w którym uczestniczymy to jeden z najstarszych tematów podejmowanych przez sztukę. Temat ten przedstawiłem w realizacjach zatytułowanych *Skan 59, Peron 1 i Peron 2*.

## Matryca

Przez lata wykonałem setki skanów, stanowiących obecnie pokaźny zbiór. Są dla mnie materiałem do dalszych poszukiwań, bazą danych zakodowanych sytuacji. Część z nich została już obrazowo zrealizowana. Myślę tu o przebiegu kompletnego procesu realizacji – nie jedynie o prezentacji poszczególnych skanów w ich pierwotnym, surowym zapisie. Owszem wydruki w takiej postaci bywają również pokazywane – wówczas gdy decyduję o ich obecności jako znaczącym dla całej ekspozycji elemencie. W istocie jednak każdy z plików skompresowanego zapisu stanowi tu swojego rodzaju cyfrową matrycę. Pojęcie matrycy nie jest zatem dla mnie jednoznaczne i ograniczone do podstawowej jej definicji jako formy przygotowanej do powielania odbitek – choć również tak ją stosuję. Chciałbym powołać się w tym miejscu na ujęcie tego zagadnienia przez Profesora Michała Ostrowickiego. W jego teorii matryca jest bodaj najważniejszym pojęciem, którym posługuje się w swoich analizach.<sup>20</sup> Choć jego namysł dotyczy wirtualności, która nie stanowi przedmiotu mojej refleksji, do kilku jego wniosków chciałbym się odnieść. Matryca jest dla Ostrowickiego przede wszystkim cybernetyczną strukturą do przetwarzania informacji. Podstawową cechą matryc traktowanych jako byty cybernetyczne są związki sterowania.<sup>21</sup> Samo zaś sterowanie posiada sporo różnic: „Innego typu sterowanie tkwi w człowieku, inne w zwierzętach, roślinach, przedmiotach realnych, dziełach sztuki czy ideach – pozostając sterowaniem”.<sup>22</sup> Jest powszechne i dotyczy bytów każdego rodzaju, ożywionych i nieożywionych. Może być binarne – jak w przypadku automatów lub probabilistyczne, o charakterze losowym. W złożonych i dynamicznych układach wzajemnych odniesień wszelkich bytów, połączonych procesami sterowania – jakim Ostrowickiemu jawi się świat – różne typy matryc tworzą złożoną strukturę.

20. M. Ostrowicki, *Wirtualne realis. Estetyka w epoce elektroniki*, Kraków 2006 r.

21. tamże, str. 61

22. tamże, str. 76

20. M. Ostrowicki, *Wirtualne realis. Estetyka w epoce elektroniki*, Kraków 2006

21. As above, p. 61

movements – the properties of the scanner and of myself. Therefore, each second of registration takes place in a different place (from a different perspective). It does not require the scanning to stop, if I stop the process may still continue, in a static position. An example of such activity is a series of realizations “Perony” (“Platforms”). In this series of works, registration took place during a train trip. However, not only while the trains were moving between stations – it also concerned the movement of passengers who were getting on and off. It is an instance of a phenomenon of a continuous recording, where in one image I include many events which together form one shot, without the necessity to combine different fragments of narration, which takes place in films. The image is a sequence of a few scenes related to travelling by train. The platform of the moving train takes up the role of a tripod, while the scanner itself travels as if it was a passenger. It can be said that the lack of impact on the movement of the vehicle and the visual circumstances of the landscapes moving behind the window form even closer partnership between me and the scanner – which is somewhat used to the mechanism of a horizontal “observation”. Situations which we give in to, giving permission to the flow of events independent of us, are exceptionally fascinating to me because of their level of realness, their non-staged course. The image acquired this way will always be unique. What is more, the thematic area outlined here indicates the motif of the human life as a journey. Movement as the metaphor of life and a road as a process in which we participate constitute one of the oldest topics undertaken by art. I presented this subject in realizations titled *Skan 59, Peron 1 i Peron 2* (*Scan 59, Platform 1 and Platform 2*).

## Matrix

I have done hundreds of scans over the years. Currently, they form a substantial collection. For me, they constitute a material for further research, a database of encoded situations. Some of them have already been visually realized. What I have in mind here is the course of a complete process of realization – not only a presentation of particular scans in their original, raw state. Indeed, prints in such a form also happen to be displayed – it occurs when I decide their presence would be an important element for the whole exposition. However, in fact, each of the compressed recording files constitutes here some kind of a digital matrix. Therefore, the notion of a matrix is not unambiguous to me and it is not limited to its basic definition as a form for the duplication of prints – even though I use it for this purpose as well. At this point, I would like to refer to the understanding of this issue by professor Michał Ostrowicki. In his theory, the matrix is perhaps the most important term used in his analyses.<sup>20</sup> Even though his subject is related to virtuality, which I do not study, I would like to refer to a few of his conclusions. For Ostrowicki, the matrix is above all a cybernetic structure whose purpose is to process information. The basic feature of matrices treated as cybernetic beings are control relations.<sup>21</sup> Control itself has many variations: „A different type of control resides in a man, a different one in animals, plants, real objects, pieces of arts or ideas – while remaining control”. It is common and pertains to beings of all kinds, animate and inanimate. It can be binary – just like in case of automatons or probabilistic, of random character. In complex and dynamic systems of cross-references of all beings connected with the processes of control, different types of matrices form a complex structure – and this is how Ostrowicki perceives the world.

Ostrowicki proponuje następujący podział matryc cybernetycznych:<sup>23</sup>

1. Matryca filozoficzna – opisuje rzeczywistość; składają się na nią poszczególne, jednostkowe systemy filozoficzne; matryca ta nakierowuje podmiot poznający na sferę intencjonalną, która jest odrębna od niedostępnej w pełni rzeczywistości.<sup>24</sup>

2. Matryca artystyczna – służy emergencji wartości, wyobrażeń, idei, znaczeń; matryca ta niczego nie symuluje, lecz raczej wylania. [...] <sup>25</sup>

3. Matryca medialna – służy symulowaniu rzeczywistości; niczego nie poszukuje ani nie wyjaśnia; „kreuje symulowany pod kątem socjotechnicznym obraz rzeczywistości”.<sup>26</sup>

4. Matryca technologiczna – służy tworzeniu rzeczywistości człowieka: realis matrycy; tworzy alternatywną dla rzeczywistości sferę; jest możliwa dzięki technologiom cyfrowym.<sup>27</sup>

To czym dla mnie osobiście jest matryca w całym, przedstawianym tu procesie twórczym i przy oparciu o powyższe wyodrębnienia Profesora Ostrowickiego musiałoby mieścić się chyba w sformułowaniu **INTERMATRYCY**. Po części bowiem każdy z powyższych typów ma udział w moich działaniach, które – rzecz jasna – nie stanowią obrazowych wykładni ich znaczeń. Daleki jestem od chęci ilustrowania idei w swoich realizacjach graficznych. Pewną uwagę poczyniłbym jedynie w kierunku matrycy medialnej – ostrożnie traktując jej własność symulowania rzeczywistości.

Wymieniona jednak przez Profesora emergencja wartości, wyobrażeń i znaczeń, sprawczość nowych jakościowo form i zachowań z oddziaływania między prostymi elementami oraz swoista pielęgnacja tego, co autentyczne w sposób naturalny najbliższą mi czyni matrycę artystyczną.

## Rozciągłość

Ponieważ obszar mojej refleksji wyznaczają własności bytowe: czas i przestrzeń oraz obecność człowieka jako ich zawartość, naturalną konsekwencją jest tutaj przywołanie pojęcia **ROZCIĄGŁOŚCI**. Edmund Husserl rozpatrując w swojej fenomenologii transcendentnej najbardziej podstawowe warunki naszego poznania stwierdza, iż rozciągłość jest warunkiem możliwości poruszania się rzeczy w przestrzeni. Jednak podstawowe „nowożytne rozumienie zewnętrżności jako przestrzennej rozciągłości ma, jak wiadomo swoje źródła w Kartezjańskim rozróżnieniu na *res extensa* i *res cognita*”, które mimo rozmaitych krytyk, nadal zdaje się służyć za główny punkt odniesienia w obecnych badaniach filozoficznych.<sup>28</sup> Z całego jednak dorobku filozofii w tym temacie, będącym przedmiotem wielu odrębnych rozważań, najważniejszym dla mnie jest podstawowa definicja rozciągłości, określająca ją jako – cechę rzeczy wyrażającą się w zajmowaniu przez daną rzecz konkretnego fragmentu przestrzeni oraz wyrosłe z tego objaśnienia rozumienie ruchu i jego waga dla mojej twórczości w polu grafiki. Często natomiast utożsamiana z rozciągłością materialność będzie stanowić twórczo rozumiany „opór do pokonania”.

23. J. Gurzyński, *Przyjacie matrycy: M. Ostrowickiego – analiza i krytyka*, str. 108. Pobrane z czasopiśma *Annales I – Philosophy and Sociology*, <http://philosophia.annales.umcs.pl>

24. M. Ostrowicki, *Wirtualne realis. Estetyka w epoce elektroniki*, Kraków 2006, str. 64

25. tamże, str. 65

26. tamże, str. 66

27. tamże, str. 67

22. J. Gurzyński, *Przyjacie matrycy: M. Ostrowickiego – analiza i krytyka*, p. 108. Taken from the journal *Annales I – Philosophy and Sociology*, <http://philosophia.annales.umcs.pl>

23. As above, p. 65

24. As above, p. 66

25. As above, p. 67

Ostrowicki proposes the following classification of cybernetic matrices:<sup>27</sup>

1. Philosophical matrix – it describes reality; it is comprised of particular, individual philosophical systems; this matrix directs the exploring subject towards the intentional sphere which is separate from the reality which is not fully accessible.

2. Artistic matrix – it is used for the formation of values, notions, ideas, meanings; this matrix does not simulate anything. Rather, it reveals. [...] <sup>23</sup>

3. Media matrix – it is used for simulating the reality; it does not search for nor explains anything; „it creates an image of reality simulated with regard to sociotechnical aspects”.<sup>24</sup>

4. Technological matrix – it is used for the creation of human reality; the reality of the matrix; it forms a sphere alternative to reality; it is possible thanks to digital technologies.<sup>25</sup>

What the matrix is to me personally in the whole creative process portrayed here and on the basis of the aforementioned classification by professor Ostrowicki would probably have to be described with the use of the term **INTERMATRIX**. That is because each of the classified types plays its part in my actions which – of course – do not constitute a visual explanation of their meanings. I am far from willing to portray ideas in my graphic realizations. I should probably make a comment on the media matrix only – I treat its ability to simulate reality with caution.

The properties mentioned by the professor, thus the formation of values, notions, ideas, and meanings, the production of forms and behaviors of a new quality as a result of interaction between simpler elements, and a nursing of that what is authentic, naturally makes the artistic matrix close to my heart.

## Extension

Because of the fact that the area of my reflections is determined by attributes of being: time and space and the presence of the man which is their content, the natural consequence here is the mention of the term of **EXTENSION**. Edmund Husserl investigating the most basic conditions of our cognition in his transcendental phenomenology concludes that extension is a requirement for things to move in space. However, the basic modern understanding of externality as spatial extension has, as is commonly known, its roots in the Cartesian distinction between *res extensa* and *res cognita*, which despite various critical voices still seems to serve as a main point of reference in current philosophical studies.<sup>28</sup> From the whole philosophical output on this subject which is contemplated in relation to many other topics, the most important element for me is the basic definition of extension, which describes this term as – a property of things which is expressed by the fact of occupation of a specific fragment of space by a given thing – and the understanding of movement which results from this explication as well as its significance for my art in the field of graphics. Materiality which is frequently equated to extension will constitute „resistance to overcome” understood from the artistic point of view.

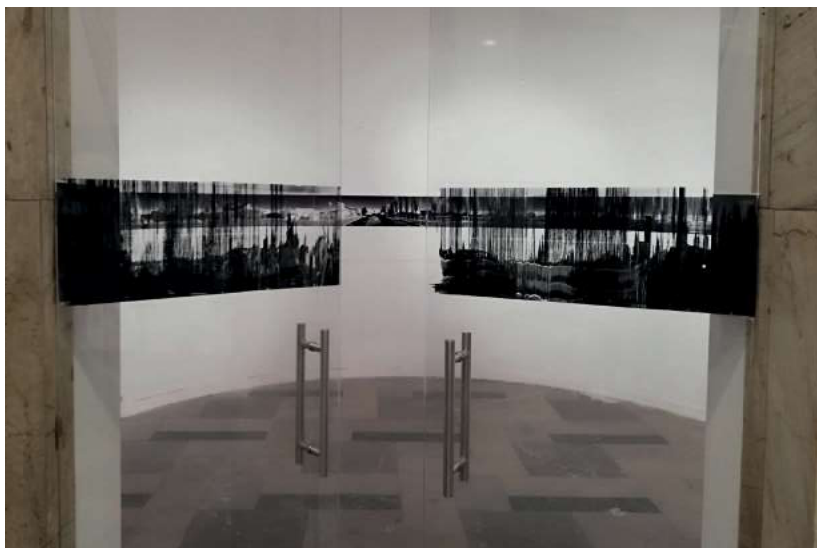
Gdyby chcieć precyzyjnie dookreślać moją twórczość idąc dalej tropem filozoficznym, można by powiedzieć, że zawiera się ona w strukturze opartej o podstawowe opozycje. Z jednej bowiem strony zjawiskowość świata jest zaakcentowana tak dalece, że można by sądzić, iż to właśnie niewyczerpana ilość fenomenów i bezpośrednio dostępnych doznań opisuje ją w całości (to pogląd fenomenalistyczny). Z drugiej zaś nadrzędne wydaje się wnikanie pod powierzchnię zjawisk i odkrywanie w ten sposób właściwej rzeczywistości, pełnej ukrytych sensów (to z kolei nurt esencjalistyczny). Jakkolwiek opisywałyby świat definicje filozoficzne, ważne dla mnie są oba te ujęcia, a wytworzone między nimi napięcie stanowi dla mnie impuls do odpowiedniego wyrażania mojego bycia w świecie, językiem obrazowym.

W praktyce wygląda to następująco: Uzyskany zapis (skan) – mający już wprawdzie swoją formę obrazową – poddaje opracowaniu w programie graficznym. Nie używam jednak narzędzi i możliwości oferowanych przez program dla wykreowania formy graficznej. Dekompresuję jedynie plik przez zmianę proporcji, rozciągając taki zapis horyzontalnie. Czynnością podstawową jest więc na tym etapie odpowiednie skalowanie. Ta ingerencja w dokument okazała się kluczowa dla określenia właściwego momentu twórczego. Śledząc na ekranie komputera metamorfozy poszczególnych fragmentów zeskanowanego wcześniej oglądu, podejmuję autorskie decyzje o ich pozostawieniu jako odpowiadające założeniu tematycznemu. Oceniam przemiany barw, stopień przekształceń cech oglądowych zanotowanych postaci, obiektów, kształtów

If we wanted to describe my art more precisely following the footsteps of philosophy, it could be said that it lies within a structure based on fundamental oppositions. After all, on the one hand the phenomenality of the world is emphasized to such an extent that it could be concluded that it is the endless number of phenomena and directly accessible experiences that describes it in its entirety (it is a phenomenalist perspective). But on the other hand, penetrating the surface and finding the proper reality full of hidden meanings seems to be of superior value (this is, in turn, an essentialist perspective). However, no matter how philosophical definitions would describe the world, both of those perspectives are important to me, and the tension which forms between them is for me a stimulus for the proper expression of my being in the world with the use of the visual language.

This is how it looks in practice: The acquired recording (scan) – which already has its visual form – undergoes processing in graphics software. However, I do not use tools and possibilities which are offered by the software for the creation of a graphical expression. I only decompress the file by changing its proportions, extending such recording horizontally. Thus, at this stage the basic activity is a proper calibration. This interference in the document turned out to be crucial for the determination of the proper creative moment. Following the metamorphosis of particular fragments of a sight scanned earlier on the screen, I make proprietary decisions whether to leave those fragments or not,

wystawa 2h 54'1 | widok ogólny



exhibition 2h 54'1 | overall view

wystawa 2h 54'1 | widok ogólny



exhibition 2h 54'1 | overall view

oraz inaczej otwierającej się przestrzeni. Obserwuję ujawniającą się na nowo grę zdarzeń! Ostatecznie wyraz – jakich po drodze notuję dziesiątki – nie zależy od estetycznych powodów, ale od na nowo aktywnych emocji, asocjacji i określonych wniosków. Jest to spotkanie raz już przecież przeżytego zdarzenia, którego mogę doświadczyć niejako w nowej odsonie. Co więcej – teraz, mam na niego demiurgiczny wręcz wpływ. To od mojej decyzji zależy kiedy „zatrzymać” ruch, czy kontynuować stopień nasycenia barwy, jej ton. To ja określam ilość i kierunek linii, dynamikę obrazu, jego charakter, nastrój oraz całą resztę składowych wyrażenia. Nie jest jednak moją intencją powoływanie jakiegos rodzaju rzeczywistości alternatywnej. Nie chodzi mi o świat fantastyczny, fikcyjny. Przeciwnie – ważna jest dla mnie świadomość, że mimo daleko idących odmienności obrazowych – nic tu nie zostało ZMYŚLONE. Ani zatem żaden z pośrednich, ani też końcowy efekt nie są propozycją stanów i zdarzeń przede mną poprawionych, jakoby „doskonalszą wersją świata”. Stanowi jedynie (czy aż) obrazową artykulację refleksji o moim byciu w świecie. Ponadto jest to istotny etap złożonego procesu twórczego oraz fragment struktury, której cechą nadrzędną jest typowe dla myślenia graficznego twórcze POMIĘDZY.

*(...) fizyczna materia stawia nam opór, dzięki czemu staje się gwarantem naszego zaufania, stanowi oparcie, fundament i waloryzujący punkt odniesienia dla nadmiaru doraźnej wizualności. (...) Ponadto – grafika artystyczna – sięgając po materiały, techniki i umiejętności, które zostały wyparte przez współczesne procesy, a które stanowią o jej tożsamości – przywraca do życia kwestie statusu manualności w kontekście relacji pomiędzy pracą rąk, a rozwojem technologicznym, z szeregiem płynących z tego faktu – bezpośrednich i metaforycznych – konsekwencji.<sup>29</sup>*

Przywołane stanowisko Grzegorza Hańderka akcentuje – zaznaczaną przeze mnie wcześniej – oporność materii świata widzialnego, której doświadczamy indywidualnie, i z którą właściwie spotykam się już na wcześniejszych etapach twórczego procesu, gdzie następuje selekcja poszczególnych zobaczeń wobec cytowanego „nadmiaru doraźnej wizualności”. Najwyraźniej jednak wybrzmiewa powyższa myśl na płaszczyźnie realizacyjnej, dla której kluczowy jest aspekt materiałowy. Zarówno bowiem treść przekazu, wszelkie tematyzowane wartości, jak i cała dotychczasowa i postępująca procesualność znajdują swoje miejsce w wydruku. Miałem ze środowiskiem cyfrowym i transpozycją obrazu syntetycznego w namacalną jakość druku unikatowego stanowi niezbywalną dla moich wypowiedzi wartość. Fizyczna i osobista obecność – jako zapisującego obserwatora (wraz z aparatem skanera), wymieniana przeze mnie wcześniej wśród elementów warunkujących cały proces – znajduje swoją kontynuację w fizycznej i osobistej realizacji druku. Zwińczeniem zaś będzie ekspozycja – ogląd i odczyt moich prac przez odbiorcę. Konstruowanie tego ostatniego etapu również jest dla mnie polem lokowania znaczeń i nie stanowi jedynie formalnej prezentacji utrwalonych wydrukiem wcześniejszych decyzji. Z istotnych zatem dla wypowiedzi powodów poprzestanie na wyodrębnieniu poszczególnych plików cyfrowych i prezentacja ich w takiej formie lub udostępnienie on-line jest dla mnie nieakceptowalne. Już zresztą sama wielkość ujęcia stawia warunki ekspozycyjne. W przypadku skanów, osiągających po dekompresji znaczną

29. G. Hańderka Katalog 10 Triennale grafiki polskiej, Katowice 2018 s. 15

27. [Translation mine]  
G. Hańderka Katalog 10 Triennale grafiki polskiej, Katowice 2018 s. 15

thus whether they are suitable to the established subject of work. I evaluate the changes in color, the level of transformation of visual features of the captured people, objects, shapes as well as the changes in the space which opens differently. I observe the play of events which re-appears once more! The final expression – of which I note down hundreds during the process – does not depend on aesthetic reasons, but on newly activated emotions, associations, and particular conclusions. It is a meeting with an experience which has already been experienced, which I can go through once more in a new form. What is more, I have almost unlimited impact on it. It lies in my power to decide when to „stop” movement, whether to continue the manipulation of the level of saturation of color and its tone. I determine the number and the direction of lines, the dynamics of the image, its character, atmosphere and all other components of expression. It is not my intention, though, to conjure up some sort of alternative reality. I do not strive for the acquisition of a fantastic, fictitious world. On the contrary – the awareness that even though there are big differences in visual representations between my art and the reality – nothing here is IMAGINARY. Thus, none of the interim nor final effects are propositions of states and events corrected by me, as if they portrayed a “more perfect version of the world”. It is solely a visual articulation of reflections on my existence in the world. What is more, it is a significant stage of a complex creative process and a fragment of a structure whose paramount feature is a creative IN – BETWEEN typical for graphical thinking.

*(...) physical matter resists us, that is why it becomes a guarantee of our trust, provides support, foundation and a valorizing point of reference for the over-abundance of direct visibility. (...) What is more – artistic graphics – reaching for materials, techniques and abilities which have been displaced by modern processes and which determine its identity – resurrects the issue of the status of manual works in the context of a relationship between the work of hands and the technological development, with a series of consequences – direct and metaphorical – which result from this fact.<sup>27</sup>*

The evoked position of Grzegorz Hańderka highlights – emphasized earlier by me – resistance of matter of the visible world, which we experience individually, and which I actually encounter at earlier stages of the creative process during which a selection of particular visions happens in the face of the quoted „over-abundance of direct visibility”. The abovementioned thought becomes the most pronounced on the realizational plane for which the material aspect seems to be most significant. As both the content of the message, all thematic values, as well as the whole current and progressive processualism find its place in print. Fusion with the digital environment and transposition of a synthetic image into a tangible quality of unique print constitutes unalienable value for my artistic statements. Physical and personal presence – as a recording observer (along with a scanner) which was mentioned by me earlier among the elements which condition the whole process – finds its continuation in a physical and personal realization of a print. The culmination will be an exposition – the observation and reading of my pieces of art by the recipient. The construction of this last stage constitutes for me also a space for the placement of meanings and is not solely a formal presentation of previous decisions recorded with

długość – do kilku lub kilkunastu metrów, druk cyfrowy umożliwia mi wykonanie odbitki na całości nośnika (papieru) bez konieczności łączenia obrazu zarówno w środowisku programu graficznego, jak i drukowania fragmentów i scalania ich w jeden obraz. Czysto technologiczna ciągłość realizacyjna w tym przypadku zdaje się odnosić do nieprzerwanego toku zdarzeń, zapisywanego jeszcze przez skaner. Żywotne i namacalne wręcz jest dla mnie – wciąż towarzyszące mi – doznanie struktury czasu. Zostanie jeszcze pogłębione poprzez kolejny element procesu – pracę w przestrzeni barwnej CMYK w trakcie druku.

## Druk

Serigrafia jest techniką uniwersalną w sensie swobody kreacji, a ślady jej stosowania znajdujemy u początków naszej ery na dalekim wschodzie. Zastosowanie jej jednak w XX wieku w przemyśle poligraficznym wprowadziło ją następnie w obszar praktyk artystycznych gdzie zajmuje wyraziste miejsce do dziś. Co ciekawe technika ta, zachowując swoją tożsamość, wchłania zarówno nowe rozwiązania technologiczne, jak i jest łaskawa dla narzędzi cyfrowej kreacji – nie naruszając swojej struktury jako techniki szablonowej. Jak pisałem powyżej technika serigrafii i cyfrowe media graficzne w moim działaniu wymiennie się zasilają. Niektóre ze zrealizowanych prac dają się przedstawić wyłącznie w medium cyfrowym (choćby z powodu ciągłości zapisu i znacznie mniejszych ograniczeń formatu zadruku). Inne zaś są wspierane przez druk cyfrowy w tradycyjnym procesie ich powstawania.

Za pomocą instrumentów cyfrowych można uzupełniać strukturę tradycyjnych technik graficznych. Oznacza to, że mogę korzystać z technologii cyfrowych w serigrafii i odwrotnie wykorzystywać doświadczenia serigrafii w nowych mediach. Praktyczne zastosowanie tej wymiany lokują w druku cyfrowym stosując następujący model postępowania: a) metoda sitodruku wsparta technologią cyfrową na poziomie programów graficznych – rozbić barwe kanałów CMYK, b) faza cyfrowego druku kalki – konieczna do przygotowania szablonów sitodrukowych, c) właściwy druk cyfrowy (pigmentowy), za pomocą plotera, ale z zachowaniem zasad druku warstwowego; kolejne warstwy drukują pojedynczo manualnie spawując ją na papierze. Zaznaczenia wymaga zawsze osobiste wykonanie całości druku, na własnym ploterze drukującym. Przedstawiony sposób traktuję jako rodzaj **WYWOŁYWANIA** obrazu poprzez druk triadowy.

Oparcie ostatecznego wydruku o serigraficzną zasadę i autorski wpływ na strukturę barwną poszczególnych realizacji znajduje swoje umocowanie we wspomnianej wcześniej partnerskiej relacji, jaką nawiązuję z urządzeniem. Właściwy, ostateczny ton barwny danej pracy jest bowiem wynikiem swoistego porozumienia między mną, a maszyną drukującą oraz wcześniejszymi etapami cyfrowymi (skan, dekompresja, decyzje wyrazowe „podglądane” na monitorze). W ten sposób charakter barwny odbitki nie stanowi jedynie wyniku „przeliczenia” wartości koloru przez komputer i „poinformowanie” o nim drukarki przystępującej do wykonania polecenia operacyjnego „print”. Na żadnym z etapów procesu obrazowania decyzyjność nie jest oddana urządzeniu. Kluczowy jest mój status autora wobec oferowanych przez nie możliwości.

Istnieją sytuacje, w których dla podkreślenia określonych tematów znaczeń ujawniam drukiem jeden z kanałów. Jest to wówczas druk czarno-biały, na odrębnym podłożu, z własnym miejscem ekspozycyjnym. Tak było np. w przypadku

the use of print. Thus, for reasons significant for statements, settling for and stopping at the extraction of particular digital files and their presentation in such a form or posting them online is unacceptable to me. In any case, the size of the shot itself already imposes certain expositional conditions. In the case of scans, which reach a considerable length after decompression – from a few to several meters – digital print allows me to make a copy on the whole of the medium (paper) without the need to fuse images both in the environment of graphic software, as well as to print fragments and put them together into one single image. Purely technological continuity of realization in this very case seems to refer to the continuous chain of events recorded by the scanner. The experience of the structure of time is very much alive and tangible to me and it accompanies me constantly. It will be deepened even more by yet another element of the process – work in the CMYK color space during printing.

## Printing

Screen printing is a universal technique when it comes to the freedom of creation, and the traces of its usage may be found in the Far East at the beginning of our era. However, its application in the 20th century in the polygraphic industry introduced it into the area of artistic practice where it occupies a distinctive place to this day. What is interesting, this technique, while preserving its own identity, absorbs new technological solutions and is favorable to tools of digital creation – at the same time it does not violate its own structure as a template technique. As I have written above, in my work the serigraphy technique and digital graphic media complement each other. Some of the realized pieces of art may be displayed only in a digital medium (even if the reason is the continuity of recording and much smaller limitations of the printing format). Whereas others may be supported by digital printing in the traditional process of their formation.

The structure of traditional graphic techniques may be complemented by means of digital instruments. That means that I can take advantage of digital technologies in serigraphy and vice versa – I can use the experience I acquired in serigraphy and use it in the new media. I place the practical application of this exchange in a digital print by using the following model of proceedings: a) the method of serigraphy supported by digital technology at the level of graphic software – color split of CMYK channels. b) the stage of a digital print of a copy – necessary for the preparation of serigraphy templates. c) proper digital printing (pigment) with the use of a plotter but with accordance to the rules of layer printing; successive layers are printed separately and are manually put onto paper. It is important to emphasize the personal execution of the whole print, with the use of own printing plotter. I treat the described method as some sort of **DEVELOPING** of image by means of triad printing.

The basing of the final print on the serigraphy principle and a proprietary influence on the color structure of particular realizations finds its place in the aforementioned partnership that I have with the device. After all, a proper, final tone of color of a given work of art is a result of peculiar understanding between me and the printing machine as well as earlier digital stages (scan, decompression, decisions on the expression “peeped” on the screen). This way the color character of the print does not constitute solely the outcome of a “count” of the quality of color done by the computer and “informing” the printer which is about to execute the operational instruction “print” about it.

realizacji pt. *2h 54'*, prezentowanej w galerii UAP Rotunda, w Poznaniu, w 2018 roku. Na pionowej płaszczyźnie szyb, stanowiących skrzydła galerijnych drzwi nadrukowałem wówczas odpowiednik podglądu matrycy. Natomiast właściwe jej rozciągnięcie/dekompresja zawarte było w druku eksponowanym panoramicznie na ścianie kołowego pomieszczenia. Widz mógł jeszcze przed wejściem do galerii zobaczyć grafikę poprzez obraz matrycy (szybę wraz z jej nadrukiem). Znajdując się natomiast już we wnętrzu i będąc niejako otoczony drukiem, z centrum mógł obserwować zewnętrzne galerii – jakby „od wewnątrz” matrycy.

[...] „nie tylko nowe media pozwalają na aplikacje starych doświadczeń, ale dają się aplikować w starych.”<sup>30</sup>

„Grafika cyfrowa podobnie jak wcześniej serigrafia, została wprowadzona do programów nauczania wyższych uczelni artystycznych. Co stanowi przykład rozszerzenia się terytorium cyfrowego obrazowania i przenikania medium w inne obszary wizualizacji” także w u klasycznym ujęciu technik graficznych.”<sup>31</sup>

Zgodnie z wymogiem formalnym wskazuję dzieło: **3h 36'**, jako aspirujące do spełnienia warunków określonych w art. 219 ust.1, pkt 2c Ustawy z dnia 20 lipca 2018 r. – Prawo o szkolnictwie wyższym i nauce.

Opis wskazanego dzieła habilitacyjnego:

Realizacja pt.: **3h 36'**

Prezentowana na wystawie pod tym samym tytułem w Galerii Sztuki Współczesnej w Opolu

Otwarcie wystawy miało miejsce 22 czerwca 2020 roku

Pod względem formalnym realizacja zatytułowana **3h 36'**, to zrealizowany przeze mnie osobiście barwny wydruk graficzny w wielkości wynikającej z rozmiarów wnętrza ekspozycyjnego: wysokości 55 cm i długości 18 metrów. Podłożem wydruku było w tym przypadku płótno poliestrowe, matowe, o gramaturze 250, pokryte przystosowanym do druku gruntem (imprime Premium). Grafika zainstalowana została na średniej wysokości wzroku i wpisywała się dokładnie w długości szarych ścian galerii. Stanowiła opracowany fragment matrycy, będącej podstawową formą zapisu przedstawionego w autoreferacie skaningu otwartej przestrzeni – zapisu zdarzeń. Sama zaś matryca została nadrukowana serigraficznie w czerni na frontowej, przeszkłonej w całości ścianie galerii, jej wysokość również wynosiła 55 cm i również wpisana była w pełną długość ściany. Koniecznym jest zaznaczenie, iż sposób ekspozycji wynikał z założenia tematycznego i stanowił istotny element, integralny z całością wypowiedzi.

Wspominałem wcześniej, iż poznawanie i rozumienie świata, dla których kluczowym jest OGLĄD rzeczywistości skupiają moją uwagę na dynamicie nieustającej zmienności, której obrazowe pochwycenie umożliwia dotknięcie istoty wielu zjawisk, a nade wszystko pozwala doświadczyć TRWANIA nieob-

30. Ryszard K. Przybylski, *Gra w świecie danych*, [W:] Klan Cyborgów Marzał człowieka z Technologią, Gniezno 2008 r.

31. B. Chojnacka, *Wielość w Jedności. Offset, serigrafia, techniki cyfrowe i działania intermediarne w grafice polskiej. Różne oblicza grafiki cyfrowej i nowa matryca*. Bydgoszcz 2018, s. 19.

28. Ryszard K. Przybylski, *Gra w świecie danych*, [W:] Klan Cyborgów Marzał człowieka z Technologią, Gniezno 2008

29. B. Chojnacka, *Wielość w Jedności. Offset, serigrafia, techniki cyfrowe i działania intermediarne w grafice polskiej. Różne oblicza grafiki cyfrowej i nowa matryca*. Bydgoszcz 2018, p. 19.

At none of the stages of the process of visualization is the decision making duty delegated to devices. My status as the author is critical in the face of possibilities which they offer.

There are situations in which, in order to emphasize meanings determined by the given subject, I reveal one of the channels in a print. In such case, it is a black and white print, on a separate medium, with its own place in the exposition. This is what happened for instance in the case of the realization titled *2h, 54'* displayed at UAP Rotunda gallery in Poznań in 2018. On a vertical plane of windows which were the leaves of the doors of the gallery I printed an equivalent of a matrix overview. Whereas the extension/decompression, characteristic for it, were included in a print displayed panoramically on the wall of a circular room. The observer could see the graphics through the image of the matrix (window with its print on it) before entering the gallery. However, being already on the inside and being somewhat surrounded by the print, from the center the observer could see the outside of the gallery – as if from “the inside” of the matrix.

[...] „not only the new media allow for the application of old experiences, but they can be applied in the old ones as well”.<sup>28</sup>

“Digital graphics, just like serigraphy beforehand, has been introduced into the curricula of artistic universities. This provides an example of the extension of the territory of digital imaging and the infiltration of the medium into other spheres of visualization also in the classical understanding of graphic techniques.”<sup>29</sup>

Zgodnie z wymogiem formalnym wskazuję dzieło: **3h 36'**, jako aspirujące do spełnienia warunków określonych w art. 219 ust.1, pkt 2c Ustawy z dnia 20 lipca 2018 r. – Prawo o szkolnictwie wyższym i nauce.

Description of the indicated postdoctoral dissertation:

Realization titled: **3h 36'**

Presented at an exhibition organized under the same title at Galeria Sztuki Współczesnej in Opole

The opening of the exhibition took place on June 22, 2020

Formally, the realization titled **3h 36'** is a colorful graphic print made personally by me in the size resulting from the dimensions of the expositional space: 55cm in height, 18 meters in length. The print was created on a matt polyester canvas with the basis weight of 250 covered with a foundation suitable for printing (IMPRIME Premium). The graphics was installed at eye level and perfectly fit into the length of the gallery's grey walls. It constituted a developed part of a matrix which was the basic form of recording described in the summary of professional accomplishments on the scanning of open space – recording of events. The matrix itself, on the other hand, was printed in black on the front, glazed wall of the gallery with the use of the serigraphy technique. Its height was also 55cm and it fitted into







3h 36', detail

ciązonego wielowarstwowymi pokładami egzystencjałów, tworzących prozę codzienności. Znaczenie takiego doświadczenia jest trudne do przecenienia. Refleksja ta stanowi podstawę dla zakresiania obszarów tematycznych, twórczego formułowania znaczeń i określaniu charakteru mojego obrazowania graficznego. Sama zaś forma realizacji prezentowanej w opolskiej galerii zawiera kilka aspektów, które chciałbym przybliżyć.

Konstrukcja przywoływanej wypowiedzi wywodzi się z namysłu nad czasem i tym co określa zagadnienie czasowości, pojmowanej jako model interpretacji przemijania lub choćby zdarzenia – doświadczanego różnorodnie: fizycznie, psychologicznie, duchowo i intelektualnie. Panoramiczna forma prezentowanego obrazu graficznego wynika wprost z trajektorii pracy urządzenia skanującego, zapisującego poziomo przestrzeń i rejestrującego wszystkie jej elementy zdarzeniowe. Zdarzeniem jest również sam zapis i, co ważne podobną strukturę przybierać może sam odczyt takiego obrazu, który okalając dokładnie przestrzeń wystawienniczą oprócz postrzeżenia całości umożliwia czy wręcz skłania do – tożsamego zarówno ze sposobem zapisu jak i formą obrazu – poziomego podążania wzdłuż obrazu. Miało to miejsce zwłaszcza wówczas gdy odbiorca chciał dostrzec ciąg detali, o których można powiedzieć, iż z powodu swojego charakteru wręcz domagały się takiego zachowania. Do wagi detalu nawiąże jeszcze w dalszej części opisu w innym aspekcie.

Ta nieskomplikowana w gruncie rzeczy technika zapisu obrazu, jaką jest skanowanie obrazu przestrzeni wpisuje się w refleksję Alicji Kepińskiej, która

the full length of the wall as well. It is necessary to emphasize that the way in which the exposition was organized resulted from a thematic assumption and constituted a crucial element integral with the entirety of the artistic statement.

I mentioned earlier that getting to know and understanding the world, for which the **OBSERVATION** of reality is key, draw my attention to the dynamics of incessant change. The capture of the change into a graphics allows for touching the essence of many phenomena, but above all, it allows for the experiencing of **BEING** without the burden of multilayer reserves of existential elements which comprise the prose of everyday life. It is difficult to overestimate such experience. This thought constitutes the basis for determining thematic areas, creative formulation of meanings, and specifying the character of my graphic imaging. The form of the realization exhibited at the gallery in Opole itself includes a few aspects that I would like to discuss in more detail.

The construction of the mentioned artistic statement was born out of the reflection on time and what is described by the notion of temporality understood as a model of interpretation of transience or even an event – experienced in various ways: physically, psychologically, spiritually, and intellectually. The panoramic form of the presented graphic image results directly from the trajectory of the functioning of a scanning device which records space horizontally and captures all its elements and events. The process of recording is an event in itself and, what is crucial, reading of such an image may have a similar structure, because the graphics, by surrounding the exhibition space, enables or

3h 36'



3h 36'



na temat mediów współczesnych wypowiedzi artystycznych mówiła, iż istnieją takie, które „nie tylko wylaniają chwilę z pewnego *continuum* czasowego, ale utrwalają ją i stawiają niejako >>poza datę<<: dana chwila uzyskuje podwójne istnienie i może być poddawana manipulacjom. Za pomocą serii fotografii można przeprowadzić linię wydarzeniową postępując się substancją czasu...”<sup>32</sup>

Zaznaczyć tylko muszę, iż zastosowany skanowanie jest nie tyle serią fotografii, co jednym, rozciągniętym w czasie obrazem parafotograficznym – nie zmienia to jednak sensu i wagi przytoczonego stwierdzenia.

Pozioma trajektoria zapisu w sensie formalnym spotyka się z jednej strony ze środowiskiem peronu stacji kolejowej, figurą stojącego na niej pociągu i przebywaną przeze mnie wraz ze skanerem drogą podróży również pociągiem, przejeżdżającym przez stację – tak przedstawia się wydobyty z matrycy fragmentu zapisu, stanowiący ostateczny wyraz obrazowy. O jego wyborze nie zdecydowała jednak zbieżność poziomej struktury tych czynników z panoramicznie zazwyczaj przeprowadzanym przeze mnie zapisem, ale obecność postaci osób na peronie. Te zaś, traktowane przeze mnie jak najbardziej podmiotowo pod względem formalnym są oczywiście pionowe. To krzyżowe przecinanie się obu kierunków jest dla mnie niezwykle ważne. Nie tylko bowiem warunkuje ostateczne uokretnienie formalnych elementów, widocznych na prezentowanym wydruku – wszelkich form liniowych oraz płam wzdłużnych i rytmów pionowych – ale poprzez swoją metaforyczność i symbolikę akcentuje istotne dla mnie sensory ułokowane w wypowiedzanej refleksji. „Zaden świat nie

32. A. Kępińska, „Doświadczenie >>niemożliwego<<”, w: *Refleksja konceptualna w sztuce polskiej. Doświadczenia dyskursu: 1965–1975*, red. Paweł Polt i Piotr Woźniakiewicz (Warszawa: CSW Zamek Ujazdowski, 2000), str.11



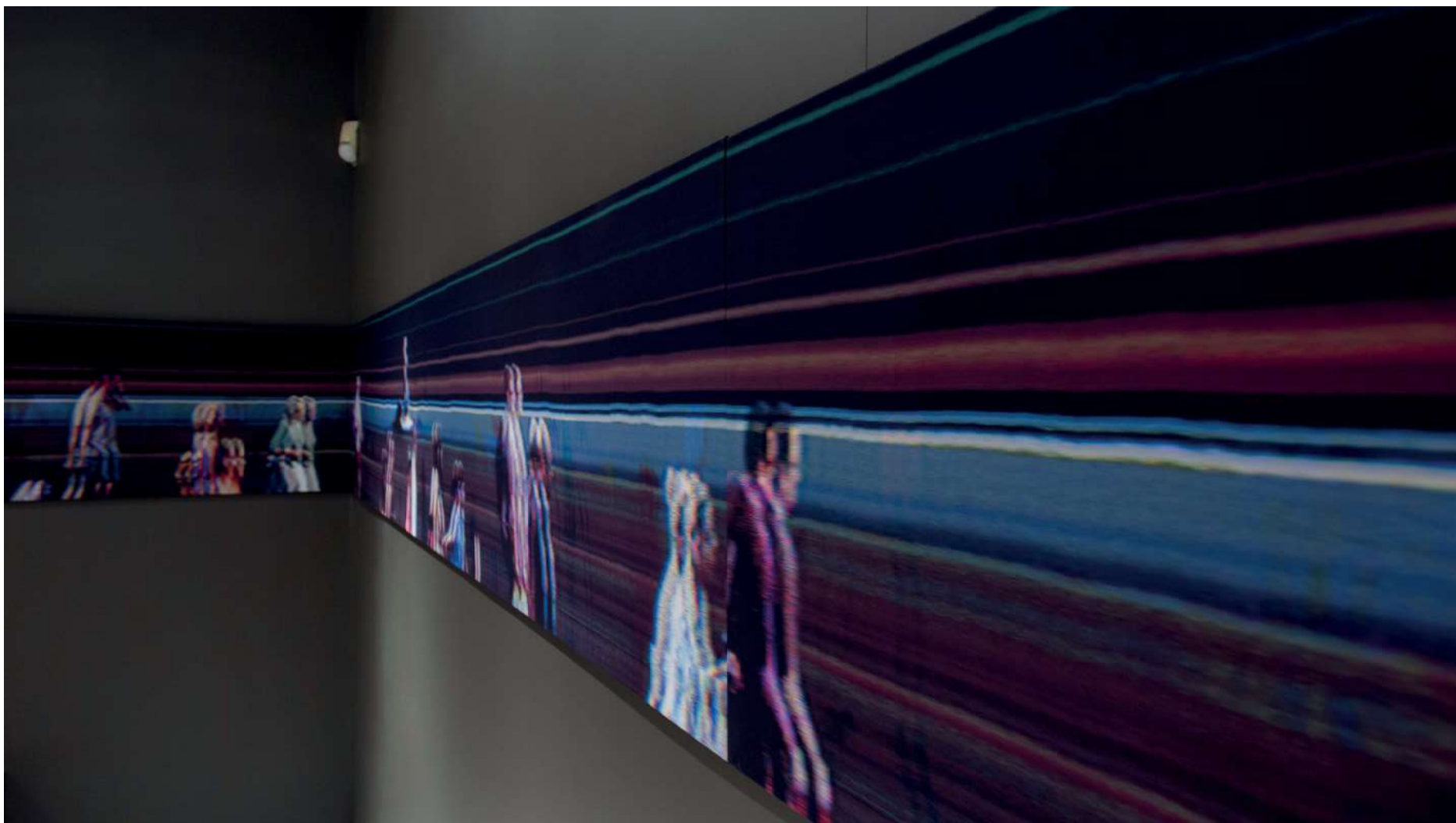
30. A. Kępińska, „Doświadczenie >>niemożliwego<<”, in *Refleksja konceptualna w sztuce polskiej. Doświadczenia dyskursu: 1965–1975*, ed. Paweł Polt and Piotr Woźniakiewicz (Warszawa: CSW Zamek Ujazdowski, 2000), p.11

even prompts to not only perceive the whole but also to pursue the graphics horizontally, both when it comes to the method of recording and the form of the piece of art. It happened especially when a recipient wanted to perceive a sequence of details which, one may say, because of their character, required such behavior. I will go back to the importance of details in the further part of the description while talking about a different aspect.

Scanning of an image, which is essentially an uncomplicated method of recording the image of space, fits into Alicja Kępińska's opinion, who, while talking about the modern methods of artistic statements said that there exist such methods which “not only reveal a moment from the continuum of time but also capture it and place somewhat <<outside a date>>: the given moment acquires a double existence and may be subject to manipulation. Using a series of photographs, one can show a line of events with the use of the substance of time...”<sup>30</sup>

I need to emphasize that the applied and used scanning is not a series of photographs per se but one parafotographic image stretched over time – however, it does not change the sense and importance of the quoted statement.

Formally, on the one hand, the horizontal trajectory of recording meets with the environment of a railway station platform, the figure of a train standing on it, as well as the route which I and my scanner were taking on a train passing through the station – this is how the fragment of recording taken from the





jest możliwy bez wertykalności i ten wymiar sam *przez się przywodzi myśl o transcendencji*,<sup>33</sup> – stwierdza Mircea Eliade. Wielokulturowo ułożony wertykalny kierunek symbolicznie wskazuje na istniejące od zawsze pragnienie wykroczenia poza – mówiąc skrótowo – horyzontalny wymiar naszej codzienności wraz z całą koniecznością zmagania się z nią. Niejednokrotnie stanowi wyraz nadziei na przekroczenie granicy znanego człowiekowi czasowego wymiaru egzystencji. A stopień uwagi, jaki do tej nadziei przywiązujemy może warunkować nasz wymiar „poziomy” – zawierający się głównie w naszych wzajemnych relacjach. Być może nie bez powodu zatem krzyż stanowi jeden z centralnych znaków ułożony w obszarze duchowości i kulturowości.

Wspominane przeze mnie wcześniej detale grafiki – urokiwie, wielobarwne zespoly plam – nie powstały dla samych względów estetycznych. Nie są bowiem wynikiem opracowania zapisu, z wykorzystaniem możliwości kreacyjnych programu graficznego. Ich forma i barwa ujawniła się niejako sama, poprzez rozciągnięcie wybranego wycinka matrycy. Jako takie stanowią dla mnie elementy – można powiedzieć – morfologii czasu, ukrytej pod podszejką materii czasowości i jej złożonej struktury, niemożliwej do postrzeżenia bez zaistniałego procesu. Inaczej to ujmując – niemożliwej do zaobserwowania w zwykłym wymiarze czasowym, reprezentowanym przez zegar, umownie obiektywne narzędzie do pomiaru czasu. Stąd też tytuł realizacji i zarazem wystawy, będący zegarową wartością czasu zawiera w sobie pewną przewrotność. Jest określeniem długości trwania graficznego zadruku powierzchni, która sama w sobie jest przecież jedynie techniczną właściwością maszyny drukującej. Właściwej istoty czasu winniśmy szukać gdzie indziej. Są dla mnie niezwykle ważne pamięć obecności w danym miejscu i jej zapisanie zawarte w materiale skaningowym oraz spotkanie następnie tego, co zapamiętane z wydobywanym z matrycy momentem obrazowym. W procesie tym udział bierze cały ładunek emocji danej chwili i bieżącego momentu twórczego. Nie inaczej było w przypadku opisywanej realizacji. Ta swoista konfrontacja nasuwa mi refleksje jakie w swojej sztuce podejmował Andrzej Matuszewski, który wskazywał: „czas razem z przestrzenią, znane punktochwile, tworzy czasoprzestrzeń, wzajemne położenie, zwymiarowaną ciągłość. (...) W czasoprzestrzeni zachodzą wszystkie znane i doznawane zjawiska”.<sup>34</sup> Matuszewski zastanawiał się: „Czy każdy ma czas własny, niejako prywatny czy też czas jest globalny, generalny, dla wszystkich i dla wszystkiego? I tak, i tak. Mówi się, mój czas jest moją własnością, jest taki jest inny, lub nie jest taki jaki pragnąłbym. (...) Zapewne to czas generalny zawiera w sobie czasy indywidualne.”<sup>35</sup>

Decyzja o odróżnieniu barwnym matrycy i wydruku właściwego obrazu graficznego wywodzi się z charakteru matrycy cyfrowej / całości sekwencji skanu jako materiału o dalece większej gęstości nieujawnionej jeszcze informacji obrazowej. Metaforą może być tutaj istota „czarnej dziury”, ciała astralnego, którego określenie wywodzi się z jego cech oglądowych, a raczej ich braku w wyniku pochłonięcia całości docierającego tam światła i jednocześnie niewyobraźalnej gęstości. O ile jednak czarna dziura jest nieprzekraczalnym horyzontem zdarzeń, to pojedyncza sekwencja skaningowa, zapisana w pliku cyfrowym jest niezwykle potencjalna i umożliwia wydobyć niezliczonej ilości ukonkretnionych form obrazowych. Czerń matrycy na przeszkódnej ścianie galerii – przez ażury, której dostrzec można bądź to eksponowany wydruk barwny, bądź (w przypadku obecności wewnątrz

33. cyt. za: M. Smoczyński, *Czas przeszły*, t. 1, str. 65, Komentarze do prac zrealizowanych w latach 1980-1999 (autoreferat), MOCAK, Kraków 2013.

34. A. Matuszewski, cytował: Maciej H. Zdanowicz, *Pojęcie i doświadczanie czasu w polskiej sztuce konceptualnej*, Sztuka i Dokumentacja, nr 6 (2012), str. 144

35. tamże

31. Quote in: M. Smoczyński, *Czas przeszły*, v. 1, p. 65, Komentarze do prac zrealizowanych w latach 1980-1999 (autoreferat), MOCAK, Kraków 2013

32. A. Matuszewski, quote in: Maciej H. Zdanowicz, *Pojęcie i doświadczanie czasu w polskiej sztuce konceptualnej*, Sztuka i Dokumentacja, nr 6 (2012), p. 144

33. As above

matrix presents itself, and, in turn, it constitutes the final graphic statement. Nevertheless, the choice of the statement was not conditioned by the convergence of a horizontal structure of these factors with a recording process which is usually conducted by me panoramically, but rather by the presence of people on the platform. Those, formally treated by me subjectively, are, of course, vertical. This intersection of two directions which forms the figure of a cross is imperative to me. The reason for that is that it does not only condition the final specification of formal elements visible on the presented print – all linear forms as well as longitudinal stains and vertical lines – but through its metaphors and symbolism it highlights senses which are important to me and which are located in the expressed thought. As Mircea Eliade claims: “No world is possible without verticality and the plane itself evokes the thought of transcendence”.<sup>31</sup> Multiculturally located vertical direction symbolically indicates something which has always been present, more specifically the desire to go beyond the horizontal plane of everyday life and the whole necessity to struggle with it. Frequently, it is an expression of hope to cross the border of the temporal plane of existence known to man. And the level of attention that we pay to this hope may condition our “horizontal” plane – which relates mainly to our mutual relations. Therefore, perhaps not without a reason, the cross constitutes one of the central symbols placed in the area of spirituality and culturality.

The abovementioned details of graphics – charming, colorful groups of stains – were not created solely for aesthetic considerations. The reason for that is the fact that they were not the result of the development of recording with the use of creative possibilities of a graphics program. Their form and color revealed themselves by stretching of a chosen piece of matrix. It can be said that, as such, they constitute to me the elements of the morphology of time, hidden under the lining of the temporal matter and its complex structure impossible to perceive without an arising process. To put it differently – impossible to observe in a normal temporal dimension represented by a clock conventionally considered as an objective tool for time measurement. This is where the title of the realization and the exhibition comes from. The title comprises a clock time value and as such, it includes a certain perversity. It represents the time which it takes to graphically print a surface, which in itself is solely a technical property of a printing device. We should search for the actual meaning of time somewhere else. What is very important to me is the memory of presence in a given place and the recording of it included in the scanned material, as well as the subsequent encounter of that which is remembered with that which is the visual moment extracted from the matrix. All emotions related to the given moment and the current creative endeavor participate in this process. The same happened in the case of the described realization. This confrontation brings to my mind the issues which were tackled by Andrzej Matuszewski who pointed out that: “time along with space, known points-moments, form space-time, mutual location, a dimensional continuum. (...) All known and experienced phenomena take place in space-time.”<sup>32</sup> Matuszewski wondered: “Does each of us have their own, somewhat private time, or is it global and general, for everything and everyone? Both. And yes, yes. It is said that my time is my property, it is such or it is different, or it is not what I would like it to be. (...) Surely general time includes in itself more than individual times.”<sup>33</sup>

przechodniów na zewnątrz – w zestawieniu z wielobarwnymi zespołami plam i linii podkreśla w założeniu rozróżnienie czasowej wymiarowości zdarzeń i cech poszczególnych etapów procesu obrazowania.

Realizacja 3h 36' wydaje się ponadto znacząco korespondować z pracą zatytułowaną 2h 54' – prezentowaną w Galerii Rotunda UAP w Poznaniu, w 2018 roku. Obie realizacje mają podobne założenie ekspozycyjne, przy czym galeria poznańska jest pomieszczeniem kołowym. To spotkanie cech galeryjnej architektury – koła i kwadratu – odsyła do znanej figury człowieka witruińskiego – jednego z najsłynniejszych rysunków Leonarda da Vinci, przedstawiającego sylwetkę człowieka wpisanego równocześnie w kwadrat i koło, które na płaszczyźnie kulturowej symbolizują odpowiednio – znany nam świat (kwadrat – cztery strony świata) i świat duchowy, niepoznany, transcendentny, kosmiczny (koło – sfery kosmiczne, niebo). Opozycyjne kategorie, stanowiące o magnetyzmie rysunku, jak: natura/kultura, geometria/organiczność, czy fizyczność/duchowość wyrażone są właśnie przez kwadrat i koło. Zestawienie obu realizacji zdaje się pogłębiać rozróżnienie obszarów rzeczywistości i oferuje napięcie, zawierające się w próbie spotkania tego, co chwilowe z pozaczasowym, naszej poziomej przestrzeni (kwadrat) z tym, co wykracza poza wszelką codzienność (koło). Obie ekspozycje w centrum stawiają widza, podążającego za odczytem panoramicznego wydruku graficznego.

## Zakończenie

*Od form zrodzonych w ruchu biegnie droga ku ruchom,  
które stają się formą poprzez zwykłą zmianę w czasie  
trwania...<sup>36</sup>*

Recepcja ruchu w obrazie graficznym lokuje moje działania twórczo-artystyczne w obszarze sztuki wyrosłej wobec namysłu nad czasowością i zmiennością. Obok intuicji własnych i zasobu doświadczeń ufundowane na tych własnościach narracje, związane z nimi konotacje i rozważania, znane z historii ludzkiej myśli i bieżące tworzą gęstą strukturę pojęć, istotnych dla moich poszukiwań właściwej formy obrazowej. Szereg dotychczas poczynionych analiz i wniosków każe mi podkreślić wciąż rozszerzające się pola znaczeń, których eksploracja zdaje się nigdy nie ustać. To continuum jest bowiem immanencją samej natury czasu. W wydobytach z gąszczu niepoliczalnych ujęć, poszczególnych wypowiedziach obrazowych starałem się zawrzeć różnorakie rozpiętości. Stąd sam CZAS i nierozzerwalnie towarzysząca mu PRZESTRZEŃ rozpatrywałem od strony indywidualnego, egzystencjalnego ich doświadczania jak i własności stanowiących ogólnie rozumiane determinanty społeczne i historyczne. Reprezentacje zaś osobistego przeżywania i doznawania rzeczywistości ujawniają jednocześnie sposób ich transformacji w obraz – grafikę unikatową. Przy czym sposób ten – nie mający jedynie funkcjonalnego i wykonawczego charakteru – traktuję poniekąd jako model samego przeżycia i jego zapisu. Świadomość tradycji warsztatu graficznego z jednej strony i rozwój technologii artykulacyjnych z drugiej – obie naznaczone znów temporalnym odniesieniem – to czynniki tworzące swoistą klamrę dla moich decyzji wyrażeniowych. Intuicja zaś, rodząca intencję przekazania indywidualnego postrzegania zjawisk świata i ich doświadczania podpowiada mi, iż dzieło sztuki jest nie tylko formą dokumentacji udziału autora w zdarzeniach świata, ale samo powinno stanowić zdarzenie – przyzwalając na żywotny w nim udział widza/odbiorcy. Z wszystkimi jego uczuciami i intelektualnymi zasobami, które umożliwiają rozpoznanie za-



36. P. Valéry, *Wstęp do metody Leonarda Da Vinci*, przełożyła Aleksandra Frybesowa [w:] *Estetyka słowa*, Warszawa 1971, str. 47.

34. [translation mine]  
P. Valéry, *Wstęp do metody Leonarda Da Vinci*, translated by Aleksandra Frybesowa [in:] *Estetyka słowa*, Warsaw 1971, p. 47.

## The blackness of the matrix

The decision to differentiate between the color of the matrix and the actual print comes from the character of the digital matrix / the whole sequence of the scan as material which has a far greater density of still unrevealed visual information. The metaphor here can be the matter of a "black hole", an astral body whose term originates from its visual features, or rather from their lack as a result of the absorption of all the light which gets there, as well as from its unimaginable density. However, even though a black hole constitutes the absolute horizon of events, a single scanning sequence recorded in a digital file has great potential and allows for the extraction of an innumerable number of specified visual forms. The blackness of the matrix on the glazed gallery wall – through whose openwork one can perceive either the exhibited colorful print or (in the case when the observer is inside), the passers-by outside – in combination with colorful groups of stains and lines, in principle highlights the temporal differentiation of the dimensionality of events and the features of particular stages of the imaging process.

Moreover, the 3h'36 realization seems to significantly correspond with the 2h'54 piece of art exhibited at Galeria Rotunda UAP in Poznań in 2018. Both pieces of art have a similar expositional premise, yet the gallery in Poznań is a circular room. This meeting of the features of the architecture of galleries – circle and square – refers to the known figure of the Vitruvian Man – one of the most famous drawings by Leonardo da Vinci. It portrays a silhouette of a man enclosed in both a square and a circle which, on the cultural plane, symbolize respectively the world that we know (square – four corners of the earth) and the spiritual world, unknown, transcendent, cosmic (circle – cosmic spheres, heavens). Opposing categories that contribute to the magnetism of the drawing, such as nature/culture, geometry/organicity, or physicality/spirituality, are expressed through the square and circle. The juxtaposition of the two pieces of art seems to deepen the differentiation of the areas of reality and produces tension which results from the attempt to combine something temporary with something outside of time, our horizontal plane (square) with what goes beyond any everydayness (circle). In both exhibitions, the center is the observer who follows the panoramic reading of the graphic print.

## Conclusion

*From the forms born in movement runs the road towards  
movements which become a form through an ordinary  
change in duration...<sup>34</sup>*

The reception of movement in a graphic image locates my creative and artistic activities in the sphere of art which originated in the contemplation on time and change. Personal intuitions and experiences on which narrations are based, as well as connotations and considerations related to them known from the history of human thought as well as current ones, they all form a dense structure of concepts important for my search for the proper visual form. A series of analyses and conclusions made so far forces me to emphasize the ever-broadening areas of meanings whose exploration seems to never stop. For this continuum is the immanence of the nature of time itself. I attempted to include various variables in particular visual statements extracted from the abundance of shots.

rysowanych znaczeń. Wszystkie jednak przywoływane dotychczas elementy i cechy, służące opisom zdarzeń, a także moich działań w polu sztuki zdają się wypyknąć pojemnie dla mnie napięcie wynikłe z ich odróżnień rodzajowych i opozycyjnych miar. Od przeszłości i przyszłości zatem począwszy – możemy mówić o zdarzeniu dawnym i/lub nadchodzącym (spotykając po drodze paradoks terażniejszości), o doświadczeniu indywidualnym i/lub społecznym. W warstwie warsztatowej zaś o ujęciu dalekim bądź bliskim, długim lub krótkotrwałym, ruchu dynamicznym bądź powolnym, kompresji i dekompresji danych obrazowych. O wszelkich możliwościach kreatywnych autora wobec potencjalności urządzeń. I wreszcie o konstytutywnej dla grafiki relacji matryca-odbitek. Same te obserwacje nie stanowią jednak centrum mojej refleksji. Jest nim raczej tęsknota za osiągnięciem całości, jedni. Pragnienie doznania świata niepodzielnego. Niespotykane harmonijnego wobec bogactwa różnic. Różnic, które nie są zbiorem uwarunkowań nieustannego „za” lub „przeciw”, „albo-albo”, „zawsze-nigdy”... Jest to pragnienie z rodzaju tych, które być może otwierają listę wielkich utopii, ale jednocześnie są fundamentalne dla wszystkich narracji ujmujących sens bycia człowieka. Bardziej lub mniej romantycznych i w różnym stopniu będących rekompensatą tego BRAKU. Jest to pragnienie bliskie istocie poezji. Sztuki w ogóle.

Przypomina o tym próba zeskanowania wiatru, która skończyła się niepowodzeniem (z 2011 roku). Możliwe było tylko, a może właśnie aż zarejestrowanie przejawu jego ISTNIENIA.

*„Grafika to sztuka dzielenia się emocjami i myślami, układania ich w kolejne warstwy, porządkowania gromadzenia, to szukanie języka który choć osobisty potrafi dotrzeć do odbiorcy, zainteresować go, czasem zadziwić...”<sup>37</sup>*

W licznych tekstach poświęconych grafice odnajduję potwierdzenie tego, czego sam doświadczam oraz bliskim mi stwierdzeniem. Rodzaj poczucia wspólnoty jaki temu towarzyszy pozwala mi iść naprzód... aż po horyzont.

Poznań, maj 2020 r.  
dr Jarosław Janas

37. Marta Raczek, Grafika Płynnie  
Nowoczesności, 7 TGP  
w Katowicach, 2009 r. Str.12

35. M. Raczek

That is why I considered the **TIME** itself as well as **SPACE** which inextricably accompanies it from the perspective of individual, existential experience as well as properties understood commonly as social and historical determinants. The representations of the personal experiencing of reality simultaneously reveal the way of their transformation into an image – a unique graphics. At the same time, I treat this method – which does not have only the functional and executive character – somewhat as a model of the experience itself and its recording. The awareness of the traditions of the graphic workshop on the one hand and the development of articulative technologies on the other – both marked by a temporal reference – those are factors which constitute a peculiar border for my expressive decisions. What is more, intuition, which gives rise to the intention of passing down an individual perception of the phenomena of the world and their experiencing, tells me that a piece of art is not only a form of documentation of the authors participation in the events of the world, but should constitute an event by itself – allowing for a lively spectator/recipient participation in it. With all its sensations and intellectual reserves which allow for the recognition of portrayed meanings. However, all elements and features evoked so far which have served to describe events as well as my actions in the field of art, seem to highlight the strong, in my opinion, tension resulting from their generic differences and contradictory measures. Thus, starting with the past and the future – we can talk about a past and/or upcoming event (encountering on the way the paradox of the present), about an individual and/or social experience. From the technical point of view, on the other hand, we can talk about a distant or a close shot, long or brief, a dynamic or a slow movement, compression and decompression of visual data. About all creative possibilities of the author in the face of potentiality of devices. And finally about the matrix-copy relationship which is essential for graphics. However, those observations alone do not constitute the center of my considerations. In the center lies the longing for the achievement of the whole, totality. The desire to get to know the undivided world. Exceptionally harmonious in the face of the plethora of differences. Differences which are not a collection of the circumstances of incessant “yes” or “against” or “either-or”, “always-never”... It is desire of this kind which maybe opens a list of huge utopias, but at the same time is fundamental to all narrations capturing the sense of being a human. More or less romantic and to a certain degree providing a compensation for this LACK. It is a desire which is close to the substance of poetry. Art in general.

The attempt to scan wind which ended in failure (in 2011) reminds about it. What was possible was only, or maybe even, the registration of the manifestation of its EXISTENCE.

*„Graphics is the art of sharing emotions and thoughts, arranging them into consecutive layers, ordering, collecting, it is the search for language which, although personal, can reach the recipient, interest him, sometimes amaze...”<sup>35</sup>*

In numerous texts on the subject of graphics I find the confirmation of what I experience myself as well as statements close to my heart. Some sort of feeling of community which accompanies it allows me to move forward... towards the horizon.

Poznań, May 2020  
Jarosław Janas, PhD

## Bibliografia:

1. Adam Romaniuk, *Cyfrowy wymiar obrazu*. Katalog 9 Triennale grafiki polskiej, Katowice 2015 r.
2. Antoni Cygan, *Wstęp do katalogu 10 Triennale grafiki polskiej*, Katowice 2018 r.
3. Barbara Chojnacka, *Wielość w Jedności. Offset, serigrafia, techniki cyfrowe i działania intermedialne w grafice polskiej, Różne oblicza grafiki cyfrowej i nowa matryca*, Bydgoszcz 2018 r.
4. Damian Leszczyński – Descartes i Husserl o zewnętrżności i rozciągłości; *Metafizyka Fenomenologia Realizm*, red. D. Leszczyński, P. Zuchowski; Polskie Forum Filozoficzne, Wrocław, 2012 r.
5. Dorota Folga-Januszewska, *Widzenie Graficzne*, Katalog 10 Triennale grafiki polskiej, Katowice 2018 r. *Homo graphicus*, Katalog 7 Triennale Grafiki Polskiej. Katowice 2009 r. *Podwójny byt grafiki, [w:] Grafika współczesna, między unikatem a elektroniczną kopią*. Materiał sesji zorganizowanej w ramach MTG, Kraków'97, Kraków 1999 r.
6. Grzegorz Hańderek, *10 Triennale grafiki polskiej*, Katalog 10 TGP, Katowice 2018 r.
7. Jacek Gurczyński, *Pojęcie matryc M. Ostrowskiego – analiza i krytyka*, Lublin 2019 r. Pobrane z czasopisma *Annales I – Philosophy and Sociology*, <http://philosophia.anales.umcs.pl>
8. Jan Woleński: *Epistemologia. Poznanie, prawda, wiedza, realizm*, Warszawa, PWN, 2014 r.
9. Marta Raczek, *Grafika Płynnej Nowoczesności*, 7 TGP w Katowicach, 2009 r.
10. Martin Heidegger, *Źródła dzieła sztuki, [w:] tenże, Drogi lasu*, tłum. J. Mizera, Warszawa 1976
11. Michał Ostrowski, *Wirtualne realia. Estetyka w epoce elektroniki*, Kraków 2006 r.
12. Monika Jądzińska, *Duże dzieło sztuki. Sztuka instalacji. Autentyzm, zachowanie, konserwacja*, Kraków 2012 r.
13. Paul Valéry, *Estetyka słowa. Wstęp do metody Leonarda Da Vinci*, przeł. Aleksandra Frybesowa, Donata Eska, PIW, Warszawa 1971 r.
14. Piotr Zawojski, *Człowiek i aparat Wilema Flussera filozofia fotografii*, Katowice 2004.
15. Piotr Krajewski, *Wprowadzenie do traktatu o obrazie*, Zbigniew Rybczyński traktat o obrazie, Art. Station Foundation, Poznań 2009 r.

## Bibliography:

1. Adam Romaniuk, *Digital dimension of the image*, Catalog 9 Triennial of Polish graphics, Katowice 2015
2. Antoni Cygan, *Introduction to the catalog of the 10 Polish Triennial of Graphics*, Katowice 2018
3. Barbara Chojnacka, *Multiplicity in Unity, Offset, serigraphy, digital techniques and intermedia activities in Polish graphics, Various faces of digital graphics and a new matrix*, Bydgoszcz 2018
4. Damian Leszczyński – Descartes and Husserl about externality and extension; *Metaphysics. Phenomenology. Realism*, red. D. Leszczyński, P. Zuchowski; Polish Philosophy Forum, Wrocław, 2012
5. Dorota Folga-Januszewska, *Graphic Vision*, Catalog 10 Triennial of Polish graphics. Katowice 2018. *Homo graphicus*, Catalog of the 7 Polish Print Triennial. Katowice 2009. *Double existence of graphics, [in:] Contemporary graphics, between the unique and the electronic copy*. Material of the session organized as part of MTG, Krakow, 97, Krakow 1999
6. Grzegorz Hańderek, *10 Triennial of Polish Graphics, TGP Catalog 10*, Katowice 2018
7. Jacek Gurczyński, *The concept of M. Ostrowski matrices – analysis and criticism*, Lublin 2019. Taken from the magazine, *Annales I – Philosophy and Sociology*, <http://philosophia.anales.umcs.pl>
8. Jan Woleński: *Epistemology. Knowledge, truth, knowledge, realism*, Warsaw, PWN, 2014
9. Marta Raczek, *Graphic of Liquid Modernity*, 7 TGP in Katowice, 2009
10. Martin Heidegger, *Sources of a Work of Art, [in:] the same, Roads of the Forest*, translated by J. Mizera, Warsaw 1976
11. Michał Ostrowski, *Virtual realia. Aesthetics in the age of electronics*, Krakow 2006
12. Monika Jądzińska, *A large work of art. Installation art. Authenticity, behavior, conservation*, Krakow 2012
13. Paul Valéry, *Aesthetics of the word. Introduction to the Leonardo Da Vinci method*, trans. Aleksandra Frybesowa, Donata Eska, PIW, Warsaw 1971
14. Piotr Zawojski, *Man and camera. Wilema Flusser photography philosophy*, Katowice 2004
15. Piotr Krajewski, *Introduction to the image treaty*, Zbigniew Rybczyński image treaty, Art. Station Foundation, Poznań 2009



16. Roman Konik. *Między przedmiotem a przedstawieniem. Filozoficzna analiza sposobów obrazowania w oparciu o malarstwo, fotografię i obrazy syntetyczne*. Wrocław 2013
17. Ryszard W. Kluszczyński. *Sztuka interaktywna. Od dzieła-instrumentu do interaktywnego spektaklu*, Warszawa 2010 r.
18. Ryszard K. Przybylski, *Gra w bazie danych*, [W]: Klan Cyborgów: *Mariaż człowieka z Technologią*, Gniezno 2008 r.
19. Sebastian Dudzik. *Zmienne oblicza grafiki polskiej*, Katalog 9 Triennale grafiki polskiej, Katowice 2015 r. *Warsztat jako rzemieślnicza umiejętność czy element tożsamości artystycznej w grafice? Uwagi na marginesie rozważań o nauczaniu grafiki*, Zeszyty artystyczne UAP nr 20, Poznań 2010 r. *Wstęp do MTG „Kolor w Grafice”, Cyfra i kolor, fotograficzna reprezentacja rzeczywistości*, Toruń 2011 r.
20. Zbigniew Rybczyński. *Traktat o obrazie*, Poznań 2009 r.

16. Roman Konik. *Between the subject and the performance. Philosophical analysis of imaging methods based on painting, photography and synthetic images*, Wrocław 2013
17. Ryszard W. Kluszczyński. *Interactive art. From work-instrument to interactive performance*, Warsaw 2010
18. Ryszard K. Przybylski, *Game in a database*, [In]: Cyborg Clan: *The Marriage of Man with Technology*, Gniezno 2008
19. Sebastian Dudzik. *Variable faces of Polish graphics. The changing face of Polish Graphic Art*. Catalog 9 Triennial of Polish Graphic Arts, Katowice 2015, *Workshop as a craft skill or element of artistic identity in graphics? Notes on the margins of considerations about teaching graphics*, Artistic notebooks UAP No. 20, Poznań 2010 *Introduction to MTG “Color in Graphics”, Number and color, photographic representation of reality*, Toruń 2011
20. Zbigniew Rybczyński. *Traktat o obrazie / A treatise on the visual image*, Poznan 2009