

SZTUKA

JAKO JEZYKI

I NARZĘDZIE

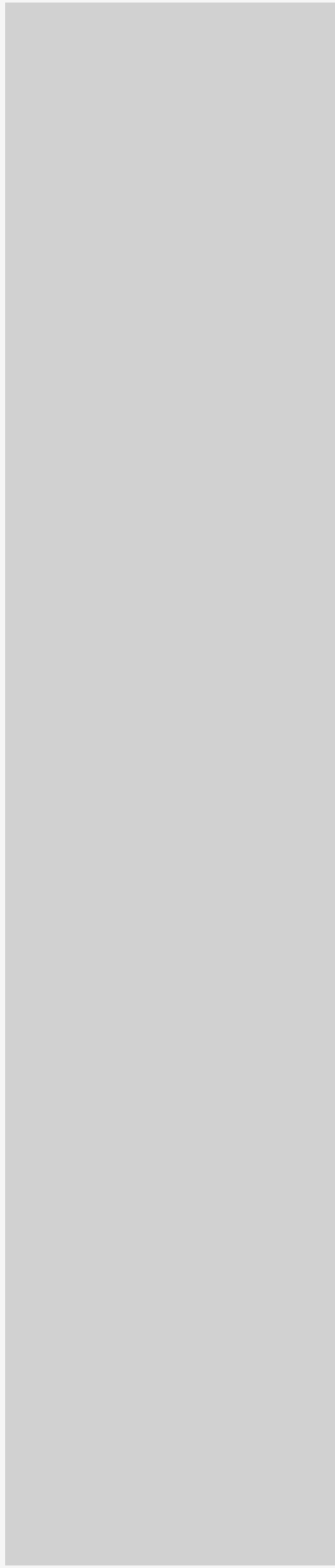
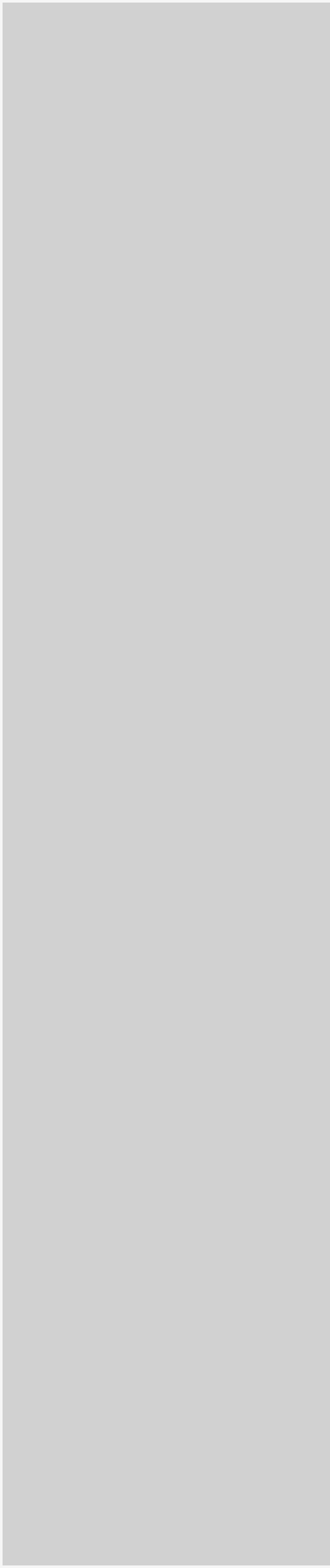
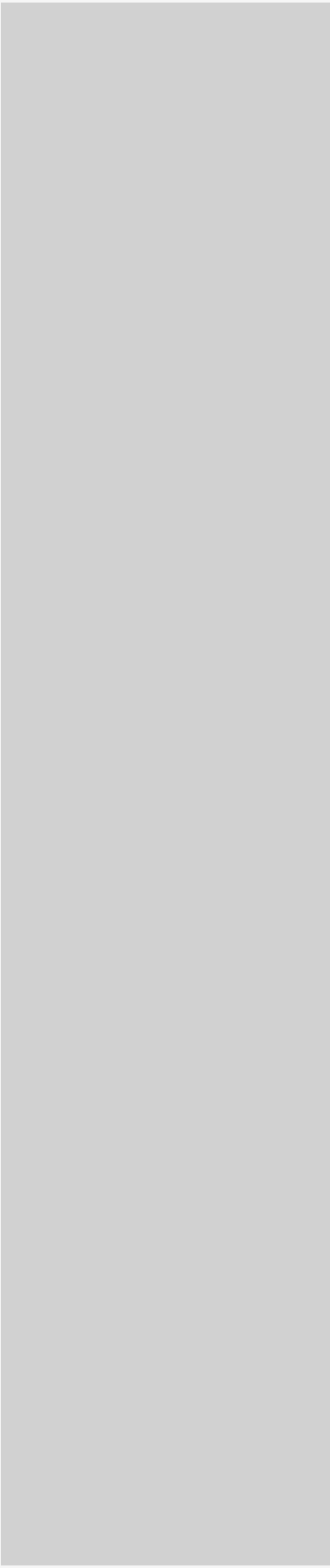
ARTIAS

A LANGUAGE

AND TOOL

Sztuka jako język i narzędzie

Art as a Language and Tool



Szanowni Państwo,

w imieniu organizatorów międzynarodowej konferencji naukowo-artystycznej „Sztuka jako język i narzędzie” pragniemy wyrazić serdeczne podziękowania wszystkim uczestnikom, prelegentom, artystom oraz osobom zaangażowanym w przygotowanie i realizację tego wydarzenia. Konferencja, zorganizowana przez Instytut Sztuk Pięknych Kolegium Nauk Humanistycznych UR, była możliwa dzięki wsparciu Narodowej Agencji Wymiany Akademickiej w ramach programu „Welcome to Poland 2022”. Dzięki Państwa obecności i zaangażowaniu mogliśmy wspólnie stworzyć przestrzeń do twórczej refleksji nad rolą sztuki jako narzędzia komunikacji, pamięci i dialogu międzykulturowego. Inspirujące wykłady, warsztaty oraz wystawy pozwoliły na wymianę doświadczeń i pogłębienie interdyscyplinarnej współpracy. Dziękujemy również wszystkim partnerom instytucjonalnym oraz uczestnikom z Polski i zagranicy za wniesienie cennego wkładu w dyskusję nad współczesnymi aspektami sztuki.

Dear On,

behalf of the organizers of the international scientific and artistic conference “Art as a Language and a Tool,” we would like to express our sincere thanks to all participants, speakers, artists and people involved in the preparation and implementation of this event. The conference, organized by the Institute of Fine Arts of the College of Humanities of the University of Rzeszów, was made possible thanks to the support of the Polish National Agency for Academic Exchange as part of the “Welcome to Poland 2022” program. Thanks to your presence and commitment, we were able to create a space for creative reflection on the role of art as a tool of communication, memory and intercultural dialogue. Inspiring lectures, workshops and exhibitions allowed for the exchange of experiences and deepening interdisciplinary cooperation. We would also like to thank all institutional partners and participants from Poland and abroad for their valuable contribution to the discussion on contemporary aspects of art.

Sztuka jako język i narzędzie
Art as a Language and Tool



Redakcja naukowa:
Dorota Sankowska

Współredakcja:
Magdalena Cywicka, Anna Kamycka, Julia Rut

Opracowanie graficzne i projekt okładki:
Kamil Skrzypiec

Motyw graficzny okładki:
Mirosław Pawłowski

Fotografie:
Piotr Woroniec, Kamil Skrzypiec

Wideorelacja z wydarzenia:
Łukasz Kuśnierz

Redakcja językowa i korekta:
Bernadeta Lekacz

Recenzenci:
prof. dr hab. Joanna Imielska
Katedra Interdyscyplinarna Wydziału Edukacji Artystycznej i Kuratorstwa
Uniwersytet Artystyczny im. Magdaleny Abakanowicz w Poznaniu

prof. dr hab. Aleksandra Simińska
Katedra Architektury Wnętrz Wydziału Sztuk Projektowych
Politechnika Bydgoska

Wydawca: Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, Rzeszów 2025

Patronat: Wydział Sztuk Pięknych Uniwersytetu Rzeszowskiego

Publikacja pokonferencyjna
Międzynarodowa konferencja naukowo-artystyczna pt. Sztuka jako język i narzędzie
Rzeszów 3–5.06.2024 r.
Instytut Sztuk Pięknych
Kolegium Nauk Humanistycznych
Uniwersytet Rzeszowski

ISBN 978-83-8277-241-8

Publikacja elektroniczna online

The Project funded by the
Polish National Agency for
Academic Exchange under
the Welcome to Poland
Programme 2022



- 008 Wstęp**
- 012 Jacek J. Kolasiński**
The Creole Archive Project: Archives, Memory, and Cultural Entanglement
- 020 Jadwiga Sawicka**
What Can an Artist Do? On the Relationship with Reality
- 033 Justyna Łuczaj-Salej**
Pseudoscientific Nazi Archive as a Catalyst of Emotions and an Object of Art
- 039 Barbara Hubert**
Wyszukane marnotrawstwo – interpretacja sztuki Damiana Hirsta
- 050 Jakub Maciejczyk**
Do We Need f-Word in Visual Art?
- 061 Karolina Niwelińska**
Language Experiment. Code and Image
- 074 Tadeusz Boruta**
Jak malować obraz?
- 081 Paweł Frąckiewicz**
Grafika w granicach wyobraźni cyfrowej
- 091 Agnieszka Lech-Bińczycka**
Grafika – czułe narzędzie komunikacji
- 105 Sebastian Dudzik**
Czy artystyczny recycling/upcycling matrycy i odbitki unieważnia graficzny genotyp? Pytania o naturę rozciągania procesu graficznego
- 121 Anna Pommere**
Memory as a Technique of Self-identification in the Visual Arts
- 142 Małgorzata Kozera**
Artystka i jej sztuka w filmie dokumentalnym. Praca nad filmem *Twarze Agaty* jako proces komunikacji i kreacji
- 150 Franz Wibmer**
SIX ARTIST (A, 2024) Director: Franz Wibmer
- 158 Joanna Janowska-Augustyn**
Dotknięcie. Moment komunikacji bezpośredniej w sztuce
- 168 Bojana Bojčić**
The Impermanence of the Present Moment

Aneks
- 180 Jacek J. Kolasiński**
Workshop: *Archive and Memory*
- 184 Konferencja w obiektywie**

Wstęp

Konstruując temat konferencji i zestaw zagadnień, nie chciałam kierować treści wystąpień w konkretną stronę, ograniczając zasób potencjalnych ścieżek poznawczych. Co prawda konkretyzacja pozwala uporządkować treść i wyznaczyć wiodący nurt komunikatów, jednak tworzy podejrzenie zamawiania treści.

Moim zamiarem było dotarcie lub zbliżenie się do czegoś ważniejszego – czegoś, co leży u podstaw motywacji artystycznej, motywacji artysty, człowieka, który podejmując kreatywny trud, próbuje dotrzeć do własnej prawdy, używając sztuki jako narzędzia do tego celu. W tytule konferencji: *Sztuka jako język i narzędzie* użyte jest to słowo narzędzie, lecz w odróżnieniu od instrumentalnej funkcji sztuki, motywacja dotyczy tu odkrywania przede wszystkim własnej natury, prawdy o sobie i własnej obecności jako części większego systemu pojęć wizualnych, zbiorowych skłonności albo społecznych potrzeb.

Zestaw autorów wystąpień został dobrany tak, aby pokazać m.in. różnice w dynamice i rozwoju poszczególnych świadomości w odniesieniu do siebie, osobistej motywacji i oddziaływania komunikatu. Zatem sztuka staje się narzędziem do osiągnięcia celu, jakim jest odbicie pewnej prawdy ulotnej lub trwałej, wynikającej ze świadomości miejsca i momentu w czasie.

Skoro jednak sztuka ma być narzędziem, to należałoby przyjąć, że pierwotna w tej konsekwencji jest przyczyna, problem lub cel do osiągnięcia, a środki są rzeczą wtórną; może być to zarówno sztuka w jej rozpiętości, jak i inna forma aktywności, np. społecznej. Część twórców oscyluje na granicy tych aktywności, gdzie wizualność staje się częścią wystąpienia lub nie istnieje. Podstawą jest porozumienie na poziomie podstawowym, rozumianym przez pewną grupę, dotyczące problemu odnoszącego się m.in. do kwestii nierówności i wykluczenia. Nie chcąc rozwijać zagadnienia, które stanowi jedną z treści sztuki krytycznej, dość przywołać liczne dzieła sztuki odnoszące się do bolesnych i trudnych problemów społecznych, osobistych, które noszą znamiona wysokiej wartości artystycznej. A co można powiedzieć, gdy takiego celu nie ma, jest tylko przeczucie, tęsknota, lęk? Albo „dar Boży”, talent, zwyczajnie mówiąc – zdolności artystyczne, które ciągną twórcę do powoływania kolejnych artystycznych bytów. Jakby narzędzie było celem, który potrzebny jest artyście, aby stworzyć świat przedstawień, w którym przegląda się – on – jak mityczny Narcyz w zwierciadle. Takie uzdolnienie było w przeszłości przepustką do wejścia w świat sztuk wizualnych dla adeptów w szkołach artystycznych, którzy rozwijali swoją twórczość w oparciu o pewne kody estetyczne, i dzieje się tak do dzisiaj. Jednak

teraz – tu – mamy kontakt z autorami dojrzałymi, którzy – wydaje się – tę fazę fascynujących narodzin mają już za sobą. Istotnie napędem do dalszej pracy może być – raz kiedyś – powzięta droga, lecz nawet przeszłość w swojej częściowej dostępności stanowi budulec do szukania tożsamości osobistej, rodzinnej, kulturowej – dzisiaj, aktualnie. Przecucie takiej właśnie intencji daje się odczytać w twórczości Anny Pomery – łotewskiej artystki, która posługując się fotografią i obiektami, nawiązuje emocjonalny dialog z przeszłością. W konferencyjnym wystąpieniu deklaruje związek z miejscem swojego pochodzenia jako ważnym składnikiem samoidentyfikacji. Przeszłość staje się również materiałem do dokumentalistyczno-artystycznych działań Justyny Łuczaj-Salej, malarki i twórczyni filmów. Tym razem podzieliła się ona faktami z przeszłości, w której identyfikacja kulturowa miejsca została poddana procesowi fałszowania w imię totalitarnej skłonności do wykorzeniania i kradzieży tożsamości narodowej i terytorialnej.

Język – drugi składnik tematu wystąpień – przybiera formy dokumentalne i cechy obiektywnej relacji, w której artysta staje się wrażliwym pośrednikiem, przekaznikiem treści, posiłkując się faktami zgromadzonymi w dokumentach, w zapisie fotograficznym i filmowym. Taśma filmowa lub lepiej: zapis filmowy wraz z fotografią w swojej surowej postaci to narzędzia dokumentalnej relacji, w której fakt dotyczy nie tylko tworzonego dokumentu, lecz zdarzenia, które jest umiejscowione lub dokonało się poza nośnikiem w innym czasie i miejscu, dotyczy przestrzeni dokonanych lub dokonujących się zdarzeń. Kolekcjonowanie tych faktów to materiał dla archiwisty, jakim jest Jacek Kolasiński – artysta, który tworzy archiwum będące kompilacją faktów historycznych i faktów graficznych.

Artyści wypowiadają się poprzez swoje prace malarskie, graficzne, filmowe i inne, prowadząc swoją twórczość, udoskonalają swój warsztat, poszerzają swoją wrażliwość i wiedzę. Komentując własną twórczość, stają się obserwatorami procesów kreacji i oddziaływania własnych artystycznych faktów. Uwikłani w większym lub mniejszym stopniu w proces upubliczniania treści obiektywnych lub subiektywnych, uczestniczą w procesie globalnej wymiany treści i wartościowania w społecznościach środowiskowych i szerszych, wszak chodzi również o zasięg takiego oddziaływania. Szukając i broniąc własnej tożsamości, artysta przewrotnie uzewnętrznia swoją prywatność, intymność nacechowaną lękiem i bólem. Czy jest to terapia, czy potrzeba zaistnienia i stworzenia potrzebnego dystansu do przyjrzenia się sobie z pewnej odległości? Dzieła mają skłaniać do dyskusji, prowokować reakcje emocjonalne – reakcję innych oczu, innych uszu, innego serca. Być może w ten sposób się

aktualizują w każdorazowym akcie odbioru, aby uchronić autora przed estetyczną rutyną.

Jest jeszcze piękno, które – wydaje się dzisiaj – staje się skutkiem ubocznym działań na płaszczyźnie wizualnej, ale także w samej idei, która materializuje się w konkretnym fakcie artystycznym i nie jest wynikiem starań czy pogoni za doskonałością. Niebędące absolutem, objawia się w indywidualnej ocenie jako uwierzytelnienie działania i szlachetności warsztatu i nie dotyczy już starożytnych pojęć: *harmonii, prawdy, dobra czy umiaru*, lecz rozwiniętej potrzeby absorpcji innych jeszcze cech rozczłonkowanej rzeczywistości, która kusi swoją intensywnością.

Jesteśmy jako ludzie podobni do siebie, biorąc pod uwagę podstawowe cechy fizyczne. Skąd zatem bierze się ostrożność w porównywaniu i długotrwały proces sprawdzania własnej drogi i dorobku oraz ewentualnego porównywania? Mam nadzieję, że te kilkanaście spotkań umożliwiło kontakt w zróżnicowanym pod względem stylistycznym, środowiskowym i pokoleniowym zbiorze postaw, dorobków i poszukiwań artystów z różnych miejsc, a także studentów, którzy dopiero wytyczają własną drogę rozwoju świadomości, nie tylko artystycznej.

Dorota Sankowska

Jacek J. Kolasiński

<https://orcid.org/0000-0002-5079-7762>

The Creole Archive Project: Archives, Memory, and Cultural Entanglement



Obejrzyj wykład

Introduction

Over the past three decades, artists across the globe have increasingly engaged with archives – not only as repositories of historical material but also as conceptual frameworks and dynamic sites of artistic production. This widespread phenomenon, often described as the “archival turn,” can be traced to Jacques Derrida’s seminal lecture-essay *Archive Fever: A Freudian Impression* (1995), in which he interrogates the paradoxes of memory, documentation, and institutional authority embedded within the very notion of the archive. Derrida’s insights laid the theoretical foundation for a generation of artists seeking to critically examine how we record, remember, and narrate the past.

Building upon this foundation, Sara Callahan’s recent essay, *When the Dust Has Settled: What Was the Archival Turn, and Is It Turning?* (*Art Journal*, CAA, Spring 2024), considers the evolution of “archive art” into a pervasive and enduring mode of contemporary artistic discourse. She illustrates how artists continue to mobilize the archive as both medium and method – a way to challenge dominant histories, foreground suppressed narratives, and construct new forms of knowledge.

Within this broader context, I situate my own artistic practice, curatorial work, and pedagogical approaches. For me, the archive has long served as a generative site of inquiry – one that allows for critical engagement with speculative history, transnational memory, and cultural entanglement. My projects seek to activate archival material not as static evidence, but as a dynamic terrain of friction and possibility. Through acts of reimagining and reconstruction, I aim to create spaces that invite reflection, provoke resistance, and open new modes of collective remembering.

The Creole Archive Project: 2015 – Present

Since 2015, the *Creole Archive Project* has served as the core framework of my research-based artistic practice. Grounded in an exploration of the overlooked entanglements between Poland and Haiti, the project interrogates national memory through a transnational and speculative lens. Drawing from Jacques Derrida’s theory of the “fevered archive” and Édouard Glissant’s concept of creolization, it seeks to activate archival practices not as neutral repositories of fact but as spaces of affect, disruption, and invention.

The project first entered academic discourse in 2017, when I presented a paper titled *Exploring Polish and Haitian Art Histories as Entangled via a Studio-Based Investigation of the Deity Elizi Dantò* at the Association for Art Historians (AAH) annual conference in the UK. This presentation laid the groundwork for positioning my studio-based research within the broader fields of visual culture and postcolonial studies.

In 2019, the first full public iteration of the *Creole Archive Project* was exhibited at the Academy of Fine Arts in Warsaw, Poland's leading academic art institution. Centered on the shared iconography of the Black Madonna of Częstochowa – revered in Haitian Vodou as Ezili Dantò – this body of work combined 3D scanning and printing, collage, textile intervention, and oral history to construct a hybrid archive, reimagining the symbolic overlaps between Polish and Haitian cultural identities.



Illustration 1. *Creole Archive: Elizi Dantò* by Jacek J. Kolański, from the Creole Archive Project (2015–2020). Mixed media

In 2020, during a residency at the Center of Polish Sculpture (CPS) in Orońsko, I developed site-specific projections featuring murals from Miami's Little Haiti – images of Ezili Dantò that had been erased by gentrification. By transplanting these visuals into the Polish landscape, I sought to highlight the fragility of diasporic memory and the spiritual geographies of displacement.

This trajectory continued in 2021 with *Creole Archive Project: Botánicas*, curated by Dr. Marie Stephanie Chancy in two locations: Düsseldorf's Baustelle Schaustelle and Florida International University's Green Library. Drawing on the aesthetic and cultural specificity of

Miami's botánicas, these installations deepened the archive's function as a layered site of syncretic healing, memory, and resistance.

The same year, a Getty Research Institute Library Research Grant enabled me to explore the Association Connaissance de l'histoire de l'Afrique contemporaine (ACHC) collection—an expansive visual archive of colonial ephemera. This research informed *Creole Archive Project: Kingdom of La Gonâve*, a major solo exhibition presented at both the CPS in Orońsko and the Fine Arts Institute of the University of Rzeszów. This work interrogated the Polish Maritime and Colonial League's 1930s campaign to establish overseas colonies, using historical material, speculative fictions, and digital reconstructions to expose the colonial imagination's intersections with race, fantasy, and national ambition.



Illustration 2. *Creole Archive Project: Kingdom of La Gonâve* by Jacek J. Kolasiński, installation views, 2022. Centre of Polish Sculpture in Orońsko



Illustration 3. *Creole Archive Project: Kingdom of La Gonâve* by Jacek J. Kolasiński, installation views, 2022. Centre of Polish Sculpture in Orońsko

As art historian Dr. Alpesh Kantilal Patel notes in the exhibition wall text for *Creole Archive Project: Kingdom of La Gonâve*, the project “creates a constellation from [Kolasiński’s] archive that gestures towards a Polish Atlantic history rarely explored and how often the innocence, naivete, and delusions of grandeur of colonial expansion led to greed, depravity, and exploitation.”

Patel further observes: “Kolasiński assembles elements from his archive related to the fantastic yet true story of Poland’s relations to the broader Americas: the crowning of Polish-American U.S. Marine Faustin E. Wirkus – seen as the reincarnation of Haitian Emperor Faustin-Élie Soulouque by the people of Gonâve Island – in 1926.”

In Patel’s reading, *Creole Archive* blurs the line between fiction and documentary, combining 3D-printed artifacts, found materials, period ephemera, and speculative objects into a hybridized artistic vocabulary.

The latest iteration of my project, *Creole Archive: Poloné Nwa – Imperial Constitution 1805*, was exhibited at the Academy of Fine Arts in Warsaw, Poland. By employing AI-generated imagery, I explore the tension between historical documentation and imagined memory, questioning how marginalized narratives are constructed, preserved, or erased. I use the Polaroid format – a medium associated with personal memory and instant history – to emphasize the intimate yet fragmented nature of the Polish-Haitian connection. Through this process, I speculate on the lived experiences of these ex-legionnaires, not as outsiders, but as integral to Haiti’s revolutionary identity. *Creole Archive* functions as both an act of historical recovery and a creative intervention, situating Poland and Haiti within a shared creolized past.



Illustrations 4 & 5. *Creole Archive: Poloné Nwa – Imperial Constitution 1805* by Jacek J. Kolasiński, mixed media (left), and *Poloné Nwa – Imperial Constitution 1805*, custom short edition stamps issued by Poczta Polska, 2025



Historical Background: Polish-Haitian Entanglement

My engagement with the archive as a medium is deeply rooted in a personal and sustained inquiry into the complexities of identity, history, and cultural memory. Since 2015, I have been developing the *Creole Archive Project*, an ongoing body of work that examines the overlooked cultural linkages between Poland and Haiti. This project operates both as a conceptual framework and a living, evolving repository – a hybrid space where archival practice, artistic experimentation, and historical investigation converge.

At its core, the project adopts a transnational perspective to challenge essentialist notions of identity and belonging. It revisits a neglected episode of shared history: the story of the Polish legionnaires dispatched by Napoleon Bonaparte to Saint-Domingue

(present-day Haiti) between 1802 and 1805 to suppress the Haitian Revolution. Although sent as agents of empire, many of these soldiers ultimately aligned themselves with the revolutionaries. In recognition of their support, some were granted Haitian citizenship by Jean-Jacques Dessalines in 1805, becoming part of the newly established Black republic – the first of its kind in the modern world.

Rather than offering an objective chronicle of these events, the *Creole Archive Project* functions as an art laboratory – a speculative space that reflects my own experiences of cultural displacement. Inspired by Derrida’s assertion that archives are never neutral but always shaped by power, memory, and desire, the project embraces the notion of the “fevered archive”: unstable, affective, and marked by loss as much as by preservation.

The conceptual backbone of the project is further supported by Édouard Glissant’s theory of creolization, as articulated in his foundational work *Caribbean Discourse* (1981), envisions cultural identity as emergent, relational, and continuously evolving. His model rejects linear narratives and fixed origins, instead promoting a poetics of multiplicity, unpredictability, and transformation. Within this framework, I use archival material – both found and fabricated – to explore how diasporic memory and speculative history might reconfigure our understanding of identity, community, and nationhood. This is, in many ways, a personal investigation into the unstable terrain of my own hybrid positionality.

My point of entry into this inquiry was the Black Madonna of Częstochowa, a sacred icon central to Polish national identity but also venerated in Haiti – particularly within Vodou traditions – as Ezili Dantò. The resonance of this figure across two distinct cultural and spiritual landscapes provided a powerful symbolic foundation for exploring transnational entanglements. My investigation has involved the creation of a material and digital “archive” through 3D scanning and printing, collage, textile interventions, and collaboration with family members tracing their genealogy to Haiti.

Teaching the Archive: Pedagogy and Collaborative Practice

Alongside my studio practice, I have developed a pedagogical approach that positions the archive as both method and medium. Through a series of undergraduate modules, I encourage students to engage directly with the conceptual and material aspects of archival thinking. These courses challenge participants to build their

own archival structures, confronting issues of hierarchy, inclusion, authorship, and the multiplicity of narrative.

One foundational assignment, *Class Archive*, asks students to select a personal object and research its historical and functional context. They document the object photographically, then collaborate to collectively display and analyze their materials. Through this process, students come to understand how objects function as repositories of personal and cultural memory. They also explore how the act of curating – arranging, categorizing, and reinterpreting material – can serve as a critical and creative gesture.

A second key project, *Typology*, invites students to construct classification systems based on criteria such as material, time period, function, or subjective resonance. These typologies are used to organize collections but are also challenged and deconstructed, revealing the ideological frameworks that underpin systems of knowledge. This exercise demonstrates how archives can either reinforce or subvert dominant narratives depending on how their contents are structured.

Throughout the course, I emphasize collaborative authorship and interdisciplinary thinking. Students work together to create participatory archives that evolve over time and reflect their collective inquiries. Final projects often take the form of public-facing installations or digital exhibitions, underscoring the performative, relational, and socially embedded nature of archival practice.



Illustration 6. *Class Archive Project*,
ART3820, Florida International
University

Art as Social Practice: Curating *Geographies of Trash*

In parallel with my teaching and studio work, I have explored how archival frameworks can be activated through curatorial and socially engaged practices. A recent example is *Geographies of Trash*, a collaborative project with Miami-based artist David Anasagasti (Ahol Sniffs Glue). This initiative reimagines the archive not as an institutional repository but as a living, participatory platform shaped by community engagement, digital media, and environmental critique.

In a podcast conversation, Anasagasti noted that “trash tells the real story,” emphasizing how discarded objects often reflect social truths more honestly than curated heritage. Rooted in this philosophy, *Geographies of Trash* emerged as a decentralized, evolving archive. Anasagasti released 1,130 NFTs associated with the project and cultivated a vibrant network of over 2,100 participants via the Biscayne World Discord platform. The resulting collection of community-submitted works culminated in a 2023 exhibition at Green Space Miami, featuring over 150 trash-based pieces.

A highlight of the project was Anasagasti’s performative journey, during which he walked a distance equivalent to that between Miami and Greenland, collecting trash and stories along the way. The exhibition – conceived as a Metaverse Museum– reframed the archive as mobile, fluid, and accessible beyond geographic or institutional boundaries. While Anasagasti’s focus was on the visual archive, the Wolfsonian Public Humanities Lab (WPHL) contributed by developing a parallel audio archive composed of oral histories gathered from local trash collectors and contributors.

Illustration 7. *Geographies of Trash*,
David Anasagasti, installation view,
2023, Green Space Miami



This curatorial endeavor demonstrates how archives can emerge from the margins – assembled not by institutions but by communities. By linking digital tools with embodied movement and grassroots storytelling, *Geographies of Trash* exemplifies art as social practice. It challenges dominant notions of authorship and preservation, asserting instead that archives can be ephemeral, participatory, and deeply reflective of contemporary cultural realities.

This philosophy aligns with the ethos of the *Creole Archive Project*, where fiction, history, artifact, and memory converge to form layered, speculative landscapes. Both projects insist that the archive need not be monumental to be meaningful – it can be collective, relational, and alive.

Conclusion

Through the *Creole Archive Project* and related curatorial collaborations such as *Geographies of Trash*, my work underscores the archive as a living, mutable site where personal memory, collective history, and cultural speculation intersect. Whether through digital experimentation, pedagogical frameworks, or public engagement, these projects challenge traditional concepts of authorship, preservation, and identity. They reaffirm that the archive is not merely a vessel of the past but a vital and active field of inquiry – one that compels us to question who controls memory, how narratives are formed, and what futures might emerge from the fragments we choose to assemble anew.

Professor Jacek J. Kolasiński
Department of Art + Art History
Florida International University

Jacek J. Kolasiński is the founding director of the Ratcliffe Art + Design Incubator and a professor in the Department of Art + Art History at Florida International University, where he served as the department chair for six years. As an interdisciplinary artist, designer, and curator, Kolasiński is engaged in a very dynamic field of creative practice that undergoes constant and rapid change. An essential aspect of his research/creative activities involves his profound interest in engagement through human interaction and social discourse within the public and social realm. He is particularly drawn to the notion of convergence, often described as “spatial practice,” which connects a variety of architectural and artistic engagements with the city, society and aesthetic practices at large. Through his creative work, Kolasiński has tested complex trans-disciplinary collaborative productions, multimedia installations, single and multiple channel video projections, 3D digital fabrications, as well as community-based and site-specific projects.

Jadwiga Sawicka

<https://orcid.org/0000-0001-9420-575x>

What Can an Artist Do? On the Relationship with Reality

¹ „Art for Kaprow is not mere formal structure but a participatory and interactive experience of life.” – from the blurb on *Essays on the Blurring of Art and Life* by A. Kaprow, an artist and lecturer, the precursor of performance art.

² <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/a/activist-art> (19.03.2025).

³ C. Bishop *The Social Turn: Collaboration and Its Discontents* Artforum, February 2006, vol. 44 <https://www.artforum.com/features/the-social-turn-collaboration-and-its-discontents-173361/> (19.03.2025).



Obejrzyj wykład

Can an artist change the world? And what do we mean by that? Can we, the artists, have the influence on the present? Does activism/activism work? Can we change the understanding of the past? Can artists find the new meanings in history?

About the present

Artists addressing political issues, artists involving themselves in direct action, artists working with communities, are increasingly conspicuous presence. It's not only to blur art and life – what both modernism and Allan Kaprow called for¹ – it's the need to transform the society. Following perhaps Marx's injunction in his 11th Thesis on Feuerbach that it is not up to philosophers (artists) to simply interpret (represent) the world; the point is to change it, the activist artist Tania Bruguera said, “I don't want art that points to a thing. I want art that is the thing.”²

Claire Bishop opens her 2006 essay *The Social Turn: Collaboration and Its Discontents*.³ with the list (“just a sample of the recent surge”) of examples of socially and politically engaged art:

Superflex's Internet TV station for elderly residents of a Liverpool housing project (*Tenantspin*, 1999); Annika Eriksson's inviting groups and individuals to communicate their ideas and skills at the Frieze Art Fair (*Do you want an audience?* 2003); Jeremy Deller's *Social Parade* for more than twenty social organizations in San Sebastián (2004); Lincoln Tobier's training local residents in Aubervilliers, northeast Paris, to produce half-hour radio programs (*Radio Ld'A*, 2002); Atelier Van Lieshout's *A-Portable* floating abortion clinic (2001); Jeanne van Heeswijk's project to turn a condemned shopping mall into a cultural center for the residents of Vlaardingen, Rotterdam (*De Strip*, 2001–2004); Lucy Orta's workshops in Johannesburg (and elsewhere) to teach unemployed people new fashion skills and discuss collective solidarity (*Nexus Architecture*, 1995–); Temporary Services' improvised neighborhood environment in an empty lot in Echo Park, Los Angeles (*Construction Site*, 2005); Pawel Althamer's sending a group of “difficult” teenagers from Warsaw's working-class Bródno district (including his two sons) to hang out at his retrospective in Maastricht (*Bad Kids*, 2004); Jens Haaning's producing a calendar that features black-and-white photographic portraits of refugees in Finland awaiting the outcome of their asylum applications (*The Refugee Calendar*, 2002).

Truth is Concrete. A Handbook for Artistic Strategies for Real Politics provides the excellent review of 99 creative activism practices

that span the time from 1960s to 2012 when in September 21–28, in Graz, Austria *Truth is Concrete* – the 24/7 Marathon Camp took place. “A twenty-four hour a day, seven-day week marathon camp with 170 hours of lectures, performances, concerts, films, productions, and discussions to pool useful strategies and tactics in art and politics.”⁴ The resulting book, edited by the Marathon Camp creators, steirischer herbst (an interdisciplinary festival for contemporary art) and Florian Malzacher, is organised into nine chapters “grouping central aspects of socially and politically engaged art,” the titles themselves form a compelling summary of activism: *Self-Empowering, Being Many, Reality Bending, Reclaiming Spaces, Documenting and Leaking, (Counter) Agitating, Playing the Law, Taking Care, Interrupting the Economy*.

⁴ *Truth is Concrete. A Handbook for Artistic Strategies for Real Politics*, ed. F. Malzacher, steirischer herbst, Berlin 2014, p. 9, https://monoskop.org/images/4/48/Truth_Is_Concrete_A_Handbook_for_Artistic_Strategies_in_Real_Politics_2014.pdf (20.03.2025).

Artists use social situations to carry out antimarket, politically engaged projects. They are however aware that their impact on the world is limited and their creativity ruthlessly exploited. As Stephen Shukaitis argues in *Art Strike* (in *Interrupting the Economy* chapter): “If there has been an end to the avant-garde, it is not its death, but rather a monstrous multiplication and expansion of artistic production in zombified forms.”⁵ And Paweł Możdżyński, sociologist, head of the Sociology of Art in Public Space Workshop at the University of Warsaw writes in his article *Artwashing: The Connection Between Art and Gentrification*⁶:

⁵ *Ibidem*, p. 312.

Creativity has transformed from a lofty idea into the main rhetorical figure of late, neoliberal capitalism; it has ceased to be a characteristic of artists and inventors, and has at first become the right of the entire middle class, and has now transformed into an obligation imposed on individuals, which has nothing to do with the joyful freedom of creativity, but is a criterion for holding an employee’s efficiency accountable.

⁶ P. Możdżyński, *Artwashing: związki sztuki i gentryfikacji*, „Dialog” 2019, listopad, <https://www.dialog-pismo.pl/w-numerach/artwashing-zwiazki-sztuki-i-gentryfikacji> (19.03.2025).

Apart from the tactics discussed in *The Truth is Concrete* handbook, artists can use their leverage to make change – at least the change in the artworld. The primary example might be an internationally renowned artist and activist Nan Goldin and her personal fight against the Sackler family for their role in the opioid epidemic in the US. P.A.I.N. (Prescription Addiction Intervention Now) was founded by Nan Goldin in late 2017. As the opening statement says:

WE ARE A GROUP CALLED P.A.I.N. Founded by Nan Goldin to address the overdose crisis in America, P.A.I.N. is made up of artists, activists, and people who’ve experienced addiction. We target the Sackler family (whose company, Purdue Pharma, manufactured

and fraudulently marketed Oxycontin), using direct action to confront the museums and universities that carry the Sackler name.⁷

⁷ <https://www.sacklerpain.org/> (28.03.2025).

Goldin made her name as a chronicler of the nightlife of New York, where she moved after college, in the series that began in the early 1980s. These early photographs of the city's drag queens and outsiders, her friends and herself became the ground-breaking series *The Ballad of Sexual Dependency*. The process of creating this intimate and candid photography diary extended to almost fifteen years. Goldin presented her work in the form of slide shows – improvised live performances, with soundtrack prepared by her friends portrayed in the photos. By 1995, portraits of friends terminally ill with AIDS appeared, but Goldin was involved into raising awareness of the disease since the beginning of the HIV/AIDS crisis; e.g. organising *Witnesses: Against Our Vanishing*, a group show at Artists Space, New York in 1989. Nowadays Goldin is represented in many major museum photography collections and her status as a highly collectible artist is unquestioned. She founded P.A.I.N. to confront Sacklers in the art world field.

The Sackler name has been linked to art and philanthropy for decades; the family was compared by some to the Medicis for generous funding to museums, from the Met and the Guggenheim in New York to the UK's Tate Modern and National Portrait Gallery, and the Louvre's Sackler Wing in Paris. These substantial philanthropic donations to art and educational institutions around the world, were made in an effort to distance the Sackler name from the business that has killed hundreds of thousands of Americans.

The P.A.I.N. protests aimed at unmasking their ploy. The direct actions involved dumping hundreds of “prescription bottles” of OxyContin into the reflecting pool at the Met's Temple of Dendur (2018 in the Sackler wing), staging a “die-in” in 2019 at the Guggenheim, throwing hundreds of “prescription slips” for OxyContin and unrolling banners from its famous spiral ramp with “Take Down Their Name” and “200 Dead Each Day”; placing bottles of pills and red-stained “Oxy dollar” bills on the V&A courtyard's tiled floor. (2021, Victoria & Albert Museum). These spectacular and symbolic gestures as well as marches and protests (e.g. at The British Museum and The Louvre) were documented in award winning *All the Beauty and the Bloodshed* biographical documentary film by Laura Poitras, adding even more visibility to the actions.



Illustration 1. Protest in the Sackler Wing of the Metropolitan Museum of Art in New York, March 10, 2018
<https://www.artnews.com/art-news/news/nan-goldin-p-n-group-stage-protest-sackler-family-purdue-pharmaceuticals-mets-sackler-wing-9946/>
(19.03.2025)



Illustration 2. The action at the Guggenheim on February 9, 2019
<https://www.artnews.com/art-news/news/nan-goldin-sackler-protest-met-museum-guggenheim-11874/>
(19.03.2025)



Illustration 3. Nan Goldin at the protest at Harvard Art Museums, July 2018. Still shot from the *All the Beauty and the Bloodshed* film by Laura Poitras
<https://wyborcza.pl/7,112588,29472757,jak-fotografka-drag-queens-nowojorskiej-bohemy-i-aids-pograzyla.html>
(19.03.2025)



The protests have been credible given Goldin's status as an artist, but also because she's a victim herself – she founded P.A.I.N. recovering from her own Oxycontin addiction after wrist surgery in 2014. According to the tally⁸ from 2023, more than 20 eminent cultural and educational institutions removed the Sackler name and/or had stopped accepting their donations. Examples include: The Louvre Museum, The Metropolitan Museum of Art, The Serpentine Gallery, Tate Britain, Tate Modern, The British Museum, The Design Museum in London, Solomon R. Guggenheim Museum, The National Gallery in London, Victoria and Albert Museum, Tufts University, NYU Langone, Dia Art Foundation, Edinburgh University, University of Glasgow, Jewish Museum Berlin.

One may argue that the Sackler's Purdue Pharma didn't fall because of artistic protests, but Goldin's fight has made a real change albeit limited to art institutions. The art world however is the field where artists' actions matter. As Andrea Fraser, an artist known especially for her work in critiquing institutions says:

Illustration 4. Activists protesting the Sackler family in front of the Louvre in Paris July 1, 2019. Courtesy of P.A.I.N.

⁸ <https://www.semafor.com/article/05/16/2023/20-institutions-drop-sackler-name> (19.03.2025).

The tactic of institutional critique is founded on the premise that neither an economy, nor any other structure can be interrupted or impacted from a distance or from a position outside of that structure – and on the recognition that the impulse to interrupt or critique a structure is itself already a relations to and an investment in that structure, even if that investment is negative.⁹

⁹ A. Fraser, *Institutional Critique in: Truth Is Concrete: A Handbook for Artistic Strategies in Real Politics*, p. 310

Engaging with the Past: One Hundred Flags for the Centennial of Women's Suffrage

In 2018 the Polish public sphere was dominated by the celebrations of the centenary of regaining independence; ceremonial concerts were held, exhibitions more or less directly related to the anniversary were opened, reconstructions of historical events were staged, occasional publications were published... Among various types of events, the historical and national narrative, white and red motifs and an atmosphere of solemnity prevailed.

The initiative “100 Flags for the Centenary of Women's Suffrage” seemingly followed the rhetoric of many other “one hundred... for the century” ideas. However, it stood out from them with its grassroots dynamics, diversity of forms and colors, and above all, the use of the language of contemporary art. The organizers, an artistic collective,¹⁰ wanted to join the celebrations of regaining independence on their own terms, speaking with their own voice, not giving up individuality and not avoiding the problems of today. Hence the decision to shift in emphasis and focus on lesser-known facts and figures. The collective, publishing an open invitation addressed to “everyone” on their fanpage in August 2018, encouraged people to send in flag designs, and then to march with them on the streets of Warsaw on November 24. They wrote:

If you want to join and you think it is important to you – then you are with us! If you feel that even now – a hundred years after women gained the right to vote – our proposals, actions and rights are not respected – you are with us! If you want to celebrate the empowerment and emancipation of women – you are with us! If you think that nothing about us without us – you are with us! If you think that democracy without women is only half democracy – then you are with us!¹¹

¹¹ <https://www.facebook.com/100flagkobiet>, all quotations from this fanpage (20.03.2025).

Historical facts were recalled: when on 28 November 1918, the Chief of State Józef Piłsudski signed the “Decree on the Electoral Code to the Legislative Sejm,” it was thanks to the initiative of members of the Central Committee for Women's Equality and the memo-

randa of the Congress of Polish Women from 1917, demanding “full civil rights of Polish women.” “In a truly democratic state, which Poland is to become, the restriction of civil rights on the basis of gender is a relic and a flagrant injustice” – the delegates wrote in the memorandum “To the Most Distinguished Regency Council” on 10 December 1917.¹²

¹² <https://archiwum.artmuseum.pl/pl/wydarzenia/sto-flag-na-stulecie-uzyskania-praw-wyborczych-przez-kobiety-2> (20.03.2025).

The most important thing was “grassroots collective action created by the largest possible number of people and groups.” The concept of “a flag” was treated very freely, with a dose of irony and distance in the face of the great national waving of white and red flags. This was the opportunity to reclaim such expressive forms of expression as the flag and the march and become visible as a group using a language whose characteristic feature is diversity. A new tone also appeared: joyful but not triumphalist, assertive, even belligerent, not afraid of using irony and humor on the level of both form and content. The flag could become a picture, an installation, an object, and the culmination of the action, i.e. a march through the streets of Warsaw – a performance.



Illustration 5. The Independence Day in Warsaw, November 11, 2018, waving flags on the balcony of the BWA Warszawa Gallery, courtesy of the 100 Flag collective

The use of imagination was encouraged:

We invite you with everything you can do – PR and music, cooking and hairdos, sculpting and dancing. All of this can be a flag for 100 years of women’s rights. For everyone!

As a result, over 200 artists created flags, which on 24 November 2018 became part of the performance “March of 100 Flags”. Flags

were also created during workshops at Museum of Art MS2 in Łódź, Museum of Modern Art in Warsaw, Special Primary School No. 244 in Warsaw and Galeria Labirynt in Lublin.

The submitted projects could be viewed together with the authors' comments on the fanpage; the comments were sometimes poetic, sometimes objective, sometimes taking the form of political manifestos or detailed exegesis of the elements used. For example, Anna Królikiewicz writes about her flag:

The flag for the 100 FLAG March! in the form of a hand-quilted blanket will probably not fly: thicker, more material, more blunt, gravitates towards the ground. In the center, the intestines and heart, physiology and care are symbolically intertwined.

a body free to make choices, a body of free decisions.

a body free from imposed roles.

a body free from judgments.

a free body, full or slim, rationally managing its health.

a body free and respected regardless of imperfection, degree of disability, unused reproductive potential.

a free body realizing its own vision of the shape of life in the body.

sentient and conscious, without shame: the Polish woman's independent body.

Some comments are brief; Marta Mojnowska writes about her *Woman* flag-banner: "inspired by church banners, because the right to vote is sacred." Or Marta Staroszczyk about a flag made of dish-towels: "a flag sewn at night, in the kitchen."

There were flags made of aprons, tights, bras and football fan scarves (from which Agata Zbylut removed one letter, changing "Polska"/Poland to "Polka"/Polish woman), foil, tulle; knitted (the Siostrzeństwo collective) embroidered and patchworked (like Marta Skuza's flag: 100 names of women's professions written on 100 pieces of men's shirts sewn together), and braided (Karolina Freino's).

The first – unofficial – public display of flags was a performance on November 11, when crowds heading towards Plac Defilad were greeted with flags waving from the balcony of BWA Warszawa Gallery, conveniently located on Marszałkowska Street. On that day, the flags symbolically marked their presence as a minimal island of colour in the white-red sea of national flags.



Illustration 6. The 100 Flag March in Warsaw, November 24, 2018, courtesy of the 100 Flag collective

The culmination of the action was the march of a colourful procession along Krakowskie Przedmieście November 24, 2018.



Illustration 7. The 100 Flag March in Warsaw, November 24, 2018, courtesy of the 100 Flag collective

It seems that the most accurate summary of the action from the artistic point of view is the opinion of Grzegorz Borkowski, who wrote in the *Summary of 2018 in Art* for the Szum Magazine, in the category of “best exhibition”:

(...) The March of a Hundred Flags for the Centenary of Women’s Suffrage in Poland, during which a mass of excellent and very diverse (ideologically and artistically) works by female artists, artists and other clearly creative people from different cities appeared in Warsaw. Suddenly, it turned out that an open call show at the invitation of an initiative group can be not only right, but also artistically wonderful. In fact, it was a transfer of the language of the poster to such special media as flags and banners; unlike at regular exhibitions, the viewers were stuck in one place (on the sidewalks), and art was moving (in the street).¹³

¹³ <https://magazynszum.pl/podsumowanie-2018-roku-w-sztuce/> (20.03.2025).

Moving beyond aesthetic categories, this example shows that artists can change the way the past/history is treated. They can create new forms of commemoration and new rituals.

Can Artists shape the Future?

Throughout 2009 The Centre for Contemporary Art at Ujazdowski Castle in Warsaw was the place of a year-long dialogue between artists and scientists. The starting point were the issues addressed by the complexity sciences. The project consisted of a series of seminars *Anthropocene, Noosphere, Nooavant-garde. Art in the Age of Cognitive Capitalism and Complexity Sciences* prepared by writer, journalist and publicist Edwin Bendyk, and an exhibition *Extremely Rare Events. The Distribution of the Neo-Avant-Garde*.¹⁴ curated by Łukasz Ronduda. According to rare event theory the most important changes in given complex systems (social, economic, ecological, etc.) may occur suddenly and in an unpredictable way. The exhibition asked questions about the role and place of art in the redefined image of reality. The publication resulting from the project contains *The Noo-avant-garde Manifesto*¹⁵ written jointly by the project participants: the artists, Agnieszka Kurant, Oskar Dawicki, Janek Simon, the curator Łukasz Ronduda and Edwin Bendyk. The Manifesto rules out the socio-political engagement, stating categorically: “In the factory [of engaged art], art ceases to be art, the artist ceases to be an artist.” and calls for the autonomy of art.

¹⁴ <https://mediateka.u-jazdowski.pl/zasoby/niezwykle-rzadkie-zdarzenia> (20.03.2025).

¹⁵ Manifest Nooawangardy. Sztuka w dobie kapitalizmu kognitywnego, posthumanizmu i nauk o złożoności, ed. Ł. Ronduda, Warszawa 2010.

Art can only have a real impact on reality if it has complete autonomy, understood as the ability to set goals for itself. Artists choose

their own theme, problem, area of exploration, often creating ideas that have not previously existed in reality.

The authors do not renounce their aspirations to influence the reality. On the contrary, art and artists may have a crucial role here:

Art is a laboratory of reality. New forms of being and new forms of knowledge are created here. (...) Art affects the reality in a non-linear, unpredictable way, according to the principle of “rare events” which cannot be planned and scheduled in advance, and whose occurrence and role are only evident ex-post. An artistic act is a pure event, unpredictable, surprising, non-programmable.

It's not a regressive return to the category of genius and fetishization of the artist but a new proposal for describing the relationship between art, science and reality.

Bibliography

Bishop C., *The Social Turn: Collaboration and Its Discontents* *Artforum*, February 2006, vol. 44, <https://www.artforum.com/features/the-social-turn-collaboration-and-its-discontents-173361/> (19.03.2025).

Kaprow A., *Essays on the Blurring of Art and Life*, ed. J. Kelley, London 2003.

Manifest Nooawangardy. Sztuka w Dobie Kapitalizmu Kognitywnego, Posthumanizmu i Nauk o Złożoności, ed. Ł. Ronduda, Warszawa 2010.

Możdżyński P., *Artwashing: związki sztuki i gentryfikacji*, „Dialog” 2019, <https://www.dialog-pismo.pl/w-numerach/artwashing-zwiazki-sztuki-i-gentryfikacji> (20.03.2025).

Truth Is Concrete: A Handbook for Artistic Strategies in Real Politics, ed. steirischer herbst, F. Malzacher, Berlin 2014.

<https://archiwum.artmuseum.pl/pl/wydarzenia/sto-flag-na-stulecie-uzyskania-praw-wyborczych-przez-kobiety-2> (20.03.2025).

<https://magazynsum.pl/podsumowanie-2018-roku-w-sztuce/> (20.03.2025).

<https://mediateka.u-jazdowski.pl/zasoby/niezwykle-rzadkie-zdarzenia> (20.03.2025).

<https://www.facebook.com/100flagkobiet> (20.03.2025).

<https://www.sacklerpain.org/>(19.03.2025).

<https://www.semafor.com/article/05/16/2023/20-institutions-drop-sackler-name> (19.03.2025).

031 <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/a/activist-art> (19.03.2025).

Summary

A brief overview of selected attitudes and models of how artists function in contemporary society. Are relational art and activism effective tactics to shape the world? Is the language of visual arts sufficient to talk about the contemporary world and its problems? Can artists change our understanding of the past? How about the future?

Professor Jadwiga Sawicka

Faculty of Fine Arts

University of Rzeszów

Jadwiga Sawicka born in 1959 creates paintings, photographs, objects and text-based installations, also in public space. She is interested in how language formats our thinking, the relationship between text and image, the relationship between visual art and literature. She has had solo exhibitions at, among others, Galeria Foksal and the Zachęta National Gallery of Art in Warsaw, Bunkier Sztuki in Kraków, Atlas Sztuki in Łódź, the Centre for Contemporary Art Ujazdowski Castle in Warsaw and the Museum of Contemporary Art MOCAK in Kraków. She has taken part in numerous group exhibitions in art institutions in Poland and in presentations of Polish art abroad. Her works can be found in the collections of, among others, the National Museum in Kraków, the National Museum in Warsaw, Museum of Art in Łódź, MOCAK Museum of Contemporary Art in Kraków, Museum of Modern Art in Warsaw. She has curated interdisciplinary exhibitions including “A Dream is a Second Life,” “A Rose is a Rose” at the Biuro Wystaw Artystycznych in Tarnów, “New Illustrations” at the Arsenał Gallery in Białystok, “Life. Instruction” at the Zachęta National Gallery of Art in Warsaw, “I shouted, and when I shouted, precious things broke” at the Günter Grass Gallery in Gdańsk. From 2019, together with Lila Kalinowska, they are curating an interdisciplinary project in the urban space of Przemyśl “The centre of worlds is here.” She works at the Institute of Fine Arts at the University of Rzeszów and lives in Przemyśl. She is a laureate of the Katarzyna Kobro Award (2015).

<https://jadwiga-sawicka.pl/>

<https://secondaryarchive.org/artists/jadwiga-sawicka/>

The human files is my documentary debut. At the time, I was a graduate of the Directing Department at PWSFtvIT in Lodz, when I started working with the Documentary Editorial Office of TVP S.A. program 1. My work consisted of documentary notations, that is, interviews with interesting people – people associated with the culture or history of Poland – who were elderly. In the editorial office I was offered to make a documentary on a rather sensational event – a shipment of eighty-eight boxes, containing very unique documents, arrived in Poland, on a special government plane. These were materials from the research of the Section on Races and Ethnicity – German: Sektion Rassen und Volkstumsforschung, Institute for German Work in the East – German: Institut für Deutsche Ost Arbeit – IDO for short. IDO was a pseudo-scientific institution that was established in place of the abolished Jagiellonian University to lay the foundation for a future German university. It consisted of more than a dozen sections. The most important section was precisely the Section of Race and Ethnic Studies. The founder and head of the IDO was Dr. Hans Frank, the Governor General of the area of Poland that was called the General Government under the German occupation. The IDO's task was to prove scientifically that the territory of the General Government had belonged to Germany for centuries, or perhaps always. Which had supposedly been reflected in the racial characteristics of the population, architecture, art, among other things.

Before I saw this huge collection of artifacts deposited in eighty-eight boxes at the Jagiellonian University Archives, I heard from my superiors a proposal for a perspective with which to look at the subject of the IDO – namely, to tell the story of the cooperation of Polish academics with the IDO, who were not arrested in the notorious action of arresting scientists – Sonderaktion Krakau (for clarification, an action involving the trickery of the Germans to lure and arrest 184 people, mainly professors and lecturers at Jagiellonian University and the Academy of Mining, which happened during the official start of the academic year on November 6, 1939. The professors were imprisoned in the Sachsenhausen concentration camp).

It is still worth returning to the topic of transportation of materials, how it happened that only after more than sixty years the materials arrived in Poland and why from the USA.

At the end of the war, IDO materials were evacuated by the Germans to Bavaria. They then made their way to the US after the war ended. In 1997, crates containing the Nazi collection were accidentally found by American anthropologist (of German origin) Gretchen

Justyna Łuczaj-Salej

<https://orcid.org/0009-0000-2140-9559>

Pseudoscientific Nazi Archive as a Catalyst of Emotions and an Object of Art

E. Schafft in the warehouses of the Smithsonian Institution in Washington. In 2003, the Polish embassy began efforts to transport the collection to Poland. As a result, in 2008, the IDO collection was transferred to the Jagiellonian University Archives.

When I initially familiarized myself with the collected documents, it turned out that they were very diverse thematically and visually. First of all, there was research of various types – typical anthropological photographic documentation – both color and black and white, documentation that was more related to the ethnographic record – photographs documenting clothing, equipment, houses, further – photographic records almost reportage, psychological research, drawings of heads, fingerprints. Most shocking was the hair of the people examined, especially the hair of Jews from the Tarnów ghetto, packed in numbered envelopes.

The collection also included letters, journals published by the IDO, and many other documents. The collection was a huge challenge for me, because apart from Gretchen E. Schafft, who found the collections and wrote a short book about them, there were no other scientific studies. Gretchen also cataloged these collections, and they were also scanned. However, when I started working on the film with the cooperation of Bogusław Sławiński – an employee of the UJ archives – the scans had not yet arrived in Poland. I worked together with Bogusław Sławiński physically reviewing and touching these materials wearing a mask and gloves.

This collection was diverse not only in terms of the types of materials collected. First of all, there was a multiplicity of topics – the Polish highlanders from Podhale region were studied in terms of racial usefulness – in this section there was also a great deal of material related to the activities of the *Goralenvolk* (a German ideological and administrative initiative in the Podhale region aimed at imposing an alleged “highlander – Goral nationality” on the local population instead of the Polish one) and the activities of the confidants. In the collection relating to the Podhale region, there were a great many photographs of children – it was clear that children were of particular interest to the researchers – the purpose of this research was most likely to plan the deportation of children to Germany. Another collection of documents concerned Lemkivshchyna region – here, too, the racial quality of the population was studied. In Lemkivshchyna region, however, the research was conducted on adults. Particularly important to Nazi anthropologists was the area inhabited by people of German origin, the so-called Colonists. These were both areas inhabited by people from the 19th century colonization

who actually spoke German, but also areas colonized in the Middle Ages. These people, in addition to having German names, did not feel German, did not speak German, and were completely assimilated. Surprisingly and shockingly, one of the objects of research of the Section of Race and Ethnic Studies was to identify a Jew who did not, in their opinion, represent the typical Jewish appearance.

The Section on Races and Ethnicity employed Nazi researchers from Vienna. Each of them dealt with a different area, each of them did research within the framework of the established rules of documentation, but each of them conducted them inline with their own authorial style – which is especially notable with photographs. So, I had before me a gigantic collection of artifacts diverse not only in terms of, types of research, subject matter, but also authorial style. I thought it was extremely interesting that, setting aside the fact that this is a heinous archive, most likely created for racial classification, the consequence of which would be the elimination of people deemed “not useful,” the materials possess a unique artistic value.

The portraits are beautiful, expressive, made with the best available cameras, on the best materials, to this, they are characterized by diversity of style. It is paradoxical that the criminal archive has such a great aesthetic value and a humanity of diverse style that escapes rigid rules. In the letters of the scientists, too, I found many threads that go beyond content related to merit. We find there emotions – envy and ambition. However, we do not find human reflection on the actions carried out. The studied people in the Tarnów ghetto are described as a valuable resource that should be studied in time before their liquidation – especially as a means of acquiring academic degrees.

The biggest surprise I encountered while working on the film was the surveyed people’s reaction to the materials shown to them. People looked at photos on which they were children, photos of loved ones, photos of houses, animals with great emotion and delight. Of course, there were memories related to the war, but they looked at these photographs as if they were a lost family album. Even the typical anthropological photos showing the hands or feet of parents or siblings elicited mostly tears of emotion and longing.

Bogusław Sławiński and I visited dozens of people, in Podhale, Lemkivshchyna region and areas of German colonization. Everywhere we observed this phenomenon, that the criminal archive was received with great emotion. These experiences reinforced my already emerging conviction that I wanted to focus first and fore-

most on these people, their memories, their reactions, while not overlooking the informational aspects – how the IDO was created and what purpose it served. With such a huge emotional charge and the power and beauty of photography, I decided to completely abandon the topic of Polish scientists' cooperation with IDO. I followed my own curiosity. I decided to make a film based on impressions.

I didn't want to make a typical TV movie – where we see scientists, experts speaking. I decided to weave my film's story with memories of the people looking at their photos, with IDO materials, with letters of Nazi anthropologists – read by Polish actresses – Grażyna Szapołowska, Katarzyna Herman and actor Mariusz Benoit, and on German archival films, which I used in a poetic way. I also decided to use archival films that connected with the theme not through illustration but through metaphor. My decision not to explain, not to speak directly, and yet for the viewer to understand the meaning, to follow the story and the facts that I did not want to leave out, was a very difficult editing challenge. Especially since each successive topic brought its own specific and complicated sub-themes. For example, Podhale where there was the story of the deportation of an entire class from a school in Zakopane, which disappeared without a trace – explaining this story even required detective work, as there were no documents on the subject in any archives. Similar to many aspects related to Goralenvolk or the criminal activities of Podhale confidants. All these topics were discussed by people who experienced them, who were associated with them – without a commentary from historians.

Working on the film *The human files* was an extremely interesting experience and an intellectual challenge for me for several reasons. First, working on extensive historical material that had no scholarly elaboration including navigating documents written in German, Nazi nomenclature. Solving historical puzzles, which was necessary in order to go further in building the narrative of the film – against historians who, not finding confirmation in the archives, denied the existence of the facts told to me by the characters in the film. This involved my tremendous work of searching for witnesses among people still alive and using their private documents. Also, the decision to present such a complex topic in the impressionistic way was an interesting narrative challenge.



Summary

The Nazi archive, which collected materials from anthropological research that was a tool of Nazi propaganda and pseudo-science aimed at supporting the elimination of non-Aryan populations, conducted during the war in the General Government by the: *Sektion Rassen und Volkstumsforschung, Institut für Deutsche Ost Arbeit*, operating in the place of the liquidated Jagiellonian University, paradoxically became a catalyst of emotions and an object with an exceptionally artistic expression.

PhD Justyna Łuczaj-Salej
Faculty of Fine Arts
University of Rzeszów

Justyna Łuczaj-Salej film director, screenwriter, TV producer also painter, visual artist, and university lecturer (University of Rzeszów, Institute of Fine Arts). Graduated in Painting from the Academy of Fine Arts in Cracow (2000) and in Film Directing at The Polish National Film School in Lodz (2007). She also defended her PhD there (2023) Director's Filmography: *T. Rickster* 2007/ 27 min./ fiction/ prod. PWSFtvIT, premiere FFFF Poland – award of the Polish filmmakers association; *The human files* 2009/ 54 min./ documentary/ prod. TVP S.A. world premiere NYFFF USA; *Wild dinner* 2011/ 8 x 13 min./ documentary and Culinary series/ prod. Canal+; *Carpathian design* 2012/ 6 x 13 min./ documentary and lifestyle series/ prod. Canal+; *Meadows and turfs*/ 5 x 20 min./ documentary and educational series/ TVP S.A.; *The hole* (inspired by Georges Perec) 2017/ 36 min./ experimental/ prod. Zachęta National Gallery; *Allahu Akbar* 2018/ 11 min./ experimental/ prod. G. Grass Gallery Gdańsk; *The horse tail* 2023/ 76 min./ feature film/ prod. Film Studio Indeks/ world premiere Mammoth Lakes Film Festival USA, awards – Barcelona Indie Awards – award for film debut, Maia International Film Festival – second award, New Jersey Film Festival – best experimental film award, Ravenna Nightmare Film Festival – distinction of the Jury Director Giona Nazzaro, other festivals – Torino Underground Cinefest, Asia Film Art IFF, Seoul Extrime Film Festival, in the Palace ISFF Pertnyk/Sofia, Ostia IFF, festivals in Poland – New Horizons, Kino na Granicy, Młodzi i Film, Underground Independent, Prowincjonalia; cinema distribution in Poland – Reset, special screening at the Museum of Modern Art in Warsaw, the film was nominated in the music category for the Polish Film Awards Eagles/Orły. Justyna Łuczaj Salej is interested in creating experimental films. She has developed a film-making technique based on improvisation at every stage, which she calls a *living process*. A living process, consisted in working with non professional actors and searching for new meanings during editing, also opening up to visions that appeared in her head during production.

Wprowadzenie

Damien Hirst (ur. 7 czerwca 1965 r. w Bristolu, Wielka Brytania) to jeden z najbardziej kontrowersyjnych i wpływowych artystów współczesnych, którego twórczość nieustannie prowokuje do dyskusji zarówno krytyków sztuki, jak i zwykłych odbiorców. Jego realizacje balansują na granicy między pięknem a makabrą, luksusem a marnotrawstwem, rzeczywistością a iluzją. Niektórzy krytycy zarzucają mu komercjalizację sztuki i skrajną ekstrawagancję, podczas gdy zwolennicy dostrzegają w jego twórczości głęboką refleksję nad życiem, śmiercią i współczesnym społeczeństwem. Sam artysta mówi: „Kaźde dzieło, które mnie kiedykolwiek interesowało, dotyczy śmierci... Wchodzisz w ciemność, a potem wracasz do piekła i czujesz się ożywiony. Myślę, że cała sztuka jest o tym, naprawdę. Myślę, że nie ma sztuki, która nie dotyczy śmierci”¹. W niniejszym artykule przyjrzymy się twórczości Hirsta przez pryzmat koncepcji „wyszukanego marnotrawstwa” i jej wpływu na współczesną sztukę.

Sztuka, której nie można zignorować

Hirst w swoich wypowiedziach wiele razy podkreślał, że „największym zagrożeniem dla artysty jest obojętność odbiorców”, być może dlatego jego prace są często efektowne i szokujące. Przykładem na to jest jego jedno z najsłynniejszych dzieł, *For the Love of God* (2007; *Na miłość boską* – tłum. B.H.) Uznawane jest za najdroższe w historii dzieło sztuki – biorąc pod uwagę koszty wykonania – stworzenie tej pracy kosztowało 17,5 miliona dolarów. W czerwcu 2007 roku w galerii White Cube w Londynie została wystawiona praca przedstawiająca wykonaną z platyny ludzką czaszkę wysadzaną diamentami. Wystawieniu tego dzieła towarzyszyły emocje od zachwytu i podziwu, przez szok, aż po kontrowersje i sceptycyzm wobec intencji artysty. Było to jedno z najbardziej dyskutowanych dzieł sztuki XXI wieku.

Inspiracją *For the Love of God* była inkrustowana turkusami czaszka aztecka – eksponat, który znajduje się w British Muzeum. Aby wykonać rzeźbę, Hirst kupił autentyczną XVIII-wieczną czaszkę ludzką, na jej podstawie wykonał odlew, ponawiercał w nim otwory, w których osadził 8601 diamentów, wszystkie ważące 1106 karatów, a największy z nich – różowy w kształcie gruszki – 52 karaty. Tytuł słynnej rzeźby pochodzi od wypowiedzi matki artysty, Mary Brennan, która oglądając jedną z jego poprzednich prac, miała powiedzieć: „Na miłość boską! co wymyślisz następnym razem?”². Dzieło zostało

Barbara Hubert

<https://orcid.org/0009-0000-2206-5014>

Wyszukane marnotrawstwo – interpretacja sztuki Damiena Hirsta



Obejrzyj wykład

¹ E. Argun, *Czaszka, motyle i Bóg: Damien Hirst o śmierci i religii*, <https://www.myartbroker.com/artist-damien-hirst/articles/damien-hirst-death-religion> (12.12.2024).

² *Death has not required us to keep a day free*, Damien Hirst at Tate Modern, <https://www.tate.org.uk/tate-etc/issue-24-spring-2012/death-has-not-required-us-keep-day-free> (12.12.2024)

sprzedane za 100 milionów dolarów. Hirst twierdził, że wykonał tę pracę w kontekście ludzkiej obsesji związanej z bogactwem i jednocześnie ze śmiercią: „Każde dzieło, które mnie kiedykolwiek interesowało, dotyczy śmierci. Pomyślałem, jaka jest maksymalna kwota, jaką można by zmierzyć ze śmiercią, a diamenty przyszły mi do głowy”³. *For the Love of God* jest jednym z najbardziej jaskrawych przykładów przepychu i luksusów w jego sztuce, a wielu krytyków uważa, że jest to demonstracja skrajnej ekstrawagancji konsumpcjonizmu w świecie sztuki.

³ E. Argun, *Czaszka, motyle...*

Damien Hirst świadomie wykorzystuje w swej twórczości luksusowe materiały, aby wzbudzać kontrowersje i stawiać pytania o relacje między sztuką a materialną wartością. Opnie krytyków sztuki na temat jego prac są krańcowo różne: jedni twierdzą, że przejawiają skrajny materializm, inni dostrzegają w niej subtelny komentarz na temat społeczeństwa konsumpcyjnego.

Ilustracja 1. Damien Hirst, *For the Love of God*, www.freeze.com (28.03.2025)



Śmierć jako motyw przewodni

Przepych i marnotrawstwo są głównym elementem języka artystycznego Hirsta. Dzieje się tak, być może dlatego, że sam wywodzi się ze skromnej rodziny, a aktualnie jest jednym z pięciu najbogatszych żyjących artystów wizualnych na świecie. Dzieciństwo spędził w Leeds (Wielka Brytania), gdzie wychowywała go samotnie matka, podczas gdy ojciec, mechanik samochodowy, pozostawił rodzinę, gdy Damien miał 12 lat.

W 1986 roku podjął studia na Goldsmiths University of London. W tym też okresie przez pewien czas pracował w kostnicy; fakt ten mógł mieć istotne znaczenie dla jego dalszej twórczości. Zdjęcie pt. *With Dead Head (Z martwą głową* – tłum. B.H.) wykonane przez anonimowego przyjaciela, gdy Hirst miał zaledwie 16 lat, jest dowodem na to, że zainteresowania artysty od początków działalności twórczej oscylowały wokół tematu związanego z życiem i śmiercią. Na zdjęciu widzimy uśmiechniętego Hirsta pozującego przy martwej, odciętej ludzkiej głowie. Artysta jest pogodny, podczas gdy twarz martwego człowieka zastygła w spazmatycznym, śmiertelnym grymasie.

Śmierć jest jednym z najczęściej pojawiających się tematów w twórczości Hirsta, na co zwraca uwagę w swoich wypowiedziach: „Myślę, że mam obsesję na punkcie śmierci, ale myślę, że to jak świętowanie życia, a nie coś chorobliwego. Nie możesz mieć jednego bez drugiego”⁴. Kontrowersyjna fotografia z kostnicy może być traktowana jako zapowiedź jego przyszłych dokonań artystycznych.

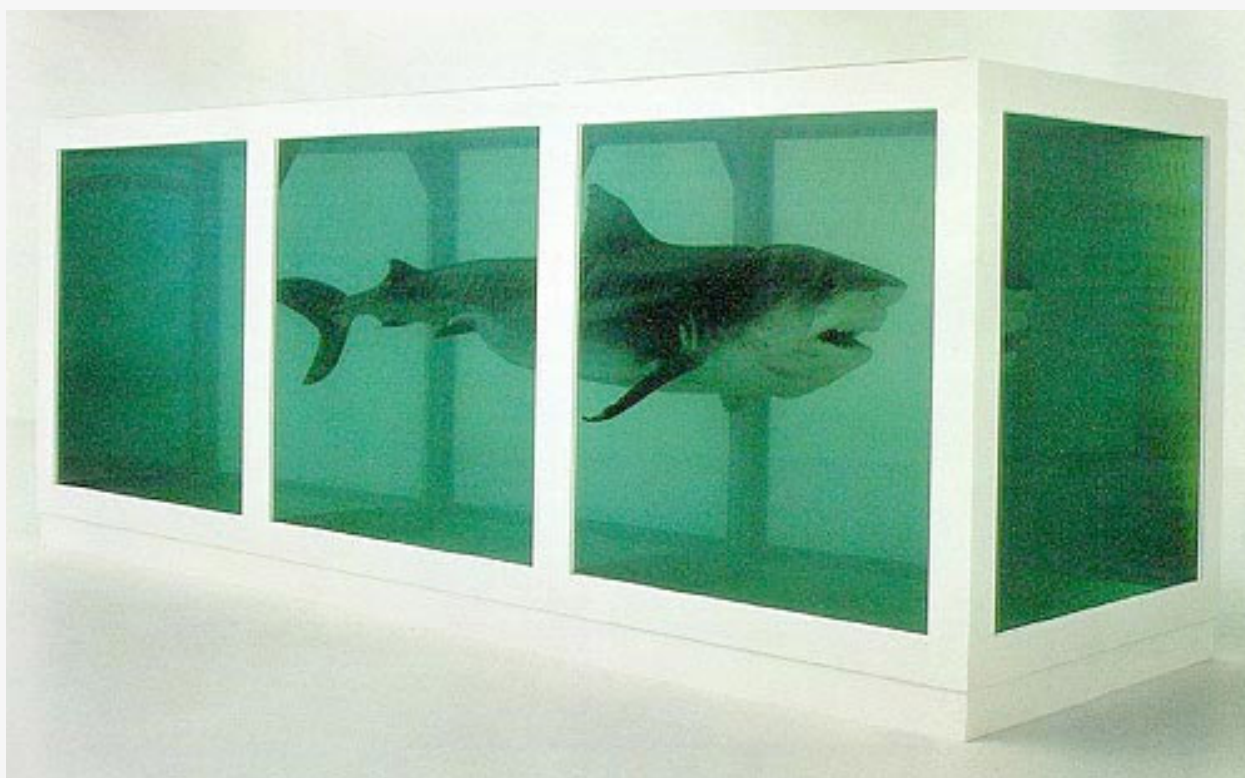
⁴ *On the Way to Work*, rozmowa z G. Burnem, 2001.

Kolejne lata potwierdzają kierunek poszukiwań artysty: w 1991 roku zaprezentował dzieło pt. *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living* (1991; *Fizyczna niemożliwość śmierci w umyśle kogoś żyjącego* – tłum. B.H.). Instalacja przedstawiała żarłacza tygrysięgo długości ponad 4 metrów, który został złowiony na zlecenie samego Hirsta. Rekin zanurzony był w formalinie, co skłania do refleksji nad śmiercią i ludzką percepcją zagrożenia. Sam tytuł instalacji sugeruje, że trudno jest pojąć śmierć – żyjąc, a obecność martwego rekina pozwala na bezpieczną konfrontację z tym lękiem. Praca eksploruje relacje między życiem a śmiercią oraz ludzkie reakcje na nie. Hirst przedstawia śmierć jako proces jednocześnie straszny i fascynujący; żywy rekin jest przerażający, natomiast zamknięty w ogromnym akwarium z formaldehydem niepokoi jeszcze bardziej, ponieważ można mu się przyglądać z bliska. Instalacja ta jest przykładem na to, jak artysta wykorzystuje materiały nietrwałe, które z czasem ulegną degradacji, co nasuwa pytania

o trwałość i wartość sztuki współczesnej. Dzieło zostało sprzedane w 2004 roku za 8 milionów dolarów i było początkiem słynnego cyklu *Natural history* (*Historia naturalna* – tłum. B.H.). Wyżej opisany artefakt stał się kamieniem milowym w historii sztuki współczesnej – artysta dokonał symbolicznego aktu zasypania przepaści między sztuką a nauką. W skład wspomnianego cyklu wchodzi inne dzieła przedstawiające autentyczne zwierzęta zanurzone w formaldehydzie: owce, krowy, zebry, ptaki, a nawet jednorożce. Artysta dokonuje różnych zabiegów na ciałach eksponatów: przecięcia na pół, wzdłuż lub pozbawienia skóry. Instalacje te w idei artysty mają zmuszać do refleksji, wskazywać na naturalny, lecz drastyczny cykl, w którym wszyscy uczestniczymy: narodziny, śmierć, obumieranie ciała.

„Cała sztuka polega na zrozumieniu świata, w którym żyjemy, a świat ma ciemność na jego końcu. Nauczono mnie, gdy byłem młody, aby skonfrontować się z rzeczami, których nie można unikać, a śmierć jest bardzo trudną rzeczą do skonfrontowania”⁵.

⁵ *Death has not required...*



Ilustracja 2. Damien Hirst, *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living*, www.wikipedia.org (15.01.2025)

Motyle – piękno i ulotność życia

Motyle są stałym motywem w twórczości Hirsta. Nazywając je „uniwersalnym wyzwalczem”⁶, wykorzystuje je w swoich pracach jako symbol miłości, piękna i kruchości życia. Hirst opisuje siebie jako osobę posiadającą „wiktoriańską obsesję na punkcie natury”⁷, co jest trafne, biorąc pod uwagę, że motyle były od wieków poszukiwane i kolekcjonowane w ramach hobby⁸.

⁶ G. Hepner, *Damien Hirst Butterflies Series*, <https://guyhepner.com/news/39-damien-hirst-butterflies/?srsltid=AfmBOoozGHO6khRbJDebNeWTJjeF0kmVzsZfz77tUIHT2lOvHaVJ akP9> (15.01.2025).

⁷ *Ibidem*.

⁸ Kolekcjonowanie owadów, w tym motyli, stało się szczególnie popularne w XVIII i XIX w., kiedy eksploracja przyrody oraz naukowe klasyfikowanie gatunków było modne. Była to zarówno pasja arystokratów, jak i naukowców, a także amatorów przyrody. Historia kolekcjonowania motyli: starożytność i średniowiecze – motyle pojawiały się w sztuce i mitologii (np. symbolizując duszę lub odrodzenie), ich kolekcjonowanie nie było powszechne. XVII–XVIII w. – wraz z rozwojem nauk przyrodniczych zaczęto systematycznie zbierać i klasyfikować owady; motyle były cenione za swoje piękne kolory i różnorodność. XIX w. – złoty wiek kolekcjonerstwa; wiktoriańska Anglia oraz inne kraje Europy przeżywały fascynację przyrodą, bogaci kolekcjonerzy oraz naukowcy organizowali wyprawy do egzotycznych krajów w poszukiwaniu rzadkich gatunków. XX w. i współczesność – kolekcjonowanie motyli stało się bardziej regulowane ze względu na ochronę przyrody, ale nadal istnieją kolekcje muzealne oraz hobbyści zajmujący się fotografią i hodowlą motyli.

⁹ G. Hepner, *Damien Hirst Butterflies...*

Na przestrzeni lat artysta stworzył wiele serii prac przedstawiających motyle, a wszystkie dotyczą uniwersalnych treści, tematów związanych z religią, historią ludzkości i relacji człowieka z człowiekiem.

Hirst wyjaśnia: „Myślę, że zamiast odnosić się do spraw osobistych, trzeba znaleźć uniwersalne bodźce: wszyscy boją się szkła, wszyscy boją się rekinów, wszyscy kochają motyle. Uwielbiam motyle, bo kiedy są martwe, wyglądają jak żywe. Foliowy blok sprawia, że wyglądają podobne do prawdziwych w sposobie, w jaki odbijają światło. Po «With Dead Head» musiałem zrobić motyle, bo nie możesz mieć jednego bez drugiego”⁹. Dla Hirsta motyle uosabiają tę swoistą dynamikę pomiędzy śmiercią a nieśmiertelnością piękna.

W kolekcji zatytułowanej *All you need is love* z 2009 roku (*Wszystko czego pragniesz to miłość* – tłum. B.H.) głównym elementem są motyle umieszczone na barwnych tłach lub ułożone w symetryczne kompozycje, symbolizujące miłość i jedność. Owady pokazane są w pełnej formie, zamknięte w kształcie serca, a jednocześnie żyjące razem. Kolekcja pt. *In and Out of Love* (*Kocha, nie kocha* – tłum. B.H.) z 2012 roku składa się z dwu pokoi wypełnionych białymi płótnami; w pierwszym wylęgają się z larw egzotyczne motyle, które tu zaczynają i kończą swoje życie; w drugim do płócien przypięte są martwe motyle, tworzące niepokojące mandale. Wizerunki motyli ułożone w skomplikowane kalejdoskopowe wzory przypominają zarówno gotyckie witraże, jak i koliste wzory mandali.



Ilustracja 3. Retrospektywna wystawa Damiena Hirsta w Londynie, foto AFP

Sotheby's

Najwyższą cenę zapłaconą kiedykolwiek za dzieło Hirsta osiągnięto we wrześniu 2018 roku: *The Golden Calf* (Złoty cielec – tłum. B.H.) – rzeźba przedstawiająca byka z osiemnastokaratowymi kopytami, rogami i złotym dyskiem na głowie, zanurzonego w formaldehydzie – została sprzedana w Sotheby's za 10,3 milionów funtów.

15 września 2008 roku w domu Sotheby's wystawiono na aukcję 223 zupełnie nowe dzieła Hirsta, w tym prace z cyklu *Natural history*, apteczki i obrazy wirowane. Było to działanie bez precedensu, ponieważ artysta, pomijając galerie, wystawił zupełnie nowe dzieła od razu na aukcję. Wydarzeniu towarzyszyła zakrojona na globalną skalę akcja marketingowa z przystankami w Kijowie, Aspen i New Delhi. Dom aukcyjny Sotheby's wydał trzypięciowy katalog, którego koszt wydania i zorganizowania przyjęcia dla 1500 gości wyniósł około 240 tysięcy dolarów.

Aukcja Hirsta, którą artysta nazwał: *Beautiful Inside My Head Forever* (Piękno w mojej głowie na zawsze – tłum. B.H.), przekroczyła wszelkie oczekiwania, przynosząc dochody w wysokości 200,75 miliona dolarów i stając się najdroższą w historii aukcją pojedynczego artysty. Z wystawionych 56 przedmiotów na wieczornej wyprzedaży sprzedało się 97%. Ciekawostką jest fakt, iż ponad jedna trzecia nabywców nigdy wcześniej nie kupowała dzieł sztuki współczesnej. U progu globalnej recesji Hirst zarobił 172 milionów dolarów.

Ilustracja 4. Damien Hirst, foto Petera Macdiarmida/Getty Images



Treasures from the wreck of the unbelievable (Skarby z Wraku Nie-wiarygodnego) – sztuka jako iluzja

Wystawa *Treasures from the wreck of the unbelievable* była przygotowywana przez dziesiątki artystów, pracowników Hirsta, na wiele lat przed pokazaniem jej w 2017 roku w Palazzo Grassi i Punta Della Dogana w Wenecji. Monumentalne fantastyczne rzeźby, wykonane z metali szlachetnych i kamieni, pokryte były iluzjonistycznymi pękami muszli. Wystawa, na którą złożyło się setki dzieł od 60-metrowego posągu bez głowy po muzealne gabloty ze starożytnymi złotymi monetami, biżuterią i bronią, zajmowała powierzchnię ponad 5 tysięcy metrów kwadratowych. Na ścianie galerii umieszczono tekst: „Somewhere between a lie and the truth lies the truth” (Gdzieś pomiędzy kłamstwem a prawdą leży prawda – tłum. B.H.). Artysta cytował zarówno sztukę starożytną, jak i współczesną, stosując swoisty postmodernistyczny pastisz. Od samego otwarcia wystawa budziła emocje jak nigdy dotąd. Krytycy byli zdumieni. „Kiedy ostatni raz widziałem współczesne dzieło sztuki, które zaskakiwało mnie, niepokoiło i zachwycało tak samo jak to?”¹⁰ – zastanawiał się Jonathan Jones, publicysta „The Guardian”. Byli również tacy, których wystawa oburzała. „Jedna z najgorszych wystaw sztuki współczesnej wystawiona w ostatniej dekadzie” – powiedział Andrew Russeth na łamach „ArtNews”¹¹.

¹⁰ <https://tomiga.wordpress.com/2018/05/13/wenecja-art-night-venice-treasures-from-the-wreck-of-the-unbelievable-damien-hirst/> (15.01.2025).

¹¹ *Ibidem*.

Jednak kryterium poszukiwania oryginalności formy w dziele nie jest dla Hirsta sensem samym w sobie, komentuje on ewolucję samej wystawy sztuki. Sugeruje on również, że wszelka sztuka – dobra, zła, oryginalna, kopie, kicz – jest obecnie rozpowszechniana jako obieg towaru, przechodząc z galerii do muzeów, do prywatnych kolekcji i z powrotem, przy czym każde miejsce dodaje własne znaczniki. Utowarowienie sztuki legitymizują zwłaszcza muzealnicy i konserwatorzy.

Zestawieniem nierealnego z realnym Hirst prowokuje kontrast, który podkreśla istotne kwestie społeczne, emocjonalne i filozoficzne. Ta konfrontacja może być wykorzystywana do ukazania ludzkich marzeń i pragnień, a także do analizy doświadczenia. Artysta tworzy wyimaginowane podwodne artefakty – dzieła rodem z mitów i legend – wprowadza zamieszanie w świat sztuki i archeologii, sugerując odkrycie pradawnych dzieł sztuki. Ideę dopełnia film paradokumentalny obrazujący moment odkrycia wraku statku z rzekomo zatopionymi dziełami. Wystawa prezentująca zatopione artefakty jest jednocześnie fascynująca i skandalizująca. Hirst nie pozwala odbiorcy na chwilę znudzenia; skandal jest kolejnym środkiem wypowiedzi artystycznej z którego korzysta bez skrępowań.

Zestawienie nierealnego z realnym w sztuce Hirsta może prowadzić do głębszej refleksji nad naturą ludzkiej egzystencji, naszym miejscem we wszechświecie i granicami ludzkiego postrzegania. Ta konfrontacja zaprasza nas do zastanowienia się nad tym, co jest możliwe, co jest prawdziwe, a co jest jedynie iluzją.



Ilustracja 5. Damien Hirst, *The Fate Of A Banished Man*, Treasures from the Wreck of the Unbelievable.
© Rob Hunter

Where The Land Meets The Sea

Cykl obrazów powstałych w 2020 roku składa się z trzech serii: *Coast Paintings*, *Sea Paintings* i *Seascapes*. Każda z nich w różny sposób inspirowana była doświadczeniami artysty podczas spacerów na plaży. Impulsem do powstania prac były również obrazy Roberta Motherwella (1915–1991) pt. *Beside The Sea* (seria zapoczątkowana w 1962 roku) oraz interakcja z odbiorcami w mediach społeczno-

ściowych. Hirst świadomie zaprasza obserwatora do swojego świata; dyskurs artysty z obserwatorami na platformie Instagram poprowadził do dialogu kulturowego i wymiany myśli na temat twórczości. Podczas początkowej pracy nad cyklem pt. *Where The Land Meets The Sea* internauci stwierdzili, że przypadkowo pochłapana podczas pracy nad obrazem podłoga jest znacznie bardziej interesująca niż sam obraz. Zainspirowało to Hirsta do stworzenia prac namalowanych na podłodze. Docelowo powstało 168 obrazów mających początek od przypadkowych rozprysków farby, chociaż pierwotnie był to dla artysty tylko produkt uboczny. Polemika z internautami pozwoliła artyście na lepsze zrozumienie różnorodności perspektyw i wartości współczesnego społeczeństwa; odbiorcy jego sztuki stają się częścią procesu twórczego, krytykami sztuki, a nawet współautorami projektów. Dostarczają ważnego feedbacku i konstruktywnej krytyki, z czego Hirst chętnie korzysta.



Ilustracja 6. Damien Hirst with the Coast Paintings, 2021. © Damien Hirst and Science Ltd.

Podsumowanie

Twórczość Hirsta nieustannie wzbudza kontrowersje. Wielu krytyków zarzuca mu, że traktuje sztukę jako twardy biznes oraz wykorzystuje zwierzęta. Georgina Adam, redaktorka gazety „The Art”, powiedziała w wywiadzie dla „The Independent”: „Myślę, że Hirst był bardzo dobrym artystą na początku, ale od dawna jest producentem dóbr luksusowych”¹².

Hirst to artysta, który przekracza ustalone granice. Jego twórczość balansuje między luksusem a krytyką konsumpcjonizmu, pięknem a makabrą, realnością a fikcją. Od czasu pojawienia się na międzynarodowej scenie artystycznej pod koniec lat 80., tworzy instalacje,

¹² <https://tomiga.wordpress.com/2018/05/13/wenecja-art-night-venice-treasures-from-the-wreck-of-the-unbelievable-damien-hirst/> (15.01.2025).

rzeźby, obrazy i rysunki, które poruszają złożone relacje pomiędzy sztuką i pięknem, religią i nauką oraz życiem i śmiercią. Począwszy od seryjnych obrazów przedstawiających wielobarwne plamy po okazy zwierząt w zbiornikach z formaldehydem, rzuca wyzwanie współczesnym systemom wierzeń, śledząc niepewności leżące u podstaw ludzkiego doświadczenia. W swojej twórczości sięga po rozwiązania naukowe, medyczne i biologiczne, przygotowuje, utrwała, zachowuje w formalinie. Intuicyjnie rozprawia się z tematem przemijania; nieustannie przesuwa granice i redefiniuje pojęcie sztuki współczesnej. Jego prace, choć często krytykowane za marnotrawstwo, jednocześnie wprowadzają nowe formy i techniki, które wzbogacają świat sztuki; używanie drogich materiałów, takich jak: diamenty i platyna, oraz nietradycyjnych metod stanowi dowód na to, że Hirst jest nie tylko prowokatorem, ale także innowatorem. Jego twórczość zmusza do zastanowienia się nad rolą i wartością sztuki we współczesnym świecie, gdzie granice między sztuką a życiem, etyką a estetyką są niedefiniowalne. Sam artysta twierdzi, że poprzez swoje rzeźby, instalacje i malarstwo odkrywa piękno i poetyckość śmierci. Niezależnie od kontrowersji, jakie wzbudza, jego sztuka pozostaje istotnym głosem we współczesnej globalnej debacie o wartość sztuki.

Bibliografia

Argun E., *Czaszka, motyle i Bóg: Damien Hirst o śmierci i religii*, <https://www.myartbroker.com/artist-damien-hirst/articles/damien-hirst-death-religion>.

Death has not required us to keep a day free, Damien Hirst at Tate Modern, <https://www.tate.org.uk/tate-etc/issue-24-spring-2012/death-has-not-required-us-keep-day-free> (12.12.2024).

Hepner G., *Damien Hirst Butterflies Series*, <https://guyhepner.com/news/39-damien-hirst-butterflies/?srsId=Afm-BOoozGHo6khRbJDebNeWTJjeF0kmVzsZfz77tUIHT2lOvHaVJjakP9> (28.03.2025).

<https://tomiga.wordpress.com/2018/05/13/wenecja-art-night-venice-treasures-from-the-wreck-of-the-unbelievable-damien-hirst/> (12.12.2024).

<https://www.dailymail.co.uk/news/article-2239014/Works-Damien-Hirst-sold-70-cent-original-sale-price.html> (12.12.2024).

On the Way to Work, rozmowa z G. Burnem, 2001.

Summary

Sophisticated Waste – An Interpretation of Damien Hirst's Play

Damien Hirst, one of the most controversial contemporary artists, balances in his work between luxury and the critique of consumerism, beauty and the macabre, reality and illusion. His pieces, such as *For the Love of God* and *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living*, reflect on death, impermanence, and the commodification of art. By analysing his works in the context of *lavish waste*, this article explores the relationship between art, the market, and the social mechanisms that assign value to artistic creations.

PhD student Barbara Hubert

Faculty of Fine Arts

University of Rzeszów

Barbara Hubert was born in Rzeszów, where she graduated from the High School of Fine Arts. Graduate of the Academy of Fine Arts in Krakow, Faculty of Painting; the first three years in the studio of Professor Stanisław Rodziński, and then in the studio of Professor Leszek Misiak, where she obtained her diploma. Currently he lives, works creatively and as a teacher of Drawing and painting in his hometown of Rzeszów. From 2022, a doctoral student at the Doctoral School of the University of Rzeszów. The author of 47 individual exhibitions, she took part in over 90 collective exhibitions in Poland and abroad. The inspiration for her works is broadly understood nature.

Do We Need f-Word in Visual Art?



Obejrzyj wykład

Introduction

Vulgarisms, swear words and bad words have always been and still are used by many of us. Some of us even abuse them. Mostly vulgarisms are used in colloquial language, and we most often encounter them in private situations. For a long time, swear and bad words have been increasingly making their presence known in the cultural field – they are present in music, movies and literature. Despite this, paradoxically, they are *taboo* in the visual arts.

This paper tries to answer the question: how are vulgarisms in visual arts perceived by recipients? Moreover, based on examples of artistic activities that use f-word either visually or in the titles of works, I will try to recognize the reasons for using swear words by artists.

I don't want to write about all this very well known, obvious and not so revealing truths, that swearing is relieving or that swearing helps us getting rid of bad emotions.

Swearing, cursing and using other bad words, including f-words are very poorly investigated, even though people use and also hear swear words more often than ever before. About 0,6% of all the words spoken daily are swear words.¹ I am almost sure, that the main topic of this paper, the word fuck is the most popular and widespread swear word in the world.

We all know movies, where this word is used a lot or even notorious. For example, in Martin Scorsese's *The Wolf of Wall Street*, starring Leonardo di Caprio and Margot Robbie the word *fuck* is used 569 times, what gives us 3,16 fucks per minute.² And that's a lot. Out of ten films, in which the f-word is used most often, three directed Martin Scorsese. Except *The Wolf of Wall street*, there is *Casino* with 422 fucks and 2,37 ratio and *Godfellas* with 300 fucks and 2,05 ratio.³

We also know songs that use the f-word. Most of these songs are hip-hop or rap, like for example *Fuck tha Police* by N.W.A rap group.⁴ But not only rap group likes the f-word. Fatboyslim, british musician, DJ and producer in his song titled *Fucking in Heaven* used the f-word 111 times in 3 minutes 55 seconds.⁵ There's also a popstar Lilly Allen in her *Fuck You* song.⁶

¹ K.C. Lafreniere, S.G. Moore, R.J. Fisher, *The Power of Profanity: The Meaning and Impact of Swear Words in Word of Mouth*, „Journal of Marketing Research” 2022, no. 59(5), pp. 908–925.

² *List of films that most frequently use the word fuck*, https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_films_that_most_frequently_use_the_word_fuck (31.03.2025).

³ *Ibidem*.

⁴ *Fucka tha Police*, 31.03.2025, https://en.wikipedia.org/wiki/Fuck_tha_Police (31.03.2025).

⁵ *You've Come a Long Way, Baby*, https://en.wikipedia.org/wiki/You%27ve_Come_a_Long_Way,_Baby (31.03.2025).

⁶ *Fuck You* (Lily Allen song), [https://en.wikipedia.org/wiki/Fuck_You_\(Lily_Allen_song\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Fuck_You_(Lily_Allen_song)) (31.03.2025).

We also have many books, that use fucks – *Trainspotting* by Irvine Welsh, *American Psycho* by Bret Easton Ellis, *Catch-22* written by Joseph Heller. Allen Ginsberg, Philip Larkin, Charles Bukowski also liked to use this f-word in their poetry.

As we can see, there are many examples of swearing in culture, in almost every art discipline. And to be honest, nowadays there is no problem with f-word in all these disciplines, but how does it look in visual art?

Visual art – examples

Wayne White is an American artist, art director, illustrator. About his word paintings he said: “I took a vacation from the Art World in cheap landscape reproduction. There’s nobody in there. Haven’t been for years. Just jump in like the kids in *Mary Poppins*. Build giant letters that say exactly what you want to say. And you can do it every which way.”⁷

⁷ *Word Paintings*, 31.03.2025, <https://www.waynewhiteart.com/word-paintings/>.

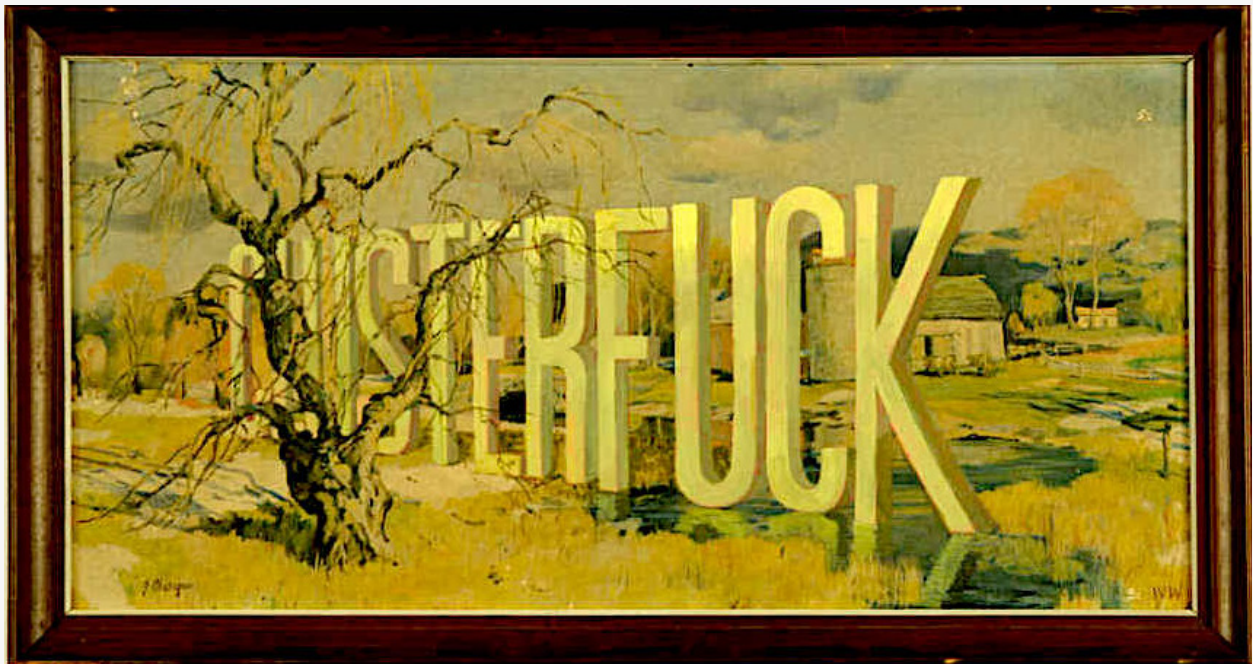


Illustration 1. *Clusterfuck* by Wayne White⁸

⁸ <https://www.waynewhiteart.com/word-paintings/> (31.03.2025).



Illustration 2. *Fanfuckintastic* by Wayne White⁹

⁹ *Ibidem.*



Illustration 3. *Fuck That* by Wayne White¹⁰

¹⁰ *Ibidem.*



Illustration 4. *No Shit* by Wayne White¹¹

¹¹*Ibidem.*

Wayne White doesn't paint the landscapes himself, but he buys them and then puts his 3D words over. I think it's a very interesting example, because of what the author said about his paintings. Cheap landscape reproduction, nobody in there, humorous and provocative phrases that challenge the traditional notions of art. Wayne White uses profanity and that challenges the viewer's expectation of traditional landscape art.

CB Hoyo, born in Havana, Cuba is "international pornstar, dyslexic poet and famous shit seller" as he claims in his biography on his website.¹² On the same website he also claims that he's "a contemporary artist whose practice explores the intersection of art history, personal experiences and social commentary."¹³

¹²*About*, 31.03.2025, <https://www.cbhoyoart.com/about> (31.03.2025).

¹³*Ibidem.*

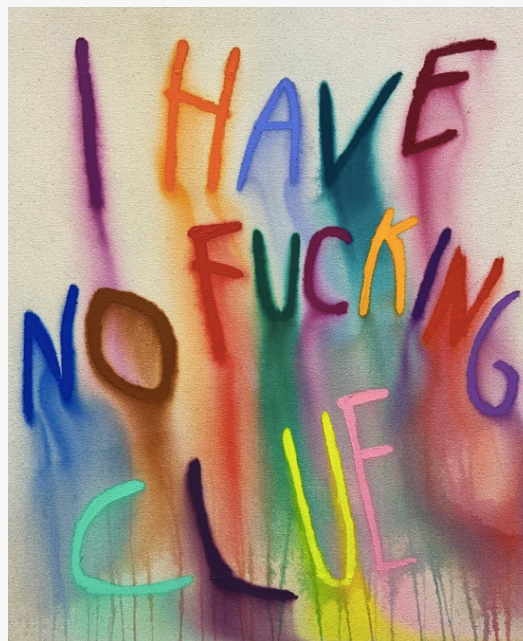


Illustration 5. From the series *Corny Quotes* by CB Hoyo¹⁴

¹⁴<https://www.cbhoyoart.com/2023> (31.03.2025)

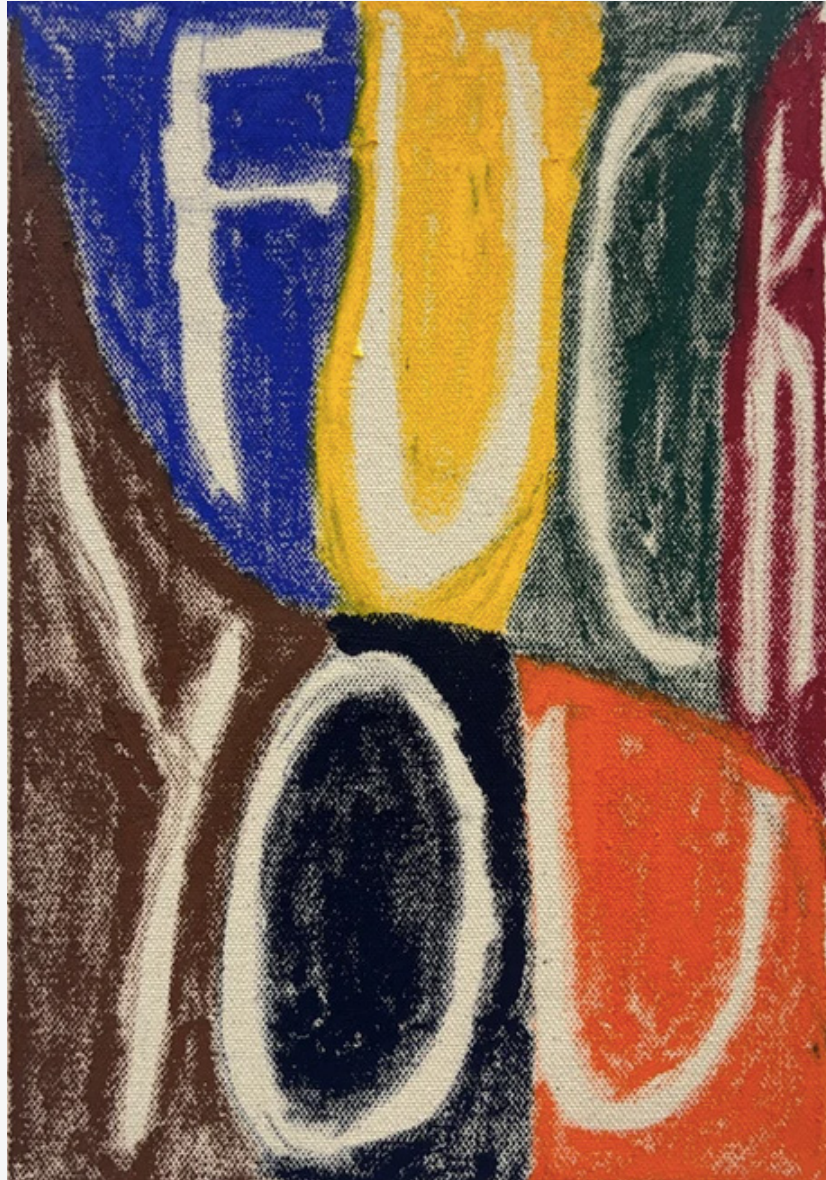


Illustration 6. From the series Corny
Quotes by CB Hoyo¹⁵

¹⁵ *Ibidem*.

It was very hard to interpret these artworks. Perhaps it is something like, what would a painting say, if a painting could say something? On the other hand, maybe CB Hoyo tries to be a *vox populi* of his generation – angry, burned-out, tired people in their thirties. The most important thing is that CB Hoyo is quite well-known artist, who uses f-word very often.

Eric Stefanski is a Chicago-born and -based American artist and researcher.¹⁶ His paintings have a raw energy and are inspired by graffiti aesthetic. He explores themes of color, texture and form, creating visually dynamic compositions that evoke emotional and psychological responses from viewers. Stefanski also uses text and it's very important. Swearing and using f-words is quite important in his practice, but it's not in the same way like in CB Hoyo's works.

¹⁶ CV, <https://www.ericstefanski.com/copy-of-bio-contact> (31.03.2025).

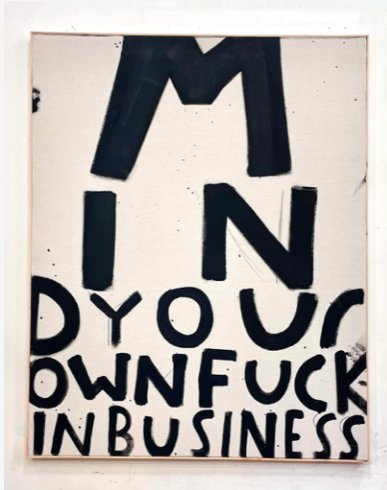


Illustration 7. Painting by Eric Stefanski¹⁷

¹⁷ <https://www.ericstefanski.com> (31.03.2025).

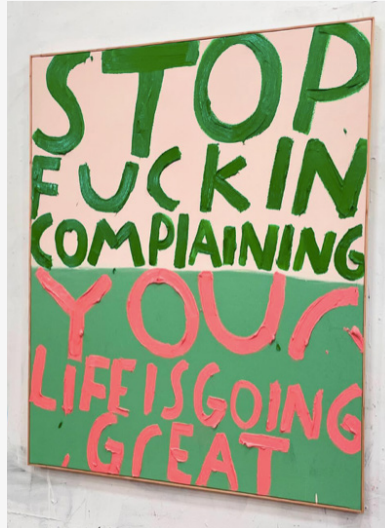


Illustration 8. Painting by Eric Stefanski¹⁸

¹⁸ *Ibidem.*



Illustration 9. Painting by Eric Stefanski¹⁹

¹⁹ *Ibidem.*



Illustration 10. Artworks by Eric Stefanski²⁰

²⁰ *Ibidem.*

Stefanski also is a social commentator, like CB Hoyo, but in a different way. His paintings are very positive, have a positive energy, positive vibe and are a very positive message. Swearing here plays a different role. Swearing emphasizes the essence of the message, that Stefanski sends to us.

Cecile Plaisance has worked many years in a very male-dominated environment – the world of finance and banking.²¹ In these and her other works she allows the viewer to dress or undress the models, real women, barbies or idealized beauties. Using words like fuck the rules in this particular example has to be seen as a powerful catalyst for positive change, inspiring people to challenge the status quo and work towards a more just and equitable world.

²¹ *About*, <https://www.cecileplaisance.com/about/> (31.03.2025).

Illustration 11. *Fuck the rules* by Cecile Plaisance²²

²² <https://www.cecileplaisance.com/portfolio/book-2021/> (31.03.2025).



Illustration 12. *Fuck the rules* by Cecile Plaisance²³

²³ *Ibidem*.



Reception and conclusions

Winter, get the fuck out – these words appeared in 2011 on billboards, attracting the attention of a passer-by hurrying through the spa-ceurban was high. The public response, including the media, was also positive considerable. Passers-by, artists and politicians spoke, and the then government reacted Minister of Culture – because it was the ministry that financed the artistic project. The reactions were extremely different. The Minister of Culture, Bogdan Zdrojewski said:

“I will defend Monika Drożyńska, the author of this billboard, and her right to artistic «photo illustration.» It must be remembered that it was not Monika Drożyńska who came up with this slogan and she was not the one who wrote it on the wall. She just «photographed» them. This young, extremely sensitive and multi-talented artist is also an observer of the reality that surrounds us. She decided to transfer the images appearing on walls, walls and fences into the matter of complex, demanding, artistic embroidery.”²⁴

The argument that has arisen is the result of complete misunderstanding and, above all, shortcomings in our artistic education. After all, for the photographer who will take a photo of such a thing the inscription itself, no one will complain, but for such an artistic transformation already yes. This is absurd. The Minister of Culture respond because one of the reaction was a question, if we as a society should finance artistic projects that use these kind of words and language.

²⁴ Bogdan Zdrojewski, „zimo wypier...?”, , https://monika.drozynska.pl/wp-content/uploads/2024/02/Bogdan-Zdrojewski-_zimo-wypier.pdf (31.03.2025).

Illustration 13. *Zimo wypierdalaj* by
Monika Drożyńska²⁵

²⁵ https://www.facebook.com/mocakkrakow/photos/monika-drozyńska-zimo-wypierdalaj-z/215494588514018/?_rdr
(31.03.2025)



I tried to show a different reasons for using f-words by artists and an example of reception this kind of action. Almost no one is interested in researching and investigating the use of bad words in visual art. And almost none of polish museums show this kind of art, that use f-word. So maybe, we don't need it in visual art?

Summary

Vulgarisms, swear words, bad words have always been and still are used by many of us. Some of us even abuse them. Mostly vulgarisms are used in colloquial language, and we most often encounter them in private situations. For a long time, swear and bad words have been increasingly making their presence known in the cultural field – they are present in music, movies and literature. Despite this, paradoxically, they are taboo in the visual arts.

PhD student Jakub Maciejczyk
Faculty of Fine Arts
University of Rzeszów

Jakub Maciejczyk (born 1994 in Wadowice) PhD student at the Institute of Fine Arts of the University of Rzeszów. Scholar of the Ministry of Culture and National Heritage 2019 in the field of fine arts. He deals with easel painting and in the form of objects, text-visual or performative activities, he brings up topics related to evanescence, the search for meaning and contains observations of social and political phenomena. Currently, in his artistic research, he develops merely stating and at the end of the day project series, which can be viewed on Instagram:

Language, code, and image are three fundamental elements that shape how we perceive and communicate with the world. Literary experiments that explore these aspects open up new possibilities for exploring and understanding the complex relationships between them.

The goal of this presentation is to subjectively showcase my own literary-linguistic experiments, in which I utilize the language of code and word-generated imagery to create innovative, engaging, and immersive experiences. I will focus on the following aspects:

Karolina Niwelińska

<https://orcid.org/0000-0002-3192-2783>

Language Experiment. Code and Image



Obejrzyj wykład

1. **Text Analysis:** My methods for analyzing text and using these analyses to design patterns of behavior and meaning within images.
2. **Text Generation:** The possibilities of generating text using code, along with the challenges and limitations of this technology.
3. **Interaction:** My form of human-program interaction that combines language, code, and imagery.

Defining Language

Language is a complex system comprised of multiple elements, and its definition can vary depending on the context. It can be defined as a system of signs used to communicate thoughts, ideas, and feelings. This system encompasses:

1. **Lexicon (or Vocabulary):** A collection of words and phrases with specific meanings.
2. **Grammar:** The set of rules that govern how words and phrases are combined to form sentences.
3. **Phonology:** The system of sounds used in a language.
4. **Semantics:** The meaning of words and phrases.
5. **Pragmatics:** The principles of language use in a social context.

Language is dynamic and constantly evolving. New words and phrases are created regularly, and the meanings of existing words can shift over time. Language is also used differently across various contexts, and its development is influenced by social and cultural factors. It is a powerful tool that enables us to communicate with others, share our thoughts and feelings, and shape the world around us.

Language is a powerful tool. It allows us to inform, persuade, entertain, and express ourselves. As a social system, language is shaped by the culture, science, and society in which it is used. Language is also inherently creative, enabling us to generate new ideas and express ourselves in countless ways. In the hands of an artist, language can even become program code. However, language is complex; there is no single, simple rule that can fully explain its function, and not all of its potential has yet been discovered.

Literary Language Experimentation

Experimenting with literary language is a creative exploration of its possibilities and limitations. It often involves using language in novel and unexpected ways, and can be an examination of the relationship between language, meaning, and reality.

In my work, I frequently draw inspiration from the literary-linguistic experiments of writers such as Raymond Roussel, James Joyce, Italo Calvino, and Raymond Queneau. I particularly admire the artistic and literary activities of the Oulipo group, Franciszka and Stefan Themerson, and the work of Georges Perec, who emphasized the imagery of literary text and its intermediality. Their contributions are crucial to my own experimentation with literary texts.

Inspired by these writers, I devise my own literary experiments, such as:

1. Writing a poem using only monosyllabic words.
2. Crafting a story in which all characters speak distinct dialects.
3. Translating a literary work into another language while altering the meaning of the words.
4. And, most importantly, creating a work of art solely with words.

Python: A Code Language as Visual Material

I implement my projects using the modern Python programming language. I discovered the inherent beauty of this language through its strict rules. Like any natural spoken and written language, it possesses its own syntax, semantics, and grammar, along with data types and libraries.

In Python, the following elements are crucial: the order of code lines, punctuation, mathematical signs, symbols, non-printing characters, and formatting.

, ; / '] [{ } () # % * ! ~ ` : " | \ ' - _ + = ^ \$. A B C D E F G H I J K L M N O P R S T U W X Y Z

Through Python, I can write a novel in any language, compose a melody, and generate artistic visual forms from character strings as program code.

However, these possibilities are constrained by strict notational forms in programming. Failure to adhere to these rules, such as omitting a closing bracket, results in errors that prevent the interpreter from executing the program.

This process is both fascinating and frustrating for me, as I lack formal computer science training.

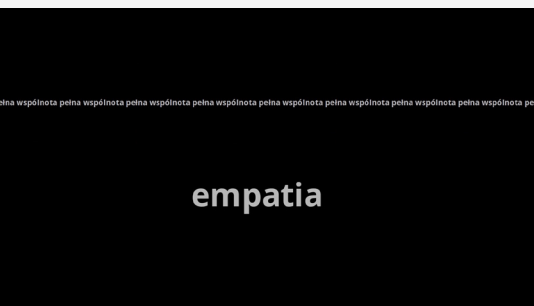
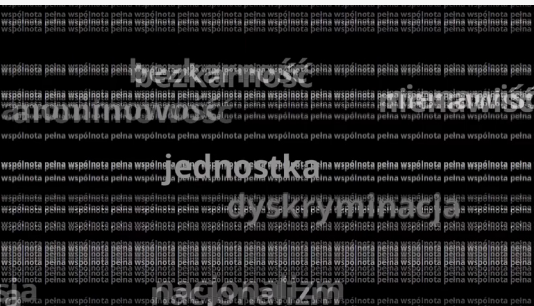
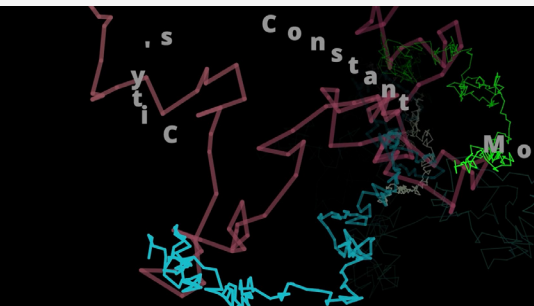
By writing in a specific, non-literary, formal language, I generate typographic animographics —visual compositions that arise from my consistent application of chosen methods and imposed rules.

The sentences I construct in “Pythonian” are literarily meaningless, yet they define visual compositions that are significant to me, evoking reminiscences of the Themerson style.

Here are some examples of my experiments, which I named “Experimentarium”.

The Constant Movement of the City

In this work, I employed two animation generation methods, drawn from mathematics and physics: the Lemniscate of Bernoulli (com-



monly known as the infinity sign) for the typographic animation of the work's title, and random walk theory for the graphical representation of urban life.

These methods allowed me to visualize my definition of the city as a multi-layered creation with a variable structure, fundamentally based on an irregular grid of street and building intersections.

The city's essence relies on this structure, which forms a complex network of ongoing processes, continuous events, and an infinite array of path choices.

Furthermore, the city is a repository of its inhabitants' emotions, which color our reality and yield significant consequences.

The city is replete with contradictions, unexpected twists, invisible dependencies, and concurrences, often exhibiting entropic imbalance: the city's development is an irreversible process.

Full Community Versus the Anti-social Element

This is a typographic animation. I selected a set of words that are either accepted or rejected by the statistical majority within a given community: aggression, nationalism, impunity, hatred, anonymity, minority, discrimination, individual, rainbow, refugee, competence, empathy.

In the background, the phrase "full community" appears in multiple linear sequences. As specific words appear, these lines either converge towards them and thicken, or abruptly disappear, indicating acceptance or rejection of a particular phenomenon.

This visually illustrates the anxieties and stereotypes embedded in societal thinking, behavior, and attitudes: society simultaneously cultivates its established identity while attempting to suppress individuals with differing viewpoints.

Society often resists heterogeneous thought and marginalizes those who think differently.

However, the community ultimately contradicts itself, as its development necessitates the eventual acceptance of new, divergent perspectives: what was once considered marginal becomes mainstream, and is ultimately accepted and even desired.

Scientific Foundations in Artistic Implementation Supporting the Creative Process

While science and art may appear as distinct fields, they can effectively complement each other. Scientific principles and methods can be integrated into artistic implementation to enhance the creative process in various ways. For me, the most significant aspects are:

1. **Understanding the Psychology of Human Perception:** This enables the creation of projects that are more engaging and memorable.
2. **The Use of Technology:** This allows for the development of new artistic forms and expands creative possibilities.
3. **Experimentation:** This leads to the discovery of novel artistic techniques and effects, resulting in unique artworks.
4. **Exploration of Human Emotions and Experiences in Art.**

When constructing animation methods for the visual representation of text, I draw upon the following scientific theories:

1. **Lemniscate of Bernoulli:** This infinity loop, with its mathematical perfection, serves as a path for the movement of my objects – text phrases. It also functions as a metaphor for abstract concepts such as thought, idea, or concept.
2. **Chaos Theory and Chaotic Processes:** The phenomenon of repeating the same structure at increasingly smaller scales. In my creative process, this manifests as a dynamic interplay between order and chaos (order \square chaos | chaos \square order).
3. **Iterations:** The repetitive execution of a process.
4. **Lissajous Curves:** These curves represent the trajectory of an object performing harmonic vibrations in different directions, with their shape determined by vibration intensity.
5. **Random Walk:** In probability theory, a process describing the path of an object moving through space, randomly selecting direction and distance.

Imagery of Text

I draw inspiration from the surrounding world, including observations of social behavior, with a keen focus on detail. Textual vividness is crucial, as it facilitates comprehension and retention of information while also evoking emotions and engaging the audience.

During reading, readers construct mental images, visualizing concepts and interpreting them. Writers employ various literary techniques to achieve this, such as:

1. **Detailed Descriptions:** Of people, places, objects, and events, allowing readers to “see” them in their minds.
2. **Sensory Language:** Utilizing words that appeal to the five senses – sight, hearing, touch, taste, and smell – to immerse readers in the described world.
3. **Dialogues:** Enlivening the text and lending it a realistic quality.
4. **Action:** Maintaining reader engagement.

However, I prioritize comparisons and metaphors: comparisons aid in understanding and visualizing described phenomena, while metaphors evoke new associations and emotions in the recipient.

The chosen texts become visual images, as the text itself serves as a material. However, effective imagery does not rely on excessive word usage or visual embellishments. My primary concern is that these texts convey a clear message and that the installation resonates emotionally with the viewer.

The text invariably serves as the starting point. Through the interpretation of literary text, I develop the concept for a visual message, akin to film and theatre, where a text is transformed by an actor’s performance.

An Interactive Form of Visual Essay: A Guide to Creating Engaging Narratives

A visual essay, when presented as an interactive multimedia installation, can integrate texts, images, videos, and interactive elements to narrate a story or convey information in an engaging manner.

While traditional visual essays are static, interactive versions offer users the opportunity to engage with the content, resulting in a more dynamic and captivating experience.

Benefits of Interactive Visual Essays:

1. **Enhanced Interaction:** Users can explore content at their own pace and select which elements they wish to interact with.
2. **Improved Comprehension:** Interactive elements can facilitate a deeper understanding of complex concepts or data.
3. **Increased Engagement:** Interactive visual essays are more captivating and enjoyable than traditional presentation formats.
4. **Versatility:** Interactive visual essays can be applied to a wide range of subjects, from history and science to art and literature.

Methodology

I have selected “Remainder,” a novel by contemporary British writer Tom McCarthy. Like myself, McCarthy drew inspiration from scientific theories in its creation.

Similar to the protagonist, I also experienced an accident. I identify with the novel’s nameless hero due to the parallels in our life events. I empathize with the loss of bodily control, as the character in “Remainder” grapples with amnesia. His attempts to reclaim authenticity, experiment, and regain control over his life lead to unpredictable outcomes.

These themes formed the basis of my analysis of the various layers I identified within the novel.

Code Language as a Creative Tool for Innovative Experiences

I am experimenting with my chosen medium – the Python programming language.

I have constructed a machine comprising cameras, microphones, and screens for visualizing interactive animations.

I designed and programmed a real-time system that generates immediate responses to environmental stimuli. Once viewers discover their ability to interact with the machine, they begin to experiment with it, exploring their own bodies, movements, and sounds.

Conceptually, my artistic installation serves as an allegory for the situations faced by both the hero of “Remainder” and myself following my accident.

I draw a connection between McCarthy’s protagonist and myself, illustrating the evolution of his memory recovery and my journey to regain bodily control.

Code and Image: The Machine

Dialogue with the audience is paramount to me. I have named my interactive installation project “The Machine” and divided it into four interactive scenes. Each scene represents a stage that McCarthy’s character and I have traversed.

Simultaneously, I invite viewers to delve deeper into the experience, allowing them to empathize with the novel’s hero and myself through their interaction, and to confront their own life experiences.

Each machine state displays animations differently and interacts uniquely with viewers. I visualize the evolution of thought processes through phrases and letters, and the attempts at internal, conscious intervention through images of the viewer’s movements.

The interaction, while consistently conscious and fully controlled by the participant, illustrates the challenges we all encounter when attempting to control our consciousness, manage racing thoughts, stabilize our life situations, overcome obstacles, and navigate our inner world of experiences, memories, desires, and aspirations.

Theoretically, complete self-control ultimately proves to be an illusion.

Stage I

The first stage depicts the awakening after an accident. McCarthy's protagonist realizes he has lost all memory, while I confront the necessity to immediately alter and reorganize my life plans. The uncertainty of the future defines the mental state we find ourselves in.

The machine's algorithm moves letters along a Lissajous curve. This represents the initial, post-destabilization phase, where restoring normalcy quickly is impossible.

Stage II

The second stage of the machine illustrates the nascent phase of life normalization. After the initial post-accident shock subsides, fragments of memory resurface in the protagonist's mind. Thoughts occasionally revert to past events, but soon become blurred and distorted.

We are left grappling with our uncertainties and doubts.

An interaction attempt removes a letter from the string, which then becomes distorted. The fragmented phrases continue to flow across the scene, mirroring thoughts within the mind.

Stage III

The third stage of the machine portrays the subsequent phase of normalization. The events restored in the protagonist's memory are endlessly replayed. I am achieving a degree of independence in movement, yet still acutely aware of my disability.

Following interaction, a chaotic accumulation of characters remains. A sudden sound triggers a reset of the scene state.

Stage IV

The final, fourth stage of the machine represents the achievement of relative life normalization.

I juxtapose both maxims within the scene simultaneously: the protagonist's original statement alongside a modified version filtered through my personal experiences.

Illustration 1-3. *The_Machine_Stage_1*

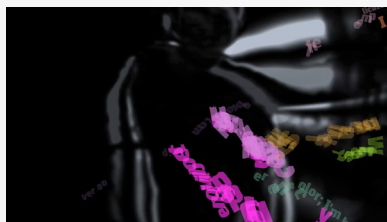
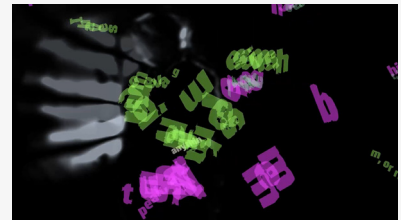
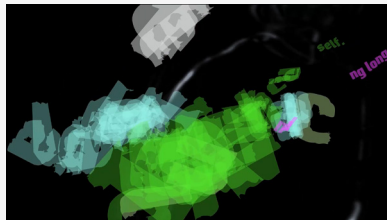
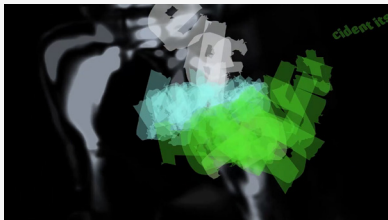
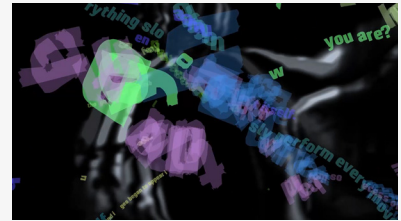
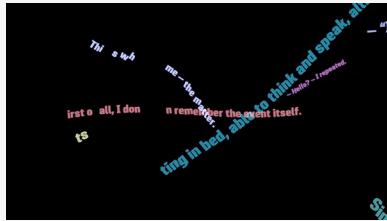
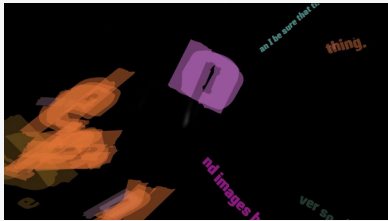
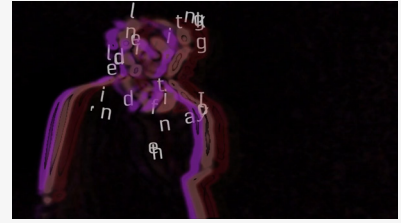


Illustration 1-18. *The_Machine_Stage_2*

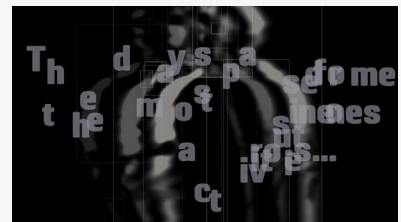
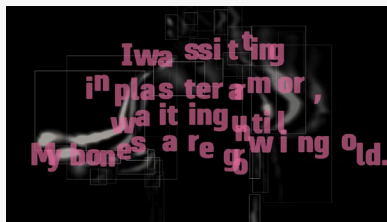


Illustration 1-3. *The_Machine_Stage_3*

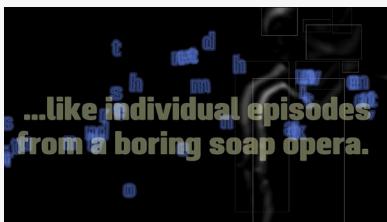
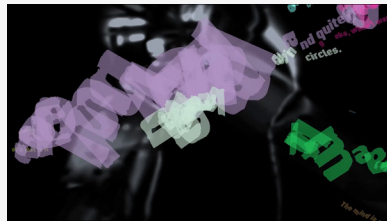
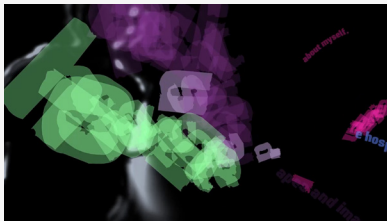
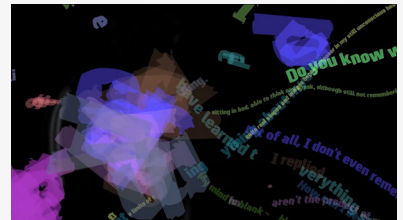
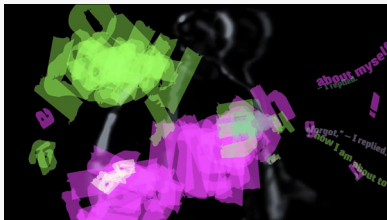
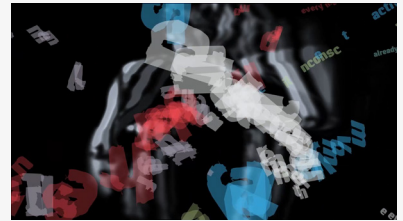
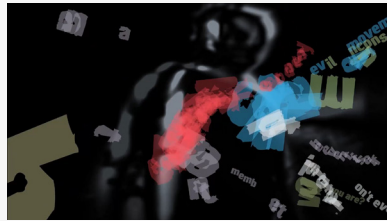
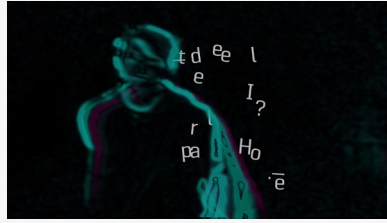
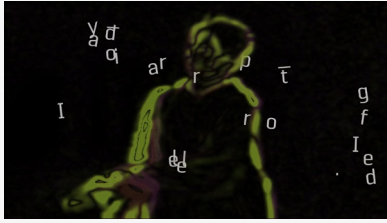
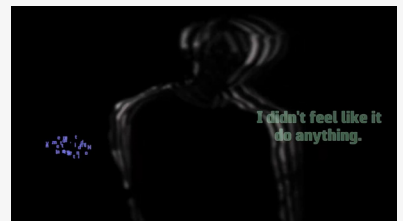
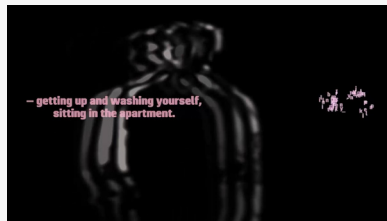
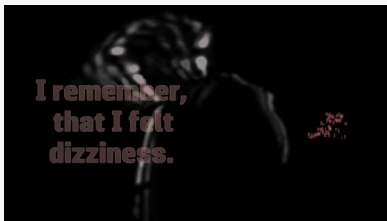


Illustration 1-3. *The_Machine_Stage_4*



The Individuality of the Recipient

Despite achieving a unification of my life story with the experiences of the protagonist in Tom McCarthy's novel, "Remainder," it paradoxically highlights our differences. This not only emphasizes my individuality, but by generalizing and extending this process to the viewer, I expose the uniqueness and originality inherent in each person.

Recipients will interact with the same machine, driven by identical algorithms, yet each will emerge from the installation with distinct, individualized conclusions and feelings.

Through this, I underscore the reality that, despite significant similarities, individuals choose and navigate their own life paths, resulting in diverse experiences.

I present the sequential stages of my installation in a linear format, progressing from the immediate aftermath of the accident to a state of stabilization.

However, I do not prescribe any specific navigation. The process of life normalization itself is non-linear, and individual stages may overlap.

Progress in mental harmonization may not be absolute. It may iterate regularly or behave chaotically, shifting between forward and backward momentum.

Conclusion

The human mind can conflate and merge disparate elements — ideas, phenomena, concepts, stimuli, objects — into a cohesive whole.

My narrative embodies a crucial dualism: the interplay of freedom and restraint in depicting thoughts and experiences. I drew inspiration from McCarthy's form and structure in "Remainder," particularly his fluid, airy writing style juxtaposed with his meticulous precision.

Literary language experiments, utilizing code and real-time generated images, represent a compelling and dynamically evolving field of inquiry. My presentation aims to stimulate development within this domain and promote an interdisciplinary approach to exploring the intricate relationships between language, code, and image.

I establish the structure — the unifying element of the whole — as a constant within the organized framework. Using visual forms, I guide the recipient on a journey into the depths of their own mind, prompting them to seek their own “self” and to contemplate whether the discovered answer is definitive or necessitates further exploration. In essence, is another iteration required?

I posit that the creator iterates throughout the creative process. A visual artist deliberates on media selection, while a writer contemplates words that evoke imagery in the reader’s imagination. Despite the passage of time, I continuously process ideas, thoughts, and concepts, refining potential solutions. This applies to both form and content, and influences my choice of medium, which, in my case, is the Python programming language.

In developing the software for my installation, I observe numerous parallels to the artistic creation process. Exploration, experimentation, ongoing evaluation and adaptation, the expression of ideas, the pursuit of harmony between material (code) and creative output, and the ultimate sharing of the work with an audience – these elements underscore the artistic nature of program development.

PhD Karolina Niwelińska
Faculty of Fine Arts
University of Rzeszów

Karolina Niwelińska born in 1978 in Krakow. She studied Swedish Philology at the Jagiellonian University and Interior Design at the Academy of Fine Arts in Krakow. Scholarship holder of the Minister of Culture and National Heritage in Poland. Currently works as an assistant professor at the Institute of Fine Arts of the University of Rzeszow. Creates films, animations, photographs, objects, installations, graphic and spatial designs.

Tadeusz Boruta

<https://orcid.org/0009-0007-1003-0245x>

Jak malować obraz?



Obejrzyj wykład

Chcąc nie chcąc, w tym roku zostałem zmuszony do namysłu nad problematyką sztucznej inteligencji (AI). Zaproszono mnie z wystąpieniami na kilka sesji poświęconych coraz większej obecności AI w obszarze twórczości artystycznej oraz wynikłych z tego komplikacji, m.in. w zakresie prawa autorskiego. Mając stosunkowo konserwatywne poglądy na sztukę, powinienem zapewne odrzucić te zaproszenia, bo co może na ten temat powiedzieć malarz malujący tradycyjnie, własnymi rękoma, niekorzystający z pomocy algorytmów informatycznych do generowania obrazów. Z perspektywy osobistych doświadczeń twórczych sens wypowiedzi rysuje się oczywisty. Zainteresowały mnie jednak dwa aspekty sztuki tworzonej przy użyciu AI: czy generujący utwory artystyczne algorytm sztucznej inteligencji jest twórcą, czy tylko narzędziem, a w konsekwencji pierwszego pytania czy można mówić o podmiotowości sztucznej inteligencji?

Współczesna kultura stoi przed nowymi wyzwaniami, na których istotne piętno odciska rewolucja informacyjno-komunikacyjna oraz cyfrowa. Szczególnie intensywnie rozwijane są „samouczące się” algorytmy stosowane w AI oraz robotyzacja, pozwalające na swobodne stosowanie tych algorytmów w twórczości artystycznej zarówno przez profesjonalistów, jak i niezliczone rzesze amatorów. Według niektórych ta nowa sytuacja stawia szereg pytań mogących prowadzić do potrzeby redefiniowania pojęć związanych z twórczością artystyczną, a także podmiotu tworzącego. W mojej opinii zachowując należyty dystans wobec osiągnięć dawnych mistrzów tworzących w tradycyjny sposób, jeśli będziemy traktować tzw. sztuczną inteligencję jako narzędzie, to powstałe artefakty mogą być „równoprawną” formą twórczości z tymi „tradycyjnymi”, a ich ocena jest funkcją od talentu artysty, oryginalności dzieła, siły jego wyrazu etc. Należy bowiem zwrócić uwagę, że w całej wielowiekowej praktyce twórczej i dydaktycznej zawsze towarzyszyły sztuce i wszelkiej działalności człowieka różnego rodzaju algorytmy, metody, instrukcje prowadzące do osiągnięcia celu, w tym również do satysfakcjonujących wyrazowo i estetycznie efektów w realizowanym dziele malarskim. Jeśli jednak nie zauważamy, że za algorytmami stoi ich twórca – człowiek, i traktujemy je podmiotowo, to musimy zadać sobie pytanie, które w filmie *Matrix Zmartwychwstania* postawił sobie jego bohater, Thomas Anderson: Czy jesteśmy w algorytmie, który mówi, jak mamy żyć?

Od wieków powstawały traktaty malarskie wskazujące, jak warsztatowo poradzić sobie w pracy nad obrazem. Wiele z nich mogłoby uczyć współczesnych studentów malarstwa, ale pozostają one tylko relikdami minionych epok, gdyż we współczesnym akademickim szkolnictwie artystycznym nie próbujemy tworzyć metodologii warsztatowych i wyrazowych pomagających w tworzeniu obrazu. Przy obrazowaniu rzeczywistości przestrzennej (trójwymiarowej) na płaszczyźnie, co ma miejsce ciągle w większości zamierzeń artystycznych, nadal przydatna jest wiedza z zakresu perspektywy zbieżnej i umiejętność jej stosowania, gdyż ona lepiej buduje spójność i sugestywność przestrzenną obrazu niż bezrefleksyjne posłużenie się fotografią, która pełna jest błędów optycznych, wynikłych głównie z cech i wad zastosowanego obiektywu. Także stosowana w dziele wiedza o proporcjach ciała ludzkiego sugestywnie symuluje rzeczywistość, nawet gdy daleka jest od kanonów klasycznych. Tworzy bowiem morfologiczną, wewnętrzną logikę wzajemnych zależności kształtów składających się na całość przedstawianej formy.

Tę wiedzę zdobywaną przez twórców i stosowaną w pracy artystycznej w ciągu wieków można nazwać algorytmami pracy twórczej. Spisana w traktatach, uczona w pracowniach mistrzów lub na akademiach, pozwalała studiującym nauczyć się warsztatu artystycznego. Tak bowiem jak modne współcześnie pojęcie algorytmu, stosowane w różnych przejawach życia i nauki, tak warsztatowa wiedza malarza była zbiorem reguł, metod, wskazówek, instrukcją, jak poprawnie namalować obraz.

W filmie Andrzeja Wajdy *Danton*, zrealizowanym we Francji w 1982 roku, jest scena ukazująca pracę francuskiego malarza z okresu oświecenia. Bohaterem tego fragmentu jest Jacques Louis David, czołowy twórca klasycyzmu, w którego wcielił się w filmie Franciszek Starowieyski, znakomity polski twórca. Kadr z tego filmu znakomicie ukazuje, jak pracowali akademicy malarze i rysownicy. Artysta studiuje akt męski. Rozrysowuje go na szybie, która ustawiona jest na linii wzroku rysownika studiującego ciało modela. Dodatkowo artysta w trakcie pracy ma usztywnioną głowę za pomocy podpórki, tak by w czasie rysowania nie zmieniała ona położenia, a w efekcie uzyskać stały punkt oglądu zarówno modela, jak i rysunku. Szyba pokryta jest kratownicą o jednakowych modułach, co pozwoli przeskalować rysunek na większy format płótna w dalszym procesie pracy. Podobną metodę pracy stosuje rysownik przedstawiony na drzeworycie Albrechta Dürera z 1525 roku. Odwzorowuje on kobiecy akt w układzie perspektywicznym za pomocą ekranu z naciągniętą, modułową siatką, której podziały powtórzone są na kartonie. Ma on również odpowiednie instrumentarium pozwalające na zatrzy-

manie oka obserwatora w jednym miejscu, tak by rysownik z tego samego punktu badał kształty modelki. Drzeworyt ten pochodzi z traktatu Dürera pt. *Underweysung der Messung, mit dem Zirckel und richtscheyt, in Linien Ebnen und gantzen Corporen*, w którym na 72 stronach ukazane są proporcje męskich i żeńskich postaci w różnym wieku oraz metody, zarówno praktyczne/mechaniczne, jak i geometryczne, jakimi malarze i rysownicy mogą się posłużyć, by odwzorować postać w różnych skrótach i właściwych proporcjach.

Był to jeden z wielu traktatów powstałych w renesansie, a opisujących praktykę tworzenia dzieł plastycznych, które często miały cechy metodologii naukowej, gdyż jak twierdzono: sztuka oparta jest na regułach. Aby osiągnąć artystyczną doskonałość, artyści musieli zgłębić matematykę, optykę, geometrię i inne nauki. Sztuka oparta na liczbie, proporcji i harmonii wszechświata nie tylko naśladowała naturę, ale ją też w najwybitniejszych dziełach poprawiała, dążąc do ukazania jej w stanie idealnym. W odrodzeniu panowało przekonanie, że artyści są równi filozofom, a nawet wygłaszano sądy, jak ten sformułowany przez Leonarda da Vinci, że „doskonałość wiedzy malarskiej sprawia, że umysł malarza staje się podobny umysłowi boskiemu”.

Estetyka klasyczna dawała stosunkowo mocny fundament, który pozwalał zarówno definiować przedmiot twórczości, jak i wydawać sądy wartościujące. Mimo zmieniających się stylów i częstych objawów skostnienia przetrwała ona w nauczaniu artystycznym niemal do początku XX wieku. Stała się synonimem akademizmu.

Obok akademizmu, drugą obowiązującą estetyką w nauczaniu malarstwa był, prawie przez cały XX wiek, koloryzm. Swoje podstawy estetyczne czerpał z doświadczeń renesansowego malarstwa weneckiego (szczególnie późnego Tycjana), które w następnych epokach, zwłaszcza w twórczości impresjonistów, znalazły nowe funkcje dla koloru i form obrazujących rzeczywistość. Choć ontologicznie całkowicie różny od akademizmu – negujący obecność linii i plastyczność form, a fetyszyzujący kolor – to jednak, podobnie jak klasycyzujący realizm, ukazywał on całościową wizję oraz istotę obrazu i drogi dojścia do niej poprzez studiowanie natury. Mimo że powstały w opozycji do XIX-wiecznego akademizmu, koloryzm sam szybko stał się kolejnym akademizmem; w rozumieniu tego terminu jako całościowego, komplementarnego zbioru zasad i reguł obowiązujących w danej dziedzinie. Tym samym mającego pretensje do wyrażania prawd obiektywnych. Podobnie jak klasyczny akademizm, tak i koloryzm znakomicie nadawał się do nauczania i wydawania sądów wartościujących. Konstruował algorytmy będące instrukcjami osiągnięcia celu, jakim jest namalowanie obrazu.

Zapewne warto niektóre z tych dawnych algorytmów/instrukcji warsztatowych nadal stosować w pracy twórczej i w dydaktyce artystycznej. Trzeba mieć jednak świadomość, że na przestrzeni wieków na kształt sztuki o wiele istotniejszy wpływ miały konteksty kulturowo-cywilizacyjne, a zwłaszcza dominujące idee, które determinowały zarówno formę dzieł, jak i ich tematykę, a także sferę wyrazową. Miały też one olbrzymi wpływ na algorytmy warsztatowe, np. będący gwarantem harmoniczności kompozycji tzw. złoty podział, który stosowano powszechnie w kulturze helleńskiej, a następnie w renesansie i różnych klasycyzmach był uważany za boską proporcję (łac. *divina proportio*), gdyż jak sądzili jego twórcy, pitagorejczycy (wyznawcy orfickiego nurtu religijno-filozoficznego), całą rzeczywistość można sprowadzić do relacji liczbowych, a piękno manifestuje się w harmonii sfer.

Estetyka klasyczna zakładała, że celem tworzenia artystycznego jest dotarcie do piękna. Jego wzorcem jest natura i antyk, które należy studiować. Szczególnie ciało ludzkie, jego pełne harmonii kształty, było obiektem sztuki. Towarzyszyła temu wiara, że przez studiowanie pięknych kształtów ukazuje nam się piękno duszy, a ta odsłania prawdę o boskiej harmonii sfer. Celem sztuki było więc dotarcie do odwiecznej niezmiennej prawdy, transcendentnej wobec rzeczywistości, ale odciskającej się w niej poprzez piękno.

Na aspekt duchowy twórczości, niezależnie, czy ma ona charakter religijny, czy świecki, zwraca uwagę Jerzy Nowosielski: „Dlaczego malarz, który ma uzyskać świadomość artysty, musi akurat studiować gołą kobietę. Dlaczego? Odwołam się tutaj do (...) tekstu Cennino Cenniniego. Mianowicie napisał on w swoim traktacie o malarstwie, że po wygnaniu z raju ludzie zajęli się rozlicznymi pracami, między innymi zaczęli uprawiać sztukę, że Adam zaczął uprawiać sztukę, zaczął malować obrazy. Cóż mógł on malować po wygnaniu z raju, kiedy z tego wspaniałego ogrodu został wygnany na ziemię przekłętą? Malował Ewę, tę, którą przypomniał sobie sprzed momentu, kiedy zjadła owoc. (...) Sztuka to działanie duchowe, które usiłuje wyprowadzić nas z sytuacji istot wygnanych z raju”¹.

¹Z. Podgórzec, *Wokół ikony. Rozmowy z Jerzym Nowosielskim*, Warszawa 1985, s. 183.

Zwolennicy sztucznej inteligencji wskazują, że już dzisiaj jest ona w stanie wygenerować obiekty sztuki, które noszą cechy zarówno dzieł wybitnych, jak i kiczów. Wszystko zależy od tego, do jakich wzorców obecnych w internecie AI sięgnie. Z perspektywy użytkownika zasoby sieci są nieograniczone, tak więc liczba matryc, z których sztuczna inteligencja może skorzystać, jest olbrzymia. Ponieważ zasoby sieci tworzone są przez „wrzucanie” w nią zdjęć i treści, to estetyczny poziom tego zbioru wzorców odpowiada przeciętnemu gustowi użytkownika, który niestety jest niski. Nawet gdy AI ma zadane namalowanie „w stylu” wybitnego twórcy, np. Leonarda da Vinci, to efekt jest kiczowaty, gdyż brak jej zmysłu krytycyzmu tak charakterystycznego dla autonomicznej inteligencji człowieka. Efekty artystyczne na wysokim poziomie uzyskane za pomocą algorytmów AI są tylko wtedy możliwe, gdy jej olbrzymie możliwości traktujemy jako narzędzie sterowane krytycznym i wrażliwym na wartości sensualne umysłem człowieka.

Tak było w początkach tworzenia dzieł artystycznych przy użyciu komputerów. Za pioniera sztuki cyfrowej, która zagościła w galeriach, uznawany jest Harold Cohen, który już w 1972 roku stworzył program do autonomicznego rysowania nazwany przez niego AARON, a w następnych latach rozwijał jego możliwości w kierunku malarstwa zarówno abstrakcyjnego, jak i figuratywnego. Do tworzenia fizycznych obrazów Cohen stosował różnego typu drukarki/plotery sprzężone z komputerem, a od lat 90. – cyfrowe maszyny malarskie.

W Polsce prekursorem był Jan Pamuła, który w 1980 roku, będąc na stypendium w Centre Georges Pompidou w Paryżu, w tamtejszym Atelier de Recherches Techniques Avanceés, wszedł w kontakt

z informatykiem, który napisał specjalnie dla niego program komputerowy z algorytmem wykorzystującym zasady wcześniej stosowane przez krakowskiego artystę w cyklu prac z lat 70. XX wieku pt. *Zbiory chromatyczne*, gdzie wewnętrzne podziały geometrycznej kompozycji były efektem stosowania rachunku prawdopodobieństwa i losowych rzutów kostką. Jego abstrakcyjne kompozycje były próbą szukania systemu pozwalającego zobrazować rzeczywistość językiem geometrii i logiki, a ponadto wykorzystującym przypadek i intuicję.

Obaj przywołani artyści, mimo konsekwentnych działań w realizacji logicznych założeń formalnych, zawsze pozostawiali sobie arbitralną decyzję, którą kompozycję „zaproponowaną” przez komputerowy program będą malarsko urzeczywistniać i w jakiej chromatyce ją poprowadzą. Mieli świadomość, że barwy są nośnikiem ich emocji, dlatego własnej intuicji pozostawiali decyzje o zestawie kolorów, a komputer traktowali jako narzędzie.

Obecnie, w dobie humanoidalnych robotów, które naśladują ludzkie zachowanie i potrafią stworzyć pewien obszar interakcji z człowiekiem, gotowi jesteśmy widzieć w nich również kreatywnych twórców. Niewątpliwie wielu konsumentów jest gotowych traktować owe boty jako partnerów i przypisać im pewną podmiotowość. Jako interaktywne „algorytmy uczące się” sztuczna inteligencja może produkować zadane jej formy/obiekty sztuki, które w zależności od tego, jak ją wytrenujemy, niekoniecznie muszą być kiczowate. Można z pewną dozą pewności wskazać, że to trenowanie algorytmu AI nie różni się zasadniczo od edukacji artystycznej człowieka, że podobnie jak przez wieki twórcy studiowali dzieła innych, by uzyskać swoją oryginalność, tak AI sięga do nieprzebranych zasobów internetu. Ale za wybitną, autentyczną sztuką stoi indywiduum, które przeżywa swoje życie, ma do niego stosunek i próbuje znaleźć formę artystyczną dla wyrażenia siebie. Czy sztuczna inteligencja wyraża siebie w produkowanych artefaktach? Czy dzieli się swoim egzystencjalnym bólem, lękiem, fascynacją, zachwytem, radościami, uczuciami? Czy ma osobowość szukającą w sztuce form na wyrażenie siebie i innych oraz otaczającego nas, przeżywanego świata? Czy sztuka jest jej potrzebna i czy ma w ogóle „potrzeby wyższe”? Poza literacką i filmową fikcją tej perspektywy twórczego dialogu człowieka i bota nie ma i w mojej ocenie nie będzie – chyba, że „jesteśmy w algorytmie, który mówi, jak mamy żyć”.

Summary

How to paint a picture?

Since antiquity, painting treatises have been written showing how to deal with the work on a painting in terms of technique. Many of them could teach painting to contemporary students. It is worth recalling some of them and asking the question whether they are still applicable in today's painting practice and artistic didactics. However, it should be borne in mind that over the centuries, the shape of art has been much more significantly influenced by cultural and civilizational contexts, especially the dominant ideas, which determined both the form of the works and their subject matter and sphere of expression. This is also the case now. Contemporary culture is facing new challenges, which are significantly influenced by the information, communication and digital revolutions. "Self-learning" algorithms used in artificial intelligence (AI) and robotization are being developed particularly intensively, allowing them to be freely used in artistic creation by both professionals and countless amateurs. This new situation poses a number of questions that may lead to the need to redefine the concepts related to artistic creation and the creative subject.

Professor Tadeusz Boruta
Faculty of Fine Arts
University of Rzeszów

Tadeusz Boruta (born 1957 in Kraków) is a painter, theoretician, curator of exhibitions, professor employed at the University of Rzeszów. Member of the Polish Academy of Sciences. A graduate of the Academy of Fine Arts in Krakow. In the 1980s, he created independent anti-regime exhibitions. He has presented his works at about 450 exhibitions in Poland and abroad, his works are, among others, in the collections of: the National Museum (in Gdańsk, Kraków, Warsaw, Wrocław); at the Zachęta – National Gallery of Art; the Silesian Museum in Katowice; The Upper Silesian Museum in Bytom, in the museums of Rzeszów, Radom, Sandomierz, Tarnobrzeg. Creator of polychromes, stained glass windows and paintings in 9 sacred buildings. Author of texts and 3 books on art. Winner of artistic awards and decorations.

Happening, a później performance wskazał, paradoksalnie już ponad pół wieku temu, na wszechogarniającą teatralizację rzeczywistości społecznej, w której wszystko może stać się teatrem i każdy może stać się aktorem. Każdy może otrzymać dowolną nominację lub sam ją sobie przyznać. Kultura ponowoczesna jest funkcją widowiska (spektaklu). Środki masowego przekazu potrafią wszystko zamienić w widowisko – kampanie wyborcze, obrady parlamentu, zawody sportowe, uliczne demonstracje, strajki, akcje charytatywne, wojny i klęski naturalne, małe dramaty i wielkie tragedie, a także sztukę. Media dramatyzują rzeczywistość, wpisując realne wydarzenia w dramaturgiczne struktury, a jednocześnie wysyłają widzowi podwójny przekaz: to rzeczywistość – rzeczywistość jest teatrem. Dawne rozróżnienia na widowiska artystyczne i nieartystyczne tracą sens – w mediach wszystko staje się artystyczne, ponieważ podlega artystycznemu opracowaniu. Można przyjąć, że teatralizacja, a obecnie przede wszystkim mediatyzacja sztuki, wymaga publiczności, tak jak teatr, który bez niej nie istnieje. Teatralizacja, mediatyzacja, intermedialność bywa, w mniejszej lub większej złożoności, połączeniem różnych rodzajów kreacji w jednym dziele, czyli zatarciem granic między poszczególnymi sztukami i pospolitymi aktywnościami, co koliduje z modernistycznym postulatem poszukiwania ich specyficznej natury. Postmodernizm nie wymaga ani ujednolicenia dzieła, ani odnalezienia jego istoty. Patchworkowy, intermedialny charakter artefaktu sprawia, że jakość czy jego wartość artystyczna traci sens, ponieważ wiąże się ona zawsze z konkretnym medium, konkretnym środkiem artystycznym.

Tymczasem specyfika konglomeratu zawiera się w tym, co znajduje się pomiędzy różnymi środkami artystycznymi, różnymi mediami użytymi do jego stworzenia. Dlatego głównym kryterium oceny jakości dokonania nie mogą być wartości artystyczne, lecz to, czy jest ono zdolne do wywoływania zainteresowania i pochwylenia uwagi widzów. Jakość i wartość artystyczną wyparła kategoria zainteresowania, bycia interesującym, co oznacza, że od dzieła sztuki wymaga się przede wszystkim tego, by budziło zainteresowanie. Zdaniem Grzegorza Dziamskiego tekst Michaela Frieda *Art and Objecthood* („Artforum” 1967, June)¹ był reakcją na widoczny w latach 60. proces teatralizacji sztuk plastycznych, zagrażający modernistycznym standardom artystycznym. Fried obarczył w nim odpowiedzialnością za ten proces w sztuce amerykańskiej dwóch artystów: Johna Cage’a i Roberta Rauschenberga. Dla Cage’a teatr był wszędzie tam, gdzie coś się działo, gdzie było coś do oglądania i słuchania, natomiast Rauschenberg widział w teatralizacji malarstwa i grafiki sposób na bliższe powiązanie sztuki z życiem. Obu udało się skutecznie zacierać granice między różnymi polami sztuki.

Paweł Frąckiewicz

Grafika w granicach wyobraźni cyfrowej



Obejrzyj wykład

¹G. Dziamski, *Od teatralizacji sztuki do teatralizacji kultury*, „Dyskurs. Pismo naukowo-artystyczne ASP we Wrocławiu” nr 2, s. 129.

Dążyli oni do jakiejś wsobnej ostatecznej ich syntezy. Ich dokonania zapowiadały dominację nowej, postmodernistycznej wrażliwości, co z kolei dramatycznie zachwiało sensem posługiwania się jakimikolwiek miarodajnymi kryteriami odwołującymi się do wartości artystycznych i jakości dzieła. Zjawiskiem charakterystycznym w niemalże całym XX i na początku XXI wieku okazał się wielki wyścig premiujący ze szczególnym naciskiem każde „nowatorstwo”, dzięki czemu, zgodnie z oczekiwaniami protagonistów, sztuka poszerza swoje granice, a nawet je przekracza, zawłaszczając nowe obszary do tej pory dla niej niedostępne. Sztuka, tym samym grafika naszego czasu, jest grą o palmę pierwszeństwa, o zwycięstwo w niekończącej się gonitwie, której metę ktoś stale przesuwa do przodu i w innych możliwych kierunkach.

Pomimo kruchości kamieni litograficznych litografia pozostaje imponująco trwała, pryncypialnie niezmienna. Nie można jej przeterminować. Z odwagą daje odpór terrorowi nowości, pozostając jednocześnie stałym pasażerem w pędzącym pociągu sztuki. Litografia skutecznie broni się przed podziałem na nowe – pełne nadziei i tradycyjne – strupieszale. Posiada zdolność samoistnego wydobywania się z czasu, gdzie *teraz* i *niegdys* traci znaczenie.

Jednak trzeba to sobie jasno powiedzieć: litografia, podobnie jak inne podstawowe techniki klasycznego druku artystycznego, przeżywa obecnie głęboki kryzys braku zainteresowania. Spotyka się z niechęcią środków masowej komunikacji, co paradoksalnie stanowi skutek i przyczynę takiego stanu rzeczy. Od czasu do czasu na łamach opiniotwórczych czasopism celebryci-trendsetterzy kładą do grobu: a to rysunek, a to grafikę artystyczną w całości lub w wybranym dowolnie kawałku. Nie dają im wiary. Arbitralne wykluczanie grafiki warsztatowej z listy żywotnych dyscyplin sztuki współczesnej jest nie tylko małoduszne, ale – co ważniejsze – budzi wątpliwości natury poznawczej. Bez cienia strachu o przyszłość litografii oświadczam, że zdając sobie sprawę z obecności w dyskursie publicznym szeregu obaw o jej kondycję i sens dalszego uprawiania, przeanalizuję wątpliwości, jakich przysparza, a także dostarczę argumentów uzasadniających jej pożyteczne istnienie.

Synteza spojrzenia na litografię może być porównanie dwóch pojęć: zmiany i rozwoju. Zmiana polega na odcięciu się od istoty, od korzeni, od tradycji. Rozwój polega na tym, że idzie się naprzód, a istota pozostaje ta sama. Litografia w trakcie wyścigu po „nowe” często dostaje zadyszki, jej pole do eksperymentu mocno się wtedy zawęża. Sprzeniewierza się sobie na rzecz epatowania tanim blichtrzem powierzchownych zapożyczeń wywołanych konieczno-

²R. Gajewski, *Bogowie wielbią delikatny szkic*, „Dyskurs. Pismo naukowo-artystyczne ASP we Wrocławiu” nr 11, s. 5.

ścią pospiesznego nadażania, utrzymania się w stawce. W rezultacie wyścig z innymi konkurentami przegrywa. Czy w związku z powyższym „jest jak pożegnalny list pisany w martwym języku i adresowany do minionej epoki?”². Dla wielu artystów, teoretyków, krytyków litografia to odległe obrzeże sztuki współczesnej. Ich zdaniem – rysując na kamieniu litograficznym, patrzymy na świat przez pryzmat przeszłości, a przecież nasza medialna percepcja, nasze dzisiejsze wielkie prostokątne oczy, jak monitory błyskające kolorami tęczy, nie potrafią już dojrzeć i docenić jej wizualnie skromniejszej postaci. Zdaniem niektórych litografia obecnie uosabia anachroniczność, a jej system emocjonalnych odniesień zdezaktualizował się. Jej ekspresja nie pokazuje tego, kim jesteśmy – a co ważniejsze, kim chcielibyśmy dzisiaj być. Świeżość z niej już wyparowała. Staroświeckość wychodzi z każdego kwadratowego centymetra zadrukowanego papieru. Jest przeważnie nieefektywnym czarno-białym drukiem, szkieletem jedynie. Wydaje się wstępem do opracowania jakiejś ostatecznej wersji, czegoś bliżej nieokreślonego, co jednak nie wywołuje większego zaciekawienia. Jest litografia zaledwie potencjalnym, mało obiecującym, w porównaniu z możliwościami innych dostępnych mediów, wprowadzeniem do głębszych treści, do nowoczesnego widzenia rzeczy. Stanowi skromne świadectwo twórczego zmagania się z trudnym do opanowania, anachronicznym warsztatem. Może zbyt trudnym...

Dzisiaj litografia to sztuka na diecie i po przejściach – jeszcze niedawno zaprzężona do pracy w kieracie, aby sprostać ludzkim potrzebom drukowanym, dawała z siebie naprawdę wiele. Dostarczała wszystkiego: etykiet, formularzy, ilustracji, książek, opakowań, plakatów, kartek pocztowych i sztuki... A jakże, takiej przez duże S. Dzisiaj stała się jakby spustoszonego malarstwem. Przestała być centrum – została obocznością grafiki. A może teraz nie umie już żyć? Odpadła od głównego nurtu sztuk graficznych i została sprowadzona do drugiej kategorii. Zajmować się poważnie litografią to tak, jakby się wycofywać, schodzić poniżej poziomu rozważań o dylematach sztuki współczesnej, dotkniętej wszechogarniającym progresizmem i profetyzmem. Litografia staje się więc wersją *light* sztuki współczesnej. Swoim odejściem od gorącej współczesności dowodzi braku jedności z duchem radykalizmu, zgiełkiem, sensacją. W jej znanej i osławianej przez lata materialności brakuje już miejsca na ekstremizm. Dlatego nie da się z nią pójść dalej, nie da się przekroczyć rubikonu. Czy potrafi jeszcze z powodzeniem opowiadać swój czas? A może tylko odwieka historycznie uzasadnione zejście ze sceny?

Starym stylem nie da się wyrazić nowych emocji. Jeśli się niewystarczająco szybko zmienia, nie rośnie, to znaczy, że się zamiera w bezruchu. Jej dynamika rozwoju zmaląła, skonwencjonalizowała się. Nie daje już rozkoszy odkrywania nowych możliwości twórczego zastosowania. Nie jest w stanie wygenerować swych obrzeży, swojej offowej sceny. Litografia spotulniała. Czasami jeszcze kąsa, jeszcze pokazuje rogi, ale atrakcji wystarcza w niej tylko dla historyków sztuki. Nie jest innowacyjna. Jej ponowoczesny byt jest mało zajmujący. Może jej płomień jeszcze płonie, ale już nie grzeje. Odwołuje się tylko do ostygniętych, przedawnionych emocji i oczekiwań. Litografia jest obecnie nudna, monotonna, szablonowa i nie potrafi już temu sama zapobiec – brak jej energii autoregeneracji. Podoba się jeszcze, ale już nie porusza – straciła magnetyzm. Dotyka ją emocjonalna i intelektualna impotencja, którą tuszuje nadmiernym gadulstwem. Stara się być zawsze słuszna i doskonale poprawna. Bardziej przypomina akademicki test służący osiągnięciu kolejnych, zbędnych w „prawdziwym” życiu umiejętności niż próbę pokazania twarzy bijącej żywym światłem – szacownej i czerstwej zarazem. Wydaje się, że czas cudów w sztuce minął, i być może wszystko, co ważne, jest już znane. Liczba kombinacji form i idei nie jest prawdopodobnie nieskończona. To niedobra prognoza dla litografii, ponieważ jeśli granice jej możliwości zostały już osiągnięte, to dokąd jeszcze można z nią dotrzeć? Dlatego zdaniem niektórych na temat litografii dziś się milczy, historia o niej zapomina. Czasem tylko uświadamiamy sobie jej obecność, jej kruchą urodę.

Zapewne w swojej istocie litografia nie jest ani konserwatywna, ani niekonserwatywna. Na przekór wątpliwościom wypada zaznaczyć, że litografia trwa w stanie ontologicznego zawieszenia. Odpowiada jej ten stan bycia pomiędzy, bez konieczności kategorycznego umocowania, przynależności. A czy litografia może skutecznie radzić sobie z nową rzeczywistością, czy się do tego nadaje? Czy trwanie przy litografii nie jest dezercją z bieżących dylematów sztuki, z jej tu i teraz? Ocena zależy od kryteriów, jakimi się posłużymy. Jeśli sięgniemy do arsenału modernistycznych instrumentów ewaluacji, z pewnością łatwo nam będzie udowodnić wiecznotrwały sens istnienia litografii. Poradzimy sobie również z kreśleniem bliższej i bardziej odległej perspektywy jej rozwoju. Używając miarodajnych argumentów, odwołamy się do jej odrębności estetycznej, niepowtarzalnej artykulacji, wreszcie do niezaprzeczalnej oryginalności i uniwersalności oraz oczywiście tradycji, z jakiej wyrasta. Weźmiemy pod uwagę i to, że litografia z jednej strony służy samym litografom, a z drugiej otwiera się chętnie na bardzo owocne spotkania z artystami innych proveniencji: malarzami, rzeźbiarzami itd. Nie stawia materialnych ograniczeń własnej idei. Ceni żywiołowość

i dosadność. Jest nie tyle formą poszukującą, co sama w sobie jest poszukiwaniem. Zawsze zaczyna coś od nowa. Nie jest zniewolona nakazami stylistycznymi. Nie mając żadnego stałego modelu, sama sobie potrafi wypowiedzieć posłuszeństwo. Litografia to doskonale zespolenie intelektu i zmysłów. Nie przygniata powagą. Ma w sobie przyrodzoną lekkość. Pobrzmiwają w niej echa istotnych artystycznych doświadczeń. Jest świadkiem i strażnikiem ciągłości. Nie pędzi na oślep za modą. A moda? Moda wymyślana na potrzebę chwili przeważnie jest byle jaka, zaś nowoczesność bywa często prozaiczna i boleśnie rozczarowująca.

Przywiązywanie wagi do tradycji nie musi oznaczać nudnego naśladownictwa. Tradycjonalista patrzący w przyszłość widzi ją poprzez przeszłość i na tym polega sens nieodżegnywania się od korzeni. Litografia jest dość pojemna, by obrastać nowymi znaczeniami, by wyznaczać wystarczająco obszerne pole, na którym organizuje się z powodzeniem każda nowa drukowana cywilizacja. Litografia wciąż ewoluuje i mutuje. W jej obrębie możliwe są różne wykładnie i oblicza. W niej spotyka się cała sztuka, wszystkie gatunki.

Jeśli litografia nie jest ani nowoczesna, ani staroświecka – to jaka? Czy posiada dar przystosowania, dar samoistnego pozbywania się schematów, którymi przesiąka, oraz umiejętność zrzucania chitynowego pancerza krępującej rutyny, którym jak wszystko, co odwieczne, obrasta? Kto dzisiaj, w epoce ciągłego rozstrzygnięcia ponowoczesnych dylematów, wie, co jest anachroniczne, a co nowoczesne? Czy litografia może jeszcze przykuwać uwagę i czy otwiera nowe horyzonty? A może bycie litografem to uchylanie się życiu... Mam nadzieję, że nie. Litografia jest przecież bezpośrednia, impulsywna, żywa, chętnie podąża za wyobraźnią. Tak jak rysunek – jest pierwsza. Z litografii, podobnie jak z rysunku, się nie wyrasta i choćby przez to nie przestaje być ona potrzebna. Rzeczy najważniejsze biorą często swój początek z ołówka i kartki papieru. Warsztatowe niedostatki obnaża litografia do kości. Jest przyspieszoną (choć nie pospieszną) lekcją wzniosłości i pokory, starciem talentu z oporną materią. Warsztat litografa jest bardzo trudny, dla wielu zbyt trudny, żeby oprócz biegłego opanowania zasad dostatecznie opanować imponderabilia. I jeśli nie każdy może zostać litografem, nawet wtedy, kiedy się bardzo przy tym upiera, litografia i tak jest stale atrakcyjna i żywa, to wynika to właśnie z tego powodu, że jest równocześnie jednością i wielością. Jednością jest tu zasada, że wody z tłuszczem nie można mieszać. Wielością zaś jest każdy litograf i każda litografia, która swoje istnienie zawdzięcza podstawowej regule swoiście i indywidualnie stosowanej. Litografia to misterium opatrzone szerokim spektrum rytualnych procedur.

W litografii, podobnie jak to ma miejsce w przypadku innych klasycznych technik druku artystycznego, nie można już abstrahować od zapisu cyfrowego. Porównywanie doświadczeń wynikających z posługiwania się warsztatem technik klasycznych i cyfrowych ma kluczowe znaczenie w uchwyceniu istoty przemian zachodzących we współczesnej grafice artystycznej. Obecność zapisu cyfrowego, używanego w dowolnie wybranej fazie powstawania grafik, prowadzi do maksymalnego uelastycznienia możliwości kreatywnych. Powoduje także poważny kryzys tożsamości klasycznej, niecyfrowej grafiki warsztatowej w tradycyjnym jej rozumieniu. Kryteria służące niegdyś ocenie doskonałości druku, jakości nakładu, wyrefinowania matryc uległy zatarciu i mało kogo już dzisiaj zajmują. Ucyfrowienie informacji stało się impulsem dla rozwoju intermedialności w sztukach wizualnych – szczególnie zaawansowanych technik obróbki cyfrowej obrazu i dźwięku. Proces spowodował intensywną ekspansję nowych mediów na tereny do tej pory zarezerwowane wyłącznie dla grafiki. Rewolucja wywołana pojawieniem się technologii druku cyfrowego, czyli cały obszar niedopuszczalnie nazywany „grafiką komputerową”, jest tego najbardziej jaskrawym przykładem.

W działaniu graficzne wpisał się pierwotny nośnik – matryca cyfrowa, z której za pomocą odpowiednich procedur uzyskujemy odbitkę. Dopiero wydruk staje się artefaktem, zaś matryca ma znaczenie drugorzędne, finalnie ograniczone do technicznego procesu wytwórczego. Jeśli matryca jest bez znaczenia, to bez znaczenia jest również jej forma, a tym samym i pochodzenie. Nieistotne, czy matryca to kawałek blachy miedzianej, czy jedynie zbiór bitów przechowywanych na dysku komputera, którego zauważalnym odzwierciedleniem jest obraz wyświetlany na ekranie lub wydruk na papierze, folii i innych podłożach. Zapis cyfrowy zaczyna dorastać do roli spoiwa łączącego poszczególne pola określane ogólnie grafiką. Ale digitalizacja jako proces aneksji jest tylko skutkiem ubocznym pojawienia się cyfryzacji w ogóle. Zapis zero-jedynkowy zasługuje na autonomię, ponieważ już w nim samym tkwi olbrzymi, dopiero rozpoznawany potencjał twórczy. Dzięki niemu swoje miejsce odnajduje i poszerza dynamicznie rosnący, globalny internet – także jako forum sztuki współczesnej. W sieci już teraz przenikają się swobodnie światy rzeczywiste i wirtualne. Wywołuje to szereg pytań o sens istnienia takich dzieł sztuki, a co ważniejsze, o kondycję człowieka wobec ich żywiołowej ekspansji.

Cechą konstytutywną dla sztuki mediów i dla grafiki zapisywanej cyfrowo jest obecność aparatu, czy programu. Sztuka mediów, a także grafika cyfrowa powstaje za pośrednictwem kreacji apa-

ratu, precyzyjniej programu, w jaki został wyposażony. Pojawia się intermedialność uzasadniona możliwością przenoszenia zapisu z jednego do drugiego medium. Intermedialność w mniejszym lub większym stopniu rozlewa się po wszystkich sztukach wizualnych, rozmywając granice między klasycznymi dyscyplinami artystycznymi. Przez intermedialność rozumiem zdolność do fuzji różnorodnych mediów w ramach jednego dzieła, dzięki czemu uzyskuje się nową jakość – efekt połączenia mediów reprezentujących pierwotnie jakości autonomiczne. Na niwie grafiki komplikacje w obrębie tych działań wynikają z niemożności precyzyjnej kategoryzacji istniejących zjawisk, bowiem do wspólnego mianownika sprowadzone zostają przedsięwzięcia o różnym natężeniu obecności cyfrowego medium – od cyfrowej obróbki istniejącego w rzeczywistości obrazu do powoływania dzieł w pełni wirtualnych.

Działania zaliczane do grafiki i sztuki mediów są wielowątkowe i ogromnie złożone. Pytanie o ich wspólne korzenie wywołuje wielorakie implikacje, które przy rozwinięciu odsłaniają kolejne wątki. Z dnia na dzień kultura nowych mediów staje się światem mobilnej medialności. Stale rosnąca dostępność urządzeń przenośnych, internetu i wszelkiego rodzaju aplikacji rozwija obyczajowość bezwarunkowej natychmiastowości. W dowolnym miejscu i czasie można realizować codzienne obowiązki zawodowe i przedsięwzięcia prywatne: rozmawiać, analizować, tworzyć, kupować. Niezależnie od okoliczności możliwy jest dostęp do informacji i natychmiastowe reaktywne działanie, co znacząco wpływa na formowanie się odrębnych wzorców zachowań społecznych – nowej mentalności. Sprowadza to aktywność jednostki wobec jednostki, jednostki wobec grupy i grupy wobec grupy do niezwłocznego „tu i teraz”.

Z wielką przyjemnością łączę szeroko rozumianą litografię i druk cyfrowy. Stosuję prostokątny, tradycyjny format obrazu. Jednocześnie kwestionuję go i naruszam, podaję w wątpliwość przez ekspansywność form wdzierających się niejako spoza krawędzi. Dodatkowo w polu obrazu spotykają się formy geometryczne twarde z organicznymi miękkimi, które kreślę, nie odzegnując się od gestów spowinowaconych ze sztuką Dalekiego Wschodu. Balansuję pomiędzy pozytywem i negatywem po to, by zachwiać relację „obecnego” i „nieobecnego”. Tworzę obraz absorbujący otaczającą przestrzeń, zasysający ją ku sobie. Granica wewnątrz–zewnątrz zanika. Obraz wyzwala swój potencjał, objawiając się w rozmaitych postaciach, również jako wizerunek quasi-fotograficzny, wizerunek efemeryczny – umykające, nietrwałe odbicie – czy jako obraz mentalny. Zależy mi na tym, aby obrazy natury, oparte na motywach zaobserwowanych w przyrodzie, stały się też obrazami natury obrazu.

W moich poszukiwaniach omijam trakt tradycyjnie pojmowanej syntezy i analizy, wybierając wariantowość, która daje mi możliwość pochylenia się nad każdą sytuacją z osobna. W materii objętej konturem rysunków wyzwalam proces permanentnego jej zagęszczania prowadzący do stanu wrzenia. Kontur jest tylko szkicem, a skończone dzieło to studium do dalszych prac. Stan wrzenia przejawia się w ustawicznej zmienności, która jednak nie przeszkadza samo-integracji obrazu. Formy istniejące na pograniczu rzeczywistości i majaczenia są przedmiotem i zjawą jednocześnie; szybko tracą swoją tożsamość i odchodzą ku innym kształtom i figurom, niemal rozpuszczając się w szarym powietrzu tła. Egzystują niczym zjawy, które charakteryzują się ukradkową i nieuchwytną widzialnością tego, co niewidzialne. Ich niejasny status dodatkowo uwy-pukla sąsiedztwo fragmentów wyraziście obecnych. Chciałbym, aby było to postrzegane jako ucieleśnianie czy wizualne unaocznienie dialektyki widzialnego i niewidzialnego, żeby wiodło ku odsłanianiu (się) bytu.

Moje grafiki powstają w wyniku baczego przyglądania się i przetwarzania moich rysunków wykonywanych drobiazgowo ołówkiem na papierze lub węglem i kredą na surowej płycie drewnianej. Rysunki w założeniu są pogłębionymi studiami natury, jednak nie mają nic wspólnego z naturalistycznym jej przedstawianiem. To rysowanie jest po części zwyczajną, wymagającą czasu i cierpliwości robotą, po części to też okazja do niczym nieograniczonej kontemplacji i gry wyobraźni, która toczy się z udziałem pierwiastka rzeczywistego – natury i pobudzonymi dzięki jej intensywnemu obserwowaniu pokładami fantazji. Kiedy rysuję, dosłownie obok – w mojej głowie – rodzą się nowe obrazy, będące rozwinięciem pierwotnego motywu – rysunku matki. Korzystam z możliwości, jakie otwiera przede mną współczesny warsztat graficzny: skanuję fragmenty rysunków, łączę je lub dzielę, buduję z nich nowe formy. Przesuwający się przed oczami wyobraźni film zatrzymuję po to, by starannie wybrane kadry wydrukować i uzupełnić odręcznym rysunkiem. Uży-skuję tym pośrednią formę papierowej matrycy, którą po raz kolejny poddaje formalnym przetworzeniom. Te druki cyfrowe są wyjściowym materiałem do sporządzenia finalnej matrycy na kamieniu litograficznym, ziarnowanej płycie aluminiowej lub presensybilizowanej płycie offsetowej. Dysponuję dostatecznym doświadczeniem w dziedzinie drukowania, aby łączyć nieodległe i dlatego z pozoru wykluczające się techniki w obrębie jednego dzieła. W ostatecznej wersji powielana praca ma w sobie to, co najlepsze w poszczególnych „smakach” druku cyfrowego i druku płaskiego: klasycznej litografii tworzonej na kamieniu, aligrafii – czyli jej odmianie korzystającej z ziarnowanych płyt aluminiowych, i ręcznie drukowanym

offsecie. Moje druki są przykładem eklektyzmu warsztatowego, dlatego pozwalam sobie na zakończenie pracy nad grafikami włączyć weń partie rysowane ręcznie. Nie ujawniam nigdy ani zakresu, ani położenia odręcznych interwencji w wydrukowanych obrazach, ponieważ zawsze znajdują się one w odrębnym miejscu i charakteryzuje je zróżnicowana intensywność.

Sztuka współczesna – rozmowa ludzkości samej z sobą – jest jak nieustanny, pulsujący ruch niedających się łatwo wyizolować cząsteczek w sieci kanałów, które oplatają jej wirtualne lub rzeczywiste świątynie. Płyną tymi kanałami przesłania, marzenia, wyobrażenia, a puchnące stale chmury danych, zawieszane w kosmicznym archiwum, pozwalają rodzić się kolejnym publicznym i intymnym porozumieniom i nieporozumieniom... A litografia, niewykluczone, że wabi dziś tą samą tajemnicą, którą dostrzegał w świetle świec jej protoplasta, Alois Senefelder.

Bibliografia

Dziamski G., *Od teatralizacji sztuki do teatralizacji kultury*, „Dyskurs. Pismo naukowo-artystyczne ASP we Wrocławiu” nr 2.

Gajewski R., *Bogowie wielbią delikatny szkic*, „Dyskurs. Pismo naukowo-artystyczne ASP we Wrocławiu” nr 11.

Summary

Graphical Garden

I utilize the traditional rectangular format of the image. At the same time I question and disturb it, I subject it to doubt through the expansiveness of forms forcing themselves in somehow from behind the frame. In addition, the space of the image is the meeting place of hard geometrical forms with soft organic ones, which I delineate not without gestures derived from the Far Eastern art. I balance between the positive and negative to upset the relation between the “present” and the “absent”. I create an image which absorbs the surrounding space, which sucks it towards itself. The border inside – outside disappears. The image releases its potential manifested in various shapes, such as a quasi-photographic picture, an ephemeral image – a disappearing, fleeting reflection, or as mental concept. I really want the representations of nature, based on motifs observed in the environment, to become representations of

the nature of the image, too. In my research I avoid the route of the traditionally understood synthesis and analysis, focusing on variants, which give me the possibility to lean over each situation separately. In the matter encompassed by the outline I trigger off a process of permanent thickening which leads to the state of seething. The outline is just a sketch while the finished work – a study for further works. The state of seething is shown in endless changeability, which, however, does not inhibit self-integration of the picture. The forms which exist on the border between reality and dream are subjects and phantoms at the same time; they quickly lose their identity and head for other shapes and figures, almost dissolved in the grey air of the background. They exist as phantoms characterized by a clandestine and elusive visibility of the invisible. Their unclear status is additionally emphasized by the adjacent fragments which are strikingly present. I would like it to be perceived as “literal embodiment” or visual “emliteralment” of the dialectics between the visible and the invisible, to bring about the uncovering of the being.

Professor Paweł Frąckiewicz
Academy of Art and Design in Wrocław

Paweł Frąckiewicz born in 1958 in Wrocław. In 1982, Frąckiewicz graduated from the State High School of Fine Arts in Wrocław (today the Eugeniusz Geppert Academy of Fine Arts). He completed his diploma under the supervision of Professor Jan Jaromir Aleksion (graphic design) and Professor Andrzej Basaj (printmaking). He joined his alma mater in 1981 and has headed the Lithography Studio since 2000. In 2002, he was awarded the academic title of Professor. From 2005 to 2012, he served as vice-dean of the Faculty of Graphic Arts and Media Art. From 2015 to 2020, Professor Frąckiewicz led the Lithography Studio at the Academy of Art in Szczecin. His main areas are drawing, printmaking and painting. Paweł Frąckiewicz's résumé includes 26 solo exhibitions and over 150 group exhibitions, as well as drawing and printmaking competitions in Poland and abroad.

Wprowadzenie

Od początku istnienia grafiki jej rola w historii sztuki była szczególna. Zawsze aktualna, odnosząca się do wydarzeń historycznych, odzwierciedlająca przekonania religijne, kulturowe konteksty – stała się nośnikiem informacji wizualnej. Jej charakterystyczna cecha, jaką jest wielość oryginałów, umożliwiała dotarcie obrazu do szerokiego grona odbiorców.

W gabinetach rycin odnajdujemy graficzne portrety królów, monarchów, dostojników. Rylcem uwiecznione zostały istotne dla kraju wydarzenia, takie jak koronacje, zaślubiny, pochody władców. Grafiki te mają dzisiaj wartość interesujących dokumentów historycznych czasu, z którego pochodzą.

Pierwsza rewolucja medialna

Niezbędnym warunkiem rozpowszechnienia się druku była produkcja papieru, który przywieziony z Chin za pośrednictwem Arabów, dotarł do Europy w XII wieku, a dzisiaj jest jednym z podstawowych podłoży dla odbijanych grafik².

Pierwsze drzeworyty, zwane *ksylografiami*, pojawiły się w Europie około XIV wieku. Oprócz ilustracji zawierały zwykle krótki tekst, wycięty z tego samego klocka. Niebawem odbite ryciny zaczęto sklejać i zszywać, tworząc pierwsze książki, tzw. *broszury*. Do powstania rewolucji medialnej (1470–1550)³ przyczynił się niewątpliwie Johannes Gensfleisch, zwany Gutenbergem⁴, który w latach 50. XV. wieku zaczął zestawiać tekst z ruchomych czcionek⁵. *Biblia*, którą wydał, nie zawierała elementów graficznych, jednak odegrała istotną rolę w rozwoju nowych sposobów przekazu i dostępności materiałów drukowanych. Wybuch reformacji, a także nowy prąd humanistyczny przyczyniły się do zwiększonego zapotrzebowania na ilustracje i rozkwit rynku wydawniczego. Głównymi ośrodkami drukarstwa europejskiego były niemieckie miasta – Augsburg, Norymberga, Ulm, Wittenberga, Kolonia, Moguncja. Tam znajdowały się najważniejsze drukarnie Europy, zatrudniające wyspecjalizowanych drukarzy, wydawców i ilustratorów. Dzięki nim odbitki drzeworytnicze docierały do znacznie szerszych kręgów społeczeństwa. Ryciny o treści religijnej wlepiano czasem wewnątrz kuferek podróżnych; te z przedstawieniami świętych patronów – chroniące przed nieszczęściem i zarazą – wszywano w ubranie. Wymieniano je za inne towary, płacono nimi za usługi oraz handlowano na odpustach. Pośród druków ulotnych znajdowały się m.in. kalendarze ścienne, listy żelazne, wypowiedzenia wojny, spisy książek, wiersze łacińskie, druki urzędowe.

Agnieszka Lech-Bińczycka

<https://orcid.org/0000-0002-3305-5273>

Grafika – czułe narzędzie komunikacji

„Grafika jest sztuką najbardziej aktualną, giętką, najczulej reagującą na rzeczywistość”¹.

Jan Białostocki

¹ J. Białostocki, *W pracowniach dawnych grafików*, Warszawa 1957, s. 6.



Obejrzyj wykład

² Przed rozpowszechnieniem papieru używano pergaminu wyrabianego ze skór owczych, cielęcych i kozich, jak i welinu ze skór jagniąt. Zob. J. Talbierska, *Rynek dzieł graficznych: historia i dzień powszedni cz. X: kryteria kwalifikacji i wyceny rycin: podłoża, farby, filigrany*, „Art & Business: gazeta aukcyjna” 1999, t. 11, nr 12(33), s. 27.

³ *Rewolucje graficzne. Albrecht Dürer i szkoła niemiecka XV–XVI wieku*, red. B. Dygdała-Kłosińska, Bydgoszcz 2011, s. 37–51.

⁴ Johannes Gutenberg (1400–1468), właśc. Johannes Gensfleisch. Zob. *Gutenberg Joahannes*, <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/Gutenberg-Johannes;3909007.html> (28.03.2025).

⁵ Ruchoma czcionka znana była w Chinach już z lat 40. XI w. za sprawą Bi Shēng. Dzięki Shēn Kuò (XI w.) możemy zaznajomić się z dokładnymi opisami procesu składu drukarskiego. Zob. R. Bringhurst, *Elementarz stylu w typografii*, Kraków 2013, s. 131.

Na kartach drukowanych ksiązek można było prześledzić relacje z odkryć geograficznych – np. te z podróży do Ziemi Świętej mogunckiego kanonika Bernharda von Breydenbacha (1486) (ilustracja 1) czy z podróży Hansa Stadena po Ameryce Południowej (1557)⁶. Wielkoformatowe widoki miast i genealogie władców ozdobiły także największą ilustrowaną książkę XV wieku, czyli *Kronikę Świata* (*Liber chronicarum*) autorstwa Hartmana Schedla, pochodzącą z oficyny wydawniczej Antona Kobergera⁷ w Norymberdze. Dzieło pracowni Michaela Wolgemuta i Wilhelma Pleydenwurffa zawierało 1809 drzeworytów odbitych z 654 klocków⁸, które ilustrowały dzieje świata od jego stworzenia (według biblijnej *Księgi Rodzaju*) aż do Sądu Ostatecznego.

Nastroje końca czasu

Pojawienie się w XV wieku druków ulotnych umożliwiło szybszy przepływ informacji. W ten sposób społeczeństwo dowiadywało się o zarazach, niezwykłych zjawiskach natury, takich jak powódzie, trzęsienia ziemi, narodziny potworów⁹. Uczucie ciągłego zagrożenia i burzliwe wydarzenia, jak choćby spalenie na stosie Girolamo Savonaroli – świętego Kościoła anglikańskiego – odkrycie Ameryki czy bunt chłopów, kierowały myśl ludzką na tematy przemijalności. Sceny z *Obrazów Śmierci* (1538) Hansa Holbeina młodszego¹⁰ w sposób dobitny ukazywały nastroje schyłku średniowiecza. Wyrósł m.in. z inspiracji bazylejskimi wzorami, tworzyły satyrę stanową i niosły przekaz o śmierci jako nagłym przeznaczeniu człowieka. Wśród treści podejmowanych przez artystów warto wymienić także sceny kuszenia św. Antoniego, których autorem był m.in. Martin Schongauer¹¹, ale i sabaty czarownic w wykonaniu Hansa Baldunga Griena¹² czy Albrechta Altdorfera¹³. Znacząca wymowa tych dzieł została dopełniona piętnastoma drzeworytami *Apokalipsy* Albrechta Dürera¹⁴ wydanymi w roku 1498 w dwóch edycjach: z tekstem łacińskim i nowo-wysoko-niemieckim¹⁵. Monumentalne plansze (około 39 × 28 cm) poprzez formę ilustracji książkowej, a także druku ulotnego miały możliwość dotarcia do szerokiego kręgu odbiorców, w tym także średniozamożnych warstw mieszczaństwa. Dürer dystrybuował swoje grafiki, korzystając m.in. z usług wędrownych sprzedawców.

⁶ Zob. *Rewolucje graficzne. Albrecht Dürer...*, s. 31.

⁷ Anton Koberger (ok. 1440/45–1513) był złotnikiem, wydawcą, drukarzem, handlarzem, ojcem chrzestnym Albrechta Dürera. Posiadał 24 prasy, zatrudniał ponad 100 rzemieślników, miał również dwa młyny papiernicze. Zob. *ibidem*, s. 38.

⁸ Zob. M. Bóbr, *Mistrzowie grafiki europejskiej: od XV do XVIII wieku*, Warszawa 2000, s. 14–15.

⁹ Jeden z miedziorytów Dürera z 1496 r. przedstawia świnie z Landser, o niespotykanej fizjonomii, która przeżyła tylko jeden dzień. Zob. *My i Oni. Zawiła historia odmienności*, Kraków 2011, s. 50.

¹⁰ Hans Holbein młodszy (1511–1543). Zob. W. Hütt, *Niemieckie malarstwo i grafika późnego gotyku i renesansu*, Warszawa 1985, s. 289–299.

¹¹ Martin Schongauer (1445/50–1491). Zob. *Rewolucje graficzne. Albrecht Dürer...*, s. 44.

¹² Hans Baldung Grien (1484/5–1545). Zob. *ibidem*, s. 39.

¹³ Albrecht Altdorfer (ok. 1480–1538). Zob. *ibidem*, s. 46.

¹⁴ Albrecht Dürer (1471–1528). Zob. M. Bóbr, *Mistrzowie grafiki...*, s. 44–63.

¹⁵ Zob. W. Hütt, *Niemieckie malarstwo...*, s. 163.

Propaganda

Tajemne Objawienie św. Jana autorstwa Dürera to dzieło, które wyrażało sprzeciw wobec władzy papieskiej i duchowieństwu. „Jest to wyraźnie język stronnika reformacji, człowieka, który pojął, jak dalece rządy Kościoła papieskiego winne były nieszczęściu tych, którzy «umierać muszą z głodu», i tych, którzy zostali niesłusznie osądzeni przez papieża, klechów i mnicha”¹⁶.

Poza wspomnianymi powyżej przykładami dzieł odbicie sytuacji politycznej Niemiec oraz nawiązanie do religijnych konfliktów można odnaleźć w edycji lutereckiego przekładu Nowego Testamentu – *Testamencie Wrześniowym* (1522). Na drzeworytniczych ilustracjach Lucasa Cranacha starszego¹⁷ mnisi i kaznodzieje przedstawieni zostali jako bestie wyłaniające się z ziemi, rycerstwo jako opancerzone szarańcze, natomiast księżę saski Jerzy Brodaty stał się jednym z jeźdźców szarżujących na lwach przeciw ludowi. Pięćset tysięcy nakład *Nowego Testamentu* został wyczerpany już po dwu i pół miesiącach, a język przekładu nie powstrzymał nawet tych, którzy nie potrafili odczytać tekstu po niemiecku.

Jednym z największych graficznych dzieł propagandowych epoki renesansu, sławiących potęgę Habsburgów i Świętego Cesarstwa Rzymskiego, był tzw. *Triumf Maksymiliana* – trzy monumentalne drzeworyty: *Łuk triumfalny*, *Pochód triumfalny* i *Wielki wóz* zamówione przez cesarza Maksymiliana I¹⁸. Ten, dążąc do utrwalenia swojego wizerunku jako idealnego nowożytnego władcy, zlecił wykonanie koncepcji artystycznej Dürerowi, zaś program ikonograficzny – triumf filozofii i moralności, nawiązujący do czynów przodków – był autorstwa Wilibalda Pirckheimera¹⁹. Drzeworyty z *Bramy* i fryzów, z alegorycznymi symbolami zwycięstw i chwały cesarza, miały nie tylko zdobić ściany pałaców książęcych, ale również przynosić społeczny i polityczny prestiż osobom, które były w posiadaniu odbitek tej serii. Cesarz Maksymilian I zmarł przed ukończeniem projektu, jednak drzeworyty *Łuku triumfalnego* doczekały się kolejnych edycji drukowanych aż do końca XVIII wieku²⁰.

Świadkowie swoich czasów – Hogarth, Goya i Daumier

Pierwszym artystą, który zastosował grafikę do krytyki społeczeństwa, a tym samym przyczynił się do popularności satyrycznych rycin w Anglii, był William Hogarth²¹. Na początku XVIII wieku w kraju Hogartha wciąż były widoczne skutki rewolucji mieszczańskiej. Społeczeństwo angielskie cierpiało ogromną biedę, postępował rozkład moralny, nasilała się korupcja, pijaństwo i rozpusta. Sztym

¹⁶ *Ibidem*, s. 138.

¹⁷ Lucas Cranach (1472–1553). Zob. M. Bóbr, *Mistrzowie grafiki...*, s. 64.

¹⁸ Maksymilian I (1459–1519). Zob. *Złote runo*, fragment *Łuku Triumfalnego* cesarza Maksymiliana I (wersja bez zwiercienia z Kupidynem), MNW, <https://cyfrowe.mnw.art.pl/pl/zbiory/876581> (23.03.2025).

¹⁹ Wilibald Pirckheimer (1470–1530), niemiecki humanista, przyjaciel Albrechta Dürera. Zob. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/391288> (1.06.2024).

²⁰ Zob. *The Triumph of Maximilian (Triumphal Arch)*, <https://www.nypl.org/events/exhibitions/galleries/visual-world/item/5554> (23.03.2025).

²¹ William Hogarth (1697–1764). Zob. *Hogarth i jego wiek. Arcydziela grafiki osiemnastowiecznej z Gabinetu Rycin w Bibliotece Polskiej Akademii Umiejętności i Polskiej Akademii Nauk w Krakowie*, Kraków 2001, s. 7.

chy artysty z cyklu *Kariera nierządnic* (1732) cechowała zjadliwa ironia w stosunku do prawa, lekarzy, anglikańskich duchownych i ogólnego przyzwolenia na prostytutkę. Dopełnieniem londyńskich realiów była pojawiająca się w rycinach historyczna postać stręczycielki – Elisabeth Needham²² czy cytaty słynnych wówczas reklam leków przeciw chorobom wenerycznym. W *Małżeństwie modnym* (1745) Hogarth podjął znany z prasy londyńskiej problem małżeństw kontraktowych. Sceny z życia małżonków zestawiał z obrazami męczeństwa świętych czy wyobrażeniami psów na uwięzi. Brutalność swoich czasów i walkę z przestępczością uwiecznił z kolei na planszach serii *Cztery stadia okrucieństwa* (1751). Otwiera ją obraz dziecka znęcającego się nad psem, kończy – pełna wyrazu scena publicznej sekcji zwłok już dorosłego Toma Nero.

Jego Serce wystawione na ciekawskie Oczy
Nie ma prawa do litości:
Lecz straszny! z jego Kości
Powstanie Pomnik Hańby²³.

Długi sznur jelit złoczyńcy zjadany przez psa to reminiscencja lekcji anatomii doktora Williama Cheseldena²⁴, jednego z najlepszych w tym czasie chirurgów i anatomów w Londynie. Satyryczne ryciny Hogartha, o nieskomplikowanej symbolice, kierowały swe ostrze na wiele tematów moralnych i wszystkie warstwy społeczne ówczesnej Anglii, których przedstawiciele ukazani w kolejnych seriach grafik artysty ostatecznie ponoszą karę i jest nią najczęstszej śmierć.

Francisco Goya²⁵, tworzący w Hiszpanii na przełomie XVIII i XIX wieku, odnalazł inny sposób na ukazanie przemian i niepokojów swoich czasów. „Autor śni. Stawia sobie tylko jeden cel: wykorzenić szkodliwe, szeroko rozpowszechnione poglądy i utrwalić dzięki tym *Kaprysom* oparte na rozsądku świadectwo prawdy”²⁶. Taki napis widnieje na 43 rycinie *Gdy rozum śpi, budzą się upiory* pochodzącej z serii *Kaprysy* (1797–1798). W cyklu, na który składa się 80 grafik, „skąpcy, wszetecznicy, zastraszeni tchórze, niedouczeni doktorzy, mizdrzące się stare damy, brudni starcy, rozpustnicy i ciury, prostytutki i hipokryci, słowem – wszelkie odmiany głupoty, próżności i łajdactwa zostały (...) tak zręcznie oddane”²⁷. Goya, będąc na celowniku inkwizycji, swoje aluzje, mogące odnosić się do współczesnych mu polityków, musiał wprowadzać bardzo ostrożnie. Ukazał więc mężczyznę ubranego w wojskową bluzę, z błyszczącym orderem i szpadą u pasa, wymachującego piorunami, którego jak marionetkę

²² Najsłynniejsza w owych czasach rajfurka, która zmarła pod pręgiem w Park Place zadreńczona na śmierć przez rozgniewany tłum. Zob. *Elizabeth Needham*, https://pl.wikipedia.org/wiki/Elizabeth_Needham (1.06.2024).

²³ Fragment tekstu z ostatniej ryciny cyklu *Cztery stadia okrucieństwa*, tłum. własne.

²⁴ William Cheselden (1688–1752). Zob. *William Cheselden*, <https://www.britannica.com/biography/William-Cheselden> (1.06.2024).

²⁵ Francisco Goya (1746–1828). Zob. A. Andrzejewska-Zajac, *Dialog mistrzów. Graficzne wizje Jacques'a Callota, Francisca Goi i Giovanniego Battisty Tiepola* [w:] *Dialog mistrzów: Callot, Goya, Tiepolo*, red. M. Kaleciński, M. Waller, Gdańsk 2012, s. 85.

²⁶ R. Hughes, *Goya. Artysta i jego czas*, Warszawa 2006, s. 175.

²⁷ N. Glendining, *Goya and his critics*, New Haven–London 1977, s. 60.

trzymaną za kostki unosi ogromny satyr z koźlimi kopytami (*Wzloty i upadki*). To jeden z komentarzy, który choć zawoalowany, mógł się wiązać z postacią ministra Manuela Godoya, któremu przyznano tytuł Księcia Pokoju, chociaż w okresie sprawowania swojej władzy niemal nieprzerwanie prowadził wojny. Próżne i leniwe duchowieństwo – w burbońskiej Hiszpanii pełne hipokryzji i chciwości, narzucające wiernym zabobony – zostało przez Goyę przywołane w wielu rycinach serii (m.in. *Jaki Złotousty? czy Za gorące dania*). Widzimy oddane akwafortą i akwatintą ofiary inkwizycji z osłą, stożkową czapką na głowie – znakiem hańby (*Te pyłki, Nie było rady*). Goya w planszy *I na cóż jej była czułość?* opowiedział także historię Marii Vincenty poddanej egzekucji w roku 1798. Cykl *Kaprysów*, wydany w 300 kompletach (w sumie 4 tysiące odbitek), pomimo wielkiej siły oddziaływania, jaką niewątpliwie mógł ze sobą nieść, był z finansowego punktu widzenia porażką – sprzedano zaledwie 27 zestawów. Spotkał się zatem z nikłym zainteresowaniem hiszpańskiego społeczeństwa, które tym samym zaprzepaściło szansę na swoje (choćby częściowe) „ocalenie”.

W XIX-wiecznej Francji wojna przeciw rządowi, a przede wszystkim królowi – Ludwikowi Filipowi – rozgrywała się na łamach „La Caricature”, które z zacięciem odtwarzało pierwsze lata panowania „króla gruszki”. Czterostronicowy tygodnik zawierał dwie lub trzy litografie i był jedną z pierwszych francuskich gazet satyrycznych założonych w 1830 roku przez wydawcę Charles’a Philipona. Karykaturzyści – w tym Honoré Daumier²⁸ – chętnie sięgali po tę formę oręża. Artysta nie szczędził ciosów, lecz z odwagą i drapieżnością sztychował z monarchy i popierającej go bogatej burżuazji. Sławna rycina *Gargantua* (1831), nazwana na wzór bohatera dzieła François Rabelais’go²⁹, to jedna z najbardziej zjadliwych i bezlitosnych satyr. Za ową litografię, przedstawiającą króla Ludwika Filipa jako pozeracza ciężko zarobionych pieniędzy swoich poddanych, artysta został pozbawiony wolności na okres sześciu miesięcy. Nieco później na łamach „La Caricature” Daumier, chcąc wyrazić swoje zdanie na temat zniesienia wolności prasy, zamieścił litografię o tytule *Zabierz głos. Możesz swobodnie wyrażać siebie!* (1835) (ilustracja 2). Słowa te skierował sędzia do oskarżonego, który trzymany za ręce przez więziennych dozorców, stoi z zakneblowanymi ustami. Sztuka Daumiera była wyzywająca, sięgała „od alkowy aż po trybunę”³⁰, obejmowała wszystkie przywary serca. To farsa sprawiedliwości, obnażenie nieuczciwości, cwaniactwa i próżności. „Przekartkujcie jego dzieło, a przesuną się przed waszymi oczami wszystkie żyjące potworności wielkiego miasta w swej fantastycznej i porywającej prawdzie”³¹ – pisał w 1868 roku Charles Baudelaire. Na historię moralną XIX wieku złożyło się 4 tysiące litografii artysty. Oglądamy

²⁸ Honoré Daumier (1808–1879). Zob. *Honoré Daumier. Litografie 1833–1860. Ze zbiorów Zakładu Narodowego im. Ossolińskich we Wrocławiu*, Łódź 1992–1993, s. 76–78.

²⁹ Nazwa Gargantua wywodzi się z XVI-wiecznej serii powieści Rabelais’go (ok. 1494–1553), która opowiada o przygodach dwóch gigantów, Gargantui i jego syna Pantagruela.

³⁰ E. i J. de Goncourt, *Pijany Sylen pędzla Daumiera* [w:] H. Morawska, *Francuscy pisarze i krytycy o malarstwie 1820–1876*, t. 3, Warszawa 1977, s. 235.

³¹ P. Courthion, *Daumier w oczach własnych i w oczach przyjaciół*, Warszawa 1967, s. 122.

katalog osobliwości życia publicznego, szpetotę cywilizacji, zezwie-
rżone twarze bogatych urzędników, kupców i fabrykantów – *Typy
paryskie* (1841), komedię medycyny – *Tego możecie wypuścić na wol-
ność! Już nie jest niebezpieczny* (1834), zacofane metody naucza-
nia we francuskich artystycznych szkołach – *Historia starożytna*
(1842). Wreszcie skutki zbrodniczych rządów Ludwika Filipa oddane
w znanej litografii *Ulica Transnonain* (1834), z niską izbą w dziel-
nicy Saint Martin, w której leży wymordowana robotnicza rodzina,
a w niej zabite, przywalone ciałem mężczyzny, małe dziecko,
które w chwili agonii rozdrapywało podłogę rączkami. Rozdziera-
jący widok. Niestety, nie jedyny w historii grafiki.

Wojna – „obraz ludzkiego doświadczenia”

Dwieście lat przed litografią Daumiera inny konflikt – wojna 30-let-
nia (1618–1648)³², a właściwie jej wątek rywalizacji pomiędzy królami
francuskimi a Habsburgami o Lotaryngię – znalazł odzwierciedle-
nie w jednej z najbardziej wstrząsających serii w dziejach gra-
fiki – *Wielkich nieszczęściach wojny* (1633) Jacques’a Callota³³. Cykl
został wydany, gdy wojska Ludwika XIII wkroczyły na rodzinne
ziemie artysty. Archiwalne przekazy z okresu wojny opisują sytu-
ację oddziałów żołnierzy, która przez wzgląd na przedłużający się
czas wojny była wręcz fatalna. Na chłopów nakładano obowiązek
zaopatrywania wojska, a jeśli nie sprostano temu zadaniu, głodne
oddziały rabowały ludność cywilną i kościoły, zagarniały wszystko,
co stanowiło jakąkolwiek wartość. Callot stał się świadkiem oblę-
żenia Nancy przez Francuzów i klęski miasta oraz upadku dworu
książęcego. Na 18 niewielkich planszach serii (ok. 8,7 × 19,4 cm) zre-
lacionował napaści na mieszkańców miast i wsi, gwałty i egzeku-
cje, a także inne okrucieństwa armii i następstwa wojennej tragedii.
W sekwencji wydarzeń przedstawił cały wachlarz kar cielesnych,
którym podlegali żołnierze dopuszczający się czynów niezgodnych
z kodeksem wojskowym. Na jednej z rycin widzimy drewnianego
„osła hańbiącego”³⁴, na którego ostrym kancie grzbietu usadowieni
zostali skazani żołnierze (*Strapaddo*). Płyta 11 to z kolei obraz maso-
wej egzekucji maruderów powieszonych na rozłożystym drzewie
o kształcie krzyża. Rozstrzelania, łamanie kołem, palenie na stosie...
koszmary wojenne. Dwa lata po zakończeniu cyklu, w roku swojej
śmierci, Callot powrócił do tematu znanego z czasów Schongau-
era – *Kuszenia św. Antoniego*. Rycina ta – odczytywana jako alego-
ria wojny – stała się arcydziełem grafiki barokowej.

Niebawem w graficznych dziełach artysty przełomu XVIII i XIX
wieku powrócą kolejne brutalne sceny, nieludzkie zbrodnie i oskar-
żenia skierowane przeciw wojnie. „Nic, tylko wisielcy, stosy grabio-

³² Zob. *Wojna trzydziestoletnia*, <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/wojna-trzydziestoletnia;3997523.html> (28.03.2025).

³³ Jacques Callot (1592–1635). *Grafika lotaryńska: Od Callota do naszych czasów. Wystawa ze zbiorów Lotaryńskiego Muzeum Historycznego, Muzeum Sztuk Pięknych i Biblioteki Miejskiej w Nancy oraz ze zbiorów prywatnych*, red. A. Bartoszyńska-Potemska, A. Borucka-Nowicka, Bydgoszcz 1969, s. 8–10.

³⁴ Samo publiczne przeprowadzenie skazanego przez miasto było już rodzajem kary, gdyż uderzało przede wszystkim w honor.

nych trupów, gwałcone kobiety, wynoszeni ranni, rozstrzeliwani jeńcy, łupione klasztory, uciekająca ludność, żebrzące rodziny, mordowani patrioci³⁵ – pisał o *Okropnościach wojny (1810–1820)* Francisco Goi Théophile Gautier.

³⁵ *Dialog mistrzów...*, s. 103.

Wobec wojennych plansz Goi, który doświadczył hiszpańskiej wojny o niepodległość (1808–1814), chciałoby się zasłonić oczy. W swej dokumentacyjnej sile są nieporównywalnie bardziej dramatyczne niż akwaforty Jacques'a Callota. Nie można pozostać obojętnym wobec przedstawień gwałconych kobiet (*Nie chcę, Tegoż też nie, Za nic na świecie*), głodu w Madrycie (*Ładunek dla cmentarza, Okrutna litość*), a przede wszystkim wbitych na pal ofiar, krwawiących fragmentów ciał, dębów – które na czas wojny stały się stelazami do eksponowania ludzkich szczątków (*Wielki wyczyn! Z trupami!, To jest gorsze*). Tytuły grafik Goi podobne są do okrzyków zgrozy. Plansza *Zniszczenia wojenne* – ze stosem martwych ciał przemieszanych z meblami – powstała po obejrzeniu przez Goyę ruin Saragossy w październiku 1808 roku. Artysta przybył tam na zaproszenie dowódcy sił hiszpańskich, José de Palafoxa y Melci, i tym samym stał się świadkiem następstw nocnych egzekucji na wzgórzu Principe Pio.

Fatalne skutki krwawej wojny z Napoleonem w Hiszpanii wydano w 1863 roku – już po śmierci Goi. Największy oddźwięk wywołały jednak w XX stuleciu.

Nigdy więcej wojny!

W 1914 roku, w okresie I wojny światowej, niemal od pierwszych kul wystrzelonych w okopach Flandrii zginął Peter Kollwitz – syn niemieckiej artystki, Käthe Kollwitz³⁶. W 1916 roku napisała w swoim dzienniku: „aby pracować, trzeba być twardym i wyrzucić poza siebie to, co się przeżyło. Gdy tylko zaczynam to robić, znów czuję się matką, która nie chce porzucić smutku”³⁷. Niewątpliwie śmierć tak bliskiej osoby naznaczyła jej twórczość i wpłynęła na formę cyklu *Wojna (1919–1925)* – który wyrażony w drzeworycie, niesie niezwykle ładunek emocjonalny. Kollwitz nie skupiła się na doświadczeniach na froncie, ale na sytuacji ocalałych – rodziców, żon i dzieci, których synowie, mężowie i ojcowie polegli na wojnie. W ostro kontrastowym i zwięzłym języku obrazowym odniosła się do położenia matki, która w wyniku wojny utraciła swoje dziecko (*Ofiara*). Pełna tragicznej wymowy zdaje się być *Wieża matek* (ilustracja 3), w której splecione ramionami kobiety osłaniają dzieci przed wojną i śmiercią³⁸.

³⁶ Käthe Kollwitz (1867–1945). Zob. J. Gabler, *Käthe Kollwitz: The Great Masters of Art*, Munich 2023, s. 57.

³⁷ A. Murray, *Käthe Kollwitz: Memorialization as Anti-Militarist Weapon*, https://www.researchgate.net/publication/339833913_Kathe_Kollwitz_Memorialization_as_Anti-Militarist_Weapon (25.05.2024).

³⁸ Do tematu powróciła w 1937 r. Brązowy odlew *Wieży matek* zostaje usunięty z wystawy i opatrzony adnotacją: „W Trzeciej Rzeszy matki nie mają potrzeby chronić swoich dzieci”. S. Stopczyk, *Kaethe Kollwitz*, Warszawa 1962, s. 37.

Wybierając graficzne medium, Kollwitz zamierzała dotrzeć do jak najszerzej publiczności. W tym czasie stworzyła szereg dzieł w antywojennym duchu, wśród których litograficzny plakat *Nigdy więcej wojny!* (1924) z postacią młodego mężczyzny podnoszącego rękę w geście przysięgi stał się jednym z najważniejszych symboli międzynarodowego ruchu pokojowego o uniwersalnym przesłaniu. W 1941 roku na jednej z ostatnich litografii Kollwitz, w odniesieniu do poświęceń młodych ludzi na wojnie, zostały uwiecznione słowa Goethego: „Aby ziarno siewne nie zostało zmielone”. Grafika ta powstała już w trakcie II wojny światowej, w której artystka straciła swojego wnuka... Jej słowa: „Dość już umierania! Niech nie zginie kolejny człowiek!”³⁹ zyskały nowe znaczenie. Kathe Kollwitz zmarła 22 kwietnia 1945 roku. Zaledwie kilka dni później podpisano kapitulację III Rzeszy.

³⁹ A. Murray, *Käthe Kollwitz...*

W Hiszpanii – ojczyźnie Pabla Picassa⁴⁰ – od lipca 1936 roku rozgrywały się wydarzenia wojny domowej, walki między republikanami i faszystami. Pomysł na groteskowy cykl *Sen i kłamstwo Franco I, II* (1937) zrodził się z chęci dostarczenia finansowego wsparcia Republice Hiszpanii w walce i oporze przeciwko zniechęconemu generałowi Francisco Franco. Seria składa się z 18 połączonych ze sobą graficznych obrazów – po 9 na każdej płycie, wydanych w stylu *comic-strip*⁴¹. Pierwsza, nad którą pracował w styczniu 1937 roku, stała się zjadliwą satyrą na powstańców, ucieleśnioną w głównej postaci generała Franco przedstawionego jako średniowieczny chrześcijański rycerz klęczący przed jednopensową monetą. Aby zadrwić z obłudnej świętobliwości dyktatora, w kolejnej części planszy Picasso znów sięga do ironicznego wizerunku – tym razem andaluzyjskiej kobiety trzymającej ozdobiony podobizną Matki Boskiej wachlarz. Republika Hiszpańska została tu ukazana jako zniszczona przez generała popiersie w laurowym wieńcu. Druga płyta koncentruje się na spustoszeniach spowodowanych przez hiszpańską wojnę domową, a zwłaszcza na cierpieniu ofiar przekazanych za pomocą ikonografii obecnej również w *Guernice*, którą artysta właśnie ukończył⁴².

⁴⁰ Pablo Picasso (1881–1973). Zob. I.F. Walther, *Pablo Picasso (1881–1973). Geniusz stulecia*, Warszawa 2005, s. 3.

⁴¹ Historyjka komiksowa, seria sąsiadujących ze sobą narysowanych obrazków, zwykle ułożonych poziomo, które są zaprojektowane tak, aby można je było czytać jako narrację lub sekwencję chronologiczną. Zob. D.M. Kunzle, *Comic strip*, <https://www.britannica.com/art/comic-strip> (30.03.2025).

⁴² 26 kwietnia 1937 r. na baskijskie miasto Guernica został przeprowadzony atak lotniczy, w trakcie którego niemieckie bombowce – Junkersa i Heinkela – zrzucały na miasto bomby o wadze 500 kg, tym samym doprowadzając to centrum kulturalnej tradycji do niemal całkowitej ruiny. Akcji, będącej wojskowym eksperymentem, dowodził hiszpański generał Francisco Franco, wspomagany przez niemiecki Legion Condor i włoskie lotnictwo. Dla Picassa, wspierającego rząd republikański, był to ogromny wstrząs. Zob. I.F. Walther, *Pablo Picasso...*, s. 67–68.

Krzyki dzieci, krzyki kobiet, krzyki ptaków, krzyki kwiatów, krzyki drzew i kamieni, krzyki cegieł, mebli, łózek, krzesel, zaston, garnków, kotów i papieru, krzyki zapachów, które chwytają się siebie, krzyki dymu, który dźga w ramię, krzyki, które smażą się w kotle, i deszczu ptaków, które zatapiają morze⁴³

– czytamy w wierszu Picassa będącym słownym komentarzem do rycin.

Obie płyty zostały wydrukowane w czerwcu 1937 roku w paryskiej pracowni Rogera Lacourière'a. Wykonano dwie edycje: po 150 i 850 egzemplarzy na różnych rodzajach papieru⁴⁴. Ich sprzedaż wspomogła fundusz pomocy Republice Hiszpańskiej. Picasso w wielu swoich dziełach opowiadał się przeciwko okrucieństwom wojny. Jednym z nich – zapewne najsłynniejszym – jest litografia *Gołąb pokoju* powstała z okazji Światowego Kongresu Bojowników o Pokój, odbywającego się w Paryżu w kwietniu 1949 roku.

Dziś znów żyjemy w czasach naznaczonych wojnami. Konflikty zbrojne, jak te w Ukrainie czy na Bliskim Wschodzie, są obecne w mediach każdego dnia. Grafika jako medium nadal stwarza możliwość szybkiej reakcji na zjawiska współczesne artystom.

„Nigdy się nie poddawaj” – Olesya Dzhurayeva⁴⁵

Jeden z takich przykładów może stanowić twórczość artystki mieszkającej w Ukrainie. *Okno nadziei* (2022) (ilustracja 4) to pierwsza praca stworzona dwa miesiące po pełnej inwazji Rosjan na Ukrainę i pierwszy drzeworyt w życiu Dzhurayevy. Przy decyzji użycia farby do wydrukowania matryc wybrała ukraiński czarnoziem – ukraińską czarną, tłustą ziemię, którą połączyła z wodą i nałożyła jako mieszankę na drewnianą deskę.

Ukraińska czarna ziemia jest najbardziej żyzną i bogatą glebą w Europie. Nasza ziemia ciągle jest symbolem stałości i odrodzenia. Żadne bomby i agresja nie mogą złamać ducha i woli życia ludzi urodzonych na tej ziemi. Stoimy na własnej ziemi. Chwała Ukrainie! Chwała naszym bohaterom⁴⁶.

⁴³ *Ibidem*, s. 67.

⁴⁴ *Franco's Dream and Lie (plate II)*, <https://museupicassobcn.cat/es/coleccion/obra-de-arte/sueno-y-mentira-de-franco-plancha-ii-0> (30.03.2025).

⁴⁵ O. Dzhurayeva (ur. 1982). Zob. O. Dzhurayeva, *Biography*, <https://dzhurayeva.art/en/biografia/> (1.06.2024).

⁴⁶ W. Pobaschnig, *Just a glass of water Olesya Dzhurayeva, artist Kyiv, Ukraine* 17.01.2024, https://literaturoutdoors.com/2024/01/17/just-a-glass-of-water-olesya-dzhurayeva-artist-_-kyiv-ukraine-21-1-2024/ (30.03.2025).

W ciągu dwóch miesięcy spędzonych na wsi artystka stworzyła 5 drzeworytów związanych z wydarzeniami tamtego czasu. Praca nad grafikami wypełniała ją od środka. Nadała nowy sens.

Będę pracować, będę żyć, będę walczyć! Teraz miałam cel⁴⁷.

Po linoryt – najchętniej wybieraną przez nią technikę – ponownie sięgnęła w 2023 roku. Był to czas, kiedy armia rosyjska opuściła region Kijowa i artystka mogła powrócić do domu. Jej dom i warsztat przetrwały. Do stworzenia grafik *Pod presją* wykorzystowała serię krajobrazów o tematyce miasta, które powstały w latach 2013–2021, oraz formalne rozwiązania drzeworytów. Nowe edycje grafik zadedykowała m.in. poległym podczas wojny dzieciom (*Pod presją. Dom, w którym światło zgasło na zawsze*). Cykl wojennych doświadczeń zakończyła pracę *Wiosna w środku wojny*, w której dała wyraz budzącej się w niej nadziei do życia jak odrodzonej wiosną ziemi.

⁴⁷ O. Dzhurayeva, *Never give up. Olesya Dzhurayeva*, 2022, <https://dzhurayeva.art/en/never-give-up/> (30.03.2025).

Podsumowanie

Grafika – od pierwszych rycin aż po współczesne dzieła tworzone w obliczu wojny – wciąż potwierdza swoją niezwykłą zdolność uchwycenia i przekazania najważniejszych aspektów ludzkiego doświadczenia. W przeszłości służyła zarówno propagandzie władców, jak i krytyce społecznej, by w końcu stać się poruszającym świadectwem wojennych tragedii czy potężnym głosem sprzeciwu. Ten historyczny dialog artystów z realiami swoich czasów pokazuje, że możliwość wielokrotnego odbijania obrazu nie tylko pozwala trafić do szerokiego grona odbiorców, ale i stwarza szansę na budowanie zbiorowej pamięci. Dzięki temu grafika, mimo zmieniających się okoliczności, wciąż zachowuje unikalną „czułość” przekazu, będąc narzędziem wrażliwym na ludzkie cierpienie i jednocześnie zdolnym kształtować społeczną wyobraźnię.

Bibliografia

- Białostocki J., *W pracowniach dawnych grafików*, Warszawa 1957.
- Bóbr M., *Mistrzowie grafiki europejskiej: od XV do XVIII wieku*, Warszawa 2000.
- Bringhurst R., *Elementarz stylu w typografii*, Kraków 2013.
- Courthion P., *Daumier w oczach własnych i w oczach przyjaciół*, Warszawa 1967.
- Dialog mistrzów: Callot, Goya, Tiepolo*, red. M. Kaleciński, M. Waller, Gdańsk 2012.
- Dzhurayeva O., *Biography*, <https://dzhurayeva.art/en/biografia/> (1.06.2024).
- Elizabeth Needham, https://pl.wikipedia.org/wiki/Elizabeth_Needham (1.06.2024).
- Franco's Dream and Lie (plate II)*, Gabler J., *Käthe Kollwitz: The Great Masters of Art*, Munich 2023.
- Glendining N., *Goya and his critics*, New Haven-London 1977.
- Goncourt E. i J., *Pijany Sylen pędzla Daumiera* [w:] H. Morawska, *Francuscy pisarze i krytycy o malarstwie 1820–1876*, t. 3, Warszawa 1977.
- Grafika lotaryńska: Od Callota do naszych czasów. Wystawa ze zbiorów Lotaryńskiego Muzeum Historycznego, Muzeum Sztuk Pięknych i Biblioteki Miejskiej w Nancy oraz ze zbiorów prywatnych*, red. A. Bartoszyńska-Potemska, A. Borucka-Nowicka, Bydgoszcz 1969.
- Gutenberg Joahannes, <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/Gutenberg-Joahannes;3909007.html> (28.03.2025).
- Hogarth i jego wiek. Arcydziała grafiki osiemnastowiecznej z Gabinetu Rycin w Bibliotece Polskiej Akademii Umiejętności i Polskiej Akademii Nauk w Krakowie*, Kraków 2001.
- Honoré Daumier. *Litografie 1833–1860. Ze zbiorów Zakładu Narodowego im. Ossolińskich we Wrocławiu*, Łódź 1992–1993.
- <https://cyfrowe.mnw.art.pl/pl/zbiory/876581> (23.03.2025).
- <https://museupicassobcn.cat/es/coleccion/obra-de-arte/sueno-y-mentira-de-franco-plancha-ii-0> (30.03.2025).
- <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/391288> (1.06.2024).
- Hughes R., *Goya. Artysta i jego czas*, Warszawa 2006.
- Hütt W., *Niemieckie malarstwo i grafika późnego gotyku i renesansu*, Warszawa 1985.
- Kunzle D.M., *Comic strip*, <https://www.britannica.com/art/comic-strip> (30.03.2025).
- Murray A. *Käthe Kollwitz: Memorialization as Anti-Militarist Weapon*, https://www.researchgate.net/publication/339833913_Kathe_Kollwitz_Memorialization_as_Anti-Militarist_Weapon (25.05.2024).
- My i Oni. Zawiła historia odmienności*, Kraków 2011.
- Pobaschnig W., *Just a glass of water Olesya Dzhurayeva, artist Kyiv, Ukraine* 17.01.2024, <https://literaturoutdoors.com/2024/01/17/just-a-glass-of-water-olesya-dzhurayeva-artist--kyiv-ukraine-21-1-2024/> (30.03.2025).

Revolucje graficzne. Albrecht Dürer i szkoła niemiecka XV–XVI wieku, red. B. Dygdała-Kłosińska, Bydgoszcz 2011.

Stopczyk S., Kaethe Kollwitz, Warszawa 1962.

Talbierska J., Rynek dzieł graficznych: historia i dzień powszedni cz. X: kryteria kwalifikacji i wyceny rycin: podłoża, farby, filigrany, „Art & Business: gazeta aukcyjna” 1999, t. 11, nr 12(33).

The Triumph of Maximilian (Triumphal Arch), <https://www.nypl.org/events/exhibitions/galleries/visual-world/item/5554> (23.03.2025).

Walther I.F., *Pablo Picasso (1881–1973). Geniusz stulecia*, Warszawa 2005.

William Cheselden. *British surgeon and teacher*, <https://www.britannica.com/biography/William-Cheselden> (1.06.2024).

Wojna trzydziestoletnia, <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/wojna-trzydziestoletnia;3997523.html> (28.03.2025).

Spis ilustracji

1. Bernhard von Breydenbach, *Pielgrzymka do Ziemi Świętej*, wydawca Topie, Lyon, 1488, drzeworyt kolorowany ręcznie, grafika Erhard Reuwich, 29,2 × 22,3 × 4,2 cm The Metropolitan Museum of Art, Nowy Jork, *La Peregrination en Terre Sainte (Pilgrimage to the Holy Land)*, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/338312> (29.03.2025)
2. Honoré Daumier, *Speak up... you are free to express yourself!*, 1834, litografia na papierze, 20,7 × 28 cm Saint Louis Art Museum, *Speak up... you are free to express yourself!* <https://www.slam.org/collection/objects/1881/> (27.03.2025)
3. Käthe Kollwitz, *Wieża matek*, 1921–1922, 24/100, drzeworyt na japońskim papierze, 55,1 × 69,5 cm Städel Museum, <https://sammlung.staedelmuseum.de/en/work/the-mothers-1> (27.03.2025)
4. Olesya Dzhurayeva, *Window of Hope*, 15.03.2022, drzeworyt drukowany ukraińskim czarnoziemem, 12,5 × 24 cm, reprodukcja publikowana za zgodą artystki, z archiwum artystki

Ilustracje



Illustration 1. Bernhard von Breydenbach, *Pielgrzymka do Ziemi Świętej*, wydawca Topie, Lyon, 1488, drzeworyt kolorowany ręcznie, grafika Erhard Reuwich, 29,2 × 22,3 × 4,2 cm

Illustration 2. Honoré Daumier, *Speak up... you are free to express yourself!*, 1834, litografia na papierze, 20,7 × 28 cm

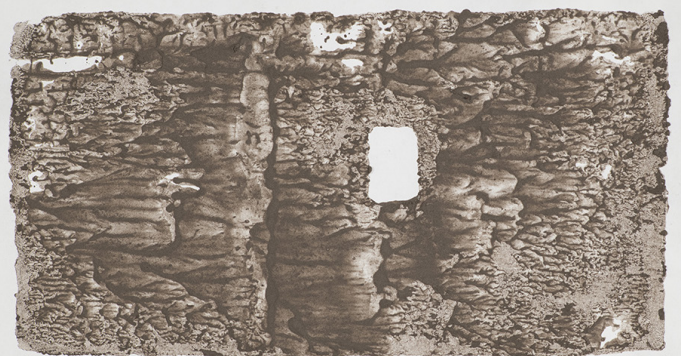


... Vous avez la parole, expliquez-nous nos droits !



Illustration 3. Käthe Kollwitz, *Wieża matek*, 1921–1922, 24/100, drzeworyt na japońskim papierze, 55,1 × 69,5 cm

Illustration 4. Olesya Dzhurayeva, *Window of Hope*, 15.03.2022, drzeworyt drukowany ukraińskim czarnoziemem, 12,5 × 24 cm, reprodukcja publikowana za zgodą artystki, z archiwum artystki



8/10

O. Dzhurayeva 15.03.2022

Summary

Graphics – a sensitive communication tool

Graphics, as a flexible artistic medium, has long been a powerful communication tool. By multiplying images, it reached broad audiences and significantly shaped social discourse. This text examines the evolution of prints – woodcuts, engravings, and lithographs – from early religious and political motifs to groundbreaking propaganda. It highlights pivotal artists like Dürer, Goya, Daumier, Kollwitz and Picasso illustrating how printmaking reflects historical realities, challenges authority, and conveys urgent messages across centuries.

Professor UR Agnieszka Lech-Bińczycka
Faculty of Fine Arts
University of Rzeszów

Agnieszka Lech-Bińczycka (born in 1984). Studied at the Department of Art at Rzeszow University, finished get a first in 2008 under Prof. W. Kotkowski's plate printing lab. 2008/2011 doctorate at the Academy of Fine Arts in Krakow under Prof. Henryk Ożóg. 2008 scholarship from the Tadeusz Kulisiewicz's Foundation. 2012 an assistant Professor, 2020 an associate Professor in the Workshop Graphics of Institute of Fine Arts at Rzeszow University, where she runs the history of graphic art lectures and printmaking courses. Since 2009 she has been participating actively in reviews and festivals of graphics in Poland and abroad. She practises graphic art, mostly metal techniques and self-devised ones. Author of texts and articles on printmaking and its history published in the annual "Warsztwy"; article *Self-portrait – a tool for confirming identity or proof of its absence?* [in:] *Man – subject – person. Essays in Human Philosophy*, Rzeszów 2019, as well as lectures on the occasion of the 100th anniversary of Jerzy Panek's birth. *Jerzy Panek – a graphic from Tarnów*, Museum in Tarnów (2018) and *Melange with etching – a history of several relationships* at the 2nd Polish Artistic Graphics Symposium "Graphic Spaces – Coexistence", Rzeszów 2016. Co-organiser of the conference "Japanese inspirations in graphics" (Institute of Fine Arts UR 2023).

Zajmuję się grafiką artystyczną od wielu lat. Gdy ponad dwie dekady temu postanowiłem ukierunkować swoje badania głównie na ten obszar artystycznej działalności, niemal wszystkie sygnały wskazywały, że prowadzony od lat gorący dyskurs na temat jej tożsamości oraz relacji z innymi mediami, szczególnie tymi „nowymi”, wyraźnie zaczyna już przebrzmiewać. Broniący graficznej autonomii (zarówno w jej procesowym, jak i technologiczno-materiałowym ujęciu) praktycy i teoretycy musieli wówczas konfrontować się z dominującą narracją o wyraźnym przesunięciu punktu ciężkości działań artystycznych z medium na medialność, z dzieła artystycznego na artystyczne działanie i twórczą sytuacyjność, z określonych kanonów warsztatu na sprawczą myśl, która jest w stanie łączyć i unieważniać oparte na wielowiekowej tradycji postrzeganie klasyfikacji sztuk. Z perspektywy lat można powiedzieć, że sukces tej obrony był połowiczny. W naszym kraju środowiska graficzne, najczęściej powiązane z systemem nauczania akademickiego, okopały się niejako na ustalonych pozycjach. Skutecznie podtrzymując warsztatową tradycję, testowały nowe rozwiązania, choćby w zakresie technologii komputerowych, jednocześnie jednak ich bierna postawa sprzyjała powolnemu wypychaniu samej grafiki artystycznej z głównego obiegu sztuki i jej prezentacji. Nie znaczy to wcale, że grafika zaczęła całkowicie zniknąć ze znaczących galerii, centrów kultury czy muzeów sztuki najnowszej. Można mówić raczej o sukcesywnym zanikaniu świadomości graficznego medium zarówno wśród osób zarządzających wyżej wspomnianymi instytucjami, jak i wśród odbiorców i konsumentów sztuki najnowszej. Bardzo często, w myśl zastępowania medium przez pojęcie medialności we współczesnej sztuce oraz jej wyraźnie immersyjny charakter, realizacje o wyraźnym graficznym genotypie w ogóle nie kojarzone były (i często nadal są) z warsztatem grafika. Efekt budowania swojej transparentności wokół jednego medium po części tłumaczy słowa Sidneya Myoo:

Zanurzona w kulturze sztuka w sposób zrównoważony w stosunku do różnych mediów skłania do kontemplacji rzeczywistości. Nie ma znaczenia artystyczne pogłębianie jakiegoś medium lub ewokowanie jakiejś technologii, ale to, co z nich wszystkich wyrasta dla człowieka w globalnym wymiarze¹.

Sebastian Dudzik

<https://orcid.org/0000-0002-9897-7092>

Czy artystyczny recycling/upcycling matrycy i odbitki unieważnia graficzny genotyp? Pytania o naturę rozciągania procesu graficznego



Obejrzyj wykład

¹S. Myoo, *Media pomiędzy estetyką a sztuką* [w:] *Media, nowe media czy post-media sztuki?*, red. K. Kuliętko-Rogozińska, A. Łukaszewicz-Alcaraz, Ł. Musielak i in., Szczecin 2019, s. 17.

Piszząc o przesunięciu uwagi na „globalny wymiar” artystycznego działania, autor ma wiele racji. W dobie różnego rodzaju wielogłosów i technologicznych koegzystencji ważne jest rozumienie mechanizmów oraz rozpoznanie celowości owego składania w całość poszczególnych medialnych elementów. Myo jednak wydaje się zapominać, że współczesna sztuka, jak chyba nigdy wcześniej, jest bardzo zróżnicowanym wielogłosem. W wielości postaw i stosowanych strategii nie tylko przejawia wyraźne zamiłowanie do integrowania medialnych doświadczeń umożliwiających odpowiednią „kontemplację rzeczywistości”, ale potrafi też grać specyfiką poszczególnych mediów, właśnie eksponować do granic możliwości ich techniczne czy procesowe właściwości, by w ten sposób wzmocnić i uwiarygodnić przekaz tudzież emocjonalny wydzźwięk. Zaczynają one wówczas pełnić rolę podwójną: są narzędziem oraz językiem przekazu. Czy wówczas owe medialne ewokacje też nie mają znaczenia w ogólnym wyrazie, a ich natura nie jest godna głębszej badawczej refleksji? Dla wielu badaczy chyba tak jest. W tym kontekście znamienne brzmią słowa zmarłego przed dwoma laty wybitnego artysty, teoretyka sztuki oraz kuratora Petera Weibla:

Doświadczenie mediów stało się normą dla wszystkich estetycznych doświadczeń. Stąd w sztuce nie ma już nic więcej, jak tylko media. Nikt nie może uciec od mediów. Nie ma obrazów poza i ponad doświadczeniem mediów. Nie ma już rzeźby na zewnątrz i poza medialnym doświadczeniem. Nie ma już fotografii na zewnątrz i poza doświadczeniem mediów².

²P. Weibel, *The Post-media Condition* [w:] AAVV, *Postmedia Condition*, Centro Cultural Conde Duque, Madrid 2006, b.n.

Konstatacja austriackiego teoretyka i badacza zbudowana została na wnikliwej obserwacji naszej rzeczywistości, w której nowe, „medialne” technologie komunikacji i informacji zdominowały niemal wszystkie sfery naszego życia. Doświadczenie medialne towarzyszy nam w każdej niemalże chwili, ma też ogromny udział w procesach poznawczych, przez co niejako definiuje otaczający nas świat. Jednocześnie nie wolno zapomnieć, że ów świat (podobnie jak my sami) nie utracił swoich materialnych atrybutów, a my ze swoją cielesnością stanowimy integralną część tej namacalnej sfery. W tej perspektywie rzeźba rzeczywiście egzystować będzie w kontekście medialnego doświadczenia. Ale czy to unieważnia jej materialną tkankowość, osadzenie w konkretnej przestrzeni i czasie? Jeśli nie, to także nie jest w stanie unieważnić bezpośrednich relacji między

nią samą i tworzącym ją artystą, Jego zmysłowych doświadczeń w trakcie kreacji, ale również wiedzy i doświadczenia, które prowadzą do ostatecznego celu. Tak więc rzeźba pozostanie rzeźbą, jak i grafika nie przestanie być nią, nawet gdy niemal całkowicie zanurzy się w medialnej rzeczywistości i uzależni od niej. Taka perspektywa widzenia współczesnych działań artystycznych, choć zyskuje nieśmiało na popularności (szczególnie badania odwołujące się do znaczenia materiałów wykorzystanych w artystycznej kreacji), to wciąż nie zdomowała się zbyt głęboko w świadomości badaczy.

W swojej praktyce historyka sztuki zderzyłem się z wieloma kuriozalnymi opiniami specjalistów, w myśl których artysta „niegrafik” nie może tworzyć grafiki, nawet wówczas, gdy ewidentnie w procesie twórczym wykorzystuje multiplikacyjny potencjał matrycy. Podążając tropem tych świątłych znawców specyfiki i kategoryzacji współczesnych działań artystycznych, można byłoby z równą pewnością stwierdzić, że odbijane z matryc prace Rembrandta, Rubensa czy Goi też nie są grafikami, wszak oni parali się głównie malarstwem. Niezrozumienie specyfiki graficznego warsztatu oraz jego procesowych uwarunkowań, połączone z głębokim przekonaniem o definitywnej śmierci sztuki w jej tradycyjnym, technologiczno-warsztatowym wymiarze, powoduje swoisty stan transparentności, w którym medium zostaje unieważnione, ustępując pola kreatywnemu potencjałowi myśli i idei. Czasami mam wrażenie, że teoretycy i badacze sztuki najnowszej z ulgą podążają za doktrynerskimi pokrzykami twórców o najbardziej radykalnych postawach. Uznając je za obowiązujące w całej aktualnie powstającej sztuce, można z czystym sumieniem odrzucić wszelkie „regresywne” perspektywy widzenia artystycznych działań, oparte na pogłębionej wiedzy o artystycznym warsztacie i powiązanim z nim procesie twórczym. W ciągu kilku ostatnich lat przeczytałem mnóstwo głupot nie tylko na temat samej grafiki, ale też rzeźby, malarstwa czy nawet „nowych mediów”. Wielu teoretyków zdaje się nie zauważać, że nawet działania intermedialne, multimedialne czy transmedialne wymagają od twórców głębokiej świadomości warsztatowej i rozumienia zasad budowania wizualnego języka w poszczególnych mediach. Właśnie ta wielowarstwowa nieświadomość sprawia, że nie dostrzega się grafiki nawet tam, gdzie ona ewidentnie się pojawia. Rozwikłaniu sprawy nie sprzyja wspomniany przeze mnie rodzaj dystansowania się środowisk graficznych od głównego nurtu sztuki. A szkoda, bo grafika i graficzność jest dziś w zasadzie wszędzie, zarówno w sztuce, jak i popkulturze czy sferze informacyjnego przekazu.

Powróćmy jednak do istoty rozważań. Wspomniany przeze mnie dyskurs, który już trzy dekady temu wydawał się wyraźnie przebrzmiewać, powraca dziś ze zdwojoną siłą, chociaż zmieniły się jego główne uwarunkowania, szczególnie te technologiczno-cywilizacyjne. Jak wiele innych form i sposobów artystycznej ekspresji, grafika nieustannie zmienia się zarówno pod wpływem ideologicznych, jak i technologicznych (zewnętrznych) impulsów. Czasami owe przeobrażenia przybierają wręcz rewolucyjny charakter. Już samo pojawienie się w obszarze sztuki technik cyfrowych wymusiło daleko idącą rewizję dotychczasowych definicji oraz mechanizmów kategoryzacji elementów twórczego procesu. Poważnym problemem stało się choćby definiowanie matrycy w kontekście jej fizyczno-numerycznych wcieleń. Owa dualność bytu generowała kolejne pytania. Wśród nich to fundamentalne – o naturę graficznego obrazu. Jaka ona jest w kontekście potencjalnej jego efemeryczności, zmienności (czy wręcz płynności), „wielobytu” oraz potencji powrotnego transkodowania w matrycowy zapis. Należy tu podkreślić, że „cyfrowy” trop jest tak naprawdę jednym z wielu, a tytułowe rozciąganie czy też otwieranie procesu graficznego może przybierać bardzo różne formy. Może zarówno osłabiać naturę samego medium, jak i ją eksponować i (niejako mimochodem) wskazywać na jego najważniejsze deskryptywne cechy. W rozważaniach nad swoistym rozpychaniem medium i samego graficznego procesu warto oddać głos samym artystom. Niezwykle intrygująco pisze o tym kanadyjska artystka, Barbara Balfour:

Pociąga mnie koncepcja druku jako szczególnie porowatego zakresu mediów, muszę jednak przyznać, że zdolność druku do włączania innych mediów, w połączeniu z jego zmiennym kształtem, pozostaje zarówno jego mocną stroną, jak i (generuje) labilność. Jako metaforę porowatej natury druku, zamiast wybierać pasywną i akceptującą gąbkę, zwróciłabym się ku membranę ludzkiej skóry: zarówno membranę receptywną, jak i ochronną³.

³ B. Balfour, *The what and why of print* (2016) [w:] *Perspectives on contemporary printmaking. Critical writing since 1986*, red. R. Pelzer Montada, Manchester 2018, s. 119.

Autorka wyraźnie osadza współczesną grafikę w kontekście poli-, multi- oraz transmedialnych strategii artystycznych. W odróżnieniu od wielu opisujących to zjawisko, zwraca tu uwagę na „porowaty” zakres mediów oraz szczególną zdolność druku do swoistego „zasysania” innych mediów. W procesie tym widzi zarówno potencjał, jak i pewien rodzaj niestabilności. Warto jednak podkreślić, że wyraźnie wskazuje kierunek dośrodkowy – do graficznego medium, a nie odwrotnie. To druk i drukowanie pozostaje punktem odniesienia, a wraz z nim zarówno wszelkie elementy procesu, jak i materialne atrybuty graficzności. Niezwykle istotne jest tu skojarzenie natury druku z właściwościami ludzkiej skóry. Choć jej membrana jest porowata, to jednocześnie stanowi skuteczną ochronną barierę przed wnikaniem do wnętrza (ciała) niepożądanych elementów. Ta sugestywna metafora doskonale oddaje właśnie naturę siły dośrodkowej graficznego medium, ujawniającej się w wielu działaniach łączących je z innymi strategiami i sposobami artystycznej kreacji. Porowatość nie neguje graficznej tożsamości. Wręcz przeciwnie, pozwala jej odpowiednio wybrzmieć. Na czym polega opisywany przez Balfour fenomen druku? W dużej części na jego specyfice procesowej, która ustala wyraźny schemat i hierarchiczne zależności pomiędzy poszczególnymi jego etapami. Nie dotyczy to zresztą wyłącznie samego druku, lecz wszelkich działań, które charakteryzują się ukierunkowaną i zarazem wyraźną etapową procedurą (np. rzeźba odlewana, ceramika czy witraż). To właśnie nie tylko etapowość, ale zarazem rozłączność etapów procesu sprawia, że zarówno w samym procesie graficznym, jak i jego technicznych uwarunkowaniach jest wiele dogodnych „szczelin” i wolnych przestrzeni do swoistego zasysania weń różnorodnych „obcych” elementów i „wewnętrzznego rozpychania” procesu bez ryzyka utraty tożsamości. W opublikowanym w 2014 roku tekście na temat graficznej twórczości Jana Berdyszaka podkreślałem, że przybiera ona często wymiar medium testującego, a tym samym stanowiącego punkt wyjścia i zarazem swoistą platformę dla medialnego dyskursu nad eksplorowanym przez artystę zagadnieniem⁴. Wydaje mi się, że Berdyszak, podobnie jak Balfour, dostrzegał potencjał owej porowatości druku, jego łatwość adaptowania pożądanых cech innych mediów przy jednoczesnym zachowaniu wyraźnej tożsamości. Postawa taka nie była zresztą wcale rzadka wśród polskich artystów z generacji Berdyszaka. Podobnie graficzne medium traktował choćby Antoni Starczewski, Jerzy Grabowski czy Ryszard Winiarski.

⁴ Por. S. Dudzik, *Wszechobecność matrycy* [w:] *Jan Berdyszak: horyzonty grafiki*, red. P. Ignaczak, M. Smolińska, Poznań 2014, s. 49–71.

Przywołane w tytule strategie graficznego recyklingu i upcyklingu w swej naturze mają wiele wspólnego z medialnym językiem wizualnego przekazu. Wtórne użycie artystycznych i pozaartystycznych komponentów, kolażowanie ich oraz konfrontowanie wewnątrz

nowo kreowanej rzeczywistości, wykorzystywanie i różnego rodzaju przetwarzanie sugestywnych sygnałów pierwotnego przeznaczenia lub „naturalnych” właściwości owych elementów czy wreszcie wzmocnienie tych wszystkich zabiegów potencjalnością matrycowego powielenia stanowi naturalne elementy języka wizualnych działań w tzw. nowych mediach. Szczególną uwagę zwraca tu wykorzystanie swoistego napięcia, jakie zachodzi między „starymi” i „nowymi” znaczeniami, które generuje palimpsestową w swej naturze strukturę powstałych prac, a tym samym inicjuje formowanie się specyficznej symbolicznej sfery wizualnych znaków pochodzących z różnych, często bardzo odległych od siebie „rzeczywistości”.

Powtórne użycie jakichś materialnych elementów w graficznym procesie uwarunkowane jest ściśle jego specyfiką opartą na dualnym, często rozłącznym charakterze twórczych działań ogniskujących się na matrycy i odbitce/druku. Ta wyraźna procesowa etapowość wpłynęła na szerokie spektrum stosowania recyklingowych i upcyklingowych praktyk w grafice oraz zróżnicowanej mocno sile ich oddziaływania na finalny wizualny przekaz. Z oczywistych względów podzielić je możemy na dwie zasadnicze grupy – tę dotyczącą działań z matrycą i tę, która ingerować będzie w proces druku tudzież operować będzie na samej odbitce.

Matryca z odzysku? Bardzo proszę!

W obszarze działań z matrycą, a także na matrycy współczesne recyklingowe i upcyklingowe strategie dotyczą dwóch zasadniczych zagadnień: z czego możemy ją zrobić i jak wykorzystać „użyty” zgodnie z pierwotnym przeznaczeniem (drukowanie) matrycowy materiał. O ile pierwsze z nich dotyczy działań przebiegających niejako wewnątrz graficznego procesu, to już wtórne wykorzystanie matrycy wyraźnie wychodzi poza klasycznie rozumiane arkana grafiki i zbliża tego typu realizacje do rzeźby sztuki instalacji. Mamy więc do czynienia z dwiema siłami zmieniającymi obraz graficznego medium: wewnętrznym rozpychaniem procesowego porządku i ekspansywną jego nadbudową. Co niezwykle frapujące, w przypadku upcyklingowego przetwarzania zwykłych przedmiotów w graficzne matryce artysta nierzadko decyduje się na dalsze ich recyklingowanie do postaci rzeźby czy przestrzennej instalacji. W takim przypadku mamy do czynienia z działaniem złożonym, w którym symboliczny potencjał pierwotnego przeznaczenia artefaktu wykorzystywany jest do wzmocnienia przekazu dwukrotnie. W tym miejscu należałoby wskazać, gdzie szukać korzeni tego typu działań we współczesnej grafice.

Awangarda artystyczna przełomu XIX i XX wieku, konsumując przybierającą na sile nadprodukcję towarów, łatwość mechanicznej produkcji i obróbki materiałów oraz powiązaną z nimi dewaluację samego przedmiotu i jego pożądaną dotychczas cechy, trwałości, musiała zwrócić uwagę na materiały i sposoby pracy uznawane dotychczas za niegodne sztuki. Kultura odpadów, która zawładnęła twórczością Marcela Duchampa, Kurta Schwittersa i wielu innych twórców tamtych czasów, nie ominęła także samej grafiki artystycznej. Wyznaczający w wielu technicznych i materiałowych aspektach nowe azymuty drukowanej sztuki Edward Munch adaptował jako drzeworytniczą matrycę deski z mało szlachetnych gatunków drzew. Jego śladem podążyli niebawem inni, m.in. ekspresjoniści czy surrealiści⁵. Ta materiałowa „nonszalancja” niejako mimochodem zwróciła uwagę na naturę i wizualny potencjał samej matrycowej tkanki. Przed grafikami otworzył się niezwykle intrygujący obszar poszukiwań i eksperymentów, w których pożądaną stały się cechy dotąd ignorowane lub wręcz negowane.

Miękkość nieszlachetnych odmian drewna pozwalała na łatwe uwypuklenie i włączenie w kompozycyjną strukturę naturalnego rysunku usłojenia. O ile był to jasny krok odstępstwa od graficznych kanonów i wyraźnie kierował uwagę na obrazotwórczy potencjał samej matrycowej tkanki, to jednak wciąż nie był to klasyczny rodzaj recyklingu ani tym bardziej upcyklingu obecnego już w innych obszarach artystycznej kreacji (rzeźba, malarstwo, instalacja). Te w grafice pojawiły się kilka dekad później, w czasach, w których dosłowny wymiar przedmiotu stał się pożądanym elementem artystycznego języka, osłabiając wyraźnie (choć nie eliminując całkowicie) manualny potencjał twórcy. Ten zwrot ku przedmiotowi, jego naturze i twardości niejako mimochodem zwrócił uwagę na konteksty jego dotychczasowego funkcjonowania, na jego osadzenie w czasie i przestrzeni. Ta właśnie wartość wydaje się najczęstszym impulsem do wykorzystania różnego rodzaju pozaartystycznych artefaktów jako matrycowego budulca. To zawarta w nich historia, uwiązane emocje i skojarzenia stają się głównym obiektem zainteresowania twórców.

Ze względu na ogromną reprezentację tego typu działań przywołam jedynie kilka symptomatycznych przykładów ograniczonych do jednego kulturowego obszaru, jakim jest Meksyk. Wśród wielu interesujących twórców tego kraju trójka szczególnie upodobała sobie eksperymenty z matrycową materią. Zarówno Betsabee Romero, Martacarmela Sotelo, jak i Jose Enrique Porrás-Gomes w swoich artystycznych poszukiwaniach często sięgają po przedmioty zwyczajne, mało szlachetne, zarazem jednak mocno nasycone wspomnianymi wyżej kontekstami miejsca i czasu.

⁵ O problemie tym pisałem już wcześniej. Por. S. Dudzik, *Uwalnianie podmiotowości. Wybrane zagadnienia z badań nad twórczą eksploracją matrycy w grafice polskiej ostatnich kilku dekad* [w:] *Idee graficznego myślenia*, Warszawa 2018, s. 34.

Jednym z najczęściej wykorzystywanych przez Romero artefaktów jest samochodowa opona⁶. Ten kojarzący się nieodzownie z pojazdem artefakt stał się w rękach artystki specyficznym nośnikiem społeczno-ekonomicznych oraz kulturowych konotacji i jednocześnie bazą do prowadzenia swoistego cywilizacyjnego dyskursu na temat naszej własnej tożsamości. Jak konstatowała Romero: „samochody są obiektami, które przyciągają uwagę znacznej części społeczeństwa – niezależnie od wieku i warstwy”⁷. Skojarzenie ze statusem społecznym, który symbolizuje pojazd, nakłada się tu z symboliką drogi, ale także jasno odwołuje się do uprzemysłowienia i jego wpływu na nasze życie. Wycinając na powierzchni opon misterne florystyczne ornamenty, odwołujące się do pierwotnych kultur Ameryki Łacińskiej, Romero niejako konfrontuje historię i tożsamość miejscowej ludności z ekspansywną naturą industrializacji zdominowanej przez szybkość, masową produkcję, migrację oraz degradację naturalnego środowiska. Wykorzystanie opon jest zarazem symbolicznym gestem władania nad samochodem. Artystka w ten sposób dokonuje przełamania jego stereotypowego wiązania z atrybutami męskości (mobilnością i wolnością), które stoją w opozycji do kobiecego przywiązania do miejsca (domostwo).

Nieco inny wymiar przyjęły działania graficzne, które w 2007 roku prowadziła Sotelo. Obiektem jej zainteresowania stał się wówczas ludzki habitat, naznaczone patyną czasu i zużycia domostwa, element klatek schodowych, a przede wszystkim stare drzwi. Ich powierzchnie posłużyły jako jedyne w swoim rodzaju matryce gotowe natychmiast do druku. Powstające metodą frotażu odciski przejmowały nie tylko reliefowy rysunek drewnianego czy żeliwnego detalu, ale również nawarstwiająca się latami patynę, fragment łuszczącego się lakieru oraz rdzawy nalot z powolnego utleniania metalowych elementów (okucia) (ilustracja 1). Powstałe w ten sposób odbitki bezpośrednio odwoływały się do konkretnego miejsca, jednocześnie zawierały w sobie ukrytą informację o czasie i losach samego matrycowego artefaktu. To na nie nakładała mięsisty papier przy pracy wykorzystującej matrycowy potencjał żeliwnych schodów. Farbą jest tu patyna brudu i rdzy uosabiająca historię wykorzystanego obiektu-matrycy.

Do konkretnego miejsca odwołują się również matryce-objekty z cyklu *Export products* autorstwa Porrasa-Gomesa⁸. Podobnie jak u obu przywołanych wyżej artystek, ogromną rolę odgrywa tu wybór i specyfika materii, z której ma powstać matryca. Drewniane palety transportowe nawiązują do portowych przeładowni i magazynów, wśród których dorastał artysta. Wycięte na ich powierzchni sylwetki

⁶ Szerzej o początkach i sposobach wykorzystania opon w twórczości Romero pisała K. Greś, „Strategie wykorzystania obiektów gotowych” w procesie graficznym na przykładzie Williego Cole’a i Betsabeé Romero [w:] *Hybrydowość w grafice. Medium w poszukiwaniu swego czasu i sensu*, red. M. Maciudzińska-Kamczycka, S. Dudzik, Toruń 2020, s. 68–71.

⁷ M. Schwendener, *Leaving Her Mark with the Well Worn*, „New York Times” 2011, June, <http://www.nytimes.com/2011/06/05/nyregion/betsabee-romero-showing-at-the-neuberger-review.html> (20.03.2025).

⁸ O realizacjach ty pisałem szerzej w 2020 r. Por. S. Dudzik, *Do czego potrzebna jest dziś grafika? 1. Proces upodmiotowienia matrycy i jego konsekwencje* [w:] *Hybrydowość w grafice...*, s. 25–27.

młodych ludzi w symboliczny sposób domykają opowieść o miejscu i czasie.

Prace całej trójki mają wyraźnie społeczny wydźwięk. Odnoszą się bezpośrednio do człowieka, jego kondycji, ale też tożsamości. Zapożyczony do graficznego procesu artefakty poprzez swoją dosłowność i odwołanie do konkretnych miejsc, opowiadając swoją własną historię, stają się zwornikowym elementem artystycznej narracji.

Opisane wyżej realizacje Romero i Porrassa-Gomesa charakteryzują się złożonym procesem zaciągania w obszar grafiki nieartystycznych obiektów. Na pierwszy proces matrycowego upcyklingu nakłada się recyklingowe przywracanie obiektowej ich natury. Pozwala to pełniej wybrzmieć symbolicznym kontekstom, jednocześnie jednak wcale nie osłabia wyrazistości i autonomii graficznego medium. Samo recyklingowanie zużytej matrycy, mimo że najczęściej zwraca uwagę na jej materialno-obiektowy charakter oraz powinowactwo z rzeźbą, paradoksalnie eksponuje charakterystyczne elementy graficznego procesu. Doskonale pokazują to ornamentalne ślady mechanicznego czy chemicznego utrwalenie obrazu na jej powierzchni w instalacjach Marii Bonomi czy Joane Walker⁹.

Odbitkowe perypetie

W przypadku odbitek i procesu druku także możemy wyróżnić zasadnicze strategie wykorzystania recyklingowych i upcyklingowych praktyk. Pierwszą z nich jest wykorzystanie istniejących już odbitek graficznych w dalszej pracy twórczej. Strategia taka wiąże się często z definitywną fragmentacją samego wydruku i utratą przezeń przynajmniej części swej autonomii. W ten sposób odbitka staje się budulcem, w którym symboliczne znaczenie może mieć zarówno sama materia zadrukowanego papieru, jak i utrwalony na nim przekaz (bądź jego fragment).

Doskonałym przykładem tego typu strategii są graficzno-malarsko-obiektowe kolaże autorstwa Ewy Kuryluk z lat 60. XX wieku. W datowanej na 1967 rok kompozycji *Zagłaszcz mnie* artystka wykorzystowała antropomorficzne fragmenty swoich wcześniejszych litografii¹⁰. Wycinając po konturze kształt kobiecego torsu, niejako odarła przedstawioną postać z jej pierwotnej tożsamości, by nadać jej całkowicie nową w kolażowej pracy. Wykorzystana odbitka wyraźnie kontrastuje tu z innymi elementami zarówno poprzez czarne linie zadruku, jak i czystą biel papieru.

⁹ Por. *Lead and Paper*, <https://etchpressprint.wordpress.com/lead-and-paper/> (22.03.2025).

¹⁰ O procesowych i narracyjnych kontekstach tej pracy pisałem szerzej w 2022 r. Por. S. Dudzik, *Język procesu we współczesnej grafice polskiej*, Toruń 2022, s. 280–288.

Nie mniej intrygująco jawi się wykorzystanie graficznych odbitek w pracy *Moccasins* z 2000 roku autorstwa Allen Lynne (ilustracja 2) Do uszycia tytułowego obuwia artystce posłużyły notatnikowe akwaforty, które stanowią swoistą deskrypcję kultury rdzennych mieszkańców Ameryki. Odpowiednio skrojone i „wyreparowane” grafiki wnoszą w tworzone obiekty – szyte z nich mokasyny – obok wyrazistego odniesienia do sfery etno-kulturowych artefaktów, historię i symbolikę miejsca oraz ludzi

Nieco innym tropem podąża Marilène Oliver. W instalacji *Exhausted Figure* z 2008 roku ludzka sylwetka poskładana została z wielu akrylowych, zadrukowanych płyt. Przyglądając się bliżej, odkrywamy w nich tomografowe obrazy przekroju ludzkiego ciała. Artystka dokonuje tu swoistej rekompozycji ciała, a raczej informacji o naszym wnętrzu. Fascynuje ją proces budowania informacji, wizualizacji tym, co ukryte przed naszym spojrzeniem:

Scena pierwsza. Kobieta oddaje się surowemu, białemu tunelowi tomografu komputerowego. Wewnątrz panuje złowieszcza cisza. Wie, że to, czego dla niej nie widać, wkrótce odkryje maszyna, rejestrując wewnątrz jej ciała w przekrojach – od stóp do głów, z boku na bok i centymetr po calu¹¹.

Wtórne wykorzystanie tomograficznych wydruków jest próbą pokonania swoistej drogi powrotnej. Skojarzenia z tymi fragmentami człowieka historii jego życia, kondycji ciała i duszy.

Przywołana wyżej fragmentaryczność drukowanego obrazu pojawia się także w praktyce artystycznej Krzysztofa Kuli. W jego instalacjach graficznych odbitki najczęściej niczym skóra otaczają przestrzenne obiekty, które stają się nie tylko nośnikami znaczeń, ale też symbolicznymi „katalizatorami” mentalnych i świadomościowych zmian. Takim „magicznym” rekwizytem jest np. oklejona odbitkami graficznymi laska, wykorzystywana często przez Kulę w działaniach performatywnych. Graficzne odbitki, ich przedarte fragmenty tworzą także kilkumetrowe tuby, oklejają żerdziowe konstrukcje, „zagnieżdżają się” w kamiennych graniastosłupowych misach. Wszędzie ujawniają część swojej obrazowej natury. Choć prezentowane na nich rysunki odbitek są wyraziste, to ich percepcja ma wyraźnie fragmentaryczny charakter. W zasadzie niemożliwe jest odczytanie całości. Czasami, jak w instalacji prezentowanej w 2014 roku podczas wystawy *Bieguny w kręgach sztuki* w katowickim Muzeum Śląskim, pokawałkowane, miękkie fragmenty grafik konfrontowane

¹¹ M. Oliver, *Exhausted*, <https://highlike.org/text/marilene-oliver-2/> (22.03.2025).

są z twardymi granitowymi kubikami (ilustracja 3). Zdarte z wcześniejszej ekspozycji druki dostają nowe życie. Ich fragmentaryczność niejako wymusza nową rolę. Niczym pąki kwiatów formują się w przestrzenne struktury, w których warstwa farby przeistacza się w ornamentalną strukturę.

Drugą opcją recyklingowego tudzież upcyklingowego wykorzystania materiałów w procesie druku i odbitkach jest drukowanie na nieszablonowych materiałach. Współczesna praktyka graficzna pokazuje, że podkładem może być w zasadzie każdy przedmiot, który przyjmie oraz zatrzyma farbę i na którego powierzchni jest w stanie zostawić ślad jakakolwiek matryca. Wobec ogromu tego typu realizacji ograniczę się jedynie do przywołania kilku wybranych przykładów o wyrazistym odwołaniu do natury drukowego podkładu. Do tego typu realizacji z pewnością zaliczyć można kompozycje Ann „Sole Sister” Johnson, Jane Blazina czy Kena McDonalda. W realizacjach wszystkich tych artystów wybór zadrukowanych przedmiotów, podobnie jak wykorzystanie matrycowego potencjału nieartystycznych artefaktów, podyktowany był chęcią wyraźnego wzmocnienia, zbudowania wielowarstwowej sieci skojarzeń i odwołań.

Drukowane na niezwykle delikatnych piórkach, fragmentach liści, kłębkach bawełny czy ptasich gniazdach portrety autorstwa Johnson łączą w sobie ulotną pamięć o człowieku (wizerunek) z naszym poczuciem tożsamości, przywiązaniem do miejsca i jego natury. Kruchość pozyskanego z natury podkładu zespala tu z nietrwałością pamięci. Istotnym czynnikiem staje się oddziaływanie czasu; to on uświadamia nam naszą ulotność, jedność z ludźmi i ich miejscem na ziemi oraz wartości pamięci o tych, których już nie ma. Do upływającego czasu i ulotności pamięci nawiązują również liczne realizacje graficzne amerykańskiej artystki, Blazina. W pracy *Ephemeral* wydruk wykonany został na cyferblacie kieszonkowego zegarka. To dosłowne odniesienie do upływającego czasu łączy się tu z wyraźnie zatartym, mało konkretnym portretem. Osobisty przedmiot wykorzystany został przez Blazina jako swego rodzaju nośnik pamięci. Niedoskonały, z czasem tracący na wyrazistości zawartego w nim obrazu, niczym symbol zanikającej pamięci. Przedmiot, jak i zachowana w nim grafika mówią o historii opowiedzianej przez przedmioty i obrazy; historii, która z czasem zaciera się, zanika, ulega zapomnieniu.

Pod względem formalnym zupełnie odmienny charakter niż wyżej opisane ma wykorzystanie nietypowego podkładu drukowego w pracy *Coat* z 1998 roku autorstwa McDonalada¹². Zamówiony przez studio London Printworks Trust obiekt-grafika po raz pierw-

¹² Por. G. Saunders, R. Miles, *Prints Now. Directions and Definitions*, London 2006, s. 124–125.

szy prezentowany był w ramach wystawy „Masquerade” eksplorującej problematykę postrzegania ubrań jako hierarchicznego kodu ustalającego nasze miejsce w społecznej drabince. Wystawa miała w założeniu łamać obiegowe stereotypy, zaskakując, zmuszać do głębszej refleksji nad własnym poczuciem wartości. Zgodnie z tą ideą McDonald użył do tej pracy płaszcz znaleziony w rynsztoku, najprawdopodobniej zgubiony bądź porzucony przez bezdomnego. Wzbogacając to zużyte i „zbrukane” odzienie satynowym wydrukiem – reprodukcją *Madonny z Dzieciątkiem ze świętymi Julianem i Wawrzyńcem* autorstwa Gentile da Fabriano – nie tylko podnosi jego wartość, ale też nawiązuje do krzywdzącego często osądu innego człowieka na podstawie powierzchownych znaków czy sygnałów. Nawiązując sakralną kompozycją do chrześcijańskiej wykładni dobrego postępowania, eksponuje jednocześnie skromność i pokorę.

We wszystkich przywołanych przykładach podkład stanowi niejako bazę symbolicznych odniesień. Użycie klasycznego druku rozwija i wzbogaca zainicjowaną przezeń narrację.

Dwoista natura graficznego procesu sprzyja poszerzaniu i komplikowaniu procesowych praktyk oraz wprowadzaniu w ten obszar wszelkich elementów „obcych”. Czy będą to pozaartystyczne artefakty, czy różnego rodzaju medialne strategie, niewątpliwie proceder ten sprzyja otwieraniu grafiki na nowe możliwości. W specyficzny sposób testując jej spójność i deskryptywne cechy, dokonują swobodnego upgrade’u medium. Nie zacierają tożsamości, jednak ponawia ważne pytania zarówno o przyszłość, jak i rudymenty grafiki. Jak zauważył Matthew Perkins:

Post-dyscyplinarne podejście do pracowni/warsztatu może zasygnalizować nowe obszary naukowej eksploracji i nowe sposoby myślenia o funkcjonowaniu sztuk pięknych i pracowni/warsztatu. Będzie zachęcać do tworzenia dzieł sztuki umiejscowionych na pograniczu pracowni/warsztatu, a tym samym zachęcać do eksploracji nowych form i koncepcji za pomocą dostępnego medium¹³.

¹³ M. Perkins, *What is 'studio' in the post-disciplinary age [w:] Perspectives on contemporary...*, s. 315–316.

W dobie „pokryzysowej” negacji wszystkiego, co tradycyjnie wyznaczało wartość w sztuce połączonej często z chorobliwą wręcz fascynacją „zastępowalnością” pracy człowieka działaniem maszyny czy algorytmu (co ciekawe, dosięga ona głównie teoretyków, a nie praktyków), powrót do pytań o rudymenty sztuki nie jawi się jako trywialne i niepotrzebne. Wprowadzenie w obszar graficznego procesu strategii recyklingu i upcyklingu w wielu wypadkach jawi się jako symboliczne odwołanie do rudymentów matrycowej sztuki. Natura śladu pozostawionego przez zapożyczoną z otaczającej rzeczywistości matrycę-przedmiot, artefaktów wykorzystywanych jako drukowy podkład mimochodem odsyła nas do pierwocin druku i jego genetycznego powinowactwa z naturalnymi śladami-tropami, jaskiniowymi odciskami dłoni. Tak jak one, odwołują się bezpośrednio do rzeczywistości, są namacalnym dowodem istnienia, swoistym rezerwuarem pamięci, ale także wpływającego czasu i przemijania.

Bibliografia

Balfour B., *The what and why of print* (2016) [w:] *Perspectives on contemporary printmaking. Critical writing since 1986*, red. R. Pelzer Montada, Manchester 2018.

Dudzik S., *Do czego potrzebna jest dziś grafika? 1. Proces upodmiotowienia matrycy i jego konsekwencje* [w:] *Hybrydowość w grafice. Medium w poszukiwaniu swego czasu i sensu*, red. M. Maciudzińska-Kamczycka, S. Dudzik, Toruń 2020.

Dudzik S., *Język procesu we współczesnej grafice polskiej*, Toruń 2022.

Dudzik S., *Uwalnianie podmiotowości. Wybrane zagadnienia z badań nad twórczą eksploracją matrycy w grafice polskiej ostatnich kilku dekad* [w:] *Idee graficznego myślenia*, Warszawa 2018.

Dudzik S., *Wszechobecność matrycy* [w:] *Jan Berdyszak: horyzonty grafiki*, red. P. Ignaczak, M. Smolińska, Poznań 2014.

Greś K., „Strategie wykorzystania obiektów gotowych” w procesie graficznym na przykładzie Williego Cole’a i Betsabeé Romero [w:] *Hybrydowość w grafice. Medium w poszukiwaniu swego czasu i sensu*, red. M. Maciudzińska-Kamczycka, S. Dudzik, Toruń 2020.

Lead and Paper, <https://etchpressprint.wordpress.com/lead-and-paper/> (22.03.2025).

Myoo S., *Media pomiędzy estetyką a sztuką* [w:] *Media, nowe media czy post-media sztuki?*, red. K. Kulieńko-Rogocińska, A. Łukaszewicz-Alcaraz, Ł. Musielak i in., Szczecin 2019.

Oliver M., *Exhausted*, <https://highlike.org/text/marilene-oliver-2/> (22.03.2025).

Perkins M., *What is ‘studio’ in the post-disciplinary age* [w:] *Perspectives on contemporary printmaking. Critical writing since 1986*, red. R. Pelzer Montada, Manchester 2018.

Saunders G., Miles R., *Prints Now. Directions and Definitions*, London 2006.

Schwendener M., *Leaving Her Mark with the Well Worn*, „New York Times” 2011, June, <http://www.nytimes.com/2011/06/05/nyregion/betsabee-romero-showing-at-the-neuberger-review.html> (20.03.2025).

117 Weibel P., *The Post-media Condition* [w:] *AAVV, Postmedia Condition, Centro Cultural Conde Duque, Madrid 2006.*

Summary

Does artistic recycling/upcycling of the matrix and print invalidate the printmaking genotype? Questions about the nature of stretching the printmaking process

The article considers the problem of defining a process that goes beyond printing or projection in artistic printmaking. In the era of “media” and “post-media” definitions of art, going beyond the traditionally established process framework seems to be evidence of the invalidation of the initial medium. According to this belief, opening up the printmaking process negates the essence and subjectivity of printmaking itself. So how should we treat the increasingly numerous cases of secondary use of prints and matrices, their creative processing, decomposition, variational processing and finally combining them with other media? Do these actions really undermine the identity foundations of the medium? Paradoxically, all these procedures do not weaken graphic autonomy. Often, on the contrary, they direct our attention to the rudiments of graphic technique and process.



Illustration 1. Martacermela Sotelo,
Door (fragment instalacji), 2007 (archiwum własne autora)



Illustration 2. Allen Lynne, *Moccasins*,
akwaforta na ręcznie robionym papierze,
2000 (fot. domena publiczna: [https://
collections.vam.ac.uk/item/O119144/
moccasins-print-allen-lynne/](https://collections.vam.ac.uk/item/O119144/moccasins-print-allen-lynne/))
(31.03.2025)



Illustration 3. Krzysztof Kula *Instalacja*,
2014, Muzeum Śląskie w Katowicach
(fot S. Dudzik)

PhD Sebastian Dudzik
Chair of History of Art and Culture
Fakulty of fine Arts
Nicolaus Copernicus University in Toruń

Sebastian Dudzik born in 1972, art historian; assistant professor in the Chair of History of Art and Culture, Nicolaus Copernicus University Toruń. He gained his doctorate in art history in 2006 (Adam Mickiewicz University, Poznań). He is the president of the Graphic Art Society "Intergrafia" and member of the International Print Triennial Society in Cracow. He is also member of the Organizing Committee and the juror of the Polish Print Triennial in Katowice; and Kulisiewicz International Graphic Arts Triennial in Warsaw. His research interests include art patronage and object culture since the late 16th century, as well as the history and theory of graphic arts and digital artistic media. Currently he is also studying the issue of exhibiting and collecting strategies as regards new media. The result of scientific work in these areas are the following books: Jerzy Grabowski. *The Artist and the Universe* (2012) Antoni Starczewski. *The Artist and the Universe* (2014) and *The Language of the Process in Contemporary Polish Graphics* (2022) as well as nearly two hundred problematic articles, essays and reviews in the field of art and visual culture.

For several years now, I have been focusing on researching and representing different aspects of memory in my creative practice. It wasn't until recently that I realized that these studies were connected to my own self-reflection about my identity.

I was born in Latvia, but my roots belong to another cultural-historical and national region. And over time, I began to feel a peculiar duality within myself – on the one hand, an emotional sense of belonging to Latvia and Latvian culture, on the other hand, an awareness of my cultural origins, which is always present. And all my efforts to feel a deeper belonging to Latvia and Latvian society, my interest in Latvia (which manifested itself through an interest in culture, history, architecture, art, household items, etc.) also mean efforts to find my own boundaries, to determine my identity (also artistic) through points of contact with another culture.

In 2021, I started a project called *Buckweat Honey. Memory as a Technique of Self-Identification in the Visual Arts*. It was both a theoretical and practical research based on the idea that memory can be used as a technique of self-identification that takes place between two types of memory – the individual and the collective. This idea has led me to develop the innovative concept of the “**intermediate space of memory**”, which can open up new perspectives in the field of memory research.

I focused specifically on the process of self-identification of artists working on the boundaries of individual and collective memory, that helped me to develop and describe the **three-level structure of artistic identity** in the research.

The series of works “Buckweat Honey”, the practical part of the research was planned as a visual narrative, dedicated to the harsh fate of the Latvian state in the 20th century and the dramatic events of its history: world wars, deportations, life under the totalitarian regime; thus also dedicated to issues of individual and collective memory and identity.

These are the main theses of the research.

Anna Pommere

<https://orcid.org/0009-0001-1990-5294>

Memory as a Technique of Self- identification in the Visual Arts



Obejrzyj wykład

The Topicality of the Subject

The study of memory is particularly topical today. It can be observed in many sciences and fields that concern human life and action: psychology, anthropology, history, philosophy, cultural studies, even art history and the visual arts.

Two major areas of memory research can be distinguished: collective and individual memory.

Individual memory has been researched since Plato (Plato's dialogue *Theaetetus*).

The concept of collective memory emerged in the studies of cultural scientists, historians, psychologists and sociologists at the beginning of the 20th century and became particularly topical in 1989, when the Berlin Wall fell and the Cold War ended.

In the 20th century, humanity was confronted with cruel totalitarian regimes, racist and nationalist politics, genocides and world wars and experienced a tough struggle between democracy and totalitarianism. Therefore, the beginning of the 21st century became a temporary space of psychotherapeutic rehabilitation for many nations – people had to recognize, accept and overcome this dramatic experience. A huge field of memory research has emerged, which has been updated on February 23, 2022, with the beginning of Russian war in Ukraine and the fierce information wars in world politics.

The world-famous historian, culturologist, anthropologist and memory researcher Aleida Assmann (born 1947) writes: "...today we are guided by the fact that not only individuals remember, but that there is a new field of research that deals with how groups and nations use memory in relation to their past."¹

¹A. Assmann, *Aleida, Jaunais īgnums par memoriālo kultūru: Iejaukšanās, Rīga – Zinātne 2018*, p. 122.

Together with the theme of memory, the theme of identity was thus also updated.

Memory plays an important role in the process of human self-identification. By working with his memory (analysing, reflecting, creating art), a person, in particular, an artist, can identify himself in time and space and recognize the framework of his identity. We are shaped by our memory, which is essentially an archive, a database for our identity.

A fully-fledged process of self-identification is also impossible without collective or social memory. Moreover, collective memory creates the preconditions for the creation of collective identity. Thus, we can talk about individual and collective memory, as well as individual and collective identity, which are closely linked.²

² А. Ассман, *Европейская мечта, переизобретение нации*, Москва 2022.

The research is based on the idea that memory can be used as a technique of self-identification (including artistic), which is carried out between two types of memory – individual and collective.

The Research Problem

The main problem in studying the phenomenon of memory, in my opinion, is the fleeting, uncertain nature of memory, the ephemeral nature, the blurred boundaries between individual and collective narratives, the mythological character and the extremely complex and multi-layered structure of memory.

If we assume that human self-identification is formed in a contingent space between individual and collective memory, sometimes it's hard to understand how much our identity has been influenced by collective, social and cultural memory.

How many “artefacts” of individual memory and ideologies or myths of collective memory there are. And whether it is possible to solve this problem with artistic means.

The Research Question

Which forms of artistic practice, which take place in the space between individual and collective memory, contribute to the artist's process of self-identification?

The Limits of the Research

In order to define the limits and a possible context of the concept of the “intermediate space of memory,” the research was focused on the studying the different types of memory in the context of the various memory theories of five researchers: Aleida Assmann, Jan Assmann, Pierre Nora, Maurice Halbwachs and Carl Gustav Jung.

In order to answer the main research question – which forms of artistic practice, taking place in the intermediate space of memory, contribute to the artist's self-identification – it was necessary to define what artistic identity is, how it arises and what it entails.

Therefore the second part of the research, dedicated to identity issues, summarized the conclusions I had reached on the basis of many years of observation, which could be applied both to my own artistic practice and to the practice of my colleagues, drawing on the insights of leading humanitarian researchers – Eric Homburger Erikson, Jan Assmann, Aleida Assmann and Viktor Frankl.

The third part of the research was focused on the visual arts, mainly on the artistic practices of five painters: Joseph Beuys, Anselm Kiefer, Christian Boltanski, Latvian painter, graphic and scenography artist Ilmars Blumbers and my own artistic practice. These painters were chosen because they represented the dramatic events of the 20th century in their work and dealt intensively with the themes of memory and identity.

An Innovative Concept of “Intermediate Space of Memory”

The concept of “collective” or “social” memory (by Maurice Halbwachs), “cultural” and “communicative” memory (by Jan Assmann), “memory sites” (*Les Lieux de mémoire*) (by Pierre Nora) and the idea of the “collective unconscious” and “archetypes of memory” (by Carl Gustav Jung) helped to reveal the concept of the “intermediate space of memory” – the first innovation of the research.

It was defined as a “grey” (“border”) zone of memory – the conditional space between individual and collective memory. A space in which different types of memory structures overlap with the conscious or unconscious participation of the memory subject and its environment – another subject, a group or a society. This is a fluid, unstable ground on which the individual is immersed in the collective memory or the collective memory draws him into itself. This is not only a zone of interpenetration between individual and collective memory, but also a zone of intermingling of one’s own individual memory and the individual memory of another person.

At the same time, collective memory is not a broader, inclusive concept for individual memory, but a completely different memory structure. It is important to note that the intermediate space of memory is formed not only at the individual conscious or unconscious level, but also at the level of the collective unconscious (at the level of archetypal memory, according to Jung).

The Metaphorical Idea of the “circles of memory”

The second innovation of the theoretical research is the metaphorical idea of the “Circles of memory,” which is developed based on the analysis of my own artistic practice, Winifred Georg Seebald’s novel *Austerlitz* and Maurice Halbwachs’ concept of “collective” memory.

The process of studying memory was compared to circles that are constantly expanding horizontally. There is a point – one’s own personal memory, which needs confirmation or additional support from the outside (according to Halbwachs) in the very center of these circles. The circles around this point become wider and wider in the course of the research – they are territorial “anchors” in the world of surrounding artifacts.

In addition, these circles also spread vertically – they form a time axis, they also have a time dimension. These are no longer even circles, but a spiral. The entire context is built around one’s own individual memory, anchored on the axis of one’s “I”. We are connected by countless threads to the infinitely diverse environment of material memory – architecture, everyday objects, visual and audio media, materials and intangible artifacts of memory.

When we delve deeper into research, we find ourselves in an endless web of connections between our “I” and the historical context, not knowing at what point we will suddenly return to the starting point – back to ourselves.

The Structure of the Process of Artistic Self-identification

In the work of leading memory researchers – Aleida Assmann, Jan Assmann, Maurice Halbwachs – the topic of identity repeatedly appears alongside that of memory.

This expanded concept of identity (as well as the concept of “collective memory”), writes Aleida Assmann in her work *The European Dream. Reinventing the Nation*, has caused great scepticism among humanities scholars.

However, the modern humanities tradition assumes that the concepts are closely linked and that the changes in the concepts are also linked. Hence Assmann writes: “It is necessary to take the concept of «identity» out of isolation and consider it as part of a triple conceptual cluster of concepts of identity, memory and culture. We will then see that all three concepts changed their meaning simul-

taneously in the 1990s. Moreover, we are not talking about insignificant changes, but about a structural semantic transformation. Together, synchronously and mutually influencing each other, these concepts have radically changed their meaning.”³

³ *Ibidem*, p. 268.

After the end of the Cold War, when Jan Assmann wrote his *Cultural Memory and Early Civilization: Writing, Memory and Political Imagination*, there was, as already told, a therapeutic need to process the memory of the past. An important moment that emerges in the concept of identity in the 1990s is therefore its alignment or connection with the past, social memory, history and culture.

This new reciprocal relationship between the concepts of memory and identity opens up completely new perspectives for the investigation of the process of artistic self-identification.

When it comes to the concept of “artistic identity,” one naturally thinks first of a number of specific professional qualities. Artistic identity is linked to the existence of artistic training, the mastery of certain technical skills, certain theoretical and practical knowledge, the ability to translate this knowledge into artistic practice and to create an artistic product that is recognized as such by society and by the artists themselves.

However, it should be kept in mind that professional identity is a part of personal identity (according to Assmann) or ego identity (according to Erikson), as a product of reflective consciousness. The process of self-identification therefore extends to other areas of life and forms a feedback loop with the artist’s creative practice.

Some professions already make increased demands with regard to the question of self-identification (their social component). These are professions that are involved – conceptually or visually – in shaping public opinion. Artists belong to these professions.

However, the question arises as to whether an artist really has to deal with self-identification more than a representative of another profession?

Jan Assmann says that the artist is involved in the formation of a collective identity because he is the bearer of cultural memory (along with some other professions, such as shamans, bards, priests, teachers and writers).

It can be assumed that memory can thus be a technique of artistic self-identification, only from the position of “we-identity”.

However, the author believes that artists are a reflection of collective consciousness only insofar as personal identity is a collection of collective memory and knowledge. In the context of this study, it is more important to talk about the process of self-identification on a personal, subjective level (on the level of ego-identity).

In order to answer the main research question – which forms of artistic practice, taking place in the intermediate space of memory, contribute to the artist’s self-identification – it is necessary to define what artistic identity is, how it arises and what it entails.

In the research I summarized the conclusions based on many years of observations, which can be applied both to my own artistic practice and to the practice of my colleagues, drawing on the insights of leading humanitarian researchers.

According to my opinion, artistic identity can be divided into 3 levels, on which both a chronological and a coherent development can be observed.

1. The first level of identity is the physical-psychological level (Idem-Ipse level, according to Paul Ricoeur), which connects the substantial, physical self with the mental, psychological self. It is the physical duration in time that is perceived by the senses and supplemented by apperception. At this stage, the artist begins to realize his nascent identity at the level of basic physical activity. This is done by working with the material in the form of a simple artistic practice.

Sometimes, even as a child, a person is able to recognize art as a main interest in his life or as a talent. Already at this stage of self-discovery, the future artist prefers certain artistic techniques or materials (e.g. paints, pencils or clay). At this stage, he/she also often chooses the most suitable art form for him/her on a general level (visual arts, dance, music, etc.), which usually depends on a person’s physical and psychological characteristics.

2. The second level is the ego level (according to Erikson), which is the new, socially introduced part of identity. The artist undergoes socialization processes that complement his identity with various social roles, views, norms and values of society, which are exceptional for him and directly influence his creativity and

artistic ideas. It is at this level that the artist's main interests in relation to his social life are formed, so that this level is also responsible for the selection of the themes of the work. This is also where the professional field is determined. For example, if the artist chooses the visual arts, he specializes as a graphic artist, painter or stage designer.

3. The third level, which is formed on the basis of the previous stages, is the semantic and noetic component of identity; at this stage the creation of an individual semantic world of the artist begins. Here the artist observes and reflects on his creative process, enters into a dialogue with his works and searches for the meaning of his own work. The artist creates new meanings. It is a phase of artistic maturity based on reflection. In this phase, the style of the works is formed and the themes of the works become concrete.

And here I would like to emphasize that **artistic self-identification at the third stage does not manifest itself as identification with a particular social group or as the integration of social models, as defined by Erikson and Assmann, but as a search for the meaning of one's own work and as the creation of a new semantic reality** – this is the second innovation of theoretical research.

In this phase of self-identification, the artist consciously creates a new individual semantic reality. He carefully selects the appropriate technical tools and semantic and noetic (meaning-forming) resources, which may include the dimensions of the work, formats, materials, visual-plastic means of expression (stroke, gesture, texture, color, techniques), iconography (symbol and image systems), genres, plots, themes, and even narratives and discourses. These means are selected on the basis of earlier phases of artistic self-identification. In this selection, both the physical-psychological aspects (Idem-Ipse level) and the socially newly introduced part of identity play an important role, which is inevitably also based on the material of individual and collective memory as well as on self-reflection.

Even when he is at the third stage of self-identification, already aware of his subject, his semantics and his purposeful progress towards a self-chosen meaning (according to Victor Frankl), the artist can create a work whose meaning he himself does not fully understand. This shows that the process of self-identification is not strictly linear. Having reached the third, semantic level, the artist as a personality continues to change socially and add to himself, which in turn affects his semantics and his noetic world.

“Buckwheat Honey”. Empathy as a Method in the Process of Self-identification

The series of works “Buckwheat Honey”, the practical part of the research, was planned as a visual narrative dedicated to the harsh fate of the Latvian state in the 20th century and the dramatic events of its history – revolutions, world wars, deportations, life under the totalitarian regime. Initially, two citizens of Latvia (later the USSR) were chosen as heroes, in whose fates some of the above-mentioned events were reflected.

The project was planned as two installations that would recreate the personal “memory space” (or “memory vessel”) of these two people with all its attributes – intimacy, fragility, love, vulnerability, tragedies, details from personal lives, but also appropriated or imposed aspects of collective memory. I wanted to show the fleeting, uncertain nature of memory, the blurred boundaries between individual and collective narrative. Memory was presented as both an integrative and an exclusive technique in the process of creating a “memory vessel” on an individual and collective level.

It was clear from the outset that this artistic project would develop in two directions: The first, “social,” was aimed at the viewer, society. The artistic aim was to give the audience the opportunity to empathize with the hero’s experiences by putting themselves in a dramatic political situation, for example in the position of a deportation victim. The “vessel of memory” was to be created with artistic means of expression and aimed at a more visual and emotional perception of the viewer (and thus differ from the usual informative narrative of museums).

The second direction of the project, focused on myself, could be described as self-reflection based on empathy, the aim of which was my own personal and artistic self-identification in the context of Latvian culture. The project was intended to support my self-identification process, which was to be facilitated by immersing myself

in the world of individual and collective memories of two representatives of Latvian culture who were little known to me.

As already told, I was born in Latvia, but my roots belong to a different cultural-historical and national region. Therefore, over time, I felt a growing need to fill in my missing family and collective memories, as this could help to restore my identity to a certain extent.

The name “Buckweat Honey” was chosen as a metaphor for the fate of the people of Latvia in the 20th century. Honey – as a natural, pure and unadulterated product, which is very common and characteristic in Latvia. On the other hand, the slightly bitter-tasting buckwheat honey describes very well the above-mentioned events of the 20th century and the dramatic and even tragic life stories of many people.

When I started collecting information, documents and other materials (for instance, personal items) related to the main characters, I decided to visit the apiary to see how honey is produced and to learn more about beekeeping. I called the number written on the label of a jar of honey that happened to be at home. Jazeps (Jezups) Novikovs, a beekeeper from the Ogre region in Latvia, answered. We arranged to meet at his apiary.

At the very first meeting, Jazeps unexpectedly revealed the story of his family’s deportation. His entire family, twelve people in total, had also been deported to Siberia in 1949. Fortunately, almost all of them returned to Latvia, except for the grandmother, who died three months after her arrival.



Illustration 1. The photograph of Jazeps Novikovs' family in exile, Siberia

During my first visit to the apiary, while I was filming Jazeps' work and listening to his stories, I had the idea of creating the series of works specifically about Jazeps' family. The metaphorical title of the series of works "Buckwheat Honey" thus became much more closely linked to the story itself.

Jazeps was born in 1942. His family was deported on March 25, 1949, when he was not yet seven years old. At our first meeting he was seventy-nine years old, but he had retained an excellent memory and remembered not only many details of his life in Siberia, but also the names and surnames of many other exiles – Latvians, Ukrainians, Germans – as well as some details of their biographies.

Jazeps' grandfather (also great-grandfather) was active in beekeeping. Before the deportation, the family owned 42 beehives, which were confiscated by the state farm and the neighbours when the

family was deported. When they arrived in Siberia, the grandfather went into the forest and brought back two swarms to start bee-keeping again. In this way, the family tradition lived on. When they returned to Latvia, the neighbours brought back two hives, which are now also in Jazeps' apiary.

At the first meeting I also saw “bee blankets” for the first time – specially sewn linen blankets, 60 x 60 cm in size, which are placed in the beehives so that the bees do not freeze to death in winter. Jazeps has sewn a special door in the middle of the blankets, through which the bees can sneak out to feed on sugar syrup, which is stored in a special wooden box for the winter.



Blankets made of various pieces of linen, towels, sacks, tablecloths, with roughly made doors (Jazeps sewed them with large, rough seams), coated with propolis, which in turn is brought by the bees and protects the hive from bacteria and fungi, reminded of the wonderful autodidactic works of art; therefore, the author chose them as the main visual motive of the series. The symbolic meaning of the blankets was also clear – a blanket as an object that can protect against freezing in distant Siberia and save lives. Jazeps gave

Illustration 2. Original bee blanket from Jazeps Novikovs' apiary. 2018–2023. 60 x 60 cm. Propolis, linen

me some blankets (made by bees, the original ones) and I showed them later as original objects in the exhibition.

The bees usually licked propolis onto the blankets over a long period of time (about 3–4 years), gradually covering the entire quilt with a thick, orange-brown layer. To engage more with the creative process of bees, I painted some bee blankets with a fairly high degree of accuracy. I painted them with watercolour on linen, adding propolis and beeswax. I highlighted the color, texture and nature of the material and also mimicked the characteristics of the quilt fabrics and other traces of time, such as the traces of a smoking pipe that once lay on the quilt.



Illustration 3. *Honeycomb Frames, Bee Blanket I, Bee Blanket II*. 2021–2023. 70 x 66 cm, 60 x 60 cm, 62 x 66 cm. Watercolour, propolis, linen

I also painted one of the beehives, each of which Joseph paints in a different color, considering that it is easier for the bees to find their way home, as well as some fragments from Jazeps' stories. I used seven photographs from his family's archive, as well as some photographs that I found in the Museum of Occupation during my research on the subject.

Jazeps had no photograph of the Siberian house in which the family lived. Therefore, for the painting of the house, I chose one of the many pictures in the museum from southern Lubinsk in Siberia, where collective farm No. 342 was located and where Jazeps' family lived.

I dedicated one of the paintings to the *Road of Deportation*, inspired by one of the four photographs preserved throughout Latvia, which are kept in the Museum of the Occupation and show the deportation process. The selected photo shows a truck transporting people along the road flanked by an avenue of large trees (the other three photos show people being loaded into wagons at Torniakalna railroad station).

I also painted a joint portrait of the three deported children – Jazeps Novikovs, Jadviga Novikova and Antons Novickis.

Later, when the works were finished, I took them off the frames and asked the beekeeper to place them in the hives so that the bees could supplement them with layers of propolis. After keeping these blankets in the hives for six months, I sewed them together into a large work, which I called the *Siberian Blanket*.



Illustration 4. *Siberian Blanket*. 2022–2023. 232 x 240 cm. Watercolour, propolis, linen

Other stories by Jazeps also found their way into the works (assam- blages): about the “calf” that was “taken in the spring by the Ger- mans, who had already settled there a lot” (because they had been deported from Stalingrad in 1943), about the forest and the white and yellow “gruzdi” (milk mushrooms) that they collected and froze for the winter (“Wow, how delicious that was, you didn’t need meat,” Jazeps said). I also was inspired by the story about the oxen that the Ukrainian boys were given to work in the fields. The Latvian boys were given horses. “Why?” I asked Joseph. “I don’t know,” he replied.



Illustration 5. Assemblage *Do You Remember?* Wooden syrup box for bee- keeping, wood, paper, felt, decal of Riga Porcelain Factory, a fragment of a nest. 2022

One of the central objects of the exhibition is the found “queen bee cage,” a 5 x 3 x 2 cm object that I saw at a flea market even before I started this creative project. At the time, I did not know what it was. The seller also did not know what purpose this thing served and did not even take money for it. But even then, this object seemed very meaningful to me. A piece of an old Soviet newspaper was stuck to its underside, and inside was a spider’s web of dust and dirt. Later, Jazeps confirms that it is an old queen bee cage from the Soviet era, perhaps from the 1940s or 1950s. A queen bee is placed in it to join a new swarm in a new hive. Inside such a cage there is a small piece of wood with a hollow cut out. A little honey is put into this hollow. Young bees (not yet able to sting) feed this honey to the mother. After some time, when the swarm has become accustomed to the smell of a new mother, she can be released into the new hive.



Illustration 6. *Bee Queen's Cage*. Metal wire, wood. Found object. (Approx.) 1950–1960

I dedicated a doll made of felt, wrapped in old linen and a piece of a bee blanket to the grandmother who died in Siberia. A picture showing the burial site of the exiled Latvians in Siberia is attached to the interview; as well as a photo of Jazep's family showing the funeral: Jazep's family and the family of other deported Latvians standing around a fresh grave – father and daughter, surname Lelli (*Lelli*, they have just lost their youngest brother). “The Latvians wanted to be buried together with Latvians, I remember that,” said Jazeps.



I found a wooden box of German army ammunition from the Second World War, which contained many bars of household soap. Impressed by the works of Beuys and Kiefer, I exhibited them by arranging the soap on the floor and in a box and placing a small mouse made of linen that he had found by chance. I wanted to draw artistic parallels with Beuys, who melted fat on a stove (the soap was the next step in the cruel process of reprocessing dead human bodies and at the same time a product), and with Kiefer, who placed various objects, including a shopping cart loaded with coal and other things. This work is entitled *Mr. Kiefer, Mr. Beuys*.



Illustration 8. *Mr. Kiefer, Mr. Beuys*.
1942(?). German ammunition box, old
farmer's soap, linen mouse. Found
objects

Another work in the exhibition *Untitled* (later I gave it the name *Ark*) was a small, narrow and long box used in beekeeping, in which honeycomb frames can be placed. It was also covered with propolis, which gave it a characteristic propolis aroma and a rich brown color. In the box, I placed photos of post-war Latvian high school graduates from different villages of Latgale (Jazep's family came from Latgale, a region in Latvia) as a reference to the works of Kristian Boltanski, especially his work in which he used photos of Jewish boys who had graduated from high school in Berlin in 1938 (*Jewish School of Grosse Hamburgerstrasse in Berlin in 1938, 1994*), which caused great concern about the future fate of these boys in the run-up to the events of the Holocaust).



Illustration 9. *Arc. Assemblage*. 26 x 14 x 7,5 cm. 2023. Wooden box for honeycomb frames, old photos

In total, 20 works (paintings, assemblages, found objects, interview and video) participated in the exhibition “Buckwheat Honey”, which took place from September 21 to November 21, 2023 at the Zanis Lipke Memorial in Riga. Some works were made in collaboration with the bees.

Some of the works were dedicated to artists whose artistic practices I analyzed during the course of my research.

I recorded several interviews with Jazeps, which are not organised according to professional culturological or anthropological canons. When I asked Jazeps questions, I sometimes commented on something and recounted fragments of my memories. It is this unusual mood and arrangement of the interviews that helps the viewer to recognise an additional context in relation to my own personal memories. Later I combined these interviews into a joint audio work, which was supplemented with photographs from Jazeps’ family archive and the archive of photographs of deportees from the Museum of the Occupation of Latvia.

The video *Jazeps* consists of several (more than twenty) short films, filmed at different times of the year and at different meetings. I wanted to capture Jazeps in his working process. In the video, he talks about the basic processes of beekeeping work; he also tells little stories and jokes.

The aim of this project was not only to restore the “memory vessel” of Jazeps Novikov and his family, but also to give the viewer the opportunity to empathize with the experiences of the deported people.

The second, less visible level concerns myself. It was an attempt to understand what a person feels when he looks through the wooden walls of a moving cattle car at the passing landscape of his homeland.

My grandparents, Kuban Cossacks, were also deported from the North Caucasus to Siberia. When they returned home one day after ten years (they were separated from each other in exile), the great-grandmother died on the very first day (apparently her heart had failed). The great-grandfather mourned her, dug a grave next to her grave and died on the third day. By this time, her children were already scattered all over the territory of the former USSR (they were fleeing certain execution). These are the memories preserved by the my family.

While listening to Jazeps, I thought of my grandparents. Of how they were taken to nowhere in a similar train carriage, and also of how they were less fortunate. I has tried to insert a part of Jazep's story into the mosaic of my own memory in order to at least somehow get closer to my ancestors.

Bibliography

Assmanne A., *Aleida, Jaunais īgnums par memoriālo kultūru: Iejaukšanās*, Rīga – Zinātne 2018.

Ассман А., *Европейская мечта, переизобретение нации*, Москва 2022.

Summary

This study is based on the author's idea that memory can be used as a technique of self-identification that takes place between two types of memory – the individual and the collective.

To analyze the principles of memory appropriation in personal and artistic identity, the concept of the “intermediate space of memory” was developed. The aim of the study was to understand how identity is influenced by personal, collective and cultural memory. How many “artifacts” of individual memory and ideologies or myths of collective memory are present in identity.

During the study, a three-stage structure of artistic self-identification was developed.

Art. PhD Anna Pommere
Painting Department
Art Academy of Latvia Riga

Anna Pommere was born in Riga, Latvia. From 1996 to 2002, she studied at the Faculty of Philos-

ophy of the University of Latvia, receiving a bachelor's and master's degree in philosophy. From 2012 to 2018, she entered and graduated from the Art Academy of Latvia, Faculty of Painting, receiving a bachelor's and master's degree. From 2021 to 2024, she studied in professional doctoral studies at the Art Academy of Latvia, defending her theoretical research on the topic *Buckwheat Honey. Memory as a Self-Identification Technique in the Visual Arts*. The “Buckwheat Honey” exhibition at the Žanis Lipke Memorial in Riga became a practical creative part of this research. Since 2018, she has been working at the Art Academy of Latvia as an associate professor and teacher of painting and composition.

anna.pommere@gmail.com

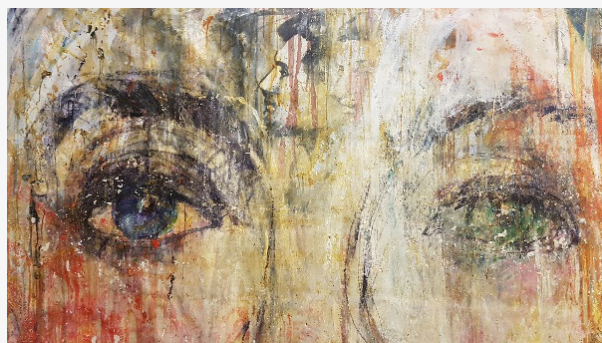
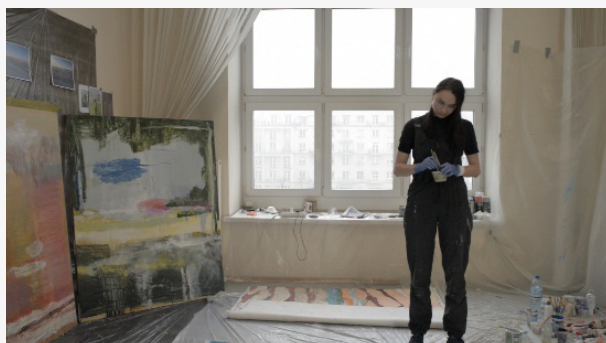
Małgorzata Kozera

Artystka i jej sztuka w filmie dokumentalnym. Praca nad filmem *Twarze Agaty* jako proces komunikacji i kreacji



Obejrzyj film

Agata di Masternak jest artystką wizualną, której sztuka eksploruje tematy traumy, cielesności i tożsamości. Jest to związane z życiowym doświadczeniem artystki. W wieku 16 lat Agata dowiedziała się, że jest nieuleczalnie chora i zapewne umrze w ciągu dwóch lat. W lewej części jej twarzoczaszki, w rejonie szczęki i policzka, ulokował się *Obcy*, zdiagnozowany początkowo błędnie jako naczyniak jamisty, a po wielu latach jako naczyniak tętniczo-żylny (AVM – *arteriovenous malformation*). Objawem, a zarazem tym, co stwarzało zagrożenie życia, były niezwykle intensywne krwotoki z ust, nosa i oczu. Od czasu diagnozy minęło ponad dwadzieścia lat, Agata żyje, lecz przeszła blisko pięćdziesiąt operacji w obrębie twarzy i czekają ją kolejne. Mierzyła się nie tylko z zagrożeniem życia, bólem, izolacją (w pierwszym etapie choroby krwotoki były tak silne i niebezpieczne, że zmuszona była miesiącami przebywać na oddziale szpitalnym), ale także z ciągłymi zmianami wyglądu. Doświadczenia związane z chorobą sprawiły, że zajęła się sztuką. I wyznaczyły obszary tematyczne tej sztuki. Zainteresowanie portretem. Pytania o tożsamość i jej związek z naszym ciałem, a zwłaszcza obliczem. Eksplorowanie dualizmu cielesności i duchowości. Badanie traumy i poszukiwanie rezyliencji. A wreszcie, zadawanie najbardziej elementarnych pytań o sens życia i możliwość czerpania z niego radości i satysfakcji w obliczu tego, co ją spotyka. Sztuka stała się dla Agaty ratunkiem i największym sprzymierzeńcem w walce z chorobą. Narzędziem terapeutycznym w ścisłym sensie tego słowa. Sposobem ekspresji i komunikowania się ze światem. Opowieścią, która jest poszukiwaniem. Poszukiwaniem, które staje się opowieścią. Sztuka stała się też profesją Agaty di Masternak – artystka ukończyła Akademię Sztuk Pięknych w Warszawie (pracownie malarstwa, rzeźby i tkaniny), a następnie Central St Martins School of Art & Design w Londynie.



Sztuce i życiu Agaty di Masternak poświęciłam film dokumentalny pt. *Twarze Agaty*, nad którym pracowałam siedem lat. Jego premiera odbyła się w 2023 roku na Krakowskim Festiwalu Filmowym, gdzie film zdobył nagrodę główną Konkursu Polskiego w kategorii dokumentów pełnometrażowych. Dokumentalne dzieło filmowe poświęcone sztuce i artyście to forma szczególna. Jest interpretacją – twórca filmu opowiada w sposób subiektywny o dziełach innego twórcy. Jest przekładem – określone formy sztuki zostają transponowane na język filmu. Jest wreszcie hybrydą – niezależnym, odrębnym i autonomicznym dziełem, splecionym jednak w miłym uścisku z dziełami będącymi jego tematem, bez których nie mogłoby zaistnieć. Tworzenie takiej hybrydy to fascynujący proces, niepozbawiony jednak trudności i niebezpieczeństw. Wynikają one przede wszystkim z samej natury filmu dokumentalnego, lecz zyskują dodatkowy wymiar w przypadku filmu dotyczącego tematu choroby i sztuki.

Film dokumentalny od początku swojego istnienia był gatunkiem niesfornym, wymykającym się definicjom. I to się nie zmieniło. Patrząc dziś na repertuar festiwali kina dokumentalnego, znajdziemy tam przeróżne formy – od tzw. „klasycznych” dokumentów obserwacyjnych i form reportażowych oraz eseistycznych, poprzez obrazy łączące elementy obserwacji z elementami kreatywnymi, po animacje i formy, którym bliżej do video artu czy eksperymentu.

Granice gatunku są płynne, zamazane i podatne na transgresje.



Określenie *film dokumentalny* (*documentary*) wprowadził do języka kina John Grierson, recenzując film *Moana* w reżyserii Roberta J. Flaherty'ego. *Moana*, opowieść o życiu Polinezyjczyków, była drugim filmem reżysera dotyczącym tzw. ludów rdzennych. Pierwszym był słynny *Nanook z Północy*. Grierson, recenzując *Moanę*, napisał, że „kinowy potencjał do obserwowania życia może być wykorzystany w nowej formie sztuki”, a także że „autentyczny” aktor i „autentyczna” sceneria są lepszymi przewodnikami niż ich fikcyjne odpowiedniki, a „surowe materiały” mogą być prawdziwsze niż te odgrywane. Definiował tego rodzaju kino jako „twórcze traktowanie rzeczywistości”. Faktycznie, Flaherty traktował rzeczywistość bardzo twórczo, swobodnie poczynając sobie z „autentycznością” prezentowanych na ekranie kultur. Świat przedstawiony w *Nanooku z Północy* nie był wynikiem filmowej obserwacji zastanej rzeczywistości, lecz w znacznym stopniu inscenizował rzeczywistość minioną, a może nawet wyobrażenie o tej rzeczywistości. Przedstawione w filmie techniki polowania od dawna nie były już stosowane przez Inuitów, posługujących się bronią palną. Filmowa żona głównego bohatera nie była w rzeczywistości jego żoną. Igloo, w którym rozgrywa się wiele scen, zostało zbudowane specjalnie dla celów filmowych, gdyż autentyczne igloo były zbyt ciasne, by pomieścić sprzęt i filmowca. Czy Flaherty w ogóle zadawał sobie pytanie, czy uprawnione jest prezentowanie filmu jako dokumentalnej reprezentacji rzeczywistości przy tak daleko idącej ingerencji w tę rzeczywistość? Można o tym powątpiewać, ale nie należy zbyt surowo oceniać reżysera. Przecież był to czas, gdy nawet naukowcy – etnografowie i antropolodzy – pozwalali sobie na liczne manipulacje przy opisywaniu tzw. ludów rdzennych, jednocześnie uważając swoje reprezentacje za obiektywne i wiarygodne. Dopiero pięćdziesiąt lat później dojdzie w naukach społecznych do słynnej *writing culture debate*, która zdekonstruuje mit o obiektywnym spojrzeniu i bezstronnej relacji badacza. Kino dokumentalne podążało równoległą do nauk społecznych drogą i ono również, powoli i nie bez bólu, wyzbywało się złudzeń odnośnie do swojej wierności i obiektywności w przedstawianiu rzeczywistości. Wybitny polski dokumentalista, Kazimierz Karabasz, autor znakomitych filmów oraz kilku prac teoretycznych, wierzył jeszcze w czystość/przezroczystość dokumentalnej rejestracji. Według Karabasza filmowiec nie powinien ingerować w rejestrowaną rzeczywistość, a jedynie uważnie i cierpliwie ją obserwować (tzw. cierpliwe oko) oraz starać się portretować ją wiernie, bez interpretacji i deformacji. Ideałem karabaszkowskiej praktyki filmowej jest sytuacja, w której człowiek z kamerą staje się niewidzialny. Stopniowo pozbyliśmy się jednak iluzji, że możliwa jest niewidzialność kamery i brak ingerencji w filmowaną rzeczywistość oraz zachowanie obiektywizmu. Wiemy dobrze, że



sama decyzja o filmowaniu i wybór tematu już jest subiektywny. Nasza obecność w filmowanym świecie już jest ingerencją. A jednocześnie nie mamy wątpliwości, że nasze kino nie jest kinem fikcji, nawet jeśli granice dzielące te dwa gatunki są wciąż na nowo redefiniowane i negocjowane. Nie ustają dyskusje o tym, co jeszcze jest, a co już nie jest dokumentem, oraz co wolno, a czego nie wolno twórcom dokumentalnemu.



Od początku mojej filmowej drogi byłem zainteresowana krytycznym spojrzeniem na uprawianą dyscyplinę – zależało mi, aby poddać refleksji to, co robię. Być może wynikało to z tego, że do świata filmu przyszedłem ze świata nauk społecznych. Dziś postrzegam pracę nad filmem dokumentalnym jako rodzaj życiowej praktyki, łączący obserwowanie oraz doświadczanie rzeczywistości i opowiadanie o niej. Jest to, podkreślam, moja osobista perspektywa i nie pretenduję do generalizowania. Widzę pokrewieństwo tej „życiowej praktyki” z naukami społecznymi, gdzie metodą pracy jest obserwacja, zwłaszcza obserwacja uczestnicząca oraz wywiad pogłębiony. Tym, co różni praktykę dokumentalną od praktyki badawczej, jest intencja działania – badacz dąży do zobiektywizowania i uogólnienia, podczas gdy ja, jako twórczyni, wręcz przeciwnie. Nie tylko godzę się na subiektywność, ale to właśnie ona mnie przede wszystkim interesuje. Dzielę się subiektywnym oglądem, przeżyciem i pragnę subiektywnego efektu – wywołania u widza emocji i refleksji. W mojej intencji ukryta jest także potrzeba bycia zrozumianą, a także – wstydliva chęć podobań się. Na tym poziomie twórczość fabularna i dokumentalna są sobie bliskie. Różnica pojawia się gdzie indziej. Twórca fabularny przepuszcza przez siebie emocje, doświadczenia, obserwacje, motywy zaczerpnięte z innych sztuk i opowieści, aby wykreować scenariusz, a następnie film, który będzie całkiem odrębnym, niezależnym od wszystkich swoich inspiracji bytem. Twórca dokumentalny działa często podobnie, lecz finalnie zawiera z widzami oparty na zaufaniu, niepisany pakt: opowiadam wam coś, czego więź z rzeczywistością jest nierozdzielna. Opowiadam o miejscu, o czasie, o społeczności, o zjawisku, wreszcie – o konkretnym człowieku. Dokumentuję. Czyli próbuję mimo wszystko, mimo świadomości ograniczeń – opowiadać Wam prawdę. Jest ona oczywiście ukształtowana moim subiektywnym oglądem, emocjami i interpretacją, co przyjmuję świadomie, z pokorą i czego nie ukrywam, ale biorę odpowiedzialność za związek opowieści z jej bohaterem. Mamy więc intencję, odpowiedzialność oraz bohatera opowieści (przy czym „bohater” nie musi być człowiekiem, może to być miejsce, czas, zdarzenie, temat). Trzy elementy wyznaczające specyfikę gatunku filmu dokumentalnego.

Może właśnie relacja z bohaterem opowieści jest tym, co najbardziej odróżnia kreację dokumentalną od kreacji fabularnej? Bohater filmu fabularnego, niezależnie od jego związków z rzeczywistością pozafilmową, przedstawia się widzom jako kreacja reżyserki czy scenarzystki niemająca związku z rzeczywistością (interesującym wyjątkiem, budzącym wiele dyskusji i kontrowersji, jest tu oczywiście film biograficzny). Bohater filmu dokumentalnego istnieje w rzeczywistości poza ekranowej, jako realne zjawisko lub osoba, żyjąca lub zmarła. Relacja z bohaterem jest zawsze delikatna, a szczególnie delikatna jest, kiedy dokument opowiada o konkretnej osobie, tak jak w przypadku filmu *Twarze Agaty*. Moja opowieść stała się częścią życia Agaty di Masternak, tak jak jest częścią mojego życia. Praca nad filmem jest zatem spotkaniem i wspólnym doświadczeniem twórcy i bohatera. Zaczyna się od ciekawości i fascynacji, od potrzeby i wewnętrznego przekonania, że to właśnie ten ktoś ma być bohaterem mojej filmowej opowieści. Podstawą naszej relacji musi być zaufanie, a gwarancją – szczerą, uczciwą i otwartą. Bohater dokumentu powierza się reżyserowi. Zwróćmy uwagę na to słowo *powierzać* i jego związek z wiarą. To wiara, że osoba z kamerą jest w stanie opowiedzieć o mnie światu, i wiara, że mnie nie skrzywdzi. Jest to dla dokumentalisty wielkim darem, a zarazem niesie wielką odpowiedzialność. Jesteśmy odpowiedzialni za emocjonalny i fizyczny dobrostan bohatera w tym procesie. Jesteśmy odpowiedzialni za to, aby jej czy jego wizerunek w filmie nie stał się źródłem krzywdy. Jednocześnie jednak jesteśmy odpowiedzialni także wobec świata, wobec siebie samych i naszego dzieła. Dzieło nie powinno zakłamywać rzeczywistości. Ma wyrażać to, co pragniemy wyrazić. Opowiadać to, co chcemy opowiedzieć. Nieść emocje, które czujemy i które chcemy wywołać. W tym sensie jest dziełem sztuki jak każde inne. A jednocześnie – jest bohater, dla którego proces pracy nad dziełem i jego istnienie może mieć różnorakie konsekwencje. Powstaje zatem potencjalne pole konfliktu. Najbliżej nam tu chyba do portrecistów. Portret, dobry portret, nie powstaje przecież po to, aby pochlebiać portretowanemu. Ma być dobry i ma uchwycić prawdę. Oczywiście – prawdę subiektywną, ułokowaną w spojrzeniu artysty. To właśnie jest odpowiedzialność względem siebie i dzieła. I tak jak portret nie zawsze zachwyci portretowanego, tak i film dokumentalny może nie spodobać się bohaterowi. Bohater/portretowany ma przecież prawo postrzegać siebie inaczej, niż widzi go malarz czy reżyser. Pragnie jednak zostać sportretowanym, zgadza się na portret, a konsekwencją tej decyzji jest udział w procesie tworzenia wraz z artystą. Może to oznaczać pozowanie, może oznaczać serię spotkań, wpuszczenie reżysera do swojego życia, dzielenie się nim, wystawienie na widok publiczny. Ten proces ma w sobie wiele niebezpieczeństw. W naszej pracy kieru-

jemy się jedynie intuicją i wewnętrznym kompasem moralnym. Nie jesteśmy jednak w stanie przewidzieć konsekwencji naszych decyzji.

Wszystkie te myśli i wątpliwości towarzyszyły mi w pracy nad filmem *Twarze Agaty* i w jakimś stopniu towarzyszą mi do dziś. Do zainteresowania się Agatą di Masternak, jej osobą, historią i twórczością, zostałam zachęcona przez innego twórcę, Jana Komasę. Początkowo moja reakcja bynajmniej nie była entuzjastyczna – usłyszałam od Janka opowieść o artystce, historię o ciężkiej chorobie, operacjach twarzy i bolesnych przeżyciach z dzieciństwa. Wydało mi się to ogromnie ciężkim, trudnym, przytłaczającym tematem, a od takich właśnie chciałam – jak m się wydawało – uciec. Był to dla mnie samej czas mierzenia się z tematami choroby, śmierci, utraty wpływu. Ale Janek nie odpuścił i namawiał mnie do poznania Agaty i zapoznania się z jej twórczością. Mówił: „ona jest zaprzeczeniem tego, co masz przed oczami, kiedy myślisz o kimś, kto tak wiele wycierpiał”. I rzeczywiście – ze zdjęcia patrzyła na mnie piękna, pełna energii dziewczyna o przenikliwym spojrzeniu. Zobaczyłam też fotograficzne reprodukcje jej prac – niezwykle ekspresyjne, silne, intrygujące. Wkrótce potem porozmawiałyśmy *via* Skype. To Agata zadzwoniła pierwsza, prosząc o radę w kwestii materiałów wizualnych, które chciała przygotować do swojego projektu „ID”. To było właśnie „spotkanie”, które zaowocowało moją ciekawością i fascynacją, pierwszym krokiem w stronę filmu. Fascynacją na tyle dużą, że szybko kupiłam bilety do Londynu, gdzie mieszka i pracuje Agata di Masternak. Spędziłyśmy ze sobą trzy dni. Agata przyjęła mnie u siebie, zamieszkałam z nią w jej wynajmowanym pokoju. Były to trzy dni bezustannych, głębokich rozmów. O sztuce, życiu, naszych osobistych doświadczeniach. Otwierania się nawzajem na siebie. Nasza komunikacja stała się zaczynem procesu kreacji. Po tych trzech dniach 2016 roku miałam już pewność, że chcę Agacie i jej twórczości poświęcić swoją filmową opowieść. Co więcej, miałam potrzebę opowiedzenia jej historii, przekazania jej światu. Gotowość do walki o to, aby ten projekt zrealizować. Miała to być historia o czerpaniu siły ze sztuki. Myślę, że stała się opowieścią o wiele bardziej złożoną.

Pierwsze ujęcia do filmu nagrałam telefonem komórkowym podczas pierwszego pobytu u Agaty – jedno z nich znalazło się w finalnej wersji filmu, który ujrzał światło dzienne siedem lat później. Przez te siedem lat wiele się wydarzyło, podstawą był jednak wciąż międzyludzki kontakt, komunikacja moja i Agaty. Artystka szybko podjęła decyzję, że zgadza się na wzięcie udziału w filmie. Obdarzyła mnie zaufaniem, a ja miałam świadomość, że spoczywa na mnie odpowiedzialność – za to, czym będzie dla niej ten proces i finalny efekt. Często jestem pytana, czy współpraca dwóch artystek nie

była trudna, czy nasze wizje się nie zderzały, nie wchodziły w konflikt, czy nie powstawały między nami napięcia. Trudności oczywiście były, ale nie wiązały się z tym, że bohaterka jest artystką. Lub inaczej – pojawiały się mimo to, a nie dlatego. Jako artystka Agata doskonale rozumie autonomię procesu twórczego. Szanowała moją wizję i nie przychodziło jej w ogóle do głowy, że mogłaby wywierać na mnie naciski w tym obszarze, tak jak mi nie przyszłoby do głowy, żeby sugerować Agacie, jak ma uprawiać swoją sztukę. Owszem, dzieliła się pomysłami – tak jak operatorka Marta Stysiak, producentka Maria Krauss i inne osoby z ekipy. Jednak sprawa autorskiej autonomii była dla Agaty oczywistością i bohaterka powierzyła się reżyserce. Ustaliliśmy jedynie, że nie chcemy, aby powstał film przygnębiający, przytłaczający widza brakiem nadziei. To był warunek Agaty, ale nie wymagał negocjacji, bo w tej sprawie miałyśmy pełną zgodność. Wiedziałam, że film będzie trudny, ale na równi z Agatą chciałam, aby było w nim światło i nadzieja. Biorąc pod uwagę to, jak film jest odbierany – udało się ten warunek spełnić. Pojawiające się trudności (te natury twórczej i odnośnie do współpracy z bohaterką, a nie produkcyjne) dotyczyły przede wszystkim granic prywatności oraz udziału w filmie osób z rodziny i otoczenia Agaty. I tu wkraczała, zawsze, komunikacja. Rozmowy. Z mojej strony – reżyserskie uzasadnienie, dlaczego dany wątek (osoba, scena, wypowiedź) jest ważna i powinna znaleźć w filmie swoje miejsce. Ze strony Agaty – otwartość w mówieniu o tym, dlaczego coś jest dla niej trudne, niewygodne, budzące obawy lub po prostu nie podoba się jej jako pomysł. Nie było to przepychanie się, forsowanie wizji z mojej strony ani zatrzaskiwanie jakichś drzwi przede mną ze strony Agaty. To była właśnie komunikacja, w której szukałyśmy rozwiązania. Kompromisy bywały konieczne, ale nigdy nie były „zgniłe”. Wręcz przeciwnie – czasem okazywały się inspiracją do szukania innych, artystycznych rozwiązań, aby o sprawach trudnych, jak np. doświadczana w dzieciństwie przemoc, opowiedzieć w sposób nieprzekraczający granic Agaty i prywatności osób trzecich. Przede mną stały również pytania o to, jak pokazywać sztukę Agaty, aby była częścią opowieści, a jednocześnie aby jej nie deformować, nie zdominować kontekstem, a także uszanować zdanie artystki – jeśli Agata nie uważała jakichś prac za udane, to nie zostały pokazane w filmie, nawet jeśli moja perspektywa była inna. Na szczęście nie było w tej kwestii dramatycznych rozbieżności między nami. Cały proces pracy nad filmem był splotem komunikacji i kreacji, jedno nie istniało bez drugiego. Kreacja filmowa, angażująca wiele osób, wymaga tej komunikacji na każdym kroku, zwłaszcza w przypadku dokumentu. Jest to proces uczenia się, doświadczania, przeżywania, a także budowania (a czasem niestety – niszczenia) relacji międzyludzkich. Proces ten nie kończy się w momencie zakończenia

zdjęć, ani nawet w chwili premiery. Kolejne pokazy filmu i spotkania z widzami owocują nowymi przeżyciami, emocjami, znajomościami i projektami. Jesteśmy wciąż w tym, wraz z bohaterką, razem, choć Agata – co jest dla wielu osób zaskakujące – nigdy nie widziała filmu. Nie chciała. Żyjąc nadal w trybie walki z chorobą, obawiała się, że wywoła to w niej zbyt silne emocje. I jak tu w ogóle mówić o nieingerowaniu w filmowaną rzeczywistość?

Summary

The Artist and Her Art in a Documentary Film. My Work on Faces of Agata as a Creative and Communicative Process

The author examines her experience in creating a documentary *Faces of Agata* and deliberates on the nature of documentary filmmaking in general. She defines this process as a lifelong practice combining cognition and creation. It begins with an encounter, and develops under condition of responsibility and trust. What is the specificity of a relationship between the filmmaker and her protagonist? What constraints does the filmmaker's artistic expression meet?

Małgorzata Kozera

Małgorzata Kozera – director and scriptwriter. She studied at the Institute of Ethnology and Anthropology at the University of Warsaw, and then at the Faculty of Directing at the National Film, Television and Theatre School in Łódź, where in 2019 she defended her thesis *Artist on the borderline of genres. An attempt to reconstruct Wojciech Wiszniewski's workshop*. Author of many short films presented at festivals worldwide. In 2014 she made her medium-length debut *Był bunt*. The film was awarded the prestigious Newsweek award named after Teresa Torańska in the category “Best journalistic material.” Małgorzata collaborates with the Museum of the History of Polish Jews POLIN and other cultural institutions. Her latest film, the feature-length debut *Agata's Faces*, received the Golden Dragon for Best Polish Feature Film at the 2023 Krakow Film Festival and other awards and it was also nominated for the Eagles in the “Best Documentary” category. She is a member of the Polish Film Academy.

Franz Wibmer

SIX ARTIST (A, 2024)

**Director:
Franz Wibmer**

My contribution is a documentary film showing 6 artists – their studio and exhibition situation

The first section of the film shows two painters of the post-war generation Josef Mikl and Wolfgang Holleggha (both born in 1929). They met at the Academy of Fine Arts Vienna, studied painting in the school of HSProf. Josef Dobrowsky, shared a studio and became best friends.

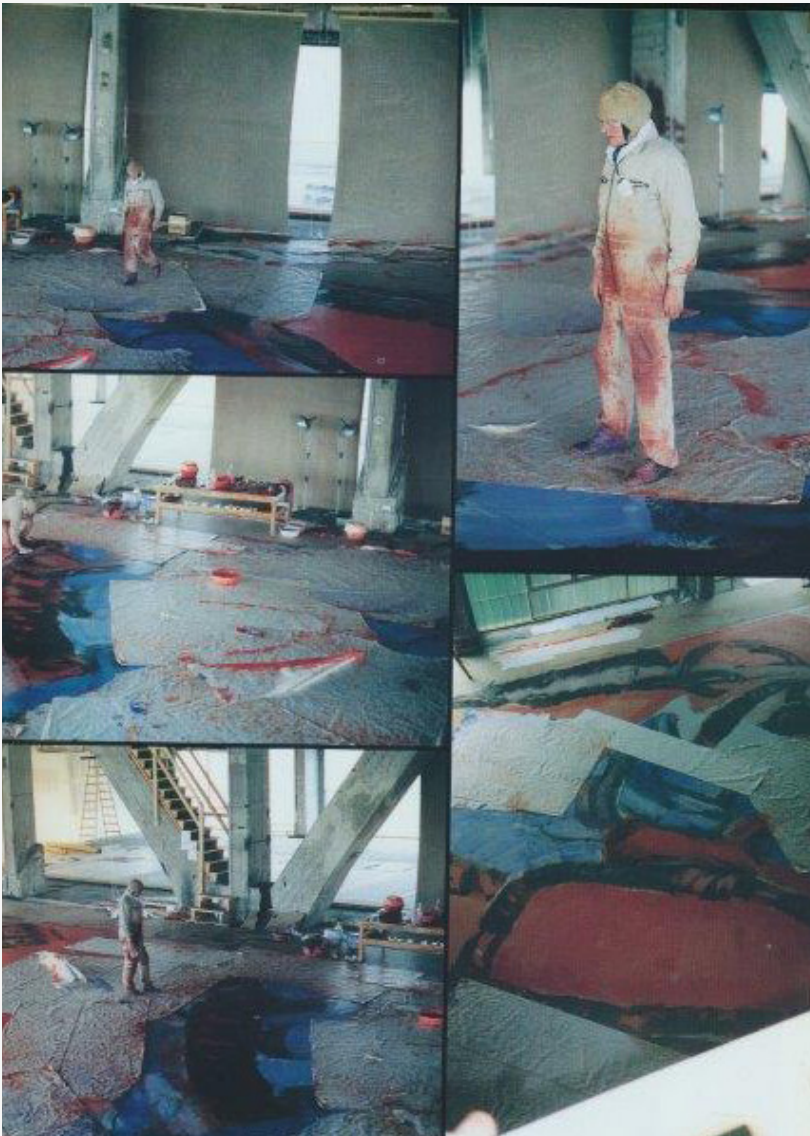


Obejrzyj wykład

Josef Mikl *1929 Vienna + 2008 Vienna

works on the large painting for the ceiling of the large Redoutensaal in the Vienna Hofburg, which was completely destroyed by fire in 1992. The Republic of Austria then organised a competition for the artistic design of the rebuilt large hall. J. Mikl emerged as the

winner. J. Mikl painted the large ceiling painting Oil on Linen 404 m² (34.80 x 11.60 metres) on the floor, using a 2000 m² empty hall of a former tank factory. The works also comprised 22 murals Oil on linen 348 x 247.5 cm.



Wolfgang Hollegga *1929 Klagenfurt + 2023 Rechberg

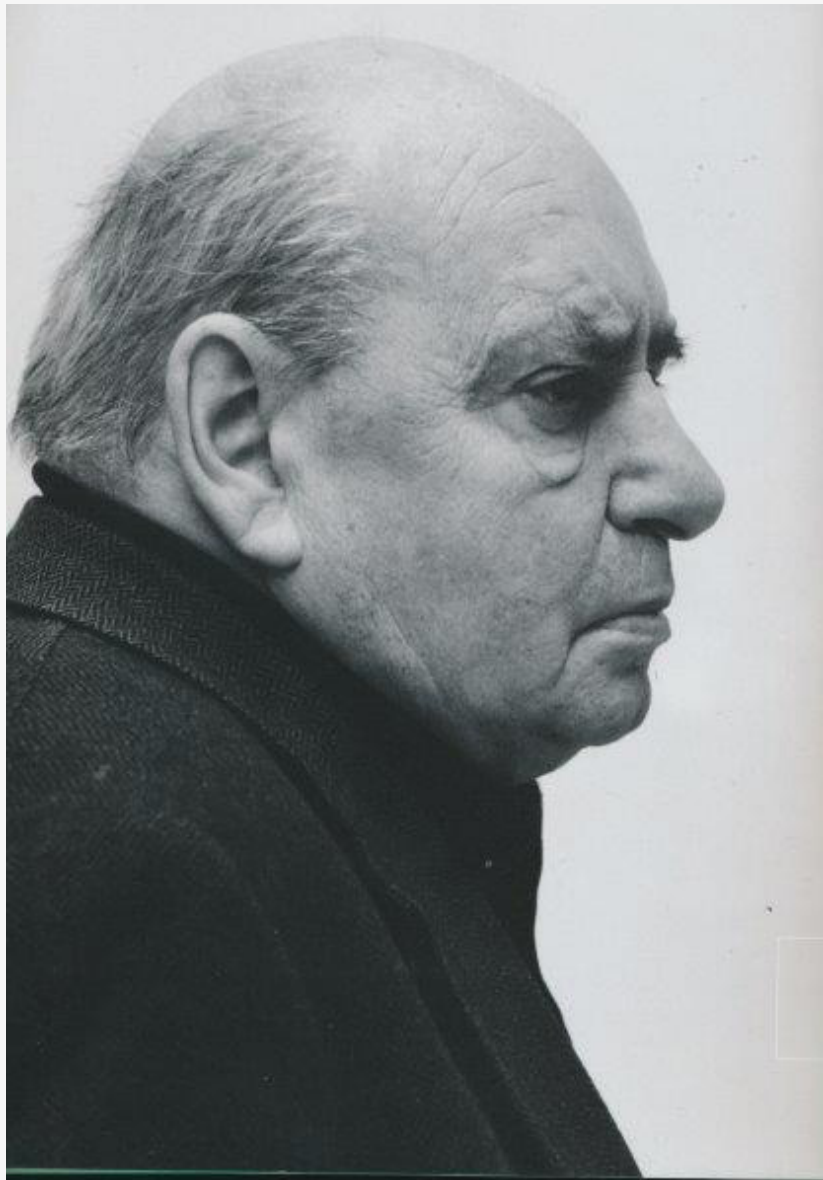
draws and paints in his studio in Rechberg, Styria. Together with his wife, he climbs the 14.4 m high studio tower and observes the work in progress, Oil on Linen, from a great distance. The studio is a remarkable building. It was built by the local population according to the artist's plans.

The middle section of the film shows the artists Franz Ringel and Martha Jungwirth.



Franz Ringel *1940 Graz + 2011 Graz

(studied painting at the Academy of Fine Arts Vienna, in the painting school of HSProf. Albert Paris Gütersloh) paints a self-portrait. His works are idiosyncratic creations, the motifs come from the depths of the human unconscious. He describes the fears that haunt him as an artist.



Marta Jungwirth *1940 Vienna

(studied painting at the Academy of Applied Arts in Vienna) at the hanging and exhibition opening of her large-format watercolours on rag paper in the large hall of BWA Rzeszow.

Both artists exhibited together with 4 other artists, Wolfgang Herzig, Kurt Kocherscheidt, Peter Pongraz and Robert Zeppel Sperl at the Vienna Secession in May 1968. The title of the show was "Wirklichkeiten."

In 2005 Martha Jungwirth showed her work at the BWA Art Museum in Rzeszow.



The last section of the film shows two artists of the younger generation of painters – Joanna Gleich and Christoph Luger –

Studiovisit 1 – Joanna Gleich* 1959 in Kluczbork, Poland

(studied painting in the painting school of HSProf. Wolfgang Hollegha, Academy of Fine Arts Vienna)

The visit took place as part of my lecture at the Academy of Fine Arts in Vienna entitled *Technical basics expanded pictorial space I.*

J. Gleich shows us a selection of her lively oil paintings, tells us about her adventurous move from Poland to Austria, and about the still arduous struggle to survive as a painter in a world of men.





Studiovisit 2 – Christoph Luger *1957 Bregenz

(Studied painting and graphic art in the painting school of HSProf. Max Melcher, Academy of Fine Arts Vienna)

Our visit took place as part of my lecture at the Academy of Fine Arts in Vienna entitled *Technical basics expanded pictorial space II*.

Christoph Luger shows us large-format paper formats. He uses pigments such as lead white and cadmium pigments to make his paintings glow.

His intensive way of working often adds abrasions and injuries to the pictures, enhancing the depth effect of the works.





Translated with DeepL.com (free version)

Professor Franz Wibmer
Institute of Fine Arts
Academy of Fine Arts Vienna

Franz Wibmer is a contemporary artist. Franz Wibmer is an Austrian male artist born in Wien (AT) in 1962. Franz Wibmer's first verified exhibition was DolomitenDomino 1 at Galerie Gaudens Pedit – Lienz in Lienz in 2011, and the most recent exhibition was Lokacje Kolekcja Sammlung Pastula/Pastula Collection at Instytut Sztuk Pięknych – Uniwersytet Rzeszowski in Rzeszów in 2024. Franz Wibmer is most frequently exhibited in Austria, but also had exhibitions in Poland. Wibmer has at least one solo show and 7 group shows over the last 13 years (for more information, see exhibitions). A notable show was Franz Wibmer – Mischtechnik/leinwand – Unikat Graphik at Galerie Wolfgang Exner in Vienna in 2016. Other notable exhibitions were at Galerie Gaudens Pedit – Lienz in Lienz and BWA Sandomierz in Sandomierz. Franz Wibmer has been exhibited with Michael Hedwig and Gunter Damisch. Franz Wibmer is ranked among the Top 1,000,000 globally, and among the Top 10,000 in Austria. Wibmer's best rank was in 2016, with the most dramatic change in 2016. For a complete illustration of the artist's career since 2011, please see the career chart on the analytics page.

Joanna Janowska-Augustyn

<https://orcid.org/0000-0002-9388-6474>

Dotknięcie. Moment komunikacji bezpośredniej w sztuce

Rozważania te dedykuję pamięci Jerzego...

Zacznę od wspomnienia. Kilka lat temu (w galerii R_Z w Rzeszowie) prezentowałam indywidualną wystawę grafiki pod tytułem *Dotknięcie*. Sens tego tytułu zawarłam w słowach:

Jak powiew wiatru przenika na wskroś.
Zbyt mocno, aby go nie odczuć¹.

¹Folder z wystawy *Dotknięcie*, Galeria R_Z, Rzeszów 2018.



Obejrzyj wykład

Tak rozumiane *dotknięcie* nie pozostawia obojętnym. Odczuwalne staje się zarówno delikatne muśnięcie, ale także gwałtowne uderzenie. *Dotknięcie* może przybierać charakter pozytywny i negatywny – podobnie, jak to ma miejsce w świecie zmysłów, gdzie dotyk bywa kojącą pieszczotą, lecz również zranieniem.

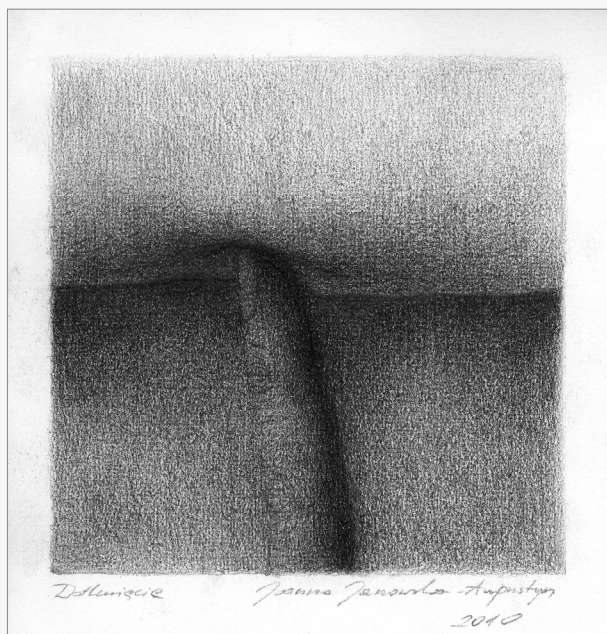


Illustration 1. Joanna Janowska-Augustyn, *Dotknięcie*, 2010, ołówek/papier, 10 x 10 cm

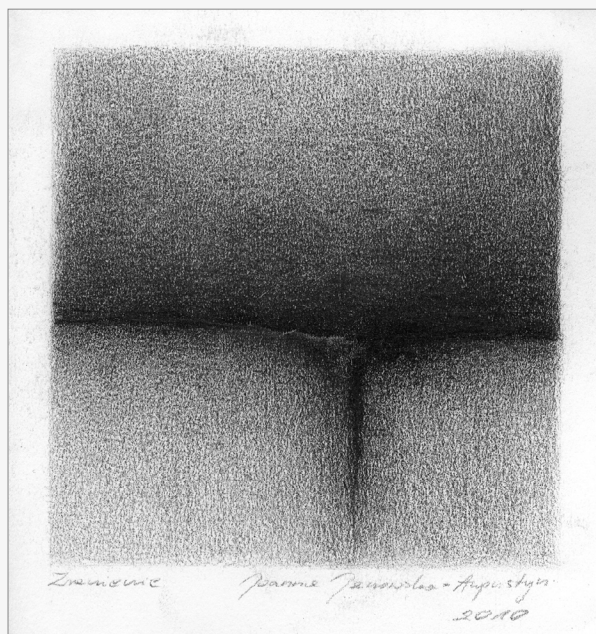


Illustration 2. Joanna Janowska-Augustyn, *Dotknięcie*, 2010, ołówek/papier, 10 x 10 cm

W spotkaniu z dziełem sztuki można doznać wzruszenia. Wzruszenia – pojmowanego jednak nie w sensie emocjonalnym. Będzie to raczej swego rodzaju *przebudzenie*; głębokie duchowe poruszenie; odsłaniające to, co naprawdę istotne, a jednocześnie nieuchwytne, wymykające się wymiernym kategoriom ludzkiego poznania. I nie nazwałabym tego doświadczenia estetycznym. Jego charakter bowiem poza estetykę wykracza. W moim odczuciu ów rodzaj spotkania ma w sobie coś z *dotknięcia*. Jest ono jednocześnie ulotne, a zarazem precyzyjne – niepostrzeżenie trafiające w sedno.

Nasuwa się mimowolne porównanie do przeszywającego dźwięku wybrzmiewającego w ciszy. Dźwięku, który nie może pozostać niesłyszalny. Dźwięku, który budzi. Przy czym przywoływane pojęcie rozumiem zarówno metaforycznie, jak i dosłownie – bowiem obszary te wzajemnie się przenikają.

W naszym życiu raz po raz wydarzają się momenty, kiedy impuls zewnętrzny zdaje się otwierać w człowieku jakiś inny, wewnętrzny, dojmująco prawdziwy, a zarazem transcendentny wymiar – coś na kształt *okna*, przez które nagle odsłania się to, co pozostawało do tej pory zaszyfrowane; ukryte i nieświadomione. Otwiera się przeczucie czegoś *innego*, znacznie głębszego i obnażonego w swej prawdzie; wykraczającego poza naszą własną, powierzchowną ograniczoność.



Illustration 3. Joanna Janowska-
Augustyn, *Ślad Innego*, 2019, grafika
cyfrowa/ druk pigmentowy,
100 x 140 cm²

² *Inny* przychodzi ku nam z zewnątrz, jako odrębna rzeczywistość. W spotkaniu z nią staje się możliwe przekroczenie własnej samotności. Człowiek pragnie wyjścia ze swej kryjówki, a równocześnie się tego boi. We wzajemnym ruchu relacji *między* wydarza się wszystko, co najważniejsze. Jest to przestrzeń spotkania z Absolutem/Bogiem, drugim człowiekiem, dziełem sztuki czy potęgą natury. Nie ma tu miejsca na pozór, grę, kalkulację. Każde z tych spotkań staje się obietnicą dotknięcia nieskończoności, transcendującej nas samych. Dotknięcie – zarówno pozytywne, jak i negatywne – pozostawia ślad. Jest „sytuacją graniczną” odsłaniającą *Ślad Innego*, który staje się prześwitem tego, co prawdziwe.

Jak to zostało już wspomniane, otwierającym na transcendencję impulsem może stać się spotkanie z dziełem sztuki. Szczególny charakter *dotknięcia* wydarza się w muzyce, która uruchamia *moment komunikacji bezpośredniej*.

Posłuchajmy kilku poruszających mnie utworów.

Arvo Pärt, *Tabula Rasa* (wykonawca: Gidon Kremer, Kremerata Baltica)



Ludus – Con moto

Silentum – Senza moto

Oh Kristus, valgus oled sa (wykonawca: Marius Peterson & Jerycho)

Zbigniew Preisner, *Lacrimosa* (wykonawca: Elżbieta Towarnicka)

Josquin Des Prez, *Parfons regretz, NJE 29.19* (wykonawca: Graindelavoix, Björn Schmelzer)

Powracając do naszych rozważań, zauważmy, że *dotknięcie* ze swej istoty zakłada ruch. Ktoś lub coś nas dotyka zmysłowo bądź duchowo. Poprzez poruszenie *dotknięcie* jest wyrwaniem *dotkniętego* ze stanu bezruchu. W tym sensie staje się siłą sprawczą, ożywczą. Zakłada jednocześnie bezpośredniość w aspekcie przestrzennym; poprzez przekroczenie granicy dystansu pomiędzy dotykającym a dotykającym (dotkniętym).

W ujęciu czasowym *dotknięcie* wydarza się w danej, ulotnej chwili (bądź sekwencji chwil). *Tu i teraz* staje się ono niejako symbolicznym kluczem do zamkniętych drzwi, otwierających na to, co fundamentalne i źródłowe. *Dotknięcie* zdaje się posiadać moc rozjaśniania tego, co pozostawało w ukryciu; a więc umożliwia ukazywanie świata w jego podstawowej prawdzie, przesłoniętej w procesie bezrefleksyjnego, powierzchownego życia.

Można tę sytuację porównać do ciemnego pokoju. Ciemność nie oznacza, że jest on pusty. Ciemność jest *zasłoną*, która sprawia, że nie widzimy tego, co jest (istnieje). Dopiero oświetlenie wnętrza wydobywa kształty (i sensy) z mroku.

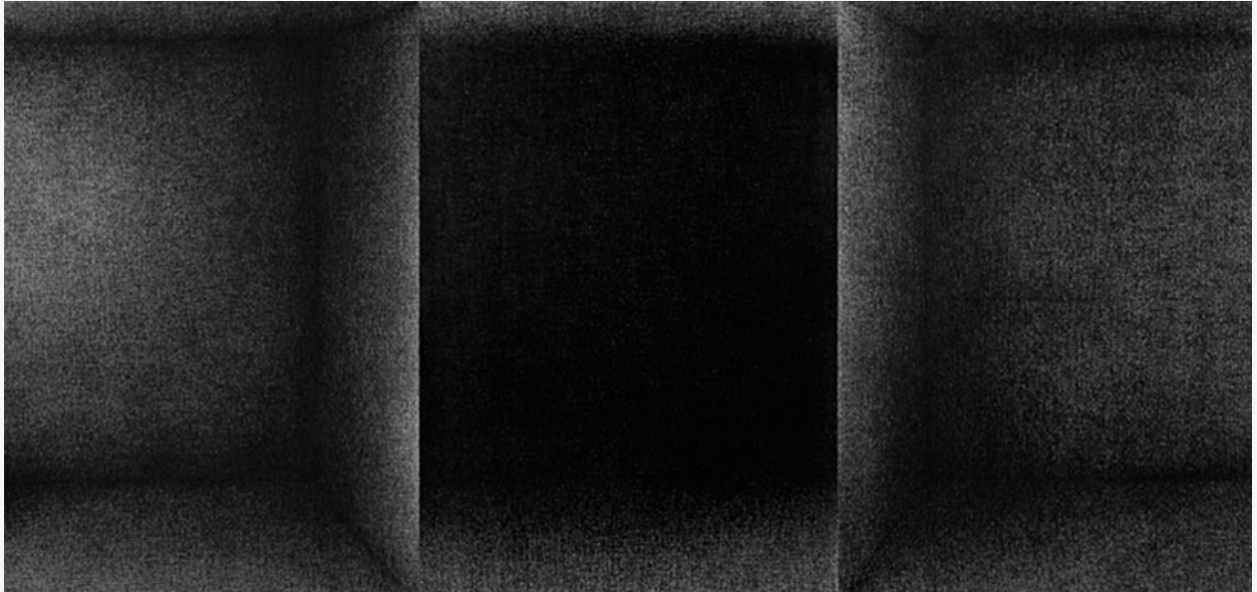


Illustration 4. Joanna Janowska-Augustyn, *Zamknięty I (I, II, III)*, 2007, węgiel/papier, 100 x 70 cm x 3

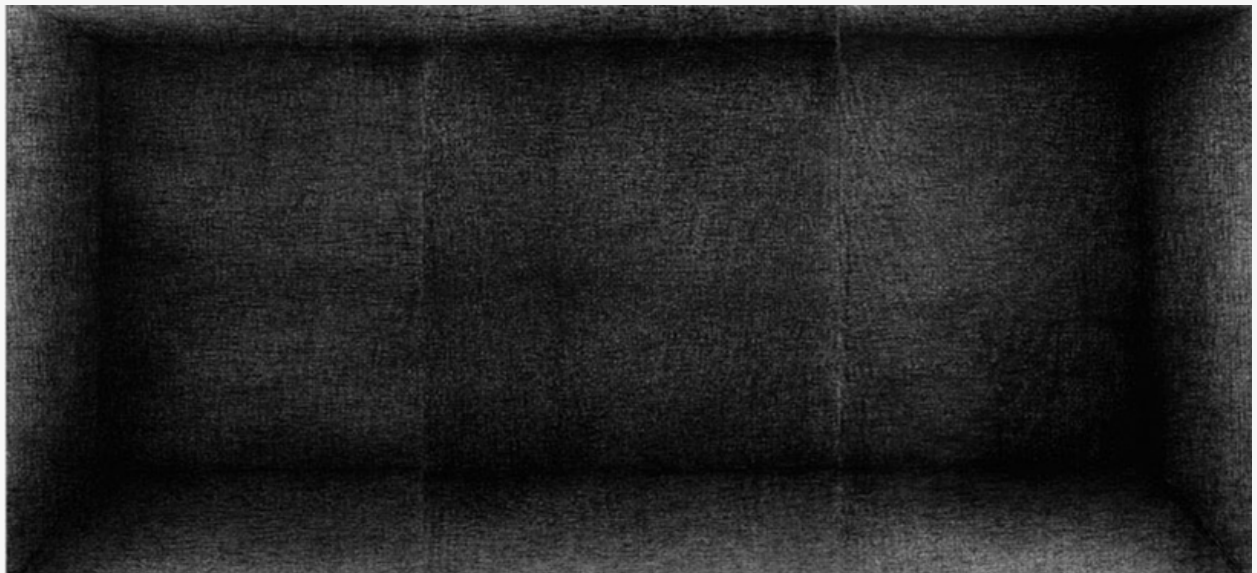


Illustration 5. Joanna Janowska-Augustyn, *Zamknięty II (I, II, III)*, 2006, węgiel/papier, 100 x 70 cm x 3

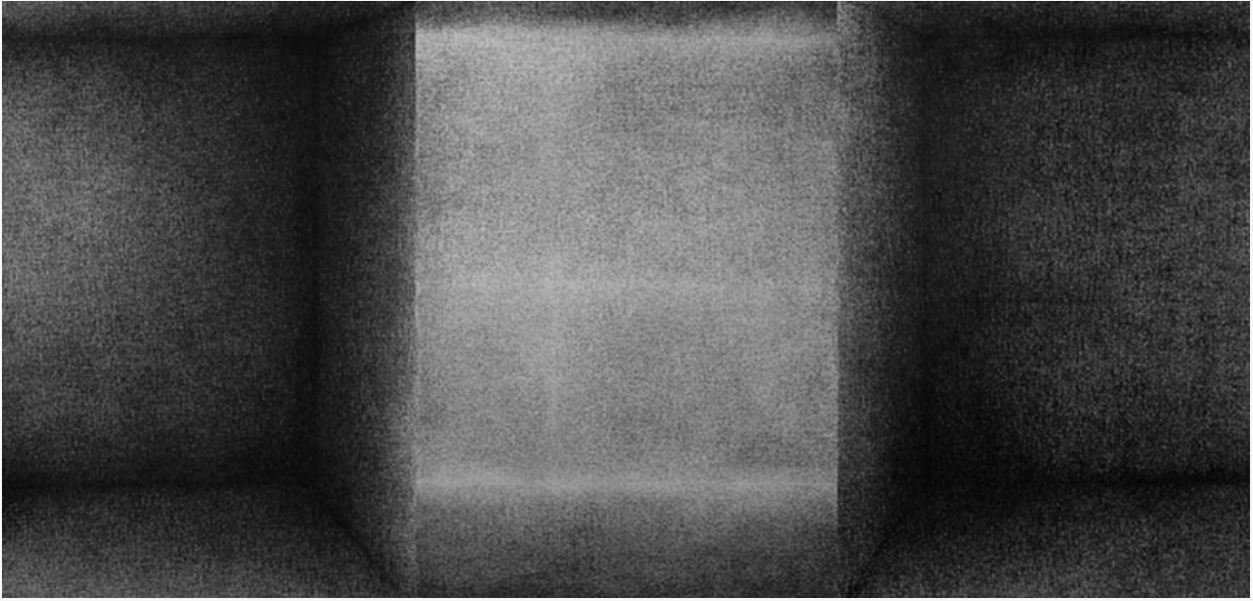


Illustration 6. Joanna Janowska-
Augustyn, *Uwolniony I (I, II, III)*, 2007,
węgiel/papier, 100 x 70 cm x 3

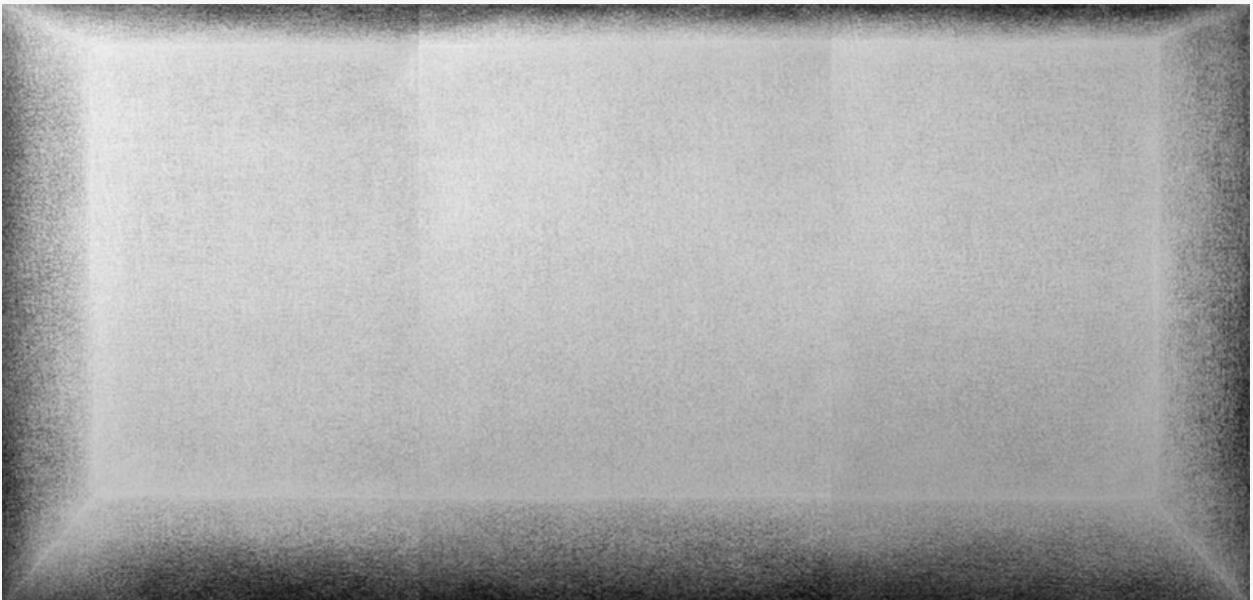


Illustration 7. Joanna Janowska-
Augustyn, *Uwolniony II (I, II, III)*, 2007,
węgiel/papier, 100 x 70 cm x 3

Nasuwa się tu skojarzenie z myślą niemieckiego filozofa Karla Jaspersa, który mówił o tzw. *szyfrach transcendencji*, wskazujących na inny i głębszy wymiar bytu:

Świat szyfrów stanowi obszar walki duchowej. Spotykają się w nim ludzie, którzy stają się sobą. Ich komunikacja dokonuje się w [wewnętrznych] poruszeniach, które obwieszczają się w szyfrach (...)³.

³ Por. K. Jaspers, *Szyfry transcendencji*, Toruń 1995, s. 97.

Wysiłek duchowy, spotkanie z Innym (innymi) i komunikacja wyrażają się zatem w *szyfrach* – nieprzypadkowo Jaspers mówi o *szyfrach transcendencji* – na poziomie ich wertykalnych znaczeń. Za ich sprawą człowiek *staje się sobą*, co też oznacza, że szyfry są w istocie zdolne do *rozjaśniania* ludzkiej egzystencji.

Wydaje się, że sztuka może pełnić podobną rolę, może stać się swego rodzaju szyfrem. I w tym sensie *dotknięcie* (o którym mowa) można potraktować jako narzędzie rozjaśniające egzystencję. Należy zaznaczyć, że ów stopień rozjaśniania może być różny. Podobnie, jak w sytuacjach życiowych, egzystencjalnych – *klucz* do otwarcia *szyfru* pozostaje także czymś indywidualnym i osobistym. Dla każdego może być inny. Czasami jednak nabiera charakteru uniwersalnego, tworząc wspólnotę (wystarczająco dwie osoby) współodczuwania bytu w jego prawdzie i „nieznośnej ciężkości”.

Spójrzmy na to od strony artysty, kiedy to proces kreacji zdaje się wystawiać na podobne doświadczenie. Podejmując akt twórczy, artysta – i mówię to z własnej perspektywy – znajduje się poniekąd na granicy siebie samego; w relacji spotkania własnego wnętrza z tym, co jest potencjalnością. Taka sytuacja może budzić lęk przed nieznanym.

Dopiero jednak w tym ryzykownym spotkaniu może odsłonić się nowy, *transcendentny* (a więc przekraczający granice ludzkiego poznania), źródłowy odbiór świata, własnego w nim umiejscowienia – wobec czasu i przestrzeni, a wreszcie – wobec śmierci (jedynej pewnej rzeczy, o której wiemy, że kiedyś stanie się naszym udziałem, choć tę wiedzę spychamy w zakamarki podświadomości). W owym twórczym i poruszającym spotkaniu – zewnętrznego z wewnętrznym – odsłania się istota nas samych. Jaspers nazywa to *prawdą egzystencji* bądź *rozjaśnianiem egzystencji*.

Aby to lepiej zobrazować, przywołam kolejne pojęcie niemieckiego filozofa, który mówi o tzw. *sytuacjach granicznych*. Sytuacje takie wynikają ze zderzenia naszej ograniczoności z tym, co ją jakoś narusza, podaje w wątpliwość nas samych i nasze życie.

Sytuacjami granicznymi mogą być zatem **śmierć, walka, cierpienie, poczucie winy**. To dzięki nim, i niejako wbrew nam samym, doświadczamy kruchości i skończoności naszego istnienia, a w konsekwencji (i przede wszystkim) odkrywamy własną egzystencję, stajemy się sobą, doświadczamy wolności i bierzemy na siebie odpowiedzialność, transcendujemy sytuację, w której się jakoś – na miarę nas samych – próbujemy odnaleźć.

Rozwinęłabym myśl Jaspersa z punktu widzenia praktykującego artysty, a zarazem odbiorcy sztuki. Otóż z tej perspektywy wydaje się, że *sytuacja graniczna* – w sensie pewnego rodzaju wstrząsu za sprawą tytułowego *dotknięcia* – może jak najbardziej dotyczyć *komunikacji* w przestrzeni sztuki. Urzeczywistnia się ona na płaszczyźnie rozciągniętego w czasie procesu kreacji i spotkań artysty z powstającym dziełem, poprzez dialog odbiorcy z dziełem sztuki stworzonym przez artystę czy też spotkanie pomiędzy osobami w kontekście dzieła sztuki, niejako w jego obliczu.

W moim odczuciu termin *dotknięcie* [za przyczyną dzieła sztuki] można by porównać z Jaspersowskimi *sytuacjami granicznymi*. Sytuacje te bowiem *dotykają*, przeszywają dogłębnie, wrywają ze stanu równowagi (często pozornej i powierzchownej). A tak właśnie może się wydarzyć w poruszającym spotkaniu z dziełem sztuki.

Sytuacje graniczne dotyczą przeżyć jak najbardziej osobistych. Otwierają wewnętrzną – wręcz intymną – przestrzeń prawdy o sobie samym: życia ludzkiego jako istnienia w obliczu własnych skończonych możliwości, a ostatecznie – w obliczu śmierci. W tym doświadczaniu kruchości własnego bytu i niepewności swego losu ujawnia się przeczucie transgresji, źródłowej otwartości. Zaledwie

przecucie, które jednak staje się jedyną szansą na pełniejsze istnienie w obliczu własnej niepewnej przyszłości.

Otwartość egzystencjalna określa zatem nasz sposób istnienia i postrzegania siebie samych, innych i wspólnego świata. Decyduje przeżycie chwili. Jest tu jakiś paradoks, że w tym, co najbardziej ulotne i kruche, odkrywamy podstawę dla naszego istnienia: przeczuwamy obietnicę [egzystencjalnej wolności otwierającej ku transcendencji], której sami nie jesteśmy w stanie spełnić. Zawierzamy się naszemu własnemu życiu, bo tylko ono jest nam dane. Trwamy, próbując zachować tę postawę otwartości, pomimo świadomości przemijania i ludzkiej podatności na zranienie.

Na zakończenie spróbujmy zobrazować to doświadczenie na podstawie przykładu. Tak oto poeta Aleksander Wat wspomina jedną z nocy spędzonych w więzieniu na Łubiance:

I na tym spacerze, na wąskiej przestrzeni o zmierzchu, na dachu Łubianki, z widokiem na wieże Kremla, Bach, finał *Pasji św. Mateusza*. W jakimś miejscu, gdzie jeszcze była Pasja, ale już był początek czy zapowiedź zmartwychwstania. (...) Jest Pasja, ale jest, jak to u Bacha, egzaltacja, *exultavit*, jakaś, zdawałoby się, zgodność z sokami życia budzącego się na nowo. (...) Natura zmartwychwstaje. W muzyce, którą słyszę, w tej jakiejś nadbudowie wyższej, Bóg zmartwychwstaje. Jest zgodność między mną – naturą, a Bogiem, który też zmartwychwstaje. Ale ponieważ mam niesłychanie silne poczucie, że we mnie to jest diabelska pokusa – ta natura, że ona nie istnieje, że ona jest iluzoryczna, że ciało nie ma soków, że ciało nie jest naturą, ciało – nie dusza, więc Bóg Bacha nie jest Bogiem natury, jest antynaturą, To złe wyrażenie. (...) Powiedzmy raczej: transnaturą, no, transsubstancją natury. Przemienienie. Pogańskie kulty Boga umierającego, zmartwychwstającego to są kulty natury. *Naturmenschów*. A Bach nie. (...) Bach to religijna muzyka, ale w tym Bachu, nawet w tej *Pasji*, religia, wiara jest osaczona przez wszystkie możliwe wątpliwości.

Wszystkie zresztą nasze zagadnienia i trudności na pewno mają lepszy wyraz w muzyce niż w słowach⁴.

Symptomatyczny to opis owych rzadkich chwil w życiu człowieka, w których doświadcza się właśnie za przyczyną sztuki, czegoś znacznie ważniejszego niż sama warstwa estetycznego zachwyty, co staje się znaczące dla życia ujętego w jego intymności, albowiem dotyka najintymniejszych sfer ludzkiego przeżywania.

Doświadczenie, któremu daje wyraz Wat, świadczy jednocześnie o możliwym sposobie przeżywania wolności w sytuacji totalnego zniewolenia, czyli o przewadze wolności wewnętrznej i sile ducha ludzkiego stającego wobec faktu zniewolenia zewnętrznego. Słowa te zdają się potwierdzać możliwość duchowego zmartwychwstania, które jest w stanie dokonać się pomimo opresyjnego systemu władzy i wbrew ograniczającej, zniewalającej sile praw natury, w którą wpisana jest nieuchronność cierpienia i śmierci.



**Johann Sebastian Bach, St. Matthew Passion, BWV 244:
Pt. III: Chorale. Wir setzen uns mit Tränen nieder (Chorus),
wykonanie pod batutą Philippe Herreweghe.**

Bibliografia

Jaspers K., *Szyfry transcendencji*, Toruń 1995.

Wat A., *Mój wiek. Pamiętnik mówiony*, t. 2, Kraków 2012.

Summary

Touch. The Moment of Direct Communication in Art

In the encounter with a work of art, one can experience emotion, understood not in an emotional sense, but as a deep spiritual movement; revealing what really matters. I call this sensation a touch that is impossible not to feel. It seems that we will experience it most fully through music, which triggers the moment of direct communication. Touching through an encounter with a broadly understood work of art has the power to illuminate what has remained hidden. It makes it possible to show the world in its basic truth, obscured in the process of thoughtless, superficial life. And here we come to mind with the thought of Karl Jaspers and key concepts taken from his philosophy, such as: *codes of transcendence*, *the truth of existence*, or *borderline situations* – pointing to another, deeper dimension of being in its essential source.

Professor UR Joanna Janowska-Augustyn
Faculty of Fine Arts
University of Rzeszów

Joanna Janowska-Augustyn born in Rzeszów. 1991–1994 studies of Philosophy at the Jagiellonian University. 1994–1999 – studies at the Faculty of Graphics at the Academy of Fine Arts in Kraków. Graduated with distinction at the Lithography Workshop led by professor Roman Żygulski. Laureate of the medal of Rector of Academy of Fine Arts. The Scholarship in the Kent Institute of Arts and Design, Canterbury, England (1998). Doctoral Degree at the Faculty of Graphics at the Academy of Fine Arts in Kraków (2008). Habilitation (Postdoctoral Degree) at the Faculty of Arts at the Academy of Fine Arts in Katowice (2018). Nowadays she is working as a university professor at the Institute of Fine Arts at the University of Rzeszów, leading the Digital Print Workshop. She has arranged dozen individual exhibitions. Participation in many nationwide and international exhibitions. Laureate of plenty awards and distinctions, including Grand Prix in the International Print Triennial – Kraków 2012.

Bojana Bojčić

<https://orcid.org/0009-0000-0619-5812>

The Impermanence of the Present Moment



Obejrzyj wykład

The pomegranate, as a very mysterious motif, appears as an integral part of many works throughout the history of art. Unlike an accompanying element that further explains or describes a particular scene in these compositions, the pomegranate occupies the main place and the most important role in my paintings. Its symbolism has been the main reason for its use throughout the centuries. Fertility, abundance, marriage, passion, death and resurrection, are just some of the concepts that are associated with the motif and have contributed to the message of the work in different concepts. However, placed in the center of the painting, it becomes the most important element, and the purpose of such a depiction is based on the idea that the viewer himself has the freedom to experience and understand the scene in a unique way, within this complexity of structure and interpretation.

Although the stimulus is reflected in the cross-section of a pomegranate fruit – a very concrete and tangible phenomenon, I play with it and, without stopping at a mimetic, realistic depiction, I achieve the impression of something that goes beyond the visible and gives space to associative processes and the field of imagination. Each photograph as a template awakens different reactions and creates new ideas for approaching artistic challenges. It is precisely this perseverance that is one of the main features of my work, which represents a kind of reminder that one and the same motif can serve as an inexhaustible trigger and incentive for re-experiencing and transferring impressions to canvas, each time with new ideas, changes and searches, which themselves give rise to a new idea. The enlarged view of the pomegranate, the surface rich in red and ochre tones, the play of different textures, shapes and colors of its parts create a display that, with its artistic richness and departure from imitation, borders on abstract composition.

Looking at the paintings, the observer follows the strokes of the spatula and brush that, with pasty layers of paint describe the interior and complexity of events in that world for themselves. It is precisely this comparison of the pomegranate with a microcosm that resembles the world with its shape and the fact that it is composed of a multitude of elements, that is another dimension of understanding the significance of this motif. Its significance lies not only in the beauty and interestingness of its appearance, but also in what they represent. Therefore, my paintings can be experienced as a reminder of the well-known treatment of the *memento mori* theme, over which one can wonder about the transience, perishability and inevitability that life carries with it. The range of different phases, frozen in time, is the space between birth and death

- the gradual maturation reflected in the ripe fruit, and the dying that the dried bark and the absence of berries remind us of. It is precisely this dichotomy and the greatest contrast that is an integral part of existence that serves not to shake, but to encourage and encourage reflection on how all phenomena are connected to each other and how everything in nature is part of the eternal alternation of life and death.

Keywords: Pomegranate, Painting, Oil on canvas, Drawing, Graphics, Symbol, The process, Photography, Color, Shape

Introduction

My current work is based on the observation of the pomegranate fruit, whose metamorphoses I transpose through my work. I cannot help but mention that during my undergraduate and master's studies, I was first attracted by its form, color, and texture, and then I was intrigued by its symbolism and history. This led to an initial idea of which direction I wanted to continue my research, although it often happens to me that I am not sure if it is going the way I imagined it to.

My initial idea was to compare the metaphor of the fruit itself with the layers of society, with the states of man as an individual. The pomegranate symbolizes wealth, abundance, and fertility; however, in addition to its great symbolism, it is subject to change, decay, and rot. If I compare the symbolism of the fruit itself with the layers of society, there is a certain contradiction, and for this reason I decided to start a series of paintings and drawings "Suppression" in which the berries of the fruit tree are not visible, which led to a certain degradation and I directed the works towards a kind of abstraction. I wanted to start the aforementioned series of works in order to show that the layers of society that categorize us in this earthly world are not something that is permanent, they can be easily changed. When death occurs, which is inevitable, then those layers, that difference in abundance, are lost.

If I look at the comparison of the fruit differently, then I relate it to man, to his states, to his development. I compare his metamorphoses with the cyclical changes of an individual, from the fragile, weak, and then he becomes stronger, more mature, more ossified over time, and then returns to the very beginning.

As I mentioned earlier, sometimes I am not sure if my research is going in the right direction. Such situations lead to constant ques-

tioning, whether what I am doing is good, whether I am following my beliefs, or have I strayed, whether I should sometimes let coincidences take over. These are just some of the questions that arise at that time. Even those coincidences that happen sometimes catch my attention and I give up on the original idea, and sometimes I note them and leave them for a subsequent work or series of works.

In my art work, I have a need to reach the very extreme, if it exists. It is possible that in my further research, I will come to some new knowledge, understanding, and find a new direction of interpretation.

1. Symbolism and history

1.1. Red

The color red has a long history, appearing as early as the Paleolithic on the walls of the caves of Lascaux, Chauvet, Altamira, Kosca and Pes Merl. At that time, the painter's palette was limited to shades of black, red, brown, sometimes yellow and white. Over time, it also appeared in Ancient Egypt, Greece, and Rome. Christian symbolism is also interpreted through the symbolism of the color red, both in a positive and negative context. It can be associated with the mediation of God or the Holy Spirit, and it can also be associated with violence, sin, crime, and rebellion against God. It is a symbol of power, luxury, and wealth. The Pope was dressed in red, as were cardinals, emperors, kings, and judges. Red was the favorite color of the nobility, as evidenced by a large number of coats of arms and flags. Later, during the sixteenth century, Protestants banned it because they considered it a symbol of sin, and muted and inconspicuous colors were preferred. This belief lasted until the eighteenth century, when dark tones receded, and at the end of the century, red gained new symbolism when it became a political color. Born in the French Revolution, it represented a warning and became the ideal of the rebellious people. During the nineteenth century, it was a symbol of revolution, labor movements, and communism... Today, red is an ideology, representing a warning, signaling, prohibition, and danger.

1.2. Pomegranate

Pomegranate (lat. *granatus*) is a red fruit tree that contains an abundance of berries. Its history dates back to ancient times, and its symbolism is linked to its color, shape, and the interior of the fruit. It symbolizes a wide range of things, some of which are abundance, fertility, wealth, prosperity, birth, death, and sin. Depending on time, religion, and culture, the metaphor of the pomegranate changes and denotes a certain phenomenon.

It is believed to have first appeared in Persia as the fruit of the gods. The belief is that pomegranate seeds represented blood that restored youth, prolonged life, and were a link between the living and the dead.

In Ancient Egypt, it was a symbol of fertility and had a healing role, while for the ancient Romans, it was associated with marriage.

When it comes to ancient Greece, the pomegranate appears in their mythology in the story of Persephone, where it was condemned to the underworld because of one pomegranate seed. Among Greeks today, the pomegranate is a symbol of happiness, prosperity, and fertility, and is especially important for major holidays.

The pomegranate also appears in the Old Testament. According to some interpretations, it is the forbidden fruit that grew in the garden. The cut pomegranate is believed to represent Christ's suffering and resurrection, and can also be seen in medieval artwork with the Virgin Mary and the baby Jesus Christ.

2. Media and Techniques

2.1. Painting

Material is something that often inspires me. Whether it is technique, background, or color, these are just some examples. We live in a time when performance, digital art and the like are currently predominant on the scene, in a time when traditional painting has been suppressed in some way. However, despite this, I believe that classical painting can never fade, can never be worn out, suppressed or all said and done. I believe that each author has a need to perform and present something.

In my work, I have opted for the oil on canvas technique, a technique that offers a large number of possibilities. Whether I have chosen a smaller or larger format, I first paint each canvas with a certain tone of ochre. Such background, in further work has the role in the finished painting besides the underpainting. The painting process often proceeds from larger surfaces to smaller, finer ones, or from darker colors to lighter ones. In the painting process itself, I use pasty layers, whether applied with a brush or spatula, where I build the layering of the painting in this way. Later in the work, I use glazes that enter the pores of the painting's relief and thus further refine the motif I have chosen.

When painting, I use photographs that were taken earlier. I am aware that the pomegranate fruit is subject to change and that it is impossible to record it otherwise. During the work, I perform a certain degradation of the form, which contributes to its metamorphosis under the influence of time. In this way, my paintings find themselves on the border between the abstract and the realistic.

In my paintings, I most often present the pomegranate fruit through a cross-section of the fruit tree. I strive to present the composition by creating an artistic event within the fruit itself, where most often only one fruit is shown in order to direct the viewer's attention in this way.

In some earlier paintings, I used sand or kaolin as a filler for the paint in order to obtain different richness of textures. However, this way of working can be seductive and lead me to deviate from the initial idea I had for a particular composition. For this reason, I gave up on fillers, which does not mean that I may not decide to do so again at some point in the future.

2.2. Drawing

Drawing is an integral part of my work, an indispensable element in my research. I see it as the basis of my work, whether it is a drawing, painting, graphic art, or photography, it is present in everything. In one of my interviews, the painter Ivanka Živković pointed out: "Drawing reveals the essence of the artist." And when I think about it a little more, it is true. There is no manipulation in a drawing, every intention is clearly visible there is a drawing at every beginning, thus it appears in prehistoric times as one of the first records.

In my drawings, I show the same motif as in my paintings. However, compared to the paintings, the pomegranate fruit is presented differently here, in a different color scheme. The technique I most often used was oil pastel. It allowed me to depict a certain composition through fine, velvety strokes. In the work itself, I used the manipulation of color, building layers of surfaces and lines, and in this way, I deviated from the original idea.

In addition to oil pastel, in some drawings, I chose charcoal and colored pencils as drawing materials. In these drawings, the lines are more expressive, and the manipulation of color is less compared to oil pastel drawings.

When it comes to formats, as with paintings, I chose both smaller and larger. The drawings I made using the oil pastel technique were larger in size due to the relationship between surfaces and lines in the work itself.

2.3. Graphics

Graphics as an art medium is equally important to me as painting, and it has a significant place in my work. It caught my attention back in high school, where I first encountered it. The techniques I tried at the time were linocut, linocut and drypoint, and only later, at college, did I discover other techniques that interested me more. These were etching and aquatint in the second year of study, and then lithography and screen printing in the third year of study. What I like most about graphics is that it leads me to a different way of artistic thinking and solutions, and thus I perform my work under certain conditions. Graphics has adequate rules in each of the techniques. There are no coincidences here, but each step must be well thought out.

My interests are still the same, but the approach is different. Depending on the graphic technique I have chosen, the preparation and realization itself are different. I view graphics as a branch of art as a kind of ritual, precisely because of these certain rules. For example, depending on the chosen technique, I prepare the sketch differently, I cut the paper differently, I make the color in certain ways, I choose the appropriate press, etc.

During my studies, I tried my hand at making paper. In itself, because of its color and texture, it is very beautiful for both drawing and graphics. Screen printing as a graphic technique allows printing on different materials, so I printed some of the prints on handmade

paper. In these prints, just as the ochre underpainting has its role in paintings, here the paper directly influences the end result.

In a painting or drawing, I take photographs and record the stages of work. In graphics, this is not the case due to the possibility of printing. That is another reason why I love graphics, because it is a type of document that can be decomposed into itself.

2.4. Photography

Photography as a medium is an essential part of my work process. It allows me to follow the changes in the fruit and thus record the current moment, remaining frozen in time. In my work, it plays the role of a document that serves as the beginning of the work process, whether it is a painting, drawing, or graphic. Then, in further work, I use photography to make it easier to determine the composition, where, through various elaborations, I accept or reject certain elements, and in this way, I come to deviate from the original recording and create a new vision.

My need for photography is not only present at the beginning of the work, but also permeates it later. I record the processes of creation, which allows me to better analyze the work, whether I make some intervention on the photograph itself or not.

Photography also helped me during the work process, as I was able to use the same photograph through different media, presenting it in completely different variations, given that each medium offers certain possibilities. In this way, over time, through my personal interpretation, I create my own “archive” of the photographic poetics I deal with.

Conclusion

In my previous work, I wanted to portray the pomegranate fruit through various metaphors, thus creating a certain *memento mori*. When I began my research, I was not sure in which direction it would go. However, these uncertainties have changed and evolved over time.

Previously, I did not have long-term plans, they only appeared in hints. Also, at the beginning, I thought about each work separately, while now this is no longer the case. I try to create a series of works, so that during the research one would lean on the other and so on.

Now, from this perspective, I am aware of what I am missing in my previous work and I will try to make my research more complete in the future.

During my further work, I would like to complete the series of works I have started, explore the extremes and tell something that I have not told before. I will also try to focus more on graphics, because I think it is very important so that I don't get into a certain style.

Photographs of works

These are some examples of my art works created during doctoral studies.



A group of individuals, 2024

Oil on canvas, 70 x 70 cm



From the series Cycle of Changes, 2022
Oil on canvas, 95 x 115 cm



From the series Cycle of Changes, 2021
Oil on canvas, 95 x 115 cm



From the series Cycle of change,
diptych, 2022 Oil on canvas,
95 x 210 cm



From the series Cycle of change,
diptych, 2022 Oil on canvas,
95 x 210 cm



The proximity of difference, 2023
Oil on canvas, 120 x 100 cm



The burst of the moment, 2023
Oil on canvas, 90 x 90 cm



The fragility of the moment, 2023
Oil on canvas, 120 x 100 cm

Summary

The central motif of the research is the pomegranate fruit, depicted through a cross-section of the fruit tree. Enlarged on the canvas, the fruit's transformation over time is explored, with changes in color, structure, and form. These variations are compared to human growth and psychological development. As an individual matures, they become more independent and thoughtful, but also experience cyclical changes. The work uniquely *incorporates a memento mori*, reflecting the inevitability of mortality.

PhD students Bojana Bojčić
Faculty of Fine Arts
University of Arts in Belgrade,
Serbia

Bojana Bojčić was born in 1996 in Belgrade. She got her Bachelor's degree in 2019, and her Master's degree in 2020. at the painting department of the Faculty of Fine Arts in Belgrade, in the class of Professor Branko Raković. In 2020, she enrolled in Doctoral art studies at the same faculty. She participated in several group exhibitions and twelve solo shows. During her studies, she got a scholarship awarded by the Ministry of Education, Science and Technological Development. She is a member of the Serbian Association of Artists (ULUS) since 2024. She lives and works in Belgrade.

Workshop: Archive and Memory

An archive can manifest in myriad forms, from a simple folder tucked away in a filing cabinet to an eclectic collection from an artist’s studio. Fundamentally, an archive is a repository of documents and records that offers deep insights into the history and essence of its subject.

In this workshop, participants will immerse themselves in archival art-making practices. They’ll start by selecting an object that represents them, describing its significance, and researching its history and intended function. Participants will also learn to develop basic photo documentation of their chosen objects.



The journey continues as participants create a comprehensive display of their selected items. This involves a detailed exploration of the collection, development of typologies to better categorize and understand the objects, proposing new narratives that offer fresh interpretations, and documenting the various stages of the display’s development.

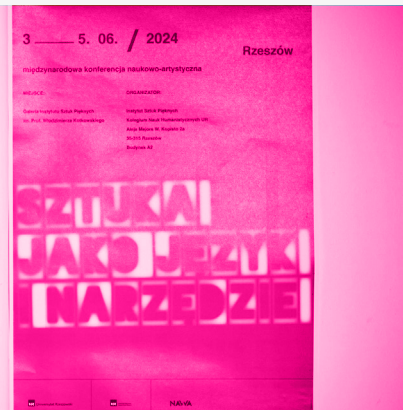
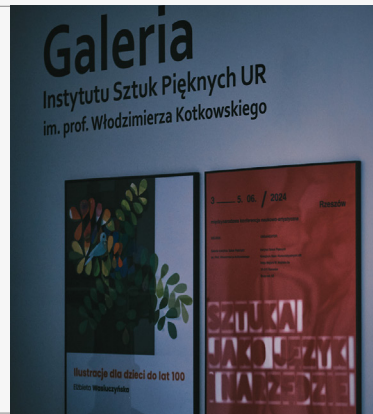
Join us to uncover how archives can reveal the narratives of the past and inspire new stories.







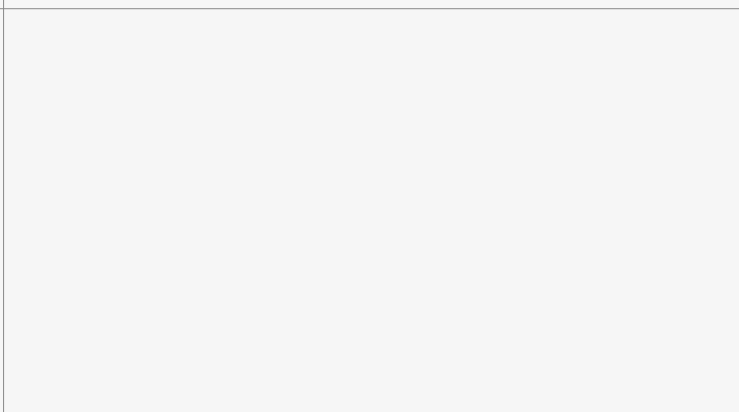
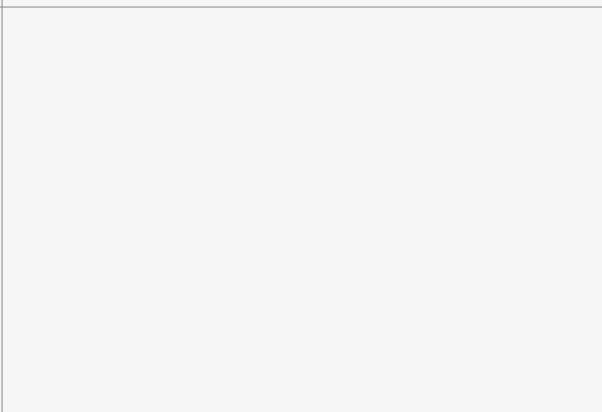
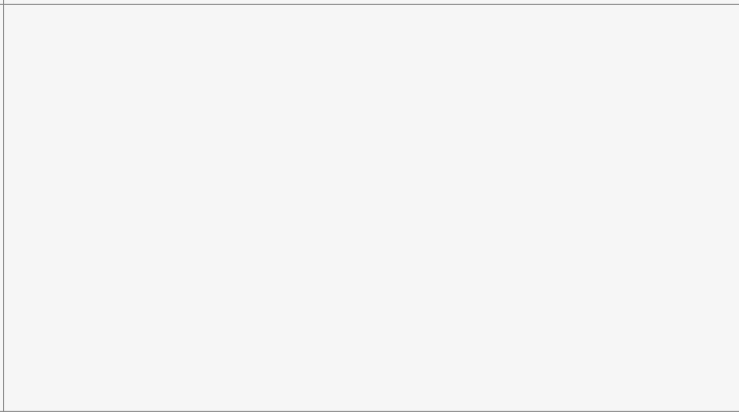
Konferencja w obiektywie



03.06.2024

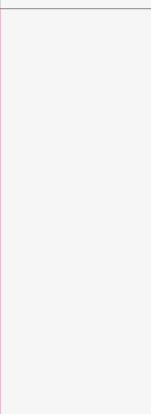
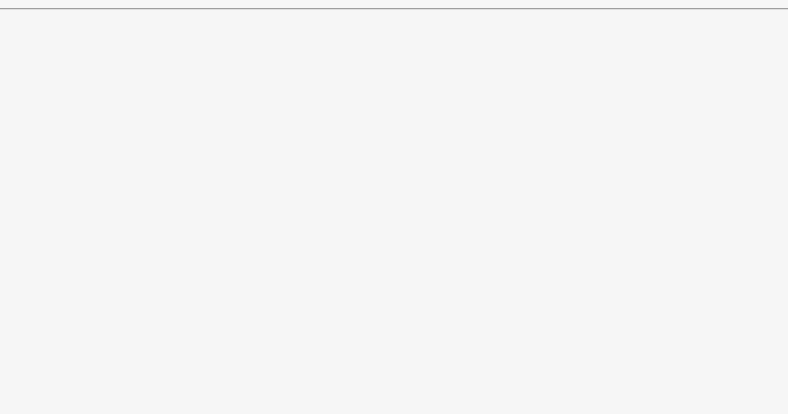
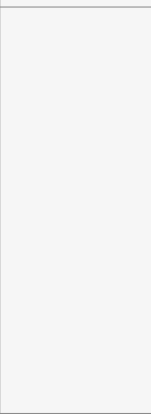
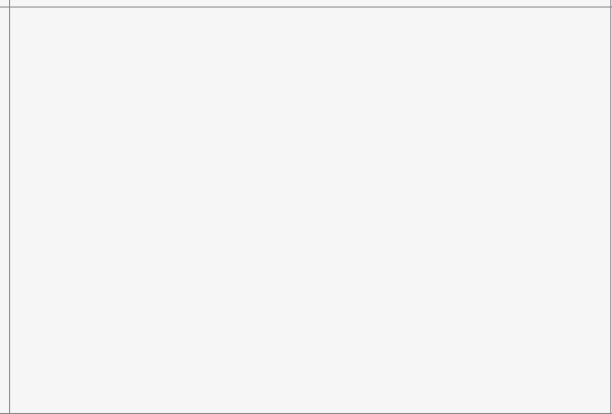
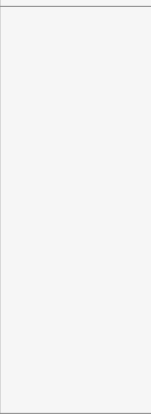
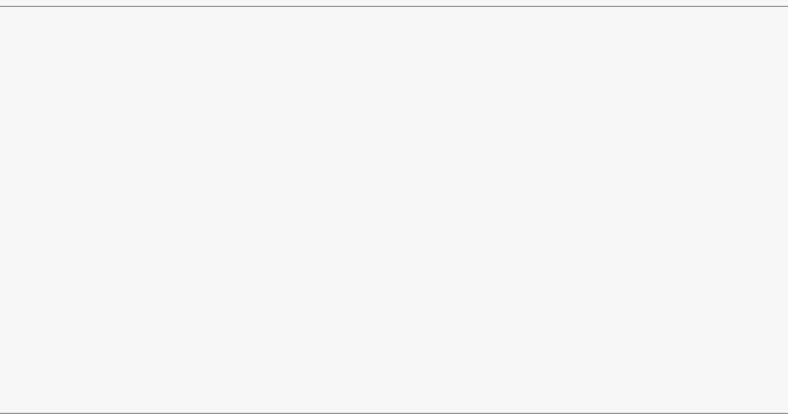
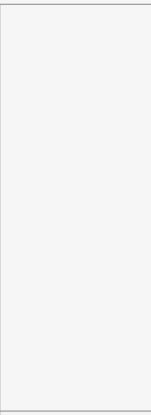
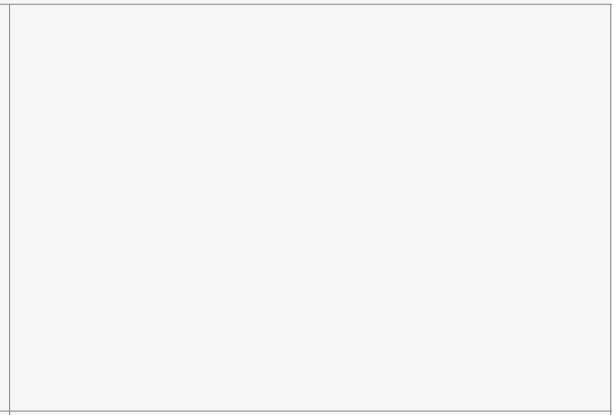
184







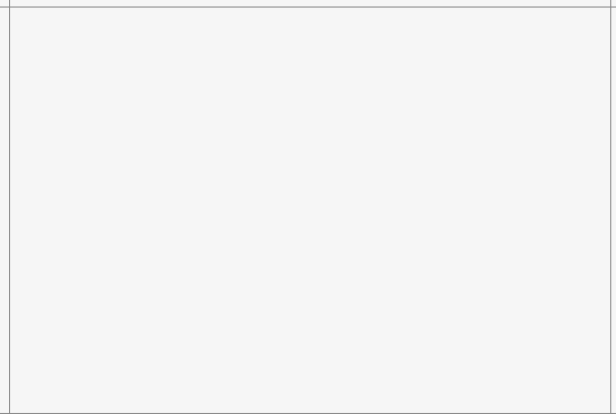
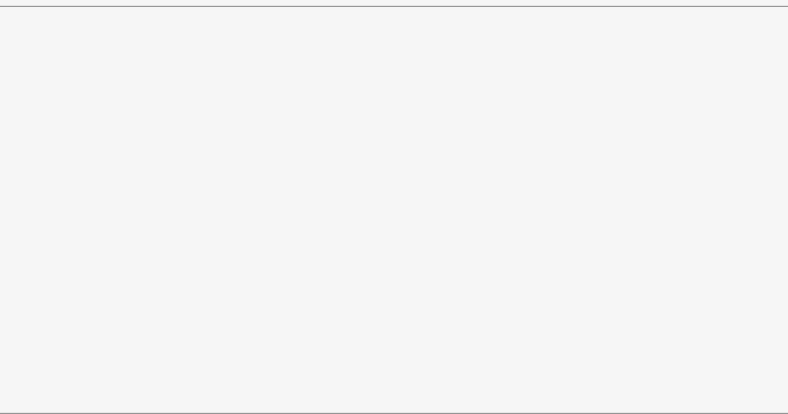
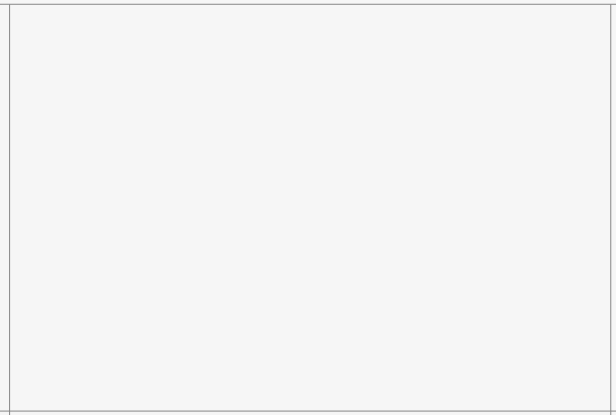


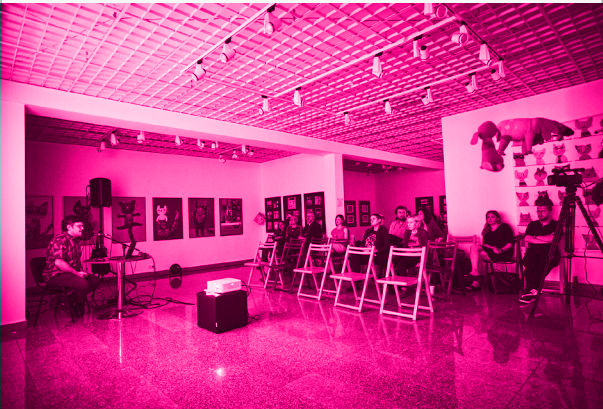












05.06.2024

194



Noty biograficzne zespołu redakcyjnego

**Professor UR Dorota Sankowska
Faculty of Fine Arts
University of Rzeszów**

Dorota Sankowska was born in 1968 in Brzozów. She graduated from the Faculty of Fine Arts of the Nicolaus Copernicus University in Toruń. She obtained a diploma with distinction in the field of workshop graphics and painting annex in 1993. Currently, she is working at the University of Rzeszów, the Institute of Fine Arts. She specializes in painting, drawing and artistic photography. The author of 28 individual exhibitions and a participant in several group exhibitions.

**PhD Magdalena Cywicka
Faculty of Fine Arts
University of Rzeszów**

Magdalena Cywicka – painter and academic teacher, associated with the Faculty of Fine Arts of the University of Rzeszów. She graduated from the Faculty of Painting at the Academy of Fine Arts in Krakow, graduating with honours in 2001 in the studio of Professor Leszek Misiak. She obtained her PhD degree in 2011 at the same university. In his work, he focuses on landscape, drawing inspiration from the nature of the Subcarpathian region. Her works are a record of the emotions accompanying the contemplation of nature, combining traditional painting techniques. His artistic achievements include 14 individual exhibitions and participation in over 190 group exhibitions in Poland and abroad, m.in. in Serbia, Mexico, Bulgaria, Finland, Greece, Germany and the USA.

**Master Anna Kamycka
Faculty of Fine Arts
University of Rzeszów**

Anna Maria Kamycka – visual artist and academic teacher, associated with the Faculty of Fine Arts of the University of Rzeszów. He specializes in 3D graphics and digital design. Since 2017, she has been teaching 3D graphics. He is the head of the visual arts faculty at the Faculty of Fine Arts of the University of Rzeszów. In his work, he combines traditional painting techniques with modern technologies such as 3D modeling and photogrammetry. Her works have been presented at numerous national and international exhibitions.

PhD student Julia Rut
Faculty of Fine Arts
University of Rzeszów

Julia Rut – born in 1998 in Rzeszow, Poland. Graduate of the General School of Fine Arts in Rzeszow and graphic at the Institute of Fine Arts, University of Rzeszow. Currently a doctoral student at the Doctoral School of the University of Rzeszow. She works in the field of printmaking.

Master Kamil Skrzypiec
Faculty of Fine Arts
University of Rzeszów

Kamil Skrzypiec – creator, graphic designer and educator specializing in photography and multimedia experience design. Academic lecturer and vocational teacher in high school, combining creative practice with didactics. In her work, she explores the relationship between art and new technologies, creating projects at the intersection of art, design and experimentation. Finalist of art competitions, active in the field of supporting young artists and visual education.

