

Artur Bartkiewicz

# PRZESTRZEŃ TRANSMEDIALNA

Malarskie reinterpretacje utraconej obecności



Uniwersytet Jana Kochanowskiego w Kielcach  
Wydział Pedagogiczny i Artystyczny

Dziedzina: sztuki plastyczne

Dyscyplina: sztuki piękne

Artur Bartkiewicz

(nr albumu: 118030)

# PRZESTRZEŃ TRANSMEDIALNA

Malarskie reinterpretacje utraconej obecności

Rozprawa doktorska zrealizowana pod kierunkiem  
dr hab. Jana Walaska, prof. UJK

Kielce 2018

The Jan Kochanowski University in Kielce  
The Faculty of Pedagogy and Arts

Field: Art  
Discipline: Fine arts

Artur Bartkiewicz  
(register no: 118030)

# TRANSMEDIAL SPACE

Painterly Re-Interpretations of Lost Presence

Doctoral thesis completed under the supervision of  
prof. UJK dr hab. Jan Walasek

Kielce 2018



<b>WSTĘP</b>	<b>5</b>
problematyka twórczości – wprowadzenie	
<b>ROZDZIAŁ 1</b>	<b>7</b>
<b>Założenia – sposób realizacji</b>	
Ilość i wymiary prac, technika, wykorzystanie archiwum, postprodukcja, zastosowanie oprogramowania komputerowego, realizacja obrazów na płótnie, wykonanie projekcji cyfrowej	
<b>ROZDZIAŁ 2</b>	<b>9</b>
<b>Medium / transfer / obraz kompozytowy</b>	
Problem artystyczny. Lokacja uzasadnienia dla wybranych środków artystycznych i formalnych w odniesieniu do stworzonego cyklu prac	
<b>ROZDZIAŁ 3</b>	<b>12</b>
<b>Przestrzeń transmedialna / (nie)obecność</b>	
Opis podjętego problemu teoretycznego	
<b>ROZDZIAŁ 4</b>	<b>14</b>
<b>Teorie i praktyki artystyczne stanowiące obszar odniesień do mojej twórczości</b>	
Antropologia obrazu, socjologia mediów, koncepcja apropiacji, strategia archiwum	
<b>ZAKOŃCZENIE</b>	<b>17</b>
<b>BIBLIOGRAFIA</b>	<b>18</b>
Abstrakt pracy doktorskiej w języku polskim	20
Opis pracy doktorskiej w języku angielskim	23
Abstrakt pracy doktorskiej w języku angielskim	38
Dokumentacja pracy doktorskiej	41

<b>INTRODUCTION</b>	<b>5</b>
Introduction to the issues on creative activity	
<b>CHAPTER 1</b>	<b>7</b>
<b>Assumptions – methods of realisation</b>	
Number and dimensions of artworks, technique, use of archives, post-production, use of computer software, realisation of paintings on canvases, realisation of digital projection	
<b>CHAPTER 2</b>	<b>9</b>
<b>Medium / transfer / composite image</b>	
Artistic problems. Location of justification for selected artistic and formal means in relation to the created artwork cycle	
<b>CHAPTER 3</b>	<b>12</b>
<b>Transmedial space / (non-)presence</b>	
Description of undertaken theoretical problem	
<b>CHAPTER 4</b>	<b>14</b>
<b>Artistic theories and practices being a reference point for my creativity</b>	
Anthropology of image, media sociology, concept of appropriation, strategy of archives	
<b>CONCLUSIONS</b>	<b>17</b>
<b>BIBLIOGRAPHY</b>	<b>18</b>
Abstract of doctoral thesis in Polish	20
Description of doctoral thesis in English	23
Abstract of doctoral thesis in English	38
Documentation of doctoral work	41

## WSTĘP

### Problematyka twórczości – wprowadzenie

Idea zakładająca artystyczną realizację malarskiego cyklu obrazów z elementami projekcji wideo, który składa się na praktyczną część mojej pracy doktorskiej, konstytuowała się przez okres trzech lat studiów doktoranckich. Ten intensywny czas, odnosząc go do działalności wystawienniczej, obfitował w wystawy krajowe i zagraniczne, podczas których krystalizował się główny wątek mojej twórczości. Poszukiwanie nowych środków wyrazu artystycznego zaowocowało pojawieniem się prac, których wspólnym polem porozumienia była *transmedialność*. W okresie tym powstały realizacje obrazów akrylowych/olejnych, grafiki cyfrowe, instalacje, realizacje wideo, wreszcie – prace łączące doświadczenia tradycyjnego malarstwa z elementami projekcji wideo.

Znamienne w refleksjach nad twórczością którą uprawiam, było poszukiwanie możliwości wykreowania niekonwencjonalnych połączeń tradycyjnego warsztatu malarskiego z medium fotograficznym i elementami obrazów ruchomych. Malarstwo tradycyjnie ujęte w formę blejtramu, stanowić miało formalno-materialne podłoże, prowokujące do translacji zapisu fotograficznego na obraz malarski, którego komunikat wizualny rozszerzony został o faktor przynależny obrazom ruchomym.

Problematyka, którą zajmuję się na płaszczyźnie twórczości artystycznej, związana jest z malarskimi reinterpretacjami utraconej obecności w kontekście *symbolicznego opanowywania i zawłaszczania rzeczywistości*<sup>1</sup> poprzez medium fotograficzne i film (czy precyzując – obrazy ruchome). Przez lata obszarem moich malarskich predylekcji było i jest kreowanie zależności między mediami, owa przestrzeń rozumiana w sensie fizycznym, emocjonalnym, imaginacyjnym i mentalnym. Rezultat tych działań objawia się w formie cyklu prac malarskich, ujętego pod wspólnym tytułem: *„Przestrzeń transmedialna. Malarskie reinterpretacje utraconej obecności”*. Stanowi on zestaw malarskich kompozycji, odnoszących się do zjawiska transmedialności i konwergencji mediów. Tematyka podjęta w dysertacji obligowała mnie do eksploracji i weryfikacji zastosowanych środków wyrazu artystycznego, technik i rozwiązań formalnych.

Oczywistą formą zweryfikowania efektywności tych działań, było upublicznienie twórczości w formie ekspozycji prac, podczas indywidualnych jak i zbiorowych wystaw. W trakcie studiów doktoranckich zrealizowałem wystawy indywidualne w: „Galerii Pod Czerwonym Dachem” w Ożarowie, 2014; „Galerii U” w Warszawie, 2015; „Galerii Łaźnia” w Radomiu, 2016.

Uczestniczyłem również w 38 wystawach zbiorowych w Polsce, Francji, Włoszech i na Ukrainie. Kierowałem projektem artystyczno-naukowym „Struktury miejskie w ujęciu syntezy re-kreatywnej” oraz uczestniczyłem w projekcie „Relacja czasu mechanicznej rejestracji obrazów do dynamiki procesów zachodzących w czasie rzeczywistym w kontekście poszukiwań twórczych – fotograficznych / filmowych

/ intermedialnych”, realizowanych w ramach badań statutowych Uniwersytetu Jana Kochanowskiego w Kielcach. Byłem czynnym uczestnikiem Międzynarodowego Symposium Artystyczno-Naukowego „Spotkania w Krzemieńcu” oraz w Międzynarodowej Interdyscyplinarnej Konferencji „Krzemieniec – Wołyńskie Ateny. Przestrzeń historyczna, edukacyjna i artystyczna”.

Możliwość konfrontacji własnej twórczości z postawami artystycznymi uczestników wystaw i konferencji, zaowocowała zdobyciem doświadczenia artystyczno-naukowego – to zaś miało istotny wpływ na realizację działań, podjętych w ramach pracy doktorskiej.

Dysertację podzieliłem na cztery rozdziały. Rozdział pierwszy odnosi się do sposobu realizacji prac malarskich. Ujęte w nim zostały techniczne aspekty zrealizowanych obrazów, takie jak ilość, wymiary, materiały oraz wachlarz środków technicznych, wykorzystanych do stworzenia cyklu prac, stanowiących ciało dyplomu doktorskiego.

W rozdziale drugim zawarty jest opis podjętego przeze mnie problemu artystycznego. Lokuję w nim uzasadnienie dla wybranych środków artystycznych i formalnych w odniesieniu do stworzonego cyklu prac.

Rozdział trzeci poświęcony jest problemowi teoretycznemu. Zawieram w nim opis idei, przyświecającej mi podczas stawiania problemu, związanego z translacją i transpozycją obrazów technicznych na formacje obrazowe, wykorzystujące elementy obrazów ruchomych.

W rozdziale czwartym przedstawiam teorie i praktyki artystyczne, stanowiące obszary odniesień dla rozważań zawartych w dysertacji, a odwołujące się do teorii z dziedziny antropologii obrazu, socjologii mediów, koncepcji apropiacji, strategii archiwum. W ujęciu tym prezentuję także zagadnienia i postawy artystów, których działalność artystyczna jest bliska moim działaniom twórczym.

## ROZDZIAŁ 1

### Założenia – sposób realizacji

**Ilość prac, wymiary, technika, wykorzystanie archiwum, postprodukcja, zastosowanie oprogramowania komputerowego, realizacja obrazów na płótnie, wykonanie projekcji cyfrowej**

Przedmiotem pracy doktorskiej jest formacja 8 prac malarskich zrealizowanych w technice akrylu / oleju na płótnie. Cykl został podzielony na dwa zestawy: na pierwszy z nich składa się sześć prac o wymiarach 100 x 160 cm. Drugi zaś stanowią dwie prace kompilacyjne w konwencji dyptyku o wymiarach 160 x 200 cm. Częścią integralną jednego z obrazów o wymiarach 160 x 200 cm jest zapętlona projekcja obrazów ruchomych, eksponowana bezpośrednio na płaszczyznę malowidła.

Proces powstawania prac był wieloetapowy i zakładał wykorzystanie *strategii archiwum*, w odniesieniu do autorskiego repozytorium obrazów cyfrowych, zawierających zapis swoistej inwentaryzacji Świata. Stanowi ono zbiór Flusserowskich *obrazów technicznych*<sup>2</sup>, zrealizowanych na przestrzeni ostatnich 3 lat w trakcie pobytów twórczych we Włoszech. Stanowią one punkt do dalszego, kreatywnego rozwinięcia za sprawą interwencji podejmowanych w drugim etapie – postprodukcji przy pomocy komputera i narzędzia graficznego w postaci programu Adobe Photoshop. Kolejnym etapem była translacja tak powstałego zapisu na obraz malarski, przy użyciu tradycyjnego warsztatu, z wykorzystaniem farb akrylowych i olejnych. Własnoręcznie naciągane płótno stanowiło miejsce, w którym miały pojawiać się obrazy i ich znaczenia.

Etap kolejny zakładał stworzenie w wirtualnej przestrzeni środowiska komputerowego (Adobe After Effects) animacji wideo, składającej się z obrazów ruchomych. Na komputerze stacjonarnym stworzyłem obszar, do którego zaimplementowałem podstawowe komponenty w postaci *partikli* – elementarnych cząstek, z których zbudowana została przestrzeń, rzucana następnie w formie zapętlonej projekcji na płótno o wymiarach 160 x 200 cm. Wymiar i proporcje obrazu ruchomego, jego pojawienie się w odpowiednim miejscu na obrazie malarskim, zostały ściśle dostosowane do parametrów technicznych płótna. Istotnym dla mnie czynnikiem było sprawienie, by projekcja była korelatem względem analogowych obrazów. Koncepcja zakładała, iż poszczególne elementy obrazów ruchomych zostaną powołane do ruchu nie poprzez poklatkową animację, lecz za sprawą fal, generowanych przez dźwięk, wprowadzony do wirtualnej przestrzeni. Jednocześnie zrezygnowałem z jego audialnej charakterystyki. Drgania akustyczne wprawiały w ruch cyfrowe elementy, przy czym sam dźwięk jest nieobecny.

Proces partycypacji mediów finalizował się w momencie transplantacji partikli z przestrzeni wirtualnej do przestrzeni obrazu, za sprawą wykonanych z folii poliwęglanowej modeli. Posłużyły one do sporządzenia i oddania w analogowej formie kształtu i idei *partikli*.

Proces o którym wspominam powyżej miał zastosowanie wobec prac o wymiarach 100 x 160 cm i zakładał stworzenie zbioru uszeregowanych cząstek, pozostających w ścisłej zależności względem medium cyfrowego, aktywnie oddziaływującego na prace malar-  
skie. Zapis w postaci obrazów ruchomych, zastosowany w odniesieniu do jednego z przed-  
stawień (160 x 200 cm), zdynamizował swą formą całość przekazu. Finalny efekt jest więc  
w antropologicznym znaczeniu realizacją Beltignowskiej *triady pojęć*: obraz - medium - cia-  
ło<sup>3</sup>, które to znaczenia budują trójbok wzajemnych zależności. Stworzone przeze mnie ob-  
razy, upłynniają granice między mediami i stanowią przykład interakcji między obrazem  
a technologią – poprzez swą hybrydyczną naturę.



## ROZDZIAŁ 2

### Medium / podwójny transfer / obraz kompozytowy

#### Problem artystyczny. Lokacja uzasadnienia dla wybranych środków artystycznych i formalnych w odniesieniu do stworzonego cyklu prac.

*„Obraz jest czymś więcej aniżeli tylko produktem percepcji. Powstaje jako wynik osobowej lub kolektywnej symbolizacji. Wszystko, co pojawia się w polu spojrzenia lub przed okiem wewnętrznym, można na tej zasadzie ukonstytuować lub zmienić w obraz”<sup>4</sup>.*

Żyjemy w dobie erupcji obrazów. Ów stan rzeczy związany jest z faworyzowaniem przez kulturę wzroku, jako zasadniczego zmysłu, dzięki któremu jednostka odbiera i rozpoznaje rzeczywistość, zarówno w aspekcie fizycznym, fizykalnym, jak i metaforycznym. Owa nadprodukcja obrazów przybiera formę bombardowania odbiorcy obrazami naturalnymi – będącymi efektem artystycznej działalności w obrębie sztuk wizualnych, lub obrazami technicznymi, które mają obecnie charakter naturalnej ikonosfery, a odnoszą się do fotografii, obrazów ruchomych czy digitalnych. Jest ona niewątpliwie związana ze zwrotem wizualnym w teoretycznych rozważaniach nad obrazem, gdzie paradygmat językowy ustąpił pola paradygmatowi obrazowemu. Historia obrazów, będących czymś więcej niż percepcyjnym tworem, funkcjonującym w wizualnej przestrzeni, jest nierozdzielnie powiązana z historią mediów obrazowych. To właśnie medium czyni widzialnymi obrazy, jest fizycznym nośnikiem, którego potrzebują do poprawnej komunikacji z odbiorcą. Prace które powstały w rezultacie mojego namysłu nad obrazem i obrazowością w kontekście medium, odwołują się do obrazów endogenicznych, zachodzących we mnie jako miejscu – ciele, w którym gromadzą się obrazy. Interesujące w rozważaniach nad mediami jest to, iż poddają się – jak to ujął Lev Manovich – procesowi „remediacji”<sup>5</sup>. Oznaczałoby to, że unikalne cechy i specyfika jednego medium, może być zapośredniczona w obszar innego medium. W takim rozumieniu fotografia cyfrowa i komputer funkcjonują w obrębie tych samych narzędzi artystycznych, jak farby i pędzle. Oczywiście rola komputera jako maszyny medialnej, jest dalece szersza – staje się on bowiem formą „zapośredniczającą wszystkie gatunki produkcji kulturowej i artystycznej, kodem, za pomocą którego przekazy kulturowe są oddawane w różnych mediach”<sup>6</sup>.

Z właściwości tej korzystałem w procesie kreowania prac. Proces rozpoczął się od rejestracji „obrazów zobaczonych”, które w akcie reorientacji za sprawą digitalizacji obrazu, zmieniły swój charakter na obrazy symboliczne. Procedura związana z fotografią cyfrową, ujawniła jej paradoksalną naturę, tworzącą sprzeczność

– obrazy cyfrowe są i jednocześnie nie są obrazami. Z uwagi na fakt, iż rejestrowane przeze mnie obrazy miały cyfrową formę, we *Flusserowskim* ich postrzeganiu obrazami nie są. Ich natura jest symptomatyczna i odnosi się do procesów elektronicznych, ujętych i zredukowanych do informacji w systemie zero-jedynkowym. To z kolei stanowi o ich zdolności do kolportowania informacji, umożliwiając ich przemieszczanie się w obrębie różnych medialnych nośników, cechując obrazy digitalne mianem *nomadycznych*.

Pozyskane przeze mnie obrazy digitalne (korzystałem z aparatów: Canon EOS 60D oraz Canon EOS 1D Mark II), trafiły do wspomnianego w rozdziale pierwszym repozytorium obrazów cyfrowych „medialnej maszyny”. Zapisane w pamięci urządzenia rejestrującego obrazy – sekwencje *pikseli*, zostały przetransferowane przez *Input* komputera w obręb przestrzeni wirtualnej. Ich cyfrowy charakter pozostał niezmienny – korzystając z obrazów odnosiłem się do ich kwantowej struktury, zaniechawszy przeniesienia ich do formy papierowego nośnika. Etap ten świadomie pominąłem. Komputer, w którym zdeponowałem obrazy digitalne posłużył jako narzędzie postprodukcji, w odniesieniu do niematerialnego charakteru struktury archiwum. Syntetyzowałem przy jego użyciu obrazy. Bitowy zapis fotografii digitalnej dał nieograniczone możliwości interwencji w strukturę obrazów, zmianę chromatyki barw, dowolnej manipulacji warstwami. „*Logika komputerowa ustanawia płaszczyznę, w obrębie której mogą zachodzić procesy transkodowania kulturowego: media zostają zmienione w dane komputerowe, czyli w kod liczbowy, co pozwala je w coraz większym zakresie trans-kodować, tłumaczyć jedne media na ‘format’ innych*”<sup>7</sup>.

Obiektem mojego działania stało się zrealizowanie transferu, wykorzystującego płynność obrazów, dokonującego się między obrazami pierwotnie zapisanym w cyfrowej postaci na przeskalowane i zmonumentalizowane obrazy analogowe. Odniesienie się do wolumenu, wynikającego z fizycznych właściwości płócien, spowodowało, że za sprawą sekwencji zbliżeń, powstałe obrazy zdają się odsuwać i oddalać od swych prawzorów. Najważniejszą cechą, wynikającą z przeprowadzonego procesu było *transkodowanie*<sup>8</sup> i translacja danych. Informacja zawarta w cyfrowym kodzie obrazów digitalnych została przetransponowana na analogową formę. Do stworzonych w ten sposób prac malarskich odnoszę się nie w jednostkowy sposób, lecz – ujmując ich kolektywny charakter – do formacji obrazowej. Zrealizowany cykl obrazów utrzymany jest w zgaszonej kolorystyce. Dobrane barwy są chłodne, wręcz zimne – a odwołaniem do ich temperatury jest wrażenie związane z medium cyfrowym, które przez swój częściowo zdehumanizowany charakter jawi się jako zimne.

Równoległe do procesów, mających na celu kompilację elementów w ramach obrazu, powstawała projekcja obrazów ruchomych. Została stworzona w wirtualnej przestrzeni, w której informacje zakodowane były w postaci *wokseli*, odnoszących się do trójwymiarowego charakteru przestrzeni. W tym środowisku zbudowałem kompozycję, składającą się z elementarnych cząstek – *partikli*.

Tak spreparowana przestrzeń została zagospodarowana 70 modułami w ujęciu horyzontalnym, 30 modułami w ujęciu wertykalnym oraz 30 modułami stanowiącymi głębokość. Określiłem barwy

poszczególnych modułów oraz tła, będącego scenerią zdarzeń. Wybór padł na „nie kolory”: biały i czarny. Dynamikę przestrzeni określiłem poprzez wprowadzenie ruchu, za sprawą właściwości, nadanej *partiklom* – ich reakcji na fale dźwiękowe, pobudzające je do ruchu. Ta interakcja powodowała przeniesienie informacji z obszaru nieruchomych obrazów do obrazów ruchomych. Powstała w ten sposób wygenerowana elektronicznie projekcja, która prezentowana jest jako 1-minutowy, zapętłony zapis.

Ruchome elementy projekcji stały u podłoża działań, których rezultatem był drugi transfer informacji – z obrazów ruchomych do obrazów nieruchomych. Ponownie dokonał się zatem akt przekroczenia stosowności jednego medium i wykreowania dlań nowych zastosowań. Powstały analogowe modele cyfrowych pierwowzorów, przygotowane z folii poliwęglanowej, które posłużyły przemieszczeniu digitalnych elementów do struktury malowidła. Zbudowałem w ten sposób mechanizm, który w ramach praktyki artystycznej w sposób pojęciowy i materialny stopił różne środki wyrazu w jeden, kompozytowy obraz.

## ROZDZIAŁ 3

### Przestrzeń transmedialna / (nie)obecność

#### Opis podjętego problemu teoretycznego

Rozpatrywane przeze mnie pojęcie *przestrzeni transmedialnej*, odnosi do współczesnych praktyk artystycznych oraz strategii twórczych, w których kluczową rolę odgrywa wzajemne współuczestnictwo sztuk. Owo zjawisko *partycypacji sztuk*<sup>9</sup> w dyskursie, związanym ze sztukami wizualnymi przejawia się – jak to ujmuje J.-L. Nancy – w „[...] naśladowaniu i uczestniczeniu w sobie nawzajem. Każda ze sztuk jest modelem dla drugiej”<sup>10</sup>. Fakt silnego rozprzestrzenia się mediów elektronicznych w ostatnich dekadach sprawił, iż kultura stała się miejscem w którym przebiega szereg przemian i przeobrażeń.

W ujęciu tym, zakładającym konwergencyjną naturę sztuki, stare i nowe media zderzają się i wchodzą w coraz bardziej złożone rodzaje relacji, tworząc nową jakość realizowanych praktyk artystycznych. Nastąpił proces w którym określone narracje, dotychczas przypisane poszczególnym, traktowanym pojedynczo mediom, za sprawą integracji i interakcji komunikatów, ukształtowały nowy transmedialny rodzaj języka.

Wprowadzenie do sztuk wizualnych cyfrowych technik nowo-medialnych, przyczyniło się do zmiany imperatywu artystycznego w wymiarze strukturalnym. Znamiennym jest jednak fakt, jak zauważa H. Jenkins, że charakter wzajemnych relacji między tzw. starymi a nowymi mediami nie polega na konkurencyjnym wypieraniu starego przez nowe<sup>11</sup>, lecz na powstawaniu coraz bardziej złożonych i zbieżnych korelacji. Następstwem tych procesów stało się zreorganizowanie i stopniowe zacieranie się, rozmywanie granic, między sztywnymi, skategoryzowanymi dyscyplinami artystycznymi, prowadzące do immersyjnej metamorfozy.

Zrealizowana przeze mnie praca doktorska, wyrosła na gruncie doświadczenia samotnej wędrówki, której punkt początkowy stanowią zarejestrowane przeze mnie obrazy cyfrowe. Kwestia utraconej obecności, czy też (nie)obecności, do której się odnoszę w pracy doktorskiej, nawiązuje do znamiennego i zastanawiającego dla mnie stwierdzenia Victora Stoichity, który we wstępie do swej książki „Ustanowienie obrazu”, zawarł sentencję, iż „Książka ta, poświęcona pojawieniu się obrazu, została napisana w czasie jego zniknięcia”<sup>12</sup>. Stwierdzenie to znalazło poparcie w procedurach, które podejmowałem w ramach tworzenia prac. Rejestrowane cyfrowo obrazy, odnosiły się do fizycznie doświadczanych miejsc i lokacji, jednak sam obraz zniknął, będąc przekształconym przez algorytmy na postać bitową.

Cyfrowa fotografia dokonała translokacji widoku, rejestrowanego jako ekwiwalent obrazów w postaci znaków ikonicznych (obrazów obecnych), do obrazów w postaci indeksalnej (obrazów nieobecnych)<sup>13</sup>.

Właśnie ta przestrzeń i zachodząca w niej sieć wzajemnych relacji międzymedialnych, stała się dla mnie impulsem do namysłu nad strukturą i statusem obrazów. Problematyka którą prezentuję w przedstawianym w ramach pracy doktorskiej ujęciu, przesuwa namacalną fizyczność medium malarskiego w obszary charakterystyczne dla wirtualnych przestrzeni. Obrazy w formie cyfrowego śladu rzeczywistości zgadzają się „z niemożnością ujęcia świata, pozostawiając sobie jedynie możliwość wskazania na jego ulotną (nie)obecność. Funkcja wskazywania pozwala zaistnieć światu na powierzchni fotografii; jest to jedyny możliwy sposób fragmentarycznego ujęcia jego nieobecności i obecności”<sup>14</sup>. Ta logika cyfrowych obrazów przejawia się w paradoksie, odnoszącym się do współczesnego ikonoklazmu, który nie jest odpowiedzialny za proces „niszczenia obrazów”, ale za sprawą erupcyjnej nadprodukcji obrazów prowadzi do „zaniku rzeczywistości”<sup>15</sup>.

## ROZDZIAŁ 4

### Teorie i praktyki artystyczne stanowiące obszar odniesień do mojej twórczości

#### Antropologia obrazu, socjologia mediów, koncepcja apropiacji, strategia archiwum

Zagadnienia, opisywane w ramach pracy doktorskiej, odwołują się do teorii związanych z antropologią obrazu, kwestii socjologii mediów, koncepcji apropiacji i strategii archiwum. W odniesieniu do antropologii obrazu, przywołuję teorie Hansa Beltinga, którego definicja zakłada, iż „człowiek jest miejscem obrazów”<sup>16</sup>, czy też miejscem w którym gromadzą się obrazy. Triadę Beltinga konfrontowałem z problematyką poruszaną przez Jeana -Jaquesa Wunenburgera, podnoszącego kwestie obrazów percepcyjnych, pamięciowych i antycypacyjnych<sup>17</sup> oraz obszarów związanych z wizualnością obrazów<sup>18</sup> Georgesa Didi-Hubermana.

W nawiązaniu do socjologii mediów odnosiłem się do teorii Marshalla McLuhana, traktującego media w charakterze instrumentarium, jako narzędzia, mające zdolność rozszerzania ludzkich zmysłów. W koncepcji tej media stoją za tworzeniem środowiska obrazu, samemu pozostając niewidocznymi. Moją uwagę zwróciła również alternatywna wobec poprzedniej – koncepcja Niklasa Luhmana. Według tego systemu – media przybierają postać możliwości dla rzeczywistych form: Medium=możliwość. Rozpatrywałem także fenomenologiczną teorię mediów, według której istotą mediów jest ich transparentność. W teorii tej medium jest „środkiem, który funkcjonuje tylko wtedy, kiedy ono samo się wycofuje [...]Media pokazują coś, nie pokazując siebie”<sup>19</sup>.

Wykorzystane przeze mnie: *strategia archiwum* („to nie tylko miejsce służące do przechowywania, ale także miejsce zapomnienia, wymazywania z pamięci i znikania”<sup>20</sup>) i koncepcja apropiacji, odwołująca się do zawłaszczania fragmentów rzeczywistości wizualnej, determinowały proces kreacji prac i schemat działań, zmierzających do realizacji pracy doktorskiej.

Proces powstawania prac malarskich i sporządzania dyplomu doktorskiego odwoływał się do optyki, procedur i działalności artystów, których twórczość bliska jest mojej praktyce artystycznej. Jedną z afiliacji jest postawa belgijskiego artysty – Luca Tuymansa. Postać ta jest dla mnie bliska nie tylko za sprawą założeń formalnych, proponowanych przez antwerpskiego malarza, czy estetyki jego prac, ale również przez fakt jego czasowej utraty wiary w medium malarstwa. Ten urodzony w Belgii artysta, po okresie studiów skoncentrowanych na malarstwie, utracił wiarę w ten rodzaj działalności artystycznej. Tuymans w nowomediowej erze, w której malarstwo uznano za zbyt homogeniczną i konserwatywną formę ekspresji na okres dwóch lat porzucił malar-



stwo na rzecz obrazów ruchomych – zajął się filmem. Wracając do malarstwa, zaimplementował w nim nowe techniki, związane z kadrowaniem, sekwencjonowaniem czy zastosowaniem zbliżeń – elementów kluczowych w jego pracach. Wynikały one z jego doświadczeń z obcowania z obrazem filmowym i telewizyjnym. Obrazy Luca Tuymansa powstały za sprawą zgromadzonego repozytorium danych, którego zawartością stały się obrazy fotograficzne, telewizyjne i filmowe. Artysta porusza się w tematyce dotyczącej zarówno wielkich wydarzeń historycznych, jak również z pozoru banalnych scen, czy przedmiotach codziennego użytku. Często dokonuje redukcji poruszanych tematów do fragmentarycznie ujętego kadru, intensyfikując treść obrazów. Prace które tworzy mimo swej formy nie przedstawiają idei i wydarzeń w dosłowny sposób, lecz stanowią aluzyjną reprezentację, wyrażoną w formie niejednoznacznych fragmentów i szczegółów.

Praktykę inspiracji fotografią zbliżoną do moich realizacji, odnajduję również w działaniach artystycznych, podejmowanych przez niemieckiego artystę – Gerharda Richtera. Najmocniej uwiadczenia się ona w tworzonym przez artystę od 1962 r. „Atlasie” – konglomeracie niemalże 6 tysięcy ilustracji motywów, wykorzystanych później w obrazach. Artysta „petryfikował” fragmenty rzeczywistości, tworząc kompendium obrazów, na które składały się własnoręcznie wykonane fotografie. Wykorzystywał również zdjęcia reklam, pocztówki, fotografie modowe i inne. Richter nie postrzegał w tym kontekście fotografii jako zagrożenia względem malarstwa – wskazywał raczej na jej emancypacyjną energię. Jak twierdził *„Fotografia wyzwoliła mnie ze wszystkich konwencjonalnych kryteriów, które wiązałem ze sztuką, ponieważ fotografia [...] nie poddaje się artystycznym ocenom, jest ‘czystym obrazem’ (reines Bild)”*<sup>21</sup>. Jego bazujące na fotografii malarstwo z lat 60. – 80. stanowi więc autorsko wypracowany styl bez stylu i stało się sposobem na uprawianie przez Richtera malarstwa, bez konieczności kapitulowania wobec autorytetu, albo samodzielnego ustanawiania go. Fotograficzne, mgliste obrazy Richtera zmuszają odbiorców do analizy aktu patrzenia. Richter faworyzował fotografię nie tylko dlatego, że gwarantowała związek między wyglądem powierzchni dzieła a rzeczywistością za nim, ale również dlatego, że wyrzekła się wszelkiej roszczeniowości. Przytaczając myśl Berndta Stieglera – w pracach Richtera, wynikających z bezpośredniego obcowania z fotografią, budowana jest nie tylko świadomość utraty rzeczywistości w obrazach, ale także rzeczywistość straty. Obrazy stają się więc formą pamięci o tym co wiedzą, że nie mogą (w pełni) reprezentować.

Powstały w ramach pracy doktorskiej cykl prac malarskich, odwołuje się również do twórczości koryfeusza pop-artu – Andy’ego Warhola. Artysta ten używał zabiegów, za sprawą których dokonywał wyizolowywania obrazów z dotychczasowych kontekstów. Jego działania miały na celu wprowadzić powtarzalność motywów na podobieństwo obrazów drukowanych. Warhol spopularyzował w myśleniu o obrazie, praktykę zawłaszczania (*appropriation art*) i cytowania, sięgając m.in. do innych źródeł aniżeli te zaproponowane przez historię sztuki. Po 1966 r. kiedy stworzył serię sitodruków, będących reinterpretacją przedstawiających kwiat hibiskusa fotografii autorstwa Patricii Caufield, zwrócił

się ku fotografii autorskiej, traktując ją jako narzędzie produkcji obrazów technicznych.

Intermedialne związki tradycyjnej dyscypliny sztuki jaką jest malarstwo ze sztuką wideo (obrazów ruchomych), do których się odnoszę i których pojawienie się przeformowało paradygmat sztuki współczesnej, leżą w zakresie zainteresowań Dominika Lejmana. Działania tego artysty sztuk wizualnych stanowią dla mnie punkt odniesienia – projekcja realizowana jest bezpośrednio na płaszczyznę obrazu. Lejman przeprowadza formalne eksperymenty, determinujące wkroczenie w przestrzeń obrazu malarskiego, obrazów ruchomych, poszerzających pola percepcji i inicjujących „proces medializacji sztuki”<sup>22</sup>. Działania które podejmuje lokują jego twórczość wokół dyskursu, związanego z reprezentacją – między obecnością, a jej brakiem). Artysta rozszerza granice uprawianej przez siebie sztuki, generując nową przestrzeń dialogu między malarstwem a wideo – tworząc w rezultacie koherentne hybrydy, ewoluujące z wideomalarstwa, z coraz większą odwagą anektujące przestrzeń, w której bytują.

## PRZYPISY

<sup>1</sup> S. Sontag, *O fotografii*, Wydawnictwo Karakter, 2009, op. cit. 5

<sup>2</sup> V. Flusser – *Ku filozofii fotografii*, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2015, s. 37.

<sup>3</sup> H. Belting – *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, Universitas, Kraków 2012

<sup>4</sup> H. Belting – *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, Universitas, Kraków 2012, s. 12.

<sup>5</sup> L. Manovich – *Język nowych mediów*, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2006, s. 171.

<sup>6</sup> *Ibidem*, s. 171.

<sup>7</sup> T. Załuski – *Transmedialność?* [w] *Sztuki w przestrzeni transmedialnej pod red. Tomasza Załuskiego*, ASP Łódź, 2010, s. 15.

<sup>8</sup> L. Manovich – *Język nowych mediów*, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2006, s. 171.

<sup>9</sup> T. de Duve – *Postduchampowski ład. Uwagi o kilku znaczeniach słowa „sztuka”*, „Obieg”, nr 1-2, s. 50.

<sup>10</sup> J.-L. Nancy – *Dziki śmiech w gardzieli śmierci*, „Kresy”, nr 1 (49), 2002, s. 26.

<sup>11</sup> H. Jenkins – *Kultura Konwergencji. Zderzenie starych i nowych mediów*, Wydawnictwa akademickie i profesjonalne, Warszawa 2007, s. 12.

<sup>12</sup> V. Stoichita – *Ustanowienie obrazu, Metamalarstwo u progu ery nowoczesności, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2011, s. 7.

<sup>13</sup> F. Brunet – *Photography and Literature*, Reaction Books Ltd, London, 2009, op. cit., s. 150.

<sup>14</sup> Marta Koszowy – *Fotografia jako medium doświadczania rzeczywistości we współczesnej literaturze polskiej*

[w] *Sztuki w przestrzeni transmedialnej pod red. Tomasza Załuskiego*, ASP Łódź, 2010, s. 208.

<sup>15</sup> V. Sajkiewicz – *Malarstwo między mediami*, Zeszyty artystyczne, nr 16, Akademia Sztuk Pięknych w Poznaniu / grudzień 2006, s. 13.

<sup>16</sup> H. Belting – *Antropologia obrazów. Szkice do nauki o obrazie*, Universitas, Kraków 2007

<sup>17</sup> J.-J. Wunenburger – *Filozofia obrazów, słowo/ obraz terytoria*, Gdańsk 2011, s. 30-33.

<sup>18</sup> G. Didi-Huberman – *Przed obrazem, słowo /obraz terytoria*, Gdańsk 2011, s. 90.

<sup>19</sup> L. Wiesing – *Sztuczna obecność. Studia z filozofii obrazu*, Oficyna Naukowa, Warszawa 2012, s. 173.

<sup>20</sup> B. Stiegler – *Obrazy fotografii, Album metafor fotograficznych*, Universitas, Kraków 2009, s. 12.

<sup>21</sup> G. Dziamski – *Sztuka po końcu sztuki. Sztuka początku XXI wieku*, Arsenal, Poznań 2009, s. 118.

<sup>22</sup> R. W. Kluszczyński – *Medializacja sztuki i przestrzeń publiczna. Rozważania wokół twórczości Dominika Lejmana*, <http://www.atlassztuki.pl/pdf/lejman1.pdf> [data dostępu: 08.09.2017]

## ZAKOŃCZENIE

Konkludując pragnę odnieść się do efektów pracy, w postaci zrealizowanej przeze mnie formacji obrazowej, wykonanej w ramach dysertacji. Proces związany z tworzeniem prac, stanowiących rezultat dotychczasowych eksperymentów odniósł się do zagadnień, które determinowały poszukiwanie odpowiedzi na postawione na początku działań pytania. Formułowaty się one wokół kwestii, dotyczących innowacyjnego ukazania rzeczywistości wizualnej i tym, co poza nią. Dotykały także problematyki, związanej z formami manifestacji obecności w kontekście nieobecności. Odnosiły się do zagadnień i praktyk, funkcjonujących w obrębie transmedialnej przestrzeni.

Postawione przeze mnie pytania znalazły odpowiedź za sprawą przeprowadzonych eksperymentów formalno-artystycznych. Ich rezultatem jest przedstawiona dysertacja. Zrealizowany cykl obrazów zwraca uwagę na procesy i zjawiska, zachodzące we współczesnej sztuce, której paradygmaty ulegają reorientacji. Daje odpowiedź, wskazującą na rzeczywistość obrazów hybrydycznych i możliwość implementacji kodów i pojęć ze struktur digitalnych do materialnych obrazów.

Zrealizowana przeze mnie praca doktorska otwiera pole do dyskusji na temat obrazów, prezentowanych za sprawą współczesnych mediów, używanych na gruncie sztuk wizualnych, które stanowiąc formę technicznej rejestracji, wpływają na istotę obrazu oraz sposób jego recepcji.

## BIBLIOGRAFIA:

1. Hans Belting – *Antropologia obrazów. Szkice do nauki o obrazie*, Universitas, Kraków 2007
2. Aleksandra Skarbak – *Cytat, powtórzenie, zawłaszczenie*, Galeria Labirynt, Lublin 2014
3. Gilian Rose – *Interpretacje materiałów wizualnych. Krytyczna metodologia badań nad wizualnością*, PWN, Warszawa, 2010
4. Henry Jenkins – *Kultura Konwergencji. Zderzenie starych i nowych mediów*, Wydawnictwa akademickie i profesjonalne, Warszawa 2007
5. Georges Didi-Huberman – *Przed obrazem, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2011
6. Jean-Jaques Wunenburger – *Filozofia obrazów, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2011
7. Victor Stoichita – *Ustanowienie obrazu, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2011
8. Lambert Wiesing – *Sztuczna obecność. Studia z filozofii obrazu*, Oficyna naukowa, Warszawa 2012
9. Siegfried Zielinski – *Archeologia mediów*, Oficyna naukowa, Warszawa, 2010
10. Piotr Zawojski – *Sztuka obrazu i obrazowania w epoce nowych mediów*, Oficyna naukowa, Warszawa, 2012
11. Rosalind E. Krauss – *Oryginalność awangardy i inne mity modernistyczne, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2011
12. Grzegorz Dziamski – *Sztuka po końcu sztuki. Sztuka początku XXI wieku*, Galeria miejska Arsenał, Poznań 2009
13. Tomasz Załuski – *Transmedialność? [w] Sztuki w przestrzeni transmedialnej pod red. Tomasza Załuskiego*, ASP Łódź, 2010
14. Anne D'Alleva – *Metody i teorie historii sztuki*, Universitas, Kraków 2012
15. Roland Barthes – *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2008
16. Vilém Flusser – *Ku filozofii fotografii*, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2015
17. Susan Sontag – *O fotografii*, Wydawnictwo Karakter, 2009
18. Berndt Stiegler – *Obrazy fotografii, Album metafor fotograficznych*, Universitas, Kraków 2009
19. François Brunet – *Photography and Literature*, Reaction Books Ltd, London, 2009

Artykuły:

1. V. Sajkiewicz – *Malarstwo między mediami*, Zeszyty artystyczne, nr 16, Akademia Sztuk Pięknych w Poznaniu / grudzień 2006, s. 13.
2. T. de Duve – *Postduchampowski ład. Uwagi o kilku znaczeniach słowa „sztuka”*, „Obieg”, nr 1-2
3. J.-L. Nancy – *Dziki śmiech w gardzieli śmierci*, Kresy, nr 1 (49), 2002

Źródła internetowe:

1. [http://manovich.net/content/04-projects/004-paradoxes-of-digital-photography/02\\_article\\_1994.pdf](http://manovich.net/content/04-projects/004-paradoxes-of-digital-photography/02_article_1994.pdf) [data dostępu: 25.08.2017]
2. <http://www.atlassztuki.pl/pdf/lejman1.pdf> [data dostępu: 27.08.2017]
3. R. W. Kluszczyński – *Medializacja sztuki i przestrzeń publiczna. Rozważania wokół twórczości Dominika Lejmana* [w] <http://www.atlassztuki.pl/pdf/lejman1.pdf> [data dostępu: 08.09.2017]

## ABSTRAKT

Idea zakładająca artystyczną realizację malarskiego cyklu obrazów z elementami projekcji wideo, której składa się na praktyczną część mojej pracy doktorskiej, konstytuowała się przez okres trzech lat studiów doktoranckich. Ten intensywny czas, odnosząc go do działalności wystawienniczej, obfitował w wystawy krajowe i zagraniczne, podczas których krystalizował się główny wątek mojej twórczości. Poszukiwanie nowych środków wyrazu artystycznego zaowocowało pojawieniem się prac, których wspólnym polem porozumienia była transmedialność. W okresie tym powstały realizacje obrazów akrylowych / olejnych, grafiki cyfrowe, instalacje, realizacje wideo, wreszcie – prace łączące doświadczenia tradycyjnego malarstwa z elementami projekcji wideo.

Znamienne w refleksjach nad twórczością, którą uprawiam, było poszukiwanie możliwości wykreowania niekonwencjonalnych połączeń tradycyjnego warsztatu malarskiego z medium fotograficznym i elementami obrazów ruchomych. Malarstwo tradycyjnie ujęte w formę blejtramu, stanowić miało formalno-materialne podłoże, prowokujące do translacji zapisu fotograficznego na obraz malarski, którego komunikat wizualny rozszerzony został o faktor przynależny obrazom ruchomym.

Problematyka, którą zajmuję się na płaszczyźnie twórczości artystycznej, związana jest z malarskimi reinterpretacjami utraconej obecności w kontekście *symbolicznego opanowywania i zawłaszczania rzeczywistości*<sup>1</sup> poprzez medium fotograficzne i film (czy precyzując – obrazy ruchome). Przez lata obszarem moich malarskich predylekcji było i jest kreowanie zależności między mediami, owa przestrzeń rozumiana w sensie fizycznym, emocjonalnym, imaginacyjnym i mentalnym. Rezultat tych działań objawia się w formie cyklu prac malarskich, ujętego pod wspólnym tytułem: „*Przestrzeń transmedialna. Malarskie reinterpretacje utraconej obecności*”. Stanowi on zestaw malarskich kompozycji, odnoszących się do zjawiska transmedialności i konwergencji mediów.

Kwestia utraconej obecności, czy też (nie)obecności, do której się odnoszę w pracy doktorskiej, znalazła odzwierciedlenie w pozyskiwanych cyfrowo obrazach, nawiązujących do fizycznie doświadczanych miejsc i lokacji. Sam obraz zniknął, będąc przekształconym przez algorytmy na postać bitową.

Przedmiotem pracy doktorskiej jest formacja 8 prac malarskich zrealizowanych w technice akrylu/oleju na płótnie. Cykl został podzielony na dwa zestawy: na pierwszy z nich składa się sześć prac o wymiarach 100 x 160 cm. Drugi zaś stanowią dwie prace kompilacyjne w konwencji dyptyku o wymiarach 160 x 200 cm. Częścią integralną jednego z obrazów o wymiarach 160 x 200 cm jest zapętłona projekcja obrazów ruchomych, eksponowana bezpośrednio na płaszczyznę malowidła.

<sup>1</sup> S. Sontag, *O fotografii*, Wydawnictwo Karakter, 2009, op. cit. 5







## INTRODUCTION

### Introduction to the issues on creative activity

The idea assuming artistic realisation of a painting series of images with elements of a video projection, which is a practical part of my doctoral dissertation, was being constituted during the three years of my doctoral studies. This intense time, as far as exhibition activity is concerned, abounded in national and foreign exhibitions during which the main theme of my creativity was being formed. Searching for new means of artistic expression has resulted in the creation of artworks whose common field of understanding became *transmediality*. During this period, acrylic/oil paintings, digital graphics, installations, video productions – and finally – artworks combining the experience of traditional painting with elements of video projection were being realised.

While drawing reflections on my creativity, the most characteristic was looking for the possibility of creating unconventional connections of traditional painting techniques with a photographic medium and elements of moving images. Painting traditionally included in the form of a stretcher was to form a formal and material foundation provoking translation of a photographic record into a painting whose visual message was then extended with the factor belonging to moving images.

The issues I deal with at the level of artistic creation are related to the painterly re-interpretations of lost presence in the context of *symbolic capturing and appropriating of reality*<sup>1</sup> through a photographic medium and film (or, more precisely, moving images). Over the years, the area of my painting predilections has been the creation of relationships between the media; this space is understood in the physical, emotional, imaginary and mental sense. The result of these activities is manifested in the form of a series of painting works under the common title: “*Transmedial Space. Painterly Re-Interpretations of Lost Presence*”. It is a set of painting compositions referring to the phenomenon of transmediality and media convergence. The subject matter undertaken in the dissertation was obligating me to explore and verify the means of artistic expression, techniques and formal solutions used by me.

The obvious form of verifying the effectiveness of these activities was to make my creativity published in the form of expositions of artworks during individual and collective exhibitions. During my doctoral studies, I had individual exhibitions at the: “Galeria pod Czerwonym Dachem” Art Gallery in Ożarów, 2014; „Galeria U” Art Gallery in Warsaw, 2015; „Galeria Łażnia” Art Gallery in Radom, 2016. I participated in 38 collective exhibitions in Poland, France, Italy, and Ukraine as well. I was in charge of managing the artistic and scientific project “Urban structures in terms of re-creative synthesis” and participated in the project “Relation of mechanical time of image registration to the dynamics of real-time processes in the context of creative photographic / film / intermedial searches”, being implemented as part of the statutory research of the Jan Kochanowski University in Kielce. I was

also a keen participant of the International Artistic and Scientific Symposium *“Meetings in Krzemieniec”* and the International Interdisciplinary Conference *“Krzemieniec – Volhynian Athens. Historical, Educational and Artistic Space.”*

The possibility of confronting my own creativity with the artistic attitudes of participants of exhibitions and conferences resulted in gaining artistic and scientific experience – this, in turn, had a significant impact on the realisation of activities undertaken as part of my doctoral dissertation.

My dissertation has been divided into four chapters. The first chapter refers to the methods of realisation of paintings. This chapter contains a description of technical aspects of the created paintings as their number, dimensions, materials and a variety of technical means used for creating the cycle of artworks constituting the main body of doctoral diploma.

The second chapter describes the artistic problem I have undertaken in the dissertation. I justify there the artistic and formal means which I selected in order to create my cycle of artworks.

The third chapter is devoted to the theoretical problem. I include in it a description of the idea that was guiding me while posing a problem related to the translation and transposition of technical images into image formations, using elements of moving images.

In the fourth chapter, I present the artistic theories and practices being the reference point for my considerations included in the dissertation, and referring to the theories of anthropology of image, media sociology, concept of appropriation, as well as strategy of archives. There, I also present the issues and attitudes of artists whose artistic activity is close to my artistic creativity.

## CHAPTER 1

### Assumptions – methods of realisation

**Number and dimensions of artworks, technique, use of archives, post-production, use of computer software, realisation of paintings on canvases, realisation of digital projections.**

The subject of the doctoral dissertation is a cycle of 8 painting works realised by the acrylic/oil technique on canvas. The cycle was divided into two sets: the first one consists of 6 artworks having a 100 x 160 cm dimension. While the second one is constituted by two compilation artworks in the convention of a 160 x 200 cm diptych. The integral part of one of the 160 x 200 cm paintings is a looped projection of moving images, displayed directly on the painting surface.

The process of creating the artworks was multi-staged and assumed the use of *strategy of archives* in relation to the original repository of digital images containing the record of a specific inventory of the world. It is a collection of Flusser's *technical images*<sup>2</sup> made during the last 3 years within his creative stays in Italy. They serve as a point for further creative development thanks to interventions undertaken in the second stage – post-production using a computer and graphic tool in the form of the Adobe Photoshop program. The next step was the translation of the resulting record into a painting, using traditional artistic skills as well as acrylic and oil paints. A self-tucked canvas was the place where images and their meanings were to appear.

The next stage involved the creation of a video animation (Adobe After Effects) in the virtual space of the computer environment, consisting of moving images. On the desktop computer, I created an area to which I implemented basic components in the form of particles - the most elementary ones from which the space was built, and then, cast in the form of a looped projection onto a canvas of the 160 x 200 cm dimension. Dimensions and proportions of the moving image and its appearance in the right place on the painting were strictly adjusted to the technical parameters of canvas. An important factor for me was to make the projection a correlate of analogue images. This concept assumed that individual elements of moving images will be put into motion not by frame-by-frame animation, but thanks to the waves generated by sound being introduced to the virtual space. At the same time, I resigned from its audio characteristics. The acoustic oscillations were putting digital elements in motion, but the sound itself is absent.

The media participation process was being finalised at the moment of transplanting particles from the virtual space to the image space, thanks to the models made of polycarbonate foil. They were used to prepare and render the shape and idea of the particles in the analogue form.

The process mentioned above was applicable to the artworks of the 100 x 160 cm dimension and assumed the creation of the cycle of ordered particles which remain in close relation to the digital medium, actively influencing painting works. The record in the form of moving images applied in relation to one of the performances (160 x 200 cm) has dynamised the entire message with its form. Thus, the final effect is, in an anthropological sense, the implementation of Belting's *triad of notions: image – medium – body*<sup>3</sup>, which form a triangle of mutual relationships. The paintings created by me liquidate the boundaries between the media and are an example of the interaction between the image and technology – through its hybrid nature.



## CHAPTER 2

### Medium / double transfer / composite image

**Artistic problems. Location of justification for selected artistic relation to the created and formal means in relation to the created artwork cycle.**

*“An image is something more than just a product of perception. It arises as a result of personal or collective symbolisation. Everything that appears in the field of view or in front of the inner eye can be constituted or changed, basing on this principle, into an image.”<sup>4</sup>*

We live in an era of eruption of images. This state of affairs is associated with favouring vision by culture as a basic sense thanks to which every individual receives and recognises the reality, both in physical and metaphorical aspects. This overproduction of images takes the form of bombarding viewers with natural images – being the result of artistic activity within the visual arts, or technical images that nowadays have the character of natural iconosphere, and refer to photographs and moving or digital images. It is undoubtedly connected with the visual turn in theoretical considerations over the image, where the language paradigm gave way to the image paradigm.

The history of images, being something more than a perceptual creation functioning in the visual space, is integrally linked with the history of image media. It is the medium that makes the images visible, it is a physical carrier that they need for proper communication with their recipients. The artworks which were created as a result of my reflections on the image and picturesqueness in the context of medium, refer to endogenous images that are located in me as a place, i.e. my body which accumulates images. Very interesting in my considerations of the media is that they undergo – according to Lev Manovich – the process of “*remediation*”<sup>5</sup>. This would mean that the unique characteristics and specificity of one medium can be mediated in the area of another medium. In this sense, digital photography and a computer function within the same artistic tools as paints and brushes. The role of computer as a media machine is obviously far broader – it becomes a form “*mediating all kinds of cultural and artistic production, the code by means of which cultural messages are conveyed by various media*”<sup>6</sup>.

I was using this attribute in the process of creating my artworks. The process began with registering the “images seen” which in the act of reorientation, through image digitisation, changed their character into symbolic images. The procedure associated with digital photography revealed its paradoxical nature

which creates a contradiction – digital images are and are not images at the same time. Due to the fact that the images which I registered had a digital form, they cannot be treated as images according to *Flusser's* perception. Their nature is symptomatic and refers to electronic processes included and reduced to information in a zero-one system. This, in turn, determines their ability to distribute information, enabling them to move within various media carriers, characterising digital images as *nomadic*.

Digital images which I acquired (I was using cameras: Canon EOS 60D and Canon EOS 1D Mark II) were included in the repository of digital images of the „media machine” mentioned in the first chapter. The images – sequences of *pixels* – stored in the memory of recording device were transferred by the *input* of a computer into the virtual space. Their digital character remained unchanged – by using images I was referring to their quantum structure, and I refused to transfer them to the form of a paper carrier. I deliberately omitted this stage. The computer in which I deposited digital images served as a tool for post-production in relation to the intangible nature of the archive structure. I was synthesising images by using it. A bit record of digital photography gave me unlimited possibilities of intervention in the structure of images, change of colour chromatics, and free manipulation of layers. „*Computer logic establishes a plane within which cultural transcoding processes can take place: the media is changed into computer data, that is into a numerical code, which allows them to become increasingly transcoded, translate some media into the ‚format’ of others*”<sup>7</sup>.

The object of my action was to realise the transfer, using the fluidity of images, taking place among images originally recorded in a digital form on scaled and computerised analogue images. The reference to the volume, resulting from the physical properties of canvases, caused that due to the sequence of close-ups, the arising images seem to move away from their paradigms.

The most important feature resulting from the conducted process was *transcoding*<sup>8</sup> and translation of data. The information included in the digital code of digital images was transposed into an analogue form. I refer to the artworks created in this way not in an individual way, but – by taking their collective character into consideration – as an image formation. The realised cycle of paintings is kept in dim colours. The selected colours are cool, even cold, and the reference to their temperature is an impression associated with the digital medium which through its partly dehumanised character appears to be cold.

A projection of moving images was created in parallel to the processes aimed at compiling elements within the image. It was created in the virtual space in which information was encoded in the form of voxels referring to the three-dimensional nature of space. In this environment, I built a composition consisting of elementary particles – *partclones*. Such prepared space was developed with 70 modules in horizontal perspective, 30 modules in vertical perspective and 30 depth modules. I defined the colours of individual modules and the background being the scenery of events. The choice fell on “none-colours”, i.e. white and black. The dynamics of space was determined by introducing motion, due to the properties given to partclones, i.e. their reaction to sound waves stimulating them to move. This interaction

resulted in moving some information from the area of still images to moving images. In this way, an electronically generated projection was created, which is presented as a 1-minute looped recording.

Movable elements of the projection were the basis for activities which resulted in a second transfer of information – from the moving images to the still images. The act of exceeding the applicability of one medium and creating new applications for it was performed again. Analogue models of digital prototypes, prepared from polycarbonate foil, were created, which served to move digital elements to the painting structure. In this way, I built a mechanism that, in the framework of artistic practice, melted various means of expression, in a conceptual and material way, into a single and composite image.

## CHAPTER 3

### Transmedial space / (non-)presence

#### Description of undertaken theoretical problem

The notion of *transmedial space*, that I consider, refers to contemporary artistic practices and creative strategies in which the mutual participation of arts plays a key role. This phenomenon of the participation of arts<sup>9</sup> in the discourse associated with visual arts manifests itself – according to J.-L. Nancy – in “[...] imitation and participation in each other. Each art serves as a model for another one”<sup>10</sup>. The fact that the electronic media have been spreading rapidly in recent decades has made culture a place where a series of changes and transformations takes place. In this approach, assuming the convergent nature of art, old and new media collide and enter more and more complex types of relationships, creating a new quality of artistic practices. A process occurred in which certain narratives, so far assigned to individual and individually treated media, shaped a new transmedial kind of language through the integration and interaction of messages.

The introduction of digital new media techniques into the visual arts has contributed to the change of the artistic imperative in the structural dimension. However, it is a significant fact, as H. Jenkins notes, that the character of mutual relations between the so-called old and new media do not consist in the competitive displacement of the old by the new<sup>11</sup>, but on the emergence of increasingly complex and convergent correlations. Reorganisation as well as gradual blurring of the boundaries between the rigid and categorical artistic disciplines, leading to immersion metamorphosis, became the consequences of these processes.

My doctoral dissertation has grown on the ground of experience of a solitary journey whose starting point was constituted by digital images which I registered. The issue of lost presence or (non-)presence, to which I refer in my doctoral dissertation, refers to the characteristic and intriguing statement by Victor Stoichita who in the introduction to his book “The Self-Aware Image” concluded the sentence that “*This book, dedicated to the appearance of the image, was written during its disappearance*”<sup>12</sup>. This statement found support in the procedures which I undertook as part of creating the artworks. Digitally recorded images referred to physically experienced places and locations, but the image itself disappeared, being transformed by algorithms into a bit form. Digital photography has made a translocation of the view registered as an equivalent of images in the form of iconic characters (present images) to images in an indexed form (absent images)<sup>13</sup>.

It is this space and the network of mutual inter-medial relations taking place within it became an impulse for my reflections on the structure and status of images. The issues which I present within my doctoral dissertation shift the tangible physicality of the painting medium into the areas characteristic of virtual spaces. Images in the form of a digital trace of reality agree *“with the inability to capture the world, leaving only the possibility of indicating its elusive (non-)presence. The pointing function allows the world to appear on the surface of the photograph; it is the only possible way of fragmentary grasping of its absence and presence”*<sup>14</sup>. This logic of digital images manifests itself in a paradox referring to contemporary iconoclasm which is not responsible for the process of “destroying images”, but through the eruptive overproduction of images, leads to the *“disappearance of reality”*<sup>15</sup>.

## CHAPTER 4

### Artistic theories and practices being a reference point for my creativity

#### Anthropology of image, media sociology, concept of appropriation, strategy of archives

The issues described in the doctoral dissertation refer to the theories associated with the anthropology of image, media sociology, concept of appropriation, and strategy of archives. In reference to the anthropology of image, I evoke the theories by Hans Belting whose definition implies that “*a man is a place of images*”<sup>16</sup> or the place where images gather. I was confronting Belting’s Triad with the issues raised by Jean-Jaques Wunenburger dealing with the issues of perceptual, mental and anticipatory images<sup>17</sup> as well as areas related to the visuality of images<sup>18</sup> by Georges Didi-Huberman.

With regard to the sociology of media, I was referring to the theory by Marshall McLuhan who was treating the media as a tool with the ability to expand human senses. In this concept, the media are responsible for creating the image environment, and they themselves remain invisible. My attention was also turned to the concept by Niklas Luhman, which is alternative to the previous one. According to it, the media take the form of possibilities for real forms: Medium=Possibility. I was also analysing the phenomenological theory of media, according to which the essence of media is formed by their transparency. In this theory, the medium is “*a mean that only functions when it withdraws itself [...] Media show something without showing themselves*”<sup>19</sup>.

Used by me: strategy of archives (“*it is not only a place for storage, but also a place of oblivion, erasing memories and disappearance*”<sup>20</sup>) and the concept of appropriation referring to the expropriation of fragments of visual reality, were determining the process of creation of artworks and the scheme of activities aimed at preparing my doctoral dissertation.

The process of creating paintings and preparing my doctoral diploma was referring to the optics, procedures and activities of artists whose art is close to my artistic practice. One of the affiliations is the attitude of a Belgian artist – Luc Tuymans. This person is close to me not only because of the formal assumptions proposed by the painter from Antwerp, or the aesthetics of his artworks, but also because of his temporary loss of faith in the medium of painting. This artist born in Belgium, after a period of studies focused on painting, lost his faith in this kind of artistic activity. In the new-age era when painting was considered to be too homogeneous and conservative form of expression, Tuymans had resigned to paint in favour of moving pictures – he started to make films. When he returned to painting, he implemented new techniques in it, associated with framing, sequencing or applying close-

ups, i.e. key elements in his artworks. They resulted from his experience of communing with film and television images. Luc Tuymans's paintings were created using a wide selection of data in the form of photographic, television and film images. The artist deals with topics touching both great historical events as well as seemingly banal scenes or objects of everyday use. Frequently, he reduces these topics to a fragmented frame and thus intensifies the content of the images. The artworks which he creates, despite their form, do not present ideas and events in a literal way, but constitute an allusive representation expressed in the form of ambiguous fragments and details.

The artistic practice based on photographic inspirations, very similar to my own, I have also found in the artistic activities undertaken by a German artist – Gerhard Richter. It is most visible in the “Atlas” which has been created by the artist since 1962 – it is a conglomeration of almost 6 000 illustrations of motifs, later used in the paintings. The artist was “petrifying” the fragments of reality, creating a compendium of images, which consisted of self-taken photographs. He also used images from advertisements, postcards, fashion photographs and others. In this context, Richter did not see photography as a threat to painting – he was rather pointing out its emancipatory energy.

As he claimed, “*Photography has freed me from all conventional criteria that I associated with art, because photography [...] does not subject itself to artistic judgements, it is a 'pure picture' (reines Bild)*”.<sup>21</sup> His paintings based on photography from the 1960s and 1980s is thus his own style without style and has become a way for Richter to practice painting without having to surrender to authority or establish it by himself. Richter's photographic foggy images compel receivers to analyse the act of looking at them. Richter was favouring photography not only because it guaranteed the relationship between the appearance of the artwork surface and the reality behind it, but also because it renounced any claims. Quoting Berndt Stiegler's idea – in Richter's artworks, resulting from direct contact with photography, not only the awareness of the loss of reality, but also the reality of loss are being built in the paintings. Images thus become a form of remembrance about what they know that they cannot (fully) represent.

The cycle of paintings created as part of the doctoral dissertation also refers to the artworks of such an outstanding pop-art artist as Andy Warhol. This artist was using treatments thanks to which he was isolating images from previous contexts. His actions were aimed at introducing the repeatability of motifs, similar to printed images. Warhol popularised the use of appropriation art and quoting in thinking about the image by reaching to other sources than those proposed by the history of art, among others. After 1966, when he created a series of screen prints reinterpreting the photograph of a hibiscus flower taken by Patricia Caufield, he turned to authorial photography, treating it as a tool for producing technical images.

Intermedial relations with a traditional discipline of art, which is painting, with the video art (moving images), to which I refer and whose appearance has transformed the paradigm of contemporary art, are in the field of interest of Dominik Lejman. This artist's activities, in the field of visual arts, are the

point of reference for me – the projection is carried out directly on the painting surface. Lejman carries out formal experiments determining the entry into the space of a painting and moving images, and expanding the fields of perception as well as initiating the “*process of art medialisation*”<sup>22</sup>.

Actions which he undertakes locate his creativity around the discourse associated with representation, i.e. between presence and its lack. The artist expands the boundaries of his art by generating a new space of dialogue between painting and video – creating, as a result, coherent hybrids evolving from video painting, which are increasingly annexing the space in which they exist.

## NOTES

- <sup>1</sup> S. Sontag, *On Photography*, Karakter Publishing House, 2009, op. cit. 5
- <sup>2</sup> V. Flusser – *Towards the Philosophy of Photography*, Aletheia Publishing House, Warsaw 2015, p. 37.
- <sup>3</sup> H. Belting – *An Anthropology of Images. Sketches for Learning of Images*, Universitas Publishing House, Kraków 2012
- <sup>4</sup> H. Belting – *An Anthropology of Images. Sketches for Learning of Images*, Universitas Publishing House, Kraków 2012, p. 12.
- <sup>5</sup> L. Manovich – *The Language of New Media*, Academic and Professional Publishing House, Warsaw 2006, p. 171.
- <sup>6</sup> *Ibid.*, p. 171.
- <sup>7</sup> T. Załuski – *Transmediality?* [In:] *Arts in Transmedial Space*, Tomasz Załuski (ed.), Academy of Art in Łódź, 2010, p. 15.
- <sup>8</sup> L. Manovich – *The Language of New Media*, Academic and Professional Publishing House, Warsaw 2006, p. 171.
- <sup>9</sup> T. de Duve – *Postduchamp's Order. Remarks on several meanings of the word "art"*, “Obieg”, no. 1-2, p. 50.
- <sup>10</sup> J.-L. Nancy – *Wild Laughter in the Throat of Death*, Kresy no. 1 (49), 2002, p. 26.
- <sup>11</sup> H. Jenkins – *Convergence Culture. Where Old and New Media Collide*, Academic and Professional Publishing House, Warsaw 2007, p. 12.
- <sup>12</sup> V. Stoichita – *The Self-Aware Image. An Insight Into Early Modern Meta-Painting*, Słowo/Obraz Terytoria Publishing House, Gdańsk 2011, p. 7.
- <sup>13</sup> F. Brunet – *Photography and Literature*, Reaction Books Ltd, London 2009, op. cit., p. 150.
- <sup>14</sup> Marta Koszowy – *Photography as a Medium of Experiencing Reality in the Contemporary Polish Literature* [In:] *Arts in Transmedial Space*, Tomasz Załuski (ed.), Academy of Art in Łódź, 2010, p. 208.
- <sup>15</sup> V. Sajkiewicz – *Painting between Media*, Scientific Bulletins, no. 16, Academy of Art in Poznań / December 2006, p. 13.
- <sup>16</sup> H. Belting – *An Anthropology of Images. Sketches for Learning of Images*, Universitas Publishing House, Kraków 2007
- <sup>17</sup> J.-J. Wunenburger – *The Philosophy of Images*, Słowo/Obraz Terytoria Publishing House, Gdańsk 2011, pp. 30-33.
- <sup>18</sup> G. Didi-Huberman – *In front of the Image*, Słowo/Obraz Terytoria Publishing House, Gdańsk 2011, p. 90.
- <sup>19</sup> L. Wiesing – *Artificial Presence: Philosophical Studies in Image Theory*, Oficyna Naukowa Publishing House, Warsaw 2012, p. 73.
- <sup>20</sup> B. Stiegler – *Images of Photography. The album of Photographic Metaphors*, Universitas Publishing House, Kraków 2009, p. 12.
- <sup>21</sup> G. Dziamski – *Art after the end of Art. Art at the Threshold of the 21st Century*. Arsenał City Gallery, Poznań 2009, p. 118.
- <sup>22</sup> R. W. Kluszczynski – *Medialisation of Art and Public Space. Considerations on Dominik Lejman's creativity*, <http://www.atlazzstuki.pl/pdf/lejman1.pdf> [access date: 08.09.2017]



## CONCLUSIONS

In conclusion, I would like to refer to the effects of my work being in the form of the image formation I made as part of this dissertation. The process relating to the creation of artworks, resulting from the experiments which have been conducted so far, referred to the issues that determined the search for answers to the questions posed at the beginning of activities. They were formulating themselves around the issues related to the innovative presentation of visual reality and what is beyond it. They were also touching the issues related to the forms of manifesting presence in the context of non-presence. They were referring to the issues and practices functioning within the transmedial space as well.

The questions that had been earlier posed by me were answered through formal and artistic experiments. This dissertation is their result. The realised series of paintings draws attention to the processes and phenomena occurring in the contemporary art whose paradigms undergo reorientation. It gives an answer indicating the reality of hybrid images and the possibility of implementing codes and concepts from digital structures to material images.

My doctoral dissertation opens the ground for discussing the images presented through modern media, used on the basis of visual arts, which, in the form of technical registration, affect the essence of a given painting and the manner of its reception.

## BIBLIOGRAPHY:

1. H. Belting – *An Anthropology of Images. Sketches for Learning of Images*, Universitas Publishing House, Kraków 2007
2. Aleksandra Skarbek – *Citation-Repetition-Appropriation*, Labirynt Gallery, Lublin 2014
3. Gilian Rose – *Visual Methodologies. An Introduction To The Interpretation of Visual Materials*, PWN Publishing House, Warsaw, 2010
4. Henry Jenkins – *Convergence Culture. Where Old and New Media Collide*, Academic and Professional Publishing House, Warsaw 2007
5. Georges Didi-Huberman – *In front of the Image*, Słowo/Obraz Terytoria Publishing House, Gdańsk 2011
6. Jean-Jaques Wunenburger – *The Philosophy of Images*, Słowo/Obraz Terytoria Publishing House, Gdańsk 2011
7. Victor Stoichita – *The Self-Aware Image*, Słowo/Obraz Terytoria, Publishing House, Gdańsk 2011
8. Lambert Wiesing – *Artificial Presence:Philosophical Studies in Image Theory*, Oficyna Naukowa Publishing House, Warsaw 2012
9. Siegfried Zielinski – *Media Archeology*, Oficyna Naukowa Publishing House, Warsaw, 2010
10. Piotr Zawojski – *Art of Image and Imaging in the Era of New Media*, Oficyna Naukowa Publishing House, Warsaw 2012
11. Rosalind E. Krauss – *The Originality of the Avante-Garde and other Modernist Myths*, Słowo/Obraz Terytoria Publishing House, Gdańsk 2011
12. Grzegorz Dziamski – *Art after the end of Art. Art at the threshold of the 21st century*, Arsenal City Gallery, Poznań 2009
13. Tomasz Załuski – *Transmediality? [In:] Arts in Transmedial Space*, Tomasz Załuski (ed.), Academy of Art in Łódź, 2010
14. Anne D'Alleva – *Methods and Theories of Art History*, Universitas Publishing House, Kraków 2012
15. Roland Barthes – *Camera Lucida: Reflections on Photography*, Aletheia Publishing House, Warsaw 2008
16. Vilém Flusser – *Towards the Philosophy of Photography*, Aletheia Publishing House, Warsaw 2015
17. Susan Sontag – *On Photography*, Karakter Publishing House, 2009
18. Berndt Stiegler – *Images of Photography. The album of Photographic Metaphors*, Universitas Publishing House, Kraków 2009
19. François Brunet – *Photography and Literature*, Reaction Books Ltd, London 2009

Articles:

1. V. Sajkiewicz – *Painting between Media*, Scientific Bulletins, no. 16, Academy of Art in Poznań / December 2006, p. 13.
2. T. de Duve – *Postduchamp's Order. Remarks on several meanings of the word "art"*, "Obieg", no. 1-2
3. J.-L. Nancy – *Wild Laughter in the Throat of Death*, Kresy no. 1 (49), 2002

Internet sources:

1. [http://manovich.net/content/04-projects/004-paradoxes-of-digital-photography/02\\_article\\_1994.pdf](http://manovich.net/content/04-projects/004-paradoxes-of-digital-photography/02_article_1994.pdf) [access date: 25.08.2017]
2. <http://www.atlassztuki.pl/pdf/lejman1.pdf> [access date: 27.08.2017]
3. R. W. Kluszczyński – *Medialisation of Art and Public Space. Considerations on Dominik Lejman's creativity* [In:] <http://www.atlassztuki.pl/pdf/lejman1.pdf> [access date: 08.09.2017]

## ABSTRACT

The idea assuming artistic realisation of a painting series of images with elements of a video projection, which is a practical part of my doctoral dissertation, was being constituted during the three years of my doctoral studies. This intense time, as far as exhibition activity is concerned, abounded in national and foreign exhibitions during which the main theme of my creativity was being formed. Searching for new means of artistic expression has resulted in the creation of artworks whose common field of understanding became *transmediality*. During this period, acrylic/oil paintings, digital graphics, installations, video productions – and finally – artworks combining the experience of traditional painting with elements of video projection were being realised.

While drawing reflections on my creativity, the most characteristic was looking for the possibility of creating unconventional connections of traditional painting techniques with a photographic medium and elements of moving images. Painting traditionally included in the form of a stretcher was to form a formal and material foundation provoking translation of a photographic record into a painting whose visual message was then extended with the factor belonging to moving images.

The issues I deal with at the level of artistic creation are related to the painterly re-interpretations of lost presence in the context of *symbolic capturing and appropriating of reality*<sup>1</sup> through a photographic medium and film (or, more precisely, moving images). Over the years, the area of my painting predilections has been the creation of relationships between the media; this space is understood in the physical, emotional, imaginary and mental sense. The result of these activities is manifested in the form of a series of painting works under the common title: “*Transmedial Space. Painterly Re-Interpretations of Lost Presence*”. It is a set of painting compositions referring to the phenomenon of transmediality and media convergence. The issue of lost presence or (non-)presence, to which I refer in my doctoral dissertation, was reflected in digitally acquired images referring to the physically experienced places and locations. The self-image disappeared as being transformed by algorithms into a bit form.

The subject of the doctoral dissertation is a cycle of 8 painting works realised by the acrylic/oil technique on canvas. The cycle was divided into two sets: the first one consists of 6 artworks having a 100 x 160 cm dimension. While the second one is constituted by two compilation artworks in the convention of a 160 x 200 cm diptych. The integral part of one of the 160 x 200 cm paintings is a looped projection of moving images, displayed directly on the painting surface.

<sup>1</sup> S. Sontag, *On Photography*, Karakter Publishing House, 2009, op. cit. 5





# PRZESTRZEŃ TRANSMEDIALNA

Malarskie reinterpretacje utraconej obecności

DOKUMENTACJA PRACY DOKTORSKIEJ

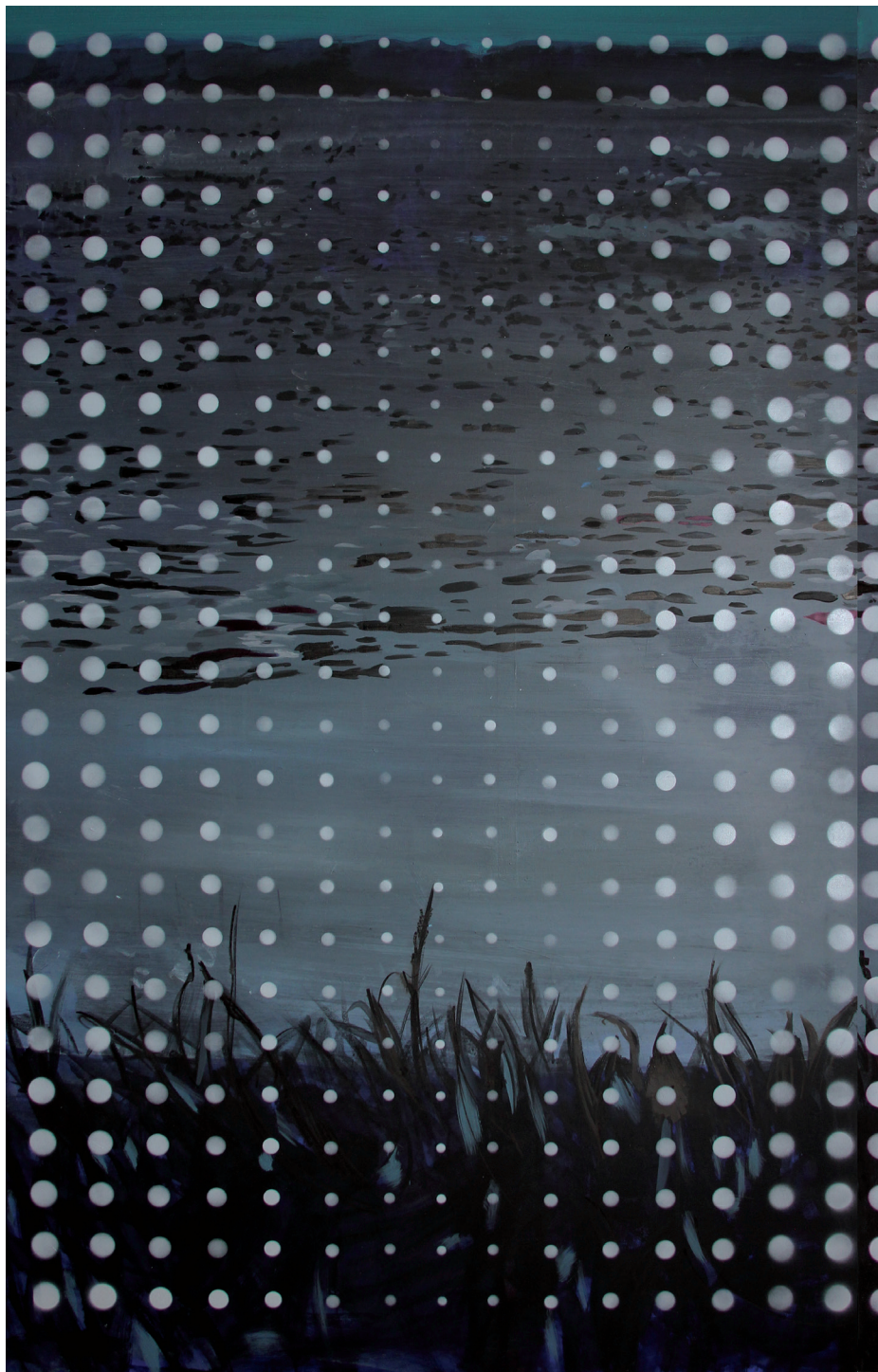
# TRANSMEDIAL SPACE

Painterly Re-Interpretations of Lost Presence

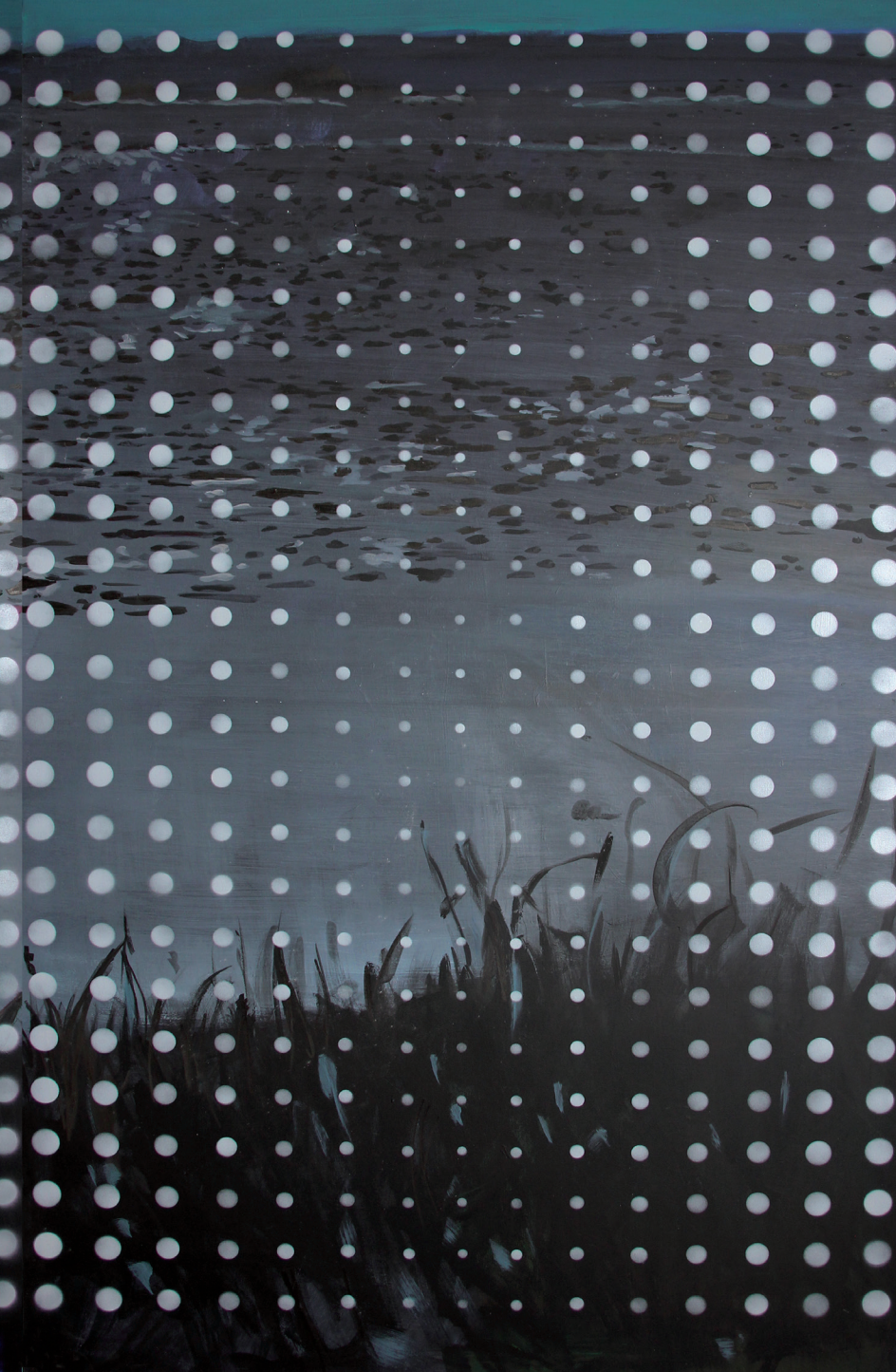
DOCUMENTATION OF DOCTORAL WORK

**Kompozyt** (dyptyk)  
akryl/olej na płótnie  
160 x 200 cm, 2016

**Composite** (dyptyk)  
acrylic/oil on canvas  
160 x 200 cm, 2016

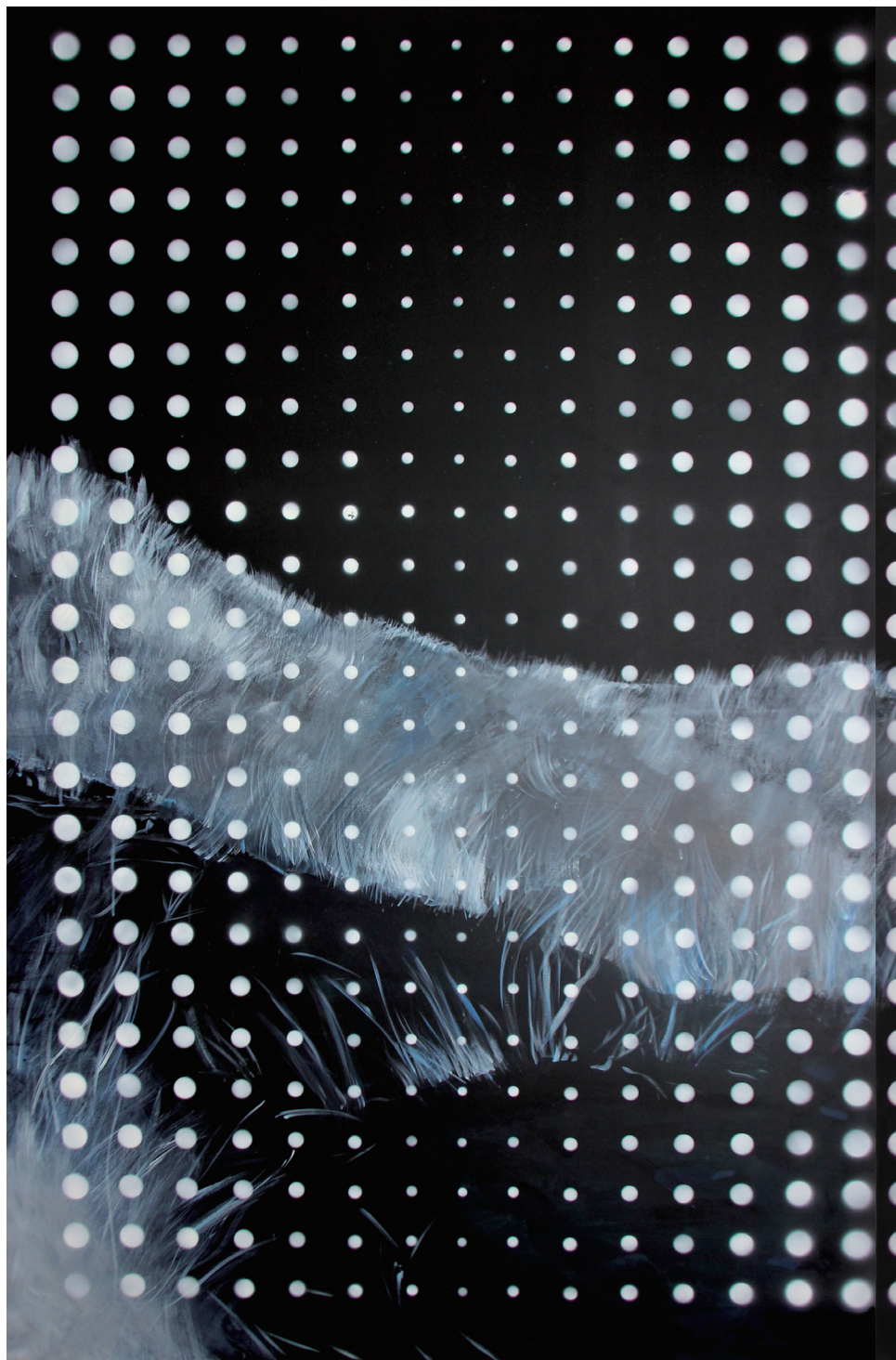




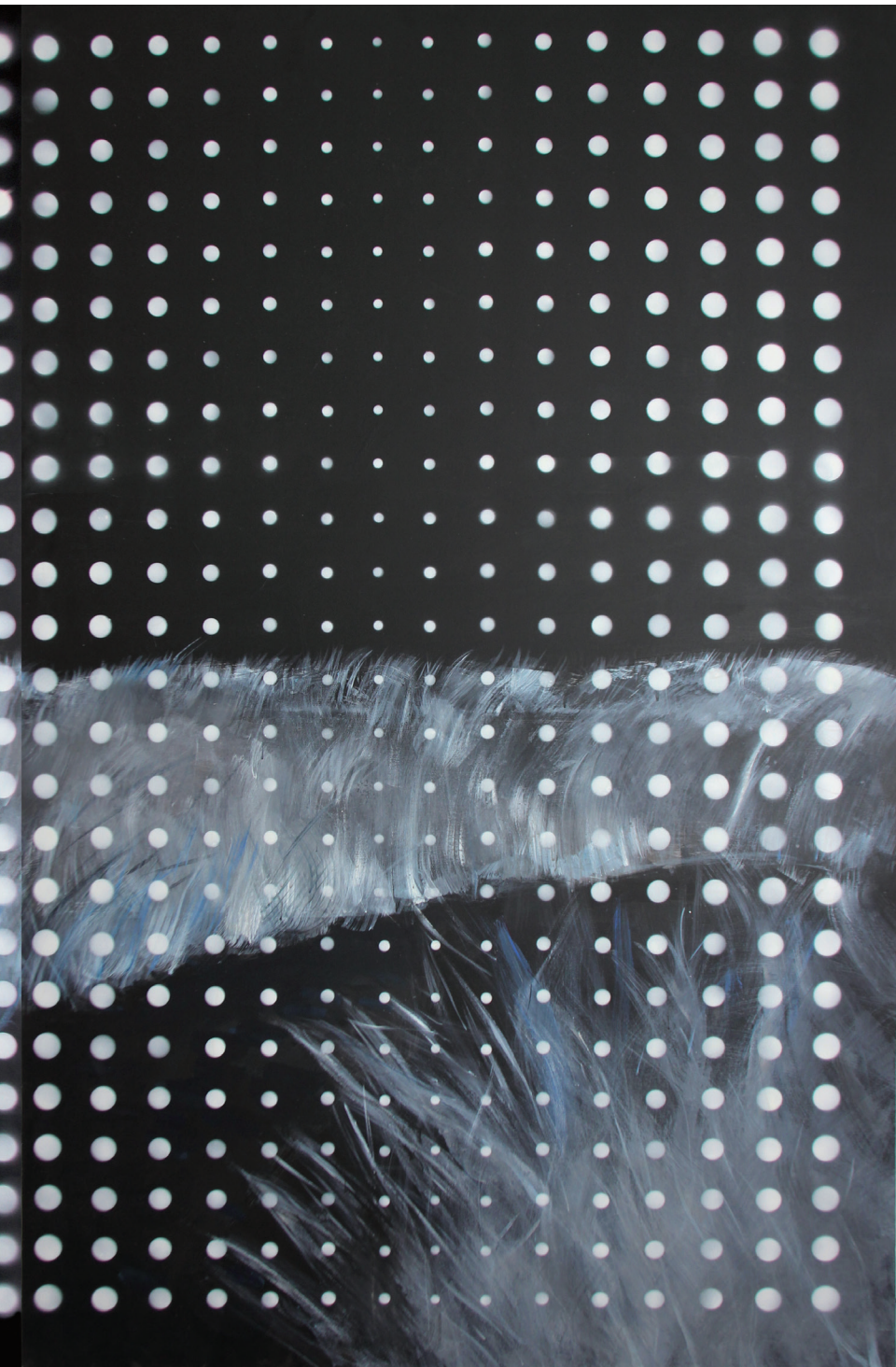


**Habitat** (*dyptyk*)  
akryl/olej na płótnie  
160 x 200 cm, 2016

**Habitat** (*diptych*)  
acrylic/oil on canvas  
160 x 200 cm, 2016

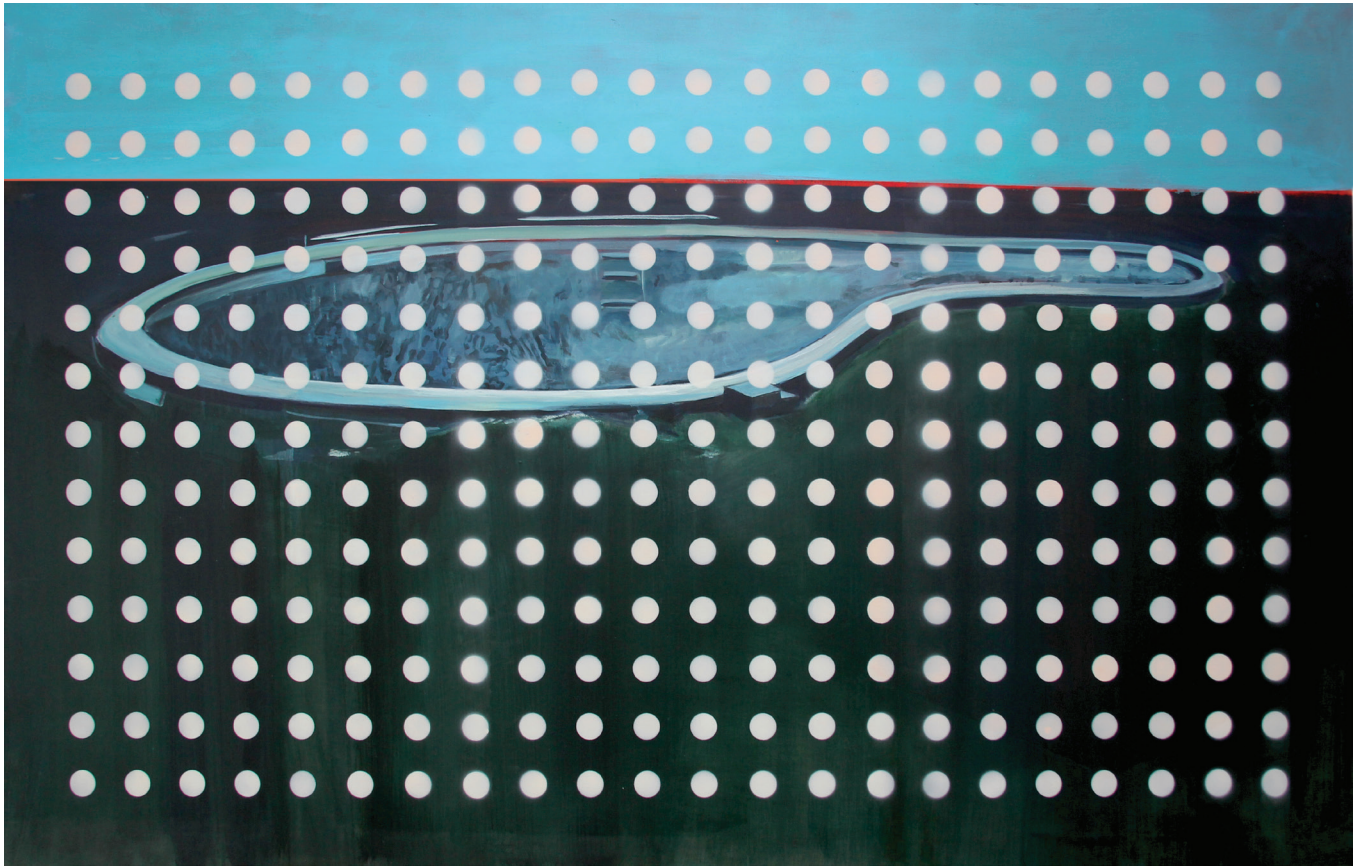






**Petryfikacja**, akryl/olej na płótnie, 100 x 160 cm, 2016

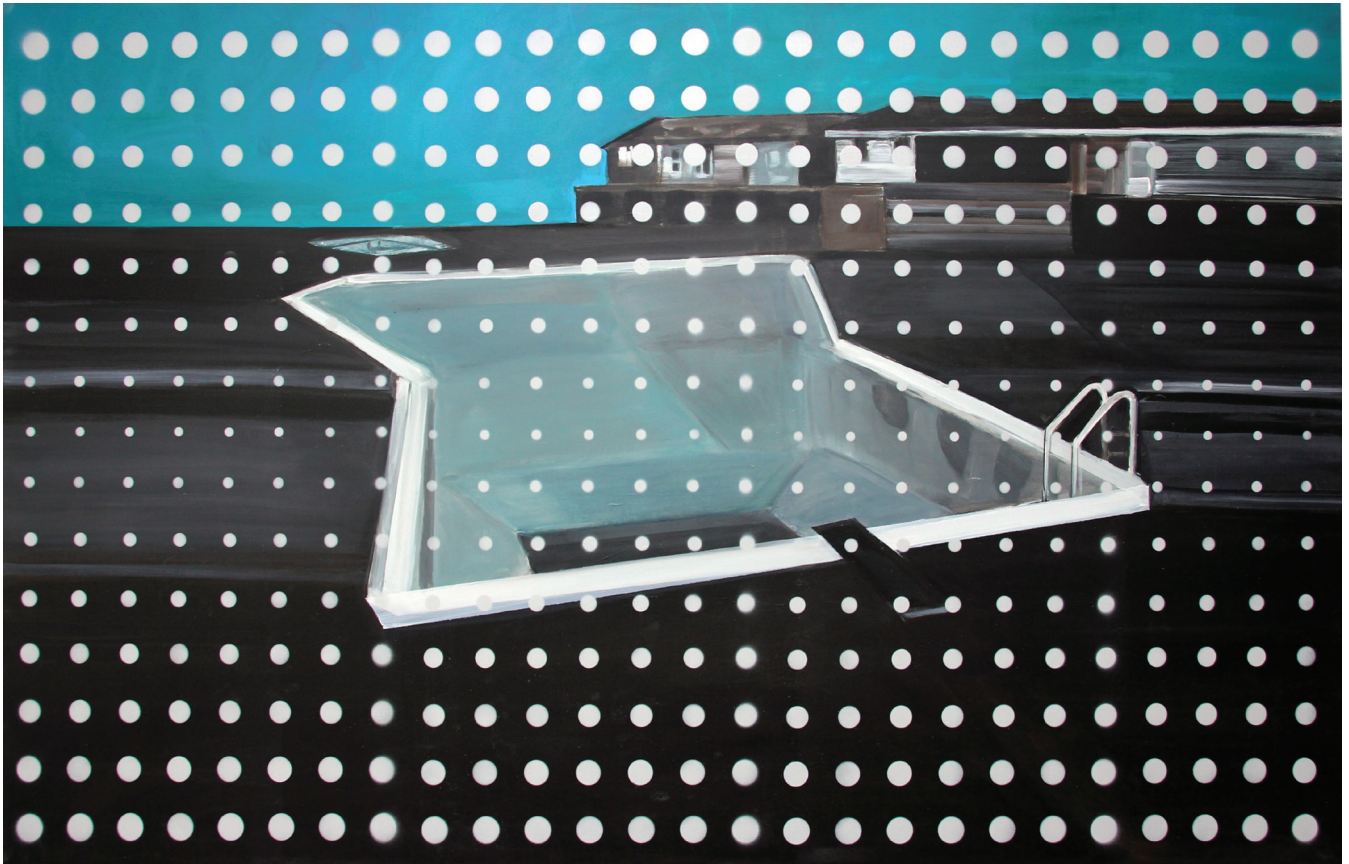
**Petryfication**, acrylic/oil on canvas, 100 x 160 cm, 2016



**Widmo**, akryl/olej na płótnie, 100 x 160 cm, 2016

**Spectre**, acrylic/oil on canvas, 100 x 160 cm, 2016

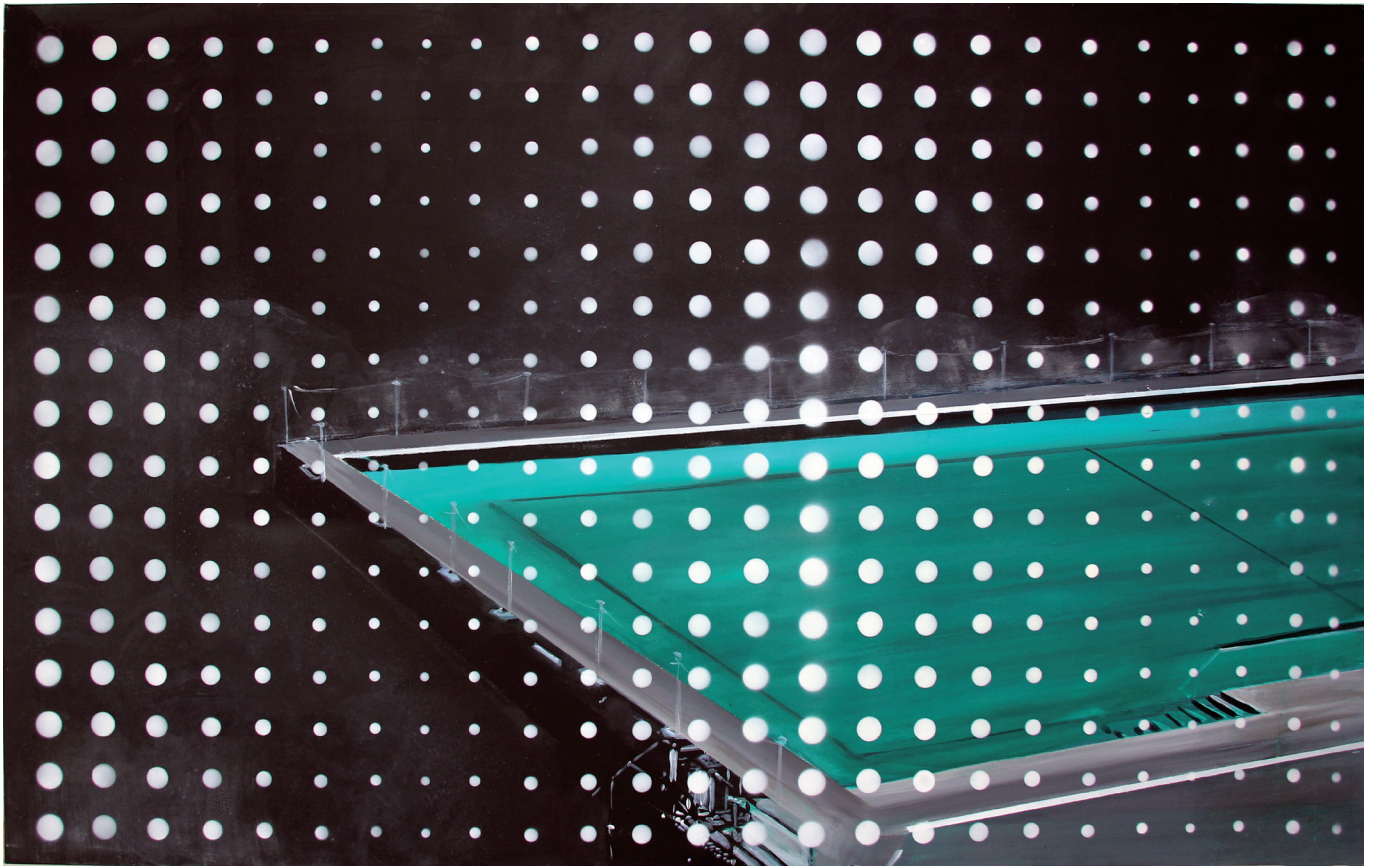




**Niemoc**, akryl/olej na płótnie, 100 x 160 cm, 2016

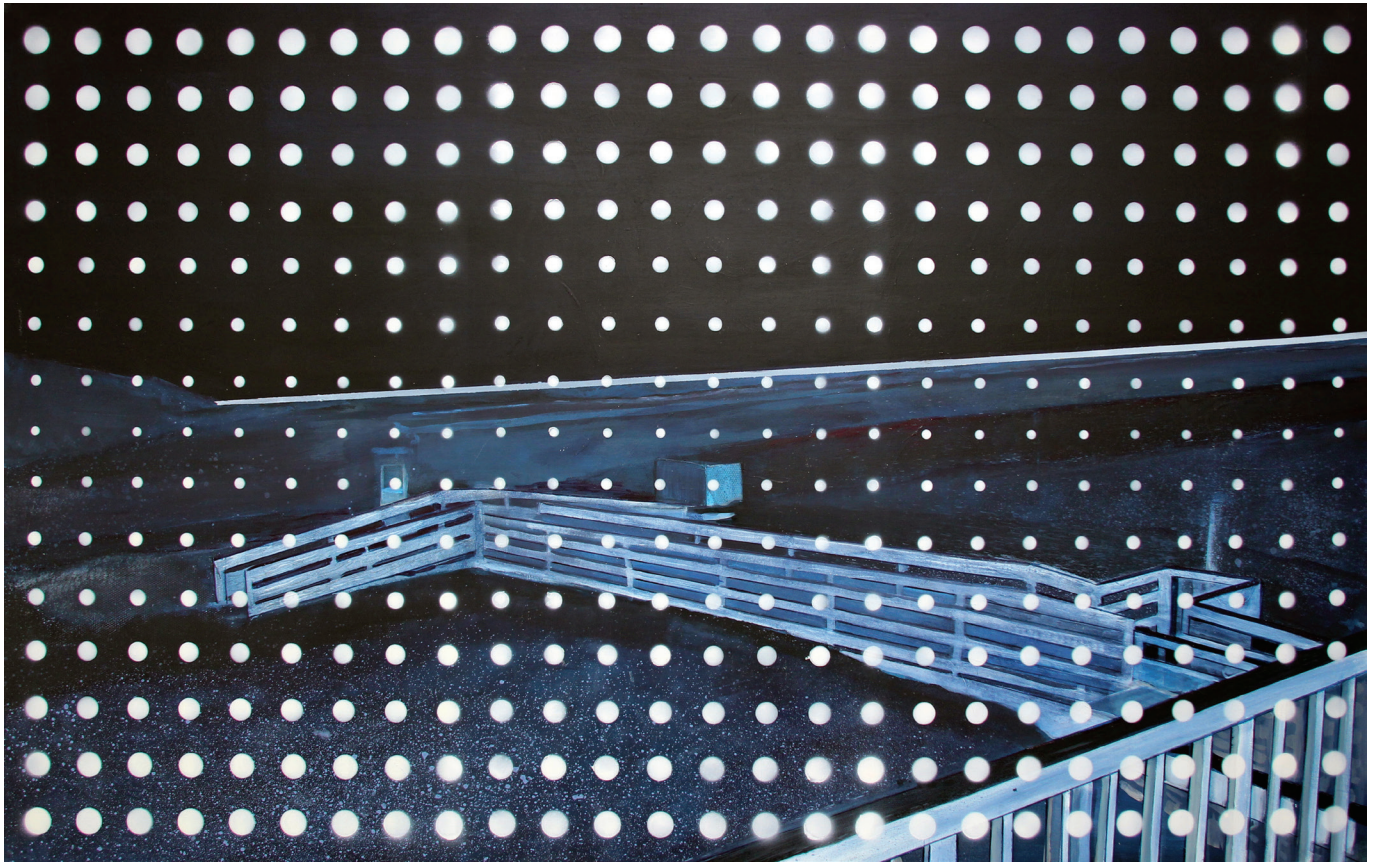
**Powerlessness**, acrylic/oil on canvas, 100 x 160 cm, 2016





**Zaćmienie**, akryl/olej na płótnie, 100 x 160 cm, 2017

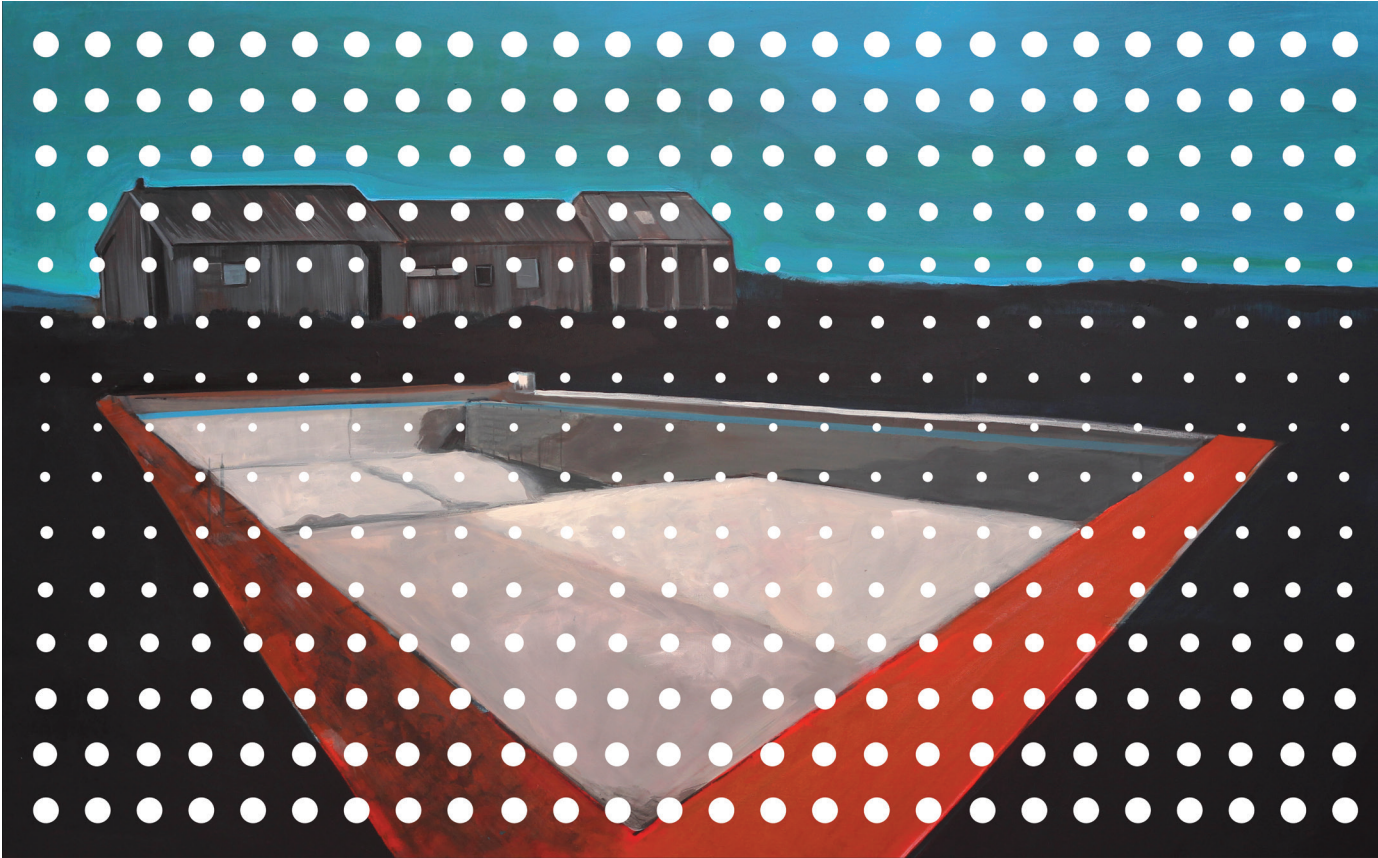
**Eclipse**, acrylic/oil on canvas, 100 x 160 cm, 2017



**Nietrwanie**, akryl/olej na płótnie, 100 x 160 cm, 2017

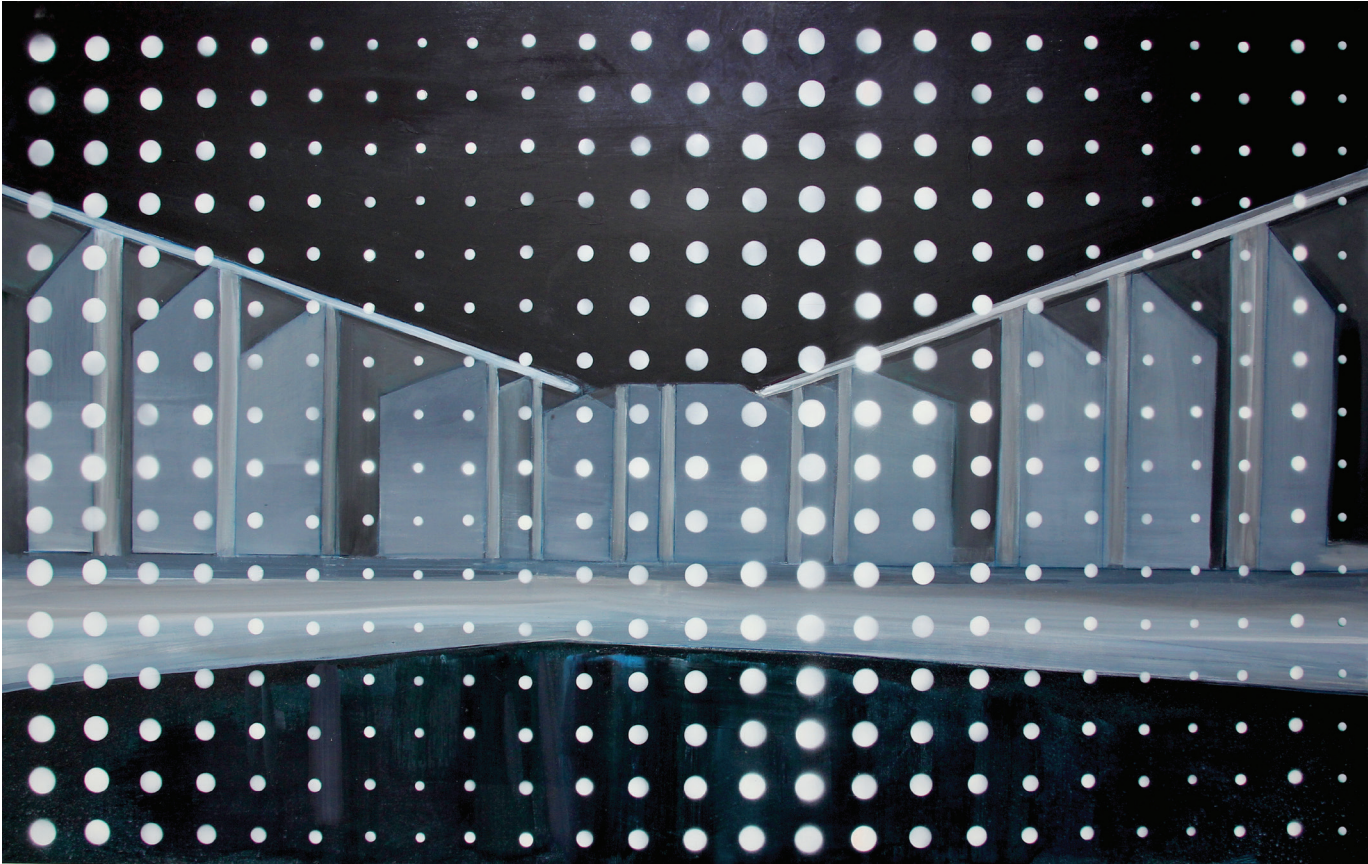
**Non-permanent**, acrylic/oil on canvas, 100 x 160 cm, 2017





**Nieobecność**, akryl/olej na płótnie, 100 x 160 cm, 2017

**Absence**, acrylic/oil on canvas, 100 x 160 cm, 2017





**Przestrzeń** (*wybrane klatki*)  
animacja  
0:01:00, 2017

**Space** (*selected frames*)  
animation  
0:01:00, 2017

