

**AKADEMIA SZTUK PIĘKNYCH
IM. WŁ. STRZEMIŃSKIEGO W ŁODZI**

ALEKSANDRA HOFFER

**CYKL GRAFIK OBRAZUJĄCY WZAJEMNE RELACJE
ZWIĄZKÓW OBRAZU ANALOGOWEGO I CYFROWEGO**

**PROMOTOR
DR HAB. PROF. ASP WITOLD WARZYWODA**

ŁÓDŹ 2022

I VIDEO

Prace, które zawarłam w serii dyplomowej pod tytułem „AUTO-MEMO” odnoszę do indywidualnego przeżywania, zapisu i samostanowienia o własnej wizualności poprzez stworzenie kolekcji grafik, wydawnictwa artystycznego oraz nagrań video. AUTO-MEMO to wprost tłumacząc, automatyczny zapis w trybie nagrywania w ustawieniach kamery MINI-DV. Przygotowana przeze mnie kolekcja audio-wizualna stanowi podsumowanie poszukiwań i badań wychodzących z klasycznego warsztatu graficznego. Ruch obrazu jest rozszerzeniem przestrzeni, w której może funkcjonować grafika i przeobrażać się w artystyczne prace video oraz sięgać po dźwięk jako integralną część wypowiedzi artystycznej.

Zbigniew Kluszczyński i Tomasz Załuski we wstępie książki „Wideo w sztukach wizualnych” określają prace video jako narzędzie remediacji tradycyjnych sztuk plastycznych, które poszerza ich pola i otwiera się na transmedialną wymianę, przyczyniając się do stworzenia skomplikowanej topografii współczesnych praktyk artystycznych.¹

Dobrana przeze mnie pewna konwencja pracy dyplomowej przyjmuje narastająco przekształcające się formy, które równocześnie wzajemnie się rozwijają i przybierają nowe konfiguracje. Jest to czytelna forma przejścia od klasycznej grafiki warsztatowej, która poprzez eksperyment i niekiedy skrajną eksplorację techniki, dochodzi do kolejnej odmiany. W omawianym przypadku jest nią wydawnictwo artystyczne - zin, który podkreśla fizyczność druku, zastosowanych materiałów i konceptualne podejście do projektu. Ponowną przemianą graficzną jest zainicjowanie cyklu grafik, które odnoszą się do powstałych zakłóceń oraz korzystają z warsztatowych doświadczeń związanych z drukiem. Moją decyzją w pracy artystycznej jest wyostrenie określonego detalu, który wpływa na obraz prowadząc do szumu o ziarnistej strukturze oraz do zniekształceń finalnego obrazu. Każda z części pracy dyplomowej porusza zagadnienia fizyczności, zmysłowości, samoświadomości, przekształceń i sensorycznych doznań obcowania z materią fizyczną i cyfrową. Złożoność koncepcji wynika z zastosowania różnorodnych środków wyrazu, aby rozbudzić zmysły odbiorcy. Interpretacja zostaje otwarta dla doświadczeń widzów. Praca „AUTO-MEMO” stanowi zestawienie indywidualnych wyborów, ciekawości związanej z eksperymentem, poszukiwaniem i podejmowaniem ryzyka, przekraczaniem utartych i sprawdzonych rozwiązań, aby wciąż cieszyć się z własnej pracy artystycznej, która stale ewoluuje. Jako artystka jestem konsekwentna w podejmowanych działaniach i wyczulona na aktualne przemiany świata, w tym świata sztuki.

Piotr Zawojcki w książce „Sztuka obrazu i obrazowania w epoce nowych mediów” przytacza twórczość audio-wizualną Briana Eno, który eksplorował zagadnienie struktur obrazowych i dźwiękowych i ich wzajemne przenikanie się. Zawojcki wyodrębnia realizacje Eno oparte na antynarratywnym opowiadaniu wizualnym, podporządkowanym zasadzie repetetywności, która jest wyznacznikiem jednocześnie warstwy dźwiękowej.²

Przywołuję krytyczne wypowiedzi Briana Eno odnoszące się do medium video, przenoszonego obecnie

1 Wideo w sztukach wizualnych, pod red. Ryszarda W. Kluszczyńskiego, Tomasza Załuskiego, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Galeria Labirynt, Łódź-Lublin 2018, s. 288, str. 8

2 Piotr Zawojcki, Sztuka obrazu i obrazowania w epoce nowych mediów, Oficyna Naukowa, Warszawa 2012, s. 338, str. 253

na wyświetlacze: „Postrzegam telewizję jako medium obrazowe, a nie medium służące narracji. Wideo dla mnie jest sposobem operowania światłem, tak jak malarstwo jest operowaniem kolorem. To, co widzimy, to po prostu światło kształtowane na różne sposoby. Dla artysty jest najlepszym świetlnym narzędziem jakie kiedykolwiek ktoś wynalazł.”³

Analizując teoretyczne podłoże własnej pracy artystycznej sięgam po zagadnienia, którymi mogę scharakteryzować swoją twórczość jako postawę eksplorującą. Wyznaczają kontekst i teoretyczne odniesienia do podjęcia kolejnych realizacji, jak i interpretacji poprzednich, oraz ich zrozumienia. Sięgam po leksykon praktyk eksperymentalnych, który powstał przy udziale artystów, filozofów, badaczy kultury, krytyków sztuki i muzyki, filmoznawców, socjologów i naukowców. Leksykon ukazał się pod redakcją Magdy Roszkowskiej i Bogny Świątkowskiej, wydany przez Fundację Nowej Kultury, Bęc Zmiana w 2012 roku, jako pole do krytycznej dyskusji. Poniżej przybliżę wybrane tematy i w ich kontekście poddam analizie fragmenty pracy doktorskiej, zestawu grafik, projekcji video oraz wydawnictwa artystycznego w formie zina.

Rozpoczynając od pracy video, swoje doświadczenia nad nagraniami rozpoczęłam od tworzenia animacji poklatkowych, stopniowo wprowadzając ruch obrazu i śledząc zachodzące zmiany w przejściu klatki po klatce. Materiałem bazowym były auto-nagrania wykonane kamerą, w których wykorzystałam ruch własnego ciała. W mojej obserwacji manipulacja czasem, nagłe przyspieszenie czy odrealnione spowolnienie obrazu wpływa na powstawanie zniekształceń w postrzeganiu pojedynczych klatek i ich zachwianej ciągłości. W nagraniu wideo wprowadziłam zależności, które zaczęły powstawać poprzez połączenie rejestracji ruchu ludzkiego ciała z automatyką i mechanicznym wymiarem animacji poklatkowej. Przenikanie się nakładanych na siebie rytmów tworzy żywiołową kompozycję nagrania o zmiennym tempie i jednocześnie utrzymanym repetytywnym charakterze. Ograniczony zestaw grafik i krótkich nagrań użyty jako materiał bazowy do dwój jednocześnie wyświetlanych projekcji, pozwolił mi skupić się na rejestracji zjawisk optycznych wynikających z wprowadzonego ruchu oraz sterowania częstotliwością obrazu.

Dynamika projekcji wprowadzona została przeze mnie poprzez ułożenie następujących po sobie klatek o odrębnym kształcie i intensywności prześwieleń. Przyjęta konwencja zakłada czynnik porządkujący, za który kompozycja przyjmuje losowy rozkład koncentrowania się uwagi odbiorcy na materiale wizualnym, podporządkowany ograniczeniu fizjologicznemu. Wybiórcza selektywność oka wychwytuje przypadkowe zestawienia obrazów tworzących serie.⁴

Wykorzystuję sprecyzowane środki wyrazu, doprowadzając do surowej, konkretnej, zniekształconej formy wizualnej. Poprzez wypracowane zestawienie technik, środków, materiałów, narzędzi formułuję sprzeciw wobec postaw nastawionych na miłe doznania, rosnącą konsumpcję towarów, o coraz bardziej jednorazowej formule, prowadząc do nadprodukcji, katastrof ekologicznych i wyczerpania. Cyfrowość ogranicza fizycznie istniejące relacje. Prowadzi do obfitości i rosnącej automatyzacji życia wraz z rozwojem technologii oraz postaw konformistycznych w społeczeństwie zabiegających o poczucie pozornego spokoju, który nierzadko przekształca się w depresję i odczuwanie niepokoju. Posługuję się zakłóceniami, szumami, ziarnem w obrazie, tworząc tekstury, które stanowią przeciwstawienie do najwyższej jakości obrazu, jego odrealnieniu w skrajnie nasyconej kolorystyce, czy wysokiej dynamice, która silnie stymuluje odbiorców i kreację świata fikcji. Zachwianie pomiędzy światem realnym a cyfrowym, prowadzi do intensywnego

3 Ibidem, str. 260

4 Estetyka szumów. Roman Bromboszcz, Estetyka zakłóceń, Wyższa Szkoła Nauk Humanistycznych i Dziennikarstwa, Poznań 2010, s. 222, Str 108-109

przenikania cyfrowości do naszego codziennego funkcjonowania. Namacalność i materialność odbitek graficznych, które ujęte zostały w formie zina zestawiam z niematerialną projekcją ruchomego obrazu. Tworzę przestrzeń rozszerzoną w odbiorze o dźwięk wypełniający otoczenie oraz projekcję, która w dowolnie wybrany sposób, może zawładnąć całą przestrzeń poprzez dostosowanie mocy projektora i odpowiednie ustawienie. Specyfika animacji poklatkowej tworzy pewną prezentację grafik w loopie, która została stworzona ze skanów odbitek graficznych wykonanych na papierze. Każda z prac video jest zapętlonym zestawem fizycznie istniejących grafik o otwartej kompozycji i własnej wewnętrznej strukturze.

Łącząc przestrzeń analogową z cyfrową w pracy nad video wykorzystałam multimedialny syntezator i sekwenser OP-Z wyprodukowany przez Teenage Engineering. Wprowadzając poszczególne grafiki do narzędzia wybrałam kolejność klatek, regulowałam ich tempem oraz edytowałam przejścia, zmieniałam ich kierunek, czy powiększałam bezpośrednio obraz w urządzeniu. Wszystkie czynności mogłam wykonywać w czasie rzeczywistym tworząc animację wyświetlaną przez projektor na ścianie pracowni. W kolejnym etapie sygnał video wpuściłam do analogowego syntezatora modularnego video Vidiot wyprodukowanego przez LZX Industries. Poprzez analogowe sterowanie sygnałem przekształcałam obraz na najwyższym kontraście wraz z zachowanymi zakłóceniami i aktywnym szumem, który zawsze budzi moje skojarzenia z grenem kamienia litograficznego i odniesieniem do warsztatu graficznego oraz jego naocznosci w swojej strukturze. Etap pracy nad video jest wielowymiarowym procesem, który polega na podejmowaniu eksperymentu i uchwyceniu stanów przejściowych grafiki, które przeobrażają się w ślady usterki, generując zakłócenia. Nadany przeze mnie charakter pracy jest surowy, pulsujący, szorstki, o zmiennej dynamice. W poszczególnych fragmentach odbiorca wychwytuje nagromadzony detal, który już za chwile zostaje przepalony światłem. Elementy ciała wpływają na postrzeganie formy i przeciw-formy. Praca video została przeze mnie zarejestrowana w pracowni, w której wykorzystuję odbicie w lustrze. Jest ono symbolicznym i bardzo indywidualnym ujęciem mojej wewnętrznej natury, która potrafi być burzliwa i zaskakująca, a samoświadomość jest jej ważnym powodem do rozwoju. Duplikacja obrazu w odbiciu lustrzanym tworzy spójną pracę, która wprowadza symetryczny podział na dwie części. Równowaga zostaje zaburzona wraz z wprowadzeniem drugiej równoległej projekcji. Połączenie dwóch projektorów o odmiennych jakościach i sile świecenia tworzy wielowymiarową projekcję przestrzenną zarejestrowaną w pracy video. Odbicia i refleksy w lustrze osłabiają walor obrazu, różnicując wybrane fragmenty przestrzennie.

Jana Świdzińskiego w tekście „Model kina” prowadzi rozważania dotyczące notacji czasu w kontraście filmu. Przyjmuje, że w modelu uniwersalnym czas jest poza materią, który mierzy jej następujące kolejno transformacje. W modelu relatywistycznym czas należy do materii. Stanowi część przyjętego układu. Świdziński wyróżnia czas filmu i czas rzeczywisty jako odrębne układy, w których odbiorca tkwi jednocześnie. Możliwości te wykorzystywane były przez kino awangardowe. Przykładam są filmy William’a Raban’a, Paul’a Sharits’a, czy Malcolm’a LeGrice, aby poprzestać na kilku przytoczonych artystach.⁵

Kolejnym przykładem jest również film „Shepherd’s Bush” Mike’a Leggett’a w formie pętli, który poprzez wielokrotny druk za każdym razem ze zmienną ekspozycją prowadzi do stopniowych zmian etapów przechodzących z całkowitej czerni do całkowitej bieli. Strukturalny aspekt filmu ukierunkowany jest na postrzeganie trwania czasu i dostrzeżenie rozwoju obrazu.⁶

5 Jan Świdziński „Model kina” [w:] 70-80. Nowe zjawiska w sztuce polskiej lat siedemdziesiątych teksty koncepcyjne. Teksty - koncepcje, red. Józef Robakowski, BWA w Spocie, Sopot 1981, str. 258

6 <https://lux.org.uk/work/shepherds-bush> [20.04.2020]

W pracy artystycznej odnoszę się do przykładów filmu strukturalnego i Fluxfilmów zwracając uwagę na materialność wykorzystanych przeze mnie klisz przezroczy, pracy nad poszczególnymi stadiami, włączanie ruchu w odbitki graficzne oraz tworzenie własnych inscenizacji, aby coraz bardziej sięgnąć po odrealnione odczucia. Za wczesne przykłady filmu strukturalnego podaje się realizacje eksperymentalne George'a Landowa czy flickery Tony'ego Conrada. Przytoczona przez Klaudię Ruchubińską w tekście „Fluxfilm: między definicjami” definicja flicker wskazuje na typ filmu eksperymentalnego, który charakteryzuje się bardzo szybkim montażem kontrastowych klatek, tworzącym efekt stroboskopowy. Filmy strukturalne wydobywają materialność zapętionych taśm i unieruchomionych obrazów. Realizacje odsłaniają przed odbiorcą mechanizmy produkcyjne prowadząc do zniwelowania reprezentacyjnego wymiaru filmu. Uznany film George Landow'a „Film in witch there appear sprocket holes, edge lettering, dirt particles etc.” przez krytyka P. Adams'a Sitney'a za założycielskie dzieło filmowego strukturalizmu prezentuje materialność taśmy filmowej: dziurki umożliwiające przesuwanie taśmy, litery z oznaczeniami odpowiednich odcinków, nagromadzony kurz. Filmowe realizacje grupy Fluxus oraz strukturalistów wykorzystywały materialną dosłowność. Za przykład wskażę prace George Maciunas, jednego z założycieli grupy Fluxus: „Fluxfilm 8: 1000 frames, 1966”, „Fluxfilm 7: 10 ft, 1966”, „Fluxfilm 20: Artype 1966”, w których artysta wykorzystuje numery pojedynczych klatek i bezpośrednio zadrukowuje film techniką sitodruku. Sitney zakładał, że artystów filmu strukturalnego wyróżniały „innowacyjne” metody nagrywania oraz montażu, w tym unieruchomienie kamery, powtarzanie się pętli filmu, stosowanie efektów migawkowych oraz stosowanie materiałów found footage. Stinley wyszczególnia w swoich rozważaniach, że kino strukturalne jest zbiorem obiektów wizualnych i audiowizualnych, skierowanych przede wszystkim do wzroku, słuchu i umysłu.⁷

Jan Świdziński w tekście „Model kina” uściśla pojęcie filmu jako struktury określając je jako układ rozpatrywanych elementów dziedziny, pozwalający poznać reguły i funkcjonowanie obiektów. Przytacza przykłady przedstawicieli filmu strukturalnego: Peter'a Kubelk'a, George'a Landow'a, Tony'ego Conrada, którzy w swoich realizacjach oddziałują fizjologicznie na widza. Analizowana struktura staje się morfologią medium semantycznego. Świdziński zakłada, że pojęcie filmu nie istnieje jako odrębna morfologia. Podobnie jak nie istnieje morfologia współczesnych dziedzin sztuki, takich jak malarstwo, teatr czy muzyka. Uznaje, że artyści nie posiadają przypisanej specjalności, a wybór morfologii w jakiej w danej chwili pracują, sam staje się morfologią. Kontynuując, według koncepcji Świdzińskiego: „Operacja wyboru, proces realizacji, proces reprodukcji, obróbki materiału, proces demonstracji jak np. projekcja filmowa - mogą być rozpatrywane jako struktury dzieła. Sama strukturyzacja materiału nie zależy do przedmiotu. Można by powiedzieć, że obróbka materiału filmowego należy do struktury filmu, a nie mieści się w strukturze samej projekcji.”⁸ Przykładem działań ujawniających strukturę przez George'a Landow'a są resztki kleju pozostawione na taśmie podczas sklejania kilku warstw ze sobą, których artysta nie oczyścił przed kopiowaniem. Kolejny przykład, to działanie Andrzeja Różyckiego, który wykorzystał podmuch powietrza z wiatraka projektora. Wiatr poruszał slajdem przedstawiającym twarz i wprowadzał widoczne drgania na ekranie. David Due stosował zmienny cykl przesuwania poszczególnych klatek poprzez projektor z ręcznym sterowaniem. Zapisy teoretyczne filmu realizowane przez Warsztat Formy Filmowej w innej formie niż morfologicznej stanowią przejście pomiędzy granicami jednej sztuki i wejście w inną. Świdziński zakłada, że nie da się określić granic tych przejść, a sztuka współczesna określa w trakcie działania własną morfologię i rozpatrywane struktury nie wyznaczają reguł posługiwania się nimi. Artysta konstruuje sztukę

7 Klaudia Rachubińska „Fluxfilm: Między definicjami” [w:] Narracje, Estetyki, Geografie: Fluxus w trzech aktach, pod red. Antoniego Michnika, Klaudi Rachubińskiej, Wydawnictwo krytyki politycznej, Warszawa 2014, s. 320, s. 174-183

8 Jan Świdziński „Model kina” [w:] Ibidem, str. 250

i teorię jednocześnie w poprzez praktykę artystyczną.⁹

Odnosząc się do własnych praktyk, które podejmowałam podczas tworzenie analogowych projekcji, poszukiwania artystycznej przestrzeni funkcjonowania błędu, przyjąłam ograniczenia fizyczne wynikające z technologii. Jedną z pierwszych prób, którą podjęłam był druk typograficzny wykonywany bezpośrednio na transparentnej kliszy. Przytaczając treści zawarte w podręczniku „ABC poligrafii”, którego autorem jest Leszek Szeliga, forma składu linotypowego, monotypowego czy ręcznego w druku typograficznym zachowuje swoje walory jakościowe przy druku do 30-40 tysięcy egzemplarzy odbitek z maszyny drukarskiej. Wielkość ustalona została na podstawie badań i doświadczeń. Po przekroczeniu wskazanej liczby odbitek na skutek ciągłego dociskania szorstkiego papieru do formy drukowej następuje rozbieżność oczka czcionki i jej rozbieżność tak dalekie, że obraz litery traci swoją ostrość i jej typowe cechy.¹⁰ W przypadku zastosowania przez mnie astralonu jako podłoża do wykonania odbitki typograficznej, przekraczam granicę fizycznej wytrzymałości ołowianej czcionki i wprowadzając deformację. Astralon jest tworzywem twardym, które nie poddaje się włączanej formie drukarskiej, bezpośrednio zgniatając oczko czcionki aż do całkowitego zniekształcenia obrazu litery. Wykonana odbitka drukarska z widocznym śladem farby, stanowi rejestrację zachodzących zniszczeń matrycy wraz z kolejnym odbiciem. Materiał odlewniczy, z którego wykonane są ruchome czcionki podlega wielokrotnemu użyciu i przetopieniu. Muzeum Książki Artystycznej w Łodzi, z którym współpracuję od 2011 roku, w swoich zbiorach posiada wciąż pracujące maszyny drukarskie i odlewnicze. Poprzez zachowanie tradycji drukarskich i rzemieślniczych w zakresie zecerstwa, klasycznego druku, szlachetnych technik warsztatowych możliwe jest odlewanie metalowych czcionek w pełnych kompletach kaszt.

Jednym z przykładów projektów, które chciałabym wyróżnić oraz które wpłynęły na moje doświadczenie zakresu funkcjonowania grafiki warsztatowej. Realizowane przez mnie projekty graficzne zostały pojęciowo rozszerzone o materialny wymiar grafiki i jego wyjątkową specyfikę. Brałam udział w kilku obszernych projektach, które opierały się na współdziałaniu instytucji kultury i sztuki z różnych stron Polski, co przelożyło się na praktyczną wiedzę i umiejętności z zakresu digitalizacji starodruków. Jednym z ważniejszych projektów, w którym miała możliwość brać udział była współpraca przy wystawie „Ekspresje wolności. Bunt i Jung Idysz – wystawa, której nie było...” w 2019 roku w Muzeum Miasta Łodzi. W ramach wykonywanych zadań opracowałam reprint trzech zachowanych oryginalnych wydawnictw „Jung Idysz” z przetłumaczoną po raz pierwszy, przez wybitne tłumaczki z Polski i Izraela, z języka jidysz na języki polski i angielski całością materiału literackiego z 1919 roku. Reprint powstał poprzez współpracę badaczy twórczości łódzkiej grupy z różnych ośrodków akademickich, instytucji w Polsce i za granicą, związanych z ochroną dziedzictwa kulturowego polskich Żydów, próbujących ocalić pamięć o nieistniejącym już świecie. Wydawnictwo jako efekt wieloletnich badań nad Jung Idysz bazuje na zachowanych oryginałach z Żydowskiego Instytutu Historycznego im. Emanuela Ringelbluma w Warszawie i udostępnionych w domenie publicznej źródłach. Pracę rozpoczęłam od oryginalnych druków wykonanych na papierze makulaturowym w technikach druku wypukłego, kolejno opracowywałam ich skany, aby jak najwierniej odzwierciedlić odbitki w związku z ich materialnymi pierwowzorami, oraz przygotowałam je cyfrowo, aby uwzględnić finalny druk reprintedu w technice offsetowej na papierze o zbliżonych właściwościach do oryginału. To wyjątkowe doświadczenie wiązało się z wieloetapową pracą. Odbyłam wizytę w Muzeum Narodowym w Warszawie, gdzie mogłam wraz z zespołem zapoznać się z oryginalnymi zeszytami. Zwrócić uwagę na papier, jego kolor, fakturę, ogólną charakterystykę oraz ocenić jakość odbitek, ich rozłożenie, nasycenie, zabrudzenia

9 Ibidem., s. 248-251

10 Leszek Szeliga, ABC Poligrafii, Wydawnictwo Ministerstwa Obrony Narodowej, Warszawa 1976, s. 119-120

farbą wynikające z procesu odbijania. Obcując jedynie z udostępnionymi skanami poszczególnych stron, nie mamy punktu odniesienia w trakcie obróbki cyfrowej i retuszu. Aby jak najwierniej opracować oryginalne druki, określiliśmy optimum odbitek, ponieważ każdy zeszyt z nakładu był inaczej wydrukowany. Grafiki, częściowo niedobite, w innych fragmentach zalane farbą, różniły się między sobą również umiejscowieniem na stronie. Charakter techniki, w tym przypadku druku typograficznego z metalowych czcionek i drewnianych klocków oraz drzeworytu dopełniony był drukarskimi śladami, które stały się integralną wartością grafik, podkreślając jej surowość i trwale umocowanie na papierze.

Wraz z dynamicznym rozwojem technologii, a co za tym idzie, doskonalenia przestrzeni cyfrowej, która oddziałuje na grafikę artystyczną, wprowadzane są w powszechnym obiegu użytkowników coraz to nowsze i niezawodne urządzenia do kreacji jak i podnoszone są standardy technologiczne druku. Realizacje na papierze przenoszą obraz cyfrowy, który rzadko wizualnie odbiega od projektu przygotowanego cyfrowo. Papiery powlekane, błyszczące, czy sztuczne folie, jeszcze bardziej podnoszą kontrast, nasycenie i dynamikę obrazu. Zastanawiając się nad zachodzącymi zmianami technologicznymi, warto zwrócić się w stronę grafiki warsztatowej, która poprzez ograniczenia związane z klasycznym zastosowaniem materiałów i narzędzi służących do ręcznego opracowywania matryc, odkrywa przed samym artystą i kolejno odbiorcą indywidualizm i unikalność odbitki. Dostępność nowych technologii, ich przystępność w użytkowaniu poprzez intuicyjną nawigację i często minimalistyczną formę, zjednuje coraz więcej odbiorców wypełniając i upraszczając ich życie. Odnosząc się do komentarza Rafała Drozdowskiego na temat „Estetyki usterki” umieszczonym w „Studio Eksperyment. Leksykon”, autor zauważa, że popełnione błędy i usterki nie muszą być poniesionym kosztem. Poprawność wymaga coraz mniej wysiłku. Przez nowe technologie pewien standard rozwiązań wizualnych został podniesiony do zupełnie nowej jakości. Drozdowski zaznacza, że zaplanowane nieprawidłowości i uchybienia odczytywane są bezpośrednio jako gesty przekory. Jednocześnie uznajemy usterki jako dowody autentyczności. Za przykład autor wskazuje chociażby poruszone i nieostre zdjęcie zrobione aparatem w telefonie komórkowym przez „naocznego świadka” jakiegoś zdarzenia niż agencyjne zdjęcie, ujęcie tej samej sytuacji w doskonałym kadrze, narzucającym uwagę, czy wywołujące określone emocje i komentarze. Zaufanie budzi relacja, która powstała w określonym czasie i miejscu, wskazując na uchwycony moment, który staje się dla odbiorcy wiarygodny. W klasycznej grafice warsztatowej poznałam specyfikę warsztatu, który wymagał ode mnie doskonalenia własnego umiejętności, zaangażowania i poświęcenia czasu oraz środków, w tym na zakup wysokiej jakości materiałów i papierów graficznych. Wszystko to wpływało na odbiór technik warsztatowych jako szlachetnych i wyniosłych, które budziły dystans również względem odbiorców. Odbijanie nakładu często kilkunastu odbitek graficznych w rezultacie dążyło do wypracowania szeregu czynności w celu wykonania jednakowych odbitek nakładu, z których żadna nie mogła od siebie być różna. Obecnie wydrukowanie jednakowych kopii grafiki jest możliwe w druku cyfrowym i nie stanowi żadnego wyzwania. W moim przekonaniu wydobycie tych jakości, które w klasycznym ujęciu uznawane są za błędne i niepoprawne, jest kierunkiem, który może wprowadzać nowe rozwiązania i wypracowywać ciekawe kierunki działań artystycznych. Poszukiwania odkrywają niepowtarzalność śladów graficznych i środków wyrazu, indywidualność koncepcji artystycznych, zespalają się z materialnością i autentycznymi doznaniem. Każda ze stosowanych przeze mnie technik w pracy video posiada swoje osobliwe właściwości, które poprzez znajomość warsztatu, wielokrotne próby i konsekwencję, wydobywają skrajności, najbardziej charakterystyczne cechy formalne, na które przekładam swoją uwagę. W materiale wstępnym do projekcji przygotowałam odbitki w technice przedruku anastatycznego, które wykorzystałam w zestawie grafik złożonych następnie w poklatkowej animacji. Przedruk anastatyczny wykonuję z odbitki ksero, nadając na nią farbę drukarską rozcieńczoną terpentyną do konsystencji gęstej zawiesiny. Matryca zostaje w pełni pokryta farbą, a jej nadmiar zdejmuję wilgotną

gąbką, którą nasączam roztworem kwasu azotowego z wodą. Przetrawiam odbitkę ksero, rozcierając farbę i oczyszczając niezadrukowane tonerem miejsca. Po wydrukowaniu grafiki na prasie wałowej uzyskuję częściowo rozmyte krawędzie obrazu, który został przetrawiony i sprowadzony do silnych kontrastów bieli i czerni, rozbudowanych o półtony pochodzące z zabrudzeń farbą drukarską. Surowy obraz odbitki dopełnia się organicznymi strukturami farby i widocznych przetarć, za każdym razem ujawniającymi się w innym miejscu na papierze.¹¹

Zagadnienie, które omówię jest „film bez kamery”, przedstawiony w komentarzu Marcina Giżyckiego. Auror, między innymi przytacza twórczość Stefana i Franciszki Themersonów w latach 30. XX wieku. Stefan Themerson uznawany za pioniera filmu awangardowego dostrzegał w nim siłę przypadku, która umożliwia dostrzeżenie ukrywanej czy wręcz pomijanej prawdy. Jej unaocznienie zachodzi w podanym przez autora przykładzie podczas projekcji niedbale połączonej taśmy przez technika, której metrowa powierzchnia pokryta emulsją jest zadrapana i rozbłyskuje od prześwitującego światła projektora. Giżycki przytacza działania podejmowane przez Man Ray’a, prekursora kina dadaistycznego, który naświetlał na taśmie rozrzucone gwoździe, rozcinał taśmę, ręcznie ją montował tworząc film bezkamerowy. Wcześniej w latach 1910-1912 eksperymenty z bezpośrednio malowaną taśmą filmu podejmowali włoscy futuryści, Arnaldo Ginna i Bruno Corra, jednak ich próby nie wpłynęły na rozwój technologii. Rozwiązania artystów przybierały różnorodną formę i sięgały po rysunkowe i malarskie środki wyrazu. Autor komentarza wymienia amerykańskiego artystę undergroundowego Stan’a Brakhage, który do taśmy przyklejał skrzydła ciem, Józefa Robakowskiego, który wycinał w filmie dziury, George’a Maciunas’a, który odbijał na taśmie typografię z szablonu, czy Kazimierza Urbańskiego, który wpływał na zachodzące procesy fotochemiczne, podgrzewając emulsję, bądź trawiąc ją kwasem. Najwybitniejszym polskim artystą techniki bezkamerowej jest Julian „Antoniesz” Antoniszczak, który debiutował w 1967 roku filmem „Fobia”. Powstał on częściowo bez użycia kamery. Antoniszczak tworzył animacje oraz filmy malując i rysując bezpośrednio na taśmie, wypalając ją, wykorzystując stemple wykonywane technikami graficznymi i skrobiąc powierzchnie emulsji. Konstruować własne aparaty i urządzenia służące do przenoszenia projektów na taśmę filmową. W manifeście filmu bezkamerowego Antoniszczak ogłosił, że wibrujący kolor, którego siła, wyrazistość i kontrast nie są możliwe do osiągnięcia technikami fotograficznymi, podkreśla bliskość ręki artysty i jego myśli. Obrazy powstające na taśmie stanowią najkrótszą drogę od pomysłu artysty do widza, która nie jest zakłócona pośrednimi procesami, zachowuje swoją żywość. Antoniszczak uważa filmy bezkamerowe jako prawdziwe dzieła sztuki.¹²

Istotą pracy nad filmami wchodzącymi w skład kolekcji pracy doktorskiej jest odkrywczość powstających zależności między kolejnymi warstwami nałożonych na siebie obrazów, których montaż wykonuje poprzez zastosowanie wielokrotnej projekcji. Elementem połączenia jest dopełnienie się światła i cieni dwóch jednocześnie wyświetlanych ruchomych obrazów. Rejestracja projekcji wraz z zapisem przestrzeni odbywa się w aparacie, który stanowi niezależne źródło dokumentacji. Surowy zapis zjawisk optycznych zachodzących w czasie rzeczywistym nie podlega procesom postprodukcji ani nie jest przeze mnie reżyserowany i montowany. Jest efektem podejmowanych działań artystycznych i określenia przestrzeni jako scenografii dla zdarzeń wizualnych. Odnosząc się do omówionych wcześniej przykładów praktyk z obszaru filmu bezkamerowego, wydobywam bezpośrednio podejmowanych zachowań, które rozszerzone są o autentyczne reakcje na odbierany dźwięk i obraz powstający przed moim oczami. W dotychczas zrealizowanych pro-

11 Studio Eksperyment, Leksykon Zbiór tekstów, pod red. Bogny Świątkowskiej, Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana, Warszawa 2012, str. 65

12 Ibidem., str. 73

Występach audio-wizualnych kolektywu Distort Visual podejmują formę live actu i działań performatywnych w przestrzeniach galeryjnych i klubowych. Poza wyznaczoną kompozycją i określonym czasem trwania wystąpienia, reagują na zaistniałą sytuację wprowadzając ruchomy obraz. Dochodzi do relacji obrazu z dźwiękiem o wyjątkowych współzależnościach. Przestrzenie wzajemnie na siebie oddziałują, wyznaczają dominanty, regulują dynamikę i konstruując nastrój. Wymiennie pozwalając odbiorcy podążać za obrazem nadającym indywidualny rytm często oparty na pozornych powtórzeniach i ambientowych zapętleniach, aby już za moment odkryć punkty spójne o zdecydowanym wyrazie i charakterze współistniejące jednocześnie w warstwie wizualnej i dźwiękowej. Forma live actu jest otwarta na obustronne współodczuwanie działań artystów i stosunku odbiorców do kreowanej rzeczywistości. Każdy z występów posiada element zmienny, który stanowi zwrot momentalnie podejmowanych akcji. Poddaje elastyczności objęte koncepcje z pozostawioną dawką kontrolowanego przypadku wyznaczonego w czasie i przestrzeni.

Kolektyw Distort Visual podejmuje obustronną współpracę na polu połączenia obrazu z dźwiękiem, a co za tym idzie organizacji cyklu wydarzeń audio-wizualnych RENDER, prac organizacyjnych i kuratorskich w tym zakresie, aktywnego uczestnictwa w grupach artystycznych, wspieraniu rozwoju innych artystów przynależących do inicjatywy, kreowaniu lokalnej wspólnoty. Chciałabym w tym fragmencie przytoczyć zagadnienie „kolektywności eksperymentu” w komentarzu Agaty Pyzik umieszczonym w „Studio Eksperyment. Leksykon”. Romantyzm wprowadził mit samotnego geniusza, artysty obdarzonego wyjątkową wrażliwością, która przekłada się na artystę ponoszącego osobiste cierpienie za miliony, dokonującego odkryć i wpływania na zachodzące zmiany społeczne. Awangarda przeciwstawiając się romantycznemu wzorowi artysty, sięga po kolektywne praktyki wynikające z rewolucji przemysłowej i zmieniającej się produkcji. Dochodzi do formowania się szkół i grup artystycznych, niemiecki Werkbund, zrzeszający architektów, inżynierów i artystów wokół budownictwa modernistycznego, Bauhaus, LEF, rosyjskiego ugrupowania artystów reprezentujących sztukę rewolucyjną, czy Kubofuturystów, rosyjski ruch awangardowy będący połączeniem włoskiego futuryzmu i francuskiego kubizmu. Przyjmowali oni, że efektem finalnego dzieła nie są jedynie działania podejmowane indywidualnie przez artystów, ale te, które wynikają ze współpracy i aktywności kolektywu. Producent muzyki elektronicznej Bryan Eno wprowadził określenie scenius jako występujące w muzyce popularnej sceny niż indywidualności, przytaczając disco i reggae w latach 70., hip-hop w latach 80., a także rave, techno, house w latach 90., obecnie można wymieć grime czy dubstep. Zaczęły pojawiać się sceny, w skład których wchodziły kuratorzy, myśliciele, czasem artyści i filozofowie tworząc przestrzeń dla powstania „czegoś wyjątkowego”. Pyzik podsumowuje swoje rozważania i akcentuje myślenie sieciowe. Ważną rolę odgrywa tolerancja lokalnego środowiska, wzajemne docenienie i oddziaływanie, częsta zmiana narzędzi i technik, które prowadzą do szybkiego rozwoju.¹³

Działania Render opierają się na integralności środowiska. Zrzeszają aktywnych artystów, projektantów, promotorów i kuratorów, teoretyków nowych mediów oraz muzyków, którzy tworzą scenę sztuk i muzyki niezależnej w Łodzi, otwierając się na kolaboracje i wymiany z innymi ośrodkami kultury w Polsce. Render stanowi społeczność artystów i aktywistów, którzy posiadają wspólną wizję rozwoju i dokonywania wewnętrznych przemian, które oddziałują stopniowo emanując kreatywną energią na zewnątrz. Siła i konsekwencja, wraz z otwartością na nowe projekty, pasją i zaangażowaniem stanowią o łódzkiej społeczności Render, która kultywuje historię łódzkiej sceny alternatywnej w obszarze muzyki oraz sztuk wizualnych, tworząc coraz silniejsze połączenia. Niezależnie od pokoleń, dochodzi do wymiany pomysłów i twórczych spostrzeżeń, dzięki którym powstają unikalne sytuacje i zdarzenia artystyczne.

Wojtek Kucharczyk w komentarzu dotyczącym „nieeksperymentu i postawy ambiwalentnej” zwraca uwagę na trudności wynikające z postawy eksperymentalnej w sztuce, która często bywa odrzucana ze względu na wymagania intelektualne i manipulacje twórczością. Dochodzi do podziału na dwie grupy, w których jedna określa się jako eksperymentująca i dąży do zachowania autonomii, a druga konsekwentnie głosi, że ich kreacja nie jest związana z eksperymentem, aby uniknąć wykluczenia z obiegu społecznego. Sfera eksperymentalna przedstawiana jest przez media jako niezrozumiała, stanowi skrajną niszę, „awangardę”, czy nawet uznawana jest za podejście braku szacunku dla zwykłego odbiorcy. Opinia publiczna oddziałuje na coraz większe wyobcowanie w kreatywnych jednostkach, odrzucenie ze społeczeństwa i wyeliminowanie. Kucharczyk wskazuje, że coraz więcej artystów i osób kreatywnych, rezygnuje z poszukiwań artystycznych, ze względu na przyczyny ideowe, ekonomiczne, badawcze. Konkludując, autor stwierdza, że prostsza twórczość to większa publiczność.¹⁴ Moje personalne poszukiwania, w których sztuka stanowi codzienność, często pozostawiają wieloznaczne interpretacje. Wynikają z kontynuacji podejmowanych działań i projektów kolektywu DISTORT VISUAL. Nie przyjmują z góry ustalonej strategii, czy posiadają określoną orientację. Ruchoma struktura, kolektywność, regularność projektów, otwartość na partycypację oraz innowacyjność pozwalają stale podnosić zdobyte umiejętności i poszerzać wiedzę poprzez praktykę. Nadrzędną wartością jest stworzenie indywidualnej aury, na którą wpływ będą mieli inni artyści poprzez współpracę i lokalną akceptację. Osobiście, satysfakcję sprawia mi funkcjonowanie w grupie artystów, których podejście do sztuki oraz realizowanych zadań są ze sobą zbieżne. Wzajemne wsparcie i przychyłność wzmacniają każdego z osobna, po mimo częstego niezrozumienia ze strony przypadkowych odbiorców. Projekty DISTORT VISUAL wymagają podstawowego zaangażowania odbiorcy poprzez poświęcenie uwagi i czasu nad zachodzącymi zależnościami.

Ze względu na uzupełniające się warstwy dźwiękową i wizualną, połączenie video o eksperymentalnym charakterze z muzyką elektroniczną tworzoną przy użyciu cyfrowych i analogowych syntezatorów muzycznych, pozwala myśleć o projekcie nie tylko w kontekście finalnej prezentacji przed odbiorcą. Może on funkcjonować jako próba wykreowania artystycznego zdarzenia, w którym dźwięk i obraz wypełniają przestrzeń. Wielokrotnie powstające sprzężenia wywierają wpływ na odczucia odbiorców i ich reakcje poprzez wykorzystanie oraz wyeksponowanie odrzuconego materiału zawierającego usterkę. Kontynuując, odniosę się do komentarza „Usterka w muzyce” autorstwa Pawła M. Krzaczkowskiego. Usterka wynika z obserwacji technologii cyfrowej i eksploracji jej niedoskonałości. Krzaczkowski wskazuje, że maszyna powstała z potrzeby odpowiedzi na ułomny system ludzki. Odwrócenie tej zależności następuje wraz z wprowadzeniem kreacji i dowartościowaniem przesterów, zacięć, szumów, przeciążeń systemów. Odrzucony materiał, w którym dochodzi do technologicznej usterki cyfrowej, analogowej, czy w innym urządzeniu, przeistacza się w twórczy materiał audio-wizualny. Akt zniszczenia określany destruktem artystycznym stanowi formę odłożenia w czasie końca sztuki bądź inscenizowanie zagrożenia jako metodę na odbudowanie patosu.¹⁵

Odnosząc się do terminu „antyfilm” ujętego przez Mihovil’a Pansini’ego w tekście zatytułowanym „Czym jest antyfilm?” podążam za autorem w poszukiwaniu teoretycznego wyjaśnienia obranych przeze mnie kierunków w pracy artystycznej i kształtowaniu odrębnej wypowiedzi z uwzględnieniem prac video. W latach 1963-64 w Jugosławi powstało zjawisko antyfilmu, którego twórcami byli Mihovil Pansini i Tomislav Gotovac. Tworzyli oni filmy wpisując się w tendencje światowej awangardy filmowej. W 1969 roku P. Adams Stiney nazwał je „filmem strukturalnym”, który omówiłam we wcześniejszych rozważaniach. David Curtis rozszerzył pojęcie o kategorię „filmu minimalnego”, a George Maciunas o „film o strukturze

14 Ibidem., s. 121-122

15 Ibidem., s. 178-179

monomorficznej”. Pansini nazywa antyfilm aktem odkrywania i poszukiwania, który odchodzi od ekspresji i komunikacji z widzem. Antyfilm stanowi integralną część życia i wyraża najbardziej aktualny stan ducha współczesnego człowieka, jego istotę i zdolność przeżywania.¹⁶

*(...) Antyfilm jest tworzeniem po uprzednim zrozumieniu, zaakcentowaniu i wyczerpaniu prawdy, ze świadomością, że skoro każdy ma swoją prawdę, nie ma potrzeby przed nią ostrzegać. Co więcej, nie byłoby prawdy, gdyby istniała wyłącznie jedna prawda. Tylko istnienie innych prawd usprawiedliwia jakąś prawdę, bez wyłączości nie grozi ona terrorem i jawi się jako wolny wybór. (...)*¹⁷

Kontynuując rozważania Pansini’ego i przedstawiając wybrane cytaty, zwracam uwagę jak szerokim pojęciem jest antyfilm i na jak wielu poziomach oddziałuje również obecnie. Antyfilm cechuje się różnorodnością. Wartość antyfilmu jest zmienna, ponieważ za każdym razem proponuje inne doświadczenia i kierowane przez indywidualny osąd. Antyfilm nie ulega publice, zachowuje autonomię. Antyfilm uwolniony jest od mitów, autorytetów, zasad, praw i terroru. Wyzwala wyobraźnię nie podlegającą ograniczeniom tradycji. Artysta posiadając świadomość krytyczną buntuje się wobec fałszywych pewników. Nadaje sens swojemu istnieniu poprzez demystyfikację świata, w którym żyje.¹⁸

*Tworząc film, nie wolno myśleć o odbiorcach, ponieważ to rozprasza. Antyfilm nie jest medium, które miałyby coś przekazać publiczności, jest sam w sobie fenomenem. Podczas aktu tworzenia nie należy myśleć wyłącznie o nim, to jemu należy się cała uwaga. (...) Nie istnieje czyjaś prawda i nie należy nikogo terroryzować swoimi prawdami. Antyfilm jest efektem nowej pozycji społecznej autora i dzieła. Stosunek bez sentymentów. Brak stosunku. To rewolucja naszych doznań. (...) Należy żyć w akcji tworzenia, nie bacząc na efekt. Cel twórczości stanowi efektywna gra, nie zaś ostateczne dzieło. (...) Antyfilm bada wewnętrzne możliwości filmu, nadaje dziełu sens gry. Antyfilm jest grą wyrosłą w danym czasie i ze swoich czasów, antyfilm burzy i odkrywa.*¹⁹

Intensyfikacja pojęcia antyfilmu polega na wzmacnianiu przekonań artysty, który z pewnością, jednocześnie nie zważając bezpośrednio na opinie i komentarze krytyki, oddaje się procesowi twórczemu z pełną otwartością i zaangażowaniem. Nie zachodzi w tym momencie kalkulacja nastawiona na osiągnięcie wymiernych korzyści, szacowania i wartościowania efektów oraz ich profilowania w trakcie aktu tworzenia. W moim przekonaniu dochodzi do odkrywania wewnętrznej prawdy, która kształtuje autentyczne i niezależnie postawy artystyczne. Wykorzystując medium filmowe, artysta może dokonać analizy otaczającego go świata na wielu poziomach, co daje szerokie spektrum podejmowanych przez niego praktyk eksploracji. Możliwość kształtowania wielokrotnych zestawień poprzez zmienne środki i podejmowane zagadnienia formalne wydają się być pociągającym procesem twórczym, którego etapy nie są osadzone w czasie, a stanowią o byciu obecnym. Problemy dotyczące konstrukcji nagrania, kompozycji, określenia czasu, rytmu, dynamiki utworu, uwzględnienia pewnej naocznosci rejestrowanych zjawisk optycznych, to tylko niektóre z zagadnień kształtujących video. Przekładają się one na wrażenia, odczucia, a w moich pracach stanowią testy, które wynoszę z odczuwania i obserwacji bliskiej rzeczywistości. W każdym podejmowanym przeze mnie działaniu, odczuwam silny związek z otaczającą mnie przestrzenią oraz ludźmi, pomiędzy którymi zachodzą różnorodne relacje i które wiążą świat idei z rzeczywistością oraz go unaoczniają w konkretnym

16 Kiedy rano otwieram oczy, widzę film. Eksperyment w sztuce Jugosławii w latach 60. i 70., pod red. Ana Janevski, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, Warszawa 2010, s. 242-227

17 Ibidem., str. 226

18 Ibidem., str. 228

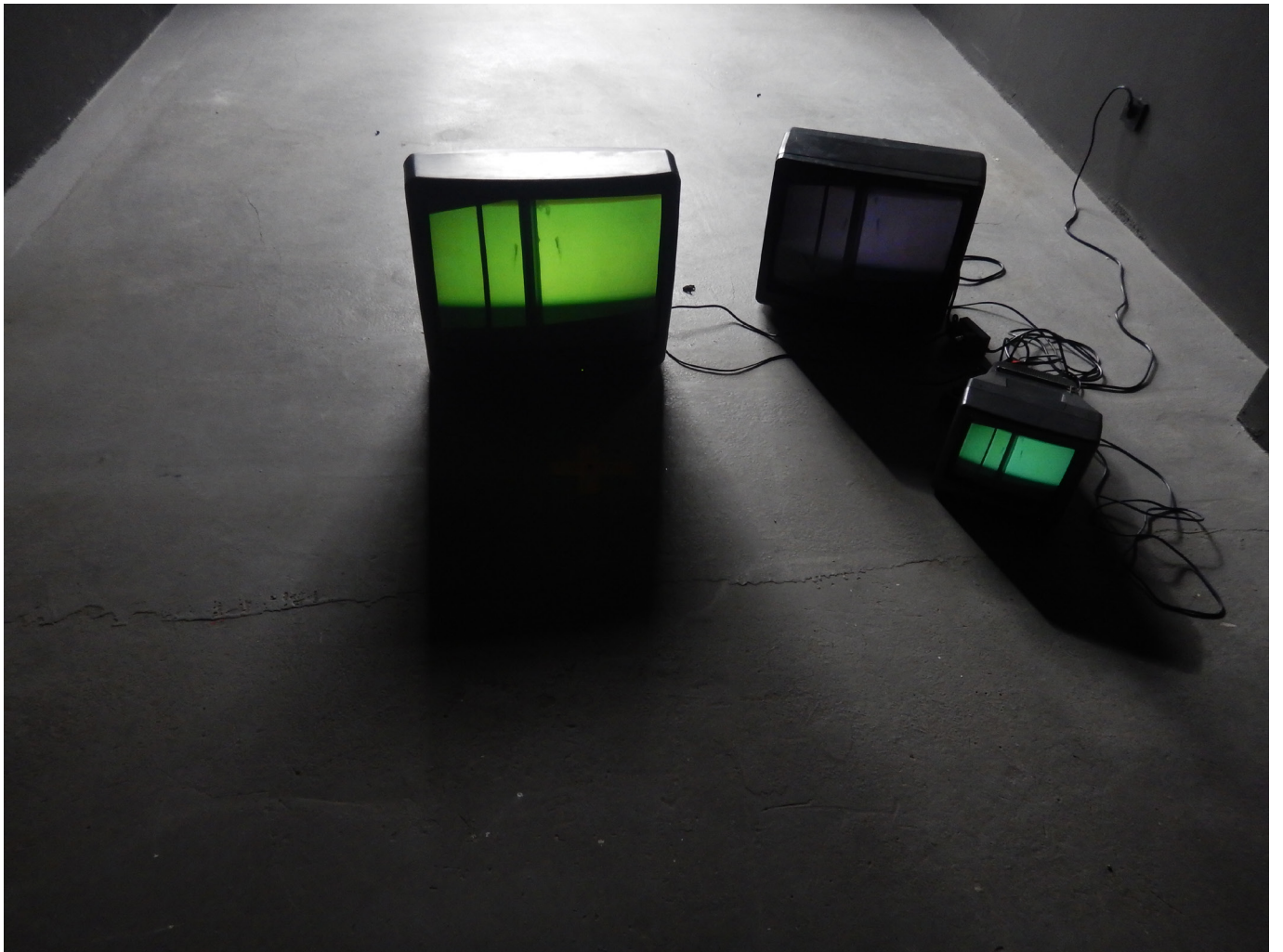
19 Ibidem., s. 228-230

czasie i miejscu.

(...) Kamera wnosi swój świat, własną realność, odmienną od naszego doświadczenia. Deszyfruje rzeczywistość w nowy, nieznany nam sposób. Kamera odsłania nowy obraz świata. Kamerą można zgłębić deformację czasu i przestrzeni oraz ich zależności, jednocześnie z wielu stron je zbadać i przyjrzeć się przedmiotom oraz rzeczom niemożliwym do uchwycenia gołym okiem, umykającym naszym zmysłom. Należy wykorzystać specyfikę techniki filmowej, materiału, obróbki, projekcji. Antyfilm zajmuje się wizualnym badaniem i pogłębianiem, wizualną grą. Studiuje otoczenie, obiekty, optykę, psychologię. Antyfilm wyzwala kadry-obrazy z powiązanych znaczeń, badając możliwości czystego, wyizolowanego obrazu. Kadry nie są słowami, szyframi czy symbolami do omówienia. Są życiem, które należy obserwować, jeśli nas ono interesuje. Przeczuwać nieznane, poszukiwać, dać się zaskoczyć własnym odkryciem.²⁰

**DOKUMENTACJA PROJEKCJI VIDEO ODTWARZANEJ
NA EKRAACH TELEWIZORÓW KINESKOPOWYCH
W JEDNAKOWYM CZASIE, WPŁYW URZĄDZENIA NA
OSIĄGNIĘCIE SPECYFICZNEJ DYNAMIKI OBRAZU
ORAZ KOLORYSTYKI**

ŁÓDŹ, OFF PIOTRKOWSKA, 2022







II ZINE

W swojej pracy dyplomowej przetwarzam poszczególne obrazy oraz zapisuję unikalne stany zachodzących przemian graficznych. Finalna prezentacja składa się z autonomicznie istniejących elementów, które tworzą kolejne zbiory zachowując otwartą kompozycję i dowolność konfiguracji. Przestrzeń prezentacji pracy wyznacza kompozycję czasoprzestrzenną poprzez wewnętrzny rytm i układ architektoniczny. Miejsce stanowi kompatybilny element prezentacji. Przestrzeń wpływa na rozmieszczenie prac, które istnieją w poklatkowych loopach, wydrukach na papierze oraz w formie wydawnictwa artystycznego. Każda z klatek w pracy video stanowi niezależną grafikę i przywołuje pojedynczą sytuację, która poprzez swoją fragmentaryzację pozwala odbiorcy zatrzymać się jak i wprawić w ruch. W procesie transformacji pierwotny obraz traci swoją wyznaczoną formę. Zawarta w niej informacja podstawowa ulega znaczącemu wyeliminowaniu. Wraz ze stratą treści i jej przeformowaniem powstaje szum epistemologiczny. W odbiorze pracy odbiorca kształtuje topologię i ustala charakter pokrewieństwa elementów. Efektem powstałych szumów epistemologicznych jest przeciwstawność (sprzeczność).²¹ Napięcie obrazu i jednoznaczne wydobycie błędu wyznacza wybrana przeze mnie technika graficzna i jej zastosowanie w pracy warsztatowej. Sięgając po eksperyment i badając skraje warunki druku opracowałam procedury, które pozwalają mi wykonać zamknięty nakład, czy przenieść odbitki w ciąg następujących po sobie obrazów w formie sekwencji, animacji, czy wydawnictwa artystycznego. Zakładałam jednak, że w procesie warsztatowym nakład nie jest wyrażony poprzez zachowanie powtarzalności każdej z odbitek. Wyznaczam granice błędu, który formalnie staje się częścią zahodzących procesów graficznych oraz kształtuje na nowo obraz. Niezależnie od wybranej formy, każdy z obrazów może funkcjonować w następnej i przechodzić wielokrotne transformacje oraz zakłócenia. Moja praca zakłada możliwość kreowania dowolnych zniekształceń. Prezentowana sytuacja jest pewnym stanem, który nie jest tym ostatecznym i zdefiniowanym. Podejmowane przeze mnie działania skłaniają do zmysłowego poznania i wyłączenia własnej uwagi. Konstruowane układy graficzne funkcjonują w płaszczyźnie intermedialnej.

Roman Bromboszcz w książce „Estetyka szumów” definiuje pojęcie szumu jako określoną sytuację, która ujawnia nadmiar, utratę i unieważnienie informacji. Pojęcie szumu z pojęciem informacji są ze sobą połączone. W mojej analizie, wyznaczenie zmiennych cech zewnętrznych i wewnętrznych śladów graficznych ukazuje niezgodności ich funkcjonowania z przyjętymi normami i zachowanym porządkiem. Wydobycie brudu jako intencjonalnego zakłócenia tworzy nowe treści, które odchodzą od komfortowych odczuć odbiorcy związanych z zachwytem nad dziełem sztuki, celebracją piękna i harmonii, idealizacją przeżyć artysty i ich wzniosłości.²² Nadmiar informacji elektronicznych zakłóca nasze naturalne postrzeganie prowadząc do straty. Szum traktuję jako sytuację, która odbiega od przyjętych norm i standardów, nie podlega powierzchownej ocenie oraz stanowi o autonomiczności. Mnogość komunikatów wymaga szybkiej reakcji, zaangażowania odbiorców i wejścia w określony schemat. W moim przekonaniu, różnorodność doświadczeń w wymiarze fizycznym wyznacza rytm, buduje relacje i zależności, wpływa na subiektywne odczucia czasu i określonego stanu. Baczna obserwacja i analiza pozwalają pogłębić własną świadomość artystyczną i umiejscowić się względem wielu zmiennych. Przepływ dostarczanych i emitowanych komu-

21 Estetyka szumów. Roman Bromboszcz, Estetyka zakłóceń, Wyższa Szkoła Nauk Humanistycznych i Dziennikarstwa, Poznań 2010, s. 65-66

22 Ibidem., s. 5-8

nikatów elektronicznych w mediach cyfrowych, który stał się nierozłączną częścią funkcjonowania świata, prowadzi do dynamicznych przekształceń i zakłóceń. Treści umieszczone w przeglądarce internetowej czy w social mediach ograniczają doświadczenie, podając wprost to co trafia w nasze zainteresowania oraz w zaawansowanej formie, kształtuje je i profiluje. Wzmacniając naszą podatność na nagromadzenie powierzchniowych informacji, często stanowiących jedynie rozrywkę. Stajemy się określone przez wirtualny profil, który stwarza najbliższą, bezpieczną i dobrze prosperującą cyfrową przestrzeń iluzji. Po za nią niewiele osobistego potencjału pozostaje dla kreacji, procesualności działań, poszukiwania inspiracji, wyznaczania własnej ścieżki artystycznej i intelektualnej. Zastępuje go uczucie znużenia, rozwinięta konsumpcja, zachwyty nad technologią, potrzeba przynależności do wirtualnych grup czy społeczności. Zachowanie indywidualności w przesyconym treściami świecie wirtualnym nie jest możliwe. Artysta walcząc o oglądalność nowych odbiorców, rozszerzenie kanałów auto-promocji, zwiększenie streamu, wpada w nieograniczony strumień informacji. Zatrzęsienie profili, zdjęć, linków oszołamia, jednocześnie kanały informacyjne podlegające złożonym algorytmom ograniczają wielopłaszczyznowy ogląd i przejrzystość treści w Internecie. Napędzanie interakcji pomiędzy użytkownikami rzadko przekładają się na efektywny kontakt, który może prowadzić do nawiązania współpracy opierając się na relacji online. Trudność użytkownikom spraw weryfikacji autentyczności rozmów i osób. Ponadto, łatwość wyszukiwania i kopiowania gotowych strategii artystycznych w świecie wirtualnym prowadzi do zawładnięcia niezależnych postaw przez mainstream i nieformalny wymóg podlegania modzie. Odnosząc się do własnej obserwacji oraz pracy nad pracą dyplomową, rozważam cyfrowy oraz analogowy wymiar grafiki w kontekście zachodzących przemian technologicznych. Każdy proces, który prowadzi do redukcji oraz naruszenia konstrukcji nazwany jest szumem strukturalnym. Proces transformacji pierwotnego obrazu zmienia jego strukturę wizualną prowadząc do utraty informacji. Końcowe zestawienie przetworzonych prac ujawnia szum strukturalny. Informacja zostaje częściowo utracona poprzez nawarstwiający się zakłócenia pochodzące z transferu technik graficznych.²³

Ważnym elementem każdego projektu artystycznego jest dla mnie etap, w którym koncepcja zaczyna istnieć realnie. Przybiera różnorodne stany i zmienną rolę w wieloetapowych projektach, które często sięgają po zróżnicowane media i środki wyrazu. Zmienność jest właściwością zachodzących procesów, a ja jako artystka podejmuję próby, obserwując transformacje, wyciągając wnioski i reagując na procesualność własnych doświadczeń. Decyduję o końcowej formie, kadrze czy finalnej sekwencji. Posiadając świadomość wielowarstwowych zależności i przemian, pracuję z otwartą kompozycją elementów i składowych, a ode mnie zależy, który moment zostanie wyeksponowany przed odbiorcą. Myśl ta została utrwalona w formie zina, w którym wykorzystalam światłoczułe blachy offsetowe. Proces rejestracji odbywał się w naturalnym środowisku poprzez wykorzystanie światła słonecznego oraz jego zmiennej. Cień pół-transparentnych obiektów został zapisany na powierzchni pokrytej światłoczułą emulsją. Częstotliwość pojawiającego się zza chmur słońca wpływała na czas ekspozycji każdej z blachy i samoistnie określała jakość naświetlonego obrazu. Mniej intensywne oświetlenie wpływa na rozmywanie się krawędzi, pozbawia obraz kontrastów i detalu. Bezpośrednia ekspozycja światła słonecznego wyostrza obraz i w pełni wychwytuje jego kształt. Wraz z drukiem zachodzi materializacja światła i cienia w formie odbitek graficznych wykonanych na papierze japońskim. Wykorzystany papier dedykowany jest rysunkom wykonywanym tuszem oraz tradycyjnej kaligrafii, stąd jego wyjątkowe cechy, w tym wysoką chłonność. Wyróżniającą właściwością jest również jego delikatność i podatność na zagniecenia oraz wszelkie ślady pochodzące z kontaktu z rękoma podczas oglądania. Papier jest miękki oraz posiada wyraźnie widoczną strukturę włókien. Zin, który trafia od rąk do rąk, ulega stopniowemu zniszczeniu. Światło i cień jako ulotne i efemeryczne zjawisko optyczne

urzeczywistnia się w formie drukowanego wydawnictwa, którego trwałość traktowana jest symbolicznie. Wraz z czasem, możemy doprowadzić wydruki do kompletnego zniszczenia odbitek, które pozostawia odbiorcę z wrażeniem w wymiarze fizycznym. Warto zaznaczyć, że obcowanie z fizyczną materią, którą można dotknąć, zgiąć, odłożyć, sięgnąć ponownie, zgnieść, zabrudzić, zostawić ślad użytkowania, wykracza poza wizualną reprezentację zachowaną w pamięci. Obcowanie z materialnym obiektem artystycznym sięga do pamięci doświadczenia wizualnego i fizycznego. Etap destrukcyjny stanowi w moim projekcie element wyzwolenia. Jednocześnie świadczy o unikalności przeżyć w stosunku z materią papieru i w zgodności z przyjętą koncepcją osobliwego zapisu światła i cienia.

Zagadnienie „destrukcji w sztuce” przybliżyła w komentarzu Marcin Giżycki. Przywołuje on John’a Lathama, malarza i konceptualistę, uczestnika sympozjum w 1966 roku w Londynie, który wielokrotnie w akcie manifestu podpalał i niszczył wybitne książki-dzieła przed znaczącymi instytucjami kultury i sztuki, na przykład przed gmachem British Museum. Akcje artysty uważane były za skandaliczne. W moim odczuciu istotny jest sam akt, w którym dochodzi do podpalenia czy zniszczenia. Jest on określony w czasie i często poddany publicznej obserwacji. Destrukcja sztuki i jej symboliczny wyraz ujawnia się w samym czynie. Giżycki wymienia najwybitniejszych propagatorów idei destrukcji jako zasadniczej siły napędowej sztuki II połowy XX wieku, w tym Jeana Tinguely’ a i grupę Survival Research Laboratories.²⁴

Poprzez opracowanie własnych procedur druku, wykonanie odbitek próbnych i ocenienie rezultatów, sięgam po wypracowane rozwiązania, które świadczą o podjętej decyzji i jego fizycznym wymiarze. W trakcie druku zachowuję powtarzalność odbitek z określonym przeze mnie zakresem stosowanych błędów, których skala i naoczność ujawnia graficzny ślad i personalizuje odbitkę.

Druk posiada wiele unikalnych cech, które nie zostały zastąpione w sieci i na ekranie. Alessandro Ludovico w książce „Post-Digital Print. The Mutation of Publishing Since 1894” odnotowuje, że rozpowszechnianie się e-książek stopniowo wypiera tradycyjny druk, a tym samym, że książki o sztuce oraz wydawnictwa w limitowanych edycjach od dawna ucieleśniają paradygmat niedoboru wartości w druku. Według Ludovico strategia przyjęta przez tego typu wydawnictwa celowo wzmacnia „fizyczność” druku sprowadzając poszczególne egzemplarze do pojedynczego drukowanego obiektu, w którym wprowadzany jest element niemożliwy do mechanicznego odtworzenia, dzięki czemu każda kopia jest unikalna i jednostkowa. Ludovico zakłada, że druk może być w dalszym ciągu używany do tworzenia wartości, które nie są możliwe do uzyskania poprzez zastosowanie żadnego innego nośnika, w tym do zachowania jako cenny przedmiot, do instynktownego zaufania poprzez trzymanie w rękach i obcowania bez pośpiechu w kontrze do szybkiej konsumpcji. Co z powrotem sprowadzone jest do idei niedoboru, którą Ludovico podsumowuje: „jeśli druk rzeczywiście zostanie marginalizowany przez przytłaczającą obfitość treści elektronicznych, najprawdopodobniej powinien nadal odgrywać szczególną rolę jako obiekt coraz cenniejszy o ograniczonej edycji”.²⁵

Kolejno odniosę się do komentarza Marcina Giżyckiego dotyczącego filmu „Le Retour à la Raison” Mana Raya, który zapoczątkował wraz z powstaniem filmu, kino dadaistyczne w 1923 roku we Francji. Pod pretekstem dowcipu, Tristan Tzara, jeden z liderów grupy dadaistów ogłosił, że kolejnego dnia odbędzie się specjalnie przygotowany pokaz filmowy malarza i fotografa Man Raya. Artysta w pośpiechu przystąpił do realizacji, a za namową Tzara zdecydował zrobić film bez kamery, wybierając techniki, które stosował

24 Studio Eksperyment, Leksykon Zbiór tekstów, pod red. Bogny Świątkowskiej, Ibidem., s.45-46

25 Alessandro Ludovico „Post-Digital Print. The Mutation of Publishing Since 1894”, Onomatopée 77: Cabinet Project, 2012, s. 106-108

przy tworzeniu „rayogramach”, kompozycji powstających poprzez maskowanie różnymi przedmiotami światłoczułego papieru fotograficznego. Podczas pracy nad filmem w ciemni, Ray pociął taśmę filmową na różnorodne odcinki, które wykorzystał jako podłoże do naświetlania przedmiotów o różniące się strukturze, materii, wielkości, skupienia i występowaniu w nagromadzeniu bądź pojedynczo, a były to gwoździe, spinacze biurowe, rozsypana sól kuchenna, które przybierały wyrywkowo odmienną formę i kompozycję. Obraz uzyskany na taśmie jako biały ślad na czarnym tle, nie był podzielony na tradycyjne klatki. Artysta nie miał czasu na sprawdzenie efektów wyświetlając je na ekranie. Ujęcia zmontowane zostały w przypadkowej kolejności i długości, a premierowa projekcja odbyła się w trakcie wydarzenia w teatrze pod nazwą „Le Coeur à barbe”.²⁶

W artystycznym wydawnictwie, wykorzystuję blachy offsetowe pokryte emulsją światłoczułą jako matryce światła, które rejestrują przestrzenne układy pół-transparentnych obiektów z tworzywa sztucznego. Zewnętrzną powierzchnię płaskich płytek pleksi użyłam jako podłoże do wykonania odbitek graficznych w technice przedruku anastatycznego. Obiekty o organicznej formie i rysunkowej strukturze łączą obłóści z ostrymi krawędziami formowanych przez mnie płytek. Płaskie odbitki graficzne zaczynają wnikać w przestrzeń i jej indywidualny wymiar. Obiekty w zmiennym oświetleniu tworzą zmienną aurę. Kolejno ustawiam obiekty graficzne bezpośrednio na blachach w otwartej przestrzeni z oświetleniem słonecznym. Rejestruję padający cień, który przeistacza się w graficzną interpretację. Uzyskany obraz w procesie drukarskim sprowadza przestrzenny obiekt do graficznego znaku funkcjonującego w incydentalnym zbiorze form. W zależności od intensywności ekspozycji, każda z grafik eksponuje w różnym stopniu detal wewnętrznych struktur i zbiegających się linii. Pojedyncze elementy bądź ich zestawienia zachowują przestrzenność odpowiadającym im obiektom w miękkich i wyczuwalnych przejściach tonalnych. Czułość blachy, ujawnia się w zachodzącym procesie fotochemicznym w trakcie wywoływania. Jednocześnie dochodzi do odsłonięcia naświetlanego obrazu. W tym momencie po raz pierwszy mogę zobaczyć efekt wykonanych naświetleń. Każdy z etapów jest dla mnie fascynujący i zaskakujący. Podczas stopniowego nadawania farby drukarskiej na blachę i jej nawarstwienia z każdą kolejną odbitką otrzymuję kontrastowy zapis graficznych kompozycji. Obraz traci wybiórczo swoje szczegóły zalewane nadmiarem farby. Matryca przyjmuje nałożoną warstwę farby drukarskiej, która podczas druku rozlewa się poza nadany ślad. Prowadzi do widocznych ubytków i zniekształceń. Druk staje się nasycony, wnika w powierzchnię papieru i przenika na drugą stronę arkusza. Utrwalone graficznie obiekty materializują się poprzez fizyczne zespolenie z podłożem. Przenikająca farba symbolicznie rozdziela dwie strony arkusza papieru i różnicuje obraz. Z jednej pozostaje rozlany o zanikających, miękkich płaszczyznach, z drugiej strony zaś z ostrymi krawędziami, surowym wykończeniem, pełnymi czerniami. Zestaw grafik wchodzących w skład zina jest graficzną rejestracją istniejących fizycznie obiektów, które podejmują relacje między dwoma wymiarami sprowadzonymi do płaszczyzny i wielowymiarowej przestrzeni wizualnej.

Kultura końca XX wieku określana jest jako przejaw sprzeciwu wobec kultury masowej nastawionej na produkt masowy i komercjalizację sztuki. Wpływ na rozwój alternatywnych, undergroundowych wydawnictw w Polsce w latach 80-tych, nazywanych „trzecim obiegiem” miała subkultura punkowa, która stanowiła subkulturę kreatywną, poszukującą nowych form istnienia w świecie sztuki w stosunku do oficjalnej propozycji. Trzeci obieg wywodził się z anarchizującego ruchu punkowego negującego polityczność jako formułę istnienia w kulturze. Przybliżając pochodzenie samej nazwy według Pawła Dunina-Wąswoicza zawarte w książce „Xeroferia 2.0. Antologia artzinów. Polskie alternatywne pisma literackie 1980-2000”, termin „art zine” oznacza z języka angielskiego „magazyn sztuki”, który w założeniach odnosi się do

szeroko pojętej sztuki. Art zine jest artystyczną transformacją fan zina wydawanego przez fanów muzyki, przede wszystkim punkowej związanej z ruchami anarchistycznymi, pacyfistycznymi, czy ekologicznymi. W obrębie fan zinów znalazły się również wydawnictwa polityczne i ideowe, skin ziny („Kołomir”, „Skinhead Sarmata”, „Krzyżowiec”), pisma ekologiczne („Zielone Brygady”) pisma ruchów wyzwolenia zwierząt („Mam kły, mam pazury”), wegetariańskie i straight edgowe („Mysha”, „Refuse”), feministyczne („Czarna suko”, „Matka Bolka”). Art zina nie jest jednoznacznie zdefiniowany i posiada różnorodne formy jak i nazewnictwo. Pierwsze fan zine pod nazwą „Sniffin Glue” i „Ripped and Torn” pojawiły się w Wielkiej Brytanii popularyzując idee punku i punk rocka w momencie debiutujących zespołów Sex Pistols czy The Ants w latach 1976-77. Za jeden z pierwszych fanzinów przyjmuje się również amerykańskie pismo „Punk”. Tony Thorne w leksykonie „Mody kultury, fascynacje. Słownik pojęć kultury postmodernistycznej” odróżnia od siebie fanziny angielskie i amerykańskie ze względu na techniki produkcyjne. Podział technik dotyczy amerykańskich fanzinów drukowanych głównie techniką światłodruku lub litografii offsetowej oraz angielskich fanzinów złożonych z maszynopisów, odręcznych napisów i czarno-białych fotmontaży. Techniczne wyróżnienie fanzinów i art zinów dotyczy nieregularności ich wydawania oraz manufakturowego, określony przez Dunina-Wąswoicza wręcz jako prymitywny sposób przygotowania do publikacji. Teksty zapisywane były odręcznie bądź na maszynie do pisania wraz z własnoręcznymi grafikami i kolażami, które powielane były na maszynie ksero i dystrybuowane poprzez alternatywną pocztę, na koncertach, wydarzeniach muzycznych i spotkaniach. Najważniejszy polski fanzine ukazywał się pod nazwą „QQRVQ”, który obecnie funkcjonuje oficjalnie jako wydawnictwo „QQRVQ Productions” oraz organizator koncertów.²⁷

Xawery Stańczyk w książce „Macie swoją kulturę. Kultura alternatywna w Polsce 1978-1996” tworzy zarys pierwszych zinów w Polsce, które w dużej mierze stanowiły wydawnictwa artystyczne. Jednym z pierwszych tego typu wydawnictw był magazyn „Luxus”. Ukazywał się we Wrocławiu, a jego twórcami byli malarze, graficy, fotografowie i muzycy należący do grupy o tej samej nazwie. Pierwszy numer został wydany w 1982 roku. Magazyn „Luxus” stanowił formę pośrednią między art zinem a mail artem. Ukazywał się w kilku egzemplarzach, wykonywanych często ręcznie i stanowił specyficzny rodzaj dzieła sztuki. W 1983 roku środowisko Kultury Zrzuty wydało pierwszy numer pisma „Tango”, które wychodziło do 1986 roku i łącznie stworzyło sześć numerów. Pismo składało się z odręcznie wykonanych stron, tekstów i kolaży fotograficznych. Powielane było na ksero lub prostym powielaczu w nakładzie 200 egzemplarzy. Artyści związani z Kulturą Zrzuty od połowy lat 80-tych wydawali własne pisma, nawiązujące poetyką do „Tanga”. Jako przykład wymienić należy magazyn „Halo Haloo” o zmiennym tytule wydawane przez Jacka Kryszkowskiego, czy pismo „Fabryka” z udziałem kilkudziesięciu artystów z Polski i zagranicy. W 1984 roku w Warszawie ukazał się pierwszy numer magazynu „Oj Dobrze Już”, którego twórcami była Grupa. Do 1988 roku wydali siedem numerów oraz dwa towarzyszące wystawom Grupy w 1993 i 2002 roku.²⁸

Poszczególne ziny należące do trzeciego obiegu miały osobnych odbiorców. Niskie nakłady sięgające kilkudziesięciu egzemplarzy, rzadziej wydawana w większych nakładach, sprawiały, że dotarcie do większości różnorodnych tematycznie i stylistycznie wydawnictw było niemożliwe. W 1989 roku odbyła się pierwsza, ogólnopolska wystawa trzeciego obiegu pod nazwą „Szalona twórczość xeroxów” w Łodzi, której organizatorem był Krzysztof Skiba. Do trzeciego obiegu wliczana była nie tylko prasa polityczna, fanziny

27 Xerofeeria 2.0. Antologia artzinów. Polskie alternatywne pisma literackie 1980-2000, opracował Paweł Dunin-Wąsowicz, Lampa i Iskra Boża, Warszawa 2002, str. 4

28 Ibidem., s. 630-632

muzyczne, punkowe, metalowe, ale także wydawnictwa artystyczne, które funkcjonowały poza systemem i zostały zaprezentowane na wystawie. Unikalna ekspozycja prezentowała kilkadziesiąt tytułów, między innymi „Azotox”, „QQRVQ”, „Gangrena”, „Szmata”, „A-Tak”, „Antena Krzyku”, „Kanałoz”, „Lokomotywa Bez Nóg”, „Zielone Brygady”, „Linie”, „Kultura Nędzy”, „Ciach”, „Skafander”, „Filo”, „Mać Pariadka”, „Prosiacek”, „Rewolta”, „Szajba”, „A-Capella”, „Homek”, „Kau Gryzoni na Serze”. Nazwa wystawy była umowna, a eksponowane pisma przyjmowały zróżnicowaną formę i wykorzystywały technikę ksera, tekst powielany na maszynie do pisania czy grafiki powstające przy użyciu szablonu.²⁹

Zapoczątkowana przez zespół Sex Pistols rewolucja punkowa uformowała estetykę fanzinów, która przejawiała się również w produkcji wkładek do kaset czy plakatów z zapowiedziami koncertów. Jak określił Piotr Rypson: „Jak świat długi i szeroki większość fanzinów jest do siebie podobna; ich estetyka stanowi wypadkową technikę kolażu, dadaistyczno-punkowej typografii, krótkich tekstów i komunikatów”. Ze względów technicznych ziny wydawane były głównie czarno-białe odbijane na maszynie ksero albo w technice druku offsetowym. Wyróżnić można dwie przyjmowane estetyki. Do pierwszej grupy „hand-made” zaliczały się pisma „Schistosoma”, „Tytuł Dień Do Bly” i Xerro”, które ukazywały indywidualny rys artystyczny swoich twórców i stanowiły jednostkowy głos w dyskusji o sztuce. Wydania te były „osobistymi pismami” wynikającymi z inicjatywy pojedynczych osób. Pierwsze wydanie pisma „Xerro” pojawiło się w 1994 roku, a jego autorem był Dariusz Patison. Wykazywał on większą dbałość o kwestie techniczno-plastyczne oraz wiodący motyw graficzny, które znacząco wyróżniały się nad przekazem literackim. Pismo „Schistosoma” redagowane i wydawane przez Wojciecha Żmudę stawiały oprawę graficzną na równi z treściami i tekstami literackimi. Autor stosował staranne liternictwo, wyszukana grafika i kolaże, które przeciwstawiły się estetyce punkowej wynikającej z tradycji fanzinów i obecnej w większości art zinów. Pismo „Tytuł Dień Do Bly” był tworzony i wydawany przez Jana Sobczaka, który wraz z kolejnym numerem przełamywał formułę kolażowo-kserograficzną i posługiwał się conceptualną konstrukcją formy wydawnictwa, w której tekst schodzi na dalszy plan. Za przykład wskazać można 9 numer nazwany „Tytułem hermetycznym”, w którym strony pisma zostały ze sobą sklezione. Odbiorca nie mógł zapoznać się z środkiem wydawnictwa, choć na okładce umieszczony był spis treści wskazujący na teksty o „hermetyczności”. Ostatni 11 numer pisma został wydany w formie luźnych kartek z dołączoną kasetą magnetofonową, na której nagrana została instrukcja obsługi pisma, fragmenty ulubionych książek autora oraz jego własne teksty. Całość zamknięta była w próżniowo zamkniętym worku. Drugą grupę pism stanowią te tytuły, które odeszły w stronę profesjonalizmu, aby zwiększyć objętość stron oraz nakład nawet do 1000 egzemplarzy, wprowadzić skład komputerowy, druk offsetowy, a co za tym idzie wejść w obieg oficjalny i dystrybucję. Przez proces ewolucji przeszło pismo takie jak na przykład „Lampa i Iskra Bożą”. Podczas sesji poświęconej niezależnym inicjatywom wydawniczym w ramach II Art Zine Show, która odbyła się w 1994 roku w Staromiejskim Domu Kultury, Mirosław Pęczak wypowiedział się na temat technologii, która jest jednocześnie ideologią i świadomym wyborem artystycznym.³⁰

„Używając nowych gadżetów technologicznych zgadzamy się na status quo, które jest określone przez rozwój technologiczny (...) W tym sensie sytuacja środowiska art zinowego, czy w ogóle niezależnych wydawnictw, jest sytuacją paradoksalną. Zmierzamy do tego, żeby było to coraz ładniejsze, właśnie profesjonalne (...)”

Wyszczególnić można szereg produkcji (fan)zinów, czyli gazetek tworzonych przez społeczności fanowskie konkretnego typu muzyki, zespołu muzycznego, sprecyzowanych odmian literatury, aktywistów, osób

29 Ibidem., s. 734-735

30 Ibidem., s. 8-11

rozwijających swoje zainteresowania i pasje, przedstawicieli kultur alternatywnych lub propagatorów wyrazistych światopoglądów i dookreślonych stylów życia, Jak podaje Magdalena Lachman w tekście „Artziny jako medium (dla) sztuki” ziny tworzą ekolodzy, obrońcy praw zwierząt, anarchiści, pacyfiści, feministki, przedstawiciele LGBT, entuzjaści teorii spiskowych, wyznawcy różnych religii, narodowcy, skinheadzi, punkowcy, wegetarianie, weganie, kibice sportowi, grafficiarze, twórcy komiksów, programiści, graficy i reprezentanci demosceny.³¹

Obecnie artyści wizualni posługują się terminem artzina w określaniu własnych propozycji artystycznych. Weronika Stencel z Grupy Brzuch regularnie wydaje co miesiąc gazetkę „Gazeta Musi się Ukazać”, która obejmuje tematycznie kategorię absurdu. Gazetkę tworzą artyści z całej Polski, którzy wypowiadają się poprzez zróżnicowaną formę, w tym poprzez opowiadania, wiersze, dramaty jednoaktowe, formy pamiętnikarskie, oznajmienia, notatki, oraz poprzez obrazy, kolaże, zdjęcia, grafiki, rysunki. Kolejnym przykładem artzina jest „Joy of life” autorstwa Betiny Bożek, przedstawicielki Grupy Brzuch.³²

Przykładów tytułów wymienić można wiele. Dokumentacja oraz informacje o projektach dostępne są w Internecie. Wskazuje to, że wielu wykładowców kierunków artystycznych odwołuje się do gazetowych obiektów, które nazywane są artzinami, propagując i akceptując ulotną formę druku i wypowiedzi artystycznej. Jednym z inicjatorów stworzenia wspólnego projektu w formie artzina w Akademii Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi jest Jakub Hakobo Stępień. Jako przykład wymienić mogę LODZ Zin, który ukazał się w 2020 roku i został zaprezentowany na wystawie „Fresh Stuff - Graphic Design ASP LDZ” w Pop-Up Galeria 2 Ogrodowa. Gazetkę zrealizowało 17 studentek i studentów łódzkiej ASP w różnych technikach projektowych m. in. typografia, ilustracja, kolaż. Projekt został złożony polskimi krojami pism dzięki uprzejmości typografa Mariana Misiaka z www.ThreeDotsType.com Druk został zrealizowany w technice RISO, w pracowni Wojtka Dziecioła. Za skład i finalny wygląd odpowiada Krystian Berlak, a oprawę intrologatorską wykonał Bartek Smoczyński z Wydawnictwa Wypierdalaj. Projekt zina opiera się na współpracy, otwartości na różnorodne postawy artystyczne studentów, a także wymianie doświadczeń i możliwości zebrania materiałów graficznych w zamknięte wydawnictwo dzięki zaangażowaniu fachowców odpowiadających za wybrane fragmenty realizacji. W latach 2017-2019 zaobserwować można było bardzo zyskującą na popularności aktywność artystów sztuk wizualnych związana z tworzeniem pracowni drukarskich i graficznych oraz prowadzeniem otwartych wykładów i warsztatów popularyzujących zjawisko selfpublishingu i niezależnego wydawania.

Jedną z pierwszych drukarni niezależnych w tym okresie jest prężnie działająca do tej pory Oficyna Peryferie w Warszawie założona przez Michała Chojeckiego, który jest artystą wizualnym, autorem książek i projektów artystycznych, oraz wykładowcą na Wydziale Grafiki ASP w Warszawie. Na stronie internetowej Oficyny Peryferie znajdziemy wprowadzenie z przyświecającymi ideami i kierunkami działań jako propozycji artystycznej samorealizacji.

Oficyna Peryferie to pracownia i wydawnictwo publikujące grafiki, ziny i książki artystyczne. Oficyna nie jest zwykłym wydawnictwem. Interesuje nas druk jako pole wypowiedzi artystów wizualnych. Działamy jako manufaktura, bliskie nam są idee samowystarczalności i pracy ręcznej. [...] Nasza pracownia to warsz-

31 Magdalena Lachman, Art ziny jako medium (dla) sztuki, (dy)fuzje, Związki literatury i sztuki po 1945 roku, pod red. Magdaleny Lechman i Pawła Polita, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego i Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2019, S. 386-387

32 Ibidem., s. 398 - 399

*tat introligatorski, sitodrukarski oraz risograficzny (rodzaj powielacza). Wierzymy w ideę self-publishingu i celebруемy wszystkie ograniczenia z tego wynikające. Jako manufaktura stosujemy niezaawansowane technologie.*³³

Ważnym międzynarodowym wydarzeniem z perspektywy polskich artystów i wydawców książek artystycznych jest MISS READ: The Berlin Art Book Fair, ze względu na szeroką selekcję wydawnictw i periodyków artystycznych oraz dostępność komunikacyjną. Targi odbywają się regularnie raz w roku w Berlinie wraz z towarzyszącymi seriami wykładów, dyskusji, premier książek i warsztatów badających granice współczesnego wydawania i możliwości książki pod względem formy wizualnej i zebranych treści. MISS READ po raz pierwszy odbyło się w 2009 roku. MISS READ to europejski festiwal książki artystycznej poświęcony budowaniu społeczności i tworzeniu publicznego miejsca spotkań dla dyskursu wokół książek artystycznych, publikacji koncepcyjnych, niezależnych wydawnictw i publikowania jako praktyki. W 2019 roku Miss Read zgromadziła 304 wystawców z całego świata. Była to ostatnia edycja przed pandemią COVID-19, która znosiła możliwość bezpośrednich spotkań i wpłynęła na oddalenie się odbiorców od fizycznego wymiaru druku i publikacji.³⁴

Mierząc się z samorealizacją i ideą selfpublishingu w praktyce artystycznej i kuratorskiej, jestem współinicjatorką wielu warsztatów wydawniczych i wydarzeń związanych z drukiem artystycznym. Jednym z nich, był przegląd wydawnictw niezależnych drukowanych i muzycznych TŁOK, który powstał jako wspólne działanie kolektywu Distort Visual i Franka Ammera (Przestrzeń Robocza). Do tej pory odbyły się dwie edycje wystaw z naborem OPEN CALL i dodatkowym programem. Pierwsza edycja należała do programu towarzyszącego Łódź Design Festiwal w 2018 i ulokowana była w opuszczonym salonie obuwniczym przy Piotrkowskiej 118. Wydarzenie, aranżacja wystawy, identyfikacja i oprawa graficzna powstały od podstaw oraz zgodnie z formułą Do It With Others. Druga edycja odbyła się w ramach Letniego Festiwalu Dzielnicowego LATOTALNELATO w 6 Dzielnicy w Łodzi. Zaproszeni artyści podejmowali w trakcie trwania wydarzeń różnorodne aktywności manifestując własne postawy niezależne i artystyczne. Dzięki zaangażowaniu i współpracy Galerii V9, Oficyny Peryferie, kolektywu Distort Visual, wydawnictwom Azimuth Press, Przestrzeń Robocza, PARISO, HUBA, X-Press odbyły się warsztaty selfpublishingowe z wykorzystaniem różnorodnych technik graficznych, a także premiery zinów, odsłuchy i projekcje wydawnictw muzycznych w formie SHOWCASE. Indywidualne prezentacje przybrały formę ekspozycji druków i wydawnictw artystycznych, koncertów, targów wydawniczych i interwencji drukarskich.

W 2021 roku na dziedzińcu Muzeum Sztuki odbyło się kolejne wydarzenie łączące dwie inicjatywy związane z drukowaniem, niezależnym wydawaniem, działaniem kolektywnym: warszawski Drukuj Zinfest oraz łódzki Render, którego jestem współzałożycielką wraz z Przemysławem Hofferem i Piotrem Sochą. Podczas wspólnego wydarzenia miały miejsce targi wydawców tworzących ziny, art magazyny, druki, niezależne publikacje, eksperymentując przy tym z technikami, realizacjami i materialnym wymiarem druku. W erze cyfrowości, w której social media i inne kanały komunikacji wizualnej online pełnią wiodącą rolę o ściśle narzuconym kluczu, nie zapomnieliśmy o druku w różnych warsztatowych technikach graficznych, a co za tym idzie, publikacjach, które istnieją fizycznie. Wydarzenie odnosiło się do swobody postaw i wypowiedzi artystycznych, tworząc sieć wymiany między artystami i odbiorcami. Podczas wydarzenia odbył się koncert dub techno Narson Nelson, Zelde743 i SIX, prezentacje wydawnictw z zaproszonymi artystami młodego pokolenia, selekcja wydawnictw artystycznych z kolekcji 19RZEK, miejsca artystycz-

33 <https://oficynaperyferie.pl/o-nas/> [16.03.2021]

34 <http://missread.com/about/> [16.03.2021]

nego i inicjatywy prowadzonej przez Franka Ammera, Bartłomieja Talagi, Piotra Zbierskiego, Bartosza Staszewskiego, oraz warsztaty drukarskie KSERO. Na żywo w technice sitodruku uczestnicy wydarzenia odbijali samodzielnie wzory na koszulkach czy bawełnianych torbach. Odbłyły się projekcje video art i animacji autorstwa lokalnych artystów, a także projekcja filmu KONKRETNE KINO ZINFESTOWE : DUB ECHOES (2009)

Doświadczenia zebrane podczas współpracy z artystami, muzykami, niezależnymi galeriami, nieformalnymi grupami artystycznymi i kolektywami kształtuje nieskrępowane postawy, które przekładają się na aktywność i samokreujące się środowisko artystyczne. Nie kieruje nim żądza pomnażania materialnych wartości oraz nastawienie na wymierną korzyść. Zasada wymiany prowadzi do wzajemnego wsparcia w podejmowanych inicjatywach, co wyzwala kreatywną energię. W moim odczuciu, powrót do formuły selfpublishingu i działań oddolnych w obszarze sztuk audio-wizualnych jest w stanie podnieść panujące nastroje i wyjść z marazmu życiowego bytu, przekształcając go w twórcze poszukiwania i eksperymenty, które stanowią nierozłączny element życia artysty i świadczą o jego wrażliwości. Powstawanie tych wyjątkowych relacji zachowuje poczucie pozytywnych cech każdego człowieka i rozprzestrzenia je dalej.

**DOKUMENTACJA ARTYSTYCZNEGO ZINA,
24 STRONY, DRUK WARSZTATOWY WYKONANY RECZNIE
Z BLACH OFFSETOWYCH, BIBUŁA JAPOŃSKA,
NAKLAD 13 EGZEMPLARZY, 33X24,5CM**

**OPRAWA WYKONANA W MUZEUM KSIĄŻKI
ARTYSTYCZNEJ W ŁODZI, 2022**



























III GRAFIKA

Zestawiając porządek analogowy z cyfrowym zwracam uwagę na rozważania Natalii Szostak zawarte w tekście „Materia, doświadczenia i obraz”, która poszukuje istoty pomiędzy doświadczeniem egzystencjonalnym a doświadczeniem w sztuce. Podejmuje zadania trudne w jednoznacznym osądzie. Szostak podejmuje próbę wyjaśnienia, czym jest doświadczenie utraty i w jaki sposób formy wizualne tłumaczą nasze skrajne emocje. Zauważa, że podstawowa kategoria formy obiektów wizualnych uwarunkowana jest od tworzywa, narzędzi lub medium transmisji. Wraz z wynalezieniem fotografii doszło do przełomu w materialnym kategoryzowaniu obrazu w sztukach wizualnych. Wyróżniono dwie podstawowe odmiany: tradycyjną i techniczną. Rozwój nowych technologii doprowadził do wykształcenia wizerunków tworzonych „ręcznie” oraz tych, które produkowane są mechanicznie, elektronicznie i wirtualnie. Szostak zaznacza, że bez względu na dzielące je różnice, obraz warunkuje światło, z rozróżnieniem na światło fizyczne, oraz światło z informatyzowane wykorzystywane wraz z nową technologią. Kontynuując, obrazy pozostają świetlistymi poszlakami, które uwidaczniają pewną rzeczywistość i pozostawiają różnice w indywidualnym postrzeganiu. Ich forma ulega stałym transformacjom, stając się nieuchwytna i enigmatyczna. Obrazy odradzają się w tymczasowych nośnikach. Dochodzi w nich do modyfikacji zjawisk świetlnych, które utożsamiają się z materia, narzędziami i tworzą metaforę znaku. Znaczenie obrazu zostaje animowane poprzez uważne spojrzenie odbiorcy, który stanowi potwierdzenie sensu obrazowania. Wprowadzenie w życie odmienności prowadzi do poczucia nieprzewidywalności oraz nieuchwytności, tym samym nadając wydarzeniom znaczącej dynamiki i zjawiskowości obrazom. Funkcja czasu danej materii stanowi strukturę medium, która nie odnosi się do uwarunkowań technicznych, a do jej przekształceń związanych z postrzeganiem. Forma obecności obrazu odznacza się w określonym czasie i w przestrzeni powstania czy projekcji.³⁵

Założenie Waltera Benjamina z 1936 dotyczące aury dzieła sztuki, obiektu historycznego, czy przyrodniczego, to zaznaczenie jego obecność „tu i teraz” kształtowane przez doznania zmysłowe. Przywołując pracę malarza, który jest zdystansowany z obserwowanym obiektem, jednak nie tyle fizycznie, a utrzymuje niepowtarzalne zjawisko poczucia dali. Paul Virilio w intensywnie zachodzących przemianach technologicznych zaprzeczył Benjaminowi, wskazując, że technologie unieważniają fizyczną odległość. Elektryczna transmisja danych pozbawia znaczenia rozróżnienia planów, postrzegania tego, co na dalej, co peryferyjne, a co pozwala nam objąć całość. Zatrącenie przestrzennego odczuwania wpływa na zmianę percepcji, pozbawiając świat horyzontu, czy obrania odmiennego kierunku patrzenia. W ciele ludzkim zakorzeniona jest zmysłowa intuicja, która przeciwstawia się martwym urządzeniom elektronicznym, sprowadzając je do substytutu widzenia. Nadprodukcja obrazów podważa autentyczność i wymierność pozostawionych śladów. Obrazy audio-wizualne zaświadcza o naszych stanach, dokumentują chwilowe i chwiejne emocje. Dochodzi do wyparcia materialnych nośników informacji. Urządzenia cyfrowe tracą kontakt z materialnym wymiarem, jednocześnie często brakuje im ideowego odniesienia. Szostak podkreśla tradycyjną podstawę malarstwa, która opiera się na przeniesieniu gestu malarza na płótno, zatrzymaniu jego ruchu utrwalonego w śladzie farby. Obraz odtwarza fragment naszej rzeczywistości, który został zapisany poprzez proces pracy. W odbitce fotograficznej nie doświadczamy rozpiętości czasu. W każdym fragmencie jest on zatrzymany w jednakowym punkcie. W przypadku, gdy dzieło jest wynikiem procesu i kolejno występujących po sobie

zmiennych stanów oraz gestów, czas zostaje w nim nawarstwiony i urzeczywistniony.

Przygotowany przeze mnie zestaw grafik jest zapisem niejednostajnego przebiegu, w którym dochodzi do przeobrażenia obrazu. Jest to uchwycony moment zaświadczenia rzeczywistości. Płynny przebieg obrazów zatrzymany zostaje w pojedynczych klatkach, które wybiórczo zestawione ze sobą tworzą kolejny tok wizualny. W indywidualnym wymiarze, grafiki wchodzące w skład kolekcji dyplomowej, odnoszą się do występujących w danym czasie odczuć i osobistych przedstawień. Forma grafiki jest ich odzwierciedleniem, które rozszerza się o intuicyjne działania, prowadząc do przemiany i formułowania jednoznacznych treści. Początkowe zestawienia charakteryzują się brakiem systematyczności. Każdy z przygotowanych przeze mnie zestawień wizualnych rozpoczyna swój odrębny cykl o zmiennym nasileniu oddziaływania.³⁶

Szostak przywołuje action painting jako przełomowe działania Jacksona Pollocka, które obejmują współczesne potrzeby malarstwa w ujęciu człowiek-ciało-obraz. Gest artysty przeistacza się w zdarzenie. Działanie twórcze wykracza poza ramy obrazu. Artysta kieruje uwagę na swoje ciało, za pomocą którego jest w stanie stworzyć obraz oraz być w nim rzeczywiście obecny. W kontekście sterylności obrazowania, mechaniczności, anonimowości, wirtualności, obraz opiera się na doświadczeniu, a przedstawienie nie stanowi głównego nacisku. Szostak zauważa potrzebę połączenia sztuki z realnością i jej materią. Przytacza słowa Johna Cage'a:

(...) sztuka nie powinna być czymś odmiennym od życia, ale działaniem w obszarze życia. Winna upodabniać się do życia z jego przypadkami, zmiennościami, jego różnorodnością i uporządkowaniem oraz rzadkimi chwilami piękna (...)

Działania performatywne w sztuce wskazują na sprawczość ciała, która obecna jest w czystych formach wizualnych. Artysta określa się poprzez działanie, tworząc własną rolę i jednocześnie przyjmując transcendentalną postawę. Dopuszcza ona do odnalezienia autonomicznej przestrzeni artystycznej. Zachowanie dystansu w życiu jak i w sztuce pozwala artyście wprowadzić w swoje działania celowość. Aspiracją staje się zachowanie niezależności twórczej, baczna obserwacja zależności i zjawisk, co w rezultacie jeszcze pełniej wyraża obecność artysty w rzeczywistości, korespondując w różnych obszarach społecznych i kulturowych. Odkrywanie cielesnego wymiaru performansu wyznacza rytualne uniesienie, w którym artysta poświęca się wykonywanym czynnościom. Akt twórczy stanowi niekończący się proces. Samoświadomość oraz próba odnalezienia swojej relacji w świecie zakładają, aby obrać szerszy ogląd teraźniejszości, a skuteczność i determinacja w podejmowanych działaniach wyznaczają przyszłe gesty.³⁷

Rozważania Ewy Wójtowicz w artykule „Emulacja jako metoda i metafora” dotyczą szybkiego i całkowitego starzenia się mediów. Prowadzą nas do obserwacji związanych ze światem mediów elektronicznych, które poprzez cyfrową przestrzeń imitują świat analogowy i go zastępują, czy wręcz wypierają ze świadomości człowieka. W tym kontekście odwołam się do wyjaśnienia czym jest pojęcie analogu i w jaki sposób zostało ujęte przez Wójtowicz.

(...) Pojęcie analogu rozumiem jako przeciwieństwo tego co cyfrowe, niematerialne i elektroniczne. Odpowiada to coraz częstszemu określaniu mediów, które nie są cyfrowe, mianem analogowych bądź tradycyjnych, co stosowane jest zazwyczaj w odniesieniu do fotografii. W rezultacie obrazowanie analogowe

36 Ibidem., s. 65-68

37 Ibidem., s. 69-70

utożsamiane jest często z tym, co niedoskonałe, niepoddające się bezstratnemu kopiowaniu czy niepozostawiające śladów manipulacji. Bywa również kojarzone, właśnie przez niedoskonałość, z przeciwieństwem idealizowanego obrazowania cyfrowego. (...)”

Autorka wyodrębnia działania artystyczne, które łączą ze sobą to co pozornie jest anachroniczne, lecz trwałe, z tym co ulotne, przemijalne i zależne od dynamicznie zmieniających się rozwiązań technicznych. Przytacza dane, które obrazują olbrzymią skalę oraz szybkość zachodzących przemian, jednocześnie zwracając uwagę na problematykę związaną z brakiem wypracowanych do tej pory skutecznych mechanizmów archiwizacji cyfrowego dorobku. Gwałtowny przyrost treści, które nie są odpowiednio utrwalane, stają się niedostępne czy nieaktualne z przyczyn technicznych, prowadzą do ich utraty i przeniesienia w obszar martwych mediów.³⁸

Wójtowicz zadaje otwarte pytanie czy sztuka neoanalogowa jest w pewnym sensie formą oporu zbliżoną do ruchu typu slow, czy raczej posunięciem do granic zjawiskiem technonostalgii? Jak tłumaczy autorka, zjawisko technonostalgii w masowym wymiarze, to chociażby potrzeba wykonywania zdjęć cyfrowych czy stosowania aplikacji z filtrami, które pozwalają uzyskać efekt przypominający niedoskonałą fotografię analogową z charakterystycznym ziarnem obrazu i zmiękczonego światłem. Powszechność tego rodzaju obrazów upraszcza i bagatelizuje konwencję estetyki obrazu analogowego. Prowadzi do utraty linearnego poczucia czasu oraz kontaktu z dziełem sztuki na rzecz swobodnego zestawienia i rozproszenia, które są oznaką epoki cyfrowej. Równocześnie Wójtowicz wskazuje, że zwrot w stronę wypartych nośników i form zapisu treści czy obrazów posiada wymiar oporu wobec przymusu ciągłego upgrade'u, czy napędzającego się mechanizmu konsumpcji poprzez nabywanie nowych przedmiotów i oprogramowań kształtujących określone nawyki odbiorców.³⁹

Doskonalenie przekazu informacji zakłada stopniową dematerializację danych. Skuteczność przekazu informacji przejawia się w transparentności wobec transmitowanych danych oraz utracie materialnego nośnika, który w przypadku mojej pracy dyplomowej nie jest połączony z określonym i wymiernym medium. Przyjmując zmienny wymiar fizyczny swoich prac poddają obrazy przeobrażeniom, które ujawniają się poprzez błędne postrzeganie prowadzące do materialnego wydobycia różnic. Według przytoczonej definicji przez Andrzeja Marca w eseju „Glitch art - sztuka resztek, zakłóceń i widm”, glitch art, to zakłócenie, przerwa w oczekiwanej, konwencjonalnej transmisji informacji, prowadzonej do powstania awarii lub błędu. Działania na polu sztuk wizualnych i muzyki eksplorujące estetykę usterki i błędu funkcjonują jako narzędzia krytyki wobec współczesnej rzeczywistości oraz systemu jej reprezentacji. Glitch art ujawnia i ekspozuje materialny wymiar nośnika informacji. Medium zajmuje istotną rolę w procesie twórczym opartym na niejednorodności zjawisk, wykorzystując zestawienia przeciwstawnych porządków: analogowego i cyfrowego, realnego i wirtualnego oraz przestarzałego i aktualnego. Wielość powstających sprzeczności stanowi niewyczerpalne źródło inspiracji i artystycznych wariantów, które poprzez intelektualne zaangażowanie, prowadzić może do zaskakujących wizualizacji. Usterka w technologicznym kontekście jest zasadniczym wymiarem fizyczności, który artystycznie podlega kształtowaniu i wykorzystywany jest przede mną jako środek wypowiedzi artystycznej. W XX wieku jakość stanowiła najważniejszy czynnik w przekazywaniu informacji. Obecnie w kulturze natychmiastowego dostępu do danych, priorytetem staje się szybkość trans-

38 https://www.nck.pl/upload/archiwum_kw_files/artykuly/5_ewa_wojtowicz_-_emulacja_jako_metoda_i_metafora_neo-analogowe_konteksty_kultury_postcyfrowej.pdf [03.01.2022]

39 https://www.nck.pl/upload/archiwum_kw_files/artykuly/5_ewa_wojtowicz_-_emulacja_jako_metoda_i_metafora_neo-analogowe_konteksty_kultury_postcyfrowej.pdf [03.01.2022]

misji, która prowadzi do straty jakości oraz powstawania zakłóceń przekazu.⁴⁰

W artykule Agnieszki Rejniak-Majewskiej „Kondycja postmedialna i wynajdywanie medium według Rosalind Krauss” omówione zostają przez autorkę założenia teoretyczne Rosalind Krauss, która stawia „nowe” i stare media w polu transformacji i hybrydalnych połączeń. Krauss wyróżnia praktyki „wynajdywania” bądź „ponownego wynajdywania” medium. Działania te wydobywają „specyfikę” danego medium świadcząc o postmedialnych kondycji sztuki porzucając powrót do tradycyjnych dyscyplin artystycznych oraz modernistyczną koncepcję ich czystości. Krauss w swoich rozważaniach stosuje określenie „wynajdywania medium” jako zagadnienie „artykulacji różnicującej”. Prowadzi ona do przemieszczeń, wydobywających wewnętrzne rozsunięcia, moment dysfunkcji w stosowanej technice i konwencji artystycznej. Ponowne „wynajdywanie mediów” odnosi się do stanowiska, w którym każda technika kryje w sobie nowe doświadczenia. Praktyka wydobywa potencjał doświadczeń w momencie, gdy zanika skonwencjonalizowane zastosowanie technik i stają się one anachroniczne.⁴¹

Wolfgang Welsch w tekście „Proces estetyzacji - zjawiska, rozróżnienia, perspektywy” opisuje powszechnie istniejący trend „estetyzacji”, który obejmuje rzeczywistości przedmiotową i podmiotową. Welsch wskazuje, że estetyzacja sięga w głąb, wymieniając jej wpływ na warstwę materialną poprzez rozwój nowych technologii materialnych, warstwę społeczną poprzez zapośredniczenie medialne i jej wirtualność, oraz warstwę podmiotową, która skłania się do auto-stylizacji odchodząc od norm moralnych. W stosunku do człowieka estetyzacja przejawia się w aranżacji stylu życia. Wydzźwięk tego procesu przeniesiony jest w dziedzinę życia, które dotychczas uznawane były za pozaestetyczne. Podsumowaniem jest stan ogólnopopularnej estetyzacji. Rzeczywistość przedstawia się w odmianach obecnych niegdyś jedynie w sztuce, w formie niezobowiązującej, nierozstrzygniętej, przeobrażonej i niedookreślonej. Współcześnie obecna estetyzacja pozbawia człowieka możliwość doświadczania własnych stanów, które w skrajnych stadiach pozwalają dostrzec nowy ogląd rzeczywistości, wymykający się przyjętym standardom. Stosowanie przez mnie analogowych technik oraz akceptacja wynikających z ich stosowania usterek, pozwala mi stanowić o własnej indywidualności oraz badać zjawiska wizualne, które podlegają osobistym doświadczeniom i je kształtują.⁴²

Podejmując własną praktykę artystyczną zestawiam materialne artefakty graficzne z obrazem cyfrowym, które podlegają obustronnym przetworzeniom i wzajemnym wpływom. Nie sprowadzam tych działań do jednoznacznych strategii. W mojej ocenie proces digityzacji wykorzystywany w praktyce artystycznej jako część pracy nad kreacją obrazu niesie zagrożenie podporządkowania się wyidealizowanej przestrzeni cyfrowej i wniknięciu w jej narzucone standardy jakościowe, które są formowane wraz z dynamicznie zmieniającą się i przymusową obecnością technologii. Proces skanowania pozwala przenieść określoną formę graficzną i poddać ją dalszemu kształtowaniu. Remediacja zachodząca po między materialnym obrazem graficznym a jego cyfrowym odbiciem prowadzi do przeobrażeń. Odnosząc się do granic analogu oraz posiadając kilkuletnie doświadczenie w pracy z materiałem graficznym w jej fizycznym wymiarze, świadomie przenoszę swoje prace w przestrzeń cyfrową, która niesie za sobą nieograniczone środki wypowiedzi artystycznej. Proces transformacji materiału wyjściowego zachodzi stopniowo, a jego punktem odniesie-

40 Andrzej Marzec, „Glitch art - sztuka resztek, zakłóceń i widm”, Czas Kultury 2/2017 (193)

41 Agnieszka Rejniak-Majewska „Kondycja postmedialna i wynajdywanie medium według Rosalind Krauss” [w:] Sztuka w przestrzeni transmedialnej pod red. Tomasza Załuskiego, Łódź 2010, Akademia Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi, s. 42-52

42 Proces estetyzacji - zjawiska, rozróżnienia, perspektywy [w] Wolfgang Welsch „Estetyka poza estetyką. O nową postać estetyki. Przekład Katarzyna Gućzalska, pod red. Naukową Krystyny Wilkoszewskiej, s. 40-41

nia jest odbitka graficzna. W kolekcji dyplomowej wyróżniłam dwie części. Pierwsza stanowi efekt kreacji wykorzystującej wybrane ujęcia klatek video. Następnie przenoszę je na odbitki graficzne wykonane w technice przedruku anastatycznego, powielam przy pomocy uszkodzonego ksero i kolejno przetwarzam cyfrowo skany kopii ksero. Następuje wielopłaszczyznowa rejestracja rzeczywistości, którą testuję pod kątem formalnym i wszelkich fizycznych uchybień technologii. Realność przedstawiam za pomocą statycznego odbicia uchwyconego przez kamerę. Finalny zestaw strukturalnych grafik to kontrastowe zestawienie pełnych płaszczyzn czerni z aktywnym szumem faktur i zdefiniowanych zakłóceń. Druga część, to osobna kolekcja grafik cyfrowych, które powstał poprzez zapis inscenizacji i kadrów video, wchodzących w skład pracy dyplomowej. Chciałabym również pokreślić w każdej z omawianych przeze mnie składowych, jak silnie odznacza się forma zapętlenia i sekwencji obrazu. Symbolicznie tworzą one wewnętrzną przestrzeń służącą samoanalizie i kontemplacji w wymiarze zmysłowym. Pozorna powtarzalność i surowy minimalizm graficzny stanowią propozycję obecności w przestrzeni audio-wizualnej i odbioru jej wyjątkowej repetytywności. Mechaniczny wymiar zapętlenia przeciwstawiam wewnętrznej organicznej prac. Koniecznym kierunkiem do jej wewnętrznego poznania jest odczucie czasu przez obserwatora oraz skłonienie go do otworzenia się na nowe spostrzeżenia.⁴³

Zaobserwować można ruchy awangardowe, w których praca artystyczna kwestionuje wytwarzanie przedmiotów estetycznych. Dzieło sztuki od czasów dadaistów przestaje być wzniosłą formą połączenia z nienaruszalnymi wartościami i ich porządkiem. Rozważania o znaczeniu śmierci sztuki przedstawia Ngo Tieng Hien, który zaznacza, że sztuka podąża za wynikiem określonych doświadczeń i przeżyć oraz radości z ich odczuwania. Sztuka przeciwstawia się rutynie i wprowadza nową relację pomiędzy artystą i jego odbiorcami, która prowadzi do ustanowienia nowej percepcji estetycznej. Ngo Tieng Hien wprost wskazuje, że dziełem sztuki staje się sam proces twórczy oraz funkcjonowanie dzieła. Autor przytacza Nicolas'a Schoffera, który uznawany jest za twórcę sztuki cybernetycznej. Zawarł on w tekście z 1962 roku pod tytułem „Struktura i nieokreśloność. Formy otwarte. Bezkształtność optyczna i czasowa”:

Artysta przestał już tworzyć dzieło lub wiele dzieł; tworzy on tworzenie. Jego działanie, które koncentrowało się na powołaniu do życia i wykończeniu dzieła, przenosi się obecnie na sam akt twórczy; ten właśnie akt artysta organizuje, reorganizuje, dezorganizuje, tworzy i przetwarza - w nieskończoność, jeśli ma ochotę.

Ngo Tieng Hien podsumowuje swoje rozważania i wyjaśnia, czym jest dziś twórczość. Nie skupia się ona na przekształcaniach twórczości w rzeczy i przedmioty, które służą kontemplacji. Doświadczenia artysty, jego odczucia przejawiają się we władzy wyobraźni, skuteczności własnych idei i wrażliwości w postrzeganiu rzeczywistości. Artysta dokonuje aktu znaczącego, w którym artysta i odbiorcy odzyskują pełną odpowiedzialność za własne relacje i sposób poszukiwania prawdy. Przeobrażenia sztuki i ulokowanie artysty w twórczym procesie rozprzestrzenia się i zyskuje ścisły związek z życiem. Odczuwanie wynikające z praktyki artystycznej uwydatnia się w podejmowanych przez artystę działaniach. Subtelne przenikanie się życia ze sztuką stanowi reprezentację znaczących postaw estetycznych, które ulokowane są w pozycji transcendentalnej.⁴⁴

Podsumowując omówiony przeze mnie tok pracy, który wyznaczał zakres badań i poszukiwań artystycznych w tworzeniu, odniosę się do niedawno poznanej twórczości Teresy Gierzyńskiej. Obecnie trwa in-

43 https://www.nck.pl/upload/archiwum_kw_files/artykuly/5_ewa_wojtowicz_-_emulacja_jako_metoda_i_metafora_neo-analogowe_konteksty_kultury_postcyfrowej.pdf [04.01.2022]

44 Ngo Tieng Hien, „O znaczeniu śmierci sztuki”, [w:] Zmierzch estetyki - rzekomy czy autentyczny? Tom III, pod red. Stefana Morawskiego, s. 7-10

dywidualna wystawa artystki w Narodowej Galerii Sztuki „Zachęta”. Prace artystki styuowane są na pograniczu malarstwa, grafiki i fotografii. Poruszają w szczególny sposób materialność, z którą zмага się Gierzyńska traktując sztukę jako działanie. Opracowane odbitki stanowią dalszy materiał poddany przetwarzaniu, w tym cięciu, ręcznemu montażowi, rysowaniu i malowaniu. Artystka w procesie fotograficznym wykorzystywała podobieństwo pracy nad kamieniem litograficznym. Doświadczenia Gierzyńskiej sięgają po bezpośredni kontakt z materią i jego zmysłowy odbiór, gradację faktur podłoża, gładkości papiey, czy skali twardości. Uwaga artystycznej kreacji skierowana jest w stronę odkrywania i eksplorowania zmysłowych bodźców skierowanych na odczuwanie i nakierunkowanych na intelektualną analizę. Artystką dokonywała eksperymentów z technikami powielania i odbijania. Posługiwała się przedrukiem wykorzystującym możliwości druku litograficznego, bezpośrednim przeniesieniem obrazu z wyciętych fragmentów gazet oraz makazynów, mechanicznym powielaniem przy użyciu ksero. Każda z wymienionych technik należy do alternatywnych technik druku płaskiego. Kilkukrotnie powielane odbitki stawały się z każdą kolejną jeszcze bardziej zredukowane i niewyraźne. Techniczna ułomność stawała się pretekstem dla wyobraźni odbiorcy. Własny język artystyczny Gierzyńska wypracowała z zamierzonej niedoskonałości, którą utożsamiała z fotografowanym ciałem i kobiecością. Cykl grafik i fotografii, w których składa wchodzi kilkuset kobiecych portretów przekształconych przez artystkę, stanowi długofalowy performans dokameryrowy. W pracach przedstawia to co wykracza poza przyjęte normy i traktowane jest peryferyjnie. Wycho-dzenie poza ustanowione granice oraz stoswane przez artystkę wielokrotnych przeobrażeń obrazu w celu osiągnięcia rozmytych i prześwieblonych zdjęć, skrywa tajemnicę i prowokuje odbiorcę do spojrzenia poza konwencjonalny kard.⁴⁵

Śledząc tok rozważań Rafała Maciąga w książce „Transformacja cyfrowa” warto przybliżyć pojęcie digitalizacji, czyli cyfrowości, które rozgranicza się na dwa terminy: digitalizacji i digityzacji. Autor przywołuje ich podstawowe, znaczeniowe odróżnienie według Brennena i Kreissa zawarte w „The Oxford English Dictionary”.

Digityzacja to materialny proces konwersji analogowych strumieni informacji na bity cyfrowe, Natomiast digitalizację określamy jako sposób restrukturyzacji wielu dziedzin życia społecznego, którego osią jest infrastruktura komunikacji cyfrowej i infrastruktura medialna.

W obu wypadkach stanowią proces zachodzących zmian. Digityzacja to bezpośrednia transformacja zachodząca wobec rzeczy, a w procesie digitalizacja zmianie ulega otoczenie tej zmienionej rzeczy. Silnemu wpływowi digitalizacji ulega przestrzeń sztuki, która przeobraża się wraz z nowymi technologiami, wieloaspektowością zachodzącą pomiędzy światem fizycznym a cyfrowym. W moim odczuciu poruszane zagadnienia stanowią intensywne źródło oddziaływania, które staje się interesującym podłożem testowania i sprawdzania koncepcji artystycznych. Wyniki tych dociekań przedstawione są w mojej pracy dyplomowej. Techniczny proces digityzacji doprowadza do digitalizacji świata w sposób symboliczny i materialny. Jest procesem dużo obszerniejszym i wieloaspektowym.⁴⁶

Maciąg obrazuje zjawisko digitalizacji również poprzez odmienne użycie terminu odwołując się do technicznego sensu Internetu i przytaczając dane liczbowe podane przez serwis Statista. Szacunkowo podane dane zakładały, że w 2020 roku wartość rynku Internet of Things osiągnie wartość około 250 mld dolarów, która będzie rosła, aby w 2025 roku osiągnąć półtora biliona dolarów. Liczba połączonych ze sobą urządzeń

45 Joanna Kordjak „Leworęczna” [w:] O niej. Teresa Gierzyńska, pod red. Joanny Kordjak, Zachęta - Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2021, s. 121-122

46 Rafał Maciąg, Transformacja cyfrowa. Opowieść o wiedzy, Wydawnictwo UNIVERSITAS, Kraków 2020, s. 39-41

za pomocą Internet of Things przekroczy 75 miliardów. Ten olbrzymi wzrost zostanie osiągnięty poprzez zdigitalizowane procesy produkcyjne, wykazując ich elastyczność, wydajność i obniżenie nakładów.⁴⁷

Krytyczny wymiar digitalizacji w pełnym kontekście społecznym, wykraczającym poza praktyczne modele biznesowe i procesy gospodarcze, został przedstawiony przez Horkheimera. Maciąg wyjaśnia, że Horkheimer odnosi się do podstawowej opozycji ludzkiego świata, do napięć, które prowadzą do zatracenia własnego indywidualizmu na rzecz pragmatycznej, zorganizowanej i celowej wspólnoty nazwanej społeczeństwem. Przestrzega i kieruje swoje obawy przeciw przesadnemu pragmatyzmowi, nadmiernej organizacji czy zbyt dalece posuniętej celowości, które dalej prowadzą do zbyt intensywnych regulacji społeczeństwa oraz obniżenia owej wyjątkowości i swobody. Sztuka to doskonały obszar działań, które kreują indywidualność usytuowaną u podstaw postaw artystycznych jako podstawowe potrzeby. Zdolność jednostkowego myślenia, tworzenia własnych fuzji intelektualnych oraz ich fizycznego przełożenia w pracę artystyczną, wyróżniają artystę i jego szczególną rolę w społeczeństwie. Teoria krytyczna określa codzienne życie człowieka. Równocześnie stanowi moralne zobowiązanie i pewną odpowiedzialność jako konsekwentny krok w myśleniu. Kontynuatorem założeń Horkheimera jest Franklin, który pojęcie kontroli przypisuje procesowi digitalizacji. Zaznacza, że metafora cyfrowości może stać się przedmiotem manipulacji oraz wpływać na ludzi i świat. Sztuka wymaga autonomicznego pola aktywności, przekraczania przyjętych porządków i poddawania ich własnemu osądowi. Może przyjmować surową i wymowną formę, czy posługiwać się intuicyjnym postrzeganiem ujętym w zmysłowe i efemeryczne formy wizualne tworząc własny język znaków.⁴⁸

47 Ibidem, str. 51

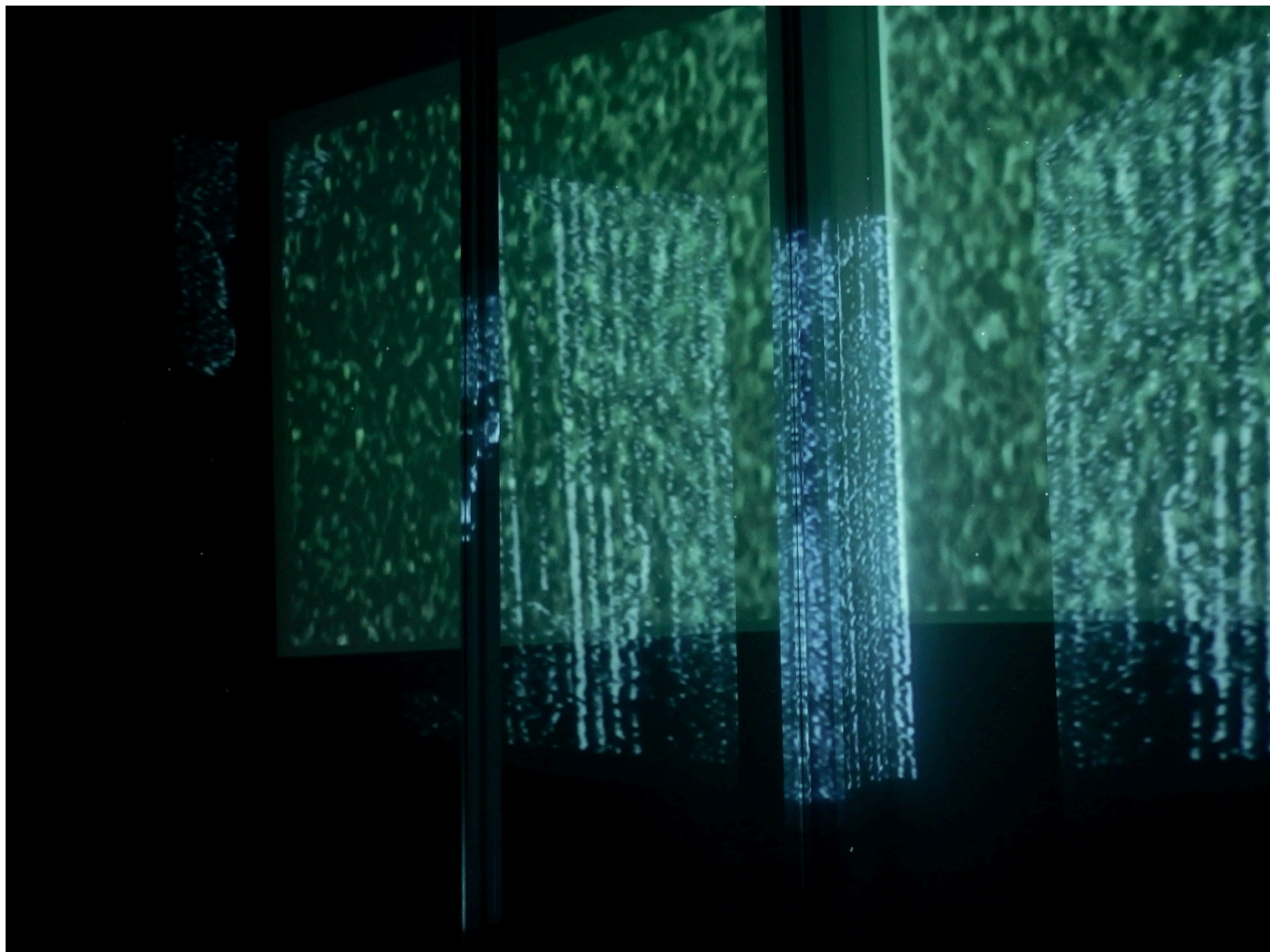
48 Ibidem., s. 52-54

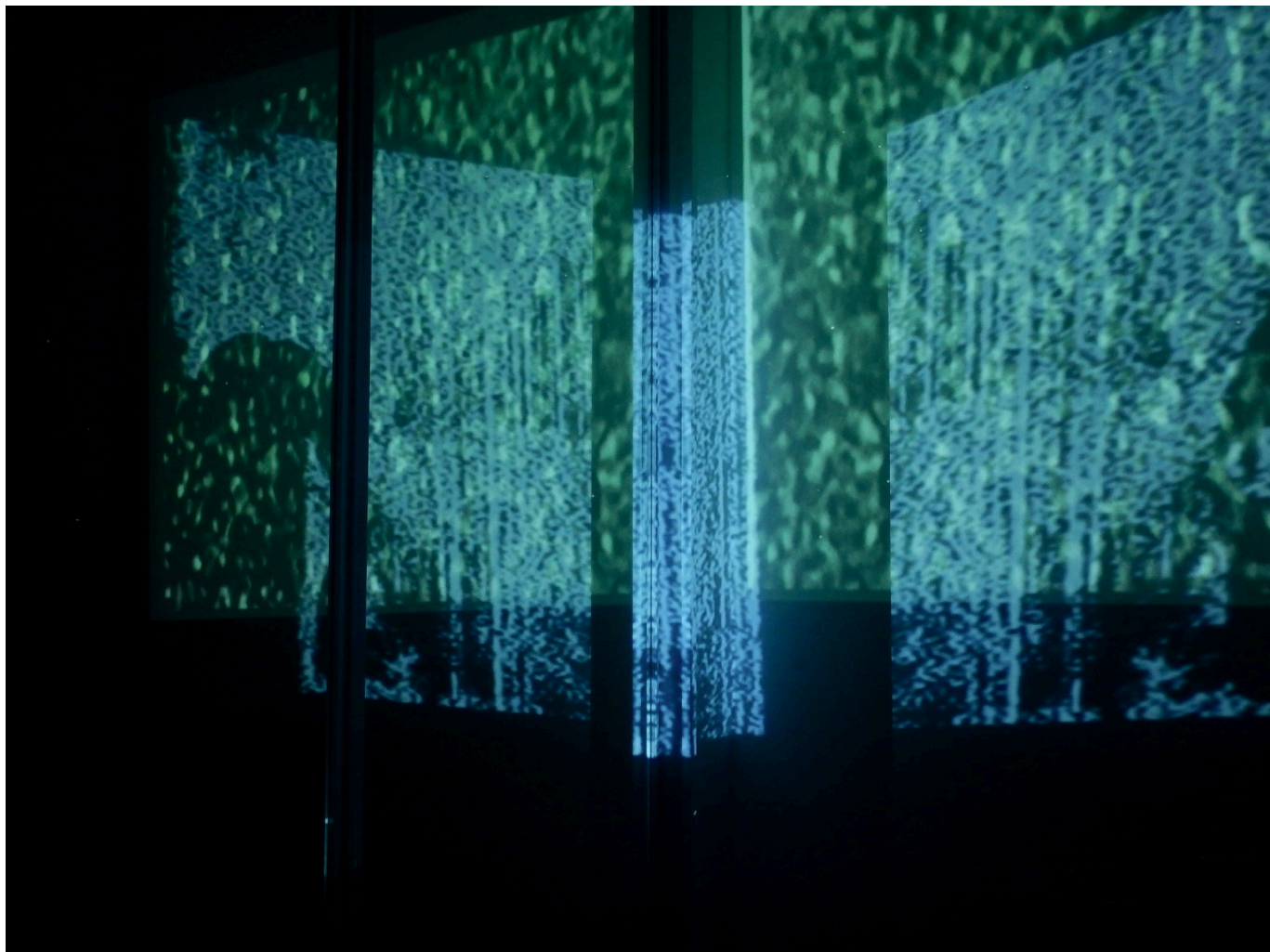
**SERIA 16 GRAFIK, UWZGLĘDNIONYCH W DWÓCH
CZĘŚCIACH - W KOLORZE ORAZ CZARNO-BIAŁEJ,
DRUK CYFROWY, 100X70CM**

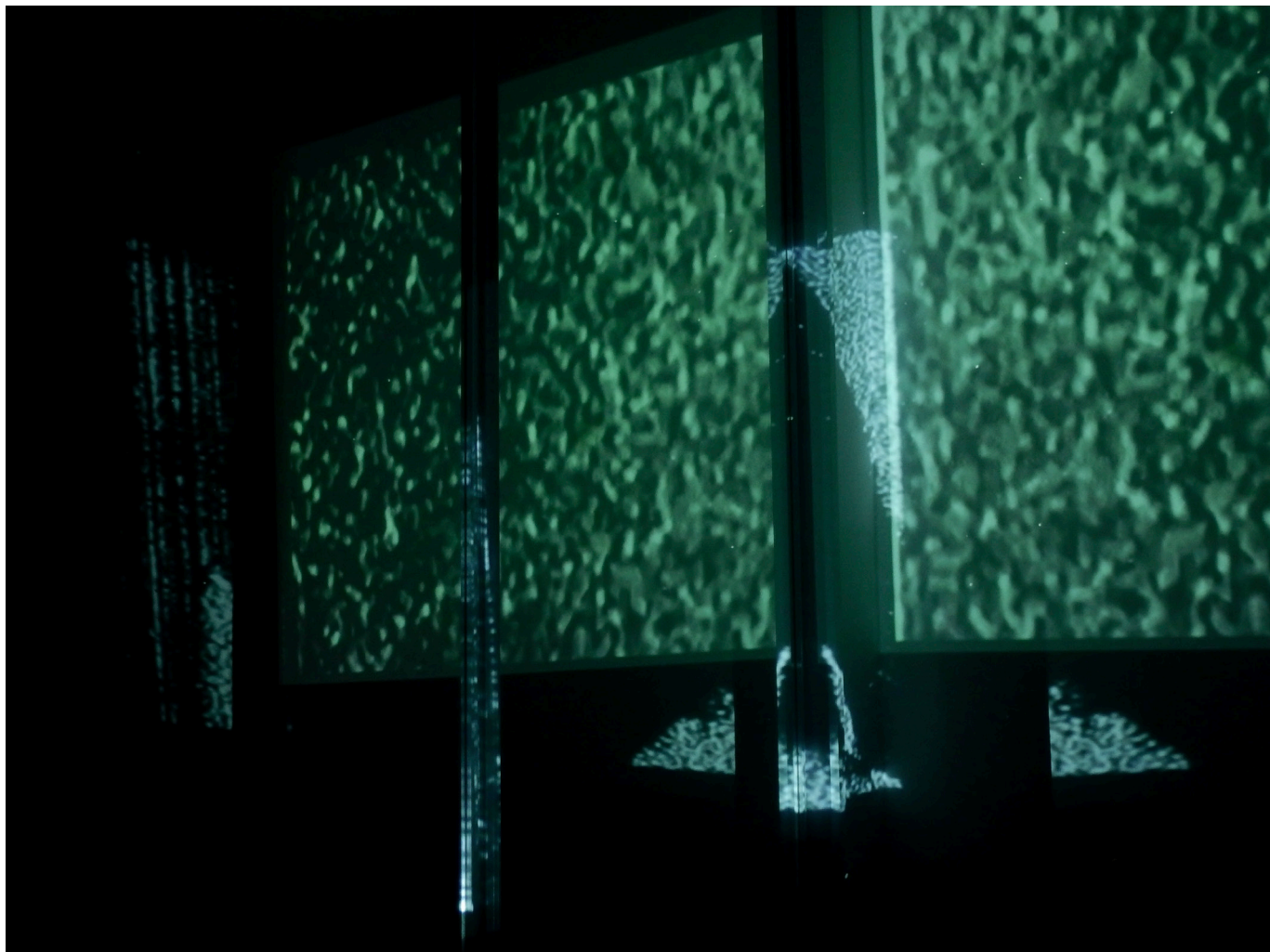
ŁÓDŹ, 2022

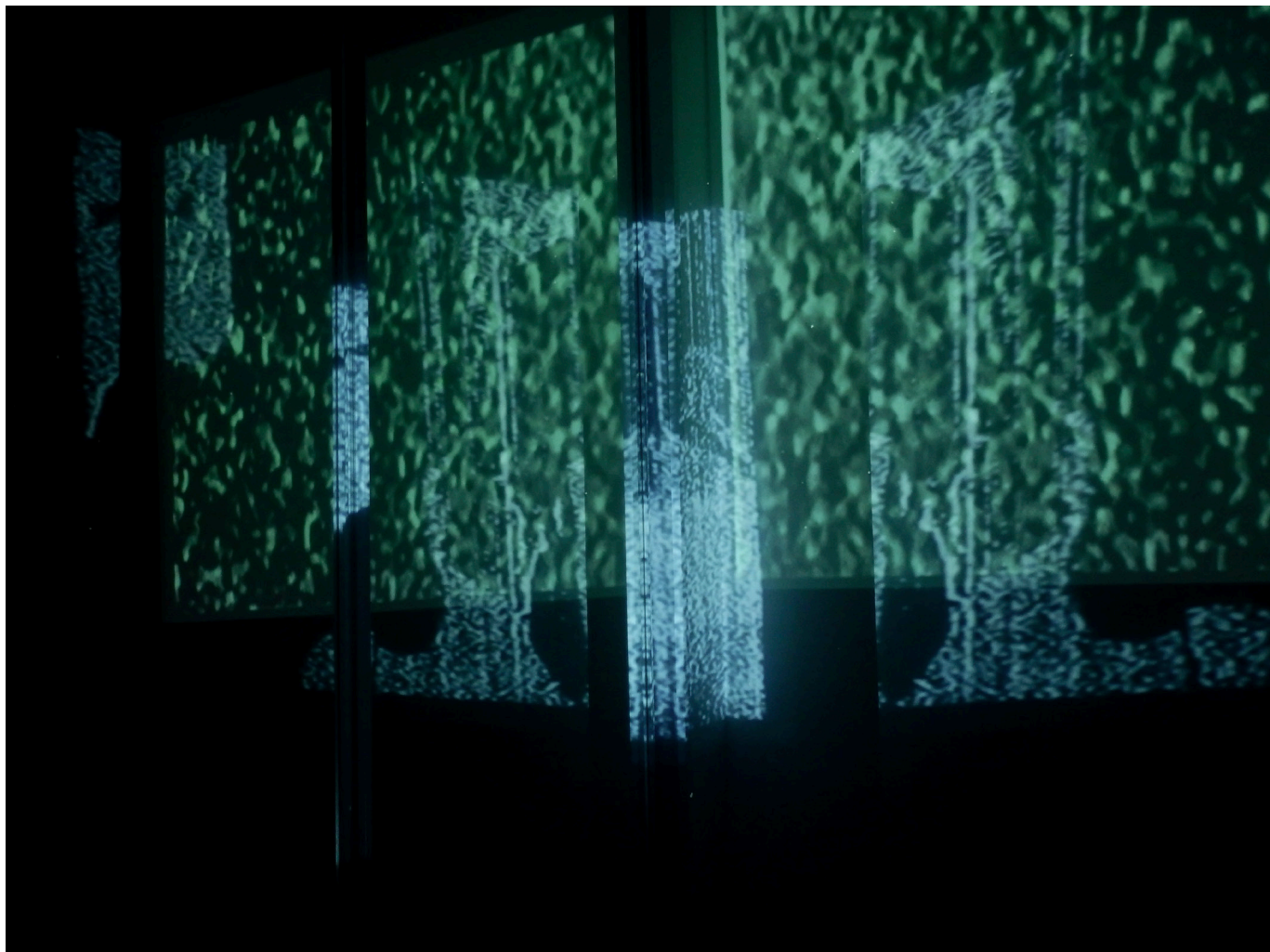




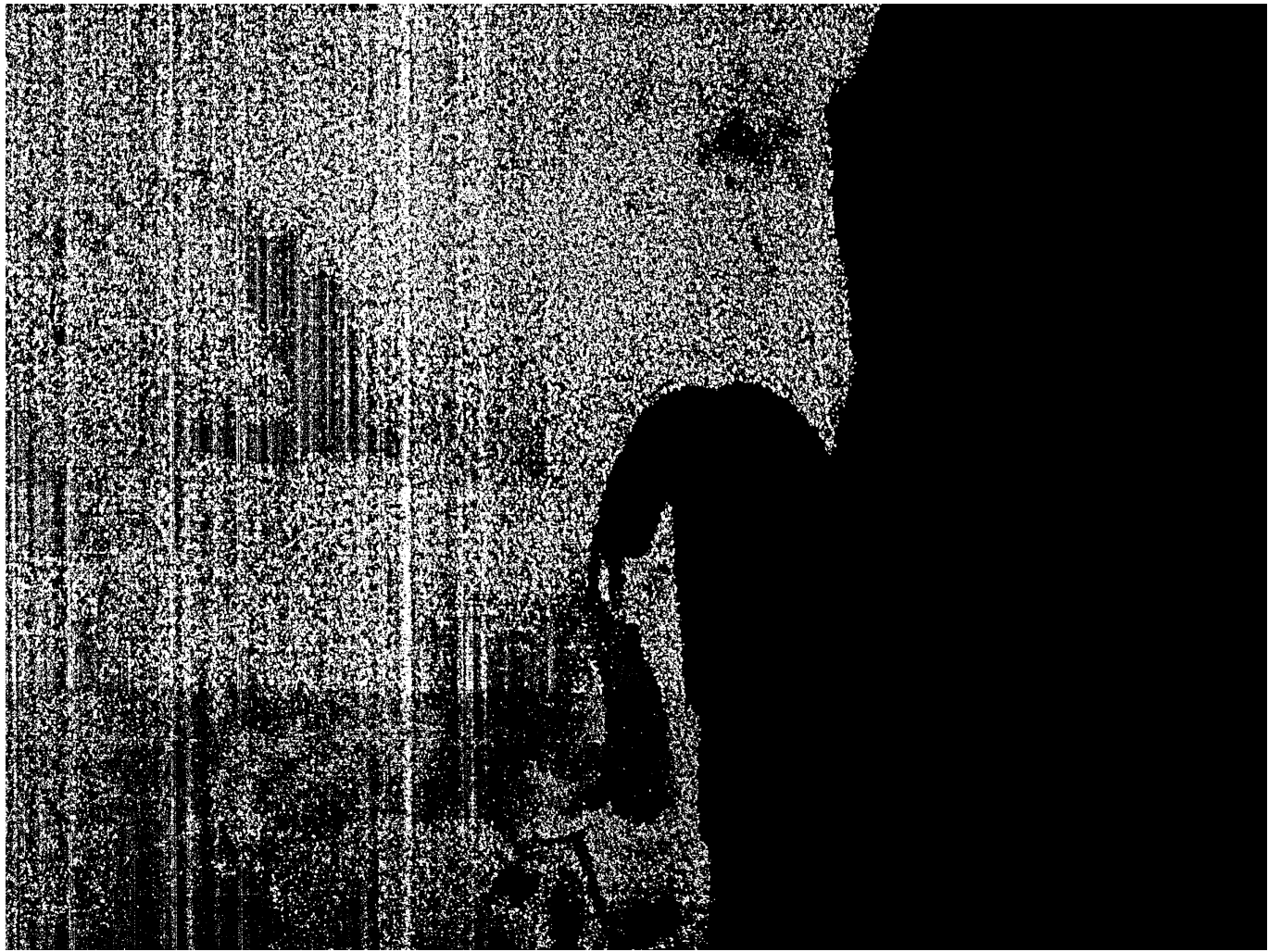


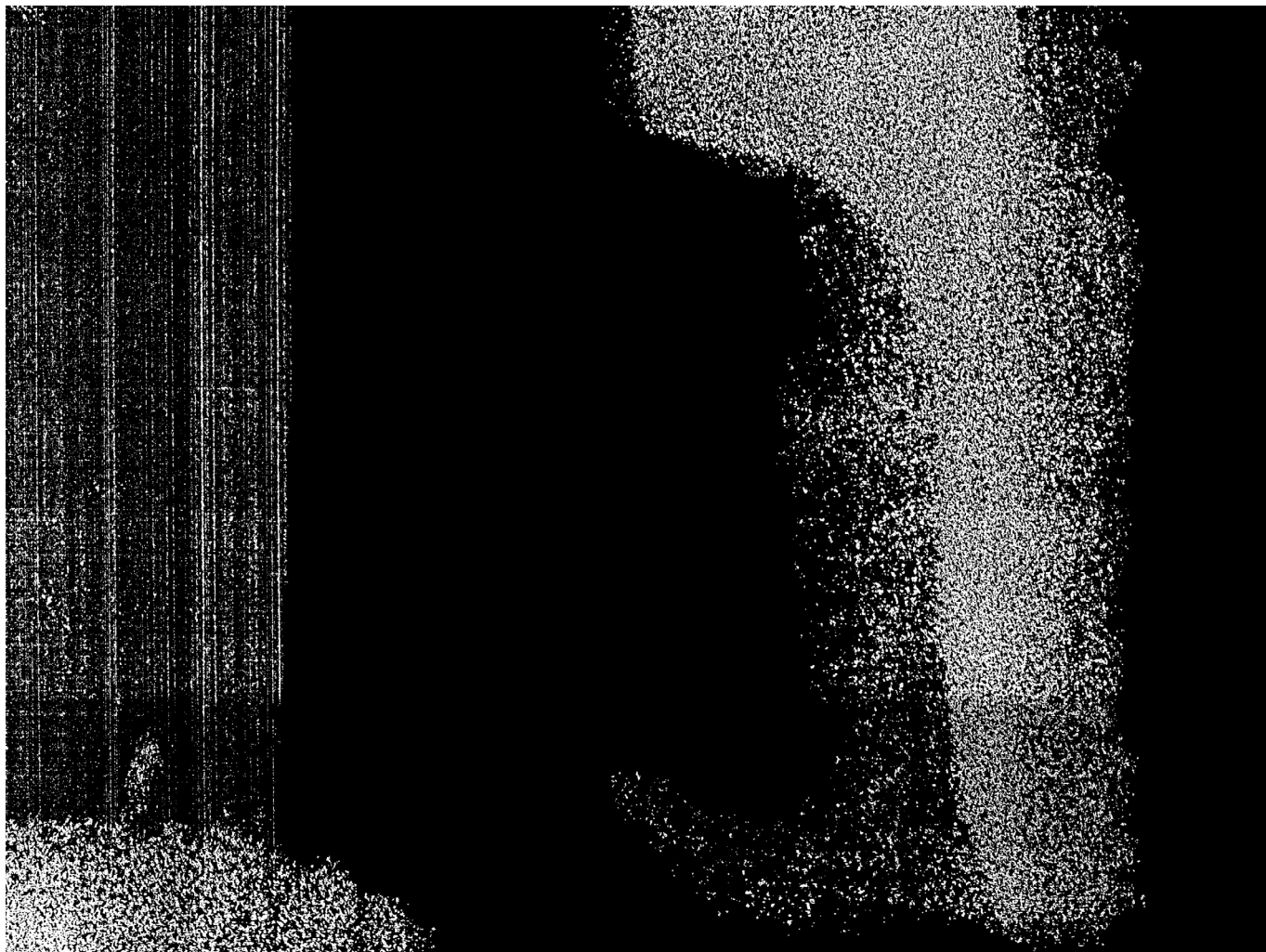


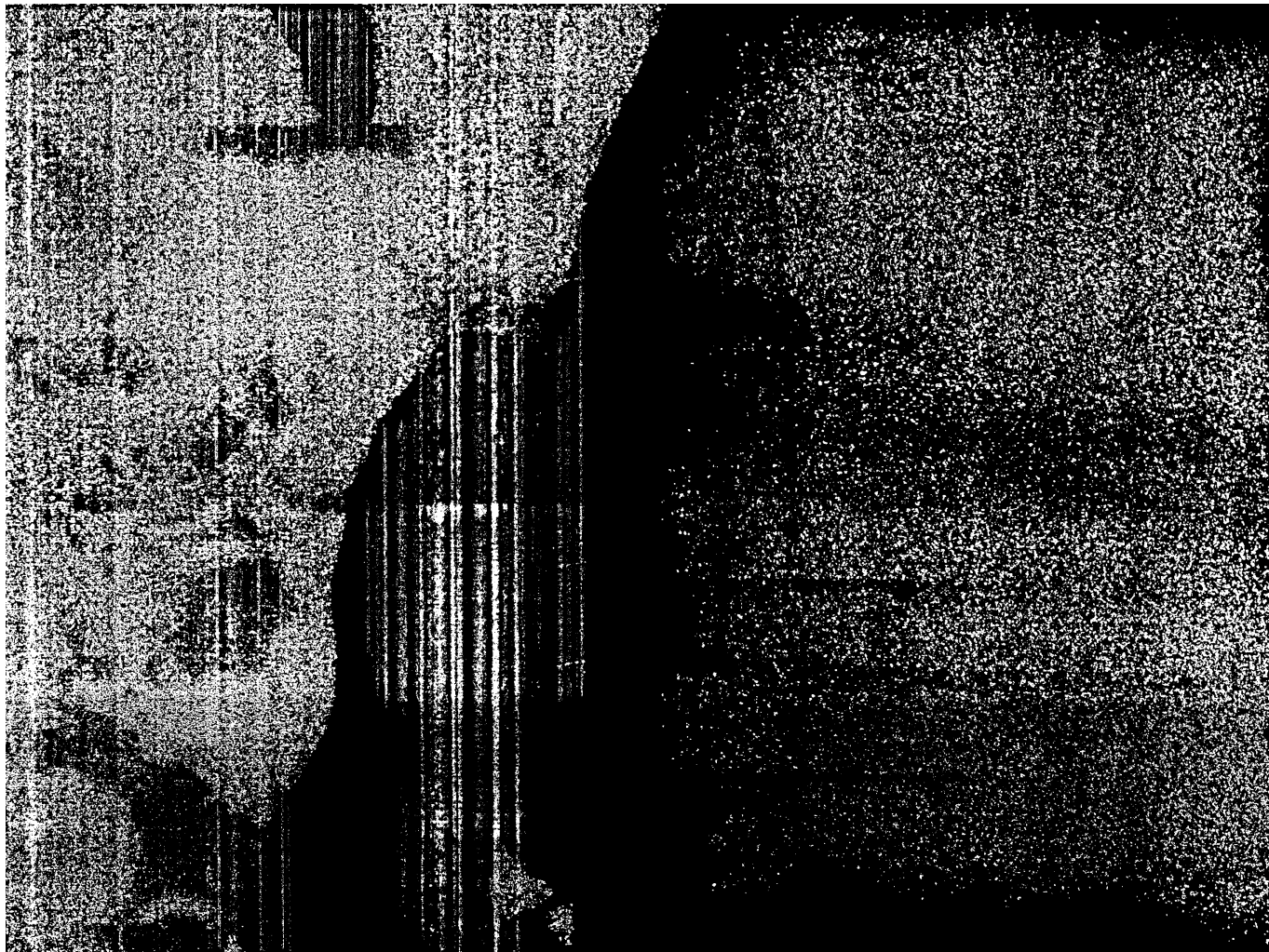


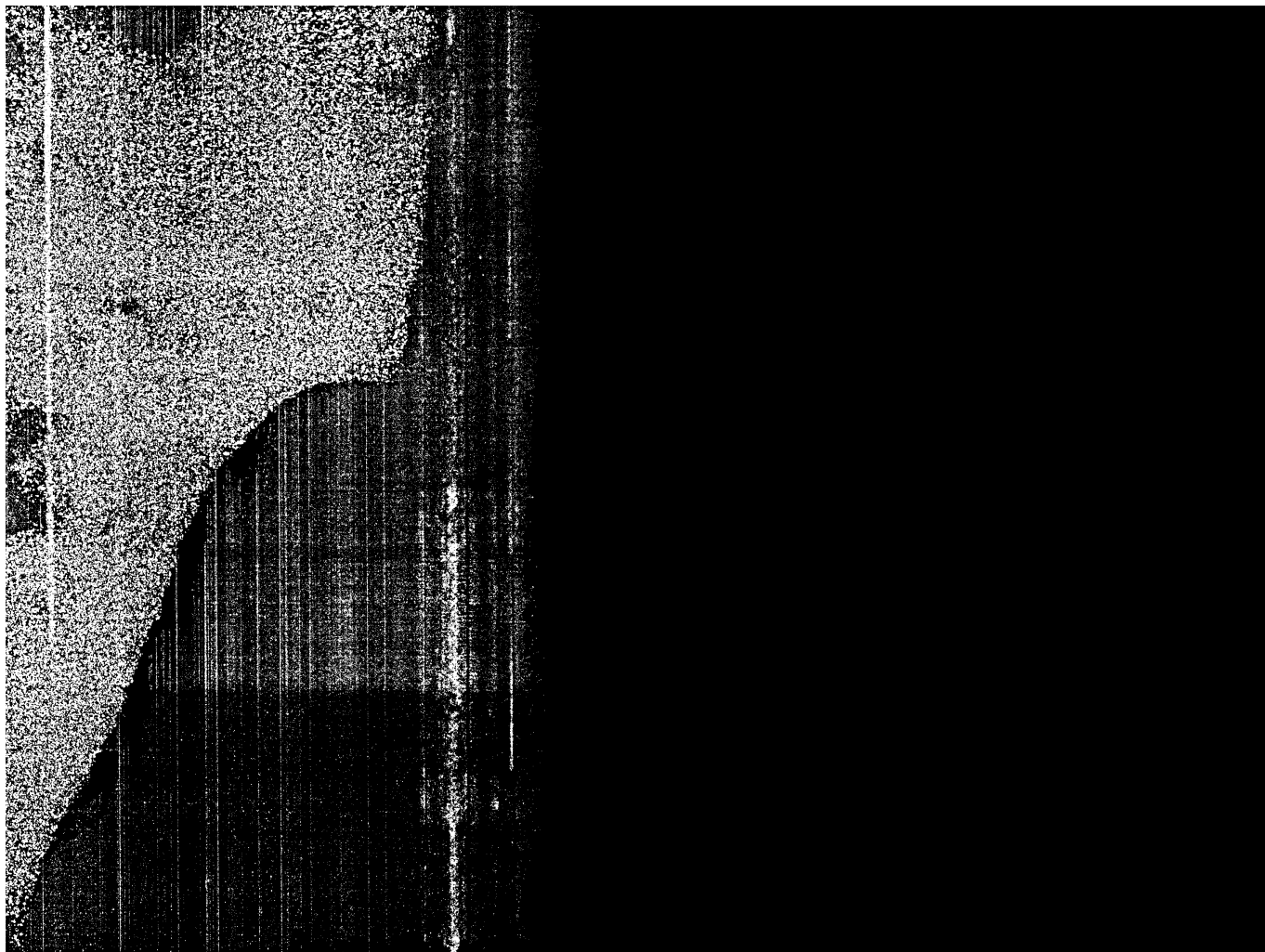






















BIBLIOGRAFIA

1. Bromboszcz R., Estetyka szumów., Estetyka zakłóceń, Wyższa Szkoła Nauk Humanistycznych i Dziennikarstwa, Poznań 2010,
2. Dunin-Wąsowicz P., Xerofeeria 2.0. Antologia artzinów. Polskie alternatywne pisma literackie 1980-2000, Lampa i Iskra Boża, Warszawa 2002,
3. Janevski A., Kiedy rano otwieram oczy, widzę film. Eksperyment w sztuce Jugosławii w latach 60. i 70., Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, Warszawa 2010,
4. Kluszczyński W. R., Załuski T., Wideo w sztukach wizualnych, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Galeria Labirynt, Łódź-Lublin 2018,
5. Kordjak J., „Leworęczna” [w:] O niej. Teresa Gierzyńska, pod red. Joanny Kordjak, Zachęta - Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2021,
6. Ludovico A., Post-Digital Print. The Mutation od Publishing Since 1894, Onomatopée 77: Cabinet Project, 2012,
7. Lachman M., Art ziny jako medium (dla) sztuki, (dy)fuzje, Związki literatury i sztuki po 1945 roku, pod red. Magdaleny Lechman i Pawła Polita, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego i Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2019,
8. Maciąg R., Transformacja cyfrowa. Opowieść o wiedzy, Wydawnictwo UNIVERSITAS, Kraków 2020,
9. Marzec A., „Glitch art - sztuka resztek, zakłóceń i widm”, Czas Kultury 2/2017 (193),
10. Ngo Tieng Hien, „O znaczeniu śmierci sztuki”, [w:] Zmierzch estetyki - rzekomy czy autentyczny? Tom III, pod red. Stefana Morawskiego, Wydawnictwo Czytelnik, 1987,
11. Rachubińska K., „Fluxfilm: Między definicjami” [w:] Narracje, Estetyki, Geografie: Fluxus w trzech aktach, pod red. Antoniego Michnika, Klaudi Rachubińskiej, Wydawnictwo krytyki politycznej, Warszawa 2014,
12. Rejniak-Majewska A., „Kondycja postmedialna i wynajdywanie medium według Rosalind Krauss” [w:] Sztuka w przestrzeni transmedialnej pod red. Tomasza Załuskiego, Łódź 2010, Akademia Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi,
13. Szelga L., ABC Poligrafii, Wydawnictwo Ministerstwa Obrony Narodowej, Warszawa 1976,
14. Szostak N., Materia, doświadczenia i obraz, Wydawnictwo UNIVERSITAS, Kraków 2019,
15. Świątkowska B. Studio Eksperyment, Leksykon Zbiór tekstów, Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana, Warszawa 2012,
16. Świdziński J., „Model kina” [w:] 70-80. Nowe zjawiska w sztuce polskiej lat siedemdziesiątych teksty koncepcyjne. Teksty - koncepcje, red. Józef Robakowski, BWA w Spocie, Sopot 1981,
17. Welsch W., Estetyka poza estetyką. O nową postać estetyki. Przekład Katarzyna Guzczalska, pod red. Naukową Krystyny Wilkoszewskiej, Wydawnictwo UNIVERSITAS, Kraków 2005,
18. Zawojcki P., Sztuka obrazu i obrazowania w epoce nowych mediów, Oficyna Naukowa, Warszawa 2012,
19. https://www.nck.pl/upload/archiwum_kw_files/artykuly/5_ewa_wojtowicz_-_emulacja_jako_metoda_i_metafora_neo-analogowe_konteksty_kultury_postcyfrowej.pdf [03.01.2022]
20. <https://oficynaperyferie.pl/o-nas/> [16.03.2021]
21. <http://missread.com/about/> [16.03.2021]
22. <https://lux.org.uk/work/shepherds-bush> [20.04.2020]

STRZEMINSKI ACADEMY OF FINE ARTS IN LODZ

ALEKSANDRA HOFFER

**A SERIES OF PRINTS DEPICTING THE MUTUAL
RELATIONS BETWEEN THE ANALOG AND DIGITAL
IMAGE**

**PROMOTOR
PROF. WITOLD WARZYWODA**

ŁÓDŹ 2022

I VIDEO

The works that I have included in the diploma series under the title „AUTO-MEMO” relate to the individual experience, recording and self-determination of their own visuality through the creation of a collection of graphics, art publications and video recordings. Simply translated, AUTO-MEMO is automatic recording in the recording mode of a MINI-DV camera setting. The audio-visual collection prepared by me is a summary of my search and research starting from the classical graphic workshop. The movement of the image is an extension of the space in which graphic art may function and transform into artistic video works, and reach for sound as an integral part of artistic expression.

Zbigniew Kluszczyński and Tomasz Załuski in the introduction to their book „Video in the Visual Arts” describe video works as a tool of remediation of traditional visual arts that expands their fields and opens to transmedial exchange, contributing to the creation of a complex topography of contemporary artistic practices.¹

The certain convention of the thesis that I have chosen takes on increasingly transformative forms that simultaneously develop each other and take on new configurations. It is a clear form of transition from classical graphic art, which through experimentation and sometimes extreme exploration of technique, reaches another variety. In the case in question it is an artistic publication - a zine that emphasizes the physicality of print, the materials used and the conceptual approach to the project. Another graphic transformation is the initiation of a series of prints, which refer to the disturbances created and make use of the workshop experience of printing. My decision in the artwork is to sharpen a particular detail that affects the image leading to a grainy noise and distortion of the final image. Each part of the thesis addresses issues of physicality, sensuality, self-awareness, transformation and the sensory experience of interacting with physical and digital matter. The complexity of the concept stems from the use of various means of expression to awaken the viewer's senses. Interpretation is left open to the viewer's experience. The work „AUTO-MEMO” is a juxtaposition of individual choices, curiosity related to experimentation, searching and taking risks, transgressing the usual and proven solutions in order to still enjoy my own artistic work, which is constantly evolving. As an artist, I am consistent in my actions and sensitive to current transformations of the world, including the world of art.

Piotr Zawojcki, in his book „The Art of Image and Imaging in the New Media Era”, quotes audio-visual works by Brian Eno who has explored the issue of image and sound structures, and their mutual permeation. Zawojcki distinguishes Eno's realizations based on an anti-narrative visual narrative, subordinated to the rule of repetition, which is also the determinant of the sound layer.²

I cite Brian Eno's critical statements relating to the medium of video, now transferred to displays: „I see television as an image medium, not a medium for narrative. Video to me is a way of manipulating light, just as painting is a way of manipulating color. What we see is simply light shaped in different ways. For

1 Kluszczyński W. R., Załuski T., *Video in visual arts*, Publishing House of the University of Łódź, Galeria Labirynt, Łódź-Lublin 2018, str. 8

2 Zawojcki P., *The art of image and imaging in the era of new media*, Oficyna Naukowa, Warsaw 2012, str. 253

an artist, it is the best light tool anyone has ever invented.”³

Analyzing the theoretical background of my own artistic work, I reach for issues with which I can characterize my work as an exploratory attitude. They set the context and theoretical references for undertaking subsequent realizations, as well as for interpreting previous ones and understanding them. I reached for the *Lexicon of Experimental Practices*, which was created with the participation of artists, philosophers, cultural researchers, art and music critics, film scholars, sociologists and scientists. The lexicon was edited by Magda Roszkowska and Bogna Świątkowska and published by the New Culture Foundation, *Bęc Zmiana* in 2012 as a field for critical discussion. Below I will present selected topics and in their context I will analyze fragments of my doctoral thesis, a set of graphics, a video projection and an art publication in the form of a zine.

Starting with video work, I began my experiments in creating stop-motion animations, gradually introducing image movement and following the changes in the transition frame by frame. The base material was self-recordings made with the camera, in which I used my own body movement. In my observation, the manipulation of time, sudden acceleration or unreal slowing down of an image influences the creation of distortions in the perception of individual frames and their unbalanced continuity. In the video, I introduced relationships that began to emerge by combining the recording of human body movement with the automation and mechanical dimension of stop-motion animation. The interpenetration of the overlapping rhythms creates a lively composition of the video with a changing tempo while maintaining a repetitive nature. A limited set of graphics and short recordings used as a base material for two simultaneous projections allowed me to focus on recording optical phenomena resulting from the introduced motion and control of image frequency.

The dynamics of the projections was introduced by me through the arrangement of consecutive frames of separate shape and intensity of light. The adopted convention assumes an ordering factor, for which the composition assumes a random distribution of the viewer's attention focused on the visual material, subordinated to physiological constraint. Selective selectivity of the eye catches accidental juxtapositions of images forming series.⁴

I use specified means of expression, leading to a raw, concrete, distorted visual form. Through the developed juxtaposition of techniques, means, materials and tools I formulate an objection to attitudes focused on pleasant sensations, the growing consumption of goods, with increasingly disposable formulae, leading to overproduction, ecological disasters and exhaustion. Digitality limits physically existing relationships. It leads to an abundance and increasing automation of life with the development of technology and conformist attitudes in society vying for a sense of apparent peace, which often turns into depression and feelings of anxiety. I use distortions, noise, grain in the image, creating textures that are a counterbalance to the highest quality of the image, its unreality in extremely saturated colors, or high dynamics, which strongly stimulates the audience and the creation of a fictional world. The disequilibrium between the real and the digital world leads to an intensive penetration of the digital into our everyday functioning. I juxtapose the tangibility and materiality of graphic prints, which have been included in the form of a zine, with the immaterial projection of a moving image. I create a space expanded in perception by sound filling the surroundings

3 Zawojski P., *The art of image and imaging in the era of new media*, Oficyna Naukowa, Warsaw 2012., str. 260

4 Bromboszcz R., *Aesthetics of noise., Aesthetics of disturbances*, University of Humanities and Journalism, Poznań 2010, str 108-

and projection, which in any way can take over the whole space by adjusting the power of the projector and appropriate setting. The specificity of stop-motion animation creates a certain presentation of graphics in a loop, which was created from scans of graphic prints made on paper. Each video work is a looped set of physically existing graphics with an open composition and its own internal structure.

Combining analog and digital space in my video work, I used an OP-Z multimedia synthesizer and sequencer produced by Teenage Engineering. By inputting individual graphics into the tool, I selected the order of the frames, adjusted their pace and edited transitions, changed their direction or enlarged the image directly on the device. I could perform all the actions in real time creating an animation displayed by the projector on the studio wall. In the next stage I fed the video signal into a Vidiot analog modular video synthesizer made by LZX Industries. Through the analog control of the signal, I transformed the image at the highest contrast along with the preserved noise and active noise, which always evokes my associations with the grain of the lithographic stone and the reference to the graphic workshop and its eye-ability in its structure. The stage of working on video is a multidimensional process that involves undertaking an experiment and capturing the transitional states of printmaking that transform into traces of fault, generating disturbances. The character I have given to the work is raw, pulsating, rough, with changing dynamics. In individual fragments, the viewer catches an accumulation of detail, which in a moment is ablaze with light. Body elements influence the perception of form and counter-form. The video work was recorded by me in my studio, where I use my reflection in the mirror. The reflection is a symbolic and very individual snapshot of my inner nature, which can be turbulent and surprising, and self-awareness is an important reason for its development. The duplication of the mirror image creates a coherent work that introduces a symmetrical division into two parts. The balance is disrupted with the introduction of a second parallel projection. The combination of two projectors with different qualities and luminous power creates a multidimensional spatial projection recorded in the video work. Reflections and reflections in the mirror weaken the value of the image, differentiating selected fragments spatially.

In his text „Model of Cinema”, Jan Świdziński ponders over notation of time in the film account. He assumes that in the universal model time is beyond matter, which measures its successive transformations. In the relativistic model time belongs to matter. It constitutes a part of the adopted system. Świdziński distinguishes film time and real time as separate systems in which the viewer is simultaneously immersed. These possibilities were used by avant-garde cinema. The films of William Raban, Paul Sharits or Malcolm LeGrice are just a few examples.⁵

Another example is also Mike Leggett's „Shepherd's Bush” film in the form of a loop, which through repeated printing each time with varying exposures leads to gradual changes of stages going from total black to total white. The structural aspect of the film is directed towards perceiving the duration of time and noticing the development of the image.⁶

In my artwork I refer to examples of structural film and Fluxfilms, noting the materiality of the slide film I use, working through the stages, incorporating movement into the graphic prints and creating my own staging to reach further into the unreal. The early examples of structural film are George Landow's experimental productions and Tony Conrad's flickers. The definition of a flicker cited by Klaudia Ruchubińska in

5 Świdziński J., „Model of Cinema”. [in:] 70-80. New phenomena in Polish art of the seventies conceptual texts. Texts - concepts, ed. Józef Robakowski, BWA in Spot, Sopot 1981, str. 258

6 <https://lux.org.uk/work/shepherds-bush> [20.04.2020]

her text „Fluxfilm: Between Definitions” indicates a type of experimental film characterized by a very fast editing of contrasting frames, creating a stroboscopic effect. Structural films bring out the materiality of looped tapes and immobilized images. The productions reveal to the viewer the mechanisms of production leading to the levelling of the representational dimension of film. George Landow’s acclaimed film „Film in which there appear sprocket holes, edge lettering, dirt particles etc.” by critic P. Adams Sitney as the founding work of film structuralism, presents the materiality of film stock: the holes that allow the tape to be moved, the letters that mark the relevant sections, the accumulated dust. The cinematic productions of the Fluxus group and the structuralists made use of material literalism. I will point to the works of George Maciunas, one of the founders of the Fluxus group, as an example: „Fluxfilm 8: 1000 frames, 1966”, „Fluxfilm 7: 10 ft, 1966”, „Fluxfilm 20: Artype 1966”, in which the artist uses single frame numbers and directly prints the film using screen printing techniques. Sitney assumed that structural film artists were distinguished by „innovative” methods of recording and editing, including camera immobilization, repeated loops of film, the use of shutter effects, and the use of found footage. Stinley details that structural cinema is a collection of visual and audiovisual objects that are primarily directed at the sight, hearing, and mind.⁷

In his text „Model of Cinema”, Jan Świdziński specifies the notion of film as a structure, defining it as an arrangement of considered elements of a domain, allowing to learn the rules and functioning of objects. He cites examples of representatives of structural film: Peter Kubelk, George Landow, Tony Conrad, who have a physiological effect on the viewer in their productions. The analyzed structure becomes the morphology of a semantic medium. Świdziński assumes that the concept of film does not exist as a separate morphology. Just as there is no morphology of contemporary art fields, such as painting, theater or music. He acknowledges that artists do not have an ascribed speciality, and that the choice of the morphology in which they work at a given moment becomes a morphology itself. Continuing, according to Swidzinski’s concept: „The operation of selection, the process of realization, the process of reproduction, the processing of material, the process of demonstration such as film projection - can be considered as structures of the work. The structuring of the material itself does not depend on the object. One could say that the treatment of the film material belongs to the structure of the film and does not fall within the structure of the projection itself.”⁸ An example of George Landow’s actions revealing structure is the glue residue left on the tape when gluing several layers together, which the artist did not clean before copying. Another example is the action by Andrzej Różycki who used a blast of air from a projector fan. The wind moved a slide depicting a face and introduced visible vibrations on the screen. David Due used a variable cycle of moving individual frames through a hand-controlled projector. The theoretical records of film made by the Film Form Workshop in a form other than morphological constitute a transition between the limits of one art and an entry into another. Świdziński assumes that it is impossible to define the borders of these transitions, and that contemporary art defines its own morphology in the course of action, and the structures under consideration do not determine the rules of their use. The artist constructs art and theory simultaneously through artistic practice.⁹

Referring to my own practice, which I undertook while creating analogue projections, searching for an artistic space for the functioning of an error, I accepted physical limitations resulting from technology. One of the first attempts I made was letterpress printing done directly on transparent film. Referring to the textbook

7 Rachubińska K., K., „Fluxfilm: Between definitions” [in:] *Narratives, Aesthetics, Geographies: Fluxus in Three Acts*, ed. by Antoni Michnik, Klaudia Rachubińska, Political Critique Publishing House, Warsaw 2014, s. 174-183

8 Świdziński J., „Model of Cinema”. [in:] *New phenomena in Polish art of the seventies conceptual texts. Texts - concepts*, ed. Józef Robakowski, BWA in Spot, Sopot 1981, str. 250

9 Świdziński J., „Model of Cinema”. [in:] *New phenomena in Polish art of the seventies conceptual texts. Texts - concepts*, ed. Józef Robakowski, BWA in Spot, Sopot 1981, s. 248-251

„ABC of printing” by Leszek Szeliga, the form of linotype, monotype or manual typesetting in letterpress printing retains its quality values when printing up to 30-40 thousand copies from a printing machine. This figure is based on research and experience. When this number of prints is exceeded, as a result of constant pressing of the rough paper to the printing form, the font mesh breaks and is broken to such an extent that the letter image loses its sharpness and its typical features.¹⁰ When I use astralon as a substrate to make a letterpress print, I am exceeding the physical strength limit of lead type and introducing deformation. Astralon is a hard material that will not yield to an injected printing form, directly crushing the mesh of the type until the letter image is completely distorted. A printout made with a visible trace of ink, is a record of the occurring destruction of the matrix with the next print. Casting material from which movable type is made is subject to multiple use and melting. The Museum of the Artistic Book in Łódź, with which I have been collaborating since 2011, has in its collection still working printing and casting machines. By preserving the printing and craft traditions of typesetting, classical printing, and noble workshop techniques, it is possible to cast metal type in full sets of chestnuts.

One example of projects that I would like to highlight and that has influenced my experience of the scope of printmaking. The graphic projects I have realized have been conceptually expanded to include the material dimension of printmaking and its unique specificity. I took part in several extensive projects that were based on cooperation between cultural and art institutions from different parts of Poland, which translated into practical knowledge and skills in the field of digitalization of old prints. One of the most important projects in which she had the opportunity to participate was the collaboration on the exhibition „Expressions of Freedom. Rebellion and Jung Idysz - the exhibition that was not...” in 2019 at the Museum of the City of Lodz. As part of my tasks, I developed a reprint of the three surviving original Jung Idysz publications with all the literary material from 1919 translated for the first time, by prominent translators from Poland and Israel, from Yiddish into Polish and English. The reprint was created through the cooperation of researchers of the Lodz group’s works from various academic centers, institutions in Poland and abroad, who are involved in the preservation of the cultural heritage of Polish Jews, trying to save the memory of a world that no longer exists. As a result of many years of research on Jung Idysz, the publication is based on preserved originals from the Emanuel Ringelblum Jewish Historical Institute in Warsaw and sources available in the public domain. I began my work with the original prints made on recycled paper using relief printing techniques, then worked on their scans in order to reflect as closely as possible the prints in relation to their material originals, and to prepare them digitally in order to include the final offset reprint on paper with similar properties to the original. This unique experience involved a multi-step process. I visited the National Museum in Warsaw, where I was able to see the original notebooks together with the team. I paid attention to the paper, its color, texture, general characteristics and also evaluated the quality of prints, their distribution, saturation, dirtiness of paint resulting from the process of printing. By dealing only with provided scans of individual pages, we have no point of reference during digital processing and retouching. In order to reproduce the original prints as faithfully as possible, we determined the optimum prints, since each book from the edition was printed differently. Graphics, partially scarred, in other parts flooded with ink, also differed in their position on the page. The nature of the technique, in this case letterpress printing with metal fonts and wooden blocks and woodcut, was complemented by printing marks, which became an integral value of the graphics, emphasizing its rawness and permanent fixation on paper.

With the dynamic development of technology, and thus the improvement of the digital space, which affects artistic graphics, newer and more reliable creative devices are introduced to the public and the techno-

logical standards of printing are raised. Realizations on paper carry a digital image, which rarely visually differs from the project prepared digitally. Coated papers, glossy papers or artificial foils increase contrast, saturation and dynamics of an image even more. Reflecting on the technological changes that are taking place, it is worth turning to printmaking, which through the limitations associated with the classical use of materials and tools for the manual development of matrices, reveals the individuality and uniqueness of the print to the artist himself and to the viewer in turn. The availability of new technologies and their accessibility through intuitive navigation and often minimalistic form win more and more viewers by filling and simplifying their lives. Referring to Rafal Drozdowski's comment on „Aesthetics of a glitch” placed in „Studio Eksperyment. Lexicon” . , the author notes that the mistakes and faults made do not have to be a cost incurred. Correctness requires less and less effort. Through new technologies a certain standard of visual solutions has been raised to a completely new quality. Drozdowski points out that planned irregularities and shortcomings are read directly as gestures of contrariness. At the same time, we recognize faults as evidence of authenticity. As an example, the author points out, for example, a blurred and out-of-focus photo taken with a cell phone camera by an „eyewitness” of an event, rather than an agency photo, a shot of the same situation in a perfect frame, imposing attention, or evoking specific emotions and comments. Trust is evoked by an account that was created at a specific time and place, pointing to a captured moment that becomes credible to the viewer. In classical printmaking I became familiar with the specifics of the workshop, which required me to perfect my own skills, commitment and dedication of time and resources, including the purchase of high quality materials and graphic papers. All this influenced the perception of workshop techniques as noble and lofty, which also evoked a distance towards the recipients. Printing an edition of often a dozen or so graphic prints required a number of steps in order to make identical prints, none of which could be different from each other. Today, printing identical copies of a graphic print is possible in digital printing and does not present any challenges. In my opinion, the extraction of those qualities, which in the classical approach are considered erroneous and incorrect, is a direction that can introduce new solutions and develop interesting artistic directions. The search reveals the uniqueness of graphic traces and means of expression, the individuality of artistic concepts, they merge with materiality and authentic experiences. Each of the techniques I use in my video work has its own peculiarities which, through my knowledge of the craft, repeated attempts and consistency, bring out the extremes, the most characteristic formal qualities to which I translate my attention. In the preliminary material for the projection, I prepared prints in the anastatic reprint technique, which I used in a set of graphics assembled later in a stop-motion animation. I make an anastatic reprint from a photocopy by printing ink diluted with turpentine to the consistency of a thick suspension. The plate is fully covered with ink and the excess is removed with a damp sponge that I soak in a solution of nitric acid and water. I digest the photocopy print by smearing the ink and cleaning up the areas not printed with toner. After printing the print on a roller press I obtain partially blurred edges of the image, which has been digested and reduced to strong contrasts of black and white, expanded by half-tones coming from the ink stains. The raw image of the print is complemented by organic structures of paint and visible abrasions, each time revealed in a different place on the paper.¹¹

The issue I will discuss is „film without a camera”, presented in Marcin Giżycki's commentary. The Aurore, among others, quotes the work by Stefan and Franciszka Themerson in the 1930s. Stefan Themerson, considered a pioneer of avant-garde film, perceived in it the power of coincidence that makes it possible to see the hidden or even overlooked truth. It is visualized in the example given by the author during the projection of a carelessly connected tape by a technician, whose metre-long surface covered with emulsion is scratched and flashes from the shining light of a projector. Giżycki cites the actions taken by Man Ray,

a precursor of Dadaist cinema, who exposed scattered nails on the tape, cut the tape, and edited it by hand to create a cameraless film. Earlier, between 1910 and 1912, Italian Futurists Arnaldo Ginna and Bruno Corra experimented with directly painted film stock, but their attempts did not affect the development of technology. The artists' solutions took a variety of forms and drew on drawing and painting means of expression. The author of the commentary mentions the American underground artist Stan Brakhage, who glued moth wings to the tape, Józef Robakowski, who cut holes in the film, George Maciunas, who reflected typography from a stencil on the tape, or Kazimierz Urbański, who influenced the occurring photochemical processes by heating the emulsion or etching it with acid. The most outstanding Polish artist of non-camera technique is Julian „Antoniesz” Antoniszczak, who debuted in 1967 with the film „Phobia”. It was partly created without the use of a camera. Antoniszczak created animations and films by painting and drawing directly on film, burning it, using stamps made with graphic techniques, and scraping the surface of emulsion. He constructed his own cameras and devices to transfer his designs onto film stock. In his manifesto for camera-less film, Antoniszczak proclaimed that vibrant color, whose strength, clarity and contrast are impossible to achieve with photographic techniques, emphasizes the closeness of the artist's hand and his thoughts. The images created on film represent the shortest route from the artist's idea to the viewer, which is not disturbed by intermediate processes and retains its spontaneity. Antoniszczak considers camera-less films as true works of art.¹²

The essence of my work on the films included in the collection is the discovery of the emerging relationships between successive layers of superimposed images, which he assembles by using multiple projections. The element of connection is the complementarity of lights and shadows of two simultaneously projected moving images. The registration of the projection along with the recording of space takes place in a camera, which is an independent source of documentation. The raw record of optical phenomena occurring in real time is not subject to post-production processes, nor is it directed or edited by me. It is an effect of artistic actions and defining space as a scenography for visual events. Referring to the previously discussed examples of practices from the area of camera-less film, I bring out the immediacy of the behaviors undertaken, which are extended by authentic reactions to the received sound and image created before my eyes. In the so far realized audio-visual projections of Distort Visual collective I take the form of live act and performative actions in gallery and club spaces. In addition to the specified composition and duration of the performance, I react to the existing situation by introducing moving image. It comes to the relation between the image and the sound with unique interdependencies. Spaces mutually influence each other, determine dominants, regulate dynamics and construct moods. Alternately, they allow the audience to follow the image, which gives an individual rhythm often based on apparent repetitions and ambient loops, only to discover coherent points of definite expression and character coexisting simultaneously in the visual and sound layers. The form of live act is open to mutual co-sensibility of the artists' actions and the audience's attitude towards the created reality. Each of the performances has a changeable element, which constitutes a turn of the momentary actions. Subjected to the flexibility of the concepts covered, with a dose of controlled chance set in time and space.

The Distort Visual collective undertakes a mutual cooperation in the field of image and sound fusion, and thus organizes the series of audio-visual events RENDER, organizes and curates them, actively participates in artistic groups, supports the development of other artists belonging to the initiative, creates a local community. In this fragment I would like to quote the issue of „collectivity of experiment” in Agata Pyzik's commentary placed in „Studio Eksperyment. Lexicon”. Romanticism introduced the myth of the

lonely genius, the artist endowed with exceptional sensitivity, which translates into the artist bearing personal suffering for millions, making discoveries and influencing social change. The avant-garde, opposing the romantic model of the artist, reaches for collective practices resulting from the industrial revolution and changing production. The formation of art schools and groups occurs, the German Werkbund, bringing together architects, engineers and artists around modernist construction, the Bauhaus, LEF, a Russian grouping of artists representing revolutionary art, or the Cubofuturists, a Russian avant-garde movement that was a combination of Italian Futurism and French Cubism. They assumed that the effect of the final work is not only the actions taken by the artists individually, but those that result from the collaboration and activity of the collective. Electronic music producer Bryan Eno introduced the term *scenius* as occurring in popular music as scenes rather than individuals, citing disco and reague in the 1970s, hip-hop in the 1980s, and rave, techno, and house in the 1990s, now grime or dubstep can be mentioned. Scenes began to appear, which included curators, thinkers, sometimes artists and philosophers, creating a space for the creation of „something unique”. Pyzik summarizes his playbacks and emphasizes network thinking. An important role is played by the tolerance of the local environment, mutual appreciation and influence, frequent change of tools and techniques that lead to rapid development.¹³

Render activities are based on the integrity of the environment. They bring together active artists, designers, promoters and curators, new media theoreticians and musicians, who create a scene of independent art and music in Lodz, opening to collaborations and exchanges with other cultural centers in Poland. Render is a community of artists and activists who share a common vision of development and internal transformation, which gradually emanates outwards with creative energy. Strength and consistency, along with openness to new projects, passion and commitment, make up the Render community, which cultivates the history of alternative music and visual arts scene in Lodz, creating present-day connections. Regardless of the generations, there is an exchange of ideas and creative insights that result in unique artistic situations and events.

In his commentary on „non-experimental and ambivalent attitude”, Wojtek Kucharczyk points out the difficulties resulting from an experimental attitude in art, which is often rejected due to intellectual demands and manipulation of creativity. There is a division into two groups, in which one defines itself as experimental and seeks to maintain autonomy, while the other consistently proclaims that their creation is not related to experimentation, in order to avoid exclusion from social circulation. The experimental sphere is portrayed by the media as incomprehensible, an extreme niche, „avant-garde,” or even considered disrespectful to ordinary audiences. Public opinion affects the growing alienation in creative individuals, rejection from society and elimination. Kucharczyk points out that more and more artists and creative individuals give up artistic pursuits for ideological, economic and research reasons. In conclusion, the author states that simpler art means larger audiences.¹⁴ My personal search, in which art is an everyday reality, often leaves ambiguous interpretations. They result from the continuation of actions and projects undertaken by the DISTORT VISUAL collective. They do not adopt a predetermined strategy or have a specific orientation. A mobile structure, collectivity, regularity of projects, openness to participation and innovation allow for continuous improvement of skills and knowledge through practice. The overriding value is to create an individual aura that is influenced by other artists through collaboration and local acceptance. Personally, I find it rewarding to function in a group of artists whose approach to art and the tasks they undertake are compatible. Mutual support and favor strengthen each individual, despite frequent misunderstandings from casual viewers.

13 Świątkowska B. Experiment Studio, Lexicon Text collection, New Culture Foundation Bęc Zmiana, Warsaw 2012, str. 97

14 Świątkowska B. Experiment Studio, Lexicon Text collection, New Culture Foundation Bęc Zmiana, Warsaw 2012, s. 121-122

DISTORT VISUAL projects require basic involvement of the viewer through attention and time spent on the interrelations.

Due to the complementary sound and visual layers, the combination of experimental video with electronic music created with the use of digital and analogue synthesizers, allows to think about the project not only in the context of the final presentation in front of the audience. It can function as an attempt to create an artistic event, in which sound and image fill the space. The repeatedly created couplings influence the audience's feelings and reactions through the use and exposure of rejected material containing the glitch. Continuing, I will refer to the commentary „Glitch in Music” by Pawel M. Krzaczkowski. The glitch stems from an observation of digital technology and an exploration of its imperfections. Krzaczkowski points out that the machine arose out of a need to respond to a flawed human system. This relationship is reversed with the introduction of creation and the appreciation of distortion, jams, noise, and system overload. The rejected material, in which a technological fault occurs in digital, analogue or other equipment, is transformed into creative audio-visual material. The act of destruction referred to as artistic destruction is a form of postponing the end of art or staging a threat as a method to rebuild pathos.¹⁵

Referring to the term „antifilm” coined by Mihovil Pansini in his text entitled „What is Antifilm?” I follow the author in his search for the theoretical explanation of the directions I have chosen in my artistic work and in the formation of a separate statement, taking into consideration video works. In 1963-64 in Yugoslavia the phenomenon of anti-film emerged, whose creators were Mihovil Pansini and Tomislav Gotovac. They created films in line with the tendencies of the world film avant-garde. In 1969, P. Adams Stiney called it „structural film”, which I discussed in earlier discussions. David Curtis expanded the term to include the category of „minimal film” and George Maciunas to include „monomorphic structured film.” Pansini calls anti-film an act of discovery and exploration that moves away from expression and communication with the viewer. Antifilm is an integral part of life and expresses the most current state of mind of contemporary man, his essence and his capacity to experience.

(...) Antifilm is creation after having understood, emphasized and exhausted the truth, with the awareness that since everyone has his own truth, there is no need to warn against it. Moreover, there would be no truth if there were only one truth. Only the existence of other truths justifies some truth; without exclusivity, it does not threaten terror and appears as free choice. (...)¹⁶

Continuing Pansini's reflections and presenting selected quotations, I draw attention to how broad a concept anti-film is and how many levels it influences even today. Antifilm is characterized by diversity. The value of anti-film is variable because it proposes different experiences each time and guided by individual judgment. Antifilm does not yield to the public, it retains its autonomy. Anti-film is freed from myths, authorities, rules, laws and terror. It liberates imagination not subject to the constraints of tradition. The artist, possessing critical consciousness, rebels against false certainties. He gives meaning to his existence by demystifying the world in which he lives.¹⁷

15 Świątkowska B. Experiment Studio, Lexicon Text collection, New Culture Foundation Bęc Zmiana, Warsaw 2012., s. 178-179

16 Janevski A., When I open my eyes in the morning, I see a film. Experiment in the art of Yugoslavia in the 60s and 70s, Museum of Modern Art in Warsaw, Warsaw 2010, s. 242-227

17 Janevski A., When I open my eyes in the morning, I see a film. Experiment in the art of Yugoslavia in the 60s and 70s, Museum of Modern Art in Warsaw, Warsaw 2010, str. 228

When creating a film, one must not think about the audience, because it is distracting. Antifilm is not a medium to convey something to the audience, it is a phenomenon in itself. During the act of creation you shouldn't think only about it, it's the one who deserves all the attention. (...) One's truth does not exist and one should not terrorize anyone with one's truths. Anti-film is the result of a new social position of the author and the work. An unsentimental attitude. No intercourse. It is a revolution of our sensations. (...) One should live in the act of creation, without regard for the effect. The goal of creation is effective play, not the final work. (...) Antifilm explores the inner possibilities of film, gives the work a sense of play. Antifilm is a game that grows out of a particular time and out of its times, antifilm demolishes and discovers.¹⁸

To intensify the notion of anti-film is to strengthen the convictions of the artist, who with certainty, while disregarding directly the opinions and comments of critics, gives himself over to the creative process with full openness and commitment. At this point there is no calculation aimed at achieving measurable benefits, estimating and valuing effects and profiling them during the act of creation. In my opinion, there is the discovery of an inner truth that shapes authentic and independent artistic attitudes. Using the medium of film, the artist can analyze the world around him on many levels, which gives a wide spectrum to the exploratory practices he undertakes. The ability to shape multiple juxtapositions through variable means and formal issues undertaken seems to be an appealing creative process whose stages are not set in time, but constitute being present. Problems of recording construction, composition, defining time, rhythm, dynamics of the work, taking into account a certain eyeliness of the registered optical phenomena, are only some of the issues that shape video. They translate into impressions, feelings, and in my works they are tests that I derive from feeling and observing close reality. In every action I undertake, I feel a strong connection with the surrounding space and people, between whom various relations take place and who bind the world of ideas with reality and visualize it in a concrete time and place.

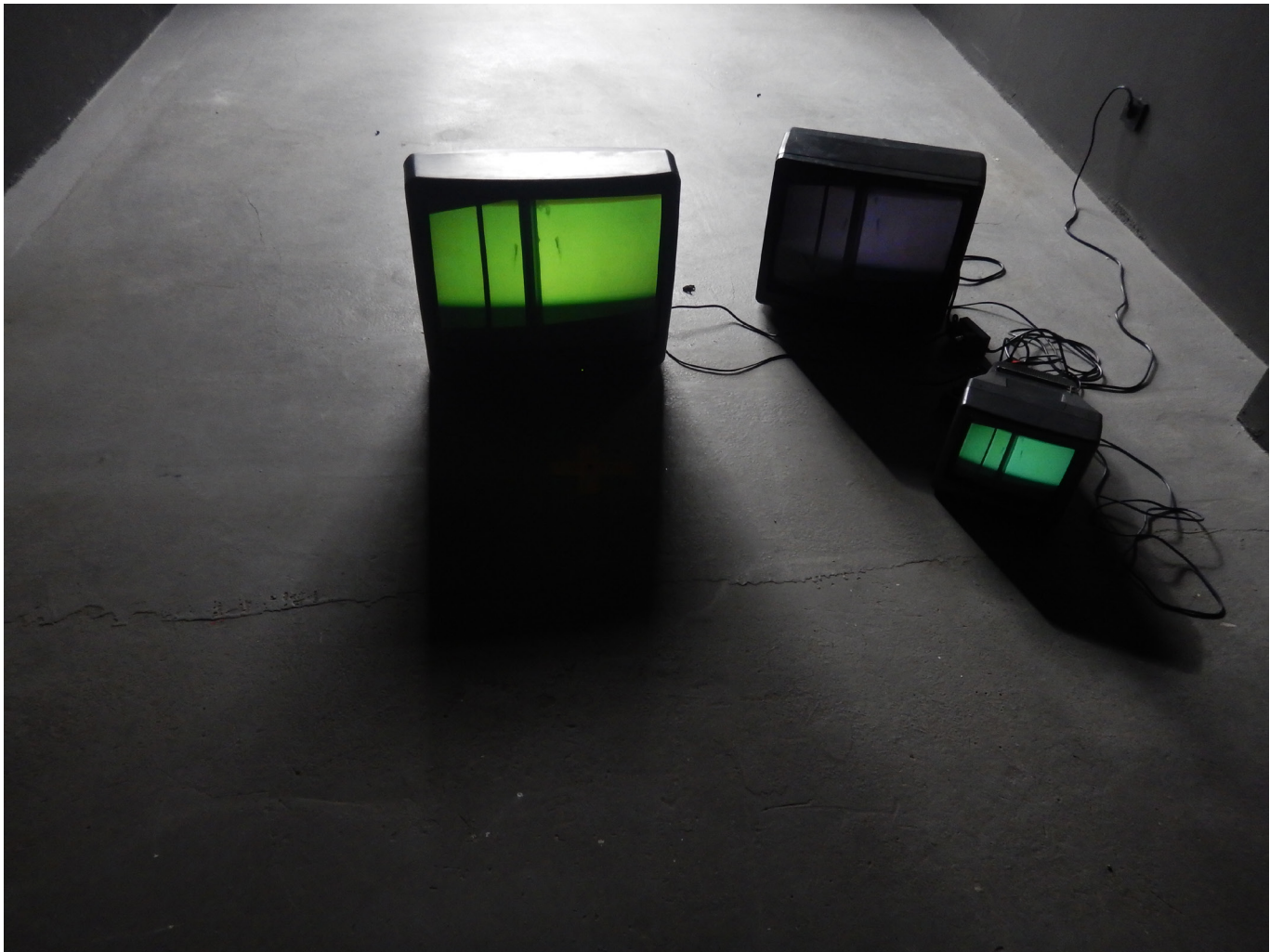
(...) The camera brings in its own world, its own reality, different from our experience. It deciphers reality in a new way, unknown to us. The camera reveals a new image of the world. The camera can be used to explore the deformation of time and space and their interrelationships, while examining them from many angles and looking at objects and things impossible to capture with the naked eye, escaping our senses. The specificity of film technique, material, processing, projection should be used. Antifilm deals with visual investigation and deepening, visual game. It studies the environment, objects, optics, psychology. Anti-film liberates frame-images from related meanings, exploring the possibilities of the pure, isolated image. Frames are not words, ciphers or symbols to be discussed. They are life to be observed if we are interested in it. To intuit the unknown, to search, to be surprised by our own discovery.¹⁹

18 Janevski A., When I open my eyes in the morning, I see a film. Experiment in the art of Yugoslavia in the 60s and 70s, Museum of Modern Art in Warsaw, Warsaw 2010, s. 228-230

19 Janevski A., When I open my eyes in the morning, I see a film. Experiment in the art of Yugoslavia in the 60s and 70s, Museum of Modern Art in Warsaw, Warsaw 2010, str. 230

**DOCUMENTATION OF VIDEO PROJECTION PLAYED
ON CRT TV SCREENS AT THE SAME TIME, INFLUENCE
OF THE DEVICE ON ACHIEVING SPECIFIC IMAGE
DYNAMICS AND COLORS**

LODZ, OFF PIOTRKOWSKA, 2022







II ZINE

In my thesis I process individual images and record unique states of graphic transformations. The final presentation consists of autonomously existing elements that create successive sets, maintaining an open composition and freedom of configuration. The space of the work's presentation determines the spatio-temporal composition through its internal rhythm and architectural arrangement. Space is a compatible element of presentation. Space influences the arrangement of the works, which exist in time-lapse loops, prints on paper, and in the form of an art publication. Each of the frames in the video work is an independent graphic and evokes a single situation, which through its fragmentation allows the viewer to stop as well as set in motion. In the process of transformation, the original image loses its designated form. The basic information it contains is significantly eliminated. With the loss of content and its transformation, epistemological noise is created. In the reception of the work, the viewer shapes the topology and determines the nature of the affinity of the elements. The effect of the resulting epistemological noise is contradictory (contradictory).¹ The tension of the image and the unambiguous extraction of the error are determined by the graphic technique I have chosen and its application in the workshop. Reaching for experimentation and studying the extreme conditions of printing I developed procedures that allow me to make a closed edition or to transfer prints into a sequence of consecutive images in the form of a sequence, animation or artistic publication. However, I assume that in the workshop process, the effort is not expressed by maintaining the repetition of each print. I set the boundaries of an error, which formally becomes a part of the ongoing graphic processes and re-shapes the image. Regardless of the chosen form, each image can function in the next and undergo multiple transformations and disruptions. My work assumes the possibility of creating any distortion. The presented situation is a certain state, which is not the final and defined one. The actions I undertake induce sensual cognition and the intensification of one's attention. The constructed graphic arrangements function on the intermedia plane.

Roman Bromboszcz in his book "Aesthetics of Noise" defines the notion of noise as a specific situation that reveals excess, loss and invalidation of information. The concept of noise with the concept of information are interconnected. In my analysis, delineating the variable external and internal characteristics of graphic traces reveals the inconsistencies of their functioning with accepted norms and preserved order. The extraction of dirt as an intentional disturbance creates new content that departs from the viewer's comfortable feelings of awe at the work of art, celebration of beauty and harmony, idealization of the artist's experience and its sublimity.² The excess of electronic information disturbs our natural perception leading to loss. I treat noise as a situation that deviates from the accepted norms and standards, is not subject to superficial evaluation and constitutes autonomy. The multiplicity of messages requires a quick response, engaging the audience and entering into a certain pattern. In my opinion, the variety of experiences in the physical dimension sets the rhythm, builds relationships and dependencies, influences subjective feelings of time and a certain state. Careful observation and analysis allow us to deepen our own artistic consciousness and place ourselves in relation to many variables. The flow of delivered and emitted electronic messages in digital media, which has become an inseparable part of the functioning of the world, leads to dynamic transformations and disturbances. Content placed in a web browser or in social media limits the experience, directly serving what hits our interests and, in an advanced form, shapes and profiles them. Reinforcing

21 Bromboszcz R., *Aesthetics of noise., Aesthetics of disturbances*, University of Humanities and Journalism, Poznań 2010., s. 65-66

22 Bromboszcz R., *Aesthetics of noise., Aesthetics of disturbances*, University of Humanities and Journalism, Poznań 2010., s. 5-8

our susceptibility to the accumulation of superficial information, often merely entertainment. We become defined by a virtual profile that creates the closest safe and prosperous digital space of illusion. Beyond it, little personal potential remains for creation, processivity of actions, searching for inspiration, determining one's own artistic and intellectual path. It is replaced by the feeling of weariness, developed consumption, admiration for technology, the need to belong to virtual groups or communities. Maintaining individuality in a virtual world saturated with content is not possible. The artist, fighting for new audiences, expanding self-promotion channels, increasing the stream, falls into an unlimited stream of information. The abundance of profiles, photos, and links is bewildering, while at the same time, information channels subject to complex algorithms limit the multifaceted view and transparency of content on the Internet. Driven interactions between users rarely translate into effective contact that can lead to collaboration based on an online relationship. Users find it difficult to verify the authenticity of conversations and people. Moreover, the ease of finding and copying ready-made artistic strategies in the virtual world leads to the seizure of independent attitudes by the mainstream and the informal requirement to conform to fashion. Referring to my own observation and work on my thesis, I consider the digital and analogue dimension of graphic art in the context of the technological transformations taking place. Every process that leads to reduction and violation of structure is called structural noise. The process of transformation of the original image changes its visual structure leading to a loss of information. The final juxtaposition of the transformed works reveals the structural noise. Information is partially lost through the build-up of distortions from the transfer of graphic techniques.³

An important part of any art project for me is the stage when the concept begins to exist in reality. It takes on various states and a changing role in multi-stage projects that often involve diverse media and means of expression. Changeability is a property of the processes taking place, and as an artist I make attempts, observing transformations, drawing conclusions and reacting to the processuality of my own experiences. I decide on the final form, the frame or the final sequence. Aware of the multi-layered relationships and transformations, I work with an open composition of elements and components, and it is up to me to decide which moment is exposed to the viewer. This thought was captured in the form of a zine in which I used light sensitive offset sheets. The recording process took place in a natural environment through the use of sunlight and its variable. The shadow of semi-transparent objects was recorded on a surface covered with photosensitive emulsion. The frequency of the sun appearing from behind the clouds affected the exposure time of each sheet and self-determined the quality of the exposed image. Less intense illumination blurs the edges and deprives the image of contrast and detail. Direct exposure to sunlight sharpens the image and fully captures its shape. Along with printing comes the materialization of light and shadow in the form of graphic prints made on Japanese paper. The paper used is dedicated to ink drawings and traditional calligraphy, hence its unique characteristics, including high absorbency. The paper is also distinguished by its delicateness and susceptibility to creasing and any marks from hand contact when viewed. The paper is soft and has a clearly visible fibre structure. As the zine passes from hand to hand, it gradually deteriorates. Light and shadow as fleeting and ephemeral optical phenomena materialize in the form of a printed publication whose permanence is treated symbolically. With time, we can bring prints to a complete destruction of prints, which leaves the viewer with an impression in the physical dimension. It is worth noting that communing with physical matter that can be touched, bent, put away, reached for again, squashed, soiled, left a trace of use, goes beyond the visual representation retained in memory. Communing with a material art object reaches into the memory of visual and physical experience. The destructive stage is an element of liberation in my project. At the same time it testifies to the uniqueness of the experience in relation to the

matter of paper and in accordance with the accepted concept of the singular recording of light and shadow.

The issue of "destruction in art" is discussed in Marcin Giżycki's commentary. He refers to John Latham, a painter and conceptualist, a participant of the 1966 symposium in London, who repeatedly, as an act of manifesto, set fire to and destroyed outstanding books and works of art in front of significant cultural and artistic institutions, for example in front of the British Museum building. The artist's actions were considered scandalous. In my opinion, the act itself in which the arson or destruction occurs is important. It is time-bound and often subject to public observation. The destruction of art and its symbolic expression is revealed in the act itself. Giżycki mentions the most prominent promoters of the idea of destruction as the fundamental driving force of art in the second half of the 20th century, including Jean Tinguely and the Survival Research Laboratories group.⁴

By developing my own printing procedures, making test prints and evaluating the results, I reach for the solutions I have developed, which testify to the decision I have made and its physical dimension. During the printing process, I maintain the repeatability of the prints with a defined range of errors applied by me, whose scale and eyeiness reveals the graphic imprint and personalizes the print.

The print has many unique qualities that have not been replaced on the web or on the screen. Alessandro Ludovico in his book "Post-Digital Print. The Mutation from Publishing Since 1894," notes that the proliferation of e-books is gradually displacing traditional print, and thus that art books and limited edition publishing have long embodied the paradigm of scarcity of value in print. According to Ludovico, the strategy adopted by such publishers deliberately reinforces the "physicality" of print by reducing individual copies to a single printed object in which an element impossible to reproduce mechanically is introduced, making each copy unique and singular. Ludovico assumes that print can still be used to create values that are not possible through the use of any other medium, including being preserved as a precious object, to be instinctively trusted by being held in one's hands and communed with without haste as a counter to rapid consumption. Which is brought back to the idea of scarcity, which Ludovico summarizes: "if print is indeed marginalized by the overwhelming abundance of electronic content, it should probably continue to play a special role as an increasingly valuable object with limited editing."⁵

I will next refer to Marcin Giżycki's commentary on Man Ray's *Le Retour à la Raison*, which launched, with the creation of the film, *Dadaist cinema* in 1923 in France. Under the pretext of a joke, Tristan Tzara, one of the leaders of the Dadaist group, announced that the next day there would be a specially prepared screening of the painter's film and Man Ray's photography. The artist hurriedly proceeded and, at Tzara's urging, decided to make the film without a camera, opting for the techniques he used to create "rayograms," compositions created by masking light-sensitive photographic paper with various objects. While working on the film in the darkroom, Ray cut the film stock into various sections, which he used as a substrate to expose objects of varying structure, matter, size, focus, and occurrence in accumulation or individually, and these included nails, paper clips, and spilled table salt, which took on a randomly different form and composition. The image obtained on tape as a white trace on a black background, was not divided into traditional frames. The artist had no time to check the effects by projecting them on the screen. The shots were edited in a random order and length, and the premiere projection took place during an event at the theater called

24 Świątkowska B. *Experiment Studio*, Lexicon Text collection, New Culture Foundation Bęc Zmiana, Warsaw 2012, s.45-46
25 Ludovico A., *Post-Digital Print. The Mutation od Publishing Since 1894*, *Onomatopee 77: Cabinet Project*, 2012, s. 106-108

In an artistic release, I use offset sheets coated with photosensitive emulsion as light matrices that capture spatial arrangements of semi-transparent plastic objects. I have used the outer surface of flat Plexiglas plates as a substrate to make graphic prints using the anastatic reprinting technique. The objects organic form and cartoon-like structure combine the edginess with the sharp edges of the tiles I formed. The flat graphic prints begin to penetrate the space and its individual dimension. The objects in the changing light create a changing aura. I successively set the graphic objects directly on the sheets in an open space with sunlight. I record the falling shadow, which transforms into a graphic interpretation. The resulting image in the printing process reduces the spatial object to a graphic sign functioning in an incidental set of forms. Depending on the intensity of exposure, each of the graphics exposes to varying degrees the detail of internal structures and converging lines. Single elements or their juxtapositions retain the spatiality of their corresponding objects in soft and palpable tonal transitions. The sensitivity of the sheet reveals itself in the photochemical process occurring during the development. At the same time, the exposed image is exposed. At this point I can see the effect of the exposure for the first time. Each of the stages is fascinating and surprising to me. During the gradual application of ink to the sheet and its layering with each successive print I get a contrasting record of the graphic compositions. The image selectively loses its details flooded with excess paint. The matrix accepts the applied layer of ink, which spills beyond the imprinted trace during printing. This leads to visible loss and distortion. The print becomes saturated, penetrates the surface of the paper and transfers to the other side of the sheet. Graphically fixed objects materialize through physical bonding with the ground. The penetrating paint symbolically separates the two sides of the sheet of paper and differentiates the image. On the one hand it remains spilled with fading, soft planes, while on the other it has sharp edges, a raw finish, and solid blacks. The set of prints included in the zine is a graphic registration of physically existing objects that take up the relationship between two dimensions reduced to a plane and a multidimensional visual space.

The culture of the late 20th century has been described as a manifestation of opposition to mass culture focused on the mass product and the commercialization of art. Influential in the development of alternative, underground publications in Poland in the 1980s, called the "third circuit" was the punk subculture, which was a creative subculture, seeking new forms of existence in the world of art in relation to the official proposal. The third circuit originated from the anarchic punk movement which denied politics as a formula for existence in culture. Approaching the origin of the name itself, according to Paweł Dunin-Wąswoicz in his book "Xeroferria 2.0. An Anthology of Artzines. Polskie alternatywne pisma literackie 1980-2000", the term "art zine" means from English "art magazine", which in its assumptions refers to art in a broad sense. An art zine is an artistic transformation of a fanzine published by fans of music, mainly punk, associated with anarchist, pacifist or ecological movements. Within fan zines there are also political and ideological publications, skin zines ("Kolomir", "Skinhead Sarmata", "Krzyżowiec"), ecological magazines ("Zielone Brygady"), magazines of animal liberation movements ("Mam kły, mam pazury"), vegetarian and straight edgies ("Mysha", "Refuse"), feminist magazines ("Czarna bitch", "Matka Bolka"). The art of the zine is not clearly defined and has a variety of forms and names. The first fanzines called "Sniffin Glue" and "Ripped and Torn" appeared in the UK popularizing the ideas of punk and punk rock when the Sex Pistols or The Ants debuted in 1976-77. The American magazine "Punk" is also considered one of the first fanzines. Tony Thorne in his lexicon "Cultural fashions, fascinations. A Dictionary of Postmodern Culture Concepts" distinguishes between English and American fanzines based on production techniques. The divi-

sion of techniques refers to American fanzines printed mainly with light-printing or offset lithography and English fanzines composed of typescripts, handwritten inscriptions and black-and-white photo montages. The technical distinction between fanzines and art zines concerns the irregularity of their publication and the *manufaktur*, described by Dunin-Wąswoicz as primitive way of preparation for publication. Texts were written by hand or on a typewriter along with hand-made graphics and collages, which were reproduced on a photocopy machine and distributed through alternative mail, at concerts, music events and meetings. The most important Polish fanzine was published under the name "QQRVQ", which now functions officially as a publishing house "QQRVQ Productions" and a concert organizer.⁷

Xawery Stanczyk in his book "You have your culture. Alternative Culture in Poland 1978-1996" creates an outline of first zines in Poland, which were mainly artistic publications. One of the first such publications was a magazine called "Luxus". It was published in Wrocław and its creators were painters, graphic artists, photographers and musicians belonging to the group of the same name. The first issue was published in 1982. "Luxus" was an intermediate form between art zine and mail art. It was published in several copies, often made by hand, and was a specific kind of artwork. In 1983, the *Kultura Zrzuty* community published the first issue of the magazine "Tango", which was released until 1986 and produced a total of six issues. The magazine consisted of hand-made pages, texts, and photo collages. It was reproduced on a photocopier or simple duplicator in an edition of 200 copies. From the mid-1980s, artists associated with *Kultura Zrzuty* published their own magazines, whose poetics referred to "Tango". As an example one can mention the magazine "Halo Haloo" with a changing title published by Jacek Kryszkowski, or the magazine "Fabryka" with the participation of several dozen artists from Poland and abroad. In 1984 the first issue of the magazine "Oj Dobrze Już" was published in Warsaw, whose creators were Grupa. By 1988 they had published seven issues, plus two that accompanied Grupa's exhibitions in 1993 and 2002.⁸

The individual zines belonging to the third circuit had separate recipients. Low circulations of up to a few dozen copies, and rarely published in larger editions, made it impossible to reach most of the thematically and stylistically diverse publications. In 1989, the first, all-Poland exhibition of the third circulation, entitled "Crazy Works of Xeroxes" was held in Łódź, organized by Krzysztof Skiba. The third circulation included not only political press, music, punk and metal fanzines, but also artistic publications that functioned outside the system and were presented at the exhibition. The unique exhibition presented several hundred titles, including "Azotox", "QQRVQ", "Gangrene", "Rag", "A-Tak", "Antenna Krzyku", "Kanalozna", "Lokomotywa Bez Nóg", "Zielone Brygady", "Lines, Culture of Misery, Ciach, Skafander, Filo, Mać Pariadka, Prosiacek, Rewolta, Szajba, A-Capella, Homek, Kau Gryzoni na Cheze. The name of the exhibition was conventional, and the exhibited writings took a diverse form and used the technique of photocopying, text reproduced on a typewriter, or graphics created using a stencil.⁹

The punk revolution initiated by the Sex Pistols shaped the aesthetics of fanzines, which also manifested itself in the production of cassette inserts or posters announcing concerts. As Piotr Rypson put it: "As the world is long and wide, most fanzines are similar; their aesthetics are a resultant of the collage technique,

27 Dunin-Wąsowicz P., *Xerofeeria 2.0. Anthology of artzines. Polish alternative literary magazines 1980-2000*, Lampa i Iskra Boża, Warsaw 2002, str. 4

28 Dunin-Wąsowicz P., *Xerofeeria 2.0. Anthology of artzines. Polish alternative literary magazines 1980-2000*, Lampa i Iskra Boża, Warsaw 2002, s. 8-11

29 Dunin-Wąsowicz P., *Xerofeeria 2.0. Anthology of artzines. Polish alternative literary magazines 1980-2000*, Lampa i Iskra Boża, Warsaw 2002, s. 734-735

Dadaist-punk typography, short texts and messages". For technical reasons, the fanzines were mainly published in black and white, using either photocopying machines or offset printing. Two aesthetics could be distinguished. The first "hand-made" group included the magazines "Schistosoma", "Title Dieen Do Blyy" and "Xerro", which showed the individual artistic features of their creators and constituted an individual voice in the discussion of art. These editions were "personal writings" resulting from the initiative of individuals. The first issue of "Xerro" appeared in 1994 and its author was Dariusz Patison. It showed more attention to technical and artistic issues and the leading graphic motif, which significantly distinguished itself over the literary message. The magazine "Schistosoma" edited and published by Wojciech Żmuda placed graphic design on a par with literary content and texts. The author used careful lettering, sophisticated graphics and collages which opposed the punk aesthetics resulting from the tradition of fanzines and present in most art zines. The magazine "Title Dieen Do Blyy" was created and published by Jan Sobczak, who, with each issue, broke the collage/xerographic formula and used a conceptual construction of the publication's form, in which the text was relegated to the background. As an example one can point to the 9th issue called "The Hermetic Title" where the pages of the magazine were glued together. The recipient could not read the middle of the publication, although the cover had a table of contents indicating the texts were "hermetic". The last, 11th issue of the magazine was issued in the form of loose sheets of paper with a cassette tape attached, on which the magazine's manual, fragments of the author's favorite books and his own texts were recorded. The whole was closed in a vacuum-sealed bag. The second group of magazines were those that moved towards professionalism in order to increase the volume of pages and print runs up to 1000 copies, introduce computer typesetting, offset printing, and thus enter official circulation and distribution. Writings such as Lamp and Spark of God, for example, have gone through this evolutionary process. During a session on independent publishing initiatives as part of the Second Art Zine Show, held in 1994 at the Old Town Cultural Center, Mirosław Pęczak spoke about technology being both an ideology and a conscious artistic choice.¹⁰

"By using new technological gadgets we agree to the status quo, which is defined by technological development (...) In this sense, the situation of the art zine community, or independent publishing in general, is a paradoxical situation. We are aiming to make it prettier and prettier, more professional (...)"

A number of (fan)zines can be listed, i.e. magazines created by fan communities of a particular type of music, band, specific varieties of literature, activists, people developing their interests and passions, representatives of alternative cultures or promoters of distinct worldviews and defined lifestyles, As Magdalena Lachman states in her text "Artzines as a medium (for) art", zines are created by environmentalists, animal rights activists, anarchists, pacifists, feminists, LGBT representatives, conspiracy theory enthusiasts, followers of various religions, nationalists, skinheads, punks, vegetarians, vegans, sports fans, graffiti artists, comic book creators, programmers, graphic designers and demoscene representatives.¹¹

Currently, visual artists use the term artzine to describe their artistic proposals. Weronika Stencel of the Brzuch Group regularly publishes a monthly newspaper "Gazeta Musi się Ukazać", which thematically covers the category of absurd. The newspaper is created by artists from all over Poland who express themselves through a variety of forms, including short stories, poems, one-act dramas, diary forms, an-

30 Dunin-Wąsowicz P., Xeroferria 2.0. Anthology of artzines. Polish alternative literary magazines 1980-2000, Lampa i Iskra Boża, Warsaw 2002., s. 8-11

31 Lachman M., Art zines as a medium (for) art, (dy)fusions, Relationships between literature and art after 1945, edited by Magdalena Lechman and Paweł Polit, Publishing House of the University of Łódź and Museum of Art in Łódź, Łódź 2019, s. 386-387

nouncements, notes, and through paintings, collages, photographs, prints, and drawings. Another example of artzine is "Joy of life" by Betina Bożek, a representative of the Belly Group.¹²

There are many examples of titles. Documentation and information about the projects are available on the Internet. This indicates that many art faculty members refer to newspaper objects, which are called artzines, promoting and accepting the ephemeral form of print and artistic expression. One of the initiators of creating a common project in the form of artzine at the Władysław Strzemiński Academy of Fine Arts in Łódź is Jakub Hakobo Stępień. As an example, I can mention LODZ Zin, which was published in 2020 and presented at the exhibition "Fresh Stuff - Graphic Design ASP LDZ" at Pop-Up Galeria 2 Ogrodowa. The newspaper was realized by 17 students of the Academy of Fine Arts in Lodz in various design techniques including typography, illustration, collage. The project was composed with Polish typefaces courtesy of typographer Marian Misiak from www.ThreeDotsType.com. The printing was done in RISO technology, in Wojtek Dziecioł's studio. Krystian Berlak is responsible for the typesetting and the final look. The binding was done by Bartek Smoczynski from Wypierdaj Publishing House. The zine project is based on cooperation, openness to diverse artistic attitudes of students, as well as the exchange of experiences and the possibility of collecting graphic materials into a closed publication thanks to the involvement of professionals responsible for selected parts of the implementation. In the years 2017-2019, we could observe a very gaining activity of visual artists related to the creation of printing and graphic studios and conducting open lectures and workshops popularizing the phenomenon of selfpublishing and independent publishing.

One of the first independent printing houses at that time was Oficyna Peryferie, a dynamically operating printing house in Warsaw founded by Michał Chojecki, visual artist, author of books and artistic projects, and lecturer at the Faculty of Graphics of the Academy of Fine Arts in Warsaw. On the website of Oficyna Peryferie you will find an introduction with the ideas and directions of activities as a proposal for artistic self-realisation.

Oficyna Peryferie is an art studio and publishing house, which publishes graphics, zines and artistic books. Oficyna is not an ordinary publishing house. We are interested in print as a field of expression for visual artists. We act as a manufactory, we are close to the idea of self-sufficiency and manual work. [Our studio is a bookbinding, screen printing and risograph (a kind of duplicating machine) workshop.] We believe in the idea of self-publishing and celebrate all the limitations that come with it. As a manufactory, we use non-advanced technologies.¹³

An important international event from the perspective of Polish artists and art book publishers is MISS READ: The Berlin Art Book Fair, due to its wide selection of art publishers and periodicals and its communication accessibility. The Fair takes place regularly once a year in Berlin and is accompanied by a series of lectures, discussions, book launches and workshops exploring the boundaries of contemporary publishing and the possibilities of books in terms of their visual form and the content collected. MISS READ was held for the first time in 2009. MISS READ is a European artist book festival dedicated to building community and creating a public meeting place for discourse around artist books, concept publishing, independent publishing and publishing as a practice. In 2019, Miss Read brought together 304 exhibitors from around the world. It was the last edition before the COVID-19 pandemic, which abolished the possibility of face-

32 Lachman M., Art zines as a medium (for) art, (dy)fusions, Relationships between literature and art after 1945, edited by Magdalena Lechman and Paweł Polit, Publishing House of the University of Łódź and Museum of Art in Łódź, Łódź 2019, s. 398 - 399

33 <https://oficynaperyferie.pl/o-nas/> [16.03.2021]

to-face meetings and influenced audiences away from the physical dimension of print and publishing.¹⁴

Grappling with self-publishing and the idea of self-publishing in art and curatorial practice, I have co-initiated many publishing workshops and events related to art print. One of them was a review of independent print and music publications TŁOK, which was created as a joint effort of Distort Visual collective and Frank Ammer (Przestrzeń Robocza). To date, there have been two editions of the exhibitions with OPEN CALL recruitment and additional programming. The first edition belonged to the program accompanying Łódź Design Festival in 2018 and was located in an abandoned shoe salon at 118 Piotrkowska St. The event, exhibition arrangement, identity and graphic design were created from posdtaw and according to the Do It With Others formula. The second edition took place as a part of the Summer District Festival LATOTALNELATO in the 6th District in Łódź. During the events, the invited artists undertook various activities to manifest their independent and artistic attitudes. Thanks to the involvement and cooperation of the V9 Gallery, Oficyna Peripherie, Distort Visual collective, Azimuth Press, Przestrzeń Robocza, PARISO, HUBA, X-Press publishing houses, self-publishing workshops with the use of various graphic techniques, as well as zine premieres, listening sessions and SHOWCASE projections of music publications took place. Individual presentations took the form of exhibitions of art prints and publications, concerts, publishing fairs, and print interventions.

In 2021, the courtyard of the Museum of Art hosted another event combining two initiatives related to printing, independent publishing, and collective activity: Warsaw's Print Zinfest and Lodz's Render, which I co-founded with Przemysław Hoffer and Piotr Socha. The joint event was a fair of publishers who create zines, art magazines, prints, and independent publications, experimenting with techniques, projects, and the material dimension of printing. In the digital age, where social media and other online visual communication channels take a leading role with a strictly imposed key, we did not forget about printing in various graphic workshop techniques and, consequently, publications that exist physically. The event referred to the freedom of artistic attitudes and expressions, creating a network of exchange between artists and audiences. The event featured a dub techno concert by Narson Nelson, Zelde743 and SIX, presentations of publications with invited artists from the younger generation, a selection of art publications from the collection of 19RZEK, an art venue and initiative run by Frank Ammer, Bartłomiej Talaga, Piotr Zbierski, Bartosz Staszewski, and KSERO printing workshops. Live screen printing technique was used by event participants to print their own designs on T-shirts or cotton bags. There were screenings of video art and animations by local artists, as well as a screening of the film KONKRETNE KINO ZINFESTOWE : DUB ECHOES (2009)

Experiences gathered during the cooperation with artists, musicians, independent galleries, informal artistic groups and collectives shape unrestrained attitudes which translate into an active and self-creating artistic environment. It is not driven by the desire to multiply material values and focus on measurable benefits. The principle of exchange leads to mutual support in undertaken initiatives, which releases creative energy. In my opinion, a return to the formula of self-publishing and grassroots activities in the field of audio-visual arts is able to lift the prevailing mood and get out of the doldrums of life's existence, transforming it into creative exploration and experimentation, which are an inseparable part of an artist's life and bear witness to his or her sensitivity. The formation of these unique relationships preserves the feeling of the positive qualities of each person and spreads them further.

**DOCUMENTATION OF ART ZINE,
24 PAGES, WORKSHOP PRINT MADE BY HAND FROM
OFFSET PLATES, JAPANESE TISSUE PAPER,
EDITION OF 13 COPIES, 33X24,5CM**

**ZINE BINDING MADE IN THE BOOK ART MUSEUM IN
ŁÓDŹ, 2022**



























III GRAPHICS

Juxtaposing the analogue order with the digital one, I would like to draw your attention to Natalia Szostak's considerations in her text entitled „Matter, Experience and Image”, who searches for the essence between existential experience and experience in art. She has been undertaking a task difficult to judge unequivocally. Szostak attempts to explain what is the experience of loss and how visual forms explain our extreme emotions. He notes that the basic category of the form of visual objects depends on the material, tools or medium of transmission. With the invention of photography came a breakthrough in the material categorization of the image in the visual arts. Two basic varieties were distinguished: traditional and technical. The development of new technologies led to the formation of images created „by hand” and those produced mechanically, electronically and virtually. Szostak points out that regardless of the differences between them, the image is conditioned by light, distinguishing between physical light and computerized light used with new technology. Continuing, images remain luminous clues that make a certain reality visible and leave differences to individual perception. Their form undergoes constant transformations, becoming elusive and enigmatic. Images are reborn in temporary carriers. They undergo modifications of light phenomena that identify themselves with matter, tools and create a metaphor of a sign. The meaning of the image is animated by the attentive gaze of the viewer, who provides confirmation of the meaning of the imagery. The introduction of otherness leads to a sense of unpredictability and elusiveness, thus giving events a significant dynamic and phenomenal quality to the images. The time function of a given matter constitutes the structure of the medium, which does not refer to technical conditions, but to its transformations related to perception. The form of an image's presence is marked by a specific time and space of creation or projection.¹

Walter Benjamin's 1936 assumption about the aura of a work of art, a historical or natural object, is to mark its presence „here and now” shaped by sensory experience. Recalling the work of a painter who is distanced from the observed object, yet not so much physically, but maintains the unique phenomenon of a sense of *dala*. Paul Virilio has contradicted Benjamin in intense technological change, pointing out that technologies invalidate physical distance. Electric transmission renders meaningless the distinction between plans, the perception of what is further away, what is peripheral, and what allows us to embrace the whole. The loss of spatial sensation alters perception, depriving the world of its horizon or taking a different direction. A sensual intuition is rooted in the human body, which opposes the dead electronic devices, reducing them to a substitute for vision. The overproduction of images undermines the authenticity and measurability of the traces left behind. Audio-visual images awaken our states, documenting momentary and unstable emotions. The material carriers of information are being displaced. Digital devices lose contact with the material dimension and at the same time they often lack an ideological reference. Szostak emphasizes the traditional basis of painting, which is based on transferring the painter's gesture onto the canvas, stopping his movement fixed in the trace of paint. The painting reproduces a fragment of our reality that has been recorded through the process of working. In a photographic print we do not experience the span of time. In each fragment it is stopped at an equal point. When a work of art is the result of a process and successively occurring changing states and gestures, time is layered in it and made real.

The set of prints I have prepared is a record of a non-uniform course in which the transformation of an im-

age takes place. It is a captured moment of the attestation of reality. The fluent course of images is stopped in single frames, which, selectively juxtaposed, create another visual course. In an individual dimension, the graphic works included in the diploma collection refer to feelings and personal representations occurring at a given time. The form of graphics is their reflection, which expands with intuitive actions, leading to transformation and formulation of unambiguous content. The initial juxtapositions are characterized by a lack of systematicity. Each of the visual juxtapositions I have prepared begins its own separate cycle of varying intensity of impact.²

Szostak cites action painting as Jackson Pollock's groundbreaking work that embraces the contemporary needs of painting in the human-body-picture approach. The artist's gesture transforms into an event. The creative action goes beyond the frame of the painting. The artist directs attention to his body, by means of which he is able to create an image and be truly present in it. In the context of sterile, mechanical, anonymous and virtual imaging, the image is based on experience, and representation is not the main focus. Szostak notes the need to connect art with reality and its matter. He quotes John Cage's words:

(...) art should not be something different from life, but an activity in the area of life. It should become similar to life with its coincidences, changes, its diversity and orderliness as well as rare moments of beauty (...)

Performative actions in art point to the causality of the body, which is present in pure visual forms. The artist defines himself through action, creating his own role and at the same time adopting a transcendental stance. It allows for finding an autonomous artistic space. Keeping a distance in life as well as in art allows the artist to introduce intentionality into his actions. It becomes an aspiration to maintain creative independence, to closely observe dependencies and phenomena, which in effect expresses the artist's presence in reality even more fully, corresponding with various social and cultural areas. The discovery of the bodily dimension of performance is marked by ritual rapture, in which the artist devotes himself to the activity he performs. The creative act is an endless process. Self-awareness and the attempt to find one's own relation in the world presuppose taking a broader view of the present, while the effectiveness and determination of actions taken determine future gestures.³

Ewa Wójtowicz's considerations in the article „Emulation as a method and metaphor” concern the rapid and total obsolescence of the media. They lead us to observations related to the world of electronic media, which through digital space imitate the analogue world and replace it, or even displace it from human consciousness. In this context I will refer to Wójtowicz's explanation of the notion of analogue.

(...) I understand the notion of the analogue as the opposite of what is digital, immaterial and electronic. This corresponds to the fact that media that are not digital are more and more often referred to as analogue or traditional, which is usually the case with photography. As a result, analogue imaging is often associated with what is imperfect, not capable of lossless copying or leaving no trace of manipulation. Because of its imperfection, it is also often associated with the opposite of idealized digital imaging. (...)

The author distinguishes artistic actions that combine what is seemingly anachronistic but permanent with what is fleeting, transient and dependent on dynamically changing technical solutions. He cites data that illustrate the enormous scale and speed of the transformations taking place, at the same time drawing

attention to the problem of the lack of effective mechanisms yet developed for archiving digital content. The rapid growth of content that is not properly preserved, becomes inaccessible or outdated for technical reasons, leading to its loss and transfer to the realm of dead media.⁴

Wójtowicz asks an open question whether neo-analogue art is, in a sense, a form of resistance similar to the slow movement, or rather a phenomenon of technonostalgia pushed to its limits? As the author explains, the phenomenon of technonostalgia in its mass dimension is, for example, the need to take digital photographs or to use applications with filters which allow to achieve an effect resembling imperfect analogue photography with the characteristic grain of the image and softened light. The commonness of such images simplifies and belittles the convention of analogue image aesthetics. It leads to the loss of a linear sense of time and contact with the work of art in favor of free juxtaposition and dispersion, which are signs of the digital age. At the same time, Wójtowicz points out that the turn towards displaced carriers and forms of recording content or images has the dimension of resistance against the compulsion of constant upgrading, or the driving mechanism of consumption through the acquisition of new objects and software that shape certain habits of the recipients.⁵

Improvement of information transfer presupposes gradual dematerialization of data. The effectiveness of information transmission manifests itself in transparency towards the transmitted data and the loss of the material carrier, which in the case of my thesis is not connected to a specific and measurable medium. Assuming the changing physical dimension of my work, I subject images to transformations that reveal themselves through misperception leading to the material extraction of differences. According to the definition quoted by Andrzej Marzec in his essay „Glitch art - the art of remnants, disturbances and ghosts”, glitch art is a disturbance, a break in the expected, conventional transmission of information, leading to a breakdown or error. Activities in the field of visual arts and music exploring the aesthetics of failure and error function as tools of critique against contemporary reality and its system of representation. Glitch art reveals and exposes the material dimension of the information carrier. The medium plays an important role in the creative process based on the heterogeneity of phenomena, using the juxtaposition of opposing orders: analogue and digital, real and virtual, and outdated and current. The multitude of emerging contradictions is an inexhaustible source of inspiration and artistic variants, which through intellectual engagement may lead to surprising visualizations. Fault in a technological context is a fundamental dimension of physicality that is artistically subject to shaping and is used by me as a means of artistic expression. In the 20th century, quality was the most important factor in conveying information. Today, in the culture of instant access to data, the priority is the speed of transmission, which leads to a loss of quality and the appearance of transmission distortions.⁶

In Agnieszka Rejniak-Majewska's article „The Post-Media Condition and the Discovery of the Medium According to Rosalind Krauss” the author discusses the theoretical assumptions of Rosalind Krauss, who puts „new” and old media in the field of transformation and hybrid connections. Krauss distinguishes practices of „inventing” or „reinventing” the medium. These activities bring out the „specificity” of a given medium, testifying to the post-media condition of art, abandoning the return to traditional artistic disciplines and the modernist concept of their purity. In his considerations Krauss uses the term „inventing a medium”

38 https://www.nck.pl/upload/archiwum_kw_files/artykuly/5_ewa_wojtowicz_-_emulacja_jako_metoda_i_metafora_neo-analogue_we_konteksty_kultury_postcyfrowej.pdf [03.01.2022]

39 https://www.nck.pl/upload/archiwum_kw_files/artykuly/5_ewa_wojtowicz_-_emulacja_jako_metoda_i_metafora_neo-analogue_we_konteksty_kultury_postcyfrowej.pdf [03.01.2022]

40 Marzec A., „Glitch art - art of remnants, disturbances and spectres”, *Czas Kultury* 2/2017 (193)

as an issue of „differential articulation”. It leads to dislocations that bring out the inner dislocations, the moment of dysfunction in the applied artistic technique and convention. Reinventing the media” refers to a position in which each technique conceals new experiences. Practice brings out the potential of experience when the conventionalized use of techniques disappears and they become anachronistic.⁷

In his text, „The Process of Aestheticization - Phenomena, Distinctions, Perspectives,” Wolfgang Iser describes a commonly existing trend of „aestheticization” that encompasses object and subject realities. Iser points out that aestheticization goes deeper, listing its influence on the material layer through the development of new material technologies, the social layer through media mediation and its virtuality, and the subject layer that tends towards self-stylization by departing from moral norms. In relation to man, aestheticization manifests itself in the arrangement of lifestyles. The overtone of this process is transferred into areas of life that were previously considered non-aesthetic. The summary is the state of general aestheticization. Reality is presented in varieties once present only in art, in a noncommittal, unresolved, transformed and undefined form. Nowadays, the current aestheticization deprives people of the possibility to experience their own states, which in extreme stages allow us to see a new view of reality, escaping the accepted standards. My use of analogue techniques and my acceptance of the flaws resulting from their use allows me to assert my own individuality and to explore visual phenomena that are subject to personal experience and shape it.⁸

In my artistic practice I juxtapose tangible graphic artifacts with digital images, which are subject to mutual transformations and influences. I do not reduce these activities to unambiguous strategies. In my opinion, the process of digitizing used in artistic practice as part of the work on image creation carries the threat of subjugating oneself to an idealized digital space and penetrating its imposed quality standards, which are formed along with the dynamically changing and forced presence of technology. The process of scanning allows us to transfer a specific graphic form and subject it to further shaping. The remediation occurring between the material graphic image and its digital reflection leads to transformations. Referring to the limits of analogue and having several years of experience in working with graphic matter in its physical dimension, I consciously transfer my works into digital space which carries unlimited means of artistic expression. The process of transformation of the original material takes place gradually, and its point of reference is the graphic print. In my diploma collection, I distinguish two parts. The first is the effect of creation using selected shots of video frames. Then I transfer them onto graphic prints made in the anastatic reprinting technique, I duplicate them with the help of a damaged photocopy and then I digitally process the scans of the photocopy copies. What follows is a multifaceted registration of reality, which I test for formality and any physical shortcomings of technology. I represent reality with a static reflection captured by a camera. The final set of structural graphics is a contrasting juxtaposition of full planes of black with an active noise of textures and defined distortions. The second part is a separate collection of digital graphics created by recording the staging and video frames included in the thesis. I would also like to emphasize in each of the components I have discussed, how strongly the form of looping and sequencing of images stands out. Symbolically, they create an inner space for self-analysis and contemplation in the sensual dimension. The apparent repetitiveness and austere graphic minimalism are a proposal to be present in the audio-visual space and to perceive its exceptional repetitiveness. I oppose the mechanical dimension of looping to the

41 Rejniak-Majewska A., „Postmedia condition and inventing the medium according to Rosalind Krauss”. [in:] *Art in Transmedial Space* edited by Tomasz Załuski, Łódź 2010, Władysław Strzemiński Academy of Fine Arts in Łódź, s. 42-52

42 Iser W., *Aesthetics beyond aesthetics. For a new form of aesthetics*. Translated by Katarzyna Guczalska, edited by Krystyna Wilkoszewska, UNIVERSITAS Publishing House, Cracow 2005, s. 40-41

inner organics of the works. The necessary direction for its inner cognition is the observer's sense of time and getting him to open up to new insights.⁹

One can observe avant-garde movements in which artistic work questions the production of aesthetic objects. The work of art since the Dadaists ceases to be a sublime form of connection to inviolable values and their order. Reflections on the meaning of the death of art are presented by Ngo Tieng Hien, who points out that art follows the result of certain experiences and experiences and the joy of feeling them. Art defies routine and introduces a new relationship between the artist and his audience that leads to the establishment of a new aesthetic perception. Ngo Tieng Hien in straight points out that the work of art becomes the creative process itself and the functioning of the work. The author cites Nicolas Schoffer, who is considered the founder of cybernetic art. In a 1962 text entitled „Structure and Indeterminacy. Open Forms. Optical and temporal formlessness”:

The artist no longer creates a work or many works; he creates creation. His action, which was focused on bringing a work to life and finishing it, now shifts to the creative act itself; it is this act that the artist organizes, reorganizes, disorganizes, creates, and transforms - infinitely, if he so desires.

Ngo Tieng Hien concludes her discussion and explains what creativity is today. She does not focus on the transformation of creativity into things and objects for contemplation. The artist's experience, his feelings are manifested in the power of imagination, the efficacy of his own ideas and his sensitivity in perceiving reality. The artist performs a meaningful act in which the artist and the viewers regain full responsibility for their own relationships and the way they search for truth. The transformation of art and the location of the artist in the creative process spreads and gains a close connection with life. The feeling resulting from the artistic practice is highlighted in the actions taken by the artist. The subtle intertwining of life and art is a representation of meaningful aesthetic attitudes that are located in a transcendental position.¹⁰

To sum up the course of work I have discussed, which determined the scope of research and artistic search in creation, I will refer to the recently discovered work of Teresa Gierzyńska. Currently, the artist is having a solo exhibition at the Zachęta National Gallery of Art. The artist's works are styled on the borderline between painting, printmaking and photography. They deal in a particular way with the materiality that Gierzyńska struggles with, treating art as an activity. The developed prints constitute further material subjected to processing, including cutting, manual editing, drawing and painting. The artist used the similarity of working on a lithographic stone in the photographic process. Gierzyńska's experiments reach for direct contact with the material and its sensual perception, the gradation of substrate textures, the smoothness of the paper or the scale of hardness. The attention of artistic creation is directed towards discovering and exploring sensual stimuli directed towards feeling and directed towards intellectual analysis. The artist has experimented with techniques of reproduction and reflection. She used reprinting using the possibilities of lithographic printing, direct image transfer from cut-out fragments of newspapers and magazines, and mechanical reproduction using a photocopier. Each of these techniques belongs to the alternative techniques of flat printing. Repeated prints became more and more reduced and unclear with every subsequent one. Technical imperfection became a pretext for the viewer's imagination. Gierzyńska developed her own artis-

43 https://www.nck.pl/upload/archiwum_kw_files/artykuly/5._ewa_wojtowicz_-_emulacja_jako_metoda_i_metafora._neo-analogo-we_konteksty_kultury_postcyfrowej.pdf [04.01.2022]

44 Ngo Tieng Hien, „On the meaning of the death of art”, [in:] *Twilight of aesthetics - alleged or authentic?* Volume III, ed. by Stefan Morawski, Czytelnik Publishing House, 1987, s. 7-10

tic language from intentional imperfection, which she identified with the photographed body and with femininity. The series of prints and photographs, which includes several hundred female portraits transformed by the artist, is a long-term dokamer performance. In her works she presents what goes beyond the accepted norms and is treated peripherally. Going beyond the established boundaries and the multiple image transformations used by the artist to achieve blurred and overexposed images, hides a mystery and provokes the viewer to look beyond the conventional card.¹¹

Following the course of Rafał Maciąg's deliberations in his book „Digital Transformation” it is worthwhile to take a closer look at the notion of digitalization, or digitality, which is separated into two terms: digitalization and digitizing. The author recalls their basic, meaningful distinction according to Brennen and Kreiss included in „The Oxford English Dictionary”.

Digitization is the material process of converting analogue streams of information into digital bits, while digitalization is defined as a way of restructuring many areas of social life, the axis of which is the digital communication and media infrastructure.

In both cases, they represent a process of ongoing change. Digitalization is a direct transformation of a thing, and in the process of digitalization the environment of this changed thing is changed. Digitalization is strongly influenced by the art space, which is transformed by new technologies, by the multifaceted nature between the physical and the digital worlds. I feel that the issues raised are an intense source of influence that becomes an interesting ground for testing and proving artistic concepts. The results of these investigations are presented in my thesis. The technical process of digitizing leads to the digitalization of the world in a symbolic and material way. It is a much more extensive and multifaceted process.¹²

Maciąg illustrates the phenomenon of digitalization also by using the term differently, referring to the technical sense of the Internet and quoting figures provided by the Statista service. According to estimates, in 2020 the Internet of Things market will be worth about 250 billion dollars, which will grow to reach one and a half trillion dollars in 2025. The number of interconnected devices using Internet of Things will exceed 75 billion. This tremendous growth will be achieved through digitized manufacturing processes, demonstrating their flexibility, efficiency and reduction in inputs.¹³

The critical dimension of digitization in its full social context, beyond practical business models and economic processes, was presented by Horkheimer. Maciąg explains that Horkheimer addresses the basic opposition of the human world, the tensions that lead to the loss of one's individualism in favor of a pragmatic, organized, and purposeful community called society. He warns and directs his concerns against over-pragmatism, over-organization or over-purposefulness, which further lead to an over-regulation of society and a reduction of this uniqueness and freedom. Art is an excellent field of activity which creates individuality situated at the basis of artistic attitudes as a basic need. The ability of individual thinking, the creation of one's own intellectual fusions and their physical translation into artistic work, distinguish the artist and his special role in society. Critical theory defines a person's everyday life. At the same time, it represents a moral obligation and a certain responsibility as a consistent step in thinking. A continuation of Horkheimer's assumptions is Franklin, who attributes the concept of control to the process of digitalization. He points out

45 Kordjak J., „Left-handed” [in:] About Her. Teresa Gierzyńska, ed. by Joanna Kordjak, Zachęta - National Gallery of Art, Warsaw 2021, s. 121-122

46 Maciąg R., Digital Transformation. A Tale of Knowledge, UNIVERSITAS Publishing House, Kraków 2020, s. 39-41

47 Maciąg R., Digital Transformation. A Tale of Knowledge, UNIVERSITAS Publishing House, Kraków 2020, str. 51

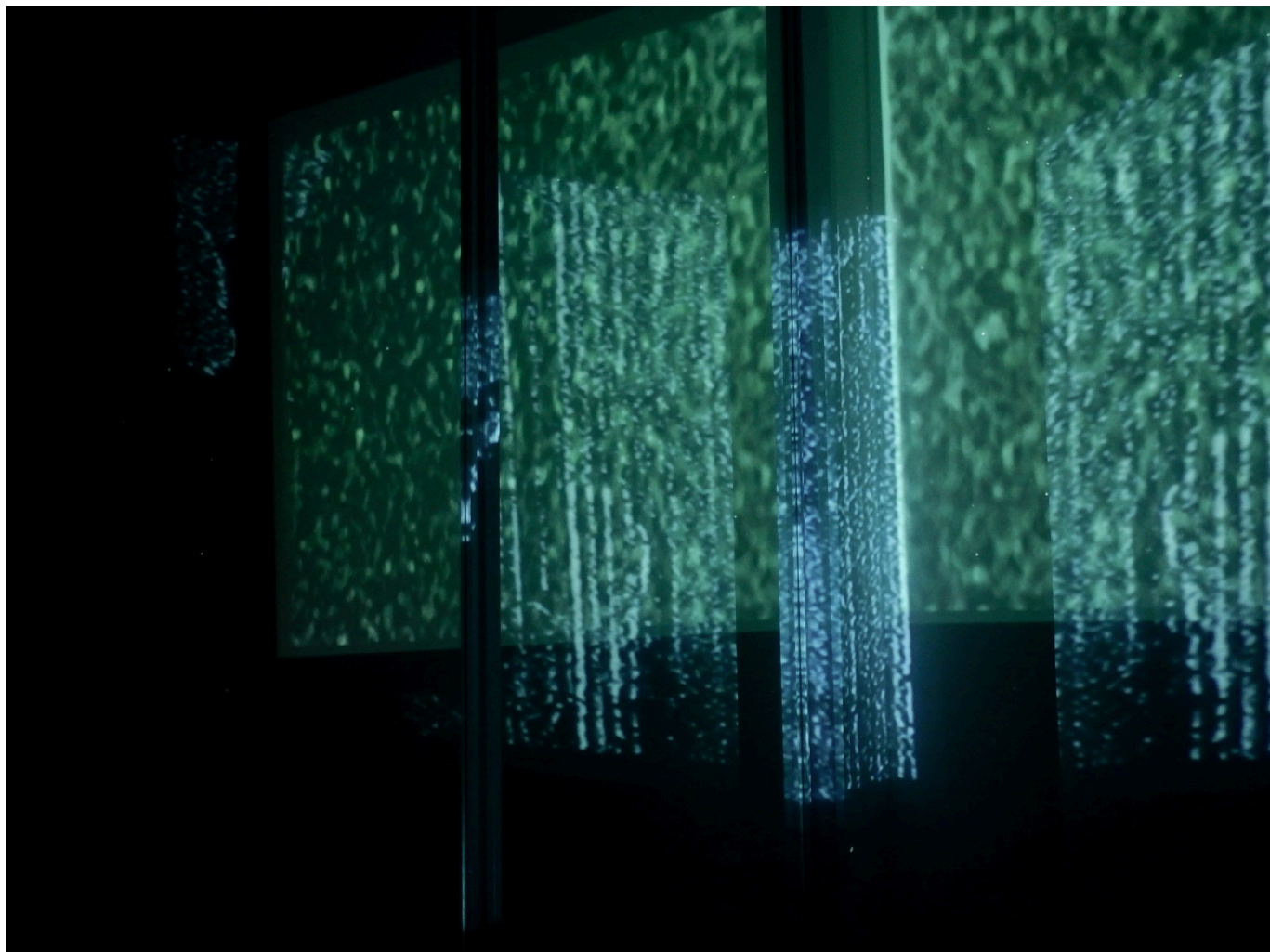
that the metaphor of digitality can become an object of manipulation and influence people and the world. Art requires an autonomous field of activity, transgressing accepted orders and subjecting them to its own judgment. It can take a crude and eloquent form or use intuitive perception encapsulated in sensual and ephemeral visual forms, creating its own language of signs.¹⁴

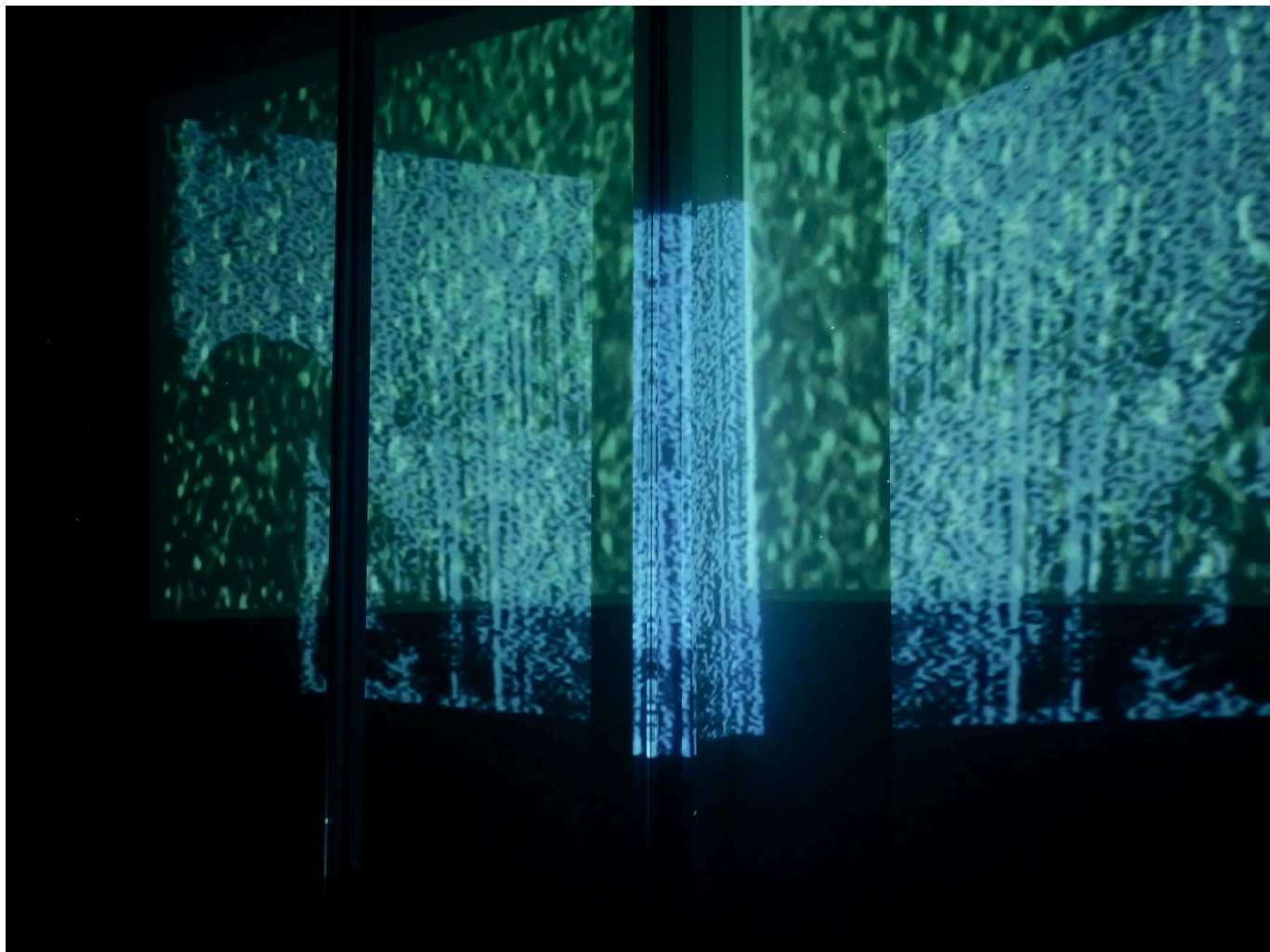
**A SERIES OF 16 GRAPHICS, INCLUDED IN TWO PARTS
- IN COLOR AND BLACK AND WHITE,
DIGITAL PRINT, 100X70CM**

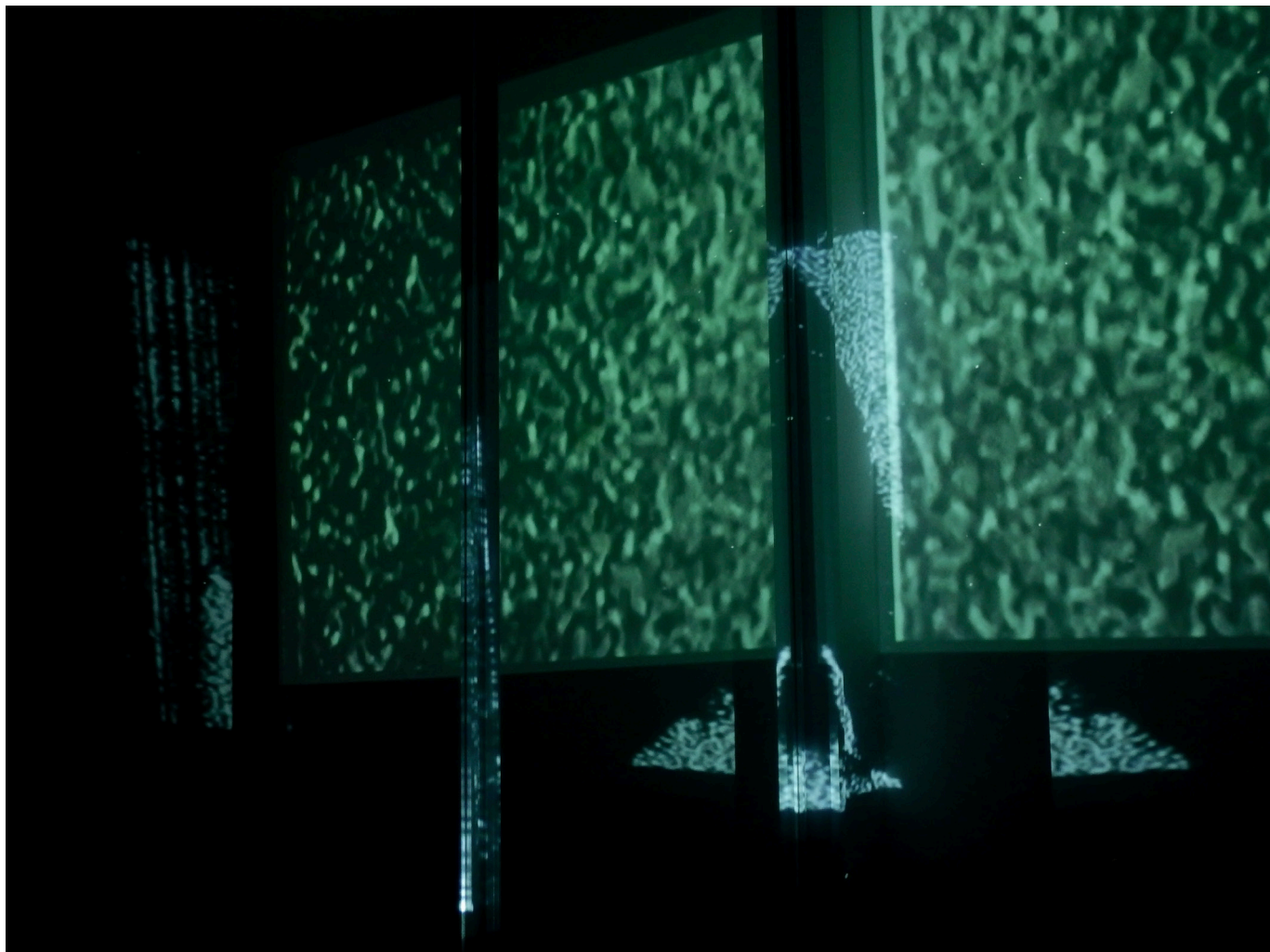
ŁÓDŹ, 2022

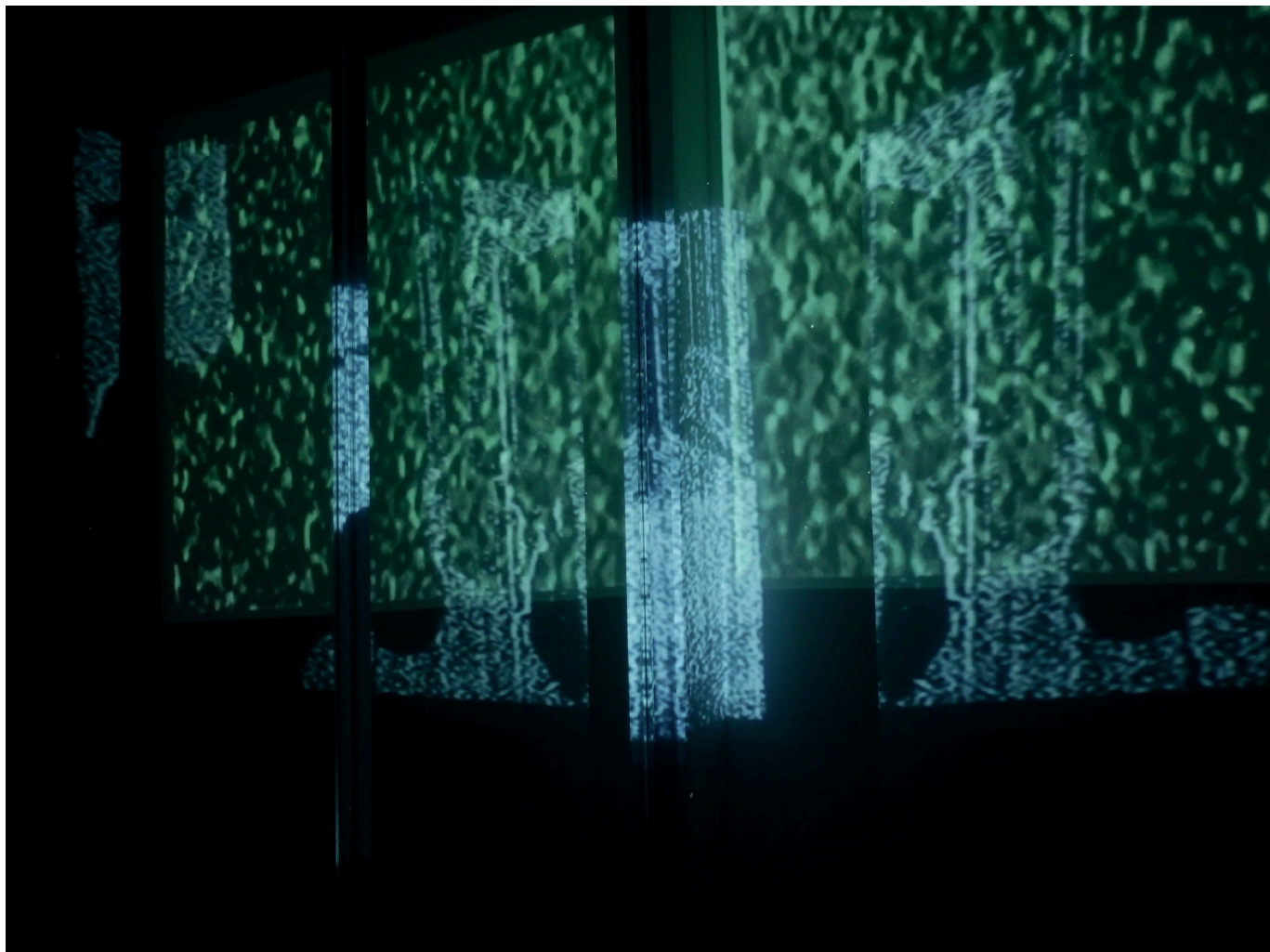




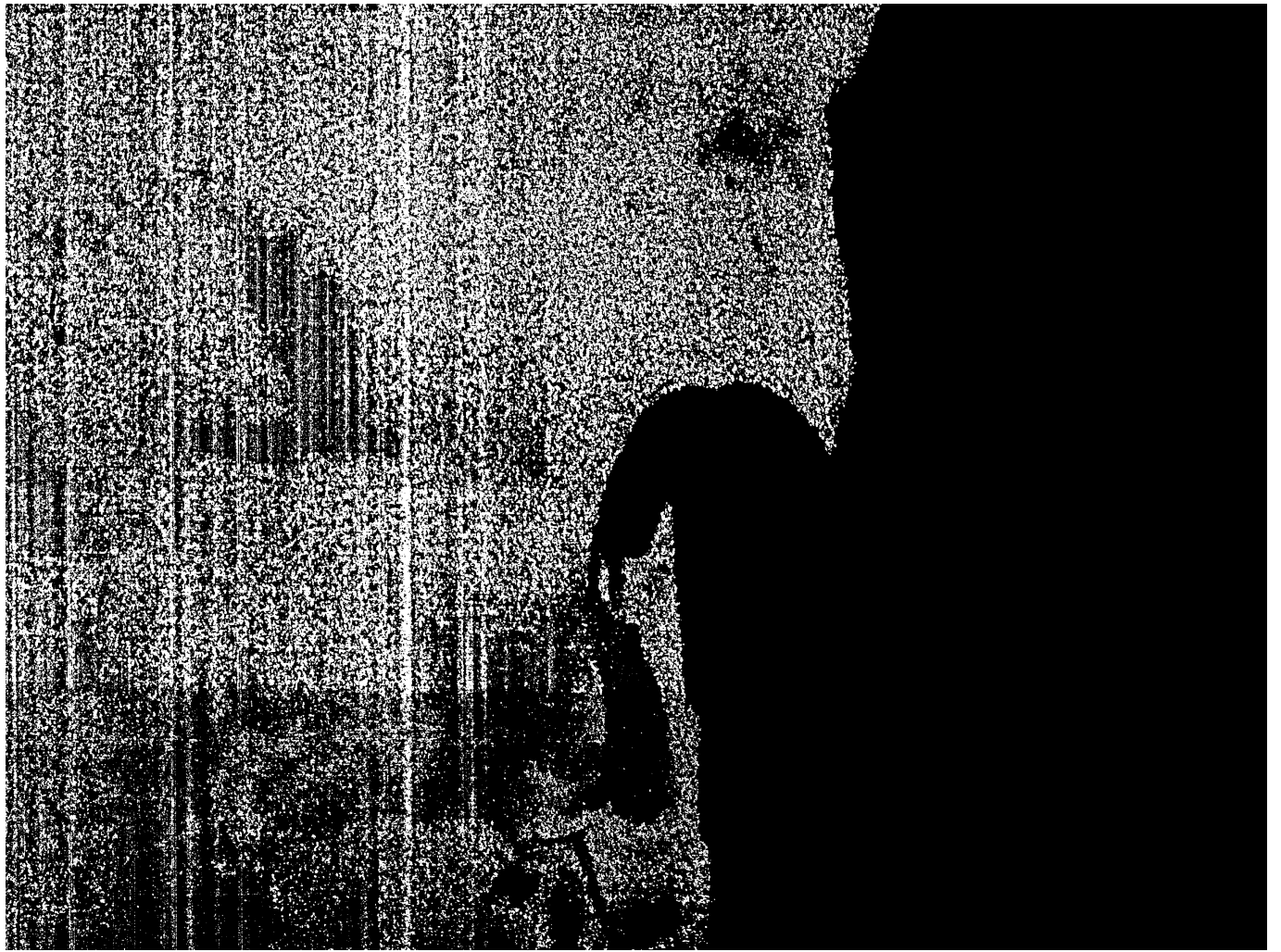


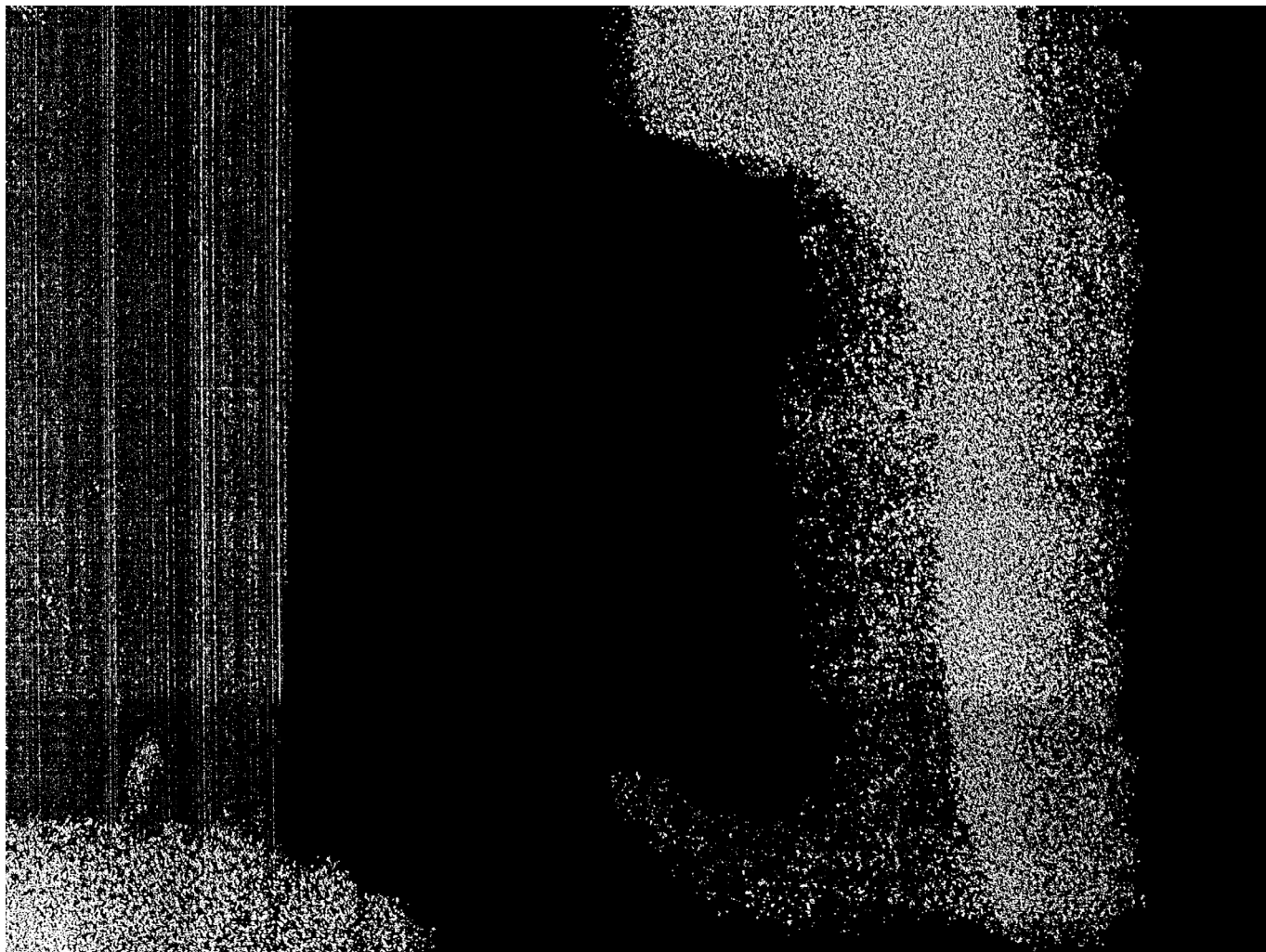


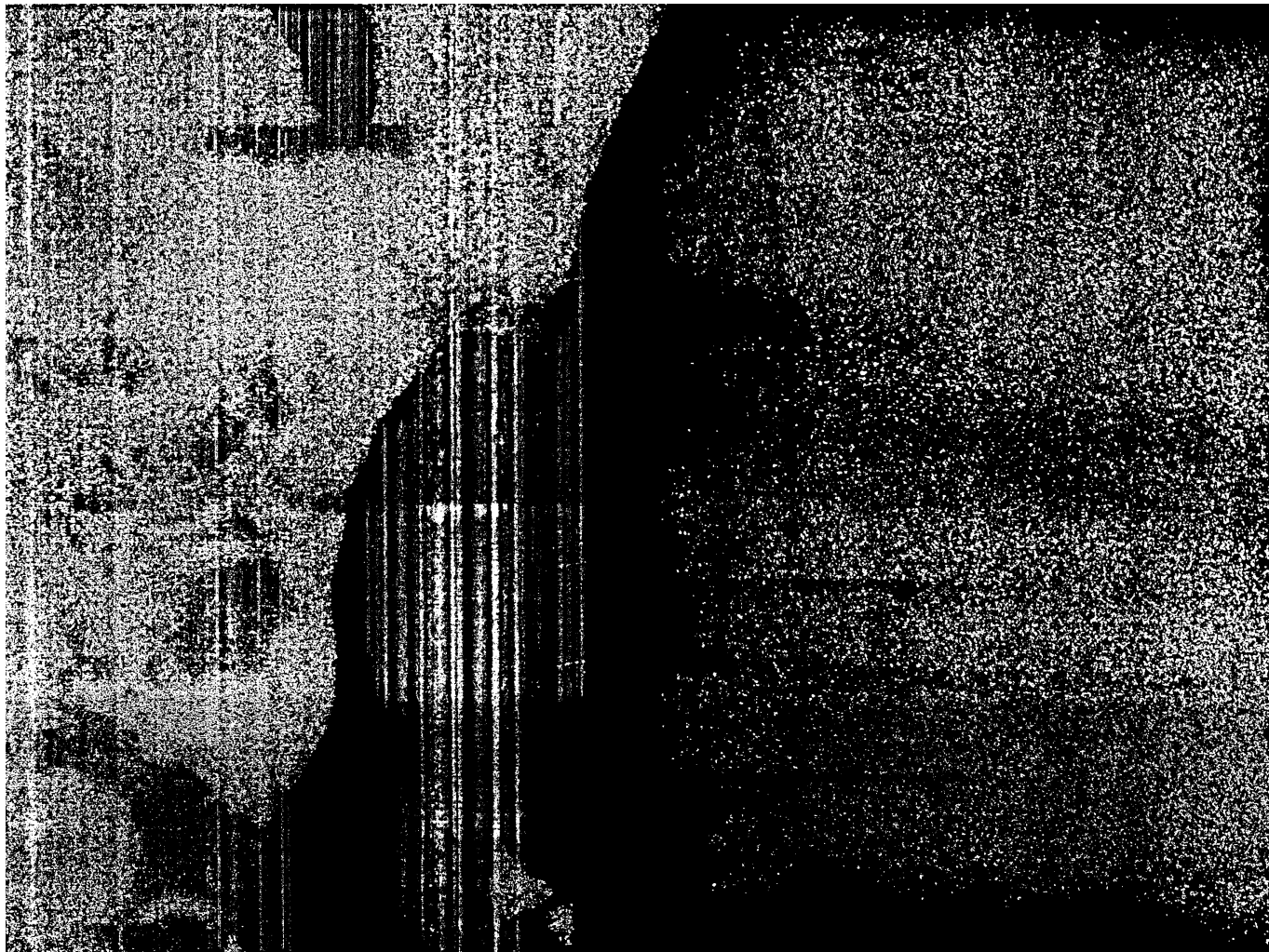


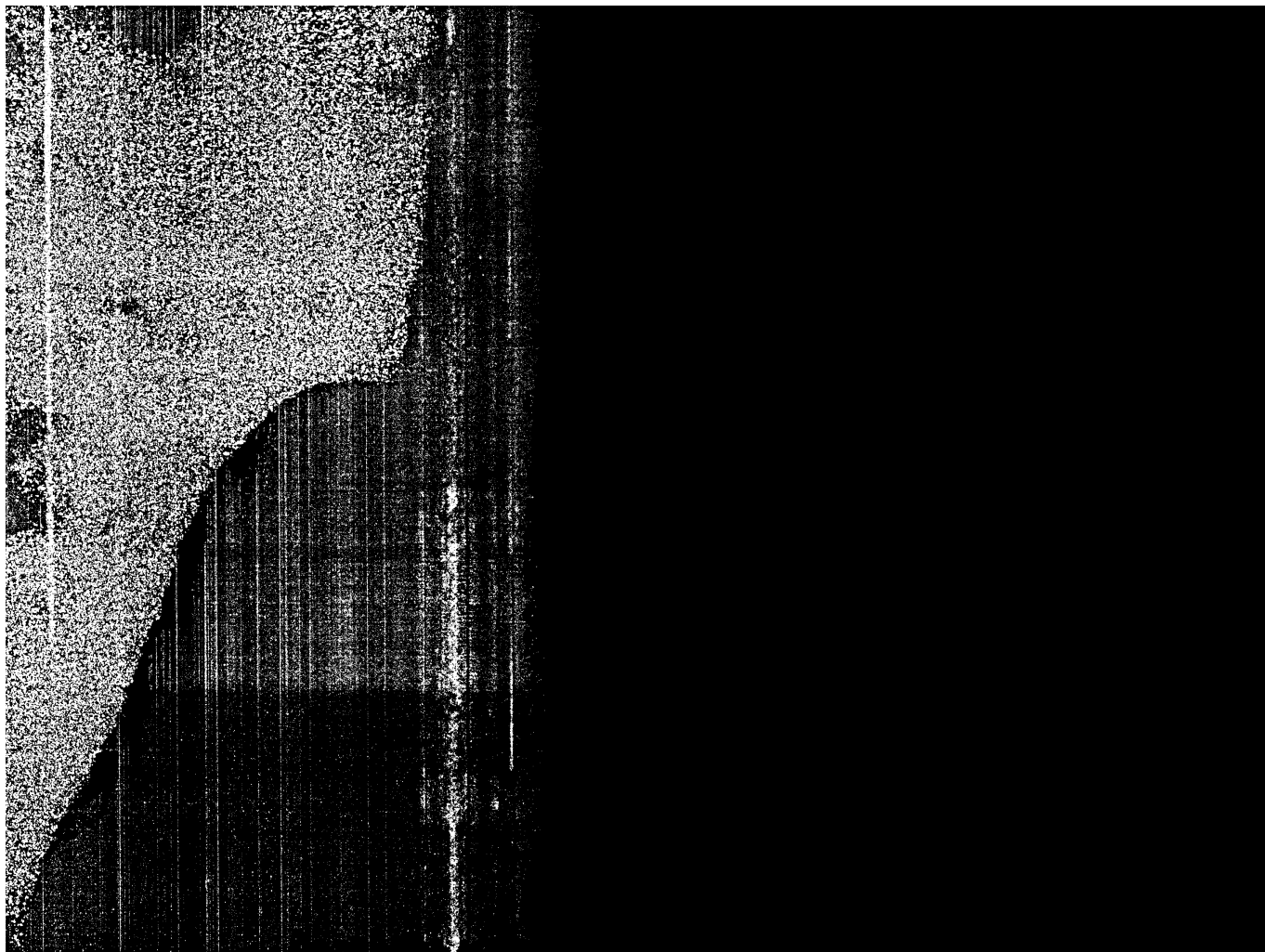






















BIBLIOGRAPHY

1. Bromboszcz R., *Aesthetics of noise., Aesthetics of disturbances*, University of Humanities and Journalism, Poznań 2010,
2. Dunin-Wąsowicz P., *Xeroferria 2.0. Anthology of artzines. Polish alternative literary magazines 1980-2000*, Lampa i Iskra Boża, Warsaw 2002,
3. Janevski A., *When I open my eyes in the morning, I see a film. Experiment in the art of Yugoslavia in the 60s and 70s*, Museum of Modern Art in Warsaw, Warsaw 2010,
4. Kluszczyński W. R., Załuski T., *Video in visual arts*, Publishing House of the University of Łódź, Galeria Labirynt, Łódź-Lublin 2018,
5. Kordjak J., „Left-handed” [in:] *About Her. Teresa Gierzyńska*, ed. by Joanna Kordjak, Zachęta - National Gallery of Art, Warsaw 2021,
6. Ludovico A., *Post-Digital Print. The Mutation od Publishing Since 1894*, *Onomatopee 77: Cabinet Project*, 2012,
7. Lachman M., *Art zines as a medium (for) art, (dy)fusions, Relationships between literature and art after 1945*, edited by Magdalena Lechman and Paweł Polit, Publishing House of the University of Łódź and Museum of Art in Łódź, Łódź 2019,
8. Maciąg R., *Digital Transformation. A Tale of Knowledge*, UNIVERSITAS Publishing House, Kraków 2020
9. Marzec A., „Glitch art - art of remnants, disturbances and spectres”, *Czas Kultury* 2/2017 (193)
10. Ngo Tieng Hien, „On the meaning of the death of art”, [in:] *Twilight of aesthetics - alleged or authentic? Volume III*, ed. by Stefan Morawski, Czytelnik Publishing House, 1987,
11. Rachubinska K., „Fluxfilm: Between definitions” [in:] *Narratives, Aesthetics, Geographies: Fluxus in Three Acts*, ed. by Antoni Michnik, Klaudia Rachubińska, Political Critique Publishing House, Warsaw 2014,
12. Rejniak-Majewska A., „Postmedia condition and inventing the medium according to Rosalind Krauss”. [in:] *Art in Transmedial Space* edited by Tomasz Załuski, Łódź 2010, Władysław Strzemiński Academy of Fine Arts in Łódź,
13. Szelga L., *ABC Poligrafii*, Ministry of National Defence Publishing House, Warsaw 1976,
14. Szostak N., *Matter, experience and image*, UNIVERSITAS Publishing House, Cracow 2019,
15. Świątkowska B. *Experiment Studio*, *Lexicon Text collection*, New Culture Foundation Bęc Zmiana, Warsaw 2012,
16. Świdziński J., „Model of Cinema”. [in:] *70-80. New phenomena in Polish art of the seventies conceptual texts. Texts - concepts*, ed. Józef Robakowski, BWA in Spot, Sopot 1981,
17. Welsch W., *Aesthetics beyond aesthetics. For a new form of aesthetics*. Translated by Katarzyna Guczalska, edited by Krystyna Wilkoszewska, UNIVERSITAS Publishing House, Cracow 2005
18. Zawojski P., *The art of image and imaging in the era of new media*, Oficyna Naukowa, Warsaw 2012,
19. https://www.nck.pl/upload/archiwum_kw_files/artykuly/5_ewa_wojtowicz_-_emulacja_jako_metoda_i_metafora_neo-analogowe_konteksty_kultury_postcyfrowej.pdf [03.01.2022]
20. <https://oficynaperyferie.pl/o-nas/> [16.03.2021]
21. <http://missread.com/about/> [16.03.2021]
22. <https://lux.org.uk/work/shepherds-bush> [20.04.2020]