

AKADEMIA SZTUK PIĘKNYCH
im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi

ROZPRAWA DOKTORSKA

**Reinterpretacja własnych prac
jako proces poszukiwań środków wyrazu plastycznego
w autorskiej kolekcji grafik**

Promotor

dr hab. Marek Herbik prof. nadzw. ASP

Autor

mgr Katarzyna Jagodzińska

Łódź, 30.10.2017

*Ważne jest, by nigdy nie przestać pytać.
Ciekawość nie istnieje bez przyczyny.
Kontemplując tajemnice wieczności, życia
i cudownej struktury rzeczywistości, nie
można uniknąć lęku. Wystarczy więc, jeśli
spróbujemy zrozumieć trochę tej tajemnicy
każdego dnia.
Nigdy nie tracić świętej ciekawości ¹*

Albert Einstein

Spis treści

Wstęp	6
Część I	
Inspiracje	8
Sztuka połączeń. Nowe media – nowe możliwości	9
W poszukiwaniu własnego stylu	13
Interpretacja - Reinterpretacja	14
Część II	
Proces poszukiwań - realizacja pracy	16
Zapis śladu gestu	
Zapis cyfrowy	
Analogowa ciemnia	17
Kolaż / collage	18
Struktury abstraktu. Obrazy w mej pamięci	20
Proces	24
Pasy, paski, paseczki. Analiza przekształceń	25
Cyfrowe studio. Transformacja obrazu	29
Obraz. Dualizm obrazu	32
Obraz widziany inaczej. Grafika dla niewidomych	33
Medium. Raster. Punkty Braille'a	35
Część III	
Podsumowanie. Wnioski	38
Obraz bez szyby. Ekspozycja kolekcji grafik	40
Bibliografia	42
Bibliografia źródła internetowe	44
Spis ilustracji	45
Część IV	
Reprodukcje prac	47
Część V	
Tłumaczenie w języku angielskim / English translation	65

Wstęp

Pierwszym medium rejestrującym w *obrazowym świecie* emocje, myśli, charakter, samopoczucie człowieka jest zapis śladu gestu. Kreatywny akt, fascynujący różnorodnością magazyn naszej podświadomości oraz ślady gestu malarzy i grafików, przeobraziły się w moją wewnętrzną motywację do realizacji pracy doktorskiej.

Potrzeba materializacji subiektywnych doświadczeń obrazowych, treści emocjonalnych, wraz z ciekawością świata stały się przyczynkiem do indywidualnych i artystycznych eksperymentów.

W mojej twórczości, *poszukiwanie* odgrywa fundamentalną rolę jako temat i motyw. Interesuje mnie połączenie różnych procesów (manualnego i cyfrowego), kombinacja odmiennych materiałów. Priorytetem jest dla mnie poszukiwanie nowych wartości graficznej wypowiedzi i poszerzanie dyscypliny sztuki, jaką jest grafika, o dodatkowe możliwości kreatywne. Pokonywanie trudności i dokonywanie wyborów oraz niepowodzenia w obszarach eksperymentów traktuję jako nieuniknione składniki swojej twórczości. Rozprawa doktorska jest dla mnie wielką niewiadomą, którą przyniesie przyszłość.

W pracy artystycznej często zadaję sobie pytania: *dlaczego, w jakim celu i dla kogo?* Moją odpowiedzią jest m.in. interpretacja własnych prac, chęć wytłumaczenia, zobrazowania *języka grafiki* osobom niewidomym.

W pracy twórczej chętnie korzystam z nowych mediów, łącząc doświadczenie plastyczne z innymi dyscyplinami sztuki. Interesują mnie eksperymenty w zunifikowaniu procesów twórczych oraz analiza ich wzajemnej interferencji. Kombinacja połączeń różnych technik oraz wykorzystanie wcześniejszych doświadczeń z grafiki warsztatowej, rysunku, malarstwa, fotografii oraz grafiki komputerowej 2D i 3D, pomaga w odszukaniu nieeksplorowanych obszarów procesu twórczego. Pozwala na nieodgadnioną liczbę nowych kreacji i poszukiwanie nowych środków wyrazu, współtworząc interdyscyplinarny charakter moich prac.

Rozprawę doktorską jako autonomiczną odpowiedź na przedstawiony temat, stanowić będzie dzieło plastyczne składające się z kolekcji prac wykonanych w technikach mieszanych. Celem mojej rozprawy doktorskiej pt. *Reinterpretacja własnych prac jako proces poszukiwań środków wyrazu plastycznego w autorskiej kolekcji grafik*, będzie stworzenie pracy naukowo - artystycznej, w dziedzinie sztuki plastycznej. Moja praca doktorska ma za zadanie poszerzanie wiedzy z zakresu dyscyplin sztuk pięknych.

Najważniejszym problemem artystycznym, wskazanym w temacie doktoratu, jest wyrażenie *reinterpretacja* jako synonim słowa interpretacja. Przyjęte przeze mnie założenie artystyczne, ma na celu zwrócenie uwagi na *reinterpretację* w charakterze istotnego narzędzia w procesie twórczym, interesującego medium artystycznego i metody naukowej, prowadzącej do szerszego poznania dzieła sztuki oraz zmiany stylu artystycznego. Zakres pracy doktorskiej obejmuje wieloletni obszar poszukiwań, doświadczeń i kompletowania materiałów teoretycznych, które pozwolą wskazać na rolę procesu interpretacji w poszukiwaniu nowych środków wyrazu plastycznego.

W pracy nad rozprawą doktorską sięgnę do własnych doświadczeń plastycznych (druku wypukłego, wklęsłego, płaskiego). Chcę wykorzystać szereg powstałych rysunków i szkiców, śladów gestu w charakterze materiału badawczego. Rozważam możliwość doświadczeń i eksperymentów w technikach szlachetnych fotografii, w celu poszukiwań nowych form wypowiedzi artystycznej. W poszukiwaniu metody obrazowania planuję doświadczenia z kliszami fotograficznymi (negatywami i pozytywami). Wcześniejsze, stworzone przeze mnie prace zostaną poddane próbie reinterpretacji w nowy sposób.

Praca artystyczna - kolekcja grafik, zostanie opatrzona opisem rozprawy doktorskiej, której konstrukcja, będzie składała się z pięciu części. W części pierwszej omówię inspiracje wraz z poszukiwaniem własnego stylu w kontekście interpretacji dzieł oraz przedstawię sytuację *nowych mediów* w obszarze sztuki XXI wieku. Część druga niniejszej rozprawy będzie szczegółową relacją z procesu poszukiwań w realizacji prac plastycznych, z uwzględnieniem kolejnych etapów procesów twórczych. Część trzecia składać się będzie z podsumowania, wyników badań, bibliografii, spisu ilustracji zawartych w części pisemnej. Część czwarta będzie wzbogacona reprodukcjami autorskiej kolekcji grafik. Tłumaczenie opisu w języku angielskim stanowić będzie część piątą przedstawionej rozprawy doktorskiej.

Część I

Inspiracje

W krystalizowaniu się koncepcji mojej pracy doktorskiej niełatwo wskazać najważniejszy czynnik mobilizujący (*spiritus movens*), który stał się decydujący. Czy to był zamysł, przeżycie, czy zachowanie?

Kilka lat zbierałam informacje dotyczące kaligrafii Dalekiego Wschodu i arabskiej. Relacje pomiędzy kaligrafią i malarstwem abstrakcyjnym opisałam w swojej pracy magisterskiej pt. *Kaligrafia, jako inspiracja malarstwa abstrakcyjnego na podstawie wybranych przykładów*.

W poszukiwaniu inspiracji do pracy doktorskiej różnorodny ślad gestu w sztuce kaligrafii odegrał znaczącą rolę. W oryginalnym pociągnięciu – pędzel pozostawia kaligraficzny znak – znak *zen*, mistyczny *symbol ducha*². Kaligraf, na kartce papieru, za pomocą swojego indywidualnego sposobu posługiwania się narzędziem (pędzlem, patykami, itp), tworzy dzieło sztuki. *To* dzieło sztuki jest nośnikiem myśli, przeżyć, emocji, marzeń i uczuć.

Ślad gestu ma zdolności ujawniania cech charakteru, osobowości oraz wypowiedzania się w oryginalny i indywidualny sposób. To właściwy tylko człowiekowi ślad, który zawiera zapis tego, co w człowieku tajemne, indywidualne, czasami ukryte. Zapis staje się nośnikiem informacji o autorze. Kaligrafia wskazuje istotę procesu tworzenia. Uczy cierpliwości i pokory dla manualnej, mozolnej pracy twórcy. Kaligraficzny zapis śladu gestu - indywidualna notatka artysty, rodzaj *medytacji*, kreatywnego aktu jedności człowieka i dzieła - przeistoczył się dla mnie w materię do pracy badawczej.

Tajemnica zapisana w śladzie gestu Roberta Matherwella, arabeskach Marka Tobeya, malarstwie Sama Francisa, trasach gestykularnych Franza Kline'a, śladach szerokich smug namalowanych przez Pierre'a Soulagesa, ekspresji działania Georgesa Mathieu, śladzie wydrapanym lub malowanym Hansa Hartunga, wyewoluowała indywidualnymi poszukiwaniami i doświadczeniami. Obrazy wielkich mistrzów, jako interpretację śladu gestu, nieustannie noszę w sobie.

W obszarze moich badań znajduje się poszukiwanie jak najwierniejszego odwzorowania zapisu śladu w innych technikach oraz szczególny rodzaj reinterpretacji, jako procesu twórczego. Poszukuję odrębnych środków plastycznych, nowego dla mnie, indywidualnego, osobistego i obiektywnego *języka grafiki*. Pragnienie stworzenia nowej wartości plastycznej, spełniającej warunek indywidualności, oryginalności, stało się dla mnie kolejnym wyzwaniem.

1 J. Fedirko, *Einsteiniana*, „Alma Mater” nr 114, maj 2009, s. 80.

2 D. A. Anfam, M. Beal, E. Bowes, A. Callen, D. Chandler, J. Collins, S. Hackney, C. Meredith, J. McCleery, R. Perry, C. Villers, N. Watkins, J. Welchman, *Techniki wielkich mistrzów Malarstwa*, przeł. Dorota Stefańska-Szewczuk, Monika Dolińska, Bożena Mierzejewska, Wydawnictwo Arkady, Warszawa 1999, s. 441.

Sztuka połączeń

Nowe media - nowe możliwości

Współczesna sztuka posiada cechy *Wielkiego Kolażu*. Od czasów awangardy aspekty sztuki współczesnej cechuje ciągła zmiana konwencji, łączenie technik artystycznych, nowatorskie podejście do najnowszych technologii. Szczególnie w obecnych czasach uwaga skierowana jest na kreację, odmienny styl i nowatorski obraz. *Sztuka ponowoczesna nie dąży do stworzenia całości, jedności, jest hybrydyczna, jest złudna - iluzoryczna, musi upłynąć czas by ją nazwać, zaszeregować, ocenić. Obecnie jest niepełna i wymaga uzupełnień*³.

Procesy łączenia sprzeczności, mieszania paradoksów i transformacje są charakterystyczne dla współczesnej sztuki. Z połączeń różnych działań powstają nowe niespotykane dotąd formy w odmiennych konwencjach i technikach, przekraczających dotychczasowe pola eksploracji. Szczególnie jest to zauważalne w połączeniu sztuki, nauki i techniki, nazwanym *nowymi mediami*. Złożoność i wieloaspektowość sztuki nowych mediów: intermediiów, multimediów widoczna jest w nowych projektach *bio-art*, *sztuce robotycznej*, *symbiotycznej*. Nowe tendencje, które reprezentują: Guy Ben-Ary, Frank J. Malina, Paul Vanouse, Monika Fleischman, Wolfgang Strauss, powstają w laboratoriach naukowych, w obszarach technologii informacyjnych i komunikacyjnych, z dala od tradycyjnej pracowni artystycznej. Prace z pogranicza nano-technologii, bio-technologii, chociaż wzbudzają wiele kontrowersji, traktowane są w pełni jako dzieła sztuki.

Aktualnym wydają się pytania: *dokąd zmierzamy? Kim jest współczesny artysta: naukowcem, odkrywcą czy czarnoksiężnikiem?* Sytuacja estetyczna współczesnych sztuk pięknych uległa zmianie w tak dużym zakresie, że należy przyjąć nowy lub zmienić dotychczasowy język sztuki na *język nowych mediów*⁴. Nowe określenia jak: wariacyjność, modularność, transkodowanie, interaktywność, cyberkultura, automatyzacja, cyberprzestrzeń, nanotechnologie, hologramy, komórki macierzyste, zostały wchłonięte w język sztuk pięknych.

Czy wiemy, gdzie leży granica? Czy wszystko jest w sztuce możliwe, bez ograniczeń? Pytań jest więcej niż odpowiedzi. Teoretycznierzeczującym, *dzieł sztuki... mądrość zachwycać, wzruszać bądź wstrząsać*⁵. Artyści jednak, wskazują nam sztukę współczesną, która *nie powinna być interesująca, ale ma obowiązek prowokować widza, zadawać filozoficzne pytania, w szczególności, ma zwracać uwagę na proces twórczy*⁶.

Jestem przekonana, że powinniśmy wierzyć w wielką moc sztuki, która w czasach wielkich przemian, sytuacji intelektualnego niepokoju, rozwoju nowych technologii, *sama na gruncie własnej substancji wyłania problemy i sensory, które mogą zostać wypowiedziane tylko jej własnymi środkami*⁷. Przykładem mogą być lata po drugiej wojnie światowej w Ameryce i Europie. Wiele kierunków sztuki nowoczesnej, powstało w wyniku dramatycznych zdarzeń na świecie, w czasie wielkich przemian, szybkiego rozwoju miast, przemysłu i pojawienia się nowych technologii. W tamtym okresie, pomimo niedostatku i trudności (*Wielki Kryzys w Ameryce, czas wojny i lata powojenne*), szczególnie artyści odzyskali poczucie własnej wartości, uwierzyli we własną siłę i niezależność oraz stworzyli własne reakcje na otaczający świat⁸.

3 G. Dziamski, *Lata dziewięćdziesiąte*, Galeria Miejska Arsenal w Poznaniu, Poznań 2000, s. 10.

4 L. Manovich, *Język nowych mediów*, przeł. Piotr Cypryański, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne Spółka z o.o., Warszawa 2006.

5 Wł. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć: sztuka, piękno, forma, twórczość, odtwórczość, przeżycia estetyczne*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2012, s. 23.

6 A. Kapoor *Descension*, solo show, źródło dostępu: URL: www.youtube.com/watch?v=x7sx0zsUjP4,html[07.10.2017].

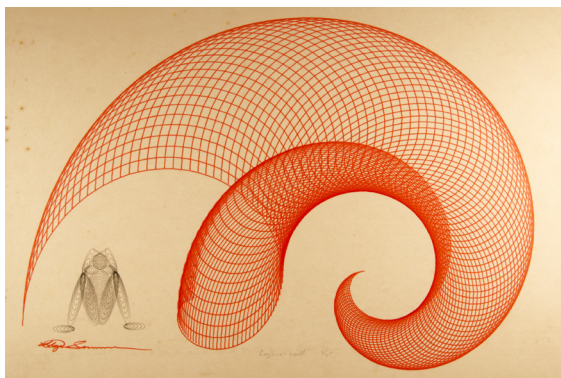
7 A. Kępińska, *Żywiół i mit*, Wydawnictwo Literackie Kraków 1983, s. 5.

8 B. Rose, *Malarstwo amerykańskie XX wieku*, przeł. Halina Andrzejewska, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1991, s. 44, 69, 77.

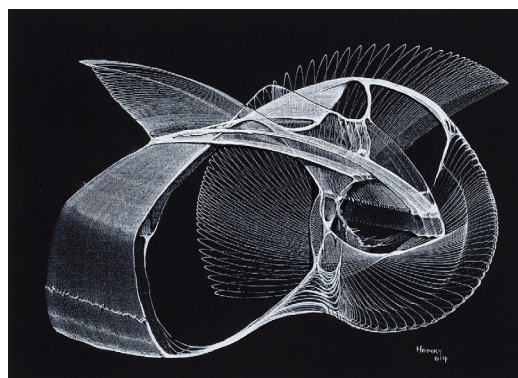
W dzisiejszym świecie nauka i technika wiodą decydującą rolę. Technologie zmieniły świat na *nowy*. Wraz z nim zmieniły sztukę na *nową*. Powstały nowe nurty i nowe pojęcia w sztuce. Zmianom nie oparła się wyobraźnia współczesnego artysty, który szczególnie dzięki sztuce komputerowej, przekracza niemożliwe dotąd pola eksploracji. W wyniku współdziałania ze sobą trzech dziedzin: nauki, techniki i sztuki, nastąpiło przeobrażenie intelektualne. Sztuki piękne, wraz z nowymi mediami, budują nowe wizje przyszłości.

Wpływ nauki i techniki na sztukę m.in. komputerową, znajdujemy w nieograniczonych możliwościach artystycznych, śmiałych rozwiązaniach, poszukiwaniach nowych tematów i tworzyw, w nowych treściach i formach. W następstwie zmian uległ model relacji estetycznej pomiędzy twórcą, dziełem i odbiorcą. Proces twórczy oraz specyficzna struktura dzieła komputerowego sprawiają, że wygenerowane przez komputer artefakty sztuki cyfrowej włączają się w nurt nowych mediów i z prędkością światłowodów mkną przez cały świat. Stają się dostępne dla milionów ludzi *serfujących* w sieci kanałów komunikacyjnych, poczcie elektronicznej, a także przeglądarek stron WWW (*World Wide Web*) zapoczątkowanych w 1990 roku przez brytyjskiego fizyka Tima Bernes-Lee. Odkąd (od 1993 roku) każdy może swobodnie korzystać z Internetu, a świat zmienił się w *the global village – wioskę światową*⁹, wzrosła moralna odpowiedzialność artysty oraz jego działań. Człowiek od zawsze jest zafascynowany nowościami technicznymi, odkryciami technologicznymi, które z chęcią stosuje w swoim otoczeniu i w życiu. Nie można mieć za złe twórcom, że z równą ciekawością i entuzjazmem, w poszukiwaniu nowych form wypowiedzi, od dawna wykorzystywali odkrycia nauki i techniki. Komputer sprowadzony do roli narzędzia, doskonale się do tego nadaje. Grafika wykonana z wykorzystaniem programów cyfrowych jest indywidualną formą wypowiedzi w sztuce. Dzięki programom i urządzeniom digitalizującym, artysta-twórca ma wielość możliwości w poszukiwaniu nowych środków wyrazu plastycznego.

Grafika komputerowa ma za sobą długą i trudną historię. Zanim została w pełni doceniona, musiała skonfrontować swój byt z wielowiekową tradycją grafiki warsztatowej, która jest jej silnym konkurentem. Definicja grafiki komputerowej określa jej miejsce w dyscyplinie nauki - informatyce, dalekiej od dziedziny działalności artystycznej jaką jest sztuka. Źródłem wynalazku, jakim jest grafika komputerowa, można doszukać się w projektach wojskowych, wizualizacji kabin lotniczych *Boeinga*. W okresie powstania nowatorskiej dziedziny, zaobserwowano ważną cechę i nową wartość, jakim był przekaz informacji za pomocą narządu wzroku, który jest doskonałym nośnikiem danych z otaczającego nas świata.

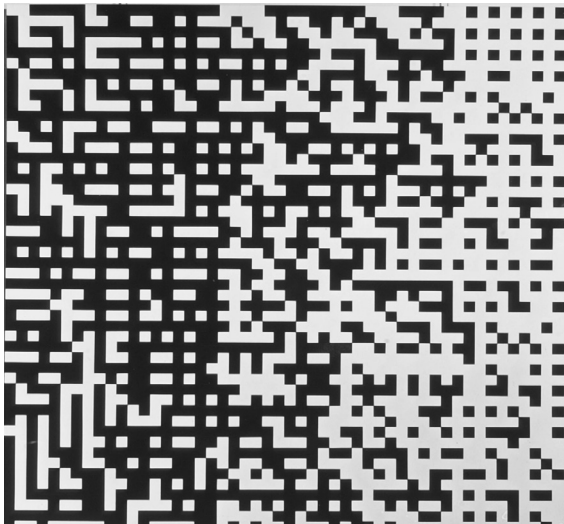


1. Sumner Lloyd, *Logisina's World*, 3/35, ok 1970

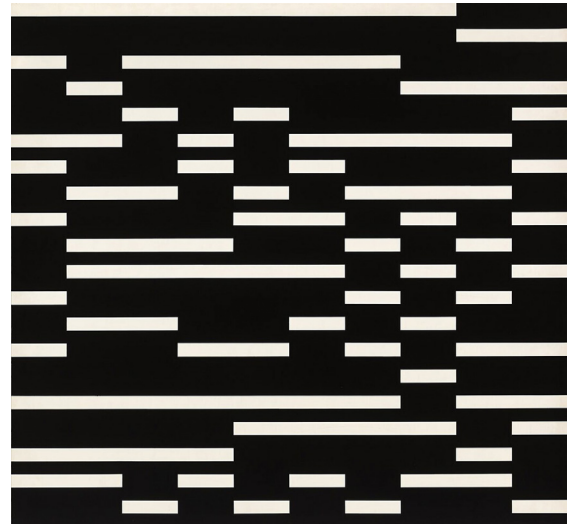


2. Desmond Paul Henry, *058-2-64*, 1964

9 M. McLuhan, *Wybór pism*, przeł. Karol Jakubowicz, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1975, s. 31.



3. Peter Struycken, *Computerstructur*, 1969

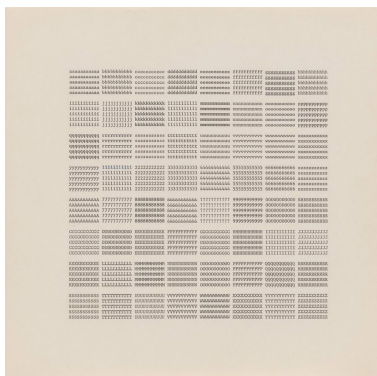


4. Peter Struycken, *Computerstructur 5A*, 1970 - 1971, HQ.

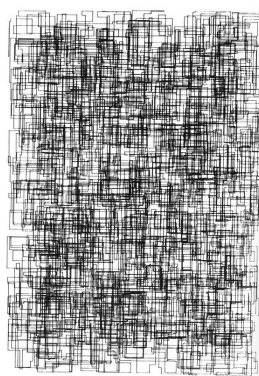
Techniki cyfrowe reprezentują wirtualną twórczość, której narzędziami są urządzenia peryferyjne, programy graficzne, tablety graficzne, aparaty fotograficzne itp. Nowe urządzenia wymagają znajomości przedmiotów ścisłych, praw matematyki, logiki, znajomości *interfejsu* programów graficznych, zasad obsługi i postępowania według reguł. Nowe urządzenia poszerzyły znacznie tradycyjny warsztat artystyczny. Dynamicznie postępujący rozwój technologii wymaga od twórców szybkiego poznania i wdrożenia innowacji technicznych.

Sztuka cyfrowa została zaadoptowana przez artystów i stała się autonomiczną dziedziną sztuki. Różnorodność stylistyki twórczości komputerowej widoczna jest na płaszczyźnie globalnie wspólnego określenia *grafika cyfrowa*, *artystyczna grafika komputerowa*, *digital art*. Historię grafiki komputerowej oraz wkraczanie komputerów na autonomiczne dotąd obszary sztuki w interesujący sposób opisuje Marek Hołyński w pozycji wydawniczej pt. *Sztuka i komputery*¹⁰.

Prace pionierów sztuki komputerowej: Petera Struyckena (il. 1 i 2), Sumnera Lloyd'a (il. 3), Colina Sheffielda, Desmond'a Paula Henry'ego (il. 4), Aarona Marcusa (il. 5), Georga Nessa (il. 6), A. Michaela Nolla (il. 7) stanowią przykład wykorzystania nowego medium artystycznego.



5. Aaron Marcus, *Untitled, seriaType Writer Type*, 1966



6. Georg Nees, *Untitled*, 1967



7. A. Michael Noll, *Computer composition with lines*, 1964

10 M. Hołyński, *Sztuka i komputery*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1976.

Przykłady te reprezentują prymarne eksperymenty z lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku, wykonane za pomocą komputerów, zapisane przez obecnie archaiczne plotery - pierwowzory współczesnych drukarek. Nieliczne prace z tamtych lat, można odnaleźć w muzeach jako zapis rysunków ploterów lub w formie publikacji. Znaczna ilość pierwszych graficznych eksperymentów mogła być widoczna jedynie na czarno-białych ekranach komputerów. Zachowała się szczątkowa dokumentacja fotograficzna efektów tych wizualizacji.

Niewątpliwie, świat wirtualny, cyfrowy jest światem dalekim od natury człowieka. Rodzaj alienacji jako problem wskazywał Marshall McLuhan już w latach siedemdziesiątych XX wieku¹¹. Musimy przyznać, że jesteśmy skazani na świat *Wiki-nauki*, *Wiki-wiedzy* zawieszony na wielu platformach wirtualnych. W chwili obecnej, szczególnie dla twórców, istotne znaczenie ma pytanie o tożsamość współczesnego artysty tworzącego swe prace za pomocą komputera.

Tożsamość, termin o wielu znaczeniach, bardziej lub mniej zbieżnych, dlatego że w każdym wypadku chodzi o to, iż jednostki i grupy nieuchronnie ulegające podczas swego trwania licznym zmianom, zachowują jednak pewne cechy stałe, decydujące o tym, kim lub czym są, i tym samym wyróżniające je spośród innych jednostek i grup - spośród wielu opisów znajdujących się w encyklopediach i leksykonach, ten według mnie jest najtrafniejszy.

Równie ważna jest problematyka tożsamości *oryginału dzieła*. Postęp technologiczny i specyfika pracy pozwalają na wiele możliwości, dając twórcy wybór techniki, zapisu, a także ostatecznej prezentacji (np. druk, video, film). Zapis może znajdować się na wirtualnej matrycy, platformie cyfrowej, może istnieć w sieci lub w formie wydruku cyfrowego. Artyści mają do wyboru szerokie spektrum możliwości zapisu prac, na wielu podłożach drukarskich (papier, metal, szkło, PCV, pleksi). Potencjał ostatecznej prezentacji możemy obserwować na przeglądach grafiki, konkursach i licznym wernisażach w Polsce i za granicą, co potwierdza eksperymentowanie z formą drukarską i zapis w różnych mediach. Interesujące finalne prezentacje oglądamy m.in. na Międzynarodowym Biennale Grafiki Cyfrowej w Gdyni. Media cyfrowe oraz nowe metody druku uzyskują aprobatę również na wystawach i konkursach m.in. Międzynarodowym Triennale w Krakowie, Międzynarodowym Triennale Małej Formy Graficznej w Łodzi.

Wybór sposobu eksponowania dzieła, jego formy i miejsca, wraz z ryzykiem z tym związanym należy do wyborów artystycznych. Proces tworzenia jest składnikiem kreatywności. W ogromnej ilości, natłoku artefaktów – obrazów, twórca–autor również ma prawo decyzji o formie rozpowszechniania dzieła. W sytuacji zapisu, udostępnienia dzieła w *sieci Internetu* (ang. *internet*, dosł. *między-sieć*¹²), autor traci wszelką kontrolę nad swoją pracą. W mojej ocenie, oryginalny podpis autora na wydrukach cyfrowych, ma znaczenie dla pokreślenia wartości oryginału. Istnieją również celowo zaplanowane przez artystę projekty interdyscyplinarne, które zachęcają inne osoby do współudziału we współtworzeniu dzieła. Projekty tego typu mają na celu zainspirowanie i zachęcenie innych współuczestników do rozwinięcia zainicjowanego przez artystę dzieła. Pojawiła się nowa nazwa tej formy twórczości: *autorstwo dzielone*, ma ono na celu nieskończenie wielką możliwość realizacji dzieła przez wielu twórców¹³.

11 M. McLuhan, *opi.cit.*, s. 56 - 57.

12 Źródło dostępu: URL: www.internet.arct.pl/czym_jest_internet.html[20.09.2017].

13 R. W. Kluszczyński, *Sztuka w cyberkulturze*, [w:] *Kultura i sztuka u progu XXI wieku*, red. S. Krzemień - Ojak, Białystok 1997, s. 212.

W poszukiwaniu własnego stylu

Profesor Grzegorz Sztabiński napisał: ...*oryginalność - jest jedną z najistotniejszych cech dzieła...*¹⁴. Czym jest, szczególnie obecnie oryginalność? Czy jest niezwykłością, czy może wyróżnianiem się dzieła?

Rozwój nauki i techniki dał artystom do dyspozycji niespotykane wcześniej ogromne bogactwo mediów. Sztuka, od czasów Marcela Duchampa, pozwala również na wielość interpretacji. Od XX i XXI wieku, stosując spektakularne lub zdumiewające media, artyści dążą do swej niepowtarzalności poszukując oryginalności.

Czym jest indywidualny styl? Czy tylko zespołem środków wyrazowych i treści dzieła sztuki? Czy jest czymś więcej: myślą, ideą, przesłaniem?

Wydaje się, że oryginalność to cecha tożsamości artysty i dzieła sztuki. Oryginalność jest jednym z kryteriów w określeniu własnego, indywidualnego stylu artysty przez zawarty w dziele zespół środków wyrazu plastycznego. Większość artystów poszukuje własnego stylu lub dąży do jego stworzenia, często *zahaczając* o manierę. Jestem przekonana, że tożsamość stylu jest przekazem, wyjaśnieniem autora skierowanym do odbiorcy. To umiejętność określenia swojego miejsca w sztuce. To wierność stawianym celom i własnym ideom. To wierność sobie. Na oryginalny styl każdego artysty, niepowtarzalny charakter obrazu, składa się indywidualny sposób zestawienia elementów.



8. Lorenzo Quinn, *Support*, rzeźba, Biennale Sztuki w Wenecji 2017

Najważniejszym w każdym dziele pozostaje autor-człowiek i jego przekaz dla świata! Bożena Kowalska [w]: *Sztuka w poszukiwaniu mediów*, słusznie wskazuje opozycję między dawnymi metodami, technikami, a nowatorskim podejściem w zastosowaniu nieznanymi dotąd mediów przez współczesnych twórców. *Artysta obdarzony samowiedzą plastyczną, a jednocześnie kierowany wolą przekazania swego przesłania i świadomy jego oryginalności, zmuszony jest szukać dla niego oryginalnego medium*¹⁵.

14 G. Sztabiński, *Sztuka, antysztuka, niesztuka - z problemów negacji sztuki w tendencjach awangardowych*, [w:] *Studia Filozoficzne* Nr1, Polska Akademia Nauk, Instytut Filozofii i Socjologii, Warszawa 1989, s. 96.

15 B. Kowalska, *Sztuka w poszukiwaniu mediów*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1985, s. 23.

Interpretacja - Reinterpretacja

Reinterpretacja (re + łac. *interpretatio*-objaśnienie), jako synonim słowa interpretacja, to ponowne wykonanie czynności, nowe odczytanie, wyjaśnienie. Ważną cechą sztuki jest dystans do rzeczywistości, przejawiający się w wolności interpretowania, która pozwala odkryć niespotykane wymiary sztuki.



9. Marc Quinn, *Planet*, rzeźba: tworzywa sztuczne, 2005

Interpretacje oryginalnych dzieł spotykamy we wszystkich obszarach sztuki (muzyce, literaturze, filmie, fotografii, rzeźbie). Interpretacja przedmiotów np. operowanie skalą, znamienne powiększenia w rzeźbie tj. *Planet* - Marca Quinna zainstalowana w *Gardens By The Bay* w Singapurze (il. 8) oraz dzieło *Support*, autora Lorenzo Quinna (il. 9), odmieniają treść, formę i przekaz od autora do widza. Szczególnie artyści są wrażliwi na problemy współczesnego świata. Wymieniony w tym miejscu Lorenzo Quinn w dziele *Support*, w wizualny sposób zwrócił uwagę, na globalne zmiany klimatyczne i wzrost poziomu morza, który zagraża Weneccji. W malarstwie interpretacja jest bardzo często częścią wypowiedzi artystycznej np. interpretacja słynnego obrazu pędzla Diego Velazqueza - *Papież Innocenty X* - Francisca Bacona (il. 10 i il. 11), *Mona Lisa* Leonarda i *L.H.O.O.Q.* - Duchampa, i interpretacja rzeźby *Trzy gracje* - Niki de Saint Phalle oraz obrazu Raffaella Santi o tym samym tytule (il. 12 i 13).



10. Diego Velazquez, *Portret Papieża Innocentego X*, olej na płótnie, ok. 1650



11. Francis Bacon, *Stydium Papieża Innocentego X wg Velazqueza*, olej na płótnie, 1953

Dyskurs w latach dziewięćdziesiątych ub. wieku, wywołała filmowa adaptacja dramatu Williama Szekspira pt. *Romeo i Julia* (1996) reż. Baz Luhrmann. Miejsce akcji sztuki reżyser przeniósł we współczesne czasy młodzieżowych gangów, rywalizujących subkultur Werony, która wraz z oryginalną muzyką i brawurową obsadą aktorską, szokowała impertynencją twórcy, natomiast stworzyła interesującą interpretację dzieła literackiego.

W sztuce awangardowej, możemy posłużyć się przykładem kontrowersyjnych utworów muzycznych, które paradoksalnie zwracają uwagę nie na formę, czyli muzykę, lecz na interpretację dzieła muzycznego, przez zaakcentowanie ważności otaczających utworów innych dźwięków. Przykładem będzie tu utwór 4' 33 – 4 minuty i 33 sekundy ciszy *granej* przez orkiestrę lub jakikolwiek instrument czy zespół, lub też *Imaginary Landscape No. 4*, Johna Cage'a. Interpretację dzieła Cage'a, w formie performance stworzył Nam June Paik utwór miał tytuł: *W hołdzie Johnowi Cage'owi* (1959).

Powodem wzbudzającym często kontrowersje, dyskusje, dylematy lub niezrozumienie jest zmiana formy pracy. Interpretacja w wielu przypadkach wprowadza drastyczne zmiany. Dopiero upływ czasu wywołuje u odbiorcy dystans do dzieła, pozwala na zinterpretowanie - wytłumaczenie od nowa, przede wszystkim zrozumienie dzieła i zawartego w nim przesłania autora.

Analizując własne prace, jestem zobowiązana interpretować je w kontekście symptomu swojej epoki. Odzwierciedlają bowiem relacje idei i rzeczywistości czasów swojego powstania: charakterystycznej złożoności sztuki XXI wieku, pełnej transformacji, intermedialności nowych mediów, niespotykanych połączeń, szybkich zmian. W kontekście mojej pracy doktorskiej, zastanawiałam się, czy mam prawo interpretować swoje prace? Czy upłynął dostateczny czas, aby zrozumieć i wytłumaczyć od nowa? Czy z niezbędnym dystansem, w obiektywny sposób, zinterpretuję i wyjaśnię od nowa moje prace? Czy znajdę odpowiednie metody interpretacyjne, by posłużyć się nimi w procesach artystycznych? Mijający czas odegrał decydującą rolę w moich procesach twórczych, podjętych decyzjach i wyborach.



12. Raffaello Santi, *Trzy Gracje*, olej na desce, 1503/1508



13. Niki de Saint Phalle, *Les Trois Graces*, rzeźba: włókno szklane, mozaika, 1994

Część II

Proces poszukiwań - realizacja pracy

Zapis śladu gestu

W pierwszym etapie stworzyłam prace, które stały się zapisem śladów gestów. Narzędziami, które zostały wykorzystane w pracy były: pędzle, gąbki, szczotki, wałki, druciaki, metalowe drapak. Wdzięczny ślad gestu dłoni, ekspresyjny zapis ruchu ramienia lub twarde odciski wałka zostały utrwalone w technice lawowania chińskim tuszem, herbatą, farbami akrylowymi: matowymi i błyszczącymi. Papier - biały, czarny lub barwiony herbatą, gruby i cienki, papier ryżowy - stał się podstawowym medium, na którym został zapisany ślad gestu i narzędzi. Format prac jest zróżnicowany. Powstały prace małe i wielkoformatowe. W orientalny sposób papier został rozpostarty na ziemi. Trzymając w ręku pojemnik z tuszem lub farbą, miałam swobodę ruchów w spontaniczny sposób. Wykorzystałam również technikę wydrapywania (wł. *graffiare* - ryc, drapać), zdrapywania farby i tuszu za pomocą druciaków, szczotek z drutu i igieł. Kontakt z przyrodą wywołał silne emocje, które wpłynęły na progres procesu twórczego. Tajemnicza siła zamknięta została w znaku, falującej linii, plamie, indywidualnym posługiwaniu się narzędziem, które pozostawia ślad. Powstałe zapisy: myśli, uczuć, emocji, wolności i radości twórczej, stały się podstawą i materiałem badawczym w dalszym procesie twórczym.

Zapis cyfrowy

Aparat fotograficzny ze swoim rozbudowanym systemem optycznym jest powszechnym urządzeniem, które pozwala na zapis obrazów w komputerze za pomocą połączenia bezpośredniego lub czytników kart pamięci. W kolejnym etapie pracy wykorzystałam zapis cyfrowy za pomocą aparatu fotograficznego, cyfrowej lustrzanki: body - *Canon EOS 5D Mark III*, z obiektywem *Canon ultrasonic EF 24-70 mm*, o jasności 1: 2,8 L (matryca 22,3 MP), następnie skanowałam prace na skanerze *Epson Perfection V370 Photo*.

W celu jak najlepszej jakości materiału badawczego oraz dla zachowania najwyższej wierności odwzorowania obrazu, wykorzystałam cyfrowy negatyw zapisany w formacie RAW (ang. *raw* - surowy). Pliki RAW zawierają nieprzetworzone informacje zarejestrowane przez aparat. Duża wielkość plików RAW, musi zostać przetworzona przez specjalne programy graficzne, po przegraniu plików z aparatu do komputera. Do zapisu cyfrowego obrazów skanowanych, zastosowany został format TIFF (ang. *Tagged Image File Format*) o rozdzielczości 1200 spi. Wybrany format zapisu TIFF (rozszerzenie *.tif lub *.tiff), nie ogranicza możliwości transferu plików z jednego programu komputerowego (ang. *graphic editor*) do drugiego programu, bez potrzeby przekształcania ich w celu odczytania przez inny program graficzny. Zapis skanera wielkości 1200 spi poszerzył możliwości utworzenia większej ilości rozróżnialnych punktów na cal w zapisie cyfrowym, a tym samym pozwolił na możliwość zwiększenia skali np. druku przy małym formacie oryginalnej pracy wyjściowej. Skanery nie mogą przeprowadzać zapisu w rozdzielczości dpi (ang. *dots per inch* - kropki na cal), gdyż nie tworzą kropek, jak np. drukarki, plotery, naświetlarki, lecz próbki na cal (spi). W tym momencie należy wyjaśnić precyzyjny (poprawny) zapis rozdzielczości skanera spi (ang. *samples per inch* - próbki na cal)¹⁶.

16 D. D. Busch, *Skanowanie dla profesjonalistów*, przeł. Piotr Stefańczyk, Wydawnictwo RM, Warszawa 2005, s. 47.

Elastyczny format zapisu TIFF nie ogranicza również edycji grafiki w obszarach RGB i CMYK, zapisu przezroczystości (kanał alfa), skali szarości (greyskala) oraz pracy w grafice wektorowej i rastrowej. Świadomość pracy w obszarach barw modelu addytywnego (RGB, monitor) oraz planowanej ostatecznej prezentacji grafiki, możliwe, że w obszarze modelu barw substraktywnych (CMYK, druk), pozwala na pracę w plikach zapisanych w formacie TIFF. Wizualizacja obrazu cyfrowego (np. jego wydruk lub wyświetlenie na ekranie) nie jest już obrazem cyfrowym, lecz analogowym. Kopiowanie obrazu analogowego, zawsze wprowadza stratę jakości. Obraz cyfrowy jest obrazem doskonałym, kopie nie różnią się od oryginału, co stwarza również, pytania dotyczące tożsamości dzieła.

Analogowa ciemnia

W poszukiwaniu najdoskonalszych metod odwzorowania naturalnych śladów gestu, wiedzona intuicją, weszłam do ciemni fotograficznej. Intuicja pełni ważną rolę w procesie poznania. Poszukując nie możemy wątpić w *umysł czysty i uważny*. Opinię o pojęciu, intuicji pewniejszej od dedukcji znajdziemy m.in. *Prawidłach kierowania umysłem* Kartezjusza¹⁷.

Wcześniejsze doświadczenia z fotografią w technikach szlachetnych, skłoniły mnie do wykorzystania dwóch z poznanych technik: oleju i gumy dwuchromianowej. Fotografia piktorialna od XIX w. (wynalazek dagerotypii), stała się imitacją malarstwa, odbitką zapisu rzeczywistości. Kontrolowana ingerencja artysty w każdą odbitkę pozytywową, zmienia mechaniczny charakter uzyskanego obrazu. W procesie powielania fotografii piktorialnej, nie jest możliwe uzyskanie dwóch identycznych odbitek. Wymieniona technika fotograficzna, dzięki swoim specyficznym środkom artystycznym zbliżona jest do dzieł malarskich i graficznych. Eksperymenty z pogranicza fotografii i grafiki stały się podstawą badań w moim doświadczeniu z interpretacją śladów gestu.

O ile w technice oleju dwuchromianowego pojawiał się na żelatynowej powierzchni relief, a ręczne nakładanie barwnika miało istotny wpływ na ostateczną formę pracy, indywidualna decyzja, jaką był mój wybór kładzonego śladu farby, stała się interesująca. Natomiast w technice gumy dwuchromianowej, kolor naturalnych pigmentów pochodzących ze świata natury, z ziemi był zbyt mało nasycony pigmentem, przede wszystkim nietrwały. Pigmenty, mimo dużego stężenia i wielu prób stosowania różnych proporcji związków chemicznych, nie wiązały się z żelatyną i osypywały z powierzchni.

Proces twórczy zawiera w sobie również pierwiastek niepowodzenia, tak stało się z próbami przeniesienia śladów gestu w technikach szlachetnych fotografii. Doświadczenia z próbą zapisu indywidualnej osobowości i stanu emocjonalnego w technikach fotografii szlachetnej były interesujące i miały charakter eksperymentu. Nie została jednak znaleziona odpowiednia metoda (proporcja składu chemicznego) według reguł w postępowaniu z technikami szlachetnymi, która na tym etapie badań pomogłaby wypracować założone efekty zawarte w temacie pracy artystycznej i badawczej. Nowatorskim moim działaniem w technice fotografii piktorialnej, stało się przełożenie form abstrakcyjnych na powierzchnie światłoczułą.

Fotografia w technikach szlachetnych od samych początków próbuje odwzorować i naśladować rzeczywisty świat. Założenie mojej pracy badawczej nie obejmowało odwzorowania pięknych obrazów rzeczywistości, lecz poszukiwanie reinterpretacji moich wcześniejszych prac w charakterze wielokierunkowości indywidualnych metod w procesie twórczym.

17 R. Descartes, *Prawidła kierowania umysłem. Poszukiwanie prawdy poprzez światło przyrodzone rozumu*, przeł. Ludwika Chmaja, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Kraków 1958, s. 12.

Na tym etapie należało zrezygnować i zakończyć doświadczenia z wyżej wymienionym medium. Trudności, jakie napotkałam w eksperymentowaniu utwierdziły mnie w przekonaniu, że należy podejmować kolejne działania i następne próby z nowymi mediami. Musiałam wierzyć w powodzenie w następnych etapach pracy i z entuzjazmem podjąć decyzję o dalszym poszukiwaniu nowych rozwiązań i metod.

Kolaż / Collage

Wielowymiarowość sztuki XX wieku składa się z wielowarstwowości układów, wieloaspektowości czynności twórczych oraz niekończących się sporów, *co jest sztuką?*

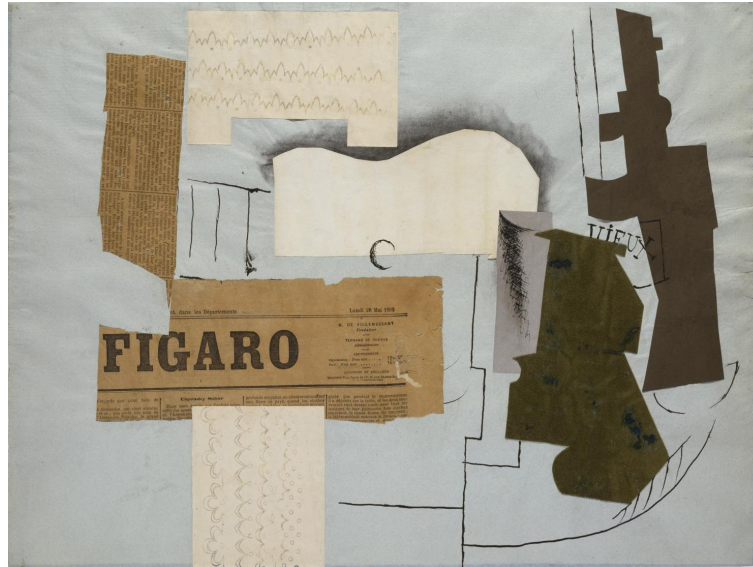
W atmosferze szybkiego tempa rozwoju cywilizacyjnego, szerokiego spektrum pojawiających się nowych wypowiedzi artystycznych, następowało wzbogacenie warsztatu artystycznego. Materiały i narzędzia, wykraczające poza schematy, chętnie stosowali kubiści, szczególnie Pablo R. Picasso (Pablo Ruiz y Picasso) i Georges Braque.

Kolaż (fr. - *collage*, naklejanie, oklejanie papierem), jako zapomniana technika, powstał około 200 p.n.e. w Chinach. Współczesnym prekursorem nazwy *collage* (kolaż) został Braque (od słowa *coller* – sklejać). W wyniku eksperymentów z rzeźbą w papierze powstał - *papier collé* (il. 14 i 15).



14. Georges Braque, *Violin and Pipe, 'Le Quotidien'*, papier collé, 1913

Nakładanie kawałków papieru na rysunek lub powierzchnię płótna, jako nowa technika, szokowała pomysłem, lecz poszerzała śmiałość wypowiedzi artystycznych. Pozwalała ona na swobodę realizacji kubistycznych zasad, doprowadziła do zasymilowania kawałków papieru z innymi technikami: rysunkiem, malarstwem. Wprowadzenie nowych materiałów pozwoliło na wyjście z płaskiej konwencji powierzchni obrazu w przestrzeń i stworzenie nowych form wypowiedzi artystycznych.



15. Pablo Picasso, *Bottle of Vieux Marc, Glass, Guitar and Newspaper*, papier collé, 1913

Technika przez sklejanie lub montowanie w zamierzoną całość, zastosowana przez kubistów: Picassa, Braque'a, Juana Grisa (*papier collé*) była chętnie kontynuowana przez dadaistów, w szczególności klasyka przedwojennego kolażu Kurta Schwittersa i surrealistów m.in. Maxa Ernsta. Kolaż, chętnie łączony z innymi technikami, pozwalał na możliwość dalszej intensyfikacji. Picasso odkrył możliwości kolażu, w procesie połączenia i zespolenia różnych obcych sobie substancji i przedmiotów na powierzchni obrazu, który stał się wspólnym obrazem dla wszystkich elementów i użytych przedmiotów.

W dalszym toku historii, kolaże eskalowały do przestrzennych, trójwymiarowych kompozycji z gotowych elementów, przedmiotów tzw. *assamblage*.

Przykładami mogą być kompozycje: Roberta Rauschenberga, ManRay'a (Emmanuela Radnitzky'ego/Radnitzky'ego), Jeana Dubuffeta (il. 16), w Polsce Tadeusza Kantora (il. 17), Władysława Hasióra.



16. Jean Dubuffet, *Paysage aux argus*, kolaż: skrzydła motyli, czarny tusz, akwarela, na desce, 1955

Ważnym aspektem, którego byli świadomi Braque i Picasso, był upływający czas i nieuchronność niszczenia dzieła, w szczególności kruchego kolażu. O nietrwałości dzieł, przemijaniu *blasku niebieskich i różowych wycinanek, z pożółkłych już gazet, wspaniałych papiers collés z roku 1913*, pisał po dwudziestu latach o kolażach Braque'a - André Breton¹⁸. Czas zawsze ma negatywny wpływ na trwałość w fizycznym znaczeniu każdego dzieła sztuki.



17. Tadeusz Kantor, *Les objets et les personnages*,
asamblaż: akryl na płótnie, parasol, 1972/1973

Struktury abstraktu

Obrazy w mej pamięci

Sztuka przetwarzania nie jest charakterystyczna jedynie dla początku XXI wieku. Dziewiętnastowieczne wynalazki (m.in. fotografia, licząca maszyna Babbage'a), oraz typowe techniki awangardy, wpłynęły znacząco na specyfikę sztuki XXI wieku, w szczególności technika kolażu. Kontynuując moją pracę, wykorzystałam transformację zapisu cyfrowego na przezroczystą folię. Powstały w ten sposób negatywy i pozytywy z zapisem gestu. Rozważając dalsze postępowanie badawcze, postanowiłam wypróbować i wykorzystać koncepcję zasady poznawczej Kartezjusza (fr. René Descartes, pol. Kartezjusz) opisaną w: *Prawidłach kierowania umysłem*¹⁹. W celu przeprowadzenia badania poznawczego, uczyony wskazuje metodę rozkładu skomplikowanej całości na mniejsze części i ponowne złożenie w nowy sposób, jako przykład łatwiejszego poznania wyodrębnionych ze złożonej całości mniejszych elementów. Filozof (matematyk, fizyk), którego myśli i poglądy inspirują i stanowią cenne źródło informacji, przede wszystkim opierał się na analizie myśli.

18 J. Golding, *Kubizm*, [w:] *Kierunki i tendencje artystyczne sztuki nowoczesnej*, Tony Richardson i Nikos Stangos, przeł. Halina Andrzejewska, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1980, s. 115 -130.

19 R. Descartes, *op.cit.*, s. 23.

W moim zamyśle, dzielenie na części w fizycznym rozumieniu oraz ponowny nowy układ, nowa kompozycja, umożliwiały nowe możliwości poznawcze i twórcze. Pozwalała przekraczać niemożliwe. Proces rozkładania: doświadczania cięcia, darcia, wydzierania, plastyczne kształtowanie powierzchni folii (topienie, nadpalenie, wyginanie, kurczenie się), miały istotne znaczenie dla dalszego procesu twórczego.



18. Katarzyna Jagodzińska, *Collage 08* (fragment), 2016

Doświadczenia z pogranicza celowej destrukcji, były dla mnie specyficznym, szczególnym, przeżyciem. Zmiana powierzchni i kształtu folii, różnorodność formy kawałków, stworzyły zbiór oddzielnych części, z których w następstwie zaczęłam tworzyć kompozycje na płaszczyźnie. Bez wstępnych projektów, szkiców, skupiłam się na samym procesie tworzenia. Rozpoczęłam komponowanie z elementów folii, chociaż wolałabym je nazywać *autonomicznymi bytami*, które powstały z całości (narodziły się) i od tej pory miały swoje nowe życie, z nowym plastycznym przesłaniem. Tworzenie przemyślanych układów kompozycyjnych z pojedynczych elementów dało początek nowym opowieściom i nowym *obrazom*.

W tychże obrazach, autonomiczne byty (negatywy i pozytywy), różniące się między sobą: czasami płaskie, niekiedy wypukłe, pofalowane, powyginane, o nieregularnych brzegach, z zapisem śladów gestu na przezroczystych płaszczyznach - stworzyły swój świat. Elementy wizualne z folii funkcjonują w niezależny sposób. Często tylko towarzyszą sobie nawzajem (pozytyw i negatyw) w konkretnych kompozycjach. W innym spotkaniu nakładają się na siebie, przenikają się, tworzą nowe rytmy, nowe zbiory punktów. Finezyjne wzory, sploty linii, nowe struktury, tworzą nową wspólną przestrzeń. Zachodzące na siebie płaszczyzny zróżnicowanych kształtów wzajemnie na siebie oddziałują. Niezależne do tej pory od siebie kształty, zespalają się tworząc nowe nierozdzielne byty. Abstrakcyjne formy składają się na uporządkowaną całość.

Synergiczne działanie pojedynczych *postaci*, przez rozmieszczenie na płaszczyźnie, tworzy nowy układ, który sugeruje obrazową strukturę. Abstrakcyjne niezależne cząstki, zespoliły się w nowy przedstawieniowy świat. W powstałej strukturze nieistotna stała się suma elementów, lecz wspólny zbiór zorganizowanej całości. Transparentne płaszczyzny (negatyw i pozytyw) z zapisem moich różnych emocji, wrażeń, nakładając się na siebie stworzyły jeden wspólny ślad. Czas wielu procesów złożył się w jeden. Znamionną w tym etapie pracy była rola przezroczystości - jako medium. Zawierała ona technikę, zapis informacji o pozostawionym śladzie gestu.

Przezroczystość, a w szczególności jej cecha materialna - przenikanie się warstw - wzbogaciło sposoby zobrazowania abstrakcyjnego opowiadania obrazkowego, którego tematem przewodnim są relacje pomiędzy *autonomicznymi bytami* (elementami z folii) i *łącznikami* (czerwonymi liniami), które zbudowałam. Odnajduję w tych kompozycjach płaszczyzny obrazów z mej pamięci. Całość kompozycji powstała z połączeń, sklejeń za pomocą czerwonych taśm klejących o zróżnicowanej szerokości: 1mm, 2 mm, 4 mm, 6 mm.



19. Katarzyna Jagodzińska, *Collage 400* (fragment), 2016

Wybór czerwonej taśmy w celu połączenia elementów kolażu jest nieprzypadkowy z kilku powodów. Czerwień pełni ważną rolę w ciemni analogowej. W negatywie fotograficznym czerwień nie naświetla materiału światłoczułego, nie jest miejscem naświetlonym. Czerwone linie spełniając funkcję łącznika, wzbogaciły o nowe środki plastyczne, czarno-białe kompozycje. Geometryczne kształty pasów i linii przekształciły się w nowe motywy wizualne, w swoistą dominantę wzbogacającą charakter kompozycji. Barwa czystej czerwieni, dodała ekspresji i wzmocniła siłę wyrazu ograniczonych tylko do bieli i czerni kolaży (il. 18 -21).

Połączenia są niezmiernie ważne w otaczającym nas świecie, zmieniają struktury, właściwości i cechy (np. w chemii). Pomijając rzeczywistość, być może czerwone linie w wyobraźni łączą obrazy w mojej pamięci. Tworząc siatkę, którą porównuję do fragmentów elektronicznych podzespołów, linie zespalają obrazy w jednolitą całość. Stały się czerwonym akcentem zatrzymującym obrazy w mojej pamięci, asocjacja, połączeniem wszystkich warstw. ...człowiek... człowiek odbiera z zewnątrz luźne wrażenia, które zespała w jednolity obraz... formułując swój obraz świata...²⁰.

Posługiwanie się połączeniami, swoistym kolażem różnych doświadczeń, technik, procesów: manualnego i pracy w obszarach nowych mediów (fotografii, programów cyfrowych) odnajdujemy obecnie w grafice. Dziedzina sztuki, jaką jest grafika, zachęca do poszukiwań, doświadczeń i połączeń. Sprzyja indywidualnym metodom pracy z zastosowaniem technicznych wyzwań.

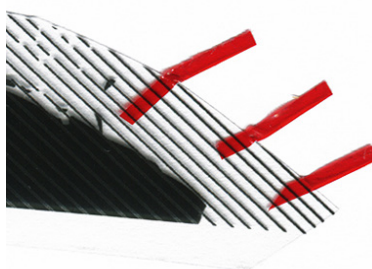
20 Wł. Tatarkiewicz, *op.cit.*, s. 306.



20. Katarzyna Jagodzińska, *Collage 03* (fragment), 2016

Medium jakim staje się technika, wraz z nowymi środkami wypowiedzi artystycznej, interesuje twórców. Technika kolażu została przez artystów zmodyfikowana do foto-kolażu, montażu, de-kolażu. Przykładem może być czeski artysta Jiří Kolář (1914 - 2002), dla którego tworzywem na kolaże stały się prace reprodukcje dzieł Rafaela, Renoira, Leonarda, Vermeera²¹. Inną formą wypowiedzi artystycznej, stał się dekolaż lub zdzieranie, jakie stosowali afiszyści, przykład mogą stanowić tacy twórcy jak: Raymond Hains, Jacques Villeglé, Mimmo Rotella²². Natomiast kolaże Guya Catlinga, czynią wojenną rzeczywistość mniej okrutną.

Techniki kolażu, fotomontażu są interesujące i nie straciły na swojej świeżości, mimo upływu wielu lat. W sztuce polskiej ten rodzaj wypowiedzi artystycznej inspirowane od czasów środowiska awangardy międzywojennej: Teresy Żarnowerówny, Mieczysława Szczuki, Janusza Marii Brzeskiego. W tym miejscu należy wymienić również innych polskich artystów posługujących się techniką kolażu m.in.: Kazimierza Podsadeckiego, Mieczysława Bermana, Aleksandra Krzywobłockiego, Stefana Themersona, Władysława Daszewskiego. Artyści chętnie wykorzystują środek wypowiedzi jakim jest kolaż, m.in. Jan Działkowski, Stefan Speil, Konrad Maciejewicz, Roman Cieślewicz, Pola Dwurnik, Zofia Kulik. Dla wielu twórców w komponowaniu kolaży niezbędne stają się media komputerowe.



21. Katarzyna Jagodzińska, *Collage 01* (fragment), 2016

21 Źródło dostępu: URL: www.theculturetrip.com/europe/czech-republic/articles/ji-kol-his-life-work-and-cultural-significance-to-the-czech-republic/html [25.09.2017].

22 Z. Bauman, *Między chwilą a pięknem, o sztuce w rozpadającym świecie*, Wydawnictwo Oficyna, Łódź 2010, s. 9 -13.

Proces

Proces (łac. *processus* - postępowanie) - ciąg następujących po sobie wzajemnie powiązanych zdarzeń, zmian, działań. Istotą sztuki XXI wieku jest pytanie o znaczenie procesu twórczego. Czy nasze czasy sprzyjają stabilizacji i odnalezieniu końca w drodze do doskonałości? XXI wiek jest czasem efemerycznej terażniejszości, ciągłych zmian, nowych zmian, nieskończonych procesów, wymiany na inne, pozbywania się, *recyclingu*. Zmiany przebiegają w bardzo szybkim tempie. Czy można nazwać tę powtarzającą się sekwencję zdarzeń, procesem? Czy może procesem w nieskończoności? Nieuchronność upływającego czasu, jego wpływ na proces zmian, jakie się dokonują, powoduje nieoczekiwane skutki. Wartości powstałe z poprzednich zdarzeń - zmian, stwarzają nowe wartości kosztem innych, które ulegają dekompozycji, degradacji. Jeśli proces cyklicznie się powtarza, rozkłada na wiele części, staje się nowym tworzywem, z którego powstaje nowa struktura. Proces zmienia się w narzędzie - ewoluuje.

W założonym temacie, reinterpretacja staje się takim procesem, wytłumaczeniem od nowa powstałych wcześniej prac. Proces, aby zostać przebudowany, ujawnia wszystko, co jest niezbedne. Postępujące działanie procesu wymaga ode mnie ciągłej zmiany. Proces zadaje mi te same pytania od początku: od nowa, od nowa i od nowa w sposób ciągły, stały (stały-ang. *constant*, ciągły-ang. *continuous*).

Czy proces może się powtarzać? Wydaje się, że każdy proces ma swój początek i koniec. Wieloaspektowe uwarunkowania procesu twórczego w mojej pracy pozwoliły na cyklicznie powtarzający się proces, który nie ma końca, przebiega w obu kierunkach. W moich doświadczeniach, proces staje się powtarzającą całością, powtarzającym się cyklem: budowania, dekonstrukcji i konstrukcji z pozostałości starego. To co było na końcu, jest początkiem. Przekształca się w pierwsze pytanie, pierwsze zagadnienie, pierwszy problem, pierwsze tworzywo, materiał wzorcowy, substancję i budulec nowego. Proces - jak znak nieskończoności - w mojej pracy doktorskiej jest kompozycją otwartą, procesem otwartym. Ulega transformacji, zmianie w czasie i przestrzeni. Mijający czas wpływa z niekorzyścią na moje prace. Krytycznie badam, dostrzegam niedoskonałości, mam chęć wprowadzić zmiany. Nieuchronny przebieg czasu, wpływa pozytywnie na moją obiektywną postawę. Nabieram do dzieła dystansu, rozważam, wprowadzam nowy tok myślenia i mam chęć na wprowadzenie modyfikacji, przekształceń - na interpretację od nowa - reinterpretację własnych prac.

Omawiając pracę doktorską, szczególnie w kontekście sztuk pięknych, należy pamiętać o fragmentacji procesu twórczego, podziale na artystyczny i naukowy. Uczni wskazują podobieństwa obu procesów, ale również spostrzegają zasadnicze różnice. Cechą charakterystyczną procesu twórczego - artystycznego jest zmienność, niepowtarzalny efekt, swoboda twórcza, wolność oraz oryginalność. Proces naukowy jest poparty ściśle kontrolowanymi regułami, wzorami. Jego specyfika jest daleka od artystycznego podejścia do odkrycia. Zharmonizowanie, pogodzenie tak różnych działań, staje się wskaźnikiem powodzenia w badaniach. Konkluzją w mojej rozprawie doktorskiej jest zastosowanie i pogodzenie razem procesu artystycznego z procesem naukowym.

Pasy, paski, paseczki

Analiza przekształceń

Rozważając przebieg procesu twórczego i poszukując nowych środków kreacji artystycznej, w kolejnym etapie pracy, zeskanowałam powstałe wcześniej kolaże na skanerze *Epson Perfection V370 Photo* w rozdzielczości 1200 spi. Następnie zostały one wydrukowane na białym papierze w formatach A4 i A3. Przyjmując racjonalne postępowanie w poszukiwaniu metod w dalszej pracy, rozważałam po raz kolejny możliwość podziału na części. Papier jako medium, nośnik obrazów, pozwalał na czynności związane z darcie na kawałki, cięciem, rozwarstwieniem. W poszukiwaniu novum, ukrytego głęboko w moim umyśle, zadałam sobie pytanie: co by było, gdyby papier poddać interpretacji fizycznie?

Uczeni twierdzą, że wszelką formę dekonstrukcji (demontażu) inicjuje ciekawość. Zgadzam się z tym twierdzeniem, gdyż dociekanie, poszukiwanie, stanowi ważną przesłankę w moim działaniu. Arkusze z wydrukowanymi zapisami kolaży zostały poddane próbie cięcia i wycinania w szczególny sposób. Chcąc uzyskać cięcie w kształcie koła, próbowałam wykorzystać noże, nożyczki medyczne, dziurkacze. Efekty nie były zadowalające, zbyt mechaniczne. Proces manualny nie pozwalał na precyzyjne wycinanie kół o zróżnicowanej średnicy, szczególnie bardzo małych. Do tego celu wykorzystałam zastrzone wykrojniki do filcu. W znacznej części prac zostały wycięte (wybite) okręgi i koła o zróżnicowanej średnicy. Nieregularność, postrzępio-ny papier, niedokładność kształtu okręgów, stworzyła interesujące efekty plastyczne i wizualne. Dlaczego wybrałam okrąg? Ponieważ jest formą prymarną, doskonałym kształtem bliskim każdemu człowiekowi, zawierającym głęboką, wielowiekową tradycję i symbolikę. Symbolem Świata, kosmosu, znakiem myśli, nieskończoności, kultu Słońca, wewnętrznej harmonii. Symbolem - znakiem niezmiernie znaczącym w dziejach ludzkości²³.

Wykonanie doświadczeń: cięcia nożem introligatorskim oraz darcia na mniejsze części z wydrukowanych kolaży, wymagało ode mnie wewnętrznej odwagi. Stworzyłam wyodrębnione z całości, prostokątne płaszczyzny (pasy) oraz nieregularne papierowe elementy. Przede mną rozpościerał się surrealistyczny widok. W pudle piętrzył się stos bezużytecznego papieru, niezliczona ilość po-ciętych pasów, paseczków. Przerazający efekt zniszczenia, w intrygującej, rzeźbiarskiej strukturze. W tej wyjątkowej chwili, przysły mi na myśl słowa Greka Zorby: *...Jaka piękna katastrofa...?* Można się uśmiechnąć, lecz analizując słowa autora książki, Nikosa Kazantzakisa, wnioskuję, że mają one głęboki sens filozoficzny. Zawierają bowiem myśli dotyczące: istnienia, życia, powtarzalności cykli natury, przemijania. Sugerują, że z każdego zniszczenia formuje się nowe, z wielości powstaje jedność, z dekonstrukcji - konstrukcja. Destrukcja, nie trwa wiecznie, to tylko ulotna chwila.

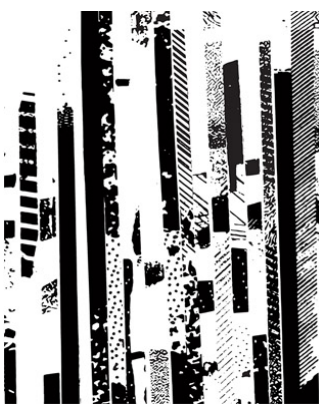
Mówiąc o destrukcji, wyjaśnić należy niejednoznaczność tego słowa jako cechy, bądź emocji oraz obszarów teoretycznych i aspektów praktycznych. W rozumieniu pozytywnym, wyrażenie destrukcja jako czynnik przemian w celowym działaniu, dąży do realizacji jakiegoś założonego planu, celu. W przeciwieństwie do negatywnych znaczeń związanych np. z agresją, przemocą lub mrocznością rytualnych obrzędów, destrukcja celowa jest czynnikiem przemian. W pozytywnym procesie, który jest poparty ciekawością i doświadczeniem, poprzedza konstrukcję, nierozzerwalnie jest z nią związany. Walter Benjamin, porównuje proces *dialektyczny* destrukcji i konstrukcji do koła Euklidesowego i zwraca uwagę na pozytywny aspekt następujących przemian destrukcji w kreację²⁴.

23 Wł. Kopaliński, *Słownik symboli*, Wydawnictwo Wiedza Powszechna, Warszawa 1990, s. 152 - 154.

24 A. Kołodziejczak, *Zarys problematyki pojęcia destrukcji. Dialektyka destrukcji i konstrukcji na przykładzie rozważań Waltera Benjamina i działań ruchu Dada*, [w:] *Estetyka i Krytyka* 17/18 (2/2009-1/2010), pdf.[29.08.2017], s. 195 - 200.



22. Katarzyna Jagodzińska, 365, technika mieszana, druk cyfrowy, papier, 130 x 190 cm, 2017



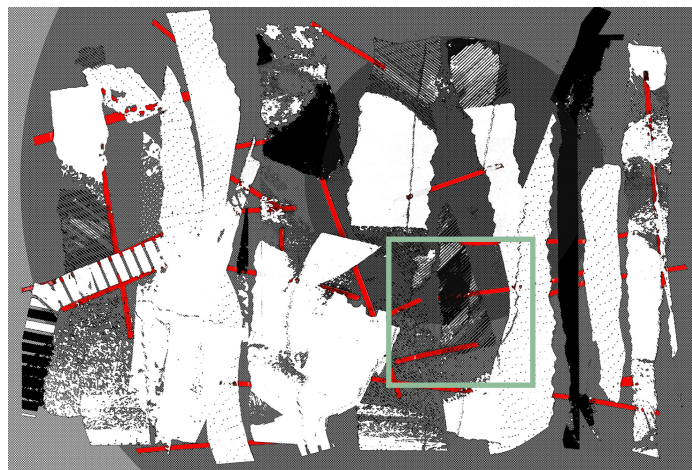
23. Katarzyna Jagodzińska, 365, technika mieszana, (fragment), 2017

W danym momencie musiałam podjąć decyzję, co dalej, jaki będzie następny krok. Rozpoznałam wspólny obszar poszukiwań, pomiędzy przeciwstawnymi zjawiskami jakimi są rozpad i proces aktu twórczego. W modyfikacjach i transformacji poszukiwałam pozytywnej, budującej strony destrukcji. Dekonstrukcję celową potraktowałam jako analizę i syntezę. Dążyłam do stworzenia harmonii w geometrycznej strukturze kawałków papieru. W układach pionów, jeden pas obok drugiego nadawał rytm kompozycji i stwarzał wrażenie ruchu powierzchni. Geometryczna pasowość kształtów pozwoliła mi na proste zestawienie elementów w rytmiczne układy, w nowych kompozycjach. Wizualnie, dynamika powierzchni, rodzaj drgań, ruchu, jakie stworzyły ułożone elementy stanowią podobieństwo do drgających obrazów monitorów, telewizorów.

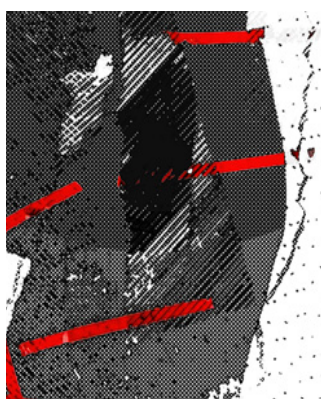
Wybór manualnego procesu, który polegał na klejeniu, sklejanii, pasów, paseczków i łączenie elementów geometrycznych w jedną na płaszczyźnie, skłonił mnie do wzbogacenia konstrukcji o wydarte z papieru płaszczyzny. Wypróbowałam również jako materiał kalkę techniczną, którą przetykałam przestrzeń między pasami. Kalka subtelnie przysłaniała wzór, co wzbogaciło kompozycje o wrażenie drugiego planu. W pracach p.t.: 386, 11-b-2 (il. 26) pojawiają się pasy o charakterze wątku tkackiego. Stanowią miejscami przeplot między pionami.

Pracowałam w ciszy i skupieniu. Intuicja pomogła połączyć w sposobie działania obserwację świata i przeżycia. Osobiste spostrzeżenia z wyobrażeniami. Celowa dekonstrukcja, dekompozycja po dogłębnej analizie stała się czynnikiem przemyślanej konstrukcji, nowych kompozycji, w poszukiwaniu nowego, przekraczaniu zastanego.

Układy elementów geometrycznych przedstawionych w abstrakcyjny sposób na płaszczyźnie, składają się na kompozycje grafiki, które są wielością. Uprozczone elementy nie mają pierwiastka rzeczywistego, realistycznego. Regularna powtarzalność pionowych form geometrycznych znajdujących się obok siebie, buduje kompozycję dynamiczną i rytmiczną. Grafiki z podziałem na pasy, w większości są pracami oszczędnymi w kolory, achromatycznymi, w gamie czerni i bieli. Biel i czern *określają* położenie elementów oraz ich kształt²⁵.



24. Katarzyna Jagodzińska, *Połączenia*, technika mieszana, druk cyfrowy, papier, 70 x 100 cm, 2017



25. Katarzyna Jagodzińska, *Połączenia*, technika mieszana (fragment), 2017

Tło grafik: 6-3, 11-b-2, 207, 8-1, 365, 318, 332, 386, 350, *Lord V*, jest białe, ma pasywny charakter, co podkreśla jego płaskość oraz obojętny kolor. Prace o tytułach: 12, 333, 371-*invers*, 421-8, stały się odwrotnością bieli do czerni oraz są wzbogacone o kolorystyczne - czerwone akcenty. Układ kolorystyczny bieli i czerni wyraża napięcia kolorystyczne na powierzchni prac oraz tworzy kontrasty. W pracach o tytułach: 12, 333, 421-8, 350, *Połączenia* (il. 24 i 25), pojawiają się wyraźne akcenty kolorystyczne, którymi są czerwone elementy.

W analizowanych grafikach widoczna jest wielość zróżnicowanych kształtów geometrycznych. Kompozycja jest układem punktów, okręgów i linii wypełniających powierzchnię płaszczyzny. W kształcie odwzorowują raster stochastyczny lub amplitudowy. Zbliżające się do siebie punkty przybierają skomplikowane, nieregularne formy geometryczne. Często z wielości punktów położonych blisko siebie powstaje zawiła linia łamana.

25 P. Taranczewski, *O płaszczyźnie obrazu*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich - Wydawnictwo, Wrocław 1992, s. 139.

Wielkość punktu, jego kształt i gęstość położenia są ważnym elementem składającym się na kompozycję, budowanie planów, przestrzeni, współbrzmienie elementów geometrycznych. Punkt staje się źródłem-*praelementem* mojej grafiki²⁶. Grupy punktów, powstałe pomiędzy nimi relacje, oddziaływanie powodują silną rytmikę i budują dynamikę płaszczyzn. W kompozycjach zostały wykorzystane zróżnicowane, geometryzujące kształty płaskie. Formy są przestrzennie rozmieszczone względem siebie, na wielu planach. Geometryczne kształty przedstawionych form to przede wszystkim punkty, geometryczne łamane powstałe z połączenia tych elementów i płaszczyzny. Rytmicznie uszeregowane pasy przebiegają ku górze, tworząc silnie zdynamizowane układy.

Ekspresja w układzie geometrycznych elementów oraz rytmiczność kształtów dużych i małych, wprowadza wrażenie ruchu w grafikach. W pracy widoczny jest kontrast w grubości oraz wielkości pomiędzy kształtem punktów i kształtem czarnych pasowych form geometrycznych. Źródło światła jest nieokreślone, pada spoza grafiki, jak gdyby przebija tło od spodu, jest to najjaśniejsza powierzchnia. Źródło światła jest niewidoczne, nie przeszkadza oraz nie zakłóca kompozycji. Odbicia i przenikanie światła, dynamizują kompozycję i powodują iluzję ruchu. Światło określa kształt, imitując trójwymiarowość form, które wydobywa z białego tła. W chaotycznym układzie elementów przypominających geometryczny labirynt, widoczna jest iluzja ruchu. Niepokój i dynamikę, podkreślają dodatkowo pionowe i skośne płaszczyzny, znajdujące się na planie pierwszym.

Wzajemne relacje pomiędzy bielą i czernią, bliskość elementów oraz przestrzeń tła, pogrążona w bieli lub czerni, stwarzają wrażenie perspektywy. Wasyl Kandyński, w ten sposób opisuje biel i czern: *milczące, ciche, głuche i nieme. I tu, i tam dźwięk jest zredukowany do minimum: spokój i milczenie lub ledwo dosłyszalny szept. Czern symbol śmierci, a biel symbol narodzin*²⁷.

Wybór kolorów przeze mnie dokonany jest wyborem świadomym. Biel, czern, czerwone akcenty - wyrażają moje emocje, przekazują uczucia w indywidualnym charakterze pracy. Podstawowe w moich kompozycjach kolory bez koloru: biel, czern oraz temat bezprzedmiotowy, czyli abstrakcja, są to ważne elementy, które stosuje w pracy doktorskiej. Są moim wyjściem z cienia (z *Platońskiej Jaskini*) do świata wszelkiej prawdy: *czystej idei*²⁸.



26. Katarzyna Jagodzińska, 386, technika mieszana, druk cyfrowy, papier, 130 x 180 cm, 2017

26 W. Kandyński, *Punkt i linia a płaszczyzna. Przyczynek do analizy elementów malarskich*, przeł. Stanisław Fijałkowski, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1986, s. 29.

27 *ibidem*, s. 63.

28 O. Höffe, *Mała historia filozofii*, przeł. Janusz Sidorek, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2011, s. 35.

Cyfrowe studio

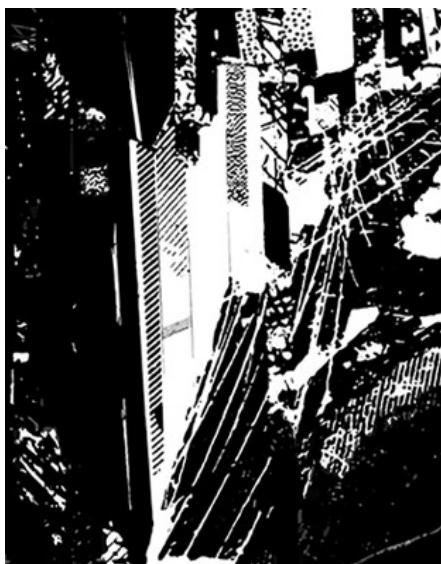
Transformacja obrazu / analogowy-cyfrowy-analogowy

Proces twórczy nurtu nowych mediów zwanych technikami komputerowymi lub cyfrowymi, jest zbliżony do starożytnego podziału. Greckie *techne*, łacińskie *ars* znacząły umiejętności, znajomość reguł i postępowanie zgodnie z nimi. W sztuce najważniejsze było podporządkowanie reguł i zasad oraz celowość w działaniu. Wartość sztuki starożytnej zależała od posiadanej wiedzy i umiejętności twórcy, wzrastała wraz ze wzrostem wymienionych wartości²⁹.

Dążąc konsekwentnie do wyjaśnienia koncepcji pracy doktorskiej należało poddać metamorfizie obrazy analogowe. Obraz malowany przez malarza, fotografia, ilustracja na papierze jest obrazem analogowym, który po przetworzeniu i zapisie w pamięci komputera staje się nośnikiem informacji - obrazem cyfrowym. Kolaże złożone z geometrycznych pasów zostały skanowane i zapisane na dysku komputera - stały się danymi cyfrowymi.

W związku z założonym celem rozprawy doktorskiej, należało podjąć działania w przygotowaniu prac do ostatecznej prezentacji – druku w celu ekspozycji. *Grafika rozumiana jako dzieło sztuki to zespół odbitek uzyskanych z płyty opracowanej w dowolnej technice graficznej i powielonej według jednej z metod druku*³⁰.

W celu prezentacji kolekcji grafik, po kilku nieudanych próbach drukarskich na różnych rodzajach papieru: *Fabriano 5, Academia 200, Canson 300, Fabia 300*, dokonałam wyboru zapisu-druku na papierze solwentowym *WHITEJET-200*, jednostronnie powlekanym typu *Whiteback, satynowym*, przeznaczonym do druku (*eco-, mild-*) solwentowego oraz *UV*, o gramaturze 200 [g/m²]. Prace zostały wydrukowane na ploterze solwentowym firmy *Roland SolJet Pro 4 XF-640*, którego głowice *Epson DX6* pozwoliły na druk najwyższej jakości.



27. Katarzyna Jagodzińska, *Lord V*, technika mieszana, (fragment), 2017

29 Wł. Tatarkiewicz, *op.cit.*, s. 8 - 9.

30 J. Catafal, C. Oliva, *Techniki Graficzne*, przeł. Marta Boberska, Wydawnictwo Arkady, Warszawa 2004, 2005, s. 13.

Proces powielania dzieła w określonej przez autora liczbie egzemplarzy jest jedną z podstawowych cech grafiki. Kolaże, powstałe we wcześniejszych procesach, nie pozwalały na prezentację prac np. w wydruku, w większym formacie niż oryginały. W związku z powyższym, analizując i poszukując metody transformacji obrazu, wykorzystywałam odpowiednie do tego celu komputerowe programy graficzne. W obrazach cyfrowych 2D, możemy wykorzystywać programy komputerowe, które wykorzystują dwa diametralnie różne modele grafiki, są nimi: grafika rastrowa i grafika wektorowa. W grafice rastrowej, obraz cyfrowy (bitmapę), tworzy całkowita liczba pikseli, które stanowią o rozdzielczości obrazu. Piksele zawierają wszystkie informacje o danym obrazie. Grafikę wektorową tworzy seria punktów o określonych współrzędnych matematycznych, połączonych linią.

Skanowane obrazy w programie Photoshop CS6, stały się grafiką rastrową (bitmapą). Macierz pikseli (najmniejszych punktów bitmapy), ze względu na ilość, nie pozwalała na druk na dużych powierzchniach bez straty jakości. Rygor pracy w programach graficznych skłaniał mnie do zastosowania programu Adobe Illustrator CS6. Poddając prace kolejnym próbom, należało wybrać transformację obrazu rastrowego na wektorowy (wektoryzacja). Obraz wektorowy jest elastyczny i pozwala na dowolne skalowanie – powiększanie bez straty jakości obrazu, zachowując przy tym wielkość pliku. Próbę odwzorowania skali wydrukowanych prac oraz ekspozycji ilustruje wizualizacja (il. 28).



28. Katarzyna Jagodzińska, wizualizacja ekspozycji kolekcji grafik, skala 1:1

Podjęłam próby wektoryzacji każdego projektu wraz ze zmiennymi opcjami programu graficznego. Wiele prób było nieudanych. Niektóre obrazy wektorowe musiały zostać zmodyfikowane poprzez usunięcie części mniej znaczących danych z obrazu (kompresja stratna). Mając na myśli pracę z komputerem, wykorzystuję różne doświadczenia i znajomość *interfejsów* programów graficznych. Niejednokrotnie muszę samodzielnie zdefiniować problem i znaleźć jego rozwiązanie. Mój proces twórczy bardzo często jest oparty o technologie komputerowe. Komputer jest narzędziem wszechstronnym, ale nigdy nie podejmuje sam decyzji.

Biorąc pod uwagę moje doświadczenia, należy stwierdzić, że obraz analogowy uległ transformacji na obraz cyfrowy, by - po modyfikacji - powrócić do formy analogowej (drukowanej); *historia kołem się toczy*.

Zastosowanie cięcia, i darcia, jako fizycznego aktu twórczego nie jest nową metodą. Ten rodzaj procesu stosowali kubiści, surrealiści, dadaiści, sztuka performance. Przytoczone zabiegi często są stosowane przez twórców na etapie projektowania³¹. Natomiast pozyskiwanie materiału roboczego z własnych prac nie jest częstą praktyką, szczególnie w grafice. Kolaże Zofii Kulik, łączą elementy z wcześniej wykonanych, pozowanych zdjęć. Proces tworzenia, wycinania nowej kompozycji jest procesem podobnym do moich działań. Jednakże Kulik posługuje się odmienną dziedziną sztuki - fotografią, przede wszystkim przedstawieniową. Zdyscyplinowany, konstrukcyjny motyw ornamentowy, znacznie oddala prace artystki od moich badań i eksperymentów (szczególnie w ostatecznym procesie).

Hinduska artystka Tejal Shah (*Between the Waves*) jest autorką surrealistycznych fotomontaży wyciętych z własnych filmów. Praca na wystawie *Documenta 13* w Kassel (2012) miała formę projekcji wideo. Najczęściej wykorzystywanym przez artystów materiałem w technice kolażu są prace innych artystów np. reprodukcje obrazów, fotografie, tkaniny. Jakkolwiek były podejmowane podobne (do moich) działania w innych dyscyplinach sztuki tj. tkanina unikatowa, fotografia, wideoart, natomiast pozyskiwanie medium z własnych ukończonych prac, w moim działaniu i doświadczeniach jest zupełną nowością, której skutkiem jest przekraczanie zastanego.

Moje podejście do działań w wielokrotnym dla mnie procesie niszczenia i konstruowania, zmienia charakterystyczny, odczytywalny styl, wprowadza czynnik poznania siebie. Odzworowuje cechy mojego charakteru. Akty analizy i syntezy są w moim przypadku są niezbędne do odszukania w sobie wewnętrznego ładu i spokoju. Konsekwencją moich przemyśleń, działań i poszukiwań jest komponowanie nowych prac, stworzenie autonomicznego graficznego świata, oraz postępowanie w indywidualny sposób.



29. Katarzyna Jagodzińska, *11-b-2*, technika mieszana (fragment), 2017

31 G. Dziamski [w:] *Katalog do wystawy, Grzegorz Sztabiński /Cięcia/Cuttings*, Wydawca Państwowa Galeria Sztuki w Łodzi, Łódź 1993, s. 11 - 13.

Obraz

Dualizm obrazu

...nigdy nie przestać pytać... W trakcie badań z powodu wielości metod obrazowania, rozstrzygnięcie pytania, czym jest obraz dla współczesnego człowieka, skazane było na niepowodzenie.

W wizualizacji obrazów człowiek wybiera pomiędzy tym, co widzi: obrazem widzialnym, rzeczywistym oraz obrazem nierealnym: który podpowiada wyobraźnia, sen, marzenie, przeżycie, wspomnienia zastanych miejsc. *Obraz* jest nie tylko wytworem naszej percepcji, analizą naszego widzenia i postrzegania, ale również jest wizualizacją naszych marzeń, wspomnień, snów, przeżyć, retrospektywą wspomnień. Żyjemy w świecie obrazów i jesteśmy miejscem obrazów, swoistych desygnatów pamięci (A. Stasiuk). Nazwałabym je nawet matrycami widzianego. Jesteśmy skazani na obrazy z przeszłości (zapamiętane) i teraźniejszości (widziane). Obrazy, które kształtują naszą tożsamość, wzbogacają naszą wyobraźnię, wiedzę, stanowią podstawę przeżyć w naszym *jestestwie*.

Jakie medium obrazowania, przenosi, utrwała, układa w naszym mózgu indywidualną endogeniczną kolekcję obrazów? Co jest interpretatorem widzialnego w to, co niewidzialne? Hans Belting stwierdza, że: *Obraz, który powstaje w widzu przekracza granice medialności, będąc konstytuowany z syntezy obrazu percepcyjnego*³².

Podczas wielu podróży uległam wrażeniom, że widziane - zewnętrzne obrazy zapisywały się w mojej pamięci na przezroczystych płaszczyznach, na taflach. Doświadczyłam podobieństwa do obrazu digitalnego w programach graficznych. Gdy nadchodzi moment, kiedy potrzebuję sięgnąć do danego wspomnienia - obrazu, jaki widziałam, jaki wytworzyła moja percepcja, dana warstwa jest przenoszona na wierzch całej kolekcji obrazów. Z tej wierzchniej warstwy, wewnętrznej struktury, czerpię moc wspomnień i przeżyć. Nieznane medium zapisuje obrazy na przezroczystych płaszczyznach, łączy je i tworzy (we mnie) całość, składającą się z odrębnych elementów.

Obrazy jako ślady przeszłości są nośnikami informacji - uniwersum³³, które objawia i objaśnia wiedzę o nas samych. Obrazy związane są z naszym ciałem wszędzie i zawsze. Nasza fizyczność staje się uniwersalnym medium, twórcą naszych kreacji. Belting [w:] *Antropologii Obrazu* porównuje nasze ciała do *żywego medium-nośnika obrazów wspomnień i fantazji*³⁴. Jesteśmy obrazami i żyjemy wśród obrazów. W czasach obrazowania, obrazach natarczywych, często połączonych z muzyką, coraz trudniej nam dogłębnie stwierdzić, czym jest obraz? Dyskurs nad tym zagadnieniem zwiększa technologia, która odmieniła zobrazowanie i widzenie obrazów (video, film, fotografia, techniki cyfrowe). Obrazy zewnętrzne – potrzebują sztucznej materii by je uzewnętrznic, pokazać wzrokowi.

W jaki sposób przedstawić ślad z pamięci, ślad gestu dłoni, emocje? Jakiej użyć techniki, jakiego medium by był najwierniejszy? Nasze *widzenie* przystosowało się do nowych technik obrazowania. Intermedialność obrazowania oscyluje pomiędzy medium a widzeniem.

32 H. Belting, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, przeł. Mariusz Bryl, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS, Kraków 2007, s. 266.

33 M. Porębski, *Sztuka a informacja*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1986, s. 251.

34 H. Belting, *op.cit.*, s. 15 - 16.

Obraz widziany inaczej

Grafika dla niewidomych

Od urodzenia poznajemy świat, ludzi, przestrzeń. Rozszyfrowujemy rzeczywistość za pomocą doznań zmysłowych. Niejako wrodzone struktury naszego umysłu, jakimi są wzrok i dotyk, pomagają interpretować świat, którego jesteśmy integralną częścią. Jakie jest *widzenie* i poznawanie świata, gdy nie mamy jednego z najważniejszych zmysłów – zmysłu wzroku? Zagadnieniem, które stało się przedmiotem moich badań, była interpretacja grafiki przez osoby, które nie mają możliwości poznawania przez *widzenie*. Blisko dwa lata pracowałam nad stworzeniem indywidualnego, nowatorskiego przedsięwzięcia - stworzenia kolekcji grafik dla ludzi niewidomych i niedowidzących, w szczególności dla dzieci. Postępowałam intuicyjnie. Byłam przekonana o przesłaniu: po co? dlaczego? dla kogo? Dotychczasowa edukacja osób niedowidzących i niewidomych pozwala na doświadczanie zróżnicowanych struktur i poznawanie różnych powierzchni.



30. Interpretacja wyglądu postaci psa, dla dzieci niewidomych, Braille, fot. Katarzyna Jagodzińska, 2017

W trakcie nauki dzieci zapoznają się z *obrazami* postaci zwierząt, roślin, przedmiotów, budynków (il. 30). Obraz jest dalekim, od rzeczywistego wyglądu, lecz jedynym możliwym, wprowadzeniem do świata rzeczywistego, dla nas *widzialnego*. Moje eksperymenty dotyczyły przełożenia indywidualnego *języka* plastycznego grafiki i abstrakcji na język-znak zrozumiały niewidomym i niedowidzącym. Myślę, że do tej pory jest to unikatowy projekt. Podstawą do interpretacji stała się książka Wasyla Kandyńskiego *Punkt, linia a płaszczyzna*. Począwszy od punktu na płaszczyźnie, zbioru punktów, wielości linii (geometryczne, spirale, łamane), aż do skomplikowanych układów graficznych.

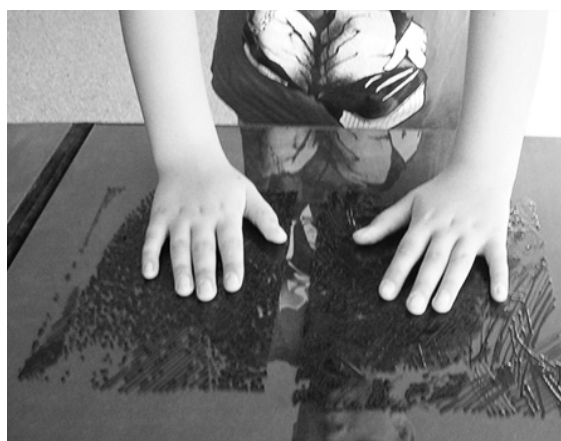
Poznawanie grafiki dotykowej, w przeciwieństwie do obrazów przez nas widzialnych, nie następuje drogą intuicji. Niezbędna okazała się transformacja grafiki na wypukłość i wklęsłość, z zachowaniem odpowiedniej odległości między punktami w celu odczytania i zrozumienia obrazów. W dotychczasowych technikach tworzenia grafiki dotykowej wykorzystane są technologie maszynowe.

Wadami technologicznymi tych technik jest brak możliwości uzyskania linii ciągłych. Linie skośne i zaokrąglone, stają się poszarpane. W moich grafikach manualnie nakładane wypukłości stanowią jednostajne linie o gładkich brzegach. Jest to również swoiste novum. Technika jest również odporna na dotykanie, w przeciwieństwie do niszczącego specjalnego papieru brajlowskiego. Analiza i czas spędzony z moimi pracami, skutkował poznaniem nieznanego, metamorfozą i rozbudzeniem wyobraźni poznających.

W ten sposób, moje grafiki stały się obrazami w umyśle niewidomych. Obraz rzeczywisty, materialny, widzialny, ślad gestu narzędzia postawiony jako punkt, linia - stały się obrazem wewnętrznym; zapamiętanym zapisem przeżyć. Najważniejsza dla mnie była możliwość rozwijania osobowości, rozbudzenie wyobraźni i przeżyć. Grafiki wywołały skojarzenia z tekstami czytanyymi za pomocą języka Braille'a. Tytuły moim grafikom nadali niewidomi (młodzież i dzieci) np. *Gwiezdna droga, Labirynt złudzeń, Pokój z zaświatów, Trawa nad jeziorem, Tunel przetrwania, Gniew, Incognito*.

Osobom niewidomym, poprzez *dotyk*, pomogłam *poznać* grafikę z jej złożonością elementów: (linii, pauz, punktów różnorodnie ułożonych na płaszczyźnie) i wielości układów kompozycyjnych. Wyobraźnia człowieka, jej poszerzanie, pogłębianie i rozbudzenie przynoszą zaskakujące efekty. Niewidomi przedstawili wielość możliwości interpretacyjnych, połączonych z wyobrażeniem obrazów, przedmiotów, pejzażu (szumiących traw), ciepła świecącego słońca oraz sytuacji między ludźmi (bliskość, dotyk, miłość, pocałunek, strach). Uformowały się narracje oraz interpretacje nazw konkretnych grafik. Nastąpiła osobista reinterpretacja moich grafik, każdego miejsca dotykanego - poznanego na płaszczyźnie. U niewidomych dotyk obrazu - grafiki, poznanie z abstrakcją, na skutek przeżycia wykształcił i uformował obraz wewnętrzny, zapamiętany.

Na widzenie fizjologiczne i drogą intelektu zwracał uwagę Władysław Strzemiński. Podsumowaniem jest *Teoria widzenia*, m.in. wskazująca widzenie jako akt poznawczy: widzimy, myślimy i poznajemy. Widzenie fizjologiczne wpływa na wzrost świadomości wzrokowej. Widzimy (biernie), analizujemy (intelektualnie) oraz myślimy. Podobne doświadczenia stworzyłam w matrycach, grafikach dla osób niewidomych. Widzenie - poznawanie, odbywało się dotykiem. Jestem przekonana, że po doświadczeniach z moimi pracami, nastąpił u odbiorców, wzrost świadomości, rozwój intelektualny, poznawczy - ludzki proces rozwoju³⁵.



31. Wystawa grafiki *Lekcja nr 2* w Ośrodku Szkolno-Wychowawczym dla dzieci niewidomych i niedowidzących w Łodzi, fot. Katarzyna Jagodzińska, 2016

35 Wł. Strzemiński, *Teoria widzenia*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1974, s. 13 - 15.

Medium

Raster / Punkty Braille'a

Metamorfoza obrazów, swoistych matryc widzianego na obrazy zewnętrzne, to podjęte przeze mnie pytanie o nośnik, technikę, zapis, przesłanie. *Każde medium cechuje tendencja do wskazywania na siebie, albo do skrywania się w obrazie.* H. Belting zauważył, że: *Im bardziej zauważamy medium w obrazie, tym bardziej przejrzysta staje się jego funkcja*³⁶. Wybór przez artystę odpowiedniej techniki ma wpływ na formułowanie znaczenia i zróżnicowanie medium. Wiedza o wybranej technice artykułuje to, co medium zawiera – przekaz, przesłanie, informację od autora skierowaną do widza - odbiorcy. Technika może być wspólnym językiem, płaszczyzną, strukturą przesłania i odgrywać znaczącą rolę w komunikacji między twórcą i odbiorcą. Obraz potrzebuje medium (nośnika), by stać się materialnym - widzialnym. Istnieje słynne powiedzenie McLuhana: *The medium is the Message*, które autor błędnie interpretował, jednakże zwrócił nim uwagę i wywołał dyskurs na temat: czym jest, czym może być medium? Istotną odpowiedzią na zadane pytanie jest: medium jest nośnikiem informacji o źródle.

Światło fizyczne jest związane ze światłem rozumu, świadomości, światłem wzroku. Rudolf Arnheim pisał: *światło to przestrzeń*³⁷. Pragnę zwrócić szczególną uwagę na przytoczone zdanie Arnheima, które dotyczyć może tylko osoby widzącej. Zadaję pytanie i rozważam, w jaki sposób, za pomocą jakiego medium pokazać precyzyjnie światło i przestrzeń osobom nie mogącym posługiwać się zmysłem wzroku? Zasadniczym dla mnie stał się problem interpretacji, możliwości wytłumaczenia przestrzeni, światła i cienia.

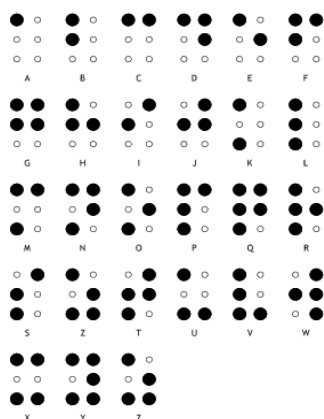


32. Katarzyna Jagodzińska, *Collage 10-a*, (fragment), 2016

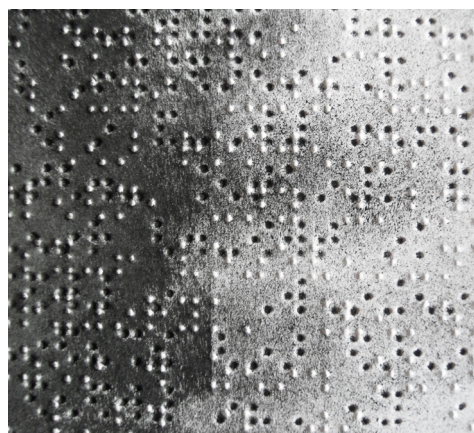
36 H. Belting, *op.cit.*, s. 29.

37 R. Arnheim, *Sztuka i percepcja wzrokowa. Psychologia twórczego oka*, przeł. Jolanta Mach, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1978, s. 313.

Punkty Braille'a



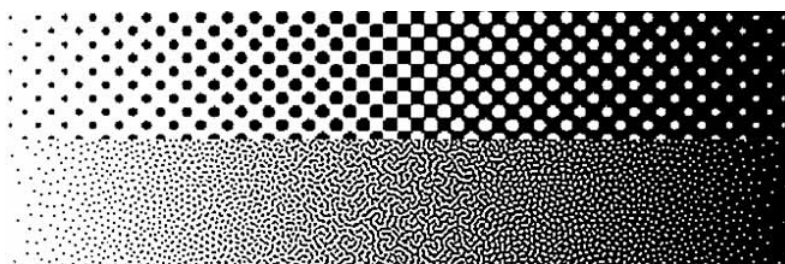
33. Alfabet Braille'a



34. Pismo Braille'a - *Raster niewidomych*,
fot. Katarzyna Jagodzińska, 2017

Eksperymenty z punktem, wypukłością, wklęsłością i rozmieszczeniem na płaszczyźnie w grafice dla niewidomych były dla mnie inspiracją i impulsem do dalszych poszukiwań. Moje szczególne zainteresowanie wzbudził język Braille'a. Pismo składa się z kombinacji sześciu wypukłych punktów, ułożonych w kolumnach na płaszczyźnie. Zbiór tworzy kombinacja punktów, która pozwala stworzyć 64 znaki alfabetu. Płaszczyzna karty pokrytej brajlem, to zbiór wielu punktów rozrzuconych po powierzchni. W chaosie punktów odnajdujemy jednak logicznie uporządkowaną strukturę.

Punkt staje się nośnikiem informacji, swoistym medium obrazów widzialnych i historii rzeczywistych. Alfabet Braille'a to szczególny obraz świata rzeczywistego. W obrazie analogowym (drukowanym) nośnikiem informacji o obrazie (fotografii, ilustracji, reprodukcji) jest punkt rastra. Alfabet Braille'a traktuję jako *raster dla niewidomych*, źródło informacji o obrazach. Układ punktów (w alfabecie Braille'a) jest nośnikiem znaków, nośnikiem informacji dla ludzi niewidomych i jest zbliżony do obrazów drukowanych cyfrowo rastrem półtonowym.

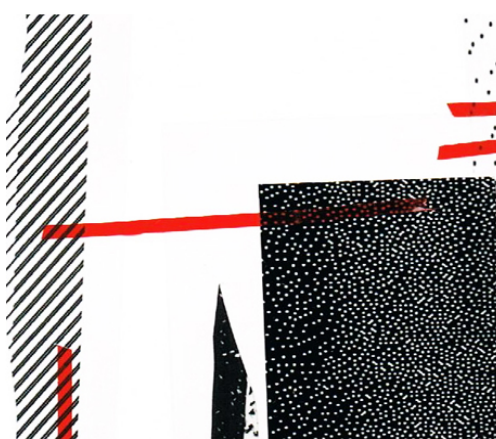


35. Przykład struktury rastra (AM) tradycyjnego (fot. na górze) oraz stochastycznego (FM) (fot. na dole), widoczne różnice w uzyskaniu półtonów

Raster, brajl, kaligrafia, taśma perforowana, są nośnikami informacji, mają one wspólny element. Jest nim okrąg, koło, kropka, punkt. Doskonały kształt czczony przez ludzi, doceniony przez malarzy, grafików – będący początkiem wszechrzeczy.

W kaligrafii arabskiej punkt, kropka jest podstawą wszelkiej linii. Siła grafiki tkwi w posługiwaniu się jej specyficznym językiem. Właściwą tylko dla grafiki narrację tworzą charakterystyczne elementy m.in. punkt i linia. Najbardziej przyjaznym elementem grafiki zbliżonym do *brajla* jest punkt zawierający połączenie graficznego i typograficznego znaku.

Techniki graficzne uwarunkowują narzędzia, materiały i są nierozdzielnie związane z matrycą, powielaniem, multiplikowaniem. Raster w grafice jest istotnym medium, nośnikiem wszystkich informacji o obrazie (m.in. jakości obrazu). Widoczne różnice efektów zastosowania rastrów wskazuje ilustracja nr 36. Analogicznie, podobnie jak punkt w brajlu, raster spełnia zbliżoną rolę (przekaz informacji), związany jest z reprodukcją obrazu. Jest zbiorem punktów – przedstawieniem i zapisem obrazu. Posługując się przykładem filmu Michelangelo Antonioniego pt. *Powiększenie* (1966), widać wyraźnie, że większa skala ma odkrywczą moc. Powiększając obraz (fotografia, druki) odkryjemy punkty rastra.



36. Katarzyna Jagodzińska, *Collage 15*
(fragment), 2016

Interesującym w moich doświadczeniach wydaje się raster stochastyczny³⁸, który daje możliwość zbudowania planów i przestrzeni, kształtu i formy bryły. Przez zastosowanie skalowania (powiększenia) punktów rastra stochastycznego, widzę możliwości związane z rozwiązaniem problemu odwzorowania przestrzeni (wymiar 3D), interpretacji np. fotografii, malarstwa ludzkiem niewidomych.

Odwzorowanie światła i cienia oraz gamy odcieni kolorystycznych, do tej pory było niemożliwe dla tej części społeczeństwa. Obrys kształtu odwzorowywał postać, przedmiot. Powiększenie punktu rastra, umożliwi również pokazanie osobom niewidomym przestrzeni w obrazie, fotografii, co bardzo wzbogaci świat widzących inaczej.

Próby, które omawiałam wcześniej z zastosowaniem metod technik szlachetnych fotografii, również w tej sytuacji nie mogą być brane pod uwagę, gdyż rytm nakładanego dwuchromianu potasu³⁹ nie posiada rastra stochastycznego.

38 *AM screen* (ang. *amplitude modulated screening*) rastrowanie tradycyjne -punktowe w druku półtonowym, regularne odstępy między punktami. *FM screen* (ang. *frequency modulated screening*) rastrowanie alternatywne (dithering) punkty nieregularnie rozmieszczone, stochastycznie. *Dithering* (z ang. rozsiewanie, rozpraszenie) symulacja systemu punktów koloru lub szarości, powoduje złudzenie delikatnych przejść tonalnych, często nazywana rozsiewaniem rozsiwianiem.

39 H. Johnson, *Drukowanie cyfrowe dla profesjonalistów*, przeł. Agnieszka Różalska, Wydanie I, Wydawnictwo RM, Warszawa 2005, s. 33 - 50. *Dwuchromian potasu* – odczynnik niezbędny w procesach chromianowych takich, jak guma dwuchromianowa, odbitka olejna lub technika pigmentowa. Związki potasu wykorzystywane są często w fotografii, źródło dostępu: URL: [www.szlachetnafotografia.com/html\[20.10.2017\]](http://www.szlachetnafotografia.com/html[20.10.2017]).

Część III

Podsumowanie

Wnioski

Proces przygotowawczy do pracy doktorskiej przebiegał długotrwanie i był wielokrotnie modyfikowany. Toczył się w czasie i przestrzeni, nim został ostatecznie nazwany, zmaterializowany i zobrazowany. Koncepcja pracy, wskazuje *reinterpretację* jako synonim wyrażenia *interpretacja*, jako ważne zagadnienie artystyczne oraz istotę poszukiwawczą procesu twórczego.

Genezą mojej koncepcji i jej celem, stało się dostrzeżenie nowych możliwości wzbogacenia i uzupełnienia *języka grafiki*. Badania, prowadzone przeze mnie jako proces poszukiwań, stanowiły skomplikowane, następujące po sobie etapy pracy twórczej, w odległych od siebie mediach (fotografia piktorialna, kolaże, grafika cyfrowa), jak również w odmiennych procesach (manualnym i cyfrowym) oraz pracy dla niewidomych.

Interferencja negatywów i pozytywów stworzyła wspólny zapis wielu stanów emocjonalnych. Eksperyment artystyczny obejmował łączenie ze sobą odrębnych materii, środków artystycznych, w obrębie jednej pracy doktorskiej. Wynik poszukiwań i doświadczeń, nie zawsze skutkowało pewnym sukcesem, powodzeniem. Błędy, niepowodzenia są przynależne pracy naukowej. Pokonywanie trudności, rozwiązywanie zadań, jest dla mnie naturalnym elementem każdej pracy. Zarówno w procesie manualnym, jak w pracy z mediami komputerowymi, pojawiają się problemy, przeszkody, które muszą rozwiązywać, analizować i pokonywać trudności. *Maszyna nigdy nie podejmuje decyzji, za każdą decyzją stoi człowiek* (M. Hołyński [w:] *Sztuka i komputery*)⁴⁰.

Dotychczasowe kolejne etapy, media, procesy, złączyły się w jednym, intermedialnym charakterze całości. Poszukiwałam jak najwierniejszego odwzorowania śladu gestu w odmiennych technikach graficznych. Aktywność jest moją cechą, którą wyrażam w śmiałych działaniach i odważnych decyzjach. Interpretacja - jako środek artystyczny należy do metod naukowych poznania sztuki. Podejmując problem reinterpretacji, wyjaśnienia własnych prac, wybrałam rozłożenie na części, aby poznać i zrozumieć. Celową destrukcję i kompozycję od nowa traktowałam jako własną regułę interpretacyjną, która skutkuje zmianą kompozycji tego samego dzieła w nowe wartości, nowe funkcje, całkiem nowe moje obrazowanie.

Celem sztuki jako wytworu człowieka jest doskonalenie jego rozwoju. Akceleracja, również sztuki, następuje na skutek ścierania się sprzeczności. Ze sprzeczności kształtują się nowatorskie idee i jakości. Refleksja w intuicyjnych doświadczeniach ze zniszczoną materią – destrukcją, odkrywa przede mną specyficzne piękno, nie-zniszczonego, lecz zmienionego dzieła. Wnioskuje, że zmiana założeń tworzenia *rzeczy przeciw rzeczom*⁴¹, prowadzi do nowych perspektyw, kształtuje nieograniczoną możliwość kreacji artystycznej, poszukiwań własnego obszaru w grafice, poszerza indywidualny warsztat pracy i zmienia indywidualny styl.

W mojej pracy podjęte doświadczenia z materią zniszczonego, przekraczanie nieznanymi mi granic, poparte jest odwagą twórczą. Pozyskiwanie medium z ukończonych prac, w moim przypadku stało się nowością, przekraczaniem zastanego, wzbogaceniem o nowe możliwości kreacyjne i o nowe środki wyrazu plastycznego.

40 M. Hołyński, *op.cit.*, s. 30.

41 M. Porębski, *Sztuka i informacja*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1986, s. 7 i 9.

Moje podejście do działań w nieskończonym procesie twórczym, zmienia w oryginalny, indywidualny styl, wprowadza czynnik poznania siebie. Odwzorowuje mój charakter. Oczywiście jest dla mnie zainteresowanie pracą z zastosowaniem nowych technik, ale również dotarcie do wewnętrznego ładu. Mam wewnętrzny przymus, aby poukładać, segregować, zrobić selekcję (płeć często determinuje zachowanie). To również dla mnie akt analizy i syntezy, pozbycie się niepotrzebnych rzeczy, indywidualna kompresja, swoisty recycling.

Konsekwencją moich przemyśleń i poszukiwań, są elementy nowości w dotychczasowych moich działaniach, polegające na przebudowaniu innych już istniejących dzieł. Należy zauważyć, że takie działania artystyczne były stosowane wcześniej. Najczęściej jednak, tworzywem stawały się dzieła innych twórców. Refleksją nad przeprowadzanymi doświadczeniami i poszukiwaniami w powstałej kolekcji grafik, jest proces reinterpretacji. Może on stać się ostatecznym narzędziem i medium artystycznym, które w znacznym stopniu informuje o zmianie formy, stylu twórcy oraz nowości kreacji artystycznej.

Założeniem i decyzją stało się komponowanie nowych prac, stworzenie autonomicznego graficznego świata, oraz postępowanie w indywidualny sposób. Zamiarem było ukazanie procesu transformacji jako proces interpretacji. Przystępując do pracy, byłam przekonana, że musi ona być prawdziwa, indywidualna, autentyczna, niepowtarzalna, odrębna. Praca w nowych mediach pozwoliła mi na wielokrotną modyfikację i transformację obrazu analogowego w cyfrowy i znów w analogowy. *Nowe media dają pewność, że wybory ich użytkowników – a także będące ich podstawą myśli i marzenia – są unikalne i wyjątkowe*⁴². Posługując się w pracy nowymi mediami, celebрую współczesną grafikę, która pozwala na transmedialność. W graficznych obrazach integrują się dawne techniki i nowe narzędzia pracy, kreując nowy świat, przywracając właściwą doniosłość tajemnicy tworzenia. Odszukanie wzajemnych zależności między procesem twórczym oraz dziełem sztuki staje się niezbędne do wytłumaczenia wielu zjawisk w sztuce współczesnej.

Jednej rzeczy, której komputer nie potrafi - jest myślenie... Musimy więc myśleć i robić wszystko to, czego nie umieją komputery – pisał Bob Gill⁴³.

Decydując się na wybór nowej metody badawczej sztuki współczesnej, nigdy nie mamy pewności, czy będzie ona najpewniejsza, najszlachetniejsza. Dyscyplina sztuk pięknych, jaką jest grafika daje twórcom otwartą kartę (tabula rasa) do zapisania jej indywidualnymi, oryginalnymi, interpretacjami i kreacjami. Fascynuje mnie najdrobniejszy szczegół w obrazie (skalowanie), szukam również najbardziej doskonałych technik odwzorowania mojego śladu analogowego.

Poszukując, stworzyłam *własny alfabet* znaków graficznych, wiedzona doświadczeniem w pracy z niewidomymi. Szukałam odpowiedzi na pytanie, w jaki sposób pokazać ślad gestu, perspektywę, światło i cień? Znalazłam indywidualną metodę, dzięki której interpretując raster stochastyczny, mogę go transformować, modyfikować, przekładać na obraz rzeczywistości, fotografię, na znak widziany inaczej. Szczególnie pragnę zwrócić uwagę na proces reinterpretacji, który z procesu intelektualnego staje się procesem twórczym, a proces przeistacza się w narzędzie pracy. W mojej pracy doktorskiej, złożoność procesu twórczego stała się sumą wielu procesów. Pojedyncze realizacje (etapy) złożyły się w jedną całość *wielość w jedności*, która jest procesem otwartym, otwartą kompozycją. Wspólne procesy poszukiwań i wyjaśniający proces interpretacji od nowa – reinterpretacji.

42 L. Manovich, *op.cit.*, s. 110.

43 Q. Newark, *Design i grafika dzisiaj*, przeł. Paulina Broma & Karolina Broma, ABE Dom Wydawniczy, Warszawa 2006, s. 116.

Ponieważ komputer jest moim narzędziem pracy, przytoczę słowa McLuhana, który zwrócił uwagę na ważny aspekt, na to kim jest współczesny artysta cyfrowy: *to wzór homo educatora, którego cechą jest zdobywanie wiedzy, poszerzania jej obszarów, rozwijania swych sprawności intelektualnych*⁴⁴. Podsumowując wyniki mojej rozprawy doktorskiej, utrwalam w niej procesy, kolejne etapy, które odzwierciedlają ulotność chwil, przemijanie, zniszczenie, nietrwałość, w korelacji ze światem, życiem, które jest nieprzewidywalne, ulotne, ale nadal trwałe w cyklicznym procesie odnawiania. Refleksja, jaka powstaje w moim podsumowaniu, to niezamierzone działanie, przypadek lub wewnętrzna intuicja, która całość pracy *skomponowała* w opowieść o moim życiu tzw. *storytelling*: dzielenie się wiedzą, doświadczeniami, historią z mojego twórczego życia, wcześniejszą pracą manualną, grafiką tworzoną za pomocą nowych mediów, obrazem dla niewidomych, obowiązkiem tworzenia sztuki dla *innego człowieka, innego odbiorcy*.

*Nie należy posługiwać się życiem dla interpretacji dzieła,
wolno jednak posłużyć się dziełem, by zinterpretować życie*⁴⁵

Susan Sontag

Obraz bez szyby. Ekspozycja kolekcji grafik

Bacon wspominał, że lubi oglądać swoje obrazy przez szybę, *nawet Rembrandta lubi za szkłem*, natomiast w poemacie Tadeusza Różewicza pt. *Francis Bacon, czyli Diego Vlazquez na fotelu dentystycznym, Mieczysławowi Porębskiemu*, czytamy, że Różewicz nie cierpiał obrazów za szkłem, *zamiast Momy Lisy oglądam tłum Japończyków*, pisał⁴⁶.

Szkoło jest przezroczystą taflą. Jego powierzchnia, szczególnie w sąsiedztwie źródeł światła wraz z nieprzezroczystym tłem, dodaje refleksy, które zmieniają charakter obrazu za szkłem. Nasza percepcja zmuszona jest do wyizolowania odbicia światła i skupieniu się na ważnych aspektach dzieła za zasloną szyby. Jednakże współczesna sztuka korzysta z refleksyjności, gry światła, blasku oraz ruchomego odbicia tętniącego życiem świata. *Lullaby, the seasons* 2002 –Damien Hirst, Marcel Duchamp *Wielka szyba* 1911-23, Andrzej Bielawski *Gablota nr VII: Lustreczko powiedz... (godzina 7)*, 1997 są przykładami wykorzystania odbić, refleksów światła lub przechodzących widzów, co wzmacnia środki wyrazu i emocjonalny ładunek dzieł.

Moim zamysłem jest nieprzysyłanie prac szybą ani żadnym innym elementem, który mógłby oddzielać, zamiast łączyć obszary: widza i pracy. W ten sposób zachęcam do bliskości z pracami, daję możliwość wejścia w moją osobistą przestrzeń dostępną zmysłom oraz przekroczenie materialności wielkoformatowego druku. Ocena dzieła to również niezmiennie czynnik emocjonalny, estetyczny. Cenię bliskość oglądanej pracy i nie mam zamiaru w żaden sposób zakłócić tego odbioru widzom.

42 H. Rotkiewicz, *Pedagogiczne aspekty teorii środków masowego przekazu Marshalla McLuhana*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo Wrocław 1983, s. 189.

45 M. Michałowska, *Sontag Revisited*, [w:] *Sontag. Interpretując fotografię. Śladami Susan Sontag*, pod red. Tomasz Ferenc, Kazimierz Kowalewicz, Galeria f5 & księgarnia fotograficzna, Kraków 2009, s. 31.

46 M. Poprzęcka, *Inne Obrazy, sztuka. Od Albertiego do Duchampa*, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2008, s. 82.

Bibliografia

1. David A. Anfam David A., Beal Mary, Bowes Edwin, Callen Anthea, Chandler David, Collins Judith, Hackney Stephen, Meredith Clare, McCleery Jenny, Perry Roy, Villers Caroline, Watkins Nicholas, Welchman John, *Techniki wielkich mistrzów Malarstwa*, przeł. Dorota Stefańska-Szewczuk, Monika Dolińska, Bożena Mierzejewska, Wydawnictwo Arkady, Warszawa 1999.
2. Arnheim Rudolf, *Film jako sztuka*, przeł. Wanda Wertenstein, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1961.
3. Arnheim Rudolf, *Sztuka i percepcja wzrokowa. Psychologia twórczego oka*, przeł. Jolanta Mach, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1978.
4. Bauman Zygmunt, *Między chwilą a pięknem, o sztuce w rozpadzonym świecie*, Wydawnictwo Officyna, Łódź 2010.
5. Belting Hans, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, przeł. Mariusz Bryl, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS, Kraków 2007.
6. Białostocki Jan, *Pojęcia, problemy, metody współczesnej nauki o sztuce*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1976.
7. Białostocki Jan, *Symbol i obrazy w świecie sztuki*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1982.
8. Bourriaud Nicolas, *Estetyka relacyjna*, przeł. Łukasz Białkowski, MOCAK Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie, Kraków 2012.
9. Busch David D., *Skanowanie dla profesjonalistów*, przeł. Piotr Stefańczyk, Wydawnictwo RM, Warszawa 2005.
10. Catafal Jordi, Oliva Clara, *Techniki Graficzne*, przeł. Marta Boberska, Wydawnictwo Arkady, Warszawa 2004, 2005.
11. Czarnocka Krystyna, *Półtora wieku grafiki polskiej*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1962.
12. Dybel Paweł, *Gadamera myśl o sztuce*, Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku, Gdańsk 2014.
13. Descartes René, *Prawidła kierowania umysłem. Poszukiwanie prawdy poprzez światło przyrodzone rozumu*, przeł. Ludwika Chmaja, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Kraków 1958.
14. Dziamski Grzegorz [w:] *Katalog do wystawy, Grzegorz Sztabiński /Cięcia/Cuttings*, Państwowa Galeria Sztuki w Łodzi, Łódź 1993.
15. Dziamski Grzegorz, *Lata dziewięćdziesiąte*, Galeria Miejska Arsenal w Poznaniu, Poznań 2000.
16. Eliot A., Walker J., *Three Hundred Years of American Painting*, przeł. własny, Time Incorporated, New York 1957.
17. Fedirko Janusz, *Einsteiniana*, [w:] „Alma Mater” nr 114, maj 2009.
18. Gołaszewska Maria, *Zarys estetyki*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1984.
19. Höffe Otfried, *Mała historia filozofii*, przeł. Janusz Sidorek, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2011.
20. Hohensee-Ciszewska Helena, *Podstawy wiedzy o sztukach plastycznych*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1976.
21. Hołyński Marek, *Sztuka i komputery*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1976.
22. Jahnsen Harald, *Drukowanie cyfrowe dla profesjonalistów*, przeł. Agnieszka Różalska, Wydanie I, Wydawnictwo RM, Warszawa 2005.
23. Jevons Wiliam Stanley, *Zasady Nauki. Traktat o logice i metodzie naukowej*, przeł. Mieczysław Choynowski i Bolesław J. Gawęcki, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1960.
24. Kandyński Wasyl, *Punkt i linia a płaszczyzna. Przyczynek do analizy elementów malarskich*, przeł. Stanisław Fijałkowski, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1986.
25. Kępińska Alicja, *Żywiół i mit*, Wydawnictwo Literackie Kraków 1983.
26. Kluszczyński Ryszard W., *Sztuka w cyberkulturze*, [w:] *Kultura i sztuka u progu XXI wieku*, red. S. Krzemień - Ojak, Białystok 1997.

27. Kołodziejczak Agnieszka, *Zarys problematyki pojęcia destrukcji. Dialektyka destrukcji i konstrukcji na przykładzie rozważań Waltera Benjamina i działań ruchu Dada*, [w:] *Estetyka i Krytyka 17/18 (2/2009-1/2010)*, pdf. [29.08.2017].
28. Kopaliński Władysław, *Słownik symboli*, Wydawnictwo Wiedza Powszechna, Warszawa 1990.
29. Kowalska Bożena, *Sztuka w poszukiwaniu mediów*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1985.
30. Ławniczak Włodzimierz, *O poznaniu dzieła sztuki plastycznej. Analiza współczynnika interpretacyjnego*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa-Poznań 1983.
31. Ławniczak Włodzimierz, *Teoretyczne podstawy interpretacji dzieł sztuki plastycznej*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań 1975.
32. Manovich Lev, *Język nowych mediów*, przeł. Piotr Cypryjański, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne Spółka z o.o., Warszawa 2006.
33. McLuhan Marshall, *Wybór pism*, przeł. Karol Jakubowicz, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1975.
34. Michałowska Marianna, *Sontag Revisited*, [w:] *Sontag. Interpretując fotografię. Śladami Susan Sontag*, pod red. Tomasz Ferenc, Kazimierz Kowalewicz, Galeria f5 & księgarnia fotograficzna, Kraków 2009.
35. Newark Quentin, *Design i grafika dzisiaj*, przeł. Paulina Broma & Karolina Broma, ABE Dom Wydawniczy, Warszawa 2006. Neuwirth A., *Abstraktion mit 24 Farbtafeln*, Verlag Brüder Rosenbaum, Wien 1956.
36. Pieter Józef, *Zarys metodologii pracy naukowej*, Państwowe Wydawnictwa Naukowe Warszawa 1975.
37. Poprzęcka Maria, *Inne Obrazy, sztuka. Od Albertiego do Duchampa*, wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2008.
38. Porębski Mieczysław, *Sztuka a informacja*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1986.
39. Richardson Tony, Stangos Nikos, *Kierunki i tendencje artystyczne sztuki nowoczesnej*, przeł. Halina Andrzejewska, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1980.
40. Rose Barbara, *Malarstwo amerykańskie XX wieku*, przeł. Halina Andrzejewska, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1991.
41. Rotkiewicz Halina, *Pedagogiczne aspekty teorii środków masowego przekazu Marshalla McLuhana*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo Wrocław 1983.
42. Sandauer Artur, *Teoria i historia. Pisma o sztuce*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1973.
43. Strzemiński Władysław, *Teoria widzenia*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1974.
44. Sztabiński Grzegorz, *Sztuka, antysztuka, niesztuka – z problemów negacji sztuki w tendencjach awangardowych*, [w:] *Studia Filozoficzne Nr 1*, Polska Akademia Nauk, Instytut Filozofii i Socjologii, Warszawa 1989.
45. Taranczewski Paweł, *O płaszczyźnie obrazu*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich - Wydawnictwo, Wrocław 1992.
46. Tardieu Jean, *Hans Hartung*, przekł. własny, Fernand Hazan Éditeur, Paris 1962.
47. Tatarkiewicz Władysław, *Dzieje sześciu pojęć: sztuka, piękno, forma, twórczość, odtwórczość, przeżycia estetyczne*, Państwowe Wydawnictwa Naukowe PWN, Warszawa 2012.
48. Wallis Mieczysław, *Przeżycie i wartość, pisma z estetyki i nauki o sztuce 1931-1949*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1968.
49. Wisłocki Jerzy (red.), *Interpretacja dzieła sztuki. Studia i dyskusje*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa -Poznań 1976.
50. Witkiewicz Stanisław Ignacy, *Nowe formy w malarstwie i inne pisma estetyczne*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1959.
51. Załuski Tomasz (red.), *Sztuki w przestrzeni transmedialnej*, Akademia Sztuk Pięknych im. Wł. Strzemińskiego w Łodzi, Autorki i Autorzy, Łódź 2010.
52. Zimek Roland, Oberkan Łukasz, *ABC grafiki komputerowej*, Wydawnictwo Helion, Gliwice 2004.

Bibliografia źródła internetowe

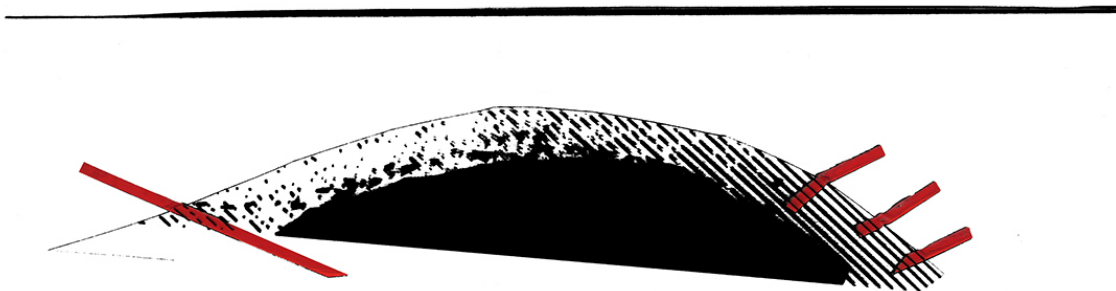
1. Źródło dostępu: URL: www.almamater.uj.edu.pl/114/14.pdf.html [15.01.2015].
2. Źródło dostępu: URL: www.estetykaikrytyka.pl/art/17-18/eik_17-18_14.pdf [29.08.2017].
3. Źródło dostępu: URL: www.internet.arct.pl/czym_jest_internet.html [20.09.2017].
4. Źródło dostępu: URL: www.johncage.org/4_33.html [07.10.2017].
5. Źródło dostępu: URL: www.szlachetnafotografia.com/html [20.10.2017].
6. Źródło dostępu: URL: www.theculturetrip.com/europe/czech-republic/articles/ji-kol-his-life-work-and-cultural-significance-to-the-czech-republic/html [25.09.2017].
7. Źródło dostępu: URL: www.youtube.com/watch?v=x7sx0zsUjP4.html [07.10.2017].

Spis ilustracji

1. Sumner Lloyd, *Logisina's World*, źródło dostępu: URL: www.spalterdigital.com/artworks/logisinas-world/.html [20.10.2017].
2. Desmond Paul Henry, *058-2-64*, źródło dostępu: URL: www.santafenewmexican.com/pasatiempo/art/algorithm-and-hues-digital-works-at-art-house/article_2b3f6cdb-19bb-5f40-87b3-32eada8ef6aa.html [27.09.2017].
3. Peter Struycken, *Computerstructur*, źródło dostępu: URL: www.stedelijkmuseum.nl/kunstwerk/9924-computerstructuur-iv-a.html [20.10.2017].
4. Peter Struycken, *Computerstructur 5A*, źródło dostępu: URL: www.qbradar.wordpress.com/2015/03/31/peter-struycken/html [15.09.2017].
5. Aaron Marcus, *Untitled*, seria *Type Writer Type*, źródło dostępu: URL: [www.https://www.sfmoma.org/artwork/2015.16.4.html](https://www.sfmoma.org/artwork/2015.16.4.html) [25.10.2017].
6. Georg Nees, *Untitled*, źródło dostępu: URL: www.pl.pinterest.com/pin/484137028673265722/html [15.09.2017].
7. A. Michael Noll, *Computer composition with lines*, źródło dostępu: URL: www.digitalartmuseum.org/noll/artworks_04.html [16.09.2017].
8. Lorenzo Quinn, *Support*, źródło dostępu: URL: www.abc.net.au/news/2017-05-19/support-by-lorenzo-quinn-being-assembled/8542954.html [23.09.2017].
9. Marc Quinn, *Planet*, źródło dostępu: URL: www.bbc.com/news/in-pictures-21076956.html [10.09.2017].
10. Diego Velazquez, *Portret Papieża Inocentego X*, źródło dostępu: URL: www.google.pl/search?q=papie%C5%BC+innocenty+velazquez&client=firefox-b&tbm=isch&source=ln&tbis=isz:l&sa=X&ved=0ahUKEwjvWVWL1qjXAhVKJsAKHT5GDegQpwUIHg&biw=1366&bih=659&dpr=1#imgc=bbV_PcEKrm587M.html [23.09.2017].
11. Francis Bacon, *Stadium Papieża Inocentego X wg Velazqueza*, źródło dostępu: URL: www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/great-works/great-works-study-after-vel-zquezs-portrait-of-pope-innocent-x-1953-153cm-x-1181cm-by-francis-bacon-8688702.html [12.09.2017].
12. Raffaello Santi, *Trzy Gracje*, źródło dostępu: URL: [www.pl.wikipedia.org/wiki/Trzy_Gracje_\(obraz_Rafaela\).html](http://www.pl.wikipedia.org/wiki/Trzy_Gracje_(obraz_Rafaela).html) [15.10.2017].
13. Niki de Saint Phalle, *Les Trois Graces*, źródło dostępu: URL: www.artsy.net/artwork/niki-de-saint-phalle-les-trois-graces.html [12.10.2017].
14. Georges Braque, *Violin and Pipe, Le Quotidien*, źródło dostępu: URL: www.abcgallery.com/B/braque/braque158.html [12.10.2017].
15. Pablo Picasso, *Bottle of Vieux Marc, Glass, Guitar and Newspaper*, źródło dostępu: URL: www.tate.org.uk/art/artworks/picasso-bottle-of-vieux-marc-glass-guitar-and-newspaper-t00414.html [12.10.2017].
16. Jean Dubuffet, *Paysage aux argus*, źródło dostępu: URL: www.dubuffetfondation.com/oeuvre.php?quelle_oeuvre=1827&chrono=1&lang=en.html [12.10.2017].
17. Tadeusz Kantor, *Les objets et les personnages*, źródło dostępu: URL: www.galeriafibak.com.pl/kolekcja/kantor-tadeusz.html [12.10.2017].
18. Katarzyna Jagodzińska, *Collage 08* (fragment), 2016.
19. Katarzyna Jagodzińska, *Collage 400* (fragment), 2016.
20. Katarzyna Jagodzińska, *Collage 03* (fragment), 2016.
21. Katarzyna Jagodzińska, *Collage 01* (fragment), 2016.
22. Katarzyna Jagodzińska, 365, 2017.
23. Katarzyna Jagodzińska, 365 (fragment), 2017.
24. Katarzyna Jagodzińska, *Połączenia*, 2017.
25. Katarzyna Jagodzińska, *Połączenia* (fragment), 2017.
26. Katarzyna Jagodzińska, 386, 2017.
27. Katarzyna Jagodzińska, *Lord V* (fragment), 2017.
28. Katarzyna Jagodzińska, wizualizacja ekspozycji kolekcji grafik.
29. Katarzyna Jagodzińska, *11-b-2*, technika mieszana (fragment), 2017.
30. Interpretacja wyglądu postaci psa, dla dzieci niewidomych, Braille, fot. Katarzyna Jagodzińska, 2017.
31. Wystawa grafiki *Lekcja nr 2* w Ośrodku Szkolno-Wychowawczym dla dzieci niewidomych i niedowidzących w Łodzi, fot. Katarzyna Jagodzińska, 2016.
32. Katarzyna Jagodzińska, *Collage 10-a* (fragment), 2016.
33. Alfabet Braille'a, źródło dostępu: URL: www.kentype.pl/?menu=30&group=mix&article=176.html [02.02.2017].
34. Pismo Braille'a - *Raster niewidomych*, fot. Katarzyna Jagodzińska, 2017.
35. Raster Am i FM, źródło dostępu: URL: www.hidecolor.com/blog/printing/stochastic-printing-process-conventional-halftone/html [02.10.2017].
36. Katarzyna Jagodzińska, *Collage 15* (fragment), 2016.

Część IV

**Kolekcja grafik
do Rozprawy Doktorskiej**



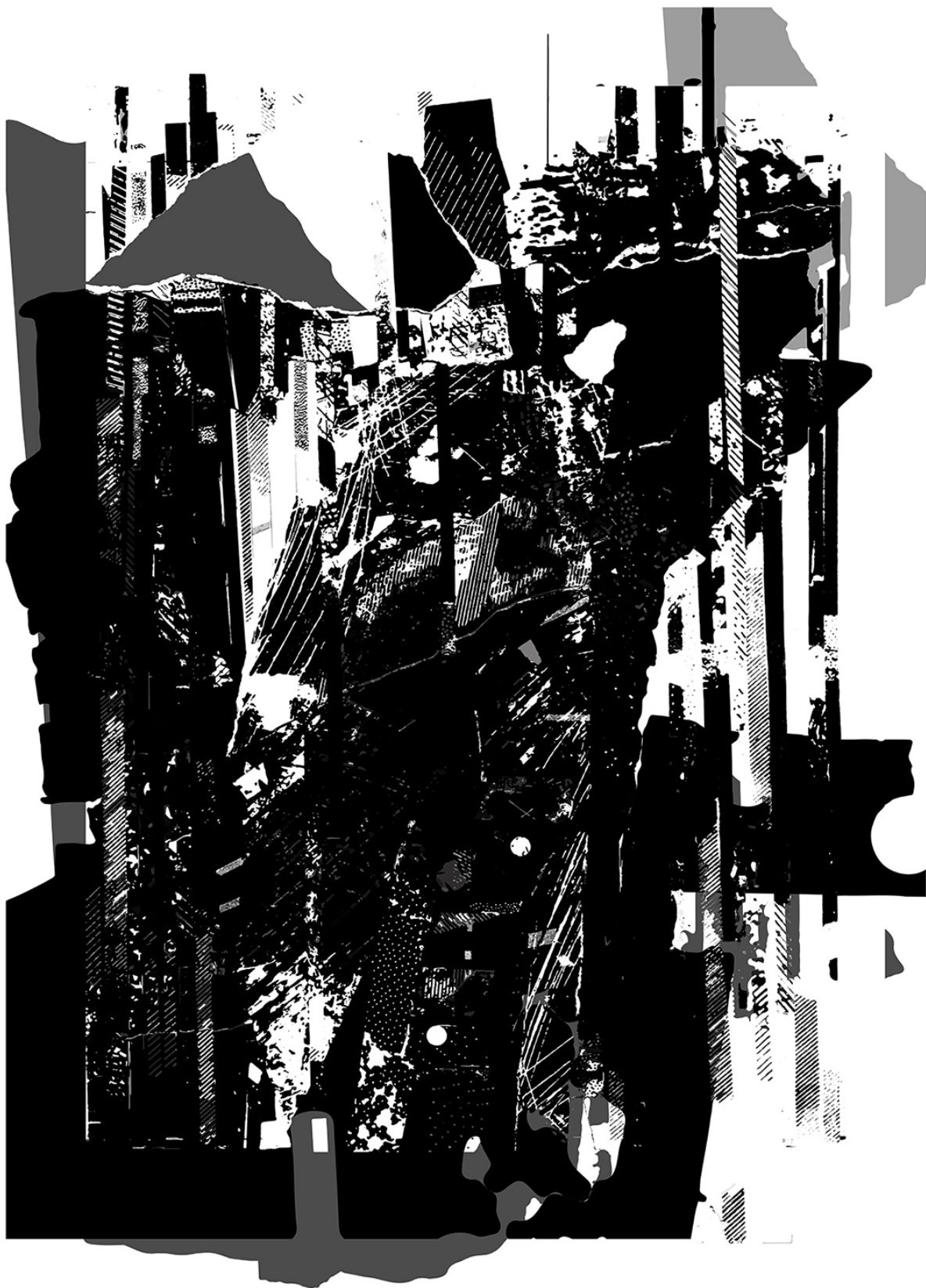
350, technika mieszana, druk cyfrowy, papier, 120 x 90 cm, 2016



332, technika mieszana, druk cyfrowy, papier, 120 x 90 cm, 2016



318, technika mieszana, druk cyfrowy, papier, 90 x 120 cm, 2016



Lord V, technika mieszana, druk cyfrowy, papier, 200 x 130 cm, 2017



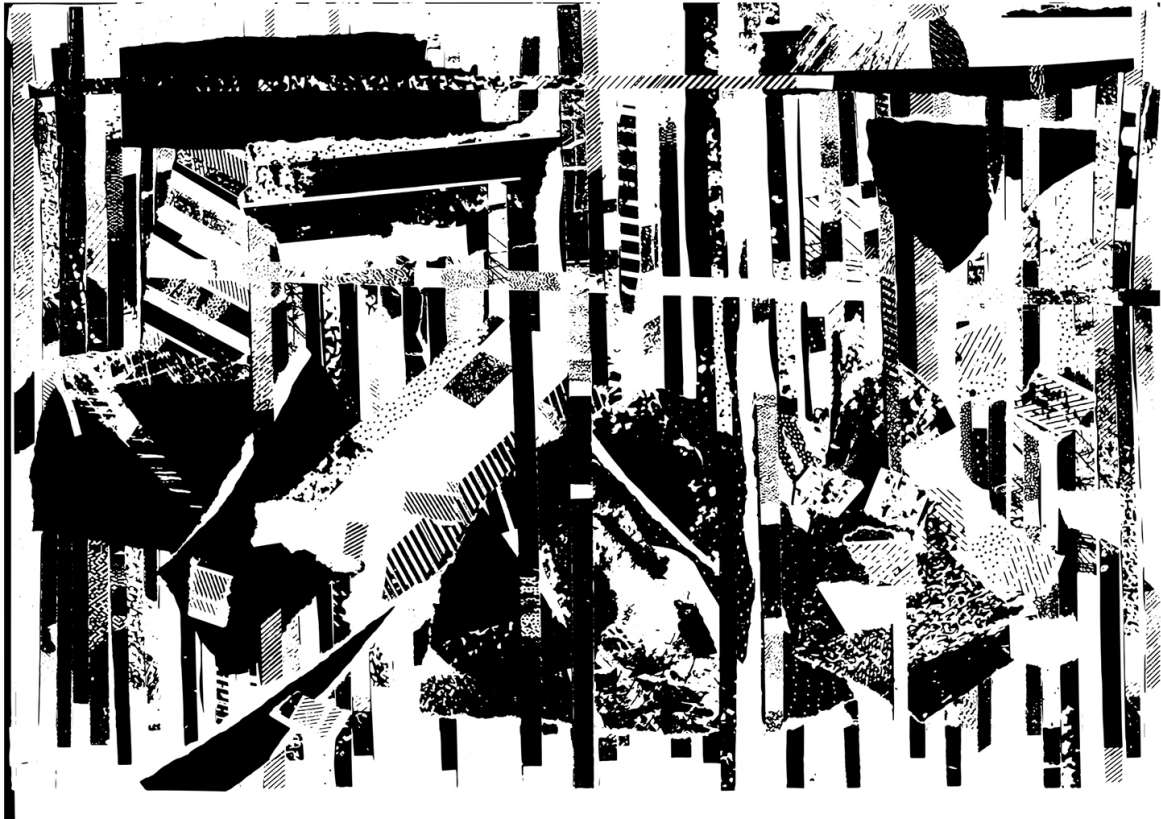
6-3, technika mieszana, druk cyfrowy, papier, 200 x 130 cm, 2017



11-b-2, technika mieszana, druk cyfrowy, papier, 200 x 130 cm, 2017



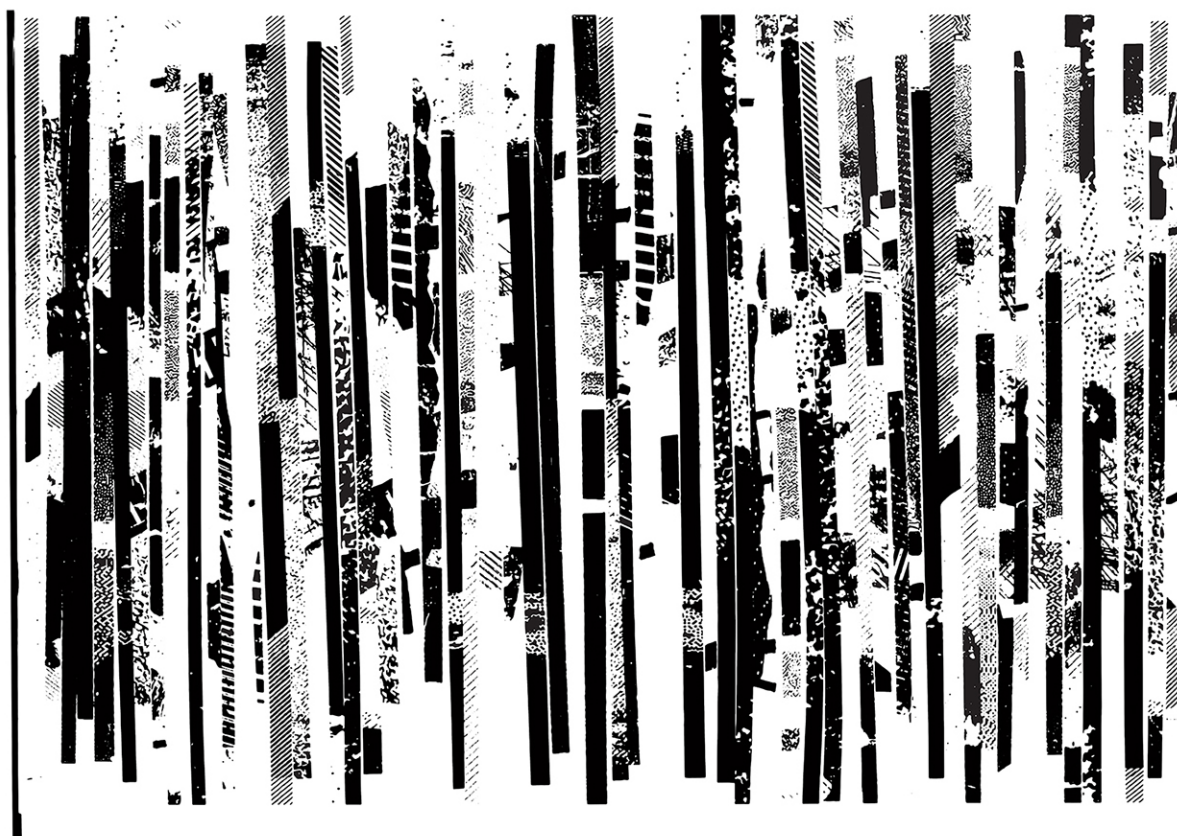
8-1, technika mieszana, druk cyfrowy, papier, 130 x 180 cm, 2017



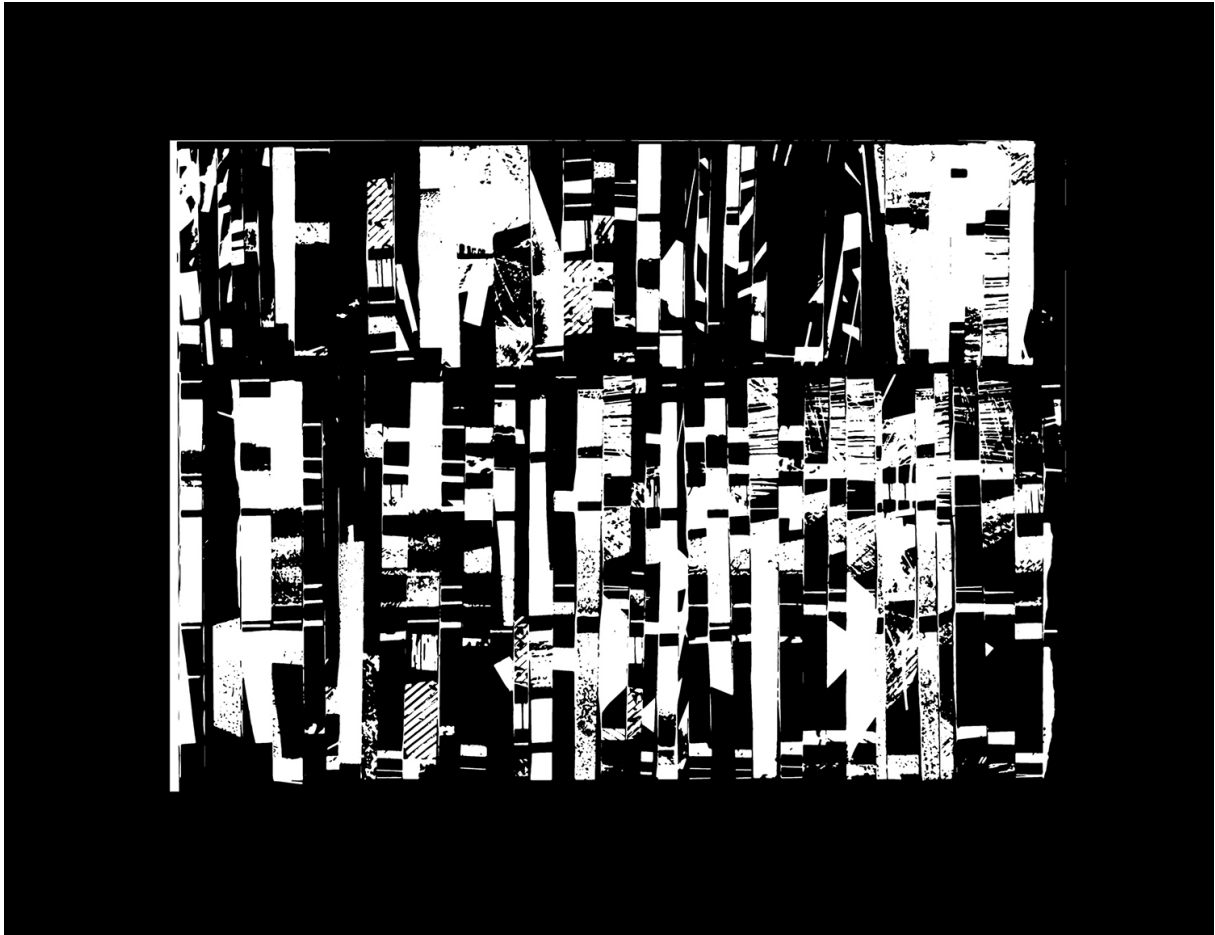
386, technika mieszana, druk cyfrowy, papier, 130 x 180 cm, 2017



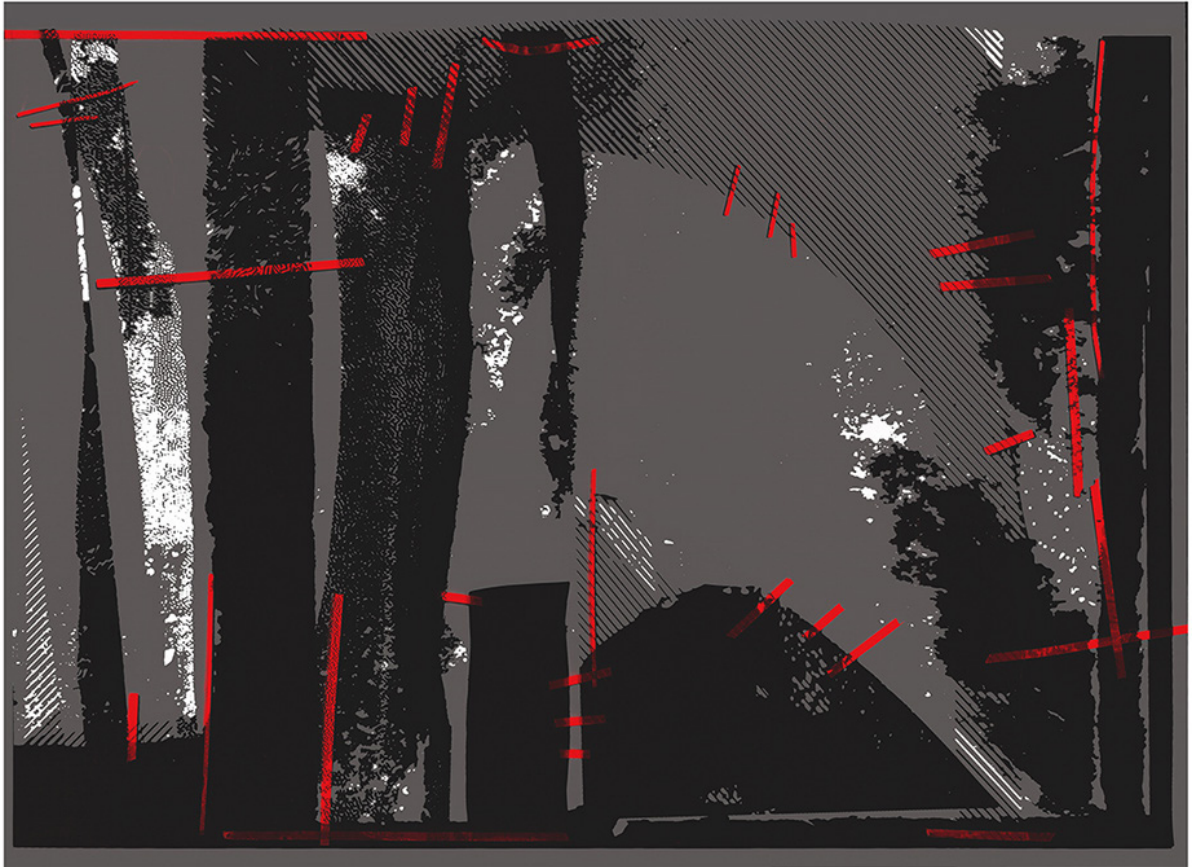
207, technika mieszana, druk cyfrowy, papier, 130 x 190 cm, 2017



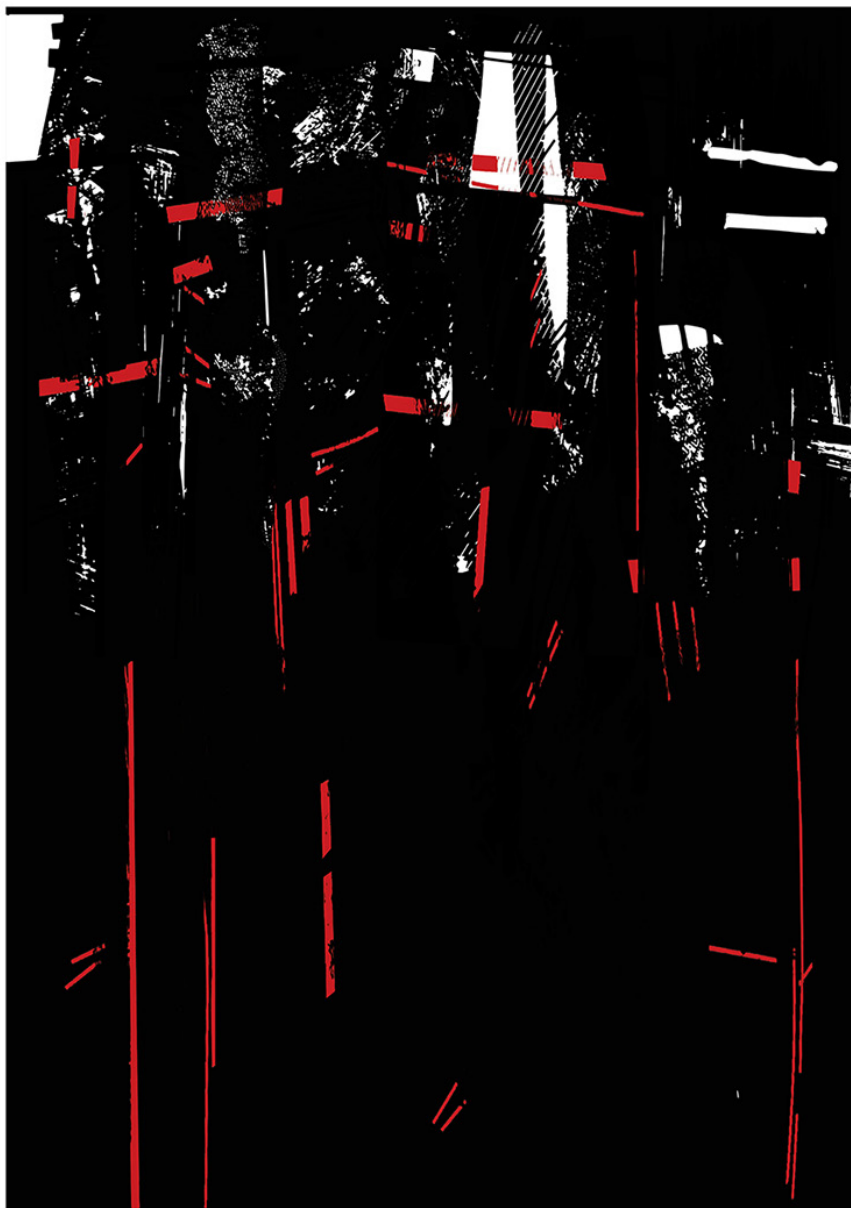
365, technika mieszana, druk cyfrowy, papier, 130 x 190 cm, 2017



371-invers, technika mieszana, druk cyfrowy, papier, 70 x 100 cm, 2017



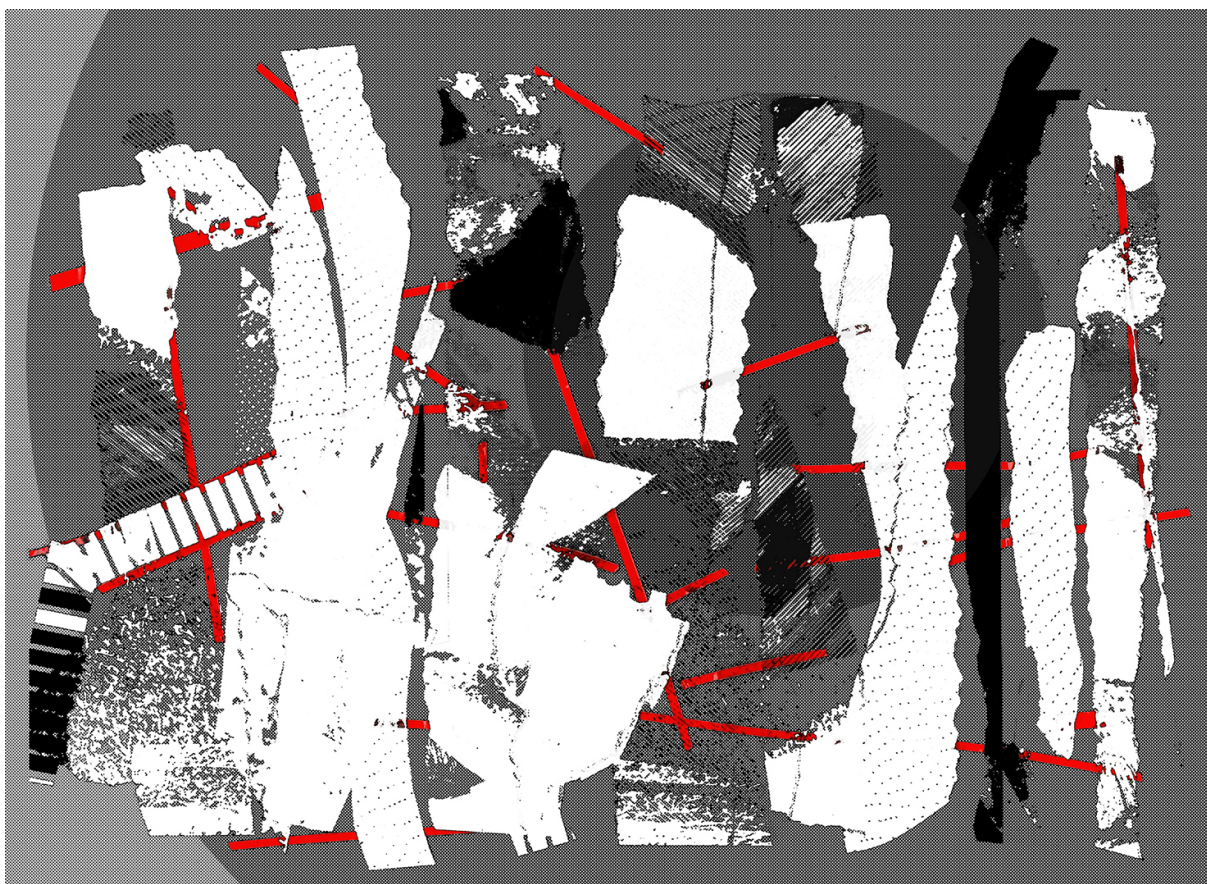
12, technika mieszana, druk cyfrowy, papier, 105 x 110 cm, 2017



333, technika mieszana, druk cyfrowy, papier, 120 x 90 cm, 2017



421-8, technika mieszana, druk cyfrowy, papier, 105 x 110 cm, 2017



Połączenia, technika mieszana, druk cyfrowy, papier, 70 x 100 cm, 2017

Part V

English translation

Strzemiński Academy of Fine Arts in Łódź

PhD DISSERTATION

**Reinterpretation of my own creative outputs,
as a process in search of means of artistic expression
in the authorial collection of graphics**

Phd Dissertation Supervisor

prof. nadzw. ASP dr hab. Marek Herbig

Author

mgr Katarzyna Jagodzińska

Translated by Ewa Wasilewska

Łódź, 30.10.2017

The important thing is not to stop questioning; curiosity has its own reason for existing. One cannot help but be in awe when contemplating the mysteries of eternity, of life, of the marvellous structure of reality. It is enough if one tries merely to comprehend a little of the mystery every day. The important thing is not to stop questioning; never lose a holy curiosity¹.

Albert Einstein

TABLE OF CONTENTS	Pol/ Eng
Introduction	6 / 71
PART I	
Inspirations	8 / 72
Art of merging. New media - new possibilities	9 / 73
Searching for a style	13 / 76
Interpretation - Reinterpretation	14 / 76
PART II	
Process of searching – realisation of the dissertation	16 / 78
Record of gestural trace	16 / 78
Digital record	16 / 78
Analogue Darkroom	17 / 79
Collage	18 / 80
Structures of abstraction. Images in my memory	20 / 81
Process	24 / 83
Strips. Analysis of transformation	25 / 84
Digital studio. Transformation of image	29 / 86
Image. Duality of image	32 / 88
Perceiving images in a different way. Graphic arts for blind persons	33 / 89
Medium. Raster. Braille dots.	35 / 91
PART III	
Summary. Conclusion	38 / 91
References	42 / 96
Internet sources	44 / 98
List of figures	45 / 99
PART IV	
Reproductions	47 - 62
PART V	
English translation	65 - 99

Introduction

In the “world of images”, the record of gestural trace became the first medium that enabled people to perpetuate their emotions, their thoughts, their character, and mood. The act of creation, the compelling diversity of our subconsciousness, and all those trails of gestures left by painters and graphic designers - they all transmuted into my inner motivation to accomplish this doctoral dissertation. The need for substantialising of subjective image experiences, together with the simple curiosity about the world, became the trigger for my individual and artistic experiments.

The *process of exploring* plays itself a crucial role as a theme and motif in my artistic work. I am interested in combining different processes (manual and digital) and distinct matters. Searching for the new value of graphic expression and diversifying the field of graphic arts by conferring new creative possibilities on it – this is the priority to me. I consider the process of overcoming obstacles and making my own choices, but also any possible failures in the area of my experiments, to be inevitable components of my work. The doctoral thesis is, so far, a great unknown for me.

While working, I perpetually ask myself these questions: *why, for what purpose and for whom?* And my answer is: it is an interpretation of my own works, the need for explaining and visualising the language of graphic arts to the blind people. While working, I make use of new media, willingly combining my artistic experience with different disciplines of art. I am interested in experiments concerning unification of creative processes and in analysing their interference. The combination of different techniques and drawing on my previous experience in the field of workshop graphics, drawing, painting, photography, and 2D / 3D computer graphics, help me discover previously unexplored area of creative process. It allows for limitless number of new creations and searching for new means of expression which contribute to the interdisciplinary character of my work.

The work of plastic art, as an autonomous answer to a subject matter, shall constitute this doctoral thesis. The work shall comprise of the collection of works made by using mixed media. The aim of my doctoral dissertation *Reinterpretation of my own creative outputs, as a process in search of means of artistic expression in the authorial collections of graphics*, is to accomplish the scientific and artistic work in the domain of plastic arts. My dissertation aims to increase the knowledge in the discipline of fine arts.

The most important artistic problem raised in the topic of this dissertation, is the term „*reinterpretation*” as a synonym of the term “*interpretation*”. The artistic assumption I made, is intended to pay attention to „*reinterpretation*” as an important tool in the whole creative process. It is both an interesting artistic medium and scientific method, leading to the better understanding of the piece of art and the change of the artistic style. The scope of this doctoral thesis reflects long lasting process of exploring, experiencing, and completing of theoretical data, which allows to highlight the role of interpretation in search of new means of artistic expression.

Working on my dissertation, I make use of my own artistic experiences (letterpress printing, intaglio, offset). I plan to use the collection of drawings and sketches, the traces of gesture, as a research material. I consider the possibility of experiment with the noble techniques of photography to explore new forms of artistic expression. Searching for the best method of visualising, I plan to experiment with photographic plates (negatives and positives). My earlier works shall undergo a trial of reinterpretation.

My artistic work, the collection of graphics, shall be described in this doctoral dissertation. The dissertation shall consist of five parts. In the first part, I shall discuss my inspiration and the concept of new media in the context of the 21st-century art. The second part of this thesis shall constitute a detailed description of the searching process in performing my artwork, with respect to the consecutive stages of creative processes. The third part shall contain the research results of the process, bibliography and the list of figures included in the previous parts of the dissertation. The fourth part shall include the reproductions of my artistic works. An English translation shall constitute the fifth of this doctoral thesis.

PART I

Inspirations

It is not easy to point out the most important mobilizing factor (*spiritus movens*), which became decisive in crystallizing the idea of my doctoral dissertation. Was it just a design, an experience, or some behaviour? I have been gathering information about Far Eastern and Arabic calligraphy for a few years. I described the relation between the calligraphy and abstract painting in my MA thesis *Kaligrafia, jako inspiracja malarstwa abstrakcyjnego na podstawie wybranych przykładów*. A variety of gestural traces in the art of calligraphy played a significant role in search of inspiration for this doctoral thesis. An original stroke of the brush leaves a distinctive calligraphy sign - a *zen* sign, a mystical “*symbol of the spirit*”².

Calligrapher creates a work of art on a piece of paper, using the tool (brush, stick, etc) in his distinctive way. This “work of art” is a medium of thoughts, experiences, emotions, dreams, and feelings. The trace of the gesture reveals the qualities, personality and speaks in original and individual way. This trace is specific to human beings, and it contains the record of everything that is secret, individual, sometimes hidden inside. The record contains information about the author. The calligraphy specifies the pure essence of the creation process. It requires patience and teaches humility for the manual, arduous work of the creator. The record of the calligraphy gesture - an individual note from the artist, a kind of “meditation”, a creative act of unity of man and his work –transformed into a subject matter for further research work.

The mystery included in the trace of gesture of Robert Matherwell, the arabesques of Mark Tobey, the paintings of Francis Francis, the gestures of Franz Kline, the traces of wide streaks left by Pierre Soulages, or in the expression of Georges Mathieu, the scratched or painted mark of Hans Hartung, - evolved into individual search and experiences. These paintings of the great masters, as interpretations of the gestural trace, shall stay with me forever.

In the area of my research, there is a constant search for the most accurate copy of the gestural trace in different techniques and a specific kind of reinterpretation as a creative process. I search for different artistic means and – which is new for me – for individual, personal, and objective „language” of graphics. My desire to create a new artistic value – both original and individual - turned into another challenge.

1 Fedirko, *Einsteiniana*, „*Alma Mater*” nr 114, maj 2009, p. 80.

2 D. A. Anfam, M. Beal, E. Bowes, A. Callen, D. Chandler, J. Collins, S. Hackney, C. Meredith, J. McCleery, R. Perry, C. Villers, N. Watkins, J. Welchman, *Techniki wielkich mistrzów Malarstwa*, przeł. Dorota Stefańska-Szewczuk, Monika Dolińska, Bożena Mierzejewska, Warszawa: Wydawnictwo Arkady 1999, p. 441.

Art of merging

New media - new possibilities

Contemporary art has some qualities of the *Great Collage*. Since avant-garde, all aspects of contemporary art have been characterized by a continuous change of convention, mixing artistic techniques, and the innovative approach to the recent technologies. Especially today, the attention is attracted by creation, different style and innovative image. *Postmodern art does not aim to create the entirety, unity, it is hybrid, it is illusory, it takes time to give it a name, to grade, to evaluate it. Currently it is incomplete and needs to be supplemented*³. The processes of combining contradictions, mixing paradoxes and transformations are characteristic to the contemporary art. New forms of different conventions and techniques, which go beyond the existing exploratory field, come into being from the merger of various activities. This is notably visible in the combination of art, science, and technology, called the new media. The complexity and multifacetedness of new media art (intermedia, multimedia) are noticeable in new bio-art projects, robotic and symbiotic art. The new tendencies represented by Guy Ben-Ary, Frank J. Malina, Paul Vanouse, Monika Fleischman, and Wolfgang Strauss are developed in science laboratories, in the fields of information and communication technology, far away from the traditional art studio. Works that developed from nanotechnology, biotechnology, despite all controversies they arouse, they are treated as a work of art in full measure.

The questions: *where are we going? Who is a contemporary artist - a scientist, an explorer or a wizard?* seem to be very topical. An aesthetic state of contemporary art has changed to the extent that it is necessary either to adopt a new language of art into the language of *new media*⁴, or change the existing one. New terms, such as variability, modularity, transcoding, interactivity, cyberculture, automation, cyberspace, nanotechnologies, holograms, stem cells, have been absorbed into the language of fine arts.

Do we know where the boundary lies? Are there any limits in art, or everything is possible without limitation? There are more questions than answers. Theoretically speaking, *a work of art ... has the capacity to delight, to agitate or to shock*⁵. However, *artists, indicates that contemporary art should not be interesting, but its duty is to provoke the viewer, to ask philosophical questions, in particular, it has to call attention to the creative process*⁶. I am convinced that we should believe in the great power of art, *which itself - in the times of great transformations, intellectual anxiety and the development of new technologies - on the basis of its own substance, reveals problems and meanings that can only be expressed by its own means*⁷.

The period after the Second World War in America and Europe may serve as an example. Many trends of modern art developed as a result of dramatic events in the world, in the time of great transformations, rapid development of cities, industry and the emergence of the new technologies. At that time, despite the hardship and difficulties (the *Great Crisis* in America, the war, and the post-war years), especially the artists regained their self-esteem, believed in their own strength and independence, and framed their own reactions to the surrounding world⁸.

3 G. Dziamski, *Lata dziewięćdziesiąte*, Galeria Miejska Arsenal w Poznaniu, Poznań 2000, p. 10.

4 L. Manovich, *Język nowych mediów*, przeł. Piotr Cypryjański, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne Spółka z o.o., Warszawa 2006.

5 Wł. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć: sztuka, piękno, forma, twórczość, odtwórczość, przeżycia estetyczne*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2012, p. 23.

6 Anish Kapoor „Descension” solo show, Source: URL: www.youtube.com/watch?v=x7sx0zsUjP4,html[07.10.2017].

7 A. Kępińska, *Żywioł i mit*, Wydawnictwo Literackie Kraków 1983, p. 5.

8 B. Rose, *Malarstwo amerykańskie XX wieku*, przeł. Halina Andrzejewska, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1991, p. 44, 69, 77.

Nowadays, science and technology play a decisive role. Technology changed the old world into “new”. Along with the world, they also changed the art into a “new” one. New trends and new concepts came up in art. The imagination of a contemporary artist did not resist changes, and he goes beyond the impossible fields of exploration, due to computer art. As a result of the cooperation between three areas: science, technology and art, an intellectual change took place. Fine arts, along with the new media, build a new vision of the future.

The influence of science and technology on art, including computer art, can be found in unlimited artistic possibilities, in bold solutions, searching for new themes and materials, in a novel content and form. As a consequence of these changes, a model of the aesthetic relation between the author (creator), his work and the receiver has also undergone certain changes. The creative process and the specific structure of the computer piece of work make the computer-generated artefacts of digital art integrate into the stream of new media, and rocket the world with the speed of optical fibre. They are freely available to millions of people, who “surf” the network of communication channels, electronic mail, and also web browsers (*World Wide Web* browser) originated in 1990 by British physicist Tim Bernes-Lee. Since 1993 everyone has free access to Internet and the world has become a “*global village*”,⁹ the moral responsibility of the artist and his activities has increased. Man has always been fascinated with technical novelties, technological discoveries, and he willingly uses them his in his life.

One cannot blame artists that they have been using the discoveries of science and technology for a long time with equal curiosity and enthusiasm in search of new forms of expression. The computer was reduced to the role of a tool and it is perfectly suited to it. Graphics performed with the aid of digital programs is an individual form of expression in art. Due to digitisation of programs and devices, the artist-creator has a lot of possibilities in search of new means of artistic expression.

Computer graphics has a long and difficult history. Before it was fully appreciated, it had to confront its strong competitor, the centuries-old tradition of workshop graphics. The definition of computer graphics determines its place in the domain of computer science, far from the department of art. A source of such invention as computer graphics, can be found in military projects, visualization of Boeing cabs. At the time when this novel domain came into being, its important attribute and new value was observed - the transmission of information by means of the sight organ, which is a perfect carrier of data from the world around us.

Digital techniques represent virtual creativity and their tools are peripheral devices, graphics software, graphics tablets, cameras, etc. New devices require knowledge of the general science, laws of mathematics, logic, familiarity with the interface of graphics programs, their principals and service. New devices have significantly broadened the understanding of traditional artistic workshop. The dynamic technology development requires the artists to learn fast and to implement the technical innovations.

Digital art was adopted by the artists and became an autonomous domain of art. The diversity of computer-aided design is apparent in the global definition of the term *digital graphics*, *artistic computer graphics*, and *digital art*. The history of computer graphics and engaging computers into the autonomous fields of art are described by Marek Hołyński in an interesting work: *Sztuka i komputery (Arts and computers)*¹⁰.

9 M. McLuhan, *Wybór pism*, translated by Karol Jakubowicz, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1975, p. 31.

10 M. Hołyński, *Sztuka i komputery*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1976.

The works of the following pioneers of computer graphics: Peter Struycken (Fig. 3, 4) Sumner Lloyd (Fig. 1), Colin Sheffield, Desmond Paul Henry (Fig. 2), Aaron Marcus (Fig.5), Georg Nees (Fig. 6), A. Michael Noll (Fig. 7) are the examples of using the new artistic medium. These examples represent the first experiments from the 1960s and 1970s, performed by means of computers, recorded by the first, presently archaic, plotters and printers. Only a few of the earliest computer graphic works may be found in the museums in form of a plotter printout or a publication. Majority of the first graphic experiments were only displayed on the black-and-white computer monitors. There is an incomplete photographic documentation of the results of these visualisations.

Undoubtedly, the virtual, digital world is far from human nature. In the 1970s, Marshall McLuhan highlighted the problem of this type of alienation¹¹. We must admit that we are doomed to the world of *Wiki-science*, *Wiki-knowledge* (knowledge-sharing communities) contained on many virtual platforms. Presently, especially for authors, it is important to question the identity of a contemporary artist who creates his work using a computer. *Identity, a term of multiple meanings, more or less convergent, due to the fact that in all cases individuals and groups inevitably undergo numerous changes, but they retain certain qualities that decide who or what they are, and distinguish them from other individuals and groups* - among the numbers of the descriptions in encyclopaedias and lexicons, I consider this one the most accurate.

The problem of the identity of the *original of the work* of art is equally important. Technological advance and the character of the work give the author many possibilities, the choices of technique, recording, as well as the choice final presentation (e.g. print, video, film). The record may be on a virtual matrix, a digital platform; it may exist in the network or in the form of digital print. Artists can choose from a wide range of recording possibilities, on many printing substrates (paper, metal, glass, PVC, plexiglass). The potentiality of the final presentation may be observed in graphic reviews, competitions, and numerous vernissages in Poland and abroad, which confirms experiments with the printing form and recording on different types of media. We can watch interesting final presentations at the International Digital Graphic Arts Biennial in Gdynia. Digital media and novel printing methods also gain acceptance at exhibitions and competitions of International Triennial in Krakow, International Triennial of Small Forms of Graphic in Lodz.

The choices of the way to expose the work, of its form and place, together with the risk involved in that options, belong to the artistic choices. The process of creation is a component of creativity. In a spate of artefacts - paintings, the author-creator has also the right to decide on the form of dissemination of his work. When the author makes his work available via *Internet (inter-network)*¹², he loses any control over his work. In my opinion, the original signature of the author on digital printouts is important for determining the value of the original. There are also interdisciplinary projects, intentionally planned by the artist, in which other people are encouraged to take part in co-authoring of the work. The projects of this type aim to inspire and encourage other participants to develop the work which was initiated by the author. There is a new term for this form of artistic creativity: "*shared authorship*"; it includes limitless options for developing the work by many authors¹³.

11 M. McLuhan, *op.cit.*, p. 56 - 57.

12 Source: URL: www.internet.arct.pl/czym_jest_internet.html[20.09.2017].

13 R. W. Kluszczynski, *Sztuka w cyberkulturze*, [in:] *Kultura i sztuka u progu XXI wieku*, red. S. Krzemień - Ojak, Białystok 1997, p. 212.

Searching for a style

According to professor Grzegorz Sztabiński, *originality - is one of the most important features of the work*¹⁴ What is originality, especially nowadays? Is it something unusual or perhaps differentiating of the work?

The development of science and technology gave the artists at their disposal unprecedented richness of media. Art, since Marcel Duchamp, also allows for a multitude of interpretations. From the 20th and 21st century, artists strive for uniqueness in their search of originality, using conspicuous or astounding media. What is an individual style? Is it just a combination of means of expression and the content of artwork? Or is it something more: a thought, an idea, a message? It seems that originality is a feature of the artist's identity and his artwork. Originality is one of the criteria in defining the artist's own individual style through the set of means of artistic expression contained in the piece of work. The majority of artists search for their own style or tend to create it, often with a touch of manners. I am convinced that the identity of style is an explanation, a message from the author to the recipient. This is the ability to determine his (the author's) place in art. It is faithfulness to the goals, to the self-ideals, to him. An individual way of composing the elements constitutes the original style of each artist, the unique character of the image.

It is the author with his message to the world who remains the most important in every artwork! Bożena Kowalska [in] *Sztuka w poszukiwaniu mediów (Art in the search for the media)*, reasonably points out the opposition between the old methods, techniques, and the innovative approach in application of previously unknown media by modern artists. An artist blessed with artistic self-knowledge, and at the same time, guided by the will to transform his knowledge to somebody and aware of its originality, he is forced to seek the original medium¹⁵.

Interpretation / Reinterpretation

The term "*reinterpretation*" comes from Latin interpretation, which means "explanation", as a synonym of the term interpretation, is a re-execution, a re-reading, and a re-explaining. An important feature of art is its distance to reality, manifested in the freedom of interpretation, which allows to uncover the unprecedented dimensions of art. Interpretations of original works are present in all areas of art (music, literature, film, photography, sculpture). Interpretation of objects, such as the scaling, significant enlargement in the sculpture *Planet* by March Quinn installed in the *Gardens by The Bay* in Singapore (Fig. 9) and Lorenzo Quinn's work *Support* (Fig. 8), change the content, form, and author's message. Artists are particularly sensitive to the problems in the modern world. Aforementioned Lorenzo Quinn, in his work *Support*, paid attention to the climate change and sea-level rise which jeopardise Venice.

14 G. Sztabiński, *Sztuka, antysztuka, niesztuka - z problemów negacji sztuki w tendencjach awangardowych*, [in:] *Studia Filozoficzne Nr 1*, Polska Akademia Nauk, Instytut Filozofii i Socjologii, Warszawa 1989, p. 96.

15 B. Kowalska, *Sztuka w poszukiwaniu mediów*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1985, p. 23.

In painting, the interpretation is often a part of artistic expression, for example, the interpretation of Diego Velazquez's famous painting *Papież Innocenty* by Francis Bacon (Fig. 10,11), Leonardo's *Mona Lisa* and Duchamp's *L.H.O.O.Q.*, and the interpretation of Niki de Saint Phalle's *Three Graces* and Raffaele's painting of the same title (Fig. 12, 13).

In the 1990s the discourse was triggered by the adaptation of William Shakespeare's play *Romeo and Juliet* (1996) directed by Baz Luhrmann. The plot of the play was transferred into the modern times of teen gangs, competing subcultures of Verona and along with original music they shocked with author's impertinence and bold line-up, however, they became an interesting interpretation of the literary work.

In avant-garde art, we may also find the examples of controversial works of music, which, paradoxically, attract attention not to the form, but to the interpretation of the work of music, by stressing the importance of different sounds that close in on the work. As the examples may serve the work 4 '33 which contains 4 minutes and 33 seconds of silence "played" by the orchestra, any instrument or band, or *Imaginary Landscape No 4* by John Cage. Nam June Paik, in 1959, created an interpretation of Cage's work, in the form of performance. The song was entitled *W holdzie Johnowi Cage'owi (A tribute to John Cage)*.

What causes the most controversy, discussion, dilemma, or misunderstanding is a change of the form of work. Interpretation introduces drastic changes in many cases. Only the elapse of time allows for a distance to the work, enables to interpret / re-explain it and, first of all, to understand the piece of art and the message from the author.

When analysing my own work, I am obliged to interpret them in the context of the times I live in. They reflect the relations between ideas and realities of the times of their origins: the characteristic complexity of 21st century art, full of transformation, new media intermingling, unprecedented connections, rapid changes. In the context of my dissertation, I wondered if I had the right to interpret my own works. Was the flux of time adequate to understand my works and explain them again? Shall I be able to reinterpret and re-explain my work distantly and objectively? Shall I find appropriate interpretative methods to use them in artistic processes? The lapse of time played a decisive role in my creative processes, decisions, and the choices I made.

Part II

Process of searching – realisation of the dissertation

Record of gestural trace

At the first stage I created works that became a record of gestural trace. The tools I used in the work were: brushes, sponges, rollers, scouring pads, metal scratches. An enchanting gesture of the hand, an expressional motion of the arm, or the hard print of the brayer were fixed in the technique of wash with the use of Chinese ink, tea, acrylic paints: matte and glossy. Different kinds of paper - white, black, or coloured with tea, thick and thin, rice paper - became the basic medium on which the gesture and tools traces were written. The format of the works is varied. Both small and large-format works were created.

I spread the paper out the floor in the oriental manner. Holding a container with ink or paint in hand, I felt free to move in a spontaneous way. I also used sgraffito technique (Italian *graffiare* - to scratch), and I was scraping paint and ink off with scouring pads, wire brushes and dry points. Contact with nature evoked strong emotions, which influenced the progress of the creative process. Mysterious force was closed in a sign, a wavy line, a stain, an individual use of a tool that leaves a trace. The records of ideas, feelings, emotion, freedom, and creative enjoyment became the foundation and research material in the further process of creation.

Digital record

The camera with its enhanced optical system is a universal device that allows for recording images on the computer via direct connection or memory card readers. In the next stage of my work I used digital camera, a reflex camera with the following parameters: the body *Canon EOS 5D Mark III*, with *Canon EF 24-70 mm* lens, brightness 1:2.8 L (22.3 MP). Afterwards, I scanned my works on the *Epson Perfection V370* Photo Scanner.

For the best quality of research material and for maintaining the highest image accuracy, I used a digital negative, a digital raw image format (*RAW format*). RAW files store unprocessed data recorded by the camera. Large RAW files need to be processed by special graphics programs, after the files have been delivered from the camera to the computer. To record scanned digital images, TIFF format (*Tagged Image File Format*) with 1200 spi is used. The selected TIFF format (*.tif or *.tiff extension) does not limit the possibility of transferring between different graphics editors without having to convert them for reading by another graphics program. The 1200 spi scanner extended the possibilities to create more dots per inch in digital recording, and thus allowed for increasing, e.g. the scale of printing with a small size of the original output. At this point, the precise (*correct*) definition of the resolution of the spi scanner needs to be explained: scanners cannot write *dots per inch (dpi)*, because they do not create dots, such as printers, plotters, imagesetter, but they create *samples per inch (spi)*¹⁶.

16 D. D. Busch, *Skanowanie dla profesjonalistów*, translated by Piotr Stefańczyk, Wydawnictwo RM, Warszawa 2005, p. 47.

TIFF is a flexible format; therefore, it supports RGB and CMYK colour models, alpha channel (colour component representing the degree of transparency), grayscale and vector and raster graphics. Awareness of the colour areas of the additive model (RGB, monitor) and the planned final graphics presentation, possibly in the subtractive colour model (CMYK, printing) allows for working with TIFF files. The visualization of a digital image (such as its printout or on-screen display) is no longer a digital image, but an analogue one. Copying an analogue image, always involves a loss of quality. The digital image is perfect, its copies do not differ from the original, which also implies the question about the identity of the artwork.

Analogue Darkroom

In a search for the perfect methods of copying natural traces of gestures, I entered the darkroom, led by intuition. Intuition plays an important role in the process of cognition. We cannot doubt the pure and attentive mind. An opinion that intuition is stronger than deduction is included in Descartes' thesis¹⁷.

Previous experience with noble photography techniques induced me to use two types of techniques known as oil print process and gum bichromate. Pictorial photography, from the 19th century (the invention of daguerreotype), became an imitation of painting, a copy of reality. The controlled interference of the artist in each positive print changes the mechanical nature of the image. It is not possible to obtain two identical prints in the process of reproducing pictorial photography. This photographic technique, due to its specific artistic means, is similar to paintings and graphic. Experiments with photography and graphics became the basis of my research in my experience with the interpretation of gestural traces.

While in the technique of oil print process, a relief appeared on the gelatinous surface and the manual application of the dye had a significant effect on the final form of work, the choice which trace of paint shall I put, was my individual decision. However, in the technique of gum bichromate, the colour of natural pigments wasn't saturated enough, and the most important - it was non-persistent. Pigments, despite their high density and many attempts to use different proportions of chemicals, did not bind to gelatine and floated off the surface. The creative process contains the element of failure, and I experienced that in my attempts to trap the traces of gesture in noble photography techniques. My experiments to save individuality and emotional state were interesting and experimental.

However, a suitable method (a proper proportion of chemical composition) was not found while performing the work in accordance with the rules of dealing with noble techniques. At this stage it would help me to work out the assumed effects, contained in the topic of my artistic and research work. The transformation of abstractional forms into photosensitive surfaces was an innovative action in the field of noble photography. Noble photography techniques, from the very beginning, aim to reproduce and imitate the real world. The assumption of my research work did not include the representation of beautiful images of reality, but the search for reinterpretation of my earlier works, as multidirectional individual methods in the creative process.

17 R. Descartes, *Prawidła kierowania umysłem. Poszukiwanie prawdy poprzez światło przyrodzone rozumu*, translated by Ludwika Chmaja, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Kraków 1958, p. 12.

At this stage it was necessary to abandon and finish the experiment with the above-mentioned medium. The difficulties I have encountered convinced me that I need to take another action and try again with new media. I had to believe in success in the next stages of my work and I decided enthusiastically to continue searching for new solutions and methods.

Collage

The multidimensional nature of 20th century art comprises of multi-layered systems, multifaceted creative activities, and endless arguments about *what art is?*

In the spirit of the rapid development of the civilisation, a broad spectrum of new artistic expressions appeared which enriched the artistic workshop of the artist. The Cubists, especially Pablo R. Picasso (Pablo Ruiz y Picasso) and Georges Braque, applied in their works materials and tools that went beyond schemas.

Collage (French *-collage*, means “sticking, paper wrapping”), the technique created around 200 BC, in China, was a forgotten technique. The current precursor of the term *collage* (from the French word *coller* – “to glue”) was Braque. As a result of the experiments with paper sculpture, *papier collé* was created (Fig. 14, 15).

The technique of putting the pieces of paper on the drawing or on the surface of the canvas, was shocking, but it diversified the boldness of artistic expression. It allowed for following the Cubists principles, which resulted in combining the pieces of paper with other techniques, such as drawing, painting. Implementing new materials allowed artists to rise above the flat convention of the image surface into space and to create new forms of artistic expression.

The technique of gluing or assembling into the intended entirety, applied by the Cubists: P. Picasso, G. Braque, J. Gris (*papier collé*) was willingly continued by the Dadaists, in particular, Kurt Schwitters - the classic of pre-war collage, and the Surrealists, such as Max Ernst, among others. The collage, eagerly combined with other techniques, allowed for the possibility of further intensification. Picasso discovered the option of collage in the process of combining and coalescing of various substances and objects on the surface of the image, which became a common image for all the elements and objects used in the process of creation.

In the course of history, collages developed into spatial, three-dimensional compositions of the ready-made elements, also known as *assamblage*. The examples of this technique include the compositions of: R. Rauschenberg, Man Ray (Emmanuel Rudnitzky / Radnitzky), Jean Dubuffet (Fig. 16), and T. Kantor (Fig. 17), W. Hasiór in Poland.

Braque and Picasso were aware of one important aspect: the passage of time and the inevitability of the destruction of the works, especially, the fragile collage. André Breton wrote about Braque collages after twenty years; about the impermanency of works, *the passing of the blue and pink cut-outs, of the papers that went yellow, the magnificent papiers collés of 1913*¹⁸. Time always has a negative effect on every work of art.

18 J. Golding, *Kubizm*, [in:] *Kierunki i tendencje artystyczne sztuki nowoczesnej*, Tony Richardson i Nikos Stangos, translated by Halina Andrzejewska, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1980, p. 115 - 130.

Structures of abstraction

Images in my memory

The art of processing is not unique for the beginning of the 21st century. Nineteenth-century inventions (such as photography and Babbage's Analytical Engine), as well as typical avant-garde techniques (the collage technique in particular), significantly influenced the character of 21st century art. In order to continue my work, I used the conversion of digital record into the transparent foil, which resulted in creating negative and positive images with the record of the gestural trace. Considering further research, I decided to take advantage of *Descartes'* (René Descartes) concept of cognitive principle described in *Prawidła kierowania umysłem*¹⁹. To conduct a cognitive examination, the scientist indicates a method of decomposing a complex entirety into smaller units and reassembling them in a new way, as an example of an easier cognition of smaller units separated from a complex unity. The philosopher (mathematician, physicist), whose thoughts and ideas inspire and constitute a valuable source of information, has primarily drew on the analysis of thought.

My idea was the division into parts in the physical sense, and the new system, the new composition, which enables new cognitive and creative possibilities. It lets go beyond the impossible. The process of spreading: an experience of cutting, tearing, ripping, the plastic shaping of the foil surface (melting, scorching, bending, shrinking) was important for the further creative process. The experiments at the limits of deliberate destruction, were a specific experience for me. The change of the surface and the shape of the foil, the variety of forms of particular pieces, created a collection of separate units, from which I began to design compositions.

I focused on the process of creation, without the drafts or design. I started my work with the foil elements, although I would prefer to refer to them as "autonomous entities", which came into being (were born) from the complex unity and gained a new life with a new artistic message from then on. Creating deliberate composition from individual elements gave rise to new stories and "new images".

In these images, the autonomous entities (negatives and positives), which differ from one another; sometimes they are flat, sometimes are convex, wavy, bent, sometimes of irregular edges, with the traces of gestures on the transparent surface - they all created their own world. The visual elements from the foil function independently. They (the positive and the negative) only accompany each other in particular compositions. In another arrangement, they overlap, they permeate, they create new rhythms, new collections of points. Sophisticated patterns, a web of lines, new structures, create a new common space. Overlapping surfaces of different shapes interact with each other. Forms that were independent of one another unite and form the new, inseparable entities. The abstractive forms make up the organised unity. The synergistic action of individual "forms" creates a new system that - by arranging on a o have a pictorial structure. Abstractive and independent particles unite into a new world.

In a resulting structure, not the sum of elements became relevant, but a common set of organised unity. Transparent surfaces (the positive and the negative) with the record of my various emotions and impressions, created one common trace, by overlapping one another. The time of many processes fell into one. The role of transparency, as a medium,

19 R. Descartes, *op.cit.*, p. 23.

was remarkable at this stage of work. It contained a technique, information about the trace of gesture. Transparency, and, in particular, its material feature - the permeation of layers, enriched the picture in the abstractive picture story, whose theme is the relationship between *autonomous entities* (elements of the foil) and *connectors* (red lines) that I created. In these compositions I can find the images from my memory. The whole composition is made of joints, gluing together with red adhesive tapes of different widths: 1 mm, 2 mm, 4 mm, 6 mm.

The choice of a red tape to combine the elements of the collage, is not a random choice, for several reasons. Red colour plays an important role in the analogue darkroom. In the photographic negatives, red light does not expose photosensitive materials. Red lines enriched the black and white compositions with new artistic means, acting as a connector.

Geometric shapes of strips and lines evolved into new visual motifs, in a specific dominant mode that enriches the character of the composition. The colour of pure red added some expression and strengthened the power of expression of the collages, previously limited only to the colours of white and black (Fig. 18, 19, 20, 21).

Connections are extremely important in the surrounding world, they change the structure, properties, and characteristics (e.g. in chemistry). Apart from reality, maybe in my imagination red lines connect images in my memory. They combine the images into a single unit, by creating a grid that I can compare to the elements of electronic components. They become a red accent which pause the images in my memory, an association, a combination of all layers. *...a man ... receives the loose impressions from the outside world, and unites them into a consistent image ... formulate his image of the world ...*²⁰.

Nowadays, we can find in graphics the use of connections, a kind of collage of different experiences, techniques, processes – both manual and from the areas of new media (photography, digital programs). The domain of art, such as graphic arts, encourages for exploration, experiments, and connections. It favours individual working methods with the employment of technical challenges. The technique becomes a medium that the artists - along with new means of artistic expression- are interested in. The technique of collage has been modified by artists to photo collage, montage, *décollage*. An example is the Czech artist Jiří Kolář (1914 - 2002), for whom the reproductions of works by Rafael, Renoir, Leonard, and Vermeer became the material for collages²¹.

Other forms of artistic expression became *décollage* or the collages of torn-up poster fragments applied by the Affichiste artists (also known as poster artist or poster designer), such as: Raimond Hains, Jacques Villeglé, Mimmo Rotella²². Guy Catling's collages make the war reality less cruel.

The techniques of collage or photomontage are interesting and did not lose their freshness, despite the lapse of time. In Polish art, this kind of artistic expression has been inspiring since the time of the interwar avant-garde: Teresa Żarnowerówna, Mieczysław Szczuka, Janusz Maria Brzeski. The following Polish artist, who used the technique of collage, should be also mentioned here: Kazimierz Podsadecki, Mieczysław Bermana, Aleksander Krzywobłocki, Stefan Themerson, Władysław Daszewski. The artists willingly make use of such medium as

20 Wł. Tatarkiewicz, *op.cit.*, p. 306.

21 Source: URL: www.theculturetrip.com/europe/czech-republic/articles/ji-kol-his-life-work-and-cultural-significance-to-the-czech-republic/html[25.09.2017].

22 Z. Bauman, *Między chwilą a pięknem, o sztuce w rozpadającym świecie*, Wydawnictwo Officyna, Łódź 2010, p. 9 -13.

collage, for example: Jan Dziačkowski, Stefan Speil , Konrad. Maciejewicz, Roman Ciešlewicz, Pola Dwurnik, Zofia Kulik. For many artists, computer media becomes essential to compose collages.

Process

The process (from Latin *processus*) – is a sequence of interrelated events, changes, actions. The essence of 21st century art is the question of the importance of the creative process. Do the present days favour stability and finding the end on the way to perfection? 20th century is a time of ephemeral present, continuous changes, new changes, infinite processes, replacement, disposing of, recycling. The changes are rapid. Can this repetitive sequence of events be referred to as a process or just the process in infinity, discontinuity? The inevitability of the flux of time, its influence on the process of changes results in unexpected effects. Values which are results of previous events-changes create new values at the cost of the ones that undergo the process of decomposing, degrading. If the process is recurrent, decomposition into many parts becomes a new material, from which a new structure is created. The process changes into a tool – it evolves.

In the assumed topic, reinterpretation becomes such a process, the re-explanation of the previously created work. The process reveals everything that is necessary to be rebuilt. The progress of the process requires me to undergo constant changes. The process asks me the same questions over and over again, in a *continuous* and *constant* manner.

Can the process be repeated? It seems that each process has its beginning and its end. In my work, the multifaceted conditioning of the creative process enabled a recurrent, endless process that proceeds in both directions. In my experiments, the process becomes a repetitive entirety, a recurring cycle: of building, deconstruction and construction from the remnants. What was at the end, is the beginning. It transforms into the first question, the first issue, the first problem, the first material, the reference material, the substance, and the new material. In my dissertation, the process - as the sign of infinity - is an open composition. It transforms, it changes in time and space. Time passes by and affects my work. I critically examine, I detect imperfections, I want to make adjustments. The inevitable flux of time positively affects my objective attitude. I am keeping the distance to my work, I consider introducing a new course of thinking and I want to make modifications, transformations – to reinterpret my own work.

When discussing the doctoral dissertation, especially in the context of fine arts, it is important to remember the fragmentation of the creative process, the division into the artistic and scientific one. Scholars highlight the similarities between the two processes, but they also perceive fundamental differences. The characteristic feature of the artistic process is its variability, unique effect, freedom of creation, and originality. The scientific process is based on strictly controlled rules. Its character is far from artistic approach to discovery. Harmonising, reconciliation of such distinct activities, is an indicator of success in my research. The conclusion of my thesis is the application and reconciliation of the artistic and scientific processes.

Strips

Analysis of transformation

Considering the course of the creative process and searching for new means of artistic creation, at the next stage of my work, I scanned the collages, which I had created earlier, on the Epson Perfection V370 Photo Scanner in 1200 spi resolution. They were printed on a white paper in A4 and A3 formats. By taking a rational approach in the search for rules and methods, in my further work, I considered the possibility of partitioning them into parts once again. Paper - as a medium, the image carrier, enabled such activities as tearing, cutting, delamination. In search of novum, hidden deep inside my mind, I asked myself: what if the paper was a subject to physical interpretation?

The scholars claim that curiosity initiates all forms of deconstruction (dismantlement). I agree with this statement, since enquiry, searching, is an important premise in my action. Sheets of paper, with the records of collage printed on them, were subject to a test of cutting and cutting out in a special way. In order to obtain a circle-shaped cut, I tried to use knives, medical scissors, and punches. The effects were not satisfactory, they were too mechanical. The manual process did not allow for precise cutting out circles of different diameters, especially very small ones. For this purpose, I used blanking die for felt. Circles and rounds were cut out. Irregularity, jagged paper, inaccurate shapes of circles, created interesting visual and artistic effects. Why did I choose a circle? It is primordial form, a perfect shape close to each human being, which contains a deep, centuries-old tradition and symbolism. It is a symbol of the world, the cosmos, a sign of thought, infinity, a sun cult, a symbol of inner harmony. Symbol - a sign that is extremely significant in the history of mankind²³.

Conducting this experiment of cutting with bookbinding knife and tearing off printed collages on smaller parts requires an inner courage. I created the rectangular planes (strips) and irregular paper elements. A surreal image was spread before me. In the box, there were pile of useless paper sheets, a countless number of strips and stripes. It was terrifying result of destruction, in an intriguing, sculptural structure. In this very special moment, the words of Greek Zorba came across mind: ... What a beautiful catastrophe...? One may smile, but by analysing Nikos Kazantzakis' words, I presume that they have a profound philosophical sense. They include thoughts concerning the existence, life, repeatability of the cycles of nature, evanescence. They suggest that something new arises out of every destruction, the unity is created from multitude, the construction is made of deconstruction.

When it comes to the term "destruction", the ambiguity of this term as a quality or emotion and theoretical and practical aspects should be explained. In the positive sense, destruction, as a change agent in deliberate action, strives to pursue the goals. By contrast to the negative meanings associated with aggression, violence or the darkness of ritual rites, the intentional destruction is a factor of change. In a positive process, supported by curiosity and experience, it precedes the construction, and is inextricably bound to it. Walter Benjamin compares the dialectical process of destruction and construction to the Euclidean circle and he draws attention to the positive aspect of transforming the destruction into creation²⁴.

23 Wł. Kopaliński, *Słownik symboli*, Wydawnictwo Wiedza Powszechna, Warszawa 1990, p. 152 - 154.

24 A. Kołodziejczak, *Zarys problematyki pojęcia destrukcji. Dialektyka destrukcji i konstrukcji na przykładzie rozważań Waltera Benjamina i działań ruchu Dada*, [in:] *Estetyka i Krytyka 17/18 (2/2009-1/2010)*, pdf.[29.08.2017], p.195 - 200.

I had to decide, what next, what the next step would be. I recognized the common area of exploration between the two opposing phenomena, such as disintegration and the creative process. In modifications and transformations, I was looking for a positive, elevating side of destruction. I considered an intentional destruction, as analysis and synthesis. I tend to create harmony in the geometric pattern of the pieces of paper. In a set of vertical lines, one stripe next to the other gave the rhythm of the composition and created an impression of movement. The geometric nature of stripes allowed me to compose elements in a simple way, into the rhythmic patterns in new compositions. Visually, the dynamics of the surface, the type of vibration and the motion created by the elements, are similar to the ones that are displayed on monitors, tv-sets. The choice of the manual process, which consisted in gluing of the stripes and combining geometric elements into a oneness on the plane, prompted me to enrich the construction with the planes, ripped from the paper. I also tested the tracing paper, as a material that I used to weave the strips. Tracing paper subtly covered the pattern, which enriched the compositions with the impression of the second plan. In the works 386, 11-b-2 (Fig. 26), the stripes appear as a weaving weft. They are interlaced between the verticals.

I worked in silence and concentration. My intuition helped me to combine the observation of the world and the experience, my personal perception and imagery in one action. After the deep analysis, an intended destruction, decomposition, became the trigger for thoughtful design, new compositions, and the search for new.

Once again, the compositions were digitally recorded with the scanner on the virtual computer matrix. At this stage of the work, the computer became a tool or transformation (metamorphosis), necessary to reinterpret collages, which were previously created. Decomposition, after the analysis in the process of transformation, became a deciding factor in the process of constructing new compositions. Layouts of geometric elements, presented in an abstract way on the plane, constitute compositions of graphics, which are multitude. Simplified constituents have no real, realistic element. Regular repetition of vertical geometric contiguous forms, create a dynamic and rhythmic composition. Graphics are divided in term of stripes. Most of them are works which are achromatic, in black and white colour scheme. White and black colours *determine* layout of the elements and their shape²⁵.

The ground of the graphics 6-3, 11-b-2, 207, 8-1, 365, 318, 332, 386, 350, *Lord V* is white, they have a passive character, which emphasizes its flatness and neutral colour. The cycle of works 12, 333, 371-*invers*, 421-8 constitutes a contrast to white and black, and it is enriched with colour – the red accents. The black and white colour scheme emphasises the colour tension on the surface and creates contrasts. In the works 12, 333, 421-8, 350, *Połączenia* (Fig. 24 and 25) distinct colour accents, such as red elements, appear. In the analysed graphics there is a multitude of different geometric shapes.

The composition is a system of points, circles, and lines that occupy the whole plain surface. Their shapes imitate the stochastic screening or amplitude modulation halftone screening. The contiguous points adopt some complicated, irregular geometric forms. A complex line is created from multiple points, which are located close one to another one.

The size of the points, their shape and the degree of their density are important components of the composition, the designing of plan, space, the geometric consonance. The point becomes the source – the “*pra-element*” of my artwork²⁶.

25 P. Taranczewski, *O płaszczyźnie obrazu*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich - Wydawnictwo, Wrocław 1992, p. 139.

26 W. Kandyński, *Punkt i linia a płaszczyzna. Przyczynek do analizy elementów malarskich*, translated by Stanisław Fijałkowski, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1986, p. 29.

The groups of points, the interactions between them, provoke and bring out the strong rhythm and dynamics of the planes. The diversified, geometrizing flat forms were used in the composition. Forms are spatially distributed in regard to each other, on many layouts. Geometrical shapes of these presented forms are simply the points, the geometrical polylines, which were formed from the combination of these elements and the plane. The stripes, aligned rhythmically, run upwards, creating the highly dynamic systems.

The expression in the geometrical arrangement of elements and the rhythmicity of the shapes of different size, give the impression of motion in the graphics. There is a contrast in ply and the size between the shape of the points and the shape of the black striped geometrical forms. The source of light is undefined, it issues from behind the graphic as if it were perforating the ground, it is the brightest surface. The source of light is invisible, it does not interfere the composition. Reflections and permeating of light make the whole composition dynamic and cause the illusion of motion. The light, brought up from the white ground, determines the shape by imitating the three-dimensional character of the forms. In the chaotic design of elements, resembling a geometrical labyrinth, the illusion of motion can be noticed. Vertically-skew planes in the foreground further emphasise anxiety and dynamics of the works.

The relationship between white and black, the proximity of the elements, and the space of the white or black ground, give the illusion of perspective. Vasyl Kandinski, described white and black with the following terms: *silent, quiet, deaf, and mute. And, here and there, the sound is reduced to a minimum: tranquillity and silence or barely hearable whisper. Black is a symbol of death, while white is a symbol of birth*²⁷.

The choice of colours which I made is a conscious one. White, black, red accents – they express my emotions, convey the feelings in the individual character of work. Basic colourless colours in my compositions – white and black and the objectless subject - the abstraction, these are important elements which I apply in this dissertation. They are my departure from the shadow (from the *Plato's Cave*) into the world of the essence of truth: the pure Idea²⁸.

Digital studio

Transformation of image / analogue – digital - analogue

The process of creation in new media stream, also known as computer or digital techniques, is similar to the one in terms of the ancient division. Greek term *techne* and Latin *ars* meant skills, knowledge of rules and following them. The most important thing in art was the subordination of rules and principles, and purposefulness in action. The value of the ancient art depended on the knowledge and skills of the creator, and increased along with the increase of the mentioned values²⁹.

Consistently aiming at explaining the concept of my doctoral dissertation, my analogue pictures had to undergo metamorphosis. The painting of the artist, photography or illustration on the paper, are analogue picture, which becomes data carrier (a digital image) after processing and saving them in the computer memory. Collages composed of geometrical stripes were scanned and stored in a computer disk - they became digital data. According to the purpose of the dissertation, it was necessary to prepare works for the final exposition –

27 W. Kandyński, *op.cit.*, p. 63.

28 O. Höffe, *Mała historia filozofii*, translated by Janusz Sidorek, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2011, p. 35.

29 Wł. Tatarkiewicz, *op.cit.*, p. 8 - 9.

printing them. *Graphics, understood as a piece of art, is a set of prints obtained from a plate processed in any graphic technique and duplicated by means of one of the printing methods*³⁰.

In order to present a collection of graphics, to print them out, I had to make a decision concerning the type of paper. After several unsuccessful experiments with various types of paper, such as *Fabriano 5*, *Academia 200*, *Canson 300*, and *Fabia 300*, I chose the paper for wide format printing (both eco-solvent and mild-solvent) - *WHITEJET-200*, sided coated paper with *UV* coating, the type of *WHITEBACK*, satin, with paper density of 200 [g / m²]. My collection of graphics was printed on a *Roland SolJet Pro 4 XF-640* wide format inkjet printer with Epson DX6 printheads, which delivered superior print quality.

The process of duplicating the work is one of basic features of graphics art. Previously created collages, did not allow for exposition, for example as a printout, in a format larger than the originals. According to that, analysing and searching for a method to transform the image, I used the computer graphics program, suitable for this purpose. In 2D digital images, we may take advantage of computer programs which use two diametrically opposed models of graphics: raster graphics and vector graphics. In raster graphics, a digital image (bitmap) is composed of the total number of pixels which influence the resolution of the image. The pixels contain all information about the image. Vector graphics is created with a series of points which have specified mathematical coordinates, connected by a line.

The pictures scanned in Photoshop CS6 became the raster graphics (bitmap image). A dot matrix (the smallest bitmap points), due to amount, did not allow for printing on large surfaces without the loss of quality. The power of graphics software prompts me to use Adobe Illustrator CS6 program. Testing the works, it was necessary to choose the transformation of raster image into vector image (vectorisation). The vector image is flexible and allows for any scaling – zooming, with no loss of image quality, and maintaining the file size. An attempt to present the scales of the printed works and exposition is illustrated in Figure 28. I made an attempt to test each project, submitting them vectorisation process with variable graphical options. Many of these attempts were unsuccessful. Some vector images had to be modified by deleting part of less meaningful data from the image (lossy compression). In terms of computer work, I use different experiences and knowledge of interfaces of graphic programs. I often must define the problem myself and find a solution. My creative process is very often based on computer technology. The computer is a universal tool, but it never makes the decision itself. Taking my experience into account, it has to be stated that the analogue image was transformed into a digital image, and, after modification, it returned to the analogue (printed) form, *history is repeating itself*.

The physical acts of cutting, tearing up and folding, are not new methods. These types of process were used by the Cubists, the Surrealists, the Dadaists, in performance art. The aforementioned processes are often used by the artists at the design stage³¹. On the other hand, obtaining working material from the artist's own work is not a common practice, especially in graphics. Zofia Kulik's collages combine elements from earlier pictures. The process of creating, cutting a new composition is a process similar to my actions. However, Kulik works within a different field of art - photography, most of all, a representation. An orderly design, constructional ornamental motif, significantly differentiates the artist's work from my research and experiments (especially in the final process). Hindu artist Tejal Shah

30 J. Catafal, C. Oliva, *Techniki Graficzne*, translated by Marta Boberska, Wydawnictwo Arkady, Warszawa 2004,2005, p. 13.

31 G. Dziamski [in:] *Katalog do wystawy, Grzegorz Sztabiński /Cięcia/Cuttings*, Wydawca Państwowa Galeria Sztuki w Łodzi, Łódź 1993, p. 11-13.

(*Between the Waves*), is the author of surrealist photomontages, cut out from her own films. Her work *Documenta 13* at exhibition in Kassel in 2012 took the form of a video screening.

The material which is most frequently used in the technique of collage are the works of other artists, such as their photographs, reproductions of the paintings, fabrics. However, certain activities, similar to mine, were undertaken in other disciplines of art, such as printed fabrics, photography, video art, whereas, in my activity and experience, sourcing the medium from my own completed work, was pushing the limits of the existing realm. My approach to acting in a process of multiple destruction and constructing, changes my characteristic style, introduces a self-knowledge factor. It reflects my character.

In the case of my work, the acts of analysis and synthesis are necessary to find my inner peace and harmony. The results of my reflections, actions and searches are composing new works, creating an autonomous graphical world, and going my own individual way.

Image

Duality of image

... *never stop asking* ... During the research, due to variety of imaging methods, the question of what is the image” for a modern man, was doomed to failure.

Visualising the images, the man chooses between what he sees (such as a visible, real image), and the unreal image of the imagination (the dream, the experience, the memories of places). Not only is “the image” a product of our perception, the analysis of our seeing and perceiving, but it is also the visualization of our dreams, memories, dreams, experiences, the retrospective of our memories. We live in the world full of paintings and we are the place of paintings, the specific remnants of memory (A. Stasiuk). I would even name them the matrices of the seen. We are doomed to the images of the past (the ones we have remembered) and the present (the seen ones). The images that shape our identity enrich our imagination, our knowledge, and constitute the basis of our being.

Which medium can depict, fix, and arrange an individual endogenous collection of images in our mind? What can interpret the visible images into invisible ones? Hans Belting states that: *The image that arises in the viewer crosses the boundaries of the media, being constituted by the synthesis of the perceptual image*³².

During many journeys, I feel the impression that the outer images I saw are written in my memory on the transparent sheets. I experienced a similarity to the digital image in graphics programs. Whenever the moment comes when I need to reach for a particular memory - the image I saw, which my perception has created - the specific layer is transferred to the top of the image collection. From this outer layer, the internal structure, I derive the power of memories and experiences. The unknown medium saves images on the transparent surfaces, merges them, and creates a unity (inside me) which consists of separate elements.

32 H. Belting, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, translated by Mariusz Bryl, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS, Kraków 2007, p. 266.

Images are traces of the past and the medium of information - the universe³³ that reveals and explains the knowledge of ourselves. Images are associated with our body, everywhere and forever. Our physicality becomes a universal medium, the creator of our creations. Belting [in:] "*Image Anthropology*" compares our bodies to *the living medium of images, memories and fantasies*³⁴. We are images and we live in the midst of images. In times of imaging, intrusive images, often associated with music, it becomes more and more difficult for us to find out what the image really is. The discourse on this issue intensifies the technology that has changed the image and vision (video, film, photography, digital techniques). External images - they need some artificial matter to become visible.

How to present a trace of memory, the trace of hand gesture, emotions? Which technique or medium should be used to present them truthfully? Our eyesight adapted to new imaging techniques. Intermedial imaging fluctuates between the medium and the seeing.

Perceiving images in a different way

Graphic arts for blind persons

We learn about the world, other people, and space from the moment of our birth. We decipher reality by means of sensory experiences. The innate structures of our mind, such as the sight and the touch, help to interpret the world, which we are the integral part of. What is seeing and learning about the world when there is a lack of one of the most important senses - the sense of sight? The subject matter of my research was the process of interpretation of graphics conducted by people who cannot use the sense-perception by means of seeing. For nearly two years I have worked on creating an individual, innovative project – on creating a collection of graphics for the blind and visually impaired people, especially for children.

I proceeded intuitively. I was convinced of the message: for what reason? why? for whom? Until now, education for the blind and visually impaired people, allows for experiencing diverse structures and learning about different surfaces.

In the course of learning children get acquainted with "images" of animals, plants, objects, buildings. An interpretation of a form of dog in Braille for blind children is shown in Figure 30. This kind of image is far from the real picture, but it is the only possible way of introducing them to the real world, the world which is visible for us. My experiments concerned the translating of the individual "language" of graphics and abstraction, into a language - sign, understandable for blind and visually impaired people. I think that it is a unique project, so far. The basis for the interpretation was Vasily Kandyński's *Punkt, linia a płaszczyzna (Point and Line to Plane)*: from the single point on the plane, through the set of points, the plurality of lines (geometric lines, spirals, broken lines), to the complex graphics.

Cognising the touch graphics, unlike the images we can see, is not intuitive. It was necessary to transform the graphics into a convexity and concavity, with sufficient distance between points to read and understand the images. In the previous techniques of creating touch graphics, machine technologies were used. The lack of continuous lines is technological disadvantage

33 M. Porębski, *Sztuka a informacja*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1986, p. 251.
34 H. Belting, *op.cit.*, p. 15 - 16.

of these techniques. Skew and rounded lines become jagged. In my graphics, the convexities are manually applied, and they are smooth lines with smooth edges. This technique is also a novelty. It is also resistant to touching, as opposed to the falling apart special Braille paper. For the people who had contact with my works, the analysis and time spent with these works, resulted in experiencing the unknown, metamorphosis and awakening of the imagination.

In this way, my graphics became the images in the mind of the blind people. The real, material, visible trace of the tool acting as a point or line became an internal image, a record of the experience. The most important thing for me was the ability to develop their personality, to provoke their imagination and experience. My graphics created connotation with texts in Braille writing system. Titles for my graphics was created by the blind people (youth and children), for example *Gwiezdna droga* (*Star Way*), *Labirynt złudzeń* (*Labyrinth of Illusions*), *Pokój z zaświatów* (*Room from the other side*), *Trawa nad jeziorem* (*Grass at the Lake's side*), *Tunel przetrwania* (*Tunnel of Survival*), *Gniew* (*Anger*), *Incognito* (*Incognito*). Through the sense of touch, I helped the blind people "getting to know" graphics with its complexity of elements: lines, pauses, points arranged in a plane, with the multiple of compositional systems.

The imagination, its enlargement, deepening and exiting, bring surprising results. Blind people presented a multitude of interpretative possibilities, connected with the picturing of images, objects, landscape (murmuring grass), the warmth of the sun and the relations between people (intimacy, touch, love, kiss, fear). Narratives and interpretations of names of specific graphics were formed. There was a personal reinterpretation of my graphics, of every place which was touched-learned on the ground. For the blind people, the experience of touching the image-graphics, and sense-perception with abstraction shaped and formed an internal, remembered image.

Władysław Strzemiński paid attention to the physiological and intellectual type of seeing. The summary of this approach is *Teoria widzenia*, among others, showing the vision as a cognitive act: we see, we think and then we cognise. Physiological seeing affects the rise of visual awareness. We see (passively), analyse (intellectually) and think. I have created similar experiences in matrices, graphics for the blind people.

They used their touch as a sense of sight. I am convinced that these people, after the experience with my work, encountered the increase of consciousness, intellectual and cognitive development – a human development process³⁵.

35 Wł. Strzemiński, *Teoria widzenia*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1974, p. 13 - 15.

Medium

Raster / Braille's dots

The metamorphosis of images, from the specific matrices of what can be seen into external images, triggered the question about the medium, technique, writing, message. *Each medium tends to point to itself or to hide in the picture*. H. Belting noted that: *The more the medium is noticeable in the image, the more transparent its function becomes*³⁶.

The choice of the proper technique influences the formulation of meaning and the differentiation of the medium. The knowledge of the chosen technique articulates what the medium contains - the message from the author to the viewer-recipient. The technique can be a common language, a plane, a message structure, and it may play a significant role in the process of communication between the artist and the viewer. The image needs a medium to become material-visible. There is McLuhan's famous saying, *The medium is the Message*, which was misinterpreted by the author, but it drew attention and raised a discourse on what it means to be a medium. An important answer to the question is: the medium is the source of information.

Physical light is related to the light of reason, consciousness, the light of sight. Rudolf Arnheim wrote: *Light is space*³⁷. I would like to pay attention, especially to this Arnheim's sentence, which may concern only those people who can see. I ask a question and consider, how and by means of which medium I can show precisely the light and space to those who have no sense of sight? For me, the problem of interpretation, the possibility of explaining the space, the light and the shadow became essential.

Braille dots

Experiments with point, with the convexity and concavity and their arrangement on the plane in the graphics for the blind people, were the inspiration for me and the impulse for further exploration. I was particularly interested in the Braille. This writing system consists of different arrangements of six raised (embossed) dots in columns on a plane. The collection consists of combination of dots, which allows for creating 64 characters of the alphabet (Fig. 33).

A sheet of paper covered with the Braille' dots is a collection of many dots scattered over the surface (Fig. 34). However, in the chaos of points, we find a logically organised structure. A dot becomes a medium for information, a kind of medium for visible images and the real stories. Braille is a special image of the real world. For most people (those who can see), in the analogue picture (printed) the raster point is an information carrier. Therefore, I consider Braille a *raster for the blind people*, a source of information about images. The combination of dots (in Braille) is a carrier of signs, an information carrier for the blind people and it is similar to the images digitally printed with halftone technique. Raster, braille, calligraphy, punched tape are information carriers of one common element. It is a round, a circle, a dot, a point.

³⁶ H. Belting, *op.cit.*, s. 29.

³⁷ R. Arnheim, *Sztuka i percepcja wzrokowa. Psychologia twórczego oka*, translated by Jolanta Mach, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1978, p. 313.

A perfect form - honoured by people, appreciated by painters, graphic designers - the beginning of all things. In Arabic calligraphy, the dot is the basis of every line.

The power of graphics lies in the use of its specific language. The narrative specific to the graphics is based on the characteristic elements, such as a point and a line. The most similar to Braille element of graphics is a point containing a combination of graphical and typographic characters.

Graphic techniques condition tools, materials and they are inseparably joined with the concepts of matrix, duplication, multiplication. In graphics, raster is an important medium, carrying all information about the image, especially its quality. The differences between the techniques of screening are presented below in figure 36.

Like the Braille dot, the raster performs a similar role (the transmission of information), which is related to the reproduction of the image. It is a set of points – the image presentation and recording. Using the example of Michelangelo Antonioni's film *Magnification* (1966), the larger scale has an exploratory power. When we enlarge the image (photography, prints) we will find the raster points. Stochastic screening³⁸ gives us the possibility of creating plans and space, shape, and form of solid. By using scaling (enlargement) of stochastic raster dots, I can see the possibility to solve the problem with mapping (3D), interpretation of photography, painting, created for the blind or visually impaired people.

Until now, the representation of light and shade and the colour gamut, was impossible for this part of society. The shape contour depicted a figure, an object. Enlargement of the dots shall allow for "showing" them the perspective in the pictures, which would greatly enrich the world of blind people. In this situation, neither the tests with the techniques of noble photography that I discussed earlier, cannot be taken into account, because the techniques that use potassium dichromate³⁹ do not allow for obtain the effect of image which as in stochastic screening (the density, rhythmicity of dots differs from the one in stochastic screening)

38 *AM screening* (amplitude modulated screening) – traditional type of raster, a process in which dots are distributed regularly.
FM screening (frequency modulated screening) – an alternative type of raster (dithering), a process in which halftone dots are distributed irregularly, also known as stochastic screening.

Dithering - a system of colour or grayscale dots that gives an illusion of subtle tonal transitions.

H. Johnson, *Drukowanie cyfrowe dla profesjonalistów*, translated by Agnieszka Róžańska, Wydanie I, Wydawnictwo RM, Warszawa 2005, p. 33 - 50.

39 *Potassium dichromate* - a chemical reagent that is necessary in such processes used in photography as: gum bichromate, oil print or carbon print. Potassium compounds are often used in photography. Source: URL: www.szlachetnafotografia.com/html [20.10.2017].

Summary

Conclusion

The preliminary process of this dissertation was long-term and was repeatedly modified. It unfolded in time and space before it was finally named, materialized, and depicted. The concept of work indicates “*reinterpretation*” as a synonym for the term “*interpretation*”, as an important artistic issue and the essence of the search for the creative process.

The origin of my concept and its purpose was the idea to see new possibilities of enrichment and complementing of graphic language. The research I conducted in the process of searching consisted of complicated successive stages of creative work within the subject of distinct media (pictorial photography, collages, digital graphics) as well as in different processes (manual and digital) and the work for the blind people.

The interplay of negatives and positives created a common record of many emotional states. The artistic experiment included the connection of separate matters and artistic means within one dissertation. The results of my searches and experiences were not always successful. Errors, failures are associated with scientific work. Overcoming difficulties, solving problems are natural part of every work. Both in manual process, and in work with computer media, the problems and obstacles arise, and I have to solve them, analyse and overcome difficulties. *The machine never decides, man stands for every decision* (M. Hołyński [in] *Sztuka i komputery*)⁴⁰.

Previous stages of my work, media, processes, were connected in one intermedial character of the whole. I was looking for the most accurate copy of the gestural trace in different graphics techniques. Activity is the quality I can express in bold actions and decisions. Interpretation - as an artistic mean, belongs to the scientific method of art recognition. By taking the problem of reinterpreting, of explaining my own work, I chose the process of dividing into parts in order to learn and understand. Intentional destruction and creation of the composition served as my own interpretation rule, which results in changing the composition of the same work into new values, new functions, completely new imaging.

The aim of a human design, such as art, is his continuing personal development. Acceleration, also in art, takes place as a result of the clash of contradictions. Novel ideas and qualities originates from contradictions. Reflection engendered from my intuitive experiences with destroyed matter - destruction, reveals a specific kind of beauty of the work, which was not destroyed but altered. I suggest that changing the assumptions of *creating things against things*⁴¹ leads to new perspectives, creates an unlimited possibility of artistic creation, exploration of my own place in the domain of graphic art, extends individual workshop and changes individual style.

In my work, experience with the destroyed matter, pushing the limits, is substantiated by the courage in creation. Acquiring the medium from completed works, in my case became a novelty. It enriched my workshop with the new creative possibilities and new means of artistic expression. My approach to action in an infinite creative process, the individual style changes

40 M. Hołyński, *op.cit.*, p. 30.

41 M. Porębski, *Sztuka i informacja*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1986, p. 7 - 9.

into the original, introduces a self-knowledge factor. It reflects my character. It is obvious to me to be interested in working with new techniques, but also reaching the inner harmony.

I have a compulsion to order, sort, make selection (the gender often determines behaviour). It is also an act of analysis and synthesis for me, getting rid of unnecessary things, individual compression, specific recycling.

The results of my thoughts and searches were elements of novelty in my foregoing activities, based on rebuilding my existing works. It should be noticed that this kind of artistic activities have already been applied. However, most often, the material was the work of other artists. The process of reinterpretation is my reflection over the conducted experiments and searches in the emergent collection of graphics. It may become the ultimate tool and artistic medium, which may largely inform about the change of the form, artist's style, and the novelty of artistic creation.

The assumption and the decision were to compose new works, to create an autonomous graphic world, and to act in an individual way. The intention was to show the process of transformation as a process of interpretation. Proceeding the work, I was convinced that the work must be true, individual, authentic, unique, distinct. The work with new media allowed me for repeated modification and transformation of the analogue image into digital one, and conversely. *New media give us confidence that the choices of their users - and the ideas and dreams underlying their choices - are unique and special*⁴². Using new media in my work, I celebrate modern graphics, which allows for transmediality. Graphic artwork integrates old techniques and new tools in order to create a new world, restoring the importance of the mystery of creation. Finding the interrelationship between the process of creation and the work of art becomes necessary to explain many phenomena in contemporary art.

One thing the computer cannot do - is thinking ... So, we have to think and do everything the computers do not know – as Bob Gill⁴³ wrote.

When deciding on the choice of a new research method in the domain of contemporary art, we are never sure whether it will be the most solid and correct. The specific discipline of art - graphics art - gives the artist a tabula rasa to fill it with its individual, original, interpretations and creations. I'm fascinated with the smallest details in the image (scaling), and I also search for the most excellent techniques of copying of my analogue mark.

While searching, I created *my own alphabet* of graphic characters, based on my experience from working with the blind people. I was looking for an answer to the question: how can I show the gesture, perspective, light, and shadow. I found my own method that allows for interpreting a stochastic raster, I can transform, modify, translate photography into the image of reality; into a sign which can be seen in different way. I would like to call attention to the process of reinterpretation, which becomes a creative process instead of intellectual one, and the process itself transforms into a work tool.

In my doctoral dissertation, the complexity of the creative process became the sum of many processes. Several stages of processing were combined into *a single unity in multitude*, which is an open process, an open composition. There were cooperative processes of searching and

42 L. Manovich, *op.cit.*, p. 110.

43 Q. Newark, *Design i grafika dzisiaj*, translated by Paulina Broma & Karolina Broma, ABE Dom Wydawniczy, Warszawa 2006, p. 116.

explaining the process of reading anew – the process of reinterpretation.

As the computer is my work tool, I shall quote the words of McLuhan's, who highlighted the important aspect, of who a contemporary digital artist is: *a model of "homo educator" whose feature is acquiring knowledge, increasing it, developing his intellectual capabilities*⁴⁴. To sum up the results of my dissertation, I perpetuate the processes and their respective stages that reflect ephemerality of moments, evanescence, destruction, impermanence, correlation with the world, with life that is unpredictable, elusive, albeit still persistent in the cycle of reviving. The reflection that arises in my summary is an unintentional, accidental, or intuitive action that "compiles" my entire work into the story of my life also known as *storytelling*: sharing the knowledge, experiences, history of my creative life, my previous manual work, graphics created by means of new media, the painting for the blind people, the obligation *to make art for another person*.

*You should not use life for the interpretation of a work,
However, it is possible to use a work to interpret life*⁴⁵
Susan Sontag

Picture without the glass

Exhibition of the collection of graphics

Bacon mentioned that he liked watching his paintings through the glass, "*he likes even Rembrandt behind the glass*," while in Tadeusz Różewicz's poem *Francis Bacon, czyli Diego Vlazquez na fotelu dentystycznym, Mieczysławowi Porębskiemu (Francis Bacon, or Diego Vlazquez on the dental chair, to Mieczysław Porębski)*, we read that Różewicz resented the paintings hidden behind the glass, *instead of Mona Lisa, I can watch a crowd of Japanese*, he wrote⁴⁶.

The glass is a transparent sheet. Its surface, especially in the proximity of light sources, with an opaque ground, gives additional reflections that change the nature of the image behind the glass. Our perception is forced to isolate the reflection of the lights and focus on the important aspects of the work behind the glass curtain. However, contemporary art uses reflectivity, light, flare, and dynamic reflection of the vibrant world. Damien Hirst's *Lullaby, the seasons* (2002), Marcel Duchamp's *Wielka szyba* (1911-23), Andrzej Bielawski's *Gablota nr VII: Lustereczko powiedz... (godzina 7)* (1997) show how to use the reflections of light, ghost images of passing by spectators, which makes the means of expression and emotional charge of the works more powerful. It is my advisement not to cover my works behind the glass or antiglare surface or any other element that would separate the works and the viewer, instead of joining these two zones. Thus, I encourage the viewer to experience the sense of closeness to my works, and give him the opportunity to get into my personal space and go beyond the materiality of solvent print. The evaluation of the piece of art requires an emotional, aesthetic factor. I appreciate the proximity of the works I watch, and it is not my intention to interfere this activity to my viewers.

44 H. Rotkiewicz, *Pedagogiczne aspekty teorii środków masowego przekazu Marshalla McLuhana*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo Wrocław 1983, p. 189.

45 M. Michałowska, *Sontag Revisited*, [in:] *Sontag. Interpretując fotografię. Śladami Susan Sontag*, pod red. Tomasz Ferenc, Kazimierz Kowalewicz, Galeria f5 & księgarnia fotograficzna, Kraków 2009, p. 31.

46 M. Poprzęcka, *Inne Obrazy, sztuka. Od Albertiego do Duchampa*, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2008, p. 82.

References

1. David A. Anfam David A., Beal Mary, Bowes Edwin, Callen Anthea, Chandler David, Collins Judith, Hackney Stephen, Meredith Clare, McCleery Jenny, Perry Roy, Villers Caroline, Watkins Nicholas, Welchman John, *Techniki wielkich mistrzów Malarstwa*, translated by Dorota Stefańska-Szewczuk, Monika Dolińska, Bożena Mierzejewska, Wydawnictwo Arkady, Warszawa 1999.
2. Arnheim Rudolf, *Film jako sztuka*, translated by Wanda Wertenstein, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1961.
3. Arnheim Rudolf, *Sztuka i percepcja wzrokowa. Psychologia twórczego oka*, translated by Jolanta Mach, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1978.
4. Bauman Zygmunt, *Między chwilą a pięknem, o sztuce w rozpedzonym świecie*, Wydawnictwo Officyna, Łódź 2010.
5. Belting Hans, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, translated by Mariusz Bryl, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS, Kraków 2007.
6. Białostocki Jan, *Pojęcia, problemy, metody współczesnej nauki o sztuce*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1976.
7. Białostocki Jan, *Symboli i obrazy w świecie sztuki*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1982.
8. Bourriaud Nicolas, *Estetyka relacyjna*, translated by Łukasz Białkowski, MOCAK Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie, Kraków 2012.
9. Busch David D., *Skanowanie dla profesjonalistów*, translated by Piotr Stefańczyk, Wydawnictwo RM, Warszawa 2005.
10. Catafal Jordi, Oliva Clara, *Techniki Graficzne*, translated by Marta Boberska, Wydawnictwo Arkady, Warszawa 2004, 2005.
11. Czarnocka Krystyna, *Półtora wieku grafiki polskiej*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1962.
12. Dybel Paweł, *Gadamera myśl o sztuce*, Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku, Gdańsk 2014.
13. Descartes René, *Prawidła kierowania umysłem. Poszukiwanie prawdy poprzez światło przyrodzone rozumu*, translated by Ludwika Chmaja, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Kraków 1958.
14. Dziamski Grzegorz [in:] *Katalog do wystawy, Grzegorz Sztabiński /Cięcia/Cuttings*, Państwowa Galeria Sztuki w Łodzi, Łódź 1993.
15. Dziamski Grzegorz, *Lata dziewięćdziesiąte*, Galeria Miejska Arsenal w Poznaniu, Poznań 2000.
16. Eliot A., Walker J., *Three Hundred Years of American Painting*, own interpretation, Time Incorporated, New York 1957.
17. Fedirko Janusz, *Einsteiniana*, [in:] „Alma Mater” nr 114, maj 2009.
18. Gołaszewska Maria, *Zarys estetyki*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1984.
19. Höffe Otfried, *Mała historia filozofii*, translated by Janusz Sidorek, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2011.
20. Hohensee-Ciszewska Helena, *Podstawy wiedzy o sztukach plastycznych*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1976.
21. Hołyński Marek, *Sztuka i komputery*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1976.
22. Jahson Harald, *Drukowanie cyfrowe dla profesjonalistów*, translated by Agnieszka Różalska, Wydanie I, Wydawnictwo RM, Warszawa 2005.
23. Jevons Wiliam Stanley, *Zasady Nauki. Traktat o logice i metodzie naukowej*, translated by Mieczysław Choynowski i Bolesław J. Gawecki, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1960.
24. Kandyński Wasyl, *Punkt i linia a płaszczyzna. Przyczynek do analizy elementów malarskich*, translated by Stanisław Fijałkowski, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1986.
25. Kępińska Alicja, *Żywioł i mit*, Wydawnictwo Literackie Kraków 1983.
26. Kluszczyński Ryszard W., *Sztuka w cyberkulturze*, [in:] *Kultura i sztuka u progu XXI wieku*, red. S. Krzemień - Ojak, Białystok 1997.

27. Kołodziejczak Agnieszka, *Zarys problematyki pojęcia destrukcji. Dialektyka destrukcji i konstrukcji na przykładzie rozważań Waltera Benjamina i działań ruchu Dada*, [in:] *Estetyka i Krytyka* 17/18 (2/2009-1/2010), pdf. [29.08.2017].
28. Kopaliński Władysław, *Słownik symboli*, Wydawnictwo Wiedza Powszechna, Warszawa 1990.
29. Kowalska Bożena, *Sztuka w poszukiwaniu mediów*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1985.
30. Ławniczak Włodzimierz, *O poznaniu dzieła sztuki plastycznej Analiza współczynnika interpretacyjnego*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa-Poznań 1983.
31. Ławniczak Włodzimierz, *Teoretyczne podstawy interpretacji dzieł sztuki plastycznej*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań 1975.
32. Manovich Lev, *Język nowych mediów*, translated by Piotr Cypriański, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne Spółka z o.o., Warszawa 2006.
33. McLuhan Marshall, *Wybór pism*, translated by Karol Jakubowicz, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1975.
34. Michałowska Marianna, *Sontag Revisited*, [in:] *Sontag. Interpretując fotografię. Śladami Susan Sontag*, red. Tomasz Ferenc, Kazimierz Kowalewicz, Galeria f5 & księgarnia fotograficzna, Kraków 2009.
35. Newark Quentin, *Design i grafika dzisiaj*, translated by Paulina Broma & Karolina Broma, ABE Dom Wydawniczy, Warszawa 2006. Neuwirth A., *Abstraktion mit 24 Farbtafeln*, Verlag Brüder Rosenbaum, Wien 1956.
36. Pieter Józef, *Zarys metodologii pracy naukowej*, Państwowe Wydawnictwa Naukowe Warszawa 1975.
37. Poprzeczka Maria, *Inne Obrazy, sztuka. Od Albertiego do Duchampa*, wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2008.
38. Porębski Mieczysław, *Sztuka a informacja*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1986.
39. Richardson Tony, Stangos Nikos, *Kierunki i tendencje artystyczne sztuki nowoczesnej*, translated by Halina Andrzejewska, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1980.
40. Rose Barbara, *Malarstwo amerykańskie XX wieku*, translated by Halina Andrzejewska, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1991.
41. Rotkiewicz Halina, *Pedagogiczne aspekty teorii środków masowego przekazu Marshalla McLuhana*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo Wrocław 1983.
42. Sandauer Artur, *Teoria i historia. Pisma o sztuce*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1973.
43. Strzemiński Władysław, *Teoria widzenia*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1974.
44. Sztabiński Grzegorz, *Sztuka, antysztuka, niesztuka – z problemów negacji sztuki w tendencjach awangardowych*, [in:] *Studia Filozoficzne Nr1*, Polska Akademia Nauk, Instytut Filozofii i Socjologii, Warszawa 1989.
45. Taranczewski Paweł, *O płaszczyźnie obrazu*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich - Wydawnictwo, Wrocław 1992.
46. Tardieu Jean, *Hans Hartung*, own interpretation, Fernand Hazan Éditeur, Paris 1962.
47. Tatarukiewicz Władysław, *Dzieje sześciu pojęć: sztuka, piękno, forma, twórczość, odtwórczość, przeżycia estetyczne*, Państwowe Wydawnictwa Naukowe PWN, Warszawa 2012.
48. Wallis Mieczysław, *Przeżycie i wartość, pisma z estetyki i nauki o sztuce 1931-1949*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1968.
49. Wisłocki Jerzy (red.), *Interpretacja dzieła sztuki. Studia i dyskusje*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa-Poznań 1976.
50. Witkiewicz Stanisław Ignacy, *Nowe formy w malarstwie i inne pisma estetyczne*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1959.
51. Załuski Tomasz (red.), *Sztuki w przestrzeni transmedialnej*, Akademia Sztuk Pięknych im. Wł. Strzemińskiego w Łodzi, Autorki i Autorzy, Łódź 2010.
52. Zimek Roland, Oberkan Łukasz, *ABC grafiki komputerowej*, Wydawnictwo Helion, Gliwice 2004.

Internet sources

1. Source: URL: www.almamater.uj.edu.pl/114/14.pdf.html [15.01.2015].
2. Source: URL: www.estetykaikrytyka.pl/art/17-18/eik_17-18_14.pdf [29.08.2017].
3. Source: URL: www.internet.arct.pl/czym_jest_internet.html [20.09.2017].
4. Source: URL: www.johncage.org/4_33.html [07.10.2017].
5. Source: URL: www.szlachetnafotografia.com/html [20.10.2017].
6. Source: URL: www.theculturetrip.com/europe/czech-republic/articles/ji-kol-his-life-work-and-cultural-significance-to-the-czech-republic/html [25.09.2017].
7. Source: URL: www.youtube.com/watch?v=x7sx0zsUjP4.html [07.10.2017].

List of figures

1. Sumner Lloyd, *Logisina's World*, source: URL: www.spalterdigital.com/artworks/logisinas-world/.html [20.10.2017].
2. Desmond Paul Henry, *058-2-64*, source: URL: www.santafenewmexican.com/pasatiempo/art/algorithm-and-hues-digital-works-at-art-house/article_2b3f6cdb-19bb-5f40-87b3-32eada8ef6aa.html [27.09.2017].
3. Peter Struycken, *Computerstructur*, source: URL: www.stedelijkmuseum.nl/kunstwerk/9924-computerstructuur-iv-a.html [20.10.2017].
4. Peter Struycken, *Computerstructur 5A*, source: URL: www.qubradar.wordpress.com/2015/03/31/peter-struycken/html [15.09.2017].
5. Aaron Marcus, *Untitled, seriaType Writer Type*, source: URL: [www.https://www.sfmoma.org/artwork/2015.16.4.html](https://www.sfmoma.org/artwork/2015.16.4.html) [25.10.2017].
6. Georg Nees, *Untitled*, source: URL: www.pl.pinterest.com/pin/484137028673265722/html [15.09.2017].
7. A. Michael Noll, *Computer composition with lines*, source: URL: www.digitalartmuseum.org/noll/artworks_04.html [16.09.2017].
8. Lorenzo Quinn, *Support*, source: URL: www.abc.net.au/news/2017-05-19/support-by-lorenzo-quinn-being-assembled/8542954.html [23.09.2017].
9. Marc Quinn, *Planet*, source: URL: www.bbc.com/news/in-pictures-21076956.html [10.09.2017].
10. Diego Velazquez, *Portrait of Pope Innocent X*, source: URL: www.google.pl/search?q=papie%C5%BC+innoenty+velazquez&client=firefox-b&tbs=isch&source=ln&tbs=isz:l&sa=X&ved=0ahUKEwjvWVWL1qjXAhVKJsAKHT5GDegQpwUIHg&biw=1366&bih=659&dpr=1#imgrc=bbV_PcEKrm587M.html[23.09.2017].
11. Francis Bacon, *Study after Velázquez's Portrait of Pope Innocent X*, source: URL: www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/great-works/great-works-study-after-vel-zquezs-portrait-of-pope-innocent-x-1953153cm-x-1181cm-by-francis-bacon-8688702.html [12.09.2017].
12. Raffaello Santi, *Tree Graces*, source: URL: [www.pl.wikipedia.org/wiki/Trzy_Gracje_\(obraz_Rafaela\).html](http://www.pl.wikipedia.org/wiki/Trzy_Gracje_(obraz_Rafaela).html) [15.10.2017].
13. Niki de Saint Phalle, *Les Trois Graces*, source: URL: www.artsy.net/artwork/niki-de-saint-phalle-les-trois-graces.html [12.10.2017].
14. Georges Braque, *Violin and Pipe, 'Le Quotidien'*, source : URL: www.abcgallery.com/B/braque/braque158.html [12.10.2017].
15. Pablo Picasso, *Bottle of Vieux Marc, Glass, Guitar and Newspaper*, source: URL: www.tate.org.uk/art/artworks/picasso-bottle-of-vieux-marc-glass-guitar-and-newspaper-t00414.html [12.10.2017].
16. Jean Dubuffet, *Paysage aux argus*, source: URL: www.dubuffetfondation.com/oeuvre.php?quelle_oeuvre=1827&chrono=1&lang=en.html [12.10.2017].
17. Tadeusz Kantor, *Les objets et les personnages*, source: URL: www.galeriafibak.com.pl/kolekcja/kantor-tadeusz.html [12.10.2017].
18. Katarzyna Jagodzińska, *Collage 08* (fragment), 2016.
19. Katarzyna Jagodzińska, *Collage 400* (fragment), 2016.
20. Katarzyna Jagodzińska, *Collage 03* (fragment), 2016.
21. Katarzyna Jagodzińska, *Collage 01* (fragment), 2016.
22. Katarzyna Jagodzińska, 365, 2017.
23. Katarzyna Jagodzińska, 365 (fragment), 2017.
24. Katarzyna Jagodzińska, *Połączenia*, 2017.
25. Katarzyna Jagodzińska, *Połączenia* (fragment), 2017.
26. Katarzyna Jagodzińska, 386, 2017.
27. Katarzyna Jagodzińska, *Lord V* (fragment), 2017.
28. Katarzyna Jagodzińska, Visualization of exposition.
29. Katarzyna Jagodzińska, *11-b-2*, (fragment), 2017.
30. An interpretation of a form of dog in Braille for blind children, Braille, fot. Katarzyna Jagodzińska, 2017
31. Exhibition *Lekcja nr 2 (Lesson No. 2)* in Ośrodek Szkolno-Wychowawczy for blind children in Łódź, fot. Katarzyna Jagodzińska, 2016.
32. Katarzyna Jagodzińska, *Collage 10-a* (fragment), 2016.
33. Braille alphabet, source: URL: www.kentype.pl/?menu=30&group=mix&article=176.html[02.02.2017].
34. Braille writing- *Raster niewidomych*, fot. Katarzyna Jagodzińska, 2017.
35. *Am screen* and *FM screen*, source: URL: www.hidecolor.com/blog/printing/stochastic-printing-process-conventional-half-tone/html [02.10.2017].
36. Katarzyna Jagodzińska, *Collage 15* (fragment), 2016.