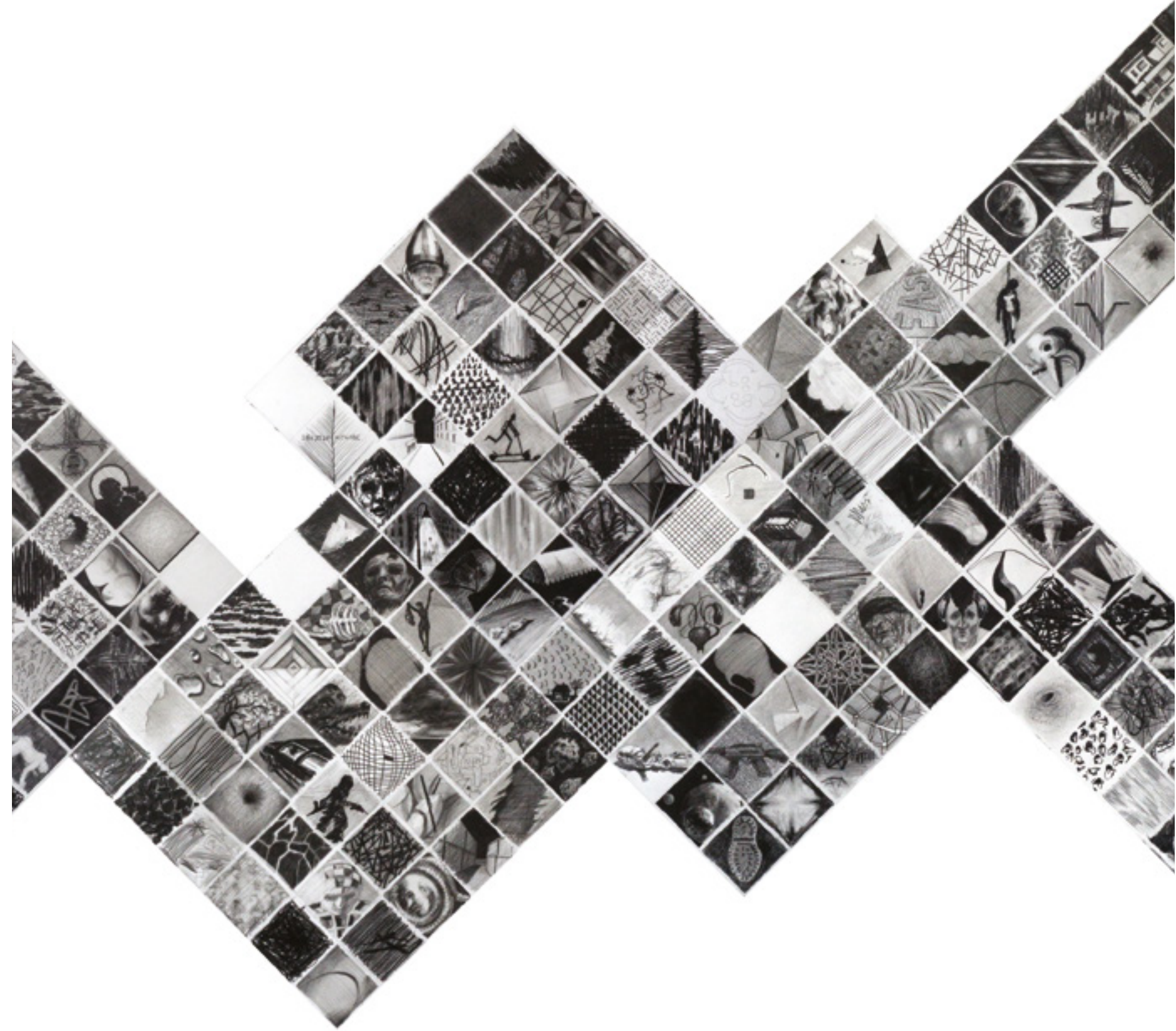
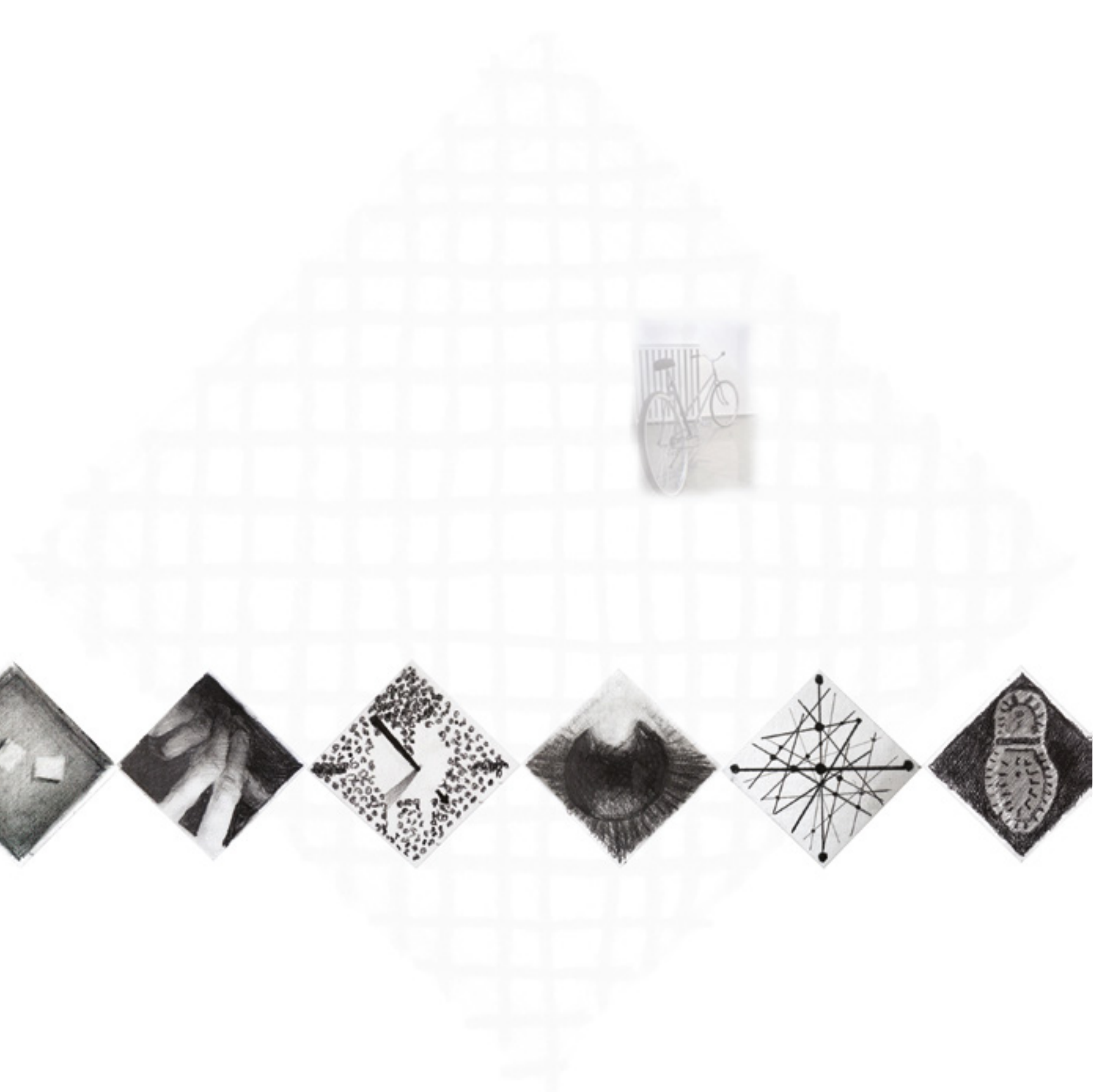


C I Ę ————— **E L A S T Y C Z N E** ————— **C I W Y**
F L E X I B L E C H O R D S

**Reguły czasoprzestrzeni
wobec czasu
i przestrzeni rysunku**
The Principles of Timespace
vs. the Time and Space
of Drawing

Jerzy Hejnowicz
Ewa Kulesza







REGUŁY CZASOPRZESTRZENI

Rysunkowe zakłócenia czasu i przestrzeni

Jerzy Hejnowicz

*„Wielką, elitarną sztukę spowija aura, czyli „osobliwa pajęczyna przestrzeni i czasu: niepowtarzalne zjawisko pewnej dali, choćby była najbliżej. Posiadanie aury w sensie Benjamina równa się czasowo przestrzennemu usytuowaniu zjawisk zarówno artystycznych, jak i przyrodniczych, które decyduje o ich niepowtarzalności. W dobie technicznej (niemanualnej) reprodukcji dzieł sztuki tracą one aurę”*².

Postługując się bezpośrednim doświadczeniem rzeczywistości oraz elementarną wiedzą podręcznikową dotyczącą reguł jakie rządzą czasem i przestrzenią w skali ziemskiej i najbliższym Ziemi otoczeniu należy uświadomić sobie fakt istnienia współczesnych teorii naukowych, które z zasadami tymi polemizują, które praktykują odmienną, znacznie bardziej wnikliwą, nowszą wiedzę dotyczącą ich określania. Wydawać się może pozornie, że nic nie jest w stanie podważyć bazowych, doświadczanych na co dzień praw fizyki: podrzucone w górę jabłko niechybnie spadnie, w myśl teorii grawitacji Izaaka Newtona, czas upływa w sposób liniowy a przestrzeń wokół doświadczana jest za pomocą trzech wymiarów. Sytuacja komplikuje się, gdy znana mechanika klasyczna zderzona zostaje z regułami teorii względności a jeszcze bardziej wątpliwą staje się ona wobec odkryć fizyki kwantowej (np. teorii superstrun).

„Einstein splótł pole grawitacyjne, przestrzeń i czas w jedną strukturę zwaną czasoprzestrzenią. Siły grawitacyjne są wyróżnione spośród wszystkich oddziaływań i interpretowane jako objaw zakrzywienia czasoprzestrzeni.

Materia za pośrednictwem swojej masy ugina czasoprzestrzeń, a ta z kolei poprzez swoją krzywiznę mówi materii, jak się poruszać”¹.

Sztuka w przeciwieństwie do nauk ścisłych – jak dotąd – nie znalazła satysfakcjonującej reguły określającej jej niejednoznaczną specyfikę. Pozostaje więc sferą aktywności niedającą się określić, umyka ostatecznym definicjom. Współczesna sztuka jawi się jako mgławicowy obszar artystycznego doświadczenia, ta powstająca w XXI wieku podobno całkowicie zatraciła dotychczasową, przez wieki określoną osobowość którą Walter Benjamin nazywał aurą.

„Wielką, elitarną sztukę spowija aura, czyli „osobliwa pajęczyna przestrzeni i czasu: niepowtarzalne zjawisko pewnej dali, choćby była najbliżej. Posiadanie aury w sensie Benjamina równa się czasowo przestrzennemu usytuowaniu zjawisk zarówno artystycznych, jak i przyrodniczych, które decyduje o ich niepowtarzalności. W dobie technicznej (niemanualnej) reprodukcji dzieł sztuki tracą one aurę”².

Jaka zatem jest sztuka dzisiejsza? Jakie jest jej miejsce w dobie artystycznego recyklingu obrazowania, w dobie reprodukcyjności obrazu? Jaki jest współczesny status oryginału i przetwarzanych cyfrowo kopii, status dzieła i jego powielanej kopii?

PRINCIPLES OF TIMESPACE

Disruptions of time and space in drawing

*„Great, elite art is enveloped within an aura, or a ‘unique web of space and time: an unrepeatable experience of a certain distance, even though it were very short’. For Benjamin, to have an aura means that both artistic and natural phenomena occur within timespace, which determines their uniqueness. Artworks lose their aura in the age of mechanical (non-manual) reproduction”*².

What, then, is today's art? What is its place in the era of artistic recycling of images and in the era of mechanical reproduction of images? What is the present-day status of the original and digitally generated copies, the status of a work of art and its reproduced copy?

The direct experience of reality and elementary textbook knowledge concerning the principles governing time and space on the Earth and within its immediate vicinity makes us aware of the existence of contemporary scientific theories which counter these principles and which promote a different, far more thorough, knowledge about their determination. It may seem that nothing can undermine the basic laws of physics we experience on a daily basis: an apple tossed in the air will definitely fall down, in line with Isaac Newton’s gravitation theory. Similarly, time passes in a linear manner and the space around us is perceived in three dimensions. The situation gets complicated when the well-known classical mechanics clashes with the principles of the relativity theory and becomes even more doubtful when faced with the discoveries of quantum physics (e.g. superstring theory).

“Einstein merged the gravitation field, space and time within a single structure known as timespace. Gravitational forces are singled out and interpreted as a sign of the curvature of timespace.

Through its mass, matter bends timespace, which in turn, due to its curvature, tells matter how to move about”¹.

Unlike the exact sciences, art has not yet found a satisfactory rule that would define its ambiguous nature. It remains, therefore, an elusive area of activity which precludes ultimate definitions. Contemporary art seems a nebulous area of artistic experience; the art of the 21st century has seemingly completely lost its centuries-long identity, which Walter Benjamin called the aura.

“Great, elite art is enveloped within an aura, or a ‘unique web of space and time: an unrepeatable experience of a certain distance, even though it were very short’. For Benjamin, to have an aura means that both artistic and natural phenomena occur within timespace, which determines their uniqueness. Artworks lose their aura in the age of mechanical (non-manual) reproduction”².

What, then, is today's art? What is its place in the era of artistic recycling of images and in the era of mechanical reproduction of images? What is the present-day status of the original and digitally generated copies, the status of a work of art and its reproduced copy?

Powstanie zupełnie nowych jakościowo dzieł sztuki, mam na myśli: ich znacząco odmienną od dawnych utworów strukturę formalną (robotyczną, procesową, zmienną w czasie, repetycyjną) , zmusza do nowego określenia rolę odbiorcy. Dziś, obok biernego odbioru dzieł, wiele z nich skłania, zachęca a niekiedy zmusza do czynnej aktywności w jego współtworzeniu oraz współokreślaniu. Zmianie wobec powyższego ulegają również kanony etyczne i estetyczne dzieła, co niechybnie prowadzi do rozszerzenia siły oddziaływania współczesnych utworów sztuk wizualnych jak i do wykształcenia nowych sposobów nawiązywania z nimi relacji.

Czas i przestrzeń ulegają dziś – w przestrzeni sztuki (np. sztuki reprodukcyjnej) – znaczącej komplikacji.

I może wcale nie jest to dla artystycznych działań obciążeniem a jedynie kolejnym... otwarciem zainicjowanym już kilkadziesiąt lat temu przez sztukę ponowoczesną.

Intrygującym staje się rozpoznanie w tym kontekście elementarnych działań artystycznych jakimi są notacje rysunkowe.

Rysunek będący istotną częścią artystycznej refleksji, traktowany jako samodzielna dyscyplina sztuki, nie ulegający teoretycznemu zwymiarowaniu wydaje się być szczególnie interesującym obszarem badawczym, ponieważ to rysunek właśnie jest kręgosłupem każdego utworu sztuk wizualnych. Intrygującym pozostaje również jego autonomiczny byt, gdy idea jego powstania skierowana jest ku niemu samemu.

Czy coś może łączyć rysunek z cytowanymi powyżej kwestiami dotyczącymi reguł rządzących czasem i przestrzenią? Czy rysunek może być wielowymiarowy? Czy można za jego pomocą zajrzeć poza znane horyzonty, poza horyzont zdarzeń czarnej dziury? Czy posiada rysunek inne interesujące i niepowtarzalne cechy?

Jeśli tak, to jakim kluczem czasowym rozpoznać rysunkowe zapisy? Jak definiować pojęcie czasu podczas realizacji rysunkowych repetycji, kopiowania kopii, nakładania się na siebie (dzięki współczesnym technikom cyfrowym i reprodukcyjnym) tych samych lub odmiennych obrazów? Jaką osobowość uzyskują powstające owe nowe przedstawienia? Jaką przestrzeń ujawniają? Czym jest rysunkowa iluzja? Czy pojęcie oryginału ma dziś jeszcze racje bytu? Czym jest recykling obrazu? Jakim czasem postuguje się utwór rysunkowy, gdy jego obrazowanie wynika z niechronologicznego systemu budowy jego struktury? Jaki status uzyskują postreprodukcyjne obrazy, ich proste lub złożone wizualnie ekwiwalenty?

Jak definiować proces rysunkowego zapisu, kiedy metoda tworzenia obrazu polega na cofaniu się w czasie, na korzystaniu z przeszłego w trakcie powoływania nowego?

Czas i przestrzeń rysunku pozostają autonomiczne, zakłócają porządek historycznie sformułowanych reguł interpretacyjnych, ponieważ współczesny rysunek wykorzystujący wszelkie możliwe sposoby mechanicznego powielania może trwać „w i poza” czasem obiektywnym.

The emergence of completely new qualities of artworks, i.e. their unprecedented formal structure (robotic, processual, changeable over time, repetitive), calls for a redefinition of the role of the recipient. Today, apart from a passive reception of works, many of them encourage taking an active role in their co-creation and co-determination. Consequently, the ethical and aesthetic canons of the artwork change, which inevitable results in the expansion of the force of impact of contemporary works of the visual arts and in the development of new ways of relating to them.

Today, both time and space are greatly complicated in the realm of art (e.g. reproduced art). Perhaps, this is no burden on artistic activities but only another ... opening, initiated a few decades ago by postmodern art.

Within this context, it is intriguing to recognise elementary artistic activities, such as the notation of drawing.

Drawing, a significant element of artistic reflection, treated as an autonomous art discipline, not subject to theoretical measurements, seems an especially interesting study area, as drawing is the backbone of any visual work of art. Equally intriguing is its autonomous entity, when the idea of its creation is directed towards itself.

Is there any common ground between drawing and the above-quoted statements on the principles of time and space? Can drawings be multi-dimensional? Can they give us an insight beyond the well-known horizons, beyond the horizon of events taking place in the black hole? Does drawing have other interesting and unique features?

If so, what temporal key can help us recognise drawn records? How to define the notion of time when making drawn repetitions, copying copies, superimposition (thanks to today's digital and reproduction technologies) of the same or different images? What is the identity of these new representations? What kind of space do they reveal? What is the illusion of drawing? Does the notion of the original still hold today? What does the recycling of images consist in? What is the time of the drawing when its imagery results from the non-chronological system of the construction of its structure? What is the status of post-reproduction images, their simple or complex visual equivalents?

How to define the process of making drawn records, when the method of image creation involves taking steps back in time and using the past to create novelty?

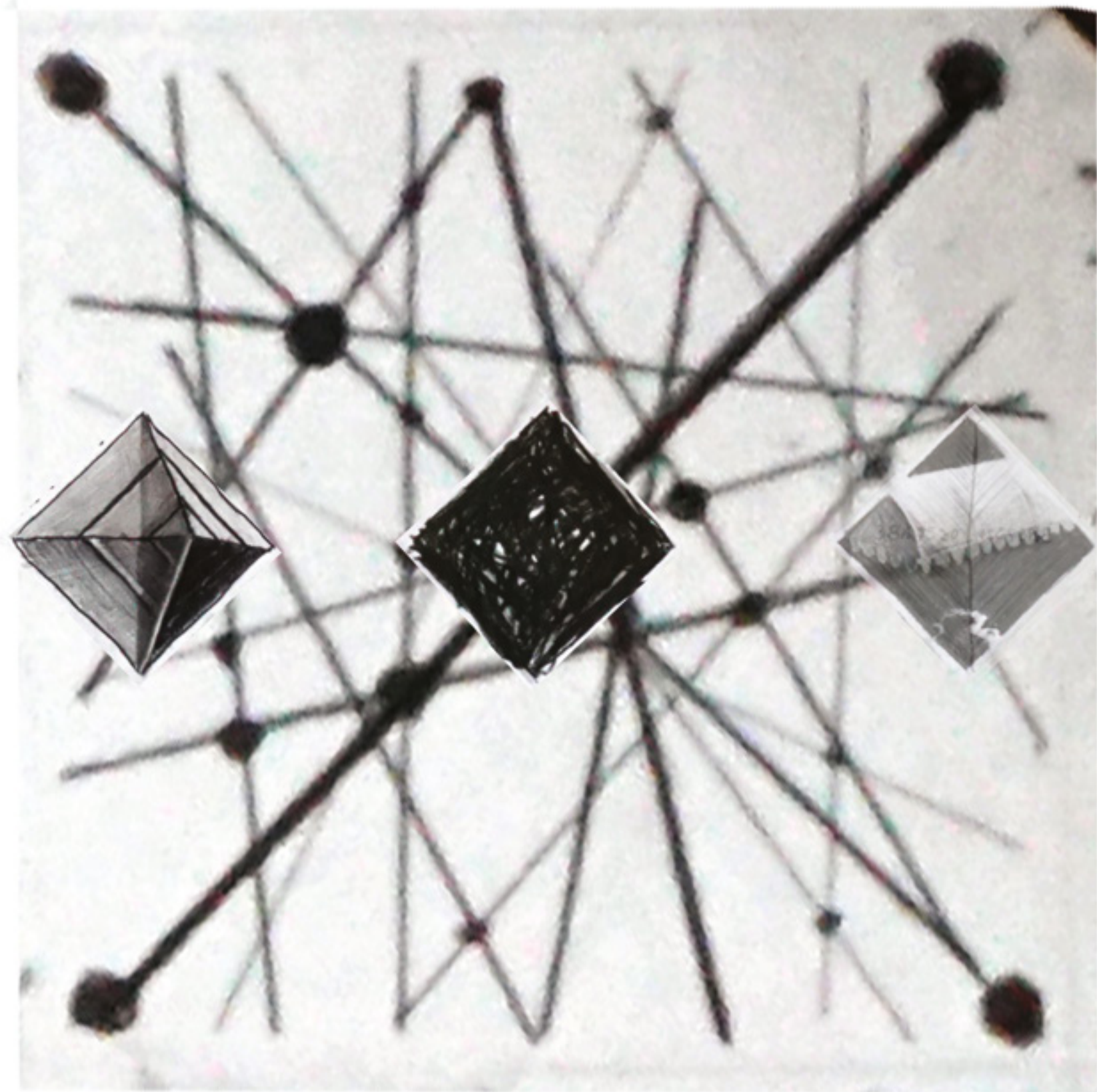
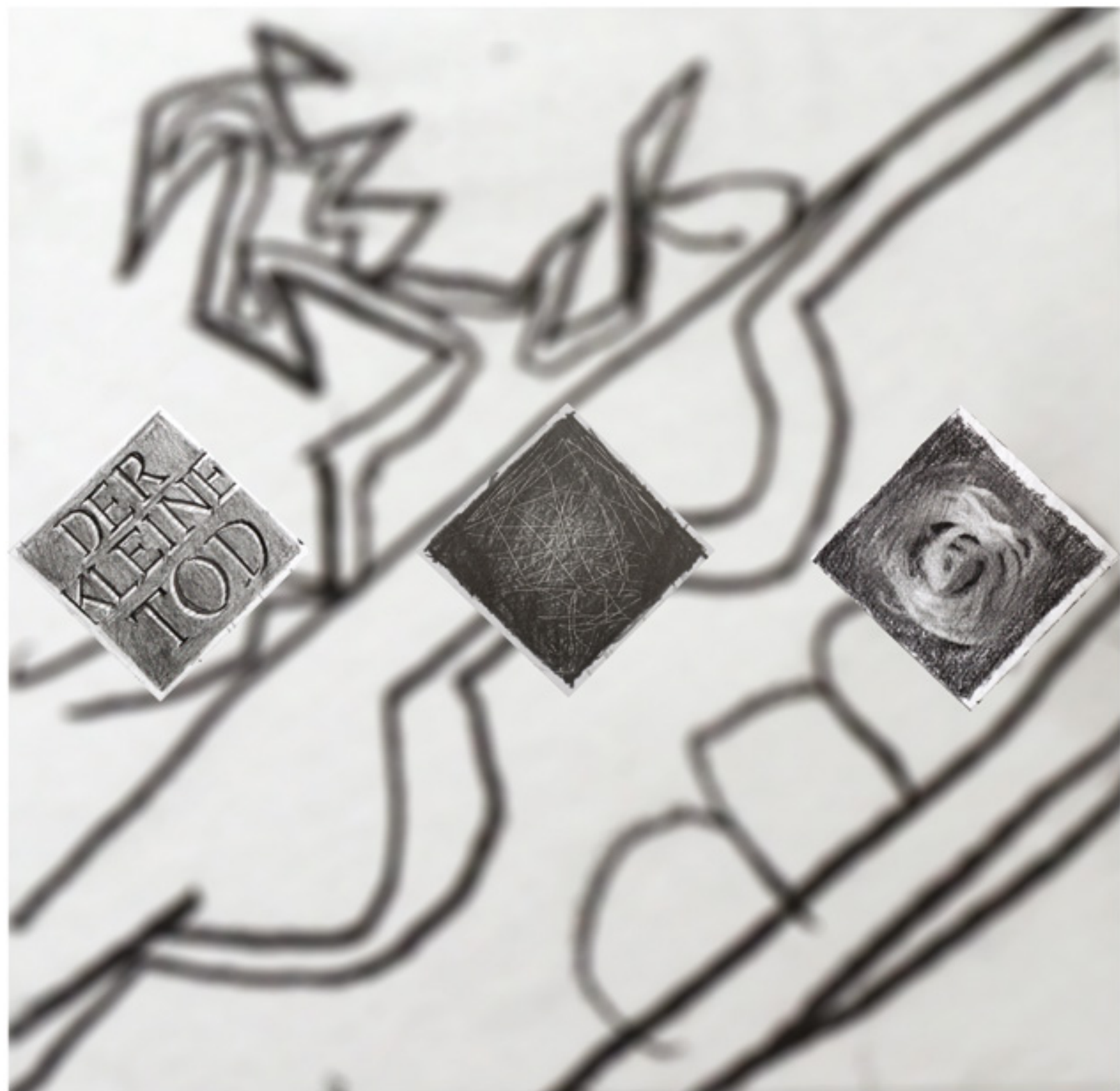
The time and space of drawing remain autonomous, disturb the order of historically determined interpretative principles, since contemporary drawing, taking advantage of any and all methods of mechanical reproduction, can continue “within and beyond” objective time.

¹ Abhay Ashtekar , Jerzy Lewandowski, *Czas i przestrzeń - wykraczając poza teorię Einsteina*, http://imagination.org.pl/index.php?option=com_content&view=article&id=122:czas-i-przestrze-wykraczajc-pozateori-einsteina&catid=58:czas-i-przestrze&Itemid=201

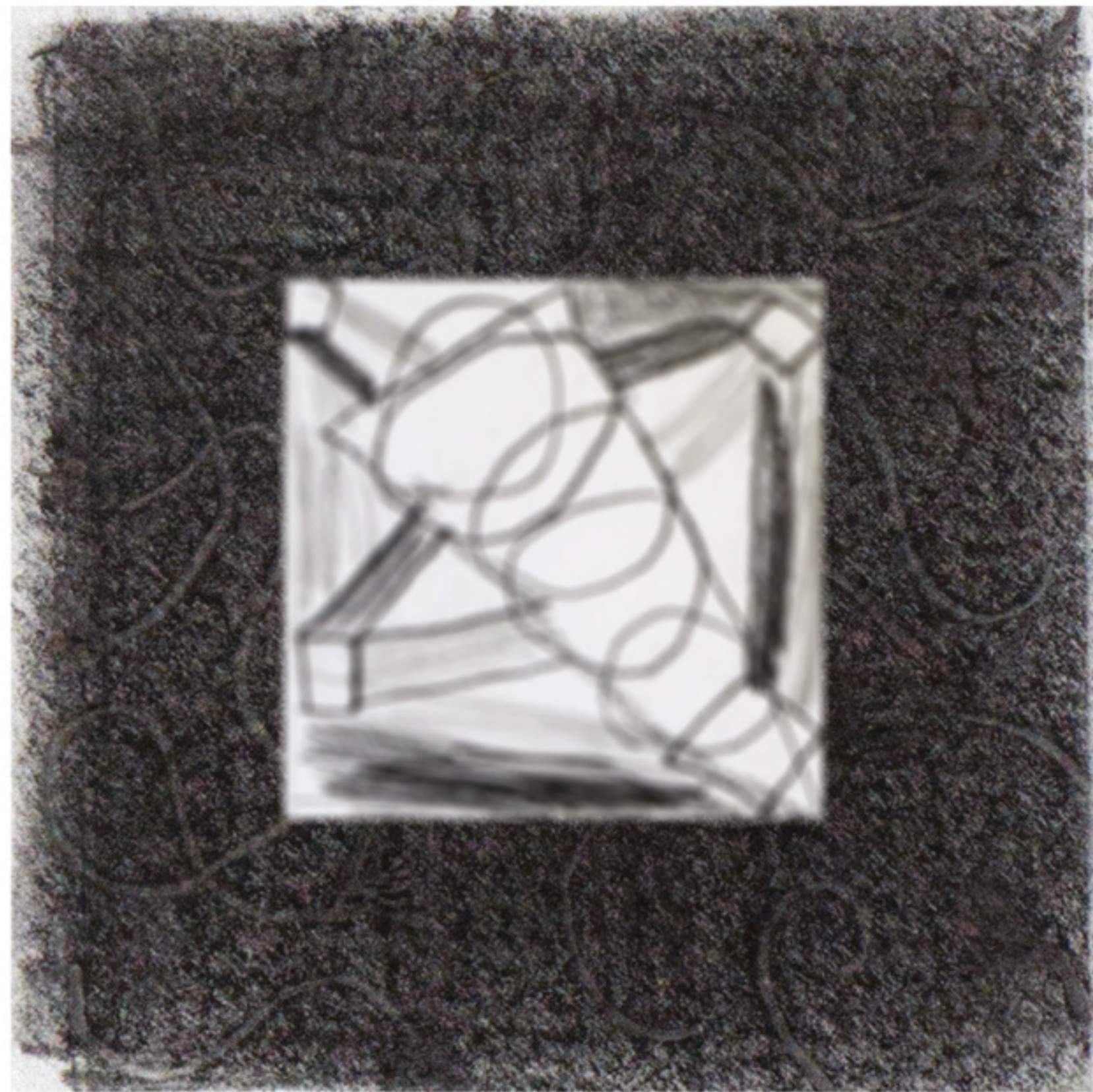
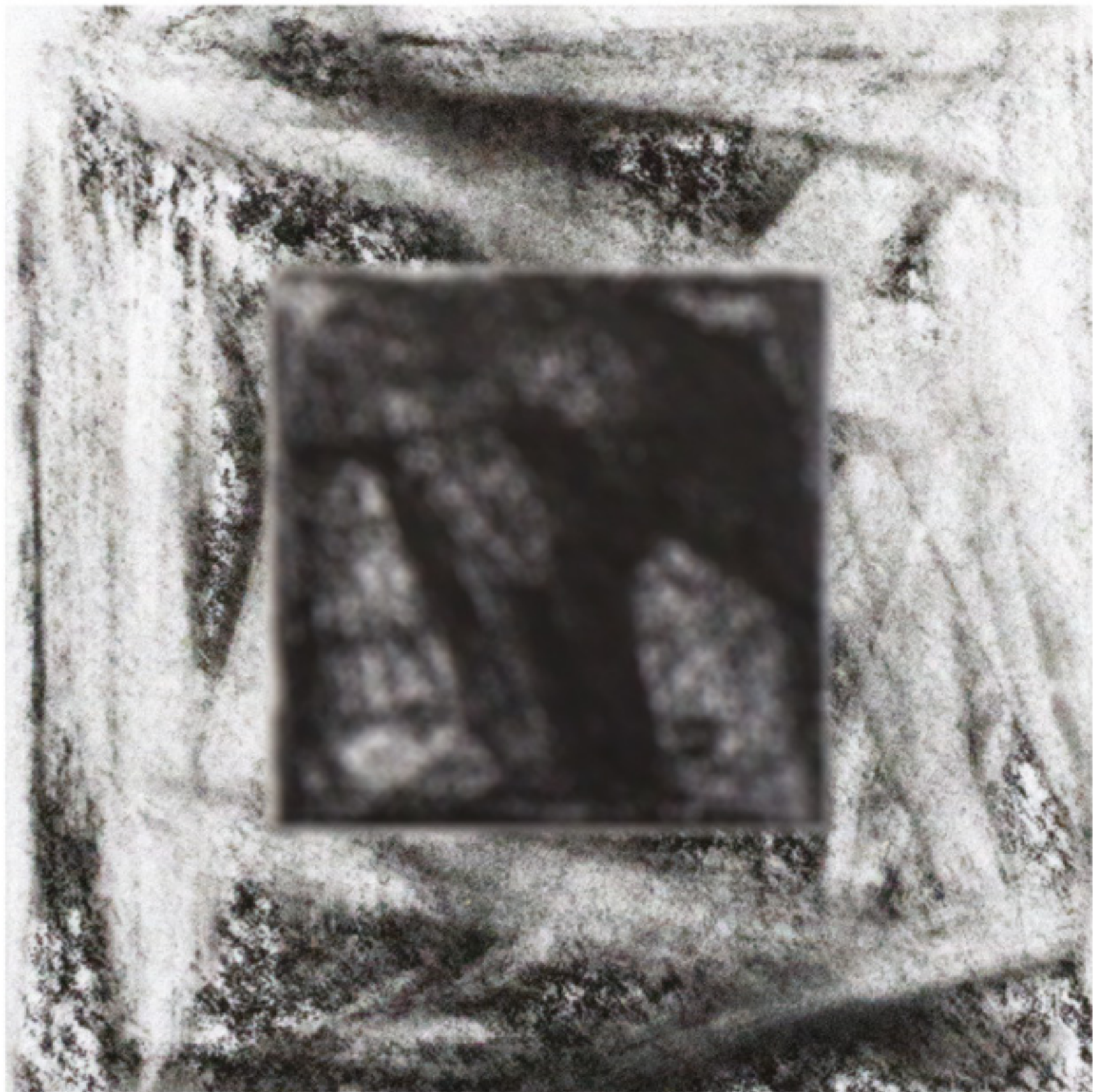
² Robert Rogoziński, *Prawda dzieła sztuki w dobie jego technicznej reprodukcji* [The truth of a work of art in the age of technical reproduction. An attempt at Heidegger's interpretation of mass art], http://estetykairytyka.pl/art/28/eik_28_9.pdf , Estetyka i Krytyka. 2013. No. 28 (1), p. [133]-164

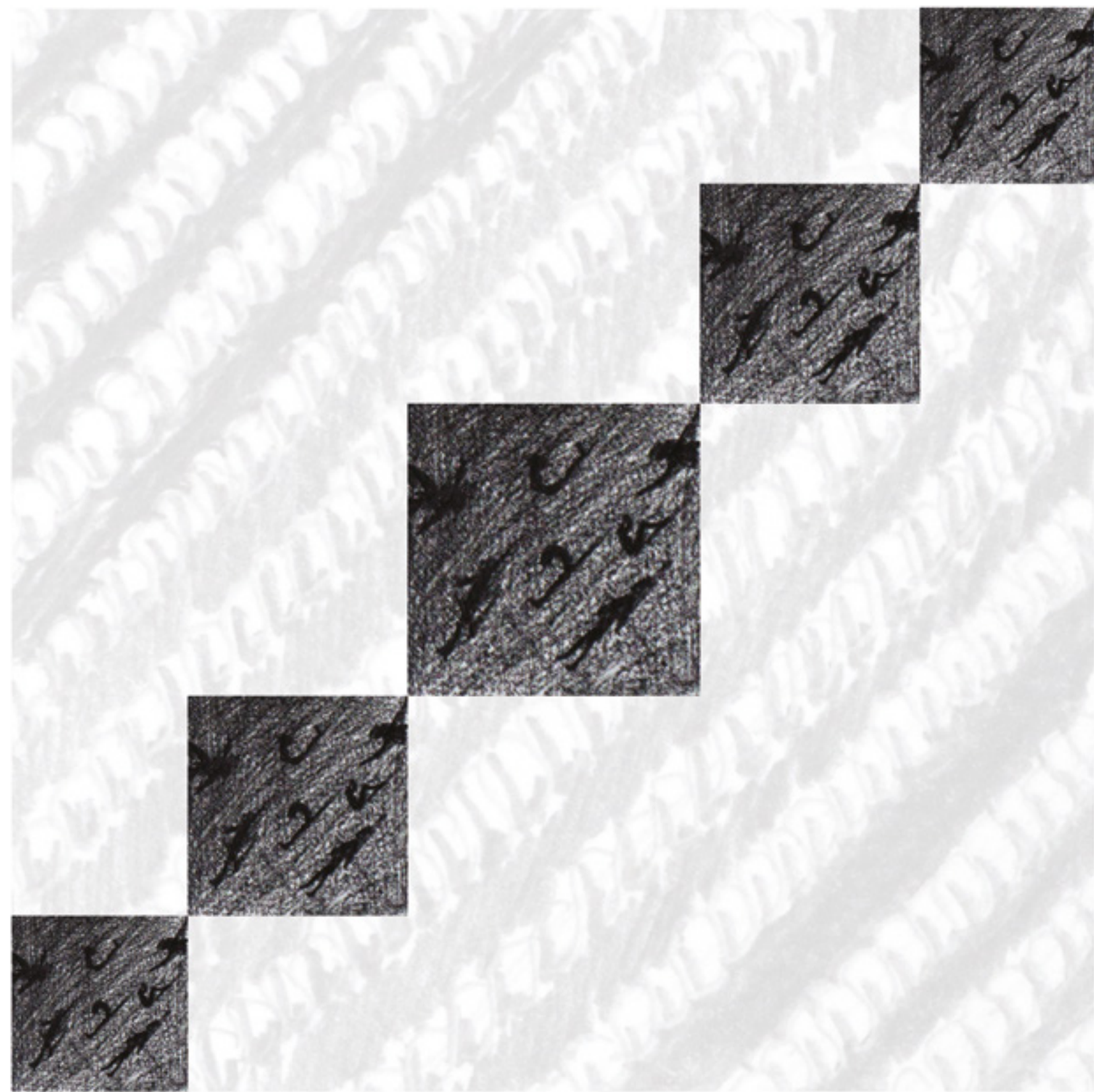
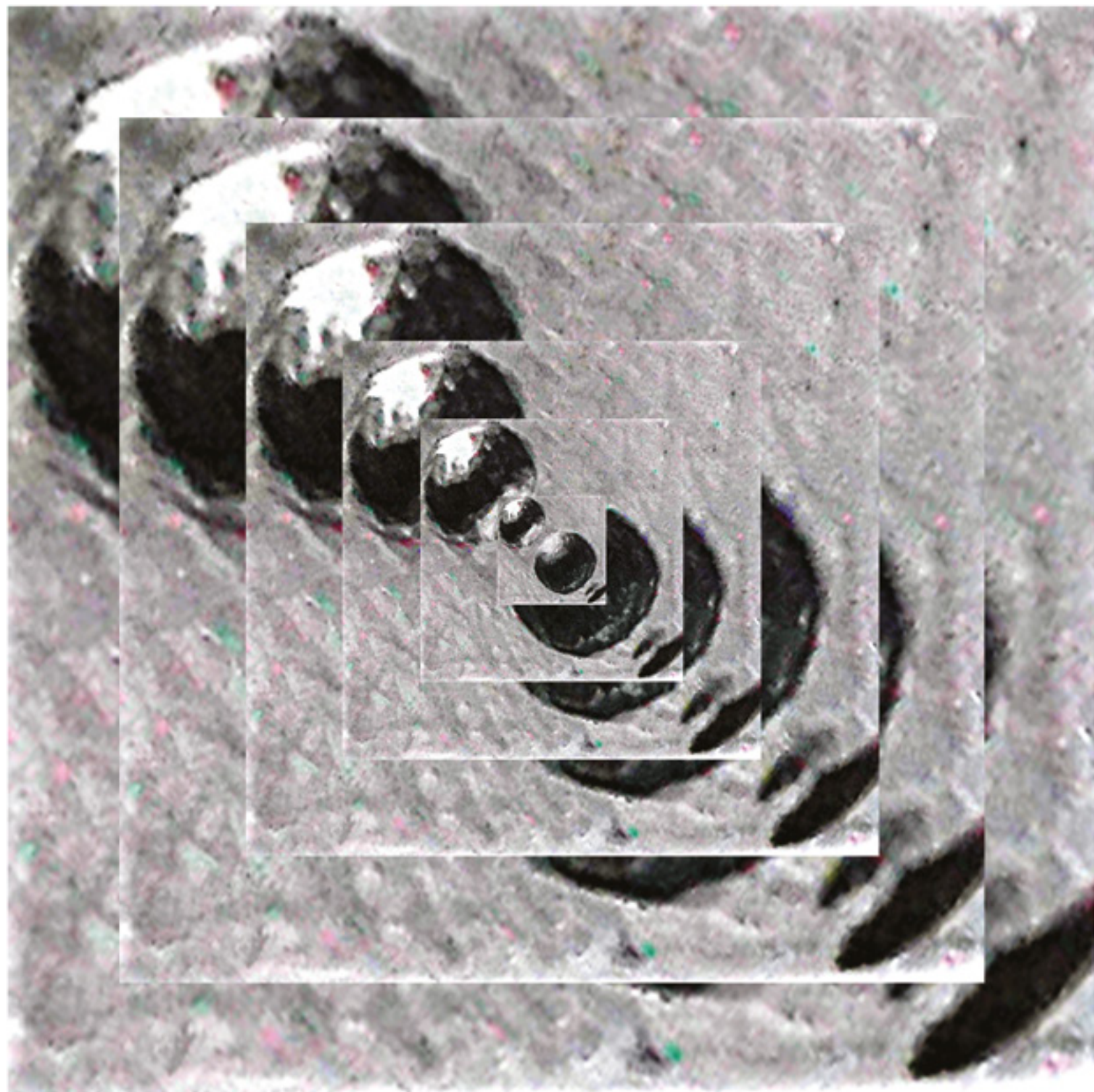
¹ Abhay Ashtekar , Jerzy Lewandowski, *Czas i przestrzeń - wykraczając poza teorię Einsteina*, http://imagination.org.pl/index.php?option=com_content&view=article&id=122:czas-i-przestrze-wykraczajc-pozateori-einsteina&catid=58:czas-i-przestrze&Itemid=201

² Robert Rogoziński, *Prawda dzieła sztuki w dobie jego technicznej reprodukcji* Próba Heideggerowskiej wykładni sztuki masowej , http://estetykairytyka.pl/art/28/eik_28_9.pdf , Estetyka i Krytyka. - 2013, nr 28 (1)











„Czy każdy ma czas własny,
niejako prywatny czy też czas jest globalny,
generalny, dla wszystkich i wszystkiego?
I tak i tak.
Mówi się, mój czas jest moją własnością,
jest taki jest inny,
lub nie jest taki jaki pragnąłbym.
No cóż, taki dyktat.
Zapewne to czas generalny zawiera w sobie czasy indywidualne.”

Andrzej Matuszewski

“Does each of us have their own time,
a private time, as it were, or rather is time global,
general, for everyone and everything?
It is both.
We say that time is my property,
it is such and such,
or is not the way I would like it to be.
Well, this is a dictate.
Most likely general time includes individual times.”

Andrzej Matuszewski

ELASTYCZNE CIĘCIWY

Jerzy Hejnowicz

CZAS, którego doświadczamy wywołuje wrażenie różnego tempa swojego przepływu. Jaki jest naprawdę? Czy zachowuje niezmienną osobowość? Czy jest stały? Czy wobec powyższego stwierdzenia można założyć tezę, iż ulega zakłóceniom? Czy może jednocześnie podporządkowywać i być podporządkowanym sile aktu tworzenia?

Patrząc nań poprzez pryzmat sztuki - a nie naukowo rozważanych reguł zarządzających strukturą kosmosu - rodzi się przekonanie, że kreacja artystyczna każdorazowo korzysta z prywatnych, niezależnych od kosmologicznych zasobów czasu i przestrzeni.

„Czas objawia w sztuce swą podwójną naturę: albo panuje nad nim świadomość artystyczna, albo jemu się poddaje, w zależności od tego, czy zważa na „obiektywne” punkty odniesienia, czy też wprost przeciwnie – manipuluje datami i godzinami”¹.

Przestrzeń sztuki nowożytnej porównywalna była często do widoku drzewa, które w swym pniu zawierało wyraźnie zauważalne poziomy - kierunki i występujące jedno po drugim nurty artystyczne. Z upływem czasu jego rozwój stał się bardziej złożony. Koronę drzewa zaczęły tworzyć masywne rozgałęzienia stylów, które rozwijały się równolegle. Z jednych wyrastały następne, z nich kolejne o coraz większym poziomie zróżnicowania i kierunkach rozgałęzień skierowanych we wszystkie strony. Tak powstała rozłożysta korona modernizmu.

Ten uproszczony i nieco banalny wizerunek był przez wiele lat przydatnym, sprawdzał się jako piktogram postępujących po sobie zmian i czasowego continuum zjawisk dotyczących sztuki.

Na początku XX wieku nastąpiło istotne – tąpnięcie – podważające dotychczasowe status quo. Doszło do rozszczępienia się owej – obrazkowej korony drzewa. Dotychczas widoczne związki przyczynowo-skutkowe zatraciły się w płątaniu gałęzi bez widocznych początków, o końcach zanurzonych w mgławicowych chmurach. Pozbawiono tym samym sztukę wyraźnych nawiązań i kontynuacji.

TIME, the time we experience triggers divergent impressions of the pace of its flow. What is time, in reality? It its identity unchanging? Is it immutable? Can we, in the face of the above statements, assume that it is subject to interference? Can it simultaneously subject, and be subjected to, the power of the creative act?

Regarding time from the perspective of art rather than scientific principles governing the structure of cosmos, we become confident that artistic creation each time taps into private resources of time and space, independent of cosmological resources.

“In art, time reveals its dual nature: it is either under the authority of artistic consciousness or has authority over it, depending on whether it minds ‘objective’ points of reference or, conversely, tampers with dates and hours”¹.

The space of modern art has often been likened to a view of a tree whose trunk shows identifiable layers, i.e. art directions and successive currents. With time, its development grew more complex. The tree crown was composed of branching-off parallel styles. They branched out more and more, the successive ones showing increasing diversification and more and more directions of development. This is how the resplendent crown of modernism came about. The above image, simplified and somewhat clichéd, was operational for many years and operated as a pictogram of successive changes and of the temporal continuum of artistic phenomena.

A major collapse, which called the status quo into question, took place in the early 20th century. The tree crown was split apart. Earlier causal links got lost in the thicket of boughs and branches, with no visible beginnings and ends, immersed in nebulous clouds. Art was thus stripped of evident references and continuations.

The radical shift was clearly defined by the development of postmodern art of the late 1950s and early 1960s. This new art characterised itself by absence of linear progress and style eclecticism, where the past and the present cooperated with little, if any, attention to extra-artistic logic. Split and cleft was both the tree crown and the order of time.

Tę radykalną zmianę zdecydowanie określił rozwój sztuki ponowoczesnej sygnalizujący swoją obecność na przełomie lat 50 i 60 XX wieku. Cechą charakterystyczną nowej sztuki stał się brak liniowego postępu, eklektyzm stylów, w którym przeszłość i teraźniejszość kooperowały z sobą bez zachowania jakiegokolwiek pozaartystycznej logiki. Wraz z koroną drzewa rozszczępiony został porządek czasu.

Jednak pierwszych, prekursorskich oznak jego zaburzenia, niechronologicznych związków sztuki starej i nowej szukać należy znacznie wcześniej, w artystycznej aktywności i poglądach Marcela Duchampa. Odnoszę wrażenie, że Jego „Fontanna” z 1917 roku, sztandarowy utwór nowego pokolenia sztuki, pojawiła się „znikąd”, z poza przestrzeni czasu sztuki dotychczasowej. Stała się milowym słupem nowej myśli artystycznej, konceptem, dziełem i jednocześnie aktem „przemiany totalnej”, której konsekwencji nie sposób nie docenić, ale o tym później.

Lata 60. Stały się okresem narodzin dzieł i refleksji artystycznej na nowo definiującej status nowoczesnego dzieła. W tym czasie, co szczególnie istotne, zmieniła się też wartość pojęcia oryginału, tej od wieków nieziennej cechy utworów sztuk wizualnych. Przyczyną owego stanu był m.in. rozwój wielkonakładowej poligrafii wykorzystywanej przez sztukę.

Dziś w drugiej dekadzie XXI wieku zagadnienia dotyczące statusu dzieła odżyły ze zwielokrotnioną siłą. Stały się motorem napędzającym aktywność twórczą inspirującą się współczesną rewolucją technologiczną, cyfryzacją obrazu, mega-pikselową reprodukcją. Zwróciła się ona w kierunku teorii i praktyki analizujących możliwości post-reprodukcyjnego obrazu oraz jego wirtualnej aktywności.

FONTANNA

Według ostatnich badań i ujawnionych dokumentów, wielce prawdopodobnym jest, że wcale nie była autorstwa Duchampa. Jak podaje Irene Gammel „Fontanna” należała wcześniej do Jego przyjaciółki, poetki i artystki Elze Plotz². Pomijając jednak powyższe, uwagę zwraca fakt, jakiej rangi nabiera demistyfikujące znaczenie czasu jako – odkrywcy, tego, który ujawnia, który przyczynia się do ponowienia dyskusji o autorstwie danego dzieła, i tego, który podkreśla, że ranga dzieła z czasem przestaje być zależna od swego twórcy, dzieło staje się wartością samą w sobie. Tak właśnie stało się z „Fontanną”. Co było tego przyczyną?

Wraz z „Fontanną” w czasoprzestrzeni pojawił się punkt zwrotny, punkt ZERO. To w nim czas znacznie późniejszego nurtu konceptualnego, czas sztuki obiektu i instalacji i wielu innych sztuk odnajdują swój źródłowy prapoczątek. „Fontanna” na zawsze stała się pretekstem do zaginania, rozciągania i skracania „cięciwy czasu”. Będzie nadal nakłaniała do odnawiania form artystycznego dialogu z nią i rozwoju działań twórczych świadomych jej nieprzerwanej obecności.

Dlaczego tak się dzieje?

Still, the first, precursor signs of the disruption of time and the non-chronological relations of old and new art should be sought much earlier, in Marcel Duchamp’s artistic activities and ideas. To my mind, his 1917 Fountain, the flagship work of the new generation of artists, emerged “out of nowhere”, from beyond the time of earlier art. It became a milestone of new artistic reflection, a concept, work and at the same time an act of “total transfor-mation”, whose consequences cannot be overestimated, of which I will write later.

The 1960s was a time of birth of works of art and artistic reflection which redefined the status of a modern work. Importantly, what also changed at that time was the value of the notion of the original, the time-honoured feature of works of the visual arts. This was caused, among others, by the development of large circulation printing used by art.

Today, in the second decade of the 21st century, questions related to the status of the work of art have resurfaced with new vigour. They have propelled the art of inspired by present-day technological revolution, digitalisation of images, and mega-pixel reproduction. It has turned towards theory and practice analysing the potential of post-reproduction image and its virtual activity.

FOUNTAIN

In line with the most recent findings and revealed documents, it is very likely that the work was not by Duchamp. According to Irene Gammel, Fountain had earlier belonged to his friend, poet and artist Elze Plotz.². Leaving the above aside, it is interesting to observe the importance of the debunking significance of time as a discoverer, the one which contributes to a renewed debate concerning the authorship of a given work and the one which stresses that, with time, the status of the work breaks free from its author and that the work becomes a value in itself. This is precisely what has happed to Fountain. Why is it so?

The appearance of Fountain created a turning point, point ZERO in timespace. It was here that the time of the conceptual movement, the time of the art of the object and installations and many other arts found its wellspring. Fountain has forever become a pretext for bending, expanding and shortening the “chord of time”. It will continue to encourage the renewal of forms of artistic dialogue with it and inspire artistic endeavours aware of its continuous presence.

Why does it happen?

In her book whose title in English reads Art in the Fluid Culture, Alicja Kępińska wrote: “Art is the fish that escapes from the net and for which there is no hook”³. If so, there is no hook, either, for holding in check the methods of perceiving timespace by the unbridled imagination of artists and their works.

Sometimes only works. Not all of them, however.

Let us regard once more Duchamp’s art, this time The Bride Stripped Bare by Her Bache-lors, Even (The Large Glass).

Alicja Kępińska w książce pt: „Sztuka w kulturze płynności” napisała: „Sztuka jest tą rybą, która się wymyka z sieci i na którą nie ma haka”³. Skoro tak, to nie ma haka również na okiełznanie metod pojmowania czasoprzestrzeni przez nieskrępowaną wyobraźnię artystów i ich dzieł. Czasem tylko dzieł. Ale nie wszystkich dzieł.

Spójrzmy raz jeszcze na twórczość Duchampa – Tym razem na „Pannę młodą rozebraną przez swych kawalerów, jednak” (Wielką szybę).

Czy istnieje w przestrzeni sztuki bardziej wymowny utwór, który powstał tak bardzo poza tradycją? Czy istnieje podobne dzieło, które jednocześnie ujawniło i w tym samym czasie zamknęło swoją kapsułę czasu?

Szklana tafla stała się obszarem budowy niejednoznacznych treści, choć zostały one objaśnione przez artystę w publikacji The Green Box. Pozostaje ona dziełem szczególnym, wyjątkowym właśnie dzięki swojej wieloznacznej treści a nade wszystko dzięki niepowtarzalnej formie. Jednak „Panna młoda...” została zawieszona w czasowej próżni. Z powodu tego zawieszenia pozostaje wytworem w pełni nierozpoznanym. I choć podobnie jak inne przełomowe prace Duchampa stała się dziełem wielokrotnie analizowanym przez historyków sztuki, nie została kolejnym punktem zapalnym dla twórców, jak stało się to choćby z pisuarem. Nie stała się drogowskazem zmian jakim pozostaje np. „Étant donnés” – jego ostatnie przedsięwzięcie. Właśnie, NIE STAŁA SIĘ. Wielka szyba jest utworem jedynym, najbardziej osamotnionym pośród wszelkich zjawisk sztuki współczesnej, podziwianym i hermetycznym w swojej intelektualnej ale i czasowej skończoności.

Odmiennie obecność czasu w sztuce pojmowali twórcy sztuki konceptualnej, szczególnie reprezentanci jej polskiego nurtu.

„W konceptualizmie czas stanowi podstawę wszelkiego doświadczenia i oglądu. Refleksja nad czasem wynika tu ze swoistego sprzężenia intelektu, intuicji, ducha i fizyczności. Nie burzy dotychczasowej naukowej i filozoficznej myśli w tym zakresie i nie stawia sztuki w charakterze jej konkurentki”⁴.

Ich doświadczenie czasu było zespolone z procesem tworzenia i życia jednocześnie, które pozbawione zostało separującej granicy, stało się całością artystycznego bytu. Proces kreacji (niezmiernie istotna, jeśli nie najważniejsza wartość ich koncepcji sztuki) nie musiał dokonywać się w uświęconych przestrzeniach sztuki, w pracowniach, w miejscach prezentacji sztuki. Proces był zespolony z człowiekiem-artystą znacznie bardziej aniżeli z materialnym ekwiwalentem jego twórczych poszukiwań. Stąd metody pracy konceptualistów wyrażały się w prostych sposobach notacji, realizowały się na materiale filmowym, fotograficznym, w działaniach performatywnych, aktywności procesualnej a szczególnie w zapisie rysunkowym i szkicach dookreślanych tekstem.

Is there a more telling work in the realm of art which originated so much outside of tradi-tion? Is there a similar work which both revealed and closed its time capsule?

The glass pane was an area of constructing ambiguous messages, although they were explicat-ed by the artist himself in the publication The Green Box. It remains a unique work, exceptional precisely thanks to its ambiguous message, and even more so its unrepeatable form. However, The Bride ... was suspended in a time void. Due to this suspension, it remains a totally unrec-ognised work.

Although like the other breakthrough works by Duchamp, it has been repeatedly analysed by art historians, it has not become another hot spot for artists, as e.g. the urinal has. It did not become a sign of change, like e.g. Étant donnés – his last project. Precisely, IT DID NOT.

The Large Glass is a singular work, most isolated among all phenomena of contemporary art, admired and hermetically sealed in its intellectual and temporal finiteness.

TIME IS GROUND

The presence of time in art was seen differently by later artists, the Conceptualists, in par-ticular its Polish representatives.

”In Conceptualism, time is the foundation of all experience and perception. Reflection on time arises here from a unique merger of intellect, intuition, spirit, and physicality. It does not disrupt earlier relevant scientific and philosophic thought and does not treat art as its competitor ⁴”.

Their experience of time was merged with the process of creating and living, with no interven-ing border; it became a complete artistic existence. The creative process (invariably significant, if not the most significant value of their concept of art) need not take place in sacrosanct areas of art, in studios, or in places where art was displayed. The process was inseparably linked with the artist person, much more than with the material equivalent of his creative pursuits. There-fore, the work methods of the Conceptualists took the simple form of notation, film footage, photographs, performative actions, process activities, and in particular drawings and sketches further defined by text.

TIME APPROPRIATED

What does it look like today, in the age of the digital image, digitalisation and mechanical cre-ative processes and the presence of virtual reality, at a time so dramatically different from the experience of conceptual art, pop-art, action painting, or happenings, all of which were interest-ing practices of the first half of the 20th century?

Truth to tell, all the modernist movements continue to have their continuators, and give birth to successive activities that expand the space of art. In the actual reality, also known as “post-artistic” one, the earlier currents continue to be active, yet parallel, progressive phenomena come into play, with a major impact on con-temporary art. Far-reaching shifts have for the past few decades been taking place through the techno-logical

CZAS ZAWŁASZCZONY

Jak wygląda to dzisiaj, w dobie obrazu cyfrowego, digitalizacji i mechanizacji procesów twórczych oraz obecności „virtual reality”, w czasach dalece odmiennych od doświadczeń sztuki konceptualnej, sztuki Pop, malarstwa materii czy działań happeningowych - intere-sujących praktyk pierwszej połowy XX wieku? Przyznać należy, iż wszystkie nurty modernistyczne nadal mają swoich kontynuatorów, wywodzą się z nich kolejne działania rozszerzające przestrzeń sztuki.

W rzeczywistości aktualnej nazywanej często „post-artystyczną” dotychczas rozpoznane nurty trwają w ciągłym stanie aktywności ale równolegle z nimi pojawiają się także zjawis-ka progresywne, mające znaczący wpływ na współczesne oblicze sztuki.

Istotne przetasowania, od kilkudziesięciu już lat dokonują się w technologicznym otwar-ciu na utwory pozbawione klasycznie tworzonej materii wizualnej. Nastąpił zwrot ku kooperacji rzeczywistości wirtualnej z realną. Wykorzystuje on systemy obróbki elek-tronicznej ujawniającej nieskończone możliwości przetworzeń podatnych kolejnym mu-tacjom. Przetasowania realizują się w aktualnych strategiach artystycznych będących: zawłaszczaniem, kreowaniem i przetwarzaniem wizerunków nie własnego autorstwa lub czerpanych z cyberprzestrzeni ogólnie dostępnych danych.

Rzeczywistość sztuki staje się konglomeratem zapożyczeń i charakteryzuje ją aktywność wielu artystów, bez względu na datę ich urodzin i wcześniej reprezentowane sposoby tworzenia.

Obserwujemy równolegle jeszcze ciekawszy wyróżnik aktualnych postaw artystycznych. Związany jest on ze specyfiką stosowanych eksperymentalnych środków wyrazu. Część twórców świadomie lub z akceptowanej konieczności zawiesza autorstwo swych prac na rzecz współautorstwa wynikającego z partnerstwa, aktywności maszyn i programów komputerowych, wspierających lub zastępujących artystę w drodze do spełnienia się utworu.

W tym polu istnieje całe spektrum różniących się nurtów i postaw wynikających ze współ-obecności techno-kultury w przestrzeni kreacji. Wyróżniamy sztukę generatywną, sztukę robotyczną, bio-art, rozpoznajemy powszechnie stosowane nowe narzędzia obróbki dzie-ła i dystrybucji, mające niebagatelny wpływ na kondycję współczesnej platformy sztuki. Davide Quayola,Jared Tarbell,Robert Hodgin, Stelarc, Guy Ben - Ary, Andy Gracie, Tanya Visosevic, Bill Vorn to przykładowi twórcy, rozwijający swoją działalność w tych obszarach.

Wraz z pojawieniem się *systems of the highest technology* w obszarze sztuki, czas jeszcze bardziej niż dotychczas uległ twórczemu zawłaszczeniu, zatomizował się, stając się cza-sem utworu a logiką jego pływu, trwania lub zawieszenia wynika z koncepcji, ze struktury i aktywności poszczególnych prac, ich zdolności interaktywnych, repetycyjnych, samoregulacyjnych, skłonności do uzyskiwania kolejnych stanów skończoności lub otwartości na intermedialność użytkowniczą. („W instalacji interaktywnej użytkownik sam wytwarza własny przedmiot percepcji. Komunikacja ma charakter dialogu podmiotu z urządzeniami technicznymi, dialogu tak trudnego do przewidzenia, że autor jest raczej twórcą zawar-tości bodźców oraz procedur operacyjnych na architekturze dzieła niż określonej i zapla-nowanej formy ⁵”.

opening to works with no classical visual matter. There has been a turn towards a cooperation of virtual and actual reality. It makes use of electronic processing systems that reveal infinite capabilities of transformations, prone to ever new mutations. Shifts likewise take place in cur-rent artistic strategies, i.e. appropriation, creation and transformation of images by other au-thors or their being fished out of the cyberspace of generally available data.

The reality of art is becoming a conglomerate of borrowings and is marked by the activity of many artists, irrespective of their date of birth and earlier modes of creation.

At the same time, we witness an even more intriguing feature of present-day artistic posi-tions. It is tied with the exceptional, experimental means of expression. Some authors consciously or out of approved necessity suspend the authorship of their work for the sake of co-authorship arising from partnership, activity of computer hardware and software which either support or supplant the artist in the process of creating a work.

Here we can identify an entire spectrum of divergent currents and positions triggered by the co-presence of techno-culture in the zone of creation. We can identify generative art, robotic art, bio-art, and recognise commonly used new tools for creating and distributing the work, with major impact on the state of the present-day art platform. Davide Quayola, Jared Tarbell, Robert Hodgin, Stelarc, Guy Ben-Ary, Andy Gracie, Tanya Visosevic, Bill Vorn are examples of artists active in these fields.

The entry into the realm of art of systems of the highest technology led to an even greater creative appropriation of time; it has been disintegrated into atoms, become the time of the work, and the logic of its flow, perseverance or suspension stems from the concept, struc-ture and activity of individual works, their interactive, repetitive and self-regulatory proper-ties, the ability to gain successive stages of finality or openness to intermedia usage. “Within an inter-active installation, users themselves make their own object of perception. Communication is a dialogue of the subject with technical devices. This dialogue is so unpredictable that the author is more of the creator of the stimuli and operational procedures of the architecture of the work, than of a definitive and planned form ⁵”.

We could surmise that the autonomous time of the work is the sole domain of the poetics of the “new media”, but this simplified statement has no foundation in the reality of art. Autono-mous time occurs in the reality of installations, in site-specific works and in many other ways of artistic articulation. We can likewise trace its presence among those activi-ties which have for many generations laid the foundations of art, such as contemporary drawing, whose presence is inherent in any activity, both classical and highly technical.

We do not see forms of art stripped of their (sometimes subcutaneous and on other occasions clearly visually present, stable or mutable) compositional structure. composition is an abstract tissue of any deliberately made picture, of which is be-comes a drawn framework.

It is in fact immaterial whether we analyse a sculpture by Michelangelo, the most recent scul-ptures made on 3D printers by Anish Kapoor or whether we refer to the art of the new media.

Wirtualność

Można by mniemać, iż autonomiczny czas utworu jest domeną wyłącznie poetyki „nowych mediów” ale to uproszczenie nie mające potwierdzenia w rzeczywistości sztuki. Czas autonomiczny pojawia się w rzeczywistości instalacji, w utworach site - specific i wielu innych sposobach artystycznej artykulacji. Możemy odnaleźć jego obecność także pośród tych aktywności, które od wielu pokoleń tworzą fundamenty sztuki, np. - we współczesnym rysunku, którego obecność wtopiona jest w każdą aktywność, zarówno tę klasyczną jak i najbardziej stechniczowaną.

Nie widać form sztuki pozbawionych swojej (niekiedy podskórnej a niekiedy wyraźnie wizualnie obecnej, stałej lub zmiennej) kompozycyjnej struktury. Kompozycja zaś, to - abstrakcyjna tkanka każdego świadomie tworzonego obrazu, którego staje się rysunkowym szkieletem.

I jest to zupełnie obojętne czy analizujemy rzeźbę Michała Anioła, ostatnie wykonane za pomocą drukarek 3D rzeźby Anisha Kapoora czy też odwołujemy się do sztuki nowych mediów.

Gdy myślimy o głośnych wirtualnych realizacjach Christa Sommerer i Laurent Mignon-neau jak na przykład: „A-Volve” (z 1994 roku) będącą interaktywnym żywym cyber-eko-systemem, w którym: „Zbiornik wodny jest symboliczną sadzawką wczesnego życia, pierwotną zupą, gdzie rozwija się, rozmnaża, ewoluuje, mutuje i umiera (sztuczne) życie, tworząc metaforyczny cykl prawdziwego – wirtualnego życia”,⁶ czy przyglądamy się „The Mirror” Naotaki Fujii, Evali i grupy Grinder-Man zajmujących się SR (Substitutional Reality), w której to interaktywnej instalacji, prezentowanej podczas WRO 2017, mieszają się cztery różne osi czasu, a która jest w istocie próbą przełamywania granicy pomiędzy rzeczywistością wirtualną a światem realnym dojść można do wniosku, że te nadzwyczajne zagadnienia współobecności światów, nadal posługują się rozpoznanym obrazowaniem⁷.

Choć zmieniły sposoby edycji obrazu, refleksji nad ich istotą i pochodzeniem, one same niewiele odbiegają od wcześniej istniejących, powstających w nieskończzonej wyobraźni ludzkiego umysłu.

To wiąże je z rysunkiem bowiem w jednym i drugim przypadku mamy do czynienia z obrazowaniem kształtów i form (czy to poprzez przetwarzanie obrazów rzeczywistości czy tych kreowanych za pomocą systemów logiki komputerowej) które podlegają rysunkowym zasadom: kompozycji, tworzenia iluzji, kreowania efektu trójwymiarowej bryły, płaskiej plamy, linii. Bez względu na fakt czy powstają jako zapis fotograficzny, filmowy czy są komputerową animacją, czy zestawem obrazów statycznych lub ruchomych generowanych przez systemy skomplikowanych algorytmów, czy są wreszcie interaktywnymi obiektami o wysokim stopniu elektronicznej autonomii.

Przedmiot, obraz wirtualny próbując być przemycnym do świata rzeczywistego lub odwrotnie a także wtedy, gdy reprezentanci obu światów spotykają w przestrzeni wspólnej nie podważają w żaden sposób zasad myślenia rysunkowego. Gdy przyczyna powstania obrazu dzieła jest, robotyczna, procesualna, korzysta z logiki przypadku w systemach analogowej lub digitalnej produkcji, auto-produkcji, jest obrazem statycznym albo, ruchomym, nieodmiennie ulega wartościowaniu według zasad tej samej estetyki.

When we consider such acclaimed virtual projects by Christa Sommerer and Laurent Mignonneau as e.g. A-Volve (1994), an interactive live cyber-eco-system, where: "A water reservoir is a symbolic pond of contemporary life, the primordial soup where (artificial) life develops, multiplies, evolves, mutates, and dies, a metaphorical cycle of actual-virtual life"⁶, or whether we look at The Mirror by Naotaki Fujii, Evala and Grinder-Man group engaged in SR (Substitutional Reality), where the interactive installation, on display during the WRO 2017, mixes four different time axes, and which is in fact an attempt at crossing the boundary between virtual reality and the real world, we may come to the conclusion that these extraordinary questions of the co-existence of worlds continue to use recognisable imagery⁷.

While the ways of editing images, reflection on their essence and origin have changed, the images themselves do not differ that much from earlier ones, created in the infinite imagination of the human mind.

This links them with drawings, as in both cases we deal with the imagery of shapes and forms (through the transformation of images of reality or those created by systems of computer logic) subject to the drawing principles of composition, creating illusions, creating the effect of a 3D shape, flat patch or line. This is irrespective of whether they come about as photographs, film footage, computer animations, or a set of static or motion pictures generated by systems of complex algorithms, or are interactive objects with a high level of electronic autonomy. A virtual object or image, trying to be smuggled into the real world, and the other way around, as well as when representatives of both worlds meet in a shared space, they do not in any way violate the principles of thinking in terms of drawing. When the root cause of making the image of the work is robotic, processual, it follows the logic of chance in systems of analogue or digital production, self-production, is a static or motion image, it is invariably valorised in line with the principles of the same aesthetic. Ever new tools and means of articulation are but successive valuable extensions of the potential of art, nothing more.

WHAT HAS CHANGED?

A lot and not much at the same time. The field of activity of artists has spilled over to include areas created by the technological development of electronic systems, which have generated the dual world we inhabit today.

It has changed the status of current art, shifting the focus of interest towards the activity of the viewer, the spectator who stimulates and co-create the identity of a work of art. It seems that, as a consequence of this fact, fascination with the new medium takes precedence and it relies on direct experience. This situation, appearing in the space of art, is unique and was not common in the 20th century. It did not impact the shift of the image of art as such.

This ubiquitous techno-art has one weakness, however, no matter whether we talk about "low-tech" or high-tech works. Namely, its presence and duration depends on the provision of indispensable external energy, without which the chord of time of the work disappears. Art is connected to power lines, networks of information conveyance are at their mercy, and the space of the internet and virtual co-existence is doomed to infections, viruses or disappearance in the event of data erasure.

Kolejne narzędzia, kolejne środki wyrazu, to jedynie kolejne cenne rozszerzenie możliwości sztuki, nic ponadto.

CO SIĘ ZMIENIŁO?

Wiele i niewiele zarazem. Rozszerzyło się pole aktywności artystów na obszary, które stworzył technologiczny rozwój systemów elektronicznych, dzięki nim powstał dwuświat, w którym żyjemy. Zmienił on kondycję sztuki aktualnej przesuwając oś zainteresowania w kierunku aktywności widza obserwującego, stymulującego, współtworzącego osobowość dzieła sztuki. Wydaje się, co jest tego faktu rykoszetem, że nadrzędną staje się fascynacja nowym medium a jego treścią bezpośrednio doświadczanie. Ta sytuacja, pojawiająca w przestrzeni sztuki jest odmienna, nie występowała powszechnie w wieku XX. Nie wpłynęła na zmianę obrazu sztuki jako takiej.

Ma jednak powszechna dziś techno-sztuka jeden słaby punkt, obojętne czy mówimy o utworach „low-tech” czy „high-tech”, obecność, czas jej bycia zależny jest od dostarczenia niezbędnej zewnętrznej energii. Bez niej cięciwa czasu utworu zanika. Sztuka związana z systemem sieci energetycznych, sieci przekazu informacji zdana jest na ich łaskę a przestrzeń internetu i wirtualnej współobecności zostaje skazana na infekcje, wirusy lub niebyt w przypadku zaniku danych.

Odnoszę wrażenie, że gdyby dziś Marcel Duchamp miał możliwość oceny sztuki uznałby paradoksalnie, że ponownie znaleźliśmy się pośród ogromnej masy „sztuki siatkówkowej”, sztuki jak twierdził artysta, tworzonej dla przyjemności oka. Być może opracowałby dla niej bardziej aktualny termin np. „sztuka manipulacyjna”, konfrontując jej wartość raz jeszcze z wyznawanymi przez siebie wartościami intelektualno-narracyjnymi powstałych dzieł. Nie wiem, które z nich oceniłby jako wyższej rangi i czy w ogóle taka hierarchizacja ma dziś jakąkolwiek rację bytu. Osobowość sztuki jest przecież złożona, wymykająca się kategoryzacji i nieprzewidywalna. Mieści się w niej ogromna rzesza postaw płynnie balansujących pomiędzy modernistyczną narracją a światem sztuki zrobotyzowanej i zaawansowanej technologicznie oraz każdej innej. Dawne akty twórcze nie tracąc swojej dotychczasowej wartości wzbogacane są natomiast formą, która - z technicznego punktu widzenia - nie mogła zaistnieć wcześniej.

CIĘCIWY SZTUKI, CIĘCIWY CZASU

Sztuka jest jak zestaw elastycznych cięciw, które szukają związków z przeszłością lub rozciągają swe struny ku przyszłości. Niektóre z nich zaginają się tak mocno, że tworzą zamknięte koła, w ten sposób - rozwijając się w czasie progresywnie postępującym - łączą się niemal bezpośrednio ze sztuką minioną, stając się w sposób niespodziewany kontynuacją porzuconych refleksji sprzed kilkadziesiątu lat, lecz w nowej odsłonie rzeczywistości i innej lokalizacji czasoprzestrzeni. Inne cięciwy pozostają tworamı samymi w sobie, zmieniając swój wewnętrzny, autonomiczny kształt (długość cięciwy czasu) zgodnie z intencjami twórców i ingerencja-

It seems to me that if today Marcel Duchamp could evaluate art, he would, paradoxically, contend that we have once again found ourselves among the vast mass of "retina art", an art that according to the artist was created to please the eye. Perhaps he would come up with a more appropriate term, such as e.g. "manipulative art", confronting its values once again with the intellectual and narrative content of the new works. I do not know which of them he would hold in higher esteem and whether such a hierarchy has any use today in the first place. After all, the identity of art is complex, unpredictable and eludes pigeon-holes. It consists of a whole lot of attitudes that skilfully balance between modernist narrative and the world of robotised, technologically advanced art and any art in fact. Old creative acts, without losing their earlier value, are enriched with a form which, from a technical point of view, was not earlier possible.

CHORDS OF ART, CHORDS OF TIME

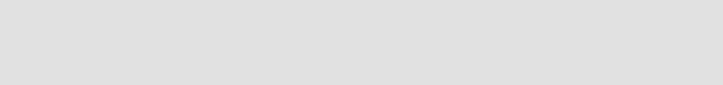
Art is like a set of flexible chords which seek relations with the past or extend their strings into the future. Some bend so much that they make up closed circles; in this manner, developing in progressive time, they merge nearly directly with old art, thus becoming an unexpected continuation of abandoned reflections from a few decades before, but in a new incarnation of reality and in a different location of timespace. Other chords remain creations in themselves, changing their inner, autonomous shape (the length of a time chord) in line with their authors' intentions and viewers' interferences, the structure of the work's interface, or its self-renewing or static presence within display time.

We must admit that being static can be as intriguing as more technologically advanced works that evolve in time. A case in point is a work by Robert Kuśmirowski, shown a few weeks ago (2017) at the Berlin Żak Branicka Gallery. Kuśmirowski transferred the time past of the place into the reality of the 21st century, recreating in minutest detail an interior which only a few decades before had hosted a Lufthansa office. He brought an old view, furnishings and clothing of the then staff into the current space of gallery time, and introduced a new version of (old) reality in other time location. A like strategy of a time shift can be found in the work by other artists, too, such as Doris Salcedo and Mikołaj Smoczyński.

Intriguing in this context is the approach of Damien Hirst. Once a radical, experimenting and "scandalous" artist, he has become a classicist one, literally, who today refers through his academic expertise to mythological motifs.

However, coming back to the main topic of our reflections, another example of a disturbance of time and space in art can be found in the Waterfalls by Olafur Eliasson. His artificial waterfalls, "torn out" of nature, are placed in the reality of urban spaces, on a river bank, in an art museum yard, etc. A quote from nature becomes a strange phantom of nature, since its role is completely absurd. The strength of the water falling down has nothing to do with the geographical context of the place or the nature of water tides. Waterfalls are magnificent prostheses, their "chords of time" enclosed in a loop disregarding the principles of transformation and dependent solely on the efficiency of pumps, their hydraulics and systems of electronic monitoring.

It is worthwhile to observe other works, too, such as a minimalist installation – of shadows of



mi widza, strukturą interfejsu dzieła lub jego samoodnawiającą się lub statyczną obecności w czasie ekspozycyjnym.

Przyznać należy, że statyczność może być nie-mniej intrygująca niż bardziej ewoluujące w czasie - technicznie zaawansowane realizacje. Dobrym tego przykładem jest zaprezentowana kilka tygodni temu (2017) w berlińskiej Galerii „Żak Branicka” praca Roberta Kuśmirowskiego, który czas miniony tego miejsca przeniósł w rzeczywistość XXI wieku odtwarzając w najmnniejszych detalach wnętrze, w którym kilkadziesiąt lat temu mieściło się biuro Lufthanzy. Wniósł dawny widok, wyposażenie, stroje ówczesnych pracowników w aktualną przestrzeń czasu galerii, przedstawił nową odstonę - dawnej - rzeczywistości w innej lokalizacji czasu. Podobną strategię przeniesienia czasu zauważyć można w realizacjiach i innych artystów np. Doris Salcedo czy Mikołaja Smoczyńskiego.

W tym kontekście zastanawiająca wydaje się postawa Damiena Hirsta, który z artysty w swoim czasie radykalnego, eksperymentującego i „skandalizującego” stał się klasycyzującym - i to w dosłownym tego słowa znaczeniu - odwołującym się dziś, za pośrednictwem akademickiego warsztatu do motywów mitologicznych.

Wracając jednak do głównej osi rozważań, kolejnym przykładem zakłócenia czasu i przestrzeni w sztuce mogą być „Water falls” Olafura Eliassona, Jego „wyrwane” naturze, sztucznie tworzone wodospady umieszczane w rzeczywistości wielkomiejskich aglomeracji, nad brzegiem rzeki, na dziedzińcu muzeum sztuki itp. Cytat z natury staje się dziwnym fantomem natury, ponieważ jego rola jest absurdalna. Siła spadającej wody nic już nie ma wspólnego kontekstem geografii miejsca ani naturą pływów wody. Wodospady są imponującą atrapą, ich „ciężciwa czasu” zamyka się w pętli oderwanej od reguł przemian a zależna wyłącznie od wydolności pomp, zastosowanych układów hydraulicznych i elektronicznej kontroli systemu.

Warto zwrócić także uwagę i na inne realizacje, na minimalistyczną instalację „cieni obecności”, zauważalnych w kilkuminutowych sekwencjach gasnącego oświetlenia, zrealizowaną w Galerii AT w 2016 roku przez Zbigniewa Taszyckiego. W zmiennym oświetleniu artysta za pomocą aktywnej na światło fluorescencyjnej płaszczyzny, pokrywającej podłogę i fragment ściany, uaktywnił przestrzeń galerii odnawialnymi śladami obecności widzów. Rysowanie cieni obecnych, następowało dzięki adoptującym światło zdolnościom płaszczyzny i witalności publiczności. Bez ich aktywności i fizycznej obecności praca powracała do stanu nieaktywnego zawieszenia, nieobecności, stawiała się jedynie potencją pracy.

Z kolei niezmiernie radykalnym przedsięwzięciem również w nurcie minimalistycznych działań także mieszczących się w polu refleksji nad zagadnieniem czasu i przestrzeni była jedna z realizacji zaprezentowana podczas Łódź Biennale 2006. W jednym z wielu gigantycznych przemysłowych pomieszczeń dawnego „Uniontexu” (miejsca teżje edycji Biennale), pusta hala wypełniona została intensywnym dźwiękiem pracy nieobecnych maszyn włókienniczych. Pusta przestrzeń naznaczona została czasem którego już nie ma, który powrócił dźwiękowym echem. Choć przestrzeń fabryczna nadal pozostała nietknięta, wypełnił ją „czas nieobecny” a „ciężciwa czasu realnego” uległa trudnej do opisania deformacji.

presence – observable in a few-minute sequences of waning light, shown at the AT Gallery in 2016 by Zbigniew Taszycki. In changeable light, through a light-sensitive fluorescent plane that covered the floor and a wall fragment, the artist activated gallery space with renewable traces of the viewers’ presence. Drawing shadows of the people present was possible thanks to the light-adopting qualities of the surface and thanks to the vitality of the public. Without their activity and physical present, the work returned to the state of inactive suspension and absence and became solely a potential work.

In turn, an extremely radical endeavour, also within the minimalist current, concerning reflections over time and space, was one of the works shown during the 2006 Łódź Bien-nale. In one of the many huge industrial interiors of a former Uniontex company, the venue of this edition of the Biennale, an empty factory hall was filled with an intense sound of the work of absent textile mills. This empty space was marked by time which is no longer present, which has returned in its audible echo. Although the factory premises have remained intact, they were filled with “absent time” and the “chord of real time” was deformed beyond description.

PERSONAL TIME

Another example. A differently formulated attempt at an artistic discourse with time was made in 2017 by Jazii Quin, a Chinese student in the 14th Drawing Studio at the University of Arts in Poznań.

In her work titled Tomorrow, Jazii assumed that the future (Tomorrow) is the dimension right in front of her eyes (even if yet unrecognised), and the present is a moment where she lives at a particular time and her video-performance involved a reverse movement in urban space, on sidewalks, inside buildings, in parks, etc. According to the author, when walking backwards, we get to know moments from the past which have become embed-ded in the present; we are capable of understanding them without losing sight of the un-recognised. Her moderate interference proved a surprisingly intense presence in the movement of the city, oppositional with respect to her mobility. Interfering with street traffic ad street order with her “retrograde presence”, she discovered an artistic key to balancing in time.

Authors of contemporary art create personal time of their works deliberately or beyond the assumed capacity of the work. Even then, however, time does not reveal itself and its structure cannot be decoded. It can be progressive, accelerated, hibernated, suspended, repetitive, contradictory, retrograde, or a mutation of the above versions.

The few above examples prove that the tissue of time is not defined once and for all in the realm of art. It is a world that runs parallel to the actual one, of unlimited flexible chords that makes up a nebula of unpredictable relations, amalgamations and single presences.

Although the overriding principle in art is to communicate totally different messages and at the same time its essence often involves the sole experience of the visual form, we cannot leave out the parallel, fascinating and ambiguous presence of the “chords of time”, continuously confronted with objective time.

They emerge thanks to an encounter of artistic reflection with a case of creative impera-tives whose dimensions are ungraspable in real time. The time chords are part and parcel of the

CZAS PERSONALNY

Przykład kolejny. Inaczej sformułowaną próbę artystycznego dyskursu z czasem podjęła w 2017 roku jedna ze studiujących w XIV Pracowni Rysunku UAP studentek z Chin - Jazii Quin. W pracy pt: „Jutro” Jazii przyjmując zasadę, iż przyszłość („Jutro”) to wymiar, znajdujący się przed Jej oczami (choć jeszcze nierozpoznany) a terażniejszość to moment, w którym w danej chwili przebywa, zrealizowała video-performance polegający na przemieszczaniu się w przestrzeni miejskiej, po chodnikach, wewnątrz budynków, w parkach itp. idąc do tyłu. Idąc wstecz poznajemy - według Niej - momenty z przyszłości, które osadziły się już w terażniejszości, jesteśmy w stanie je pojąć nie tracąc jednocześnie widoku nierozpoznanego. - Jej skromna interwencja okazała się obecnością zaskakująco intensywną w opozycyjnym dla Jej mobilności ruchu miasta. Zakłócając swoją „wsteczną obecnością” rytm ulicy i jej - rzeczywisty porządek, znalazła artystyczny klucz balansowania sobą w czasie.

Autorzy dzieł sztuki współczesnej stwarzają personalny czas swych dzieł świadomie lub poza założoną przez nich pojemnością dzieła. Ale nawet wtedy czas się ujawnia i jest możliwa do odekodowania jego struktura. Bywa progresywny, przyspieszony, hibernujący się, zawieszony, repetycyjny, spreczny, wsteczny, bywa też mutacjami wymienionych wersji. Kilka przytoczonych powyżej przykładów świadczy o tym, iż tkanka czasu nie jest w przestrzeni sztuki terminem jednoznacznym, jest - równoległym rzeczywistemu - światem nieskrępowanych elastycznych cięciw, tworzących mgławicę nieprzewidywalnych związków, skupisk i pojedynczych obecności.

I choć nadrzędną cechą sztuki jest komunikowanie zupełnie innych treści a jej równoległym sensem istnienia pozostaje często doświadczenie samej formy wizualnej nie sposób pominąć równolegle istniejącej, fascynującej, dwuznacznej obecności owych „cięciw czasu” konfrontujących się nieustannie z czasem obiektywnym.

Pojawiają się one na skutek spotkania artystycznej refleksji z przypadkiem, twórczych konieczności z wymiarami w czasie rzeczywistym nierozpoznawalnymi.

Owe ciężwy czasu są częścią tworzywa sztuki, są zatem immanentną zawartością rysunku, bo nadal pozostaje on szkieletem każdego dzieła a jakże często jest nim samym.

material of art, and therefore inherent in drawing, as it remains the skeleton of any work, and oftentimes constitutes work in its own right.

^[1] Maciej H. Zdanowicz, Pojęcie i doświadczenie czasu w polskiej sztuce konceptualnej [The notion and experience of time in Polish conceptual art], Sztuka i Dokumentacja, No. 6 (2012) p.145

^[2] Did Marcel Duchamp steal Elsa's urinal? - The Art Newspaper , www.old.theartnewspaper.com/articles/Did-Marcel-Duchamp../36155/2014

^[3] Alicja Kepińska, Dosięgnąć niemożliwego [To reach the impossible], in: Refleksja konceptualna w sztuce polskiej, Doświadczenia dyskursu: 1965-1975, ed. Paweł Polit and Piotr Woźniakiewicz , Warszawa: CSW Zamek Ujazdowski, 2000

^[4] Maciej H. Zdanowicz, Pojęcie i doświadczenie czasu w polskiej sztuce konceptualnej, Sztuka i Dokumentacja, No. 6 (2012) p.145

^[5] Klasyczne dzieła sztuki nowych mediów [Classical works of art of the new media], ed. Piotr Zawojski, text - Antoni Porczak "conFIGURING the CAVE" Jeffrey Shaw, Instytucja Kultury Katowice – Miasto Ogrodów, on-line version: sztukanowychmediow.eu.p.99 (access: 24.08.2015).

^[6] Rozwijanie żyjących systemów [Developing living systems], A conversation of Christa Sommerer and Laurent Mignonneau swith Kamila Wielebska, http://artandsciencemeeting.pl/?page_id=333, (access: 24.08.2015).

^[7] http://wro2017.wrocenter.pl/mirror/2017

^[1] Maciej H. Zdanowicz, Pojęcie i doświadczenie czasu w polskiej sztuce konceptualnej, Sztuka i Dokumentacja, nr 6 (2012) s.145

^[2] Did Marcel Duchamp steal Elsa's urinal? - The Art Newspaper , www.old.theartnewspaper.com/articles/Did-Marcel-Duchamp../36155/2014

^[3] Alicja Kepińska, Dosięgnąć niemożliwego, w: Refleksja konceptualna w sztuce polskiej, Doświadczenia dyskursu: 1965-1975, red. Paweł Polit i Piotr Woźniakiewicz , Warszawa: CSW Zamek Ujazdowski, 2000

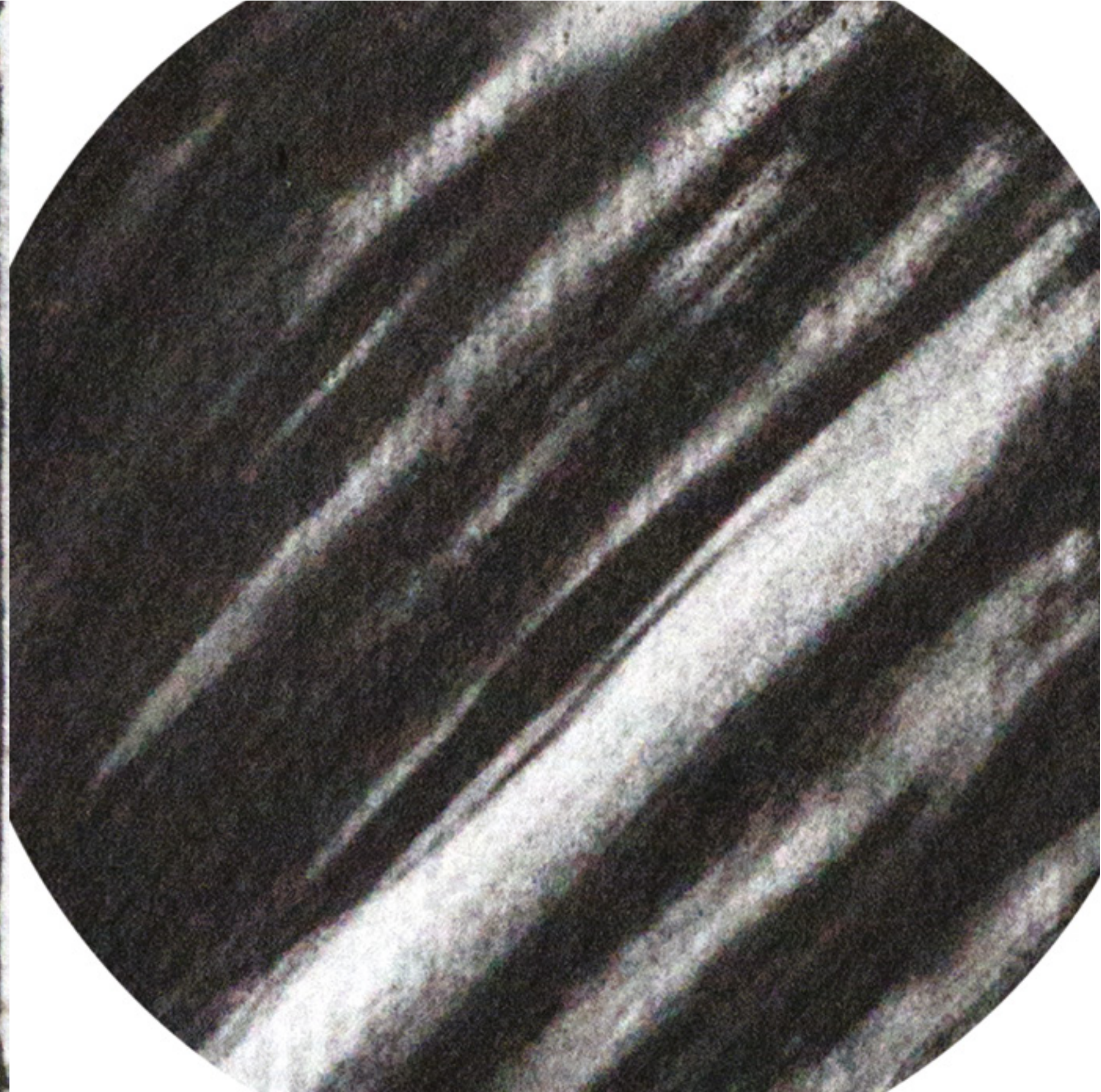
^[4] Maciej H. Zdanowicz , Pojęcie i doświadczenie czasu w polskiej sztuce konceptualnej, Sztuka i Dokumentacja, nr 6 (2012) s. 145

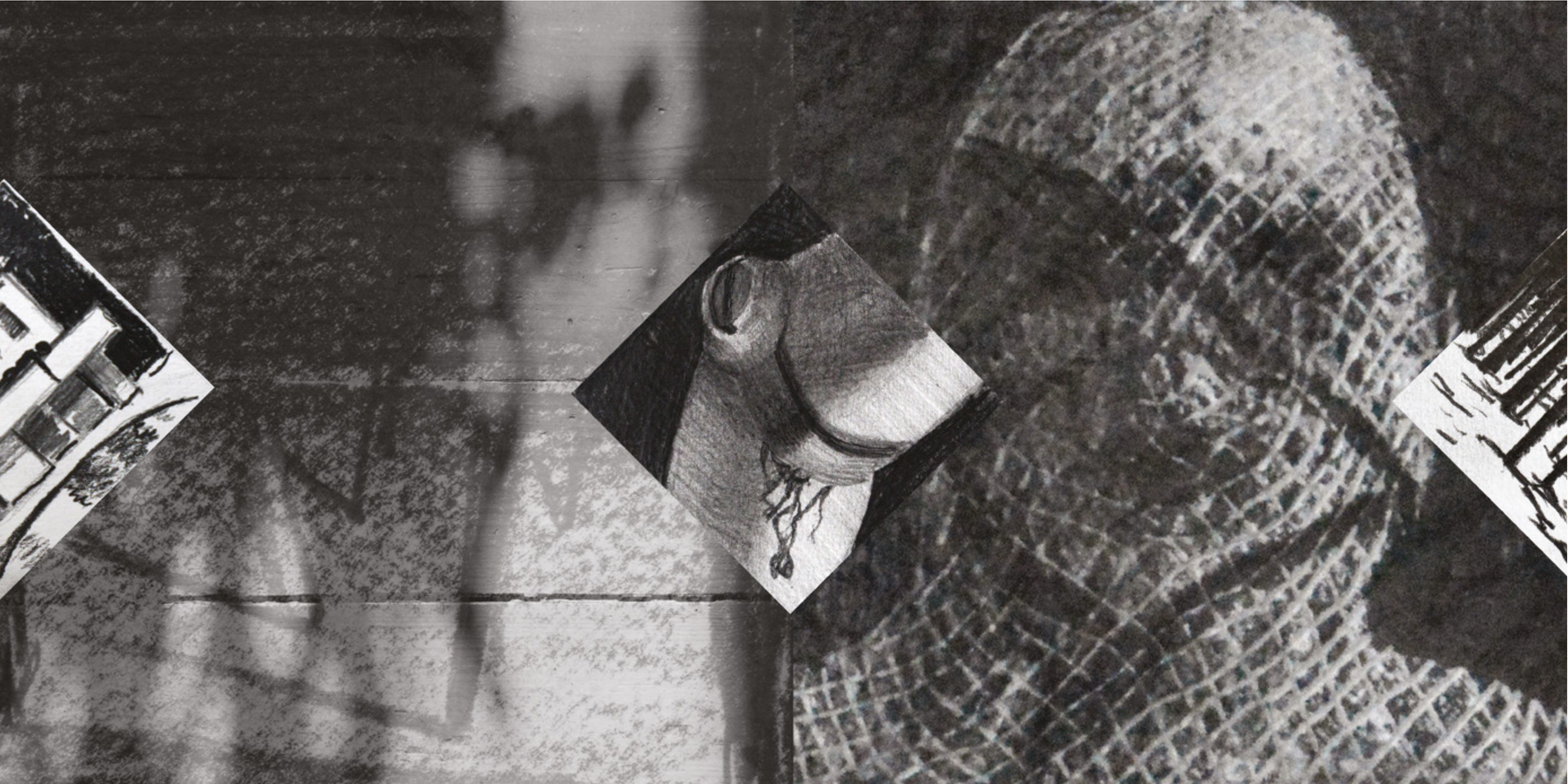
^[5] Klasyczne dzieła sztuki nowych mediów , red. Piotra Zawojski , tekst - Antoni Porczak „conFIGURING the CAVE" Jeffrey Shaw (1996), wydawca Instytucja Kultury Katowice – Miasto Ogrodów , wersja on-line: sztukanowychmediow.eu.s 99

^[6] Rozwijanie żyjących systemów. Christa Sommerer i Laurent Mignonneau w rozmowie z Kamilą Wielebską, http://artandsciencemeeting.pl/?page_id=333, (dostęp: 24.08.2015).

^[7] http://wro2017.wrocenter.pl/mirror/2017









PŁYNNE STANY SKOŃCZONOŚCI

Jerzy Hejnowicz

W roku 1953 Robert Rauschenberg dokonał radykalnego dla sztuki zabiegu, wymazując otrzymany od Willhelma de Kooninga, specjalnie - w tym celu - rysunek. Był to przykład przełomowego działania sztuki wobec sztuki, działania jednego artysty wobec dzieła innego artysty.

Można zaryzykować stwierdzenie, że od tego momentu interwencja i grabież stały się, pod względem artystycznym, akceptowalnym sposobem kreacji.

Dzisiaj oceniamy to wydarzenie z innej perspektywy. Oswoiliśmy się z takim sposobem tworzenia, zarówno w sztuce, jak w kulturze masowej – czerpiącej wzorce z doświadczeń sztuk wizualnych, bez wytnienia, bez skrupułów, i bez jakichkolwiek manipulacyjnych ograniczeń...

Taką aktywność wspomaga technologiczna rewolucja, powszechna dostępność drukujących urządzeń, drukarek wysokiej rozdzielczości, programów i wszelkiego rodzaju aplikacji przeznaczonych również na smartphony. Ułatwiła ona produkowanie dzieł za pomocą nieznanych dotąd metod. Dziś, choć nie odeszliśmy od ręcznie powielanego sitodruku, choć nie pozbawiliśmy się fascynacji zdolnościami kserokopiarek, pojawiły się zupełnie nowe horyzonty. M.in. tworzenie trójwymiarowych rzeźb, które powstają dzięki wykorzystaniu zdjęć wykonanych ogólnodostępnym telefonem komórkowym posiadającym obiektyw. Przesyłane do wyspecjalizowanej firmy w postaci załączonego pliku np. zdjęcia twarzy, po zastosowaniu odpowiedniej, programowej obróbki, przetworzone zostaje w pełnoplastyczny obiekt materializowany za pomocą drukarki 3D.

Dokonało się wyjątkowe i brzemienne dla sztuki rozszerzenie warsztatowego pola ¹".

Ale nie tylko to. Technika realizacji cyfrowego obrazu wprowadzona w obszar działań artystycznych - w sposób ewidentny zakłóca – dotychczasowy sposób pojmowania zjawiska czasu. Stan ten wynikający z nieograniczonej w praktyce możliwości powielania, przetwarzania, ingerowania w ręcznie wykonany a poddany cyfrowemu zapisowi obraz lub obraz - digitalnie wygenerowany doprowadził do rozszczylnienia nie tylko pojęcia obrazu, kategorii autorstwa ale również w istotny sposób **podważył dotychczasowe znaczenie czasu w sztuce, przedefiniował je.**

„Dwudziestowieczna reprodukcja techniczna uwolniła naturę obrazu – czyniąc go formą owartą i transformatywną, zdolną do multiplikacji i programowalnego uwidocznienia. Wpisana w obrazy nowego typu „mobilność” (efekt natychmiastowej nieraz dystrybucji) gwarantowała możliwość przeniesienia ich w każde miejsce i zestawienia z innym dowolnym – lecz zawsze różnym od jego własnego – kontekstem”².

FLUID STATE OF FINITY

"In 1953 Robert Rauschenberg made a radical artistic gesture, erasing a drawing by Wilhelm de Kooning, received specifically for this purpose. This was an example of a breakthrough action of art towards art, an action of one artist with respect to the work by another artist. We can safely say that, ever since, interference and theft have been legitimate ways of artistic expression.

Today we judge the event from a different perspective. In both art and mass culture we have grown used to such a way of creation, drawing on the experience of the visual arts, with no stopping, no qualms and no limits of manipulation...

This activity is enhanced by the technological revolution, widespread availability of printing devices, high-definition printers, software and all kinds of applications, operational on smartphones, too. It has facilitated the production of works by unprecedented methods. Today, although we have not abandoned hand-reproduced silkscreen, although we have not relinquished the fascination with the properties of photocopiers, totally new horizons have emerged. They include e.g. creating 3D sculptures, made with the use of pictures taken by commonly available cell phones with a camera. For instance, photographs of a face sent to a specialised company as a digital file, after being processed by appropriate software, is transformed into a spatial object, materialised by a 3D printer.

This was an unprecedented expansion of methodology, pregnant in consequences for art¹.

This was not all, however. The technique of digital print introduced into the realm of art clearly disturbs the earlier perception of time. This state, arising from virtually unlimited reproduction, alteration and interference with a digitally recorded hand-made image or an originally digital image, led to the extension of the category of an image and of authorship. It has moreover significantly **undermined and redefined the earlier sense of time in art.**

"Twentieth-century technical reproduction has liberated the nature of an image, making it an open and transformative form, capable of multiplication and programmable exposure. The 'mobility' inherent in the images of the new type (the effect of often instantaneous distribution) has guaranteed the possibility of their transfer anywhere and their operation in any context, invariably different from its original one"².

„Ekrany dostarczyły nam możliwości wyprodukowania obrazu, będącego jednocześnie oryginałem i dowolnie multiplikującą się kopią”³.

Skoro tak, faktem staje się **INNA obecność czasu** w przestrzeni każdego dzieła sztuki, które korzysta z digitalnego systemu ujawniania obrazu. Komplikacja, która dokonuje się w obrębie takiego utworu dotyczy kilku aspektów:

1. digitalny obraz (min. rysunkowy) zanurza się w czasie elastycznym, w którym swobodnie mieszają się rozciągliwe wektory przyszłości i przeszłości, pomiędzy nimi i pośród nich wyodrębnić można strefy zatrzymania – niezmienności – wartości stałej do momentu, w którym dotrze tam interwencja płynnego czasu
2. tradycja obrazu collage uzyskała orężę w postaci swobodnego dostępu do baz danych pochodzących z wielu epok - dostępnych równocześnie, efektem tego jest możliwość - tworzenia przedstawień o niepowtarzalnej, jak nigdy wcześniej, mocy eklektycznej różnorodności i formalnej złożoności
3. równorzędność stosowanych metod, stylów i technik artystycznych charakterystyczna dla przełomu wieków - XX i XXI unieważnia modernistyczną kategoryzację procesu rozwoju sztuk wizualnych. Każda technika, każdy styl są dziś jak najbardziej aktualnymi, mogą też - pomimo technologicznego zaawansowania - pozostać anachronicznymi, wartość dzieła nadal nie leży po stronie techniki tworzenia, lecz jak zawsze pozostaje ona jedynie drogą do realizacji artystycznego celu
4. to nie czas powstania techniki czy stylu gwarantuje jego artystyczną aktualność lecz ideowe, koncepcyjne umocowanie w utworze oraz trafność relacji w stosunku do zewnętrznie istniejących kontekstów.
4. obraz (także rysunek) – poddany digitalnemu przetworzeniu lub powstający (pierwotnie) w cyfrowym zapisie ujawnia skłonność do nieskrępowanej otwartości na tworzenie niezliczonych stanów skończoności.
5. równolegle, powszechne stają się (nie po raz pierwszy w historii sztuki) utwory, których nadrzędną wartością pozostaje „strefa obrazu” - to utwory łączące dziś kombinatorykę wyobraźni twórcy z procesami aktywności maszyn i systemami logiki komputerowej
6. digitalne sposoby kreowania obrazu uruchamiają nowe korytarze promocji i dystrybucji utworów sztuk wizualnych, zawierzając je w pozbawionym czasowych odniesień bycie wirtualnym.

¹ J. Hejnowicz, Recenzja pracy doktorskiej Agnieszki Grodzińskiej, Akomodacja obrazu w procesie post-reprodukcyjnego oglądu, UAP Poznań2014, s.6-7

² Agnieszka Grodzińska, Akomodacja obrazu w procesie-postreprodukcyjnego oglądu, Poznań 2014

³ Ibid., p. 68

“Screens have allowed us to produce an image which is both the original and a freely multiplied copy”³.

If so, it is a fact that we deal with **ANOTHER presence of time** in the space of each and every work of art which makes use of the digital system of image revelation. The complication taking place within such a work involves a number of aspects:

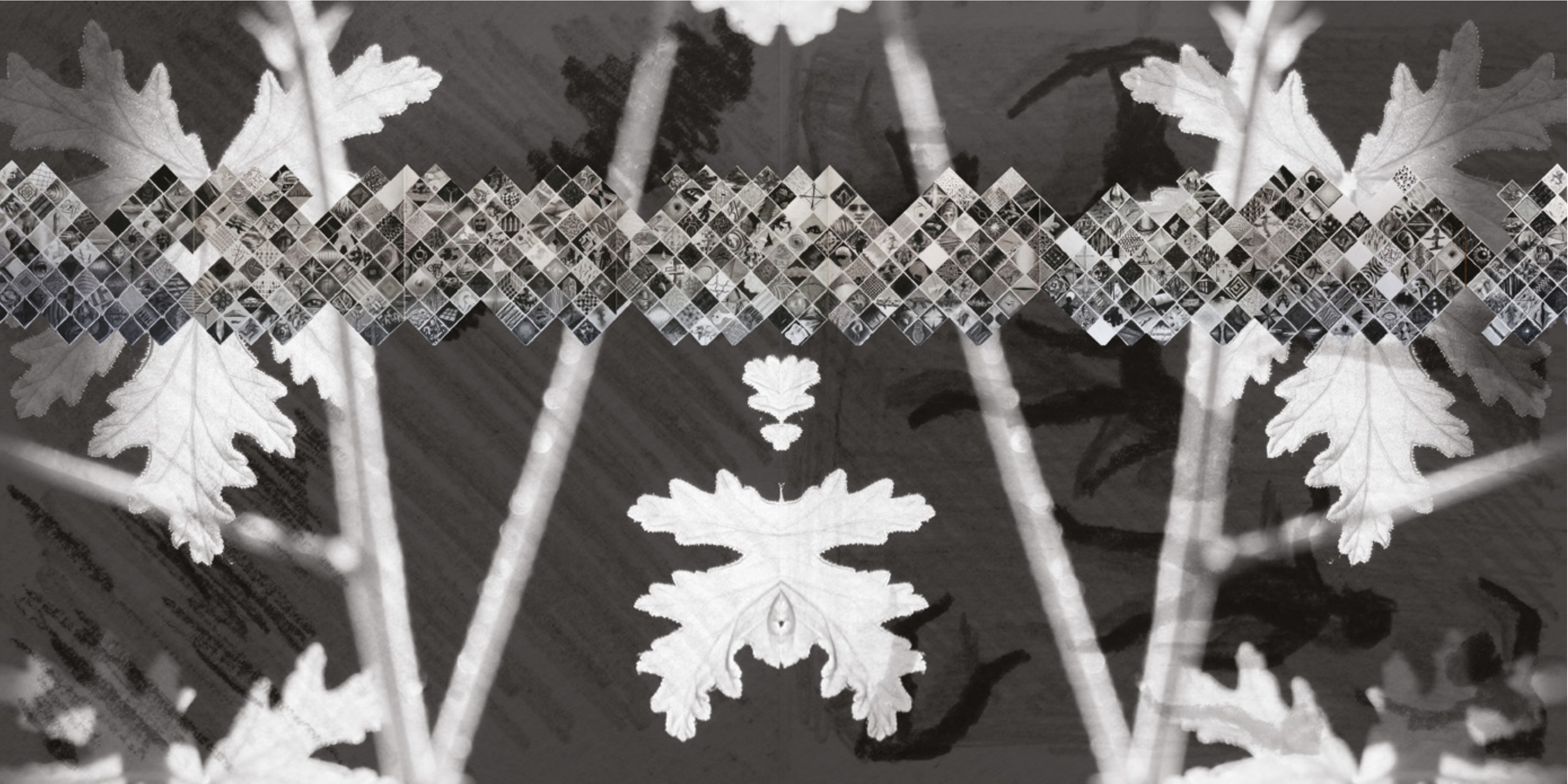
1. A digital image (e.g. drawing) is immersed in flexible time, where the extendable vectors of the future and past freely mix; in between and in their midst, we can identify zones of fixture – immutability – of a fixed value, until the moment the interference of fluid time reaches it
2. The tradition of a collage image has one more advantage of free access to databases from many time periods; available all at once, they give a chance for creating images of unprecedented power of eclectic diversity and formal complexity
3. The equivalence of the methods, styles and artistic techniques characteristic of the late 20th and early 21st centuries, annuls the modernist categorisation of the visual arts development process. Today, each technique and each style are by all means in line with the times but can also, despite technological advancement, remain obsolete; the value of the work is not tied with the technique of creation but, as usual, is but a way for accomplishing the artistic goal
4. It is not the time of origin of a technique or style that guarantees its artistic topicality but the ideological and conceptual rooting in the work and the appropriacy of relations to external contexts
4. An image (like a drawing) – processed digitally or made (originally) as a digital record, reveals a propensity for unbridled openness to the creation of infinite states of finity.
5. In addition, commonplace (not the first time in art history) are works that prioritise the “image zone”; they are works that combine the author’s imagination with the processes of activity of machines and systems of computer logic
6. Digital ways of creating an image set in motion ever new avenues of promotion and distribution of works of the visual arts, suspending them in a timeless visual state.

1. Review of a doctoral dissertation of Ms. Agnieszka Grodzińska, Accommodation of the painting in the process of post-reproduction viewing, UAP Poznań, p. 6-7
2. Agnieszka Grodzińska, Accommodation of the painting in the process of post-reproduction viewing, Poznań 2014, p.
3. Ibid., p. 68

¹ J. Hejnowicz, Review of a doctoral dissertation of Ms. Agnieszka Grodzińska, Accommodation of the painting in the process of post-reproduction viewing, UAP Poznań, p. 6-7

² Agnieszka Grodzińska, Accommodation of the painting in the process of post-reproduction viewing, Poznań 2014,

³ Ibid., p. 68



DAL

Ewa Kulesza

Wszystkie prawa zastrzeżone

Wszystkie prawa zastrzeżone

Wszechświat. Obszar wciąż nierozpoznany, hipotetyczny, bez wyznaczonych jednoznacznie granic. Kiedy wnikamy w jego dal, widzimy zdarzenia sprzed milionów lat świetlnych, jakby działa się dziś. Co jednak zrobić ze świadomością istnienia czarnej dziury, w której horyzont zdarzeń pochłania wszystko i nie daje możliwości powrotu? Podobnego bezmiaru nicości doświadczamy na co dzień. Aktualnie przeżywana chwila już nigdy nie wróci, a niewiadoma, niczym czarna zasłona, spowija wszystko, co właśnie mija.

Wszystkie prawa zastrzeżone

Zapis fotograficzny potrafi zachować obraz widzialnego świata, jednak jego trwałość zbiega się z nietrwałością pamięci. Choć chwila została przez fotografię precyzyjnie zapisana – jej treść i materialność nieuchronnie ulega zapomnieniu, by w końcu ulec uniwersalizacji; (jakiś) człowiek, (jakiś) las... Fotografia w rzeczywistości jest źródłem kolejnych pytań o to, co się dzieje ze zdarzeniami, gdzie giną, gdzie istnieją. O tym mówię w moich pracach.

Wszystkie prawa zastrzeżone

Brak materii, próżnia stały się punktem wyjścia do realizacji „Miękka geometria” (2003). Nadaję jej formę najprostszego modułu przestrzeni – sześcianu. Formy szyte, powstałe z czarnej satyny rozlewają się, wymykają, drapują. Są miękkie. Poszczególny sześcian może zostać w każdej chwili złożony i przestanie zajmować przestrzeń, stanie się wtedy jedynie formą potencjalną.

Wszystkie prawa zastrzeżone

Luka powstała po zerwaniu nitek pamięci jest przedmiotem moich refleksji w realizacji „Czas – ukryty wymiar” (2009). Praca składała się z przedmiotów, których tożsamość została utracona. Zakupiono je na pchlim targu. Ich przynależność i historia zostały zagubione przez kolejnych właścicieli. Wszystkie elementy, jak również sama przestrzeń zostały przeze mnie zunifikowane. Narzędziem, które wykorzystałam do przeprowadzenia takiego procesu była gęsta szara farba, która potrafi wszystko odświeżyć i odnowić. W sytuacji niewiedzy pozostaje nawigacja z wykorzystaniem wyobraźni. W mojej pracy uobecnia ją światło, które tli się w każdym przedmiocie i w każdej obecnej w pracy bryle pochodzącej ze świata idealnego.

Wszystkie prawa zastrzeżone

Przywoływane w pracy „Reminiscencie” (2010) kształty pamięci ukazują się jako puste obszary w misternym wzorze. Użyłam w niej, wykorzystywanej w czasach mojego dzieciństwa, tapety w lilie, traktując ją jako współrzędne minionej rzeczywistości. Kiedy kształty pamięci przybierają formę pozytywów, ich realność może okazać się tylko pozorna – przedmioty, kiedy się im bliżej przyjrzeć są jednowymiarowe. Ta sama lilijka umieszczana na mapach pochodzi z czasów Wikingów. Miała wskazywać żeglarzom drogę powrotną do domu. Podobne zadanie przypisane zostało jej w „Reminiscencjach” – symbolizuje pragnienie odzyskania miejsca i czasu dzieciństwa.

DISTANCE

Wszystkie prawa zastrzeżone

Wszystkie prawa zastrzeżone

Wszystkie prawa zastrzeżone

Wszystkie prawa zastrzeżone

Wszystkie prawa zastrzeżone

Wszystkie prawa zastrzeżone

Wszystkie prawa zastrzeżone

Wszystkie prawa zastrzeżone

Wszystkie prawa zastrzeżone

Wszystkie prawa zastrzeżone

Wszystkie prawa zastrzeżone

Wszystkie prawa zastrzeżone

Wszystkie prawa zastrzeżone

Wszystkie prawa zastrzeżone

Wszystkie prawa zastrzeżone

Wszystkie prawa zastrzeżone

Wszystkie prawa zastrzeżone

Wszystkie prawa zastrzeżone

Wszystkie prawa zastrzeżone

Wszystkie prawa zastrzeżone

Wszystkie prawa zastrzeżone

Wszystkie prawa zastrzeżone

Wszystkie prawa zastrzeżone

Wszystkie prawa zastrzeżone

Wszystkie prawa zastrzeżone

Wszystkie prawa zastrzeżone

Wszystkie prawa zastrzeżone

Wszystkie prawa zastrzeżone

Wszystkie prawa zastrzeżone

Wszystkie prawa zastrzeżone

Wszystkie prawa zastrzeżone

Wszystkie prawa zastrzeżone

Wszystkie prawa zastrzeżone

Wszystkie prawa zastrzeżone

Wszystkie prawa zastrzeżone

Wszystkie prawa zastrzeżone

Związany z procesem palenia popiół, niczym czas zabiera i unieważnia wszystko. Końcowym produktem jego powstawania jest bezkształtna materia, będąca zaprzeczeniem wszelkiej przedmiotowości, wcielenie ostatecznego procesu przemijania, zatracenie wszelkich śladów. Popiół stał się materiałem pracy „Nieśmiertelność” (2011) odnoszącej się do literatury i książki jako nośnika wszelkich możliwych treści. Poprzez fenomen książki koncepcje, myśli, doświadczenia, postaci, miejsca, proste dialogi lub sytuacje, które się zdarzyły lub są wytworem wyobraźni, zamrożone w pewnego rodzaju beczasowości, urzeczywistniają się wciąż na nowo, wraz z każdym czytelnikiem. Granice między tym co realne a tym co imaginacyjne nie są nigdy ostre. W konsekwencji dochodzi do ciągłego rozszerzania świata. Książka w mojej pracy stała się obiektem niedającym się odczytać, każde dotknięcie grozi jej rozbiciem i rozsypaniem. Powołane na ścianach słowo, oscylując na granicy fikcji i realności, świata wyobrażeniowego i jego wpływu na rzeczywistość, uobecnia się w pracy realnie i w przenośni, materializuje się, trwa...

Wszystkie prawa zastrzeżone

W „Szczelinach czasu” (2012) ujawnione zostają obszary, w których wszystko co minione zapada się. Wszelką pamięć pochłoną otwory – puste miejsca pozostałe po zdjęciach w albumie rodzinnym.

Wszystkie prawa zastrzeżone

Dryf, ruch spowodowany stałym działaniem wiatru, w swoim znaczeniu nie daje szansy na zakotwiczenie, przyporządkowanie, na zadomowienie. W pracy „Dryf” (2017), odnoszę się do działania czasu. Bezprzedmiotowy i nietrwały popiół łączę kolejny raz z wodą lub innym spoiwem i nadaję mu kształt cegły-budulca. Pozwala to na jego czasowe utrwalenie. Nadając popiołowi konkretny kształt, scalam, utrwalam, zatrzymuję. Każda z form zawiera w sobie pewien odcinek czasu, odcinek pamięci. Powstają dzięki temu formy będące na granicy rozpadu, jakby na chwilę tylko utrzymane, osypujące się i ujawniające swoje wewnętrzne warstwy. Są poddawane procesom ciągłego rozmazywania się krawędzi, zanikania. Blaknąca wraz z popiołem pamięć, jej przeszłe, teraźniejsze i przyszłe elementy przemieszczają się i kształtują nowe formy.

Wszystkie prawa zastrzeżone

Istnieje przekonanie, że świat wyobraźni ze światem realnym ma niewiele wspólnego. Tylko pozornie. Naukowcy wskazują, że aby zobaczyć przyszłe odkrycia w sferze badania kosmosu, warto czytać literaturę science fiction, gdyż to wszystko już tam jest. Natomiast sztuka, choć poruszana tym samym czynnikiem wyobraźni staje się swoistym narzędziem badawczym bliskiej nam rzeczywistości. Nie daje prostych odpowiedzi, generuje nowe formy i odniesienia, odkrywa inne warstwy codzienności, pozwala inaczej rozumieć procesy w niej zachodzące. Oswaja nas z głębią, pokazuje inne możliwości rozumienia dali.

Ash, a product of incineration, claims and dismisses everything. The ultimate stage of its creation is a shapeless mass, which negates all identity. It incarnates the ultimate process of passing away, the loss of any and all traces. Ash is the material I use in the work Immortality (2011), which addresses the subject of literature and the book as the conveyor of all possible content. Through the phenomenon of the book, concepts, thoughts, experiences, figures, places, simple dialogues or situations, either actual or imaginary, frozen in a kind of timelessness, are continuously concretised with every new reading. The borderlines between the real and the imaginary are never clear-cut. As a consequence, the world is ever expanding. In my work, the book has become an object which cannot be read and any touch is involved with the risk of the book’s disintegration and dissolution. The word on the walls, oscillating between fiction and reality, the imaginary world and its impact on reality, becomes present in the work both actually and figuratively; it becomes tangible and continues to exist...

Wszystkie prawa zastrzeżone

The work titled Cracks in Time (2012) reveals areas where all that has existed before caves in. All memory is obliterated by holes, empty places where photographs in a family album used to occupy.

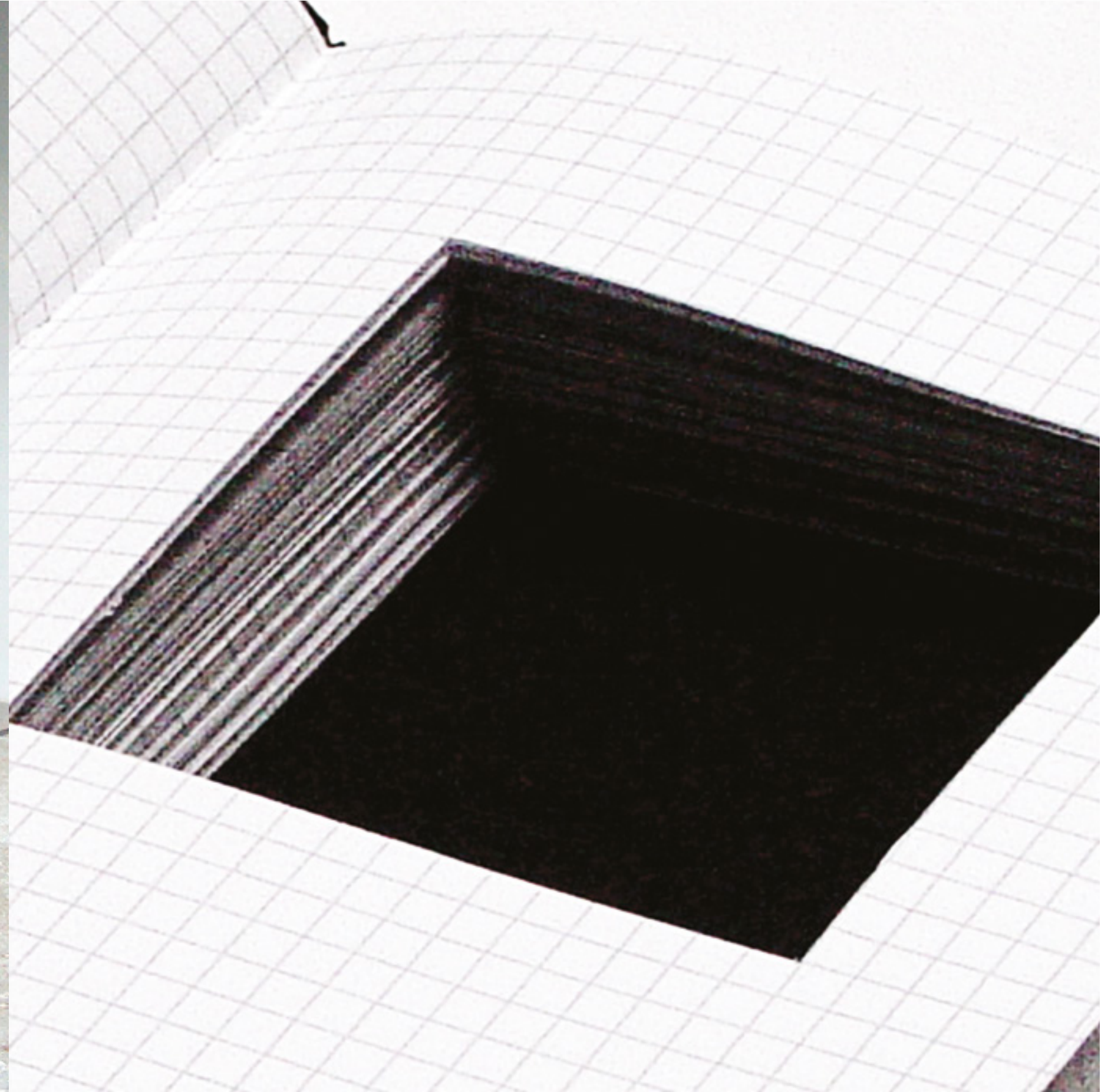
Wszystkie prawa zastrzeżone

Drift, a movement caused by the wind, precludes anchorage, fixture and mooring at some home. My work Drift (2017) addresses the work of time. I once again mix objectless and impermanent ash with water or another binding agent and fashion it in the shape of a brick, a building material. It helps it take up some shape, if only temporarily. Shaping ash in a particular way, I make it whole, preserve and capture. Each form contains in itself a section of time, a section of memory. The resultant forms are on the verge of disintegration, as if held together for a brief moment; they are falling apart and reveal their inner layers. They are subject to the processes of constant erosion of the edges, of disappearance. Fading away like the ash, memory, its past, present and future elements, merge and make up ever new shapes.

Wszystkie prawa zastrzeżone

There is a belief that the imaginary world and the real one are in fact worlds apart. This is mere appearance, though. Scientists indicate that in order to get a glimpse of future discoveries in outer space one should read science fiction literature, since it already shows them. Art, in turn, although propelled by the same imagination, becomes a unique study tool of the reality around us. It provides no easy answers, generates new forms and reference frameworks, reveals other layers of everyday reality and helps understand differently its inherent processes. It familiarises us with depth and indicates alternatives to the understanding of distance.

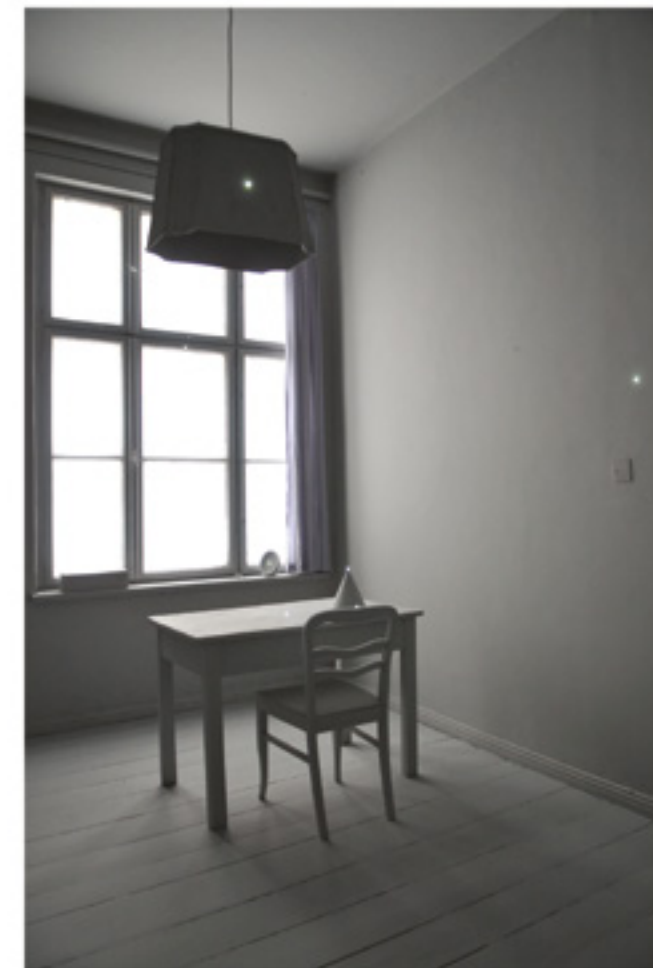
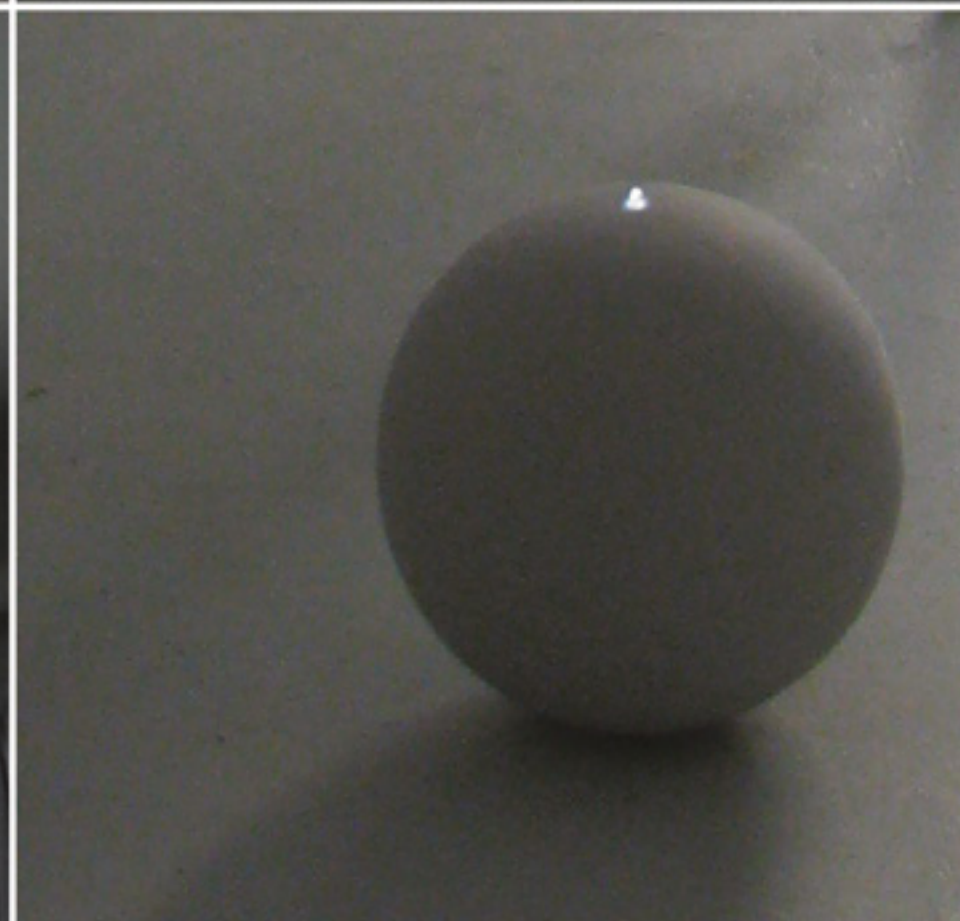


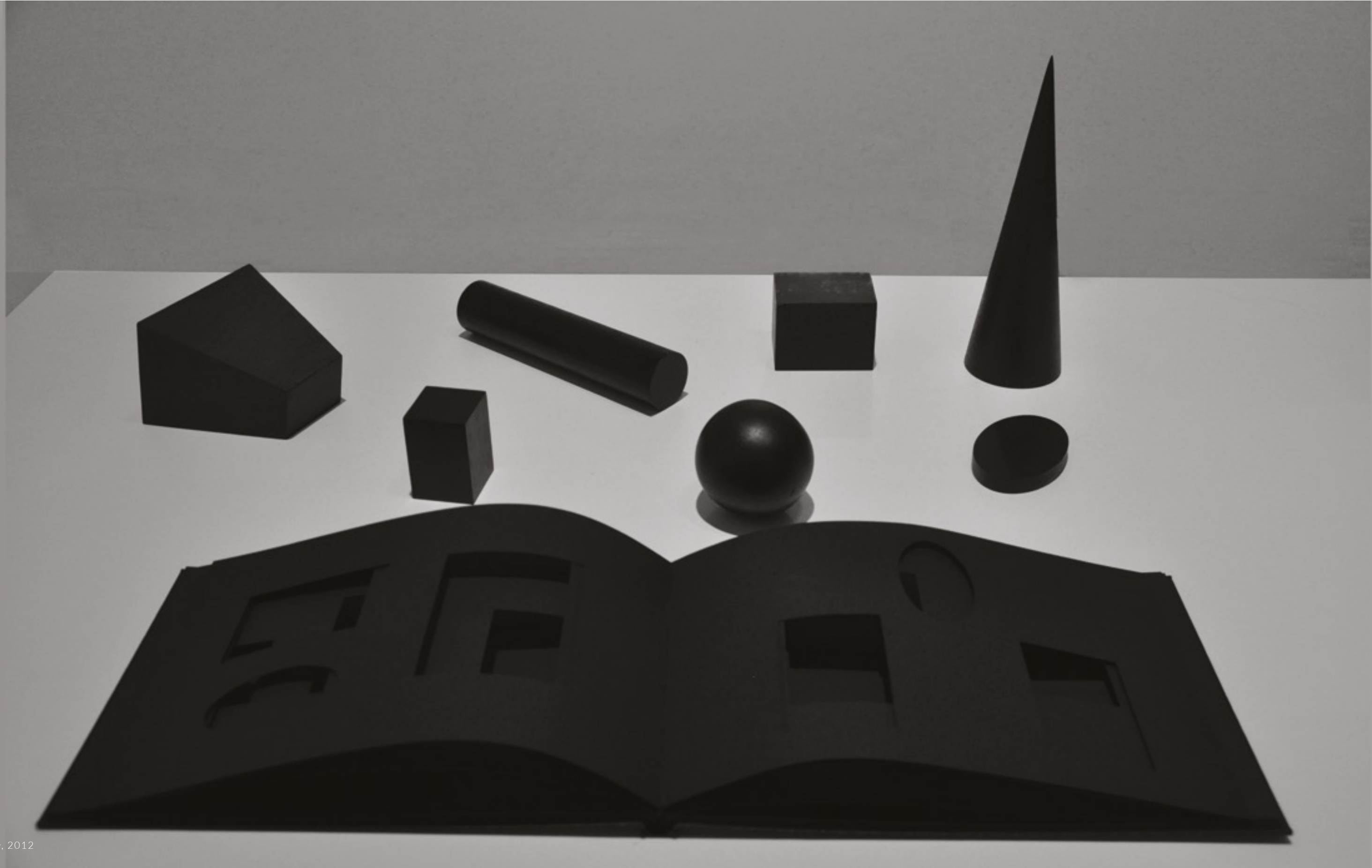


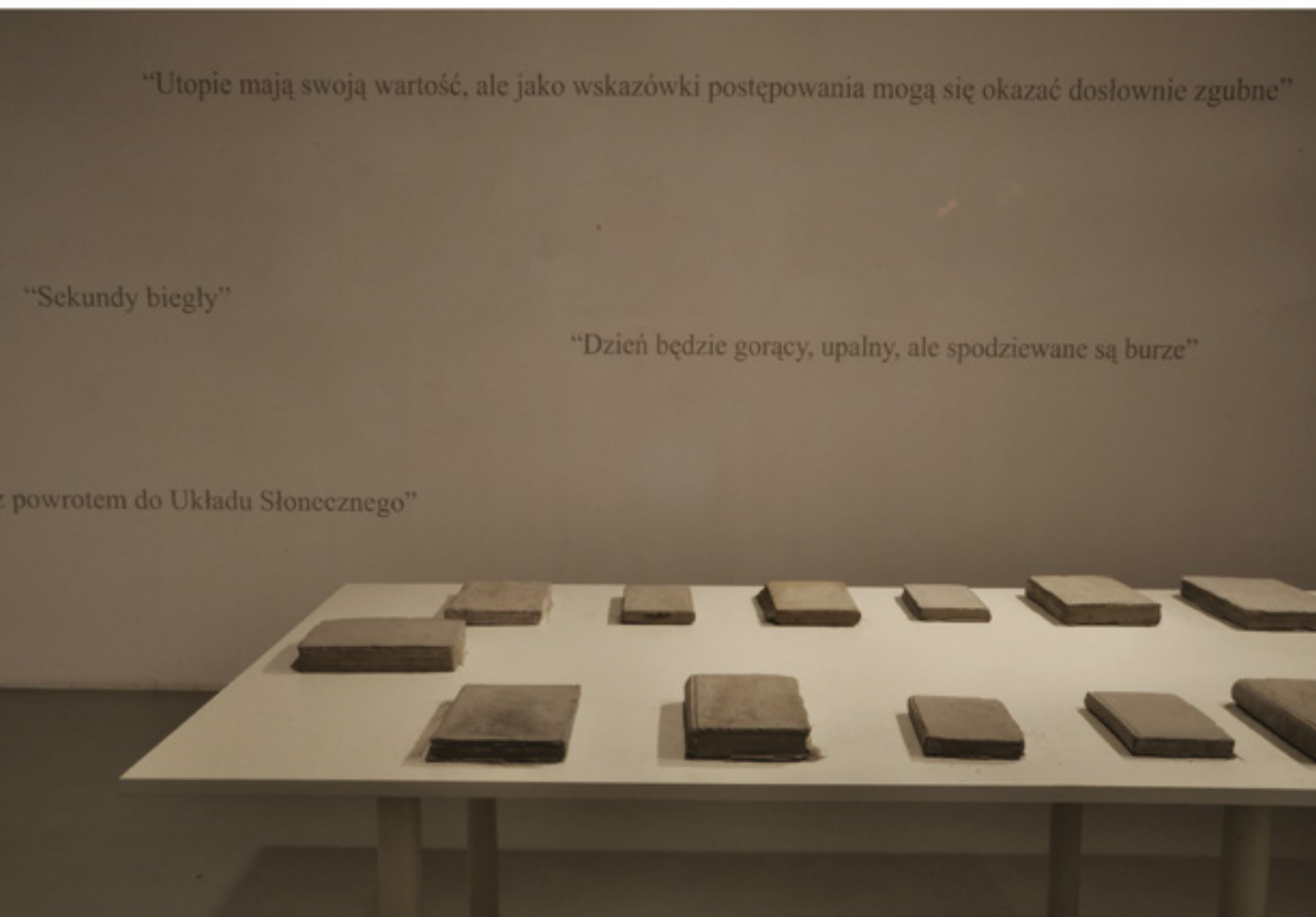
Miękka geometria II, 2003 | *Soft Geometry II, 2003*



Miękka geometria, 2003 | *Soft Geometry II*, 2003













Dryf, 2017 | Driff, 2017

ELASTYCZNE

CIĘCIWY

Reguły czasoprzestrzeni wobec czasu i przestrzeni rysunku

prof.dr hab. Jerzy Hejnowicz, prof. zw. UAP
dr. Ewa Kulesza, ad.

Wydawca / Publisher
Wydział Malarstwa i Rysunku
Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu
Department of the Painting and Drawing
University of Arts in Poznań

Redaktorzy / Editors
Jerzy Hejnowicz, Ewa Kulesza

Teksty / Texts
Jerzy Hejnowicz, Ewa Kulesza

kolaże rysunkowe / drawing collages
Jerzy Hejnowicz (2016/2017)

Fotografie / Photographs
Włodzimierz Tatarkiewicz, Sławomir Obst, Paweł Fiszer, Ewa Kulesza, Jerzy Hejnowicz

Korekta / Proofreading
Agnieszka Wajroch

Tłumaczenia / Translation
Marcin Turski

Projekt graficzny i skład / Graphic design & DTP
Ewa Hejnowicz

Nakład / Edition
300 sztuk / 300 copies

ISBN:
978-83-63533-47-2

Druk / Print
Poligrafia Fabisiak
ul. Tarnowska 2b
61-323 Poznań – Krzesiny

Sfinansowano przez / Funded by
Ministerstwo Nauki i Szkolnictwa Wyższego (w ramach projektów badawczych)
Ministry of Science and Higher Education (Research projects)

 Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Copyright
Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu
University of Arts in Poznań

