

6 przyczyn cienia
6 reasons for the shade



Sebastian Stankiewicz

Sztuka versus filozofia, czyli o cieniu wizualnym i metafizycznym

Zjawiskiem codziennym dla każdego języka naturalnego jest polisemia jego wyrażen. Nie budzi zatem naszego zdziwienia, że pojęcie „cień” jest typowym przykładem takiego słowa, któremu możemy i przypisujemy w naszym słowniku wiele sensów. Jego wieloznaczność jednak wydaje się bardziej złożona, gdyż pojęciu cienia przysługuje dość szczególna własność, która już nie jest tak powszechna. Podobnie jak pojęcie „forma”, cień przywołuje w swej konotacji termin korelatywny, którego w istocie nie da się od niego oddzielić. Tym, czym jest „materia” czy „treść” dla formy, tym jest „światło” dla cienia. Tej zawilej polisemii pojęcia cień, jego kultu-ralnym sedymentacjom, bo przecież istotą języka naturalnego jest gromadzenie znaczeń w sferze doświadczeń konkretnej kultury, opiera się zamysł artystycznego projektu *6 przyczyn cienia*.

Próbując zrozumieć, czy też przybliżyć aspekty cienia lub sposoby jego ujawniania się w przestrzeni naszego doświadczenia, wśród dzieł i ich opisów, które stworzyli artyści, daje się zauważyć cecha charakterystyczna dla polisemii pojęcia cień – jej nie dająca się pominąć ambiwalentność. Z jednej strony zjawisko cienia od zawsze nam towarzyszy, akceptujemy je i traktujemy jako coś oczywistego, z drugiej natomiast strony, wydaje się nam ono z pewnych względów mało istotne i mniej pożądane, jakby konieczność jego istnienia stale budziła w nas jakąś niechęć. Ujawniają się w tym zestawieniu dwa różne sensy pojęcia cienia: z jednej strony sens neutralny lub obiektywny, z drugiej sens niekorzystny, choć warto przy tym zaznaczyć, że jeśli znaczenie ujemne częściej przywoływane jest jako szerszy kontekst dla rozumienia tego pojęcia w autorskich opisach prac, to w samych dziełach artyści eksponują raczej znaczenia obiektywne. Sugerowałoby to myśl, że ambiwalencja, która towarzyszy pojęciu cienia, jest bardziej specyficzna dla obszaru języka, niż dla obszaru sztuki. Czy tak jest w istocie?

Podkreślenie pierwszej, neutralnej perspektywy i stłumienie perspektywy negatywnej, dające się zauważyć w samych dziełach artystów nie jest przypadkowe, gdyż sztuka od początku swego

Art versus philosophy, or, on the visual and metaphysical shadow

It is common for any natural language that its elements are largely polysemic. Therefore, it is of little surprise that the notion of “shadow” is a typical example of a word that we may and often do refer to a variety of meanings. Yet, its polysemy seems much more complex, as the notion of shadow manifests a particular quality, which is not as common. Much like the notion of “form,” shadow connotes a correlative term to which it seems inextricably linked. “Light” for shadow is much like “matter” or “content” is for form. This complex polysemy of the notion of shadow, its cultural sedimentations, since the essence of the natural language is to accumulate meanings in the sphere of experience of particular culture, provides the leading artistic theme for the project *6 reasons for the shade*.

What transpires when we try to understand or explain the aspects of shadow or the ways it manifests itself in the space of our experience, is that the artists’ works and their descriptions all contain the important feature of the polysemy of the notion of shadow – namely, its unavoidable ambivalence. On the one hand, shadow as a phenomenon has always been present; we accept it and treat it as something obvious, on the other hand, however, it seems to us somehow irrelevant and redundant, as if its unavoidable existence was always making us anxious. Those two contrasting approaches reveal the two different meanings of the notion of shadow: on the one hand, its neutral or objective sense, on the other, the negative one, though it needs to be noted that while artists refer in their commentaries more often to the negative meaning as a wider context for this notion, in their artworks they rather expose its objective meaning. This would suggest that the ambivalence inherent to the notion of shadow is more specific for the realm of language than for the field of art. Is it really so?

The stress put on the former, neutral perspective, and the suppression of the negative perspective that is present in the artists’ works is not accidental, since from the very beginning of its exist-

istnienia była bardziej zainteresowana sensem obiektywnym, w którym cień był traktowany przede wszystkim jako fenomen wizualny, zjawisko fizyczne, będące ważnym narzędziem i środkiem nie tylko do tworzenia sztuki, ale w pierwszym rzędzie do postrzegania świata. Odnajdywana w opisach naukowych neutralność znaczeniowa cienia wizualnego ze swej natury nie wywołuje niechęci lub braku zaufania, a wynika raczej z zamiaru właściwego rozpoznania mechanizmu zjawiska, będącego przecież istotnym elementem rzeczywistego świata. Tę naukową metodologię – w ramach której definiuje się zjawisko i rozciąga na inne aspekty fizycznej rzeczywistości, bo mówi się przecież o cieniu akustycznym, cieniu mikrofalowym czy cieniu radiowym – stosują w tym samym badawczym celu artyści, od samego początku obserwując uważnie świat. Odbicie, obraz, zapis, ślad lub wizerunek są efektem tych artystycznych badań zjawiska optycznego – bez cienia i światła nie byłoby możliwe widzenie brył, gdyż aby zobaczyć otaczający nas świat potrzebujemy obu jednocześnie. Z jednej strony naturalność trójwymiarowego widzenia jest konsekwencją obecności światła i cienia, z drugiej strony sam cień, jako odbicie, redukuje przestrzeń do dwuwymiarowego zapisu. Z zastosowania tej artystyczno-poznawczej procedury wzięły się przypominające cień odbitki ludzkich dłoni w jaskini El Castillo w hiszpańskim Puente Viesgo, które wykonane techniką podobną do szablonu są obrysem, formą negatywową wytworzoną przez pozostawienie pustego miejsca w środku i naprószenie wokół pigmentu. Również w podobny sposób zrodziło się przekonanie artystów, że południowe światło spłaszczając rzeczywistość jest najmniej interesujące, a umiejętne użycie cienia pozwala oprzeć postać, posadzić na ziemi przedmiot a nawet wywołać pożądany nastrój. Ten ostatni aspekt ma jednak nieco odmienny charakter, ponieważ obok cienia wizualnego pojawia się tutaj cień symboliczny, o znacznie szerszym zakresie językowych odniesień.

Pliniusz Starszy rekonstruuje początki praktyk artystycznych twierdził, że na temat pierwszych prób malarskich nic tak naprawdę nie wiadomo oprócz tego, że zrodziły się przez określenie liniami ludzkiego cienia. Genezy tradycji cienia wizualnego, rozwiniętego w starożytności w malarstwie światłocieniowym, upatrywał on – podobnie jak wcześniejszy od niego Plutarch – wraz z pojawieniem się w V w. p.n.e. Appollodorosa, zwanego Skiagrafem, czyli malarza cieni, który jako pierwszy wynalazł sposób przedstawiania wyglądu. Wizerunek, przedstawienie, odbicie, czyli wszystko to, co kryje się pod starożytnym określeniem *mimesis*, zostało związane z umiejętnością malowania cieni. Zeuksis ze swoimi winogronami oraz Parrazjos z Efezu

ence art has been more interested in the objective sense, where shadow was treated predominantly as a visual phenomenon, as a physical occurrence, seen as an important tool and means for not only creation of art, but, above all, for the perception of the world at large. The semantic neutrality of the visual shadow, found in scientific descriptions, is not an expression of aversion or distrust, but rather stems from the will to accurately recognise the mechanics of the phenomenon, which is, after all, an important element of reality. This scientific methodology – used to define the phenomenon and expand its meaning to include other aspects of physical reality and discuss things such as acoustic shadow, microwave shadow or radio shadow – is also employed by artists, who share the same scientific ambitions and engage in a close observation of the world. Results of those artistic investigations of the optical phenomenon include reflection, image, trace, and representation – without shadow and light it would be impossible to discern shapes of objects, since to see the surrounding world we require both of these things at the same time. On the one hand, the neutrality of the three-dimensional perception is the consequence of the presence of light and shadow, on the other, shadow, as a reflection, reduces space to its two-dimensional representation. The application of this artistic-cognitive procedure resulted in the shadow-like handprints in the El Castillo cave in Puente Viesgo in Spain which, executed with the pattern-like technique, can be seen as an outline, a negative form made by leaving empty space inside and sprinkling pigment around it. Of similar provenance was the artists’ conviction that the southern light, because of its flattening of reality, is the least interesting, while the skilful use of shadow allows the artist to make the figure lean on something, to make the object rest on the ground, or even evoke a desired atmosphere. However, the latter aspect is of different nature, because what it involves apart from the visual shadow is also the symbolic shadow, which has a much wider scope of linguistic references.

Reconstructing the beginnings of artistic practices, Pliny the Elder claimed that virtually nothing is known about the first painting experiments apart from that they were born from the act of outlining the human shadow on the surface. Just like his elder Plutarch, Pliny located the genesis of the tradition of visual shadow, developed in the antiquity by the *chiaroscuro* painting, in the 5th century BC, when Apollodorus, called the Skiagraphos, that is, the painter of shadows, invented the method of representing actual appearances. Image, representation, reflection, that is, all the things that are defined with the ancient term of *mimesis*, became linked with the ability to paint shadows. Together with Skiagraphos, Zeuxis with

z obrazem „przykrytym zastoną”, wspólnie ze Skiagrafem położyli fundament pod łudzące mistrzowskim rozmieszczeniem cieni malarstwo iluzjonistyczne, rozwijane w Europie dużo później, bo w okresie schyłku średniowiecza i renesansu oraz w kolejnych okresach historii sztuki. Z dzieł Pliniusza wywodzi się także historia o początku artystycznej tradycji cienia symbolicznego, który powstał przez obwiedzenie na ścianie przez córkę Dibutadesa cienia odjeżdżającego ukochanego. Wątek cienia symbolicznego przewijał się w sztuce trochę później, bo w XVIII i XIX w., kiedy powstawały dzieła Josepha-Benoît Suvée *Początki rysunku* (1791) i Oscara Rejlandera *Pierwszy negatyw* (1857) a w Europie pojawił się bardzo popularny zwyczaj tworzenia portretów sylwetowych, zwanych we Francji *silhouette* a w Anglii „cieniami” lub „profilami”. Będąc tanim i popularnym typem portretu, sylwety odwoływały się do umiejętności rozpoznawania konkretnej osoby na podstawie cienia, były również ważnym krokiem w poszukiwaniach, które doprowadziły w efekcie do powstania fotografii. Na szczególną uwagę w rozwoju środków wyrazu, wykorzystywanych później w kontekstach pojawiania się cienia symbolicznego, zasługuje - z pewnością będąca z istoty jeszcze badaniem cienia wizualnego - twórczość Caravaggia, który zrezygnowawszy z naturalnego cienia dawanego przez naturalne źródła światła, wprowadził dramatyzujące oświetlenie punktowe. To właśnie Michelangelo Merisi uważany jest za prekursora hollywoodzkiego oświetlenia i idei takich zjawisk XX w., jak kino *noir* czy *Trzeci człowiek* Carola Reeda (1949). Dramatyzacja cienia, przydająca mu siły budowania nastroju oraz wartość symbolu, daje się również zauważyć m.in. w fotografii ulicznej Lee Friedlandera, który w pracy *Nowy York* (1966) stworzył za pomocą cienia autoportret.

W dość ogólnym obrazie historii obecności cienia wizualnego i cienia symbolicznego w praktykach artystycznych, widoczne jest silne skoncentrowanie na neutralnym opisie artystycznych procedur badawczych. Wyróżniają się tu postawy związane z obiektywizującymi ujęciami cienia, natomiast element pozytywnej lub negatywnej waloryzacji pojawia się jedynie w niektórych interpretacjach cienia symbolicznego, jednak nie na tyle mocno, aby przypisać mu pełną odpowiedzialność za ambiwalencję, którą z cieniem zwyczajowo wiążemy. Zasugerowałem wcześniej, że być może jej pojawienie łączy się mocniej ze sferą dyskursywności, i w istocie chyba tak jest, ponieważ źródeł konceptualizacji cienia w językach europejskich należy szukać w chwili narodzin filozofii. To właśnie wtedy, Sokrates zaproponował, aby wyróżniający człowieka od innych stworzeń rozum, pojmować jako zwierciadło natury, czyli odbicie rzeczywistości. Tej idei miało

his grapes and Parrhasius of Ephesus with his “curtain covered” picture, all lay foundations for the skilful distribution of shadows in illusionist painting, developed in Europe much later, at the turn of the Middle Ages and the Renaissance, as well as in the subsequent periods of art. Pliny is also the source of the story about the beginnings of the artistic tradition of symbolic shadow, which originated when Butades’ daughter outlined the shape of the shadow cast by her departing lover. The motif of the symbolic shadow recurs in later periods of art, in the 18th and 19th century, with Joseph-Benoît Suvée’s *Invention of the Art of Drawing* (1791) and Oscar Rejlander’s *The First Negative* (1857), while a new vogue emerged in Europe for making silhouette painting, called in French the *silhouette*, while in England “shadows” or “profiles.” As an affordable and popular type of portrait, silhouettes made reference to the ability of recognising particular people by their shadows; they were also an important step in investigations that led to the invention of photography. A special focus in the discussion of the development of the means of expression used later in the context of symbolic shadow should be put on the work of Caravaggio, which should be seen, however, as still remaining within the realm of the visual shadow. Caravaggio gave up the natural shadow produced by the natural sources of light and introduced dramatic spotlight. It is Michelangelo Merisi who is considered the precursor of the Hollywood lighting and ideas for such phenomena of the 20th century as *noir* cinema or Carol Reed’s *The Third Man* (1949). The dramatization of shadow, which invests it with the power to create mood and with symbolic quality, is also present in street photography made by Lee Friedlander, who in his *New York* (1966) created his self-portrait with shadow.

Within the rather general picture of the history of the visual and symbolic shadow in artistic practice, there is a powerful focus on the neutral description of artistic research procedures. Distinct among them are the approaches related to the objectifying perspectives on the shadow, while the element of positive or negative valorisation is present only in a minority of interpretations of the symbolic shadow, yet not powerfully enough to make it fully responsible for the ambivalence that is usually associated with the shadow. I have suggested before that this situation can perhaps be linked with the sphere of discursiveness, and, indeed, it seems to be so, since the sources of conceptualisation of shadow in European languages should be located in the moment of the birth of philosophy. It was the moment when Sokrates proposed to construe the reason that distinguished man from other creatures as a mirror of nature, or a reflection of reality. This idea was served by the notion of “reflection,” which expressed the nature

służyć, oddające charakter relacji między światem a rozumem, pojęcie „refleksja” oraz odpowiadające temu terminowi słowa: odbicie, ślad i cień. Pierwotna korelacja światła i cienia została dzięki pomysłowi filozofa pogłębiona o korelację świata i jego odbicia. Sokrates, chociaż uprawiał filozofię, to jednak nic nie napisał. Zanurzony w otrzeźwiającej sferze praktyki, zdołał zachować bezpieczny dystans wobec medium języka pisanego. Ostrożności tej nie zachował jednak jego uczeń, Platon, który pozornie kontynuował koncepcje mistrza, lecz w istocie zasadniczo zmienił jego myśl. W najważniejszym dialogu Platońskim *Państwo*, ustami Sokratesa opowiadana jest historia ludzi uwięzionych w jaskini, którzy skazani na oglądanie cieni na ścianie, nie mogą sięgnąć bezpośrednio do prawdziwej rzeczywistości świata idei, przesuwającej się za ich plecami. Cień, będący u Sokratesa wzorcem poznania i zasadą rozumu, przeobraził się w koncepcji Platońskiej w zjawisko zwodnicze, niechciane i potępiane. Zasada *mimesis* stała się czymś trzecim w stosunku do prawdy, którą był świat idei.

Czy zatem źródło sensu negatywnego, które jednocześnie uruchomiło proces przeobrażania się pojęcia cień w zjawisko ambiwalentne, możemy odnaleźć w miejscu narodzenia się sfery dyskursywności w sensie właściwym, u pierwszego piszącego filozofa? Wszystko na to wskazuje, chociaż dziwić w przypadku Platona może tylko jedno: żył w tym samym czasie, co Appollodoros, Zeuksis i Parrazjos, w tym samym mieście, musiał wręcz ich znać i oglądać dzieła, które stworzyli. Jednakże ich prace musiały wywoływać w nim wzgardę i to na tyle silną, żeby odmówić im statusu społecznego, który przyznał im lud Aten wielbiąc i wysoce sobie ceniąc ich malarstwo. Objąśniane w oparciu o metafizyczny porządek rzeczywistości i będąc zafałszowaniem prawdziwego ładu, metafizyczne cienie Platona wprowadziły negatywność w rozumienie pojęcia cień. Jeżeli w praktyce sztuki cień był ujmowany jako zjawisko negatywowe, to w filozofii Platona przeobraził się w zjawisko negatywne. Sztuka czyniła w znacznej mierze użytek z cienia, opierając się na łączności światła i cienia; dla podkreślenia integralności tego związku stworzono nawet jedno słowo – światłocień. Filozofia Platona przyczyniła się raczej do tego, że cień i światło zaczęto postrzegać antytetycznie, opierając całe zestawienie na konflikcie pozytywności z negatywnością.

W przypadku pojęcia cień, sztuka na poziomie idei dyskursywnych podąża drogą ambiwalencji, przechodząc jednak w sferę właściwej praktyki artystycznej - zmierza częściej ścieżką obiektywizującego badania. Projekt artystyczny *6 przyczyn cienia* zdaje się temu w pełni zaświadczać. ■

of the relationship between the world and reason, as well as by its corresponding terms: reflection, trace, and shadow. Thanks to the philosopher’s idea, the initial correlation between light and shadow became expanded to include the correlation between the world and its reflection. Yet, Sokrates, although he was a philosopher, did not write anything. Immersed in the refreshing sphere of practice, he managed to keep a safe distance from the medium of written language. Plato, his disciple, was not that careful, and although he seemed to continue his master’s work, yet, in fact, he fundamentally transformed his thought. In Plato’s most important dialogue, *The Republic*, Sokrates tells the story of people imprisoned in a cave, who are forced to look at shadows on its walls, without being able to grasp directly the true reality of the world of ideas that moves behind their backs. The shadow, which Sokrates conceptualised as the model for cognition and the rule of reason, was transformed in Plato’s thought into an illusory, unwanted, and deplored phenomenon. The rule of *mimesis* became something tertiary to truth represented by the world of ideas.

Could then the source of the negative meaning, which simultaneously set in motion the process of transformation of the notion of shadow into an ambivalent phenomenon, be found in the moment of birth of the sphere of discursiveness in its actual sense, in the work of the first writing philosopher? All seems to indicate so, although one thing about Plato might seem surprising: he lived in the same period as Apollodoros, Zeuxis and Parrhasius, in the same city; he must have known them and seen the works they made. And yet, he must have resented them so much that he denied them the social status conferred upon them by the people of Athens who cherished and valued their painting. Explicated through the metaphysical order of reality and seen as falsifying the real order, Plato’s metaphysical shadows introduced negativity into the understanding of the notion of shadow. If in artistic practice shadow was seen as a negative phenomenon in the formal sense, in Plato’s philosophy it became negative in the ethical sense. Art made great use of shadow, basing its practices on the link between light and shadow; to emphasise the integrity of this relationship, a single term was invented – the *chiaroscuro*. Plato’s philosophy made light and shadow be seen as antithetical, resting the entire combination on the conflict between the positive and negative.

As far as the notion of shadow is concerned, on the level of discursive ideas, art follows the path of ambivalence; yet, when it moves towards the sphere of actual artistic practice, more often than not it takes the path of objectifying investigation. The artistic project of *6 reasons for the shade* seems to fully validate this claim. ■

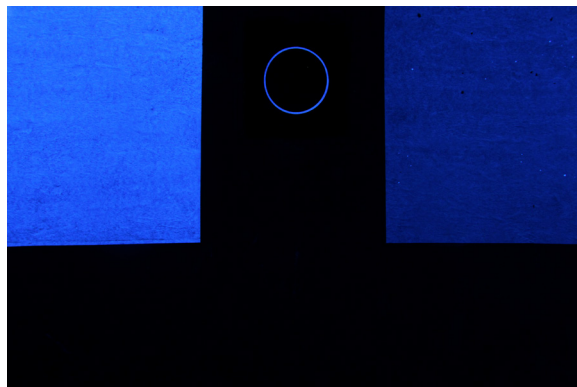
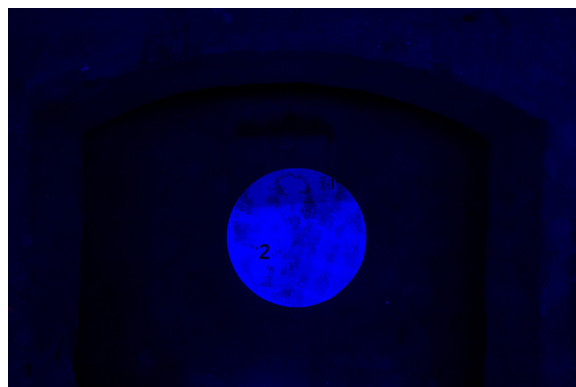
Beata Długosz

Obrazy Światła I, światłoczuła instalacja
site-specific, Galeria Cellar, Kraków 2015

Instalacja powstała w wyniku analizy światła UV jako medium kreującego obraz w sytuacji odizolowania od światła naturalnego. Jej podstawą były doświadczenia fotografii ciemniowej i konkretnej, związane ze zjawiskami światłoczułości oraz performatywności obrazu, wywoływanej działaniem światła na materiał światłoczuły. Ściany podziemnej Galerii Cellar, w wyniku naświetlania falami światła UV, w czasie ekspozycji, ujawniły utajone obrazy. Wywołana fotochemiczna reakcja miała charakter ulotny. Była zdarzeniem o pewnym stopniu ryzyka twórczego, wynikającego z braku możliwości przewidzenia efektu końcowego. Realizacja *Obrazy światła I*, ma dla mnie naturę biologiczną, podobną do zjawisk takich jak wzrost czy rozwój organizmów żywych.

Images of Light I, photosensitive
site-specific installation, Cellar Gallery,
Krakow, Poland 2015

The installation is a product of UV light analysis as an image-creating medium in the absence of natural light. It is inspired by darkroom photography and concrete photography experiments dealing with photosensitivity and performativity of an image, which are the result of applying light to photosensitive material. As a result of exposure to UV light waves, the walls in the underground Cellar Gallery revealed hidden images. This photochemical reaction, ephemeral by its nature, posed certain creative risk, as the final result was impossible to predict. *Images of Light I* installation was of biological nature, referring to such phenomena as growth and development of living organisms.





ILFORD DELTA 400 PRO

B

4349

ILFORD DELTA

Obrazy Światła II, seria czarno-białych
fotografii klasycznych i otworkowych,
Hiszpania, Teneryfa 2016

Fotografie są efektem koncentracji na zjawiskach, tj. kumulacja światła naturalnego w kadrze w wyniku długotrwałej rejestracji kamerą o najmniejszym otworze przysłony oraz kamerą otworkową. Miejscem fotografowania stał się zalany słońcem pustynny pejzaż w pobliżu wulkanu El Teide. Wyspa przez niemal cały rok skąpana jest w świetle słonecznym. Występują tam szczególne warunki oświetleniowe, skłaniające do niecodziennego postrzegania pejzażu. Ostre, kontrastowe światło wymusza jego pospieszny, syntetyczny ogląd przez zmrużone oczy. Naświetlając obrazy przez najmniejszy otwór przysłony i kamerę otworkową, odwracam sytuację; stosuję długie czasy naświetlania, przez co pozwalam widokowi powoli wsączać się na negatyw. Kamera rejestruje szczegóły niewidoczne w tych warunkach dla oka. Jest to sposób daleki od konwencji „lustro rzeczywistości”. Ostre światło zaburza logikę przestrzeni wywołując złudzenia optyczne nadające nowego sensu i znaczenia jej obrazom.

Images of Light II, black-and-white pinhole
and infrared photographic series, Tenerife,
Spain, 2016

The photographs resulted from concentration on certain phenomena, such as accumulation of natural light within a frame during a long-lasting recording using a small aperture value and a pinhole camera. For a set I chose a sunshine bathed desert landscape in the vicinity of El Teide volcano. The whole island enjoys a lot of sunlight almost all year round and offers very unique lighting conditions, which encourage a rather unusual way of perceiving landscape. Strong, contrastive light favours hurried, synthetic visual examination through squinted eyes. By exposing images using the tiniest aperture as well as a pinhole camera, I reversed the situation; I stretched exposure time, which allowed the landscape to slowly penetrate the negative. The camera recorded details that remained invisible to the human eye in such conditions. However, this method of recording was far removed from the traditional “mirror of reality” convention. Harsh light disturbed the logic of space, producing optical illusions that lend new meaning to the images.



Stanisław Koba

Prześwit/Lichtung

Doświadczenie to znamy z autopsji, z dziecinnych penetracji strychowych tajemnic. Ostre, skoncentrowane strumienie światła tną mroczną przestrzeń poddasza - to zjawiska wzrokowe zaczarowanego świata, który powraca jako wspomnienie i jako realność artystyczna. Iluminacja płynąca z prześwitów dachowych w oczach i wyobraźni dziecka pozostawia niezapomniane i wyjątkowe wrażenia. Upłynęło wiele czasu i odłożony problem ponownie pojawia się w aktualnym obrazie. Studium i analiza procesu obrazowania zmienia przeżycia z dzieciństwa w refleksję, świadomość i praktykę tworzenia. Powrót do źródeł to suma czynności artystycznych i doświadczeń życiowych, pozwalających ocenić penetrowany obszar, nazwać przebytą drogę, sprecyzować język wyrazu.

Dystans czasu i nabyta świadomość pozostawiają horyzont, rysują drogę jako centryczną po orbicie, jako powrót do prześwitu. To ta szczelina na styku początku i końca jest zjawiskowa, warta uwagi, niemożliwa do ominięcia, gdy znajdziemy się już w jej rejonie. Archetyp pojawia się w prześwicie.

Sztuka to metoda tropienia zmieniającego się pojęcia światła. Mowa o świetle/prześwicie odbywa się z pozycji cienia, nad którym nie pracujemy - on już jest.

Czy czas dzisiejszy, czy aktualna cywilizacja ma swoje światło? W sytuacji rozedrgania oczekiwanie na syntezę, na jasne przestanie się wzmaga. Aktualne tło kulturowe jest na etapie post-horizonta, na etapie kumulacji energii koniecznej na przebłysk.

Minęło kilka epok, światło bliku stało się światłem prześwitu. To odpowiedni moment, by to pojęcie uruchomić w planie cywilizacyjnym.

Light gap/lichtung

We know this kind of experience from personal observation – as children we used to search through attics full of secrets and these concentrated beams of light cutting through dark loft space became for us phenomena symbolizing enchanted world that now returns in the form of a recollection and artistic reality. Illumination, the product of gaps in the roof, once filtered through the child's eyes and imagination, leaves some unforgettable and unique impressions. A lot of time has passed and finally a problem once put on the shelf reappears in a present image. Studying and analysing the process of imaging transform the childhood experiences into reflection, consciousness and creative practice. Artistic activities and personal experiences taken together allow the return to the roots, and make it possible to evaluate the penetrated area, to name the distance already covered and to define means of expression.

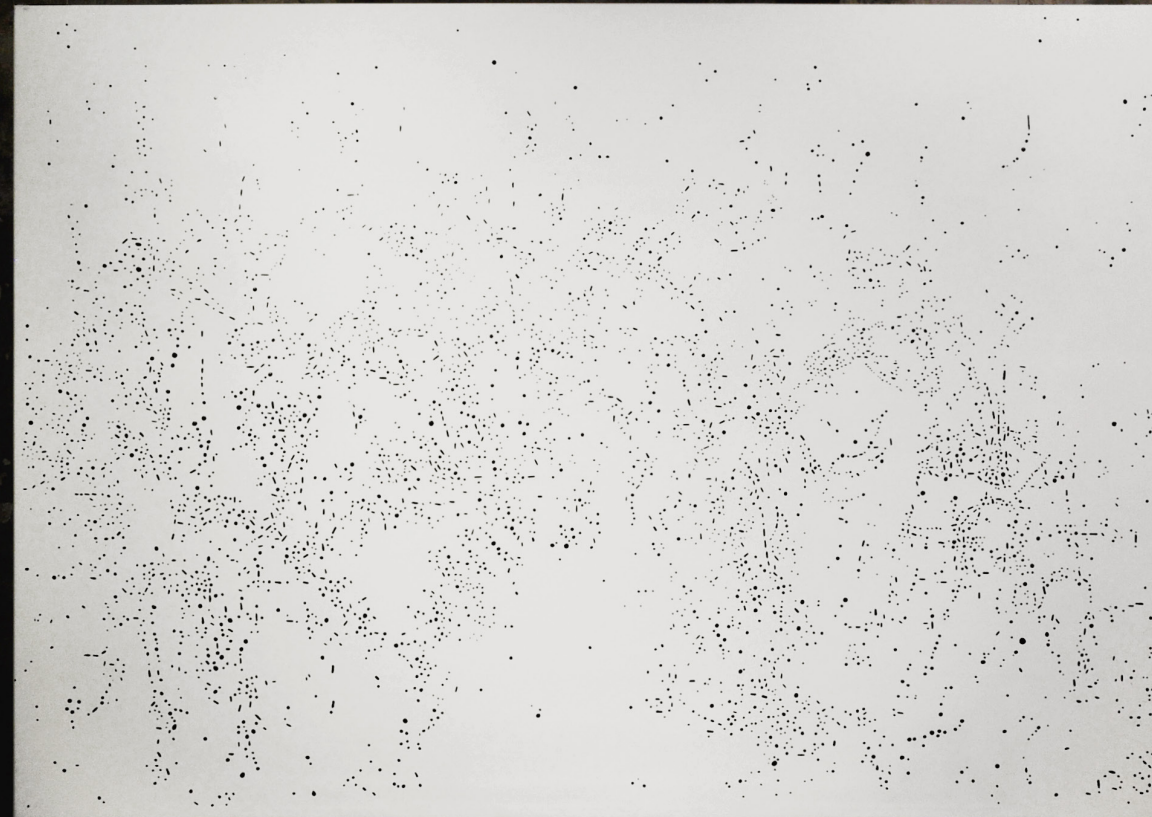
The distance in time and gained awareness outlines a horizon, draws a centric road leading along the orbit towards a light gap. . In the light gap the archetype is revealed. It is this chasm at the junction of the beginning and the end which calls for attention – it is phenomenal and makes it impossible to avoid it once we get in its vicinity.

Art constitutes a method of tracking down ever-changing concept of light. When elaborating on light/light gap, one speaks from the position of shadow that doesn't need to be worked on, because it already exists.

Do present time and our present civilization also possess their own light? The anticipation of some kind of synthesis and clear message becomes increasingly evident in the situation of

present jitteriness. Our present cultural background has entered post-horizontal stage which is characterized by accumulating the energy required for a glimmer to occur.

As several eras have gone by, the light leak has become a light gap. It is a right moment to apply this notion to the civilizational plane.



scena historyczna/historical stage,
olej, płótno/oil, canvas, 140 cm x 200 cm, 2015



Teneryfa to wyspa powulkaniczna. Na czarnych plażach miliony czarnych otoczków. Z kilku wybranych kul ułożyłem „martwą naturę” - mikro-system słoneczny. Wulkaniczna materia to miliony lat transformacji naszej Ziemi. Historia świata toczy się poza nami, jesteśmy ułamkiem czasu tego procesu. Skondensowana świadomość identyfikuje skondensowaną materię /czarną dziurę. Mikro-świat uczestniczy w makro-kosmosie. Toczy się porozumienie ponad czasem.

Tenerife is a volcanic island. Its black beaches are covered with millions of black pebbles. I chose a couple of spheres and set a ‘still life’ constituting a micro solar system. Volcanic matter reflects millions of years of the Earth’s evolution. The history of the world is happening beyond us, we are merely a fraction of the time of this process. Condensed awareness identifies condensed matter; black whole, the univers light gap. This way microcosm participates in macrocosm. Understanding takes place beyond the realm of time.

Martwa natura/still life, 2016 ↑
Prześwit/light gap, lakier na ścianie/lacker on wall, 2016 →



Monika Nęcka

Ślady pamięci, obiekty/instalacje,
Galeria Cellar, Kraków 2015, Teneryfa 2016

Zakresem poszukiwań w projekcie ŚLADY PAMIĘCI i jest połączenie obrazów z przeszłości i teraźniejszości, zbudowanych ze światła i cienia, z lęków i przyjemności, chłodu i ciepła – wielozmysłowych śladów myśli i zdarzeń, ukazujących rzeczy przemijające w rzeczywistości, ale pozostawiające ślad w pamięci, w emocji i w doświadczeniu. Światło i cień wydobywają wrażenia, podkreślają i wartościują. Poszukiwanie obrazów światła i cienia, interpretacji, skojarzeń między naszą przeszłością i teraźniejszością, między naszym TU i TAM wykraczają poza jeden, jednowymiarowy sposób opisu. Obrazy z pamięci, przenikając w codzienność, tworzą wielowarstwowe asocjacje, budujące odczucie teraźniejszości – czasem ukryte w świetle, czasem zbudowane z cienia.

Traces of memory, objects/ installations
Cellar Gallery, Kraków 2015, Teneryfa 2016

The scope of the research in *TRACES OF MEMORY* project is a combination of images from the past and present, built with light and shadow, with fears and pleasures, coldness and warmth – multisensory traces of thoughts and events, things passing in reality but leaving a trace in the memory, in the emotions and in experience. Light or shade brings impressions, values and evaluates. The search for images of light and shadow, interpretation, associations between our past and present, between

our HERE and THERE are going beyond a single, one-dimensional method of description. Images of memory penetrating into everyday life and forming multi-layered associations are creating the feeling of the present – sometimes hidden in light, sometimes built out of shadows.

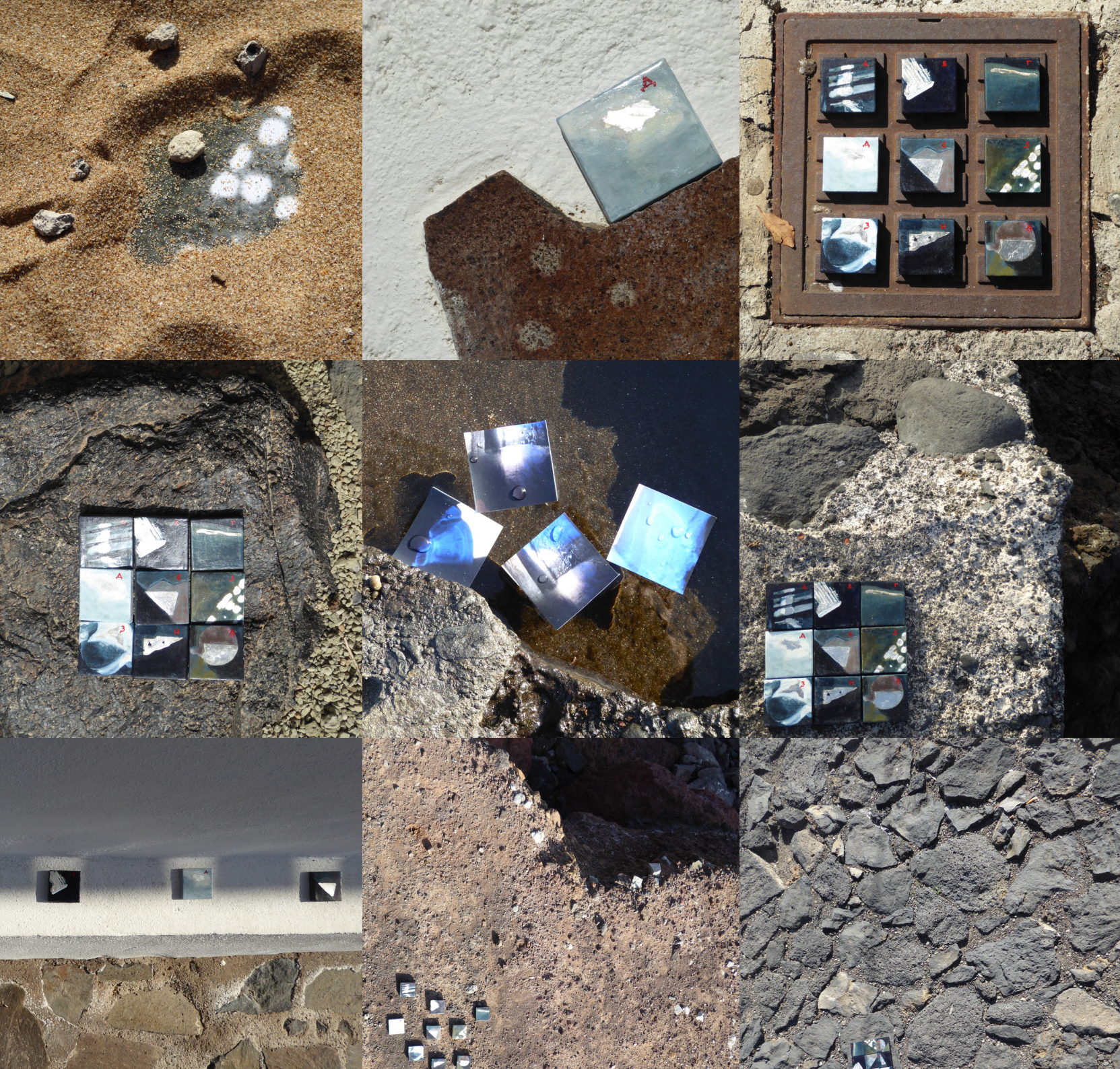


Ślady światła

Światło dostrzeżone, światło zatrzymane – na kliszy, obrazie, filmie – zwykle skupia w sobie pozytywne uczucia, emocje w związku z miejscem zauważenia. Powtarzające się światła domu – w tych samych miejscach, o tej samej porze – podkreślają związek i przynależność do TUTAJ. Praca Ślady światła (składająca się z dziewięciu miniatur na płótnie) pozwala zastanowić się nad możliwością przeniesienia naszego TUTAJ w nasze TAM. Poprzez dokumentowanie jej obecności w nowym miejscu umożliwia odnalezienie i przemyślenie rodzących się związków z nową przestrzenią. →

Traces of light

Light spotted, light stopped – on photographic film, painting, movie – usually combines positive feelings, emotions in connection with the place of noticing. Repeated light of a house – in the same places, at the same time – emphasizes the relationship and affiliation to HERE. The object *TRACES OF LIGHT* (9 miniatures on canvas) allows viewers to consider the possibility of transferring our HERE into our THERE. Documenting its presence in a new place allows discovering and reconsidering emerging relationships with the new space. →



Pamięć domu

Cienie rzucane przez ludzi, sytuacje, zdarzenia, przedmioty, łączą się w pamięci. Czasem są cieniami cieni lub nie istnieją realnie wcale, będąc zbudowanymi z naszych przeczuć, emocji. Poszukiwanie zapisu pamięci z możliwością nakładania, pulsowania, niejednoznaczności, nielinowości zdarzeń w warstwie mentalnej i sensualnej, poszerza znaczenie czasu i przestrzeni. Obiekt Pamięć domu to zestaw trzech kolaży ukazujących przemijające rzeczy, które pozostawiają ślady w pamięci. Uzupełnia je projekcja, zapętlonego w czasie, „obrzędu codzienności”. Kompilacja przeszłości uzupełniona o terażniejszość pozwala na dookreślenie tożsamości osoby. →

Memory of home

The shadows cast by people, events and objects come together in memory. Sometimes they are only shadows of shadows or unreal compilations of memories, feelings and emotions. The search for registrations of memory with a possibility of application, pulse, ambiguity, nonlinearity of events in the mental and sensual layers, extends the range of time and space. The object *MEMORY OF HOME* is a set of 3 collages showing transient things that leave traces in memory. They are complemented by a projection with the rite of everyday life – looped in time. The compilation of the past is complemented by the present to describe the person's identity. →



***Skiafobia*, Galeria Cellar, Kraków 2015**

Instalacja intermedialna:

- * 9 ramek cyfrowych z animacją poklatkową (*found footage* na podstawie filmu „Dotyk Zła” z 1958 r. w reżyserii Orsona Wellesa),
- * układ instalacyjny (*site-specific*) składający się z monitora z wyświetlaną sekwencją filmową w systemie *loop*, ekranu transparentnego pleksi, rzutnika do slajdów i obiektu zawłaszczonego – druk 3D
- * projekcja - *mapping* na transparentną materię ekranu, film pt. „Zaciemnienie” – 02:52, Full HD

Tytułową *fobię* przed cieniem zrealizowałem jako projekt wykorzystujący efekty i sposoby postępowania się światłem w kadrze filmowym, jako analizę narzędzi języka filmowego. Projekt odnosi się do światła w konkretnych ujęciach filmowych o ekspozycji pełnego kontrastu, gdzie użyto mocnego światła bocznego lub tylnego – konturowego, jako charakterystycznego języka filmowego tzw. filmów *noir* końca lat 50. i początku lat 60. Wybrałem „Dotyk zła” – film z 1958 r. w reżyserii Orsona Wellesa i posługując się techniką *found footage* zmontowałem sekwencje z niego zawłaszczone, w których to język filmowy sprowadzał się do emocjonalnie postrzeganych efektów i zabiegów oświetlenia kadru. Materiał filmowy wykorzystany do edycji w ramach cyfrowych, uwydatniający te sceny, stał się podstawą do stworzenia animacji poklatkowych, w których nieznaczny ruch w kadrze stwarzał pozory zastygnięcia aktorów w stanie permanentnej trwogi, potęgowanej specyficznym oświetleniem. Zapętłony film sekwencji pozyskanej z pierwowзору Wellesa, edytowany na monitorze, oddawał moje zainteresowanie

filmem w kontekście odbioru fizjologicznego, pełnego emocji wywoływanych *flickeringowym* migotaniem. Z kolei film „Zaciemnienie” to wypowiedź, w której odnoszę się do światła i cienia jako motywu fabuły - zasłaniania okna firanką, ale również i w warstwie ekspozycji światła w kadrze, powstałego podczas rejestracji tak, aby uwydatniła się sylwetowa postać zasłaniająca i odsłaniająca źródło światła.

Wszystkie części realizacji w ramach projektu *Skiafobia* powstały na podstawie moich doświadczeń i poszukiwań analitycznych opisu światła, które jest istotą projekcji materiału multimedialnego, jako obrazu ruchomego o potencjale świecenia, którym można się posługiwać jak narzędziem wzmacniającym przekaz wizualny bez odniesień fabularnych.

***Skiafobia*, Galeria Cellar, Kraków 2015**

Intermedia installation:

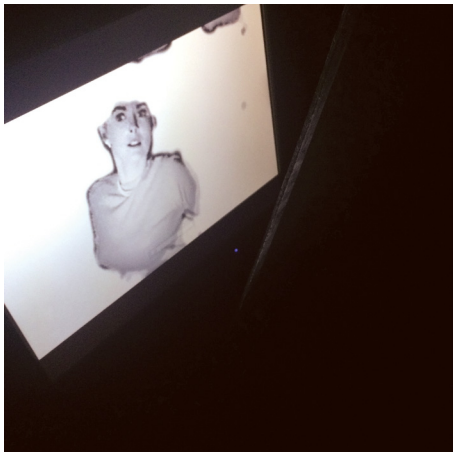
- * 9 digital frames displaying stop motion animations (found footage based on the film *Touch of Evil*, 1958, directed by Orson Welles)
- * system of (site specific) installations consisting of a monitor displaying a looped film sequence, transparent Plexiglas screen, slide projector and a 3D printed object taken from the film
- * multimedia projection – mapping on transparent screen, film: *Darkness* – 02:52, Full HD

The title – “shadow *phobia*” – has been implemented to introduce a project that investigates different effects and ways of using light in a film shot as an analysis of the tools of the language of film. The project refers to the light in specif-

ic movie scenes with full contrast exposition in which strong back or side light – contour light – is employed as a distinctive language of *film noir*, popular in the 1950s and early 1960s. Using the technique of *found footage film*, I have chosen and cut out sequences from Orson Welles’ film *Touch of Evil* from 1958, in which film language involved emotionally perceived effects and manipulating a shot with lighting. The footage used for the digital photo frames that enhances these scenes became the basis for the creation of stop-motion animation, in which a slight movement in the scene creates an impression of the actors frozen in a permanent state of fear, strengthened by the specific lighting setup. The looped film made of sequences obtained from the Orson Welles film reflects my interest in film in the context of physiological emotional reception elicited by flickering; in turn, the film *Darkness* is a statement in which I refer to the light and shadow as the theme of the storyline, screening a window with a curtain, but also in the context of light exposure in the frame formed during filming, enhancing the silhouette hiding and revealing the source of light.

All parts of the *Skiaphobia* project are based on my experience and research of analytical descriptions of light, which is the essence of the projection of the multimedia material, understood as a moving picture with the ability to give light, which can be employed as a tool for enhancing the visual message without making plot references.

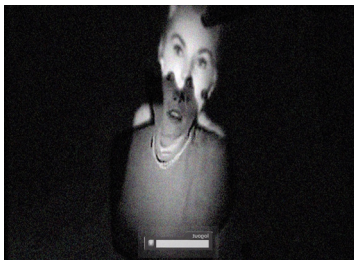




Skiafobia, instalacja site - specific,
2015, Galeria Cellar, Kraków

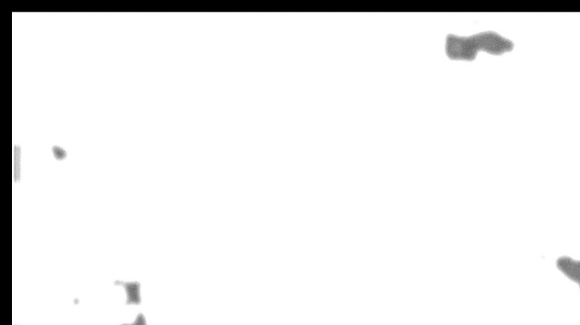
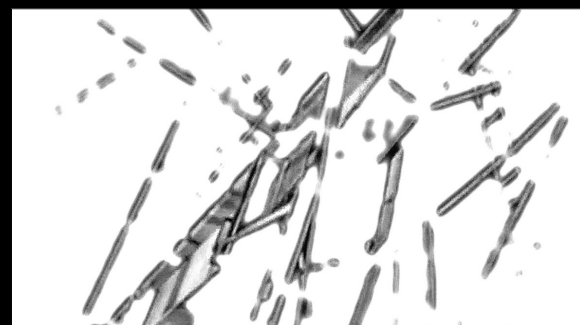
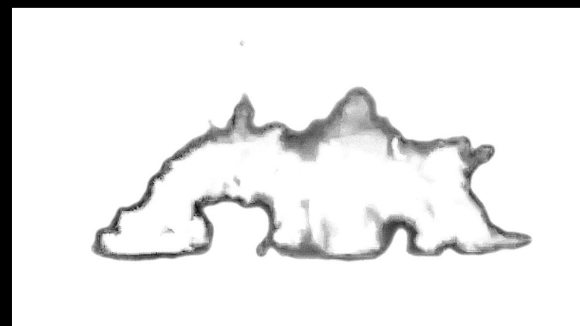
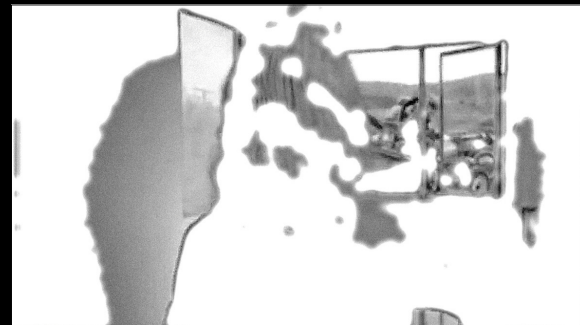
***Palinopsje*, Hiszpania, La Laguna 2016**

Instalacja intermedialna, w skład której wchodziła projekcja filmu „Dotyk C” / „Touch of C” - wideo 05:34, Full HD (*found footage* na podstawie sekwencji z filmu pt. „Dotyk Zła” z 1958 r. w reżyserii Orsona Wellesa) oraz wydruk czarno-biały - format A-5, papier.
Realizacja odnosi się do zjawiska zaburzenia neurologicznego, polegającego na przetrwałym widzeniu lub wielokrotnym pojawianiu się obrazu, mimo ustania działania wywołującego go bodźca. Tytułowy efekt *palinopsji* jest charakterystycznym objawem dla uszkodzenia kojarzeniowych pól wzrokowych, które stały się inspiracją do stworzenia instalacji, wykorzystującej efekt migotania światła stroboskopowego, aby powidokowy obraz powstający na siatkówce oka był tożsamy z wydrukiem czarno-białym mapy archipelagu Wysp Kanaryjskich. →



***Palinopsje*, Spain, La Laguna 2016**

Intermedia installation, featuring projection of the film: *Touch of C* – 5:34, Full HD (found footage based on the sequence of the film *Touch of Evil*, 1958, directed by Orson Welles) and a black-and-white A5 print.
The work refers to the phenomenon of neurological disorder involving persistent vision or the multiple occurrence of an image, recurring despite the fact that the initial stimuli that produced the image have been removed. The titular disturbance of vision is a characteristic symptom of the failure of associative visual areas, which became the inspiration for creating an installation using flickering strobe light to produce an afterimage formed on the viewer's retina, identical with printed black-and-white map of the Canary Islands. →



Alicja Panasiewicz



Skiafobia, Galeria Cellar, Kraków 2015,
Teneryfa 2016

Projekt Skiafobia bazuje na 5 idealnych bryłach platońskich opisanych w traktacie Timajos i które Platon identyfikował je z pięcioma fenomenami: wodą, ogniem, powietrzem, ziemią i kosmosem. Idea geometrycznej logiki i prostoty została przeniesiona jako idea ukrytego porządku świata. Czworoscian, sześcian, ośmiościan, dwunastoscian i dwudziestoscian stają się częścią, zasadą i ideą budowy świata. Cień bryły bez bryły oddaje fenomen istnienia i nieistnienia; pustki, braku i obecności. Instalacja Skiagrafia to próba materializacji cienia jako bryły, animacji; uchwycenie jego pozornego istnienia, jego kształtu, nadanie mu formy. Cień, który z niczego stał się czymś namacalnym, odnosi się do mroku i śmierci; to przyczyna skiafobii – lęku przed cieniem. Cień, który rzuca cień i ponownie rzuca cień – nieuchwytna postać czegoś urzeczywistniona

i ponownie urzeczywistniona w różnych stanach: statym i ciekłym jak również jako projekcja i edycja ekranowa. Instalacja składa się z:

- * brył-cieni wydrukowanych w technice druku 3D
- * animacji cienia bez bryły
- * interaktywnej instalacji ferromagnetyku
- * projekcji przekształcającego się cienia jako struktury bryły

Druga część projektu została zrealizowana jako instalacje site-specific na wyspie Teneryfa. Cienie cieni zostały zakomponowane z naturalnymi skałami wulkanicznymi oraz piaskiem wulkanicznym, przestrzenią, światłem i wodą – porządek cieni brył platońskich reprezentujące 5 żywiołów w analogii do 5 fenomenów natury.



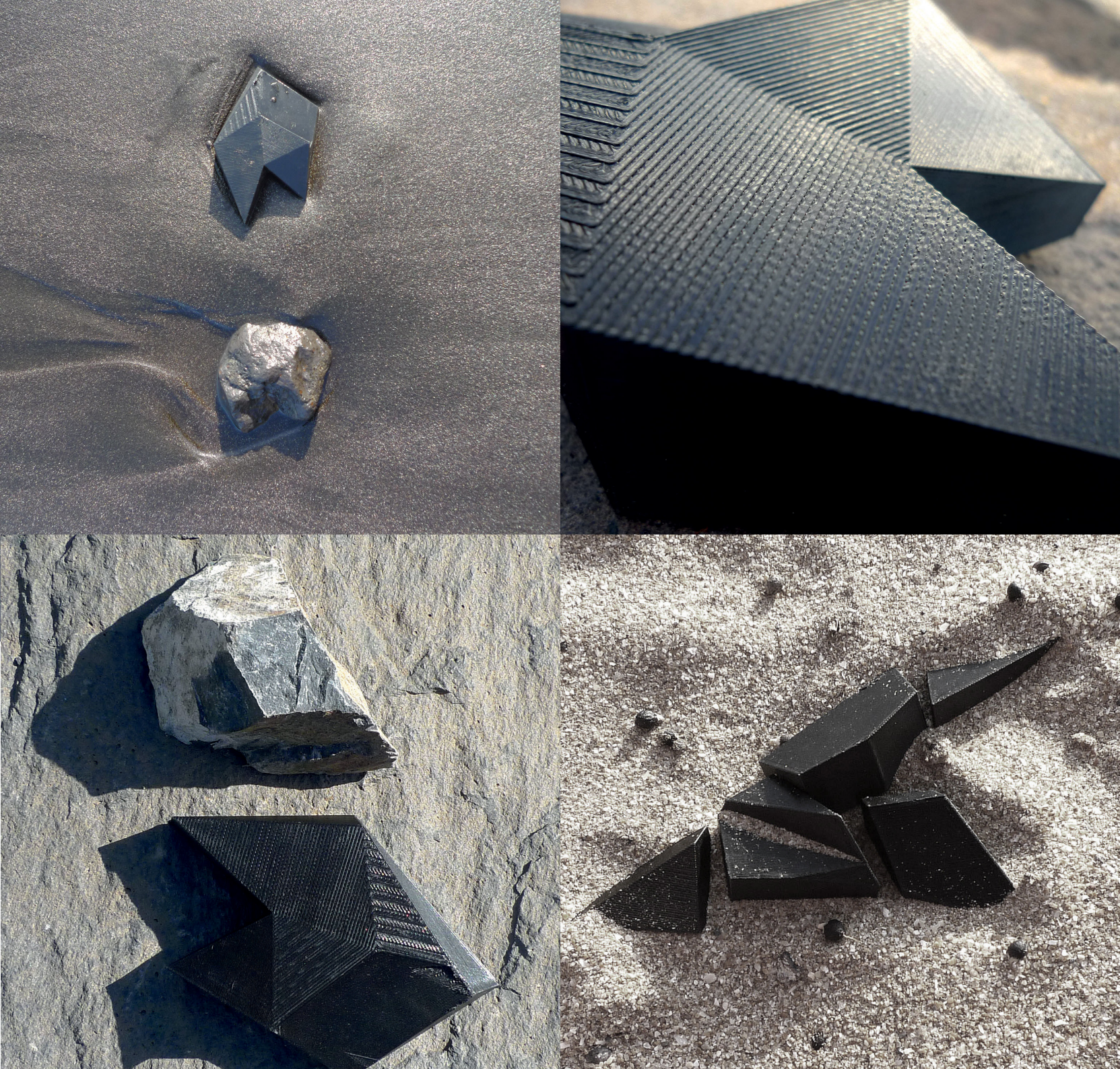
Skiafobia, Galeria Cellar, Kraków 2015,
Teneryfa 2016

The Sciaphobia project is based on the five platonic solids as described in the treatise Timaeus. Plato had paired them with the five elements: water, fire, air, earth and ether. The concept of geometrical logic and simplicity had been associated with the concept of some hidden order governing the universe. The tetrahedron, the cube, the octahedron, the dodecahedron and the icosahedron would then have become a part, idea and rule of the world. A shadow of a solid not accompanied by the solid itself expresses the phenomenon of existence and nonexistence; voidness, emptiness and presence. Installation “Skiagrafia” is an attempt in materializing shadow as a solid, an animation; to capture its apparent existence, to shape it.

A shadow that has turned from nothing into something tangible relates to darkness to death; that is the reason of sciaphobia – the fear of shade. A shadow that casts a shadow which itself casts another shadow – an untouchable form materialized and then materialized again in different states: solid and liquid, as well as a projection and a screen edit. The installation is comprised of:

- * Solids-shadows in 3D print
- * An animation of a shadow without its solid
- * An interactive installation involving ferromagnetic fluids
- * A projection of a morphing shadow as the structure of a solid

The second part of the project has been realized as a series of site-specific installation on Tenerife. The shadows of shadows have been harmonized with natural volcanic rocks and sand, the space, the light and the water – the order of the shadows of the platonic solids which represents the five elements paralleling the five phenomena of nature.



On/off, instalacja audiowizualna,
Galeria Cellar, Kraków 2015

Materią tej instalacji jest światło i jego brak w postaci wyciemnionej, piwnicznej przestrzeni galerii. To w tej nierozpoznawalnej pustce światło może ujawnić gęstość mroku. Widz może poczuć się nieswojo. Ponieważ nie rozpoznaje otoczenia – wyostrza zmysły. Gęstość mroku łączy z dźwiękiem szumu. Próbuje za pomocą widzialnego rysunku białej włóczkowej linii znaleźć odległości, rozpoznać nierówne klepisko piwnicy i dochodzi do lustrzanej ściany.

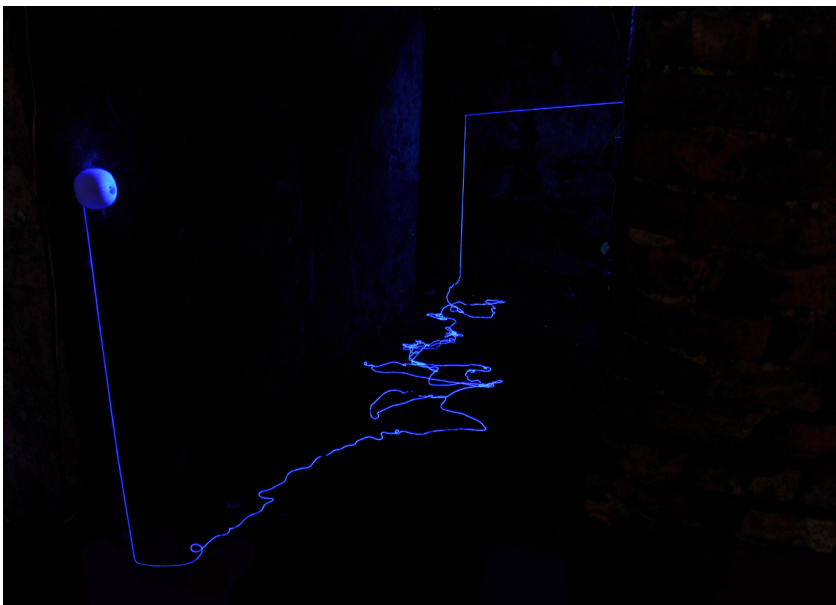
W drugim pomieszczeniu tytułowy *on/off* to dwa neony opisujące potencjalną sytuację, sprowadzoną do włączania i wyłączania światła, ale nie tylko... Włączam i wyłączam *rzeczywistość widzialną*. Co pozostaje?

Od kilkunastu lat buduję instalacje, funkcjonujące dzięki stałemu dopływowi prądu. Drobna usterka i nie ma instalacji, nie ma *rzeczywistości*

widzialnej. Przy montażu tej wystawy rozbił się neon i gdyby nie szybka pomoc producenta, praca nie zaistniałaby tym razem.

Kilka lat pasjonował mnie temat złudzeń, którym ulegamy. To co widzimy i co przeżywamy, że widzimy. Dzisiaj wątpię w świat sprowadzany do widzialności. Bywa ona atrakcyjna, łatwa i nagminna - jednym przyciskiem palca możemy ją zyskać albo stracić.

Pozostający CIEŃ to *rzeczywistość mentalna*.



On/off, audio-visual installation,
Cellar Gallery, Krakow 2015

The material of this installation is both light and lack thereof, presented in the form of the darkened basement space of the gallery. It is within this unrecognizable emptiness that light can reveal the density of darkness. For a viewer, however, the experience may prove discomfoting. Upon realization they can't recognize new surroundings their senses become more acute. The density of darkness blends with humming noise. Using visible drawing of white yarn line, the viewer attempts to determine distances, make out uneven earthen basement floor and finally reaches the mirrored door.

In the second room, one can see two neon signs, referring to the exhibition title *on/off*, which pertain to the potential situation of switching the light on and off. But there is even more to this: It is *visible reality* that I turn on and off. What is left then?

For the last dozen years or so, I have been creating installations relying on stable electricity supply. It takes only a minor glitch and the installation is unmade, along with *visible reality*. One of the neon lights was damaged during the assembly of this installation. If not

for the help of the manufacturer, the whole exhibition would not have been completed this time.

For a couple of years I have been fascinated by the notion of illusion – the difference between what we see and what we know that we see. I have reached the point where I doubt in the world reduced to visibility. Certainly, visibility can be alluring, easy and common, and it takes only one push of the button to either summon or lose it.

The remaining SHADOW is *mental reality*.



Słońce na czarnej plaży, land art,
Playa de Las Gaviotas, Teneryfa 2016

Czarna, wulkaniczna plaża sąsiaduje ze złotą, z piaskiem przywiezionym z Sahary. Ta sytuacja prowokuje. Usypuję złoty, piaskowy krąg na czarnej plaży. Ten prosty zabieg oparty na działaniu kontrastu jeszcze bardziej podkreśla czerń/cień piasku i światło kręgu. Zastanawiam się, czym jest światło, czym cień w kontekście wulkanicz-

nego charakteru wyspy. Wulkany nie mają dobrej sławy, niszczą i przerażają a jednocześnie niesamowicie pobudzają wyobraźnię i fascynują. Rdzenni Indianie uznawali, iż lava daje połączenie z magiczną energią Matki Ziemi. Guanchowie, dawni mieszkańcy Wysp Kanaryjskich, wierzyli natomiast, że światło/słońce zostało kiedyś uwięzione w wulkanie. Czarny piasek plaży podpowiada mi, że energia może być ukryta w cieniu.

Sun on a black sand beach, land art,
Playa de Las Gaviotas, Tenerife, 2016

The black sand volcanic beach is adjacent to another one, filled with golden sand shipped from the Sahara Desert. There is something provoking in their proximity. I have decided to build a golden sand circle on the black beach. It is through this simple action that the contrast between blackness/shadow of sand and lightness of the circle is highlighted. I investigate light and shadow in the context of the volcanic character of the island. Volcanoes are infamous for their ability to destroy and inspire fear, yet at the same time they are fascinating and capable of stimulating imagination. Indigenous Indians believed that lava connects them with the magical energy of Mother Earth. The Guanches, native inhabitants of Canary Islands, held a belief that light/Sun had once been trapped in a volcano. Black sand seems to suggest that energy may be hidden in shadow.





Beata Długosz

Urodzona w 1978 r. Mieszka i pracuje w Krakowie. Należy do Związku Polskich Artystów Fotografików. Prowadzi zajęcia z fotografii na Wydziale Sztuki Uniwersytetu Pedagogicznego w Krakowie. W 2010 r. uzyskała stopień naukowy doktora w zakresie fotografii w Łódzkiej Szkole Filmowej / PWSTiTV/. Jest laureatką Stypendium Prezydenta Miasta Krakowa. Jej prace znajdują się w kolekcji Muzeum Historii Fotografii w Krakowie. Jej twórczość skupiona jest wokół zjawisk takich jak: emanacja światła, upływ czasu, procesy fotochemiczne. Posługuje się tradycyjnym warsztatem fotografii czarno-białej, eksperymentami bezkamerowymi oraz instalacją *site-specific*.

Born in 1978. Lives and works in Krakow, Poland. Member of the Polish Photographers Association (ZPAF). She teaches photography at the Faculty of Art at the Pedagogical University of Krakow. In 2010, she obtained her PhD in Photography at the Film School in Łódź (PWSTiTV). In 2005, she was awarded a fellowship by the Mayor of the City of Krakow for her achievements in photography. Her work is part of the collection of Krakow's Museum of Photography. Her work centres on such phenomena as emanation of light, the passage of time, photochemical processes. She works in traditional black-and-white photography techniques, makes experiments in camera-less photography, as well as *site-specific* art installations.

→ beatadlugosz.blogspot.com



Stanisław Koba

W latach 1978/79 studiował w Instytucie Wychowania Artystycznego na UMCS w Lublinie. Założył na tej uczelni Galerię KONT, która oparta się politycznej presji ze strony ZSMP /młodzieżowa organizacja komunistyczna/ i zachowała autonomię programową. W 1984 r. ukończył krakowską Akademię Sztuk Pięknych na Wydziale Malarstwa – dyplom w pracowni prof. Jerzego Nowosielskiego. Brał udział w Niezależnym Ruchu Artystycznym i Politycznym. Uczestniczył w plenerach, sympozjach i warsztatach artystycznych w Polsce, Anglii, Niemczech,

He studied at the Institute of Art Education at the University in Lublin (1978-1979), where he founded the university gallery KONT, which resisted the political pressure from ZSMP / Communist youth organization and / and retained autonomous program. In 1984, he graduated from the Krakow Academy of Fine Arts, Faculty of Painting, with the diploma in the studio of Professor Jerzy Nowosielski. He participated in the Independent Artistic and Political Movement. He participated in open air events, symposia and artistic workshops in Poland, England, Germa-

ni, Lithuania, and Ukraine. In 1989, he was the president of the Association of Polish Artists and Designers in Przemyśl. He was the organizer of the International Artistic Workshops in Krasiczyn (1989-1991). He ran the Camelot Gallery Krakow as artistic director (1991-1992) (he promoted his original concept of “Kiczart”). He works with artistic circles of Oxford, Vilnius, Erfurt and galleries: Skład Solny – Krakow, Skopia – Geneva, Ardizon – Vienna, Artstation – Zurich.

Współpracuje ze środowiskiem artystycznym z Oxfordu, Wilna, Erfurtu oraz z galeriami: Skład Solny – Kraków, Skopia – Genewa, Ardizon – Wiedeń, Artstation – Zurich.

Brał udział w ponad 100 wystawach zbiorowych i indywidualnych w Polsce i za granicą. Ponadto jest autorem wielu publicznych spotkań teoretyczno-artystycznych.

Jego prace znajdują się w zbiorach prywatnych i państwowych. Mieszka i pracuje w Krakowie.

Monika Nęcka

Metodyk edukacji artystycznej Wydziału Sztuki Uniwersytetu Pedagogicznego w Krakowie oraz Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie.

Członek Zarządu Polskiego Komitetu Międzynarodowego Stowarzyszenia Wychowania przez Sztukę InSEA oraz członek Forum-Kraków. Jest autorką programu historii sztuki dla edukacji wczesnoszkolnej oraz zestawu ćwiczeń dla dzieci w zakresie identyfikacji kulturowej.

Stale współpracuje z Uniwersytetem Jagiellońskim, Bunkrem Sztuki, Międzynarodowym Centrum Kultury, Małopolskim Instytutem Kultury, Stowarzyszeniem Gaudium et Spes, Fundacją Szkoła bez Barier na Rzecz Edukacji Dzieci i Młodzieży ze Sprzężonymi Niepełnosprawnościami.

Prowadzi warsztaty artystyczne i edukacyjne zapoznając uczestników w różnym wieku z materialnym i niematerialnym dziedzictwem kulturowym. Na polu sztuki bada związki tożsamości osoby z możliwościami jej wizualnego wyrazu.

ny, Lithuania, and Ukraine. In 1989, he was the president of the Association of Polish Artists and Designers in Przemyśl. He was the organizer of the International Artistic Workshops in Krasiczyn (1989-1991). He ran the Camelot Gallery Krakow as artistic director (1991-1992) (he promoted his original concept of “Kiczart”). He works with artistic circles of Oxford, Vilnius, Erfurt and galleries: Skład Solny – Krakow, Skopia – Geneva, Ardizon – Vienna, Artstation – Zurich.

He participated in over 100 group and individual exhibitions in Poland and abroad. He is also the author of many theoretical and artistic presentations. His works are in private and public collections. He lives and works in Krakow.

→ staszek@kobastaszek.pl





Adam Panasiewicz

W 1991 roku ukończył krakowską Akademię Sztuk Pięknych w Pracowni Litografii kierowanej przez prof. Romana Żygulskiego na Wydziale Grafiki. Pracę w Wyższej Szkole Pedagogicznej (obecnie Uniwersytet Pedagogiczny) w Krakowie rozpoczął w 1994 r. Pracuje na Wydziale Sztuki UP na stanowisku adiunkta. Zajmuje się grafiką cyfrową, rysunkiem i cyfrowym wideo. Bada granice recepcji obrazu ruchomego, skupiając się głównie na właściwościach jego odbioru w kontekście fizjologii widzenia. Będąc członkiem grupy naN jest współtwórcą instalacji interaktywnych, wykorzystujących języki programistyczne w celu poszerzenia definicji dzieła, kształtującego się w procesie udziału odbiorcy. Instalacje odnoszą się do tematów związanych z wątkami egzystencjonalnymi, które widoczne są już w działalności graficznej, ale również tematem instalacji stają się teorie naukowe, jak np. *Farbenlehre* Goethe’go, która posłużyła do stworzenia współczesnego oblicza *alchemicznej pracowni mistrza* wykorzystując nowe media.

Uczestniczył w licznych wystawach krajowych i zagranicznych.

Alicja Panasiewicz

Jest absolwentką Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, obecnie wykładowcą na Wydziale Sztuki Uniwersytetu Pedagogicznego im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie. Prowadzi zajęcia na kierunku Wzornictwo i Digital Design oraz warsztaty dla studentów poszerzające percepcję światła i przestrzeni. W swoim dorobku ma kilkanaście wystaw indywidualnych: *Skiagraphia*, Facultad de Bellas Artes, Universidad de Granada, Hiszpania, Granada 2016, *Współrządne bar-*

wn In 1991 he graduated from the Krakow Academy of Fine Arts in Lithography (supervisor: Professor Roman Żygulski). Since 1994 he has worked at the Faculty of Art at the Pedagogical University of Krakow, where he is assistant professor. He works in the medium of digital graphics, drawing, and digital video. In his practice, he investigates the limits of perception of the moving image, focusing on the properties of reception in the context of the physiology of vision. As a member of the group naN, he makes interactive installations that employ programming languages to expand the definition of work emerging in the process of participation of the user. His installations investigate motifs such as existence, as well as scientific theories, such as Goethe’s *Farbenlehre*, which was used to create the *alchemical workshop* with new media.

He participated in nuamorous exhibitions in Poland and internationally.

→ [mail: adpanas@gmail.com](mailto:adpanas@gmail.com)

Visual artist, studied at the Academy of Fine Arts in Krakow, Poland. Since 1996 she has been working at the Faculty of Art at the Pedagogical University of Cracow, teaching biodesign, environmental art and visual structures. She leads workshops for students about visual perception and environmental art. Individual exhibitions: *Skiagraphia*, Granada, Spain, Facultad Bellas Artes, Granada Universidad, 2016; *Współrządne barwy*, Warsaw, Galeria Schody 2016; *#FFOOFF*,

wy, Galeria Schody, Warszawa 2016, *#FFOOFF*, Galeria Uniwersytecka UAM, Kalisz 2016, *1st International Digital Art Triennial*, House of Art, Węgry, Szekszard 2015 (otrzymała Grand Prix za instalację *Lightpresence*), *1:200000*, Galeria XS, Kielce 2015, *Obecność Obowiązkowa*, Galeria MINI, Kraków 2014, *Overillumination*, Galeria Domu Norymberskiego, Kraków 2014/2015, *Subwersje Światła*, Galeria Rękawka, Kraków 2012, *Lux Lumen*, Galeria ArteFactory, Kraków 2011, *Luce da luce*, klub „Lokator”, Kraków 2010, *LPP – liniatura światła*, klub „Pauza”, Kraków 2009, *Szkice światłem*, Galeria BB, Kraków 2008/2009, *Szkice z natury*, Galeria BB, Wrocław 2007, *Lapille*, Galeria Kontrast, Kraków 2005, *Lumiformy*, Galeria BB, Kraków 2002.

Zajmuje się rzeźbą świetlną oraz instalacjami świetlnymi.

Maria Wasilewska

Ur. w 1971 r. Toruniu, mieszka i pracuje w Krakowie. Dyplom z rzeźby w pracowni prof. Macieja Szańkowskiego w 1996 roku na Wydziale Sztuk Pięknych UMK w Toruniu. Głównie zajmuje się instalacją, realizacjami site specific i enviroment, tworzy obiekty przestrzenne, wideo. W pracach często wykorzystuje dźwięk.

W sztuce interesują ją możliwości poznania, odczuwania i nazywania rzeczywistości.

W 2008 roku otrzymała stypendium Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego, w 2013 roku nagrodę specjalną galerii „Amy-d Arte Spazio” na wystawie 7th International Arte Laguna Prize w Wenecji.

Jej realizacje prezentowane były w Polsce i za granicą, na wystawach indywidualnych i zbiorowych, między innymi w Krakowie, Warszawie, Poznaniu, Lublinie, Łodzi, Mediolanie, Wenecji, Hamburgu, Berlinie, Leiden, Sztokholmie.

Kalisz, Galeria Uniwersytecka 2016; *Lightpresence*, International Digital Art Triennial, Hungary, Szegszard, House of Art 2015 – Grand Prix; *1:200000*, Galeria XS, Kielce 2015; *Obecność Obowiązkowa*, Galeria MINI, Krakow 2014; *Overillumination*, Galeria Domu Norymberskiego, Krakow 2014/2015; *Subwersje Światła*, Galeria Rękawka Kraków 2012; *Lux Lumen*, Galeria Artefactory, Krakow 2011; *Luce da luce*, Lokator Krakow 2010; *LPP – liniatura światła*, klub Pauza Krakow 2009; *Szkice światłem*, Galeria BB, Krakow 2008/2009; *Szkice z natury*, Galeria BB, Wrocław 2007; *Lapille*, Galeria Kontrast 2005; *Lumiformy*, Galeria BB, Krakow 2002.

She creates light objects and installations.

→ <http://issuu.com/aliciapanasiewicz/docs/>

[alicia_panasiewicz_lights_objects](#)

Born in 1971 in Torun, Poland, she lives and works in Krakow. In 1996, she graduated from the Nicolaus Copernicus University in Torun, the Faculty of Fine Arts, in Professor Maciej Szankowski’s studio. She specialises in installations, site-specific projects and environment; she also makes spatial objects. She often uses sound. In her practice, she is interested in the possibilities of cognising, sensing, and naming reality. Grant holder of The Ministry of Culture and National Heritage in 2008, awarded at the 7th International Arte Laguna Prize, Venice with Special Prize by Art Gallery “Amy-D Arte Spazio”, 2013.

She exhibited her works in Poland and abroad, at individual and collective exhibitions, in Krakow, Warsaw, Poznan, Lublin, Lodz, Milano, Venice, Hamburg, Berlin, Leiden, and Stockholm.

→ <http://www.mariawasilewska.pl/>



Zdjęcia / Photos: archiwum artystów / artists's archive

Tłumaczenie / translation: Karolina Kolenda (strona 4-7/page 4-7)

Korekta języka angielskiego / the correction English: Karolina Kolenda

Korekta i redakcja języka polskiego / the correction and editing Polish: Anna Wywiół

Projekt / design: Barbara Janczak

Okładka / cover: Adam Panasiewicz

Druk / Printed by: Know How

Wydawca / Published: Publikacja sfinansowana przez Uniwersytet Pedagogiczny im.

Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie/ The publication financed by The Pedagogical University of Krakow

ISBN:

Kraków 2017

