

**Barbara
Komaniecka**

Dzieciństwo
– źródło kontekstów
doświadczenia czasu
w dziele sztuki

**Barbara
Komaniecka**

Rozprawa doktorska
Doctoral dissertation

Promotor
Supervisor

dr hab. Paweł Bińczycki prof. UR

Promotor pomocniczy
Assistant supervisor

dr hab. Marcin Jachym prof. UR

Uniwersytet
Rzeszowski
2025

Dzieciństwo – źródło
kontekstów doświadczania czasu
w dziele sztuki.

Wstep

Dzieciństwo jako matryca doświadczenia

Bohater powieści Oty Pavla *Śmierć pięknych saren* biegnąc przez bombardowaną wieś mija płonący dom, dociera nad rzekę. Seria bomb, która spadła do wody zabiła ryby, które wypłynęły teraz na powierzchnię. Ich białe kadłuby przypominają litery na szarfach w witrynach zakładów pogrzebowych. A na tych szarfach jest napisane:

*Już nigdy tu nie przyjedziemy.
Skończony dziecięcy karnawał.'*

Te wersy przeczytane wiele lat temu, wciąż do mnie powracają i „pracują”, stając się mniej lub bardziej uświadomionym katalizatorem moich kolejnych realizacji artystycznych.

Z czasem uświadomiłam sobie, że dzieciństwo, jego obrazy, atmosfera - stanowi w mojej twórczości coś w rodzaju punktu zbiegu linii perspektywicznych: miejsce, w którym splatają się wątki albo z którego wszystko się wywodzi.

Wspomnienie dzieciństwa jako doświadczenie emocjonalne, zabarwione nostalgią i poetycką aurą, stało się punktem wyjścia do eksploracji nie tylko osobistej przeszłości, ale i natury samego wspominania jako aktu twórczego. Dzieciństwo interesuje mnie także jako pierwotna konfiguracja wrażliwości - zbiór rytmów, napięć, obrazów i emocji, które powracają często nie jako konkretne wspomnienia, lecz jako ślady, przemieszczenia, rezonanse. W tym sensie pamięć nie jest dla mnie ani archiwum, ani iluzją - lecz dynamiczną siłą twórczą, która nieustannie przepisuje doświadczenia, wpływa na sposób przeżywania teraźniejszości i organizuje wyobraźnię.

Cykl złożony z 14 grafik zrodził się z osobistego doświadczenia, ale nie przyjmuje formy biograficznego dokumentu. Przeciwnie, jego ambicją jest przekroczenie indywidualności i uchwycenie uniwersalnych mechanizmów działania pamięci, w których to, co jednostkowe, splata się z tym, co wspólne, kulturowe, archetypiczne. Ważnym aspektem projektu jest również refleksja nad melancholią jako doświadczeniem straty i niemożności powrotu. Interesuje mnie, w jaki sposób dziecięce imaginacje mogą zostać przetworzone w dojrzały obraz, wzbogacony o subtelny symbolikę, pierwiastek naiwności i emocjonalną intensywność. W tym kontekście odwołuję się m. in. do twórczości Odilona Redona, który traktował czarną materię jako przestrzeń wyobraźni i wewnętrznych przeżyć.

Z tego właśnie powodu technika graficzna, a konkretnie praca z nakładającymi się matrycami, stała się nie tylko środkiem wyrazu, ale również formą myślenia o pamięci. Grafika warsztatowa, z jej strukturą kolejnych etapów, procesów wytrawiania i nawarstwiania, daje możliwość potraktowania obrazu jako pola pamięci: miejsca, w którym zapisane zostaje nie tylko to, co widzialne, ale i to, co zostało ukryte, zatarte, przemilczane. Każda matryca działa tu jak warstwa psychiczna – nakładana na poprzednie, nie po to, by je wymazać, ale by wejść z nimi w dialog. W tym kontekście szczególnie bliska jest mi intuicja współczesnych praktyk artystycznych, które pokazują, że pamięć nie jest jednorodnym obrazem, lecz strukturą widmową, archiwalną, niepewną i pełną ambiwalencji. Tadeusz Kantor w *Umarłej klasie* nakłada na siebie figury dorosłych i ich dziecięcych sobowtórów, czyniąc z dzieciństwa widmo nieustannie nawiedzające teraźniejszość. Podobnie w moich grafikach wcześniejsze odbicia nie znikają, lecz współistnieją z nowymi – dzieciństwo jawi się jako „matryca widmowa”, której nie da się całkowicie zagłuszyć. Każdy graficzny gest staje się więc performatywnym powrotem, w którym wspomnienie nie jest odgrywane, lecz pulsuje spod powierzchni. W ten sposób powstają obrazy palimpsestowe: złożone z wielu nie do końca zgodnych zapisów, niedookreślone, wielogłosowe.

Dlatego już na początku chcę wyraźnie zaznaczyć sposób używania kluczowych pojęć. Matryca pozostaje dla mnie określeniem technicznym, odnosi się do samego procesu graficznego, w którym kolejne warstwy wytrawiania i druku nakładają się na siebie. Palimpsest traktuję jako metaforę pamięci – dynamicznej, nadpisywanej, pełnej śladów tego, co wcześniej. Ślad jest efektem, wizualnym i symbolicznym znakiem tego, co przetrwało w obrazie mimo kolejnych nawarstwień. Podobnie z pojęciem dzieciństwa: z jednej strony interesuje mnie ono jako figura – widmo powracające w teraźniejszości, z drugiej jako doświadczenie emocjonalne, źródło rytmów i wrażliwości, które kształtują

moją twórczość. Te dwa rejestry – techniczny i metaforyczny – będą w dalszej części pracy stale się przeplatać, ale zachowują swoje odrębne funkcje.

Cały cykl opiera się na założeniu stopniowego dokładania kolejnych matryc. Pierwsza odbitka wykonana jest z jednej matrycy – tej „źródłowej”, reprezentującej najwcześniejsze wspomnienie. W drugiej dochodzi już kolejna matryca, intensywniej zaznaczająca się na obrazie, podczas gdy ślad pierwszej staje się słabszy, jakby był częściowo wypierany przez nową warstwę pamięci. W trzeciej grafice sytuacja się powtarza: druga matryca słabnie, trzecia nabiera wyrazistości. Czarna barwa dominująca w pracach pełni rolę neutralnej bazy, wolnej od jednoznacznych akcentów, z której wylania się obraz zawieszony poza konkretnym czasem i miejscem.

Odbitki graficzne stanowią w tym cyklu ślad działania i jednocześnie ślad zapominania. Tak jak pamięć nie działa poprzez proste przywołanie, lecz przez przekształcenie, przesunięcie, kondensację, tak i w moich grafikach wcześniejsze warstwy nie są wprost widoczne, przebijają się spod kolejnych, w formie subtelnych linii, tekstur, napięć między czernią a bielą. Praca z matrycą staje się tu nie tylko technicznym procesem, ale także ćwiczeniem uważności – powolnego wsłuchiwania się w to, co zatarte, zapomniane, ledwie uchwytnie. Praca nad cyklem była więc zarówno aktem twórczym, jak i rodzajem cichego śledztwa, prowadzonego nie w celu odnalezienia „prawdy”, ale po to, by usłyszeć szept pozostałości, echo wcześniejszych głosów.

Refleksji artystycznej towarzyszy tekst teoretyczny, który stanowi próbę rozpoznania szerszych kontekstów dla tej praktyki. Odwołuję się do kluczowych koncepcji filozoficznych i psychologicznych: do fenomenologii czasu Husserla i Heideggera, do poetyki dzieciństwa Bachelarda, do logiki obrazowej Tarkowskiego, do kolażowej metody Warburga. Nie traktuję tych teorii jako cytatów z kanonu, ale jako narzędzia, które pozwalają lepiej zrozumieć, czym może być artystyczna praca z pamięcią i jak można myśleć o obrazie jako formie pamięciowej.

Cykl ten nie aspiruje do zamknięcia tematu. Przeciwnie – traktuję go jako etap w otwartym procesie. Każda grafika jest tu nie tylko zakończonym dziełem, ale także propozycją dalszej pracy: z pamięcią, z sobą, z historią. W tym sensie dzieciństwo – tak jak matryca – nie jest punktem wyjścia, lecz punktem ciągłego powrotu. Nie do tego, co było, ale do tego, co jeszcze może się objawić – w kolejnym śladzie, w kolejnym obrazie.

Rozdział 1

Podstawy
teoretyczne:
czas, pamięć
i wyobrażenia

Czas wewnętrzny w perspektywie fenomenologicznej

Fenomenologiczna koncepcja „żywej terażniejszości” (Husserl), ekstatycznego bycia w czasie (Heidegger) znajdują silny rezonans w technice nakładania matryc. W moich grafikach przeszłość nie jest wyłącznie przeszłością - jest obecna przez ślad, przez niedopowiedzenie, przez to, co przebija się spod aktualnej warstwy. Każdy odbity obraz to „retencja” - ślad czegoś, co było, a jednocześnie „protencja” - obietnica kolejnej warstwy, która dopiero nadejdzie. Moje prace graficzne nie są dokumentami przeszłości, lecz strukturami czasowości, w których pamięć zawsze jest twórcza i transformacyjna.

Edmund Husserl w swoich *Wykładach o fenomenologii wewnętrznej świadomości czasu* dokonał rewolucyjnego przełomu w rozumieniu temporalności ludzkiego doświadczenia. Analizując wewnętrzną świadomość czasu, zwracał uwagę na fenomen retencji i protencji – swoiste utrzymywanie się echa tego, co już się zdarzyło, oraz ciągle wyprzedzanie przyszłego². W tym kontekście terażniejszość nie istnieje jako odrębna i sztywna kategoria, lecz wzajemnie przenika się z przeszłością i przyszłością.

Husserl rozróżnił trzy podstawowe składniki świadomości czasu: praimpresję, retencję i protencję. Praimpresja to punktualne „teraz”, które jednak natychmiast przemija i przekształca się w retencję - „świeże wspomnienie” tego, co dopiero co się wydarzyło. Protencja z kolei to „wyprzedzająca świadomość” tego, co ma nadejść. Te składniki nie występują oddzielnie, lecz tworzą jedną, nierozdzieloną strukturę świadomości czasowej.³ Kluczowe dla zrozumienia tej struktury jest pojęcie „żywej terażniejszości”, która nie jest matematycznym punktem między przeszłością a przyszłością, lecz roz-

ciągłym polem świadomości, w którym przeszłość jeszcze trwa (poprzez retencję), a przyszłość już się zapowiada (poprzez protencję).⁴ W słynnym przykładzie melodii⁵ Husserl pokazuje, że aby usłyszeć melodię jako całość, musimy nie tylko percypować aktualnie brzmiący ton, ale również „zatrzymać” w świadomości tony poprzednie i „wyprzedzić” nadchodzące. Bez tego mechanizmu melodia rozpadłaby się w serię izolowanych dźwięków pozbawionych muzycznego sensu.

Ta fenomenologiczna analiza ma fundamentalne znaczenie dla rozumienia artystycznego wykorzystania motywów dzieciństwa. Wspomnienie z dzieciństwa nie jest nigdy czystą retencją - jest zawsze „żywą teraźniejszością”, w której przeszłość (to, co zapamiętane) spotyka się z protencją (tym, co się w tej przeszłości zapowiada lub czego się od niej oczekuje). Dzieciństwo w dziele sztuki nie jest więc prostą reprodukcją tego, co było, lecz żywą konfiguracją czasową, w której przeszłość przemawia do teraźniejszości i otwiera perspektywę przyszłości.

Martin Heidegger, uczeń Husserla, rozwinął te intuicje w kierunku egzystencjalnej analityki czasu. W *Byciu i czasie* pokazał, że ludzkie istnienie ma fundamentalnie czasową strukturę, którą określił jako „ekstacyczną jedność”⁶ przeszłości, teraźniejszości i przyszłości. Dla Heideggera człowiek nie tyle „jest w czasie”, ile „jest czasem” - jego sposób bycia jest zasadniczo temporalny.

W kontekście dzieciństwa szczególnie istotna jest Heideggerowska koncepcja „rzucenia”⁷ - tego, że zastajemy siebie w świecie, którego nie wybraliśmy, w określonych warunkach historycznych i biograficznych. Dzieciństwo to czas, w którym to „rzucenie” staje się po raz pierwszy świadome, ale jednocześnie czas, w którym kształtuje się nasz sposób „bycia-ku-przyszłości”. Artystyczny powrót do dzieciństwa to nie tyle nostalgiczna podróż w przeszłość, ile próba zrozumienia źródeł naszego „rzucenia” i możliwości jego twórczego przepracowania.

Współczesne praktyki artystyczne pokazują, że pamięć nie jest jednorodnym obrazem, lecz strukturą widmową, archiwalną, niepewną, materialną i pełną ambiwalencji. Poza wspomnianym we wstępie Tadeusza Kantorze, odniosłabym się do *Witryn* Christiana Boltanskiego, cyklu prac składającego się z gablotek, w których, niczym w przezroczystych trumienkach złożone zostały „wspomnienia z dzieciństwa”.⁸ W podobny sposób moje matryce nie dokumentują konkretnych wydarzeń, lecz przywołują atmosferę fragmentarycznego wspomnienia. Figura dzieciństwa nie jest u mnie jednoznaczną autobiografią, lecz raczej afektywnym typem, a układ warstw przypomina konstelacje niedopowiedzianych znaczeń, jakby były próbą rekonstrukcji czegoś, co nigdy nie istniało w pełni.

Poetycka logika pamięci a linearność przyczynowo-skutkowa

Moje grafiki powstają według logiki poetyckiej - nie ilustrują wydarzeń, lecz operują kondensacją, przesunięciem. Każda matryca niesie ze sobą nie tyle informację, ile atmosferę, rytm, emocję. Proces pracy nie zakłada linearnej przyczynowości; przypomina raczej montaż pamięci, w którym jedna warstwa może nieoczekiwanie ożywić wcześniejszą. Tak jak Tarkowski odrzuca narracyjną logikę na rzecz nastroju i zmysłowości, tak i ja przyjmuję, że to, co ważne w pamięci, ujawnia się nie przez fakty, lecz przez obrazy. W tej strukturze nie ma głównej osi czasu, są tylko punkty kondensacji: np. kształt okna, zarys sylwetki, faktura ziemi, które stają się „węzłami pamięci”.

Andrzej Tarkowski formułuje koncepcję, która ma kluczowe znaczenie dla zrozumienia artystycznej pracy z materią wspomnień. W swoich rozważaniach o logice poetyckiej pisze: *Moim zdaniem logika poetycka jest bliższa prawidłowościom rozwoju myśli, a tym samym życia (...) Emocjonalny charakter więzi poetyckich uaktywnia widza, stwarza mu szansę współuczestniczenia w poznaniu życia bez pośrednictwa schematycznych fabuł i podpowiedzi autora*.⁹

Tarkowski przeciwstawia logikę poetycką logice przyczynowo-skutkowej, która jego zdaniem „przypomina dowód matematyczny” i jest „niepomniernie uboższa w możliwości”. Logika przyczynowo-skutkowa operuje na zasadzie linearnej sekwencji zdarzeń, gdzie każdy element wynika z poprzedniego w sposób racjonalnie uzasadniony. Logika poetycka natomiast opiera się na związkach łączących odbiór zmysłowy i racjonalny, tworząc struktury znaczeniowe, które nie dają się zredukować do prostych relacji przyczynowo-skutkowych.¹⁰

W kontekście wspomnień z dzieciństwa oznacza to możliwość budowania obrazów według asocjacji poetyckich, gdzie emocjonalna atmosfera staje się nadrzędna wobec „prawdy historycznej”. Tarkowski pisze dalej: *Zwykle wspomnienia są dla nas cenne. Nieprzypadkowo ubarwione są zawsze poetyckim kolorytem. Najpiękniejsze wśród wspomnień są wspomnienia z dzieciństwa*.¹¹ Ta „poetyczność” wspomnień nie jest przypadkowym dodatkiem, lecz fundamentalną cechą ich struktury - pamięć działa poetycko, łącząc elementy nie na zasadzie logicznej konsekwencji, ale poprzez rezonanse emocjonalne, zmysłowe i symboliczne.

Rosyjski reżyser rozwija tę myśl, wskazując na szczególną rolę atmosfery w rekonstrukcji przeszłości: *Oczywiście pamięć potrzebuje pewnego opracowania, zanim stanie się kanwą dla artystycznej rekonstrukcji przeszłości. Należy dołożyć sta-*

rań, aby nie utracić szczególnej atmosfery uczuciowej, bez której rekonstrukcja - mimo naturalistycznych detali - wywoła w nas uczucie rozczarowania.¹² Atmosfera uczuciowa jest tym elementem, który nadaje wspomnieniu jego specyficzny „koloryt poetycki” i sprawia, że staje się ono źródłem artystycznej inspiracji

Tarkowski zwraca także uwagę na partycypacyjny charakter logiki poetyckiej. Podczas gdy logika przyczynowo-skutkowa wymaga od odbiorcy jedynie zrozumienia relacji między przyczynami i skutkami, logika poetycka „uaktywnia widza”, czyniąc go współuczestnikiem procesu tworzenia znaczeń. W kontekście artystycznego wykorzystania motywów dzieciństwa oznacza to, że dzieło sztuki nie przedstawia przeszłości jako gotowej narracji, lecz stwarza przestrzeń, w której odbiorca może reaktywować własne doświadczenia temporalne.

Walter Benjamin w swoich *Pasażach* rozwija podobną intuicję, wprowadzając pojęcie „obrazu dialektycznego”.¹³ Obraz dialektyczny to nie proste przedstawienie przeszłości, lecz „konstelacja”, w której przeszłość spotyka się z terażniejszością w sposób, który odsłania ukryte możliwości obu epok. W kontekście dzieciństwa każdy powrót do przeszłości tworzy nową „konstelację” między tym, co było, a tym, co jest, otwierając przestrzeń dla tego, co mogłoby być.

Benjaminowska koncepcja „aury”¹⁴ - tej niepowtarzalnej jakości dzieła sztuki, która wiąże się z jego „tu i teraz”, z jego unikalną historią - ma szczególne znaczenie dla rozumienia wspomnień z dzieciństwa. Każde autentyczne wspomnienie ma swoją „aurę”, która nie da się zreprodukować ani przełożyć na język dyskursywny. Zadaniem artysty nie jest zniszczenie tej aury poprzez racjonalną analizę, lecz jej zachowanie i przekazanie w nowej formie.

Rozdział 2

Dzieciństwo
w roli źródła
twórczej
wyobraźni

Dzieciństwo i pamięć: otwarcie perspektyw

W myśli Gastona Bachelarda dzieciństwo nie jest zamkniętym rozdziałem biografii ani materiałem do psychoanalitycznego „przepracowania”, lecz żywym źródłem poetyckiej wyobraźni. Jego wspomnienia nie funkcjonują jako fakty do odtworzenia, lecz jako obrazy nasycone atmosferą i wartościami. Wyobrażenia i pamięć, splecione ze sobą, przekształcają doświadczenia dzieciństwa w substancję twórczą, która może być nieustannie reaktywowana. To właśnie dzięki temu dzieciństwo staje się nie historią zamkniętą w przeszłości, lecz aktywnym laboratorium przyszłości.

Bachelard odróżnia „dzieciństwo przywołane” – możliwe do umiejscowienia w czasie i przestrzeni - od „dzieciństwa marzonego”, które jest sferą czystej poetyckości i archetypicznego początku. O ile to pierwsze ma charakter biograficzny, o tyle drugie przekracza jednostkowe granice, otwierając artystę na uniwersalne struktury doświadczenia ludzkiego. To właśnie „dzieciństwo marzone” staje się prawdziwym źródłem artystycznej inspiracji, ponieważ daje możliwość twórczego rozszerzania, dopełniania i przekształcania przeżyć, które nigdy nie wyczerpują się w jednej formie.

Centralnym elementem tej poetyki jest „oniryczna geografia”.¹⁵ Dom dzieciństwa nie jest tylko budynkiem, ale mikrokosmosem znaczeń, w którym piwnica symbolizuje to, co ukryte i pierwotne, strych - sferę marzeń i projektów, schody - przejście między różnymi poziomami świadomości, a okna - otwarcie na świat zewnętrzny przy jednoczesnym zachowaniu intymności wnętrza. Przestrzeń dzieciństwa ma więc charakter paradoksalny: jest jednocześnie schronieniem i miejscem otwarcia, co czyni ją wyjątkowo płodnym źródłem poetyckich obrazów.

Równie istotny jest wymiar zmysłowy, tzw. materializm poetycki. Dzieciństwo to czas szczególnej wrażliwości sensorycznej, w którym materia przemawia do wyobraźni. Drewno, metal, woda, ogień czy ziemia stają się nie tylko fizycznymi substancjami, lecz nośnikami archetypicznych doświadczeń. To pierwotne zetknięcie z materią i żywiołami kształtuje artystyczne obrazy i metafory, które pozostają aktywne także w dorosłej twórczości.¹⁶

Bachelard podkreśla również odmienny wymiar czasu dzieciństwa. Obok linearnego, chronologicznego upływu, istnieje „czas marzenia” – czas jakości, intensywności i epifanii, w którym dzieciństwo jawi się nie jako przeszłość, lecz jako wieczna teraźniejszość. Dzięki temu artysta może powracać do dzieciństwa nie w trybie rekonstrukcji, lecz twórczej reaktywacji.

Przewodniczką tego powrotu jest „anima” – wewnętrzny pierwiastek wrażliwości i otwartości, który chroni doświadczenie dzieciństwa przed wprowadzeniem go do nostalgii czy sentymentalizmu. Anima umożliwia powrót progresywny, czyli taki, który nie jest regresją, lecz odnowieniem dojrzałości i jej pogłębieniem.¹⁷

W tej perspektywie dzieciństwo jawi się jako „utopia temporalna”, wózek czasu, w którym każdy moment może stać się początkiem, a doświadczenie ma charakter intensywny i otwierający. To właśnie taki czas staje się modelem dla organizacji dzieła sztuki: zamiast linearnej biografii pojawia się poetycka struktura, w której przeszłość, teraźniejszość i przyszłość przenikają się wzajemnie.

Implikacje dla sztuki są wyraźne: artysta, sięgając do dzieciństwa, nie poszukuje faktów ani dosłownych wspomnień, lecz atmosfery, wartości i obrazów, które mogą zostać rozwinięte w nowym kontekście. Sztuka nie jest rekonstrukcją muzealną, lecz transformacją – procesem wydobywania potencjałów, które w dzieciństwie były jedynie zarysowane, a w twórczości mogą znaleźć pełne rozwinięcie. Dlatego dzieciństwo w ujęciu Bachelarda jest nie tyle tematem sztuki, ile jej metodą: sposobem widzenia, odczuwania i organizowania doświadczenia w formie artystycznej.

Kolaż jako strategia pamięciowa i artystyczna

Wartość poetycką wprowadza również kompilacja obrazów i ich wzajemne relacje. Łączenie ich w nowe związki na podobnej zasadzie, jaka istnieje podczas tworzenia kolaży, o czym mówił Max Ernst: *Systematyczne wykorzystanie przypadkowego bądź artystycznie sprowokowanego zderzenia dwóch lub więcej obcych sobie rzeczywistości na płaszczyźnie pozornie nie nadającej się do takiego spotkania. Plus iskra poezji zrodzona przy ich zbliżeniu*.¹⁸

Ten mechanizm znajduje swoje odzwierciedlenie w *Atlasie Mnemosyne* Aby'ego Warburga¹⁹, gdzie obrazy z różnych epok, zdjęcia prasowe, reklamy, grafiki czy strony traktatów naukowych zestawiane są ze sobą w sposób umożliwiający odczytywanie świata na nowo. Obrazy, które wydawałoby się, że nic ich nie łączy, wchodzą ze sobą w nowe związki poprzez ukryte i tajemne korespondencje.

Aby Warburg w swoim monumentalnym, nigdy niedokończonym projekcie stworzył metodę, którą można nazwać „ikonologią interwałów”. Na czarnych tablicach zestawiał ze sobą reprodukcje dzieł sztuki z różnych epok, fotografie z gazet, reklamy, dokumenty, tworząc „konstelacje obrazowe”, które miały ujawnić „wędrówki” motywów ikonograficznych przez historię kultury europejskiej.

Kluczowe dla metody Warburga było pojęcie „przestrzeni między”, „interwału” między obrazami. To właśnie w tej przestrzeni między obrazami – fizycznej (odstęp na tablicy) i semantycznej (różnica znaczeń) – rodziły się nowe interpretacje i nieoczekiwane odkrycia. Warburg wierzył, że prawda o kulturze ujawnia się nie w pojedynczych dziełach, lecz w relacjach między nimi, w „magnetycznym polu”, które powstaje, gdy obrazy z różnych kontekstów zostają zestawione ze sobą.

W kontekście dzieciństwa metoda Warburga ma szczególną wartość heurystyczną. Dziecięce wspomnienia nie tworzą spójnej narracji, lecz raczej „atlas” fragmentów – obrazów, które pozostały w pamięci bez logicznego uporządkowania. Zadaniem artysty staje się nie rekonstrukcja chronologicznej historii dzieciństwa, lecz stworzenie decyzją poetycką „konstelacji” między tymi fragmentami, która pozwoli na odkrycie ukrytych znaczeń i korespondencji.

Marcel Duchamp w swoich ready-made (jak słynna Fontanna z 1917 roku) pokazał, że znaczenie artystyczne nie mieszka w przedmiocie samym w sobie, lecz w kontekście, w jakim zostaje umieszczony. Pisuar przeniesiony z toalety do galerii sztuki staje się dziełem sztuki nie przez zmianę

swojej fizycznej formy, lecz przez zmianę kontekstu interpretacyjnego.

Ta zasada ma kluczowe znaczenie dla rozumienia poetyki wspomnień z dzieciństwa. Przedmioty, które w dzieciństwie były po prostu narzędziami zabawy - pluszowy miś, drewniane klocki, lalka Barbie - w kontekście dorosłej pamięci zyskują nowe, symboliczne znaczenia. Stają się ready-made pamięci - obiektami, które poprzez przeniesienie z jednego kontekstu temporalnego (dzieciństwo) do drugiego (dorosłość) ujawniają ukryte warstwy znaczeń.

Walter Benjamin w swoich *Pasażach* rozwija figurę flâneura²⁰ – miejskiego wędrowca, który porusza się po mieście bez określonego celu, pozwalając na przypadkowe spotkania z obrazami, ludźmi, sytuacjami. Flâneur jest naturalnym kolażystą, jego doświadczenie miasta składa się z fragmentów, które w jego świadomości łączą się w nieoczekiwane konstelacje.

Dziecko w pewnym sensie jest naturalnym flâneurem, porusza się po świecie z otwartością na nieoczekiwane odkrycia, bez sztywnych planów i celów. Dziecięce doświadczenie świata ma strukturę kolażową; składa się z fragmentów, które nie tworzą logicznej całości, ale łączą się poprzez skojarzenia, analogie, emocjonalne rezonanse.

Artystyczny powrót do dzieciństwa może być rozumiany jako próba odzyskania tej flâneurskiej postawy: otwartości na przypadek, gotowości do zdziwienia, zdolności do widzenia świata jako składającego się z fragmentów, które mogą być łączone w nieskończenie różne sposoby.

Andy Warhol w swoich seriach (puszki Campbella, portrety Marilyn Monroe, wypadki samochodowe) pokazał, że repetycja nie oznacza identyczności. Każde „powtórzenie” tego samego motywu ujawnia subtelne różnice - w kolorze, kontraście, ostrości - które czynią każdy element serii unikalnym.

Ta dialektyka repetycji i różnicy ma szczególne znaczenie dla rozumienia wspomnień z dzieciństwa. Wydaje się, że pamiętamy te same sytuacje - codzienne rytuały, powtarzające się zabawy, rutynowe czynności. Jednak każde przypomnienie ujawnia subtelne różnice, nowe niuanse, inne punkty widzenia. Dzieciństwo nie jest monolityczną całością, lecz serią wariacji na podstawowe tematy.

Kolażowa poetyka nie jest tylko artystyczną techniką, lecz sposobem poznawania świata. Prawda nie mieszka w pojedynczych faktach, lecz w relacjach między nimi, w „iskrach”, które powstają, gdy różne elementy zostają zestawione ze sobą. Jest to epistemologia fragmentu, cząstki, detalu, który w odpowiednim kontekście może ujawniać prawdy o całości.

W kontekście dzieciństwa oznacza to, że sens tego okresu życia nie mieszka w żadnym pojedynczym wspomnieniu, lecz w sposobie, w jaki różne fragmenty pamięci ze sobą korespondują. Zabawka, piosenka, zapach,

gęstość światła w pokoju dziecięcym - każdy z tych elementów osobno może wydawać się trywialny, ale w odpowiedniej konstelacji może ujawnić głębokie prawdy o formowaniu się tożsamości, o pierwszych spotkaniach ze światem, o podstawowych strukturach ludzkiego doświadczenia.

Te pytania są szczególnie istotne w kontekście artystycznej eksploracji dzieciństwa. Czy sposób, w jaki różne wspomnienia z tego okresu łączą się w świadomości artysty, jest przypadkowy, czy może wynika z głębokich struktur psychiki? Czy kolażowa rekonstrukcja dzieciństwa ujawnia prawdy o przeszłości, czy raczej tworzy nowe, projektywne znaczenia?

Odpowiedzi na te pytania nie są jednoznaczne, ale sama możliwość ich postawienia pokazuje, że kolażowa poetyka otwiera przestrzeń dla nowego typu refleksji nad naturą pamięci, czasu i tożsamości. Dzieciństwo w tej perspektywie staje się nie tyle biograficznym faktem, ile epistemologiczną możliwością, sposobem organizowania doświadczenia, który może być w każdej chwili reaktywowany poprzez odpowiednie zestawienie fragmentów pamięci.

Rozdział 3

Konteksty
interpretacyjne
dzieła sztuki

Melancholia jako kategoria estetyczna

Grafika warsztatowa wydaje się być szczególnie podatnym gruntem dla melancholii jako dominującej dominanty tonalnej. W jej matowych czer- niach, w zapętłonych rytmach kreski, w repetycji i fizycznym oporze mate- riału, wybrzmiewa nie tylko osobista afektywność artysty, ale i ciężar tradycji, historii oraz refleksji egzystencjalnej. Melancholia w tym kontekście nie jest jedynie tematem - jest sposobem widzenia i bycia w świecie, a grafika staje się jej naturalnym wehikułem.

Melancholia to stan duchowy wynikający z odkrycia kruchości wszyst- kiego, rezultat pogrążenia się myślą w smętnym losie wszystkiego. W sztuce duchowy aspekt melancholii wiąże się z wanitatywną wymową obrazu i zawartym w nim sensem alegorycznym. Sam powrót do dzieciństwa jest aktem melancholijnym. Litania obrazów i rzeczy, które dawno straciły swój kontekst, nie mogąc dać wyobrażenia o całości, jest lamentem nad utracio- nym światem, żałobną retoryką powszechnej straty.

Melancholia w tym kontekście nie jest jednak jedynie nastrojem smutku, lecz filozoficzną postawą wobec czasu i przemijania. Walter Benjamin dostrzegł w melancholii ładunek niemal nihilistyczny. Dzieła ludzi jawiły mu się wyłącznie jako świadectwa dokonanego, dokonującego się lub mają- cego z pewnością nastąpić w przyszłości fatalnego zniszczenia. Przemijalność stawiała się rzeczywistością ostateczną. Benjamin pisał: *W upadku i wyłączo- nie w nim (...) zdarzenie historyczne wkracza na scenę.*²¹ Upadek i przemijanie sprawiają, że świat jawi się jako ruina, czyli zespół nie pasujących do siebie kawałków. Brak tutaj jakiegoś wyższego sensu, który spajałby rzeczy, zjawiska

i zdarzenia. W swoich rozważaniach o melancholii Benjamin wskazywał jednak na jej produktywny charakter - melancholik nie tylko oplakuje utracony świat, ale także stara się go zrekonstruować poprzez fragmenty, ruiny, ślady. Człowiek potrzebuje sensu, dlatego w tych ruinach dostrzega znaki niedostępnej mu pełni. Następnie z tych znaków tworzy nowe całości: *Ruiny stają się w rękach melancholików hieroglifami przemijania i w ten sposób na nowo ożywione budują sztuczne całości wyrażające konwencjonalną mową alegorii prawdę, iż vanitas vanitatum et omnium vanitas*, jak pisał Benjamin.²²

W tym kontekście szczególnie wymowne staje się spojrzenie na sztukę Anselma Kiefera, który pamięci nadaje nie tyle metaforyczny, ile materialny ciężar. Ołów, popiół czy słoma, które wykorzystuje, zmuszają pamięć do istnienia jako namacalna substancja - trudna do uniesienia, przygniatająca, a zarazem niosąca ślady tego, co zostało utracone. Melancholia u Kiefera nie jest więc ulotnym nastrojem, lecz przybiera fizyczną postać, którą można niemal dotknąć, a która przytłacza odbiorcę swoją gęstością i nieusuwalnością. Ten wymiar wydaje mi się bliski pracy z matrycą: w moich grafikach ciężar pamięci rodzi się w strukturze kolejnych warstw, gdzie każdy zapis niesie nie tylko wizualny znak, ale też emocjonalny ładunek. Z czasem powstaje akumulacja, której nie można rozproszyć ani unieważnić - pamięć gromadzi się aż do granicy przeładowania, pozostawiając w obrazie odczucie fizycznego ciężaru przeszłości.

Jednocześnie melancholia nie sprowadza się wyłącznie do przytłaczającego ciężaru. Marek Bieńczyk, w *Melancholii. O tych, co nigdy nie odnajdą straty*²³, opisuje ją jako estetykę subtelного, spowolnionego spojrzenia - jako gest kontemplacji wobec obrazu, dzieła, wspomnienia. To sposób bycia przy przeszłości, nie po to, by ją odzyskać, ale by trwać przy niej, wiedząc, że nie wróci. Bieńczyk widzi w melancholii czułość: obecność przy tym, co rozmyte, ulotne, nie do końca realne, a jednak nasycone uczuciem. Tak rozumiana melancholia szczególnie mocno splata się z dzieciństwem, które samo przypomina miejsce snu - nieuchwytnie, ale pełne emocjonalnego nasycenia.

Łącząc te perspektywy: filozoficzną (Benjamin), artystyczną (Kiefer) i estetyczno-afektywną (Bieńczyk) - można powiedzieć, że melancholia staje się wspólną płaszczyzną między dziełem sztuki a doświadczeniem dzieciństwa. Oba operują w czasie, który nie poddaje się linearności - są raczej miejscami, gdzie czas się rozszczelnia, gdzie teraźniejszość spotyka się z nieoczywistą przeszłością.

W dziele sztuki melancholia nie musi być tematem. Wystarczy, że jest sposobem patrzenia. W dzieciństwie nie musi być smutkiem - wystarczy, że pamięć o nim nasycona jest świadomością, że to, co było, nigdy już nie

wróci, a jednak trwa - w obrazie, we fragmencie, w mgnieniu.

To doświadczenie melancholii prowadzi mnie do kolejnego istotnego obszaru: do czerni jako medium pamięci. Jeśli u Benjamina i Kiefera pamięć jawi się jako ruina i ciężar, to u Redona przyjmuje postać ciemności nasyconej, przestrzeni, w której rodzą się obrazy. Jego czarne litografie i rysunki pokazują, że czerni nie jest pustką, ale językiem zdolnym nieść najdelikatniejsze stany i wizje.

Ekspresja czerni w twórczości Odilona Redona

Czerni, którą noszę w swoich matrycach, nie jest jedynie techniczną barwą. To przestrzeń, w której zapisują się napięcia, ślady i afekty. Jej sens najpełniej odkryłam w twórczości Odilona Redona - artysty, który jako jeden z nielicznych uczynił z czerni źródło obrazów. Jego litografie, określane jako *noirs*, nie przedstawiają świata wprost, lecz wyłaniają wizje ze snu i intuicji. W nich ciemność nie jest pustką, ale żywą materią, w której rodzą się obrazy nieoczywiste i fragmentaryczne.

Redonowska czerni jest zaprzeczeniem linearnej narracji. Nie prowadzi do zamkniętego sensu, ale otwiera przestrzeń niejednoznaczności. To logika poetycka - zamiast wyjaśniać, mnoży tropy, zamiast budować całość, pozwala trwać fragmentowi. W tej czerni spotykają się intuicja i wyobraźnia, emocja i symbol. Właśnie dlatego jego obrazy są tak bliskie mojej pracy: pamięć dzieciństwa także nie układa się w historię, lecz przypomina czarne wizje, pełne niedopowiedzeń, migotliwych znaków, niejasnych prześwitów.

Dzięki Redonowi mogłam odkryć, że czerni jest językiem pamięci. W jego słowach, że w czerni „spoczywa nieskończona możliwość”, znajduję potwierdzenie własnego doświadczenia pracy z matrycą. Każda czarna warstwa nie zamyka obrazu, lecz otwiera go, pozwala na pojawienie się kolejnych znaków, kolejnych śladów. Tak jak Redon budował napięcie między widzialnym a niewidzialnym, tak i ja tworzę przestrzeń, w której pamięć nie ujawnia się w całości, lecz poprzez atmosferę, echo i aurę.

Czerni Redona ma także wymiar psychologiczny. To przestrzeń podświadomości, snu, nastroju, którego nie da się uchwycić wprost. Patrząc na jego

noirs, można poczuć, że czerń nie tylko ukrywa, ale też chroni, przechowuje obrazy jakby w stanie uśpienia. Tak samo działa pamięć: fragmenty dzieciństwa nie są gotowe do odczytania, tkwią w warstwach niejasności, ale właśnie dzięki temu pozostają intensywne.

Redonowska czerń przypomina mi również samą technikę graficzną. W jego litografiach obraz nigdy nie jest pełny, ale zawsze nieco niedopełniony. To samo dzieje się w mojej grafice: niedodruki, przetarcia, asymetrie stają się nośnikami znaczeń. W odbitkach to, co nieczytelne lub przerwane, działa najsilniej - jak echo pamięci, które nie daje się ująć w całość. Redon pokazuje, że brak i fragment mogą być fundamentem obrazu.

Dlatego Redon jest dla mnie artystą szczególnie ważnym. Jego czerń otworzyła mi możliwość myślenia o grafice jako o przestrzeni pamięci. Dzięki niemu wiem, że obraz nie musi ilustrować wydarzeń, by dotykał najgłębszych warstw doświadczenia. Jego wizje spotykają się z moimi matrycami w tym samym miejscu: w przekonaniu, że ciemność nie jest końcem, lecz początkiem; miejscem, w którym pamięć przechowuje swoje fragmenty i w którym to, co utracone, wciąż trwa.

Żałoba i pamięć jako proces twórczy

Doświadczenie czasu ma aspekt wanitatywny. Żałoba w kontekście artystycznej rekonstrukcji dzieciństwa oznacza proces przepracowania utraty, ale także afirmację tego, co zostało zachowane w pamięci. Nie chodzi o nostalgiczne powracanie do przeszłości, lecz o kreatywne wykorzystanie jej potencjału transformacyjnego.

Żałoba jest jednym z najbardziej intensywnych i zarazem nieuchwytnych stanów egzystencjalnych. Jej doświadczenie jest zawsze zakorzenione w relacji do czasu - zarówno tego, który został utracony, jak i tego, który nagle zmienia swój rytm i strukturę.

W perspektywie odbioru dzieła sztuki, zwłaszcza utrzymanego w czerni i powstałego w technikach grafiki warsztatowej, żałoba może stać się swoistym filtrem percepcji, nadając obrazom głębszy wymiar.

Grafika warsztatowa, dzięki swojej materialnej specyfice, potrafi oddać

złożoność i ciężar tematu w sposób subtelny, ale nieuchronny. Odbitki czarno-białe, z ich surowością kontrastu, rytmem linii, ziarnistością faktury nie tylko przedstawiają formy, lecz także budują doświadczenie oglądania jako powolnego zanurzania się w ciemności i świetle. Czerń, dominująca w takich pracach, jest nośnikiem ciszy i braku, a także symbolicznym zapisem nieobecności.

Kiedy tematyka czasu i dzieciństwa spotyka się z tonacją żalobną, powstaje szczególne napięcie. Dzieciństwo, postrzegane zazwyczaj jako czas niewinności i początku, zostaje skonfrontowane z perspektywą kresu i utraty. Obrazy mogą wówczas działać jak kapsuły pamięci - uchwycone fragmenty minionych chwil, które w oczach pogrążonego w żalobie widza zyskują inny ciężar. W rytmie odbitek, w powtarzalności motywów, można dostrzec echo powracających wspomnień, które w żalobie są jednocześnie pocieszeniem i źródłem bólu.

W takim ujęciu czas w dziele sztuki przestaje być liniowy. Grafiki czarne, skupione na motywach dzieciństwa, funkcjonują raczej w porządku „czasów nakładających się” - przeszłość pulsuje w teraźniejszości, teraźniejszość jest naznaczona pustką po tym, co odeszło. Żałoba spowalnia percepcję: każdy detal, rysa na matrycy, nierówność druku, nabiera znaczenia. Oglądanie staje się aktem kontemplacji, w którym fizyczny czas spędzony przed pracą stapia się z czasem wewnętrznym, pełnym przystanków i nawrotów.

Ostatecznie można powiedzieć, że żałoba wprowadza widza w stan szczególnej wrażliwości na czasowość dzieła. W przypadku czarnej grafiki warsztatowej o tematyce dzieciństwa ta wrażliwość pogłębia się dzięki spójności środków formalnych i tematycznych. Czerń staje się metaforą braku, linia - zapisem chwili, a sama odbitka - materialnym śladem trwania. W takim spotkaniu sztuki i żałoby obraz przestaje być tylko reprezentacją: staje się przestrzenią, w której czas i pamięć mogą na nowo zostać przeżyte.

Baśniowy wymiar pamięci dzieciństwa

Wspomnienia z dzieciństwa mają w sobie coś z baśni – są nieostre, przefiltrowane przez emocje, często bardziej prawdziwe w swojej symbolice niż w dosłownym obrazie. Pamięć dziecka nie funkcjonuje jak kronika zdarzeń, lecz jak opowieść, w której rzeczywistość miesza się z wyobraźnią. Dlatego powracając do dzieciństwa, odnajdujemy obrazy nie tyle wierne faktom, ile nacechowane aurą niezwykłości, ciepła i tajemnicy.

Baśniowość wspomnień rodzi się z prostych zdarzeń, które w dziecięcej perspektywie nabierały niezwykłego znaczenia. Świat postrzegany z niższej wysokości był pełen zakamarków i sekretów – stół mógł być jaskinią, ogród stawał się lasem, a deszczowa kałuża odbiciem innej rzeczywistości. To, co dorosłemu wydaje się banalne, dziecko przeżywało jak wielką przygodę. Pamięć przechowuje właśnie tę aurę przemiany rzeczy zwyczajnych w niezwykłe. Wspomnienia dzieciństwa, podobnie jak baśnie, niosą w sobie głębię i ładunek symboliczny.

Obrazy, które do nas powracają, często funkcjonują jak mity – są powtarzane, wyolbrzymiane, pozbawione szczegółów, ale nasyczone emocją. Dziecięce lęki przybierają w nich postać potworów, a chwile radości zamieniają się w barwne, niemal nadrealne sceny. To właśnie ten proces nadaje wspomnieniom baśniowy charakter – ich treścią staje się prawda emocjonalna, nie dosłowna.

Baśniowość wspomnień jest również związana z nostalgią. Dzieciństwo jawi się jako kraina odległa, do której nie można już wrócić, podobnie jak do baśniowego „dawno, dawno temu”. Nostalgia przekształca wspomnienia w opowieści o utraconym świecie, w którym czas płynął inaczej, a świat wydawał się pełen możliwości i cudów. Dzięki temu pamięć dzieciństwa nabiera aury nieuchwytej, magicznej krainy; nierealnej, a zarazem głęboko osobistej.

Ostatecznie baśniowość wspomnień z dzieciństwa wynika z samej natury pamięci: fragmentarycznej, selektywnej, podatnej na przekształcenia. Człowiek, przywołując obrazy dzieciństwa, nieustannie je opowiada na nowo, nadając im strukturę narracji. Każde wspomnienie staje się więc jak baśń – opowieścią o nas samych, pełną metafor, emocji i archetypicznych obrazów.

Rozdział 4

Matryca jako medium pamięci

Matryca jako struktura temporalna

W kontekście całego cyklu graficznego, matryca pełni funkcję znacznie szerszą niż tylko techniczne narzędzie umożliwiające powielanie obrazu. Staje się ona formą conceptualną, swoistą strukturą czasoprzestrzenną, w której zapisane zostają nie tylko obrazy, lecz również ślady gestów, zmian, powrotów i wyparć. W tym sensie matryca zaczyna funkcjonować jako reprezentacja czasu - nie linearnie odmierzającego zdarzenia, ale raczej czasu „osadzonego”, złożonego, rozgałęzionego i powracającego, który bardziej przypomina warstwowy profil geologiczny niż liniową oś historii.

Każda matryca niesie w sobie ślad decyzji, fizycznego działania, ale też nieodwracalności. Raz wytrawiona powierzchnia nie może zostać przywrócona do stanu pierwotnego - jak wspomnienie, które raz przywołane już nigdy nie wraca w takiej samej formie. Praca z matrycą polega na nieustanym dialogu między tym, co zostało zapisane wcześniej, a tym, co zostaje dołożone później.

Matryca jest więc także miejscem napięcia między czasem pierwotnym a czasem aktualnym. Pierwsze ślady, często symboliczne dla dzieciństwa jako „warstwy źródłowej”, zostają stopniowo zasłonięte przez kolejne znaki, tekstury i odciski. Jednak to zasłonięcie nie jest wymazaniem. Wręcz przeciwnie: wcześniejsze warstwy, choć nie w pełni widoczne, determinują rytm i gęstość tych późniejszych. Obraz ostateczny nie istnieje bez tych wcześniejszych gestów, nawet jeśli są one tylko domyślne, przeżywane, zasugerowane.

Mechanizm zasłaniania i przebijania się wcześniejszych śladów nie jest wyłącznie właściwością grafiki. W sztuce współczesnej podobne napięcie mię-

dzy obecnym i zanikającym pojawia się w malarstwie Gerharda Richtera, którego twórczość od lat interpretowana jest w kontekście pamięci, pokazuje ją poprzez rozmycie - obraz, który traci kontury. Jego malarskie zatarcia są dla mnie bliskie efektom, jakie daje nawarstwianie matryc: dawne linie przebijają się tylko punktowo, niekiedy jak echo próbujące przetrwać. Nie jest to estetyka absolutnej niepamięci, lecz proces stopniowego zapominania, w którym obraz przestaje być wyraźny, ale wciąż pozostaje obecny

Ten mechanizm przypomina strukturę pamięci palimpsestowej, o której pisał m.in. Aby Warburg - pamięci, w której nowe obrazy nigdy nie całkowicie wymazują poprzednich, lecz nakładają się na nie, tworząc dynamiczną siatkę sensów i emocji.

Grafika warsztatowa, ze swoim procesem odciskania śladów na powierzchni, trawienia i ponawiania odbitek, przyjmuje formę rytualnego obcowania z czasem. Nie chodzi tu o „reprezentację czasu” jako linearnego biegu wydarzeń, lecz o jego materializację - każda matryca „nosi” na sobie czas: czas pracy, czas wahania, czas przekształcania obrazu. Można powiedzieć, że grafika nie tyle „przedstawia” czas, co go „ucieleśnia”. Ślady pozostawione na płycie stają się nośnikami intensywności i obecności, są materialnym świadectwem procesu, który nie tyle rekonstruuje przeszłość, ile ją transformuje w aktach teraźniejszych.

Praca z wieloma matrycami pozwala także wytworzyć strukturę cykliczną, a nie tylko linearną. Kolejne odbitki, tworzone w różnych fazach pracy, odnoszą się do siebie nawzajem, tworząc rytmiczne repetycje i przesunięcia. Każda z nich jest wariacją: odmianą poprzedniej, nową konfiguracją tego samego zestawu gestów i znaczeń. W ten sposób cykl graficzny przestaje być serią oddzielnych prac, a staje się strukturą temporalną, jakby zapisem jednego, rozciągniętego w czasie aktu pamięciowego. W tej logice czas przestaje być linią, a staje się polem; przestrzenią, po której można się poruszać, wracać, modyfikować.

Ten sposób pracy wprowadza także element czasowości somatycznej, odczuwanej przez ciało artysty. Każda decyzja warsztatowa, każdy gest - nacisk, rysa, wybór faktury - zakorzenione są w czasie indywidualnego przeżycia: stanowią nie tylko zapis działań, ale też stanów emocjonalnych, wewnętrznych przesunięć, nastrojów. Matryca „pamięta” nie tylko to, co zostało na niej zapisane, ale też sposób, w jaki ciało artysty było w danym momencie obecne. W tym sensie matryca staje się również nośnikiem ciała w czasie - utrwała nie tylko obraz, ale też ślad osoby, która go stworzyła.

Ostatecznie, matryca jako forma czasu jest także strategią twórczego oporu wobec uproszczonych modeli pamięci i historii. W świecie, który

coraz częściej redukuje przeszłość do dat i faktów, technika graficzna przypomina, że czas to również materia: oporna, gęsta, trudna do ujęcia w jednoznaczny porządek. W moim cyklu matryce nie przedstawiają wydarzeń z dzieciństwa - one raczej tworzą przestrzenie, w których pamięć dzieciństwa może się objawić: nie w formie narracji, lecz jako rytm, jako napięcie między widzialnym i ukrytym, jako obraz, który nie chce i nie potrafi się domknąć.

Dlatego właśnie w grafice, bardziej niż w innych mediach mogłam odnaleźć język dla doświadczenia dzieciństwa jako „pierwszego czasu”. Czasu, który się nie skończył, ale trwa w kolejnych warstwach; czasu, który nie został utracony, ale wciąż się przemieszcza, rezonuje, oddziałuje. Matryca staje się jego śladem - i możliwością.

Przestrzeń, ślad i repetycja w praktyce graficznej

W pracy graficznej, szczególnie w cyklu opartym na metodzie nakładających się matryc, pojęcie przestrzeni zyskuje wymiar szczególny - nie odnosi się jedynie do fizycznych proporcji kartki czy płyty, ale staje się obszarem pamięciowym, mapą wspomnień, w której linia, plama i faktura wyznaczają miejsca intensywności. To przestrzeń wewnętrzna, symboliczna, wyobrażeniowa - przestrzeń, w której to, co utracone, może być ponownie zaznaczone, choć już nie w postaci dosłownej, lecz jako ślad. Przestrzeń w grafice warsztatowej nie służy więc organizowaniu elementów kompozycyjnych, lecz stanowi pole emocjonalne, pole śladów, pole narracji śladowej.

Ślad jest zapisem obecności, lecz raczej znakiem braku - jest tym, co pozostało po czymś, co zniknęło, a mimo to nadal działa i determinuje. W moich grafikach ślad funkcjonuje właśnie w tym sensie: nie jako ilustracja konkretnego wspomnienia, ale jako jego echo, widmowy odcisk, który przebiega się przez kolejne warstwy matrycy. Ślady te bywają ledwie widoczne: rysa, przebicie tuszu, nieostrość, asymetria. Ich materialność jest subtelna, niemal efemeryczna, ale znaczeniowo intensywna. Stanowią pozostałość dzieciństwa - nie poprzez dosłowną rekonstrukcję, ale poprzez obecność afektywną. Są napięciem, ciszą, drżeniem, nielinearnością.

Powtarzalność, repetycja - stanowi kolejne ogniwo tej struktury. W grafice

warsztatowej repetycja jest procesem fundamentalnym: odbitki z tej samej matrycy są z założenia podobne, ale nigdy identyczne. Każda odbitka różni się od poprzedniej: innym nasyceniem, przesunięciem, fakturą papieru, nastrojem pracy. Repetycja w tym ujęciu nie służy kopiowaniu, lecz różnicowaniu. Powtórzenie nie znosi wyjątkowości, lecz ją podkreśla. Powrót dzieciństwa w moim cyklu nie jest nostalgiczną rekonstrukcją, ale dynamiczną aktualizacją: dzieciństwo powraca jako figura zmienna, rekonfigurowana przez teraźniejszość.

W obrębie każdej pracy, ale też między pracami, powtarzają się określone motywy - linie, gesty, układy, napięcia formalne, które tworzą własny rytm. Rytm ten nie ma charakteru muzycznego, raczej jest rytmem pamięci, rytmem doświadczenia, które przebiega przez ciało i obraz. W tym sensie moje prace są mapami, ale nie mapami geograficznymi - raczej mapami czasu, z jego zagięciami, przerwami, echami. To przestrzenie szczątkowe, częściowo zakryte, niedopowiedziane, jakby zbudowane z osadów wspomnień. Nakładają się tu nie tylko warstwy graficzne, ale też warstwy czasu, emocji i gestów.

Repetycja pełni więc funkcję zarówno formalną, jak i egzystencjalną. Powtarzając gesty, motywy, struktury, nie próbuję odzyskać utraconego czasu, ale raczej zbudować formę, w której ten czas może rezonować; nie jako opowieść, ale jako struktura afektywna. Każde powtórzenie to także nowe pytanie: o pamięć, o utracone, o zapomniane. Dlatego repetycja w moim cyklu nie jest rytuałem nostalgii, lecz aktem twórczego napięcia - z tym, co było, z tym, co zostało zapomniane, i z tym, co nadal działa jako niewidzialny impuls.

Wreszcie - przestrzeń moich grafik jest również przestrzenią działania odbiorcy. Nie jest to przestrzeń zamknięta, ale otwarta - otwarta na współtworzenie sensu. Ślady, powtórzenia, niedopowiedzenia - to nie tylko efekty formalne, ale punkty zapalne pamięci. Przestrzeń grafiki staje się miejscem wspólnego przebywania - artysty, odbiorcy i tego, co przeszłe.

W tej triadzie dokonuje się prawdziwe spotkanie: nie na poziomie treści, ale na poziomie śladu, intensywności, obecności w braku.

Fragment i niedopowiedzenie jako strategie pamięciowe

Jednym z kluczowych aspektów mojego cyklu graficznego jest praca z fragmentem, rozumianym zarówno jako formalna figura, jak i strategia pamięciowa. Obrazy, które tworzę, rzadko są całościowe, kompletne czy zamknięte. Są raczej odpryskami, szczątkami, pozostałościami większej całości, której nie da się już zrekonstruować. Fragmentaryczność ta nie wynika z przypadkowości ani niedopracowania; przeciwnie, jest świadomym wyborem estetycznym. Tylko poprzez fragment można dziś mówić o pamięci dzieciństwa, nie jako o linearnie opowiedzianej historii, ale jako o zbiorze momentów, poruszeń, zapadnięć, powrotów i milczeń.

Niedopowiedzenie, podobnie jak fragment, jest gestem otwierającym: nie zamyka znaczenia, lecz je zawiesza, przekazuje w ręce odbiorcy. To, co nie zostało powiedziane lub pokazane, działa jak pustka, która staje się polem projekcji. W moich grafikach ta strategia objawia się w celowym unikaniu narracyjności i jednoznaczności; nie opowiadam historii, lecz uruchamiam stany. Niedopowiedzenie nie jest brakiem, ale obecnością potencjalną. Wprowadza napięcie, wymusza uważność, skłania do interpretacji, ale też do empatii. Jest przestrzenią wolności odbiorcy i jednocześnie formą intymności, zaproszeniem do współprzeżywania.

Również w kontekście pamięci fragment funkcjonuje jako jej najbardziej adekwatna forma - bo pamięć nie jest kompletna, nie przechowuje zdarzeń w całości, ale jako obrazy szczątkowe, emocjonalne resztki. Fragment w grafice może być nie tylko częścią większego obrazu, ale także strukturą sensu samą w sobie: punktem, w którym zawiera się echo całości, chociaż jej nie przedstawia.

Technika grafiki sprzyja tej fragmentaryczności; poprzez warstwowość, powtarzalność, ścieranie, usuwanie. W wielu moich pracach widać fizyczne ślady tej strategii: niedodruki, przerwania, asymetrie, wyczuwalne luki między elementami. Te „błędy” nie są wadami, lecz świadomym językiem. Fragment staje się strukturą otwartą, wymagającą uczestnictwa - i która nie tyle komunikuje, co rezonuje. To język aluzji, język znikania, język ciszy.

Praca z fragmentem to również świadomy wybór postawy wobec rzeczywistości. Fragment nie tylko odpowiada strukturze pamięci, oddaje także rozproszenie tożsamości współczesnego podmiotu, jego nieciągłość i podatność na zakłócenia. W świecie nadmiaru informacji i obrazów fragment zyskuje status gestu oporu - wobec całościowych narracji, wobec dominującej wizual-

ności. Fragment domaga się ciszy, skupienia, namysłu. Jest więc także narzędziem krytycznym, formą refleksji nad samym procesem obrazowania.

W moim cyklu grafika staje się przestrzenią, w której to, co zapomniane, może się objawić – nie jako jasny znak, ale jako przecucie, jako niedopowiedzenie. Niekiedy celowo ukrywam fragment obrazu pod kolejną warstwą, pozostawiam niedopowiedziany gest, przerwany ślad. To nie forma dezorientacji, ale forma uczciwości wobec złożoności wspomnienia. Dzieciństwo nie daje się ująć w linearną opowieść, można je jedynie sugerować, wskazywać poprzez resztki, fragmenty, nieciągłości.

Wreszcie: fragment i niedopowiedzenie umożliwiają wspólnotowość. Obrazy, które nie są domknięte, łatwiej przyjmują projekcje innych. Nie narzucają jednej interpretacji, ale otwierają przestrzeń dla wielu. W tym sensie poetyka fragmentu jest także poetyką zaproszenia – do współpamiętania, do współprzeżywania, do współtworzenia. To, co nie jest nazwane, staje się wspólne. I może właśnie dzięki temu moje grafiki, choć tak osobiste, mogą stać się przestrzenią rozpoznania także dla innych.

Współczesne praktyki artystyczne pokazują, że brak i luka mogą stać się zasadą twórczą. Christian Boltanski tworzy przestrzenie, w których tożsamość pozostaje nieuchwytna. Jego instalacje, złożone ze zdjęć pozbawionych nazwisk, operują nieobecnością: to właśnie brak konkretnych danych tworzy atmosferę niedopowiedzenia. Podobny mechanizm działa w moich matrycach: one również nie dokumentują wydarzeń, lecz przywołują klimat i aurę wspomnienia, które nie daje się opowiedzieć wprost.

Jeśli u Boltanskiego fragment i luka odsłaniają bezimiennność, to w pracach Louise Bourgeois fragmentaryczność dotyka już sfery emocji, pamięci odczuwanej jako napięcie między ochroną a opresją. Jej *Cells* przypominają komnaty emocji, w których zamknięcie staje się zarazem schronieniem i pułapką. Podobnie w moim cyklu dzieciństwo nie jest idyllą: matryce bywają przepełnione, nieczytelne, niemal duszne. Ich nadmiar i trudność interpretacji nie są błędem, lecz tropem, wskazują na ambiwalencję wspomnienia, które równocześnie osłania i ogranicza.

Ta poetyka fragmentu i niedopowiedzenia znajduje także teoretyczne zaplecze w myśli Waltera Benjamina i Gastona Bachelarda. Benjamin podkreślał, że prawda o świecie wyłania się z ruin i szczątków, a sens musi być rekonstruowany z niepełnych znaków. Bachelard z kolei wskazywał, że wyobrażenia nie potrzebują pełni obrazu, lecz raczej zaczepu – fragmentu, który wyzwala nieskończone możliwości interpretacyjne.

W mojej praktyce graficznej fragmentaryczność i niedopowiedzenie nie są więc brakiem, lecz świadomie przyjętą strategią. Nakładające się na siebie

matryce działają jak palimpsest – każda warstwa ukrywa i zarazem odsłania, tworząc napięcie między widzialnym a niewidocznym. Odbitki nie oferują zamkniętej narracji, lecz prowokują do czytania „między wierszami”. To właśnie w tej szczelinie, w tym braku pełni, ujawnia się dzieciństwo jako doświadczenie afektywne: obecne, choć nigdy do końca nieprzedstawialne.

Zakończenie

Pamięć jako forma, obraz jako ślad

Dzieciństwo, jako pierwszy horyzont doświadczenia, pozostaje w pamięci nie tylko jako zbiór faktów czy obrazów, ale jako matryca, na której zapisywane są wszystkie kolejne warstwy przeżycia. W całej tradycji refleksji nad pamięcią powraca idea, że nie jest ona archiwum, lecz pole dynamicznej aktywności: pole, które się przesuwają, zmienia, powtarza, ulega deformacjom i przekształceniom. To właśnie ten proces - nie statyczny zapis, ale żywa struktura śladów, stał się głównym tematem mojego cyklu graficznego.

Wybór metody graficznej nie był przypadkowy. Technika nakładania matryc pozwala nie tylko wizualizować złożoność pamięci, ale także doświadczyć jej materialnie. Każda matryca to osobna warstwa doświadczenia, ale żadna nie działa w izolacji - każda kolejna ingeruje w poprzednie, zakrywa je częściowo, przepisuje. Ten proces - nieodwracalny, fizyczny, wymagający namysłu i uważności - jest bezpośrednim ekwiwalentem tego, co dzieje się z pamięcią w psychice i w historii: coś zostaje utrwalone, ale zarazem ulega zatarciu; coś powraca, ale już w innej postaci. Tak rozumiana grafika nie jest techniką reprodukcyjną, ale aktem pamięciowym; świadomą próbą pracy z tym, co przeszłe, obecne i przyszłe jednocześnie.

W tym cyklu nie chodziło o dokumentację dzieciństwa. Chodziło o coś znacznie trudniejszego: o danie formy temu, co nienazwane; o znalezienie języka wizualnego dla tego, co nie w pełni zapamiętane, a mimo to kształtujące. Chciałam stworzyć struktury, które nie opowiadają historii, ale ją przywołują: poprzez ślad, cień, napięcie, fragment. W tym sensie moje grafiki są mniej narracjami, a bardziej krajobrazami wewnętrznymi, których topografia nie daje się opisać w języku chronologii, ale może być odczuta przez tych,

którzy sami noszą w sobie podobne pęknięcia i podobne ślady.

Współczesna sztuka pamięci, czego dowodzą praktyki takich artystów jak Kantor, Boltanski, Richter, Kiefer, Bourgeois - rezygnuje z iluzji przezroczystości. Nie chodzi już o odtworzenie przeszłości „taką, jaka była”, ale o ukazanie tego, jak przeszłość trwa w teraźniejszości: jako echo, jako widmo, jako napięcie między tym, co zostało zachowane, a tym, co zostało utracone. Świadomie lokuję mój cykl w tym nurcie - nie poprzez naśladowanie, lecz poprzez analogiczne dążenie: by pokazać, że pamięć nie mieszka w całości, ale w fragmencie; że prawdziwym językiem dzieciństwa nie jest opowieść, lecz obraz - złożony, niejednoznaczny, śladowy.

Jednocześnie cykl ten jest również osobistym gestem oporu wobec zdominowanego przez tempo i nadmiar świata, w którym zapominanie staje się łatwe, szybkie, automatyczne. Praca nad matrycą to praca powolna, wymagająca obecności, decyzji, wahania. Wymaga akceptacji błędu i nieodwracalności. Wymaga też uważności na to, co przebija się spod warstw, co nie daje się już wyostrzyć, ale wciąż istnieje jako obecna nieobecność. Tak rozumiana pamięć - obecna w filozofii, sztuce i w moim doświadczeniu - znajduje w grafice swój najwłaściwszy język.

Dlatego dzieciństwo - choć minione - nie zostaje zamknięte. Pozostaje otwarte jako przestrzeń, w której można szukać sensu, formy, gestu. Moje grafiki nie są odpowiedziami, lecz pytaniami: kim byliśmy, zanim staliśmy się tym, kim jesteśmy? co pozostało z tamtych pierwszych obrazów świata? gdzie dziś w ciele i pamięci przechowuje się tamto spojrzenie, tamten dotyk, tamtą ciszę?

Jeśli pamięć rzeczywiście działa jak matryca - jak wielowarstwowy palimpsest, w którym nigdy nic nie zostaje całkowicie wymazane, to może sztuka jest sposobem, by znów zbliżyć się do tych głębokich warstw. Nie po to, by je odtworzyć, ale by je uaktywnić. Moja praca nie jest powrotem, lecz ruchem naprzód, próbą zobaczenia, jak dzieciństwo nadal działa; jak - niczym pierwsze odbicie na matrycy - zostawiło ślad, który nigdy nie przestanie rezonować.

W ten sposób cykl staje się nie tylko osobistą pracą z pamięcią, lecz także propozycją języka wizualnego, w którym to, co indywidualne, splata się z tym, co wspólne i archetypiczne. Matryca pamięci nie zamyka się w moim doświadczeniu, ale może otwierać przestrzeń dla innych - dla ich własnych wspomnień, wyobrażeń i przeżyć. Dlatego traktuję ten projekt jako początek dłuższego dialogu: między sztuką a pamięcią, między jednostką a wspólnotą, między przeszłością a tym, co dopiero ma nadejść. W tym sensie dzieciństwo - jako źródło rytmów, obrazów i wrażliwości - nie jest zamkniętym etapem, lecz trwałym punktem odniesienia, który otwiera nowe możliwości twórcze i interpretacyjne.

Childhood – A Source of
Contexts for Experiencing
Time in the Work of Art.

Introduction

Childhood as a Matrix of Experience

The protagonist of Ota Pavel's novel *Death of Beautiful Deer*, running through a bombed village, passes a burning house and reaches the river. A series of bombs dropped into the water killed the fish, which now floated up to the surface. Their white bodies resembled letters on the ribbons in funeral parlor windows. And on those ribbons it was written:

*We will never come here again.
The children's carnival is over.¹*

These lines, which I read many years ago, still return to me and continue to “work,” becoming a more or less conscious catalyst for my subsequent artistic projects.

Over time I realized that childhood, its images, its atmosphere, constitutes in my work something like a vanishing point in perspective drawing: the place where threads intertwine, or from which everything emerges.

The memory of childhood, as an emotional experience tinged with nostalgia and a poetic aura, became the starting point for exploring not only my personal past but also the very nature of remembering as a creative act. Childhood also interests me as an original configuration of sensitivity – a collection of rhythms, tensions, images and emotions that often return not as concrete memories but as traces, displacements, resonances. In this sense, memory is for me neither an archive nor an illusion, but a dynamic creative

force that constantly rewrites experiences, shapes the way the present is lived, and organizes the imagination.

The cycle consisting of fourteen prints was born out of personal experience, but it does not take the form of a biographical document. On the contrary, its ambition is to transcend individuality and capture universal mechanisms of memory, in which the personal is intertwined with the collective, the cultural, the archetypal. An important aspect of the project is also reflection on melancholy as an experience of loss and the impossibility of return. I am interested in how childhood imaginings can be transformed into a mature image, enriched with subtle symbolism, a trace of naivety, and emotional intensity. In this context I refer, among others, to the work of Odilon Redon, who treated black matter as a space of imagination and inner experience.

For this very reason, printmaking – and specifically the work with overlapping matrices – has become not only a medium of expression but also a way of thinking about memory. Printmaking, with its structure of successive stages, processes of etching and layering, makes it possible to treat the image as a field of memory: a place where not only what is visible is inscribed, but also what has been hidden, effaced, silenced. Each matrix acts here like a psychic layer – laid upon the previous ones, not to erase them, but to enter into dialogue with them. In this sense, I feel particularly close to the intuitions of contemporary artistic practices, which show that memory is not a homogeneous image but a spectral, archival structure, uncertain and full of ambivalence. Tadeusz Kantor, in *The Dead Class*, overlays figures of adults and their childhood doubles, making childhood a specter that constantly haunts the present. Similarly, in my prints, earlier impressions do not disappear but coexist with the new – childhood emerges as a “spectral matrix” that cannot be completely silenced. Each graphic gesture thus becomes a performative return, in which memory is not reenacted but pulses from beneath the surface. In this way, palimpsestic images are created: composed of many not-quite-compatible inscriptions, indeterminate, polyphonic.

For this reason I want to clearly define, from the outset, how I use the key concepts. *Matrix* remains for me a technical term, referring to the very process of printmaking, in which successive stages of etching and printing overlap. *Palimpsest* I treat as a metaphor of memory – dynamic, overwritten, full of traces of what came before. *Trace* is the result, the visual and symbolic sign of what has survived in the image despite subsequent layers. Similarly with the notion of childhood: on one hand it interests me as a figure – a specter returning in the present, and on the other as an emotional experience, a source of rhythms and sensitivities that shape my work. These two registers

– technical and metaphorical – will continually intertwine in the following text, yet each preserves its distinct function.

The entire cycle is based on the principle of gradually adding successive matrices. The first print is made from a single matrix – the “source” one, representing the earliest memory. In the second, another matrix appears, more intensely marking the image, while the trace of the first becomes weaker, as if partially repressed by the new layer of memory. In the third print the situation repeats: the second matrix fades, the third gains sharpness. The black color dominating the works functions as a neutral base, free from unambiguous accents, from which an image emerges suspended beyond specific time and place.

The prints in this cycle constitute both a trace of action and a trace of forgetting. Just as memory does not work through simple recall, but through transformation, displacement, condensation, so in my prints earlier layers are not directly visible but surface beneath subsequent ones, in the form of subtle lines, textures, tensions between black and white. Working with the matrix thus becomes not only a technical process but also an exercise in attentiveness – a slow listening to what has been effaced, forgotten, barely graspable. The work on the cycle was therefore both an act of creation and a kind of silent investigation, not in order to find “truth,” but to hear the whisper of remnants, the echo of earlier voices.

This artistic reflection is accompanied by a theoretical text, which is an attempt to recognize broader contexts for this practice. I refer to key philosophical and psychological concepts: to Husserl’s and Heidegger’s phenomenology of time, to Bachelard’s poetics of childhood, to Tarkovsky’s logic of the image, to Warburg’s collage method. I do not treat these theories as quotations from the canon but as tools that allow a better understanding of what artistic work with memory can be and how one might think of the image as a form of memory.

This cycle does not aspire to close the subject. On the contrary, I see it as a stage in an open process. Each print here is not only a finished work but also a proposal for further work: with memory, with oneself, with history. In this sense, childhood – like the matrix – is not a point of departure but a point of constant return. Not to what has been, but to what may still reveal itself – in another trace, in another image.

Chapter 1

Theoretical Foundations: Time, Memory, and Imagination

Inner Time in the Phenomenological Perspective

The phenomenological concept of the “living present” (Husserl), of ecstatic being-in-time (Heidegger), finds strong resonance in the technique of overlapping matrices. In my prints, the past is not merely past – it is present through trace, through suggestion, through what seeps from beneath the current layer. Each printed image is a “retention” – a trace of what has been – and at the same time a “protention” – a promise of the next layer still to come. My graphic works are not documents of the past but structures of temporality, in which memory is always creative and transformative.

Edmund Husserl, in his *Lectures on the Phenomenology of the Consciousness of Internal Time*, brought about a revolutionary breakthrough in understanding the temporality of human experience. Analyzing the inner consciousness of time, he emphasized the phenomena of retention and protention – the peculiar persistence of the echo of what has already happened, and the constant anticipation of what is to come². In this sense, the present does not exist as a separate and rigid category, but is mutually permeated by past and future.

Husserl distinguished three fundamental components of time-consciousness: primal impression, retention, and protention. Primal impression is the punctual “now,” which, however, immediately passes and is transformed into retention – the “fresh memory” of what has just happened. Protention, in turn, is the “anticipatory consciousness” of what is about to come. These components do not occur separately, but form a single, inseparable structure of temporal consciousness³. Central to this structure is the notion of the “living present,” which is not a mathematical point between past and future, but an extended field of consciousness in which the past still endures (through retention), and the future already announces itself (through protention)⁴. In his famous example of melody⁵, Husserl shows that in order to hear melody as a whole, we must not only perceive the currently sounding tone, but also “hold” the previous ones in consciousness and “anticipate” the ones yet to come. Without this mechanism, the melody would disintegrate into a series of isolated sounds devoid of musical meaning.

This phenomenological analysis is of fundamental significance for understanding the artistic use of childhood motifs. A childhood memory is never a pure retention – it is always a “living present,” in which the past (what is remembered) meets protention (what was anticipated in that past, or what was expected of it). Childhood in the work of art is therefore not a simple reproduction of what once was, but a living temporal configuration, in which the past speaks to the present and opens perspectives of the future.

Martin Heidegger, Husserl’s student, developed these intuitions toward an existential analytic of time. In *Being and Time* he showed that human existence has a fundamentally temporal structure, which he described as the “ecstatic unity”⁶ of past, present, and future. For Heidegger, a human being does not simply “exist in time,” but “is time” – one’s mode of being is essentially temporal.

In the context of childhood, Heidegger’s concept of “thrownness”⁷ is particularly important – the fact that we find ourselves in a world we did not choose, within certain historical and biographical conditions. Childhood is the time in which this “thrownness” first becomes conscious, but also the time in which our way of “being-towards-the-future” begins to take shape. An artistic return to childhood is not so much a nostalgic journey into the past as an attempt to understand the sources of our thrownness and the possibilities of creatively reworking it.

Contemporary artistic practices show that memory is not a homogeneous image, but a spectral, archival structure – uncertain, material, and full of ambivalence. Beyond Tadeusz Kantor, mentioned in the introduction, I would refer here to Christian Boltanski’s *Vitrines*, a cycle of works consisting of display cases in which, as if in transparent little coffins, “childhood memories”⁸ are laid out. In a similar way, my matrices do not document concrete events but evoke the atmosphere of fragmentary remembrance. The figure of childhood in my work is not an unequivocal autobiography, but rather an affective type, while the arrangement of layers resembles constellations of unsaid meanings – as if they were attempts to reconstruct something that never fully existed.

Poetic Logic of Memory and Causal Linearity

My prints are created according to a poetic logic – they do not illustrate events, but operate through condensation and displacement. Each matrix carries with it not so much information as atmosphere, rhythm, emotion. The working process does not assume linear causality; it resembles rather the montage of memory, in which one layer may unexpectedly reanimate an earlier one. Just as Tarkovsky rejects narrative logic in favor of mood and sensuality, so too I assume that what matters in memory reveals itself not through facts, but through images. In this structure, there is no central axis of time, only points of condensation: for example, the shape of a window, the outline of a figure, the texture of soil, which become “nodes of memory.”

Andrei Tarkovsky formulates a concept that is key to understanding artistic work with the matter of memory. In his reflections on poetic logic he writes: *In my opinion, poetic logic is closer to the laws of the development of thought, and therefore to life itself (...). The emotional character of poetic bonds activates the viewer, giving them a chance to participate in the discovery of life without the mediation of schematic plots and authorial suggestions.*⁹

Tarkovsky opposes poetic logic to causal logic, which, in his view, “resembles a mathematical proof” and is “immeasurably poorer in possibilities.” Causal logic operates on the principle of linear sequence, where each element follows from the previous one in a rationally justified way. Poetic logic, on the other hand, relies on connections that bind sensory and rational reception, creating structures of meaning that cannot be reduced to simple cause-and-effect relations.¹⁰

In the context of childhood memories, this means the possibility of building images according to poetic associations, where emotional atmosphere takes precedence over “historical truth.” Tarkovsky writes further: *Memories are usually precious to us. It is not accidental that they are always tinged with poetic coloring. The most beautiful among memories are those of childhood.*¹¹ This “poeticity” of memory is not a random embellishment, but a fundamental feature of its structure – memory works poetically, connecting elements not on the basis of logical consequence, but through emotional, sensory, and symbolic resonances.

The Russian director develops this thought, pointing to the special role of atmosphere in the reconstruction of the past: *Of course, memory needs a certain elaboration before it can become the basis for an artistic reconstruction of the past. Care must be taken not to lose the special emotional atmosphere, without which the recon-*

*struction – despite naturalistic details – will leave us disappointed.*¹² The emotional atmosphere is that element which gives memory its specific “poetic coloring” and makes it a source of artistic inspiration.

Tarkovsky also highlights the participatory nature of poetic logic. While causal logic requires from the viewer only the understanding of relations between causes and effects, poetic logic “activates the viewer,” making them a co-participant in the creation of meaning. In the context of artistic use of childhood motifs, this means that the artwork does not present the past as a finished narrative, but creates a space in which the viewer can reactivate their own temporal experiences.

Walter Benjamin, in his *Arcades Project*, develops a similar intuition, introducing the concept of the “dialectical image.”¹³ A dialectical image is not a simple representation of the past, but a “constellation” in which past and present encounter one another in a way that reveals hidden possibilities of both epochs. In the context of childhood, each return to the past creates a new “constellation” between what was and what is, opening spaces for what might yet be.

Benjamin’s concept of “aura”¹⁴ – that unique quality of the artwork, connected to its “here and now,” its unrepeatable history – has particular significance for the understanding of childhood memories. Every authentic memory has its own “aura,” which cannot be reproduced or translated into discursive language. The task of the artist is not to destroy this aura through rational analysis, but to preserve and convey it in a new form.

Chapter 2

Childhood as a Source of Creative Imagination

Childhood and Memory: Opening Perspectives

In Gaston Bachelard's thought, childhood is not a closed chapter of biography nor material for psychoanalytic "working through," but a living source of poetic imagination. Its memories do not function as facts to be reconstructed, but as images saturated with atmosphere and values. Imagination and memory, intertwined, transform childhood experiences into a creative substance that can be continually reactivated. Thanks to this, childhood becomes not a history locked in the past, but an active laboratory of the future.

Bachelard distinguishes between "recalled childhood" – possible to situate in time and space – and "dreamed childhood," which belongs to the sphere of pure poeticity and archetypal beginnings. While the former has a biographical character, the latter transcends individual boundaries, opening the artist to universal structures of human experience. It is precisely this "dreamed childhood" that becomes the true source of artistic inspiration, because it allows for the creative expansion, supplementation, and transformation of experiences that can never be exhausted in a single form.

The central element of this poetics is "oneiric geography."¹⁵ The childhood home is not just a building, but a microcosm of meanings, in which the cellar symbolizes what is hidden and primal, the attic – the sphere of dreams and projects, the staircase – the passage between different levels of consciousness, and the windows – the opening to the outside world while preserving the intimacy of the interior. The space of childhood thus has a paradoxical character: it is at once a shelter and a place of openness, which makes it an exceptionally fertile source of poetic images.

Equally important is the sensory dimension, the so-called poetic materialism. Childhood is a time of particular sensory sensitivity, in which matter speaks to the imagination. Wood, metal, water, fire, or earth become not only physical substances but carriers of archetypal experiences. This primal contact with matter and the elements shapes artistic images and metaphors that remain active also in mature creativity.¹⁶

Bachelard also emphasizes the distinct dimension of childhood time. Alongside linear, chronological passage, there exists the "time of reverie" –

a time of quality, intensity, and epiphany, in which childhood appears not as the past, but as an eternal present. Thanks to this, the artist may return to childhood not in the mode of reconstruction, but of creative reactivation.

The guide of this return is the "anima" – the inner principle of sensitivity and openness, which protects the experience of childhood from being reduced to nostalgia or sentimentalism. The anima enables a progressive return, one that is not regression but a renewal of maturity and its deepening.¹⁷

In this perspective, childhood emerges as a "temporal utopia," a model of time in which each moment may become a beginning, and experience has an intensive and opening character. It is precisely this kind of time that becomes the model for the organization of the artwork: instead of a linear biography, there appears a poetic structure, in which past, present, and future interpenetrate each other.

The implications for art are clear: when the artist turns to childhood, they are not seeking facts or literal memories, but atmospheres, values, and images that can be developed in a new context. Art is not a museum reconstruction but a transformation – a process of drawing out potentials that in childhood were only sketched, and in creative work can find full development. For this reason, childhood in Bachelard's view is not so much a theme of art as its method: a way of seeing, feeling, and organizing experience in artistic form.

Collage as a Mnemonic and Artistic Strategy

Poetic value is also introduced by the compilation of images and their mutual relations. Bringing them together into new connections follows a principle similar to that of creating collages, of which Max Ernst said: *The systematic exploitation of the fortuitous or artfully provoked encounter of two or more alien realities on a plane seemingly unsuited to such a meeting. Plus the spark of poetry born from their proximity.*¹⁸

This mechanism finds its reflection in Aby Warburg's *Mnemosyne Atlas*¹⁹, where images from different epochs, press photographs, advertisements, prints, or pages of scientific treatises are juxtaposed in a way that enables the world to be read anew. Images that would appear to have nothing in common enter into new relationships through hidden and secret correspondences.

In his monumental, never-completed project, Aby Warburg created a method that can be called an "iconology of intervals." On black panels he juxtaposed reproductions of artworks from various eras, press photographs,

advertisements, and documents, creating “image constellations” intended to reveal the “wanderings” of iconographic motifs across the history of European culture.

In the context of childhood, Warburg’s method has particular heuristic value. Childhood memories do not form a coherent narrative but rather an “atlas” of fragments – images that remain in memory without logical ordering. The artist’s task is not to reconstruct a chronological history of childhood, but to create, by poetic decision, a “constellation” among those fragments that allows hidden meanings and correspondences to be discovered.

Marcel Duchamp, in his ready-mades (such as the famous *Fountain* of 1917), showed that artistic meaning does not reside in the object itself, but in the context in which it is placed. A urinal transferred from a toilet to an art gallery becomes a work of art not through a change in its physical form, but through a change in its interpretive context.

This principle is key to understanding the poetics of childhood memories. Objects that in childhood were simply tools of play – a teddy bear, wooden blocks, a Barbie doll – in the context of adult memory acquire new, symbolic meanings. They become the ready-mades of memory, objects which, through their transfer from one temporal context (childhood) to another (adulthood), reveal hidden layers of meaning.

Walter Benjamin, in his *Arcades Project*, develops the figure of the *flâneur*²⁰ – the urban wanderer who moves through the city without a defined goal, allowing for accidental encounters with images, people, and situations. The *flâneur* is a natural collagist; his experience of the city is composed of fragments that in his consciousness combine into unexpected constellations.

A child, in a certain sense, is a natural *flâneur*, moving through the world with openness to unexpected discoveries, without rigid plans or aims. The child’s experience of the world has a collage structure; it consists of fragments that do not form a logical whole, but connect through associations, analogies, and emotional resonances.

The artistic return to childhood can be understood as an attempt to recover this *flâneur*-like attitude: openness to chance, readiness for wonder, and the ability to see the world as consisting of fragments that can be combined in infinitely diverse ways.

Andy Warhol, in his series (Campbell’s Soup Cans, Marilyn Monroe portraits, car crashes), showed that repetition does not mean identity. Each “repetition” of the same motif reveals subtle differences – in color, contrast, sharpness – that make every element of the series unique.

This dialectic of repetition and difference is particularly significant for

understanding childhood memories. It may seem that we remember the same situations – daily rituals, recurring games, routine activities. Yet each recollection reveals subtle differences, new nuances, and other points of view. Childhood is not a monolithic whole, but a series of variations on basic themes.

Collage poetics is not only an artistic technique but also a way of knowing the world. Truth does not dwell in single facts, but in the relations between them, in the “sparks” that arise when different elements are juxtaposed. It is an epistemology of the fragment, of the particle, of the detail which, in the right context, can reveal truths about the whole.

The poetics of collage also raises the question of the role of chance in the creative process. Is the “finding” of images that enter into unexpected relationships truly accidental, or does it reveal hidden structures of the unconscious? Is the “spark of poetry” that arises when different elements collide arbitrary, or does it express deep truths about the nature of reality?

These questions are particularly important in the context of the artistic exploration of childhood. Is the way in which different memories from that period combine in the artist’s consciousness accidental, or does it result from the deep structures of the psyche? Does the collage reconstruction of childhood reveal truths about the past, or does it rather create new, projective meanings?

The answers to these questions are not unambiguous, but the very possibility of asking them shows that the poetics of collage opens a space for a new type of reflection on the nature of memory, time, and identity. Childhood, in this perspective, becomes not so much a biographical fact as an epistemological possibility, a way of organizing experience that can at any moment be reactivated through the appropriate juxtaposition of fragments of memory.

Chapter 3

Interpretive Contexts of the Artwork

Melancholy as an Aesthetic Category

Printmaking appears to be a particularly fertile ground for melancholy as a dominant tonal quality. In its matte blacks, in the looping rhythms of the line, in repetition and in the physical resistance of the material, one hears not only the personal affectivity of the artist but also the weight of tradition, history, and existential reflection. Melancholy in this context is not merely a theme – it is a way of seeing and being in the world, and printmaking becomes its natural vehicle.

Melancholy is a spiritual state that arises from the discovery of the fragility of all things, the result of immersing one's thought in the somber fate of everything. In art, the spiritual aspect of melancholy is linked to the vanitative resonance of the image and the allegorical meaning contained within it. The very return to childhood is a melancholic act. The litany of images and objects that long ago lost their context, unable to provide a vision of the whole, is a lament for a lost world, a mournful rhetoric of universal loss.

Melancholy in this sense is not simply a mood of sadness, but a philosophical stance toward time and transience. Walter Benjamin perceived in melancholy an almost nihilistic charge. Human works appeared to him only as testimonies of destruction – accomplished, unfolding, or sure to come in the future. Transience became ultimate reality. Benjamin wrote: *In decline, and only in it (...) the historical event steps onto the stage.*²¹ Decline and impermanence cause the world to appear as a ruin, a set of mismatched fragments. There is no higher meaning here to bind things, phenomena, and events together. Yet in his reflections on melancholy Benjamin pointed to its productive character – the melancholic not only mourns the lost world, but also attempts to reconstruct it through fragments, ruins, traces. Human beings need meaning, and thus within ruins they perceive signs of a wholeness inaccessible to them. From these signs they then build new totalities: *Ruins in the hands of melancholics become hieroglyphs of transience, and in this way, reanimated, they construct artificial wholes that express, in the conventional language of allegory, the truth that vanitas vanitatum et omnia vanitas, as Benjamin wrote.*²²

In this context, the art of Anselm Kiefer becomes especially significant,

for in his work memory acquires not so much a metaphorical as a material weight. Lead, ash, or straw – the materials he employs – force memory to exist as tangible substance: difficult to bear, oppressive, and yet carrying the traces of what has been lost. In Kiefer, melancholy is therefore not a fleeting mood, but takes on physical form, something almost touchable, overwhelming the viewer with its density and unremovability. This dimension seems close to the work with the printing matrix: in my prints, the weight of memory is born in the structure of successive layers, where each inscription carries not only a visual sign but also an emotional charge. Over time an accumulation emerges that cannot be dispersed or annulled – memory gathers until it reaches the threshold of overload, leaving in the image a sensation of the physical heaviness of the past.

At the same time, melancholy is not reducible only to oppressive weight. Marek Bieńczyk, in *Melancholy. On Those Who Will Never Find Loss*²³, describes it as an aesthetics of the subtle, slowed gaze – a gesture of contemplation before an image, a work, a memory. It is a way of being with the past, not to recover it, but to remain with it, knowing it will not return. Bieńczyk sees in melancholy tenderness: presence before what is blurred, elusive, not fully real, and yet saturated with feeling. Understood in this way, melancholy is closely interwoven with childhood, which itself resembles a place of dreams – elusive, but full of emotional intensity.

Bringing these perspectives together – the philosophical (Benjamin), the artistic (Kiefer), and the aesthetic-affective (Bieńczyk) – one may say that melancholy becomes a common plane between the artwork and the experience of childhood. Both operate in a time that resists linearity – they are rather sites where time fissures, where the present encounters an ambiguous past.

In art, melancholy need not be a theme. It is enough that it is a way of seeing. In childhood it need not be sadness – it is enough that memory of it is imbued with the awareness that what was will never return, and yet persists – in the image, in the fragment, in a fleeting moment.

This experience of melancholy leads me to another crucial area: to black as a medium of memory. If in Benjamin and Kiefer memory appears as ruin and weight, then in Redon it assumes the form of saturated darkness, a space in which images are born. His black lithographs and drawings demonstrate that black is not emptiness, but a language capable of carrying the most delicate states and visions.

The Expression of Black in the Work of Odilon Redon

The black that I carry in my matrices is not merely a technical color. It is a space in which tensions, traces, and affects are inscribed. I discovered its fullest meaning in the work of Odilon Redon – an artist who, almost uniquely, made black the very source of images. His lithographs, known as *noirs*, do not depict the world directly, but allow visions to emerge from dream and intuition. In them, darkness is not emptiness but living matter, in which ambiguous and fragmentary images are born.

Redon's black is the negation of linear narrative. It does not lead to a closed meaning but opens up a space of indeterminacy. It is a poetic logic – instead of explaining, it multiplies paths; instead of building a whole, it allows the fragment to persist. In this blackness, intuition and imagination, emotion and symbol meet. That is why his images are so close to my own work: childhood memory likewise does not take the form of a story, but resembles black visions full of suggestion, flickering signs, and uncertain glimpses.

Through Redon I was able to discover that black is the language of memory. In his words, that in black “rests infinite possibility,” I find confirmation of my own experience of working with the matrix. Each black layer does not close the image but opens it, allowing new signs, new traces to appear. Just as Redon built tension between the visible and the invisible, so too do I create a space in which memory reveals itself not in totality, but through atmosphere, echo, and aura.

Redon's black also has a psychological dimension. It is the space of the subconscious, of dream, of a mood that cannot be grasped directly. Looking at his *noirs*, one senses that black not only conceals but also protects, storing images as if in a state of suspension. Memory functions in the same way: fragments of childhood are not ready to be read, they remain embedded in layers of obscurity, but precisely because of this they retain their intensity.

Redon's black also reminds me of printmaking itself. In his lithographs, the image is never complete, but always somewhat unfinished. The same occurs in my prints: underprints, abrasions, asymmetries become carriers of meaning. In impressions, what is illegible or broken works most powerfully – like the echo of memory, which cannot be assembled into a whole. Redon shows that lack and fragment can be the foundation of the image.

This is why Redon is such an important artist for me. His black opened up the possibility of thinking about printmaking as a space of memory. Thanks to him I know that an image does not need to illustrate events in order to

touch the deepest layers of experience. His visions meet my matrices in the same place: in the conviction that darkness is not an end but a beginning; a place in which memory preserves its fragments and in which what has been lost still endures.

Mourning and Memory as a Creative Process

The experience of time has a vanitative aspect. Mourning, in the context of the artistic reconstruction of childhood, means a process of working through loss, but also an affirmation of what has been preserved in memory. It is not about nostalgically returning to the past, but about creatively using its transformative potential.

Mourning is one of the most intense and at the same time elusive existential states. Its experience is always rooted in relation to time – both the time that has been lost and the time that suddenly changes its rhythm and structure.

From the perspective of the reception of an artwork, especially one rendered in black and created in the techniques of printmaking, mourning can become a specific filter of perception, giving the images a deeper dimension.

Printmaking, thanks to its material specificity, can convey the complexity and weight of the theme in a subtle but inescapable way. Black-and-white impressions, with their rawness of contrast, rhythm of lines, grain of texture, do not merely present forms but build the experience of viewing as a slow immersion into darkness and light. Black, dominant in such works, becomes a carrier of silence and absence, as well as a symbolic record of what is no longer present.

When the themes of time and childhood encounter a mournful tonality, a particular tension arises. Childhood, usually perceived as a time of innocence and beginning, is confronted with the perspective of ending and loss. The images can then function like capsules of memory – captured fragments of past moments which, in the eyes of a mourning viewer, acquire a different weight. In the rhythm of impressions, in the repetitiveness of motifs, one can sense the echo of returning memories, which in mourning are at once a source of consolation and of pain.

In such a perspective, time in the artwork ceases to be linear. Black prints focused on childhood motifs function rather within the order of “overlapping times” – the past pulses within the present, the present is marked by the

emptiness of what has gone. Mourning slows down perception: every detail, every scratch on the matrix, every unevenness of the print, gains significance. Looking becomes an act of contemplation, in which the physical time spent before the work fuses with inner time, full of pauses and returns.

Ultimately, one may say that mourning introduces the viewer into a state of heightened sensitivity to the temporality of the work. In the case of black printmaking on the theme of childhood, this sensitivity is deepened by the coherence of formal and thematic means. Black becomes a metaphor of absence, the line – a record of the moment, and the impression itself – a material trace of duration. In such an encounter of art and mourning, the image ceases to be only a representation: it becomes a space in which time and memory may be lived anew.

The Fairytale Dimension of Childhood Memory

Childhood memories contain something of a fairytale – they are blurred, filtered through emotions, often more truthful in their symbolism than in their literal image. A child's memory does not function like a chronicle of events, but like a story in which reality mixes with imagination. That is why, when we return to childhood, we encounter images not faithful to facts, but imbued with an aura of wonder, warmth, and mystery.

The fairytale quality of memories arises from simple events that, in the child's perspective, acquired extraordinary meaning. The world, seen from a lower height, was full of nooks and secrets – a table could become a cave, a garden could turn into a forest, and a rain puddle into the reflection of another reality. What seems banal to an adult was lived by the child as a great adventure. Memory preserves precisely this aura of transformation, in which ordinary things became extraordinary. Childhood memories, like fairytales, carry a deep symbolic charge.

The images that return to us often function like myths – repeated, exaggerated, stripped of details, but saturated with emotion. Childhood fears take the form of monsters, while moments of joy turn into colorful, almost surreal scenes. It is this very process that gives memories their fairytale character – their content becomes emotional truth, not literal truth.

The fairytale nature of memory is also tied to nostalgia. Childhood appears as a distant land to which one can no longer return, just like the fairytale “once upon a time.” Nostalgia transforms memories into stories of a lost

world, where time flowed differently and the world seemed full of possibilities and wonders. Thanks to this, childhood memory acquires the aura of an elusive, magical realm; unreal, and at the same time deeply personal.

Ultimately, the fairytale quality of childhood memories derives from the very nature of memory itself: fragmentary, selective, subject to transformation. When recalling childhood images, one constantly retells them, giving them the structure of a narrative. Each memory thus becomes like a fairytale – a story about ourselves, full of metaphors, emotions, and archetypal images.

Chapter 4

The Matrix as a Medium of Memory

The Matrix as a Temporal Structure

In the context of the entire graphic cycle, the matrix serves a function far broader than merely a technical tool enabling the reproduction of an image. It becomes a conceptual form, a kind of spatio-temporal structure in which not only images are inscribed, but also traces of gestures, changes, returns, and repressions. In this sense, the matrix begins to function as a representation of time – not time measured linearly through events, but rather “embedded” time, complex, branching, and recurring, more akin to a layered geological profile than a linear axis of history.

Each matrix carries within it the trace of a decision, of physical action, but also of irreversibility. Once an etched surface is made, it can never be restored to its original state – like a memory, which once recalled never returns in the same form. Working with the matrix is a constant dialogue between what has already been inscribed and what is added later.

The matrix is therefore also a site of tension between the original time and the present time. The first marks, often symbolic of childhood as a “source layer,” are gradually covered by subsequent signs, textures, and impressions. Yet this covering is not erasure. On the contrary: earlier layers, though not fully visible, determine the rhythm and density of those that follow. The final image does not exist without those prior gestures, even if they are only implied, sensed, suggested.

The mechanism of covering and the emergence of earlier traces is not unique to printmaking. In contemporary art, a similar tension between the present and the vanishing appears in the painting of Gerhard Richter, whose work has long been interpreted in the context of memory, presenting it through blur – the image losing its contours. His painterly effacements are close to the effects produced by layering matrices: former lines surface only in places, sometimes like an echo struggling to survive. This is not the aesthetics of absolute oblivion, but rather a process of gradual forgetting, in which the image ceases to be clear, yet remains present.

This mechanism resembles the structure of palimpsestic memory, described among others by Aby Warburg – a memory in which new images never

entirely erase the old, but instead overlay them, creating a dynamic web of meanings and emotions.

Printmaking, with its process of imprinting marks onto the surface, of etching and repeated impressions, takes on the form of a ritual engagement with time. It is not about “representing time” as the linear flow of events, but about its materialization – each matrix “carries” time upon itself: the time of work, the time of hesitation, the time of transforming the image. One may say that printmaking does not so much “represent” time as “embody” it. The marks left on the plate become carriers of intensity and presence; they are the material testimony of a process that does not so much reconstruct the past as transform it into acts of the present.

Working with multiple matrices also allows for the creation of a cyclical rather than merely linear structure. Subsequent impressions, produced at different stages of the work, refer back to each other, creating rhythmic repetitions and shifts. Each one is a variation: a modification of the previous, a new configuration of the same set of gestures and meanings. In this way, the graphic cycle ceases to be a series of separate works and becomes a temporal structure, as though a record of a single memory-act stretched through time. In this logic, time ceases to be a line and becomes a field; a space through which one may move, return, modify.

This way of working also introduces an element of somatic temporality, experienced through the artist’s body. Every workshop decision, every gesture – a pressure, a scratch, a choice of texture – is rooted in the time of individual experience: it constitutes not only a record of actions but also of emotional states, internal shifts, moods. The matrix “remembers” not only what has been inscribed upon it, but also the way in which the artist’s body was present at that moment. In this sense, the matrix becomes a carrier of the body in time – it preserves not only the image, but also the trace of the person who created it.

Ultimately, the matrix as a form of time is also a strategy of creative resistance against simplified models of memory and history. In a world that more and more often reduces the past to dates and facts, printmaking reminds us that time is also matter: resistant, dense, difficult to contain within a single, unambiguous order. In my cycle, the matrices do not represent events of childhood – rather, they create spaces in which childhood memory may reveal itself: not as narrative, but as rhythm, as tension between the visible and the hidden, as an image that resists closure.

It is for this reason that in printmaking, more than in other media, I could find a language for the experience of childhood as “first time.” A time that has

not ended, but endures in successive layers; a time that has not been lost, but continues to shift, resonate, exert influence. The matrix becomes its trace – and its possibility.

Space, Trace, and Repetition in Printmaking Practice

In printmaking, especially in a cycle based on the method of overlapping matrices, the notion of space acquires a particular dimension – it does not refer solely to the physical proportions of the sheet or plate, but becomes a mnemonic field, a map of memories in which line, patch, and texture mark sites of intensity. It is an inner, symbolic, imaginative space – a space in which what has been lost can be marked again, though no longer in literal form, but as a trace. In workshop printmaking, space thus does not serve to organize compositional elements, but constitutes an emotional field, a field of traces, a field of trace-narration.

A trace is the record of presence, but more precisely the sign of absence – it is what remains after something that has disappeared, and yet still acts and determines. In my prints the trace functions precisely in this sense: not as the illustration of a specific memory, but as its echo, a spectral imprint that shows through successive layers of the matrix. These traces are often barely visible: a scratch, an ink seep, a blur, an asymmetry. Their materiality is subtle, almost ephemeral, but dense with meaning. They are the residue of childhood – not through literal reconstruction, but through affective presence. They are tension, silence, trembling, nonlinearity.

Repetition forms the next link in this structure. In workshop printmaking, repetition is a fundamental process: impressions from the same matrix are by design similar, but never identical. Each impression differs from the previous one in saturation, shift, paper texture, the mood of the work. Repetition in this sense does not serve copying, but differentiation. Repetition does not annul uniqueness; it emphasizes it. The return of childhood in my cycle is not a nostalgic reconstruction, but a dynamic updating: childhood returns as a variable figure, reconfigured by the present.

Within each work, but also between works, certain motifs recur – lines, gestures, arrangements, formal tensions that create their own rhythm. This rhythm is not musical in character; it is rather the rhythm of memory, the rhythm of experience as it moves through body and image. In this sense, my works are maps – but not geographical maps; rather, maps of time, with its

folds, breaks, echoes. These are residual spaces, partially concealed, implied, as though built from the sediments of memories. What overlaps here are not only graphic layers, but also layers of time, emotion, and gesture.

Repetition thus serves both a formal and an existential function. By repeating gestures, motifs, structures, I do not attempt to regain lost time, but rather to construct a form in which that time may resonate – not as story, but as affective structure. Each repetition is also a new question: about memory, about what has been lost, about what has been forgotten. For this reason, repetition in my cycle is not a ritual of nostalgia, but an act of creative tension – with what was, with what has been forgotten, and with what still acts as an invisible impulse.

Finally, the space of my prints is also the space of the viewer's engagement. It is not a closed space, but an open one – open to the co-creation of meaning. Traces, repetitions, suggestions – these are not merely formal effects, but ignition points of memory. The space of the print becomes a site of shared presence – of artist, viewer, and what is past. In this triad, a true encounter takes place: not on the level of content, but on the level of trace, of intensity, of presence within absence.

Fragment and Suggestion as Mnemonic Strategies

One of the key aspects of my graphic cycle is the work with the fragment, understood both as a formal figure and as a mnemonic strategy. The images I create are rarely whole, complete, or closed. They are rather splinters, remnants, vestiges of a larger whole that can no longer be reconstructed. This fragmentariness does not result from accident or lack of refinement; on the contrary, it is a conscious aesthetic choice. Only through the fragment can one today speak of childhood memory, not as a linearly told story, but as a collection of moments, stirrings, collapses, returns, and silences.

Suggestion, like the fragment, is an opening gesture: it does not close meaning, but suspends it, handing it over to the viewer. What has not been said or shown functions like an emptiness that becomes a field of projection. In my prints this strategy manifests itself in the deliberate avoidance of narrativity and unambiguity; I do not tell stories, but set states into motion. Suggestion is not absence, but potential presence. It introduces tension, demands attentiveness, prompts interpretation, but also empathy. It is a space of the viewer's freedom and at the same time a form of intimacy, an invitation to co-experience.

Also in the context of memory, the fragment functions as its most adequate form – because memory is not complete, it does not preserve events in their entirety, but as fragmentary images, emotional residues. A fragment in a print may be not only part of a larger image but also a structure of meaning in itself: a point in which the echo of the whole is contained, although it does not present it.

The technique of printmaking favors this fragmentariness: through layering, repetition, abrasion, erasure. In many of my works one can see the physical traces of this strategy: misprints, breaks, asymmetries, perceptible gaps between elements. These “errors” are not flaws but a conscious language. The fragment becomes an open structure, requiring participation – one that does not so much communicate as resonate. It is a language of allusion, a language of disappearance, a language of silence.

Working with the fragment is also a conscious choice of stance toward reality. The fragment not only corresponds to the structure of memory; it also reflects the dispersed identity of the contemporary subject, its discontinuity and susceptibility to disturbance. In a world of excess information and images, the fragment gains the status of a gesture of resistance – against totalizing narratives, against dominant visuality. The fragment demands silence, concentration, reflection. It is thus also a critical tool, a form of reflection on the very process of imaging.

In my cycle, the print becomes a space where what has been forgotten may emerge – not as a clear sign, but as a premonition, as suggestion. Sometimes I deliberately hide a fragment of the image under another layer, leave a gesture unfinished, a trace interrupted. This is not a form of disorientation, but a form of honesty toward the complexity of memory. Childhood cannot be contained in a linear story; it can only be suggested, indicated through remnants, fragments, discontinuities.

Finally, fragment and suggestion enable communality. Images that are not closed more readily accept the projections of others. They do not impose a single interpretation but open space for many. In this sense, the poetics of the fragment is also a poetics of invitation – to co-memory, to co-experience, to co-creation. What is not named becomes shared. And perhaps precisely thanks to this my prints, though so personal, can also become a space of recognition for others.

Contemporary artistic practices show that absence and void can become a creative principle. Christian Boltanski creates spaces in which identity remains elusive. His installations, composed of photographs deprived of names, operate through absence: it is precisely the lack of concrete data that

creates the atmosphere of suggestion. A similar mechanism functions in my matrices: they too do not document events, but evoke the climate and aura of a memory that cannot be directly told.

If with Boltanski the fragment and the void reveal namelessness, then in the works of Louise Bourgeois fragmentariness touches the sphere of emotions, memory felt as a tension between protection and oppression. Her *Cells* resemble chambers of emotion, in which enclosure becomes both a shelter and a trap. Similarly, in my cycle childhood is not an idyll: the matrices may be overcrowded, illegible, almost suffocating. Their excess and interpretative difficulty are not a flaw but a trace, pointing to the ambivalence of memory, which simultaneously protects and constrains.

This poetics of the fragment and suggestion also finds its theoretical grounding in the thought of Walter Benjamin and Gaston Bachelard. Benjamin emphasized that the truth about the world emerges from ruins and remnants, and meaning must be reconstructed from incomplete signs. Bachelard, in turn, indicated that imagination does not need the fullness of the image, but rather a hook – a fragment that unleashes infinite interpretative possibilities.

In my graphic practice, fragmentariness and suggestion are thus not a lack, but a consciously adopted strategy. Overlapping matrices act like a palimpsest – each layer conceals and at the same time reveals, creating tension between the visible and the invisible. The prints do not offer a closed narrative but provoke reading “between the lines.” It is precisely in this gap, in this lack of fullness, that childhood reveals itself as an affective experience: present, though never fully representable.

Conclusion

Memory as Form, the Image as Trace

Childhood, as the first horizon of experience, remains in memory not only as a collection of facts or images, but as a matrix upon which all subsequent layers of experience are inscribed. Throughout the entire tradition of reflection on memory, the idea recurs that memory is not an archive but a field of dynamic activity: a field that shifts, changes, repeats, undergoes distortions and transformations. It is precisely this process – not a static record, but a living structure of traces – that became the central theme of my graphic cycle.

The choice of graphic method was not accidental. The technique of overlapping matrices makes it possible not only to visualize the complexity of memory but also to experience it materially. Each matrix is a separate layer of experience, yet none functions in isolation – each subsequent one interferes with the previous, partially conceals it, rewrites it. This process – irreversible, physical, demanding reflection and attentiveness – is the direct equivalent of what happens with memory in the psyche and in history: something is fixed, yet at the same time effaced; something returns, but already in another form. In this sense, printmaking is not a reproductive technique but an act of memory; a conscious attempt to work with what is past, present, and future at once.

This cycle was not about documenting childhood. It was about something much more difficult: giving form to what is unnamed; finding a visual language for what is not fully remembered and yet still formative. I sought to create structures that do not recount a story, but evoke it: through trace, shadow, tension, fragment. In this sense my prints are less narratives and more inner landscapes, whose topography cannot be described in the language of chronology but may be felt by those who themselves carry similar fractures and similar traces.

Contemporary art of memory, as the practices of artists such as Kantor, Boltanski, Richter, Kiefer, and Bourgeois demonstrate, abandons the illusion of transparency. The goal is no longer to reconstruct the past “as it really was,” but to show how the past endures in the present: as echo, as specter, as tension between what has been preserved and what has been lost. I consciously situate my cycle within this current – not through imitation, but through a similar striving: to show that memory does not dwell in wholeness but in

the fragment; that the true language of childhood is not story but image – complex, ambiguous, trace-like.

At the same time, this cycle is also a personal gesture of resistance against a world dominated by speed and excess, where forgetting becomes easy, quick, automatic. Work on the matrix is slow work, requiring presence, decision, hesitation. It requires acceptance of error and irreversibility. It also demands attentiveness to what breaks through from beneath the layers, what can no longer be sharpened but still exists as a present absence.

Memory understood in this way – present in philosophy, in art, and in my own experience – finds in printmaking its most appropriate language.

Thus childhood – though past – is not closed. It remains open as a space in which one may seek meaning, form, gesture. My prints are not answers, but questions: who were we before we became who we are? What remains of those first images of the world? Where today, in body and memory, is that gaze, that touch, that silence preserved?

If memory indeed works like a matrix – like a multilayered palimpsest in which nothing is ever completely erased – then perhaps art is a way to approach those deeper layers again. Not in order to reconstruct them, but to activate them. My work is not a return, but a movement forward, an attempt to see how childhood still acts; how – like the first impression on a matrix – it left a trace that will never cease to resonate.

In this way, the cycle becomes not only a personal work with memory, but also a proposal for a visual language in which what is individual intertwines with what is shared and archetypal. The memory-matrix does not close within my own experience, but may open a space for others – for their own recollections, imaginations, and experiences. That is why I treat this project as the beginning of a longer dialogue: between art and memory, between the individual and the community, between the past and what is yet to come. In this sense, childhood – as a source of rhythms, images, and sensibilities – is not a closed stage but a lasting point of reference, opening new creative and interpretative possibilities.

Czarne pokoje
- cykl grafik

Black rooms
- a series of prints

*Dom dzieciństwa nigdy nie kończy się w dzieciństwie
– trwa w nas jak ukryta komnata, do której zawsze wracamy²⁴*

Cykl grafik, nad którym pracowałam przez ostatnie lata, wyrósł z potrzeby zmierzenia się z pamięcią dzieciństwa – nie tą linearną, opowiedzianą w biografii, lecz tą, która powraca fragmentami, obrazami, półcieniami. Każda odbitka jest dla mnie zapisem procesu: nakładania i wymazywania, odsłaniania i zakrywania. Matryca nie pozwala zapomnieć wcześniejszych śladów, tak samo jak pamięć nie daje się oczyścić z tego, co raz zostało w niej zapisane. Obraz nie rodzi się tu jako zamknięta całość, ale jako palimpsest – pole napięć, w którym współlistnieją różne czasy i różne wersje wspomnienia.

Wiele prac zaczyna się od faktury, od ruchu kreski, od ciemnej przestrzeni, która wypełnia kadr niemal całkowicie. *Szum i szelest* czy *Ciemny pokój* to przykłady takich otwarć: obrazów, które nie pokazują jeszcze postaci, lecz raczej samą atmosferę pamięci – jej gęstość, jej niepokój, jej szmer. Dopiero później, w kolejnych grafikach, zaczynają wyłaniać się sylwetki: grupy dzieci jak na fotografii klasowej, twarze, które spoglądają z mroku, albo postacie w półcieniach ogrodu, jak w *Duchu ogrodu*. Te obrazy nigdy nie są jednoznaczne – balansują na granicy rozpoznawalności. To, co mogłoby być sceną zabawy czy rodzinnym wspomnieniem, w moich grafikach nasycą się ciszą i melancholią. Ich szczególną cechą jest spojrzenie – to, że postaci patrzą na nas, widza. Ten moment spotkania buduje napięcie: czujemy się obserwowani przez pamięć, przez echo dawnych twarzy, które wyłaniają się z ciemności.

W niektórych pracach szczególnie ważny jest tytuł, który działa jak podszept pamięci. *Kto tu jest?* uruchamia dziecięcy lęk przed kimś ukrytym

w ciemności, *Sekret* zamyka obraz w intymności niewypowiedzianego, *Nie budź gdy śpisz, nie wywołuj nigdy* brzmi jak zaklęcie chroniące przed obudzeniem widm. Te słowa nie wyjaśniają grafik, ale otwierają je na dodatkowe napięcia. A spojrzenia postaci w tych obrazach wzmacniają poczucie konfrontacji – nie tylko my patrzymy na obraz, ale obraz patrzy na nas, wciągając nas w swoją ciszę.

W miarę jak cykl się rozwijał, obrazy stawały się coraz bardziej nasycone, a jednocześnie coraz mniej uchwytnie. Czasem pojawiała się wyrazista scena, jak w *Ostatnim lecie*, gdzie można dostrzec echo letniego spotkania, ale zaraz potem kształty rozpadały się na fragmenty i plamy. W końcowych pracach – jak *Przemiana* czy *Dzwoniec* – pojawia się poczucie ruchu i przejścia. To nie jest jednak zamknięcie cyklu ani puenta, raczej otwarcie w inną stronę, wskazanie, że pamięć nie kończy się w obrazie, lecz trwa dalej w procesie powrotów.

Patrząc na całość, widzę w tych grafikach mapę dzieciństwa, która nie została narysowana, lecz wytrawiona w warstwach i przesunięciach. Nie jest to mapa do odczytania wprost, ale raczej do przeżycia. Czerń, która dominuje w całym cyklu, działa jak medium pamięci: przechowuje, ukrywa, osłania, a jednocześnie pozwala na chwilowe przeblyski i odsłonięcia.

Właśnie ta czerń prowadzi do tytułu całego cyklu – *Czarne pokoje*. Każda praca jest dla mnie takim pokojem: wnętrzem pamięci, zamkniętym i jednocześnie otwartym na obecność widza. Czerń nie jest w nich pustką, ale przestrzenią, w której zapisują się ślady, gdzie obrazy nie mogą się domknąć. Pokoje dzieciństwa, które powracają w pamięci, nie są jasne ani oczywiste – stają się czarne, obciążone czasem, nasycone ciszą, pełne niewidzialnych warstw. Ich mieszkańcy spoglądają na nas, jakby to oni nas przywoływali, a nie odwrotnie. Każda grafika otwiera więc inną komnatę, a razem tworzą one architekturę pamięci, w której przeszłość i teraźniejszość przenikają się nawzajem. Te pokoje nie mają drzwi prowadzących na zewnątrz – otwierają się wyłącznie do wewnątrz, w stronę pamięci i jej widmowych zapisów.

Nie zależało mi na tworzeniu jednoznacznych obrazów. Ważniejsze było dla mnie, by pozostawić przestrzeń – zarówno dla niedopowiedzenia, jak i dla spojrzenia widza. Chciałam, by każdy mógł odnaleźć w tych grafikach własny ślad: echo własnych wspomnień, własnych lęków, własnych chwil utraconych. Cykl jest więc dla mnie czymś więcej niż serią prac – jest sposobem, w jaki pamięć wciąż na nowo domaga się obrazu, nie po to, by zostać wyjaśnioną, ale by móc być przeżywaną jeszcze raz. I w tym procesie to nie tylko widz ogląda obraz, ale obraz odpowiada spojrzeniem – zwraca się ku nam, byśmy poczuli, że pamięć patrzy także na nas.

*The house of childhood is never finished in childhood
– it endures within us like a hidden chamber to which we always return²³*

The cycle of prints I have been working on over the past years grew out of the need to confront childhood memory – not the linear one, narrated in biography, but the one that returns in fragments, images, half-shadows. Each print is for me a record of a process: of layering and erasing, of revealing and covering. The matrix does not allow the earlier traces to be forgotten, just as memory cannot be cleansed of what has once been inscribed in it. The image is not born here as a closed whole, but as a palimpsest – a field of tensions in which different times and different versions of memory coexist.

Many works begin with texture, with the movement of a line, with a dark space that almost completely fills the frame. *Noise and Rustle* or *Dark Room* are examples of such openings: images that do not yet show figures, but rather the very atmosphere of memory – its density, its unease, its murmur. Only later, in subsequent prints, do silhouettes begin to emerge: groups of children like in a class photograph, faces gazing from the darkness, or figures in the half-shadows of a garden, as in *Spirit of the Garden*. These images are never unambiguous – they balance on the edge of recognizability. What could be a scene of play or a family memory in my prints becomes saturated with silence and melancholy. Their particular feature is the gaze – the fact that the figures look at us, the viewers. This moment of encounter creates tension: we feel observed by memory, by the echo of former faces emerging from the darkness.

In some works the title is especially important, acting like a whisper of memory. *Who is Here?* triggers the childhood fear of someone hidden in the dark, *Secret* encloses the image in the intimacy of the unspoken, *Don't Wake*

Them Up When They're Sleeping, Never Call Them sounds like a spell protecting against the awakening of phantoms. These words do not explain the prints, but open them up to additional tensions. And the gazes of the figures in these works intensify the sense of confrontation – it is not only that we look at the image, but the image looks back at us, drawing us into its silence.

As the cycle developed, the images became more saturated and at the same time less graspable. Sometimes a distinct scene appeared, as in *Last Summer*, where one can glimpse the echo of a summer gathering, but immediately afterwards the shapes disintegrated into fragments and stains. In the final works – such as *Transition* or *Greenfinch* – there arises a sense of movement and passage. Yet this is not the closure of the cycle nor its coda, but rather an opening in another direction, an indication that memory does not end in the image, but continues in the process of returns.

Looking at the whole, I see in these prints a map of childhood that has not been drawn, but etched in layers and displacements. It is not a map to be read directly, but rather to be experienced. The black that dominates the entire cycle acts as the medium of memory: it preserves, conceals, protects, and at the same time allows for fleeting flashes and unveilings.

It is precisely this blackness that leads to the title of the entire cycle – *Black Rooms*. Each work is for me such a room: an interior of memory, closed and at the same time open to the presence of the viewer. In them black is not emptiness, but a space where traces are inscribed, where images cannot close. The rooms of childhood that return in memory are not bright or obvious – they become black, burdened with time, saturated with silence, full of invisible layers. Their inhabitants gaze at us, as if they were summoning us, and not the other way around. Each print thus opens a different chamber, and together they form an architecture of memory in which past and present permeate one another. These rooms have no doors leading outside – they open only inward, toward memory and its spectral inscriptions.

I was not concerned with creating unambiguous images. More important for me was to leave space – both for understatement and for the viewer's gaze. I wanted each person to be able to find in these prints their own trace: the echo of their own memories, their own fears, their own lost moments. The cycle is therefore for me something more than a series of works – it is the way in which memory demands an image again and again, not in order to be explained, but to be experienced once more. And in this process it is not only the viewer who looks at the image, but the image that answers with a gaze – it turns toward us so that we may feel that memory also looks at us.

Szum i szelest
Noise and rustle

50 × 40 cm

wklęśtodruk
intaglio

2024



Ciemny pokój
Dark room

50 × 40 cm

wklęśtodruk
intaglio

2024



Big furry

50 × 40 cm

wkłęsłodruk
intaglio

2024



Duch ogrodu
Spirit of the garden

40 × 30 cm

wklęśtodruk
intaglio

2020



Kto tu jest?
Who is here?

50 × 40 cm

wklęśtodruk
intaglio

2021



Ostatnie lato
Last summer

50 × 40 cm

wklęśtodruk
intaglio

2024

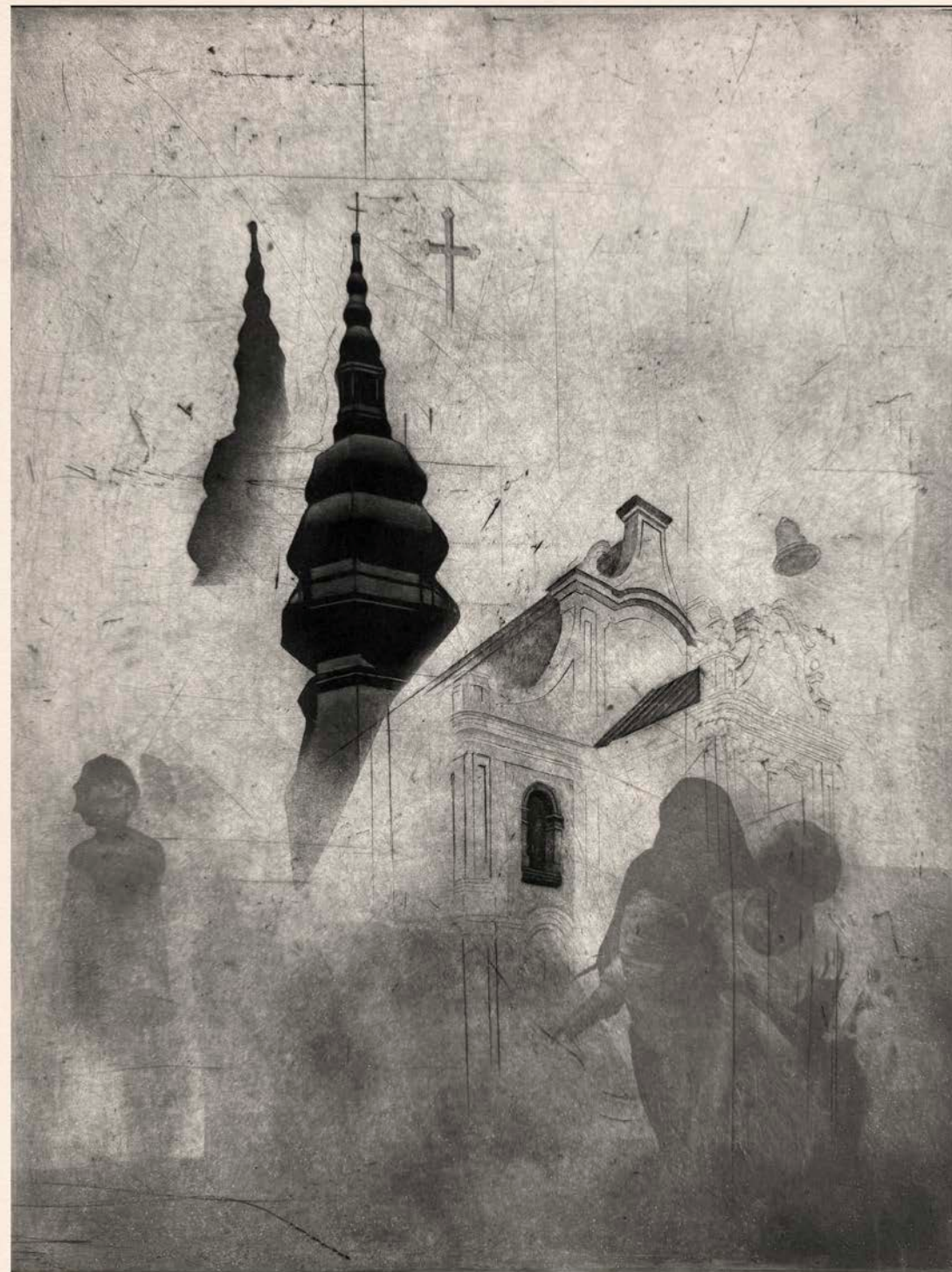


Echo

50 × 40 cm

wkłęśtodruk
intaglio

2025



Czerwiec
June

50 × 40 cm

wklęśtodruk
intaglio

2025



**Nie budź gdy śpią,
nie wywołuj nigdy**

Don't wake them up when
they're sleeping,
never call them

50 × 40 cm

wkłęśłodruk
intaglio

2022-2025



Sekret
Secret

50 × 40 cm

wklęśtodruk
intaglio

2023-2025

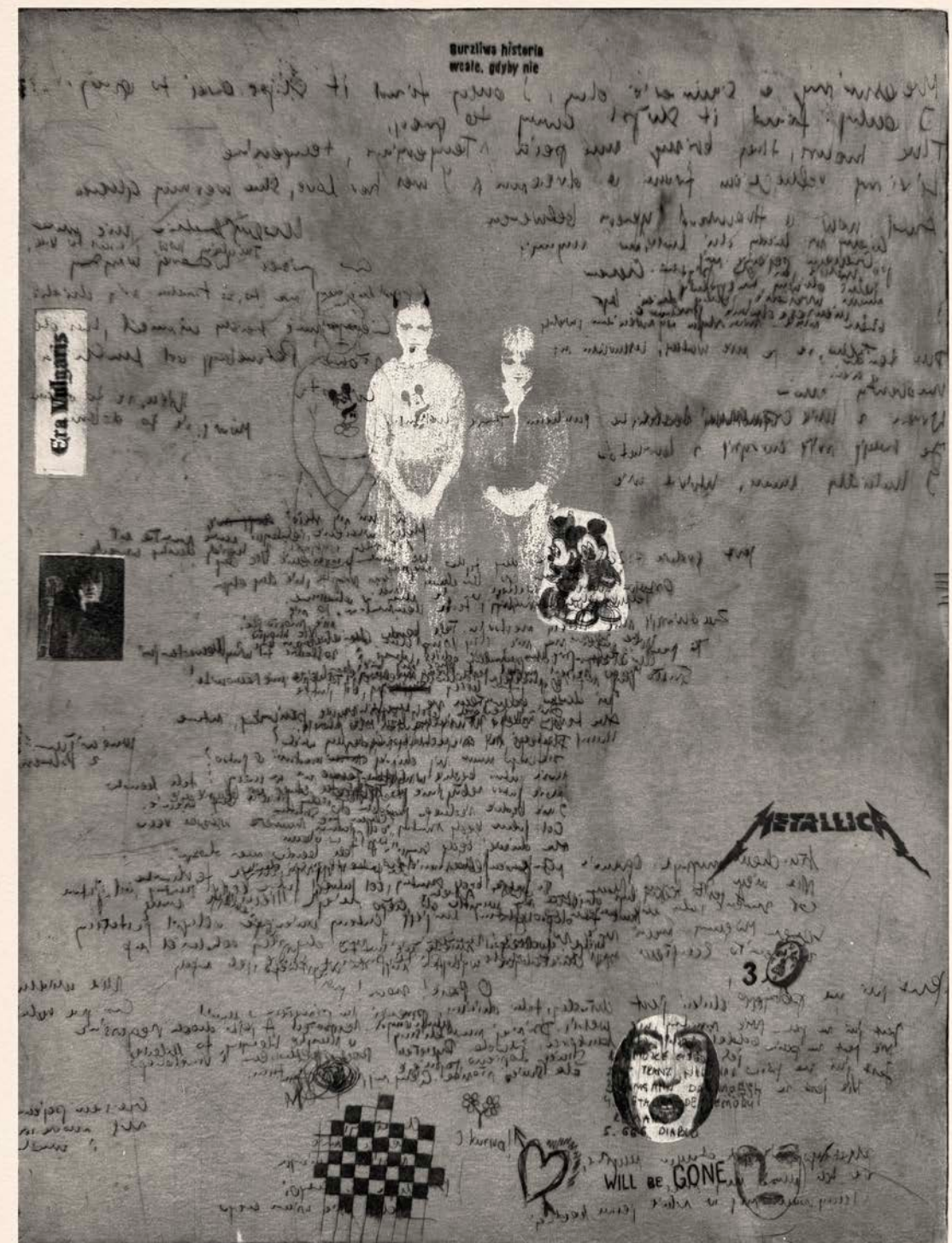


Bravo Girls!

50 x 40 cm

wkleśtodruk
intaglio

2024

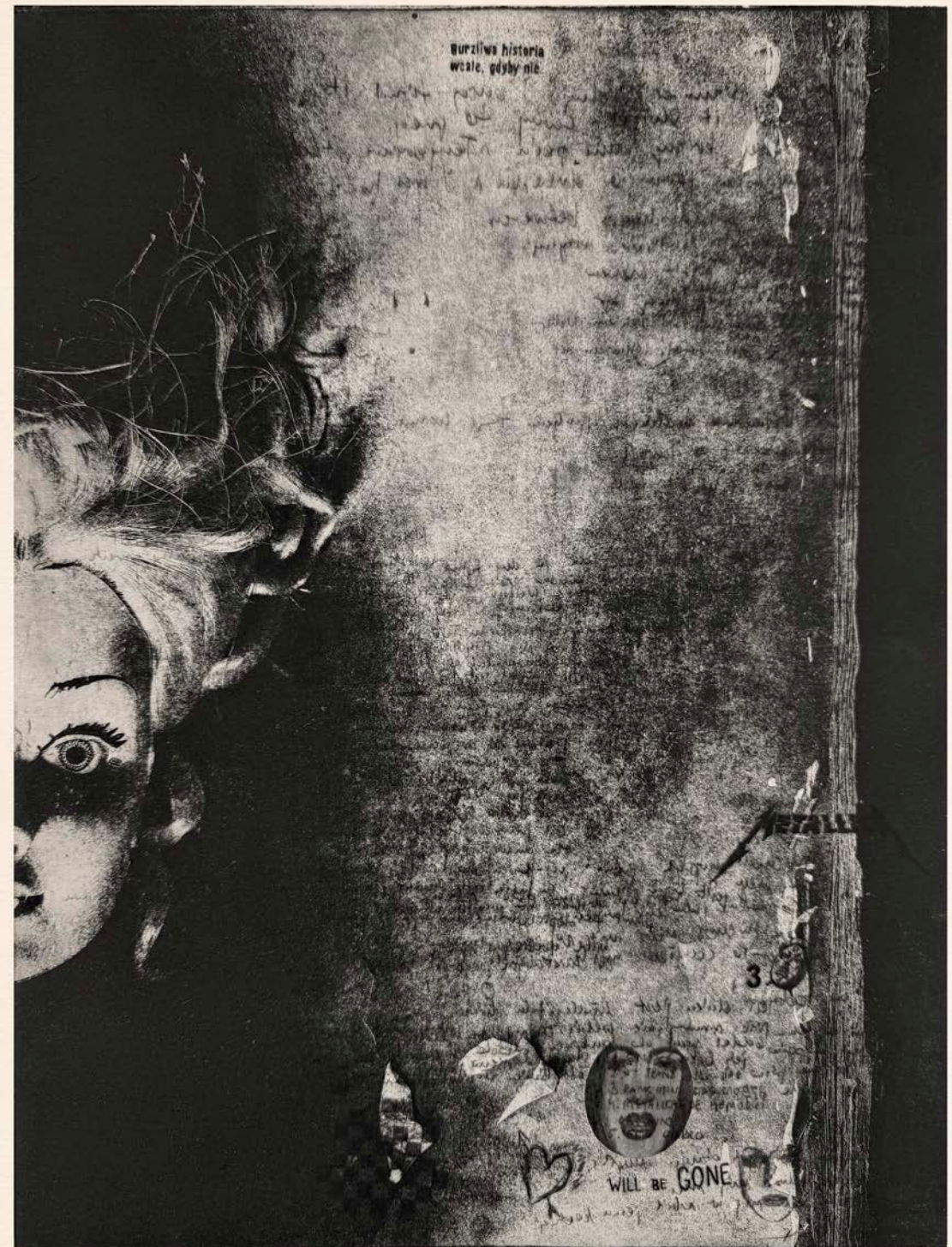


Plastic dramatic

50 × 40 cm

wkłęsłodruk
intaglio

2024



Przemiana
Transition

50 × 40 cm

wklęśtodruk
intaglio

2024



Dzwoniec
Greenfinch

50 × 40 cm

wklęśtodruk
intaglio

2025



Przypisy / Bibliografia
Footnotes / Bibliography

Przypisy / Footnotes

- ¹O. Pavel, *Śmierć pięknych saren*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1976, s. 109.
- ²E. Husserl, *Wykłady z fenomenologii wewnętrznej świadomości czasu*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1989, s. 37.
- ³Tamże., s. 44-45.
- ⁴Tamże., s. 37-39.
- ⁵Tamże., s. 19.
- ⁶M. Heidegger, *Bycie i czas*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1994, s. 477.
- ⁷Tamże., s. 192.
- ⁸M. Poprzęcka, *Impas. Opór, utrata, niemoc, sztuka*, fundacja terytoria książki, Gdańsk 2020, s. 97.
- ⁹A. Tarkowski, *Czas utrwalony*, Świat Literacki, Izabelin 2007, s. 20.
- ¹⁰Tamże., s. 20.
- ¹¹Tamże., s. 30.
- ¹²Tamże., s. 30.
- ¹³W. Benjamin, *Pasaże*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2015, s. 521.
- ¹⁴W. Benjamin, *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej* W: W. Benjamin, *Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*, wybór i oprac. H. Orłowski, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1996.
- ¹⁵G. Bachelard, *Poetyka marzenia*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 1998, s. 156.
- ¹⁶Tamże., s. 200-235.
- ¹⁷Tamże., 74-76.
- ¹⁸M. Ernst, cyt. za: [<https://niezlasztuka.net/o-sztuce/kolaz-frotaz-max-ernst-innowato-rem-w-sztuce/>], dostęp: 20.08.2025
- ¹⁹A. Warburg, *Atlas obrazów Mnemosyne*, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2015.
- ²⁰W. Benjamin, *Pasaże*, s. 461.
- ²¹W. Bałus, *Mundus melancholicus. Melancholiczny świat w zwierciadle sztuki*, Universitas, Kraków 1996, s. 45.
- ²²Tamże., s. 46
- ²³M. Bieńczyk, Melancholia. *O tych, co nigdy nie odnajdą straty*, Świat Książki, Warszawa 2012.
- ²⁴Gaston Bachelard, *Poetyka przestrzeni*, tłum. Henryk Chudak, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1975, s. 31.

Bibliografia / Bibliography

Bachelard G., *Poetyka marzenia*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 1998.

Bałus W., *Mundus melancholicus. Melancholiczny świat w zwierciadle sztuki*, Universitas, Kraków 1996.

Benjamin W., *Aniol historii. Eseje, szkice, fragmenty, wybór i oprac.* H. Orłowski, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1996.

Benjamin W., *Pasaże*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2015.

Bieńczyk M., *Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdą straty*, Świat Książki, Warszawa 2012.

Didi-Huberman G., *Atlas albo radosna wiedza podszyta niepokojem*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2020.

Ernst M., cyt. za: [<https://niezlasztuka.net/o-sztuce/kolaz-frotaz-max-ernst-innowatorem-w-sztuce/>], dostęp: 20.08.2025

Heidegger M., *Bycie i czas*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1994.

Husserl E., *Wykłady z fenomenologii wewnętrznej świadomości czasu*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1989.

Pavel O., *Śmierć pięknych saren*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1976.

Poprzęcka M., *Impas. Opór, utrata, niemoc, sztuka*, fundacja terytoria książki, Gdańsk 2020.

Tarkowski A., *Czas utrwalaony*, Świat Literacki, Izabelin 2007.

Gaston Bachelard, *Poetyka przestrzeni*, tłum. Henryk Chudak, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1975, s. 31.