





# kinoMANUAL



Bliska mi osoba spytała ostatnio, po co komu animacja abstrakcyjna. Kto to ogląda? Pytaniu towarzyszyło ukryte założenie, powszechnie spotykane, że sztuka abstrakcyjna w ogóle jest nie tylko trudna, ale i nudna. Moja odpowiedź zadowoliła ją umiarkowanie („wiesz, niektórzy mają estetyczną potrzebę zwyczajnego pogapienia się na nieznaczące za wiele obrazy, poruszające się rytmicznie, w takt równie minimalistycznej muzyki...”), co po raz któryś uświadomiło mi problem, jaki wielu ma ze sztuką abstrakcyjną.

Abstrakcja jest trudna – często przeintelektualizowana: trudno zobaczyć w obrazie to, co znaczy, zanim nie przeczyta się komentarza (odautorskiego, krytycznego). Często jest wymagająca – nie każdemu chce się śledzić zawiłe peregrynacje i sublimacje formy, dodatkowo bez gwarancji ostatecznej epifanii (w rodzaju kwadratowości samej w sobie).

A close friend of mine has asked me recently why anyone would want to watch abstract animation. Who needs it? Underlying the question was the implicit yet common assumption that abstract art is generally not only difficult but also boring. My answer satisfied her moderately (“You know, some people feel an aesthetic need to just stare at images that have no deeper meaning and just move rhythmically to the beat of minimal music...”), which made me realise for the umpteenth time the problem many have people with abstract art.

Abstraction is often difficult and often over-intellectualised – it is hard to figure out its meaning without reading the artist statement or critical commentary. It may be demanding, as not everyone wants to follow the intricate wanderings of the mind and sublimations of the form, with no guarantee of an epiphany at the end. It is therefore hermetic and not for everyone



Abstrakcja jest więc hermetyczna – nie dla każdego – i nie ma w tym nic złego, że nie przepadasz za abstrakcją (niezrozumiałość abstrakcji często skutkuje reakcją obronną w rodzaju „nawet dziecko/małpa/ja to potrafi/ę”).

Abstrakcja jest stała, ogólna, idealna, konceptualna. Abstrakcja to stagnacja form, w dodatku możliwie najdalej wysublimowanych, jak najbardziej wyabstrahowanych z tego, co przypadkowe, a przede wszystkim zmienne (już wg starożytnych filozofów to, co zmienne, było mniej doskonałe i niemożliwe do pełnego, prawdziwego, a przez to jedynie wartościowego poznania).

*Last but not least*, abstrakcja jest totalitarna i autorytarna – bywa dyktaturą geometrii – nierzadko przemocą sprowadza różność do jedności.

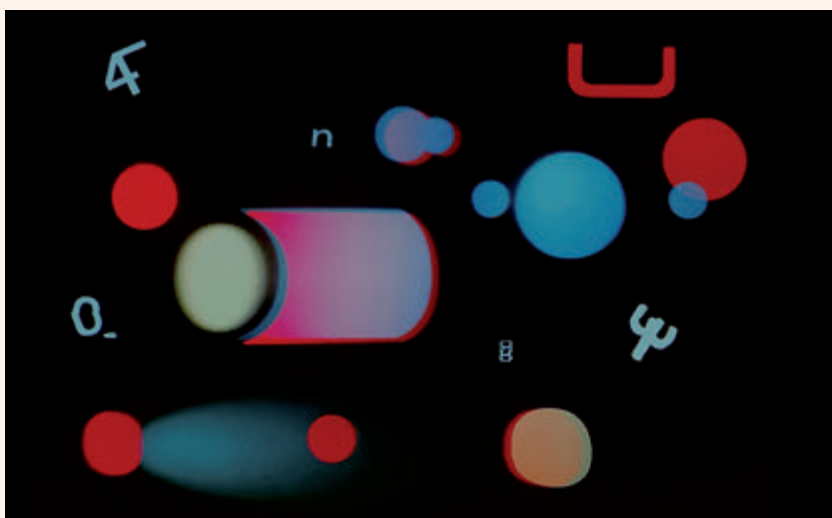
Ruch z kolei to dynamika, zmiana – nigdy nie jest nudny, przynajmniej w teorii (praktyka zweryfikowała tę hipotezę na przykładzie Marcela Duchampa, który w latach dwudziestych i trzydziestych ubiegłego

– and there is nothing wrong with not liking abstraction (the incomprehensibility of abstraction often results in defensive reactions along the lines of “even a child/monkey/myself could paint that”).

Abstraction is permanent, general, ideal and conceptual. It is a stagnation of forms, which are additionally as sublime and as abstracted from the accidental – and, above all, from the changeable – as possible (ancient philosophers claimed that that which is changeable is less perfect and impossible to fully and truly know, which is the only worthwhile form of knowledge).

Last but not least, abstraction is totalitarian and authoritarian – it can be a dictatorship of geometry, often violently reducing diversity to unity.

Movement, on the other hand, is about dynamism, change – it is never boring, at least in theory (practice verified this hypothesis, for example when Marcel Duchamp tried to sell his optical play toys in the 1920s and 1930s, which ended in a commercial flop due to no demand).



wieku poniósł rynkową klępkę na sprzedaży autorskich, kinetycznych *optical toys*, na które, wbrew jego oczekiwaniom, nie było popytu).

Ruch to zagadka – jest trudny do uchwycenia, jakby nasz aparat percepcyjno-intelektualny za nim nie nadążał; na pewno niemożliwy jako abstrakcyjny, bez nośnika, medium, które czyniłoby go widocznym, niemożliwy bez konkretnego przedmiotu, który się porusza<sup>1</sup> (starożytni uznali ruch za nieistniejący, właśnie z powodu jego wykraczania poza nasze możliwości postrzegania i pojmowania). Dalej – ruch jest względny, zależny od punktu siedzenia (układu odniesienia), określającego jego zachodzenie, prędkość, kierunek.

Wydawać by się więc mogło, że próba połączenia tak odmiennych abstrakcji i ruchu skazana jest na niepowodzenie. Jak zatem udało się to duetowi kinoMANUAL i skąd atrakcyjność *StillFrame Cinema* (28.) oraz wytwarzanych w tej animacyjnej manufakturze artefaktów?

Działania kinoMANUAL czerpią z wielu tradycji, a bazują na kilku składowych: optymalnym połączeniu ww. ruchu i abstrakcji (animacja eksperymentalna), na wykorzystaniu światła jako podstawowego medium kreacji (*light art*) oraz dźwięku jako elementu łączącego wyżej wymienione.

Podczas gdy w czystej abstrakcji wieje sterylną nudą, w animacji

<sup>1</sup> Na tak perwersyjny pomysł – istnienia, więcej, bo możliwości obserwacji „czystego ruchu” – wpadli na początku dwudziestego wieku psychologowie Gestalt – w 1912 Max Wertheimer opisał po raz pierwszy doświadczenie ruchu bez poruszającego się przedmiotu. Niestety to, co udało mu się trochę przypadkowo „odkryć”, wkrótce okazało się usterką naszej percepcji, spowodowaną zjawiskiem tzw. powidoku ruchu.

Movement is an enigma – it is difficult to grasp, as if our perceptual-cognitive apparatus was unable to keep up with it; it is certainly impossible as an abstract concept, without a medium that would make it visible, without a concrete object that moves<sup>1</sup> (the ancients considered movement to be non-existent, precisely because it goes beyond our capacity to perceive and comprehend it). Further – movement is relative, depending on the point of view (reference system), which determines its occurrence, speed, direction.

It would seem, then, that an attempt to combine notions as disparate as abstraction and movement is doomed to failure. How, then, has the kinoMANUAL duo succeeded in doing so, and what is the source of the appeal of *StillFrame Cinema* (28.) and various artefacts produced by this animation workshop?

kinoMANUAL's activities draw on many traditions and comprise several components: the optimal combination of the aforementioned movement and abstraction (experimental animation), the use of light as the primary medium of creation (*light art*) and of sound as the connecting element.

While pure abstraction is sterile boredom, abstract animation, infused with movement and sound, is a source of sheer fun and pleasure. This form of animation uses an inexhaustible arsenal of stimuli

<sup>1</sup> At the beginning of the 20<sup>th</sup> century, Gestalt psychologists came up with the perverse idea of the existence, or even the possibility of observing, of “pure movement.” In 1912, Max Wertheimer first described the experience of movement without a moving object. Unfortunately, what he managed to “discover” somewhat accidentally soon turned out to be a defect of perception, caused by the phenomenon of the so-called afterimage of movement.

abstrakcyjnej, zainfekowanej ruchem i dźwiękiem, zabawa i przyjemność są gwarantowane. Taka animacja wykorzystuje niewyczerpany arsenał bodźców (nie tylko wizualnych – również motorycznych, dotykowych, dźwiękowych, zapachowych itd.), na które wystawia się naszą percepcję. Narzekamy na ich nadmiar, na ich przyspieszenie, ale upojnie jest nieraz stracić głowę w kontrolowanym zawrocie fundowanym nam przez sztukę ruchomego obrazu. Oj, potrzebujemy czasami tej pozornej/chwilowej utraty kontroli w naszej *control freak* egzystencji. Podobają nam się to tymczasowe zawieszenie, skołowacenie, tj. sytuacja, gdy człowiek – pod wpływem ekstremaalnych bodźców (np. typowo dziecięcej, maniackalnej zabawy w kręcenie się w kółko lub hipnotycznego seansu animacji abstrakcyjnej) – popada w przyjemne oszołomienie. Roger Caillois stan ten opisał jako *ilinx*: „mamy tu do czynienia z próbą chwilowego unicestwienia stabilności odbioru i narzucenia świadomości swego rodzaju rozkosznej paniki [...] by uczestnik osiągnął swego rodzaju spazm, trans lub upojenia, wobec których rzeczywistość nagle traci swe prawa”<sup>2</sup>. A jednym ze sprawdzonych sposobów wywołania oszołomienia jest tzw. percepcja kalejdoskopowa – strategia obecna m.in. w filmach *sci-fi*, w filmie i animacji eksperymentalnej czy abstrakcyjnej, w sztuce kinetycznej czy op-art<sup>3</sup>. Ruch wnosi do abstrakcji zabawę, życie i spontaniczne dzieje się.

2 R. Caillois, *Żywioł i ład*, tłum. A. Tatariewicz, 1973, s. 325, 308 i in.

3 Por. S. Bukatman, *Odlot doskonali: efekty specjalne a percepcja kalejdoskopowa*, tłum. E. Stawowczyk, w: *Widzieć, myśleć, być. Technologie mediów*, pod red. A. Gwóźdź, 2001, s. 407 i in.

(not only visual – also motor, tactile, auditory, olfactory, etc.) affecting our perception. Although some may complain about their excess or speed, it is intoxicating to give in to a controlled vertigo caused by the art of the moving image. Indeed, we sometimes need this apparent/momentary loss of control in our control freak existence. We like this temporary limbo state, this confusion when, under the influence of extraordinary stimuli (e.g. the childish, manic game of spinning in circles or a hypnotic session of abstract animation), we become pleasantly dazed. Roger Caillois described this state as *ilinx*: “an attempt to momentarily destroy the stability of perception and inflict a kind of voluptuous panic upon an otherwise lucid mind. [...] it is a question of surrendering to a kind of spasm, seizure, or shock which destroys reality with sovereign brusqueness”<sup>2</sup>. One sure way of inducing such bewilderment is the so-called kaleidoscopic perception – a strategy used in *sci-fi* films, experimental or abstract video and animation, kinetic art or op-art, among others<sup>3</sup>. Movement brings playfulness, life and spontaneous happening to abstraction.

Movement is anarchy – change that is at most partially predictable, at least in democracy. In kinoMANUAL’s animations and clips, figures (including human figures) often perform automatic, mesmerising, repetitive, sometimes uncoordinated movements that subconsciously take hold of our attention.

2 R. Caillois, *Man, Play and Games*, trans. M. Barash, Chicago, 2001, p. 23.

3 cf. S. Bukatman, *The Ultimate Trip: Special Effects and Kaleidoscopic Perception*, in idem, *Matters of Gravity: Special Effects and Superman in the 20th Century*, Durham, 2003.



Ruch to anarchia – co najwyżej w części przewidywalna zmiana, co najmniej demokracja – w animacjach i klipach kinoMANUAL figury (również ludzkie) często wykonują automatyczne, hipnotyzujące, powtarzalne, nieraz nieskoordynowane ruchy, które podświadomie anektują naszą uwagę.

Wreszcie – ruchu nie trzeba objaśniać, niczego nie trzeba się tu uczyć – ruch jest spontaniczny, naturalny; ruch to ciekawość, bycie w drodze, zaangażowanie. I fajnie jest się czasem „pobrudzić” – bezpośrednio zaangażować swoje ciało, manualne zdolności, pomacać materiał, doświadczać bez (intelektualnego) dystansu.

Historia sztuki, która światłem posługuje się jako podstawowym medium do wywoływania dodatkowych doświadczeń estetycznych (kontrastów i powidoków barwnych, iluzji, ruchu, głębi, kształtu, gry cieni itd.), sięga co najmniej renesansu.

Po pierwsze, nie ma widzenia bez światła – ludzka percepcja wizualna polega na rejestracji rozmaitych projekcji światła, które częściowo się rozprasza, a – rzucone na rzecz – jest pochłaniane, częściowo odbijane i następnie kodowane przez nasze fotoreceptory. W twórczości kinoMANUAL efekt projekcji światła zostaje zdublowany przez wykorzystywane (także konstruowane) przez nich projektory różnego typu, co wpisuje ich w analogową tradycję nowożytnych spektakli audio-video (Athanasius Kircher, Giambattista della Porta i in.), sięgając „głębokiej historii” mediów<sup>4</sup>.

4 Por. S. Zielinski, *Archeologia mediów: o głębokim czasie technicznie zapośredniczonego słuchania i widzenia*, tłum. K. Krzemieniowa, 2010.

Finally – movement needs no explanation, nothing needs to be learned here. Movement is spontaneous, natural; movement is about curiosity, being on the go, involvement. It is fun to “get dirty” sometimes – to directly engage your body, your manual skills, to tinker with the material, to experience with no (intellectual) distance.

The history of art that uses light as a primary medium to evoke additional aesthetic experiences (colour contrasts and afterimages, illusion, movement, depth, shape, chiaroscuro, etc.) goes back at least to the Renaissance.

First of all, there can be no seeing without light – human visual perception is based on the registration of various projections of light, which is partly diffracted and – when projected onto a thing – partly absorbed and partly reflected, and then encoded by our photoreceptors. In kinoMANUAL’s work, the effect of light projection is strengthened by the various types of projectors they use (and construct), which places them in the analogue tradition of modern audiovisual performances (Athanasius Kircher, Giambattista della Porta and others), reaching back into the “deep history” of media<sup>4</sup>.

Importantly, unlike the classics: Dan Flavin, Robert Irvin and other light artists who trapped light, enclosed it in tubes of neon or plexiboxes, kinoMANUAL uses light in motion, which is more natural, because light is movement, it is a wave/vibration/radiation of different frequencies.

4 cf. S. Zielinski, *Deep Time of the Media. Toward an Archaeology of Hearing and Seeing by Technical Means*, MIT Press, 2006.

Poza tym kinoMANUAL posługują się światłem w ruchu – nie jak u klasyków: Dana Flavina, Roberta Irvina i innych lightartystów, którzy światło usidlili, zamknęli w rurkach neonów czy pleksiboksach – bardziej naturalnym, bo przecież światło to ruch, to fala/drganie/promieniowanie o różnych częstotliwościach.

Dalej – bliska im jest tradycja i eksperymenty (próby przełożenia obrazu na dźwięk i odwrotnie) sztuki awangardowej spod znaku *kinetic art* (Marcel Duchamp, László Moholy-Nagy i in.) i *seeing sound* czy *visual music*, zwanej też *cinematic abstraction* czy *optical poetry* (Oskar Fischinger, Len Lye, Mary Ellen Bute, u której pierwsze kroki stawiał Norman McLaren itd.). Wreszcie – kinoMANUAL to także performanse i koncerty, w których warstwa audio wtapia się synestetycznie w abstrakcję, ruch i światło (por. GRAV, tj. Groupe de Recherche d'Art Visuel, działająca w Europie w latach 1960-68), jak i *found-footage*, załoopowane obrazy i dźwięki, projektowane do muzyki granej na żywo, immersyjne dyskoteki czy spektakle audio-video (działania popularne w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych ubiegłego wieku – por. performanse Single Wing Turquoise Bird czy lansowane przez Gene'a Youngblooda akcje spod znaku *expanded cinema* w Ameryce albo video sztuka Instytutu Prometheus z byłego Związku Radzieckiego).

KinoMANUAL to animacja abstrakcyjna, historia projekcji świetlnych, artystycznych eksperymentów obraz-dźwięk, sztuka kinetyczna, a obok tego pochwała analogu i rzemieślniczego *handmade* oraz estetyka usterki, pomyłki i przypadku. Piękno i ułomność materii (organicznej i nie-

Further – they are close to the tradition and experiments (attempts to translate images into sound and vice versa) of avant-garde kinetic art (Marcel Duchamp, László Moholy-Nagy and others), seeing sound or visual music, also known as cinematic abstraction or optical poetry (Oskar Fischinger, Len Lye, Mary Ellen Bute, with whom Norman McLaren took his first steps, etc.). Finally, kinoMANUAL does performances and concerts in which the audio layer synesthetically blends with abstraction, movement and light (cf. GRAV, i.e. Groupe de Recherche d'Art Visuel, active in Europe in 1960–68), as well as with found-footage, looped images and sounds created for live music events, immersive discos or audiovisual performances (popular especially in the 1960s and 1970s – cf. the Single Wing Turquoise Bird performances, *expanded cinema* actions promoted by Gene Youngblood in America or the video art of the Prometheus Institute in the former Soviet Union).

KinoMANUAL is abstract animation, a history of light projections, artistic experiments with image and sound, kinetic art. It is a tribute to analogue and handmade creations, and an aesthetic of fault, error and chance. It is about the beauty and frailty of matter (organic and inorganic), kineticism and inertia, movement and suspension.

In many kinoMANUAL animations (*Kajtek (20.)*), the abstract is brought to life and freely harmonised with the figurative, the organic and the musical. A democracy of points, lines and shapes, forms, textures, colours, etc. reigns here. These simple elements, coupled with more or less simplified or



organicznej), kinetyczność i bezwład, ruch i zawieszenie.

W wielu animacjach kinoMANUAL (*Kajtek* (20.)) to, co abstrakcyjne, zostaje ożywione i swobodnie zharmonizowane z tym, co figuratywne, organiczne i muzyczne. Panuje tu demokracja punktów, linii i kształtów, form, faktur, kolorów itp. Wspomniane proste elementy, jak i mniej lub bardziej uproszczone czy schematyczne postacie – złożone z kresek, kółek, trójkątów, ale i bardziej obłe, amorficzne – p o z o s t a j ą w r u c h u, zajęte rutynowymi czynnościami, utrzymując swój świat przy życiu, w harmonii i krytej równowadze. Niestrudzone maszynistki i maszyniści kinoMANUALowego mikrokosmosu. Ich zautomatyzowane gesty uprzytomniają jeszcze jeden paradoks ruchu i animacji: w ludzkiej perspektywie, tj. z punktu widzenia ludzkiego układu wzrokowego, coś takiego jak ruch nie istnieje – ludzkie widzenie to „still frames cinema”; wrażenie ciągłości czy płynności ruchu to kolejna ergonomiczna sztuczka naszego mózgu, który przy optymalnej dla niego prędkości rejestrowanych przez siatkówkę stop-klatek (pojedynczych ujęć nieruchomego dla niej przedmiotu), a także zjawisku powidoku ruchu (tj. nakładania się czy przechowywania uprzedniego obrazu siatkówkowego w trakcie rejestracji aktualnego) wytwarza iluzję ruchu, który staje się widzialną rzeczywistością.

W mikroskopowej kinoMANUALowej wizji podglądamy komórki czy wycinki kosmosu, które niestrudzenie, bez początku i bez końca transformują materię (*Restless Cinema*). W tym animacyjnym perpetuum mobile niczego nie brakuje i niczego nie zbywa – jak w klasycznej

schematic figures – made up of lines, circles, triangles, but sometimes more rounded, amorphous ones – a r e i n c o n s t a n t m o t i o n, busy with their routine activities, keeping their world alive, in harmony and in implicit balance. They are the indefatigable machinists of the kinoMANUAL microcosm. Their robotic gestures make us aware of yet another paradox of movement and animation: in the human perspective, i.e. from the point of view of the human visual system, there is no such thing as movement – human vision is a “still frames cinema.” The impression of continuity or fluidity of movement is yet another ergonomic trick of our brain, which, with the optimum speed of stop-frames registered by the retina (single shots of an object that seems immobile) together with the phenomenon of the afterimage of movement (i.e. the overlapping or storage of a previous image on the retina while the current one is being registered), creates the illusion of movement, which becomes visible reality.

In the microscopic kinoMANUAL vision, we peep at the cells or slices of the cosmos that tirelessly and endlessly transform matter (*Restless Cinema*). In this perpetual animation machine, nothing is missing or redundant – as in the classic definition of perfect art in the Renaissance. It seems that any interference, removal of an element or disruption of the repetitive movements would condemn this perfect mechanism to a microcosmic apocalypse.

Moving abstraction as kinoMANUAL sees it is not boring – it is accompanied by an open-ended narrative, driven by the laissez-faire



definicji doskonałej sztuki w renesansie: wydaje się, że jakakolwiek ingerencja, usunięcie elementu czy zaburzenie powtarzalnych ruchów skazałoby ten perfekcyjny mechanizm na mikrokosmiczną apokalipsę.

Ruchoma abstrakcja w wydaniu kinoMANUAL nie jest nudna – towarzyszy jej otwarta narracja, napędzana leseferyzmem materii – kinoMANUALowi twórcy pozwalają materii rozpadać się i składać po swojemu w nieoczekiwanych odsłonach. Siła sztuki abstrakcyjnej w ogóle tkwi w przebłyskach/mających objawieniach, gdy anonimowa linia staje się na moment drogą, choć może też linią horyzontu lub włosem. Dlatego 25/25 (22.) automatycznie odpala ludzką skłonność do (d)opowiadania sobie historii, których bohater(k)ami w kolejnych odcinkach są podróżujące między klatkami dźwięki i uproszczone obrazy/znaki, pozostawiając miejsce dla wolnych skojarzeń i fantazji. Abstrakcyjna animacja domaga się (mniej lub bardziej konsekwentnej) narracji. Narracji, którą trudno sterować, zaskakującej, choć zakończonej spotkaniem abstrakcyjnych aktorek i aktorów w ostatniej scenie. Syntezatorowa warstwa dźwiękowa, zharmonizowana z wizualną, to majstersztyk – przypadkowe, wyabstrahowane z kontekstu, atomowe dźwięki czy odgłosy też są abstrakcyjne; dopiero w połączeniu z obrazem zaczynają znaczyć czy mieć sens, tworząc podstawy pod specyficzny alfabet i kod wizualno-dźwiękowy (jak w fenomenalnej *Synesthetic Library* Carrie C. Firman). Podobnie jest w przypadku znalezionych w naturze, organicznych „gotowców”, tj. rozmaitych roślinnych czy owadzych schematów (*Bittersweet Rhythms*, (23.),

nature of matter. The kinoMANUAL artists allow matter to disintegrate and reassemble itself in its own way in unexpected guises. The power of abstract art in general lies in the small glimpses/revelations when an anonymous line momentarily becomes a road, though perhaps it is a horizon line or a hair? This is why 25/25 (22.) automatically triggers the human tendency to tell ourselves stories, whose protagonists in subsequent episodes are sounds and simplified images/characters travelling between frames, leaving room for free associations and fantasy. Abstract animation demands a (more or less consistent) narrative. A narrative that is difficult to steer, surprising, but ending with the meeting of the abstract actresses and actors in the last scene. The synthesised sound layer, harmonised with the visual, is a masterstroke – random, atomic sounds or noises, abstracted from their context, are also abstract; it is only when combined with the image that they begin to signify or make sense, forming the basis for a specific alphabet and audiovisual code (as in Carrie C. Firman’s phenomenal *Synesthetic Library*). The same is true of organic “readymades” found in nature, i.e. various plant or insect patterns (*Bittersweet Rhythms* (23.), or *Lotto VV*), taken out of context (a meadow, a swarm, etc.), acquiring a rhythm in animations, music videos or audio-visual trailers for various publications and cultural events.

The multifaceted picture of kinoMANUAL’s work and activity is complemented by numerous animation workshops and the *StillFrame Cinema* project (28.) (formerly the *Pocket Cinema* series), as well as periodically played/designed au-

czy Lotto VV), wyjętych z kontekstu (łaki, roju itd.), nabierających rytmu w animacjach, teledyskach czy wizualno-dźwiękowych trailerach do rozmaitych wydawnictw i wydarzeń kulturalnych.

Wieloraki obraz twórczości i aktywności kinoMANUAL dopełniają liczne warsztaty animacyjne i projekt *StillFrame Cinema* (28.) (wcześniej seria *Pocket Cinema*) czy odgrywane/projektowane co jakiś czas performanse audiowizualne, w tym ze współtworzonym przez Maćka Bączyka i Macieja Polaka zespołem PinPark (15.) czy z innymi zaprzyjaźnionymi osobami. Pominąwszy kontekst historyczny, aktualnie sytuuje to kinoMANUAL w szeroko zakrojonym artystyczno-naukowym projekcie *expanded animation*.



A wyjątkowa wartość kinoMANUALowych animacji wynika z co najmniej dwóch przyczyn: atrakcyjności ruchu i tej formy ekspresji, jaką jest animacja audio-video i sztuka kinetyczna, oraz z kongenialności pary twórców (tego, jak się wzajemnie uzupełniają w obszarze zainteresowań, temperamentów, umiejętności, oczekiwań i celów).

Pierwsza przyczyna jest bardziej obiektywnej czy ewolucyjnej natury: ruch jest najbardziej podstawowym, w sensie pierwotnym, bodźcem wizualnym, który zajmuje, wręcz uderza naszą percepcję<sup>5</sup>. Można powiedzieć, że sztuka z wykorzystaniem ruchu z natury skazana jest na uwagę odbiorców.

Po drugie, wyjątkowość poczynań kinoMANUAL tkwi w tytułowym

diowizual performances, including those created with the PinPark band (15.) (Maciek Bączyk, Maciej Polak) or with other friends. Leaving aside the historical context, this currently situates kinoMANUAL within the broad artistic and scientific project of expanded animation.

The uniqueness of the kinoMANUAL animations is due to at least two reasons: the attractiveness of movement expressed as audiovisual animation and kinetic art, and the congeniality of the duo of creators (how they complement each other in terms of their interests, temperaments, skills, expectations and goals).

The first reason is of a more objective or evolutionary nature: movement is the most basic (in its primary sense) visual stimulus that occupies, even strikes our perception.<sup>5</sup> Presumably, art that uses movement is inherently bound to attract the attention of its audience.

Secondly, the uniqueness of kinoMANUAL's endeavours lies in the eponymous fusion of divergent aesthetics: abstraction and movement, as well as the individual sensibilities of Agnieszka and Maciek, who have succeeded in combining the two phenomena in a soundtracked abstract animation.

The theme of **the harmony of opposites** was exhausted more than two and a half thousand years ago by a certain Heraclitus of Ephesus, by many and for various reasons rather deservedly nicknamed "the dark one." His vision of a cosmos (or perhaps chaos) in which everything

<sup>5</sup> Możemy nie wiedzieć, co widzimy, ale wiemy, że to niewiadome coś się porusza – rozpoznanie to dalszy etap percepcji; oko/mózg wzrokowy chce, musi się dowiedzieć więcej (co się porusza, jak, dokąd itd.).

<sup>5</sup> We may not know what we see, but we know that this unknowable something is moving – recognition is a further stage of perception; the eye/visual brain wants and needs to know more (what is moving, how, where, etc.).

zgraniu rozbieżnych estetyk: abstrakcji i ruchu oraz indywidualnych wrażliwości: Agnieszki i Maćka, którym w udźwiękowionej animacji abstrakcyjnej udało się połączyć dwie pierwsze.

Temat **harmonii przeciwieństw** wyczerpał, ponad dwa i pół tysiąca lat temu, niejaki Heraklit z Efezu, przez wielu i z różnych przyczyn raczej zasłużenie zwany „ciemnym”: wizja kosmosu (czy może chaosmosu), w którym wszystko się zmienia, bez radykalnego początku i ostatecznego zakończenia, wykracza – delikatnie mówiąc – poza standardowo ludzki sposób widzenia świata oraz specyficznie ludzką potrzebę porządku. Odludek z Efezu próbował zaszcześcić w starożytnych mózgach ideę harmonii (wynikającej ze współistniejących) przeciwieństw za sprawą enigmatycznie brzmiących sentencji w rodzaju „droga w dół i w górę jest jedna”<sup>6</sup>. KinoMANUAL zaprowadzają harmonię przeciwieństw na swój sposób.

Filozofia Heraklita to także jedna z pierwszych znanych mi pochwał prokrastynacji – metaforyczny obraz napiętej cięciwy (łuku) wyczerpuje refleksję na temat znaczenia „nicnierobienia” oraz konsekwencji, jakie dla zmiany ma bezczynność. A także krytykę pozornego jedynie bezruchu, jaki zdaje się nam obserwować w przyrodzie. Ujmę to wprost: bez przeciągania nie ma działania (i na odwrót), sztuka (dzieło sztuki) dopełnia się w życiu, robocie i zabawie.

### Agnieszka Bandura

6 Cyt. za W. Tatarkiewicz, *Historia filozofii*, tom I: *Filozofia starożytna i średniowieczna*, 2007, s. 32.

changes, with no radical beginning and no definitive end, goes – to put it mildly – beyond the standard human view of the world and the specifically human need for order. The recluse from Ephesus tried to inculcate in ancient brains the idea of a harmony resulting from coexisting opposites by means of enigmatic sentences like “the road up and the road down are one and the same.”<sup>6</sup> kinoMANUAL ushers in the harmony of opposites in their own way.

Heraclitus’ philosophy is also one of the first praises of procrastination that I know of – the metaphorical image of a taut bowstring exhausts reflection on the meaning of “doing nothing” and the consequences that inaction has for change. It is also a critique of the apparent stillness we seem to observe in nature. Let me put it bluntly: there can be no action without stalling (and vice versa); art (artwork) completes itself in living, doing and playing.

### Agnieszka Bandura

6 Heraclitus, *Fragments*, trans. B. Haxton, Fragment 60.







# ROZMOWA CONVERSATION



Duży pokój Livingroom  
2020

z Agą Jarząb  
i Mackiem Bączykiem  
rozmawia Adriana Prodeus

**Adriana Prodeus:** Parę lat temu tempo waszej pracy było tak intensywne, że nie mieliście czasu zobaczyć, co udało wam się osiągnąć. Teraz wiecie już, co macie?

**Aga Jarząb:** To ten moment, gdy nabieramy odrobiny dystansu, widzimy naszą pracę jako całość. Czas zastanowić się, po co i jak działa kinoMANUAL. Dzięki książce i wystawie ta wizja się rysuje. Słowa, jakie przywołałaś, powiedzieliśmy w 2019. Okres przed pandemią był dla nas intensywny pod względem pracy i wyjazdów. Z ulgą przywitaliśmy lockdown. Mogliśmy wreszcie przestać gonić w piętękę i zebrać myśli.

**Maciek Bączyk:** Metaforą tamtego czasu może być regał, który stoi za nami. Piętrzą się na nim pomysły. Leży otwarta książka, której nie skończyłaś czytać, na niej kolejna, stos tomów w oczekiwaniu.

**AP:** Ten regał jest wciąż w 2019.

**MB:** To, co teraz robimy – książka, wystawa, porządki na stronie internetowej – pomaga nam zobaczyć kinoMANUAL. Przyglądamy się wyinkowi każdego z nas, czyli temu, co robimy razem.

**AP:** Jaki to procent waszych obecnych działań? Można powiedzieć, że zaczęło się od dodatku do twórczości każdego z osobna, coraz bardziej rośło, a teraz zajmuje większość waszego czasu?

Aga Jarząb  
and Maciek Bączyk  
in conversation  
with Adriana Prodeus

**Adriana Prodeus:** A few years ago the pace of your work was so hectic that you didn't have time to realise what you had achieved. Do you now know what you have?

**Aga Jarząb:** It's that moment when we take a step back and look at our work as a whole. It's a time to reflect on why and how kinoMANUAL works. Thanks to the book and the exhibition, this vision is emerging. The words you quoted were said in 2019. The period before the pandemic was intense for us in terms of work and travel. We welcomed the lockdown with relief. We could finally stop going round in circles and collect our thoughts.

**Maciek Bączyk:** That period might could be metaphorically illustrated by the bookcase behind us. Ideas are piling up on it. There's a book lying open that you haven't finished reading, another one on top of it, a pile of volumes waiting to be read.

**AP:** That bookcase is still in 2019.

**MB:** What we're doing now – the book, the exhibition, tidying up the website – is helping us see kinoMANUAL. We are looking at a part of our life, at what we do together.

**AP:** What percentage of your current activities does it consume? Would you say it started as something extra you did alongside your individual practice, it grew more and more, and now it takes up most of your time?

**AJ:** kinoMANUAL nigdy nie był dodatkiem, raczej usankcjonowaniem tego, co robiliśmy w duecie. W pewnym momencie zorientowaliśmy się, że pola Maćka i moje pokrywają się tak gęsto, że czas nadać temu właściwy status. Nasza wspólna wystawa nazwała stan faktyczny.

**MB:** Trzeba wyznaczyć 2014 jako początek działalności, gdy powstał nasz pierwszy wspólny film. kinoMANUAL datuje się jednak na 2015, gdy odbyła się nasza wystawa w DCF-ie, malutka i skromna, skoncentrowana na tym, co robimy razem. Minęło od tamtej pory prawie dziesięć lat. Świadomie tworzymy w duecie.

**AP:** Co z tego, co robicie osobno, nie należy do kinoMANUALU?

**MB:** Moje są projekty muzyczne, Aga się tym nie zajmuje.

**AJ:** A moje animowane, Maciek nie animuje.

**AP:** Obszar kinoMANUALU stale się powiększa. Początkowo były to formy skoncentrowane na abstrakcji, analogowych nośnikach, performansie. Czy teraz może to być cokolwiek innego, co stworzycie w parze?

**MB:** Odkąd label kinoMANUAL stał się rozpoznawalny, oznaczamy nim szereg działań. Jeśli Aga robi film i razem wymyślamy scenariusz, podpisujemy go kinoMANUAL. To projekty, które istnieją tylko dzięki nam dwojgu.

**AP:** Gdzie są granice kinoMANUALU? Co do niego nie należy?

**AJ:** kinoMANUAL was never a sideline, rather a legitimisation of what we were doing as a duo. At some point we realised that Maciek's and my fields overlapped so much that it was time to give it a proper status. Our joint exhibition legitimised the status quo.

**MB:** The year 2014 should be marked as the beginning of our activity, this is when we made our first film together. But kinoMANUAL dates back to 2015, when we had our exhibition at the DCF – small and modest, focused on what we were doing together. Almost ten years have passed since then. We are consciously developing our practice as a duo.

**AP:** What of what you do separately is not part of kinoMANUAL?

**MB:** The music projects are mine, Aga doesn't do that.

**AJ:** And I do animation, Maciek doesn't do it.

**AP:** kinoMANUAL's field of interest is constantly expanding. In the beginning it was abstract forms, analogue media and performance. Could it now be anything that you create in tandem?

**MB:** Since the kinoMANUAL label has become recognisable, we have used it for a range of activities. If Aga makes a film but we've written the script together, we label it kinoMANUAL. These are projects that only exist because of the two of us.

**AP:** What are the limits of kinoMANUAL? What doesn't belong to it?

**AJ:** Granicą z jednej strony jest narracyjna animacja, a z drugiej strony twórczość typowo dźwiękowa.

**AP:** Choć pierwszy film powstał właśnie na festiwalu soundartowym Bzzz! w Szwecji. Co ciekawe, był niemy.

**AJ:** Trochę z przekory sięgnęliśmy do źródła obrazu, wizualnej muzyki. Kompozycja była na ścieżce obrazu – kolażu z fragmentów roślin na taśmie filmowej i nie było tam miejsca na dźwięk.

**MB:** Nazwaliśmy go *Słodko-gorzkie rytmy (23.)* od filmu Kazimierza Urbańskiego, nawiązując też do eksperymentów Oskara Fischingera. Dźwięk może się manifestować na różne sposoby. Gdy zobaczysz całość sfotografowaną horyzontalnie, to widzisz te rytmy jako wave'y. Partytura wizualna powróciła w *letters.EHO (18.)*, gdzie zapis dźwiękowo zinterpretował Pin Park.

**AP:** Czyli filmy to domena Agi, a dźwięk – Maćka.

**AJ:** Filmy inne niż animowane – bazujące na found-footage – robi Maciek.

**AP:** Rysunkowy był Maćka *Pointing to a Marvel (1.)*.

**MB:** To była rotoskopia. Nie uczyłem się rysować, więc rozwiązuję kwestię obrazu sposobem. Jestem samoukiem zarówno w muzyce, jak i w sztuce, dlatego szukam narzędzi i sposobów na zewnątrz medium, a Aga wewnątrz – na przykład w samym rysunku.

**AP:** Co stanowi sedno kino-MANUALU?

**AJ:** One limit is narrative animation and another is pure sound art.

**AP:** Although the first film was made at the Bzzz! Soundart Festival in Sweden. Interestingly, it was silent.

**AJ:** In a way, we wanted to swim against the current and go back to the source, to visual music. The composition was on the visual track, which was a collage of plant fragments on film, and there was no room for sound.

**MB:** We called it *Bittersweet Rhythms (23.)*, after the film by Kazimierz Urbański, also referring to Oskar Fischinger's experiments. Sound can manifest itself in different ways. When you see the whole thing photographed horizontally, you see these rhythms as waves. The visual score came back in *letters.EHO (18.)*, where it was interpreted sonically by Pin Park.

**AP:** So the films are Aga's domain and the sound is Maciek's.

**AJ:** Films other than animation – based on found footage – are made by Maciek.

**AP:** Maciek's *Pointing to a Marvel (1.)* was an animated film.

**MB:** It was a rotoscope animation. I never learned to draw, so I approach animation in my own way. I'm self-taught in both music and art, so I look for tools and ways outside the medium, whereas Aga looks inside – for example, in drawing itself.

**AP:** What is at the heart of kino-MANUAL?

**AJ:** *StillFrame Cinema (28.)*, wcześniej nazywaliśmy je *Pocket Cinema*, ale zamiast w kieszeni, mieści się w bagażniku samochodu.

**MB:** To performans audiowizualny, który robimy na własnym sprzęcie. Ma ograniczenie terytorialne. Istotne, żebyśmy byli w stanie dojechać gdzieś autem.

**AP:** Nie dałoby się zebrać podobnego sprzętu na miejscu?

**AJ:** Nasze urządzenia są modyfikowane w takim stopniu, że to niemożliwe. Tak specyficznego osprzętowania nie da się kupić gdziekolwiek.

**AP:** A gdybyście grali, powiedzmy, w Nowej Zelandii i podeszli do projektu w duchu nie *found footage*, lecz *found equipment*?

**MB:** Można by szukać czegoś na miejscu u kolekcjonerów albo pracować na jakimś najprostszym sprzęcie. Łatwiej byłoby jednak wysłać swoje, dostosowane odpowiednio instrumentarium na miejsce. Są perkusiści, którzy w riderze opisują, jaki sprzęt trzeba im zorganizować, i grają na tym, co dostaną. A są tacy, którzy nie wyobrażają sobie, żeby mieli grać na innych bębnach niż własne. Nam bliżej do tych drugih.

**AP:** Co ma w riderze kinoMANUAL?

**AJ:** Niewiele: tak naprawdę stół i prąd.

**AP:** A ciemność?

**AJ:** Z tym jest zawsze największy problem. Słowo „jak najciemniej”, które podkreślamy, ma tak szero-

**AJ:** *StillFrame Cinema (28.)*, which we used to call *Pocket Cinema*, but instead of fitting in a pocket, it fits in the boot of a car.

**MB:** It's an audiovisual performance that we do on our own equipment. It has territorial limitations – it is essential that we can get to the venue by car.

**AP:** Wouldn't it be possible to find similar equipment locally?

**AJ:** Our equipment is modified to such an extent that it is impossible. Such specific equipment cannot be bought anywhere.

**AP:** What if you were playing in, say, New Zealand and approached the project in the spirit of found equipment instead of found footage?

**MB:** You could look for something in local collectors' shops or work with very basic equipment. However, it would be easier to send our own adapted instruments to the site. There are drummers who describe in the rider what equipment they need and then play what they get. And there are those who cannot imagine having to play on drums other than their own. We are closer to the latter.

**AP:** What does the kinoMANUAL rider include?

**AJ:** Not much: a table and electricity, actually.

**AP:** And the darkness?

**AJ:** That's always the biggest problem. The phrase “as dark as possible,” which we emphasise, has such a wide range of meanings that



To się nigdy nie skończy – Blue Moon  
It Will Never End – Blue Moon  
2023

kie spektrum znaczeń, że okazuje się na przykład szarówką, w której trudno potem o urodę projekcji.

**MB:** Wracając do sedna kinoMANUALU – to rzeczy, które nie istniałyby, gdybyśmy nie robili ich razem. Oczywiście, mógłbym coś sam podłączyć na koncercie i wyświetlić, ale nie sprawiłoby mi to takiej frajdy, jak z Agnieszką. We dwoje robimy też performensy. Ostatnio na 35-lecie Galerii Entropia we Wrocławiu wystąpiliśmy z kulami dyskotekowymi na głowach (34.). Nasz cel to światłoprojektacja i my, którzy jesteśmy fizycznie jej częścią. Chcemy być widoczni. Nie tylko jako anonimowi kinooperatorzy ukryci w kabinie projekcyjnej.

**AP:** Co wam to daje?

**MB:** Ewidentnie publiczności to coś daje, więc i nam również. Widać to było choćby w naszym pokazie na Kinomuralu, gdzie improwizowaliśmy w wielkiej skali.

**AP:** Hipnotyzujące było oglądać was w procesie tworzenia na żywo na pustej ścianie kamienicy.

**AJ:** Sytuacja podobna do koncertowej, gdy idziesz zobaczyć twórców w trakcie grania, zamiast słuchać muzyki z płyty.

**MB:** Widzisz, jak ktoś się zachowuje, że tu coś mu spadło.

**AP:** Tak jak na was spadł ekran podczas występu w Warszawie.

**MB:** To był akurat koncert zespołu Pink Park (15.), który też jest duetem jak kinoMANUAL.

it can turn out to be, for example, a twilight in which the beauty of the projection is often lost.

**MB:** Getting back to the core of kinoMANUAL, it's about things that wouldn't exist if we didn't do them together. Of course, I could connect something to something else at a concert and project it, but it wouldn't be as much fun as it is with Agnieszka. The two of us also do performances. Recently, at the 35<sup>th</sup> anniversary of the Entropia Gallery in Wrocław, we performed with disco balls on our heads (34.). Our goal is light projection with us being physically part of it. We want to be visible. Not just as anonymous operators of equipment hidden in the projection booth.

**AP:** What does that give you?

**MB:** It clearly gives the audience something, so it gives us something too. This was evident, for example, during our show at Kinomural, which was a large-scale improvisation.

**AP:** It was mesmerising to watch you create live on an empty tenement wall.

**AJ:** This situation is similar to a concert, when you go to see the musicians in the process of playing, rather than listening to music from records.

**MB:** You see how they behave, what they do when they drop something.

**AP:** Or when something falls on them, like the screen during your performance in Warsaw.

**AP:** Których ty, Maciek, jesteś częścią wspólną.

**MB:** Dwa duety razem tworzą trio. Taki matematyczny chwyt.

**AJ:** Właśnie wracamy z koncertu Pin Parku z kinoMANUALEM i jest to swego rodzaju występ VJ-ski, projekcja z jednego źródła. Brak instrumentarium, brak nas kręcących się wśród niego. Choć to, co pokazujemy, pochodzi w duży stopniu z naszej pracy, jest jednak podporządkowane utworom Pin Parku.

**MB:** Żeby animacja była efektywna, prowadzimy twórczy recykling, miksując elementy wizualne, zarówno odpadki, jak i części gotowych filmów.

**AP:** Wasze skupienie bardzo się udziela widowni. Wciąża.

**MB:** Działają różne chwyt: *flickering*, mocne bity. W Sokołowsku występowaliśmy w kinie i jak powiedział nam jeden z fotografów z pleneru, który był na naszym występie, że gdybyśmy nie byli obecni w projekcji, to on by zaraz wyszedł. „To, że wy cały czas łązicie, jest najciekawsze”. Czy gramy sami, czy we współpracy z innymi, najważniejsza okazuje się nasza **obecność w obrazie**.



**AP:** Częścią podsumowania, jakie teraz robicie, są teksty, jakie napisaliście o sobie wzajemnie. Zaciekawito mnie, że potraktowaliście te zadania inaczej. Ty, Agnieszka, poświęciłaś swój tekst Maćkowi, zrobiłaś portret Maćka z dopiskiem, jak go uzupełniasz. A ty, Maciek, poświęciłeś swój tekst wam oboj-

**MB:** It happened during a concert by the band Pin Park (15.), who are also a duo like kinoMANUAL.

**AP:** With you, Maciek, as the common element.

**MB:** It just so happens that two duos together make a trio. Such a mathematical trick.

**AJ:** We've just come back from a Pin Park gig with kinoMANUAL, it's a kind of VJ performance, a single source projection. No instrumentation, no us spinning amongst it. Although what we show comes largely from our work, it is nevertheless subordinated to Pin Park's songs.

**MB:** To make the animation effective, we do creative recycling, mixing visual elements, both rejected fragments and parts of finished films.

**AP:** Your focus feeds very much into the audience. It draws them in.

**MB:** Various tricks work: flickering, strong beats. In Sokołowsko, where we performed in a cinema, one of the photographers who was at the performance told us that if we hadn't been there during the projection, he would have left immediately. "The fact that you guys walk around all the time is the most interesting thing." Whether we play alone or in collaboration with others, the most important thing turns out to be our **presence in the picture**.



**AP:** Part of the summary that you're doing now is the texts you've writ-



Kinomural z Beata Rojek  
Kinomural with Beata Rojek  
2021



gu na zasadzie kontrastu. Teksty pokazują, jak różną macie energię, styl i sposób myślenia.

**AJ:** Gdy wymieniliśmy się nimi, po lekturze Maćka...

**MB:** ...poszliśmy na długi spacer po Parku Grabiszyńskim, dyskutując nad każdym punktem.

**AJ:** Po tej rozmowie ja zostawiłam swój tekst taki, jaki był, a Maciek swój przeredagował. Na początku nasze teksty były podobne, a potem Maciek zmienił swój. Stąd być może ta różnica.

**AP:** Odbieram też na poziomie genderowym, że w męskich tekstach istotna jest dynamika, dlatego potrzeba wyraźnej różnicy, żeby wprowadzić napięcie. Zaś kobieca narracja to najczęściej płynne przemiany jednego w drugie niewymagające kontrastu.

**MB:** Różnica między nami wydała mi się ciekawsza niż podkreślanie podobieństw.

**AP:** Punktem wyjścia dla obu tekstów jest zdanie, co do którego oboje się zgadzacie: że jedno z was ma skłonność do myślenia bez działania, a drugie do działania bez myślenia. Do czego potrzebujecie tego rozróżnienia? Czy jakkolwiek wpłynęło ono na wasze postawy?

**AJ:** Nie, dalej każde z nas jest takie, jak to nazwaliśmy. Ważne jest, że chodzi o skłonność. Nie jest tak, że jedno tylko myśli, a drugie tylko działa. Raczej – co przychodzi nam najłatwiej i jak to zbalansować.

**MB:** Można polubić tę skłonność w sobie albo spróbować ją zmienić.

ten about each other. I found it interesting that you approached the task differently. You, Agnieszka, dedicated your text to Maciek, you made a portrait of Maciek with a note about how you complement him. And you, Maciek, dedicated your text to both of you as a contrast. The texts show how different your energy, style and way of thinking are.

**AJ:** When we exchanged them, after reading Maciek's...

**MB:** ...we went for a long walk in Grabiszyński Park and discussed each point.

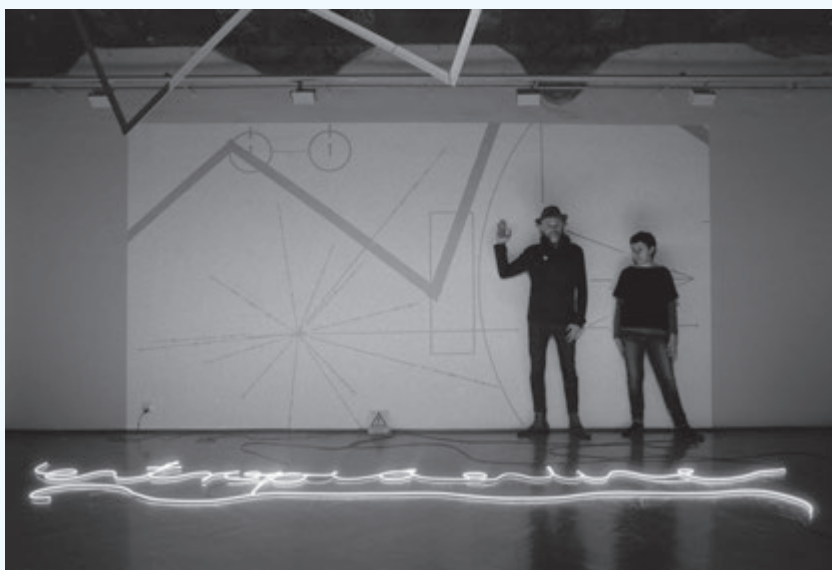
**AJ:** After that conversation, I left my text as it was and Maciek rewrote his. At first our texts were similar, and then Maciek changed his. Maybe that's the difference.

**AP:** I also see it in terms of gender, that in texts written by men, dynamics are important, so you need a clear difference to create tension. Whereas a woman's narrative is usually a smooth transition from one thing to another that doesn't need a contrast.

**MB:** I found the difference between us more interesting than highlighting the similarities.

**AP:** The starting point for both texts is a sentence on which you both agree: that one of you tends to think without acting and the other to act without thinking. Why do you need this distinction? Has it influenced your attitudes in any way?

**AJ:** No, each of us is as we have described it. The important thing is that it is about tendencies. It is not



OFF line, #entropianalini  
2021

Na to, co robimy, nakłada się fakt, że my się długo znamy. Im dłużej się znamy, tym bardziej się lubimy i ten stan nam się bardzo podoba. Myślę ostatnio, co będzie, gdy ktoś z nas zabraknie. Przy obecnych możliwościach technologicznych mogę sobie wyobrazić, że model neuronowy osobowości Agi byłby zeskanowany, mój też i może one komunikowałyby się ze sobą, kontynuując kinoMANUAL.

**AJ:** Ja się z Mackiem spieram, bo byt bez ciała byłby zupełnie czymś innym.

**MB:** A ja pod wpływem technologicznego optymizmu Zbigniewa Rybczyńskiego wyobrażam sobie, że być może wcale byśmy nie zauważyli braku ciał. Samouczące się sieci neuronowe pogrążone w rozmowie dialogowałyby tak sprawnie, że nikt by się nie zorientował, że nas już nie ma.

**AJ:** My jako software? Nie. Lubimy własne ciała.

that one is a thinker and the other is a doer. It is about what comes most naturally to us and how we balance it.

**MB:** You can like the tendency in yourself or try to change it. What we do is reinforced by the fact that we have known each other for a long time. The longer we know each other, the more we like each other, and we like this state very much.

I've been thinking lately about what will happen when one of us is gone. With the current technological possibilities, I can imagine that the neural model of Aga's personality could be scanned, mine too, and perhaps they would communicate with each other and continue kinoMANUAL.

**AJ:** I disagree with Maciek, because an entity without a body would be something completely different.

**MB:** And I, influenced by Zbigniew Rybczyński's technological optimism, imagine that perhaps we wouldn't even notice the lack of





Plener w Łupkach  
Art camp, Łupki  
1994

**MB:** W przeciwieństwie do Rybczyńskiego jestem humanistą i zawsze czułem egzystencjalny lęk. Dlatego cenię Tadeusza Kantora i innych artystów, którzy mówili o przemijaniu. Z biegiem czasu, procesu starzenia się myślę o trzymaniu się siebie nawzajem również w tej perspektywie. W tle jawi się perspektywa końca, śmierć jako horyzont.

**AP:** Wasza sztuka jednak jest żywiołowa, ruchliwa, żywotna. Melancholia jest wpisana w analogowy sprzęt: rzutniki, projektory, taśmę, którymi się posługujecie.

**MB i AJ:** Naprawdę? My tego tak nie czujemy.



**AP:** To wróćmy do początków, żeby zrozumieć, jak dotarliście do tego punktu.

**MB:** Poznaliśmy się w 1993 roku w Grupie Plastycznej im. Franka Zappy. Całe liceum i sporą część studiów uczestniczyliśmy w jej zajęciach. Prowadził ją Paweł Wojas i pod jego kierunkiem stworzyła się ekipa, do której należeli: Filip Zawada, Kama Sokolnicka i wielu innych artystów. Akurat Zappa zmarł i stał się naszym patronem jako osobowość, twórca pewnego typu muzyki i środowiska gromadzącego się wokół niego. Zappa nagrał album *Does humor belong in music?*. Sarkazm, przesada były dla nas ważne. Było ulgą, że to nie musi być na serio. Cenię nastrój sceny niezależnej, panuje tu większa równość, surowość, autoironia. Sztuka nie musi koniecznie pokrywać się z trendami.

bodies. Self-learning neural networks immersed in conversation would dialogue so efficiently that no one would realise we were gone.

**AJ:** Us as software? No. We like our own bodies.

**MB:** Unlike Rybczyński, I am a humanist and I have always felt existential anxiety. That's why I appreciate Tadeusz Kantor and other artists who talk about passing. As time goes by, as we grow older, I think about holding on to each other also from this perspective. What lurks in the background is the perspective of the end, of death as a horizon.

**AP:** Your art, however, is vibrant, dynamic, vital. Melancholy is inscribed in the analogue equipment: the projectors, the tape you use.

**MB and AJ:** Really? We don't feel it that way.



**AP:** Then let's go back to the beginning to understand how you got to this point.

**MB:** We met in 1993 at the Frank Zappa Art Group. We attended it all through secondary school and a good part of university. It was run by Paweł Wojas and under his supervision a group formed that included Filip Zawada, Kama Sokolnicka and many other artists. Accidentally, Zappa had just died and became our patron as a personality, a creator of a certain type of music and an environment gathering around him. Zappa recorded the album *Does Humour Belong in Music?* Sarcasm and exagger-

**AJ:** Sztuka to sposób życia.

**MB:** Grupa była formą spędzania czasu w warunkach niestandardowych – dwa razy do roku przez trzy, cztery tygodnie wyjeżdżaliśmy na obóz artystyczny z trzydziestoma osobami w swoim wieku. Wojaśa poznałem w szkole, uczył mnie plastyki. Opowiadał na przykład o książce *Egipcjanin Sinuhe*, co dla mnie było megainteresujące. Przejąłem chyba po nim kilka cech.

**AJ:** Wojaś był naszym mistrzem, ale inni jeszcze bardziej mnie inspirowali. Oglądałam i słuchałam, o czym mówili. W tamtych czasach myślałam, że słucham Alison Change zamiast Alice in Chains. To była ekspresowa samoedukacja, żeby nie wyjść na ignorantkę. Uczyliśmy się wzajemnie od siebie. Grupa kształciła nas wszechstronnie: muzyka, fotografia, malarstwo, surrealistyczny teatr. Pamiętam plenerowy pogrzeb Kuby Suchara, uwielbiałam, jak wyjeżdżaliśmy na plenery, robiliśmy niezwykle rzeczy. Nie wolno było pić alkoholu, a energia i tak była intensywna. Wychodziłam oszołomiona. To było dla mnie transformujące doświadczenie. Miałam piętnaście lat, gdy znalazłam pomysł na życie.

**AP:** W jednym czasie i miejscu zebrała się masa talentów.

**MB:** Talent niewiele tłumaczy. Ważne są skłonności, predylekcje. Fakt, że ja zająłem się muzyką, a Aga malarstwem, jest kwestią tego, że do czegoś masz bliżej, a do czegoś dalej i w ten sposób ukierunkowują się twoje zainteresowania. Od 2001 mieszkamy ze sobą. Po pewnym czasie zaczyna mieć zna-

ation were important to us. It was a relief that it didn't have to be serious. I appreciate the vibe of the indie scene, there's more equanimity, rawness, self-irony. Art doesn't necessarily have to follow trends.

**AJ:** Art is a way of life.

**MB:** The Group was a way of spending time out of the ordinary – twice a year we went to an art camp for three or four weeks with thirty people of our own age. I met Wojaś at school and he taught me art. For example, he talked about the book *Sinuhe the Egyptian*, which I found superinteresting. I think I took some qualities from him.

**AJ:** Wojaś was our master, but others inspired me even more. I would watch and listen to what they were talking about. Back then, I was convinced that I was listening to Alison Change instead of Alice in Chains. It was rapid self-education, so as not to come across as ignorant. We learned from each other. The Group provided comprehensive education: music, photography, painting, surreal theatre. I remember the open-air funeral of Kuba Suchar, I loved the open-air workshops, we did extraordinary things. We weren't allowed to drink alcohol and yet the energy was intense. I would leave the camp stunned. It was a transformative experience for me. I was fifteen years old when I found an idea for my life.

**AP:** There were a lot of talented people in one place at one time.

**MB:** Talent doesn't explain much. What really counts is aptitude, predisposition. The fact that I took up

czenie, jakim widelcem jesz, w co się ubierasz itd. Krystalizuje się gust, perspektywy zaczynają się uwspólniać. Tworzy się jeden organizm oparty na nierównowadze. Nie lubię chyba tylko bieżnika, takiego wąskiego obrusa, który Aga kładzie na stole. Istnieje on być może tylko po to, byśmy mogli o nim dyskutować.

**AP:** Gdybyście we wszystkim się zgadzali, bylibyście jedną osobą o dwóch głowach, a jednak jesteście dwiema osobami z dwiema głowami. Widać to choćby na performansie z Entropii.

**AJ:** Interesują mnie ostatnio narracje kobiet żyjących w cieniu mężczyzn, które wyswobadzają się dopiero po długim czasie. Nie wiem, jaki model jest najlepszy i jedyny, czy istnieje jakiś uniwersalny.

**AP:** O tym, czy gender equality jest możliwe, zrobiliście film: *2020* → ∞.

**MB:** To jest film Agnieszki, ja pracowałem przy nim, ale nie do końca się zgadzam z jego tezą.

**AJ:** Mówi ona, że gdyby różnice między płciami się zniwelowały, świat by się skończył.

**AP:** Zrobiliście jeszcze drugi film zaangażowany *Wielki Mur Polski (21)*. Skąd się biorą sytuacje, gdy porzucacie abstrakcję i zabieracie głos w debacie publicznej?

**AJ:** Zaangażowane społecznie filmy to moja sprawa. Oba wspomniane tytuły i teledysk *Kajtek (20)* powstały na Rytuał organizowany przez Industrial Art Maćka Freta i Arka Bagińskiego. Arek podaje temat, hasło, które zwykle mnie

music and Aga took up painting is a matter of you being closer to something and further away from something else, and that's how your interests evolve.

We've lived together since 2001. After a while it starts to matter what fork you eat with, what you wear and so on. Tastes crystallise, perspectives are shared. A single organism based on imbalance is formed. I think the only thing that I don't like is the runner, that narrow tablecloth that Aga puts on the table. Maybe it exists only so that we can discuss it.

**AP:** If you agreed on everything, you would be one person with two heads, but you are two people with two heads. You can see that, for example, during the performance in Entropia.

**AJ:** Lately I've been interested in narratives of women living in the shadow of men, who only break free after a long time. I don't know what model is the best or if there is a universal one.

**AP:** You made a film about whether gender equality is possible: *2020* → ∞.

**MB:** It's Agnieszka's film, I worked on it, but I don't quite agree with its thesis.

**AJ:** It says that if gender differences were to disappear, the world would end.

**AP:** You've made another socially engaged film, *The Great Wall of Poland (21)*. Where do you decide to abandon abstraction and enter the public debate?

uruchamia. Staram się coś przygotować, ale poza kinoMANUALEM.

**MB:** Moja rola to pisanie. Gdy Aga próbuje coś ująć w słowa, ja to odwracam, szlifuję i z tego powstaje docelowy tekst.

**AP:** Choć oznaczacie niektóre z tych prac logo kinoMANUALU, to jednak jest on głównie abstrakcją, dziełem audiowizualnym z waszą obecnością w obrazie. Definicja nam się wykluła. Co nie znaczy, że jesteście zamknięci na narrację, figuralność, zaangażowanie społeczne.

**MB:** Dla mnie naturalne jest coś, co trwa w czasie, bliskie są mi *time-based media*, czyli formy oparte na montażu – filmy, kompozycje muzyczne, książki. Mam zaplecze kulturoznawcze, tworzę opowieść krążącą po kontekstach.

**AP:** Ty, Maciek, masz bardziej widzenie strukturalne, a ty, Aga, widzenie mikroskopowe.

**MB:** Generalnie tak. Moglibyśmy na przykład wspólnie stworzyć zapach, który uruchamiałby wyobraźnię. Perfumy spod znaku kinoMANUALU.

**AP:** Zapach ciepłego kurzu na projektorze? Taśmy filmowej, otwieranej z metalowej puszką?

**MB:** Myślałem raczej o czymś, czego kierunek byśmy ustalili razem, Aga by to skomponowała, bo ma znacznie lepszy węch niż ja. Stworzylibyśmy projekcję, która opisałaby to wrażenie lepiej niż słowami.

**AJ:** Socially engaged films are my thing. Both the aforementioned titles and the *Kajtek (20.)* video were made for the Ritual organised by Maciek Fret and Arek Baginski's Industrial Art. Arek gives a theme, a slogan, which usually sets me off. I try to prepare something, but outside of kinoMANUAL.

**MB:** My role is to write. When Aga tries to put something into words, I turn it inside out, polish it, and out of that comes the final text.

**AP:** Although you mark some of these works with the kinoMANUAL label, it is mainly about abstraction, audiovisual works with your presence in the picture. It seems we have come up with a definition. Which doesn't mean that you are closed to narrative, figuration, social engagement.

**MB:** For me, something that lasts over time is natural; I am close to time-based media, or forms based on editing – films, musical compositions, books. I have a background in cultural studies, I create stories that circulate through contexts.

**AP:** You, Maciek, have a more structural vision and you, Aga, a microscopic vision.

**MB:** Generally, yes. For example, we could create a perfume together that would trigger the imagination. A perfume with the kinoMANUAL label.

**AP:** The smell of warm dust on the projector? Of a film strip taken out of a metal can?



**AP:** kinoMANUAL to też specyficzne środowisko – na czym zbudowane?

**MB:** Lubimy na występach tworzyć wspólnotę. Widownia musi być blisko, chodzi o zhumanizowanie tej relacji.

**AJ:** Na przeciwnym biegunie od takiego Ryoji Ikedy, który stoi jak robot na tle przesuających się obrazów i wali w publiczność ścianą dźwięku.

**MB:** Zwykle mówię coś na początku, zapraszam do swobodnego zachowywania się. To rzadka szansa dla nas wszystkich, żeby pobyć razem. Interakcja z widzami raczej nie jest przewidziana. Niebezpiecznie byłoby ludziom włączyć między kable.

**AP:** We mnie wasz performans budzi rodzaj przyjemnego rozprężenia i czujności na drobne zmiany.

**AJ:** Chcemy, żeby było jak w domu – dywan, światelka, kocyk rozłożony wśród projektorów. Sami tak oswajamy miejsca, które odwiedzamy. W pracowni puszcza muzykę, obrazy, kładziemy się jak pod gwiazdami.

W Kaliszu graliśmy na podwójną rocznicę: czterdzieste piąte urodziny Galerii im. Jana Tarasina i dziewięćdziesiąte szóste urodziny artysty. Kształty były inspirowane obrazami Tarasina.

**AP:** Tak samo jak nawiązujecie do detali architektury wrocławskiego Manhattanu (5.) czy płytek naściennej w Walencji (3.).

**MB:** I was thinking more of something that we could figure out together, Aga would compose it, because she has a much better sense of smell than I do. We would create a projection that would describe the sensation better than words.



**AP:** kinoMANUAL is also a specific environment – what is it based on?

**MB:** We like to create a community at the performances. The audience needs to be close, it's about humanising that relationship.

**AJ:** It's the polar opposite of the likes of Ryoji Ikeda, who stands like a robot against a backdrop of changing images and hits the audience with a wall of sound.

**MB:** I usually start by saying something, inviting the audience to behave freely. It's a rare chance for all of us to be together. Interaction with the audience is rather discouraged. It would be dangerous for people to get between the wires.

**AP:** What your performances evoke in me is a kind of pleasant relaxation and attention to small changes.

**AJ:** We want people to feel at home – the carpet, the lights, the blanket spread between the projectors. This is how we become familiar with the places we visit. In the studio, we play music, look at pictures and lie down as if under the stars. In Kalisz, we played for a double anniversary: the forty-fifth birthday of the Jan Tarasin Gallery and the ninety-sixth birthday of the artist. The forms were inspired by Tarasin's paintings.

**AJ:** Przenosimy te formy na projekcję niedosłownie. Inspirujemy się istniejącym układem, ustawiając światła i kolory. Uruchamiamy je, udźwiękowiamy, rejestrujemy w postaci filmu. A w międzyczasie fotografujemy to, co się wyświetla, wywołujemy jako slajd...

**MB:** ...i w ten sposób obraz niejako wraca do ramki. Inspiracją jest malarstwo, do którego powstaje performans, film, fotografia, a także wydruk, bo również on w jednej z kilku sygnowanych kopii został włączony do kolekcji Galerii Tarasina (10.). To pierwsza i jak na razie jedyna obecność kinoMANUALU w zbiorach instytucji sztuki. Nie zabiegamy o zakupy naszych prac do kolekcji, ale to wynika bardziej z braku czasu niż z braku chęci. Zawsze nas jednak cieszą takie okazje.

**AP:** Jak w takim razie nie ustawać? Być wytrwałym?

**AJ:** A czemu zespoły grają? Bo mają coś do zagrania, siebie nawzajem, lubią kontakt z publicznością. Może powinniśmy skonsumować sukces, nie wiem, ale ustaliłam sobie po buddyjsku, że to proces, nie efekt jest ważny, dlatego nie można ustawać w pracy. Samogratyfikacja mi wystarcza, ale minimalny *feedback* też pomaga.

**MB:** Za daleko zabrnęliśmy, żeby przestać to robić. Kolejny projekt pojawia się, zanim skończymy obecny, jeden pomysł napędza drugi.

**AP:** A potem podsumowuje się ten ciąg przypadków w świadomy, konsekwentny proces widoczny w retrospektywie.

**AP:** You refer in the same way to the architectural details of Wrocław's "Manhattan" (5.) or the wall tiles in Valencia (3.).

**AJ:** We do not translate these forms literally into the projection. We take inspiration from their layout when choosing the lights and colours. We set them in motion, add sound and record them on film. And in the meantime we photograph what is projected, develop it as slides....

**MB:** ...and in this way, the image as if returns to the frame. The inspiration comes from the painting, to which we create the performance, the film, the photograph and also the print-out, because it also has been included in Tarasin Gallery's collection (10.), in one of several signed copies. This is the first and so far only time that a kinoMANUAL work has been included in the collection of an art institution. We do not seek to have our works included in collections, but this is more due to a lack of time than a lack of desire. However, we always welcome such opportunities.

**AP:** So how do you not stop? How do you keep going?

**AJ:** And why do bands keep playing together? Because they have something to say, they have each other, they like the contact with the audience. Perhaps we should consume our success, I don't know, but I've adopted this Buddhist thinking for myself that it's the process that matters, not the result, so you never stop working. Self-gratification is enough for me, but some positive feedback helps too.



Poddąbie  
2023



**MB:** Porządek widziany wstecz wynika z uzupełniania braków, rozwijania atutów. Do tego w trakcie generowania efektu horyzont się przesuwają, wyobrażasz sobie, jakby było dalej, więcej, inaczej.

**AP:** Czy na archiwum kinoMANUALU da się spojrzeć jak na album rodzinny?

**MB:** To raczej byłby album z podróży, a nie z życia codziennym. Nie potrafimy łączyć życia rodzinnego z zawodowym.

**AP:** A gdy jedziecie do „sanatorium miłości”, jak je nazwaliście, na wypoczynek, to wtedy pracujecie nawet mimowolnie?

**MB:** Robimy jakieś zdjęcia, gadamy, idziemy przez las i nagle wylaniają się pomysły. Jesteśmy staroświeccy, oddzielamy dom od sztuki.

**AJ:** Psy i dzieci są widoczne na marginesie naszej pracy. Są źródłami dźwięków czy obrazów.

**MB:** Czasem udaje się coś wpleść, jak w filmie *25/25 (22.)*, który kończyliśmy nad morzem – jego szum spontanicznie włożyłem do ścieżki dźwięku. To były nasze wczasy w Poddębnie, fajny klimat. Weszło również mruczenie psa Metki, pierwszego psa Agnieszki, którego kiedyś nagrałem i przechowywałem w archiwum dźwiękowym. Przywołuje wspomnienie czytelne dla nas, nie dla widza. Naturalną metodą pracy jest dla mnie field recording. Bliski jest mi ambient, korzystam z tego, co samo zjawia się w otoczeniu.

**MB:** We've come too far to stop doing it. Another project comes along before we have finished the previous one, one idea drives another.

**AP:** And then, in hindsight, you summarise this random sequence into a conscious, consistent process.

**MB:** In retrospect, the order comes from filling in the gaps, highlighting the strengths. On top of that, when generating an effect, the horizon shifts, you imagine that things are further away, different.

**AP:** Is it possible to think of the kinoMANUAL archive as a family album?

**MB:** It would be more like a travelogue than an album of everyday life. We don't know how to combine family and professional life.

**AP:** And when you go on holiday to the “sanatorium of love,” as you've called it, do you still work?

**MB:** We take some pictures, we talk, we walk through the forest and suddenly ideas emerge. We are old-fashioned, we separate home from art.

**AJ:** Dogs and children are visible in the margins of our work. They are sources of sound or images.

**MB:** Sometimes you manage to weave something in, like in the film *25/25 (22.)*, which we finished on the seaside – I spontaneously included the sound of the sea in the soundtrack. It was our holiday in Poddębnie, a very nice atmosphere.

**AP:** Trasa koncertowa – swoista, bo polegająca na jeźdźeniu między festiwalami i rezydencjami artystycznymi – to dla was szczególnie stan ducha?

**AJ:** To rodzaj nieprzerwanego transu, ciąg twórczy trwający tygodnie. Tylko sen, jedzenie, twórczość, pozostawanie cały czas w skupieniu.

**MB:** Wierzmy, że inspiracja bierze się z pracy. Jeśli zajmujesz się tematem, każdego dnia coś się wyłania, rzecz, do której można potem wrócić.



**AP:** Jak definiujecie eksperyment: jako przygodę czy przewidywanie efektu?

**AJ:** Bliskie jest nam hasło Zsolta Gyenesa, artysty, którego spotkałiśmy na festiwalu Punto y Raya: *comprovisation*, czyli kontrolowana improwizacja. To wyważenie proporcji między materiałem przygotowanym a swobodą zamkniętą w ustalonych ramach.

**AP:** Czy performans jest czymś, co ściśle kontrolujecie na każdym etapie, czy są tam momenty, gdy zdajecie się na przypadek?

**AJ:** Wciąż jest dla mnie za dużo chaosu, żeby jeszcze stwarzać na niego przestrzeń. Mam potrzebę większej kontroli.

**MB:** A ja chciałbym dojść do takiej kontroli, żeby się uwolnić. I to też jeszcze nie teraz. Muzyk improwizujący dochodzi do takiej biegłości, że uwalnia się dzięki świetnemu opanowaniu narzędzia i puszczeniu go. Jeszcze tego nie potrafię.

I also used the purr of Metka, Agnieszka's first dog, which I once recorded and kept in the sound archive. It evokes a memory that is clear to us, not to the audience. One of my natural working methods is field recording. I like the ambient sounds, I use what appears by itself in the environment.

**AP:** Being on tour – a peculiar situation that involves driving between festivals and artist residencies – is it a special state of mind for you?

**AJ:** It's a kind of uninterrupted trance, a chain of creative events that goes on for weeks. Just sleeping, eating and creating, staying focused all the time.

**MB:** We believe that inspiration comes from work. When you're working on a subject, something comes out every day, something that you can later develop.



**AP:** How do you define an experiment – as an adventure or as an anticipation of an outcome?

**AJ:** We are close to the motto of Zsolt Gyenes, an artist we met at the Punto y Raya festival – *comprovisation*, or controlled improvisation. It's a balancing act between prepared material and freedom enclosed within a given framework.

**AP:** Is performance something that you try to control strictly at every stage, or are there moments when you rely on chance?

**AJ:** There is already too much chaos for me to intentionally create



**AJ:** A ja ciągle się spóźniam z reakcją na interwencje Maćka: zanim coś przełączę, już jest po fakcie. Totalna swoboda jest jeszcze przed nami.

**AP:** Może wasze modele neuronowe będą w stanie robić to bez wysiłku.

**MB:** Eksperyment sprawdza potencjalne możliwości układu. Wyobrażam sobie, że można eksperymentować przed ludźmi. Nacieszyć się spontaniczną wspólnotą, rzucić: „Hej, zwariujmy razem!”. Natomiast laboratorium kieruje się inną energią. Na jedną z edycji Survivalu bardzo długo rozpuszczałem negatywy kolorowe w wybielaczu, eksperymentowałem z proporcją chloru i wody, sprawdzałem, jak to filmować poklatkowo.

**AJ:** To był twój indywidualny projekt, w którym miałeś wizję, do czego chciałbyś dojść, ale nie wiedziałeś, do czego cię doprowadzi. To jednak nie był kinoMANUAL.

**MB:** Ostatnio zrobiliśmy wspólnie pracę, w której wracaliśmy do projektu z Walencji. Odtwarzaliśmy w pracowni kompozycję jednego ze zdjęć zrobionych na korcie tenisowym. Wpadliśmy na pomysł, żeby wyświetlić z rzutnika zdjęcie i zrobić na jego bazie układ świateł, który by do niego nawiązywał. Nigdy wcześniej w ten sposób nie pracowaliśmy, mimo że często nakładaliśmy obraz cyfrowy na analogowy, to nagle wyłoniła się nowa metoda na budowę kompozycji.

**AJ:** To podstawowe zadanie abstrakcji: jak stworzyć układ, wybrać te, a nie inne kształty w określonym porządku.

more space for it. I have a need for more control.

**MB:** And I would like to achieve that kind of control that I can free myself. But that's not yet the case. An improvising musician has reached such a level of mastery that he becomes free by having great mastery of the instrument and letting go. I can't do that yet.

**AJ:** And I'm always reacting too late to Maciek's interventions: by the time I flip the switch, it's already too late. Total freedom is still to come.

**AP:** Maybe your neural models will be able to do that effortlessly.

**MB:** An experiment tests the potential capabilities of the system. I imagine it's possible to experiment in front of people, enjoy the spontaneous community, say, "Hey, let's get crazy together!" The lab, on the other hand, is driven by a different energy. For one edition of the Survival Art Review, I spent a very long time dissolving colour negatives in bleach, experimenting with the ratio of chlorine and water, testing how to film them frame by frame.

**AJ:** It was your individual project, where you had a vision of where you wanted to go, but you didn't know where it would take you. It wasn't kinoMANUAL, though.

**MB:** We recently did a piece together where we went back to the Valencia project. We recreated the composition of a photograph taken on the tennis court in the studio. We came up with the idea of projecting the photo and using it to produce an arrangement of lights that would refer to it. We had never worked in

**AP:** Jak w *Merzbau* Kurta Schwitersa. Intuicja działa: położysz przedmiot i wiesz, że tu właśnie powinien leżeć.

**AJ:** Ta umiejętność zdecydowania, że to już, że wystarczy, jest jedyną wiedzą, jaką wynosi się ze szkoły artystycznej. Poza tym każdy człowiek i nieczłowiek może stworzyć abstrakcję, ale tym, co wyróżnia artystę, jest właśnie wiedza, że stawiasz kropkę i wiesz, kiedy jest na swoim miejscu. Ktoś inny będzie roztopiony w wątpliwościach. Artysta umie podjąć decyzję.

**MB:** Naszym znakiem firmowym jest kropka – kółko kiedyś zrobione dziurkaczem. Mamy je nawet na wlewie do paliwa w naszym Volkswagenie.

this way before, although we had often superimposed a digital image over an analogue one, but this was a new way of building a composition.

**AJ:** This is the basic task of abstraction: how to create an arrangement, how to choose these and not other shapes in a certain order.

**AP:** Like in Kurt Schwitters' *Merzbau*. Intuition works – you put an object down and you know that this is where it should be.

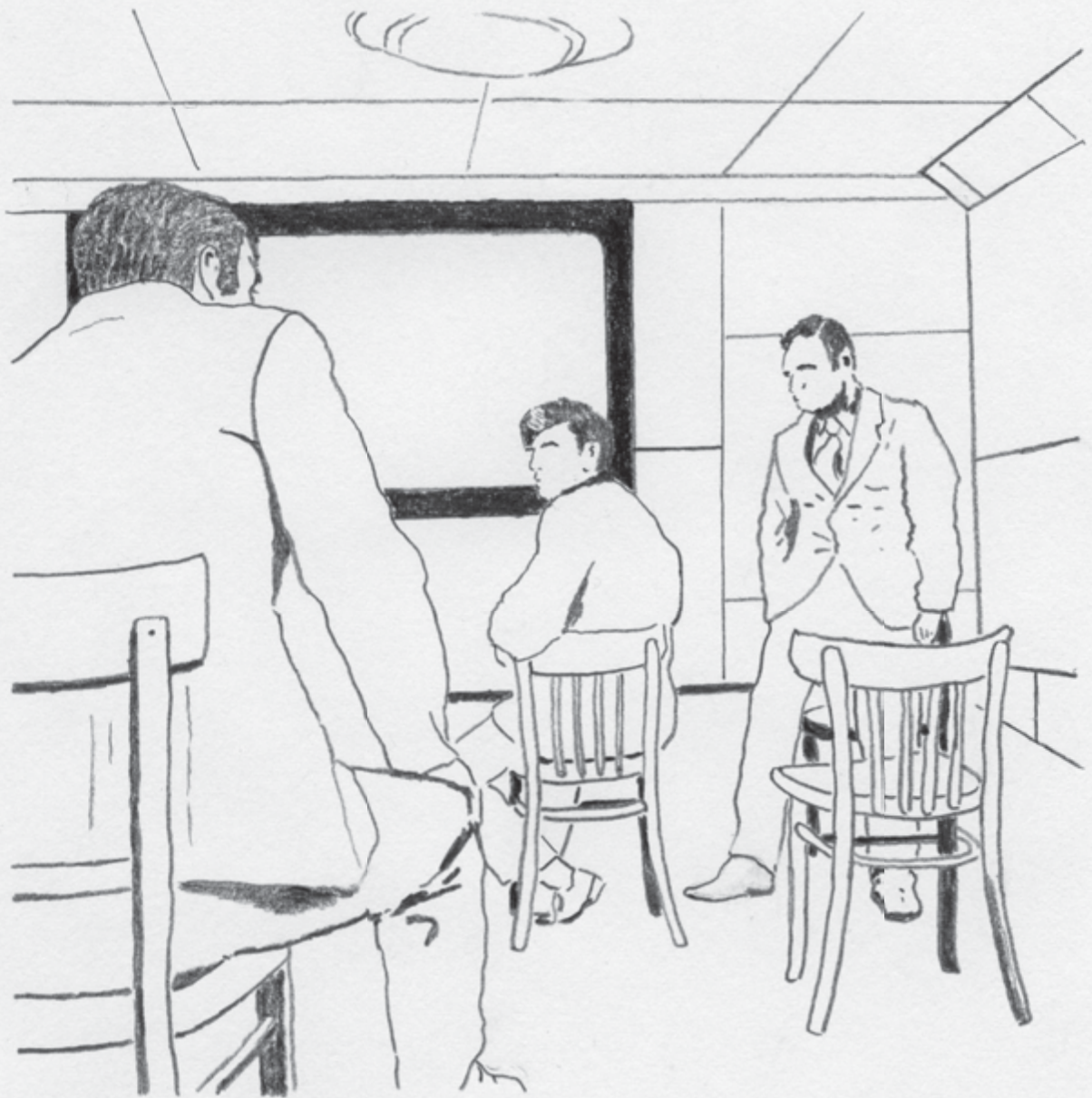
**AJ:** This ability to decide that that's it, that's enough, is the only knowledge you get out of art school. Apart from that, any human or non-human can create an abstraction, but what sets an artist apart is the knowledge when to write a full stop, when everything has fallen into place. Someone else will have doubts, but an artist knows how to make a decision.

**MB:** The full stop is our trademark – a circle once made with a punch. We even have it on the fuel cap of our Volkswagen.



# KATALOG CATALOG

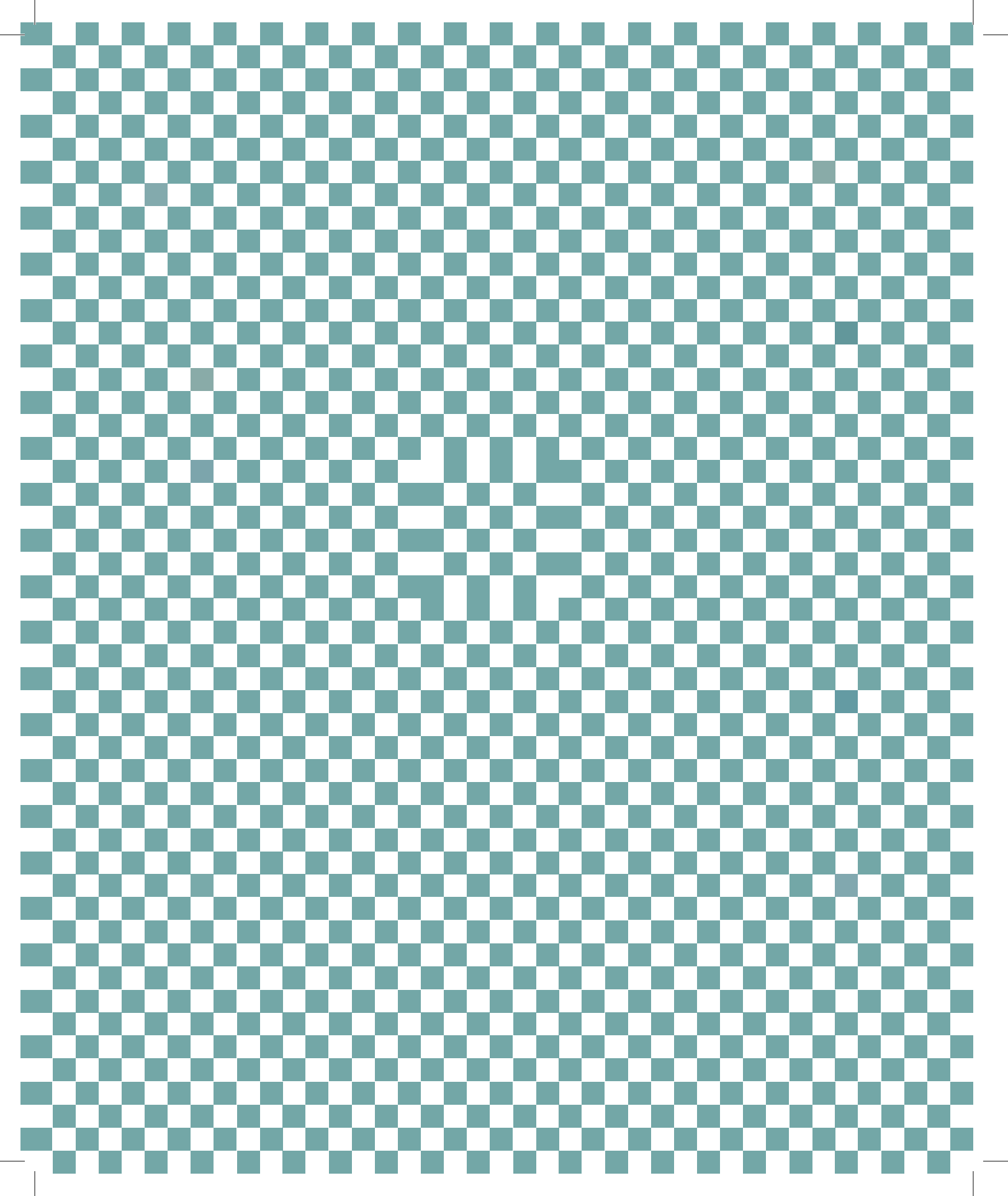
1.



2.

9457





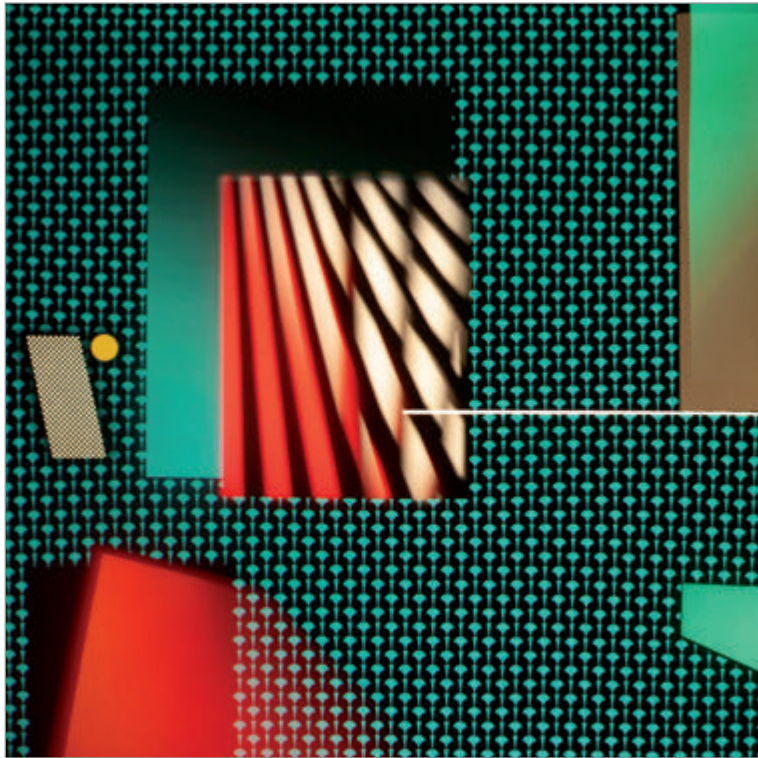


3.

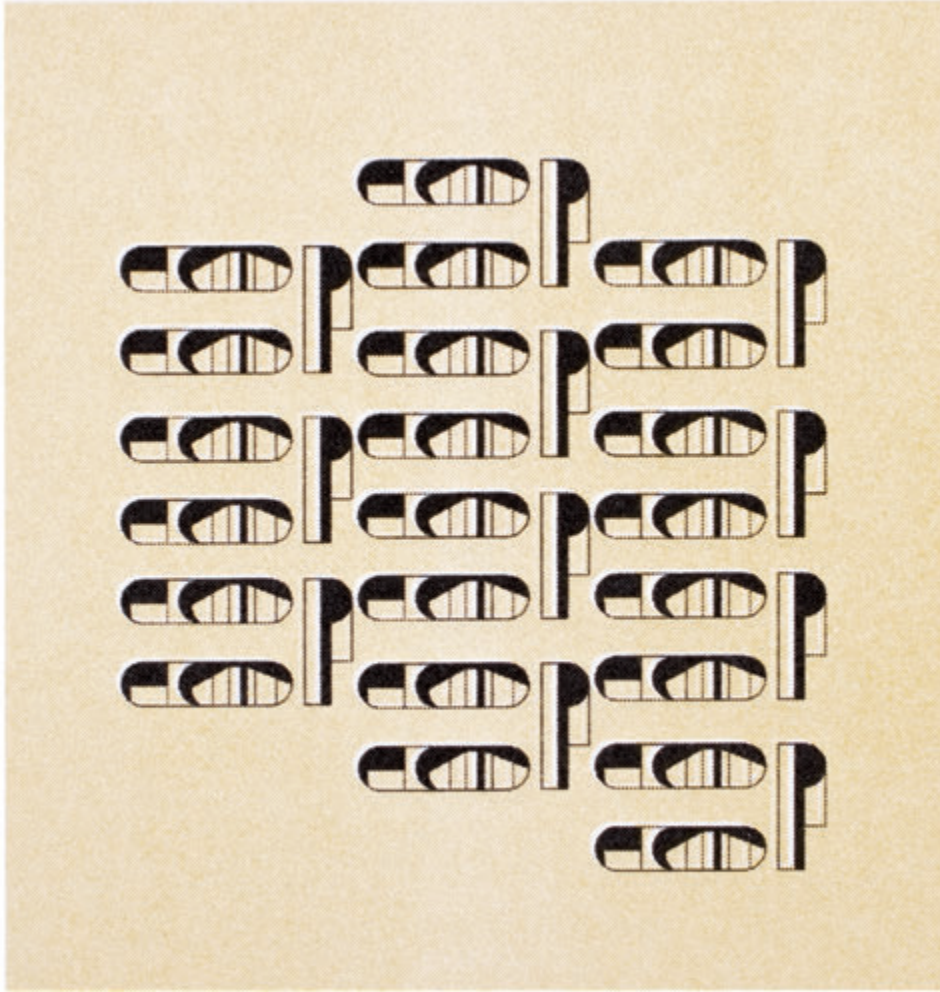


4.

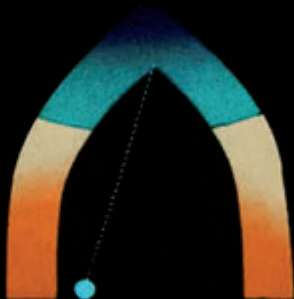




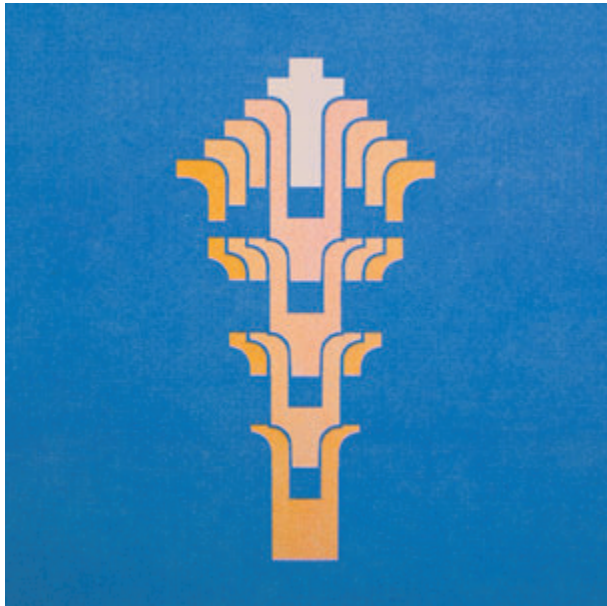
5.







7.

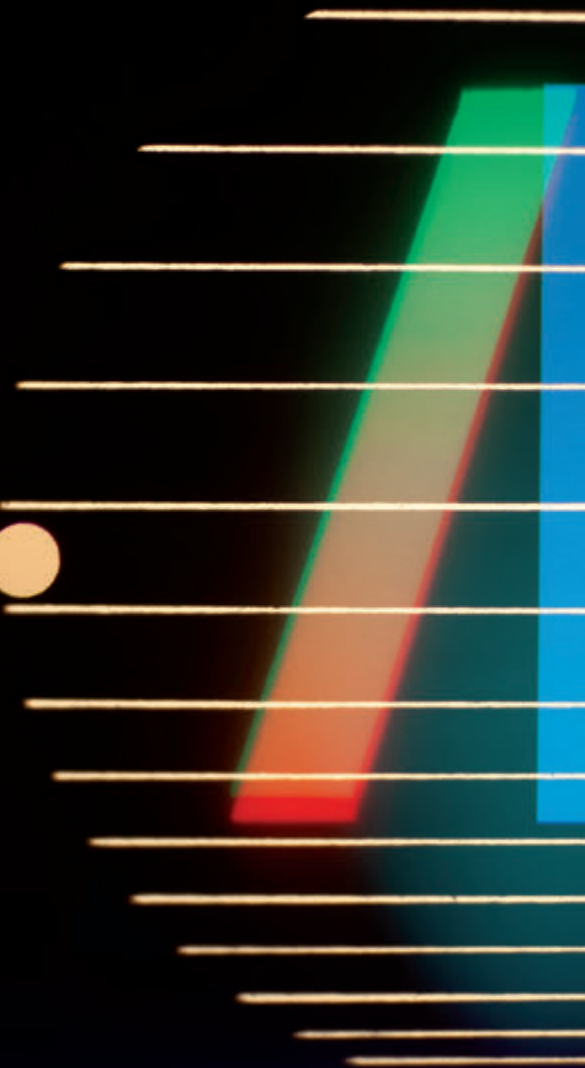
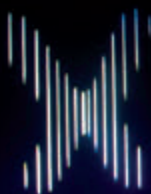
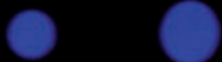


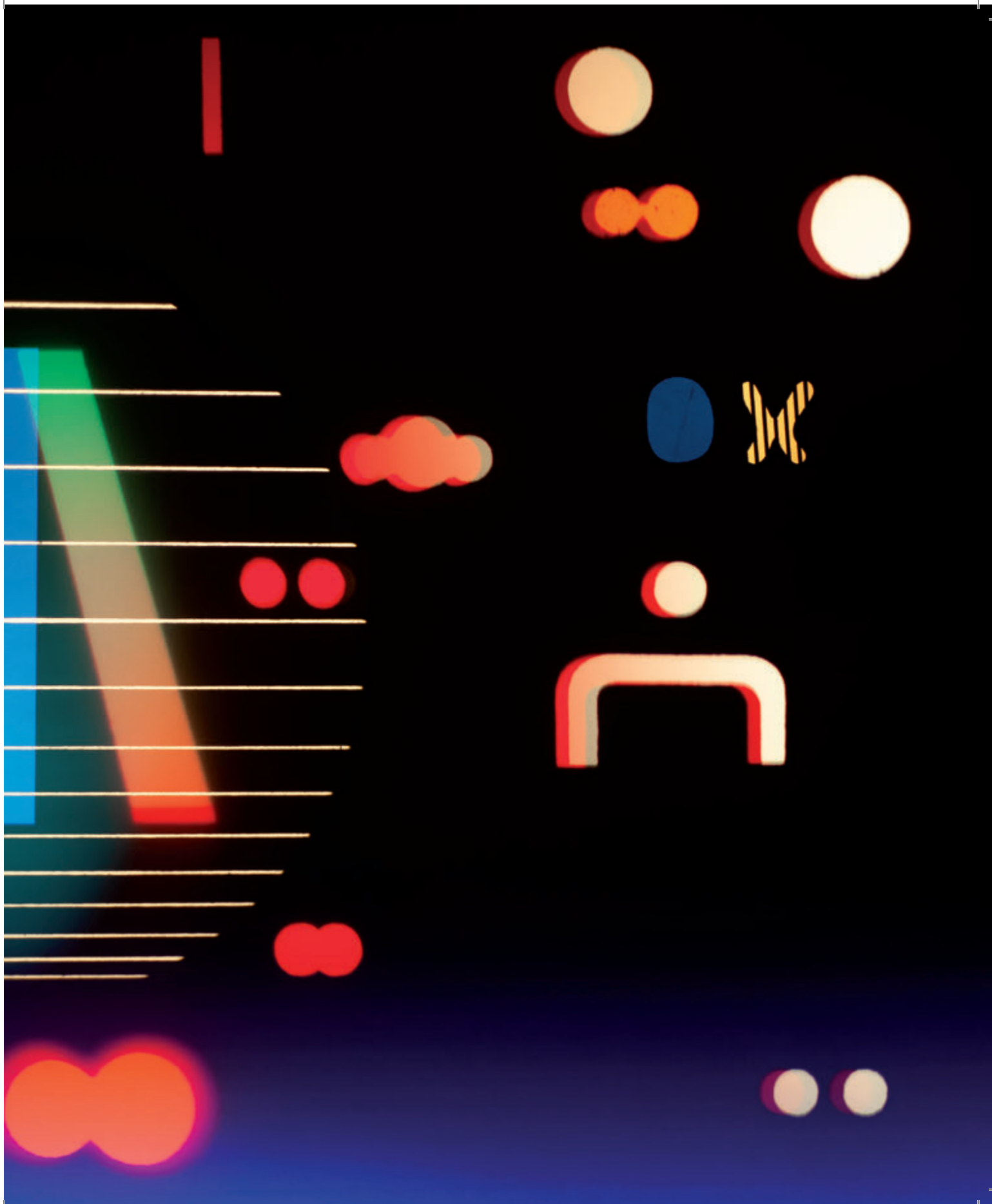
6.

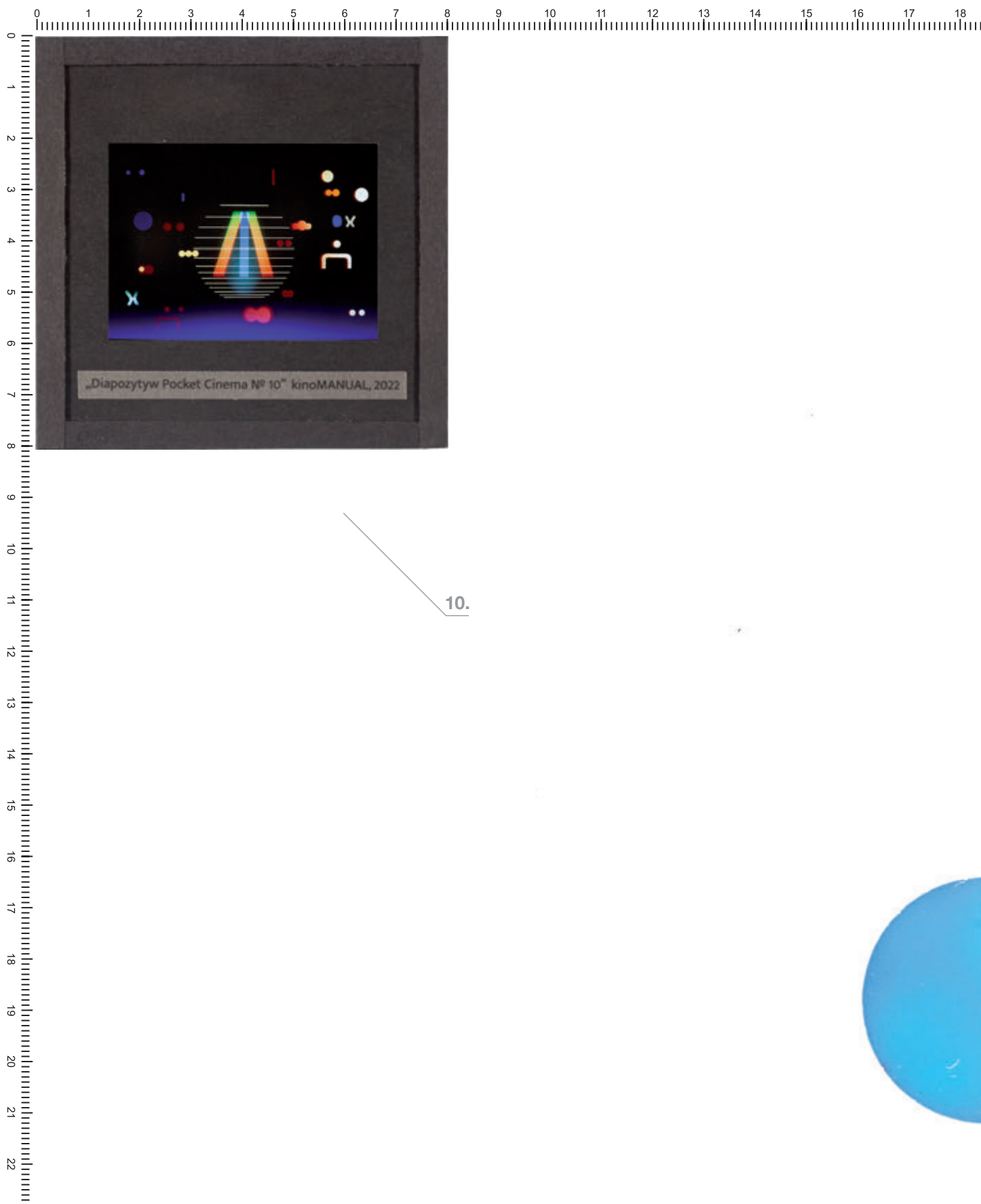
8.











10.





1. *Pointing to a Marvel*, wideoklip, 4'02", 2016 / Animacja rysunkowa do utworu z płyty zespołu Lotto – *Elite Feline* (Instant Classic, 2016). Klip został narysowany w oparciu o klatki z polskich filmów kryminalnych: *Trąd*, reż. A. Trzos-Rastawiecki, 1970 i „*Anna*” i *wampir*, reż. J. Kidawa, 1981.

2. *Para wodna*, klatka z krótkiej pętli filmu 16 mm, 2021 / Film został nakręcony nad Zatoką Botnicką i wywołany w laboratorium Filmverkstaden, w mieście Vaasa.

3. *El Cabanyal Patern*, wzór znaleziony w portowej dzielnicy El Cabanyal w Walencji, 2022.

4. *Kort tenisowy w Tabernas*, zdjęcie i kompozycja *StillFrame Cinema* opracowana na podstawie tegoż zdjęcia, 2023 / Pustynia Tabernas to miejsce, gdzie Sergio Leone kręcił swoje najsłynniejsze spaghetti westerny. Wizyta w tym miejscu była jednym z najprzyjemniejszych momentów wyjazdu do Hiszpanii. Zaraz po powrocie do Walencji ukradziono nam z auta 3 litry oliwy kupionej w lokalnej tłoczni na tej pustyni oraz kamerę Bolex H16.

5. *Manhattan*, wydruk RISO i kompozycja *StillFrame Cinema* 2021-2023 / Projekt stworzenia abstrakcyjnych projekcji inspirowanych Osiedlem Grunwaldzkim we Wrocławiu nigdy nie wyszedł poza fazę przymiarek. Testując temat, posłużyliśmy się rycinami zamieszczonymi w książce Adama Dudy *Patchwork. Architektura Jadwigi Grabowskiej-Hawrylak*.

6. *Retrowersje*, kompozycja *StillFrame Cinema*, 2023 / Zaproszenie do zbiorowej wystawy w Galerii EL było jednocześnie pretekstem do przyjrzenia się elbląskiej starówce, odbudowanej w nurcie Retrowersji.



1. *Pointing to a Marvel*, music video, 4'02", 2016 / Hand-drawn animation for a song from the album *Elite Feline* by the band Lotto (Instant Classic, 2016). The clip was drawn on the basis of frames from Polish crime films: *Trąd*, dir. A. Trzos-Rastawiecki, 1970, and "*Anna*" i *wampir*, dir. J. Kidawa, 1981.

2. *Water Couple*, frame from a short loop of 16 mm film, 2021 / The film was shot on the Bay of Bothnia and developed in the laboratory of Filmverkstaden, Vaasa.

3. *El Cabanyal Pattern*, a pattern found in the port district of El Cabanyal, Valencia, 2022.

4. *Tennis Court in Tabernas*, photo and composition by *StillFrame Cinema* developed from the same photo, 2023 / The Tabernas desert is where Sergio Leone shot his most famous spaghetti westerns. Visiting this place was one of the highlights of our trip to Spain. Shortly after returning to Valencia, 3 litres of oil bought from a local oil press in this desert and a Bolex H16 camera were stolen from our car.

5. *Manhattan*, RISO print and *StillFrame Cinema* composition 2021–2023 / The project of creating abstract projections inspired by the Grunwald Estate in Wrocław never got beyond the conceptual stage. Testing the theme, we used illustrations from Adam Duda's book *Patchwork. The Architecture of Jadwiga Grabowska-Hawrylak*.

6. *Retrowersion*, *StillFrame Cinema* composition, 2023 / The invitation to a group exhibition at the EL Gallery was a pretext to look at Elbląg's old town, rebuilt as a "retrowersion" – a house-by-house reconstruction on the historical block plan.

**7. *Retrowersje***, wydruk RISO, 2023 / Grafika inspirowana projektem fasady jednej z kamienic w centrum Elbląga, 2023.

**8. *Chalupy***, klatka z krótkiego ujęcia na filmie 16 mm, 2022 / Ten pejzaż fotografował w 1976 roku polski malarz, grafik i fotograf Jan Tarasin. Oryginalna odbitka wisi u nas w domu i wiąże się z nią istotne wspomnienie. Maciek zobaczył to zdjęcie po raz pierwszy w galerii Foto-Gen, która wtedy nazywała się Domek Romański. Było to w roku 1998. Po wielu latach, stojąc w korku na Półwyspie Helskim, przez okno samochodu zobaczyliśmy ten pejzaż na żywo.

**9. *Pocket Cinema N°10***, klatka z filmu wideo, wydruk 40 cm x 60 cm, 2022 (praca w kolekcji Galerii Sztuki im. Jana Tarasina w Kaliszu) / Wiele lat później, w roku 2022, podczas obchodów 45-lecia galerii, wykonaliśmy performans zaprojektowany specjalnie dla tego miejsca. Następnie został on odtworzony w naszej pracowni, zarejestrowany i włączony do kolekcji.

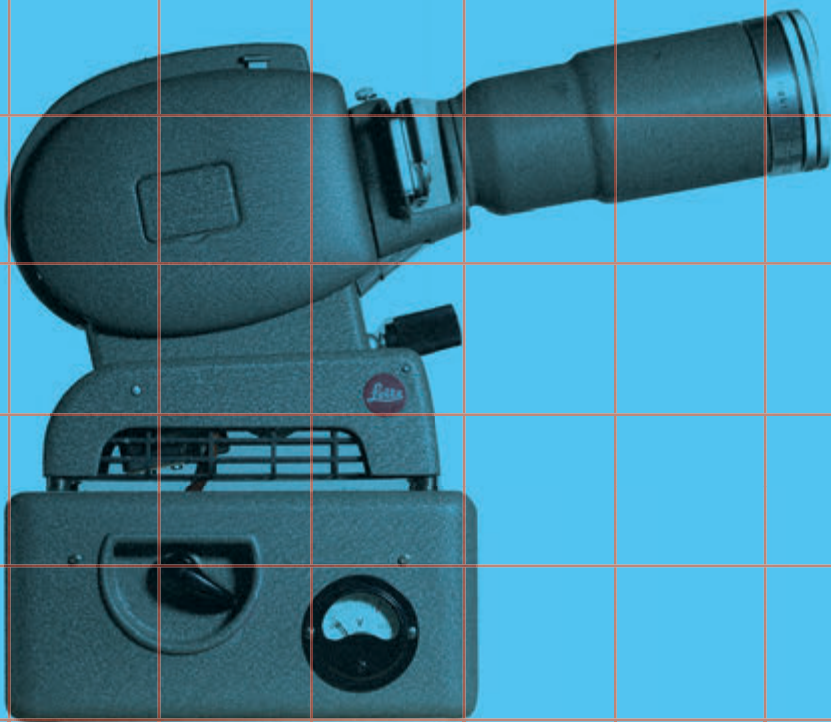
**10. *Pocket Cinema N°10***, slajd, 2022 (praca w kolekcji Galerii Sztuki im. Jana Tarasina w Kaliszu) / Podstawą kompozycji *StillFrame Cinema* są kolorowe, geometryczne slajdy wyświetlane z wielu rzutników naraz. Po sfotografowaniu takiej kompozycji na średnioformatowym pozytywie wszystkie elementy projekcji spotykają się na jednym, kolorowym slajdzie.

**7. *Retroversions***, RISO print, 2023 / Graphics inspired by the design of the facade of one of the tenement houses in the centre of Elbląg, 2023.

**8. *Chalupy***, frame from a short shot on 16 mm film, 2022 / This landscape was photographed in 1976 by the Polish painter, graphic artist and photographer Jan Tarasin. The original print hangs in our house and a significant memory is associated with it. Maciek saw this photograph for the first time in the Foto-Gen gallery, which was then called Domek Romański. It was in 1998, and many years later, standing in traffic on the Hel Peninsula, we saw this landscape live through the car window.

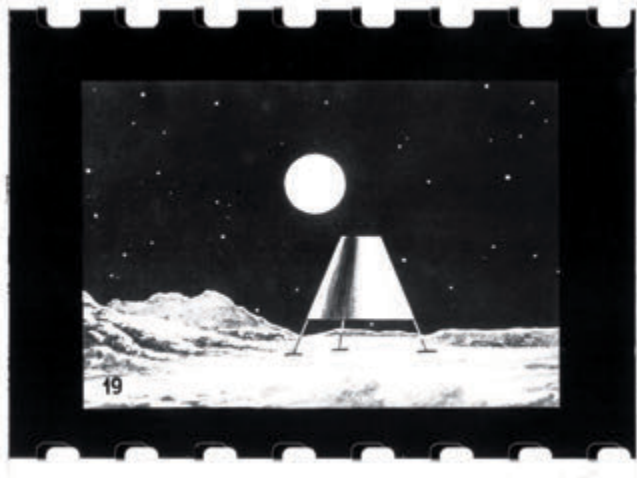
**9. *Pocket Cinema N°10***, frame from a video, print 40 cm x 60 cm, 2022 (work in the collection of the Jan Tarasin Art Gallery in Kalisz) / Many years later, in 2022, during the celebration of the 45th anniversary of the gallery, we carried out a performance designed especially for this venue. It was then recreated in our studio, recorded and included in the gallery's collection.

**10. *Pocket Cinema N°10***, slide, 2022 (work in the collection of the Jan Tarasin Art Gallery in Kalisz) / *The StillFrame Cinema* composition is based on colourful, geometric slides projected simultaneously from multiple projectors. When such a composition is photographed on a medium-format positive, all the elements of the projection come together on a single colour slide.





11.



12.

14.



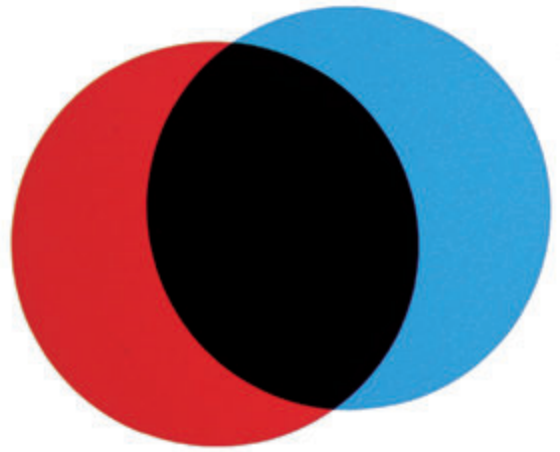
13.

Sun





16.



attack on ENVELOPE SHAPER  
decay off

signal inputs control inputs

signal inputs				control inputs											
output ch 1	meter	output ch 2	envelope	ring mod A	ring mod B	reverb	filter	osc. freq. 1	osc. freq. 2	osc. freq. 3	decay	reverb mix	filter freq	output ch. level 1	output ch. level 2

SOCKETS

TRIGGER CONTACTS

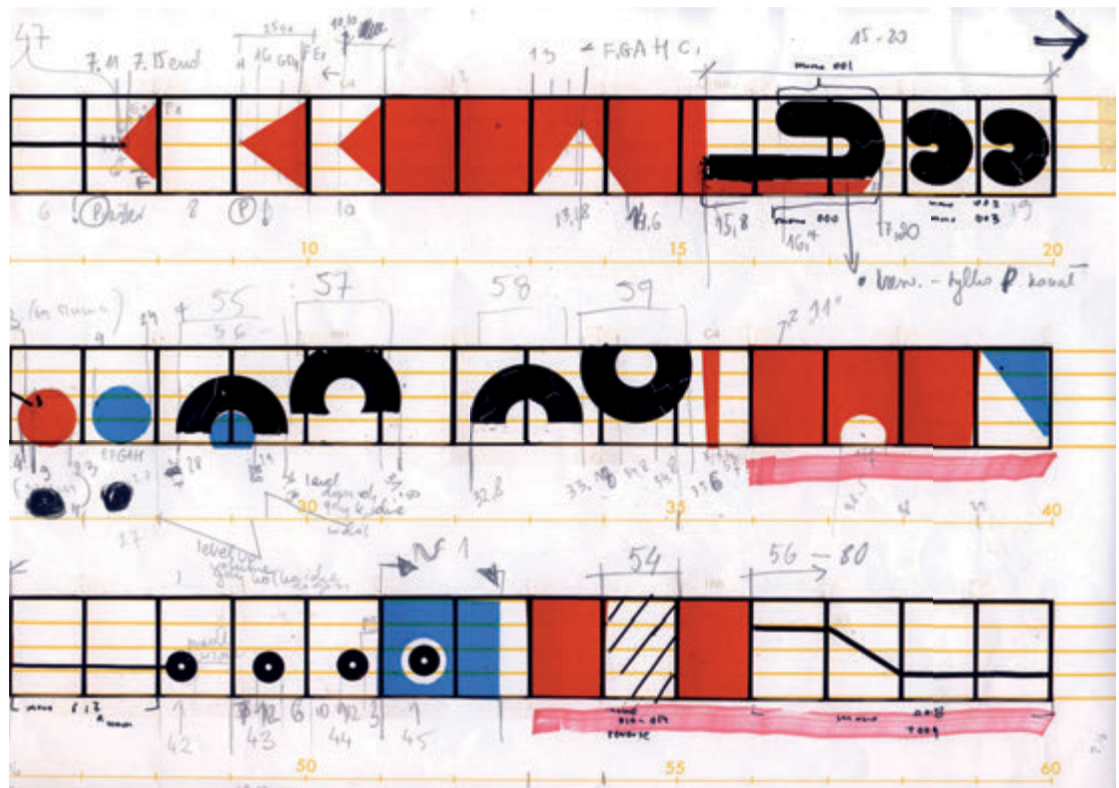
high

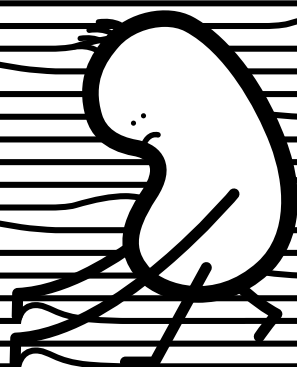
output ch 1																1
output ch 2																2
oscillator 1																3
oscillator 2																4
oscillator 3																5
noise																6
input ch 1																7
input ch 2																8
filter																9
trapezoid																10
env signal																11
ring mod																12
reverb																13
stick																14
																15
																16

A B C D E F G H I J K L M N O P

17.

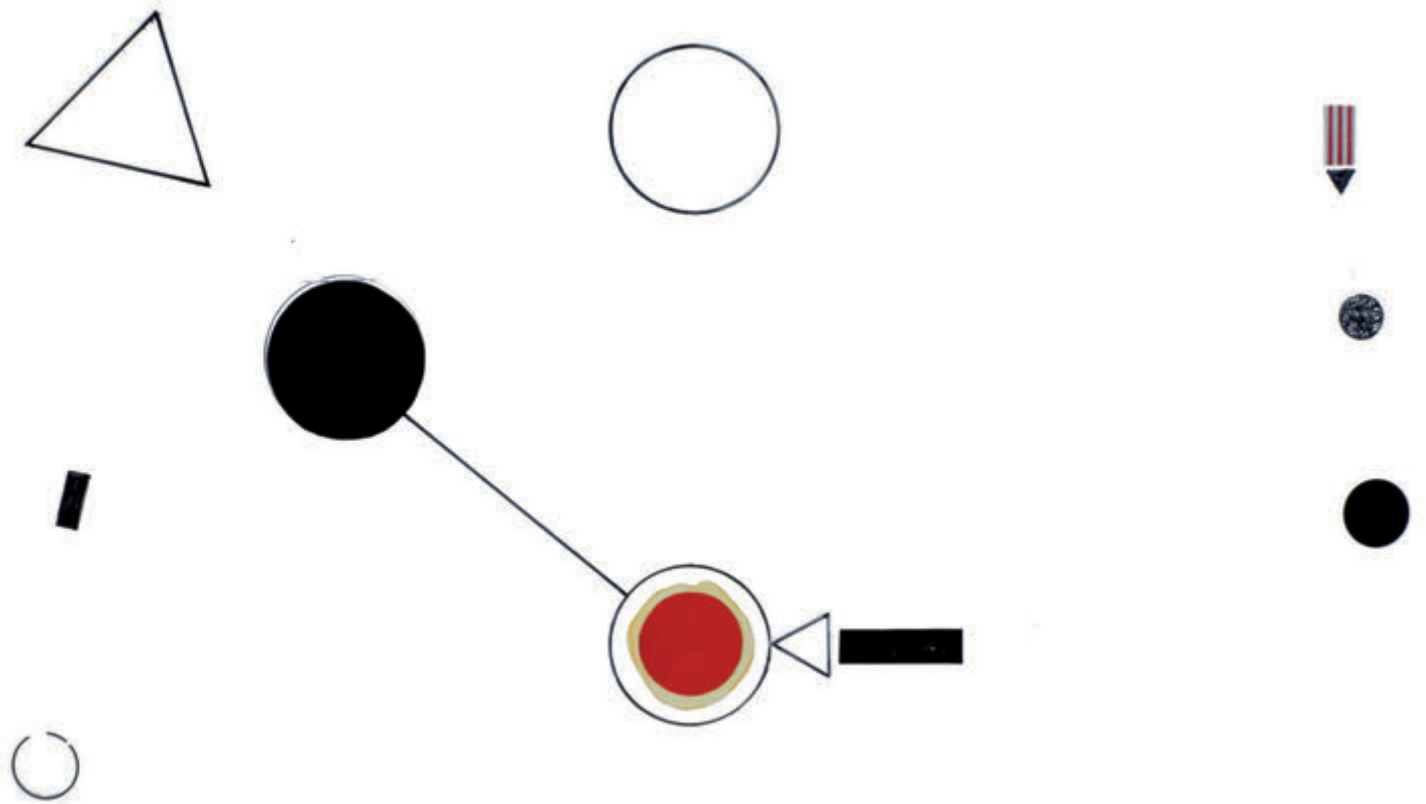
18.







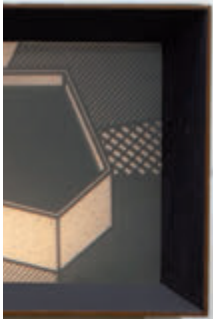


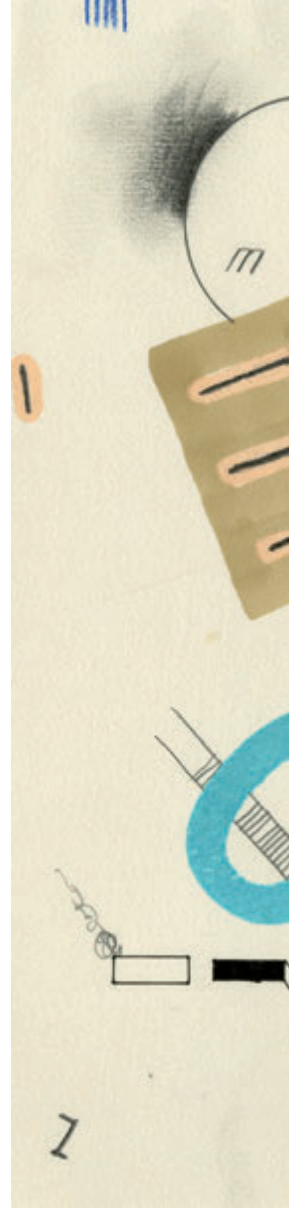
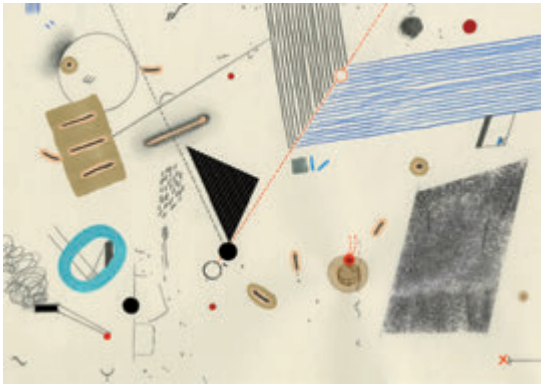


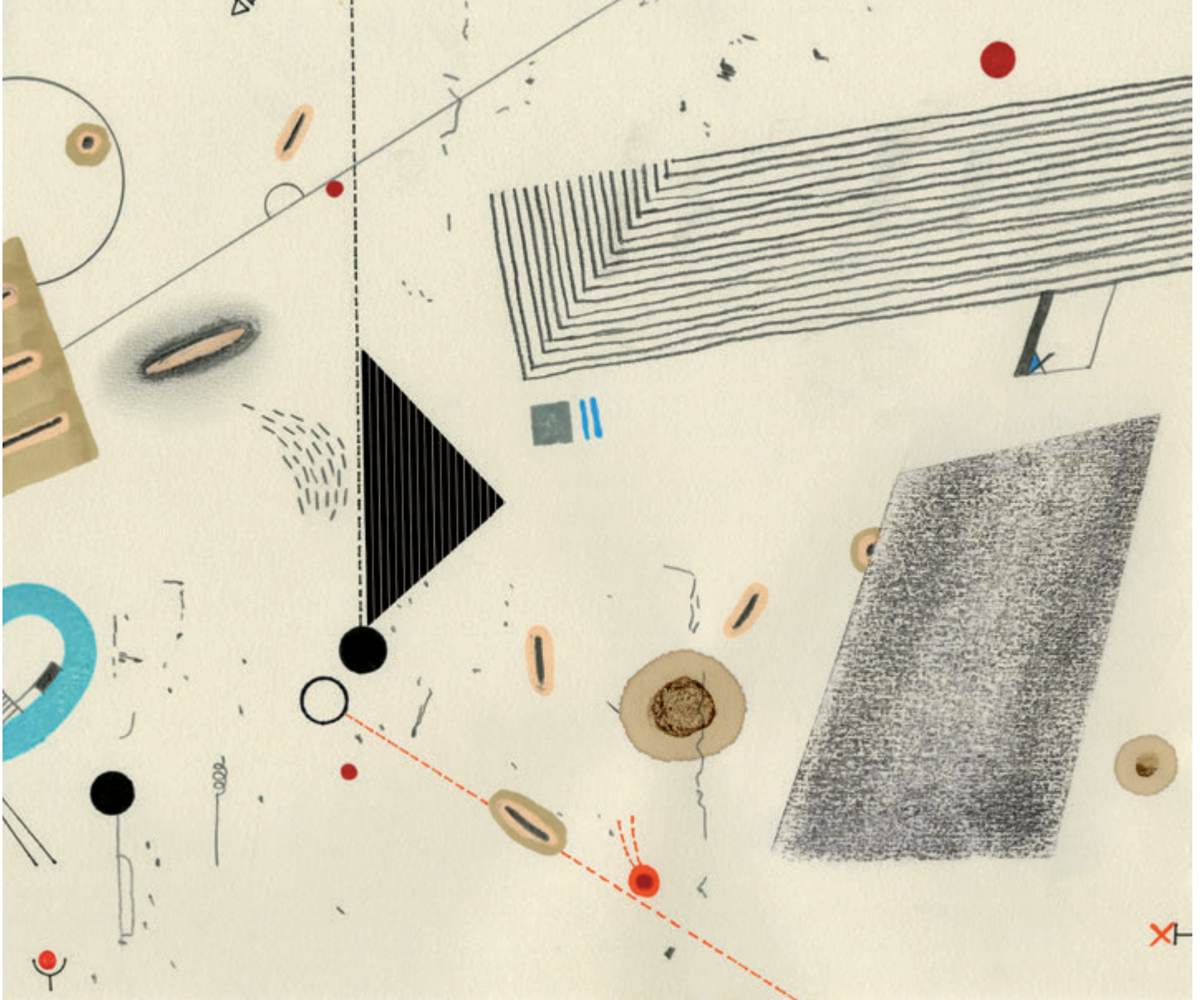


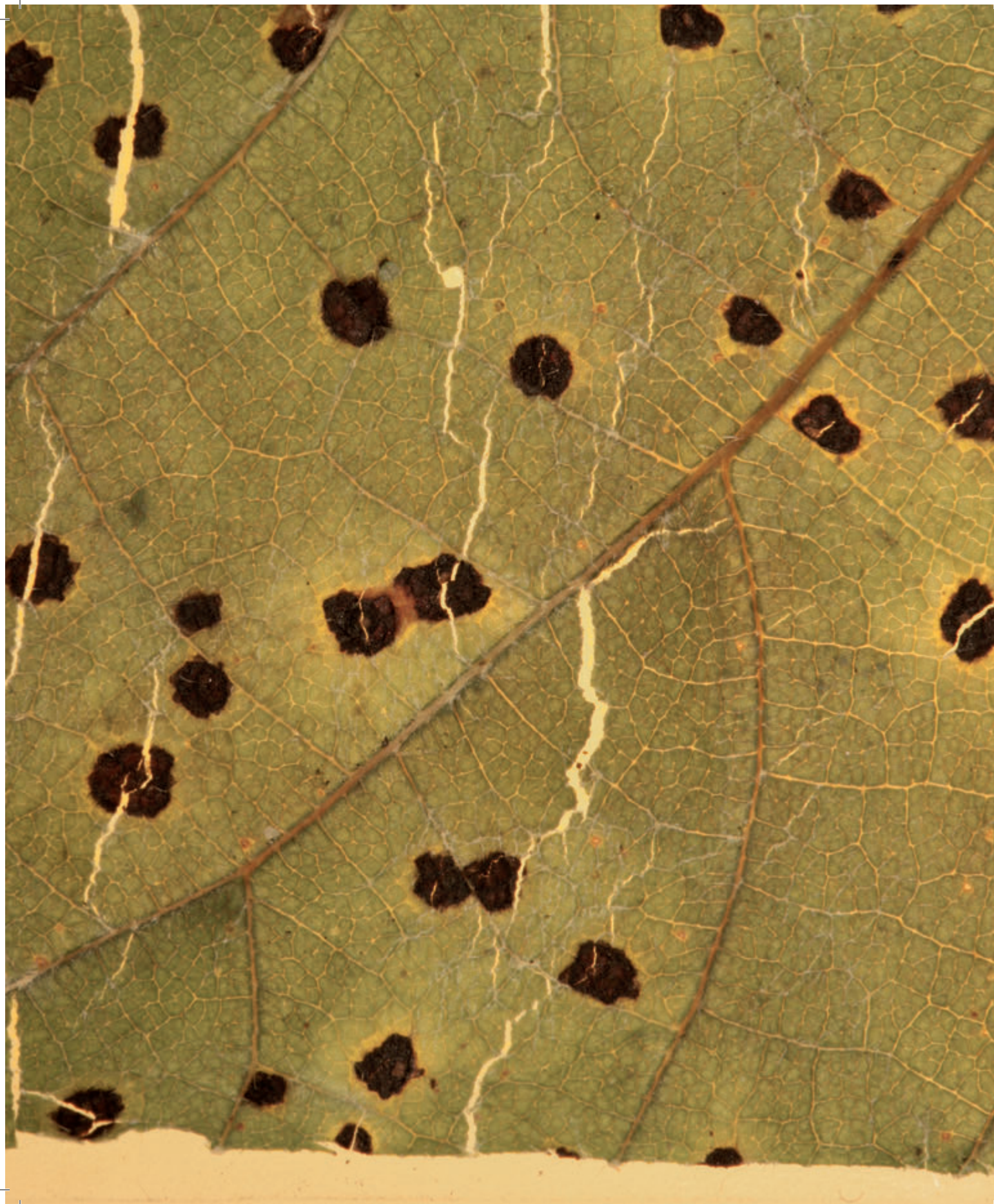
21.













23.



**11.** Leitz Prado 500, rzutnik slajdów, wersja zamontowana na transformatorze RTUUP, 1955 / Po kilku latach testowania różnych modeli, seria PRADO niemieckiej firmy Leitz robi na nas największe wrażenie. Design i jakość wykonania tych urządzeń budzi szacunek.

**12.** Planetarium Śląskie, Przedsiębiorstwo Reklamy Filmowej i Przejroczy / Pomoc naukowa z ery prekomputerowej, klisze ze slajdami edukacyjnymi. Klatka nr 19 prezentuje swoisty optymizm technologiczny wczesnych lat 60.

**13.** *Milky Medium – mleczna dwójka*, rysunek ołówkiem, 2019 / Ten projekt wyróżnił się z pomysłu nagrywania naszej córki Niny, która dużo mówiła przez sen, a w tym samym czasie stopniowo traciła mleczne zęby. Materiał został później wykorzystany w klipie do utworu *Milky Medium*, który znajduje się na drugiej płycie zespołu Pin Park – *Doppelganger* (Coastline Northern Cuts, 2020).

**14.** *Milky Medium*, projekt plakatu, Vaasa, 2019 / Był to pierwszy z naszych performansów, w którym wykorzystaliśmy wielokanałową projekcję z rzutników slajdów i projektorów cyfrowych. Pracowaliśmy nad nim zimą 2019 roku w mroźnej, śnieżnej i ciemnej Finlandii, w trakcie rezydencji artystycznej w Filmverkstaden.

**15.** *Pin Park & kinoMANUAL*, druk RISO, 2019-2023 / Zdjęcie z próby w kinie The Cube Microplex w Bristolu, podczas brytyjskiej trasy Pin Park i kinoMANUAL.

**16.** 2, wideoklip, 1'59", 2016 / Kadr z animacji stop-motion, która powstała z myślą o wystawie RYTUAŁ 2016 – Substytuty we Wrocławiu. Muzykę do tego obrazu stworzył Maciek Polak. Utwór w nieco rozbudowanej wersji trafił na pierwszą płytę Pin Park – *Krautpark* (Instant Classic, 2017), a animacja zamieniła się w klip.

**17.** Synthi AKS, syntezator, 1972 / Instrumenty brytyjskiej firmy Electronic Music Studios były bezpośrednim pretekstem do powstania duetu Pin Park. Muzyka do filmu *letters.EHO* powstała w całości na dwóch egzemplarzach Synthi AKS.

**18.** *letters.EHO*, krótka pętla filmu 16 mm, non camera, 2016 / Rysowana bezpośrednio na taśmie filmowej pętla powstała w studiu Filmverkstaden w Vaasie. Wyświetlona z projektora w tempie 24 klatek na sekundę wydawała się zbyt intensywna. Dlatego została zamieniona w partyturę graficzną, gdzie każda z 215 klatek to przepis na sekundę dźwięku i sekundę animowanego obrazu. Film dostał III nagrodę na festiwalu Punto y Raya w 2016 roku w ZKM Karlsruhe.

**11.** Leitz Prado 500, slide projector, RTUUP transformer-mounted version, 1955 / After several years of testing various models, the PRADO series from the German company Leitz still impresses us the most. The design and quality of these devices command respect.

**12.** Silesian Planetarium, Przedsiębiorstwo Reklamy Filmowej i Przejroczy / Scientific aid from the pre-computer era, film with educational slides. Frame 19 shows the peculiar technological optimism of the early 1960s.

**13.** *Milky Medium – Milky Two*, drawing in pencil, 2019 / This project emerged from the idea of recording our daughter Nina, who was talking a lot in her sleep at the time when she was losing her milk teeth. The footage was later used in the video for *Milky Medium*, featured on the Pin Park band's second album *Doppelganger* (Coastline Northern Cuts, 2020).

**14.** *Milky Medium*, poster design, Vaasa, 2019 / This was our first performance to use multi-channel projection from slide projectors and digital projectors. We worked on it in the winter of 2019 in cold, dark and snowy Finland, during an artist residency at Filmverkstaden.

**15.** *Pin Park & kinoMANUAL*, RISO print, 2019-2023 / Photo from a rehearsal at The Cube Microplex cinema in Bristol during the UK tour of Pin Park and kinoMANUAL.

**16.** 2, music video, 1'59", 2016 / A frame from the stop-motion animation made for the exhibition RITUAL 2016 – Substitutes in Wrocław. The music for this video was created by Maciek Polak. A slightly expanded version of this piece found its way onto Pin Park's first album, *Krautpark* (Instant Classic, 2017), and the animation was turned into a music video.

**17.** Synthi AKS, synthesiser, 1972 / The instruments of the British company Electronic Music Studios provided the immediate pretext for the formation of the Pin Park duo. The music for the *letters.EHO* film was created entirely on two pieces of the Synthi AKS.

**18.** *letters.EHO*, short 16 mm film loop, non camera, 2016 / Drawn directly on film, the loop was created at the Filmverkstaden studio in Vaasa. Displaying it from a projector at 24 frames per second seemed too intense. It was therefore turned into a graphic score, where each of the 215 frames is a recipe for one second of sound and one second of animated image. The film was awarded 3rd prize at the 2016 Punto y Raya festival at ZKM Karlsruhe.



**19. *Zen for TV***, wideoklip, 5'46", 2022 / Animacja narysowana wyjątkowo w komputerze. Zarówno postacie, jak i atmosferę klipu zainspirowała wyprawa do Japonii, gdzie kultura graficznego *kawai* miesza się z medytacyjną powagą kamiennych ogrodów Zen. Pin Park – *Blind Spot* (Coastline Northern Cuts, 2022).



**19. *Zen for TV***, music video, 5'46", 2022 / Animation drawn – as an exception – using a computer. Both the characters and the atmosphere of the clip were inspired by a trip to Japan, where the *kawai* graphic culture is mixed with the meditative solemnity of the Zen stone gardens. Pin Park – *Blind Spot* (Coastline Northern Cuts, 2022).

**20. *Kajtek***, wideoklip, 3'33", 2017 / Animacja wycinankowa, abstrakcyjna aż do momentu, kiedy zjawia się w niej nasz pies. Kajtek zamieszkał z nami w 2016 roku i bardzo szybko odcisnął się na zdjęciach, rysunkach i filmach (podobnie jak poprzedni pies Agi – Metka). Pin Park – *Krautpark* (Instant Classic, 2017).



**20. *Kajtek***, music video, 3'33", 2017 / Cut-out animation, abstract until our dog appears in it. Kajtek came to live with us in 2016 and very quickly marked his presence in photos, drawings and videos (as did Aga's previous dog, Metka). Pin Park – *Krautpark* (Instant Classic, 2017).

**21. *Wielki Mur Polski***, film 16 mm, 2'20" / Za tę animację Aga otrzymała nagrodę specjalną, przyznaną przez Dyrektora Artystycznego Międzynarodowego Festiwalu Animacji ANIMATOR – Marcina Giżyckiego. „Maksimum treści w minimum formy” – tak brzmiało uzasadnienie nagrody. Na zdjęciu jedna z klatek wyświetlona na stole do edycji filmów 16 mm firmy Techpol z Warszawy. Ten stół pracował kiedyś w Wytwórni Filmów Fabularnych we Wrocławiu, a po przejściu na emeryturę został wyremontowany przez nieocenionego Janusza Króla.



**21. *The Great Wall of Poland***, 16 mm film, 2'20" / For this animation, Aga received a special prize awarded by Artistic Director of the ANIMATOR International Animation Festival Marcin Giżycki. "Maximum content in minimum form," read the justification for the award. The photo shows one of the frames displayed on a 16 mm film editing table made by Techpol, a company from Warsaw. This table was used at the Feature Film Studio in Wrocław, and after retirement it was refurbished by the invaluable Janusz Król.

**22. *25/25***, film stop motion, 4'22", 2018 / Materiał do tego filmu to tylko 25 rysunków formatu A4. W animacji rysunkowej minuta filmu wymaga grubo ponad pół tysiąca rysunków, a nam zależało, by przy minimalnym nakładzie pracy uzyskać maksymalny efekt. Tytuł nawiązuje do zwyczaju numerowania kolejnych odbitek z graficznej matrycy. W grafice warsztatowej odbitki powinny być identyczne. W tym przypadku każdy kolejny rysunek różni się nieznacznie od następnego. Tak samo różnią się kolejne fazy ruchu w animacji. *25/25* dostało II nagrodę na festiwalu Punto y Raya w 2018 roku oraz Grand Prix za najlepszą polską animację 2019 na festiwalu Animocje.



**22. *25/25***, stop motion film, 4'22", 2018 / The material for this film consists of just 25 A4-sized drawings. In hand-drawn animation, one minute of film requires well over half a thousand drawings, but we wanted to achieve maximum effect with minimum effort. The title refers to the custom of numbering successive prints from a graphic matrix. In workshop graphics, the prints should be identical. In this case, each successive drawing differs slightly from the previous. In the same way, the successive phases of movement in animation differ. *25/25* received 2nd prize at the Punto y Raya festival in 2018 and the Grand Prix for best Polish animation 2019 at the Animocje festival.

**23. *Bittersweet Rhythms***, film non camera, 1'48", 2014 / Pierwszy film, który zrobiliśmy razem, jeszcze zanim nazwaliśmy się kinoMANUAL. Powstał w szwedzkiej miejscowości Harplinge podczas pierwszej edycji BZZZ! International Sound Art Festival. To nasz jedyny film w całości zrobiony w wiatraku.

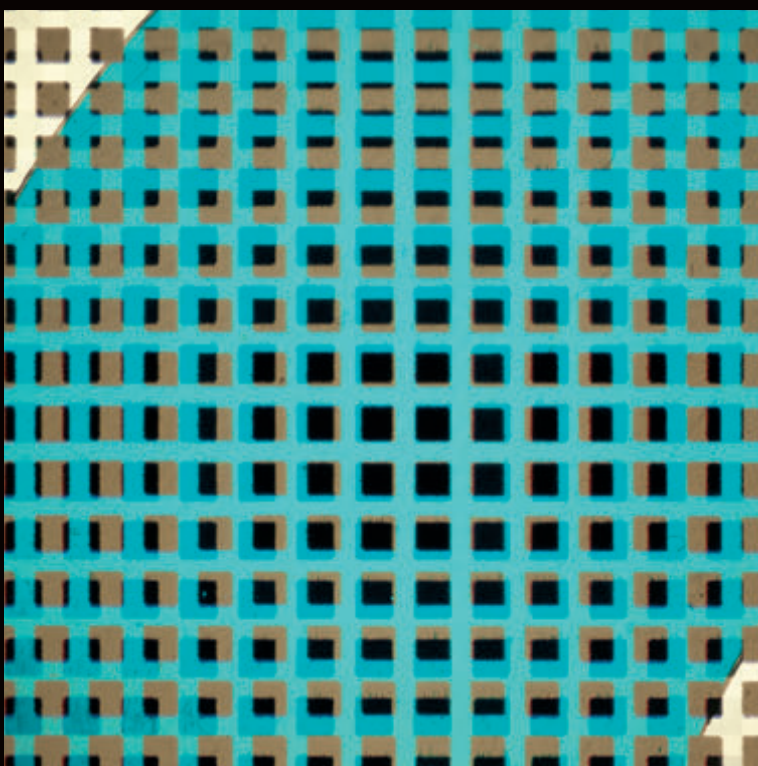


**23. *Bittersweet Rhythms***, non-camera film, 1'48", 2014 / The first film we made together, even before we called ourselves kinoMANUAL. It was created in Harplinge, Sweden, during the first edition of the BZZZ! International Sound Art Festival. It is our only film made entirely in a windmill.

24.



25.



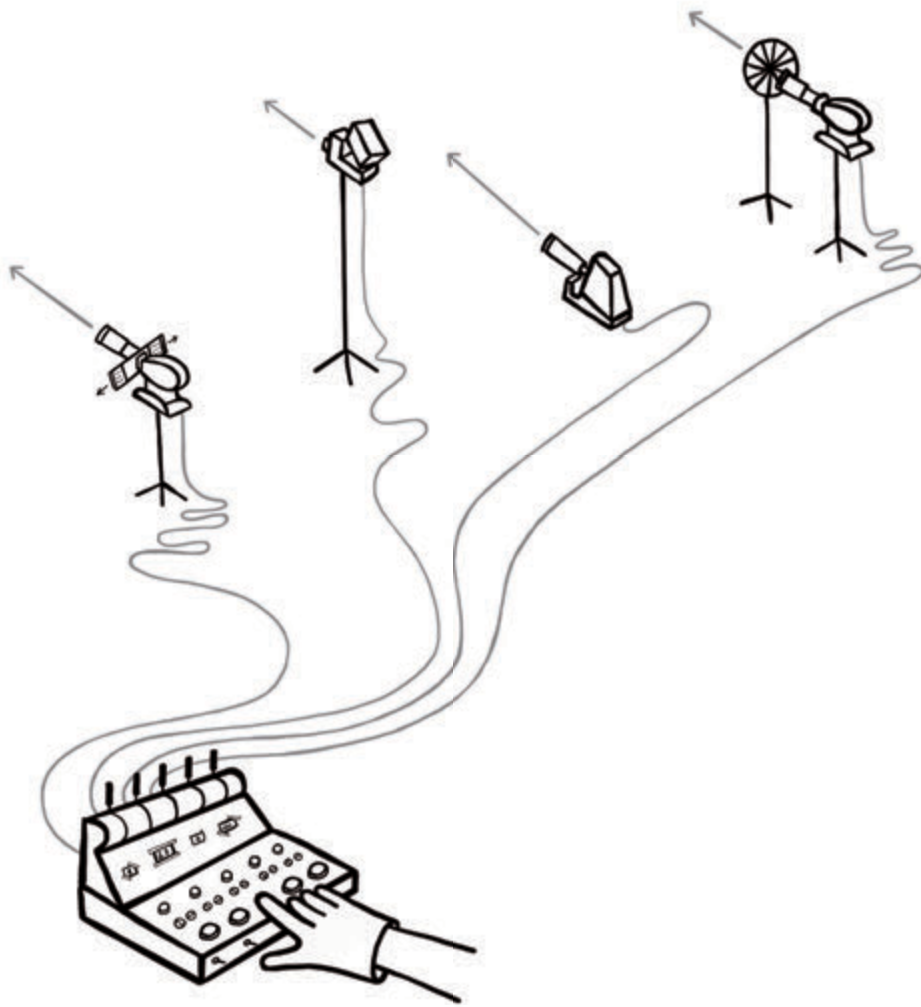


26.

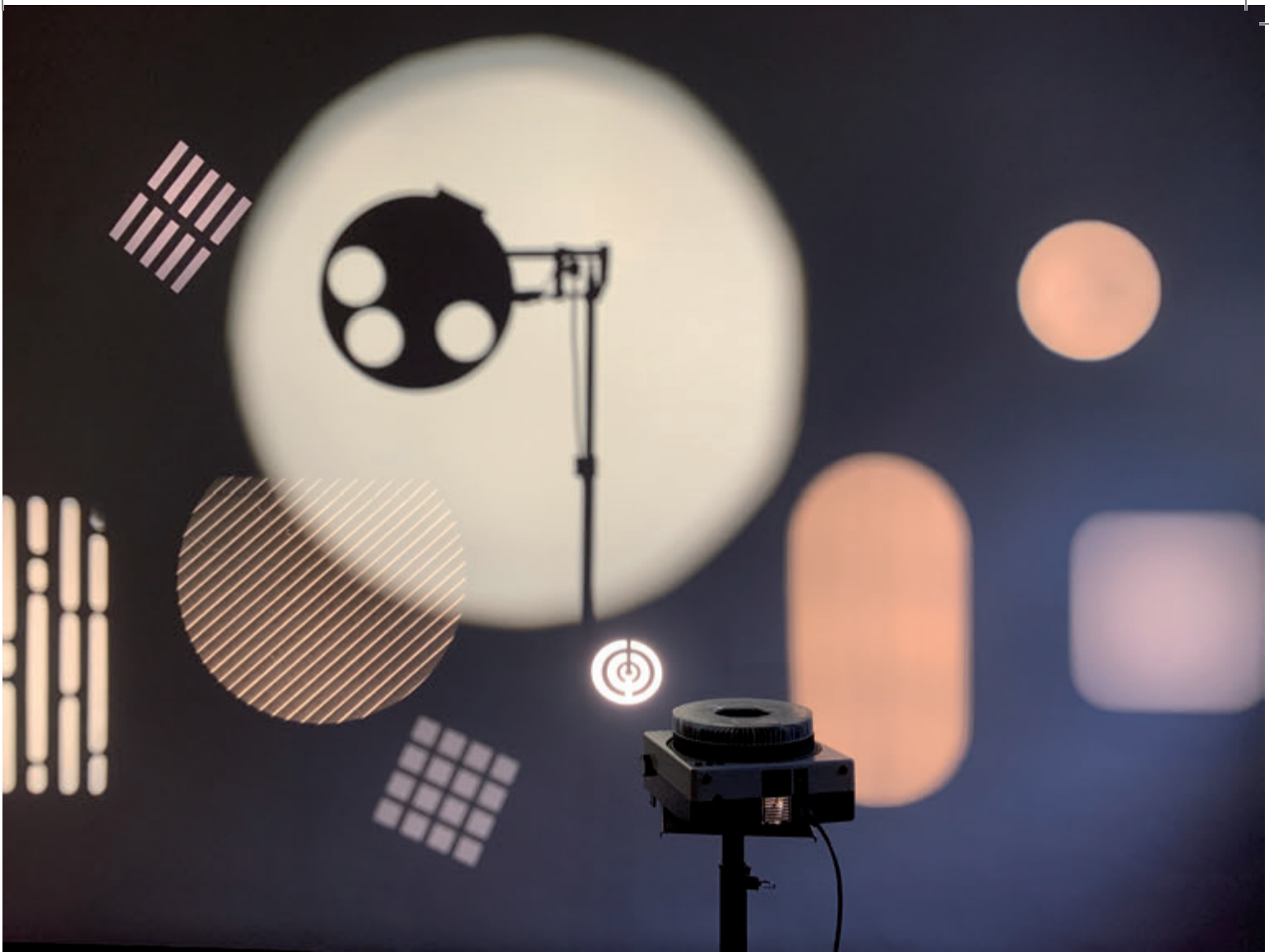


27.

# StillFrame Cinema





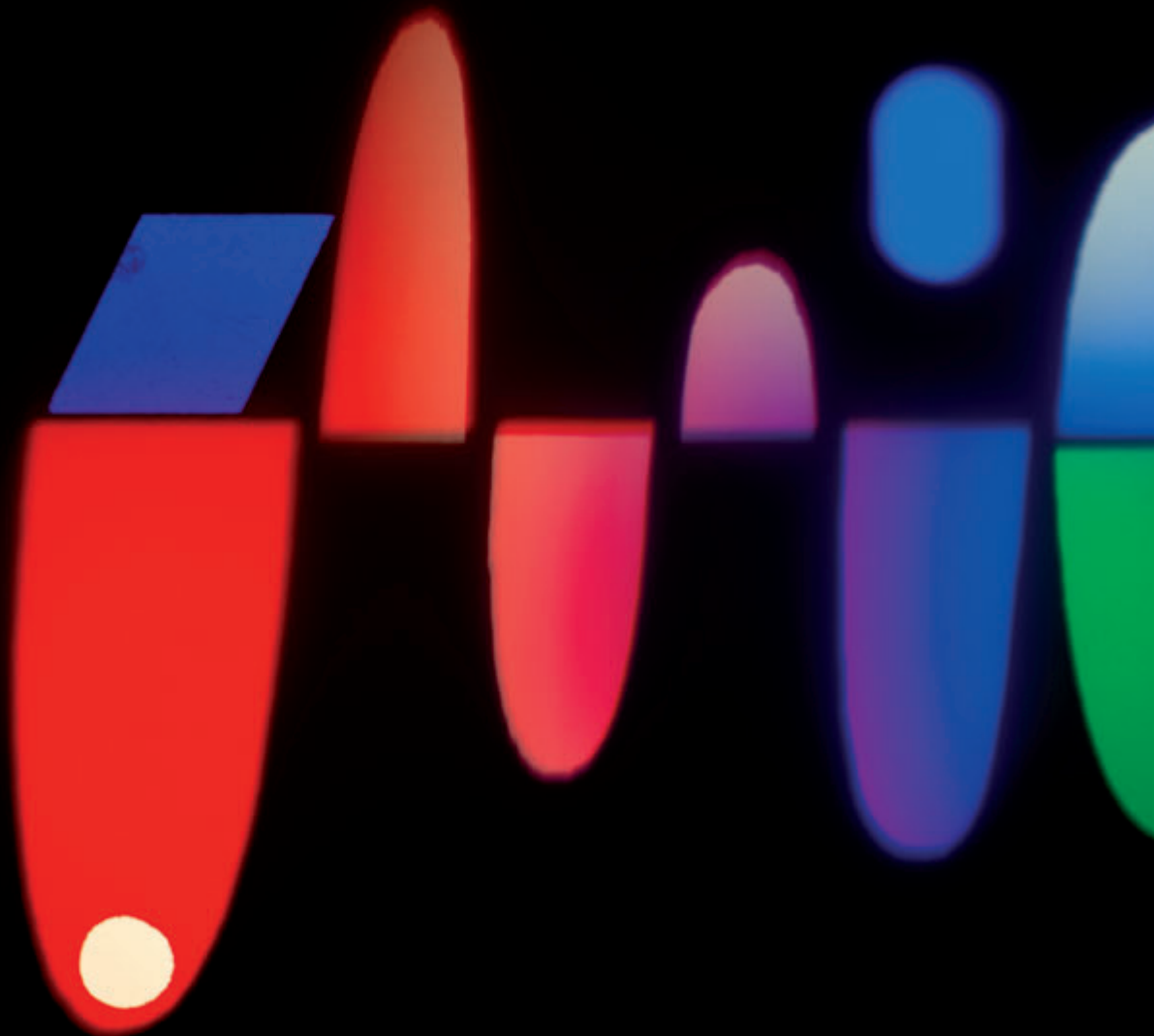


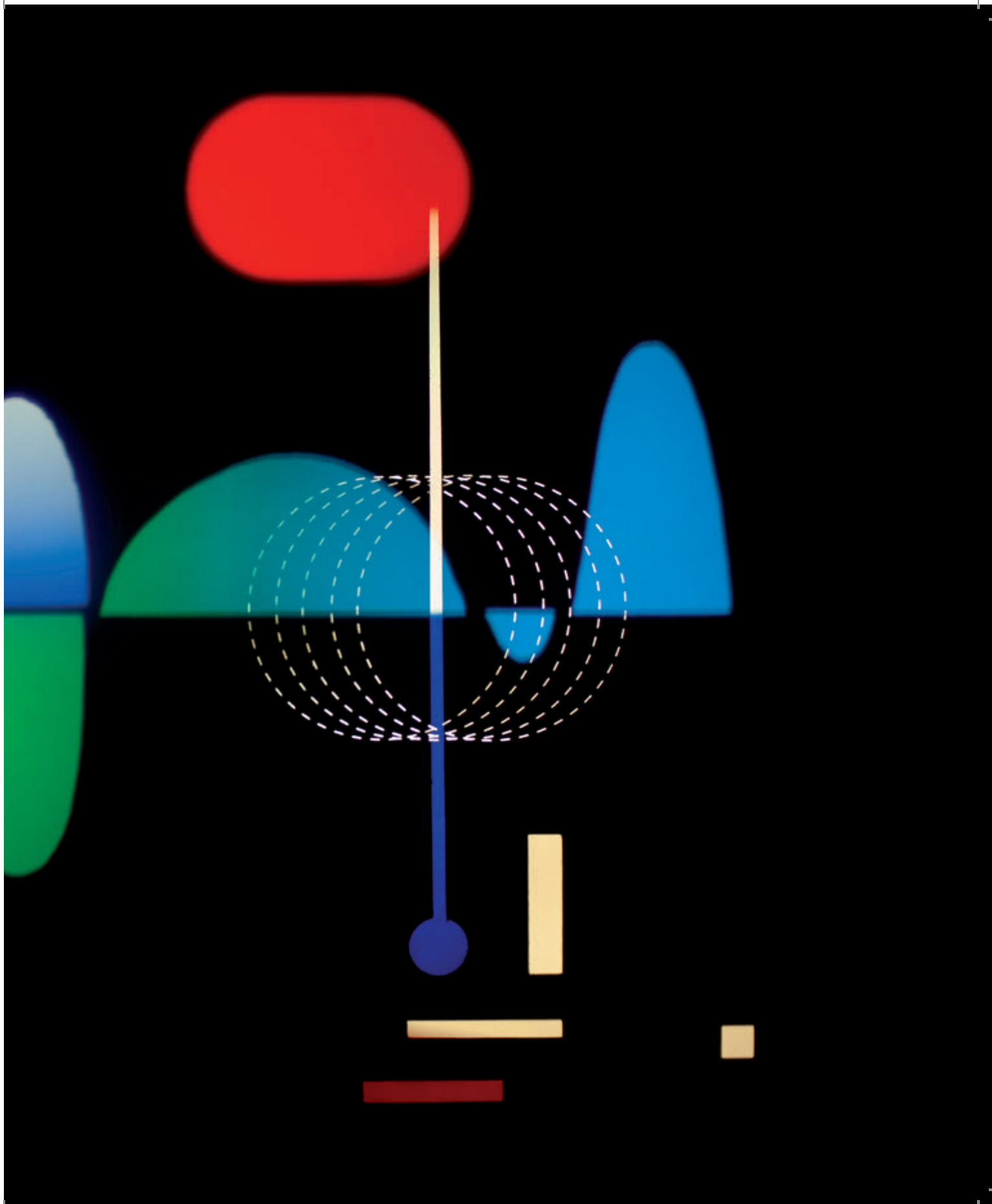


30.



31.





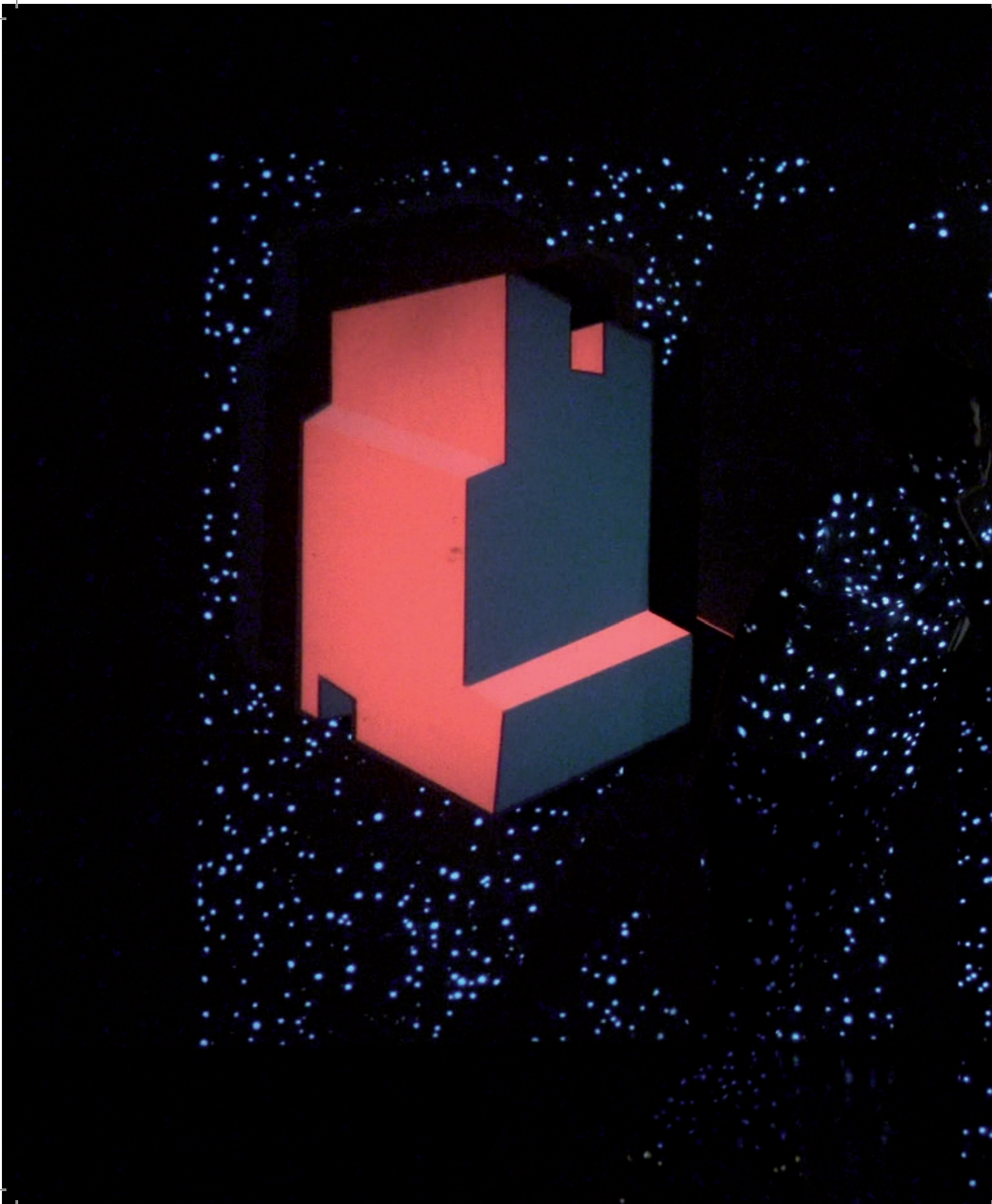


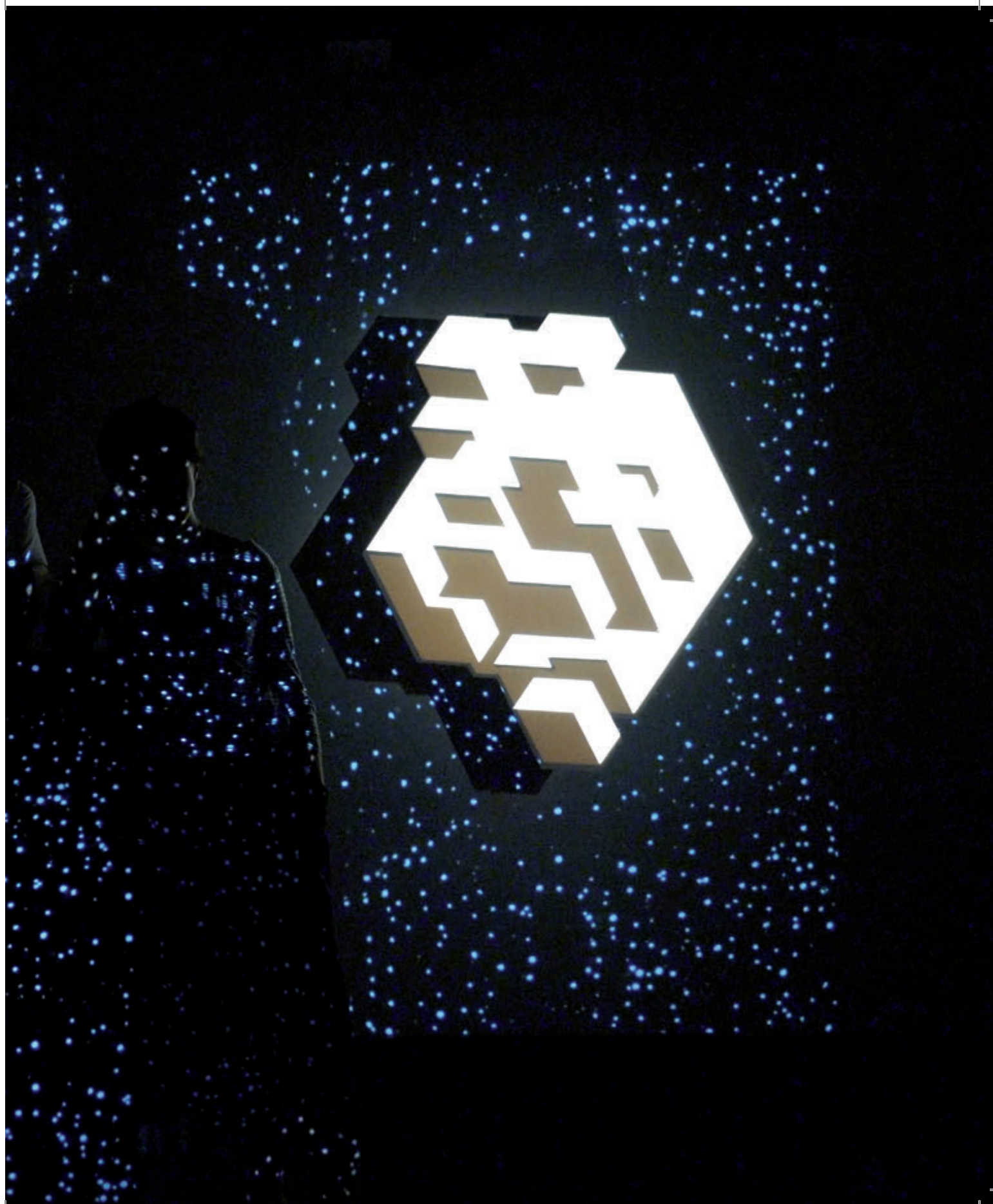
**TO SIĘ NIGDY  
NIE SKOŃCZY**

ONF













**24.** Leitz Prado SM, rzutnik slajdów, 1957.

**25.** *Kratka z Latającego Tygrysa*, kompozycja *StillFrame Cinema*, 2019–2023 / Kluczowym elementem tej kompozycji jest półprzeźroczysta talia kart, którą kupiliśmy w sklepie Flying Tiger. Po włożeniu kart do dwóch rzutników slajdów, ukazał się taki właśnie obraz.

**26.** *Dama z mewą*, kompozycja *StillFrame Cinema*, 2023.

**27.** *Pocket Cinema N°7*, instalacja złożona z 7 rzutników slajdów, Künstlerhaus FACTORY, Wiedeń, 2021 / Zestaw rzutników, który przygotowaliśmy na wystawy: *When the light hits just right* w Vaasie oraz *Transformation* w Wiedniu.

**28.** *StillFrame Cinema*, schemat / Pracując z rzutnikami slajdów, stało się jasne, że będziemy potrzebować urządzenia, które pozwoli nam swobodnie, z jednego miejsca, operować kilkoma projektorami naraz. Urządzenie, które zostało zaprojektowane i zbudowane od podstaw przez Janusza Króla w jego pracowni.

**29.** *Color Transporter* / Pierwsze pudełko na ramki, 200 sztuk. Zawiera slajdy z projektów, które realizowaliśmy w latach 2020 – 2021, czyli w pandemii COVID-19.

**30.** 8-kanalowy mikser do sterowania rzutnikami slajdów, 2021.

**31.** *Projekcja testowa*, kompozycja *StillFrame Cinema*, 2021.

**32.** *To się nigdy nie skończy*, slajd wycięty w czarnej tekturze, 2023 / Hasło, które towarzyszy nam od 2012 roku i co jakiś czas manifestuje się w postaci instalacji bądź performansu. Prace z cyklu *To się nigdy nie skończy* poświęcone są tautologii i wiecznemu trwaniu.

**24.** Leitz Prado SM, slide projector, 1957.

**25.** *Frame from the Flying Tiger*, *StillFrame Cinema* composition, 2019–2023 / The key element of this composition is a semi-transparent pack of cards that we bought from the Flying Tiger shop. After inserting the cards into two slide projectors, this image appeared.

**26.** *Lady with Seagull*, *StillFrame Cinema* composition, 2023.

**27.** *Pocket Cinema N°7*, an installation composed of seven slide projectors, Künstlerhaus FACTORY, Vienna, 2021 / A set of projectors prepared by us for the exhibitions *When the Light Hits Just Right* in Vaasa and *Transformation* in Vienna.

**28.** *StillFrame Cinema*, diagram / Working with slide projectors, it became clear that we needed a device that would allow us to operate several projectors at the same time from a single location. The device was designed and built from scratch by Janusz Król in his studio.

**29.** *Colour Transporter* / First frame box, 200 pieces. Contains slides from the projects we were working on in 2020–2021, during the COVID-19 pandemic.

**30.** Eight-channel mixer to control slide projectors, 2021.

**31.** *Test Projection*, *StillFrame Cinema* composition, 2021.

**32.** *It Will Never End*, slide cut in black cardboard, 2023 / The slogan has been with us since 2012 and every now and then manifests itself in the form of an installation or performance. The works in the *It Will Never End* series are dedicated to tautology and eternity.

**33.** *ONF*, projekcja z dwóch rzutników, 2021 / Podczas pandemii Galeria Entropia zaprosiła nas do wspólnych działań pod hasłem *#entropianalinii*. To był intensywny czas rozwijania form zapośredniczonych w internetowych transmisjach. Nie mogąc się zdecydować, czy lepiej być ON, czy OFF Line – zaproponowaliśmy kompromisowe rozwiązanie.

**34.** *Blue Moon. To się nigdy nie skończy*, fot. Paul Barclay, 2023 / W 2023 roku wrocławska Galeria Entropia obchodziła 35 urodziny, organizując zbiorową akcję artystyczną pod hasłem *A Bigger Flash!* Czujemy się szczególnie związani z Entropią, więc przygotowaliśmy w prezencie urodzinowy performans. Blue moon to druga pełnia księżyca w tym samym miesiącu. Dwie pełnie w jeden miesiąc to wspaniały dar kosmosu dla Ziemi spragnionych blasku nocy, a jednocześnie nasz osobisty hołd dla Entropii.

**35.** *kinoMANUAL*, instalacja performatywna, klatka z zapisu wideo, Galeria Entropia, 10.11.2020 / W taki sposób świętowaliśmy Międzynarodowy Dzień Animacji, który – jak większość wydarzeń w roku 2020 – odbył się bez publiczności.

**36.** *Off Line*, zdjęcie cyfrowe, 2021 / Zdjęcie zrobione w nocy, na ścieżce prowadzącej do lasu tuż obok gospodarstwa ekoturystycznego Artystyka. Przy mocnych opadach śniegu to szczególne dla nas miejsce w Górach Bystrzyckich bywa zupełnie poza zasięgiem.



**33.** *ONF*, projection from two overhead projectors, 2021 / During the pandemic, Entropia Gallery invited us to do something together with the hashtag *#entropianalinii*. It was an intense time of developing forms mediated by online broadcasts. Unable to decide whether it was better to be ON or OFF Line – we came up with a compromise solution.

**34.** *Blue Moon. It Will Never End*, photo by Paul Barclay, 2023 / In 2023, the Entropia Gallery in Wrocław celebrated its 35th birthday by organising a collective artistic action under the motto *A Bigger Flash!* We feel particularly close to Entropia, so we prepared a birthday performance as a gift. A blue moon is the second full moon in the same month. Two full moons in one month is a wonderful gift from the cosmos to Earthlings who long for the brilliance of the night, and at the same time our personal tribute to Entropia.

**35.** *kinoMANUAL*, performative installation, frame from video recording, Entropia Gallery, 10.11.2020 / This is how we celebrated International Animation Day, which – like most events in 2020 – took place without an audience.

**36.** *Off Line*, digital photo, 2021 / Photo taken at night, on the path leading into the forest, right next to the Artystyka ecotourism farm. In heavy snowfalls, this place in the Bystrzyckie Mountains, which is special to us, can sometimes be completely out of reach.

# MACIEK O AGNIESZCE MACIEK ABOUT AGNIESZKA

Całkiem niedawno zapisałem myśl, która padła z ust Agnieszki w momencie niefrasobliwej pogawędki poprzedzonej delikatnym podtruciem: „Ja mam skłonność do działania bez myślenia, a ty do myślenia bez działania”. Sądzę, że w tej krótkiej sentencji zawiera się istotna różnica pomiędzy nami, a wszystko, co poniżej zanotowałem, jest uzupełnieniem tej różnicy.

Aga, w przeciwieństwie do mnie, mniej obawia się zmiany, szeroko rozumianego ryzyka. Ma również więcej cierpliwości do uczenia się nowych rzeczy, np. aktualnego oprogramowania, dzięki czemu komputer stał się dla niej naturalnym narzędziem w pracy twórczej. Dla mnie w pierwszej kolejności jest maszyną do pisania, kalendarzem, skrzynką pocztową i mediateką podłączoną do internetu.

Aga nie wykazuje zbyt dużych skłonności do majsterkowania. W kontekście tak rozbudowanego sprzętowo projektu jak *StillFrame Cinema*, gdzie obraz jest produkowany przez kilka projektorów i modyfikowany przez ponad 20 silników z pryzmatami i tarczami, to ja naprawiam, racjonalizuję i rozbudowuję cały system. Ale projektowanie slajdów w *Ilustratorze* jest już poza moim optimum technologicznym.

Aga w przeciwieństwie do mnie umie rysować, ma dużo subtelniejsze wyczucie koloru, więcej doświadczeń w grafice i projektowaniu i ma zdecydowanie lepszy węch. Ja z kolei dużo silniej eksploruję *time-based media*: montaż, kinetyczność, kontrapunkt między dźwiękiem a obrazem. Słowem tam, gdzie jest stop-klatka, tam jest więcej Agi. Tam, gdzie te klatki zaczynają się ruszać, tam jest więcej mnie.

Aga twierdzi, że ma pamięć złotej rybki. Ja uchodzę za tego, który lepiej pamięta, co, gdzie i kiedy się wydarzyło. Aga całkiem świadomie zwalnia się z obowiązku pamiętania, jaki reżyser zrobił jaki film i w jakim roku. Skoro siedzę obok, to nie ma takiej potrzeby. Ale to, co ją w danym momencie najbardziej interesuje – pamięta z detalami i robi sobie precyzyjne notatki w zeszytach.

Kiedy myślę o Agnieszce, jej umiejętnościach i możliwościach, to uważam, że

I've recently jotted down a thought that Agnieszka shared with me during a casual conversation that had been preceded by some gentle banter: "I tend to act without thinking, and you tend to think without acting." I think this short sentence encapsulates an important difference between us, and everything I write below complements that difference.

Unlike me, Aga is less afraid of change, of risk in the broadest. She has more patience to learn new things, such as the latest software, which has made the computer a natural tool in her creative work. For me, it is primarily a typewriter, a calendar, a mailbox and a media library connected to the internet.

Aga doesn't show much inclination towards DIY. With a hardware-intensive project like *StillFrame Cinema*, where the image is produced by several projectors and modified by more than 20 motors with prisms and dials, it's up to me to fix, streamline and expand the whole system. But designing slides in *Illustrator* is already beyond my technical capabilities.

Unlike me, Aga knows how to draw, has a much more subtle sense of colour, more experience in graphics and design, and a much better sense of smell. I, on the other hand, am much more interested in time-based media: editing, kineticism, the counterpoint between sound and image. In a word, whenever there is a still frame, there is more of Aga. When those frames start to move, there is more of me.

Aga claims to have the memory of a goldfish. I seem to be the one who remembers better what happened, where and when. Aga quite deliberately absolves herself of the responsibility to remember which director made which film and in which year. Since I'm sitting next to her, she doesn't need to. But whatever interests her most at any given moment – she remembers in detail and writes it down in her notebooks.

When I think of Agnieszka, her skills and abilities, I think she still underestimates herself. This has changed recently, she used to have more doubts about the value of her own work, but her opinion of



wciąż za nisko siebie ceni. To się ostatnio zmieniło, kiedyś jej wątpliwości co do wartości własnej pracy były dużo większe, ale wciąż jej opinia na własny temat jest niedoważona. Kiedy myślę w tym kontekście o sobie, to odnoszę wrażenie, że mam odwrotnie. Mnie dużo łatwiej przychodzi opowiadanie o tym, co robię, i o tym, co robimy razem. Może to stwarzać wrażenie, że jestem bardziej obecny w tym, co wspólnie tworzymy. W rzeczywistości tak nie jest. Po prostu ja częściej i wyraźniej o tym mówię, przy różnych okazjach, z różnymi ludźmi. Zazwyczaj to na mnie spada obowiązek opisanie jakiegoś projektu, „dania rzeczy odpowiedniego słowa”. To również wpływa na moją potrzebę wypowiadania się na głos w temacie wspólnych działań.

Kiedy Aga coś mówi publicznie (bez względu na to, jaka to publika i jak jest duża), to zawsze słucham jej z zainteresowaniem. Nigdy nie jestem pewien, co powie i jak to powie.

Agnieszka cały czas dysponuje wiedzą czy umiejętnościami, których nie mam. Może to rodzaj jakiejś symbiozy. Nie myślę już o pewnych rzeczach, bo wiem, że Aga ma je w swoim zasięgu i zawsze chętnie mi pomoże. Myślę, że Aga ma podobny komfort korzystania z moich zasobów.

Stosunkowo niewiele jest rzeczy, które nas całkowicie dzielą. Nie znaczy to, że podoba nam się dokładnie to samo, z taką samą siłą. Niemniej te odrębności nam nie przeszkadzają i nie wywołują skrajnych reakcji.

Zawsze, gdy coś piszę – i jest to tekst, który wychodzi poza nasze wąskie grono – to czytam go Agnieszce, bo ona wykreśla z niego rzeczy zbyt śmiałe, niepotrzebne, sowizdrzalskie, głupkowane, mylnie postrzegane przeze mnie jako fajne bądź potrzebne. A te wykreślone fragmenty więcej mówią o mnie niż o tym, do czego się odnoszą.

Z tego tekstu kilka rzeczy również zostało wykreślonych.

herself still seems undervalued. When I think about myself in this context, it's probably the opposite. I find it much easier to talk about what I do and what we do together. This can give the impression that I'm more present in what we create together. In reality that is not the case. It's just that I talk about it more often and more clearly, on different occasions, with different people. It usually falls to me to describe a project, to "give each thing a proper name." This also affects my need to speak out loud about our joint activities.

When Aga says something in public (whatever the nature or size of the audience), I always listen to her with interest. I'm never sure what she is going to say or how she is going to say it.

Agnieszka has knowledge and skills that I don't have. Maybe it's a symbiosis of sorts. I don't think about certain things anymore because I know that Aga has them under control and is always ready to help me. I think Aga has a similar comfort level when it comes to using my resources.

There are relatively few things that completely separate us. This is not to say that we like exactly the same things with the same intensity. Nevertheless, these differences do not bother us and do not provoke extreme reactions.

Whenever I write something – and it's a text that goes beyond our narrow circle – I read it to Agnieszka, because she cuts out things that are too bold, unnecessary, sarcastic, silly, that I mistakenly thinks are cool or necessary. These deleted passages say more about me than what they are supposed to refer to.

Some things have also been deleted from this text.

# AGNIESZKA O MACIEKU AGNIESZKA ABOUT MACIEK

Pracujemy razem już od wielu lat, zrobiliśmy wspólnie wiele projektów i nasza współpraca ustaliła się na podstawie rozpoznania mocnych i słabych stron, umiejętności, preferencji i skłonności osobowościowych.

W naszych audiowizualnych działaniach on zajmuje się całkowicie sferą audio, co jest naturalne – od wczesnej młodości grał na instrumentach, najpierw gitarze, potem coraz częściej na różnych syntezatorach i mimo że jest samoukiem, ma świetną intuicję muzyczną i gust, któremu ufam. Maciek udźwiękowił nasze filmy, wybiera ścieżkę dźwiękową i nastroj występów *StillFrame Cinema*. Robi też świetne playlisty na różne okazje. W domu, w czasie podróży lub w pracy słuchamy tego, co proponuje Maciek, i bardzo dobrze mi z tym. Bardzo lubię też zabawy taneczne, na których Maciek jest DJ-em. Puszczam wtedy muzykę, którą znam, i dobrze mi się do niej tańczy.

Maciek umie i lubi mówić. Dobrze się czuje przed publiką, potrafi przytrzymać jej uwagę i zafascynować tematem. Jestem przekonana, że jest świetnym nauczycielem, a gdy ma dobry moment, jego wykład potrafi być superwciągający, nawet dla mnie, która słyszała już anegdoty, zna fakty, filmy i lektury, o których mowa. Dlatego też przejmuje zwykle rolę spikera we wspólnych działaniach. Robi wprowadzenia w temat prowadzonych przez nas warsztatów, dominuje w udzielanych wywiadach i rozmowach typu *artist-talk*.

Maciek jest też montażystą naszych wspólnych projektów. Jest w tym sprawny i ma sporą wiedzę, z której korzystam chętnie, gdy sama coś montuję.

Gdy pracujemy nad nowym projektem – instalacją, teledyskiem, filmem – dla mnie trudny jest etap początkowy, gdy pomysł istnieje w mglistym zarysie formalnym lub w szkicu i trzeba go skonkretyzować, nadać interesujący kształt. Poza nielicznymi wyjątkami, gdy od razu wiem, co robić, jest to dla mnie moment męczący i powodujący niepokój. Maciek sprawdza się wtedy jako katalizator, potrafi spojrzeć na całość z innej perspektywy, podać jakiś trop, nadać znaczenie. Często jego podpo-

We've been working together for many years now and have completed many projects together. Our collaboration is based on the recognition of strengths and weaknesses, skills, preferences and personal inclinations.

In our audiovisual work, he is fully responsible for the audio sphere, which is natural – from an early age he has played instruments, first the guitar, then various synthesizers, and although he is self-taught, he has great musical intuition and taste, which I trust. Maciek chooses the soundtrack for our films and the mood of the *StillFrame Cinema* performances. He also compiles wonderful playlists for different occasions. At home, on the road or at work, we listen to what Maciek suggests, and I feel very comfortable with it. I also really enjoy the dance parties where Maciek is the DJ. He plays music I know and it makes me feel good to dance to it.

Maciek can and likes to talk. He is comfortable in front of an audience, able to keep their attention and fascinate them with the subject. I'm convinced that he's a great teacher, and when the moment is right, his lecture can be super engaging, even for me, who has already heard the anecdotes, knows the facts, films and references. He is therefore the one who usually takes on the role of spokesman in our joint activities. He introduces the themes of the workshops we run, takes most of the time in the interviews and various artist talks.

Maciek is also the editor of our joint projects. He is very good at it and has a lot of knowledge that I like to use when I am editing something myself.

When we are working on a new project – an installation, a music video or a film – I find the initial stage difficult, when the idea is just a vague formal outline or a sketch that needs to be made concrete and given an interesting shape. With very few exceptions, when I know immediately what to do, this is a tiring and anxiety-provoking moment for me. Maciek then proves to be a catalyst, able to look at the whole thing from a different perspective, to drop a hint, to give meaning. His prompts often cause a breakthrough in my thinking and take the idea further.

wiedzi powodują przełom w moim myśleniu i popychają pomysł dalej.

Zakładam, że Maciek wspomni w swoim tekście pewną myśl, która pojawiła się podczas jednej z naszych rozmów, opisującą różnice w charakterach: on ma skłonność do myślenia bez działania, ja z kolei – do działania bez myślenia. Myślę, że to dobrze nas opisuje i potwierdzają to nasze sposoby pracy. Maciek jest dużo powolniejszy, długo przygotowuje się do każdego, nawet drobnego zadania czy obowiązku. Często przy tym prokrastynuje i odkłada działanie w tej sprawie na wiele godzin, dni, a nawet lat. Za to gdy już zaczyna działać, wykazuje się wiele większą dokładnością i wnikliwością niż ja. W kwestii ostatnich korekt tekstów, plakatów, filmów lub pakowania się na wyjazd ze sprzętem do *StillFrame Cinema* dużo bardziej polegam na nim niż na sobie. Ja z kolei staram się mobilizować go do aktywności, załatwiania spraw w terminie, szczególnie wtedy, gdy są to nasze wspólne projekty i zobowiązanie dotyczy nas obojga.

Maciek ma poczucie humoru, które bardzo mi odpowiada. Mimo że znamy się od 1000 lat i ciągle spędzamy czas razem, przebywanie z nim wcale mnie nie nudzi.

I suppose Maciek will mention a thought that came up in one of our conversations, describing the differences in our personalities – that he tends to think without acting, while I tend to act without thinking. I think this is an apt description confirmed by the way we work. Maciek is much slower, takes a long time to prepare for any task or duty, even a small one. He often procrastinates, postponing action for hours, days or even years. On the other hand, when he does act, he is much more thorough and insightful than I am. When it comes to final proofreading of texts, posters, films or packing for trips with *StillFrame Cinema* equipment, I rely on him much more than on myself. I, on the other hand, try to mobilise him to be proactive and get things done on time, especially when it comes to our joint projects and the commitment involves both of us.

Maciek has a sense of humour that suits me very well. Even though we have known each other for 1,000 years and still spend time together, I never get bored with him.



Katalog towarzyszy wystawie kinoMANUAL „Salon zimowy” zorganizowanej w Galerii FOTO-GEN Ośrodka Kultury i Sztuki we Wrocławiu w dniach 19.01 – 31.03.2024.

The catalog accompanies the kinoMANUAL exhibition “Winter living room” organized at the FOTO-GEN Gallery of the Culture and Art Centre in Wrocław, from January 19 to March 31, 2024.

Organizator [Organizer](#)

Galeria FOTO-GEN Ośrodka Kultury i Sztuki we Wrocławiu  
[The FOTO-GEN Gallery of Culture and Art Centre in Wrocław](#)  
pl. bpa Nankiera 8, 50-140 Wrocław  
[www.fotogen.okis.pl](http://www.fotogen.okis.pl)

Kierownik [Manager](#)  
Paweł Bąkowski



**foto-gen**

GALERIA



OŚRODEK KULTURY I SZTUKI  
WE WROCŁAWIU



DOLNY  
ŚLĄSK  
INSTYTUCJA KULTURY SAMORZĄDU  
WOJEWÓDZTWA DOLNOŚLĄSKIEGO



AKADEMIA SZTUK PIĘKNYCH  
IM. EUGENIUSZA GEPPERTA  
WE WROCŁAWIU



DOLNY  
ŚLĄSK  
www.umwd.pl

## kinoMANUAL

### Teksty [Texts](#)

Agnieszka Bandura „Harmonia przeciwieństw” „[Harmony of opposites](#)”

Adriana Prodeus „kinoMANUAL – OBECNI W OBRAZIE”

„[kinoMANUAL – BEING IN IMAGE](#)”

Aga Jarząb „Agnieszka o Maćku” „[Agnieszka on Maciek](#)”

Maciek Bączyk „Maciek o Agnieszce” „[Maciek on Agnieszka](#)”

### Wydawcy [Publishers](#)

Ośrodek Kultury i Sztuki we Wrocławiu – Instytucja

Kultury Samorządu Województwa Dolnośląskiego

[The Culture and Art Centre in Wrocław](#)

– [Cultural Institution of the Lower Silesia Region](#)

Rynek Ratusz 24, 50-101 Wrocław

tel. +48 71 344 28 64

[www.okis.pl](#)

Akademia Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu

[The Eugeniusz Geppert Academy of Art and Design](#)

pl. Polski 3/4, 50-156 Wrocław

tel. +48 71 343 80 31, 32, 33, 34

[www.asp.wroc.pl](#)

Wystawa i publikacja zostały sfinansowane ze środków

budżetu Samorządu Województwa Dolnośląskiego

[The exhibition and catalog were financed](#)

[by the budget of the Lower Silesian Voivodeship](#)

Wydanie pierwsze [First edition](#)

Wrocław 2023

Tłumaczenie [Translation](#)

Karol Waniek

Redakcja [Editing](#)

Aga Jarząb, Maciek Bączyk

Korekta językowa [Proof-reading](#)

Monika Wójtowicz (tekst polski [Polish text](#))

Projekt graficzny, projekt okładki i przygotowanie do druku

[Graphic layout, Cover design and Pre-press](#)

Zofia Jaros

Tekst złożono krojem Helvetica Neue

Zdjęcia [Photo Credits](#)

kinoMANUAL (Aga Jarząb, Maciek Bączyk)

z wyjątkiem [except](#): Karol Krukowski (s. XIX) i Paul Barclay (34.),

Mariusz Jodko (35.), Dawid Gąsiorek (s. XXXVII)

Nakład [Circulation](#): 200 egz. [copies](#)

© Copyright by Ośrodek Kultury i Sztuki we Wrocławiu, Wrocław 2023

© Copyright by Akademia Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta  
we Wrocławiu, Wrocław 2023

Wszystkie prawa zastrzeżone [All rights reserved](#)

ISBN: 978-83-67067-62-1

ISBN: 978-83-67584-21-0

Druk i oprawa [Print & binding](#)

I-BiS, ul. Sztabowa 32, 50-984 Wrocław

Wydrukowano na papierze Munken Lynx Rough 150 g/m<sup>2</sup> i 300 g/m<sup>2</sup>





