

Karol Szafran

**Synergia tradycyjnej materii graficznej i cyfrowej**

Opis rozprawy doktorskiej w dziedzinie sztuki  
w dyscyplinie sztuki plastyczne i konserwacja dzieł sztuki

Promotor: dr hab. Lech Polcyn, prof. ASP

Wydział Grafiki Akademii Sztuk Pięknych  
im. Jana Matejki w Krakowie

Recenzenci pracy doktorskiej:

prof. dr hab. Zbigniew Romańczuk  
Akademia Sztuki w Szczecinie

dr hab. Katarzyna Łukasik, prof. ASP  
Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku

dr hab. Dariusz Gajewski, prof. ASP  
Akademia Sztuk Pięknych w Katowicach

Kraków 2023

## Spis treści:

I	
Wprowadzenie / wspomnienie	5
II	
Wstęp	7
Synergia	9
Biomorfizm – formy naturalne i biologiczne	15
Superorganizm – każdy element ma znaczenie i cel	19
Słońce > światło > życie	25
Obszary mediów:	
1. Bio-przedmiot / bio- obiekt	29
2. Grafika – kształt, szablon, maska	31
3. Fotografia – spontaniczne zachłyśnięcie oka słońcem	35
4. Przestrzeń cyfrowa (wirtualna) – niemechaniczne wykorzystanie maszynierii	45
III	
Opis projektu artystycznego <i>Na drodze światła</i>	51
Propozycja układu wystawy (wizualizacja)	122
Podsumowanie	129
IV	
Ilustracje	134
Bibliografia	138



# I Wprowadzenie / wspomnienie

Był ciepły dzień lata. Idąc grząskim żwirem, wzdłuż monumentalnej fasady budynku, dotarłem do wąsko uchylonych masywnych drzwi. Były duże, ciężkie, wykonane z litego drewna, okute tęgim żelazem. Wewnątrz ogromnej hali panował przyjemny chłód oraz lekko senna atmosfera minionych epok. Znalazłem się w Muzeum Historii Sztuki w Wiedniu.

il. 1

Wewnątrz znajdowały się liczne eksponaty pochodzące z różnych epok oraz artefakty będące historyczną dokumentacją mistrzostwa rzemiosła. Wśród wypolerowanych rycerskich zbroi, grawerowanych z największym pietyzmem mieczy czy egipskich ołtarzy pokrytych hieroglifami, moje zainteresowanie przykuły owoce leżące na podeście. Dwa jabłka i gruszka. Sprawiły wrażenie niedawno zerwanych z drzewa, soczystych, słodkich, nabrzmiących i zarumienionych od słońca. Dlaczego ktoś je tutaj położył? Podchodząc bliżej i czytając opis, dowiedziałem się, że są wykonane z zimnego marmuru.

Być może na dworze Habsburgów dla żartu mieszano je z prawdziwymi owocami i w ten sposób służyły do oszukiwania i zabawiania gości na książęcych festiwalach lub po prostu pełniły funkcję dekoracji. Tego nie napisano. Jednak dla mnie szczególnie interesujący okazał się zupełnie inny fakt, niezwiązany bezpośrednio z ich historią. Zainteresowała mnie drzemiąca w człowieku chęć dorównania naturze, zaczerpnięcia z niej, aby wytworzyć własny unikatowy artefakt. Rzemieślnik pragnął uwiecznić własną kreatywność, a użycie solidnego, wręcz niezniszczalnego materiału, jest tego potwierdzeniem.

il. 2

Kierując się dalej, sterowany wręcz automatycznie, natrafiam na grupę obrazów wiszących na ścianie. „Arcimboldo – *Lato* (1562)” – portret człowieka zbudowanego z roślinnych pędów, liści, kłosów zboża, dojrzałych warzyw i owoców. Kolejny raz wpadam w zastanowienie. Martwa natura? Portret? Co miał na celu malarz, wykonując ten obraz? Moja interpretacja płynnie poddaje



się zmianom, wraz z wędrówką oczu po kolejnych detalach pulsującej życiem sceny. Tytuł działa jak hamulec, unieruchamia na moment. Ciekawe...

Zaabsorbowany do reszty powyższymi dylematami, nie wiem, kiedy wróciłem na zewnątrz, na chrzęszczący pod butami żwir. Wystawiony z powrotem na zachłanne promienie palącego słońca. Właśnie dobiegał końca jeden z pierwszych dni mojego pobytu w Wiedniu. Jako student Akademii der bildenden Künste spędziłem tam jeszcze dwa lata.

## II Wstęp

Tematyka oraz zakres prac badawczych podjętych w ramach mojej pracy doktorskiej jest wynikiem doświadczeń nabytych w czasie własnej praktyki artystycznej oraz podczas pracy dydaktycznej w Pracowni Fotografii III na Wydziale Grafiki ASP w Krakowie. Przedmiot poszukiwań, zarówno artystycznych, jak i teoretycznych, dotyczy *Synergii tradycyjnej materii graficznej i cyfrowej*.

Niniejsze opracowanie zawiera opis oraz dokumentację ważnych dla mnie zagadnień z zakresu sztuki, oscylujących między grafiką, fotografią, obiektem oraz przestrzenią wirtualną i obrazowaniem cyfrowym. Dotyczy zarówno manualnych i szlachetnych technik powoływania obrazu, jak również działań cyfrowych z obszaru nowych mediów. Wypowiedź staram się konstruować, zestawiając ze sobą dwa pozornie odmienne od siebie światy (materialny – wirtualny). Ważnym punktem, osią moich rozważań, staje się możliwość łączenia technik oraz ich synergia.

Światło oraz oddziaływanie słońca traktuję jako czynnik sprawczy, budujący, powołujący życie, ale również destruktywny i niszczący. Promieniowanie bierze też udział w procesie powstawania fotografii, powołuje je do życia.

Swoje poszukiwania ilustruję zestawem prac artystycznych pt. *Na drodze światła*, wchodzących w skład tej dysertacji, oraz niniejszym opracowaniem teoretycznym. Prezentowane prace są skryształizowanym przez lata rezultatem osadzających się we mnie doświadczeń, pochodzących z różnych dziedzin mojej działalności – zarówno artystycznej, jak i dydaktycznej. W pracy pisemnej opisuję przebytą drogę oraz wskazuję na wydarzenia, które mnie kształtowały.





## II Synergia

Konfrontacja klasycznej grafiki artystycznej i próba umiejscowienia jej we współczesnych realiach mimowolnie kieruje mnie ku sztuce cyfrowej. Dzisiaj artyści sięgają po takie narzędzia, jak druk 3D, drony czy okulary VR (ang. virtual reality) równie często, jak po krosna i płótno, farby czy glinę. Wypowiedź artystyczna nabrała szerszego kontekstu i często składa się z wielu technik czy mediów. Technologia pomaga artystom w realizacji ich kreacji oraz wspiera w wyrażaniu idei w sposób, jaki wcześniej nie był możliwy. Sztuka cyfrowa znacznie rozszerzyła wachlarz dostępnych narzędzi artystycznych, zrewolucjonizowała również sposób, w jaki można tworzyć, rozpowszechniać, a także oglądać dzieła sztuki. Zamiast pędzlem możemy teraz malować światłem, dźwiękiem czy pikselami. Zamiast fizycznego, dwuwymiarowego płótna czy papieru możemy kreować trójwymiarowe grafiki, hologramy czy wirtualne światy wyświetlane na elektronicznych ekranach czy projektorach. Wielowymiarowość i łączone media w dzisiejszych realiach to niewymuszony ciągły proces, sukcesywnie postępujący. Z perspektywy moich własnych doświadczeń również. To proces związany z pogłębianiem własnych zainteresowań i umiejętności. W sposób naturalny odczuwam potrzebę sięgnięcia po nowe medium i poszerzenia własnego warsztatu, któremu towarzyszy swego rodzaju ekscytacja związana z wyprawą na „nieznany ląd”. W ten sposób, skrupulatnie uzupełniając swój warsztat, poszukuję adekwatnych dla mnie narzędzi oraz środków wyrazu.

Nie trzeba usuwać granic między poszczególnymi światami, a różne przestrzenie nie muszą być dopasowywane pod względem perspektywy, skali i oświetlenia; poszczególne warstwy mogą zachować swoje cechy, zamiast łączyć się w spójną przestrzeń, różne światy zamiast formować spójny wszechświat, mogą się ścierać semantycznie.<sup>1</sup>

1. Lev Manovich, *Język nowych mediów*, tłum. Piotr Cypryański, Warszawa 2006.

Tytułowe pojęcie synergii można rozumieć dosłownie, podążając za dość ogólną definicją słownikową, jako „współdziałanie różnych czynników, którego efekt jest większy niż suma poszczególnych oddzielnych działań” (*Słownik języka polskiego PWN*). Definicja bardzo uniwersalna, świadcząca o sporej pojemności znaczeniowej hasła, informująca o jego zastosowaniu w wielu dziedzinach. W psychologii synergia rozumiana jest jako efekt zorganizowanych działań zespołowych. W ekonomii – jako realizacja wielu projektów jednocześnie, celem zwiększenia zysków. W chemii, gdzie oznacza stan, gdy w wyniku zmieszania ze sobą konkretnych substancji ich działanie zostaje wzmocnione, czy w nauce, gdy informacje zdobyte z wielu niezależnych sobie źródeł dają bardziej merytoryczną treść<sup>2</sup>. W teologii synergia rozumiana jest jako współpraca natury ludzkiej i łaski Boskiej. Określenie pochodzi z języka greckiego i jest zlepkiem słów gr. *σύν* (*sún*) „razem” oraz *ἔργον* (*érgon*), oznaczającym „dzieło” lub „działanie”.

W każdej z przytoczonych interpretacji definicji synergii jest mowa o jej pozytywnym aspekcie. We współdziałaniu konkretnych czynników chcemy zatem upatrywać korzyści, nowej, lepszej jakości. Dodatniego efektu, niemożliwego do uzyskania w żaden sposób w pojedynkę. W kontekście własnych poszukiwań oraz działań plastycznych posługuję się terminem synergii i używam go w odniesieniu do działań twórczych, kreacyjnych. Odnajduję tego korzyści.

W moich działaniach w naturalny sposób interesuję się tym, „co pomiędzy” mediami. To miejsce czasami dość trudne do konkretnego określenia, w dodatku ruchome, zmieniające się płynnie w zależności od doboru i zestawu mediów. Coś, jak w przypadku granicy cienia, co czasami potrafi posiadać ostrą zdecydowaną linię, innym razem w przeciagu chwili jest rozciągnięte szerokim leniwym gradientem. W przypadku synergii podstawową trudnością jest fakt, że trudno precyzyjnie przewidzieć jej działanie oraz to, kiedy wystąpi. Jest dla mnie koncepcją, sposobem widzenia w sztuce – rozumiem ją jako synonim inter-multimedialności.

W pracy doktorskiej skupiam się na dylemacie i pewnych różnicach wynikających z charakterystyki danego medium oraz płynnego przepływu i zacierania się tych światów. Chodzi o miejsca kontaktu różnych technik w różnych mediach. Nie szukam kontrastów i rozgraniczeń. Chodzi mi raczej o swego rodzaju punkty stykowe, krawędzie, które nie oddzielają niczego, nie są barierą, lecz ważnym łącznikiem. To miejsca, które spajają

2. Michio Kaku, amerykańsko-japoński futurolog, w swojej książce *Wizje, czyli jak nauka zmienia świat w XXI wieku* (1997), stawia tezę o synergii mechaniki kwantowej, biologii molekularnej i techniki komputerowej w nauce.

Kevin A. Lynch

ze sobą dwie pozornie odrębne płaszczyzny. Amerykański architekt i urbanista Kevin A. Lynch, w swojej prekursorskiej książce *The Image of the City* (1960) definiował krawędź/granicę jako punkt wymiany, miejsce, gdzie oba obszary miejskie przenikają się wzajemnie. Tego typu sposób pojmowania terminu „granicy” jest bliski również moim przekonaniom. Głębszego sensu i znaczenia nabiera szczególnie w kontekście podjętej tu problematyki. Pragnę, aby moje prace poprzez zestawienie dopełniały się wzajemnie.

Potrzeba rozumienia sztuki w szerszym kontekście kulturowym oraz medialnym jest zadaniem, jak również wyzwaniem współczesności. Na szczęście, wyrobiliśmy w sobie umiejętność odczytywania kontekstów, spostrzegania zjawisk i relacji wraz ze wszystkimi istotnymi i tymi mniej ważnymi szczegółami. To zdecydowanie ułatwia i podtrzymuje płynność porozumienia i pozwala uniknąć niepożądanych pomyłek.

Stwierdzenie, szczególnie w odniesieniu do sztuki, że łączenie mediów wzbogaca pracę plastyczną, wydaje się dosyć jasne. Za nowymi odkryciami stoi najczęściej chęć eksperymentowania, poszukiwania nowej jakości oraz potrzeba zagłębienia dalej niż inni. Artyści chętnie sięgają po nowe media, eksperymentując z nimi, starając się w kreatywny sposób wykorzystać ich potencjał. Podobnie jest również w moim wypadku.

Zderzenie sztuki i nauki nie jest czymś nowym, obserwujemy je nieprzerwanie. Śledząc historię, możemy ujrzeć, jak silny łączy je związek. Automatycznie przychodzi mi na myśl przykład Leonarda da Vinci i jego badawczego podejścia do istoty każdej rzeczy. Na przestrzeni wieków, obserwując nieustanny rozwój technologii, jesteśmy ciągłymi świadkami wchłaniania przez obszar sztuki nowych zdobyczy nauki. Sztuka i nauka uzupełniają się wzajemnie. Ciągły rozwój technologii sprzyja sztuce, dzięki niej powstają nowe narzędzia oraz sposoby prezentacji prac. Z drugiej strony, artyści – dzięki swym odważnym, niczym nieograniczonym wizjom – torują drogę do dalszych odkryć naukowych. Znakomitą wizytówką i przykładem ciągle rosnącego wzajemnego zainteresowania obu dziedzin jest odbywający się w Linzu doroczny festiwal sztuki, nauki i technologii komputerowej *Ars Electronica*. Prezentowane tam prace z pogranicza tych dwóch dyscyplin przenikają się wzajemnie. Bioniczne ręce sterowane algorytmem opartym na obserwacji zachowania stada ptaków, sztuczna inteligencja komponująca uwerturę muzyczną czy człowiek z chipem wszczepionym pod skórą, dzięki któremu, pomimo bycia daltonistą, może rozróżniać poszczególne barwy. Przykładów jest wiele, a kolejne edycje prezentują najnowsze osiągnięcia w tym zakresie, niezmiennie zaskakując widzów; przekraczając wcześniejsze i wytyczając nowe granice poznania.



Sztuka i nauka są odrębnymi dziedzinami, jednak wywodzącymi z jednego pnia – działania, odkrywania i kreowania. Śmiem twierdzić, że w każdym kreatywnym artyście drzemie naukowiec, który wszystkiego pragnie dotknąć, spróbować, doświadczyć, zbadać, odwrócić do góry nogami. Z kolei naukowiec ma w sobie jakąś część usposobienia artysty, wrażliwego indywidualisty podążającego własnymi ścieżkami, niezważającego na pozostałych oraz łamiącego przyjęte zasady. Obaj starają się okiełznać i zrozumieć rzeczywistość na swój wyjątkowy sposób, wykorzystując do tego celu swoje obserwacje i doświadczenia. Razem mają silny wpływ i moc kształtowania naszej kultury i cywilizacji<sup>3</sup>. Tego typu jednostki, wspomnę o nich szerzej w dalszej części wypowiedzi, przejawiające opisane wyżej postawy twórcze, wywierają na mnie istotny wpływ, jednocześnie inspirując i pobudzając do działania<sup>4</sup>. Poniżej wymieniam również istotne pojęcia, nurty i prądy łączące sztukę i naukę, silnie związane z moimi przekonaniem, oddziałujące na mnie z różnym natężeniem.

3 Paweł Fitonow, przedstawiciel rosyjskiej awangardy, zalecał „upór mistrza-badacza”: artysta musi badać „wszystkie cechy przedmiotu, zjawiska całego świata, zjawiska ludzkich procesów, zarówno widoczne jak i niewidoczne gołym okiem” (*Deklaracja Rozkwitu Światowego*, 1923).

4 Alois Riegl postrzegał rolę artysty jako odkrywcy natury, który, wnikliwie ją badając, wręcz w sposób naukowy, jednocześnie jej zaprzecza, poprzez przetwarzanie i działania kreatywne. Taką dialektyką posługiwał się np. Picasso.

Wszakże takie ćwiczenie wyobraźni nie odkrywa jedynie „sztuki”, lecz również wiedzę. Spostrzec metamorfozy (co wielokrotnie czynił Leonardo da Vinci) jest dowodem poznania, z kolei wszelka wiedza jest związana z porządkiem klasyfikującym; powiększyć, lub całkiem po prostu zmienić wiedzę, to eksperymentować poprzez odważne operacje, które obalają klasyfikacje, do których jesteśmy przyzwyczajeni: taka jest szlachetna funkcja magii, „suma naturalnej mądrości” (Pico della Mirandola).<sup>5</sup>

5 Roland Barthes, *Retore e mago*, [w:] Arcimboldo, tłum. Iwona Maria Malec, *Estetyka i Krytyka* 15/16 (2/2008–1/2009).





# Biomorfizm – formy naturalne i biologiczne

Biomorfizm w sztuce, mimo charakterystycznego języka wizualnego, dającego się w dosyć łatwy sposób rozpoznać, nie znalazł się bezpośrednio w zbiorze kategorii opisujących zjawiska artystyczne. Odnosi się do wiedzy na temat wszelkiego typu organizmów żywych oraz ich struktur czy też budowy. Możemy jednak zauważyć, jak wymyka się jednoznaczny klasyfikacji i wnika w różne tendencje artystyczne czy poszczególne dzieła. Nie należy rozpatrywać go jako jednolitego nurtu. Obserwujemy go raczej na marginesie sztuki, również współczesnej. – Co z mojej perspektywy czyni go tym bardziej ciekawym. Na marginesie przecież zawsze możemy coś dopisać, dodać, zakreślić.

Nie chcemy naśladować przyrody. Nie chcemy odtwarzać, chcemy tworzyć podobnie jak roślina, która tworzy owoc, lecz go nie odtwarza. Chcemy tworzyć bezpośrednio, a nie pośrednio.<sup>6</sup>

Nie tak dawno, patrząc z perspektywy historii sztuki (u schyłku XVIII wieku), wysunięto pomysł umownego podziału na materię żywą i nieorganiczną, czyli tego życia pozbawioną. To, co organiczne miało się dotyczyć ruchu, rozwoju, produkcji i wzrostu, a to, co nieożywione skojarzone zostało ze statycznością i śmiercią. To bardzo ważne rozróżnienie, które w późniejszym czasie miało pociągnąć za sobą konkretne konotacje w odniesieniu do sztuki i działań twórczych.

Przełom XIX i XX wieku cechuje widoczna na wielu płaszczyznach rosnąca fascynacja miękkimi obłymi formami zaczerpniętymi z natury i światem biologicznym. Rozpiętość i różnorodność tych zainteresowań jest tak szeroka, że trudno o precyzyjną klasyfikację. Dlatego też skupiam się tylko na jej fragmencie, który dotyczy sztuki oraz dyskursów kulturowych. Doświadczenie

przyrody zostaje unaukowione. W tym czasie powstają liczne dzieła zmuszające widza do kwestionowania własnego postrzegania rzeczywistości. Jest to czas głębokiego przekonania o ścisłym połączeniu nauki i sztuki, biologii i fizyki czy też wspólnocie odkryć z zakresu mechaniki i technologii. To moment kształtowania się nowej wiedzy o naturze i roli nowego człowieka w świetle dynamicznego rozwoju nauk, nie tylko przyrodniczych.

To czas, kiedy kolejne odkrycia z zakresu biologii potwierdzają przynależność człowieka do natury. To również faza wzmożonego zainteresowania poglądami naturocentrycznymi czy biocenotycznymi oraz popularności (Henri Bergson) biologicznej hipotezy witalizmu, niematerialnej siły (fr. *élan vital* – „pęd życiowy”), która kieruje procesami życiowymi. Siły przewrotnej, wymykającej się testom czy badaniom empirycznym, kwestionowanej przez zwolenników praw i pojęć mechaniki; niematerialnego pędu znajdującego się w każdym organizmie, odpowiedzialnego za ewolucję i rozwój istot żywych. Witalizm, który nie rezygnował z formalizmu abstrakcji, nadawał jej dynamikę i biologiczną stylistykę. Uwaga skupiona została również na niematerialnych siłach chemicznych czy też biologicznych (np. eter mogący generować czwarty wymiar). Idea ruchu, ewolucji od form prostych do bardziej skomplikowanych, jest widoczna na wielu płaszczyznach. Każdy element rzeczywistości wynika ze swojego bardziej uproszczonego poprzednika i dąży do dalszych przekształceń.

Sam termin biomorfizm<sup>7</sup> spopularyzowany został dość późno, dopiero za sprawą dyrektora nowojorskiego Museum of Modern Art Alfreda H. Barra i jego diagramu (opublikowany w katalogu: *Cubism and Abstract Art*, 1936). Aby ukazać dwie nowe tendencje wyłaniające się w następstwie postimpresjonizmu, na wystawie w Nowym Jorku rozróżniono prace biologiczne od geometrycznych<sup>8</sup>. Na podstawie tego prostego podziału budowano kolejne opozycje (falujący – prostokątny, emocja – intelekt, romantyzm – klasycyzm). Wspomniany wykres odgrywał znaczącą rolę w ówczesnym dyskursie dotyczącym przyszłości sztuki, ale równie szybko pojawiła się krytyka tego typu ogólnikowych rozgraniczeń. Walka przeciwko naturalizmowi i afirmacja abstrakcji nie wystarczała, pozostawiając pytanie o miejsce człowieka w świecie wciąż bez odpowiedzi. Skomplikowana sieć znaczeń i połączeń, którą jest sztuka, nagle została uproszczona i zebrana

7 Termin „biomorfizm” sformułował jako pierwszy biolog i antropolog Alfred Cort Haddon (dekoracyjne formy naturalne), a w Ameryce wprowadził Lewis Mumford w pracy *Technika i cywilizacja* (1934). Jednak na potrzeby sztuki zaadaptował go Geoffrey Grigson (przejście od reprezentacji do tworzenia znaków; dzielił sztukę na geometryczną, intelektualną oraz twórczą, odnoszącą się do życia).

8 Według diagramu Barra jedna gałąź rozwoju wiedzy od Cézanne’a ku kubizmowi, druga – od Gauguina, Matisse’a i Kandinskiego ku surrealizmowi. („Mamy teraz do czynienia z konfrontacją kształtu kwadratu z sylwetą ameby”).

ii. 3

Ernst Haeckel

ii. 4

do dwóch oddzielnych zbiorach. Dla Meyera Schapiro, który podjął próbę tłumaczenia tego zjawiska jako kolejnego etapu rozwoju sztuki<sup>9</sup>, pojawienie się abstrakcji nie będzie wynikiem poczucia niewystarczalności i bezradności w próbie przedstawienia świata. To nie frustracja wynikająca z braku właściwych środków wyrazu, lecz warunki polityczne, społeczne czy materialne są w stanie zdeterminować nawet najbardziej radykalną twórczość. Schapiro w pojawieniu się zjawiska biomorfizmu upatrywał raczej załamania maszynistycznego wzorca sztuki w kontekście ogólnych nastrojów globalnego kryzysu (1929). Czy obecnie nie mamy podobnych odczuć? Można postawić takie pytanie. Czy zainteresowanie tymi tematami nie wywodzi się z podobnych pobudek?

Oprócz tych dylematów, w tym czasie zarysował się również widoczny rozłam na wizje przyszłości. Z jednej strony widziano naturę, która będzie zorganizowana biomechanicznie, tak jak nasze życie. W drugiej koncepcji zakładano bardziej przyrodniczy model człowieka, w którym występuje kompleksowa organiczna jedność całego świata.

Postacią dzisiaj szczególną, zafascynowaną organicznym światem, był Ernst Haeckel, naukowiec, badacz i grafik. Urzeczony pięknem natury, obserwował i tworzył tysiące szkiców życia niższych form zwierząt morskich. Jego prace, bogate w formie, pełne szczegółów, w sposób wcześniej niespotykany przedstawiały skorupiaki, ryby, koralowce, plankton, poskręcane muszle, mięczaki czy mięsożerne rośliny. Swoje naukowe obserwacje życia podwodnego zamieniał później w prace graficzne. Jednym okiem patrzył przez mikroskop na okaz wyłowionego z morza pierwotniaka, drugim bacznie kontrolował kartkę papieru, na której szkicował. Jego zapał – nie tylko naukowy, ale również twórczy – ostatecznie przyczynił się do powstania pierwszego w swoim rodzaju słownika/atlasu form biomorficznych, który do dzisiaj działa na wyobraźnię i inspiruje kolejne pokolenia. Album *Kunstformen der Natur* (1904) składa się ze stu barwnych plansz litograficznych przedstawiających wymarłe i żyjące stworzenia oraz ich opisy. Plansze nie są jedynie pociągającą plastycznie dokumentacją naukowca, stały się dowodem różnorodności i złożoności życia, odzwierciedlają harmonię świata. Nabierają przy tym wymiaru filozoficznego. „Bóg objawia się we wszystkich tworach natury”, pisze Haeckel w swoich dziennikach, widząc właśnie w naturze realizację kanonu antycznej estetyki Platona: piękna dobra i prawdy. (Piękno natury, prawda nauki i dobro wynikające z postępu). Piękno sztuki ukształtowane jest na wzór piękna przyrody. Jako lekarz wykładał anatomię porównawczą, zafascynowany teorią Darwina,

9

Meyer Schapiro, *Nature of Abstraction Art*, „Marxist Quarterly” 1937.

był przekonany o wspólnocie wszystkich żyjących organizmów<sup>10</sup>. Uważał, że ludzie co prawda są śmiertelni, jednak coś z nich pozostaje w naturze.

W Polsce w tamtym czasie powyższe dylematy cieszyły się zdecydowanie mniejszą popularnością, podchodzono do nich z dystansem. W tym okresie, postawy twórcze poszczególnych artystów oraz charakterystyka całych ruchów artystycznych były złożone, odmienne, w zależności od ośrodka w którym się rodziły i rozwijały. I choć prace formalnie były spójne, założenia teoretyczne często bywały rozbieżne<sup>11</sup>. Z pewnością, ważna dla wszystkich była aktywna relacja pomiędzy artystą a środowiskiem naturalnym. Celem nadrzędnym stał się kreatywny artysta, który ma dążyć do integracji sztuki i życia, ludzkości i natury.

10 Prekursor niemieckiej eugeniki. Sformułował teorię rekapitulacji; teoria biogenetyczna, stworzona przez Friedricha Mullera i uzupełniona przez Haeckela w 1866 roku.

11 W 1922 roku w Niemczech odbywają się dwa kongresy: Międzynarodowy Kongres Artystów Progresywnych oraz Kongres Dadaistów i Konstruktywistów. Spotykają się przedstawiciele De Stijl, Dada, Bauhausu i rosyjskiego konstruktywizmu – w celu ujednoczenia tendencji. Zgromadzenia twórców awangardy europejskiej, miały umiędzynarodowić sztukę i stworzyć zrozumiały uniwersalny styl. Zakończone zostały słowami Wernera Graeff'a: „Jestem chyba najmłodszy z was wszystkich i doszedłem do wniosku, że nie jesteście ani międzynarodowi, ani progresywni, ani nie jesteście artystami”.

# Superorganizm – każdy element ma znaczenie i cel

Fascynacja mechaniką przyrody, złożonością procesów w niej zachodzących, wrażliwość wobec pulsującego uniwersalnego żywiołu oraz wszelkiego stadium życia stają się niewyczerpanym źródłem inspiracji. W działaniach twórczych, które przybierają coraz bardziej abstrakcyjne formy, zauważyć można nieustanne poszukiwanie pełnej jednorodności świata. Najważniejsze stają się duchowe i holistyczne rozumienie świata. Dla Kanta dzieło sztuki będzie rozumiane jako sztuczny organizm, rozwijający się za to organicznie, czyli zgodnie z prawami naukowo-biologicznymi.

Myśl Haeckela – „wszystko wyszło z wody” – wpływa stymulująco na wielu myślicieli formułujących swoje doktryny, w tym również na praktyków budujących nowy język wizualny.

Wszystko wyszło z morza. Byt organiczny powstał w morzu, tam powstała pierwsza komórka i stamtąd wyszedł cały świat zwierzęcy i roślinny, który drogą ewolucji przybrał obecne swoje kształty. Morze jest źródłem bytu i ameba jest punktem wyjścia wszystkich dalszych komplikacji jednego i niepodzielnego bytu.<sup>12</sup>

Praca artystyczna ma budzić w widzu wrażenia podobne do tych, jakie budzi w nim matematyka. W konstrukcji formalnej, jak i samej postawie twórczej starano się dostrzec ogólne prawa, porządek znajdujący się i zapisany w naturze. Nie chodziło jednak o czyste podobieństwo i naśladownictwo natury – mimetyzm<sup>13</sup>. Co ważne, istotny staje się wtedy potencjał nie tylko jednostkowy, ale również zbiorowy. Liczy się wspólnota wszystkich form oraz ich współoddziaływanie. Ważna stała się przez to także struktura dzieła

12 Władysław Strzemiński, *Aspekty rzeczywistości*, 1936, s. 10.

13 Termin stosowany głównie w biologii w odniesieniu do zwierząt i roślin, jako naśladowanie, upodabnianie się. W sztuce rozumiany jako kopiowanie rzeczywistości.



zbudowanego na wzór organizmu żywego – superorganizmu. Organizmu, który w procesie w ewolucyjnego doskonalenia nieustannie się przekształca, a nie zastyga w jednym konkretnym (zadowolającym) kształcie. Zbudowany z wielu mniejszych, tworzy całość o znacznie większej sile oddziaływania. Taki organizm miał wymykać się wszelkim modułom i schematom. Świadczyć o tym miała jego sprawna budowa, w której każdy element ma swoje zadanie i znaczenie, a funkcjonowanie poszczególnych części zależy od całości<sup>14</sup>.

Sama problematyka nie straciła na swojej aktualności. Projektowanie przyrody, wpływ technologii czy poszukiwanie duchowości bądź etyki opartej na filozofii przyrody, możliwości zaangażowania przemysłu przy jednoczesnej świadomości zagrożeń płynących z tego do środowiska. To tylko kilka z wielu wciąż aktualnych tematów.

Za tą przyrodniczą metaforą stoi wyczuwalne napięcie pomiędzy autonomią/jednostką a zbiorem. Tajemnica sukcesu takiej super-jednostki zdaje się kryć w odpowiednim podziale na konkretne funkcje.

Naśladowanie maszyny jest tak samo szkodliwe jak naśladowanie świata zwierzęcego. Jedno i drugie przeszkadza w rozwijaniu czystej plastyki i abstrakcyjnej formy.<sup>15</sup>

14 Za taki organizm postrzegał Nikołaj Kulbin – przyrodę, pojedynczy żywy organizm złożony z form organicznych i nieorganicznych (*Czuwstwieliłość*, 1907).

15 Katarzyna Kobro, Odpowiedź na ankietę, ABSTRACTION-CRÉATION, 1933, nr 2, s. 27.

Jeśli byłby to policzek, czym by to było?  
– Brzoskwinia. – Jeśli byłby to kołnierzyk?  
Kłosami dojrzałego zboża. Jeśli byłoby to  
oko? – Wiśnia. – Już wiem: to jest Lato.<sup>16</sup>

16 Roland Barthes, *Retore e mago*, [w:] *Arcimboldo*, tłum. Iwona Maria Malec, *Estetyka i Krytyka* 15/16 (2/2008–1/2009).

Historia którą wspominałem na wstępie pracy, jest dla mnie wydarzeniem wartym szczególnej uwagi. Po paru latach od tej wizyty, z perspektywy czasu spostrzegam ją jako wartą odnotowania. Szczególnie w kontekście własnej pracy artystycznej oraz drogi twórczej, jaką do tej pory przeszedłem. Będąc w Wiedniu, przebywałem w środowisku, w którym panuje holistyczny światopogląd, utrzymujący łączność wszelkich form życia oraz organiczne podejście do sztuki. Nieograniczony potencjał świata natury i jego użytkowy charakter dostrzegany jest w kontekstach kreatywnych. Kładzie się nacisk na ważność nauk przyrodniczych i zagadnienia związane z naturą duszy ludzkiej.

„Spotkanie” z Arcimboldem pobudziło we mnie ukryte wcześniej procesy pogłębionej świadomości. Nie tylko zważywszy na sposób dekodowania języka sztuki, ale również w procesie konstruowania własnej wypowiedzi plastycznej, podczas budowania świadomego języka wypowiedzi wizualnej. Spotkanie, z wagi którego w tamtym momencie nie zdawałem sobie sprawy. Bo czy w lekko żartobliwym zabiegu i w biegłej ręce włoskiego malarza miał się kryć głębszy, uniwersalny sens? Czy kilka marmurowych owoców może zawierać w sobie większy ładunek znaczeniowy? Moje odkrycia nie dotarły do mnie bezpośrednio, dopiero z czasem przybierały na sile i znaczeniu. Ziarno zostało zasiane, jednak o jego plonach miałem się dowiedzieć znacznie później, będąc już z powrotem w Krakowie. Moje zainteresowania zaczęły coraz ściślej zataczać kręgi wokół biologizmu oraz form organicznych. A język wizualny zaczął przybierać bardziej syntetyczną formę. Zaczynam dostrzegać głęboką złożoność natury oraz jej sprzężenie z cywilizacją. Interesuje mnie sztuka modernizmu, głęboko naznaczona inspiracjami czerpanymi z przyrody. Wszystko to jednak poszerzone o nowe media i współczesne możliwości technologiczne.

Arcimboldo, posługując się w swych pracach formami pochodzenia naturalnego (rośliny, zwierzęta, grzyby) tworzy swój własny język, kod który dopiero po odszyfrowaniu ukazuje nam to, co kryje się wewnątrz. Starannie ukrywa wiadomości przeznaczone do odczytania. Słynne portrety, skrupulatnie wypracowane w detalach, uwalniają wyobraźnię i rodzą szeregi skojarzeń. Prowadzą nas tak, abyśmy potrafili zobaczyć ogólny sens dzieła poprzez wspólne znaczenie odrębnych, drobnych szczegółów.

Francuski pisarz i teoretyk kultury, Roland Barthes, nazywa malarstwo włoskiego manierysty „ruchomym”. Obrazy przepełnione owocami, warzywami, pędami latorośli, niczym żywe organizmy wiją się i pulsują w oczach widza. Jednak pomimo życia tętniącego wewnątrz obrazów niczym w mrowisku, autor poszukuje ruchu gdzieś indziej, po stronie odbiorcy. „Malarstwo Arcimbolda jest ruchome: w swoim zamyśle zmusza ono widza do zbliżania się lub oddalania, zapewniając go jednocześnie, że w tym ruchu nie utraci żadnego ze znaczeń i pozostanie stale w żywym kontakcie z obrazem”.

Giuseppe Arcimboldo

Roland Barthes

Nie chodzi o złudzenie optyczne, czy iluzjonistyczną sztuczkę, lecz o zmianę widzenia, które w rezultacie ukazuje nam inny, nowy sens/kontekst. Chodzi raczej o ruch intelektu, który prowadzi odbiorcę do oderwania od pojedynczego kształtu. Jak zauważa Barthes, tym, co warunkuje nasze doświadczenie estetyczne, jest aspekt kulturowy. Ważny w odbiorze staje się stały, cywilizacyjny kontekst dzieła.

W całym bogactwie znaczeń i witalnych odniesień pojawia się również wątek *vanitas*. Wyjątkowa energia i ruch skrywają prawdę o nieuchronnym rozkładzie. Świadczy o tym ich biologiczna natura. Pełne życia rumiane portrety informują nas o nieuniknionej śmierci i destruktywnym procesie obumierania. We wszystkich portretach możemy dopatrzeć się „niedomagania ciała”, „rojenia się”. Twarze pokryte grzybem są poddane procesowi rozkładu. Pociuszającym faktem jest zataczająca koło cykliczność natury, która odradza się na nowo.

Głowy Arcimbolda są przerażające, gdyż one wszystkie odnoszą się, jakkolwiek byłby urok tematu alegorycznego (Lato, Wiosna, Flora, Woda), do niedomagania ciała: rojenie się. Wymieszanie przedmiotów żywych (roślinnych, zwierzęcych, dziecięcych), chaotycznie stłoczonych (nim osiągną wyrazistość końcowej postaci) przywołuje całość życia larwalnego, splątanie istot roślinnych, robactwa, zarodków, trzewi, które są na pograniczu życia, jeszcze nie urodzone, a już poddane gniciu.<sup>17</sup>

W mojej interpretacji czynnikiem sprawczym, o którym nie wspomina Barthes, jest słońce. To ono budzi do życia, rozwoju, nadaje energii, ale ma również charakter destruktywny.

<sup>17</sup> Roland Barthes, *Retore e mago*, [w:] *Arcimboldo*, tłum. Iwona Maria Malec, *Estetyka i Krytyka* 15/16 (2/2008–1/2009).



# Słońce > światło > życie

Spośród wszystkich zjawisk naturalnych zachodzących w przyrodzie, słońce i jego promieniowanie interesuje mnie szczególnie. Nie tylko z powodów czysto wizualnych, formotwórczych, ale również dlatego, że znajduję dla niego odniesienia w moich założeniach koncepcyjnych.

Słońce, jako ogromna rozżarzona kula gazu i plazmy, emituje potężną energię w postaci promieniującego we wszystkich kierunkach ciepła. W wielu starożytnych kulturach było uważane za boga. Utożsamiane z nadprzyrodzoną siłą twórczą, odgrywało znaczącą rolę w wierzeniach oraz praktykach religijnych, stało się przedmiotem wyjątkowego kultu człowieka. Symbol stworzenia, odnowy i boskiej siły, kojarzone także z cyklem życia i śmierci (wschód i zachód). Od początku człowiek zdawał sobie sprawę z jego wyjątkowego wpływu na niego i otaczającą go rzeczywistość. Zapewniało ciepło oraz światło niezbędne do uprawy roślin, wpływało na zbiory, a jego cykliczny ruch determinował i stabilizował rytm życia, pracy i odpoczynku.

Energia słoneczna jest czynnikiem inicjującym, znajduje się na początku łańcucha wielu procesów życiowych. Światło reguluje procesy biochemiczne, wpływa na obieg wody na planecie, oddziałuje na żywe organizmy i funkcjonowanie komórek. Jest „paliwem” materii żywej. Napędza liczne procesy, w tym fotosyntezy; w wyniku tych reakcji do atmosfery zostaje uwalniany tlen, niezbędny do zachowania życia na Ziemi. Bez promieniowania, życie na naszej planecie nie mogłoby istnieć w formie, jaką znamy. Gdyby słońce nagle zniknęło, Ziemia wypadłaby z toru w układzie planetarnym, co skończyłoby się kosmiczną katastrofą.

Słońce jako kluczowy składnik ekosystemu dostarcza szeregu korzyści, ale niesie ze sobą również wiele destrukcyjnych skutków i zagrożeń. Długa i ciągła ekspozycja na promieniowanie UV przyczynia się do trwałych uszkodzeń komórek, tkanek, DNA i RNA, białek. Zwiększa się ryzyko powstawania nowotworów, przyspieszają procesy starzenia. Z drugiej strony, brak lub niedobór



słońca i jego promieniowania prowadzi do spadku energii i pogłębionej apatii. Liczne badania wykazują, że bez światła organizmy żywe nie potrafią sprawnie funkcjonować<sup>18</sup>. Energia słoneczna wpływa także na procesy chemiczne zachodzące w mózgu (np. produkcja witaminy D czy serotoniny). Nie ulega wątpliwości, że jesteśmy uzależnieni od słońca i jego oddziaływania.

W interesującym mnie znaczeniu słońce warunkuje również procesy naszego widzenia, gdyż oddziałuje na nasze doznania wizualne. Dzieje się to za sprawą promieniowania świetlnego, które działa na główne receptory znajdujące się w oku. Emitowane przez słońce światło widzialne umożliwia nam widzenie i rozróżnianie poszczególnych barw<sup>19</sup>. Kolory mają wpływ na ludzką percepcję, samopoczucie, procesy poznawcze i emocjonalne, mogą pobudzać, wywoływać smutek lub radość. Symbolika barw często interpretowana jest w odniesieniu do relacji z elementami natury. Są to uniwersalne skojarzenia (czerwony – ogień, żółty – słońce, niebieski – niebo, woda, zielony – natura). Wrażenia barwne są subiektywne i żaden pomiar nie jest w stanie oddać odczucia koloru przez konkretnego człowieka. Pomimo to, wiedza o działaniu barw jest skutecznie wykorzystywana w wielu dziedzinach, przez specjalistów marketingowych, projektantów czy jako aparat diagnozowania stanu emocjonalnego pacjentów.

Z łatwością rozpoznajemy przedmioty poddane zbyt intensywnemu działaniu promieni UV. Kojarzą się nam z czymś starym i odsyłają do przeszłości. Palące słońce sprawia, że żywe kolory blakną, materiały parcieją, dojrzałe owoce tracą swoją jędrność, a skóra marszczy się i wiotczeje. Niektóre substancje czernieją na wskutek ekspozycji słonecznej<sup>20</sup>.

Średniowiecznym alchemikom doskonale znany był tzw. kamień piekielny, czyli azotan srebra. Potarte nim przedmioty czerniały, a ze względów bakteriobójczych stosowany był w medycynie. Substancja światłoczuła wykorzystywana w fotografii to nic innego jak zawiesina drobnych kryształków halogenków srebra. Drobinki ulegają rozpadowi pod wpływem padającego na nie światła, ciemnieją, tworząc obraz złożony z milionów takich punktów, niewidoczny jeszcze gołym okiem tzw. obraz utajony. Dzięki porcjom energii

18 W 1980 roku wyodrębniono specjalną jednostkę chorobową SAD (ang. Seasonal Affective Disorder), związaną z niedoborem słońca. Została nazwana i opisana przez dra Normana E. Rosenthala i jego współpracowników z National Institute of Mental Health (NIMH).

19 Johann Wolfgang Goethe, uznawany za pierwszego psychologa barwy, sklasyfikował wszystkie wrażenia barwne według ich oddziaływania na człowieka, rozróżniając wpływ na organizm i wpływ na uczucia (*Nauka o barwach*).

20 Johann Heinrich Schulze w 1717 roku odkrył, że niektóre sole srebra ciemnieją pod wpływem światła. Co ciekawe, ten prekursor fotografii chciał wynaleźć substancję, która, wystawiona na działanie słoneczne, kumulowałaby światło, by później świecić w ciemności.

słonecznej, docierającym w różnej ilości na uczuloną powierzchnię, możemy zapisywać obrazy rzeczywistości. W tym roju, strukturalnym „mrowisku” cząsteczek, zarejestrowany i utrwalony zostaje obraz świata.

Warto przytoczyć słowa polskiego prekursora fotografii z początku XX w., a zarazem malarza i grafika, Karola Hillera: „W przyrodzie zagęszczenia i rozrzedzenia materii, w postaci plam ciemnych i jasnych (...) są skutkiem falowych ruchów światła, dźwięku, elektryczności, magnetyzmu i sił ciężenia ziemskiego. Podobne warunki istniejące w przyrodzie odtworzyć możemy na kliszy (...)”<sup>21</sup>.

Wpatrując się w zjawiska zachodzące w przyrodzie, lubię metafory, w których cień coś zasłania, ukrywa przed nami, z kolei światło ukazuje, doświetla, wydobywa z mroku. Podświadomie chętniej podążamy do światła niż w głąb (jakiejś) ciemności. Bardziej komfortowo czujemy się oblani promieniami słońca niż spowici mrokiem. Podczas działań plastycznych często posługuję się takim rozumowaniem. Szczególnie widoczne przy pracy nad grafiką i fotografią (matryca, maska, szablon, folia). Istotny staje się dla mnie również prześwit przez kontury, padający cień przedmiotu i jego późniejszy powidok.





### III Obszary mediów:

## 1. Bio-przedmiot / bio-obiekt

il. 5

W modernizmie nic tak nie destabilizowało porządku racjonalnie skrojonej wyobraźni widza jak surrealistyczne przedmioty i instalacje. Formy i kształty, niewyraźne do końca w samych tylko słowach, budzą zainteresowanie, sprawnie przełamując niezrozumienie<sup>22</sup>. Wokół takich artefaktów krystalizowały się w tym czasie istotne idee i doktryny. Sądzę, że właśnie w nich najmocniej biologiczna wyobraźnia zostaje uwolniona, wykazując swoje pełne możliwości. Przedmioty potrafią uruchomić głębokie skojarzenia, często równocześnie podważając utrwalone już tory myślowe<sup>23</sup>. To, co rzeczywiste przeplata się z tym, co wyobrażone; to, co ożywione – z martwym, a to, co martwe nabiera życia. Obiekty ulegają metamorfozie, zmieniają swe znaczenia. Zwykły przedmiot może stać się unikatowy – i odwrotnie. Środowisko wodne uważano za naturalne źródło wszelkiego życia stąd wiele odniesień do form akwaticznych<sup>24</sup>.

Psychika rozpoznaje coś nieokreślenie bliskiego w dziwności niesamowitego i coś mgliście niepokojącego w jego pozornie familiarnej postaci.<sup>25</sup>

Hans Arp

Przypadkiem szczególnym są prace wywodzącego się z dadaizmu Hansa Arpa. To następny ważny artysta w konstrukcji analizy mojej pracy teoretycznej. Związany z wieloma ugrupowaniami, a jednak osobny, indywidualny. W swoich działaniach łączył dadaistyczny przypadek z lejącą się miękkością surrealizmu, ukazując przyrodniczy naturalizm formy, widząc

22 Freud: przedmiot to manifestacja wewnętrznych ludzkich pragnień i aspiracji.

23 *Suszarka do butelek* Man Raya, zaprezentowana w 1936 roku, czy *Filizanka* Meret Oppenheim (1936) doskonale o tym świadczą.

24 Późniejsze działania takich artystów, jak Kantor czy Szapocznikow, skupiają większą uwagę na materii, ale już w trakcie rozkładu, obumierającej, tracącej życie. Chodziło o degradację biologicznej materii, wręcz wywołanie poczucia wstrętu i obrzydzenia.

25 Andrzej Turowski, *Biomorfizm w sztuce XX wieku*, Gdańsk 2019.



i ukazując otaczający go świat w ciągłym procesie. Wychodząc od obserwacji natury, starał się jednak uwolnić od asocjacji przedmiotowych, tak aby widoczny pozostał jedynie nadrzędny porządek wszystkiego. Jego działania sytuowano jako wyłamującego się z geometryzmu, budującego odmienną estetykę. Jak pisał o nim Brzękowski „wynalazkiem Arpa jest wprowadzenie nowych nieregularnych form w rzeźbach i obrazach. Mają one w sobie coś ze spłaszczonej kuli lub z dzielącej się pod mikroskopem komórki”<sup>26</sup>. Nazywano go później wynalazcą rzeźby a-geometrycznej, która z każdej strony odsłania nowe oblicza. Widoczny we wszystkich pracach owal i obły kształt stanie się jego punktem wyjścia, praformą<sup>27</sup>. Biologiczna – miękka i żywa – linia odnosi się do początków życia na ziemi. To, co przedmiotowe będzie podlegać uczłowiczeniu. Breton, opisując prace Arpa mówił o „trwającej przemianie”, o „nieustającej walce sił tworzących i niszczących, które zmagają się o prawdziwą rzeczywistość i prawdziwe życie”. Jego biologiczne kształty wzmacniają odczucie dwuznaczności i tajemnicy, ukazują świat, który skądś jest nam znajomy, jednocześnie dziwny i wyobcowany.

W przypadku rzeźby, światło to ważny czynnik „budzący” ją w pełni do życia. Oświetlając obiekty, ukazuje ich kształty, formuje i modeluje, wydobywa ich przestrzenność. Wyciąga niuanse, pozwala dostrzec detale faktury. Przestrzenne obiekty oblane promieniami rzutują swoje cienie, nakreślając na płaskiej już dwuwymiarowej powierzchni swoje kontury. Powstaje w ten sposób szkic, profil zarysowany przez światło. Według legendy<sup>28</sup> tak właśnie wynaleziono rysunek – obrysowując kontury rzutowane przez człowieka na gładką powierzchnię. Obiekt poddany takiej analizie, jak twierdzi francuski filozof Edouard Pontremoli, stanowi „odbicie będące punktem wyjścia do poznania rzeczy”<sup>29</sup>.

26 J. Brzękowski, *W Krakowie i w Paryżu* (wspomnienia i szkice), 1968.

27 Współczesny rzeźbiarz Tony Cragg dopatruje się w swoich pracach skumulowanego ładunku autonomicznej energii, emocji zawartych w formie i bryle materiału.

28 Starogrecka legenda o początkach rysunku, przytoczona przez Pliniusza Starszego w *Historii naturalnej* (dziewczyna z Koryntu, wiedząc o nadchodzącym rozstaniu, obrysowuje cień profilu swojego ukochanego węglem na murze. Na tym konturze jej ojciec Butades wymodelował później twarz młodzieńca w glinie, uwieczniając jego piękne oblicze. Tak uchroniła się przed jego utratą).

29 Edouard Pontremoli, *Nadmiar widzialnego: fenomenologiczna interpretacja fotogeniczności*, 2007.

il. 6

Józef Gielniak

## 2. Grafika – kształt, szablon, maska

Z bardziej naukowego punktu widzenia, potwierdzonego odkryciami archeologów, wiemy, że potrzeba powielania motywów rysunkowych jest osadzona w naturze człowieka od początku jego świadomego istnienia. Wielokrotnie powielany kontur dłoni, traktowanej jako szablon, pojawia się w wielu rytualnych obrazach. Wydrapywanie trwałego obrazu za pomocą narzędzi w podatnym materiale jest jedną z najstarszych „technik artystycznych”.

Pierwsze odbitki graficzne można określić raczej działaniami użytkowymi. Fakt ten jednak nigdy nie przeszkadzał grafice być jednocześnie techniką głęboko osadzoną w świecie sztuk pięknych. Szybko zyskała niezależność, jako szczególne dzieło sztuki, i odegrała ważną rolę w rozpowszechnianiu kultury, ponieważ ilustruje idee niedające się opisać za pomocą tekstu. Jedynie na moment oddała swoją pozycję na rzecz fotografii. Z dzisiejszej perspektywy widzimy jednak, że obie techniki odnalazły swoje tory, uwalniając się od funkcji czysto reprodukcyjnych. Szlachetne techniki graficzne, mimo upływu czasu, nie utraciły świeżości, nieustannie ewoluując i przekształcając swój język wyrazu.

Śledząc twórczość Józefa Gielniaka, nie sposób nie zaobserwować inspiracji roślinnych (botanicznych, biologicznych) wywodzących się gdzieś z secesji czy ornamentu. Struktura obrazu, jak rozedrgana mozaika oddziałuje na widza, niczym obraz oglądany pod mikroskopem. W jego grafikach, oprócz fascynacji biologią odczuwam pewnego rodzaju splot. Natura zostaje zespolona z wytworem człowieka – architekturą – łapczywie pochłaniając i przejmując te obiekty. Tak artysta pisał w jednym ze swoich listów: „Było pogodnie, ułożyłem się na trawie, słuchałem jak rośnie. I nagle stało się coś dziwnego. Stwierdziłem z zaskoczeniem, że trawa ogromnie mi w oczach, staje się groźna, przesłania maszyn budynku, że ten maszyn ożywa nagle, że wszystko poczyna wchodzić w nieoczekiwane związki”<sup>30</sup>.

30 Gielniak o swojej grafice *Sanatorium V*.



Matryce cięte z benedyktyńską wytrwałością, z niebywałą precyzją i wrażliwością, stają się zbiorem drobnych zagęszczających się punktów. Grafiki – niczym zdjęcia rentgenowskie – skanują i przeświełają najmniejszy atom rzeczywistości, powodując wrażenie rozbicia materii, unoszącego się wszędzie gęstego pyłu. Na pierwszy rzut oka w pracach widzimy śmierć i rozpad. Co rozumiałe, biorąc pod uwagę ówczesny stan zdrowia twórcy i jego myśli. Wystarczy jednak zbliżyć twarz do linorytu, aby tym samym zmienić lekko percepcję i zobaczyć już wyodrębnione, autonomiczne źdźbła trawy, pędy i rośliny. Grafiki tętnią swoim wewnętrznym życiem, rośliny są w rozkwicie, zachłannie obrastają mury budynku i ogrodzenia. Może taka właśnie jest natura: każdy najdrobniejszy atom jest częścią czegoś większego, a to, co widzimy w linorytach Gielniaka – cyklicznym zapisem procesu życia i śmierci, który oglądamy każdego dnia.

il. 7

Od spostrzeżeń szerokich – łudzających nas swoją opisowością lub niezbyt trudną symboliką – zmierzamy do obserwacji szczegółowych, wprowadzających zamęt w dotychczasowe wrażenia, aż po mikrokosmos elementów najdrobniejszych, których – na początku niepostrzegalny – świat stanowi o właściwej treści i gęstości dzieła. Cóż może bliżej oddawać naturę tej twórczości niż wiślany wir, na powierzchni zwiastowany harmonią czytelnych kręgów, a czym bardziej w głąb – tym bardziej ciemny i śmierci podobny?<sup>31</sup>

Jeszcze podczas studiów, spośród dostępnych pracowni warsztatowych szczególnie odpowiadająca moim zainteresowaniom oraz ekspresji okazała się pracownia drzeworytu. Surowy, prosty, niemal siermiężny warsztat, składający się z dłuta, matrycy oraz wyobraźni był kuszący. Oszczędny język zmusza w końcu do zdecydowanych działań w kontekście budowy obrazu, a wycięty fragment nie da się już tak łatwo uzupełnić. Powstaje biały ślad wynikający z narzędzia oraz budowanie formy z czarnych nienaruszonych płaszczyzn matrycy. Pociągnięcie dłuta wydobywa biel papieru. Niczym promień światła oświetla kontury przedmiotu pogrążonego w mroku. Powstaje gra kontrastów, czarny lub biały, światło lub cień. W rezultacie otrzymuję matrycę, a na niej zakodowany obraz zero-jedynkowy, uproszczony do informacji (biel) lub jej braku (czerni). W dalszym procesie syntezy moich działań posługuję się specjalnymi szablonami, które ręcznie wycinam. W sposób selektywny decyduję o miejscach, w których papier zostanie zamaskowany – pozostanie czysty – bądź wycięty – zostanie zadrukowany.

Wtedy zaczęło się odnajdywanie i eksploracja nurtu biologizmu, praca magisterska była w dużej mierze tego podsumowaniem. Powyższe zagadnienia

31 Stanisław Grochowiak, *Sanatorium*, „Kultura”, VIII, nr 43 (385), 25 X 1970.

są przeze mnie kontynuowane i rozszerzone o następne media w pracach praktycznych do doktoratu.

Opanowanie takiej metody działania skłoniło mnie później do dalszego eksperymentu i pracy z emulsją światłoczułą. Fotografia bezkamerowa stała się dla mnie kontynuacją tych doświadczeń graficznych, w tej metodzie odnalazłem analogię budowania obrazu. Fragmenty papieru uczulonego emulsją celowo ukrywam przed działaniem słońca, używając maskownicy lub szablonu, tak jak w przypadku odbitki ukrywam przed dociskiem wałka prasy drukarskiej. W moim przekonaniu, nienaruszona matryca to brak informacji, czyli czerni. Podobnie, uczulony papier fotograficzny poddany promieniom, da nam pełną czerni. Dopiero ingerencja w taką materię nada mu życie, kodując informacje, w sposób mniej lub bardziej skomplikowany/złożony.



### 3. Fotografia<sup>32</sup> – spontaniczne zachłyśnięcie oka słońcem

W kulturze zachodniej oko od samego początku zajmowało status honorowy, wyróżnione i traktowane jako zmysł najbardziej obiektywny. „Oko mniej się myli”, pisał Leonardo da Vinci, doceniając wyraźnie wzrok jako doskonały aparat pozyskiwania wiedzy o świecie, obserwacji natury i rejestracji rzeczywistości. Wraz z rozwojem nauk ten pogląd uległ stopniowej zmianie. Kwestionując jedynie fizyczne właściwości rządzące optyką, Johann Wolfgang von Goethe (*Teoria koloru*, 1810) podał w wątpliwość obiektywność widzenia i jego weryfikowalność, dopatrując się w tym procesie również czynników subiektywnych i indywidualnych aspektów psychologicznych. Dostrzegając pewne ograniczenia związane z tymi dylematami, artyści w kręgu Bauhausu odczuwali potrzebę „nowego widzenia” i zweryfikowania tej wiedzy na nowo. Pomocna w tym zadaniu miała się okazać maszyna. Oko człowieka zostało wsparte przez czystą optykę i mechaniczno-chemiczną rejestrację aparatu. Aparatura fotograficzna, jak sądzono, pozbawiona przecież ludzkich nadinterpretacji i nieścisłości, jest w pełni rzetelna i bezstronna. Taki proces miał wspomagać i jednocześnie przekraczać naturalne możliwości ludzkiego oka. Jednak dosyć szybko okazało się, że aparat to kolejne nowe narzędzie kształtowania wrażliwości wizualnej. Co z kolei przyczyniło się do powstania nowych dylematów związanych z naszym postrzeganiem i percepcją.

Jednak nim do tego doszło, podobnie jak w przypadku grafiki, fotografia na początku nie była rozpatrywana jako narzędzie kreacyjne, do powoływania sztuki. Jest na tyle młodym medium, że jego nieartystyczne początki możemy zbadać. Oporne podejście brało się nie tylko z faktu automatycznego procesu wykonywania obrazu. Czysto rzemieślniczy charakter techniki odczuwamy szczególnie, studiując pierwsze obrazy fotograficzne. Poprzez mechaniczny proces zapisu obrazu, w aparacie upatrywano raczej

32 Fotografia – rysowanie za pomocą światła. Termin pochodzi z greckich rdzeni φῶς (*phōs*) – światło, dopełniacz φωτός (*phōtós*) – światła; γραφή (*graphé*) – rysowanie.



instrumentu naukowego. W końcu artysta tylko obsługuje maszynę, natomiast to maszyna pośrednio nadzoruje właściwy proces tworzenia obrazu.

Powyższe czynniki nie doprowadziły jednak do spadku ogólnego zainteresowania tą metodą. Chęć rejestracji obrazu wynikała także z czystego zachwytu nową możliwością utrwalenia rzeczywistości – takiej, jaką widzimy w danym momencie. William Henry Fox Talbot, angielski pionier fotografii, urzeczony nowymi możliwościami, będzie porównywał aparat do „ołówka natury”<sup>33</sup>. W końcu stało się możliwe, aby dokładnie utrwalić to, co widzi nasze oko, zapisać, a w dodatku wielokrotnie zreprodukować<sup>34</sup>.

Dagerotyp - to nie tylko narzędzie, które pomaga rysować przyrodę (...) pozwala jej także zwielokrotnić się.<sup>35</sup>

Fotografia dostarcza nam dowodów rzeczowych, a nie jest interpretacją, będącą twierdzeniem pierwszych fotografów. Informuje nas o tym, co było; potwierdza wydarzenia lub je dementuje. Z łatwością przyjmujemy, że coś, na co patrzymy na zdjęciu, istnieje lub kiedyś istniało. Dane wydarzenie miało miejsce, a oto tego dowód<sup>36</sup>.

Podobnie, dla wynalazcy fotografii aparat był czymś w rodzaju notatnika, którego największą zaletą była jego bezosobowość. Zapisuje „rzeczywisty” obraz świata, jaki powstaje tylko przy udziale światła, bez ingerencji artysty. Samego fotografa rozumiał raczej jako operatora.

Kiedy jednak pierwsze techniczne trudności związane z procesem chemicznym oraz aparaturą zostały opanowane, pojawiło się miejsce, choć dosyć opornie, na cele bardziej subtelne, dając tym samym miejsce na ćwiczenie i poszerzenie wrażliwości wizualnej. Jak twierdzi Susan Sontag: „Gdy słabną roszczenia poznawcze, do głosu dochodzą roszczenia twórcze”.

Susan Sontag

33 Fox Talbot w 1844 roku opublikował pierwszą książkę fotograficzną *The Pencil of Nature* (Ołówek natury).

34 Pierwsze fotografie wykonane przez Daguerre'a prowadziły do uzyskania pozytywów bezpośrednio na miedzianej płytce. Powstały obraz był jeden, unikatowy, bez możliwości jego powielania. Przewyższał metodę Talbota pod względem lepszego oddania szczegółów i ostrości obrazu. Jednak rozwój fotografii nastąpił dopiero wraz z zastąpieniem tej metody procesem negatywowo-pozytywowym. W udoskonalonej technice obraz powstawał na papierze, a jego kopii można było wykonać nieskończenie wiele. Szybko również doceniono, że bardziej „miękki” obraz poddaje się większym możliwościom retuszu.

35 Louis Daguerre (1838, z ulotki handlowej).

36 Zgodnie ze spostrzeżeniami badaczy zagadnienia (I. Płazewski, A. Rouillé, F. Soulages) przez pierwsze sto lat swego istnienia fotografia w głównej mierze służyła zaspokajaniu prymarnych potrzeb społecznych w dziedzinie poznawczej oraz dokumentacyjnej.

Fotografie nie są wyłącznie dowodem tego, co jest, lecz także tym, co widzi fotograf, oraz jego indywidualną oceną świata. To spostrzeżenie doprowadzi do potwierdzenia istnienia czynności związanej z „widzeniem” jako odmianą nowej ludzkiej percepcji. Tak, aby ukazać coś, co wszyscy już widzieli, jednak w nowy, zaskakujący sposób. Tym sposobem otworzono nowe drzwi do poszukiwań i eksperymentu. Zaczęto szukać nowej, odmiennej perspektywy. Aparat zostaje umieszczony tuż nad głową lub pod stopami modela, zbliżony do skrzydła motyla lub skierowany na gwiazdy. Warto zauważyć, że ten czas nakłada się również z szybkim rozwojem nauk przyrodniczych. Stało się jasne: aparat „łapie” zastygniętą rzeczywistość<sup>37</sup>, jednak fotografia jest także jej interpretacją, tak samo jak obrazy malarskie czy rysunki. To odkrycie oraz uwolnienie kreatywnego potencjału fotografii, chociaż nastąpiło relatywnie szybko, nie zapewniło równie szybkiego zaliczenia nowej techniki do sztuk wizualnych. Samo medium nie ustanawia przecież sztuki, to tylko nośnik przekazu. W tym przypadku aparat zapisuje mechanicznie to, co fizycznie nie może się powtórzyć.

## zdjęcie to nie tylko obraz (...) interpretacja rzeczywistości, ale także ślad, coś odbitego bezpośrednio ze świata, jak odcisk stopy albo maska pośmiertna.<sup>38</sup>

ii. 8

W roku 1916 Paul Strand<sup>39</sup>, zafascynowany kubizmem i abstrakcją europejską, fotografuje z bliska zwykłe kuchenne miski ułożone w abstrakcyjnej kompozycji (*Abstract pattern made by bowls*). To nowa perspektywa fotografowania, definiująca nowy punkt widzenia. Alfred Stieglitz stwierdził, że praca jest „brutalnie bezpośrednia (...) pozbawiona wszelkich prób oszukania nieświadomej publiczności, w tym samych fotografów”. Takie podejście kształtuje nową fotografię, która analizuje cechy zwykłych ludzi i przedmiotów. Fotografia od tej chwili zbliża się do nauki jak nigdy

37 Służby, takie jak wojsko czy policja, zostały obdarzone pożytecznym narzędziem do kontroli i nadzoru. (O ileż bardziej zaufamy wizerunkowi przestępcy utrwalonego na zdjęciu niż jego portretowi pamięciowemu wykonanemu przez biegłego policyjnego portrecistę).

38 Susan Sontag, *O fotografii*, Kraków 2009.

39 Amerykański fotograf, który przyczynił się – wraz z Westonem i Stieglitzem – do ustanowienia fotografii jako autonomicznej formy sztuki.

wcześniej, udowadniając tym samym, że świat jest piękny niezależnie od motywu. Fotograficzne spojrzenie jawi się jako praktyka zatowimowanego patrzenia. Przywykliśmy jako odbiorcy bardzo szybko do tego stanu rzeczy, wręcz oczekując takiej „deformacji”.

Kiedy maszyna, ujawniwszy wszystkim swoją wartość biologiczną, zjednała sobie uczucia człowieka, trzeba tylko świadomego chęć ze strony człowieka, ażeby stała się ona czynnikiem piękna artystycznego. To twórcze chęć zostało wypowiedziane. Maszyna została wprowadzona w dziedzinę sztuki.<sup>40</sup>

Wspomniany już Edward Weston uważał działanie fotografa za elitarne, zawsze w swych założeniach objawiające coś nowego, wyjątkowego. Ukazując odbiorcy obrazy, jakich jego oczy nie dostrzegły, odsłaniając codzienną rzeczywistość – taką, jakiej do tej pory nie widzieliśmy. Znakomity przykład to zdjęcie Westona z 1931 roku przedstawiające monumentalne zbliżenie. Delikatne, lejące fałdy aksamitnej draperii, które podziwiamy, są tak naprawdę zwiędłymi liśćmi warzywa ogrodowego. Tytuł staje się kluczem do pełniejszego zrozumienia tego obrazu: *Liść kapusty*. Artysta tym zabiegiem stara się poszerzyć wizualną świadomość odbiorcy. Znamienna jest również seria zdjęć papryk, która przedstawia wykonane z bliskiej odległości zdjęcia warzywa. Papryka umieszczona na ciemnym tle w centrum kadru, o dziwnym antropomorficznym kształcie, sprawia wrażenie biologicznego organizmu. Odnaleźć możemy tu odniesienia do obłych form H. Arpa.

Weston nazywa fotografię drogą samorozwoju, środkiem do odkrycia i utożsamienia się z wszystkimi formami podstawowymi – z naturą, źródłem życia.<sup>41</sup>

Dla mnie najbardziej wymowna pozostaje fotografia *Basen (Bedpan, 1930)*. Weston napisał w swoich dziennikach, że mógłby nazwać ją „ptak” (*The Bird*) lub „księżniczka” (*The Princess*). Nieprzypadkowo, odnajdujemy tu wpływy „fontanny” Duchampa i jego koncepcji ready-made. Wybierając znany, zwyczajny przedmiot, podważając jego rzeczywistą funkcję, artysta zamienia go ponownie w nieznaną. Praca dowodzi, że formalny charakter fotografii może przesłaniać jej treść. W tym przypadku, unikając dokumentalnej roli medium, tematem nie jest sam przedmiot umieszczony w kadrze, lecz piękna i prosta geometria obrazu.

40 Tadeusz Peiper, *Miasto, masa, maszyna*, op. Cit., s. 25–26.

41 Susan Sontag, *O fotografii*, Kraków 2009.

il. 11

Karl Blossfeldt

il. 12

Edward Weston

il. 9

il. 10

To nowe podejście dążyło do wyzwolenia fotografii od sztywnych standardów doskonałości, w tym również od ogólnie rozumianego piękna<sup>42</sup>. Ambitni twórcy często odchodzili od tematów lirycznych, szukając przedmiotów nieoczywistych, wręcz brzydkich i nudnych. Aby nadać im nowego życia, ukazać w innym świetle<sup>43</sup>.

August Sander, specjalista od socjologicznego portretu różnych grup społecznych, podzielił fotografów na dwie kategorie: moralistów i naukowców. Do tej drugiej grupy niewątpliwie należy Karl Blossfeldt. Niemiecki fotograf, zainspirowany naturą oraz strukturalną budową roślin, opublikował w 1928 roku album „praform” zaczerpniętych głównie z europejskiej flory. Publikacja *Urformen der Kunst* (Praformy sztuki), zawiera 120 plansz. Opracowaną we własnym gabinecie specjalistyczną aparaturą fotograficzną wykonał – z niebywałą precyzją i szczegółowością – niespotykane dotąd zdjęcia. Blossfeldt podkreślał kluczową rolę natury, twierdził że „roślinę należy cenić jako konstrukcję całkowicie artystyczną i architektoniczną” Ze względu na oddanie detali liści, pręcików i mieszków włosowych, fachowy sposób kadrowania i oświetlenia fragmentów roślin oraz precyzje wykonania, jego prace zostały uznane za użyteczne opracowania naukowe, pełniły funkcję dydaktyczną (*Modellieren nach lebenden Pflazen*, Modelowanie w oparciu o żywe rośliny). Kluczowa okazała się monumentalizacja form, jak również odpowiedni retusz zdjęć; dzięki takim zabiegom oddane zostało sedno zagadnienia. Publikacja, w dalszej kolejności, zapewniła mu również uznanie w świecie sztuki, w dobie Nowej Rzeczowości lat 20. i 30. XX wieku. Wykorzystanie roślin w nauczaniu miało dla niego kluczowy aspekt. Zachęcał, aby w projektach czerpać z form natury, traktując ją jako nieskończone źródło inspiracji: „natura stała się ostatecznym i niewyczerpalnym źródłem form estetycznych”. Jego zdaniem, podstawą form sztuki miała się stać „czysta natura”.

Nie tylko w świecie sztuki, ale również w sferze nauki, Natura jest naszym najlepszym nauczycielem.<sup>44</sup>

Mimo delikatności i wyczuwalnego romantyzmu zatkniętego w chemicznym medium, istnieje pewnego rodzaju zawłaszczanie związane z użyciem aparatu fotograficznego. Zostało to ciekawie zobrazowane w filmie *Podglądacz (Peeping Tom, 1960)* Michaela Powella. Główny bohater, fotografując młode kobiety, w momencie naciskania spustu migawki morduje je bronią

42 „Aparat fotograficzny stwarza płynną metodę odnajdywania innej rzeczywistości”, Jerry N. Uelsmann.

43 Irving Penn, rozumiejąc doskonale powyższe zależności, eksploruje niekonwencjonalne do tej pory koncepcje w fotografii. Najbardziej znany ze zleceń komercyjnych i portretów modowych, nie uznawanych wtedy za przejawy sztuki, rozwija swój unikatowy styl inspirujący do dzisiaj.

44 Karl Blossfeldt, *Magic Garden of Nature* (1932).



ukrytą w aparacie, jednocześnie dokumentując moment śmierci ofiary. Ta drastyczna wizja metaforycznie ukazuje drapieżną cechę fotografii. Termin „zdjęcie” w naszym języku tłumaczony był jako utrwalenie obrazu świata. Obecnie być może już mniej, posługując się często smartfonami, myślimy o tym że robiąc zdjęcie, „zdejmujemy” obraz kogoś lub czegoś<sup>45</sup>. Ludy plemienne do dzisiaj odczuwają lęk związany ze skradnięciem cząstki ich osoby przez fotografa podróżnika. Istnieje wiele określeń związanych z procesem fotografowania przywodzących na myśl polowanie.

W gruncie rzeczy aparat zmienia każdego człowieka w turystę wędrującego po rzeczywistości innych ludzi, a także po własnej.<sup>46</sup>

Każde zdjęcie jest w końcu jakimś wycinkiem większej rzeczywistości. Oko fotografa wybiera fragment tej rzeczywistości, kadruje i tym samym decyduje, „mówiąc” nam, na co mamy patrzeć. Jedyne wybory, jakie nam pozostawia to ewentualne odwrócenie wzroku. Kiedy główny bohater filmu Alfreda Hitchcocka *Okno na podwórze* (1954) łamie nogę, przykuty do wózka inwalidzkiego, dla zabicia nudy zaczyna obserwować lokatorów sąsiedniego domu. Poprzez ograniczone pole widzenia jest świadkiem szczątkowych wydarzeń dziejących się „w kadrze” jego okna lub też poza nim. W konsekwencji dochodzi do wniosku o popełnionym tam morderstwie. Film Hitchcocka doskonale obrazuje zasadę wybiórczego działania kadru oraz konsekwencji z tego płynących.

Fotografia wydobywa na pierwszy plan, wywołuje z szeregu i wskazuje palcem. Już samo zwrócenie obiektywu na jakiś przedmiot potrafi nadać mu rangi. Skierowanie go na człowieka może wprowadzić go w zakłopotanie lub napawać dumą.

Aparat tworzy duplikat świata, kreując wizje zawężone, lecz bardziej dramatyczne względem tych, widzianych gołym okiem. Zdjęcia są zabarwione patosem, odsyłają nas zawsze do przeszłości, wzbudzają sentyment i poczucie innej, przebrzmiałej rzeczywistości. Jak celnie zauważa Barthes, są bez przyszłości<sup>47</sup>.

Wszystkie fotografie mówią: „Memento mori”. Robiąc zdjęcie, stykamy się ze śmiertelnością, kruchością, przemijalnością innej osoby

45 Zdjęcie – „rysunek wprost z osoby, z przedmiotu zrobiony, plan miejscowości w takiż sposób sporządzony”, *Słownik języka polskiego*, red. J. Karłowicz, A. Kryński, W. Niedźwiedzki, 1927.

46 Susan Sontag, *O fotografii*, Kraków 2009.

47 „(...) jest to proroctwo odwrócone: jak Kasandra, ale z oczami zwróconymi ku przeszłości, nigdy nie kłamie” (Roland Barthes, *Światło obrazu*).

lub rzeczy. Właśnie dlatego, że wybieramy jakąś chwilę, wykrawamy ją i zamrażamy, wszelkie zdjęcia stanowią świadectwo nieubłagalnego przemijania.<sup>48</sup>

Dzięki zdobyciom rewolucji technologicznej, do świata sztuki trafia maszyna i automatyczne (cyfrowe) procedury obrazowania. Od tego momentu tak powołane do życia obrazy przestają funkcjonować jako realne artefakty. Vilém Flusser konsekwentnie utrzymuje, że pojawienie się technologii cyfrowej nie wpłynęło diametralnie na rozumienie fotografii, ponieważ wszystkie obrazy techniczne mają strukturę punktową – w tym wypadku zbudowaną nie jak do tej pory z ziarna, a z pikseli. Stąd nie ma konieczności formułowania odrębnych założeń fotografii cyfrowej<sup>49</sup>.

Digitalizacja obrazów fotograficznych i rozwój technologii otwierają nowe możliwości kreacyjne, tworząc także metody manipulacji obrazem, jakie do tej pory nie były możliwe. Obraz cyfrowy nie musi już posiadać ścisłego umocowania w rzeczywistości ani też odnosić się do żadnego konkretnego fizycznie rozumianego materiału. Traci zatem tożsamość „świadka” rzeczywistości na rzecz nieograniczonych możliwości kreacyjnych. Obraz cyfrowy, będący „mozaiką” złożoną z pikseli, pozwala za pomocą odpowiedniego oprogramowania (software'u) na nieograniczone działania kreacyjne, manipulacyjne i transformacyjne<sup>50</sup>. Komputer stał się metamedium dla różnych działań fotograficznych<sup>51</sup>.

Postępująca cyfryzacja niesie ze sobą szereg nowych dylematów. Jesteśmy przyzwyczajeni do interpretacji rzeczywistości za pośrednictwem obrazów. Od czasów platońskich zwracano na to uwagę, przestrzegając przed takim pojmowaniem rzeczywistości. Produkcją masowo obrazów, w niepokojącym tempie, pogłębiając to przyzwyczajenie, co, w rezultacie, grozi doprowadzeniem do ogólnego stanu, w którym jako cywilizacja zaczniemy cenić wyobrażenie ponad rzeczywistość. Miraż ponad oryginał.

Dieter Huber

Wygenerowane komputerowo zdjęcia austriackiego artysty Dietera Hubera wymownie komentują znaczenie postępu naukowego. Często w swych

48 Susan Sontag, *O fotografii*, Kraków 2009.

49 William J.T. Mitchell doszukuje się rozróżnienia, stawiając w opozycji piksel oraz ziarno fotograficzne. Znaczenie dla niego ma również wymiar użycia montażu jako formy manipulacji opinią publiczną. Podobnie wypowiada się również niemiecki teoretyk Andreas Müller-Pohle, upatrując w digitalizacji obrazu koniec fotografii w klasycznym jej rozumieniu. Dla niego to technologia wspierająca nasze myślenie i rozumienie świata. Zdecydowanie warto rozpatrzyć taką dualność medium – jako rozszerzenie i dopełnienie fotografii.

50 Działania artystów, takich jak Ryszard Horowitz, otwierają fotografii drzwi do przestrzeni cyfrowej.

51 W roku 1994, w cyberprzestrzeni powstała pierwsza tego typu wystawa, „The Digital Photography Exhibit”.

pracach odnosi się do tematów związanych z klonowaniem organizmów i tworzeniem nowych gatunków. Ukazuje powyższe dylematy w sposób zarówno subtelny, jak i radykalny i bezpośredni, naciągając do skrajnych granic napięcia występujące pomiędzy naturalnością a sztucznością.

Jego cykl prac zatytułowany *Klones* (Klony) ukazuje obrazy ludzi, roślin i krajobrazów – za każdym razem przedstawiając coś, co – jak możemy mniemać – poszło nie tak w procesie tworzenia. Na pierwszy rzut oka autor rejestruje pozornie normalnie wyglądające obiekty, jednak po chwili ich kontemplacji odczuwamy wrażenie nierealności, dziwności i niepokoju. Posługując się ironią oraz techniczną perfekcją i wyrafinowaniem, tworzy absolutnie aktualne metafory. Doskonałe rośliny, składające się z kwiatów różnych gatunków, inne przypominają ludzkie organy czy też kończyny posiadające sześć lub więcej palców. Jego prace w sposób refleksyjny nadają kształt naszym fantazjom, dobitnie odzwierciedlając pragnienia człowieka do wytwarzania i manipulowania naturą. Wszystkie obiekty zostały zarejestrowane w formie analogowej, później zdigitalizowane już we fragmentach, dostosowane do konkretnych pomysłów i edytowane na komputerze, a ostatecznie zamienione w „fizyczną” formę dwuwymiarowego obrazu pigmentowego<sup>52</sup>.

il. 13

52 Zdecydowanie odważniej w swoich artystycznych działaniach postępuje Eduardo Kac, prekursor bioartu. Wywołując wiele kontrowersji swoimi pracami, rodzi pytania dotyczące kwestii etycznych tego typu praktyk, związanych z genetyką. Stworzył m.in. hybrydę, łącząc w laboratorium własne geny z genami petunii. Wyhodowany został nowy gatunek rośliny „Edunia”. Płatki kwiatu pokryte są czerwonymi żyłkami budzącymi skojarzenia z układem krwionośnym człowieka. Praca to wynik fascynacji możliwościami tworzenia nowych, nieistniejących dotąd bytów, gatunków. Poprzez takie zabiegi autor stara się również zwrócić uwagę na możliwość wspólnoty wszystkich organizmów żywych. Wszystkie gatunki mają wspólnych praprzodków.

(...) o ile tradycyjna fotografia zawsze odnosi się do przeszłości, o tyle fotografia syntetyczna ukazuje przyszłość.<sup>53</sup>

53 Lev Manovich, *Język nowych mediów*, tłum. Piotr Cypryański, Warszawa 2006.



## 4. Przestrzeń cyfrowa (wirtualna) – niemechanicznie wykorzystanie maszynerii

Obrazy (grafiki) generowane komputerowo mogą być wizualnie zbliżone do tych, pozyskiwanych metodami tradycyjnymi, czysto manualnymi, fotograficznymi czy filmowymi. Różnica jest widoczna dopiero na poziomie tworzywa oraz struktury obrazu. Są zbudowane z pikseli, opisane przez konkretny algorytm bądź matematyczne równanie. Różne są również operacje, jakie można wykonać na takich obrazach. Symulowana rzeczywistość nie jest związana z realnie istniejącym światem, jak ma to miejsce przy technikach analogowych. Od samego początku, działania cyfrowe starają się prześcignąć wizualną wierność technologii analogowych. Realizm wydaje się celem nadrzędnym i siłą napędową początków badań w obszarze grafiki komputerowej. Chodzi o symulowanie tradycyjnej kinematografii oraz cech fizycznych prawdziwych obiektów i środowisk.

Tego typu założenia doprowadziły w szybkim tempie do osiągnięcia foto-realizmu. W końcu imituje się rzeczywistość fotograficzną, widzianą okiem obiektywu. Przestrzeń wirtualna (scena) posiada wirtualną kamerę, na wzór kamery filmowej, nie jest to symulacja wspomaganego „gołego” wzroku ludzkiego. Za jej pomocą „kadrujemy” wirtualną rzeczywistość (która wcześniej musi zostać zbudowana od podstaw), wybierając z niej interesujący nas fragment. Optyka obrazu 3D również odnosi się do obiektywu i jego artefaktów, posługujemy się takimi parametrami, jak głębia ostrości, ogniskowa, ziarnistość filmu czy focus. Budując wirtualną kompozycję, mamy wpływ na rodzaj oświetlenia, jego natężenie, kierunek i kolorystykę, zupełnie jak na planie zdjęciowym (set). Wszystkie te zabiegi mają uczynić obraz syntetyczny bardziej przystępnym, znajomym. Mimo tych wysiłków, foto-realistyczna symulacja świata wydaje się na dzień dzisiejszy nieosiągalna, ponieważ mamy do czynienia tylko z wybranymi zjawiskami rzeczywistości. W odróżnieniu od rzeczywistej przestrzeni, w której się znajdujemy, komputerowa przestrzeń 3D nie uprzywilejowuje żadnej z osi. Odnajduję tutaj analogie do suprematystycznych kompozycji Malewicza – abstrakcyjnego kosmosu nieskrępowanego żadnym wymiarem czy grawitacją.

Obrazy cyfrowe cechuje zanikanie ze sfery materialnych artefaktów, sam proces dematerializacji obrazu ulega ciągłemu pogłębianiu. Typowy obraz trójwymiarowej grafiki komputerowej wydaje nam się często nienaturalnie czysty, zbyt gładki, zbyt ostry czy też nienaturalnie zgeometryzowany, posiada za dużo szczegółów. Sprawia wrażenie zbyt doskonałego – jest hiperrealny. Może zawierać znacznie więcej informacji niż potrzebne jest naszym zmysłom. Znane są przypadki „pogarszania” jakości wygenerowanych obrazów w celu ich urealnienia<sup>54</sup>. Mimo to, obiekty nowych mediów nie ukrywają swojej sztuczności, niekompletności, tego, jak są zbudowane. Tworzą przed nami pewną iluzję, by zaraz odkryć rządzący nią mechanizm. Sztuczna rzeczywistość, fragmentaryczna i nierówna, którą możemy uzyskać dzięki trójwymiarowej grafice komputerowej, jest zasadniczo niepełna, sporo w niej luk i pustych miejsc. – Co z punktu widzenia działań artystycznych często bywa fascynującym polem do działania i kreacji.

Media cyfrowe charakteryzuje możliwość różnych „wykonań” tego samego obrazu. Każdy obiekt nowych mediów cechuje modularność: obraz cyfrowy należy traktować jako wielość potencjalnych jego realizacji. Jest generatywny – przestaje odnosić się do rzeczywistości, przybiera postać określaną przez Jeana Baudrillarda mianem symulakrum.

Kolejną intrygującą dla mnie kwestią jest czasowa dynamika cechująca obraz generowany cyfrowo, szczególnie technika obrazowania nazwana „poziomem szczegółów”. Kiedy użytkownik porusza się w wirtualnej rzeczywistości, modele renderowane są w sposób przybliżony, natomiast kiedy się zatrzymuje, stopniowo zwiększa się i narasta ich szczegółowość. Przyglądając się po raz kolejny tradycyjnej fotografii (głębia ostrości) oraz naturze ludzkiej percepcji oraz czynnikom fizykalnym (gęstość–powietrze) znajduję w tym pewne interesujące analogie.

Historyk sztuki i technologii, Frank Popper, używa terminu „sztuka wirtualna” (*From Technological to Virtual Art, 2007*)<sup>55</sup> w odniesieniu do działań całej sztuki wytworzonej przy pomocy technicznych mediów. Jest charakteryzowana jako forma działania oparta na łączeniu sztuki i technologii, a więc zawierająca w sobie właściwie wszystkie wcześniejsze media, jako pewne podzbiory. Popper pojmuje współczesną sztukę wirtualną jako dalsze udoskonalenie sztuki technologicznej końca XX wieku. Poprzez interfejs

54 Np. *Avatar*, James Cameron (2009), *Jurassic Park*, Steven Spielberg (1993), mimo prężnego rozwoju technologii, scena z brachiozaurem do dzisiaj budzi uznanie widzów.

55 Za twórcę pojęcia „virtual reality” uważa się Jaron Laniera; polski odpowiednik tego hasła to: fantomatyka - technika wytwarzania w umyśle ludzkim iluzji istnienia sztucznej rzeczywistości, termin utworzony przez Stanisława Lema (Według *Słownika języka polskiego* PWN).

dopatruje się integracji człowieka z technologią. Odkryciem nowych mediów, jak sądził, jest humanizacja technologii, nacisk na interaktywność oraz jej multisensoryczna natura.

Obecnie, symulowane komputerowo, wirtualne światy<sup>56</sup> (np. Second Life, Roblox, The Sandbox) mogą być zaludniane przez kolejnych użytkowników, poprzez ich interaktywne awatary. Wraz z postępem technologicznym tego typu platformy szybko przekształciły się w rozległe i rozbudowane mapy pełne skomplikowanych modeli 3D. Generowane sztucznie środowiska i scenerie, za sprawą edytorów pozwalają w sobie ingerować swoim użytkownikom. Odnoszą do świata rzeczywistego, w pewnym stopniu go naśladują, jednak nie są ograniczone np. prawami fizyki<sup>57</sup>.

Dzisiaj, udział świata wirtualnego w kulturze jest na tyle silny, że sztuki analogowej od cyfrowej nie da się już tak łatwo odróżnić i rozdzielić<sup>58</sup>. Nowe medium na początku lat 90. traktowane było jako teren wzmoczonej eksploracji i świeża tkanka dla wielu artystycznych eksperymentów. Internet przeszedł z rąk specjalistów do ogólnego użytku.

Zbigniew Rybczyński

„Potomkiem Mélièsa” nazywa M. Giżycki Zbigniewa Rybczyńskiego<sup>59</sup>, zwracając szczególną uwagę na wszechstronność autora. Ceni go jako gruntownego rzemieślnika – plastyka, oryginalnego inwentora, badacza oraz estetę. Zwraca uwagę na to, jak poszczególne etapy jego drogi twórczej przywiodły go do zmiany podstawowych technik twórczych, od płótna, przez taśmę światłoczułą, aż po obraz wirtualny/cyfrowy.

Obecnie te dwa światy, cyfrowy i analogowy, zbliżyły się do siebie, jak nigdy dotąd. Należy oczywiście rozróżnić postawę analogową od postawy cyfrowej. Ta pierwsza nadal traktuje wirtualny świat jako znajdujące się gdzieś poza rzeczywistością miejsce, do którego musimy „wejść” i „zalogować się”. Trzeba mieć jednak świadomość nierozzerwalnych już splotów między światem wirtualnym a rzeczywistością. Nowe media stały się niewidoczną,

56 „Metaverse” – termin użyty po raz pierwszy przez Neala Stephensona w dystopijnej powieści science-fiction z 1992 roku, pt. *Zamieć* (*Snow Crash*). Dzisiaj pojęcie to jest definiowane jako trójwymiarowy świat wirtualnej rzeczywistości, który ma być kolejną, bardziej skomplikowaną i zaawansowaną ewolucją Internetu.

57 Tego typu symulacje to nie tylko rozrywka. Wirtualne światy są przydatne np. dla pilotów, kierowców, chirurgów czy podczas treningów wojskowych. Użytkownik w ekstremalnych i nietypowych dla siebie warunkach całkowicie bezpieczne dla zdrowia i życia może przeprowadzić wielokrotnie konkretną symulację.

58 Artysta sieciowy, Guthrie Lonergan, mówi o zjawisku „Internet aware” (świadomy Internetu), dotyczy aspektów, które zależą od Internetu jednak wpływają na rzeczywistość; przenoszenie tendencji internetowych na świat rzeczywisty.

59 W książce *Nie tylko Disney. Rzecz o filmie animowanym*, Warszawa 2000.



jednak trwałą tkanką przenikającą się z realną przestrzenią fizyczną, oplatającą ją pajęczyną zależności. Stały się nieodłącznym elementem w naszej codzienności. Postępująca cyfryzacja rozpuszcza również zdecydowaną kiedyś granicę pomiędzy oryginałem a duplikatem, co sprawia że unikatowe wytwory stają się kopiowalne<sup>60</sup>. Zmianie ulega również sam proces powstawania u człowieka wrażeń barwnych podczas kontaktu z dziełem nowych mediów. Ze zmianą optyki zmieniają się także teoretyczne i praktyczne aspekty czynników zewnętrznych biorących udział w tym procesie. Cyfrowe media współczesnej kultury wizualnej na stałe zmieniają nasze wyobrażenie o tym, czym jest obraz, ponieważ, zamieniają widza w aktywnego użytkownika.

Jeden z pionierów sztuki wirtualnej i komputerowej Miguel Chevalier tworzy multidyscyplinarne prace, poruszające kwestie niematerialności, nierealności, hybrydyzacji natury, generatywności oraz interaktywności. Buduje swoje wypowiedzi, podkreślając związek między naturą a światem syntetycznym.

Miguel Chevalier

Projekt *Extra-Natural* to monumentalny wirtualny ogród (17 × 4,3 m), w którym ożywają świetliste rośliny. Praca prezentuje naturę w jej wersji wymyślonej na nowo. Polega na wykreowaniu nowych odmian roślin, korzystając z algorytmów opisujących życie biologiczne oraz ich późniejszej transpozycji do cyfrowego świata. W rezultacie widz zostaje zanurzony w nierzezywistym obliczu obcej mu i przesadnie ekspansywnej natury. Praca jest interaktywna. Wirtualne rośliny reagują na ruch odbiorcy. Rośliny wyginają swoje delikatne łodygi, kwiaty kwitną, liście więdną lub rozwijają się, rośliny krzyżują się i odradzają się w nowych odmianach. Instalacja jest cyklicznie regenerowana, każdy z odwiedzających zastaje ogród w innym, niepowtarzalnym stanie rozwoju.

il. 14

Chevalier odnosi się bezpośrednio do tematu manipulacji genetycznej. Czy rozsądnie jest ingerować w przyrodę i w pełni ją kontrolować? Nie jesteśmy w stanie przewidzieć, co wyprodukują te syntetyczne rośliny. Pozostawione same sobie, w nieograniczony i swobodny sposób krzyżują się i rozmnażają w nieskończoność. Projekt *Extra-Natural* mówi o ochronie różnorodności biologicznej oraz symbiozie między człowiekiem a naturą. Kolejne ważne pytanie stawiane przez autora to, czy sztuczne życie może stać się zupełnie autonomiczne.

60 Technologia typu blockchain, posiadając unikatowe szyfrowanie danych, starają się temu zapobiegać.

### III

# Opis projektu artystycznego

## *Na drodze światła*

W koncepcji wystawy pt. *Na drodze światła* prezentuję prace pochodzące z pięciu projektów, które razem składają się na spójną całość. Centralnie umieszczone zostają fotografie pochodzące z cyklu *Zapis Światła / impuls* – jako odniesienie do rzeczywistości oraz zapis bezpośrednich inspiracji wynikających z obserwacji natury. Pojawiają się między nimi grafiki, wykonane w formie monotypii, prowadzących do dalszej syntezy i analizy. Umieszczone w środku pomieszczenia wystawienniczego, informują o oddziaływaniu tych inspiracji na wszystkie prezentowane prace. Stają się punktem wyjściowym do odczytania pozostałych działań. Na jednej ze ścian wiszą fotogramy z cyklu *Natura\_Materia*, wykonane metodą bezkamerową. Na posadzce ustawione są rzeźby z cyklu *Morph XYZ*. Dzięki swym monumentalnym rozmiarom, rzucają cienie, przysłaniając lekko pozostałe prace. Wyrastają z płaszczyzny podłogi, zostały uwolnione z podstaw. W opozycji do działań manualnych, prezentuję prace *Artefakty natury*. Są to druki 3D wykonane z biodegradowalnego filamentu. Mimo swojego „sztucznego” charakteru, poprzez odpowiedni dobór formy i materiału, staram się nadać im pierwiastek naturalny. Projekt *Martwa natura* traktuję jako podsumowanie, swego rodzaju klamrę łączącą archaiczne i współczesne techniki powoływania i utrwalania/zapisywania obrazu. Od czasu wykonania jednej z pierwszych fotografii zaszło wiele zmian związanych z naszą percepcją i sposobem rejestracji i odbioru rzeczywistości. Nowe narzędzia otwierają przed nami nowe wyzwania, ale stwarzają również konieczność przedefiniowania utartych ścieżek myślowych.

Poszczególne prace są względem siebie w stosunkach zwięzłej zależności, budując jedność szerszej wypowiedzi. Tego typu ustosunkowania i zależności obserwuję także w przyrodzie – superorganizm. Dzięki takim założeniom powstały prace naznaczone biologizmem. Możliwości nowych mediów splatają się z nostalgią tych bardziej rzemieślniczych działań.



# Zapis światła / impuls

200 × 140 cm (każda praca), płótno bawełniane naciągnięte na krosna.  
5 fotogramów wykonanych w technice cyjanotypii.

Cyjanotypia to, śledząc historię fotografii, jedna z najstarszych metod chemicznych, stosowanych do tworzenia obrazu. Wykorzystuje światłoczułość soli żelaza, która pozwala na otrzymanie obrazu negatywowego. Pierwsze cyjanotypie traktowane jako obrazy techniczne miały charakter bardziej użytkowy niż artystyczny. Metoda ta była często wykorzystywana do kopiowania materiałów graficznych i piśmienniczych (blueprint)<sup>61</sup>.

Do procesu naświetlenia użyłem promieni słonecznych. Światłoczuła emulsja, którą zostało powleczone bawełniane płótno oraz odpowiedni czas ekspozycji pozwoliły na uzyskanie efektu transparentności i nakładania się warstw. Robiąc kolejne próby, dobrałem odpowiednie czasy naświetlania. Zmieniające się natężenie światła podczas doby determinowało odpowiedni czas.

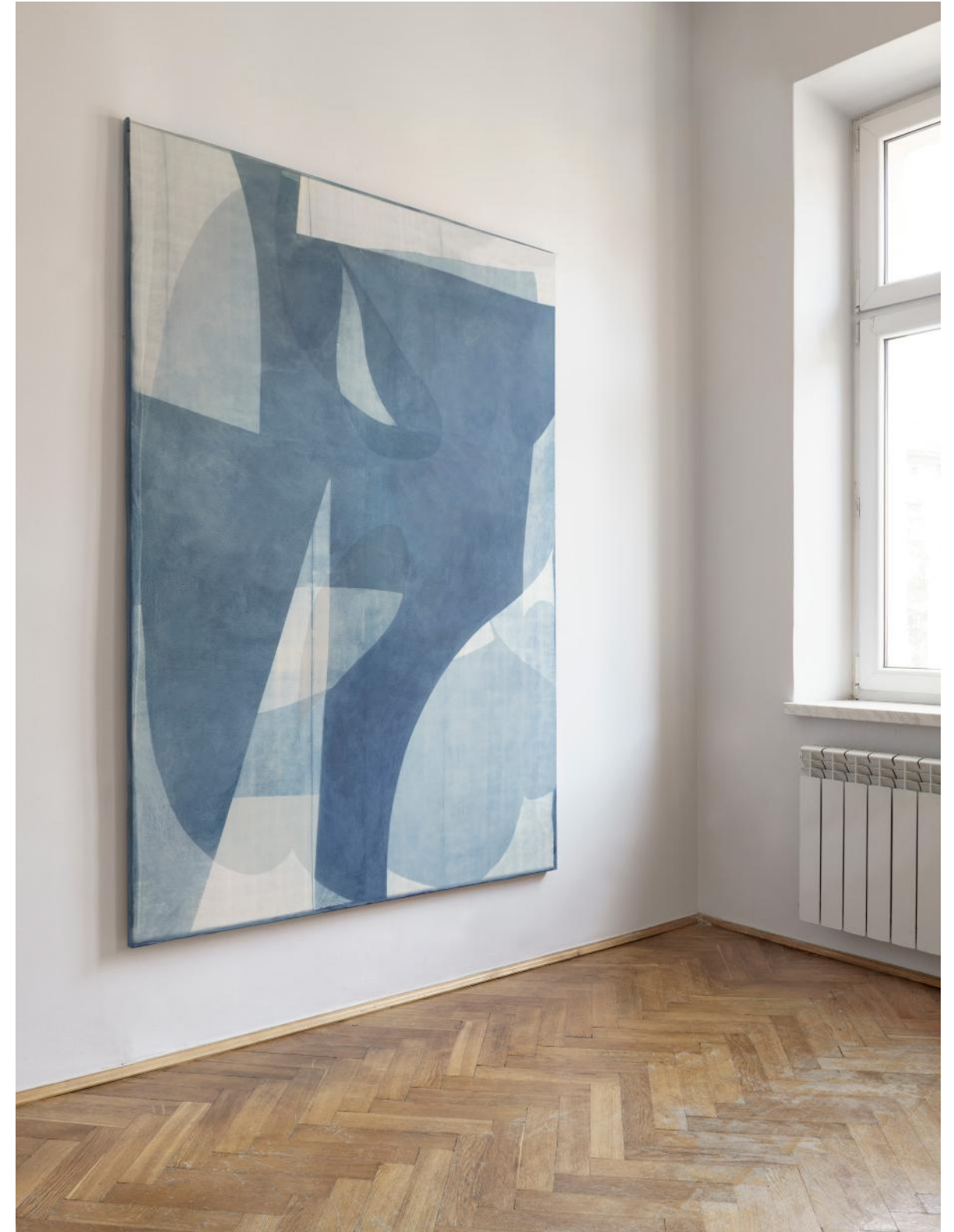
Cykl składa się z:

1. Fotogramów, czyli obrazów otrzymywanych bez użycia aparatu fotograficznego i negatywu, poprzez umieszczenie obiektów na uczulonym wcześniej płótnie.
2. Zdjęć wykonanych stykowo. Postępuję się szablonem, dzięki któremu odcinam dostęp światła do emulsji, kontroluję czas, w którym płótno poddane jest ekspozycji słonecznej.
3. Prac powstałych poprzez bezpośrednie zetknięcie z uczulonym płótnem specjalnie przygotowanego negatywu wykonanego na folii transparentnej i wystawienie na światło słoneczne.

Do sporządzenia emulsji wykorzystuję cytrynian amonowo-żelazowy (zielony) i żelazicyjanek potasu. Wymieszane z wodą destylowaną w odpowiednich proporcjach tworzą dwa osobne roztwory, które dopiero po wymieszaniu ze sobą dają światłoczułą emulsję gotową do pokrycia powierzchni

<sup>61</sup> Anna Atkins wykorzystwała tę metodę do wykonania ilustracji do swojej książki na temat alg: *British Algae: Cyanotype Impressions*, (pierwsza książka w historii ilustrowana fotografiami).

il. 15



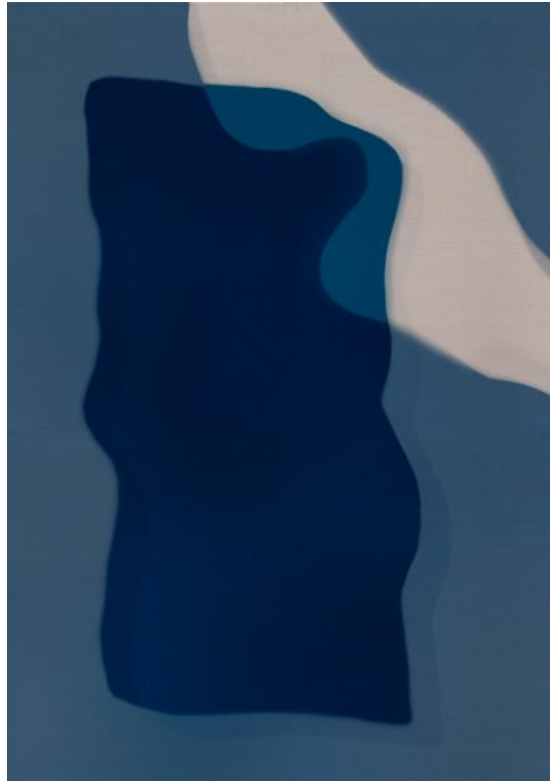
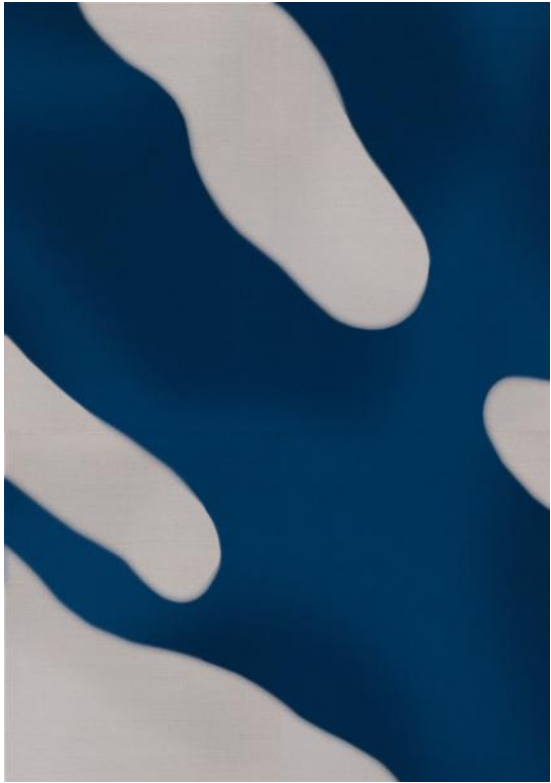
płótna, papieru. Jako wywoływacz wykorzystana zostaje zwykła woda, która wypłukuje resztki chemii, tym samym zatrzymując proces naświetlania. Celem wzmocnienia błękitu i nadania mu większej głębi, czasami stosuję nadtlenek wodoru 20%.

Fotografia bezkamerowa, dzięki swojej eksperymentalnej formie, doskonale bada interakcje pomiędzy przedmiotem, jego kształtem, powidokiem a światłem. Zapis fal świetlnych odbijanych przez przedmioty zachodzi w sposób bezpośredni. W efekcie mam do czynienia z pewnego typu materialną pozostałością jakiegoś obiektu. Taki obraz, Barthes nazywa dosłownie „wyciśnientym” z natury (niczym sok z cytryny) przez działanie światła ( łac. „Imago lucis opera ex-pressa”) Wykorzystanie materiałów światłoczułych do rejestrowania takich bezpośrednich interakcji znalazło swoje praktyczne zastosowanie w badaniach naukowych. Rentgen i fale radiowe są używane do badania struktur i cząstek niewidocznych dla nas gołym okiem. Współcześnie wykorzystuje się skaning laserowy.

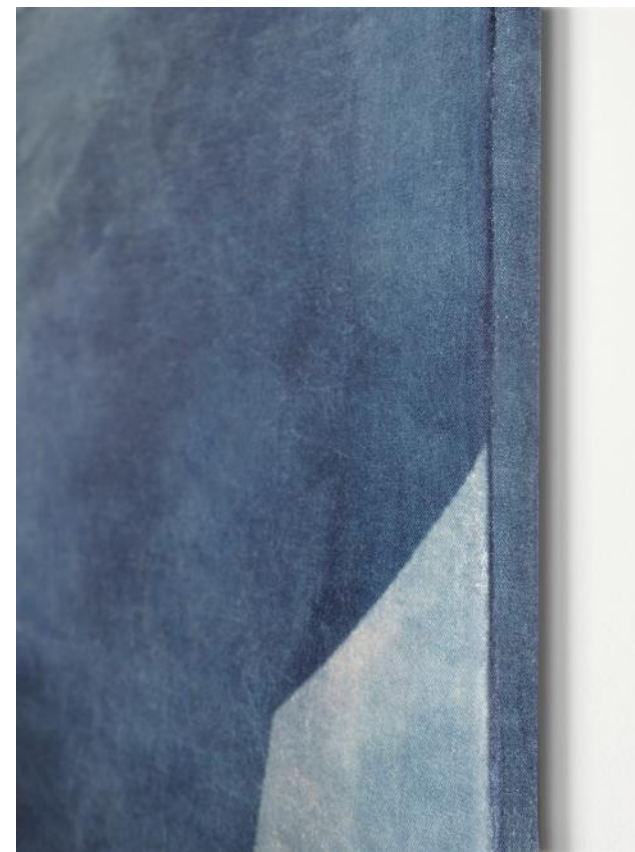




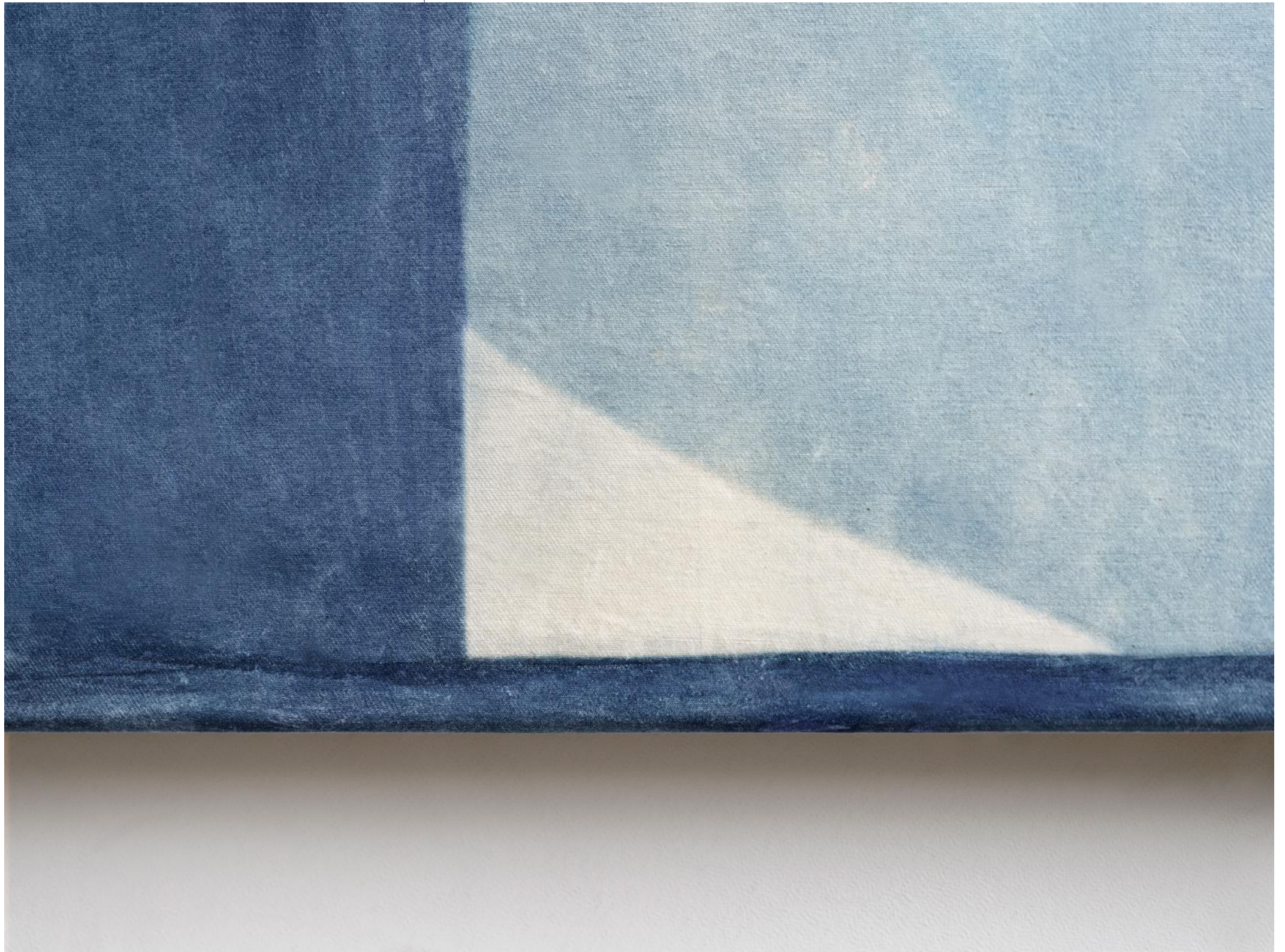














# Natura\_Materia

12 fotografii, format: 30 × 45 cm (każda), w ramach: 60 × 44 cm,  
fotografia, papier fotograficzny, pigmentowy druk cyfrowy,

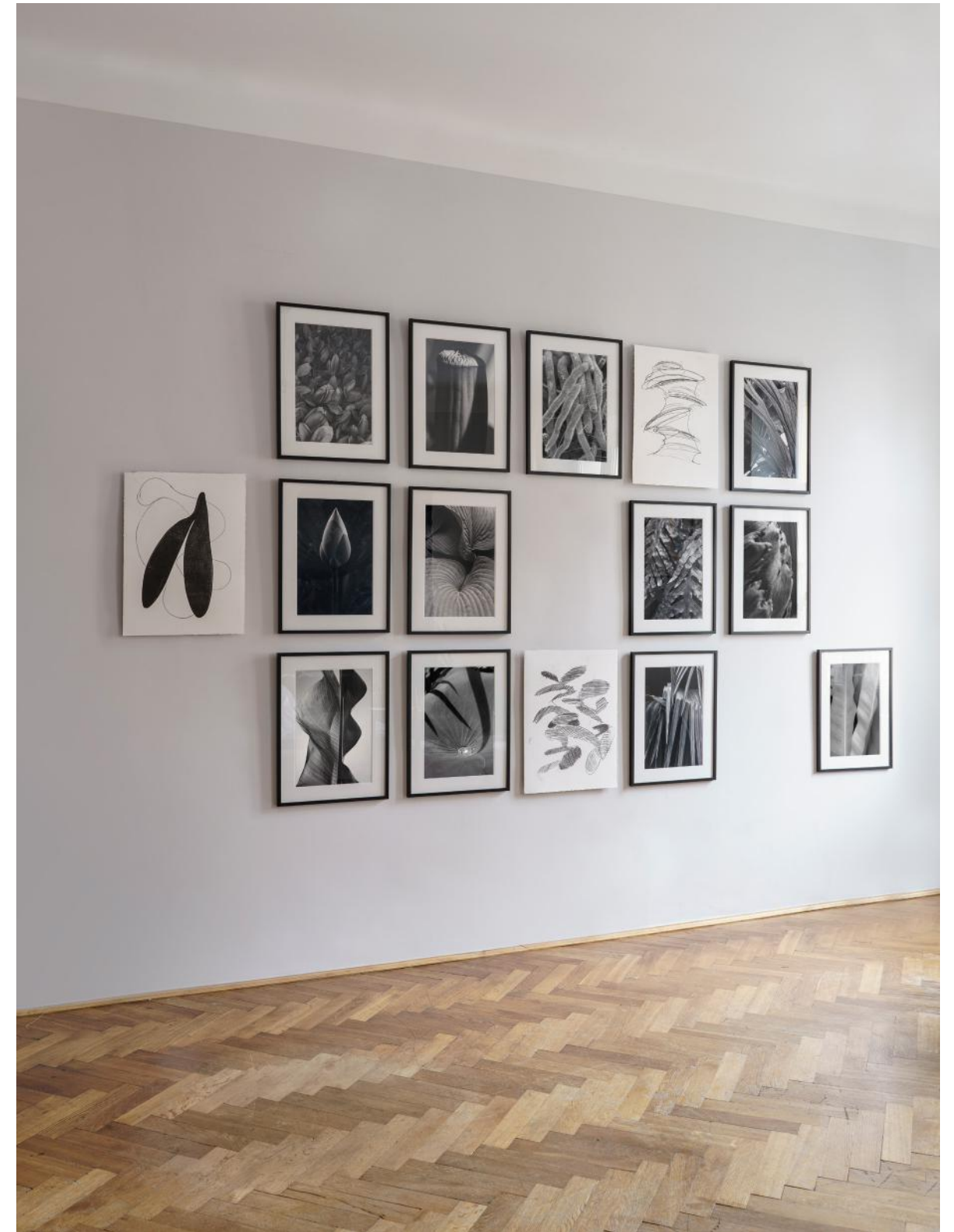
3 grafiki warsztatowe, format: 60 × 44 cm (każda),  
grafika, druk wypukły, monotypia, całość kompozycji: 3,5 × 2,2 m

Swoje działania uzupełniam użyciem fotografii cyfrowej. Sięgam po nią odruchowo, jako medium obecne dzisiaj wszędzie, wygodne w obsłudze. Porzucam laboratorium chemiczne na rzecz szybkości rejestracji i wygody, z jaką powstaje obraz cyfrowy, zapisany na dysku twardym komputera. Skomplikowaną w swej budowie materię ożywioną analizuję za pomocą aparatu. Fotografia dostarcza mi informacji. Do wykonania zdjęć skłania mnie z kolei poszukiwanie czegoś pięknego, zatkniętego w prozaicznym, wielokrotnie podejmowanym temacie. Poszukuję, odkrywam i ukazuję kreacyjność natury, jej sprawczość i to, co nie-ludzkie.

Pojęcie materii odgrywa ważną rolę w wielu dziedzinach wiedzy, szczególnie filozofii oraz fizyce czy biologii. Materia uznawana jest za jedną z podstawowych substancji świata. Rozumiana jest jako nośnik wszelkich własności rzeczy. Aparat(ura) fotograficzna, już na początku swego wynalezienia, powszechnie była wykorzystywana do poznawania świata. Aparat izoluje fragmenty z całości, atomizuje rzeczywistość, tym niemniej wydaje się, że więcej informacji ukrywa, niż pokazuje. Patrząc przez wizjer, dostrzegam formy, kształty i zestawienia, które umykają rozbieganemu wzrokowi. Wykonując zdjęcia, często posługiwałem się specjalistycznymi filtrami mocowanymi na froncie obiektywu. Dzięki takim zabiegom do obiektywu wpadają wyłącznie wyselekcjonowane promienie słoneczne, a matryca aparatu rejestruje to, czego gołym okiem dostrzec nie sposób.

Używam następujących filtrów:

- UV&IR Cut – blokujący promieniowanie ultrafioletowe (UV) przy jednoczesnym zachowaniu wysokiej transmisji światła widzialnego.
- PL-CIR – filtr pozwalający kontrolować odbicia światła od powierzchni silnie połyskliwych, jak woda.
- R72 – filtr przepuszczający jedynie światło podczerwone, blokujący światło



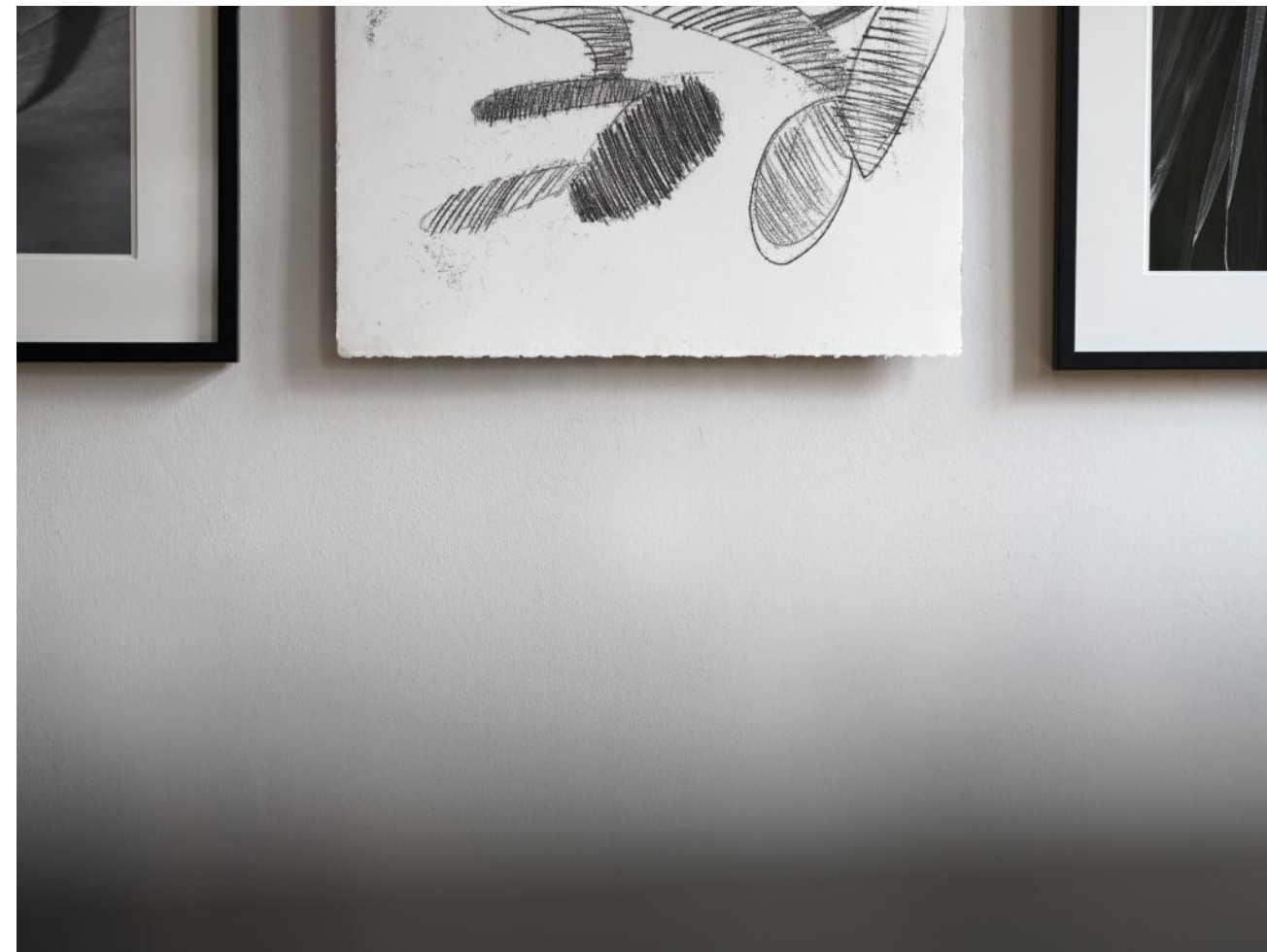
widzialne do długości fali 720 nm. Oprócz redukcji zamglenia uwydatnia kontrasty. – soczewki typu „Close-up” – czyli szkła o zdolności skupiającej, pozwalające mi maksymalnie zbliżyć się do obiektu. Dają większą skalę odwzorowania, jak w makrofotografii.

Korzystając z aplikacji UV Index zainstalowanej w telefonie, sprawdzam, kiedy promieniowanie jest najmocniejsze, wtedy też wykonuję wszystkie zdjęcia. Zawsze były to letnie dni o czystym niebie, w godzinach między 11:00 a 13:00.

W pracach celowo rezygnuję z koloru. Czarno-białe zdjęcia ukazują rzeczywistość w bardziej syntetycznej formie. Kadry, ujęte w białe ramy, mają podkreślać selektywne i zdecydowane działanie aparatu. Domeną fotografii od jej początku było ziarno, monochromatyczna plama, kontur i kontrast. Nieśmiało przenikający kolor (najpierw było to ręczne barwienie) bardzo długo wydawał się nienaturalny. Czarno-biała fotografia pozwalała lepiej poznać i zrozumieć wiele zjawisk kulturowych, naukowych i biologicznych<sup>62</sup>.

Projekt składa się z trzech rzędów prac odnoszących się do natury. Monochromatyczne kompozycje dzielą na trzy grupy: „obiekty”, „szablony” oraz „kopie”. Pomiędzy zdjęciami występują odbitki graficzne wykonane w technice monotypii lub druku wypukłego. Szkicowe i ograniczone formy, odnoszą się do kolejnych ścieżek moich poszukiwań, interpretacji, wynikające z poszerzonej obserwacji przyrody. Element przypadku i lekkość monotypii łączy z przemyślaną mocną konstrukcją czarno-białych obrazów fotograficznych.

62 Czarno-biała fotografia wciąż ma swoich licznych zwolenników. Firma Leica w 2020 roku wprowadziła do sprzedaży aparat Q2 Monochrom, którego pełnoklatkowa matryca (36 na 24 mm), licząca 43 miliony pikseli, nie posiada filtrów barwnych (aparat nie wymaga interpolacji, rejestruje tylko czyste natężenie światła).

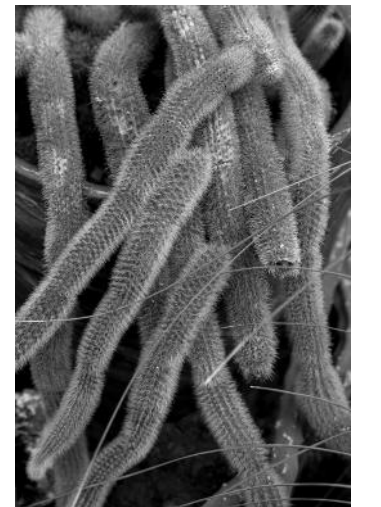
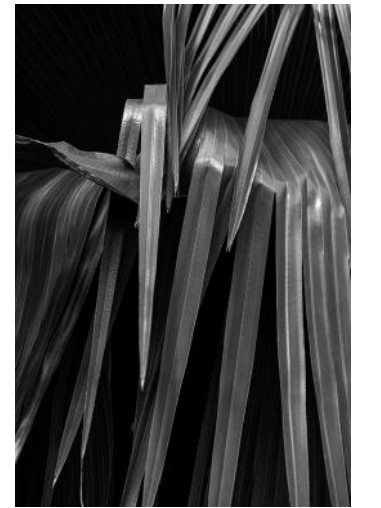
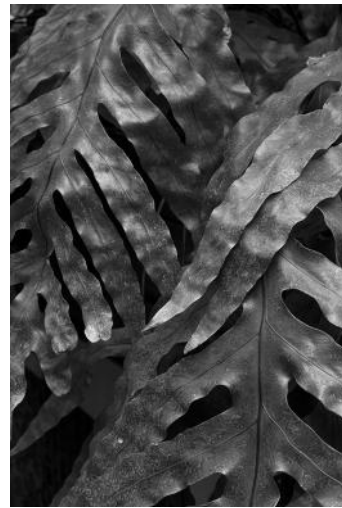






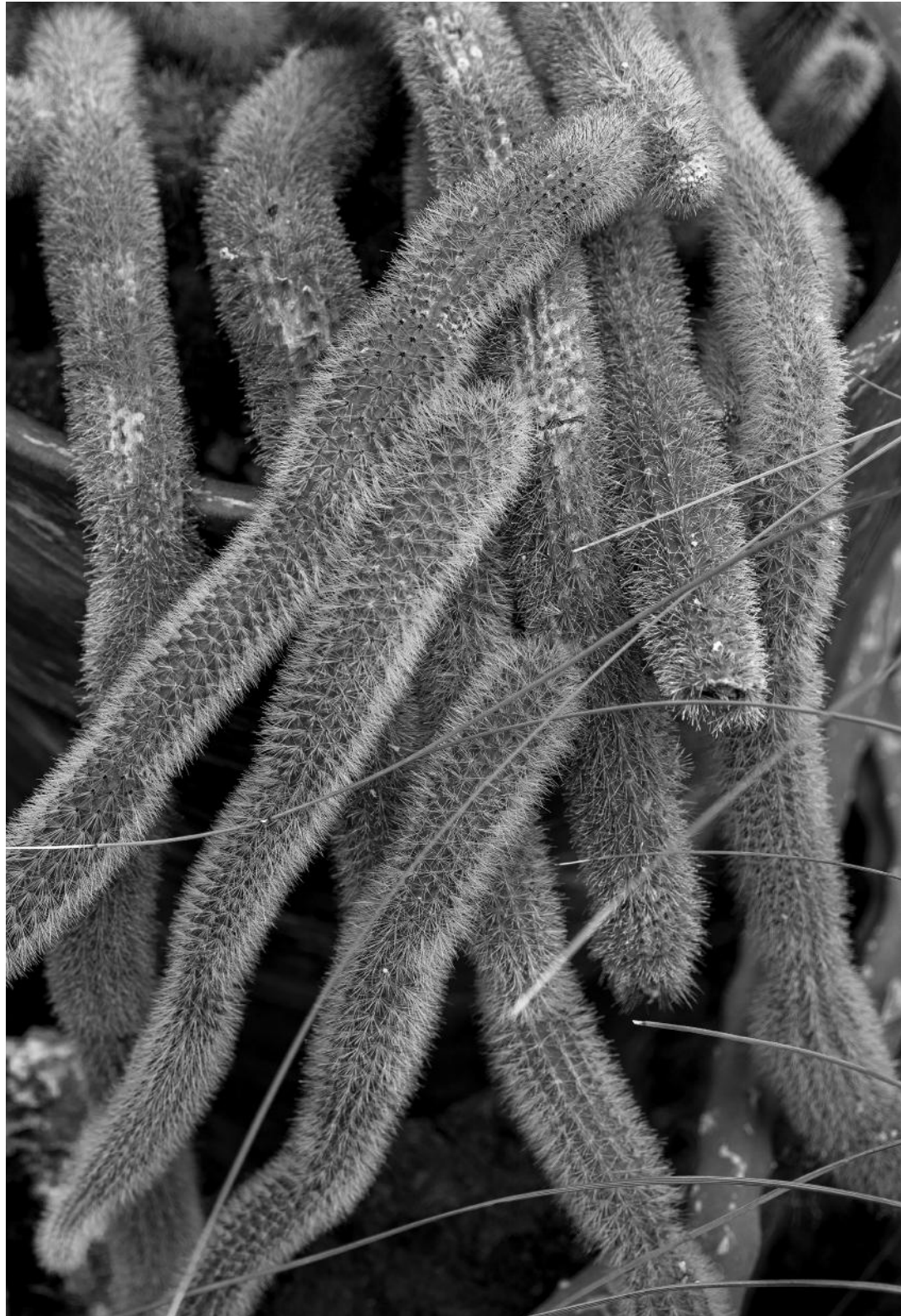














# Morph XYZ

3 obiekty przestrzenne, styrodur, klej, drut, farba akrylowa, spray

Format:

Rzeźba I: 3 × 0,5 × 1,6 m

Rzeźba II: 1,5 × 1,4 × 0,6 m

Rzeźba III: 0,6 × 1,8 × 0,6 m

Johann Wolfgang Goethe podkreślał, że formy organiczne zawierają w sobie nieustanny ruch, nie odnajdziemy w nich nic statycznego. Życie wyraża się w falistych liniach i kształtach, które stoją w opozycji do prostych linii i kanciastych struktur o widocznej konstrukcji. Taki właśnie jest projekt Morph XYZ, ukazujący nieustanne przetwarzanie się kształtów, płynnych materii i przyrodniczych skojarzeń. „Wszystko, co opływowe, wabi dotyk” (pisał francuski filozof nauki, Gaston Bachelard). Jeżeli jednak mamy do czynienia z rysunkiem bądź reprodukcją, pozostaje nam doświadczenie wzrokowe, dotykanie za pomocą wzroku, widzenie jako rodzaj dotyku (Maurice Merleau-Ponty).

Dostępność szerokiej palety narzędzi oraz mnogość możliwości, dostęp do oprogramowania wspomagającego prace, oddziałuje czasami przewrotnie. Odczuwam potrzebę fizycznego kontaktu z materią rzeźbiarską, z formami które powołuję. Interesuje mnie procesowe wydobywanie formy z bryły tworzywa, odcinanie, szlifowanie, cięcie, fizyczne doświadczanie materii. Pracuję rękami i prostymi narzędziami (młotek, piła, papier ścierny) w opozycji do precyzyjnej maszyny i racjonalnej kalkulacji komputera.

Kształty są stopniowo wydobywane, odnajdywane w bryle tworzywa. Obrys form jest miękki, kontur opływa formę, łagodne przejścia nie tworzą wyraźnych rozgraniczeń – staram się zachować zbliżony rozkład światła na zagłębieniach. Myślę, że praca odzwierciedla również moją skłonność do poszukiwania uproszczeń formalnych, tego co proste i bezpośrednie i wyraziste.

Dzięki ogólnemu zamysłowi związanemu z konstrukcją, rzeźby potrafią utrzymać równowagę. To pozwoliło mi uwolnić je od cokołów. Formy sprawiają wrażenie zatopionych w podłożu bądź z niego wyrastających. Rozrastają się. Tak, jakby pozostała ich część znajdowała się jeszcze w podłożu. To również odniesienie do trzech osi opisujących przestrzeń, wymiary XYZ.





Widz spotyka się z niemożnością zobaczenia form w całości – co ma budować i wyznaczać pewną barierę, granicę poznania.

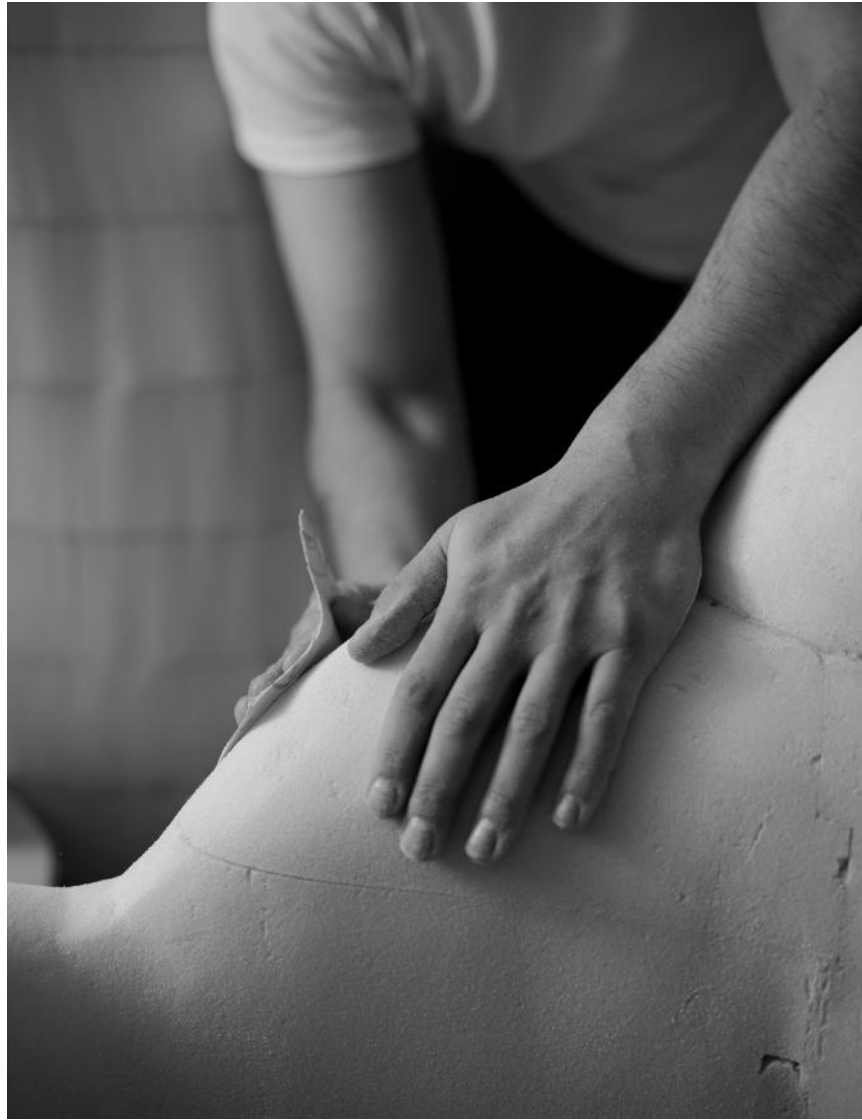
Znaczenie ma dla mnie ich kształt, rozmiar oraz sama masa, która zawiera jakiś ładunek emocjonalny. Obiekty pokrywam matową farbą, dzięki czemu lepiej dopasowują się do pejzażu. „Powierzchnie lśniąca zaburzają klarowność linii”, twierdził Arp.

Rzeźby poddają się różnym sposobom organizacji. Brak tutaj uprzywilejowanego widoku czy układu. Zachowuję mnogość i równorzędność perspektyw. Obserwacja z każdej strony ma odsłaniać nowe oblicza. Złożone z monochromatycznych obłych kształtów, układają się w niewymuszoną konfigurację względem form obecnych w naturze. Metamorfoza przepływu sił natury i zmian.

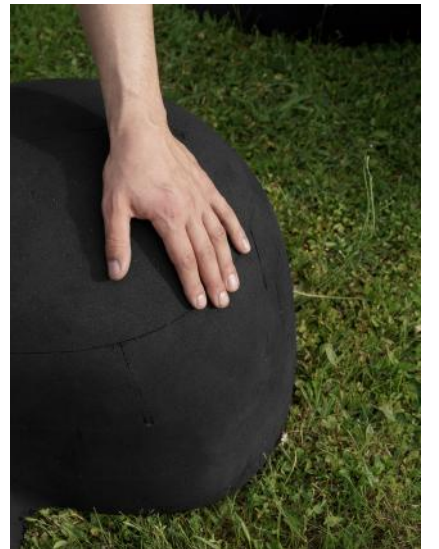
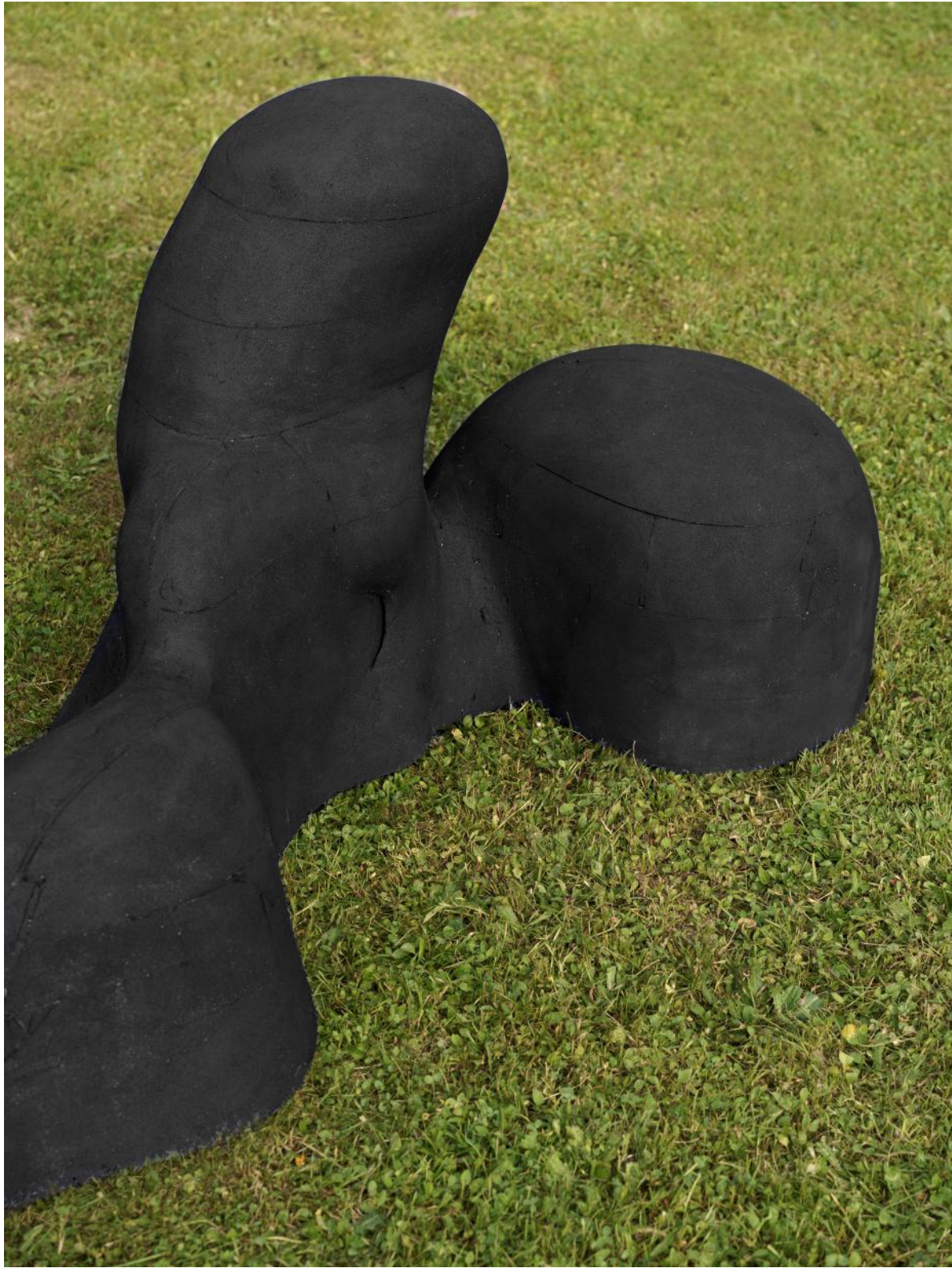
W moim zamyśle rzeźby podejmują dialog z otoczeniem naturalnym, w jakim są umieszczone. Zależy mi na wpasowaniu dzieła w naturę. W tych rzeźbach szukam przeciwieństwa do kształtów użytkowych które widuję na co dzień.



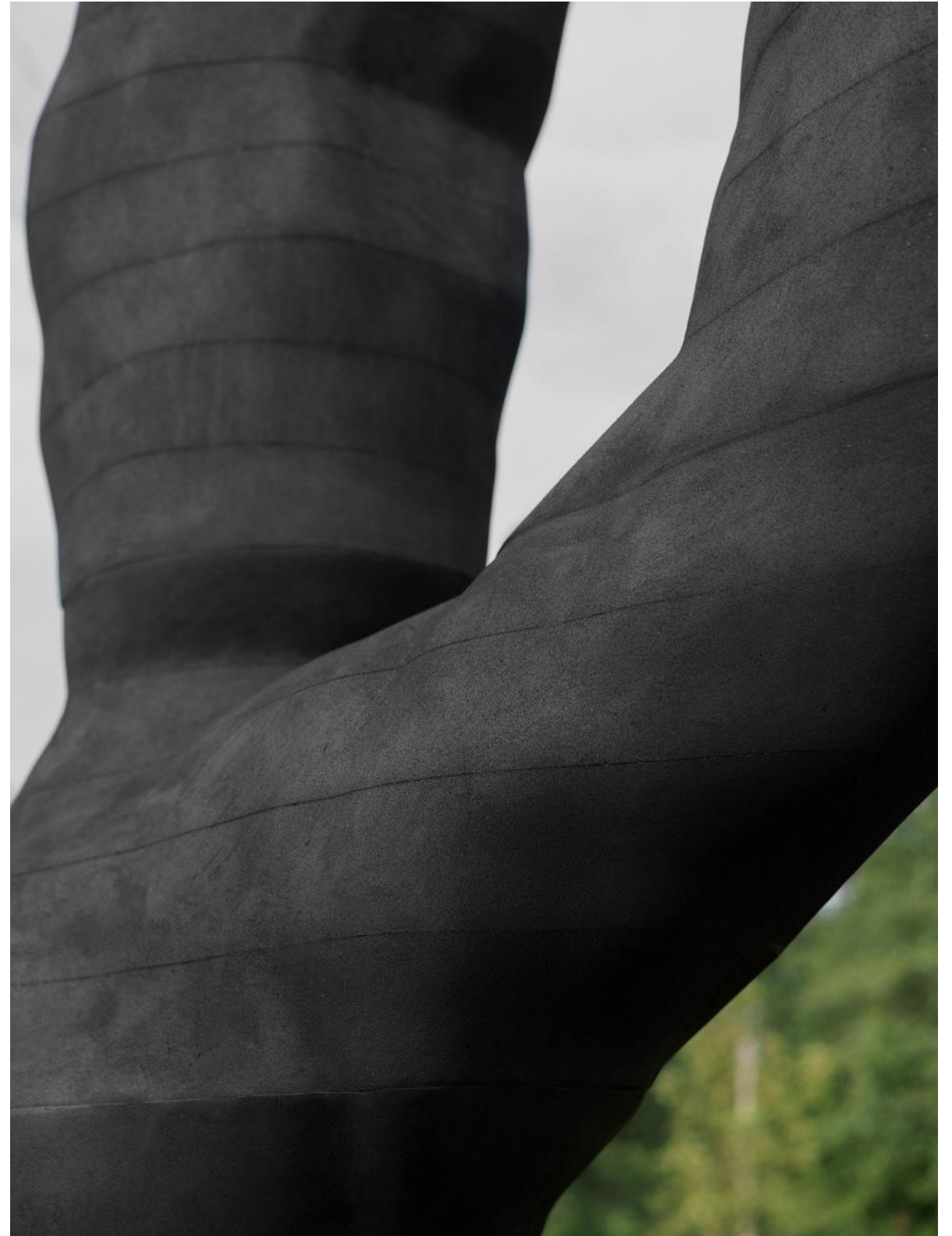










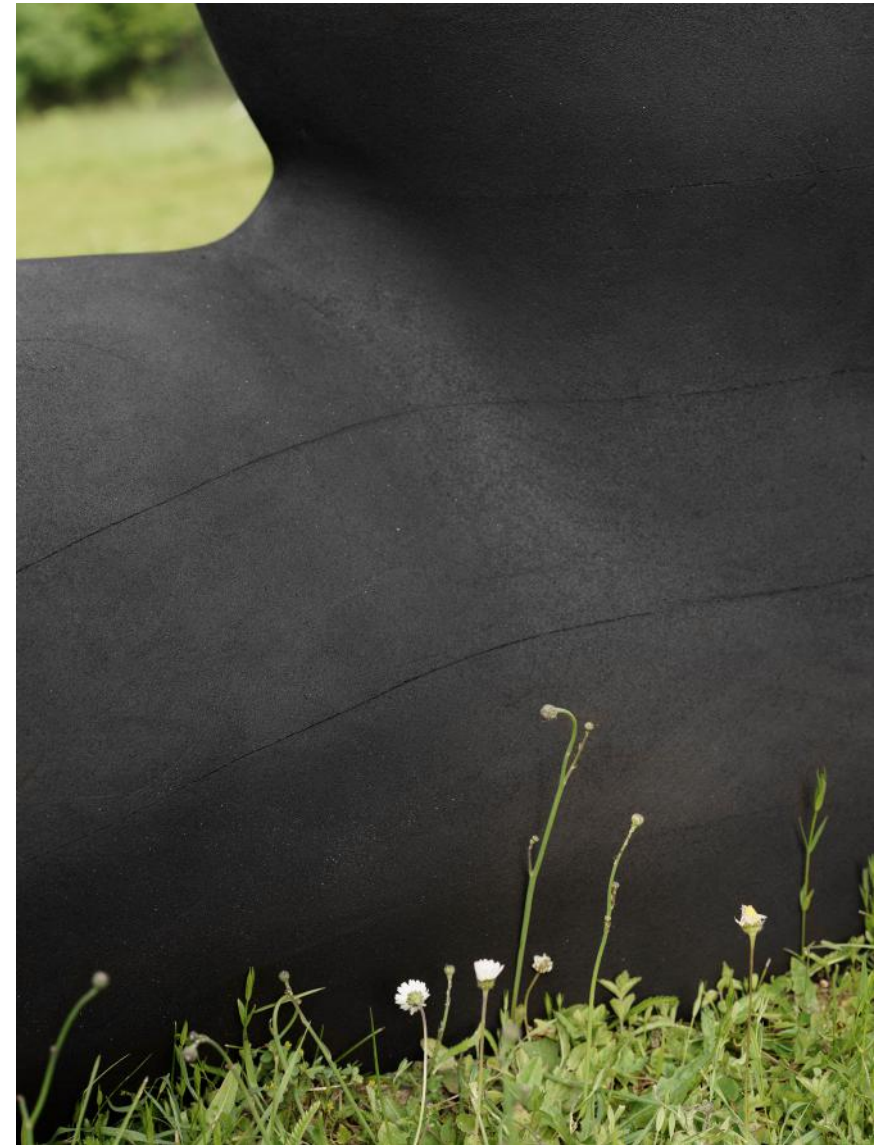












# Artefakt natury

Druk 3D, biodegradowalny filament (włókno)  
16 obiektów umieszczonych w 4 gablotach ekspozycyjnych  
Format jednego obiektu ok: 20 × 12 × 6 cm

Koncepcja filozoficzna rozwijana przez Michała Matuszyna dotyczy uniwersalnych zasad rządzących naturą („Nie sztuka, lecz życie”). W dobie rozwoju nauk interesuje go stworzenie nowej metody obserwacji natury „Zorwied” (z ros. „widzieć” i „wiedzieć”); poszukuje nowych wymiarów przestrzennych oraz widzenia rozszerzonego („rasszyrieniye zrieniye”) Świat widziany „tyłem głowy – plecami” – tak, aby obejmować wszelkie zjawiska i ukryte zależności; „trzeba się uczyć obejmować kąt 360 stopni”. W rezultacie swoich poszukiwań, poskręcane korzenie drzew (1912, rzeźba z korzeni) uzna za perfekcyjne manifestacje wzrostu materii, jako naturalny punkt wyjścia. Według jego koncepcji, wzrost materii, odbywający się we wszystkich kierunkach jednocześnie, posiada moc tworzenia żywych istot.

Projekt jest inspirowany układem oraz strukturą chromosomów występujących w ciele ludzkim. To również fascynacja organiczną budową człowieka, jego biologiczną naturą i przynależnością do materii ożywionej. Pracę rozpocząłem od zebrania danych dotyczących genomu, nici DNA oraz sekwencji chromosomów różnych organizmów. To próba zmiany perspektywy, skoncentrowanej głównie na człowieku. Ukazanie ograniczeń ingerencji człowieka w procesy kształtowania natury. To także próba zaangażowania czy też sprowokowania widza do głębszej analizy siebie samego w kontekście zmieniającego się otoczenia, w jakim obecnie funkcjonuje.

Formy modelowałem w technikach cyfrowych, za pomocą algorytmów oraz oprogramowana 3D. Zmaterializowane zostały jako wydruki 3D. Obiekty od początku mają naturę generatywną. Celem było stworzenie obiektów pozbawionych cech sztuczności („plastikowości”), natchnionych witalnością podobną do pączka rośliny czy embrionu. Celowo pozostawione niedoskonałości, informują nas, że mamy do czynienia z artefaktem stworzonym przez człowieka, a nie tworem natury. Zamknięcie ich w gablotach ma potęgować wrażenie ich kruchości i niedoskonałości. Nitki powstałe podczas druku dają skojarzenia z kokonem.

il. 16

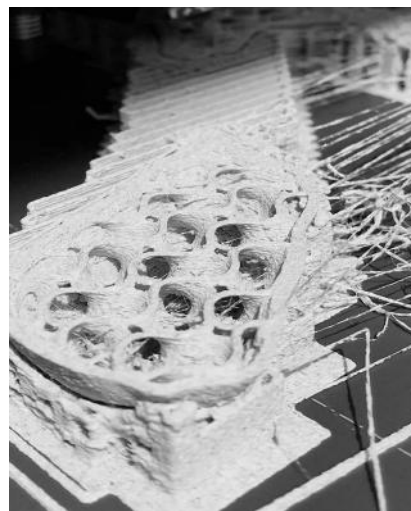
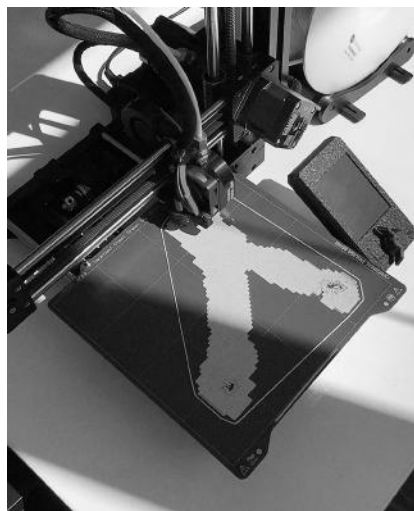




Destruktywne działanie na ekosystem to emisja nie tylko spalin, ale i nadmiernej ilości tworzyw sztucznych. Materiał PLA, z którego wykonane są obiekty, jest biodegradowalny, wykonany z naturalnych surowców, jak skrobia roślinna czy otręby. Bakterie odpowiedzialne za proces rozkładu materii żywią się tego typu materiałem i mogą doprowadzić do jego rozpadu. Oczywiście taki proces może zajść w konkretnych warunkach, takich jak wysoka temperatura (powyżej 60 stopni C), duża wilgotności czy kontakt z glebą. Pierwsze oznaki rozpadu można zaobserwować po kilku miesiącach. Obiekty przechowywane w optymalnych warunkach nie ulegają degradacji. Samo promieniowanie światła słonecznego UV nie powoduje rozpadu, jedynie wpływa na zmatowienie koloru.

Wizja, w której powstałe artefakty w końcu wracają do natury, jest celowym dopełnieniem projektu. Druki 3D mają służyć celom użytkowym, być trwałe i nie poddawać się uszkodzeniom. Technologia ta jest wykorzystywana np. do wykonywania protez lub części maszyn. Obiekty mają swoje korzenie w generatywnym środowisku wirtualnym, gdzieś w krzemie procesora komputera, zostały zaprojektowane w programie do grafiki 3D. Ich zmaterializowanie się oraz późniejszy rozpad jest zapisany w ich „genach”.

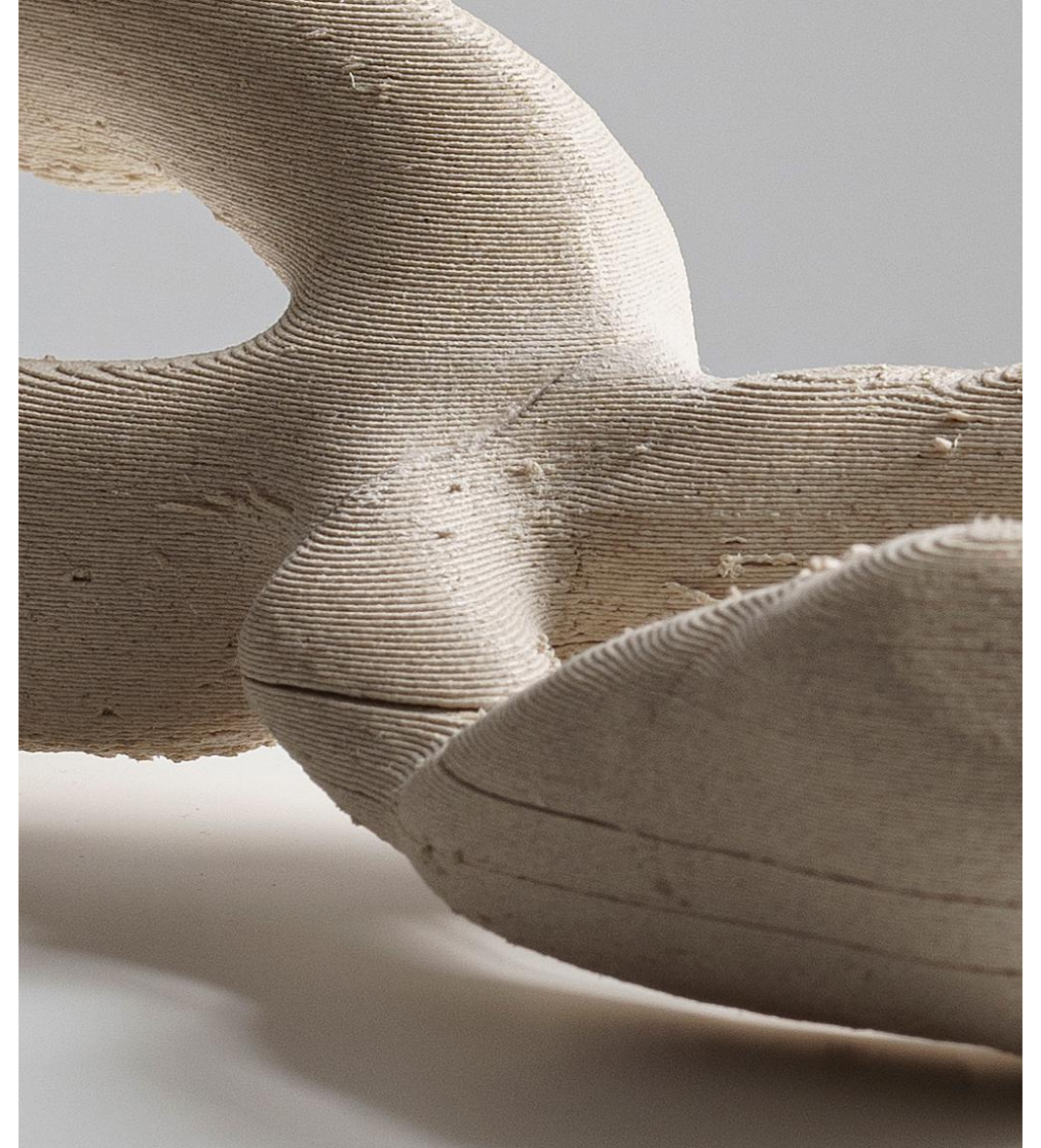
Obiekty zostają przeniesione do przestrzeni fizycznej. Nie objawiają się już jako wirtualne manifestacje, lecz ukazują swoją realną obecność. Zmaterializowane, od tej chwili tracą swoją nietykalność, ich kształt podlega procesowi rozpadu, stają się kruche i delikatne.























# Martwa Natura

Skan 3D pomieszczenia, martwa natura

Prezentacja na tablecie iPad11 + projektor (wyświetlany obraz 1,8 × 2,5 m)

Współczesny hologram<sup>63</sup> możemy uznać za zaawansowaną odmianę heliogramu – pierwszego zdjęcia wykonanego przez Nicéphore'a Niépce'a bez użycia aparatu, jeszcze przed wynalezieniem fotografii, za pomocą promieni światła.

Stolik, krzesło, kilka książek oraz drobne przedmioty codziennego użytku, które leżą na stoliku, znajdującym się w moim pokoju. To miejsce, w którym codziennie przebywam, przy nim siedzę, jem śniadanie, czytam czy piję kawę. Przy tym stoliku, pracując nad doktoratem, zabsorbowany myślami, szukając motywu, właściwego miejsca, w którym wykonam wirtualne skany, znalazłem go tuż przed sobą. Miejsce dla mnie szczególne, a zarazem tak zwyczajne, opatrzone do granic możliwości, wręcz pomijane przez mój aparat wzrokowy. Na co dzień nie zwracam większej uwagi, co i gdzie na nim leży. Wdzięczny temat martwej natury powrócił do mnie, jednak w innej odświeżeniu. Czy jednak aż tak nowej? Wykonany skan miejsca, zatrzymał czas w miejscu, utrwalił tamtą chwilę. Oglądam zatem to, co było, obracając i skalując mój (już) wirtualny stolik z przeszłości. Tak, jak u Niépce'a drobinki przyjęły porcje promieni światła i wypaliły się, tutaj unieruchomienie czasu następuje za sprawą promieni lasera. Skan posiada cechę nieaktualności. Niczym pierwsza fotografia analogowa, ukazująca wnętrze pracowni. Złapane promienie światła, odbiły się od materii realnych przedmiotów i trwale zapisały na stalowej płytce pokrytej emulsją. Powstaje ziarnisty obraz, zapis realnego miejsca<sup>64</sup>.

63        Obraz przestrzenny uzyskany jako rekonstrukcja fal, głównie światła (kierunek, amplituda, częstotliwość). Dzięki tej metodzie możemy o fotografowanym przedmiocie lub scenie uzyskać znacznie więcej informacji.

64        „Dosłownie rzecz biorąc, zdjęcie jest emanacją przedmiotu odniesienia. Od rzeczywistego ciała, które tu było, pobiegły promienie, które dotykają mnie – mnie który tu jestem. Nieistotna jest długość trwania przekazu; zdjęcie osoby, której już nie ma, dociera do mnie, jak zabłąkane promienie gwiazdy. Tak, jakby coś w rodzaju pępowiny łączyło ciało fotografowanej rzeczy z moim spojrzeniem. Światło, chociaż niedotykane, jest tutaj środowiskiem cielesnym, naskórkiem, który dzieli ze sfotografowanymi: z nim lub z nią” (Barthes).





W przypadku technologii LIDAR, promienie lasera biegną od soczewki aparatu, odbijając się od materialnych przedmiotów i wpadają z powrotem do obiektywu urządzenia. Dotykowy tablet oraz oprogramowanie pozwalają nam wnikać głęboko w strukturę obrazu i przeglądać ją niczym konstelację gwiazdną. Obcujemy z „duchem” miejsca zapisanym w postaci cyfrowej.

Oprócz niezaprzeczalnego już na pierwszy rzut oka podobieństwa wizualnego, upatruję wspólnego mianownika tycaącego się budowy i struktury tych obrazów. Obraz przestrzenny składa się z wielu milionów punktów „zawieszonych” w wirtualnej przestrzeni. Zarejestrowanych, pochwyconych i zapisanych. Od każdego widocznego punktu odbił się promień lasera i wpadł do soczewki aparatu, przekazując później pozyskane informacje do procesora. Z zebranych informacji powstała gęsta chmura danych (points cloud) zawieszona w trójwymiarowej przestrzeni wirtualnej. Taki zapis fizycznej materii, dosłownie oblanej wiązką lasera, pozwala na odtworzenie mojego stolika z przeszłości w trzech wymiarach. Widzę w tym analogię procesu który niespełna 200 lat temu zapoczątkowała fotografia *Widok z okna w Le Gras* z 1826 oraz *Zastawiony stół*, Nicéphore’a Niépce’a (*Still life of a set table*, 1832).

(...) obiekt nowych mediów składa się z niezależnych od siebie części, każda z nich składa się z mniejszych, również niezależnych części i tak dalej aż do poziomu niepodzielnych dalej „atomów” – pikseli, punktów 3D, znaków tekstowych.<sup>65</sup>

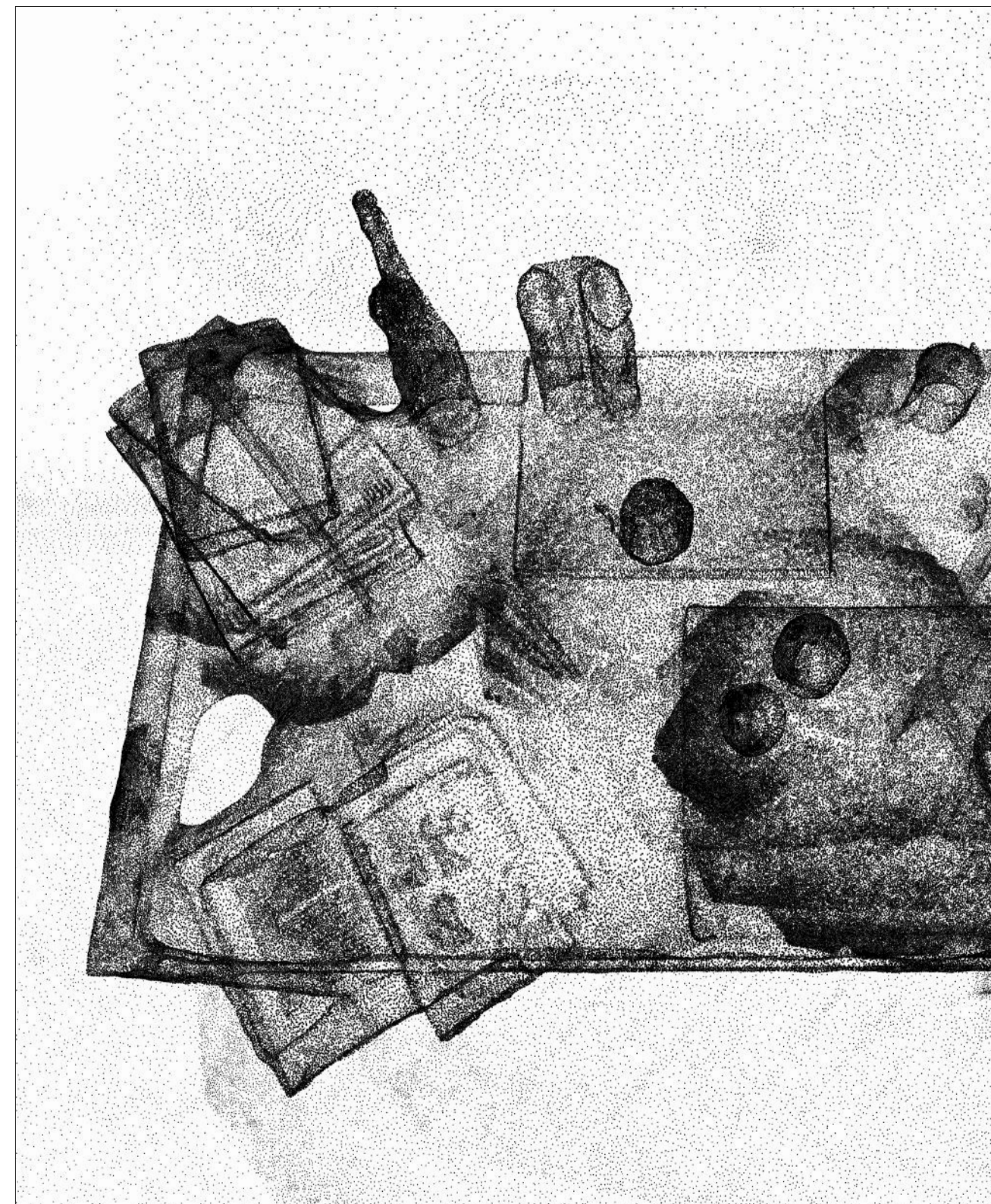
Przy tych rozważaniach na myśl przychodzi mi również pamiętna scena z filmu R. Scotta *Łowca androidów* (1982), w której główny bohater bada miejsce zbrodni, analizując fotografię tego miejsca. Dzięki możliwości skalowania i obracania obrazu odkrywa nowe, ukryte dotąd poszlaki. Futurystyczna wizja science-fiction<sup>66</sup>, stała się rzeczywistością (akcja utworu ma miejsce w 2021 roku).

Zaprezentowana obok reprodukcja to jedna z pierwszych trwałych fotografii. Wykonana ok. 1832 roku przez Francuza Josepha Nicéphore’a Niépce’a. Obraz utrwalony został na wypolerowanej cynkowej płytce pokrytej asfaldem syryjskim. Produkcja wymagała wielogodzinnej lub, jak sądzą niektórzy badacze, kilkudniowej ekspozycji. Za właściwą datę wynalezienia fotografii uznawany jest dopiero rok 1839.



65 Lev Manovich, *Język nowych mediów*, tłum. Piotr Cypryański, Warszawa 2006.

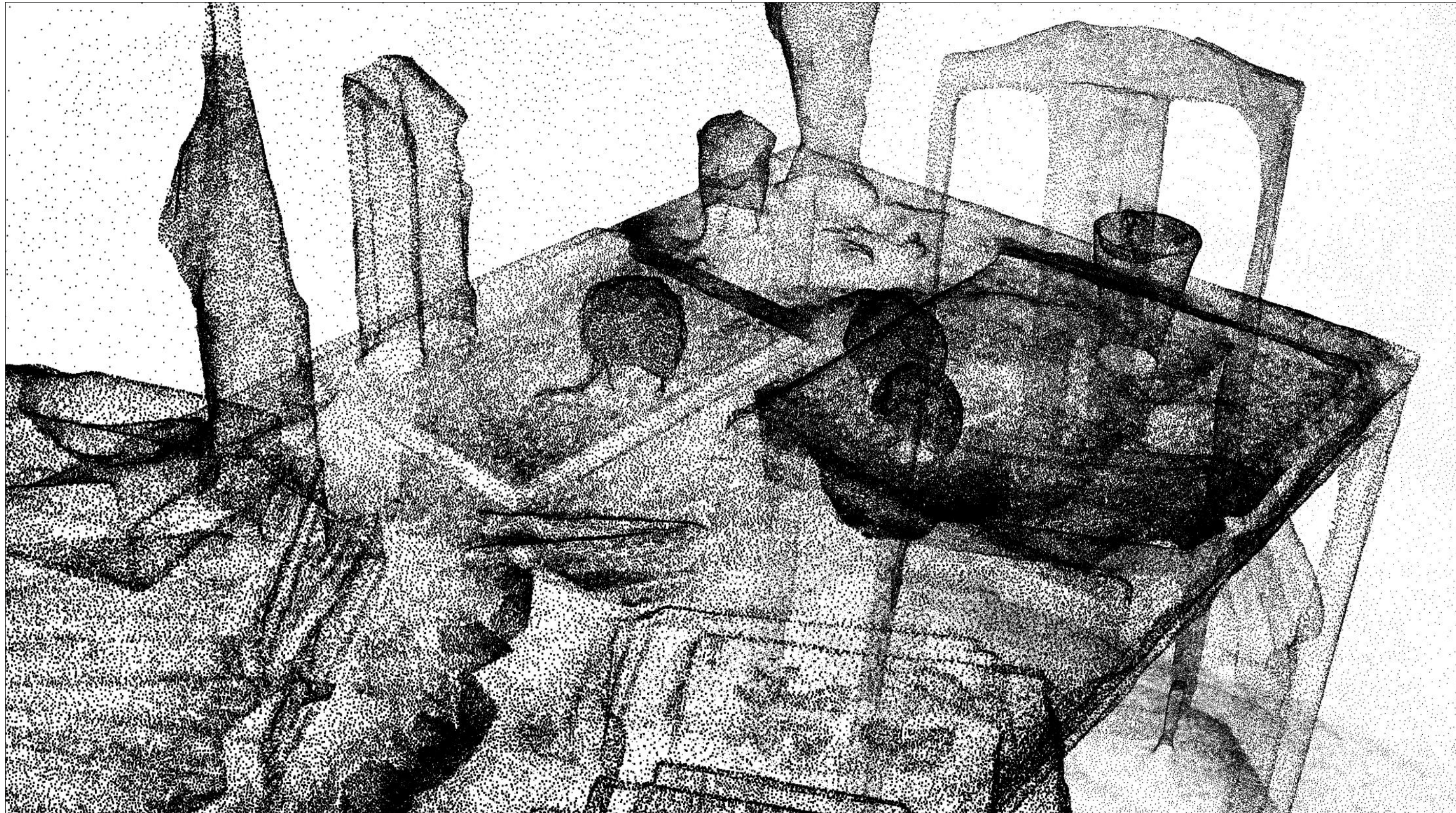
66 Philip K. Dick, z powieści *Czy androidy marzą o elektrycznych owcach?* (1968), na podstawie której nakręcono film.







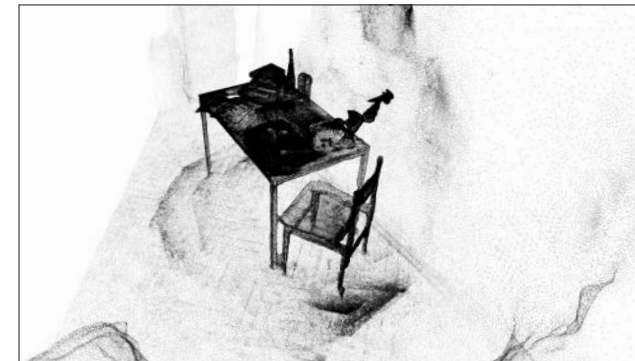
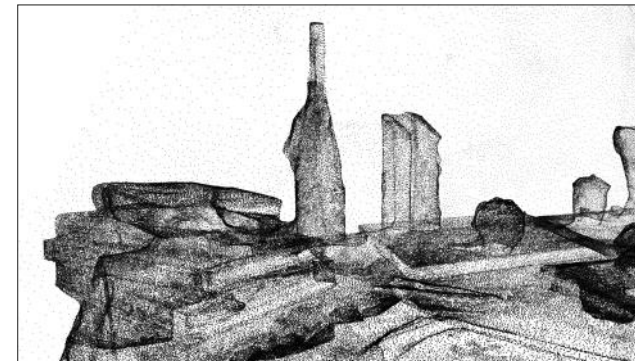
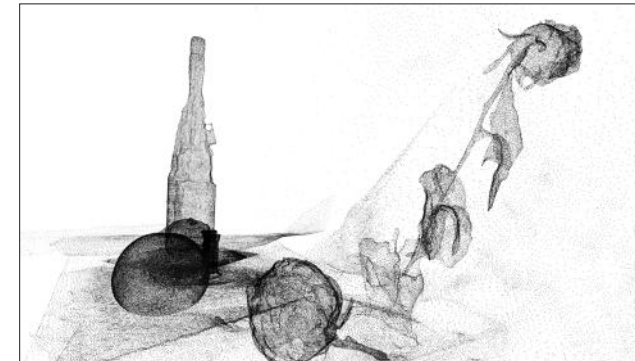
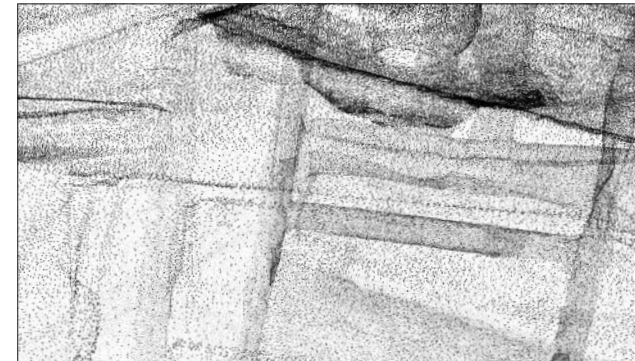
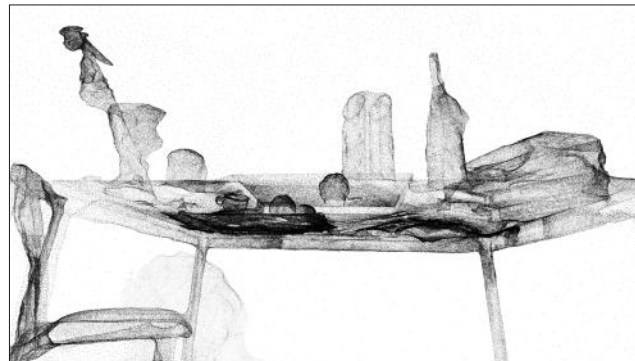
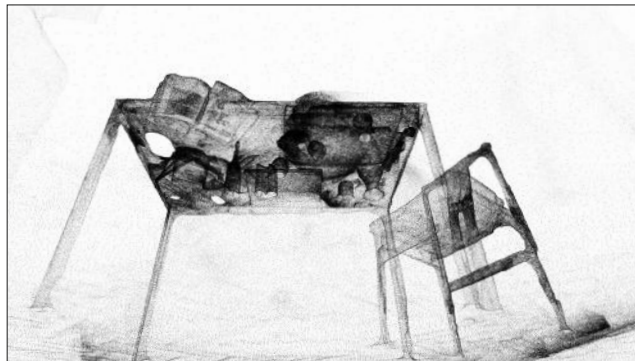
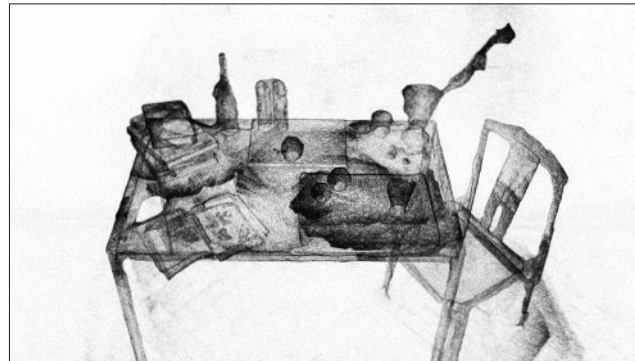








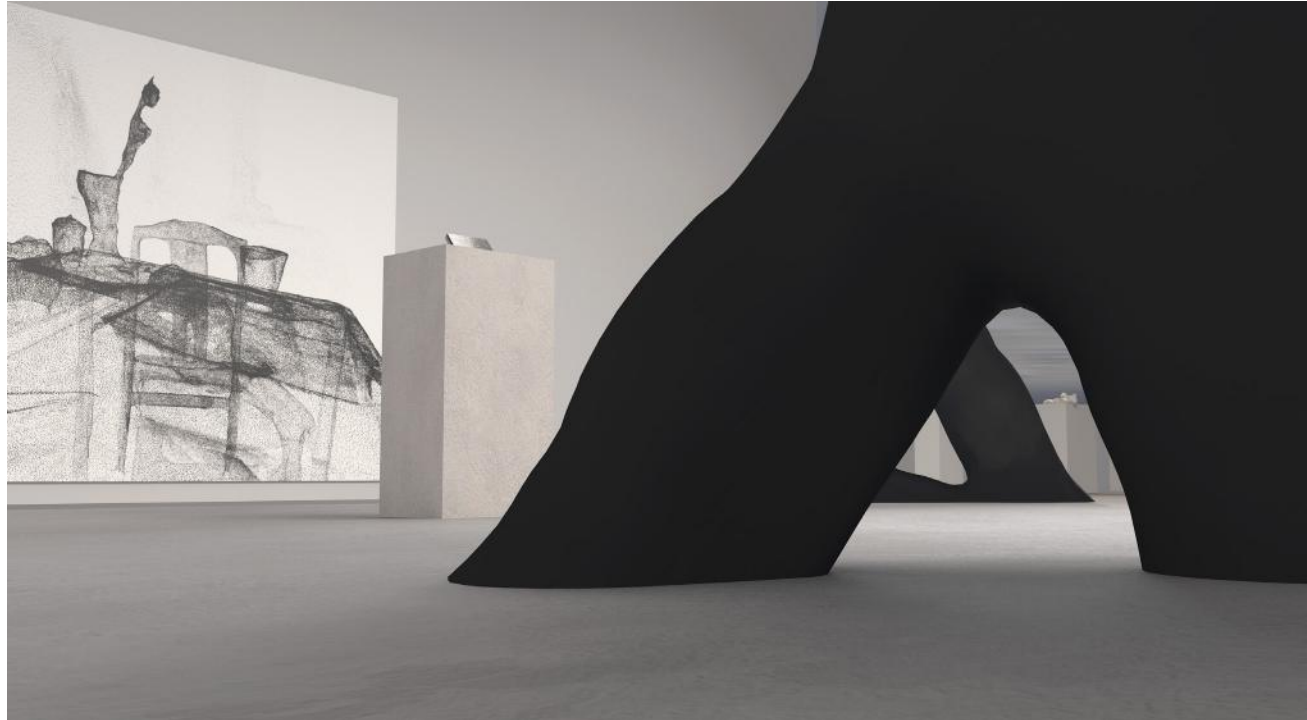




# Propozycja układu wystawy (wizualizacja)











# Podsumowanie

Nowoczesność przynosi ze sobą zmiany w definicjach – życia, natury oraz roli i pozycji człowieka w kontekście otoczenia. Ciągły rozwój nauk i technologii skłania do sprawdzania aktualności tych pojęć oraz nieustannego badania zależności między nimi występujących. Artyści aktywnie uczestniczą w takich debatach; za sprawą swoich prac, często bardzo odważnie przesuwają i formują nowe granice. Sztuka współczesna niewątpliwie stara się ukazać mnogość relacji pomiędzy tym, co nazywamy organicznym ciałem a materią mniej zorganizowaną, nieorganiczną. Jesteśmy świadkami przeistaczania kultury w nowy rodzaj natury. Dawna dychotomia zanika, przez co granica wydaje się zacierać, a technologia zaczyna coraz głębiej przenikać kolejne aspekty naszego życia, podważając tym samym coraz odważniej ludzką autonomię.

*Na drodze światła* to projekt artystyczno-badawczy, starający się ukazać synergię i przepływ mediów. Powstał we współczesnym kontekście tematu biomorfizmu. W działaniach wykorzystuję potencjał świata naturalnego i jego użyteczność jako modelu i źródła kreacji artystycznej. Przedstawiam zatomizowany świat zależności poszczególnych prac.

W swojej pracy odnoszę się do skomplikowanej relacji człowiek – natura oraz stosunku nowoczesności do cywilizacji/kultury i natury: obrazu złudzeń, marzeń, lęków i pogłębionych rozważań, które ze względu na swój uniwersalny charakter są dzisiaj aktualne. Stawiam pytania o rolę i znaczenie cywilizacji w dobie ekspansji technologii medialnych, medycznych i komputerowych. Natura staje się dla mnie kluczowym punktem odniesienia. W podstawowym znaczeniu rozumiana jako „dzika” siła, którą człowiek powinien opanować, ujarzmić i okiełznać. Kultura to wszystko to, co człowiek do niej wnosi (język, pismo, literatura, sztuka muzyka, technologia, religia, nauka). Poczucie zależności od środowiska oraz skupienie na procesach życiowych przejawia się w każdej z prób interpretacji. Jednocześnie odczuwamy podświadomie, niezależnie od przyjętego poglądu, że całość

w tym wypadku jest czymś więcej niż tylko sumą swoich części składowych. To, co rozumiemy pod pojęciem „natura”, jest płynne.

Panujące u schyłku XIX wieku nastroje pogłębiały poczucie dotarcia do granicy cyklu ewolucyjnego człowieka, a co za tym idzie, w dalszej kolejności, lęku przed wyginięciem gatunku<sup>67</sup>. „(...) wszystkie słońca i gwiazdy gasną, a ludzkość wraz ze wszystkimi swymi instytucjami i wytworami ginie pośród umierającego świata”, pisał Max Nordau w 1892 roku. Totalnej odmiany kultury i ratunku ludzkości upatrywano zatem w zorganizowaniu na nowo życia, za sprawą zbliżenia się do pierwotnie naturalnego stanu. „Jak uczą nas mitologie wszystkich nacji – człowiek nie tylko żyje na powierzchni ziemi, on także z niej wyrasta, jest jej synem. Jesteśmy tworem z kurzu, ziemi i powietrza”<sup>68</sup>.

W mojej pracy prześledziłem zaledwie fragment historii, jednak wydaje mi się, że w tym szczególnym miejscu, w obliczu wzmożonego rozwoju nauk i technologii, kształtują się fundamentalne pytania: o miejsce oraz rolę nowoczesnego człowieka w kształtowaniu natury. Czy aby na pewno przyroda jest niewyczerpalnym zasobem? Czy jako integralna jej część jesteśmy w stanie żyć w symbiozie z innymi organizmami? A także dotyczące potencjalnych katastrof klimatycznych. W tym czasie, dynamicznego rozwoju technologii, pojawiają się nowe urządzenia wspomagające prace na wielu płaszczyznach, powodem ich powołania jest ingerencja i transformacja materii. Do tej pory odbiór sztuki odbywał się tylko za pomocą naszych zmysłów i rozumu. Dzisiaj, zgadzając się z Marshalllem McLuhanem, środek przekazu, sam stał się przekazem<sup>69</sup>.

Technologia traktowana i rozumiana jako idea (Raoul Heinrich France), w której każda forma wyprodukowana przez człowieka (wytworzenie nowej jakości) przy pomocy nowych zdobyczy nauki jest głęboko zakorzeniona w kształcie pochodzącym z natury, oparta jest na zasadach wyciągniętych z natury.

Możemy odnieść wrażenie, że w nowoczesnym świecie splot technologii i natury jest nierozdzielny, a integralności tych obszarów zachodzi dwukierunkowo. Fakt ten wpływa na naruszenie podmiotowości człowieka, wprowadzając element konsternacji w uporządkowanej wizji przyszłości. Co jakiś czas budzi w twórcach lekki niepokój, czy czasem

67 Karol Darwin i jego teorie ewolucji – „przetrwa najsilniejszy”, wymiaranie gatunków jako dobór naturalny – skutecznie podsycaly te obawy.

68 Elisee Reclus *La Terre et l'Humanite* (1868).

69 *Zrozumieć media: przedłużenia człowieka*, Warszawa 2004.

tradycyjna sztuka nie „przegrywa” z technologią<sup>70</sup>. – Odczuwalny dzisiaj być może jeszcze silniej, wraz z pojawieniem się sztucznego rozumu (sztucznej inteligencji), wymykającego się kontroli człowieka. Nasza przyszłość nie jest przesądzona; jak twierdzi wielu badaczy (Pierre Francastel, Sara Danius), zależna jest od postaw rozwijanych przez samą sztukę<sup>71</sup>.

Teoria antropocenu<sup>72</sup>, nowej epoki w historii ziemi, epoki człowieka, odnosi się głównie do refleksji nad środowiskiem. Jest główną narracją ostatnich lat w kontekście sztuki. Podkreśla gwałtowny wpływ człowieka na funkcjonowanie procesów naturalnych (urbanizacja, wyczerpywanie paliw kopalnych, zanieczyszczenie i emisja gazów). Człowiek ingeruje i zmienia naturę zdecydowanie szybciej niż czyniły to pierwotne procesy geologiczne. Ta ingerencja zaczyna być na tyle żywiołowa, że jak twierdzi Wojciech Fangor: „(...) natura opanowuje resztki starej kultury w sposób niekontrolowany, sztuka staje się chaotyczna i wraz z resztą kultury przeobraża się w nowy organiczny fenomen”. Organizowanie środowiska postrzegane było kiedyś tylko w pozytywnym aspekcie, jako okiełznanie i ujarzmienie ślepych sił natury; dziś wiemy jak dalece odbiega to od prawdy. W ślad za teorią antropocenu, nasza biosfera i środowisko zostały trwale przekształcone przez technologię, więc obecnie bezcelowe jest rozdzielanie czynników naturalnych od cywilizacyjnych. Możemy mówić o nowej fazie w historii człowieka. W kontrze do tych założeń pojawiają się teorie posthumanistyczne, upatrujące zamiany organizmów żywych w cyborgi czy biologiczno-mechaniczne hybrydy, doskonalsze od swych poprzedników<sup>73</sup>. We współczesnych rozważaniach pobrzmiewają również odniesienia do starszych nurtów filozoficznych (Hegel), czy też „drugiej natury” Waltera Benjamina – rozumianej jako świat maszyn – która stała się tak powszechna, że należy ją traktować równorzędnie do pierwszej. Człowieka wraz z jego wytworami należy traktować jako spójną całość.

W zestawieniu z tą drugą naturą człowiek, który wprowadził ją wyznal, lecz już od dawna nad nią nie panuje, jest tak samo zdany na naukę, jak ongiś w obliczu tej pierwszej. Znow na jego służbę zaciąga się sztuka...<sup>74</sup>

70 Według znanej anegdoty, Duchamp, widząc śmigło w Salonie Lotniczym, zwiastował koniec malarstwa.

71 Bergson w swej analizie uważa ludzki intelekt za „obcy” względem swojego biologicznego właściciela.

72 Z języka starogreckiego, od *anthropos* (człowiek) i *kainos* (nowy). J. Zalasiewicz, M. Williams, W. Steffen, P. Crutzen, *The New World of the Anthropocene*, „Environmental Science and Technology”, 2010, nr 44.

73 S. Herbrechter, *Posthumanism: A Critical Analysis* (2009).

74 Walter Benjamin, *Dzieło sztuki w epoce jego reprodukowalności technicznej*, [w:] idem, *Twórca jako wytwórca*.



Obecnie rozwijane są dalsze koncepcje „natury zerowej” – czy też „czwartej natury” – w której cywilizacja staje się częścią czegoś znacznie większego, rozumianego już w wymiarze kosmicznym. Zdegradowane przez człowieka obszary przyroda kolonizuje na nowo, przywracając je do pierwotnego stanu<sup>75</sup>.

Być może nieustanne zmagania człowieka z naturą, jego próby okiełznania przyrody, są odbiciem marzeń o powrocie do Edenu – miejsca idealnej symbiozy, ogrodu jedności człowieka i natury. Wyrwani stamtąd, nadziei, napotykamy na swojej drodze ciernie i chwasty. Mozolnie budujemy drogi, które mają nas tam z powrotem zaprowadzić. Mimo dynamicznych zmian środowiska i rozwoju nauk, niezależnie od tego, jaki przyjmujemy w tej kwestii ogląd, jedno jest pewne: dryfując gdzieś w przestrzeni kosmicznej, oblewani promieniami słońca, odczuwamy konieczność oddania w sztuce siły twórczej równej tej, tkwiącej w naturze. Dzięki temu, budujemy jakości równie trwałe, solidne i ponadczasowe. Nasze osiągnięcia wyrastają na wcześniejszych dokonaniach cywilizacji, utrzymując nasz gatunek w nieustannym ruchu, rozwoju ku górze, ku słońcu, ku gwiazdom.

Jeśli nie uszanujemy naszej przeszłości, utracimy naszą przyszłość.  
Jeśli wytniemy nasze korzenie, nie urośniemy.<sup>76</sup>

75 Pojęcie czwartej przyrody wprowadził niemiecki badacz Ingo Kowarik.

76 Friedensreich Hundertwasser, tłumaczenie własne.

# Ilustracje



1  
Marmurowe owoce  
XVI wiek



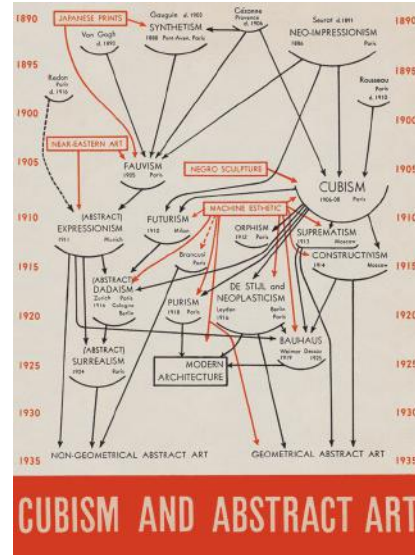
2  
Giuseppe Arcimboldo  
*Lato*  
1562



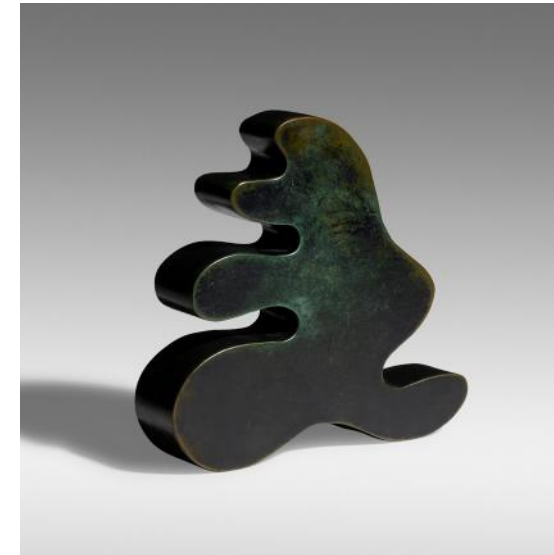
4  
Ernst Haeckel  
*Kunstformen der Natur*  
1899



5  
Meret Oppenheim  
*Przedmiot*  
1936



3  
Alfred H. Barr  
*Cubism and Abstract Art Exhibition*  
1936



6  
Hans Arp  
*Seuil Configuration*  
1959



7  
Józef Gielniak  
*Sanatorium VIII*  
1967



8  
Paul Strand  
*Bowls*  
1916



9  
Edward Weston  
*Pepper\_no 30*  
1930

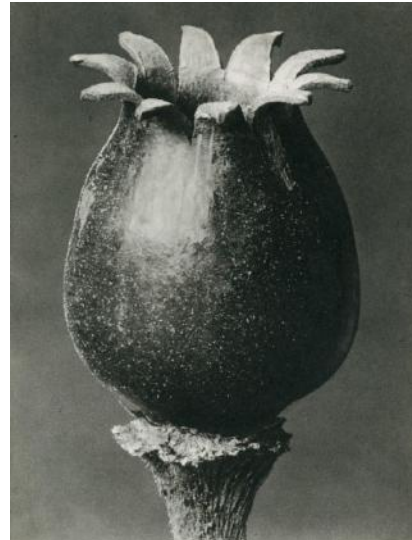




10  
Edward Weston  
*Bedpan*  
1930



11  
Irving Penn  
*Still Life With Watermelon*  
1947



12  
Karl Blossfeldt  
*Melandryum noctiflorum*  
1929



13  
Dieter Huber  
*Klone #104*  
1997



14  
Miguel Chevalier  
*Extra-Natural*  
2018



15  
Anna Atkins  
*Alaria esculenta*  
1843



16  
Michail Matiuszyn  
*Rzeźba z korzeni*  
ok. 1920 rok (rekonstrukcja)

# Bibliografia

Arnheim Rudolf, *Sztuka i percepcja wzrokowa*, tłum. Jolanta Mach, Warszawa 1978.

Arp Hans, *Konkrete Kunst*, [w:] tegoż, *Unsern täglichen Traum Erinnerungen, Dichtungen und Betrachtungen aus den Jahren 1914–1954*, Zürich 1955.

Barthes Roland, *Retore e mago*, [w:] Arcimboldo, Milano 1980, tłum. Iwona Maria Malec, *Estetyka i Krytyka* 15/16 (2/2008–1/2009).

Barthes Roland, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, tłum. Jacek Trznadel, Warszawa 2006.

Baudrillard Jean, *Symulakry i symulacja*, tłum. Sławomir Królak, Warszawa 2005.

Grovier Kelly, *Art Since 1989*, London 2015.

Jurecki Krzysztof, *Poszukiwanie sensu fotografii. Rozmowy o sztuce*, Łódź 2008.

Jurgenson Nathan, *Fotka. O zdjęciach i mediach społecznościowych*, tłum. Łukasz Zaremba Kraków–Warszawa 2021.

Kandinsky Wassily, *Punkt i linia a płaszczyzna*, tłum. Stanisław Fijałkowski, Warszawa 1986.

Kurc-Maj Paulina, Jach Aleksandra, *Superorganizm. Awangarda i doświadczenie przyrody*, Łódź 2017.

Leavitt Ruth (red.), *Artist and Computer*, Morristown, NJ – New York 1976.

Lethen Helmut, *Cień fotografa. Obrazy i ich rzeczywistość*, tłum. Elżbieta Kalinowska, Kraków 2016.

Łuczak Dorota, *Foto-okno. Wizja fotograficzna wobec okularocentryzmu w sztuce I połowy XX wieku*, Kraków 2018.

Manovich Lev, *Język nowych mediów*, tłum. Piotr Cypryański, Warszawa 2006.

McLuhan Marshall, *Wybór pism*, tłum. Karol Jakubowicz, Warszawa 1975.

Mongeon Bridgette, *3D Technology in Fine Art and Craft*, London 2015.

Nowicki Wojciech, *Dno oka. Eseje o fotografii*, Wołowiec 2015.

Olek Jerzy, *Nie tylko o fotografii*, Kraków 2020.

Piwowar-Bagińska Łucja, *Synergia nauki i sztuki w projektach artystycznoedukacyjnych*, [w:] *Sztuka, edukacja, kultura: z teorii i praktyki edukacji artystycznej*, Katowice 2014, s. 312–316.

Potocka Maria Anna, *Fotografia*, Warszawa 2010.

Read Herbert, *Wychowanie przez sztukę*, tłum. Anna Trojanowska-Kaczmarska, Warszawa 1976.

Smolińska Marta, Steinkamp Maïke, *A-Geometria: Hans Arp i Polska*, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Poznań 2017.

Sontag Susan, *O fotografii*, tłum. Sławomir Magala, Kraków 2017.

Soulaiges François, *Estetyka fotografii. Strata i zysk*, tłum. Beata Mytych-Forajter, Wacław Forajter, Kraków 2012.

Strzemiński Władysław, *Teoria widzenia*, Kraków 1969.

*Technokultura: transhumanizm i sztuka cyfrowa*, red. Damian Gałuszka, Grzegorz Ptaszek, Dorota Żuchowska-Skiba, Kraków 2016.

Turowski Andrzej, *Biomorfizm w sztuce XX wieku*, Gdańsk 2019.

Zawojski Piotr, *Sztuka obrazu i obrazowania w epoce nowych mediów*, Warszawa 2012.

Zawojski Piotr, *Klasyczne dzieła sztuki nowych mediów*, Katowice 2015.



Karol Szafran

**Synergia tradycyjnej materii graficznej i cyfrowej**

Projekt współfinansowany ze środków zadania badawczego nr 447  
prowadzonego na Wydziale Grafiki ASP im. Jana Matejki w Krakowie

Kraków 2023

A handwritten signature in black ink, reading "Karol Szafran". The signature is fluid and cursive, with the first letter 'K' being particularly large and stylized.

12.06.2023