



147

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

**Studia de Arte
et Educatione VIII**

147

**Annales
Universitatis
Paedagogicae
Cracoviensis**

Studia de Arte et Educatione VIII

Dzieło na styku mediów

Rada Naukowa

Adam Brincken, Tadeusz Budrewicz, Franciszek Chmielowski, Bogusław Krasnowolski, Richard Noyce, Romuald Oramus, Lucjan Orzech, Stanisław Rodziński, Xenophon Sachinis, Milan Sokol, Seweryna Wyśtouch

Redakcja Naukowa

Monika Nęcka, Stanisław Sobolewski, Rafał Solewski (redaktor naczelny), Bernadeta Stano (sekretarz redakcji)

Redaktor naukowy tomu

dr Bernadeta Stano
dr hab. Rafał Solewski, prof. UP

© Copyright by Wydawnictwo Naukowe UP, Kraków 2013

Wersją pierwotną tomu jest plik dostępny na stronie internetowej:
http://wydzialsztuki.up.krakow.pl/?page_id=284

ISSN 2081-3325

Wydawnictwo Naukowe UP
Redakcja/Dział Promocji
30-084 Kraków, ul. Podchorążych 2
tel./fax 12 662-63-83, tel. 12 662-67-56
e-mail: wydawnictwo@up.krakow.pl

Zapraszamy na stronę internetową:
<http://www.wydawnictwoup.pl>

druk i oprawa
Zespół Poligraficzny UP, zam. 78/13

Wstęp

W ręce czytelnika, artysty, nauczyciela sztuki, animatora kultury oddajemy kolejny tom rocznika naszego Wydziału Sztuki. Ma on charakter zbliżony do trzech numerów publikacji pt. *O sztuce i nauczaniu*, wydanych w ramach wznowienia w latach 2005–2008. Podobnie jak tamte tomy zawiera dwa działy: blok z tekstami teoretyków, głównie historyków sztuki i literatury, oraz blok artystów, przedstawicieli różnych dziedzin. Większość autorów pracuje w strukturach Wydziału, kilku zostało zaproszonych do udziału w przedsięwzięciu, za co chcielibyśmy wyrazić szczególną wdzięczność. Praca nad zawartością nowego rocznika przypomina międzydiscyplinarną konferencję, na której goście reprezentują odmienne idee, metodologie, różne formy aktywności, wygłaszają swoje poglądy tak, by być zrozumiałym dla innych uczestników, nie tracąc istoty i tożsamości swojego wywodu. Taką formę spotkania Piotr Zawojski nazywa syntopią¹.

Rocznik ten, opatrzony tytułem *Dzieło na styku mediów*, stanowi próbę zmierzania się z kategoriami bardzo istotnymi w ostatnich dziesięcioleciach w dyskursie o sztuce współczesnej – interdyscyplinarności i intermedialności. W każdej właściwie dyscyplinie sztuki możemy odnaleźć takie określenie jak „poszerzone pole”. W przypadku rzeźby moment przekraczania owych granic łączy się z dziełem Kurta Schwittersa, określanym jako „kolumna” Merz, które przypomina w tym tomie Mirosława Moszkowicz. Także na polu fotografii czy filmu powstają realizacje, których nie sposób przypisać jednej dyscyplinie. Równocześnie należy pamiętać, że intermedialność stała się w ostatnim dziesięcioleciu słowem nadużywanym, co Marta Anna Raczek-Karcz tłumaczy chęcią unowocześnienia statusu tradycyjnej techniki i umieszczeniem jej w bardziej aktualnym, ponowoczesnym kontekście.

Inspirację do podjęcia tego tematu stanowiła m.in. konferencja „Multi: media, forma, język”, którą Wydział Sztuki UP zorganizował w październiku 2010 roku, a szczególnie wystąpienia Rafała Solewskiego i Marty Raczek, które wzbogacone o nowe problemy badawcze stanowią część tego tomu². Trzy niedawne wydarzenia: Ogólnopolska Konferencja Naukowa „Pomiędzy dziełem, zdarzeniem i doświadczeniem. Edukacja artystyczna a dziedzictwo awangardy” (25–26 X 2012); projekty artystyczno-teoretyczne „Od grafiki warsztatowej do mediów cyfrowych – doświadczenie pokoleniowe artystów przełomu XX i XXI wieku. Twórczość – refleksja – prezentacja” (5–7 XI 2012) oraz „W stronę obrazu – fotografia w Europie Środkowej”

¹ Por. P. Zawojski, *Cyberkultura. Syntopia sztuki, nauki i technologii*, Warszawa 2010, s. 74.

² <http://multimediaupkrakow.blogspot.com/> [dostęp 20.04.2013].

w ramach Wszehradzkiego Programu Wymiany Artystyczno-Naukowej (23–24 X 2012), wszystkie pod patronatem Wydziału Sztuki UP, a szczególnie wygłoszone w ich trakcie referaty, obrazujące różnorodne postawy badawcze, a także towarzyszące im wystawy utwierdziły mnie w przekonaniu o potrzebie takiej refleksji o sztuce współczesnej³. Przed zamknięciem tego tomu w czerwcu 2013 roku miało miejsce jeszcze jedno ważne wydarzenie – cykl wystaw studentów Wydziału w różnych punktach wystawienniczych Krakowa. Jedną z nich, otwartą w Artetece przy Małopolskim Ogrodzie Sztuki, zebrała realizacje studenckie pod hasłem „Intermedia”, dlatego recenzja Agnieszki Słaby dopełnia obrazu dydaktyki intermedialnej i multimediów.

Przyjrzyjmy się zawartości pierwszej części tomu *Refleksje z przedpola intermedialnego*. Już na wstępie należy podkreślić, że wykorzystanie w tytule pojęcia intermedialności może wprowadzić w błąd czytelnika związanego z jednostkami uczelni artystycznych, które w swoich nazwach także mają to określenie. Nacisk w tych tekstach położony został na tradycyjne dyscypliny, a nowe media zostały przedstawione tylko w niektórych artykułach i zaprezentowanych cyklach. Nawet w przypadku instalacji wideo Joan Jonas, Eiji-Liisy Ahtily, Emanuelle Antille, Jany Sterbak, Su-Mei Tse, Steiny i Woody’ego Vasulków, Billa Violi i Roberta Cahena, opisanych w szkicu Rafała Solewskiego pt. *Nowe media, poetyka, tożsamość i metafizyka. Wspomnienie badawcze czy Parawanów Alicji Panasiewicz* można by się zastanawiać, czy kategoria nowości wobec użytego medium jest dziś odpowiednia. Pamiętajmy, że fotografia utraciła już ten przywilej. Co zatem tłumaczy użycie terminu „intermedia” w tym tomie? Tekst Alicji Baluch *Ut pictura poesis u Adama Ważyka* to rozważania o kubizmie i surrealizmie, dwóch najważniejszych nurtach awangardy pierwszych dekad XX wieku, w których do głosu dochodzą techniki takie jak kolaż i montaż, zmierzające w stronę poszerzenia granic dzieła malarskiego i rzeźbiarskiego. Warto zwrócić uwagę, że tekst ten także w metaforycznym sensie sugeruje szersze zjawisko interdyscyplinarnych badań na polu nauk humanistycznych. Punkt wyjścia badaczki – poezja Adama Ważyka – domaga się niejako analizy i interpretacji opartej na doświadczeniach innej dziedziny – malarstwa. Zarówno autorka, jak i wskazany przez nią poeta to aktywni odbiorcy, niepoprzestający na znanym sobie medium słowa. Rozważania Mirosławy Moszkowicz *Kilka uwag o intermedialności w kontekście teorii Dicka Higginsa* za sprawą jego słusznego eseju idą w stronę zjawisk artystycznych drugiej połowy XX wieku, kiedy konstytuuje się pierwotne rozumienie intermedialności, obejmujące hybrydalne zjawiska w sztuce, takie jak: rzeźba dźwiękowa, poezja wizualna, happening. Autorka przedstawia na przykładach wybrane intermedialne strategie artystyczne polegające na łączeniu przestrzeni artysty, dzieła i odbiorcy, przekraczaniu granic pomiędzy różnymi dyscyplinami, gatunkami sztuki czy pomiędzy sztuką a sferą pozaartystyczną, wychodząc poza ramy czasowo wyznaczone opracowaniami Higginsa. Tekst Marty Raczek-Karcz przenosi dyskurs na

³ http://www.ap.krakow.pl/insztuki/index.php?option=com_frontpage&Itemid=1 [dostęp 20.04.2013].

pole grafiki i odnosi do stanu po przełomie cyfrowym, kiedy terminy „intermedium” i „intermedialność” zyskały nowe znaczenia. Ewolowały bowiem od opisywania trwałych form połączenia pomiędzy autonomicznymi dotąd mediami, z których powstawała nowa jakość, do hybrydowego ich zestawienia, którego nadrzędną cechą stała się potencjalność zaistnienia nieustannie aktualizującego się dzieła. Autorka wykorzystuje także, co ciekawe, nie zacierając toku swojego wywodu, inny ważny dla hybrydowej sztuki nowych czasów termin – „multimedia”. I chociaż sama podkreśla, że jej tekst ma charakter refleksji roboczej, wybrane prace doskonale obrazują warianty drogi, którymi podążają graficy, by wzbogacić swoje medium. Przywołany już szkic Rafała Solewskiego wprowadza bardzo cenne uwagi dotyczące syntetycznego charakteru instalacji wideo wynikającego nie tylko z łączenia różnych mediów i inspiracji, ale przede wszystkim stawiania nacisku na aspekt poetyckości spajający różne elementy w wypowiedź o doniosłym charakterze. Bernadeta Stano w artykule *Pracownie intermedialne i interdyscyplinarne w teorii i praktyce akademickiej. Wydział Sztuki UP w Krakowie* podejmuje próbę analizy wybranych aspektów procesu dydaktycznego, który ma miejsce w ramach kierunków prowadzonych przez Wydział Sztuki Uniwersytetu Pedagogicznego w Krakowie na tle praktyki innych uczelni artystycznych. Szczególny nacisk został położony na przedmioty kształtujące w zakresie intermediów i pracownie interdyscyplinarne. Edukacji na innym poziomie dotyczy także szkic Moniki Nęckiej *Some Words about Cultural Identity and Visual Communication*. Choć uczestnicy jej projektu posługiwali się przede wszystkim rysunkiem, to może paść pytanie, jaka jest jej rola w konstruowaniu sytuacji artystycznych sprzyjających werbalnej i wizualnej komunikacji, rozwiązywaniu problemów związanych z postrzeganiem swojej tożsamości. Jak dowodzi autorka, to w przeszłości swojej rodziny należy szukać odpowiedzi na nurtujące młodego człowieka pytania. Z tą ideą zgodziliby się zapewne badacze oraz artyści inspirowany się fenomenem ludowych monideł, których w swoim szkicu pt. *Koniec „Ery retuszerka”?* opisuje Katarzyna Szwiec. Warto też przypomnieć, że ta pogardzana przez wielu technika fotograficzno-malarska, choć nie znalazłaby się zapewne w wizualnym eseju Higginsa, dziś dzięki wkomponowaniu jej np. w instalację zyskuje cechy intermedialne. Praca dyplomowa autorki opisana w ostatniej części tego tekstu stanowi równocześnie zapowiedź dyskursu prowadzonego w drugiej części tego tomu, zatytułowanej *Młodzi twórcy w medialnym gąszczu*.

Zamieszone tu wypowiedzi artystów stanowią na ogół materiał towarzyszący ich przewodom kwalifikacyjnym, doktorskim i habilitacyjnym. Obok refleksji o własnej twórczości i prób jej dopowiedzenia w formie tekstu zawierają rozważania o historii wybranego medium i refleksje nad rozwojem współczesnej sztuki. Autorzy tekstów na ogół nie unikają używania pierwszej osoby, co nadaje im tekstom szczególny, osobisty i niepowtarzalny charakter. Łączy ich to, że po odbyciu studiów, pogłębiając nabyte umiejętności warsztatowe i badając różnorodne problemy, zaczęli tworzyć prace, które trudno dziś zakwalifikować do jednej tradycyjnej dziedziny. Alicję Panasiewicz interesuje fenomen światła, poddanego percepcji

ludzkiego oka; procesy związane z widzeniem i postrzeganiem. Podkreśla w swym szkicu, że wykorzystanie immateriałów jako medium stało się przyczyną rewolucji w sztuce i zwrotu ku metafizyce. Bartosz Mucha prezentuje projekt *52 LAZY WEEKS* oparty na skojarzeniach i inspiracjach formą i funkcjami architektury. Idea domu ma być punktem spajającym całe to rozłożone w czasie, mocno zatem wplecione w życie codzienne przedsięwzięcie o wyraźnym rysie konceptualnym. Co ciekawe, wątek ten za kluczowy uznaje także Sebastian Wywiórski i choć jego artystyczna wypowiedź nie ma charakteru intermedialnego, dostrzega on, że „pęknięcia” i „cytaty” w samym polu obrazu malarskiego mogą stanowić odpowiednik innych bardziej skomplikowanych praktyk. W jego opinii takie środki są niezastąpione dla wyrażenia w sposób metaforyczny obrazu rzeczywistości budowanej przez kaskadę bodźców docierających do naszej jaźni z mediów. Tom dopełnia opis instalacji wideo autorstwa Edyty Mąsior, absolwentki edukacji artystycznej w zakresie sztuk plastycznych, doktorantki w pracowni profesora Antoniego Porczaka, jedynej właściwie w tym gronie osoby, która deklaruje swoje przywiązanie do pola intermedialności i ich współczesnego bardziej „nowomiedialnego” charakteru. Pozostali działają na ich styku, ale nie naruszając ich granic. I wydaje się, że nawet odejście od macierzystego medium, którego tajniki poznawali w ramach akademickiej edukacji, odrzucenie utartych klasyfikacji sztuki, nie sprawi, że kategoria intermedialności stanie się nagle użyteczna i niezastąpiona wobec ich propozycji.

Bernadeta Stano

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia de Arte et Educatione VIII (2013)

I. REFLEKSJE Z PRZEDPOLA INTERMEDIÓW

Alicja Baluch

Ut pictura poesis u Adama Ważyka

Kubizm i surrealizm, dwa najważniejsze nurty awangardy pierwszych dziesięcioleci XX wieku, to kierunki o różnych założeniach twórczych, wzajemnie przeciwstawnych. Kubizm akcentuje analizę przedstawianej przestrzeni, surrealizm zaś odwołuje się do prezentacji całościowych, ale niejasnych obrazów sennych. Chcąc opisać to przeciwieństwo w jednorodnej terminologii, trzeba sięgnąć do teorii metafory i metonimii Jakobsona, wyłożonej w jego pracy *Dwa aspekty języka*¹.

Odwołanie się do tej teorii pozwala nam mówić równocześnie o malarstwie i literaturze, ponieważ metaforyczność i metonimiczność, jako dwa bieguny w procesie budowy komunikatu, nie są ograniczone tylko do wypowiedzi językowej.

Zjawisko przewagi to jednego, to drugiego z tych dwóch procesów – pisze Jakobson – nie jest bynajmniej ograniczone do sztuki słowa. Ta sama zmienność występuje w innych schematach znaków. Jaskrawym przykładem z historii malarstwa jest wyraźnie metonimiczna orientacja kubizmu, gdzie przedmiot zostaje przekształcony w zespół synekdoch; natomiast malarze surrealizmu wykazują postawę zdecydowanie metaforyczną².

W cytowanym artykule Jakobson stworzył pewną sugestię, jak „dwubieguna struktura języka (lub innych systemów znaków)” może być wykorzystywana do charakterystyki prądów literackich (np. romantyzmu i symbolizmu), twórczości poszczególnych pisarzy (np. powieściopisarstwa Gleba Uspieńskiego), a także sztuki filmowej (np. Griffitha)³. Tej sugestii jednak wybitny językoznawca nie rozwinął; pisze o tym w przypisie do cytowanego wyżej fragmentu: „Zaryzykowałem w swoim czasie kilka uwag o tendencji metonimicznej w sztuce słowa, w malarstwie i w filmie [...], ale główny problem tych dwóch procesów i ich przeciwstawności nie został dotąd zbadany”⁴. Tekst ten stanowi próbę podjęcia tego problemu.

Wykorzystując zamysł Jakobsona, przyjmuję jednak całkowicie odmienną perspektywę spojrzenia na dany komunikat słowny czy malarski. Jakobson, który swoją teorię metafory i metonimii przedstawił, wychodząc od badania dwóch typów zaburzeń afatycznych, analizował proces tworzenia komunikatu. Przedstawiona

¹ Por. R. Jakobson, *Dwa aspekty języka i dwa typy zakłóceń afatycznych*, [w:] R. Jakobson, M. Halle, *Podstawy języka*, autoryzowane wydanie polskie, zmienione i rozszerzone, oprac. L. Zawadowski, Wrocław-Warszawa-Kraków 1964, s. 107–133.

² Tamże, s. 129.

³ Tamże, s. 128–131.

⁴ Tamże, s. 129.

przeze mnie teza koncentruje się na problemie odbioru tego komunikatu. Punktem wyjścia jest założenie, że odbiorca dla pełnego zrozumienia czy to utworu literackiego, czy malarskiego musi dokonać jego scalenia. Jeśli więc utwór jest zbudowany na zasadzie metonimicznej, aktywność odbiorcy musi się skupić na próbie przywrócenia mu wymiaru metaforycznego, jeśli natomiast utwór jest skonstruowany metaforycznie, odbiorca powinien zbudować jego metonimiczny fundament (w myśl zasady Jakobsona, że podobieństwo jest nadbudowywane nad przyległością). Wynika z tego – i to jest główna myśl tego wywodu, będąca rozwinięciem wątku rozpoczętego przez Jakobsona – że dzieła kubistyczne i surrealistyczne wymagają całkowicie odmiennej aktywności odbiorcy, uruchomienia zupełnie różnych, przeciwstawnych mechanizmów odbioru.

I tak w metonimicznym kubizmie rozluźnia się związek przylegania poprzez dowolne wydzielenie elementów obiektu (dzieła sztuki); w malarstwie – podobnych do brył geometrycznych, w literaturze – występujących jako równoczesne odcinki wypowiedzi, juxtapozycje⁵. Odbiorca kubistycznych dzieł musi więc dokonać umysłowej syntezy i scalić te elementy w dopełniającym je porządku wyborów. Na przykład w znanym obrazie Braque'a *Kobieta z gitarą* wydzielone, a przez to bardziej widoczne cząstki „opowiadają” o tym, że jej podbródek jest ostry – trójkątny, ręce długie – elipsoidalne, piersi w kształcie ściętych stożków itd. Także w kubistycznych wierszach francuskiego poety Reverdy'ego (którego utwory tłumaczył na język polski Adam Ważyk) pojawia się poetyka zestawiania zdań i obrazów. W wierszach Ważyka również obecne są metonimiczne związki typowe dla poetyckiego kubizmu – przykładem jest liryk zatytułowany *Próba*:

Siedziałeś przy biurku słysząc kobiecy głos w łazience
 Leciałeś nad pustynią między dniem i nocą
 Jak Łazarz wracający zza grobu
 wchodziłeś do tramwaju po ciężkiej chorobie
 Stałeś na wielu mostach nad wieloma rzekami
 Wszystko to jest prawdą ale prawdą nieciąglą

Stary zegarek
 bakelitowy futerał po główicy granatu
 pamiętki są po to aby ustalić twoją ciągłość w czasie
 ale nic się nie klei one nic nie mogą
 niedołączne fetysze
 Nie jesteś ukryty w przedmiotach
 ale pomiędzy
 jak leśny duch w lesie

⁵ Terminu „juxtapozycja” użył A. Ważyk, poszukując „miejsca kubizmu” w sztuce. Zasady zestawienia porównał ze strukturą elipsy (gdzie odległość między obrazami ma charakter nieciągłości pozornej). W poetyce zestawienia (*juxtaposition*) pojawia się waloryzacja nieciągłości. Modelowany utwór kubistyczny jest układem, czyli zestawieniem, różnorodnych wycinków rzeczywistości. W tym układzie (zestawieniu) poszerzona jest odległość między zdaniem, czyli rozluźniony zostaje związek metonimiczny związek przylegania. Por. A. Ważyk, *Postłowie*, [do:] *Od Rimbauda do Eluarda*, wybór i tłum. A. Ważyk, Warszawa 1964.

Pamiętasz pustą chwilę
kiedy patrzyłeś na młody zagajnik
a nie pamiętasz godzin przerażenia⁶

Bohater liryczny tego utworu to ten, o którym i do którego się mówi: (ty) „siedziałeś przy biurku”, „leciałeś nad pustynią”, „wchodziłeś do tramwaju”, „stałeś na wielu mostach”, (masz) „stary zegarek”, „bakelitowy futerał”. Budowany w ten sposób wizerunek człowieka składa się z metonimicznych elementów, obecnych w składni zdań i przylegających do siebie równoczesnych sytuacji i przedmiotów. O tym, że wizerunek ten jest nieciągły, pisze nawet poeta: „wszystko to jest prawdą nieciągłą [...] pamiętki są po to, aby ustalić ciągłość w czasie/ ale nic się nie klei”. Dla „sklejenia” całości obrazu trzeba pamiętać o tym, że wydzielone „kubizujące” części, zarówno w dziele malarskim, jak i poetyckim mają charakter pojedynczych „narracji”, których całościowe znaczenie jest przed odbiorcą ukryte. Bo widz albo czytelnik, poznając kubistyczne dzieła, powinien domyślać się rozłożonych struktur i w aktywnym odbiorze dopełnić je „pionowym” (niejako ukrytym w wypowiedzi artystycznej) – metaforycznym porządkiem podobieństwa⁷.

We wspomnianym obrazie Braque’a zgeometryzowany kształt gitary wtapia się w podobne (gładkie i smukłe) kształty kobiecego ciała, tworząc w ten sposób jedność – przez zewnętrzne podobieństwo i wartość. O instrumencie i o kobiecie można bowiem myśleć w tych samych kategoriach: ich delikatności, subtelnego dźwięku i dotykowego rezonansu. Dlatego możliwy jest metaforyczny związek, który łączy kobietę i śpiew. Również w wierszu Ważyka *Próba* poetyka juktapozycji buduje taki obraz człowieka, w którym „równocześnie” objawia się egzystencjalna formuła – być i mieć. Dodać trzeba, że w poetyckim porządku tego wiersza najważniejsza jest jednak wskazówka: „jesteś pomiędzy”. Wykreowana w ten sposób przestrzeń (pomiędzy sytuacjami i przedmiotami) ustępuje miejsca metaforze. Dopełnieniem tego enigmatycznego, niejako „pękniętego” obrazu człowieka są pojawiające się w utworze sformułowania selektywne, wybiórcze: „jesteś jak Łazarz... jak leśny duch”. Dołączają do nich kolejne wybory sytuujące się w lirycznym paradygmacie: „kobiety głos”, „pustynia”, „godziny przerażenia”. W tych wyborach „łamię się” porządek podobieństwa.

Tak dzieje się często w metaforycznym surrealizmie, gdzie funkcjonują obok siebie najbardziej odległe wyobrażenia i pojęcia abstrakcyjne. Dokonane tu bowiem przez artystę wybory nie posiadają wspólnego kontekstu, ale mają – jak pisze Ważyk – „cechy przedwyobrażeniowe, odpowiadające jakimś hipotetycznym stanom

⁶ A. Ważyk, *Próba*, [w:] tegoż, *Wiersze wybrane*, Warszawa 1982, s. 156.

⁷ Artykuł Jakobsona – oprócz niezwykle ciekawych przykładów mechanizmów językowych (a one właśnie wykorzystywane są także w literaturze) – wprowadza pewien sposób myślenia o języku, zapoznaje z terminologią, której używa także literaturoznawstwo: metafora-metonomia, porządek paradygmatyczny (pionowy)–syntagmatyczny (poziomy), por. R. Jakobson, *Dwa aspekty języka...*

infrasennym”⁸. Widać to bardzo wyraźnie w surrealistycznych wierszach Eluarda i w obrazach Chagalla, gdzie bywają namalowane „osobne” przedmioty i motywy: domy, twarze, postacie, zwierzęta i rośliny, złożone bez wyraźnego związku. Nakładają się one na siebie i prześwietlają wzajemnie w różnych proporcjach i płaszczyznach. W obrazie *Uliczka mojego miasta* poszerzenie odległości między składnikami obrazu, a więc rozluźnienie związku metaforycznego, także wymaga od odbiorcy rekonstrukcji całości (ale innego rodzaju niż w dziele kubistycznym). Ponieważ w obrazie Chagalla istnieją jedynie osobne „nazwy” i ich mniej lub bardziej domyślne znaczenia (ukryte w przedstawionych przedmiotach: pysk krowy, profil mężczyzny w wojskowej czapce, postać kobiety dojącej krowę, człowieka z kosą na ramieniu, druga kobieta przy drodze, krajobraz miasteczka, jakaś roślina, niewyraźne zarysy twarzy), odnalezienie zintegrowanego sensu całości polega na związaniu przedstawionych przedmiotów strukturami narracyjnymi i stworzeniu w ten sposób porządku przylegania – metonimicznego związku, czyli wspólnego kontekstu.

W surrealistycznym utworze artysta proponuje tylko pewien zespół metafor, spośród których odbiorca dokonuje wyboru w ten sposób, żeby można je było połączyć w jedną opowieść, zgodnie z porządkiem wyobraźni, podobnie jak się to dzieje w marzeniu sennym, np. w ten sposób: Krowa była żoną mego ojca, który sobą zasłaniał mi cały świat. Kobieta, którą spotkałem na drodze, zapraszała mnie do swego domu, do wnętrza, ale ja nie mogłem znaleźć wejścia. Jej dom stał przecież na dachu, do góry nogami. Wszyscy patrzyli na mnie groźnie, a ja chodziłem z kosą na ramieniu. Wróciłem więc do matki, która doła krowę, chciałem schować się, wejść do pudła, ale szyja mojego ojca była pęknięta.

We wspomnianych już wcześniej wątkach surrealistycznych obecnych w wierszu Ważyka *Próba* widać, jak poeta operuje podobieństwami. Te wszystkie jego przybliżenia poetyckiej identyfikacji mają charakter wypowiedzi metaforycznej, której brakuje wspólnego kontekstu wiążącego szeregi wyborów. Do znaczących wyborów należą obrazy Łazarza wychodzącego z grobu oraz ukrytego w lesie ducha. Skojarzone z postacią bohatera lirycznego otwierają się na wiążące je „opowieści”. O Łazarzu *Pismo św.* mówi: „Wyszedł zmarły, mając ręce i nogi powiązane opaskami, a twarz jego zawinięta była chustą”⁹. O leśnym *Duchu w butelce* można przeczytać w baśniach Grimmów: „Był wyższy od najwyższego dębu [...] zawołał strasznym głosem”¹⁰. Szukając jeszcze innych źródeł wyjaśniających surrealistyczne, a więc rozbite elementy lirycznej ekspresji, można sięgnąć do mitów, np. do opowieści o tym, który podnosi się z łoża śmierci i o Synu Nocy, który przylatuje na czarnych skrzydłach, siejąc przerażenie. Mowa tu o historii

króla Admeda i jego pięknej małżonki Alkestis, która darowała swe życie za życie męża [...]. Lecz jakżeż straszliwe było jego przebudzenie. U wezłowania na ziemi leżała martwa jego ukochana żona [...]. Tłumy dworzan w szatach żalobnych biegały po podworcu

⁸ A. Ważyk, *Od Rimbauda do Eluarda...*, s. 276.

⁹ Jan 11,44.

¹⁰ Bracia Grimm, *Bajki*, wyd. piąte, tłum. M. Tarnowski, Kraków 1944, s. 268.

szepecząc coś trwożliwie [...]. Zrozpaczony Admed, jej ofiarą wyrwany śmierci, bezsilnie patrzył, jak Thanatos unosił duszę zmarłej do podziemia¹¹.

Mit ten, obecny w uniwersum literatury kręgu śródziemnomorskiego, wypełnia konteksty wyborów dokonanych przez poetę. Zabieg ten pozwala czytelnikom w sposób świadomy lub refleksyjny na spójne odczytanie „nawet najbardziej odległych wyobrażeń i pojęć abstrakcyjnych” w wierszu *Próba*.

W wierszu tym mieszczą się więc dwie konwencje artystyczne – kubizmu i nadrealizmu, które znajdują swoje odbicie w języku poetyckim. Czytelnik świadomy zasad obu kierunków musi dokonywać w odbiorze tego rodzaju dzieł sztuki językowych operacji, selekcji i kombinacji, w zależności od brakującego porządku wypowiedzi (linii syntagmatycznej lub paradygmatycznej). I tak utwory literackie – wiersze francuskich poetów: Reverdy’ego i Eluarda, a także utwory Ważyka (*Próba* oraz inne) wzorowane na dziełach malarskich kubizmu i surrealizmu – realizują Lesingowską zasadę (ale inaczej, w sposób awangardowy): *Ut pictura poesis*.

Ut pictura poesis in Adam Ważyk’s works

Abstract

Literature, especially in the 20th century poetry, includes texts in which cubistic and surrealistic order is present. In order to analyse and interpret them, you need to rely on experiencing the paintings that realise assumptions of these schools, for example Braque’s and Chagall’s. It allows to understand that, similarly to linguistic communicates, culture-based texts – paintings and lyric poetry – require a complement. In cubism, the complement is metaphorical, in surrealism it is metonymical. It can be seen in the poem by Adam Ważyk *An attempt (Próba)*.

Nota o autorze

Prof. zw. dr hab. Alicja Baluch jest literaturoznawcą, profesorem zwyczajnym Uniwersytetu Pedagogicznego w Krakowie, gdzie jest kierownikiem Katedry Literatury XX wieku. Jej dorobek naukowy koncentruje się wokół teorii literatury, pogranicza sztuk (literatury i malarstwa) oraz zastosowania kontekstów mitograficznych do interpretacji polskiej i światowej klasyki literatury dziecięcej. Opublikowała wiele książek naukowych związanych z interesującą ją tematyką, m.in. *Archetypy literatury dziecięcej* (1987), *Ceremonie literackie, a więc obrazy, zabawy i wzorce w utworach dla dzieci* (1996) – wyróżnione przez IBBY Nagrodą Roku, *Uważne czytanie. W kręgu liryki XX wieku* (2000), *Książka jest światem. O literaturze dla dzieci małych oraz dla dzieci starszych i nastolatków* (2005), *Od form prostych do arcydzieła. Wykłady, prezentacje, notatki, przemyślenia o literaturze dla dzieci i młodzieży* (2008). W Serii I Biblioteki Narodowej ukazał się w jej opracowaniu tom Tytusa Czyżewskiego, *Poezje i próby dramatyczne* (1992).

Alicja Baluch jest członkiem Krakowskiego Oddziału Stowarzyszenia Pisarzy Polskich. Wydała trzy tomiki poezji: *Bezdech, Kreska i kreska* oraz *Jutro odlot*, a także prozę – *Echobajki, Narcyz to ja! – mitopeje i mitomanie literackie, Przemyślanki i pocieszanki, Filozofanki dla dzieci, Baj(ń)kowe światy, Kot ma psa, Gołąbki, czyli opowiadania dla starsuszków, Tylko w Krakowie, Wyczytanki z baśni Grimm... Bazarz krakowski*.

¹¹ W. Markowska, *Mity greckie*, Warszawa 1955, s. 133–135.

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia de Arte et Educatione VIII (2013)

Mirosława Moszkowicz

Kilka uwag o intermediach w kontekście teorii Dicka Higginsa

[...] większość tworzonych obecnie najlepszych dzieł łączy w sobie różne środki wyrazu. Nie dzieje się tak przypadkowo.

Dick Higgins

Pojęcie „intermedia” wprowadził Dick Higgins (1938–1998) w tytule eseju-manifestu *Statement on Intermedia*¹, który opublikował w 1966 roku. Amerykański artysta i teoretyk poszukiwał słowa, które ułatwiłoby odbiorcy klasyfikację nowych, hybrydalnych zjawisk, jakie pojawiły się w sztuce lat 60. XX wieku, takich jak rzeźba dźwiękowa, poezja wizualna, happening czy twórczość Fluxusu. Fluxus jako nieformalne ugrupowanie (zapoczątkowane w 1962 roku) skupiało wielu artystów, których coraz trudniej można było przypisać do jakiejś określonej dyscypliny sztuki (m.in. Nam June Paik, Wolf Vostor, Joseph Beuys, Geogre Maciunas, Robert Filliou, Ben Vantie, John Cage, Milan Knižak)².

Obecnie gdy na skutek rozwoju techniki i nowych technologii pojawiły się w dyskursie o sztuce pojęcia takie jak „nowe media” czy „multimedia”, określenie wprowadzone przez Higginsa pół wieku temu straciło trochę na znaczeniu. W Polsce jednak dopiero od niedawna na studiach artystycznych tworzone są katedry i pracownie intermediów, a nawet powstał kierunek studiów o tej nazwie (po raz pierwszy w USA w 1968 roku, w Polsce w 2006 roku)³. Czy to oznacza, że intermedialność

¹ D. Higgins, *Intermedia*, „Something Else Newsletter” 1966, Vol. 1, No. 1.

² Zob. *Fluxus Bibliography*, <http://umintermediai501.blogspot.com/2008/01/fluxus-bibliography-ken-friedman-and.html/> [dostęp 17.07.2012].

³ Kierunek studiów o nazwie intermedia wprowadził po raz pierwszy Hans Breder w School of Art and Art History na Uniwersytecie Iowa w 1968 roku. W biografii Hansa Bredera opublikowanej na stronach uniwersytetu czytamy, iż stworzył on pierwszy program kierunku studiów o tej nazwie, aby w teorii i praktyce badać liminalną przestrzeń pomiędzy sztukami: sztukami wizualnymi, muzyką, filmem, tańcem, teatrem, poezją. Program intermediów na Uniwersytecie Iowa obejmował również problematykę badań naukowych dotyczących sztuki, mediów, komunikacji społecznej, problemów politycznych czy relacji między widzem a artystą.

W Polsce Akademia Sztuk Pięknych w Krakowie uzyskała uprawnienia do prowadzenia kierunku intermediów decyzją Ministra Edukacji i Szkolnictwa Wyższego z dnia 5 grudnia 2006 roku. Pierwsi studenci rozpoczęli studia 1 października 2007 roku.

jest charakterystycznym zjawiskiem dla sztuki drugiej połowy XX wieku, czy to tylko tymczasowa nazwa zbiorcza trudnych do zidentyfikowania działań twórczych, sytuujących się pomiędzy literaturą, teatrem, plastyką, muzyką a życiem? Dick Higgins z czasem zdystansował się trochę wobec nadmiernego akcentowania samego sposobu tworzenia sztuki, a przecież określenia, takie jak: „intermedia”, „nowe media” czy „multimedia”, kierują właśnie uwagę na medium, niezależnie od tego, jak jest ono rozumiane. Amerykański artysta i teoretyk z czasem zauważył, że „żadne z [...] dzieł nie było dobre tylko dlatego, że znajdowało się na pograniczu różnych środków wyrazu; oceny jakości należy szukać gdzie indziej”⁴.

Intermedialność to tylko jeden wymiar sztuki, ważny być może na początku, gdy chcemy, jak powiada Higgins, określić genezę dzieła. Trzeba jednak zobaczyć je bardziej całościowo i zwrócić uwagę także na to, jaką przestrzeń otwiera dla obecnego i przyszłego odbiorcy, jakie nowe horyzonty wyznacza dla innych artystów.

Spróbujmy zatem, idąc tropem wyznaczonym przez Higginsa, przyjrzeć się jego koncepcji intermediów jako nowego (wobec formalizmu) modelu sztuki XX wieku. Warto przy tym zwrócić uwagę na wybrane strategie artystyczne, które łączą się z ideą intermedialności, takie jak odniesienie aluzyjne, przekraczanie granic pomiędzy różnymi formami twórczości artystycznej oraz pomiędzy sztuką a sferą pozaartystyczną.

Odniesienie aluzyjne to według Higginsa przesunięcie, przemieszczenie „pomiędzy tym, co ktoś oczekuje, że zobaczy, [...] a tym, co w rzeczywistości widzi”⁵. W swych licznych wypowiedziach teoretycznych amerykański artysta i teoretyk podkreśla także konieczność odrzucenia filozofii poznawczej, która zgodnie z jego interpretacją traktuje sztukę jako wyraz osobowości artysty czy sposób poznania samego siebie. Zaprzecza on wszelkim koncepcjom ekspresji w sztuce i wskazuje potrzebę poszukiwania nowej teorii tożsamości, która bardziej związana jest z tym, co robimy, niż z tym, kim jesteśmy.

Higgins dostrzega potrzebę dookreślenia miejsca dla twórczej aktywności odbiorcy. Ten wątek jest szczególnie interesujący dla edukacji artystycznej. Zapewne próba szukania teoretycznego uzasadnienia nowego doświadczenia sztuki, jakie proponowali artyści Fluxusu, happenery czy inni artyści lat 60. XX w., świadczyła o tym, że wobec nowych zjawisk artystycznych dotychczasowa teoria, związana z tradycyjną estetyką czy psychologią ekspresji, albo psychologią percepcji, semiotyką czy psychoanalizą, nie była już wystarczająca.

Intermedia a koncepcja sztuki współczesnej

Intermedialność oznacza wykorzystanie w jednej realizacji artystycznej środków wyrazu charakterystycznych dla różnych dyscyplin, np. wideo i rzeźby (prace Nam June Paika), malarstwa i rzeźby (Rauschenberg) czy tworzyw i sposobów

⁴ D. Higgins, *Intermedia*, wybór P. Rypson, Warszawa 1985, s. 23.

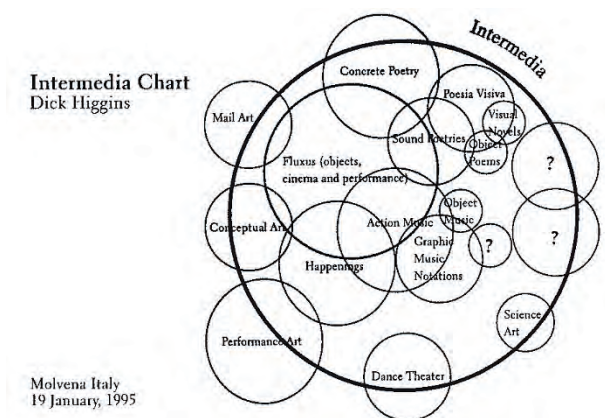
⁵ Tamże, s. 33.

wypowiedzi należących do różnych dziedzin/gatunków artystycznych, np. poezji i rzeźby (np. Ian Hamilton Finlay, Robert Filliou, Emmett Williams). Intermedialność wiąże się również z zainteresowaniem artystów procesem przekraczania granic sztuki i sfery pozaartystycznej, czy jak to jeszcze inaczej określił Higgins, „interpenetracji sztuki i życia”.

Mimo iż w wypowiedzi Higginsa często pojawia się określenie „środku wyrazu”, to jednak amerykański artysta wyraźnie sprzeciwiał się używaniu zamiennie dwóch pojęć: „intermedia” i „mix media”. To ostatnie, jego zdaniem, dotyczy łączenia różnych technik plastycznych czy mediów, np. w malarstwie techniki olejnej i gwaszu. Innym przykładem *mix mediów* jest dla Higginsa opera, w której można wyróżnić osobno tekst, muzykę, scenografię itd. Natomiast koncepcja intermediów nie dotyczy tylko znajomości warsztatu, umiejętności wybrania i połączenia odpowiednich środków wyrazu, mediów, które istnieją poza dziełem. W intermediach chodzi o taką sytuację, w której dokonuje się „konceptualne zespolenie”, jak to określił Higgins, np. w przypadku poezji konkretnej między sztukami wizualnymi a literaturą. Poezja, w którą wkracza plastyka, nie istnieje poza wizualnym obrazem, jest z nim związana, a zarazem każdy z autorów dokonuje tego w nieco inny sposób. Oznacza to, że intermedia to coś więcej niż sfera „pomiędzy” mediami, to raczej odkrywanie nowego sposobu wypowiedzi, rodzaj więzi, którą Higgins porównał do miłosnego zespolenia. Warto zauważyć, że z jednej strony intermedia dotyczą sfery konceptualnej, pomysłu, z drugiej natomiast obejmują także obszar afektów, emocji, wiążą się z potrzebą wyjątkowego doświadczenia. Można więc przypuszczać, że ten rodzaj sztuki miał stanowić próbę przełamania dychotomii pojęciowe–emocjonalne i tradycyjnej relacji dzieło–odbiorca.

Ideę intermediów przedstawił Higgins także w postaci eseju wizualnego (publikacja sygnowana na rok 1991), w którym nakreślił mapę nowych propozycji artystycznych w sztuce lat 60. i 70. XX w. Zmierzał on do ukazania relacji między różnymi zjawiskami artystycznymi, które nie tworzą linearnej czy centrycznej struktury, wskazującej na hierarchiczny układ. Sztuka drugiej połowy XX wieku w ujęciu Higginsa to głównie sztuka intermedialna, która nie tyle jest przejawem miksowania znanych mediów czy środków wyrazu, ale ma własną specyfikę, własne media, takie jak mail art, sztuka konceptualna, happening czy performans.

Autor nie zajmuje się zatem genezą nowych zjawisk artystycznych, raczej podkreśla ich charakter jako „nowych mediów”, nowych w stosunku do tradycji sztuki nowoczesnej, która raczej podkreślała specyfikę poszczególnych dyscyplin, np. malarstwo czy teatralność teatru. Oczywiście, określenie „nowe media” dzisiaj oznacza zupełnie coś innego. „Nowe media” łączą się obecnie z charakterystyką zastosowanych technik i związanych z nimi procesów, np. w fotografii, filmie, sztuce wideo. Używając natomiast określenia „nowe media”, Higgins chciał powiedzieć, że nie trzeba nieustannie spoglądać w przeszłość, ponieważ awangarda wypracowała nowe, własne sposoby działania artystycznego, które oznaczają włączenie różnych zmysłów do odbioru sztuki.



Rys. 1. Esej wizualny Dicka Higginsa

Źródło: <http://media2802010.hero-worship.com/?p=928> [dostęp 20.08.2012]

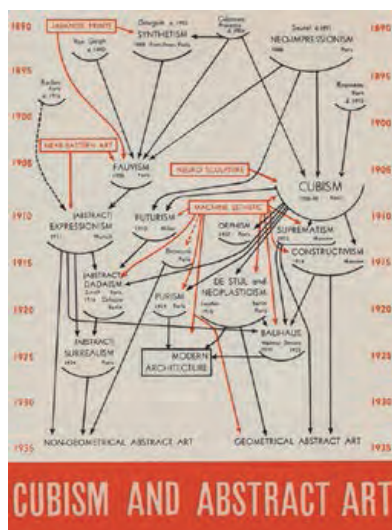
Spróbujmy porównać koncepcję sztuki przedstawioną w eseju graficznym Dicka Higginsa z diagramem innego amerykańskiego teoretyka, Alfreda Barra jr., pozwoli zauważyć ich odmienny sposób myślenia o sztuce. Oczywiście, każda z propozycji graficzno-teoretycznych odnosi się do innych zjawisk artystycznych i innego kontekstu historycznego, kulturowego oraz społecznego. Koncepcja graficzna Barra dotyczy sztuki pierwszej połowy XX wieku, a „mapa” Higginsa obejmuje sztukę po drugiej wojnie światowej.

Diagram Alfreda Barra jr. (1902–1981), założyciela i pierwszego dyrektora Muzeum of Modern Art w Nowym Jorku, został sporządzony w 1936 roku jako scenariusz wystawy „Cubism and Abstract” i zarazem koncepcja rozwoju sztuki pierwszej połowy XX wieku⁶. W sensie poznawczym koncepcja Barra waloryzowała „trójskok” artystyczny, tzn. realizm–deformacja–abstrakcja, który do dziś wykorzystywany jest jako swoiste „narzędzie” w edukacji szkolnej. W perspektywie modernistycznej, jaką przyjmuje Barr, akcentowany jest postęp w sztuce, który został zaznaczony na diagramie w postaci strzałek skierowanych w stronę abstrakcji.

Barr zaproponował wizję rozwoju sztuki nowoczesnej związaną z wektorem czasu oraz jej interpretację zarówno strukturalną (kolejne kierunki ukazane w swej dynamice i wzajemnych powiązaniach), jak i historyczną (dzieło sztuki ma wartość zależną od jego miejsca w historii)⁷.

⁶ Muzeum Sztuki Współczesnej (The Museum of Modern Art w Nowym Jorku – MoMa) swą działalność rozpoczęło w listopadzie 1929 roku, dziewięć dni po wybuchu wielkiego kryzysu gospodarczego w USA. Działalność muzeum zapoczątkowała 7 listopada 1929 wystawa, pt. „Cézanne, Gauguin, Seurat, Van Gogh”. Siedem lat później miała miejsce wystawa przygotowana przez Barra pt. „Cubism and Abstract” (od 2 marca do 9 kwietnia 1936 roku).

⁷ Koncepcja sztuki nowoczesnej Barra wpisuje się w ideologię modernizmu. „W latach 60. XX w. – jak zauważa A. Huyssen – modernizm uważano, za kanon nie zagrożony w akade-



Rys. 2. Diagram sztuki nowoczesnej Alfreda Barra, jr., 1936 rok

Źródło: http://www.edwardtufte.com/bboard/q-and-a-fetch-msg?msg_id=0000yO [dostęp 20.08.2012]

Higgins nie używa strzałek, tworzy jakby mapę różnych zbiorów o otwartej strukturze, i pomija kategorię czasu historycznego. Świat sztuki w ujęciu Higginsa jest pozbawiony centralnych obszarów i kierunków typu „od Maneta do Pollocka”, to świat pluralistyczny, nielinearny. Taka koncepcja otwiera możliwość nieustanniego czerpania inspiracji z przeszłości i pojawiania się nowych, nieprzewidywalnych propozycji, sytuujących się w dowolnym miejscu pola sztuki. Mimo iż w powojennej sztuce coraz częściej pojawiały się hybrydalne propozycje artystyczne (typowe dla epoki postmodernizmu), takie jak mail art, poezja wizualna czy performans, które „pojęciowo mieszczą się w obszarze między środkami wyrazu już znanymi”⁸, to jednak intermedialność jako cecha specyficzna realizacji artystycznych, która na początku wydawała się czymś w rodzaju *zeitgeist*, w rzeczywistości wcale nie była wyjątkowym zjawiskiem, związanym z XX wiekiem.

Łączenie różnych środków wyrazu znane było już od wieków, co zauważył Higgins także w eseju pt. *Strategia poezji wizualnej*⁹. To raczej nowoczesność z jej dążeniem do specjalizacji i wydzielenia osobnych obszarów, wymagających ekspertów

mii, muzeach i w serii galerii. W nowojorskiej szkole abstrakcyjnego ekspresjonizmu w kanonie tym streszczała się cała droga modernizmu, który swój początek brała w Paryżu lat 50. i 60. ubiegłego wieku, a która nieuchronnie wiodła do Nowego Jorku – amerykańskie zwycięstwo w kulturze szło krok w krok za zwycięstwami na polach bitewnych II wojny światowej” – A. Huyssen, *Nad mapą postmodernizmu*, tłum. J. Margański, [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Kraków 1996, s. 409.

⁸ D. Higgins, *Intermedia...*, s. 19.

⁹ Tamże, s. 83–99.

odseparowała to, co dawniej było połączone. Na przykład Higgins przypomina, iż muzyka w starożytnej Grecji stanowiła nie tylko obszar sztuki, ale podstawę wiedzy. Dlatego termin „intermedia”, zdaniem Higginsa

nie ma charakteru arbitralnego [...]. Niezrozumienie tego prowadziłyby do błędnego mniemania, że intermedia muszą być ze swej istoty określone w czasie, czymś zakotwiczonym w latach sześćdziesiątych. [...] Nie było i nie może być kierunku intermedialnego; użycie intermediów było zawsze, od najdawniejszych czasów i [...] pozostaną one możliwością tak długo, jak długo istnieć będzie pragnienie połączenia dwóch lub więcej istniejących środków wyrazu¹⁰.

Oznacza to, że możliwa jest inna mapa, która z odmiennej perspektywy pokaże połączenia pomiędzy różnymi zjawiskami artystycznymi.

Rozszerzona rzeźba, malarstwo kombinowane

W diagramie Barra trudno było do końca stwierdzić, jakie czynniki sprawiają, że sztuka się zmienia. Tymczasem Higgins jako założenie przyjął przekraczanie granic między dyscyplinami i między sztuką a sferą pozaartystyczną. Co prawda już klasyczna awangarda początku XX wieku wykazywała zainteresowanie fotografią, filmem, sztuką popularną, wprowadziła kolaż, a rzeźby tego okresu zawierały już elementy wzięte z codzienności¹¹, ale począwszy od lat 40. XX wieku (od czasu koncepcji sztuki A. Barra i sukcesu Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Nowym Jorku), przez kolejne dekady w teorii i krytyce sztuki świata Zachodu dominował pogląd formalistyczny, że forma plastyczna, estetyczne oddziaływanie dzieła oraz autonomia sztuki stanowią zasadnicze kryteria jej wartościowania i oceniania (Clement Greenberg)¹².

Przykładem dzieła pomijanego w koncepcjach formalistycznych jest praca Kurta Schwittersa, określana jako „kolumna” Merz, którą można jednak potraktować jako rodzaj archeologii intermediów. W ten sposób opisywał ją Hans Richter:

Na drugim piętrze domu [...] znajdowały się w końcu korytarza drzwi prowadzące do niebyt dużego pokoju. Pośrodku tego pokoju stała abstrakcyjna rzeźba gipsowa. Wtedy, to znaczy w 1925 roku, wypełniała mniej więcej jedną czwartą pomieszczenia i sięgała do sufitu. [...] nie była to taka sobie zwykła rzeźba, lecz żywy, z dnia na dzień zmieniający się, dokumentalny wizerunek samego Schwittersa, a także jego przyjaciół. [...] spostrzegłem, że cała rzeźba jest po prostu kompozycją rozmaitych zagłębień¹³.

W każdym zagłębieniu artysta ulokował osobną niszę dla różnych osób, biorąc od nich pewne przedmioty, jak pióro, kawałek krawata czy buteleczkę moczu albo kosmyk włosów. Można powiedzieć, że „kolumna” Schwittersa była tworem

¹⁰ Tamże, s. 21.

¹¹ Zob. S. Morawski, *Awangardy XX wieku – dawna i nowa*, „Miesięcznik Literacki” 1975, nr 3.

¹² Zob. C. Greenberg, *Obrona modernizmu. Wybór esejów*, tłum. Dziamski, M. Śpik-Dziamska, Kraków 2006.

¹³ H. Richter, *Dadaizm*, tłum. J.St. Buras, Warszawa 1983, s. 253.

zarówno intermedialnym, jak i procesualnym, raz była bardziej konstruktywistyczna, innym razem „przybrała kształt bardziej opływowy”¹⁴. Nie przestając być rzeźbą, jednocześnie stanowiła jedną z pierwszych prób tworzenia instalacji czy *site specific* (choć wóczas te terminy nie były jeszcze znane) i sygnalizowała potrzebę włączenia do dzieła elementów związanych z ciałem i zwykłą egzystencją (mocz, włosy, fragmenty ubrania). Ta praca ma zatem nie tylko intermedialny charakter, ale pokazuje, w jaki sposób niejako od środka artysta buduje związki pomiędzy rzeźbą a otoczeniem, próbuje włączyć do niej nie tylko materialne elementy codziennego życia, ale niejako ślady obecności konkretnych osób.

Schwitters nie dążył do stworzenia dzieła totalnego (*Gesamtkunstwerk*) w rozumieniu Wagnera czy Kandinsky’ego, ale raczej był zainteresowany balansowaniem pomiędzy sztuką i życiem, wspominał o „integracji sztuki i maszyny jako abstrakcyjnego wyrazu ludzkiego umysłu”¹⁵ czy integracji sztuki i kiczu, przedmiotów, śpiewu, szmeru. Oznacza to, że artysta ten miał świadomość istnienia płodnej sfery, która znajduje się na pograniczu różnych, oddzielnych obszarów życia, sztuki, techniki. Oczywiście, przez długie lata nikt, poza grupą przyjaciół, nie wiedział o budowach Schwittersa. Tymczasem artysta prznosił swoją kolumnę gdzie indziej albo budował ją od nowa wraz ze zmianą miejsca zamieszkania.

O ile Schwitters przekraczał pojęcie rzeźby jako statycznego, skończonego dzieła, o tyle powojenni artyści, tacy jak Kaprow, Rauschenberg czy Voster, chcieli przekroczyć pewną formalistyczną koncepcję malarstwa (np. jego płaskość), dlatego zdecydowali się na działania, które polegały na dodaniu (kolaż), usunięciu (de-kolaż), przesunięciu w inne miejsce lub zamianie pewnych elementów w obrazie. Te przemieszczenia i działania na powierzchni obrazu ujawniały potrzebę wypełniania i dookreślenia szczeliny pomiędzy malarstwem a sferą codzienności.

Obraz przestał być sprawą farby umieszczonej na płótnie – pisał Higgins – zaczął on zamiast tego migrować, wyabstrahowując się ze swych tradycyjnych podstaw, wkraczając w świat zewnętrzny [...], współdziałając i scalając się z innymi mediami. [...] Przebadanie tych projekcji, migracji i fuzji stanowić będzie semiotykę scalania horyzontów¹⁶.

Chciałabym zwrócić uwagę na trzy wątki w wypowiedzi Higginsa, a mianowicie migrację obrazu do świata zewnętrznego, scalanie (fuzja) malarstwa z innymi mediami oraz scalanie horyzontów dzieła i odbiorcy.

Zarówno Rauschenberg, jak i Kaprow, wychodząc od malarstwa, stworzyli nową jakość w sztuce, „wkraczając w świat zewnętrzny”. Rauschenberg nazwał swe obrazy „malarstwem kombinowanym” (*Combine Painting*), co po polsku nie brzmi dobrze. Ta nieco dziwna nazwa wskazuje jednak, że prace Rauschenberga z jednej strony należą do malarstwa, a z drugiej wkraczają w trzeci wymiar i przypominają obiekty czy rzeźby, a czasami jego malarstwo łączy się z fotografią i grafiką. Obraz

¹⁴ Tamże, s. 254.

¹⁵ Tamże, s. 253.

¹⁶ D. Higgins, *Intermedia...*, s. 52.

zaczął „migrować” z płaszczyzny przez proces wklejania nie tylko fragmentów gazet (jak to miało miejsce w kolażu kubistycznym), ale różnych, nawet bardzo dużych przedmiotów, jak krzesło, pudełka, poduszka czy wypchana kura, orzeł, kozioł. Do niektórych obrazów dołączony był sznurek, który wygląda jak pępowina łącząca malarstwo z resztą świata albo rodzaj łączy prowadzącego do potencjalnego odbiorcy czy też może czasem coś w rodzaju smyczy. W ten sposób artysta proponował rodzaj żartu artystycznego, który ujawnia swą moc przez nietypowe zestawienie przedmiotów i tradycyjnego dzieła sztuki.

W pracy Roberta Rauschenberga pt. *Czarny rynek* (*Black Market*, 1961) pozornie mamy do czynienia z typowym obrazem abstrakcyjnym. Strzałka oznaczona tekstem *one way*, która przypomina drogowskaz, tym razem prowadzi w stronę sznurka, a ten z kolei łączy obraz z walizką znajdującą się na podłodze i zapraszającą do otwarcia. Cztery notatniki przypięte do płaszczyzny obrazu zachęcają widza do własnych ingerencji w dzieło, zaś skrzynka do pozostawienia ewentualnych obiektów wytworzonych przez odbiorców i przeznaczonych do dalszej wymiany. Tytuł wskazuje na tajemny nieco rodzaj transakcji/wymiany pomiędzy artystą a odbiorcą. Czarny rynek oznacza strefę handlu, która pomija oficjalne zasady rynku, tak jak niezgodna z przyjętymi zasadami tradycyjnej koncepcji sztuki była propozycja ingerencji odbiorcy w dzieło. Mamy zatem do czynienia z pewnym żartem, a może nawet parodią koncepcji sztuki czy instytucji, która zachowuje autorytet artysty. Dla Rauschenberga gest zachęty do współuczestniczenia w tworzeniu czy wymianie dzieł oznaczał próbę aktywizowania odbiorcy i przyjęcia przez niego roli artysty: „Chciałbym stworzyć obraz i sytuację, które dają tak samo dużo przestrzeni dla odbiorcy, jak dla artysty”¹⁷.

Malarstwo kombinowane Rauschenberga z czasem pojawia się na meblach, ubraniach, ścianach, panoszy się w przestrzeni realnej, zupełnie porzucając płaską powierzchnię blejtramu. Niekiedy, jak w przypadku parawanu, obiekt malarski niejako zostaje wstawiony do sytuacji życiowej, ponieważ służy tancerzom jako przejście na scenę.

Intermedialność w twórczości Rauschenberga polega na: połączeniu w sposób wcześniej nieznanego tego, co należy do tradycji sztuki nowoczesnej (malarstwo abstrakcyjne), z tym co zwykłe, codzienne (przedmiot), tego co poważne (malarstwo abstrakcyjne) z czymś należącym do sfery kiczu (np. połączenie malarstwa i wypchanych zwierząt), tego co współczesne (malarstwo abstrakcyjne) z obrazami z przeszłości (reprodukcje znanych dzieł sztuki), tego co płaskie z wypukłymi przedmiotami jak krzesło czy rama okienna. Taka intermedialna strategia artysty wiąże się z migracją obrazu w stronę przestrzeni fizycznej obecności odbiorcy, co

¹⁷ „I would like to make a painting and a situation that leaves as much space for the person looking at it as for the artist”, wypowiedź z wywiadu, który przeprowadził z artystą André Parinaud, Musée national d'art moderne, Editions du Centre Pompidou, 1977, <http://mediation.centrepompidou.fr/education/en-rauschenberg-en/ens-rauschenberg-en.htm> [dostęp 20.08.2012].

stanowiło wówczas nowy rodzaj doświadczenia związany z malarstwem. Przez decyzje włączenia do obrazu przedmiotów artyści lat 60. XX w. dokonywali aktów performatywnych. Naruszanie płaskości powierzchni obrazu, rozbudowa strefy skierowanej w stronę widza czyniły z realizacji artystycznej rodzaj zdarzenia. Mamy tu do czynienia z zasadą odniesienia aluzyjnego, o którym pisał Higgins, czyli przemieszczenia pomiędzy oczekiwaniem odbiorcy (malarstwo i płaska powierzchnia płótna) a tym, co rzeczywiście zostaje (wystające elementy – żart artystyczny), a jednocześnie z zasadą przekraczania granic pomiędzy malarstwem i otoczeniem.

Praca *Czarny rynek* Rauschenberga, pokazana w Amsterdamie na początku lat 60. XX w., nie spotkała się z odzewem widzów, nikt nie próbował interweniować w sferę, którą zaproponował artysta. Dlaczego? Artyści Fluxusu zaczęli zadawać sobie tego rodzaju pytania i w celach badawczych obserwowali spontaniczne zabawy, występy znanych komików czy artystów w nocnych klubach, a więc sytuacje społeczne, w których ma miejsce zaangażowanie wszystkich uczestników i zarazem pojawia się coś w rodzaju chwilowej wspólnoty z innymi jak w grach czy w dziecięcej zabawie. Najpierw wydawało się, że wystarczy uwolnić ukryte, jak sądzono, twórcze możliwości odbiorców przez usunięcie sztucznych granic, podziałów i zostawienie miejsca na działanie. Okazało się jednak, że to uproszczona analiza trudności w zbliżeniu horyzontów artysty i odbiorcy.

Wprowadzanie do realizacji artystycznych pewnych elementów zaczerpniętych ze sfery sztuki popularnej czy rozrywki (np. gry), wzorowanie się na gagach artystów estradowych pokazuje, w jaki sposób artyści poszukiwali innej, niż wskazywała tradycja, drogi dotarcia do odbiorcy. Artyści Fluxusu zrozumieli, że potrzebna jest stymulacja zachowań odbiorców, której nie można dokonać w ramach tradycyjnej edukacji. Trzeba także pamiętać, że lata 60. XX w. to okres kontrkultury, czas buntu młodzieży, która domagała się zmian w sposobie życia, w edukacji, w polityce. Nowe doświadczenie związane ze sztuką, o które dopominał się już w latach 30. XX wieku John Dewey, stanowiło próbę połączenia gry, zabawy, popularnej rozrywki, czyli codziennego życia z eksperymentalnym duchem awangardy.

Marzenie o wkroczeniu do świata obrazu zapewne żywe było od kiedy powstało malarstwo, ale taka sytuacja możliwa była tylko w wyobraźni. Allan Kaprow próbował jednak przełamać tę barierę, wstawiając lustra czy błyszczące powierzchnie do obrazu, aby w ten sposób odbiorca przez odbicie miał wrażenie obecności w centrum przedstawionego świata oraz aby wprowadzić do malarstwa namiastkę zdarzenia. Artysta uznał ten pomysł za niewystarczający. Zastanawiał się, w jaki sposób sprawić, aby dzieło raczej fizycznie otaczało widza, a nie jak obraz było w pewnym oddaleniu od niego. Proces włączania widza do przestrzeni dzieła wiązał się z uznaniem miejsca jego poruszania się jako ważnego kontekstu i elementu sytuacji artystycznej, stąd wprowadzenie zdarzenia (*event*) i wreszcie happeningu, nowej procesualnej formy działania artystycznego.

Wydaje się zatem, że chociaż pojęcie intermedii dotyczy kwestii strukturalno-formalnych dzieła, to jednak zarazem uruchamia pytania, które nurtowały

Higginsa i wielu artystów, a mianowicie w jaki sposób intermedialność może łączyć się ze szczególnym doświadczeniem sztuki przez odbiorcę. Artyści zdawali sobie sprawę, że „intermedialna natura dzieła [...] nie gwarantuje jego jakości czy zasadności”¹⁸, podobnie jak nowatorstwo nie było gwarancją jakości dzieła awangardowego.

To był jednak dopiero początek pewnego procesu łączenia horyzontów artysty i odbiorcy. „Malarstwo – jak powiedział w słynnym zdaniu Rauschenberg – odnosi się tyleż do sztuki, co do życia. Ani jedno, ani drugie nie jest gotowe. Staram się działać w przestrzeni między nimi”¹⁹. To odsłanianie różnych możliwości w świecie, wydawałoby się, ustabilizowanych zjawisk stanowi główną strategię Fluxusu.

Eksperyment w pudełku – intermedialne obiekty i gry

Higgins, podając przykłady intermediów w sztuce, wskazuje na prace Philipa Cornera i Johna Cage’a, którzy łączyli w swej twórczości muzykę i filozofię. Z kolei instrumenty, które tworzył Joe Jones, to intermedialne obiekty, sytuujące się pomiędzy muzyką i rzeźbą, a poematy Emmtta Williama czy Roberta Filliou stanowią próbę połączenia poezji i obiektów trójwymiarowych. Mówiąc o łączeniu, cały czas trzeba mieć na uwadze, że to złożony proces i raczej należałoby mówić o splataniu, wiązaniu, które wytwarza pewną sieć nowych związków.

Wiele prac artystycznych Fluxusu mieści się w pudełku lub w skrzynce, dzięki czemu zyskały przenośny charakter, można je było powielać w niewielkim nakładzie, a ponadto już w zewnętrznej formie nawiązywały do czegoś, co zna odbiorca. Zasada bowiem, jaką często stosowali artyści Fluxusu, polegała na przemieszczeniu pomiędzy tym, co jest oczekiwane (np. to jest skrzynka na narzędzia, to jest plansza do gry), a tym, co widzi i słyszy czy czuje (zapach) odbiorca (to jest skrzynka na narzędzia czy instrument muzyczny?).

Prace japońskiej artystki Takako Saito pt. *Smell Chess* (1964) czy *Spice Chess* (1965) są dobrym przykładem dzieł intermedialnych, w których wykorzystane zostały przedmioty i zapachy. Prace te są próbą ingerencji w zasady gry w szachy przez wykorzystanie szklanych pojemników z różnymi zapachami zamiast pionków i figur (artystka zrealizowała także inne prace związane z szachami, np. *Sound Chess* czy *Weight Chess*). Pamiętając o fascynacji Duchampa szachami, kobiety związane z Fluxus, np. Takako Saito czy Yoko Ono, postanowiły wedrzeć się z świat męskiej gry i zaproponować kobiecą jej wersję, która zawiera nawiązania do wojny.

Zamieniając figury szachowe i nieco modyfikując plansze do gry, Takako Saito nie tyle zajmuje się estetyczną stroną obiektu (rozszerzenie palety zmysłowych doświadczeń), ale przede wszystkim wprowadza zakłócenie do ramy poznawczej (to są szachy?), które z jednej strony jest zgodne z wiedzą potoczną (plansza, pionki), ale z drugiej strony koliduje z nią. Gest artystki równocześnie aktywizuje sferę zmysłową (zapach), poznawczą (czy to są szachy?, czy można grać w tę grę, a jeśli tak,

¹⁸ D. Higgins, *Intermedia...*, s. 51.

¹⁹ Cyt. za: H. Foster, *Powrót realnego. Awangarda u schyłku XX wieku*, Kraków 2010, s. 43.

to w jaki sposób?), genderową (czy kobieta inaczej traktuje grę niż mężczyzna?), społeczną (czy można zmienić coś w swoim życiu, w rzeczywistości?).

Szachy Takako Saito czy skrzynka z instrumentami Joe Jones to przykłady dzieł, których twórcy opierają się na znanych odbiorcom elementach (skryptach), jak gry, instrumenty muzyczne, pudełko po butach, a jednocześnie dokonują zmiany ich funkcji niejako od środka, co sprawia, że odbiorca samodzielnie odkrywa intermedialność dzieła. Te zabiegi, przewrotne projekty gier, poematów czy dźwięków oraz zapachów w pudełkach, jakie proponowali artyści Fluxusu, zostały wymyślane na użytek konkretnej sytuacji, stanowiły rodzaj dialogu z rzeczywistością. Chodziło nie tylko o materiał, tworzywo, medium, ale także całą sferę skojarzeń i wiedzy, jakie mamy na temat codziennych przedmiotów, zachowań i konwencji. W pracy Seiko mamy do czynienia z odniesieniem aluzyjnym, zasadą zawartą w intermedialnej strukturze pracy, która pozwala na wytworzenie koncepcji czegoś, co znajduje się pomiędzy grą, zabawą, sztuką a perfumierią, a zarazem jest stanowiskiem wobec sfery męskie/kobiece.

Media live, media art

Definicje medium i medialności znacznie się różnią w zależności od przyjętej perspektywy. Inaczej do problemu podchodzą badacze literatury, inaczej teoretycy sztuki czy teoretycy mediów. Mamy na przykład do czynienia z pojęciem medium w sztuce i z pojęciem mediów w komunikacji międzyludzkiej, ale można także mówić o mediach używanych w codziennym życiu. Te ostatnie szczególnie nas interesują. W każdym razie Higgins mówi o *art mediach* i *live mediach*. Chociaż autor nie precyzuje tego ostatniego pojęcia, ale twierdzi, że codzienne życie też wymaga używania określonych narzędzi, środków, które zostały skonstruowane przez ludzi, i można je widzieć w różnych perspektywach. Wykorzystując elementy z obszaru życia codziennego, artyści Fluxusu odwoływali się do działalności Marcela Duchampa.

Surrealiści dostrzegli w zwykłych, znalezionych na ulicy przedmiotach pewien element nawiązujący do świata wyobraźni, a Duchamp dostrzegł w nich zupełnie inny potencjał. W 1917 roku próbował wystawić w galerii jako dzieło (zatytułowane *Fontanna*) pisuar kupiony w sklepie. Jediną ingerencją Duchampa w przypadku *Fontanny* było wybranie przedmiotu i próba usytuowania go w nowym kontekście (galeria). Gotowe przedmioty (*ready mades*) zostały przez niego określone jako obiekty a-sztuki, zapewne aby podkreślić, że nie są ważne ich walory estetyczne. Duchamp przez swoje gesty wyboru i dyslokacji zainicjował pewien nowy mechanizm działania artystycznego, w którym artysta nie wykonuje, nie tworzy dzieła (post-produkcja), niczego nie wyraża ani nie przedstawia, ale wywołuje sytuację, inicjuje zdarzenia, w odpowiednim czasie i wobec określonej publiczności. Artysta dokonuje gestu zakłócającego tradycję i narusza horyzont oczekiwań galerii (instytucji sztuki). „Rzeźba” Duchampa została zdjęta z wystawy, ale jego gest otworzył nowe możliwości działania dla innych artystów. Oczywiście, w danym momencie

czynu, artysta nie jest w stanie przewidzieć różnych konsekwencji swojego czynu, na tym polega etyczny wymiar gestu. Podobnie jak nie zawsze można przewidzieć, jakie konsekwencje przyniosą decyzje czy wypowiedzi polityka.

Gest Duchampa pokazuje, że mamy do czynienia z zupełnie inną sytuacją działania artysty, niż wówczas gdy stawia on sobie określony cel i dobiera (znane) środki wyrazu do tego celu, spośród wymyślonych przez innych sposobów działania (jak w *mix mediach*). Zdaniem Giorgia Agambena gest to takie działanie, w którym nie chodzi ani o tworzenie (dla jakiegoś celu zewnętrznego), ani o wykonanie/działanie (jak rola aktora w teatrze), ale o rodzaj czynu/działania, który istnieje jako czysta aktualizacja. Według włoskiego filozofa „gest podkreśla środki, czyni je widzialnymi, co oznacza, że «eksponuje medialność» i ujawnia *bycie-w-środku, które otwiera przed człowiekiem etyczny wymiar egzystencji*”²⁰. Agamben nawiązał do myśli Arystotelesa, który wskazał na różne rodzaje działania, m.in. *poiesis* i *praxis*. *Poiesis* dotyczy tworzenia, które można określić w kategoriach działania według określonych środków i zmierzającego do jasnego celu, a zatem ma ono charakter instrumentalny, oznacza posiadanie określonej wiedzy i znajomość metod jej zastosowania. Paradigmatycznym przypadkiem *poiesis* było dla starożytnych Greków rzemiosło, co dzisiaj określilibyśmy jako naukę stosowaną.

Jest także taki rodzaj wiedzy, który nie wynika z teorii, ale jest możliwy do osiągnięcia tylko w działaniu. Taką wiedzą jest według Arystotelesa *fronesis*, której nie można zdobyć inaczej niż przez praktykę, a dotyczy „czynienia rzeczy słusznych we właściwym miejscu i czasie we właściwy sposób”²¹. *Fronesis* nie stanowi formy rozumowania, jak osiągnąć zamierzony cel, lecz pełen namysłu proces, w którym zarówno środki, jak i cele są do dyskusji. Środki nie są dobrane do celu, ale są przekształcalne, a nawet, jak w przypadku *ready mades* Duchampa, po raz pierwszy powoływane w trakcie refleksji/działania. Działanie artysty, jego gest, może być rodzajem refleksji i wywołuje dyskusje, podczas gdy inne nie. Artysta czasami proponuje coś, czego nie potrafi uzasadnić, ponieważ robiąc to, dopiero odkrywa i prezentuje zarazem innym swój czyn, otwiera pewne możliwości, a na tym polega akt performatywny.

Gest Duchampa pokazał, że sztuka nie tylko pełni funkcje referencyjne, nie tylko jest nośnikiem znaczeń, ale może stwarzać sytuacje, które nie odnoszą się do czegoś, co istniało wcześniej, ani nie jest formą ekspresji czy przejawem woli artysty. Artysta, wstawiając przedmioty do galerii, odsłonił nowy obszar medialności sztuki. Medium należy tu rozumieć jako coś „pomiędzy”, co ma charakter sytuacyjny, relacyjny, a *ready mades* oznacza, że zwykły przedmiot, np. koło od roweru, przeniesiony do galerii, z media live przekształciło się w media art, nie z powodu wyboru artystycznego, ale ze względu na potencjał i konceptualny zasięg tej propozycji.

W przypadku czynu/gestu artysty, powtórzmy, medialność jest zawarta w tym czynie. Ani koło od roweru, ani inne *ready mades*, oczywiście, nie są dziełami sztuki

²⁰ G. Agamben, *Uwagi o geście*, [w:] Agamben, Warszawa 2010, s. 301–302.

²¹ A. MacIntyre, *Dziedzictwo cnoty. Studium z teorii moralności*, tłum. A. Chmielewski, Warszawa 1996, s. 225.

z uwagi na materialne czy estetyczne cechy, ale uczestniczą jedynie w procesie kreowania znaczeń, są elementem/narzędziem gestu artystycznego. Medium w sztuce dzisiaj nie jest określone z góry, ale zostaje ujawnione dopiero w sytuacji użycia, tak jak tłuszcz i krzesło J. Beuysa czy rzeźucha w instalacjach T. Murak. Sens gestu artysty tkwi w dialektycznej, intermedialnej strefie „pomiędzy”, pomiędzy sztuką a niesztuką, pomiędzy dialogiem *media live* i *media art*. Skoro więc rzeczy mogą przyjmować różne znaczenia i różne role, możemy je przekształcać, przemieszczać, łączyć, lokować w różnych kontekstach, to *media live* okazują się jednym z możliwych i niewyczerpanym tworzywem/medium w sztuce.

Scalanie horyzontów

Higgins podkreślał w roku 1981, że może nadał zbyt wielkie znaczenie terminowi „intermedia”, tymczasem powinien bardziej skoncentrować się na genezie i „horyzoncie, jakie dzieło [...] zatacza oraz znalezieniu właściwego procesu hermeneutycznego, dla ujrzenia dzieła w całości i w ramach mojego do niego stosunku”²².

Pytanie zasadnicze brzmiało: w jaki sposób ma się dokonać spotkanie horyzontu artysty i odbiorcy, jak to zrobić w praktyce artystycznej, i równocześnie w jaki sposób określić ten proces teoretycznie, w jakich ramach poznawczych go umieścić?

Dzieło nie jest ostateczną realizacją, – pisze Higgins – lecz raczej przykładem, jakąś możliwością lub próbą możliwych realizacji. Dzięki założeniu pewnego zestawu możliwości widz, który jest z takim dziełem skonfrontowany, widząc je w wyobraźni, objawia swój własny horyzont i stapia go z horyzontem artysty²³.

Dzieło, które nie jest ostateczną realizacją, tylko przykładem, i wskazuje widzowi pewne możliwości, pewien obszar do zagospodarowania, to zdaniem Higginsa przejaw sztuki paradygmatycznej. Sztuka paradygmatyczna wskazuje na konceptualny wymiar gestu artystycznego, co oznacza, że ten gest jest szczególnie ważny, a nie materialny produkt, artefakt. Dzieło stwarza pewne pole możliwości dla aktywności odbiorcy, ale też dla innych twórców. Zakreślanie takich pól jest szczególnie interesujące w gestach, m.in. takich artystów, jak: Duchamp, Schwitters, Beuys.

Higgins wskazuje, że „zespolenie horyzontów” (określenia Higginsa) rozumienia, w którym powinno być miejsce na pewien udział odbiorcy, jest czymś w rodzaju *flow*, stanem pewnej anarchistycznej harmonii. Pojęcie „stapiania horyzontów” Higgins zapożyczył od Hansa Gadamera. Zdaniem tego niemieckiego filozofa możemy zrozumieć innego tylko z perspektywy własnego doświadczenia. Oczywiście, pojęcie doświadczenia ma wiele znaczeń, ale w ujęciu Hansa Gadamera dotyka ono sfery konkretnej egzystencji historycznej, ale zarazem wiąże się z dążeniem do pewnej idealnej wspólnoty, która nieustannie się tworzy. Chodzi o to, że doświadczenie jest tu rozumiane jako *Erfahrung*, czyli podróżowanie (by użyć niemieckiego

²² D. Higgins, *Intermedia...*, s. 26.

²³ Tamże, s. 33.

określenia), co wiąże się z nabywaniem nowej wiedzy, a zwłaszcza ważny staje się proces przemiany podmiotu w procesie podróży. Doświadczenie w sztuce oznacza zatem taką sytuację, w której rzeczywistość coś się wydarza i zmienia tych, którzy biorą w nim udział. Modelem tej wymiany horyzontów jest dialog, w którym nie tylko następuje przekazywanie informacji, ale pojawia się *novum*, wspólny horyzont, a rozmówcy rozpoznają się nie w tym, czym byli wcześniej, ale w tym nowym, wzbogaconym obszarze. Filozoficzna hermeneutyka doprowadza problem refleksji nad twórczą działalnością do jej połączenia z rozważaniami filozoficznymi.

Istotą kategorii koła hermeneutycznego jest to, że aby zrozumieć sens jakiegokolwiek dzieła, tekstu, niezbędne jest wstępne przed-rozumenie, a to wiąże się zawsze z pewną wiedzą i oczekiwaniem. W procesie spotkania z dziełem może nastąpić rewizja projektu sensu. To spotkanie może mieć charakter mentalny, może dokonać się podczas kontaktu z tradycyjnym dziełem z innej epoki, ale coraz częściej staje się zjawiskiem ucieleśnionym w sztuce współczesnej, w happeningu, *environment*, instalacji, performansie. Higgins nie podejmuje tego wątku, wskazuje on jednak na konceptualny aspekt dzieła: „artysta daje ci strukturę: możesz sam ją wypełnić”²⁴.

Higgins uznał, że istnieje potrzeba odejścia od specjalizacji i klasyfikacji, charakterystycznych dla społeczeństwa nowoczesnego, i należy zwrócić się w stronę przednowoczesnych społeczeństw, w których traktowano sztukę jako element egzystencji. Możliwe jest to jego zdaniem m.in. przez ujęcie spotkania ze sztuką jako rodzaju liminalnego przejścia. Tym razem Higgins odwołuje się do antropologii.

Limen to łacińskie słowo oznaczające ‘próg’, słowo wprowadzone do antropologii przez van Gennepa, ale upowszechnione przez Victora Turnera. Sztuka zatem, jak sugeruje Higgins, miałaby być rodzajem progu, doświadczenia *liminalnego*, które pozwala na swoiste badania wydzielonego obszaru świata jako doświadczenia szczególnego, by potem wejść do wspólnoty już odmienionym. Jest to rodzaj doświadczenia, które amerykański artysta porównuje do uniesienia miłosnego czy religijnej ekstazy.

Jeśli przyjrzymy się bliżej rozważaniom Higginsa, to okaże się, że problematyka intermediiów nieustannie wyprowadza nas poza sferę sztuki, a raczej łączy sztukę z refleksją dotyczącą naszej *episteme*. Sztuka, jak się okazuje, uruchamia pytania dotyczące budowania tożsamości w dzisiejszym świecie i potrzeby tworzenia wspólnoty opartej na twórczym (współ)działaniu. Artyści ugrupowania Fluxus, *happenerzy*, performerzy, potem twórcy instalacji itd. poszukiwali możliwości otwarcia sztuki na sferę egzystencji i na zdarzenie jako sytuację konstruowaną tu i teraz.

²⁴ Tamże, s. 79.

Łączyć, sklejać, montować – rzeczy, pojęcia, światy?

Zestawianie w malarstwie farby i różnych przedmiotów codziennych zaburza zupełnie tradycyjne klasyfikacje, które były starannie budowane od czasów oświecenia (zdaniem Higginsa nawet od renesansu) i wskazywały na osobne dyscypliny, takie jak malarstwo czy rzeźba, czy w ogóle separujące świat sztuki i codziennej egzystencji.

Stefan Themerson już w okresie międzywojennym sygnalizował jednak zmianę w myśleniu/klasyfikacji nie tylko w sztuce, jakie wywołują nowe strategie artystyczne, np. kolaż.

Nam, dzisiaj, może wydawać się, że akt [...] połączenia dwóch lub trzech niewinnych przedmiotów, jak bilet kolejowy i kwiat, i kawałek drewna – jest niewinną kwestią estetyki. Ale to wcale tak nie jest. Bilety należą do towarzystwa kolei żelaznych; kwiaty do ogrodników; kawałki drewna do kupców tego materiału. I jeśli przemiesza się te rzeczy, to spowoduje się spustoszenie w systemie klasyfikacji [...], wyrwie się myśli ludzi z utartego szlaku²⁵.

Właśnie intermedialność w sztuce to nie tylko kwestia mieszania technik, tworzyw, materiałów, ale zjawisko, które wyrывa z utartego toru myślenia i klasyfikacji. Zarazem pokazuje ono, że nowe relacje nie tylko mogą pojawić się pomiędzy przedmiotami czy już istniejącymi mediami, ale także pomiędzy koncepcjami, teoriami, instytucjami itd., co w rezultacie powoduje pytania natury filozoficznej, a może także politycznej. Jak słusznie zauważył Themerson, otwartość dzieła, które w swej strukturze zawiera hybrydalne połączenia różnych obszarów, np. malarstwa i gazety czy poezji i malarstwa, to dopiero początek zaburzenia „utartego szlaku”, który dostrzega on w sferze poznawczej. Themerson mówi o połączeniu przedmiotów, które na zasadzie metonimii reprezentują większe całości (bilet i towarzystwo kolejowe), ale obecne eksperymenty artystów, wkraczające w obszar genów albo sztucznej inteligencji, nie dotyczą problemu reprezentacji, a raczej są przejawem gestów artysty, które mają skutki w realnym życiu. Jeżeli możemy połączyć parasol czy krzesło z obrazem (Rauschenberg, Kantor), zdjęcie z rzeźbą (Szapocznikow) i rzeźbę z wideo (Nam June Paik), to dlaczego nie zapytać o możliwość połączenia tego, co biologiczne i tego co społeczne, albo tego co symboliczne i cielesne (*body art*). Tego rodzaju proces przewidywał Higgins, wskazując raczej na polityczne konsekwencje łączenia różnych środków i mediów. Uważał, że wszelkie podziały i klasyfikacje wiążą się z ideologią i wspierają społeczeństwo klasowe. Wierzył, że intermedia stanowią model kulturowy prowadzący w stronę społeczeństwa demokratycznego.

²⁵ S. Themerson cyt. za: katalog *Kurt Schwitters*, red. M. Bauer, A. Wesołek, Łódź 2003, s. 8.

A few remarks about intermedia in the context of Dick Higgins' theory

Abstract

The article discusses "intermedia" – a concept that was introduced in 1960s by an American artist and theoretician Dick Higgins. The term covered hybrid phenomena in art such as sound sculpture, visual poetry, or a happening. The author of the article presents selected intermedial artistic strategies such as combining the space of the artist, composition, and the recipient; crossing the borders between different disciplines, genres or between art and the non-artistic sphere.

Nota o autorze

Dr Mirosława Moszkowicz, adiunkt w Katedrze Edukacji Artystycznej i Teorii Sztuki Uniwersytetu Pedagogicznego w Krakowie. Jej zainteresowania naukowe dotyczą badań w zakresie teorii sztuki najnowszej, kultury wizualnej, performatyki, edukacji artystycznej.

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia de Arte et Educatione VIII (2013)

Marta Anna Raczek-Karcz

Intermedia, multimedia, czyli tam i z powrotem – analiza wybranych aspektów grafiki współczesnej

Pojęcie „intermedium” i nierozzerwalnie z nim związanej intermedialności było odpowiedzią na realnie istniejącą i wymagającą doraźnego rozwiązania sytuację artystyczną, która pojawiła się pod koniec lat 60. XX wieku. Dick Higgins poszukiwał właściwych słów do opisanie sztuki, która powstawała wokół niego i którą sam tworzył. Termin zrodził się z potrzeby nazwania zjawisk, które wymykały się istniejącej nomenklaturze i obowiązującym definicjom.

Kilka dziesięcioleci później, po przełomie cyfrowym, terminy „intermedium” i „intermedialność” nabrały nowego znaczenia, ewoluując od opisywania trwałych form połączenia pomiędzy autonomicznymi dotąd mediami, z których powstawała nowa jakość, do hybrydowego ich zestawienia, którego nadrzędną cechą stała się potencjalność zaistnienia nieustannie aktualizującego się dzieła.

Intermedialność stała się w ostatnim dziesięcioleciu słowem-wytrychem, po który sięgano chętnie, aby unowocześnić status tradycyjnych technik, umieścić je w bardziej aktualnym, ponowoczesnym kontekście. Termin pojawił się dotychczas w obrębie sztuk graficznych jako symbol – nobilitującej jakoby tradycyjne techniki – fuzji tych ostatnich z technologią cyfrową. Wbrew temu coraz powszechniejszemu trendowi chciałabym w niniejszym tekście wykazać, że już od dawna intermedialność była cechą grafiki warsztatowej w stopniu, jaki nigdy nie stał się udziałem innych mediów i gatunków artystycznych.

Jak dowodzi Ryszard W. Kluszczyński, najważniejszym przełomem, jaki dokonał się w obrębie intermediów po pojawieniu się technologii cyfrowych, była zmiana charakteru intermedialnego połączenia, zmierzająca ku dyspozycyjności i potencjalności mogącego zaistnieć związku, nie zaś trwałego i ostatecznego powiązania ze sobą odrębnych mediów. Cechą nowych intermediów jest ich nieostateczność, a także charakteryzująca je zdolność do łączenia się z każdym praktycznie medium sztuki¹. Coraz częściej w obrębie Akademii Sztuk Pięknych i wydziałów artystycznych

¹ Por. R.W. Kluszczyński, *Sztuka interaktywna. Od dzieła-instrumentu do interaktywnego spektaklu*, Warszawa 2010.

uczelnii wyższych powstają odrębne kierunki i pracownie opatrzone hasłem „intermedia”. Najczęściej przedmiotem zainteresowania twórczących je artystów i studentów je wybierających jest szeroko pojęta i na rozmaite sposoby realizowana sztuka filmowa, powiązana z działaniami o charakterze *happenersko-performatywnymi* lub instalacyjno-dźwiękowymi. W działaniach intermedialnych, nawet jeśli powstają w ramach pracowni przypisanych do wydziałów grafiki, rzadko można odnaleźć te o rzeczywiście graficznym charakterze. Nie chodzi przy tym jedynie o niemal całkowity brak zastosowania w powstających dziełach klasycznych technik graficznych, lecz przede wszystkim o nieobecność w nich graficznego myślenia. Wiąże się ono – skrótowo rzecz ujmując – z cechami, takimi jak: ślad graficzny przejawiający się w liniach tworzących formy i ściśle powiązany z użytym narzędziem, a także materiałem, z którego stworzona zostaje matryca i metodą jej uzyskiwania; warstwowość struktury pola przedstawieniowego; współistnienie kolejnych faz procesu kreacji; nieustanna praca z wybranym motywem multiplikowanym, przeskalowywanym oraz na różne sposoby transponowanym i transformowanym.

Skoro zatem intermedialność grafiki niekoniecznie sytuuje się tam, gdzie się jej dziś najczęściej upatruje, warto postawić pytanie, w jaki sposób można współcześnie opisać intermedialną grafikę, nie tracąc z oczu odrębnych cech dyscypliny. Zadanie to może się wydać bezużyteczne czy wręcz nieuzasadnione w obliczu coraz bardziej hybrydowej gatunkowości współczesnej sztuki. Jestem jednak przekonana, że warto zadać sobie ten trud intelektualny, gdyż rozmywanie kryteriów kategoryzacji niekoniecznie jest najlepszym, a z całą pewnością nie jedynym, sposobem opisu współczesnych działań twórczych w obszarze grafiki.

Główną tezę niniejszego tekstu można sformułować w następujący sposób: intermedialność jest immanentną cechą grafiki, a rozumieć ją możemy na trzech poziomach: relacji pomiędzy matrycą i odbitką, z których każda jest nośnikiem obrazu (negatywowego lub pozytywowego), czyli odrębnym medium; sprzężenia pomiędzy różnymi technikami graficznymi użytymi do stworzenia pojedynczego dzieła graficznego, przy czym każda z technik jest tu rozumiana jako odrębne medium ze względu na odmienne procedury przygotowywania matrycy i różnice w procesie odbijania; wreszcie powiązań pomiędzy odbitką graficzną wykonaną w jednej z klasycznych technik a materiałem wizualnym lub dźwiękowym wykreowanym przy użyciu innych narzędzi/mediów.

O relacji, jaka zachodzi lub zachodzić może pomiędzy matrycą a odbitką, pisałam już w innym miejscu². Rekapitulując przedstawioną wówczas koncepcję, warto powtórzyć, że współcześnie matryca wyszła z pracownianego cienia, stając się równoprawnym z odbitką obiektem ekspozycyjnym, czasem wręcz prezentowanym zamiast owej odbitki.

² M. Raczek, *Gdy to co prymarne staje się finalne – czyli kilka refleksji nad statusem matrycy jako obiektu artystycznego*, [w:] *Obrazowanie graficzne. Teoria, praktyka, dydaktyka*, red. J. Piwowarski, Częstochowa 2011, s. 35–42.

Sprzężenie pomiędzy odmiennymi technikami jako przejaw intermedialności w grafice współczesnej jest zagadnieniem rzadko dyskutowanym. Trudno jednak nie dostrzegać faktu, że poszczególne tradycyjne techniki graficzne nie tylko różnią się od siebie nawzajem, lecz zarazem różnica ta ma charakter znaczący. Po pierwsze, procedury towarzyszące wykonaniu drzeworytu są odmienne od tych prowadzących do powstania akwaforty czy litografii. Po drugie, wybór techniki graficznej nie jest jedynie decyzją dotyczącą narzędzia, lecz ma także wartość wyboru o charakterze ontologicznym i estetycznym. W znacznym stopniu determinuje on kształt przyszłego dzieła. Wspomniana odmienność może zostać potraktowana jako punkt wyjścia do rozważań nad graficzną intermedialnością. W obrębie tego zagadnienia jest także miejsce na analizę relacji graficzno-malarskich trudnych do zignorowania wobec wzrastającego udziału dzieł wykorzystujących kolor w ogólnej sumie powstających odbitek graficznych.

W przypadku grafik, w ramach których w obrębie jednej odbitki spotykają się różne techniki, a tym samym tryby odbijania, finalne dzieło jest nośnikiem intermedialnego *image* w typie odpowiadającym definicji Dicka Higginsa. Powstająca struktura jest postrzegana jako zintegrowanie różnych technik graficznych, stanowiących nieodzowny element całości i w pełni dostępnych percepcji widza, pod warunkiem, rzecz jasna, posiadania przez niego odpowiednich kompetencji. Prace wykonane tą metodą określane są najczęściej mianem techniki mieszanej lub techniki własnej. Szczególnie użycie terminu technika mieszana – posiadającego w języku angielskim odpowiednik w postaci *mixed-media* – kieruje uwagę na zagadnienie intermedialności. Uważa się bowiem, że określenie użyte przez Higginsa oznaczało ewolucję techniki mieszanej ku maksymalnej integralności mediów wykorzystanych przy tworzeniu niejednorodnego ontologicznie dzieła.

W przypadku prac wykonanych techniką mieszaną mamy do czynienia z nową jakością estetyczną i znaczeniową, której źródłem nie są cechy poszczególnych mediów użytych do jego wykonania, lecz znaczenia rodzące się na styku tych mediów, unieważniające całkowicie lub jedynie częściowo ich dotychczasowy charakter. Fotografia wykorzystana w procesie tworzenia serigrafii przestaje być fotografią, a staje się częścią wieloznaczonej struktury obrazowej, zyskując nowy wymiar znaczeniowy. Podobna sytuacja zachodzi w przypadku użycia w obrębie jednej pracy technik metalowych w połączeniu z linorytem, drzeworytem lub litografią. Liczba możliwych kombinacji, także tych będących wynikiem wykorzystania niestandardowych matryc, np. gipsowej, jest w przypadku technik mieszanych w zasadzie nieograniczona. Gra odbywająca się pomiędzy poszczególnymi typami odbijania staje się nierozzerwalną częścią procesu tworzenia znaczeń, którego podstawą nie jest już tylko sama obrazowa zawartość odbitki, lecz także jej międzymedialny status. Kategoriami, których należałoby użyć w procesie analizy tak stworzonych dzieł, są: palimpsest i hiperwarstwowość.

Pierwszy z terminów nie wymaga szczegółowego wyjaśnienia, gdyż jest mocno osadzony w rozważaniach teoretycznych dotyczących kultury współczesnej. Należy

jednak podkreślić, że w przypadku prezentowanych rozważań odnosi się on do nakładania się na siebie nie tyle różnych obrazów, ile raczej różnych technik graficznych. W przypadku drugiego z terminów niezbędne są precyzyjne wyjaśnienia, jak słowo to może być rozumiane w refleksji nad grafiką.

Odwołując się do hipertekstualności – terminu, nawiązującego do klasycznych rozważań Teda Nelsona z lat 60. XX wieku, oznaczającego takie rozgałęzienie komunikatów, które stwarza możliwość ich prezentacji na wielu rozmaitych płaszczyznach jednocześnie, hiperwarstwowość możemy rozumieć jako określenie opisujące przedstawianie różnych płaszczyzn komunikatu jednocześnie. Widz obcujący z odbitką wykonaną przy użyciu kilku różnych warsztatowo matryc ma do czynienia z grą, która odbywa się pomiędzy nimi, a jej rezultatem jest zarówno palimpsestowość, jak i polifoniczność całej struktury formalno-znaczeniowej *imago*.

Przykładem takiego dzieła mogą być prace Marcina Surzyckiego wykonane przy użyciu matryc piaskowych, nakładanych na pierwszą warstwę wykonaną za pomocą szablonu w cyklach z lat 90. XX wieku. Zastosowana technika nie tylko uwidacznia różnorodność matrycową, w tym przypadku dosłownie i w przenośni namacalną, lecz także ujawnia niejednorodny medialnie status odbitki, która sytuuje się na pograniczu grafiki i obiektu rzeźbiarskiego. W przypadku wspomnianych grafik szablonowe tło dodatkowo podkreśla trójwymiarowość partii powstałych przy użyciu matryc piaskowych. Odbywa się tu nieustanna gra pomiędzy fakturami, drukiem płaskim i reliefową matrycą. Odbitka nabiera cech taktylnych, toteż trudno się oprzeć chęci dotknięcia kolejnych wydruków. Ich trójwymiarowość nie jest wirtualna, lecz aktualna.

Trzeci aspekt intermedialności w grafice związany jest z układami powstającymi z zestawienia klasycznych odbitek graficznych z materiałem stworzonym w innych mediach, najczęściej filmowym i audialnym. Nim jednak przejdę do analizy konkretnych realizacji artystycznych mieszających się w tym typie, przyjrzyjmy się przemianie, jaka nastąpiła w definiowaniu jeszcze jednego kluczowego dla hybrydowej sztuki nowych czasów terminu – koncepcji multimediiów.

Samo pojęcie zostało wprowadzone do języka sztuki w 1965 roku przez Bobby'ego Goldsteina w celu opisanego struktury jego teatralno-muzyczno-laserowego show zatytułowanego *LightWorks* zrealizowanego dla przyjaciół podczas sylwestrowego przyjęcia. Goldsteinowską koncepcję multimediiów charakteryzowało luźne powiązanie składników, które w obrębie realizacji zbudowanej z dźwięków, świateł, slajdów, filmów i samej przestrzeni zachowywały swoją autonomię. Po przełomie cyfrowym autonomia ta została przekształcona w trwały układ zintegrowanych składników. Najlepszym dowodem przemiany, jaka zaszła w zakresie rozumienia tego pojęcia, może być stoisko sklepowe opatrzone hasłem „Multimedia” znajdujące się w każdym polskim EMPIK-u. Odnajdziemy na nim przede wszystkim rozmaite gry komputerowe, które łączą grafikę statyczną z filmem animowanym i dźwiękiem. Gra wideo jest znakomitym przykładem cyfrowego dzieła multimedialnego, którego poszczególne elementy stały się niemożliwe do wyodrębnienia z koherentnej całości.

W ten sposób przełom cyfrowy zapewnił multimedialnej strukturze trwałość, jednocześnie wprowadzając większą płynność w obszar intermediów. W miejsce agregatu – czyli luźnego i tymczasowego połączenia różnych mediów, proponując wielomedialny ściśle zintegrowany produkt. W ramach multimediiów heterogeniczność zamieniła się miejscami z homogenicznością, podczas gdy w obrębie intermediów zaszła relacja odwrotna. Zaproponowane poniżej przykłady dzieł znakomicie ilustrują to współczesne rozumienie obu przywoływanych terminów.

W przypadku twórczości belgijskiej graficzki Ingrid Ledent punktem wyjścia jest zawsze pojedynczy motyw – twarz, oko, powierzchnia skóry, sylwetka artystki, a preferowaną techniką – litografia. Od kilku już lat artystka nie poprzestaje na wykonaniu odbitek w tej klasycznej technice, lecz uzupełnia grafikę elementami zaczerpniętymi z innych mediów: projekcją filmową, instalacją, obiektem, a ostatnio także dźwiękiem. Połączenie pomiędzy poszczególnymi elementami budującymi całość przekazu artystycznego nie ma trwałego charakteru. Cechuje je możliwość różnych zestawień, większa lub mniejsza ich liczba, w zależności od doraźnej decyzji artystki. Użyte przez nią media zachowują swoją odrębność. W jej pracach nie następuje takie zespolenie międzymedialne, jak np. w *Pejzażach audiowizualnych* Jana Dybały, w których dźwięk jest nierozzerwalnie połączony z warstwą wizualną i niemożliwy do odseparowania, tworząc samoprzekształcającą się audiowizualną strukturę. Zestawieniom proponowanym przez Ingrid Ledent tym bliżej do starszej definicji multimediiów, zaproponowanej w 1965 roku przez Bobby'ego Goldsteina, kładącej nacisk na luźne połączenie odrębnych medialnie składowych dzieła, im dalej sytuują się one od Higginsowskiej koncepcji intermediów. Uwzględniając powyższe uwagi, można stwierdzić, że w przypadku najnowszej twórczości Ingrid Ledent mamy do czynienia z nową postacią intermedialności. Stanowiąca podstawę wszystkich instalacji artystki odbitka litograficzna, tworzona za pomocą „contra-presse” – prasy offsetowej do druków próbnych – funkcjonuje na prawach autonomicznego dzieła, które – będąc centrum rozbudowanej struktury znaczeniowej – uzupełnione zostaje elementami zrealizowanymi w innych mediach. Przykładami takich instalacji są zarówno litografie należące do cyklu *Samopotwierdzający się czyn I i II*, nagrodzone Grand Prix w 2006 roku na Międzynarodowym Triennale Grafiki w Krakowie, jak i najnowsza realizacja *Whirl in Time (Wir w czasie / Zawierowania czasu)* pokazywana w ramach wystawy „Od grafiki warsztatowej do mediów cyfrowych” odbywającej się w Galerii Pryzmat w Krakowie.

W tej ostatniej pracy artystka zestawia ze sobą odbitkę litograficzną połączoną z wydrukiem cyfrowym z następującymi elementami: drewnianymi klockami, na które naklejone zostały odbitki litograficzne, projekcją filmową oraz dźwiękiem. Całość tworzy instalację, której nadrzędną cechą jest przepływ i potencjalność połączeń. Odbiorca może, lecz nie musi, sięgnąć po słuchawki, z których dobiegają dźwięki, może, lecz nie musi, odbierać propozycję artystki jako całość, tworząc połączenia pomiędzy rozproszonymi drewnienkami i zawieszoną na ścianie grafiką. Wszystko tu jest tymczasowe, chwilowo zestawione, możliwe do rozmieszczenia

w odmienny sposób, a każda zmiana kontekstu prezentowania pracy prowadzić może do przekształcenia generowanych przez nią znaczeń. Wybrany przez Ingrid Ledent sposób zestawiania poszczególnych elementów instalacji znakomicie koresponduje z ideą „czasowego wiru” – zjawiska podkreślającego przepływ i nietrwałość struktur czasu.

Proponowana w niniejszym tekście interpretacja i klasyfikacja intermedialności obecnej w grafice współczesnej ma charakter roboczy. To zaledwie próba podjęcia refleksji nad dynamicznie zmieniającą się strukturą współczesnej grafiki, związaną zarówno z indywidualnymi poszukiwaniami artystów, jak i z ogólną tendencją obecną w kulturze, w ramach której to co potencjalne i płynne zyskuje na znaczeniu, przesuując na drugi plan trwałość poszczególnych kategorii i spójność ontologiczną prac. Warto przy tym zauważyć, że pomimo wielu migracji poza obszar grafiki, ku przestrzeniom międzymedialnym opartym na cyfrowości, powstaje równie wiele prac i działań graficznych, które zachowując immanentne dla grafiki cechy, otwierając się na nowe możliwości kształtowania obrazu, który – co warto podkreślić – pozostaje analogowy, kreują nową jakość charakteryzującą się palimpsestową, polisemiczną i hiperwarstwową strukturą.

Intermedia, multimedia or there and back again – the analysis of selected aspects of the contemporary graphics

Abstract

The article discusses the status of intermediality in the graphic arts. The notion of intermediality and intermedia is currently one of the most frequent terms used in reference to the artistic activity and its employment causes that the analysed artworks seem to gain a higher artistic status. The article points to the permanent presence of intermedial practices in the field of graphic arts, treating intermediality as an immanent feature of contemporary graphics. The paper also introduces two terms: palimpsest and hyperlayering which, according to the author, might contribute to describing contemporary graphic art in a more precise way.

Nota o autorze

Dr Marta Anna Raczek-Karcz (ur. w 1979 r.), absolwentka historii sztuki (UJ) i filmoznawstwa (UJ), doktor nauk humanistycznych w zakresie nauk o sztuce, krytyczka i teoretyczka sztuki, niezależna kuratorka. Adiunkt na Wydziale Nauk Humanistycznych Krakowskiej Akademii im. A. Frycza Modrzewskiego w Krakowie, współpracuje z Wydziałem Sztuki Uniwersytetu Pedagogicznego w Krakowie i Wydziałem Grafiki Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. Prezes Stowarzyszenia Międzynarodowe Triennale Grafiki w Krakowie. Skarbnik Krakowskiego Oddziału Polskiego Towarzystwa Kulturoznawczego. Kuratorka ponad dwudziestu wystaw indywidualnych i zbiorowych artystów polskich i zagranicznych zrealizowanych w prestiżowych instytucjach sztuki, m.in. w Biurze Wystaw Artystycznych w Katowicach, Górnośląskim Centrum Kultury w Katowicach, Kloster Bentlage w Rheine (Niemcy), Galerii Container w Rzymie (Włochy), Anaid Art Gallery w Bukareszcie. Teksty z zakresu krytyki sztuki publikowała w „Exit. Nowa Sztuka w Polsce”, „Obiegu”, „Odrze”, „Opcjach”, „Arteonie”, „Dekadzie Literackiej”, „Zadrze” i „Sztuka.pl”. Jest autorką tekstów do katalogów wystaw oraz opracowań teoretycznych poświęconych zagadnieniom sztuki współczesnej, filmu i nowych mediów.

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia de Arte et Educatione VIII (2013)

Rafał Solewski

Nowe media, poetyka, tożsamość i metafizyka.

Wspomnienie badawcze¹

Jeszcze jako student teatrologii (a właściwie bardziej erudycyjnej polonistyki) i pod wpływem teoretycznych zajęć na tym kierunku za wyznacznik sztuki zacząłem uznawać dominację funkcji estetycznej w dziele. Najbliższa stała mi się strukturalna analiza funkcji wypowiedzi Romana Jakobsona, dzięki której odróżnić można było np. to, że w reklamie najważniejsza jest funkcja informacyjno-poznawcza (o danym produkcie) oraz impresywna (nakłaniająca do zakupu produktu), albo to, że wyrażanie uczuć (funkcja ekspresywna) wcale nie musi mieć wartości estetycznej, kiedy natomiast najważniejsza (choć niekoniecznie jedyna) staje się właśnie funkcja poetycka (estetyczna), wtedy mamy do czynienia ze sztuką.

Co to jednak jest estetyka? Nauka o pięknie. Czym zaś jest piękno? W związku z wyznawanym przez mnie idealistycznym światopoglądem uważałem zawsze, że piękno jest obiektywne. Nie chodziło mi jednak o doktrynalne panowanie kategorii harmonii, proporcji, symetrii czy nawet odpowiedniości. Bliższa stała mi się Kantowska teza, że doświadczenie piękna zachodzi dzięki grze rozumu i wyobraźni. I choć ta jest subiektywna, to jednak piękno, które ją wywołuje, narzuca się powszechnie, w czym dopatrywałem się metafizyki.

Przyjmując taką definicję sztuki i piękna, stanąłem ostatecznie przed wyzwaniem: jak oto sztuka współczesna jest sztuką spełniającą przyjęty przeze mnie wyznacznik dominowania funkcji estetycznej i gdzie w sztuce tej jest piękno. Obserwowanie prac prezentowanych na wystawach w Kassel, Frankfurtu, Monachium, Wenecji, później także dostępnych w Internecie fragmentów dzieł artystów wskazywanych w książkach, np. Grzegorza Dziamskiego czy Ryszarda Klusz-

¹ Tekst przedstawiony był jako referat na konferencji „Multi: media/forma/język”, Wydział Sztuki UP w Krakowie, 26 X 2010 r. Zawiera fragmenty interpretacji publikowane przez autora w: *Synteza i wypowiedź. Poezja i filozofia w sztukach wizualnych na przełomie XX i XXI wieku*, Kraków 2007 oraz w: *Metafizyka i synteza w sztuce współczesnej. Na przykładzie interpretacji dzieł Boba Wilsona, Billa Violi i Jamesa Turella*, „Estetyka i Krytyka” 2011, nr 20, s. 167–178.

czyńskiego, wreszcie ich analiza, pozwoliły na dopatrywanie się lokalizacji poszukiwanego wyznacznika sztuki.

Na wystawach wciąż, oczywiście, pojawiało się tradycyjne malarstwo (wydaje się zresztą, że dziś coraz bardziej powracające do łask) czy rzeźba, moim metodom obserwacyjnym szczególnie poddawały się jednak instalacje, w tym, oczywiście, instalacje wideo. W ten sposób znalazłem się w obszarze Nowych Mediów. Z czasem, w rezultacie osobnych badań, uznałem, że to dziedzina, która wykształciła się w rezultacie eksperymentów wywołanych rewolucją przemysłową (np. kontrolowanych reakcji chemicznych i wykorzystywania zjawisk fizycznych: drgań powietrza, promieniowania, powstawania prądu elektrycznego, działania fal elektromagnetycznych, działania impulsu elektromagnetycznego) w sferze: zapisu, transmisji i transformacji dźwięku i obrazu. Jak się miało okazać, właśnie natura tych eksperymentów niezwykle często bywa przedmiotem artystycznych wypowiedzi w sztuce wideo, przez co jakby mówi ona sama o sobie. Także przez taką autoteliczną są to artystyczne instalacje wideo. Nie służą bowiem tylko celom, którym zapis, transmisja i transformacja obrazu i dźwięku w masowym mniemaniu oczywiście służą (czyli przekazywaniu informacji i rozrywce). Cały ów dyspozytyw (czyli „mechanizmy, procesy «zarówno techniczne, jak i psychiczne» ich aranżacje oraz konteksty składające się wspólnie na sytuację projekcji i percepcji”)² zmodyfikowany zostaje tak, aby wywoływać specyficzną refleksję, np. o sobie samym, o filmie, o wideo, o percepcji, zmysłach...

To spełnia zatem również definicję artystycznej instalacji w ogóle, jako rezultatu instalowania, a więc umieszczania czy też ustawiania czegoś w sposób nadający się do użycia lub wykorzystania, lecz w celu, który – inaczej niż w codzienności – nie jest oczywiście znany³.

Nie tylko jednak spełnianie definicji instalacji, autotelicznosc, tak wyczerpująco analizowana przez Kluszczyńskiego, czy też immersyjność dzieła przenikającego i zamykającego w sobie widza za sprawą pieczołowicie dopracowanych warunków percepcji, czy nawet wymagająca psychofizycznego zaangażowania interaktywność stanowią o artystyczności instalacji wideo.

Poznanie bowiem takich prac spotkało się z moimi poszukiwaniami lokalizacji dominującej funkcji estetycznej, zdeterminowanymi przez narzędzia historia sztuki i teoretyka literatury, który ma ambicje estetyczno-filozoficzne. Dlatego dopatrywałem się rytmicznego porządku, ale i wzniosłej monotonii w montażu na

² R.W. Kluszczyński, *Film – wideo – multimedia. Sztuka ruchomego obrazu w erze elektronicznej*, Kraków 2002, s. 19 (przypis 4). O metasztuce, autotelicznosci i powiazanym z tym „filmie strukturalnym” por. s. 50, 59, 203 i w wielu miejscach. Por. też tegoż, *Wprowadzenie do problematyki sztuki wideo*, [w:] *Nowe media w komunikacji społecznej w XX wieku. Antologia*, red. M. Hopfinger, Warszawa 2005, s. 333–334. Również T. Goban-Klas, *Zarys historii i rozwoju mediów*, Kraków 2001, s. 6–30 i w wielu miejscach.

³ Por. G. Dziamski, *Sztuka u progu XXI wieku*, Poznań 2002, s. 175.

zasadzie pętli (nieustającego powtarzania tego samego zapisu), bardzo popularnych choćby u Mirosława Bałki. Również podniosłego monumentalizmu bardzo powolnego, niemal statycznego ruchu, np. u Billa Viola. Ekspresyjnej intensywności akustyki i obrazu u Bruce'a Naumana, manierystycznej kompozycji asymetrycznego i barwnie kontrastowego kadru, np. u Joan Jonas czy Su-Mei Tse. Wreszcie odkrywaniem napięcia pomiędzy dyskursem ikonicznym (obrazowym) a werbalnym (słownym), w którym według Andrzeja Gwoźdźcia kryje się szczególnie estetyka filmu⁴.

I choć często nie tylko słowo (czasami słowo w ogóle nie), ale sam dźwięk (muzyka, naturalne odgłosy) stawały się częścią estetycznej dialektyki, a np. właśnie sama muzyka niekiedy stanowiła wzorzec organizacji obrazowego dyskursu (jak u Roberta Cahena), zwłaszcza jednak to, co dzieje się w obszarze słowa, zwróciło moją uwagę. Nie chodzi przy tym tylko o prostą inspirację literaturą. Choć niezwykle popularną (np. Homer i Hilda Doolittle u Joan Jonas, Johana Spirri u Su-mei Tse, bracia Grimm u Stana Douglasa, poezja św. Jana od Krzyżą i Birago Diopa u Billa Viola, Shahrnouch Parsipour u Shirin Neshat, Szekspir u Mirosława Rogali, James Jones u Jany Sterbak). Także nie tylko o rolę narracyjnie zwykle podawanego tekstu „spoza kadru” jak u Eiji-Liisy Ahtily czy Emanuelle Antille, monologów „gadających głów” wyróżniających się aktorsko-ekspresyjną mimiką u Naumana czy bardziej realnym zaangażowaniem u Krzysztofa Wodiczki. Ani nawet o strukturalne eksperymenty wizualno-językowe, w których np. dany kadr odpowiada pojedynczemu słowu (jak u Gary Hilla).

Chodzi tu raczej o sztukę werbalnej interpretacji, czyli rozumienia i myślenia, które w wypadku człowieka jest przede wszystkim werbalne. Okazuje się bowiem, że choć instalacje wideo nie są filmami i nie oferują długich narracji, linearnie rozwijających się w ciągu przyczynowo-skutkowym, tradycyjnie wyróżnianych fabuł i akcji, czy nawet ekranizacji epiki, ale są krótsze, syntetyczne, selektywnie operujące sugestywnymi kadrami-obrazami i znakami, to jednak pozostają one wypowiedziami czytelnymi w werbalnej interpretacji.

Dzięki niej odkryć można kolejne i najważniejsze może miejsce lokalizacji dominującej funkcji estetycznej, wynikającej z obecności tradycyjnych zabiegów opisywanych przez poetyki (rozumiane nie jako podręczniki pisania wierszy, ale raczej jako teorie literackie). Wydaje się, że najbardziej narzuca się tu wykorzystywanie różnych rodzajów narracji, symboli, metafor i stylizacji.

W *Volcano Saga* Joan Jonas (1985) Tilda Swinton, siedząc lub unosząc się na tle gejzeru i strumienia wody, opowiada swoje sny mężczyźnie, który interpretuje pojawiające się w nich symbole (np. utraconego przystrojenia głowy czy pierścienia), wieszcząc, zgodnie z wzorem z islandzkiego mitu, przyszłą utratę czterech mężów. Zarazem w całej instalacji wciąż, niczym właśnie we śnie, pojawiają się wśród

⁴ Por. A. Gwoźdź, *Kultura, komunikacja, film. O tekście filmowym*, Kraków 1992, s. 78–94.

islandzkich krajobrazów różne zwierzęta, obrazy z amerykańskiej współczesności, duchy. Towarzyszą im również wielorakie dźwięki o zróżnicowanych natężeniach i barwach, przy czym najczęstsze są, jakby w tle, szum wiatru i wody. Stylizacja oniryczna, w dość oczywisty sposób łącząca się w surrealistyczno-Freudowską, poważnie groteskową wizję, połączona z inspirującą formą mitu, przełamana jest jednocześnie symboliką gejzeru, okazującego się również swego rodzaju modelem ikonicznej narracji. Obrazy narastająco wzbierają, unoszą się, wypływają na powierzchnię – niczym symbole wydobywane z podświadomości we śnie.

Podobnie ikoniczno-werbalną, senno-szaloną opowieścią jest bardziej już współcześnie *House* (2002) Eijy-Liisy Ahtily, wspomniany wcześniej ze względu na podawanie tekstu „spoza ekranu”, w którym ostatecznie narratorka okazuje się chorą cierpiącą na psychozę.

Grupa zaś osób, która w *Angles Camp* Emanuelle Antille (2003) w sytuacji oderwania od cywilizacji buduje własną społeczność w naturalnym otoczeniu, przechodząc od entuzjazmu do wzajemnej agresji, przedstawiona jest z towarzyszeniem słów opowiadającego anioła, ale i jako narracja pokazywana obrazami⁵.

Stałe dla epiki sytuacje fabularne to tutaj wyprawa i przybycie, osiedlanie się, odejście, uszkodzenie, naruszenie zakazu. Przy tym różne postacie wchodzą dokładnie w elementy fabularnego szkieletu, tylko zmieniają funkcje – raz ten jest protagonistą, a tamten antagonistą, później wymieniają się rolami. Zmieniają się perspektywy, z których opowiada narrator obecny w obserwowaniu i ścieżce dźwiękowej. Wchodzenie różnych postaci w funkcje aktanta (determinujące też modyfikacje perspektywy narracyjnej) przynosi estetyczne doznanie zaskoczenia, tajemniczości, a zarazem zadaje pytanie o zasadę poczucia tożsamości.

Przy tym łącząc kronikę wydarzeń z pamiętnikowym komentarzem, artystka stworzyła narrację bliską konwencji sagi z wykorzystaniem literackiego *toposu* Robinsona, wprowadziła symbolikę Raju i idylli, przywołała bukoliczne tradycje Teokryta i Wergiliusza, a w końcu odwołała się do motywu (znów topicznego) upadłych aniołów, nadając pracy charakteru paraboli – pouczającej przypowieści.

W Jany Sterbak *From Here to There* (Biennale w Wenecji, 2003) ikonicznym narratorem jest pies biegnący wzdłuż rzeki z jednego do drugiego miasta (co zostało zarejestrowane przez zainstalowane na głowie teriera miniaturowe kamerę i mikrofon)⁶. To naturalistyczna nowelka, z kilkoma tylko zwrotami akcji powodowanymi przez przeszkody napotkane przez psa, pozostawiająca narracyjną niejasność właściwą mowie pozornie zależnej. Pojawia się na przykład sytuacja, która w słowach wygląda tak: „Terier wciąż idzie po śniegu. O, jakieś zwierzę! Zagradza

⁵ Por. np. *Emanuelle Antille, Angels Camp/First Songs*, [w:] *Distributed Art Publishers Inc. Catalogue*, <http://www.artbook.com/907538064x.html> [dostęp 27.01.2007] oraz *Emanuelle Antille, Angel's Camp*, [w:] *Exhibition Archive, Site Gallery*, [http://www.sitegallery.org/exhibitions/view.php?id=17Angels Camp – First Songs](http://www.sitegallery.org/exhibitions/view.php?id=17Angels%20Camp%20-%20First%20Songs) [dostęp 27.12.2006].

⁶ Por. G. Godmer, *From Here to There*, <http://www.labiennale.org/en/visualarts/pavilions/participants/canada.html> [dostęp 31.10.2003].

mi drogę. Nastroszyło się i syczy. Groźne. Jak go obejść? Pies wycofuje się i zmienia drogę”. Ostatnie zdanie myśli już wszechwiedzący narrator trzecioosobowy mimo dominującego widzenia świata z pierwszoosobowego punktu widzenia psa.

Metaforyczne „spozręgane spojrzenie” staje się „pojowanym dążeniem”, a za tym próbą rozumienia Innego – inaczej doświadczanego. Techniczna przewaga instalacji wideo pozwala tutaj bardzo wyraźnie pokazać i wykorzystać postać narratora oraz zastanawiać się nad jego podmiotowością i relacjami z autorem i z bohaterem ikoniczno-dźwiękowej opowieści.

W *Echu* – pracy nagrodzonej Grand Prix na 50. Biennale w Wenecji, Su-Mei Tse z Luksemburga przedstawiła kobiecą postać w jaskrawoczerwonej sukni, usadowioną na jednolitym, soczyście zielonym trawniku płaskowyżu, na tle sinoniebieskiej skalnej ściany, grającą na wiolonczeli w taki sposób, że po odjęciu smyczka od strun dźwięk wciąż wibrował, odbity od skalnej ściany.

Narracyjność przedstawiająca opiera się tutaj właściwie na transformacji kadru, akcja jest minimalna (to ruchy smyczka i brzmienie dźwięku). Brak narracyjności budowanej przez linerne dodawanie kadrów i fragmentów tekstów jest typowy dla instalacji wideo (opisywane wcześniej byłyby pewnie przykładami jej „kinematyzacji”).

Jednocześnie narracyjność w instalacjach bywa jednak popularna – jak już wiemy – a więc brak (czy „karłowata” obecność) opowiadającego, a w ten sposób decydującego (przynajmniej o tym, o czym decyduje się opowiadać) narratora, jest znaczący. Także w tej instalacji – ponieważ dotyczy ona między innymi problemu woli i tego, w jaki sposób jest ona częścią działań człowieka. Czy powoduje jego akty? Czy tylko akty nazywamy z użyciem tego pojęcia? Kto działa i kto decyduje? Czy ja? Podmiot? Brakuje go wszak tutaj w funkcji narratora...

Wobec słabości narracji budowanej na sposób werbalno-opowiadający za organizację ikonicznego tekstu odpowiadają poetyckie figury. Su-Mei Tse zestawiała rzeczy i zjawiska w pytania o bycie i czas, o piękno i jego źródło, o działanie, woltaryzm–determinizm. Jednocześnie tytuł całości wypowiedzi [*E:r*] *conditionné* zawierał w sobie zestawienie francuskojęzycznych oznaczeń powietrza, ery, powierzchni, podłogi, lądowiska, wyrzutni, wskazówek kompasu. Muzyka metonimicznie przyległa sztuce i pięknu trwała w naturalnym porządku czasu i przestrzeni, rządzącym się własną wolą, która jedynie może udzielać elementów owego porządku człowiekowi, aby ten nabierał poczucia, że apriorycznie je posiada i poprzez nie ujmuje świat. Wypowiedź Su-Mei Tse dawała się usyntetyzować w poetycką metaforę „brzmienia woli” (nb. inspiracją pracy były m.in. powieść dla dzieci i musical *The Sound of Music*), a zarazem wskazywała na proces pojmovania roli zmysłów w doświadczaniu świata jako element dojrzewiania tożsamości.

Manipulacje wokół narracyjności ukazują, że metafory pozwalają poza nią wykraczać, nie naruszając waloru „poetyckości” dzieła-wypowiedzi. Formalnie jakby „krótsze”, są nie tylko wykorzystywane w obrębie narracji, ale bywają również podstawą konstrukcyjnej struktury, ukazując przy okazji możliwe różnice między poetyckimi tropami.

W *In the Land of the Elevator Girls* (1989) Steiny i Woody'ego Vasulków „windziarka”, która w japońskich domach towarowych informuje często o handlowej ofercie danego piętra, zaprasza do windy. Rozsuwające się drzwi kabiny otwierają jednak widoki tokijskiej urbanistyki, krajobrazów Japonii czy scen związanych z japońską kulturą. Żartobliwie zaskakująca oferta metaforycznie zderza motywy wrót (Sezamu, Hadesu – ale z urodziwym Charonem, kosmicznej służby w stylizacji sci-fi, czarodziejskiej szafy kryjącej Narnię – wszak i szafa, i winda to rodzaje pudeł-kabin, przejścia, podróży, „odjazdu”, wysokiej technologii, perfekcyjnej miniaturyzacji, ale i napastliwej komercji). Kiedy zatem otwierają się drzwi, doświadczamy może kolokwialnie „japońskiego odjazdu”, który niebezpieczny w swej intensywności ostrożnie, zaciekawiająco, ale i rytmicznie (drzwi co chwilę otwierają się i zamykają) dawkowany jest w minimalnych porcjach, pod troskliwą opieką (Charona czy Cerbera?), przez nowocześnie i fantastycznie kryjące, odsłaniające i selekcjonujące wrota. Trochę może przypomina to, na zasadzie metaforycznego podobieństwa, stereotypowe widzenie Japonii, zderzone (zgodnie z teorią metafory Maxa Blacka) z uniwersalnymi i klasycznymi toposami.

Sama Steina Vasulka w o wiele późniejszej *Of the North* (2001) wykorzystuje arkady we wnętrzu Islandzkiej Galerii Narodowej, odbicia w winylowej wykładzinie i zapętlone projekcje filmowych obrazów Islandii – przypyłów oceanu, pulsujących gejzerów, zastygłej lawy... Powstaje wrażenie toczących się na widza kul pełnych wspomnień o przyrodzie świata dzieciństwa artystki. To dyskusja z kanadyjskim pianistą Glenem Gouldem twierdzącym, że niczego nie wyniósł z dzieciństwa na dalekiej północy. Dynamiczne, piękne, ale i groźne kule, niemal samodzielne planety, podobnie jak oszałamiające obrazy wyświetlane dwustronnie na otaczających immersyjnie widza ekranach w innej instalacji *Borealis* (1995), przywołującej z kolei fantastyczne doznania północnej zorzy polarnej, działają bardziej może na zasadzie metonimicznej przyległości. Nie tyle podobne są do przyrody Islandii, ile obrazują charakterystyczne dla mitycznej Północy – potęgę (wiatru, pulsujących żywiołów), intensywność (np. różnych temperatur), malowniczość (np. zorzy polarnej).

Zadanie transcendentnego wykraczania, a jednocześnie organizowania artystycznej wypowiedzi wokół siebie jeszcze lepiej spełniają symbole. Na przykład Bill Viola w *Ocean Without A Shore (Bezbrzeżnym oceanie)*⁷ (2007) w XVI-wiecznym renesansowym weneckim kościółku San Gallo umieścił ekrany w trzech ołtarzach. Na każdym wyłaniał się i powiększał jeden punkt. Okazywało się, że to biało-czarna ludzka postać, która bardzo wolno zbliża się do płaszczyzny ekranu, wreszcie wyciąga ręce i narusza kurtynę wodną przed nią. Przenikanie przez ścianę wody powoduje rozdzielanie jej na srebrzyście promieniste wiązki. Po przekroczeniu zaś

⁷ Por. B. Viola, *Past Exhibitions*, <http://www.billviola.com/pastexhibitions.htm>; J. Grace, *Death as Presence. Bill Viola's Ocean Without A Shore*, http://www.arts.usyd.edu.au/publications/philament/issue15_pdfs/GRACE_death%20as%20presence.pdf; P. Zawojski, *Viola i Majewski na weneckim Biennale 2007*, „artPapier” 2007, nr 19, <http://www.zawojski.com/2009/01/05/viola-i-majewski-na-weneckim-biennale-2007/> (strony www dostęp 24.07.2010).

bariery, postać, która nabrała intensywnych barw, krótko stoi, odwraca się i odchodzi tam, skąd przyszła.

Przekraczanie przemieniającej wody w ołtarzowym obrazie (też jakby w mandorli czy w glorii) ilustruje „świętych obcowanie” z katolickiego Credo, prawdy o wybraniu, nieśmiertelnej duszy, „rozlewaniu” łask, czy nawet everymanie idącym przez życie i doświadczającym „transgresywnych” przypadków. Taką interpretację zdają się potwierdzać słowa artysty o odczuwanej obecności zmarłych rodziców, „przezroczystych powierzchni, przez które powracają zmarli” czy nawet o inspiracji poematem senegalskiego XX-wiecznego pisarza Birago Diopa, opowiadającym o umarłych, którzy nie odeszli, bo są w odgłosach wody, wietrze, cieniach...⁸

Wszystkie te subtelne cytaty z religii, poezji czy malarstwa są tu jednak materia symboliki przywołującej święte miejsce, wodę, oceaniczny bezmiar, figurę i twarz człowieka oraz metaforycznych paradoksów niemal biernej aktywności kroczenia, „niepustej” pustki, zdeterminowanej wolności. Wspomagane są one przez intensywną wyrazistość barw po przekroczeniu zasłony czy monumentalność dostojnego ruchu i jednostajnego szumu wody w wysublimowanych warunkach spokoju percepcji. To wszystko pozwala też na filozoficzną myśl o istocie doznawania i „bycia”, i w świecie pełnym intensywności i różnorodności (dostarczających inspiracji), ale także „bycia” poza czasem i przestrzenią wyznaczanymi – znów jakże symboliczną – „kurtyną”.

W instalacji *Suairé* (Całun, 1997), bliskiej metafizycznej tematyce Violi, Robert Cahen także posłużył się symbolami. Wchodząc na okrągły placyk ze żwirową nawierzchnią typową dla cmentarnych alejek, widz „szurając” stopami wśród kamyczków interaktywnie uruchamiał projekcję na białej, półprzezroczystej tkaninie wiszącej pod sufitem. Bardzo powoli wyłaniała się na niej twarz. Znów odniesienia do cmentarza, śmierci i trwania w pamiętaniu wiązały się z religijnymi odniesieniami do Chusty św. Weroniki, Całunu Turyńskiego czy z monumentalnym w dostojnej powolności powrotem – zmartwychwstawaniem. Oczywiście było jednak i przypomnienie Levinasowskiej idei epifanii twarzy, w której ta wewnętrzna, zarazem prawdziwa i obnażająca Innego w sobie, właśnie objawia się, niczym na Cahenowskim całunie-ekranie.

Instalacja była również autoteliczna – powolna projekcja imitowała wywoływanie obrazu na kliszy, a może też i formowanie się portretu z prostych rysunkowych linii. Niezwykle frapujące okazywało się nacechowanie znaczeniami interaktywności. „Szuranie” w żwirze ukazywało, jak pamiętające nawiedzanie przywołuje i czyni żywym.

Ogólnie: właśnie obecna tutaj wielość skojarzeń, często odsyłających do metafizyki, jest właściwa dla symbolu. Transcendowanie przez ową wielość stanowi też o jego estetyce.

⁸ Por. *Death – An Anthology of Ancient Texts, Songs, Prayers and Stories*, ed. D. Melzter, San Francisco 1984, s. 190.

Próbowałem pokazać, że instalacje wideo są sztuką wciąż wyznaczaną przez prymat funkcji estetycznej. Jest ona widoczna m.in. w sposobie poetyckiej organizacji komunikatu. Poetyckość współgra zwykle z estetyką zmysłową, ale przede wszystkim z treścią. Nawet jeśli epicka, bo nie tylko w metaforach, ta ikoniczno-werbalna poezja jest jednak selektywna, krótka, dobitna, ale i uruchamiająca wiele znaczeń. Sprzyja doniosłym, filozoficznym i metafizycznym tematom.

Z tego powodu można uznać, że instalacje wideo mają syntetyczny charakter. Nie tylko dlatego, że łączą różne media i inspiracje (literackie, muzyczne), ale dlatego, że poetyckość łączy różne elementy w wypowiedź o doniosłym charakterze, najbardziej chyba wciąż zrozumiałą w werbalnej, słownej interpretacji. Ostatecznie zaś poetyckie piękno i doniosłość takiej syntezy dostarczają metafizycznego doświadczenia, w którym rozpoznajemy własną tożsamość.

New media, poetics, identity and metaphysics. Research reminiscences

Abstract

The article is an attempt of defining new media and analyzing video installations by Joan Jonas, Eija-Liisa Ahtila, Emmanuelle Antille, Jana Sterbak, Su-Mei Tse, Steina and Woody Vasulka, Bill Viola and Robert Cahen in the context of the possibility of their verbal interpretation. As a conclusion, the article poses a thesis that video installations are art that is still determined by the primacy of aesthetic function. It is localized, among others, in the manner of poetic organization of the communicate which is legible in its interpretation and is a synthesis of the image and word. Iconic-verbal poetry facilitates momentous, philosophical and metaphysical topics.

Nota o autorze

Dr hab. Rafał Solewski, prof. UP, studiował teatrologię i historię sztuki na Uniwersytecie Jagiellońskim, gdzie się doktoryzował. Pracował w Cricotece i Międzynarodowym Centrum Kultury. Wykłada na Wydziale Sztuki Uniwersytetu Pedagogicznego w Krakowie. Autor książek: *Franciszek Mączyński (1874–1947) krakowski architekt* (2005) oraz *Synteza i wypowiedź. Poezja i filozofia w sztukach wizualnych na przełomie XX i XXI wieku* (2007), a także artykułów publikowanych m.in. w „Roczniku Filozoficznym”, „Art Inquiry”, „Estetyce i Krytyce”, „Roczniku Krakowskim”, „Dekadzie Literackiej” i zbiorach materiałów z konferencji.

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia de Arte et Educatione VIII (2013)

Bernadeta Stano

Pracownie intermedialne i interdyscyplinarne w teorii i praktyce akademickiej. Wydział Sztuki UP w Krakowie

W ostatnich latach na wyższych uczelniach artystycznych powstało wiele jednostek wspierających i promujących pracę nad projektami oscylującymi między różnymi dyscyplinami: od technik tradycyjnych po nowe media. Ich nazwy są różne, obok dominujących z prefiksem „inter-” liczne są propozycje lansujące multimedialność¹. Stopniowo następuje ich rozbudowa, z katedr powstają samodzielne wydziały, co obserwowaliśmy ostatnio na przykładzie krakowskiej ASP. W 2007 roku w Katedrze Intermediów Wydziału Rzeźby, powstałej z inicjatywy prof. Artura Tajbera i prof. Antoniego Porczaka, zaczęli studia pierwsi studenci, a 2012 jednostkę przekształcono w Wydział Intermediów. Jednocześnie wiele wydziałów na ASP w Krakowie – Wydział Malarstwa, Wydział Grafiki – wzbogaciło się o jednostki, katedry lub pracownie, w których – zgodnie z nazwą realizowane są zadania interdyscyplinarne. Podobne zależności występują na ASP w Gdańsku, Warszawie czy Wrocławiu.

Przyjrzyjmy się, w jaki sposób Wydział Intermediów na ASP w Krakowie promuje kierunek intermedia:

Intermedia to kierunek artystyczny [...], należy do dziedziny sztuk pięknych. Są to studia przygotowujące do samodzielnego uprawiania twórczości artystycznej, poszerzania umiejętności i wiedzy oraz rozwijania refleksji nad współczesną sztuką. Studia na kierunku intermedia obejmują tradycję modernistyczną i postmodernistyczną, ze szczególnym uwzględnieniem tendencji ostatnich czterdziestu lat oraz tradycji sztuki nowych mediów; przygotowują również do pracy i współpracy z instytucjami kulturalnymi i medialnymi, do samodzielnego lub zespołowego tworzenia i kierowania realizacją projektów łączących zagadnienia komunikacyjne z nowymi technologiami (wideo, telewizja, cybernetyka, projektowanie wirtualnych bodźców, animacja, scenografia wirtualna,

¹ O genezie pojęcia multimedialności pisze Jolanta Dąbrowska-Zydróż, *Multimedialna forma komunikacji – nowość czy kontynuacja?* [w:] *Intermedialność w kulturze końca XX wieku*, red. A. Gwóźdź, S. Krzemień-Ojak, Białystok 1998, s. 123–130.

media mieszane, film eksperymentalny, statyczny i ruchomy obraz cyfrowy, łączenie obrazu z dźwiękiem, inne formy synkretyczne, instalacja wielomedialna, performance)².

Przeгляд prac dyplomowych, będących zwieńczeniem studiów, eksponowanych m.in. w Bunkrze Sztuki w 2012 roku, potwierdza, że studenci śmiało sięgają po zdobyte techniki w ramach godzin spędzonych w Pracowni Działań Medialnych prof. Antoniego Porczaka, Pracowni Animacji prof. Krzysztofa Kiwerskiego, jednocześnie nie rezygnując z umiejętności koniecznych i nierzadko niezastąpionych, nabytych w Pracowni Rysunku prof. Tadeusza Wiktora³. Należy też wspomnieć o należącej do podstawowych na tym kierunku Pracowni Sztuki Performance prof. Artura Tajbera, bo to właściwie jedyna pracownia, która może się kojarzyć, przynajmniej z nazwy, z intermediami, w takim znaczeniu, które w latach 60. XX wieku lansował amerykański artysta i teoretyk Dick Higgins⁴. Wspomniane prace dyplomowe obejmowały oczywiście jeszcze inne nurty i techniki występujące w medialnym „kosmosie” Higginsa: książki autorskie oraz rozwiązania bliskie konceptualizmowi, ale wszystkie zostały wpisane w szerszy przekaz, któremu szlif nadawały nowe media, film na granicy dokumentu socjologicznego (*Tętent mknących pokoi* Krzysztofa Kaczmar), multimedialna instalacja (*Dyptyk* Andrzeja Szymczyka), animacja (*Teaser do projektu INSIDERS* Marty Dettlaff).

Wydział Sztuki UP

W Krakowie na polu szkolnictwa artystycznego na poziomie akademickim obok ASP utrwała swoją pozycję Wydział Sztuki Uniwersytetu Pedagogicznego. Oprócz edukacji artystycznej w zakresie sztuk plastycznych w ostatnich latach proponowane są grafika, malarstwo i kierunek zamawiany: wzornictwo. Program każdego z nich zawiera kursy z dziedzin tradycyjnych oraz wiele propozycji intermedialnych, zarówno w znaczeniu połączenia technik tradycyjnych np. w ramach pracowni papieru prof. Grażyny Brylewskiej, jak i multimedialnych, gdzie dominują techniki cyfrowe. Przyjrzyjmy się zatem tym propozycjom z naciskiem na „intermedia”, by móc w podsumowaniu tego szkicu spróbować ocenić zasadność użycia tej nazwy.

Na edukacji artystycznej w zakresie sztuk plastycznych przedmioty artystyczne prowadzące bezpośrednio i niejako z założenia do powstawania projektów

² <http://www.asp.krakow.pl/index.php/pl/kandydaci/zasady-rekrutacji-dlakandydatow-49/intermedia-dlakandydatow-137> [dostęp 20.04.2013].

³ Wystawa pt. „Dyplomy. Intermedia” 3–17 VI 2012 roku (kurator Artur Grabowski) prezentowała m.in. projekt *KYNCBRAŁ* Luisa Proballi; *Cieszyn. Miasto dwóch brzegów* Agnieszki Janik; *GOLEM: Pracownia samowystarczalna* Adama Gruby, <http://bunkier.art.pl/?wystawy=dyplomy-intermedia>. Por. http://www.asp.krakow.pl/images/stories/dla_kandydatow/2011/INTERMEDIA-program%20studiow-2011-2012.pdf [dostęp 20.04.2013].

⁴ D. Higgins, *Statement on Intermedia*, „Something Else Newsletter” 1966, No. 1; por.: D. Higgins, *Nowoczesność od czasu postmodernizmu oraz inne eseje*, wybór P. Rypson, Gdańsk 2000, s. 115–133.

interdyscyplinarnych obecne są w programach nauczania dopiero od kilku lat⁵. Od dawna jednak dopuszczano takie realizacje w ramach dyplomów magisterskich. Dodajmy od razu, że i dzisiaj dyplomy interdyscyplinarne nie powstają zwykle w takich pracowniach, lecz w ramach pracowni multimedialnej, malarskiej, rzeźbiarskiej czy rysunkowej. Postawa studenta, determinacja w wyborze medium i zainteresowania promotora decydują o podjęciu takiej ścieżki edukacji. Na ASP można było to zrobić już na etapie wyboru kierunku studiów, tu dopiero w procesie edukacji, ale przypomnijmy, że i na Akademii o charakterze pracowni decyduje nie tyle jej nazwa, która oczywiście nie powinna wprowadzać w błąd, ile osobowość prowadzącego ją profesora. Tak jest także na pozostałych kierunkach na Wydziale Sztuki UP, przedmioty tzw. intermedialne wzbogacają wiedzę i doświadczenia z macierzystej dziedziny. Prowadzone są one przez m.in. prof. Grażynę Brylewską, prof. Teresę Bujnowską, prof. Piotra Jargusza, dr Marię Wasilewską, dr. Marka Batorskiego, mgr. Łukasza Murzyna, mgr. Daniela Rycharskiego⁶. Są to artyści wykształceni w dzie-

⁵ Obok nich są obecne także: pracownia multimedialna, multimedia, prezentacje multimedialne, artystyczne realizacje intermedialne, pracownia projektów twórczych. Szczególnie ta ostatnia, prowadzona przez prof. Piotra Jargusza, dr Monikę Nęcą i dr Mirosławę Moszkowicz, daje możliwość wyjścia z pracowni w inne rejony przestrzeni artystycznych, na ulicę, do galerii, muzeum.

⁶ Prof. Piotr Jargusz – studiował na Wydziale Malarstwa ASP w Krakowie, w pracowniach prof. Stanisława Rodzińskiego i prof. Włodzimierza Kunza. Dyplom otrzymał 1987 r. Kontynuował studia na Wydziale Grafiki ASP w pracowni prof. Stanisława Wejmana. Artysta określający siebie mianem „malarza w drodze”, malarza z polską tożsamością. W ostatnich latach pokazuje swoje prace w przestrzeni miasta, rozklejone na ulicznych słupach ogłoszeniowych. W ten sposób realizuje projekty, „Święta Polskie”, „Wędrowiec/Viatoris” i „Miesiące”.

Prof. Grażyna Brylewska ukończyła malarstwo na Wydziale Malarstwa, Grafiki i Rzeźby PWSSP w Poznaniu. Dyplom z wyróżnieniem uzyskała w 1973 roku – malarstwo w pracowniach prof. prof. Stanisława Teisseyre’a i Mariana Szymańdy, aneks z tkaniny w pracowni prof. Magdaleny Abakanowicz. Zatrudniona na AP (dziś UP) od 2001 roku. Przewód kwalifikacyjny I stopnia w 2000 roku, habilitacyjny w 2004 – obydwu na ASP w Łodzi. Uprawia sztukę na pograniczu dyscyplin – malarstwa, form przestrzennych, rysunku, fotografii.

Prof. Teresa Bujnowska studiowała w PWSSP w Poznaniu i na Wydziale Malarstwa ASP w Krakowie. Dyplom uzyskała w pracowni prof. Jonasza Sterna w 1975 roku. Uprawia rysunek i malarstwo. Twórczość jej związana jest z nurtem geometrycznym oraz ideą matematyczności świata, czyli pojmowaniem rzeczywistości jako bytu sprzęgniętego matematycznymi prawami i przekonaniem, że świat jest w swej istocie „matematyczny”.

Dr Maria Wasilewska przedstawiła rozprawę doktorską pt. „Względność czasoprzestrzeni. Prolegomena do własnej twórczości i refleksje jej towarzyszące” w maju 2008 roku na Wydziale Sztuk Pięknych Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu (promotor: dr hab. Krzysztof Mazur).

Dr Marek Batorski studia ukończył dyplomem w 1995 w Instytucie Sztuki Akademii Pedagogicznej w Krakowie. Jest również absolwentem Państwowej Szkoły Muzycznej II stopnia. Wystawia od 1992 roku, z powodzeniem łącząc obie dziedziny sztuki (muzykę i malarstwo) w spójne wydarzenia artystyczne. Ostatnim cyklem malarskim oraz graficznym są „MITY”, będące analizą formy i treść mitologii greckiej. W 2008 roku uzyskał doktorat w Instytucie Sztuki Akademii Pedagogicznej w Krakowie w dziedzinie sztuk plastycznych w dyscyplinie artystycznej Sztuki Piękne.

dzinie szeroko rozumianego malarstwa, rzeźby, grafiki, w swojej działalności artystycznej często posługują się metodą łączenia różnorodnych technik, szukają inspiracji w różnorodnych strefach ludzkiej egzystencji: nauce, szeroko rozumianej kulturze, m.in. ludowej, eksponują swoje prace na styku galerii i nietkniętej przez sztukę wysoką przestrzeni publicznej.

Wracając do edukacji artystycznej, która ma najdłuższą historię na Wydziale Sztuki, należy przypomnieć, że zanim pojawił się przedmiot o nazwie intermedia, jeszcze ok. 2005 roku studenci odbywali na III i IV roku kurs teoretyczny o nazwie integracja sztuk z elementami metodyki, by móc proponować uczniom techniki inne od klasycznych. Zadania zbliżone do dzisiejszych projektów intermedialnych realizowano wówczas w ramach kursów: struktury wizualne (I i II rok, 60 godzin), działania multimedialne (IV rok, 40 godzin), kształtowanie otoczenia (IV rok, 40 godzin)⁷.

Obecnie na edukacji artystycznej I stopnia przedmiot: pracownia intermedialna pojawia się w szóstym, ostatnim semestrze w wymiarze 45 godzin. Na studiach magisterskich EA intermedia realizowane są w drugim semestrze I roku (30 godzin).

W przypadku kierunku **malarstwo**, otwartego w 2011 roku, blok ten otwierają projekty intermedialne w pierwszym semestrze I roku (20 godzin), a intermedia prowadzone są od drugiego semestru I roku do czwartego semestru II roku (po 15 godzin w każdym cyklu: A, B, C). Ostatni blok kończy się zaliczeniem z oceną. Pracę w ramach intermedii można kontynuować, wybierając od piątego semestru (III roku) z bloku: technologie i techniki uzupełniające warsztat malarski właśnie kurs intermedia i kontynuować go aż do zakończenia studiów. Przy czym na początku, na III i IV roku, ma on po 30 godzin na semestr, następnie liczba ta wzrasta od VIII semestru do 60 godzin⁸.

Na **grafice** w ciągu kilku lat funkcjonowania (od 2005 roku) w ramach Instytutu, a następnie Wydziału Sztuki, doszło do zmian w nazewnictwie przedmiotów intermedialnych. Na początku w planach studiów licencjackich na III roku studenci mogli korzystać z dwóch pracowni o charakterze zapowiadającym intermedia: pracowni papieru (90 godzin) i podstaw animacji (30 godzin). Na studiach magisterskich na I roku obok wykładu wprowadzającego do nowych mediów (22 godziny) pojawiły

Mgr Łukasz Murzyn dyplom uzyskał w 2007 r. w I Pracowni Interdyscyplinarnej prof. Zbigniewa Bajka na Wydziale Malarstwa ASP w Krakowie. Od 2007 roku doktorant prof. Zbigniewa Bajka na Wydziale Malarstwa krakowskiej ASP. Zajmuje się wideoinstalacją, performance'em, wideo i fotografią. Animator postdyscyplinarnego projektu WYSOKA KULTURA skupiającego artystów, teoretyków i historyków sztuki, kuratorów artystycznych i ludzi mediów wokół sztuki łączącej nowe formy ekspresji i uniwersalne wartości humanistyczne.

Mgr Daniel Rycharski ukończył grafikę na Wydziale Sztuki Uniwersytetu Pedagogicznego doktorant w pracowni interdyscyplinarnej Zbigniewa Sałaja i Grzegorza Sztwiertni na ASP w Krakowie od 2009 roku realizuje różne projekty artystyczne w przestrzeni wiejskiej.

⁷ Plan studiów magisterskich EA 5-letnie, 2004 rok.

⁸ Na podstawie planu studiów kierunku malarstwo 2012/13.

się intermedia (po 75 godzin w pierwszym i drugim semestrze)⁹. W najnowszych planach studiów na poziomie licencjackim nie wprowadzono większych zmian, natomiast na poziomie studiów magisterskich zamiast intermedii jest pracownia interdyscyplinarna (po 60 godzin w semestrze pierwszym i drugim). Z nazwy zniknął człon „media”, co pozwala bardziej jednoznacznie odróżnić ten przedmiot od kursu multimediów.

Charakterystyka kursów

Kursy związane z intermediami na poszczególnych kierunkach różnią się nie tylko nazwą i liczbą godzin, ale też programem. Nie sposób omówić tu wszystkich, spróbujmy zatem wskazać najważniejsze ich elementy. Mają one charakter ćwiczeń, przy czym część zajęć obejmuje wprowadzenie teoretyczne z zakresu historii sztuki, głównie XX i XXI wieku, omówienie wybranych realizacji interdyscyplinarnych, związanych z planowanymi zadaniami. Najczęściej program kursów jest realizowany w następujących etapach:

- omówienie tematu, uzupełnione przygotowaną przez wykładowcę prezentacją, zachęcającą do dyskusji i poszerzającą obszar szukania inspiracji
- tematy realizowane indywidualnie po zatwierdzeniu koncepcji
- korekty indywidualne i rozmowy w grupie w miarę postępów w pracy
- dokumentacja fotograficzna etapów pracy i efektu końcowego
- zakończenie realizacji zadania, otwarta dyskusja i ocena prac
- semestralny przegląd prac¹⁰.

Przyjrzyjmy się najpierw kursowi ze studiów licencjackich edukacja artystyczna: pracownia intermedialna. Marek Batorski w ten sposób charakteryzuje przedmiot:

1. Rozszerzenie wiedzy na temat technologii oraz podstawowych pojęć z zakresu sztuk intermedialnych.
2. Stworzenie działania poprzez formę i medium o charakterze intermedialnym.
3. Rzeczywistość jako źródło inspiracji – w procesie obserwacji, selekcji, konceptualizacji i sublimacji przenoszona w sferę sztuki.
4. Zastosowanie różnorodnych form realizacji ćwiczeń: fotografii pojedynczej, sekwencji obrazów fotograficznych, filmu, filmu wideo, instalacji multimedialnej, tekstu.
5. Kształtowanie wyobraźni artystycznej oraz umiejętność prezentacji własnego projektu artystycznego¹¹.

⁹ Plan studiów magisterskich i licencjackich kierunku grafika 2009/10.

¹⁰ Karta kursu pracownia intermedialna B, kierunek grafika, prowadzący prof. Grażyna Brylewska, mgr Daniel Rycharski.

¹¹ Karta kursu pracownia intermedialna III rok lic. EA. prowadzący: dr Marek Batorski.

Prowadzący proponuje następujące tematy:

- autoportret – wyrażenie osobowości autora w wymiarze wizualno-dźwiękowym
- autoportret – wyrażenie osobowości autora na płaszczyźnie trójwymiarowej
- wymiar graficzny pojęcia na płaszczyźnie
- działanie na pograniczu języka i wizualności
- kontekst znaczeniowy tworzonych sytuacji
- tekst (poezja konkretna)
 - na płaszczyźnie (A4)
 - w przestrzeni otwartej (wirtualnej) – wizualizacja komputerowa
- *site specific* – plener (dokumentacja fotograficzna)¹².

Maria Wasilewska charakteryzuje kurs: intermedia na I roku studiów magisterskich także poprzez jego cele:

- umiejętność łączenia różnych środków wyrazowych w jeden wyrazowo spójny projekt artystyczny,
- umiejętność przygotowania prostego przekazu intermedialnego audiowizualnego,
- uświadomienie znaczenia kontekstu dla przekazu artystycznego,
- kształtowanie wyobraźni artystycznej,
- organizowanie warunków do kształtowania się u studentów umiejętności i kompetencji niezbędnych do realizowania własnych koncepcji twórczych,
- kształtowanie wrażliwości etycznej i estetycznej,
- kształtowanie umiejętności prezentacji i obrony własnego projektu artystycznego¹³.

Wśród treści, które są objęte programem kursu, uwzględnia następujące:

1. Tekst, jego semantyka i wizualność na płaszczyźnie i w przestrzeni, również wirtualnej.
2. Działanie na pograniczu języka i wizualności.
3. Kontekst znaczeniowy tworzonych sytuacji.
4. Przestrzeń i miejsce – elementy w przestrzeni, wzajemne ich relacje i znaczenie¹⁴.

Są one realizowane w formie konkretnych zadań:

1. Tekst (poezja konkretna), na płaszczyźnie (A4) i w przestrzeni otwartej (wirtualnej) – wizualizacja komputerowa; w przestrzeni zamkniętej (makieta).
2. „Jeden dzień” – zapis audiowizualny.
3. *Site specific* – plener (dokumentacja fotograficzna)¹⁵.

Oto tematy proponowane przez Piotra Jargusza dla tego samego kursu:

1. Działania na pograniczu języka i obrazu. Realizacje w przestrzeni miasta.
2. Street art. Realizacja i konteksty. Malarstwo inaczej.
3. Konteksty znaczeniowe w przekazie doświadczenia.

¹² Tamże.

¹³ Karta kursu przedmiotu intermedia I rok mgr EA, prowadząca: dr M. Wasilewska.

¹⁴ Tamże.

¹⁵ Sylabus przedmiotu intermedia I rok mgr EA.

4. Pamięć. Miejsce. Tożsamość. Dom. Cykl tematów realizowanych indywidualnie.
5. Ciało. Realizacja w postaci kilku cykli prac z wykorzystaniem różnych mediów artystycznych¹⁶.

Wszyscy prowadzący są zdania, że projekty intermedialne na edukacji artystycznej powinny dawać możliwość adresowania ich do różnych grup wiekowych odbiorców. Łukasz Murzyn zauważa, że ważna jest dyskusja nad ich zastosowaniem w procesie nauki i zabawy.

Przyjrzyjmy się celom stawianym przed uczestnikami podobnych kursów na kierunku **malarstwo**. Projekty intermedialne na I roku mają służyć:

Nabyciu i ugruntowaniu wiedzy o nowych mediach sztuki ze szczególnym naciskiem na realizację intermedialne z uwzględnieniem niezbędnych kontekstów z zakresu historii i teorii sztuki. Uświadomieniu potencjalnych możliwości wyrazowych języka plastycznego stosowanego w pracach intermedialnych. Nabyciu umiejętności świadomego i celowego jego stosowania w tworzonych kompozycjach. Rozbudzeniu świadomości indywidualnych cech i predyspozycji artystycznych studenta oraz rozpoznaniu sposobów ich optymalnego uzewnętrznienia w procesie twórczym. Kształtowaniu umiejętności prezentacji i obrony własnego projektu artystycznego¹⁷.

Przekładając to na praktykę, w pracowni intermedialnej Łukasza Murzyna ten semestr poświęcony jest cyklowi prezentacji multimedialnych i krótkim wykładom prezentującym kolejno nowe media sztuki, ich historię i właściwości przekazu. Prezentacjom towarzyszą dyskusje na forum grupy. Studenci przygotowują na koniec semestru projekt własnej pracy intermedialnej spełniającej zadane kryteria. Projekt składa się z opisu formy i idei pracy oraz ze szkiców lub wizualizacji.

W opisie przedmiotu intermedia znajdują się następujące elementy: „Opanowanie umiejętności warsztatowo-technicznych, niezbędnych w procesie tworzenia dzieł intermedialnych, w tym wiedzy i sprawności w zakresie stosowania nowych technik i technologii oraz rozpoznawanie ich walorów wyrazowych i estetycznych¹⁸.”

W kolejnych semestrach autorzy projektu dodają tylko takie kwestie, jak: „uszczerbowienie wiedzy...”, „rozwój umiejętności...”; „pogłębienie świadomości...”, „doskonalenie umiejętności warsztatowo-technicznych...”¹⁹. Przy czym należy mieć na uwadze, że przedmiot ten z racji krótkiej obecności kierunku malarstwo na Wydziale Sztuki był prowadzony do tej pory tylko dla I i II roku.

W treściach merytorycznych akcent został przesunięty na metodologię procesu twórczego w projektach intermedialnych. Pojawia się kwestia różnych definicji dzieła sztuki w ramach tzw. eksperymentu intermedialnego oraz kształtowanie

¹⁶ Karta kursu przedmiotu intermedia I mgr EA, prowadzący: Piotr Jargusz.

¹⁷ Karta kursu przedmiotu projekty intermedialne, kierunek malarstwo, prowadzący: dr M. Wasilewska, mgr Ł. Murzyn.

¹⁸ Karta kursu przedmiotu intermedia A, kierunek malarstwo, prowadzący: dr M. Wasilewska, mgr Ł. Murzyn.

¹⁹ Karta kursu przedmiotu intermedia B, C, i kurs do wyboru – intermedia; kierunek malarstwo, prowadzący: dr M. Wasilewska, mgr Ł. Murzyn.

umiejętności warsztatowo-technologicznych w realizacjach intermedialnych²⁰, co w praktyce prowadzi do realizacji bardzo różnorodnych zadań.

Przekładając to na język praktyki, znowu na bazie propozycji Łukasza Murzyna, dostrzegamy, że pierwszy semestr intermediów polega na realizowaniu zatwierdzonych wcześniej projektów. Prowadzący zakłada, że jedną z głównych metod pracy jest grupowa dyskusja nad propozycjami poszczególnych osób, prowokowana i moderowana przez niego, zakończona korektą.

Zależy mu, by studenci uczyli się także publicznej prezentacji i obrony własnej pracy. To, że wszyscy aktywnie oglądają prace wszystkich, zadają pytania, krytykują, znacznie poszerza obszar doświadczenia poszczególnych osób. Kolejne semestry intermediów na zajęciach tego prowadzącego to realizacja prac łączących poszczególne tradycyjne i nowe media sztuki. Na malarstwie projekty te wychodzą od medium malarstwa i w pewnym stopniu bazują na nim.

W ramach kursu pracownia interdyscyplinarna A na grafice:

Student zdobywa wiedzę o nowych formach przekazu wizualnego, nowych nośnikach i nowych przestrzeniach komunikacji stosowanych w praktyce sztuki współczesnej (street art, urban art, interwencja). Rozwija świadomość i praktykę intermedialną jako ważne elementy uczestnictwa w kulturze. Rozwija wiedzę o formalnej i strukturalnej budowie komunikatu intermedialnego poszerzonego o elementy pozawizualne, takie jak dotyk, dźwięk etc. Kurs przybliży studentowi problematykę społeczną, filozoficzną i historyczną, obecne w sztuce współczesnej. Pozwala twórczo wykorzystać nabytą wiedzę teoretyczną w tworzeniu nowoczesnej kreacji wizualnej²¹.

Natomiast Kurs B:

Pogłębia umiejętności dokonywania trafnych wyborów formy wizualnej do treści przekazu. Student nabywa doświadczeń w podejmowaniu działań interaktywnych i performatywnych, również w przestrzeni publicznej. Kurs rozwija umiejętność posługiwania się językiem i technikami klasycznymi oraz językiem i formami multimediów w tworzeniu własnych dyskursów z rzeczywistością. Ugruntowuje postawy otwartości wobec różnorodnych postaw artystycznych w sztuce. Rozwija umiejętności umiejscawiania przekazu pomiędzy (in between) wybranymi mediami²².

W ramach kursu A studenci realizują następujące zadania:

- interwencja w przestrzeni publicznej,
- found-footage w działaniach intermedialnych,
- instalacja intermedialna z wykorzystaniem współczesnych ready made,
- fotografia i rysunek w komunikacie intermedialnym,
- obraz jako ważna część przekazu intermedialnego²³.

²⁰ Tamże.

²¹ Karta kursu pracownia intermedialna A, kierunek grafika, prowadzący: prof. G. Brylewska, mgr D. Rycharski.

²² Karta kursu pracownia intermedialna B...

²³ Karta kursu pracownia intermedialna A...

Kurs B zawiera inne zestawy mediów i inne propozycje zadań:

- strategia postkonceptualna w wypowiedzi artystycznej – praca zbiorowa,
- wypowiedź konceptualno-neodadaistyczna o charakterze społecznym i jej dokumentacja fotograficzna,
- interaktywna instalacja dźwiękowa,
- działania interdyscyplinarne w obszarze sztuki społecznej,
- uczestnictwo w działaniach urban art i street art²⁴.

Podsumowując ten przegląd kursów, można stwierdzić, że zadania podejmowane w ramach przedmiotów intermedialnych i interdyscyplinarnych na poszczególnych latach są podobne, na grafice jest więcej zadań związanych z filmem i fotografią, nietraktowaną tylko jako dokumentacja zdarzeń. Na malarstwie, co rozumiałe, są związane z tym medium, a na edukacji artystycznej, obok celów czysto artystycznych, kształcą w zakresie wzbogacania języka komunikacji z uczniami na różnych etapach nauczania. Program tych przedmiotów, choć miejscami wiąże się z tym, co rozumiemy pod pojęciem nowych mediów, zwłaszcza gdy prowadzący jest żywo zainteresowany ich wykorzystaniem, nie zastępuje z pewnością edukacji multimedialnej. Taki dualizm media tradycyjne – media nowe znajduje też potwierdzenie w doborze zespołów prowadzących poszczególne kursy intermedialne. Osoby te, zmieniając się w trakcie procesu edukacji, przesuwają punkt ciężkości w jedną z tych stron.

Dyplomy

Omówione powyżej kursy bez wątplenia dają studentom bazę – wiedzę i narzędzia – do tego, by w ramach dyplomów magisterskich podejmowali się zadań o charakterze interdyscyplinarnym. Nawet jeżeli wśród dostępnych pracowni nie ma przedmiotu o nazwie „intermedia”, projekty takie są przygotowywane w ramach innych pracowni: malarstwa, rzeźby, rysunku czy fotografii. Przypomnijmy, że na krakowskiej ASP bardzo ważną pozycję posiadają pracownie interdyscyplinarne Zbigniewa Bajka czy Zbigniewa Sałaja i Grzegorza Sztwiertni na Wydziale Malarstwa. Istotne miejsce w edukacji interdyscyplinarnej studentów odgrywa lektura książek zarówno z zakresu historii sztuki XX wieku, pozycje Ryszarda Kluszczyńskiego i Piotra Zawojkiego dotyczące nowych mediów, cyberkultury, Grzegorza Dziamskiego z zakresu kulturoznawstwa, jak i Antoniego Porczaka – kierownika Pracowni Działań Medialnych na ASP w Krakowie²⁵.

Przyjrzymy się trzem wybranym pracom dyplomowym z ostatnich kilku lat, które mają charakter interdyscyplinarny.

Paulina Jasek, studentka edukacji artystycznej, jeszcze 5-letniej, w 2010 roku w ramach pracy dyplomowej zaprezentowała *Scenę uliczną* wykonaną w pracowni rysunku prof. Teresy Bujnowskiej. Realizacja wypełniała całą przestrzeń pracowni

²⁴ Karta kursu pracownia intermedialna B...

²⁵ Zob. literatura na końcu artykułu.

malarskiej. Autorka nazwała ją instalacją, równie dobrze jednak można by ją opisać kategorią „environment”, gdyż odbiorca mógł niejako od środka i pomiędzy doświadczać różnych jej odśłon. Zasadniczym elementem projektu były transparentne tafle pleksy z naniesionym rysunkiem postaci oraz lustra wiszące na jednej ze ścian. Towarzyszyła im projekcja wideo z zastanej sytuacji w przestrzeni miasta.

Poszczególne cztery tafle – pisze autorka w komentarzu do projektu – dzięki zachowanej częściowej przezroczystości wchodzą w interakcje z widzem znajdującym się wewnątrz wykreowanej sytuacji, stwarzając tym samym scenę uliczną, w której może uczestniczyć. [...] Nałożenie warstw oraz przenikanie się ich nawzajem stawia widza w bezpośredniej relacji z bezosobową formą, a jednocześnie zwraca uwagę na indywidualne cechy przedstawionych ludzi. Prezentowana projekcja video jest wynikiem obserwacji tłumu, gdzie światło, ruch, kształt figur odgrywają tu decydujące znaczenie w przedstawieniu sceny publicznej. Dzięki zarejestrowanej sytuacji tafle poszczególnych warstw ożywają, zwracając razem i z osobna uwagę na sposób odbioru. [...] Żadna z warstw nie dominuje nad pozostałą. Człowiek ma ostateczny wpływ na końcowy wygląd projektu, biorąc czynny udział, staje się integralną częścią instalacji, w której nieświadomy tak znaczącego udziału, staje się głównym uczestnikiem spektaklu. Celowo zastosowana przeze mnie odległość 50 cm (pomiędzy 4 m oraz 2 m warstwami), ma na celu zmuszenie widzów do pojedynczego przejścia przez scenę instalacji. Wzmocnieniem odczucia obecności w wykreowanej sytuacji są lustra umieszczone po przeciwległej stronie od pierwszego ekranu, stanowiąc jednocześnie element zamkniętej pętli bezosobowego tłumu, w której widz jest zmuszony się odnaleźć²⁶.

Interpretacja autorki szła w kierunku wyreżyserowania nowej sytuacji artystycznej, w której obserwacji poddana jest przestrzeń miejska, przede wszystkim nacechowana obecnością tłumu, co autorka nazwała w portfolio teatralnym spektaklem postaci.

Pęd oraz natłok ludzi, który zaobserwowałam [...] – dzieli się swoimi odczuciami Paulina Jasek – wzmacnia poczucie zagubienia jednostki. Tłum ludzi tworzący specyficzną, stale zmieniającą się formę kształtu, zatracą swoją indywidualność. Gesty rąk, słowa, zlewają się w jedną niebezpieczną całość²⁷.

Oprócz tłumu jej uwagę przykuwają zastane reklamy i towarzyszący ich komunikacji zgiełk:

W Scenie ulicznej przesyta reklam oraz informacji, ciągły ruch i hałas potęguje wrażenie jednolitej bezosobowej masy. Pędzące oraz stale zmieniające się twarze i sylwetki ludzi, mijają się obojętnie wobec siebie nawzajem. W swojej pracy dyplomowej postanowiłam podjąć próbę zwrócenia uwagi na zagadnienie indywidualności i komunikacji między ludźmi, tworząc własny spektakl. [...] Przenosząc zaobserwowane zjawisko do przestrzeni zamkniętej, podjęłam próbę stworzenia przestrzeni oczyszczonej z nadmiaru informacji, jakiej doświadczamy w przestrzeni publicznej²⁸.

²⁶ P. Jasek, *Portfolio Scena uliczna*.

²⁷ Tamże.

²⁸ Tamże.

Realizacja, choć składała się z różnych akcesoriów i mediów, była na tyle spójna, że nawet pozbawiona tego komentarza broniła się sama. To nie przypadek, że studenci sięgają po takie wątki, symboliczny tłum z ledwie zarysowanymi pojedynczymi sylwetkami z pracy Pauliny Jasek budzi bezpośrednie skojarzenia z sytuacją wkraczającego w dorosłe życie absolwenta uczeni. Należy także dodać, że równoległe do prac nad projektem autorka zbierała materiały do pracy magisterskiej pt. *Zagadnienie przestrzeni w sztuce XX w. Przestrzeń „zantropologizowana” w realizacjach site-specific Moniki Sosnowskiej i Krzysztofa Wodiczki*. Dotyczyła ona problematyki związanej z szeroko rozumianym kształtowaniem otoczenia, sztuką w przestrzeni publicznej i we wnętrzach galerii – environment. Dobra znajomość klasycznych już przykładów, także sztuki z Europy Zachodniej i Ameryki, które stanowiły materiał porównawczy do wybranych projektów polskich artystów, pozwoliła autorce świadomie podejść do obranego tematu pracy dyplomowej i jej medium.

W 2010 roku doszło także do obrony pracy magisterskiej Barbary Lubas, studentki studiów magisterskich na kierunku grafika. Jej dyplom artystyczny powstał w pracowni fotografii prof. Haliny Cader, a recenzentką była prof. Teresa Bujnowska, z którą jeszcze na I stopniu studiów autorka konsultowała projekty związane z obranym medium – performance. Studentka wybrała je, choć rzadko jest ono praktykowane w ramach obron na Wydziale Sztuki, doskonale natomiast uzupełniało się z tematem jej teoretycznej pracy magisterskiej: *Performance w wykonaniu Grupy Sędzia Główny*²⁹. Zapewne zbieżność ta nie jest bez znaczenia dla odbioru prezentacji, zwłaszcza przez tych, którzy znali obie prace. Doszukiwano się mianowicie śladów metody prowokacji, świadomie preferowanej przez tę kontrowersyjną grupę. Choć można było zauważyć podobieństwo pewnych wątków, np. związanych z cielesnością, oraz środków – motywu nagiego lub pawie nagiego ciała, na tym kończyły się analogie. Pokaz Barbary Lubas, wzbogacony o film i fotografię metodą poklatkową z wcześniejszych realizacji przyjętego scenariusza, nie miał charakteru „mocnego uderzenia”, zaskoczenia widza czy prowokacji społecznej. Jej echa można by jedynie dostrzegać w wyborze medium, trudnego do realizacji w okolicznościach obrony pracy magisterskiej. I w tym zakresie doświadczenie zielonogórskich performerek było zapewne inspirujące dla Barbary Lubas. Studentka zdecydowała, że na obronie pokaże inną wersję performance’u, bez ekspozycji swojego nagiego ciała, co miało miejsce w fotografiach poklatkowych. We wstępie portfolio tak tłumaczy tytułowe „granice”:

Są to dla mnie granice, które decydujemy się przekroczyć w imię sztuki, granice naszego poznania, jakie wyznacza nam sztuka poprzez pułapy, których dopiero z czasem możemy dosięgnąć i granice związane z tym, w jaki sposób my sami wpływamy na to, co widz może, a czego nie może zobaczyć – również ograniczamy jego percepcję³⁰.

²⁹ Promotor dr Bernadeta Stano.

³⁰ B. Lubas, Portfolio *Granice*.

Performance miał trzy etapy odnoszące się do trzech aspektów przekraczania owych granic. Pierwsza z nich: Granica I odwoływała się do problemów związanych z postrzeganiem samej siebie.

Często zadawałam sobie pytanie – tłumaczy autorka w portfolio – czy nagość jest dla mnie ważnym środkiem przekazu i jest nieuniknioną częścią działań. Najczęściej ta odpowiedź brzmiała „nie”. Stawiałam sobie zadania, które mogły zawierać element obnażenia się, lecz nigdy go nie wykorzystałam. Była to dla mnie zatem granica nie do przekroczenia. Nie jestem obecnie ani wielkim zwolennikiem ani zagorzałym przeciwnikiem wykorzystywania nagości w sztuce. Wydaje mi się, że jest to zależne od konieczności i sensu pokazania nagiego ciała³¹.

Decyzja o pokazaniu fragmentów swojego nagiego ciała, nawet tylko na kadrach fotografii, była zatem poprzedzona długą refleksją i pewną determinacją do próby przekroczenia owej granicy właśnie w tym szczególnym kontekście murów macierzystej uczelni. Przed komisją studentka pokrywała swoje ubranie farbą, w miejscach, w których występuje zwykle bielizna. Część Granica II stanowiła próbę zmierzenia się z poczuciem ograniczenia ze strony własnej wiedzy. Performerka w pracowni użyła ramy, którą nakreśliła wokół własnej osoby, by wyrazić owe trudne tematy. W pierwotnej wersji działanie to polegało na owijaniu zwoju białego kartonu wokół własnej osoby.

Te ramy są wynikiem wszystkich tych rzeczy jakie przytrafiły mi się od pierwszych, świadomie przeżywanych chwil, jako dziecko aż po dzień dzisiejszy [...]. Nieudolnie zorganizowane „opakowanie”, za małe, za ciasne miejsce, w którym na razie zamykają się moje myśli³².

Działanie związane z Granicą III miało nieco inny charakter. Autorka użyła pustego „kadru”, zarówno w dokumentacji fotograficznej, jak i w przestrzeni prezentacji. Widzowie mogli śledzić przez zasłonę jedynie jej niewyraźne ruchy i wystające spoza niej części ciała.

Chciałam w ten sposób zobrazować to, w jaki sposób możemy ograniczać odbiór naszego wytworu. – Pisze w portfolio. – Także to, co widzi oglądający, może przez to, kim jest i z jakiego środowiska pochodzi, nie zostać zrozumiane. [...] Stąd nieregularne ruchy podczas performance, próby wykonywania jakichś konkretnych działań, które i tak nie prowadzą do niczego – próby usystematyzowania w jakiś sposób któregoś z ruchów³³.

Mimo niekonwencjonalnej formy obrony, związku członków komisji raczej z tradycyjnymi dyscyplinami sztuki, pokaz został przyjęty i oceniony bardzo pozytywnie. Myślę, że i sama autorka nie traktowała prezentacji przed komisją jako jakiegś ułomnej formy swojego pomysłu, ale jako zupełnie innego rodzaju doświadczenie,

³¹ Tamże.

³² Tamże.

³³ Tamże.

którego atut mogła jednak docenić dopiero po fakcie, stąd brak refleksji na ten temat w portfolio.

Warto także przywołać dwa z dyplomów magisterskich na kierunku grafika z 2012 roku, zrealizowane w pracowni druku cyfrowego dr. Adama Panasiewicza, związanego zarówno z multimediami, jak i grafiką cyfrową, co nie pozostało bez wpływu na charakter prezentacji. W recenzjach nazywa obie prace multimedialnymi, pracę Trawińskiej jako: wideo z elementami animacji i grafiki ekranowej, Tomczaka – instalacją multimedialną. W obu jednak przypadkach, zarówno pracy Norberta Tomczaka, jak i Aleksandry Trawińskiej, tzw. nowe media elektroniczne były umiejętnie powiązane i dominowały, podobnie jak we wspomnianych parach dyplomowych na kierunku intermedia na ASP, nad innymi rekwizytami/obiektami, tworząc instalacje, dla których autorzy wybrali przestrzeń zaciemnionej galerii „Zejście”, choć może nie idealnej, lecz lepszej od zwykłej sali wykładowej. Obie realizacje dobrze sprawdziłyby się jako instalacje *site specific*, w specjalnej, adekwatnej do tematu przestrzeni, na co wskazywali sami autorzy.

Przyjrzyjmy się pierwszej z nich najpierw oczami samej autorki, następnie recenzentów. Praca Aleksandry Trawińskiej, o tytule, co ciekawe, podobnym do poprzedniczki – *Na granicy*:

odnosi się do granicy między Rzeczywistą Rzeczywistością (Real Reality, RR) a Rozszerzoną Rzeczywistością (Augmented Reality, AR). Zawiera obszar badań, gdzie następuje połączenie obrazu świata rzeczywistego z elementami stworzonymi przy wykorzystaniu technologii informatycznej. Co istotne, AR nie tworzy wirtualnego, pełnego, nowego świata 3D (jak wirtualna rzeczywistość, Virtual Reality, VR), lecz rozszerza i uzupełnia ten, który znamy³⁴.

Tak autorka tłumaczy wybór medium, a za główny cel stawia sobie ukazanie jak największego pola widzenia zastanej rzeczywistości przez obraz wygenerowany komputerowo. Zdradza także, że inspiracją do powstania pracy stała się fotografia przedstawiająca zaaranżowany fragment działki, wykonana rok wcześniej w ramach zajęć w pracowni fotografii.

Przedstawia ona niewielki obszar trawy, na którym zostały ustawione butelki, sadzonki oraz dykty oświetlone przez punktowe reflektory – opisuje w portfolio. Podświetlone elementy stały się jej głównymi bohaterami. W dzień sytuacja przedstawia się zupełnie odwrotnie: przedmioty te giną wśród bujnej, dominującej roślinności. Zakurzone, pokryte mchem, ewidentnie nie pasują do starannie zaprojektowanej architektury krajobrazu. Stanowią jednak jej nieodzowny element. Butelki pełnią funkcję odstraszacza kretów, dykty są wspornikiem dla pnących roślin, mur odgradza od niechcianych spojrzeń. Dla mnie ta „nieaktrakcyjność” stała się ich głównym atutem, jest znacznie ciekawsza niż precyzyjnie ułożone i oporządzone kwiatki³⁵.

Rzeczywistość zaobserwowana i udokumentowana w fotografiach stanowiła dla Trawińskiej wyzwanie, które w konsekwencji doprowadziło do wzbogacenia

³⁴ A. Trawińska, Portfolio *Na granicy*.

³⁵ Tamże.

środków wyrazu i przejście do animacji poklatkowej z wykorzystaniem fotografii wykonanej przy użyciu statywu obrotowego. Dało to możliwość zarejestrowania obrazu panoramicznego. Bardzo ważną rolę w koncepcji autorki zajmuje światło: „Pierwsze próby odbywały się bez żadnych źródeł światła, kolejne za pomocą punktowych reflektorów. Niemniej jednak w nocy samo doświetlanie za pomocą reflektorów okazało się niewystarczające”³⁶. W odpowiedzi na te wnioski studentka postanowiła oświetlić obszar działki obrazami kręconymi (filmami) za dnia, „ukazującymi barwny mikrokrajobraz, ale i żywe postacie, które ją porządkują. Filmy te stanowią kontrast dla tajemniczej, nieruchomej scenerii, na której docelowo zostały wyświetlone za pomocą projektora”³⁷. Nawarstwionym obrazom – w ramach filmu emitowanego na ekranie podczas pokazu – towarzyszyła ścieżka dźwiękowa z podmuchami wiatru, stukających butelek, pędu pociągu, koszenia trawy i jej zamiatania oraz grafiki wygenerowane komputerowo o kompozycji opartej na zestawach podstawowych kolorów oraz linii. Autorka tłumaczyła ich obecność potrzebą wprowadzenia zdecydowanego źródła światła. W galerii emisja obrazów z działki znalazła przedłużenie w przestrzeni realnej – galeryjnej, wzbogaconej o atrybuty. W ciemności, której wymagała prezentacja, iluzja zyskiwała pozory nowej rzeczywistości, podobnie jak w XIX-wiecznych panoramach. Momenty początku i końca projekcji oraz wtrącone motywy pasów kontrolnych RGB wyraźnie sygnalizowały umowność sytuacji, a wybrane przedmioty nabierały cech ekwiwalentów. Takie przeniesienia sytuacji z przestrzeni otwartej do white cubu są częstą praktyką w ostatnich latach, wystarczy wspomnieć prace Julity Wójcik. Zwykle stanowią próbę sakralizacji w kontekście sztuki zwykłych czynności czy ponownego oglądu powszednich przedmiotów i miejsc. Warto w tym miejscu uzupełnić te tropy interpretacyjne o spostrzeżenia promotora i recenzenta pracy. Profesor Halina Cader przypomina, że autorka pracy ma doświadczenia w zakresie fotografii teatralnej, co wpływa na przeobrażenie zwykłej sytuacji plenerowej w scenografię z butelkami w roli „dramatycznych personifikacji”³⁸. Doktor Adam Panasiewicz podkreśla, że instalacja ta stanowi ważny głos w dyskusji o możliwościach „wykorzystania nowych technik dokumentacyjnych w celu opisu rzeczywistości przez obraz cyfrowy, który jest niematerialny, ale partycypujemy go, jako reprezentujący naszą rzeczywistość”³⁹. Dodajmy, że w podobnym kręgu zainteresowań obracali się artyści, tacy jak: Olaf Brzeski czy Mirosław Bałka, których prace analizowała Trawińska w ramach pracy magisterskiej pt. *Ironia i doświadczenie. Wybrani artyści współczesnej sztuki polskiej* napisanej pod kierunkiem prof. Rafała Solewskiego.

Praca dyplomowa Norberta Tomczaka pt. *Iluminacje* także miał złożony charakter, składała się, podobnie jak praca Barbary Lubas, z trzech odsłon – instalacji połączonych wspólnym tytułem, a równocześnie problemem badawczym. Zaczniemy od

³⁶ Tamże.

³⁷ Tamże.

³⁸ H. Cader, *Recenzja pracy magisterskiej Aleksandry Trawińskiej*.

³⁹ A. Panasiewicz, *Recenzja pracy magisterskiej Aleksandry Trawińskiej*.

Iluminacji III – Lighthoxy. To „bardzo malarskie obrazy-grafiki powstałe z doświadczeń eksperymentalnych z polem magnetycznym podczas edycji telewizyjnej – pisze o nich w recenzji Adam Panasiewicz. – Wynikiem tego eksperymentu są efekty rozkodowania obrazu podczas transmisji cyfrowej w telewizorze”⁴⁰. Choć analizie poddane zostały kompozycje wygenerowane z bliskiego człowiekowi XXI wieku medium, to jednak w realizacji na plan pierwszy wysuwają się efekty formalne związane z kluczowym wątkiem, transparentność materiału, gra planów, „zawirusowanie” obrazu⁴¹. Pozostałe realizacje mają inny podtekst, autor sięga poza granice współczesności do prywatnych doświadczeń z przeszłości, skąd przenosi przedmioty-pamiątki (kamienie z Doliny Cedronu) oraz do pokładów szeroko pojętej kultury (tradycji narodu żydowskiego, kultury średniowiecza).

W *Iluminacjach I* została wykorzystana zasada zniekształceń obrazu cyfrowego poza medium macierzystym. Skonstruowane dwa prostopadłościanny jako maszyny do uzyskania zniekształceń ruchomego obrazu wykorzystują proste zasady odbicia kalejdoskopowego oraz przechodzenia światła przez materię przezroczystą. Obraz odbijany od układu luster jest rejestrowany i przesyłany do drugiego, stojącego obok układu rzutnik/woda, gdzie do małego akwariów możemy włożyć kamienie – następuje zniekształcenie obrazu przez ruch wody. Film użyty w tych obiektach składa się z następujących po sobie sekwencji idących ludzi w widoku z góry oraz przesuwających się fotogramów płyt nagrobnych z widocznymi napisami hebrajskimi⁴².

W opisie tym pominięto, co zrozumiałe, warstwę interpretacyjną, która w tym wypadku nie powinna stanowić wielkiego wyzwania dla odbiorcy, przytoczmy jednak intencje autora:

W kontekście iluminacji umieściłem obraz człowieka współczesnego, w obiekcie wykonanym z luster, gdzie na przemian z fotogramami wykonanymi z fragmentów żydowskich macew świat żywych łączy się ze światem umarłych. Widoczne postacie przenikają przez wodę, która jest dla mnie symbolem połączenia wymiaru duchowego Starego Testamentu z Nowym i jest znakiem Nowego Przymierza. Sama woda symbolizuje życie, a kamienie w niej zanurzone symbolizują modlitwę, jaką składają Żydzi modlący się na grobach swoich bliskich⁴³.

Przesłanie *Iluminacji II* wydaje się równie czytelne. Tym razem autor przygotował serię sześciu „obektów multimedialnych, w których światło wydobyte z tła elektronicznego nośnika obrazu rozświetla typograficzny szablon hebrajskich manu-

⁴⁰ A. Panasiewicz, *Recenzja pracy magisterskiej Norberta Tomczaka*.

⁴¹ Autor w portfolio próbuje wzmocnić związek pomiędzy tymi trzema realizacjami, podkreślając humanistyczny aspekt tej trzeciej instalacji: „Lightboxy są obrazem współczesnego człowieka przedstawionego, w sposób cyfrowy, zawierają w sobie elementy malarskiej ekspresji, są drukiem cyfrowym iluminującym światłem odylnim [!] jak również refleksami światła odbitego od pozostałych obiektów znajdujących się we wnętrzu pomieszczenia”. N. Tomczak, *Portfolio Iluminacje*.

⁴² A. Panasiewicz, *Recenzja pracy magisterskiej Norberta Tomczaka*.

⁴³ N. Tomczak, *Portfolio Iluminacje*.

skryptów⁴⁴. Wątki hebrajskie obecne już w kontekście poprzedniej instalacji Norbet Tomczak wzbogacił o obserwacje zmienności widoków i detali krakowskiego Kazimierza, głównie nocą. Chodziło nie tyle o wydobycie konkretnych motywów, ile raczej o próbę powtórzenia owej różnorodności, sekwencyjności obrazów przy jednoczesnym zaakcentowaniu wybranych stałych – znaczenia świętych ksiąg, poszukiwania w nich ponadczasowych treści, potrzeby komunikowania pomiędzy pokoleniami. Artystycznym wyrazem tych potrzeb stały się użyte formy – sześciany i materiały – szkło o zmodyfikowanej warstwie wpływającej, obok pulsowania światła, na zniekształcenie obrazów.

Przedstawione powyżej prace dyplomowe pochodzą z dwóch różnych pracowni, pierwsza powstała pod okiem artysty niezwiązanego na co dzień z nowymi mediami, jednak nie sposób przyporządkować ich do jednej dyscypliny. Paulina Jasek i Barbara Lubas na obronie korzystają z mediów wywodzących się z różnych dyscyplin, nie rezygnują także z tych zaliczanych do tzw. nowych mediów. Przy czym, w drugim przypadku, mamy do czynienia z dwoma odrębnymi realizacjami – cyklem fotografii poklatkowych, która to technika bliska jest tradycyjnemu obrazowi, performance natomiast z racji genezy zaliczyć należy do kategorii intermedium. Działań malarskich, które miały miejsce w ramach obron, nie sposób oderwać od przyjmowanych przez performerkę gestów czy mimiki. Podobnie wchodząc na obronę pracy Pauliny Jasek, nie dało się wyraźnie oddzielić użytych mediów, gdyż zgodnie z zamierzeniem autorki miały stanowić nierozzerwalną całość. Dwie prace dyplomowe z 2012 roku mają nieco inny charakter, dominują w nich tzw. nowe media. To one decydowały o takim a nie innym charakterze obrazów, dawały skomplikowane możliwości twórcom, pozwalały zredukować manualne czynności towarzyszące używaniu tradycyjnych technik. Skąd zatem próba spojrzenia na nie przez pryzmat intermedium? Skłonił mnie do tego przede wszystkim ogląd wersji ostatecznych tych prac. Każda z prezentowanych w galerii instalacji stanowiła połączenie różnych elementów: tworzyw – ekranów projekcji, przedmiotów znalezionych – ready made, światła – zastanego i przeniesionego, dźwięków – z wnętrza i z zewnątrz, obrazów – i te szczególnie, choć poddane precyzyjnej obróbce cyfrowej, stanowią nośniki wyznaczników kompozycji malarskich czy graficznych. Nie da się również nie zauważyć, że we wszystkich dyplomach przewijał się motyw manipulacji tym obrazem, zakrywania, zamazywania go, co zapewniało efekt pożądanego w komunikatach artystycznych niedopowiedzenia i niejednoznaczności.

Wydaje się zatem istotne, żeby w procesie kształcenia zarówno przyszłego artysty grafika, malarza itp., jak również nauczyciela sztuki, wprowadzić szeroki wybór kursów dających podbudowę technologiczną (podstawy poszczególnych mediów oraz pracownie intermedialne, multimedialne i interdyscyplinarne) i teoretyczną (seminaria licencjackie i magisterskie) pod realizację autorskich, nawet najbardziej skomplikowanych, projektów badawczych. Kwestie związane z nazewnictwem poszczególnych kursów nie wydają się istotne, zważywszy, że za każdym

⁴⁴ Tamże.

z nich stoi osobowość, wykształcenie i doświadczenia prowadzącego. Jeżeli chodzi o dobór mediów, brak sprecyzowanych różnic pomiędzy kursami. Wśród przedmiotów dominują te z wykorzystaniem prefiksu „inter-”, ale czy ma to większe znaczenie, kiedy trudno dziś historykowi sztuki określić owo „między”, scharakteryzować pierwotne miejsce i wskazać cel owego przejścia „od-do”. Krystyna Wilkoszewska twierdziła jeszcze w końcu lat 90. ubiegłego wieku, że owa strefa „między” autonomizuje się – pierwotne punkty, punkt wyjścia i dojścia, które zauważa, przytaczając opowieść o tułaczce Odysa, zanikają:

pojawiają się nowe metafory dla uchwycenia znaczenia tej samoistnej przestrzeni ‘między’: metafora nomadyzmu, internetowej nawigacji, interfejsów rozumu transwersalnego, rhizomatycznej sieci, intertekstualności, intermedialności, interaktywności; metafora ‘odyssey’ wreszcie – ale swoistej, bo pozbawionej planu powrotu do Itaki⁴⁵.

W tej sytuacji głupstwem byłoby sądzić, że uczelnie wyrzekną się poszukiwania nowych atrakcyjnych kursów dla młodzieży, która urodziła się w tak skonstruowanej rzeczywistości.

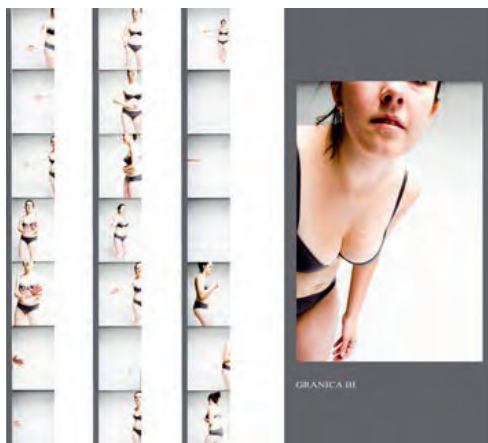
Literatura proponowana przez prowadzących kursy intermediów i interdyscyplinarne

- Baudrillard J., *Symulakry i symulacja*, Warszawa 2005.
 Berger J., *O patrzeniu*, Warszawa 1999.
 Berger J., *Spotkania*, Warszawa 2006.
 Dziamski G., *Przełom konceptualny*, Poznań 2010.
 Dziamski G., *Sztuka u progu XXI wieku*, Poznań 2002.
 Gadamer H.G., *Dziedzictwo Europy*, tłum. A. Przyłęcki, Warszawa 1992.
 Green J.O., *Nowa era komunikacji*, Poznań 1999.
 Hopfinger M., *Doświadczenia audiowizualne*, Warszawa 2008.
Intermedialność w kulturze końca XX wieku, red. A. Gwóźdź, S. Krzemiń-Ojak, Białystok 1998.
 Kluszczyński R.W., *Film, Wideo, Multimedia. Sztuka ruchomego obrazu w erze elektronicznej*, Warszawa 1999.
 Kluszczyński R.W., *Społeczeństwo informacyjne. Cyberkultura. Sztuka mediów*, Kraków 2001.
 Kluszczyński R.W., *Sztuka interaktywna. Od dzieła – instrumentu do interaktywnego spektaklu*, Warszawa 2010.
Performance, red. G. Dziamski, H. Gajewski i J.S. Wojciechowski, Warszawa 1984.
 Porczak A., *Media Sztuki*, Kraków 2003.
 Postman N., *Technopol. Triumf techniki nad kulturą*, tłum. A. Tanalska-Dulęba, Warszawa 2004.
Postmodernizm – antologia przekładów, red. R. Nycz, Poznań 1997.
 Reeves B., Nass C., *Media i ludzie*, Warszawa 2000.
 Rottenberg A., *Sztuka w Polsce 1945–2005*, Warszawa 2005.
 Sontag S., *O fotografii*, tłum. S. Magala, Warszawa 1986.
W świecie mediów, red. E. Nurczyńska-Fidelska, Kraków 2001.
Widzieć, myśleć, być. Technologie mediów, red. A. Gwóźdź, Kraków 2001.

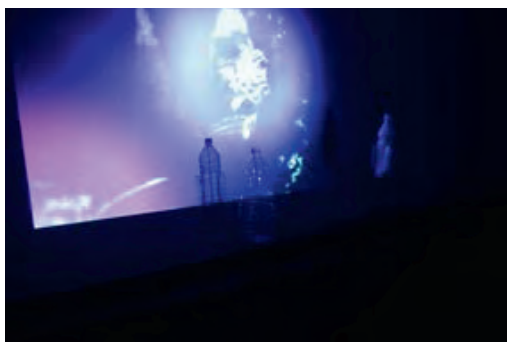
⁴⁵ K. Wilkoszewska, *Prefiksy w roli wyznaczników współczesności*, [w:] *Intermedialność w kulturze końca XX wieku*, red. A. Gwóźdź, S. Krzemiń-Ojak, Białystok 1998, s. 14.



Paulina Jasek, *Scena uliczna*, edukacja artystyczna, Wydział Sztuki UP, Kraków 2010



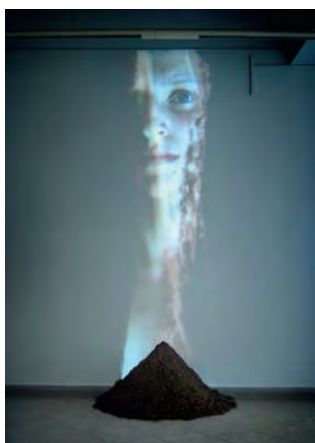
Barbara Lubas, *Granice*, grafika, Wydział Sztuki UP, Kraków 2010



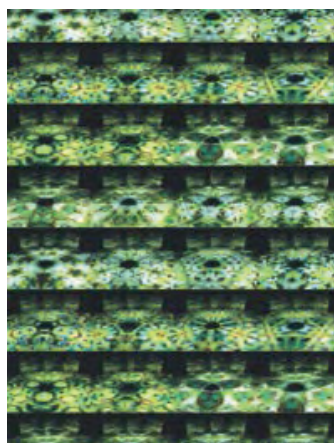
Aleksandra Trawińska, *Na granicy*, grafika, Wydział Sztuki UP, Kraków 2012



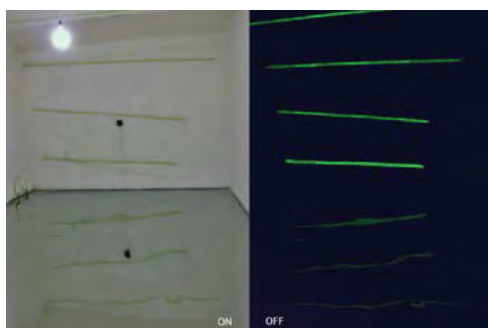
Norbert Tomczak, *Iluminacje I*, grafika, Wydział Sztuki UP, Kraków 2012



Łukasz Murzyn, Wideoinstalacja *Klepsydra* 2009



Maria Wasilewska, instalacja *pauza* galeria ON, Poznań 2007



Maria Wasilewska, Instalacja *co dalej*, Otwarta Pracownia, Kraków 2007

Wilkoszewska K., *Wariacje na postmodernizm*, Kraków 1997.

Yates F.A., *Sztuka Pamięci*, Warszawa 1977.

Yi-Fu Tuan, *Przestrzeń i miejsce*, Warszawa 1987.

Intermedial and interdisciplinary ateliers in the academic theory and practice. Faculty of Arts at the Pedagogical University of Krakow

Abstract

The article is an analysis of selected aspects of the didactic process at the Faculty of Arts at the Pedagogical University of Krakow in view of the practices of other art universities. It pays special attention to the courses devoted to intermedia and interdisciplinary ateliers. It contains a comparison of curricula and activities proposed by particular teachers-artists and a discussion of selected interdisciplinary master diplomas from the last few years. The author believes that doubts related to names of particular courses seem irrelevant as each of them is supported by the personality, education, and experience of the person who conducts it. Skills that are gained at different levels of education, also in the field of history and theory of art, acquired while preparing theoretical papers, lead the student to multilayered realizations that, although not perfect yet, might pay off in the future.

Nota o autorze

Dr Bernadeta Stano od stycznia 1998 roku pracownik Wydziału Sztuki Uniwersytetu Pedagogicznego w Krakowie na stanowisku adiunkta. Stopień naukowy doktora nauk humanistycznych w zakresie nauk o sztuce uzyskała w 2004 roku na Uniwersytecie Jagiellońskim. Tematem pracy były: „Wystawy zapamiętane, wystawy zapomniane. Krakowski ruch artystyczny w II połowie lat 50. XX wieku i jego oddziaływanie regionalne”. Jest autorką książek: *Wystawy zapamiętane, wystawy zapomniane, Życie artystyczne Krakowa, Nowej Huty, Rzeszowa i Zakopanego w okresie Odwilży*, (2007) i *Odwilż w Zakopanem. Salony Marcowe 1958–1960* (2009); tekstów naukowych w pracach zbiorowych dotyczących życia artystycznego po II wojnie światowej oraz artykułów popularyzujących zagadnienia związane z bieżącą twórczością plastyków w takich czasopismach, jak: „Dekada Literacka”, „Arteon”, „Autoportret”, „Format”, „Znak”.

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia de Arte et Educatione VIII (2013)

Agnieszka Słaby

„Wydział Sztuki w mieście” – refleksje z wystawy „Intermedium”

W dniach 14–21 czerwca 2013 r. Wydział Sztuki Uniwersytetu Pedagogicznego w Krakowie wyruszył w miasto z tym co najlepsze, czyli pracami końcowo-rocznymi studentów. Przygotowali oni cykl wystaw pod przewodnim hasłem „Wydział Sztuki w mieście”, jak sami piszą o wydarzeniu: „odwiedzimy 10 galerii w mieście, przemieszczając się autobusem Jelcz”. Imprezę zainaugurowano 14 czerwca wernisażem prac w holu gmachu głównego Uniwersytetu Pedagogicznego przy Podchorążych 2, następnie młodzi artyści odwiedzili kilka innych miejsc, prezentując prace m.in. w Galerii Na strychu MDK przy al. 29 listopada 100, Galerii Kotłownia przy ul. Warszawskiej 24, Galerii Onomato przy ul. Brackiej 7/4 czy w Wojewódzkiej Bibliotece Publicznej przy ul. Rajskiej 1. Ukoronowaniem wydarzeń tego dnia był „Piknik na trawie” zorganizowany na terenie uczelni przy ul. Mazowieckiej 43.

Kilka dni później (17 czerwca) w ramach wydarzenia odbył się wernisaż prac końcowo-rocznych studentów Wydziału Sztuki. Wystawa zorganizowana w Artetece przy Małopolskim Ogrodzie Sztuki (ul. Rajska 12) trwała do 28 czerwca. Miejsce to nieprzypadkowe, jego powstaniu przyświecała idea wykreowania nowoczesnej przestrzeni twórczej dla osób zainteresowanych sztukami wizualnymi. Organizując je, podkreślano w szczególności otwarcie na młode pokolenie twórców oraz potrzebę udostępnienia im przestrzeni do kreatywnego samorozwoju. Obserwując popularność i potencjał Arteteki, można uznać, iż cel został osiągnięty, a tylko w czerwcu tego roku odbyły się m.in. dwie wystawy prezentujące dorobek młodych adeptów sztuki – studentów kierunków artystycznych UP i ASP.

Na wystawę studentów Uniwersytetu Pedagogicznego składają się prace przygotowane w trzech pracowniach – art/grafiki cyfrowej pod kierunkiem ad. Adama Panasiewicza, animacji komputerowej prowadzonej przez mgr. Przemysława Liputa oraz intermediiów, nad którą opiekę sprawuje dr Łukasz Murzyn.

Dla czytelniejszego przekazu każdej z pracowni przyporządkowano znak graficzny – odpowiednio kwadrat, koło i trójkąt, którymi opatrzone zostały wystawione

prace. Te same figury geometryczne stanowią także element plakatu zapowiadającego wystawę.

W pracowni art/grafiki cyfrowej ad. Adama Panasiewicza powstało dziewięć spośród prezentowanych prac, są to prace: Anny Niwy – *Projekt-6*, Damiana Buszaka – *MOU-2*, Aleksandry Twardowskiej – *Inspiracje*, Konrada Peszki – *Powiększenie*, Mateusza Lelka – *Terytorium I*, Miłosza Reinera, *Bez tytułu*, Wojciecha Mulowa – *Rysopis rytmu światła*, Diny Sabat – *Inspiracje* oraz *Baza jeden*.

Pod opieką mgr. Przemysława Liputa powstały etiudy filmowe autorstwa: Katarzyny Jasińskiej-Śliwy – *The Universe*, Klaudii Polak – *Pamięć*, Katarzyny Kwater – *Gnicie* oraz Anny Słowik – *Biopixel*.

Pracownia intermediów dr. Łukasza Murzyna reprezentowana była przez Martę Pleskaczyńską – *Bez tytułu*, Katarzynę Czarnik – *Idź się lecz* – akcja na rzecz profilaktyki medycznej, Emilię Marcinek-Marek – *Bez tytułu*, Magdalenę Klimkowicz – *Szkicownik o sztuce teraz* oraz etiudy wideo – Martynę Tokarską – *Aaaa*, Bartłomieja Paporowicza – *Bez tytułu*, Jakuba Tokarza – *Bez tytułu*, Izabelę Mazur – *Bez tytułu*, Annę Gorlińską – *Łzy*, Łucję Piątkowską – *O_koło_inspiracje*.

Młodzi artyści usytuowali swój przekaz pomiędzy różnymi mediami, udoświadniając znajomość ich właściwości oraz twórczo je przetwarzając. W ich pracach można dostrzec zarówno łączenie ze sobą rysunku, tekstu czy muzyki, film, a także instalacje oraz wykorzystanie komputerów. Przez pryzmat wystawy doskonale widoczne jest więc wejście na dobre nowych mediów w krąg zainteresowań artystycznych.

Zgodnie z rozumieniem kategorii intermediów przez artystów Fluxusu prace wystawiane na „Intermedium” przełamują pozorne granice pomiędzy sztukami, ale i wciągają odbiorcę w swoją opowieść. Jego rola wzrasta szczególnie w przypadku dwóch prac: Marty Pleskaczyńskiej – *Bez tytułu* oraz Magdaleny Klimkowicz – *Szkicownik o sztuce teraz*. Pierwsza z nich prezentuje portrety czterech osób. Każdy z nich ułożony jest z 16 kwadratowych płytek pilśniowych o wymiarach około 10 x 10 cm. Praca przypomina niezatytułowane puzzle – płytki można samodzielnie ułożyć w dowolny sposób, tworząc tym samym nowe, własne obrazy i interpretacje. Artystka umożliwia więc nie tylko wejście w interakcje ze swoim dziełem, ale nawet podjęcie próby stworzenia go na nowo. Wielorakość i różnorodność nowych portretów przywodzi skojarzenia z niepowtarzalnością człowieka, ale i złożonością kobiecego wnętrza.

Bardzo interesującą grą z widzem jest *Szkicownik o sztuce teraz* Magdaleny Klimkowicz. Na pracę składa się szkicownik wraz ze stanowiskiem do czytania – stolik, lampka i wygodna pufa, co należy uznać za dobry pomysł, gdyż szkicownik wciąga bez reszty. Jest to dziennik z krakowskich wydarzeń kulturalnych obejmujących pierwsze półrocze 2013 r., utrzymany w klimacie szkolnych kronik i pamiętników – zawiera rysunki, „wlepki” i oczywiście refleksje z odwiedzanych wystaw. Autorka komentuje rzeczywistość wystawienniczą z przymrużeniem oka, podobnie jak i niektóre postawy osób ze „świata artystycznego” – już na pierwszej stronie

provokująco notuje: „sztuka współczesna jest jak kosmos. Jest wielka i raczej nikt jej nie ogarnia. Nie wiem, czy Ci wszyscy artyści, którzy ją robią, wiedzą, co robią czy Ci wszyscy kuratorzy wiedzą, co komentują”¹.

Pierwsza strona dziennika może provokować nie tylko treścią, ale i formą zapisu à la szkolny zeszyt. Niemniej jednak świadomość, iż autorka jest młodą adeptką sztuki współczesnej nastawia nas raczej na pojawienie się krytycznego komentarza. I taka też jest praca – mocno krytyczna i społecznie zaangażowana. Nie są to więc ani sprawozdania ani recenzje, ale krótkie, dowcipne, nieraz pastiszowe zapisy odczuć Autorki, odnoszące się zarówno do wystaw, jak i przemycające odrobinę jej prywatnych poglądów. Nieraz są one zakamuflowane i aby odbiorca mógł się do nich, ustosunkować powinien dobrze orientować się w bieżących wydarzeniach kulturalnych Krakowa. W moim przekonaniu to ta ostateczna interakcja pomiędzy Autorem a odbiorcą, charakter reakcji i komentarza tego ostatniego stanowią o ostatecznym sukcesie dzieła (jego ukończeniu).

Podobnie zaangażowana w bieżącą problematykę społeczną jest praca Katarzyny Czarnik *Idź się lecz* jako element akcji na rzecz profilaktyki medycznej. Jest to praca na wskroś minimalistyczna (niewielka naklejka), a jednak wywołującą mocne wrażenie! Wykorzystanie popularnego hasła, któremu przypisuje się różnorakie skojarzenia, nabiera nowej mocy w kontekście akcji profilaktycznej.

Studenci w zależności od pracowni mieli do przygotowania temat lub też sami wybierali ważne dla siebie kwestie i przedstawiali je za pomocą wybranego medium. Pod kierunkiem ad. Adama Panasiewicza studenci pracowali nad zagadnieniem interfejsu kulturowego jako granicy. Za pomocą różnorodnych instalacji intermedialnych czy multimedialnych pokazana została granica, jaką jest powierzchnia interfejsu. Zdefiniowana w rozmaity sposób między tym co mechaniczne, a tym co organiczne, między reprezentacją a rzeczywistością czy też pomiędzy symulacją a realnością². Ciekawym odzwierciedleniem tej problematyki jest praca M. Lelka *Terytorium I*, traktująca o problemie symulacji rzeczywistości. Autor wykorzystał w tym celu zarówno zdjęcia, jak i instalację – tworząc symulację realnej przestrzeni.

Prace, które znalazły się na wystawie, wybrano przede wszystkim ze względu na ich wartość merytoryczną i artystyczną. Dzięki temu ekspozycja jest świetnym przeglądem różnych wizji artystycznych, intermedialnych środków wyrazu i wreszcie różnorodnych postaw twórców. Warto więc obserwować, co się dzieje w pracowniach młodych adeptów sztuki, aby parafrazując M. Klimkowicz, przekonać się, nad czym ci wszyscy artyści pracują³.

¹ M. Klimkowicz, *Szpicownik o sztuce teraz*, wystawa „Intermedium”, Arteteka 17–28 VI 2013 r.

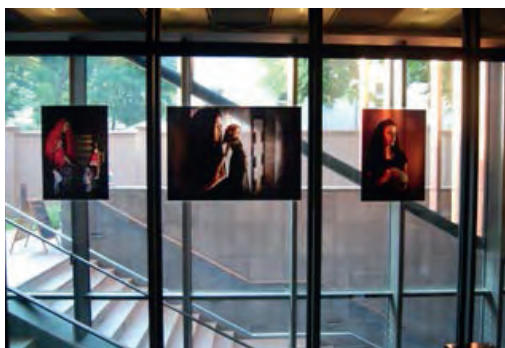
² Za informacje na temat zagadnień podejmowanych na zajęciach dziękuję Prowadzącym pracownię – panu ad. Adamowi Panasiewicz oraz panu dr. Łukaszowi Murzynowi.

³ M. Klimkowicz, *Szpicownik o sztuce teraz*, wystawa „Intermedium”, Arteteka 17–28 VI 2013 r.



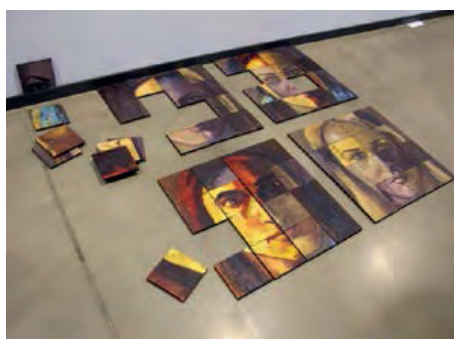
Mateusz Lelek, *Terytorium I*, I rok, studia 2 st., grafika, pracownia art/grafiki cyfrowej ad. Adama Panasiewicza
fot. Kamil Baś

Emilia Marcinek-Marek, *Bez tytułu*, II rok malarstwa, pracownia intermediów
dr. Łukasza Murzyna
fot. Łukasz Murzyn



Wernisaż wystawy „Intermedium”
fot. Kamil Baś

Marta Pleskaczyńska, *Bez tytułu*, II rok malarstwa, pracownia intermediów
dr. Łukasza Murzyna
fot. Kamil Baś



Na marginesie jeszcze parę słów o samej przygotowaniu, wystawy. Pomysł wystawienia prac końcowo-rocznych jest oczywiście świetnym projektem – dającym młodym artystom możliwość pokazania swoich prac oraz sprawdzenia się w roli kuratora. Warto to z tego korzystać! Na pochwałę zasługuje na pewno plakat wystawy – minimalistyczny projekt, który wykorzystując podział figur geometrycznych przyporządkowanych pracownikom, jest spójny z koncepcją wystawy.

Można mieć natomiast trochę uwag do organizacji i aranżacji wystawy. W jej opisie nie znajdujemy podstawowych informacji o tym, kto odpowiadał za aranżację, czy może wszyscy wystawiający brali udział w jej przygotowaniu? Podawanie takich wiadomości jest kluczowe w przypadku tworzenia wystawy. Niestety, trzeba też dodać, iż wystawa, mimo że była otwarta godzinach popołudniowych, nie zawsze była dostępna w deklarowanym czasie.

Dużym brakiem był brak plansz, które wprowadziłyby widza w tematykę poszczególnych pracowni – informacji o zagadnieniach, nad jakimi studenci pracowali przez rok akademicki. Wiedza taka ukazałaby charakter poszczególnych pracowni oraz w znacznym stopniu ułatwiła interpretowanie niektórych dzieł. Być może punktem wyjścia było niesłuszne założenie, iż wystawą zainteresowani będą tylko studenci Wydziału Sztuki – świetnie orientujący się w strukturze swojej uczelni.

Pomysł z rozbiciem poszczególnych pracowni, wystawieniem dzieł osobno i oznaczeniem ich znakami graficznymi jest interesujący i zapewne w dużej mierze stanowi wynik wykorzystania zastanej przestrzeni, sprawiającej wrażenie monotonej. To w tym przypadku zrozumiałe, osobiście jednak jestem zdania, iż zgrupowanie prac z poszczególnych pracowni w jednym miejscu byłoby czytelniejsze dla widzów i pokazywałoby w szerszej perspektywie przedmiot rocznej pracy.

Powyższe drobne niedociągnięcia wynikają, jak miemam, z faktu, iż studenci organizowali swoją wystawę po raz pierwszy. Ponieważ ich zamiarem jest przekształcenie tegorocznej wystawy w wydarzenie cykliczne, myślę, iż będzie to dobra okazja do wyciągnięcia wniosków, a w przyszłości doskonalenia umiejętności w dziedzinie organizacji i promocji własnych wystaw. Oczekujemy zatem kolejnych ekspozycji.

„Faculty of Art in the city” – reflections from the *Intermedium* exhibition

Abstract

Between 17th and 28th of June 2013, students from the Faculty of Art of the Pedagogical University in Krakow presented their final works at the *Intermedium* exhibition that took place in Arteteka at the Garden of Arts in Krakow. Young artists conveyed their messages by using different media and thus proving familiarity with their properties and processing them artistically. The artworks were created in three ateliers: Adam Panasiewicz's atelier of computer graphics, Przemysław Liputa's atelier of computer animation, and Łukasz Murzyn's atelier of intermedia.

Nota o autorze

Dr Agnieszka Słaby jest absolwentką historii oraz historii sztuki. Ukończyła podyplomowe studia z zakresu romologii. Doktoryzowała się w Instytucie Historii Uniwersytetu Pedagogicznego im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie w zakresie historii nowożytnej i historii kultury. Prowadzi zajęcia w Instytucie Historii oraz Filologii Polskiej Uniwersytetu Pedagogicznego w Krakowie. Jest autorką kilkunastu artykułów i recenzji publikowanych m.in. w „Klio”, „Polonistyce”, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Historica” i zbiorach pokonferencyjnych. Przygotowuje do druku rozprawę doktorską pt. „Rządzicha oleszycka – dwór Elżbiety z Lubomirskich Sieniawskiej jako przykład patronatu kobiecego na przełomie XVII–XVIII wieku”.

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia de Arte et Educatione VIII (2013)

Monika Nęcka

Some words about cultural identity and visual communication

The world is bringing us a lot of moments to think of the condition of societies, the expand of multiculturalism and the feeling of being ourselves in a constantly changing, mosaic reality, which is pushing us to make choices we usually are not mentally prepared for. The situation of the contemporary human being we describe often from the perspective of the phenomena of the post-modern world, like actionormative dispersion, consumptionism, [...], crisis of identity, lost of stable well-known points of cultural identity, [...] withdrawal of parents and teachers from the duty of upbringing [...]. The peculiar actuality, in this context, bringing headwords [...] of the need of intensification, in perspective of further existence and development of the world, so called human factor, that is creative presence of a thinking, active, sensitive person¹. The task of contemporary education is to build a person who is sensitive and wise enough to be able to choose from the multiplicity of cultural offers and to judge them according to universal rules and values as much as to be individual who can recognize personal ideas and values.

When the world becomes more and more global, people feel more and more local. People identify themselves primarily with their locality. Territorial identity is a fundamental anchor of belonging that is not even lost in the rapid process of generalized urbanization we are now experiencing.[...] When people need to expand their community, they refer to their nations, their island in the global ocean of flows of capital, technology and communication². The more important in such circumstances is to understand processes taking place around us.

What we should understand about a culture is its role for keeping together our social activities in connection with our behaviour, communication, relationships and

¹ E. Murawska, *Przyszłość jako edukacyjne wyzwanie współczesności- w kierunku futurologii pedagogicznej*, [in:] D. Zalewska ed., *Granice poznania przyszłości*, OPSIS, Wrocław 2009, p. 129

² M. Castells, *The Power of Identity, volume II*, Willey-Blackwell, Chichester 2010, p. XXIII.

other social patterns. Literature always emphasizes the importance of culture. It can be defined in different ways, but usually it is strongly connected with communication. Culture is the way of life of people. It is the sum of their learned behaviour patterns, attitudes, and material things³. Hall also considers the culture as a code that we learn and share, and this learning and sharing is making communication wider and stronger. We may consider culture as a belief system and value orientation, as a kind of theoretical manifestation, but cultural practice is much more practical by the influence of customs, norms, practices like language, care taking practice, media and educational systems. What is connected with the act of social behaviour in culture involves communication as a platform for transmitting ideas and behaviours. In classification, communication can be divided into three types: verbal (use of words with specific meanings), paraverbal (tone of the voice), and non-verbal communication⁴. It also has various components, such as, encoding, message, channel, receiver, decoding and receiver response in achieving success in communication⁵.

The verbal communication process in Western culture is described as, involving a speaker, the speech act, an audience, and a purpose⁶. And as communication is strongly related to culture, every culture has different strategies of communication and must search to develop and maintain a process of cross cultural understanding. Language is one of the main elements of communication. Even all languages are similar in linguistic structure, they may express different cultural aspects⁷. It also could express more difficult meaning structures to communicate but it needs the same level of receiving the communicate. This practice shows difficulties with understanding in wider range of nations.

Non-verbal communication shows attitudes, emotions and feelings using different gestures and motions. During non-verbal communication not all motions and gestures are intentional but all facial expressions, gestures, and body language have a strong impact on the communication between people from one and also different cultures. Although gestures could lead to some misunderstandings, emotions expressed by our body are very recognisable no matter of time and space of communication.

Effective communication with people of different cultures is a very difficult task. Cultures are giving to their members special ways of thinking, seeing, hearing and interpreting the world. So even when people from different cultures speak the same language, the base for communication like space context, tradition influences etc remains different. When the languages are different and translation has to be

³ E. Hall, *The hidden dimension*, Anchor Books, New York 1969, p. 20.

⁴ G.P. Ferraro, *The cultural dimension of international business*, Prentice-Hall, New Jersey 1990, p. 45.

⁵ F. Jandt, *An introduction to intercultural communication*, 4th ed., Sage Publications, London 2004.

⁶ *Ibidem*, p. 29.

⁷ B.A. Fisher, *Perspectives on human communication*, Macmillan, New York 1978.

used to communicate, the potential for misunderstandings in given messages even increases. Considering all those arguments the key to effective cross-cultural communication is knowledge of the potential problems and of possibilities to overcome these problems.

Multicultural communication at the crossroads of our languages, cultures and behaviors needs multicultural education based on shared knowledge and language acquisition. A correspondence between our language and cultural behaviors is leading to the need of creating the educational environment for preparing everyone to a mutual understanding. So we should pay more attention to our differences or similarities in behaviors, practice, opinions, knowledge, culture, tradition and history. As now we are searching for an environmental, social, political, economic or cultural balance in the world, so the quality of intercultural communication is one of the main global issues. Such task is leading us to find out not the exact meaning of words to increase communication between cultures, but to look for all what is hidden in words, what could be read from non-verbal behaviors and from the language of pictures and signs which could show that we can communicate easier than while keeping so much attention to words.

It is important to expand and update the process of acquisition and inquiry abilities to understand, judge and use our abilities to understand messages and transmit them amongst people. These processes are rooted in childhood. With time individual culture is changing into a complex set of values, beliefs, customs, practices, knowledge, techniques and systems related to space and time, unique to a particular group we call culture. It is a significant part of having self identity and it is created to be transmitted.

We experience the world mostly through our eyes. Our knowledge of the visual process and psychology of seeing and experiencing visual reality is leading to the development of many new forms of visual communication. Our brain is a target to reach through our eyes. This valuable target for visual content, for messages should be reached easily and should make an impression. Visual communication comes in many forms. Many of them are designed to entertain us, to make a deep connection to a message through moving images, colours and attractive forms. Visual technologies become more and more sophisticated and focussed on an exact target. Some forms of visual communication remain primitive and deliver information in a fast and easily recognizable way. But more and more important for visual communication is to be understandable for participants of different cultures.

As to all forms of communication, the first what is important to do is to determine what we want to say and to communicate this message effectively: we must know what the message is. Effective visual communication is achieved by displaying information in a way that enables people to see an exact representation of a message and understand what the audience can see. To do this, it is needed to understand rules of visual perception and cognition. Well-designed information presents a message with meaningful trends and is expressed in a medium that is particularly

good for that message by taking advantage of visual perception. To those rules a set of graphic skills, based more on knowledge rooted in an understanding than artistic imagination, must be added. If we can understand how perception works, our knowledge can be translated into rules for displaying information. Following perception based rules, we can present our data in such a way that the important and informative patterns stand out. If we disobey the rules, our data will be incomprehensible or misleading⁸. Communication is most effective when a message says neither more nor less than what is relevant to the message.

To obtain more information about the upper theory several meetings with students in the Art Academy of Nitra (Slovakia) and pupils of the International School in Maastricht (The Netherlands) were organized. The main aim for meeting with students and pupils was to realize together that living in a multicultural world we must come to the knowledge of our own system of communication and to understand the main streams of thinking of people with whom we want to communicate. Such knowledge used for visual conversations is letting to catch the attention of the person to whom we are visually talking and want to be sure that our message will be the one we want to give. This is creating possibilities for building a platform for work or sign we are using to give information and receive feedback understandable for both sites of visual or visual-verbal conversation. This ability is very needed in many different fields like education, advertisement, social and also personal context of living. Exploring the world of verbal and visual communication took place with participants for whom English was not their origin language, so we could discover effects without the influence of priority of any group. For the workshops it was important to not influence or touch the basis of cultural identity connected with nationality or language, while searching rather for what is similar than what is different in trans-cultural language communication.

One of the tasks given to the students of Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre during workshops connected with verbal and non-verbal communication had connection with pictures from our past we still keep in our memory. Students were asked to draw or describe images from their memory coming from childhood.

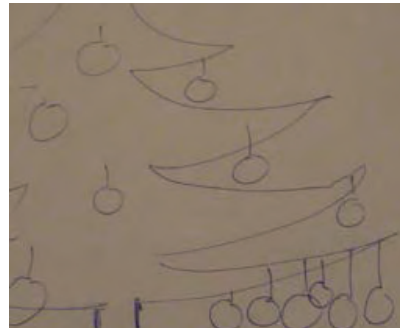
The illustrations above show that, when we are trying to recall our childhood, our memory most often is travelling to the same moments of feeling safe, good and pleased. Christmas, games and plays, parents or grand-parents or places filled with timeless beauty like sunsets are those moments that are becoming for a majority of people symbols of the self past. We all can understand and recognize those symbols, even the connections with emotions are much more difficult to describe and value.

From these simple visual exercises students can learn the basics of understanding rules for visual communication. Communication based more on pictures than on words is building links between people, no matter on verbal problems connected with the difference of used languages. Pictures being beyond borders of verbal

⁸ C. Ware, *Information Visualization*, 2nd edition, Morgan Kaufmann Publishers Inc., 2004, p. xxi.

communication are more individual, personal than words. They seem to be also more communicative although they underline the self identity of a person.

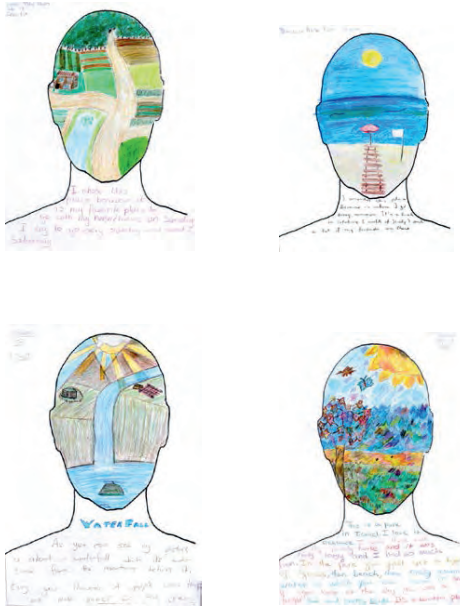
A similar task but combining verbal expression and visual memories was given to pupils age 14 in an International School. They were asked to recall and describe a place which is kept in their mind.



Nowadays, in many available studies, training programmes and activities, courses in cultural communications are included, which generally underlines the importance of cultural and cross-cultural communication skills.

Postmodern philosophers have deconstructed the concept of identity and the social categories it interacts with. Modernity differs from all preceding forms of social order because of its dynamism, deep involvement in understanding of traditional habits and customs, and realizes its global impact. It also radically uncovers the

general nature of daily life and the most personal aspects of human activity, feelings, emotions and behaviours. Modernity is increasing interconnection between globalizing influences and personal dispositions. Self-identities, individuals even being very local in their contexts of action, can be very global in their consequences and implications. Our identity is mainly influenced by our social surroundings. There is a very strong link between family circumstances and how education is giving shape to the identity of individuals, and all that is also linked to the global net of communication.



Neither the life of an individual, nor the history of a society can be understood without understanding connections between them and ideas which create both. Now that individuals can influence so much our society and vice versa our society influences individuals, the fact that both individuals and societies are more and more multicultural is very important. There is no straight and easy relationship between identity and social concepts. Our identities are embedded in a Web of Identity, which is a visual representation of the intersection between identity and society. The Web of Identity illustrates that the interaction between identity and social structure is complex and multi-layered⁹. Even more when the individual increases its own cross-cultural contacts.

We must create a living dialogue between heritage, existence, remembrance and creativity in communication. The combination of what we remember must be in balance with what we are currently experiencing and we must know how

⁹ C. Livesey, *Culture and identity, Sociological Pathways*. <http://www.sociology.org.uk/pathway2.htm> [30.03.2013].

to communicate this balanced construction. We must realize our responsibility to investigate all types of communication, to continue exploring what we are, what makes us different, where we are going, where we came from, what we want, what we believe in and how to express ourselves. We must see memory and forgetfulness as a source for evolving understanding of ourselves and people involved in the communicational system. Cultural heritage is also a part of this communication and is placed in the centre of human development precisely because it articulates what we receive as material and spiritual values to share with future generations. Cultural heritage as an expression of values, beliefs, knowledge and traditions is in constant evolution and now also must embrace relations among individuals, their territories and the environment.

Kilka słów o tożsamości kulturowej i komunikacji wizualnej

Streszczenie

Wszystko w kulturze związane jest z zachowaniami społecznymi i komunikacją jako platformą przekazywania myśli i zachowań. Kluczem do międzykulturowego porozumienia jest wiedza o potencjalnych problemach i sposobach ich rozwiązywania. Związek zachowań kulturowych i języka wskazuje na potrzebę stworzenia edukacyjnego środowiska dla przygotowania wszystkich uczestników kultury do wzajemnego zrozumienia. Wiedza o procesach wizualnych i psychologii widzenia, wizualne doświadczanie rzeczywistości prowadzi do rozwoju różnych form komunikacji wizualnej. Podczas warsztatów eksplorowano świat werbalnej i wizualnej komunikacji, poszukując raczej podobieństw niż różnic. Głównym celem spotkania ze studentami i uczniami było wspólne zrozumienie, że żyjąc w świecie wielokulturowym, musimy zrozumieć swój system komunikacji, którego podstawę stanowią zdarzenia z naszej przeszłości.

Nota o autorze

Dr Monika Nęcka jest wykładowcą na Wydziale Sztuki Uniwersytetu Pedagogicznego oraz w Katedrze Edukacji Artystycznej ASP w Krakowie. Współpracuje z Międzynarodowym Centrum Kultury w Krakowie jako metodyk działań edukacyjnych, wchodzi w skład zespołu przygotowującego pracę Uniwersytetu Dzieci i Rodziców UP, sprawuje opiekę merytoryczną nad projektem portalu „24h sztuka” w Bunkrze Sztuki. Jako doradca metodyczny projektów współpracuje z Muzeum Narodowym – Pałac Biskupa Erazma Ciołka, z MIKiem w zakresie oceny projektów w ramach Skarby Małopolski oraz przy organizacji spotkań Gaudium Et Spes. Współorganizuje Twórcze Spotkania Bez Barrier i Festiwal Dziecięcych Marzeń. Opracowała, a obecnie koordynuje i ewaluuje, program dotyczący identyfikacji narodowej dla Szkół Międzynarodowych w EU – „Picture from the Past for the Future”. Jest autorką programu z historii sztuki dla klas młodszych *Spotkania dzieci ze sztuką*. Od 1993 roku jest członkiem Polskiego Komitetu Międzynarodowego Stowarzyszenia Wychowania przez Sztukę InSEA.

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia de Arte et Educatione VIII (2013)

Katarzyna Szwiec

Koniec „ery retuszera”?¹

Monidło! Oto niebywały efekt wielowiekowej współpracy i twardej koegzystencji psychików, [...], psychopatów, psychologów i psychoartystów. Oto najwyższa sztuka portretowa przy użyciu pasteli angielskiej z wykorzystaniem wywaru z ziół tybetańskich, specjalnie glazurowana po wierzchu, w aerozolu na wysoki połysk. Absolutnie odporna! [...] Tylko nie wolno zrobić jednej rzeczy, nie wolno przejść obojętnie obok takiego arcydzieła².

Powyższe motto zostało zaczerpnięte z filmu pod tytułem *Monidło*³. Jest to krótkometrażowy czarno-biały film polskiej produkcji z 1969 roku. Film wyreżyserował Antoni Krauze, a pierwowzorem scenariusza było opowiadanie autorstwa Jana Himilbsbacha o tym samym tytule. Krytycy filmowi w swoich recenzjach chwalili zmysł obserwacji autorów. Dostrzegli w nim satyrę na nieuleczalną ludzką naiwność. Historia ta opisuje, w jaki sposób funkcjonowało monidło⁴.

Istota monidła

Co kryje się pod pojęciem „monidło”? Najkrócej rzecz ujmując, jest to realistyczny portret namalowany na podstawie fotografii, specyficzny rodzaj fotoportretu.

¹ Tytuł pierwszego singla z czwartej płyty Katarzyny Nosowskiej *UniSexBlues*. Tekst ten powstał na podstawie pracy magisterskiej napisanej pod kierunkiem Bernadety Stano, obronionej na Wydziale Sztuki UP w Krakowie na kierunku grafika w lipca 2012 pt. „Portret w kulturze popularnej. Wokół istoty monidła”.

² Tekst z filmu *Monidło* z 1969 roku, w reżyserii Antoniego Krauze, fragment monologu przedsiębiorcy Jana Karola Pieczarkowskiego.

³ Por. filmpolski.pl, *Monidło*, <http://filmpolski.pl/fp/index.php/124510> [dostęp 03.04.2012]; filmweb.pl, *Monidło* (1969), <http://www.filmweb.pl/film/Monid%C5%82o-1969-32066> [dostęp 03.04.2012]; wikipedia.org, *Monidło (film)*, [http://pl.wikipedia.org/wiki/Monid%C5%82o_\(film\)](http://pl.wikipedia.org/wiki/Monid%C5%82o_(film)) [dostęp 03.04.2012]; J. Strękowski, *Jan Himilbsbach*, Culture.pl, http://www.culture.pl/baza-film-pelna-tresc/-/eo_event_asset_publisher/eAN5/content/jan-himilbsbach [dostęp 02.04.2012].

⁴ Od 2008 roku w Mińsku Mazowieckim organizowany jest festiwal nazwany imieniem Jana Himilbsbacha; informacje o Festiwalu im. Jana Himilbsbacha znalezione na stronie: *O Festiwalu*, <http://www.festiwalhimilbsbacha.pl/> [dostęp 02.04.2012]; Miejski Dom Kultury, http://mdkmm.pl/?page_id=3160 [dostęp 03.04.2012].

⁵ Charakterystyka monidła sporządzona na podstawie: A. Dymała, *Omamieni monidłem – rzecz o pożądanej niewierności obrazu*, [w:] *Do rzeczy! Szkice kulturoznawcze*, red. J. Małczyński, R. Tańczuk, Wrocław 2011; K. Długosz-Kurczabowa, *Poradnia językowa PWN*, <http://>

Gatunek hybrydyczny, będący skrzyżowaniem fotografii i malarstwa. Nazwa „monidło” wywodzi się ze środowiska fotografów oraz rzemieślników wykonujących tego rodzaju portrety. Prawdopodobnie określenie to odnosi się głównie do portretów ślubnych, a przypuszczać można, iż wzięło się z uszczypliwości tych, którzy taką podkolorowaną fotografią się nie zajmowali. Funkcjonowało ono wyłącznie wewnątrz grupy twórców – rzemieślników znających sposób wykonywania monideł. Słowo „monidło” znane jest głównie przez przedstawicieli starszych pokoleń klas wyższych, potocznie używają tego określenia wykształceni ludzie z większych miast. Hasło to jest zupełnie obce osobom z małych miasteczek i wsi. „Mało tego – nie znają, nie używają, nie wiedzą o takim utytułowaniu obrazów fotograficznych, ludzie posiadający owe monidła”⁶. Współczesnym młodym ludziom pojęcie to również niewiele mówi. Andrzej Różycki proponuje dwa tropy wyjaśniające znaczenie słowa „monidło”. Pierwszy to tłumaczenie łacińskich słów *moneo monere*, oznaczających formę pokrycia (np. warstwą malarską). Drugi, który, jak podkreśla Różycki, jest bardziej zasadny, pochodzi od zwrotu „omamić, a tym samym otumanić, zbajerować i zarobić”⁷. Podobnie uważa językowniczka dr Krystyna Długosz-Kurczabowa, wyjaśniając, iż nazwa tego obrazu – przedmiotu prawdopodobnie pochodzi od słowa „monić”, będącego wariantem fonetycznym czasownika „mamić”, monidło zatem to „coś, co zachwyca, pociąga, [...] zwodzi, łudzi, mami”⁸. Pojęcie to niekoniecznie pierwotnie posiadało konotację negatywną, przeciwnie – mogło oznaczać podziw nad zdolnością pozyskiwania klientów, umiejętność ich mamienia przez grupę fotografów.

Istnieje kilka metod wykonywania monideł⁹. Zdaniem Ryszarda Łęskiego, autora tekstu o Florianie Greenie, twórcy monideł z kielecczyzny:

Monidło klasyczne, najwięcej z fotografią mające wspólnego, było wykonywane na powiększeniu fotograficznym zrobionym na matowym papierze poprzez pokolorowanie go. Używano w tym celu najczęściej farb anilinowych, ale też i akwareli, pastelów, czy nawet kredek dziecięcych, komplet 12 sztuk¹⁰.

poradnia.pwn.pl/lista.php?id=10799 [dostęp 12.12.2011]; *Monidło*, <http://pl.wikipedia.org/wiki/Monid%C5%82o> [dostęp 12.11.2011]; R. Łęski, *Saga polskich Greenów*, cyt. za: <http://jasnet.pl/ciasna/MONIDLA/INDEX.HTM> [dostęp 12.12.2011]; K. Łoza, *Monidło*, <http://lwow.blox.pl/2009/01/monidlo.html> [dostęp 29.12.2011]; A. Różycki, *Monidło – wstępna próba rehabilitacji*, <http://www.koziolek.info/news.php?did=17&idnews=89077&all=kultura&all=sport> [dostęp 10.10.2011]; K. Jurecki, *Czym jest monidło?*, http://jureckifoto.blogspot.com/2011_02_09_archive.html [dostęp 13.03.2012].

⁶ A. Różycki, *Monidło – wstępna próba rehabilitacji...*

⁷ Tamże.

⁸ K. Długosz-Kurczabowa, *Poradnia językowa PWN...*

⁹ Profesjonalnym wykonywaniem monideł zajmowały się specjalizujące się w tego rodzaju twórczości zakłady fotograficzne.

¹⁰ R. Łęski, *Saga polskich Greenów...* Tekst Łęskiego stanowi komentarz do wystawy „Monidła”, wystawa ze zbiorów własnych galerii „Ciasna” w Jastrzębiu Zdroju w 2008 roku.

Charakterystyczną cechą tego zazwyczaj czarno-białego obrazu były podkolorywania najczęściej ust na karmin, policzków na róż, oczu na niebiesko lub zielono i włosów na brąz – reszta pozostawała zdjęciem. Całość miała przypominać surrealistyczny, malowany obraz. Kolory do podmalowania uzyskiwano za pomocą barwnych główek zapalek. Dzięki temu portretowani mogli szczyścić się zielonymi oczami i rumianymi policzkami¹¹. Na prośbę portretowanych ich wizerunki znajdujące się na fotografii były dodatkowo retuszowane. Zmieniano portretowanym stroje na bardziej kosztowne oraz domalowywano im różne przedmioty. Jeżeli monidło pary małżonków było tworzone ze zdjęcia nie wykonanego w dniu ślubu: kobiecie domalowywano welon lub wianek. Pan młody otrzymywał wykreowany na potrzeby zdjęcia mundur wojskowy. Jeden z internautów tak na swoim blogu wspomina proces tworzenia monidła, który miał okazję niejednokrotnie obserwować:

[...] jako mały chłopiec znałem producenta monideł i chodziłem do jego pracowni patrzeć z fascynacją, jak ze zdjęć legitymacyjnych (zdobywanych przez domokrażców) i szablonu z garniturem i suknią ślubną wyczarowuje obrazy. Powiększenie, trzykrotne naświetlanie wybranych fragmentów dużego papieru, a potem już pastele, filcowy rysik, gąbka i... noga królicza (ooooch!) do cieniowania. Na koniec – lakier do włosów jako werniks¹².

Inny bloger przytacza na swojej stronie internetowej fragment instrukcji prawidłowego retuszu negatywów ze specjalnie wydanej samouczka technicznego pt. *Retusz negatywów portretowych*. Czytamy w nim:

Zęby widoczne przy uśmiechu starannie obrobić, kształt ich poprawić, nadać światła. Wklęsłości na dolnej szczęce (pod kącikami ust) wypełnić. Cień pod dolną wargą oczyścić z plamek, granice biegnące pod kąciki ust dobrze rozprowadzić. [...] Szyję u kobiet pięknie zaokrąglić. [...] Dołek na szyi nieco wypełnić, tak samo i biust. Ostro odznaczające się kości obojczyków zmiętygować, zagłębienie pod nimi wypełnić. Obnażone ramiona u kobiet zaokrąglić, zarysy muskulatury znieść¹³.

Autor wpisu dzieli się swoją refleksją pod cytowanym fragmentem: „Portret ślubny moich dziadków. Myślałem, że to był piękny ślub podczas rejsu. Dziadek był radio-oficerem. Okazało się, że *passé-partout* zakupił w Egipcie. Zdjęcie wykonał szczeciński fotograf. Sztukę retuszu musiał mieć opanowaną do perfekcji”¹⁴.

Oprócz wspomnianych wyżej technik retuszu zdjęcia wykonywano również monidła stricte malarskie, przenosząc niewielkich rozmiarów fotografie metodą kratkowania na papier, a następnie malując je. Zdaniem Łęskiego efekty monidła

¹¹ A. Dymała, *Omamieni monidłem...*, s. 11.

¹² Dixi, *Monidło*, <http://dixiet.blog.onet.pl/Monidlo,2,ID406418892,n> [dostęp 12.02.2012].

¹³ L. Petryk, *Retusz negatywów portretowych*, Cieszyn 1927, cyt. za: *Retusz negatywów portretowych*, <http://www.objazdowyfotograf.pl/search/label/Ciekawostki> [dostęp 18.01.2012].

¹⁴ Tamże.

stworzonego tą techniką „były równie makabryczne, lecz wywołujące euforię u nabywców tego Dzieła”¹⁵.

Większość monideł przedstawia portretowanych *en face*, w ujęciu do pasa. Działo się tak, ponieważ bardzo często monidło ślubne było fotomontażem dwóch oddzielnych zdjęć małżonków (głównie ze zdjęć legitymacyjnych, z prawa jazdy). Można spotkać również ujęcia całych sylwetek oraz monidła czarno-białe (bez podkolorowania). Wiele zależało od gustów zamawiających ów portret oraz warsztatu monidlarza. Inną techniką, która ingerowała w stare fotografie, było wklejanie zdjęcia w namalowany obrazek. Andrzej Różycki, dostrzegając dylemat braku konkretnych wyznaczników oryginalnych monideł, proponuje wprowadzenie terminu „fotografia wokoło-monidłowa”¹⁶.

Można przypuszczać, że autorzy pierwszych monideł inspirowali się technikami służącymi do produkcji fotografii nagrobnych¹⁷. Na wzorce estetyczne monideł mogły mieć wpływ modne w XIX wieku oleodruki, czyli reprodukcje, odbitki naśladowujące obrazy olejne. Również kolorystyka monideł zbliżona jest do doboru kolorów w oleodrukach. W doborze barw można także dostrzec wpływ ludowej stylistyki, z charakterystyczną dla niej pstrokatością. W ten sposób unikano wszechobecnej szarości.

Pierwsze monidła zaczęły powstawać w latach 70.–80. XIX wieku i były tańszą alternatywą wobec tradycyjnych portretów, na które mogły sobie pozwolić jedynie osoby zamożne. Monidła rozpowszechniły się w niższych klasach społecznych, zwłaszcza wśród chłopów. Wykonywane były przez fotografów wędrownych lub zatrudnionych w zakładach fotograficznych. Zamówienia przyjmowali „akwizytorzy”, zwani też „agentami”¹⁸. Portrety zamawiane były nie tylko z okazji ślubu, ale również innych ważnych uroczystości rodzinnych (np. chrzest, pierwsza komunia). Początkowo posiadanie własnego wizerunku w warstwie chłopskiej nie było bardzo popularne. Joanna Bartuszek w pracy o dziejach fotografii chłopskiej w Polsce stwierdza:

Zwyczaj utrwalania swojego wizerunku był charakterystyczny dla wyższych warstw społeczeństwa. [...] W dawnej obyczajowości wiejskiej nie było potrzeby dokumentacji wizerunku własnego czy osób najbliższych. Na ścianach chałup wiejskich wisiały przeważnie obrazy przedstawiające świętych¹⁹.

Wraz z rozpowszechnieniem się fotografii zaczęły powstawać zakłady fotograficzne, które umożliwiły niższym warstwom społecznym zakup własnego portretu. Tym samym obok obrazków świętych (oleodruków) zaczęto wieszać na ścianach

¹⁵ R. Łęski, *Saga polskich Greenów...*

¹⁶ A. Różycki, *Monidło – wstępna próba rehabilitacji...*, s. 10.

¹⁷ Tamże.

¹⁸ J. Bartuszek, *Między reprezentacją a „martwym papierem”. Znaczenie chłopskiej fotografii rodzinnej*, Warszawa 2005, s. 78, za: A. Dymała, *Omamieni monidłem...*, s. 12.

¹⁹ Tamże, s. 26.

własne podobizny. W społeczeństwie chłopskim każdy przedmiot znajdujący się we wnętrzu miał swoje miejsce i znaczenie (głównie funkcjonalne – przeznaczone do codziennego użytku). Ściany miały bardzo specyficzną rolę, wisały na niej święte obrazy oraz monidła. Tworzyła się w ten sposób swoistego rodzaju ikonosfera domowa. Zdjęcie pełniło funkcje pamiątki rodzinnej, a także stanowiło istotny element umeblowania ówczesnego mieszkania. Równocześnie skoro monidło ze swej definicji nie jest idealnym odwzorowaniem człowieka, głównie ze względu na wszechobecny retusz i przekłamania wizerunków na potrzeby klienta, czy można je omawiać w kontekście pamiątki rodzinnej?

Czym zatem dla społeczeństwa było monidło? Przedmiotem z przekłamanym ludzkim wizerunkiem czy portretem, który odzwierciedlał ludzkie pragnienie o sobie idealnym? Dlaczego ludzie idealizowali w monidłach swoje wizerunki? Technika wykonywania monideł dawała takie możliwości. Skoro były alternatywą dla drogich obrazów, to należy pamiętać, iż wizerunki postaci z klasycznych dzieł malarskich często były gloryfikowane. Można przyjąć, że prawdziwa jest ta twarz, z którą portretowany sam najbardziej się utożsamia. Omawianą kwestię doskonale zobrazuje fragment wypowiedzi etnografki Katarzyny Łoży na temat rodzinnego monidła:

Jest to obraz ślubny babci mojego męża, przypuszczalnie rok 1955. Niezupełnie obraz, i niezupełnie zdjęcie, ot, monidło właśnie. Monidła to były zdjęcia retuszowane do tego stopnia, że efekt finalny niewiele miał wspólnego z oryginałem. Oprócz tego, że rysy nowożeńców uszlachetniano, a ich samych pozbawiano wszelkich niedoskonałości cery, nierzadko „przebierano” ich w lepsze, bogatsze stroje. Babcine monidło wpisuje się w tę definicję nawet w 200%. Fotoszop się chowa. Nie dość, że babci wymieniono bukiet na „ładniejszy”, a dziadkowi dorysowano krawat, którego w rzeczywistości nie miał, to jeszcze artysta stwierdził, że jego rysy twarzy są niewystarczająco... no właśnie, jakie? Może niewystarczająco zasobne? A może wręcz niewystarczająco... ukraińskie? Kto wie. Ja w każdym razie na miejscu babci zdziwiłabym się odbierając dzieło z zakładu fotograficznego, co to za facet koło mnie²⁰.

Autorka powyższego opisu dzieli się również następującym wnioskiem:

Jeżdżąc tyle lat po różnych wsiach w celach poznawczych/badawczych (studia etnograficzne), a jeżdżąc zawsze z aparatem fotograficznym, chciałam uchwycić jak najbardziej prawdziwy obraz tego życia, w które wchodziliśmy, ludzi, których poznawaliśmy. Często na przeszkodzie stawali oni sami, nie dając robić zdjęć w nieposprzątanym wnętrzu, bez uprzedniego uczesania się, przebierali się w różne dziwne kostiumy, albo przynajmniej przyjmowali nienaturalnie wyprostowaną postawę przed majestatem aparatu. Jakoś nie przyszło mi wtedy do głowy, że to też jest prawda o tych ludziach. Pokazują mi obraz, który płynie prosto z ich wnętrza, swoje wyobrażenie piękna, dobra, elegancji, tradycji²¹.

Analizując takie zachowanie, można stwierdzić, że wcale nie chodziło portretowanym o wierne odwzorowanie swojego wizerunku na monidle, ale o interpretację siebie, swoich upodobań, etykę i estetykę.

²⁰ K. Łoża, *Monidło...*

²¹ Tamże.

Współcześnie również jest moda na uwiecznianie siebie takimi, jakimi chcemy sami być oraz jakimi chcemy, aby widzieli nas inni. Zmieniła się jednak technika. Dziś korzysta się z programów graficznych, głównie photoshopa.

Monidła rzeczywiście mogły „monić”, ale jedynie na mocy pewnej społecznej umowy, ogólnego przyzwolenia. Mamy w ich przypadku do czynienia z kłamstwem, którego ludzie potrzebują, ponieważ jest dla nich przyjemne.

Panna młoda w strusich piórach, pan młody w mundurze. Nieważne, że tak nie było. Przecież mogło tak być, a pamiątka ze ślubu jest piękna. Poza tym, skoro wszyscy sąsiedzi takie mają, to czemu i my nie mielibyśmy mieć? Tak oto monidło staje się stałym elementem wyposażenia prowincjonalnych wnętrz, obok makatki z jeleniem, pudełka na telewizor i kryształowych wazonów na meblościance. Umieszczane było na honorowym miejscu, na ścianie salonu czy białej izby, obok obrazków świętych, podkreślało rangę portretowanych, usankcjonowaną zawarciem małżeństwa, przyjęciem chrztu czy pierwszej komunii²².

Kiedy zarobki klasy chłopskiej i robotniczej pozwoliły na nabywanie rzeczy nie tylko funkcjonalnych, ale i dekoracyjnych, zbytecznych, przedstawiciele tych klas mogli podkreślić swój prestiż, kupując dzieło sztuki. Posiadanie przedmiotów o walorach artystycznych wskazywało na wysoką pozycję społeczną. Monidło łączyło przyjemne z pożytecznym, „doznania estetyczne z dbałością o wizerunek własnej rodziny. Zamawianie monideł w pewnych kręgach stało się popularne, po prostu wypadało je mieć”²³. Omawianą sytuację doskonale obrazuje fragment artykułu Łęskiego:

W Polsce największy popyt na Monidła przypada na lata 50–60 XX wieku, lata „zgrzebnego socjalizmu”, awansu społecznego „człowieka prostego”, który miał być solą ziemi i siłą wiodącą na drodze ku... I człowiek ten uwierzył w to, a awans swój społeczny czymś udokumentować musiał. Jako że dóbr materialnych na rynku po prostu nie było, przeto z wypłaty zawsze można było coś odłożyć, a i pożyczkę nieoprocentowaną w zakładzie pracy dostać [...]. I zaopatrzyć się w Symbole Dostatku. Takim symbolem była meblościanka na wysoki połysk (wystana lub na zapisy), kryształy na niej (załatwione), [...]. A Monidło było ukoronowaniem Symboli²⁴.

Skąd zatem tak duże zainteresowanie monidłami w czasach PRL-u, pomimo powszechnej dostępności zakładów fotograficznych oraz samych aparatów? Czy nie wystarczyło nabyć portretu wykonanego w rozpowszechnionej na przełomie lat 60. i 70. XX w. technice fotografii barwnej? Ryszard Łęski wyjaśnia:

Nie, trzeba mieć „obraz”. Wprawdzie jest to pseudoobraz, z olejnym, choćby kiczowatym, niewiele mający wspólnego, ale już stawia wyżej w oczach sąsiadów. Przenosi, w mniemaniu posiadaczy, na następny stopień w hierarchii społecznej. Rzecz to psychologicznie zrozumiała, a socjologicznie wytłumaczalna²⁵.

²² A. Dymała, *Omamieni monidłem...*, s. 17.

²³ Tamże, s. 19.

²⁴ R. Łęski, *Saga polskich Greenów...*

²⁵ Tamże.

Do popularności monideł przyczynił się również fakt, iż na jego zakup decydowano się często po upływie wielu lat od wydarzenia, które miało ono upamiętniać. Zdarzało się również, że zamówienie na swój portret ślubny składała osoba owdowiała²⁶. W takiej postawie można upatrywać idealizowania związku dwojga ludzi. Portret „na dobre i na złe”, obraz idealny – wykonany przez biegłego w swym fachu fotografa i upiększony. Monidło można również określić jako interpretację wydarzenia zaproponowaną przez monidlarza, który nie był uczestnikiem kreowanego momentu.

Wśród przedstawicieli bogatszych warstw społecznych monidła były przejawem złego gustu. W środowisku chłopskim początkowo stanowiły oznaki prestiżu, jednak z czasem również stały się synonimem kiczu²⁷. Być może dlatego ten rodzaj sztuki – gatunku wizualnego nie doczekał się jeszcze żadnego naukowego opracowania.

Znany reżyser i fotograf Andrzej Różycki tak komentuje ten fakt:

Wydarzyła się rzecz nieprawdopodobna w polskiej nauce: wśród polskich badaczy-etnografów, kierujących się niewątpliwie swoistym poczuciem smaku, wykluczono ze strefy badań zjawisko monidła. Przemilczano i zignorowano istnienie portretów ślubnych i rodzinnych o charakterze monidła, funkcjonujących w nieomal każdym domu na prowincji. Muzea etnograficzne, skanseny nie eksponują takowych obrazów fotograficznych. Sprawa wydaje mi się wręcz skandaliczna. Jest to swoiste cenzurowanie estetyki ludzi prostych, mieszkańców wsi²⁸.

Przyjmuje się, iż ostatnie oryginalne monidła wykonywano do lat 90. XX wieku. Fakt ten sprawia, że coraz trudniej dotrzeć do ówczesnych twórców i nabywców. Andrzej Różycki szacuje na podstawie wywiadu z retuszerem Leszkiem Piątkowskim, że w Polsce mogło powstać około pięciu milionów egzemplarzy monideł²⁹. Z chwilą kiedy popularne stały się tanie i proste w obsłudze aparaty cyfrowe oraz programy do obróbki zdjęć, zniknęli monidlarze. Pokolenie, które nabywało monidła, zaczęło wymierać, a ich dzieci wyrzucały lub ukrywały niemodne obrazki. Monidła odeszły do lamusa, szybko jednak zostały stamtąd wyciągnięte. Dziś podejmowane są próby rehabilitacji tych portretów (np. przez organizowanie wystaw), daje to szansę monidłom stać się godnym obiektem naukowej refleksji.

²⁶ Por. <http://www.tvp.pl/bialystok/aktualnosc/kultura/pamiatki-z-przeszlosci/6539256> [dostęp 16.04.2012].

²⁷ A. Moles, *Kicz, czyli sztuka szczęścia. Studium z psychologii kiczu*, tłum. A. Szczepańska, E. Wende, Warszawa 1979, s. 8, za: A. Dymała, *Omamieni monidłem...*, s. 12.

²⁸ Fragment broszury z wystawy „Monidło – wstępna próba rehabilitacji”, której wernisaż odbył się 24.02.2011 w lubelskim Ośrodku Międzykulturowych Inicjatyw Twórczych Rozdroża.

²⁹ Andrzej Różycki, informacja z wypowiedzi otwierającej wystawę „Monidło – wstępna próba rehabilitacji” w Lublinie 24.02.2011, za: A. Dymała, *Omamieni monidłem...*, s. 10.

Wiele pracowni fotograficznych posiada w swojej ofercie wykonywanie portretów ślubnych stylizowanych na monidło. Oryginalne zapomniane, „zakurzone” monidła zdobią ściany domów, restauracji, lokali, nadając im styl retro. Popularne staje się również ich kolekcjonowanie, artyści inspirują się tymi portretami i wykonują ich współczesne wersje. Antykwaryaty oraz giełdy staroci odnotowują coraz większe zainteresowanie starymi portretami ślubnymi. Podejmowane są również działania polegające na wykonywaniu zdjęć dokumentacyjnych oraz przeprowadzaniu wywiadów z osobami, które pamiętają czasy największej popularności monideł³⁰. W ostatnim czasie odbyło się również sporo wystaw poświęconych istocie monidła³¹.

„Współczesny człowiek w starych ramach” – cykl fotografii Ewy Martyniszyn³²

Moja przygoda z monidłami rozpoczęła się, kiedy na rodzinnym strychu odnalazłam zakurzony portret ślubny przodków. Twarze z portretu spoglądały z innej przestrzeni. Zauroczyły mnie swoją siłą przekazu, którą zyskały po latach. Stan zauroczenia trwa do dziś, tworzę kolejne prace w tej tematyce. Ponieważ wciąż prześladowuje mnie malarstwo, łączę swoje dwa zainteresowania, malując fotografie. Takie fotografie-obrazy³³.

W 2004 roku powstał pierwszy projekt Ewy Martyniszyn pt. *Monidła*³⁴. Praca składała się z 10 podkolorowanych fotografii czarno-białych w formacie 30 x 40 cm.

³⁰ Przykładem może być cykl Ewy Martyniszyn *Opowieści spoza obrazów* (opisany w podrzdziale poświęconym tej artystce) oraz seria zdjęć Zofii Rydet *Zapis socjologiczny* (wykonywany w latach 1978–1989, cykl składa się z około 30 tysięcy fotografii czarno-białych portretów, dokumentujących ludzi we wnętrzach ich domów).

³¹ Jedną z nich została zorganizowana przez Muzeum Etnograficzne w Zielonej Górze z siedzibą w Ochli. Wystawa nosiła tytuł „Od portretu trumiennego do Naszej Klasy”. Ekspozycję można było oglądać od 2 września do 30 października 2011 roku. D. Danak, *Trumna, monidło i Nasza Klasa*, http://cjg.gazeta.pl/CJG_Zielonagora/1,112031,10218719,Trumna_monidlo_i_Nasza_Klasa.html [dostęp 10.05.2012]; „Monidło – wstępna próba rehabilitacji”, to tytuł wystawy, która miała miejsce w Ośrodku Międzykulturowych Inicjatyw Twórczych Rozdroża, w Stop! Galerii, w Lublinie. Zob.: M. Kolesiewicz, *Kultura w Lublinie. Monidło: Wystawa w STOP Galerii w Lublinie*, <http://www.mmlublin.pl/360879/2011/2/24/monidlo-wystawa-w-stop-galerii-w-lublinie?category=news> [dostęp 12.04.2012]; S. Burek, *STOP! Monidło!* http://bil-art-teksty.blogspot.com/2011_05_01_archive.html [dostęp 16.04.2012]; K. Leśniak, *Monidło – Rehabilitacja*, <http://www.dwutygodnik.com/artykul/1971-monidlo-rehabilitacja.html> [dostęp 14.04.2012]. Ekspozycje można było oglądać od 24 lutego do 25 marca 2011 roku. Inna wystawa miała miejsce w Galerii 87 Urzędu Miasta Łodzi. Zob.: K. Gębicka, *Magia Monidła*, http://www.cit.lodz.pl/news/showNews/news_id/56 [dostęp 13.01.2012]. Ekspozycja była czynna od 21 grudnia 2011 roku do 21 stycznia 2012 roku.

³² A. Cymer, *Ewa Martyniszyn i jej monidła*, Fotal.pl, <http://www.fofal.pl/ewa-martyniszyn-i-jej-monidla/> [dostęp 12.01.2012].

³³ E. Martyniszyn, z oficjalnej strony internetowej artystki, <http://emonidla.pl/> [dostęp 16.02.2012].

³⁴ Opisy cykli fotografii E. Martyniszyn zostały opracowane na podstawie: oficjalnej strony internetowej artystki *Pracownia monideł Ewy Martyniszyn*, <http://emonidla.pl> [dostęp

Każde zdjęcie artystka oprawiała w oryginalną ramę, znaną na targu staroci. Bardzo prawdopodobne, że ramy te pochodzą ze starych, zniszczonych monideł. Artystka zamieszcza współczesne treści (współczesnych nowożeńców oraz ich zachowania) w starej formie monidła. Na jednym ze zdjęć omawianego cyklu przedstawiony został wizerunek pary nowożeńców. Osoby sportretowano w ujęciu do ramion, czyli w klasycznym popiersiu. Kobieta ubrana jest w białą suknię, we włosach ma wpięty, gustowny toczek. Mężczyzna odziany w elegancki garnitur przedstawiony został obok swojej żony. Kolorystyka obrazu została zachowana w jasnych, pastelowych barwach charakterystycznych dla monideł. Usta pary młodej są wyraźnie podkolorowane na czerwono, na policzkach rysują się rumieńce. Konwencjonalne ujęcie nowożeńców zostało zestawione z atrybutem współczesnych czasów – pilotem do telewizora. Przedmiot trzymany w wyciągniętej do przodu dłoni stanowi pierwszy plan obrazu, dodatkowo został on umieszczony niemal na środku, pomiędzy sportretowanymi osobami. Na innym ujęciu z tego samego cyklu zdjęć, pan młody został uwieczniony z gumą do żucia w ustach. Ewa Martyniszyn sygnalizuje w ten sposób sytuację, w jakiej znalazł się fotograf wskutek popularyzacji fotografii cyfrowej. Przypomina, iż dawniej fotograf był cenionym artystą, niezwykłą osobą potrafiącą utrwalić ludzkie istnienie. Obecnie każdy może być fotografem, a podniosła i niezwykła chwila fotografowania stała się codziennością.

Kolejny cykl *Monidła* powstał w roku 2006. Również składał się z 10 fotografii w tej samej stylistyce „monidłowej”³⁵. Oprócz zagadnień, jakie artystka poruszyła w swojej serii monideł ślubnych z 2004 roku, w nowych pracach pokazuje, jak postrzega wybrane osoby w kontekście współczesnego świata. Martyniszyn zauważa, iż modne staje się to, co kiedyś było wstydlive. Na jednym ze zdjęć przedstawiona została młoda kobieta ubrana w codzienny, luźny sweter, z niedbale ułożonymi włosami, a największą uwagę widza zwraca aparat na jej zębach. Moda? Kolejny symbol kultury popularnej?

Ewa Martyniszyn zafascynowana monidłami wykonuje kolejne prace – dwa portrety w formacie 46 x 81 cm. Są to podkolorowane fotografie dziewczynki i chłopca w strojach komunijnych. Tym razem Martyniszyn nawiązuje do obecności fotografii w ważnych momentach naszego życia. Zdjęcia wykonane są techniką tradycyjną (czarno-białą) połączoną z fotomontażem cyfrowym.

W ostatnim projekcie *Opowieści spoza obrazów* artystka podejmuje problem ocalenia pamięci o jednostce, reprodukując niszczone na strychach stare monidła. Projekt ten przedstawiony jest w dwóch realizacjach. „Zapis tekstowy osoby opowiadającej o osobie z portretu i wyidealizowana reprodukcja oraz zdjęcie o charakterze dokumentalnym osoby trzymającej monidło, na którym występuje on sam lub jest na nim ktoś będący z nim w jakimś związku”³⁶. Bohaterowie cyklu zostają

16.02.2012]; A. Cymer, *Ewa Martyniszyn i jej monidła*, <http://www.fotal.pl/ewa-martyniszyn-i-jej-monidla/> [dostęp 12.01.2012]; P. Komorowski, *Monidła*, „Format” 2008, nr 55, s. 65–67.

³⁵ Technika „monidłowa” – określenie Ewy Martyniszyn.

³⁶ *Pracownia monideł Ewy Martyniszyn*, http://emonidla.pl/index.php?option=com_content&view=article&id=3&Itemid=3 [dostęp 16.02.2012].

sfotografowani w naturalnym dla siebie otoczeniu. Na zdjęciach widzimy postacie zarówno w swoich domach, jak i w plenerze.

Cykl fotografii Ewy Martyniszyn *Monidła* ciągle się rozrasta. Tworzonych przez nią portretów nie należy rozpatrywać jedynie w kategorii atrakcyjności wizualnej wynikającej z sięgnięcia do starej metody „monidłowej”. W cyklu stworzonym przez artystkę możemy dostrzec próbę zaprzeczenia patetycznej celebracji odświętnych, nasyconych powagą sytuacji. Na fotografiach z 2004 roku widzimy modelki w okolicznościowych, ślubnych strojach, w mało jednak uroczystych układach i zabawnych pozach. Jest to rodzaj inscenizacji zarówno osób portretowanych, jak i samego obrazu fotograficznego.

Taka metoda działania prowadzi do interesującej, choć znanej prawdy: większość z nas na zdjęciach kogoś, lub coś udaje. Świadomie lub nieświadomie tworzymy maski mimiczne, poddając się bezwolnie komendom fotografa, który jako jedyny przeczuwa ostateczny wymiar swojej pracy³⁷.

W odróżnieniu od dawnych, oryginalnych monideł osób na fotografiach Martyniszyn nie charakteryzuje dostojeństwo. Paradoksalnie jednak dzięki rezygnacji z patosu, ze sztywnego upozowania, modele stają się bardziej prawdziwi, naturalni.

Analizując ten cykl fotografii, warto również zwrócić uwagę na fakt, iż Martyniszyn nie tworzy pastiszy monideł. Artystka wykonuje je w sposób dosłowny (metodą ręcznego podkolorowania), używa tradycyjnej metody „na serio”, z autentycznym przekonaniem i świadomością słuszności tej techniki.

„Ludowe” monidła Katarzyny Stanny

Przygotowany przeze mnie cykl „Monideł” powstał z kilku reportaży, jakie realizowałam na przestrzeni roku kalendarzowo-obrzędowego, odwiedzając polskie wsie i miasteczka, które często słyną tylko z jednego dnia w roku, kiedy zamieniają się w kolorowe, wesołe pejzaże, a obchodzone święto czy wyjątkowo przygotowany obyczaj nie ma sobie podobnych jak Polska długa i szeroka. [...] Założenia formalne oparłam na inspiracji nasyconą gamą kolorystyczną nawiązującą do barwności stroju ludowego danego regionu, a także na inspiracji popularnymi w latach 50-tych XX wieku – kolorowanymi monidłami, świętymi obrazkami malowanymi na szkle i przedwojennymi pocztówkami – fotografiami z serii „Typy Polskie” przedstawiającymi obrzędowość i strój ludowy³⁸.

W październiku 2011 roku w Galerii Obok przy Placu Zamkowym w Warszawie odbyła się wystawa Kasi Stanny pod tytułem: „Monidła i inne takie”³⁹. Na wystawie prezentowane były prace inspirowane polską sztuką ludową. Kasia Stanny w oryginalny sposób nawiązuje do polskiego folkloru, który jest wciąż obecny w niektórych

³⁷ P. Komorowski, *Monidła...*, s. 66.

³⁸ K. Stanny, tekst zamieszczony na stronie: <http://www.kochamwies.pl/w-stylu-country/aktualnosci/14325-wystawa-kasi-stanny> [dostęp 27.03.2012].

³⁹ Opis wystawy sporządzony na podstawie: P. Szymaniuk, *Barwne Monidła... Kasi Stanny*, <http://www.pdf.edu.pl/textbarwne-monidla-kasi-stanny-541> [dostęp 14.03.2012].

wiejskich domach. W obiektywie artystki uchwycone zostały zanikające obrzędy świąteczne, kolorowe odpusty z „nietkniętą zachodnią tandetą”⁴⁰ – polską tradycją. Kasia Stanny podkreśla, że inspiracje czerpie z lat 50. XX wieku, z czasów kiedy polską wieś na masową skalę opanowały kolorowe monidła, święte obrazki malowane na szkle oraz przedwojenne pocztówki. Nawiązania te widoczne są również w samym procesie wytwarzania dzieł. Z setek wykonanych fotografii artystka wybiera kilka, które następnie podmalowuje. W ślad za twórcami sztuki ludowej Stanny wygina swoje fotografie i skleja różne części zdjęć ze sobą. Stopniowo tradycyjny klej i nożyczki artystka zastępuje komputerem. Cała seria składa się z nasyconych kolorem i niepozbawionych humoru fotografii. Świadome zastosowanie prostej, wręcz banalnej kompozycji, pozwala przemówić do widza tym samym językiem, którym posługiwała się dawna sztuka ludowa. Na jednym ze zdjęć artystka przedstawia kobietę ubraną w tradycyjny strój ludowy. Sylwetka pokazana z profilu, w ujęciu do pasa, „wklejona” jest w okno. Na pierwszym planie, trochę jednak z boku stoi mężczyzna, również odziany w tradycyjny, odświętny strój. Czerwone akcenty kolorystyczne w strojach portretowanych kontrastują z błękitem domu, na tle którego zostali przedstawieni. Ściana budynku pomalowana jest w białe, prymitywne wzory przypominające kwiaty w donicach. Kompozycję zamyka od góry wklejona przez Stanny strzecha.

W 2011 została również zorganizowana wystawa artystki pod tytułem „Skansen malowany tradycją”, którą można było oglądać w Muzeum Stanisława Staszica w Pile. Dla K. Stanny ów skansen to „skarbница elementów, które można odnieść do pojęć wiążących się z tożsamością narodową, korzeniami czy patriotyzmem”⁴¹. Folklor stanowi dla artystki punkt wyjścia do tworzenia fotograficznych obrazów, z których buduje swój własny „skansen”. Cykl nietypowych „monideł” prezentowanych na wystawie powstał z kilku reportaży, które artystka realizowała na przestrzeni roku kalendarzowo-obrzędowego, zwiedzając polskie wsie. Przedstawia ona w swoich pracach fragmenty sztandarów, „dywany” ułożone z kwiatów, po których maszerowała procesja oraz tłum ludzi w odświętnych strojach.

Fotografka stworzyła własną wizję folkloru, kolorową, wręcz cukierkową, a jednocześnie jak najbardziej autentyczną. Pomysł na temat ludowo-etnograficzny powstał niedługo przed rozpoczęciem cyklu fotograficznego i został zrealizowany w ciągu dwóch lat. Jak podkreśla artystka, jest to pierwsza część większej całości, którą zamierza kontynuować.

⁴⁰ Określenie użyte przez Katarzynę Stanny w wywiadzie z artystką zamieszczonym na stronie: <http://www.kochamwies.pl/w-stylu-country/aktualnosc/14325-wystawa-kasi-stanny> [dostęp 27.03.2012].

⁴¹ Z opisu wystawy, ZPAF, <http://zpad.pl/2011/11/16/kasia-stanny-monidla-wystawa-fotografii-w-galerii-obok-zpad/> [dostęp 13.03.2012].

Portret na zamówienie⁴²

Większość współczesnych portrecistów skazana jest na całkowite zapomnienie. Nigdy nie malują tego, co widzą. Malują to, co widzi publiczność, a ta nigdy nic nie widzi⁴³.

Parafrazując powyższe słowa, możemy je odnieść do współczesnych fotografów portrecistów. Wykonując portret na zamówienie – komercyjne zlecenie, należy uwzględniać wskazówki i oczekiwania klienta. Nie zmieniła się moda na uwiecznianie siebie takimi, jakimi chcemy sami być, oraz jakimi chcemy, aby widzieli nas inni. Z jednej strony portretowany gra, kreuje swoją własną postać, a z drugiej fotograf uwiecznia modela według własnego wyobrażenia o nim. Można zatem zdefiniować portret, jako wynik współpracy i wspólnej wizji modela i fotografa.

Fotografia jako środek wyrazu od momentu wynalezienia związana była z portretem. Zdjęcia z własnym wizerunkiem lub podobizną bliskiej osoby zamawiano nie tylko z okazji ślubu, ale również innych ważnych uroczystości rodzinnych (tj. chrzest, pierwsza komunia). Obok obrazków świętych zaczęto wieszać na ścianach własne podobizny. Tworzyła się w ten sposób swoistego rodzaju ikonosfera domowa. Zdjęcie pełniło funkcję pamiątki rodzinnej, a także stanowiło istotny element wyposażenia ówczesnego mieszkania. Współcześnie portret nadal doskonale łączy te dwa aspekty, przyjemne z pożytecznym – doznania estetyczne z dbałością o wizerunek własnej rodziny. Fakt ten sprawia, że moda na zamawianie własnych wizerunków nie ustaje.

Formą swojej pracy – „Portret na zamówienie”, chciałam stworzyć swoistego rodzaju ikonosferę domową. Moja instalacja odwołuje się także do wnętrza komercyjnego studia fotograficznego. Chciałam również podkreślić kwestię mody na portret – komercyjną naturę kultury popularnej. Słowo „popularne” rozumiane jest tu w znaczeniu – modne, powszechne oraz dostępne dla szerokiego kręgu portretowanych. Dzięki różnorodności zdjęć podkreślam zróżnicowane gusta klientów oraz elastyczność pracy współczesnego fotografa. W ramach instalacji znalazły się zarówno portrety stylizowane, upozowane, jak i uchwycone w zastanej sytuacji. Fotografie kolorowe oraz czarno-białe. Różnorodność zaakcentowana jest również niejednorodnym stylem ram, które wieńczą zdjęcia. Wszystkie portrety (ponad 50 wybranych fotografii) prezentowane w ramach pracy realizowane były w latach 2010–2012. Są to fotografie cyfrowe wykonywane w studio, pomieszczeniach domowych oraz w plenerze. Tytuł i forma pracy są inspirowane sztuką pop-artu. Powielane, multiplikowane wizerunki (pomimo iż nie są przedstawienia jednej osoby) zestawiono w jednym miejscu, na jednej ścianie, połączono „węzłem ram”. Styl ramy, w którą włożone (wklejone) jest zdjęcie, bardziej może określać tu gust

⁴² Tekst portfolio do dyplomu magisterskiego na kierunku grafika na Wydziale Sztuki UP w 2012 roku

⁴³ O. Wilde, za: A. Kempka, *Różne twarze portretu*, http://www.szerokikadr.pl/poradnik/artykul/rozne_twarze_portretu [dostęp 02.06.2012].

zamawiających – portretowanych niż styl fotografii. Do kultury popularnej nawiązują również będące częścią pracy przedmioty „POP” – zegar, lustro, rama w kształcie karoserii samochodu. Instalacja wzbogacona jest kinografikami wyświetlanymi w ramach cyfrowych.

Portrety par na wzór ślubnych monideł stanowią sentymentalną pamiątkę, fakt ten sprawia, że moda na portret nie ustaje. Szybki rozwój techniki fotografii sprawia jednak, że upodobania w zakresie rodzaju zdjęć zmieniają się. Dziś fotografia w połączeniu z grafiką cyfrową poszerza i wyznacza nowe obszary sztuki, odsłania nowe perspektywy. Odbiorcy-konsumenci z przyjemnością akceptują zaangażowanie fotografa, który w oryginalny i wyrafinowany sposób realizuje zapotrzebowanie na portret fotograficzny.



Katarzyna Szwiec, projekt fototapety 130 x 200 cm, część dyplomu magisterskiego *Portret na zamówienie* na kierunku grafika, Wydział Sztuki UP, Kraków 2012

Słowo na podsumowanie

Kiedy fotografia została wynaleziona, a następnie bardzo szybko rozpowszechniona, ludzie obdarowywali się swoimi wizerunkami, wykonywali zdjęcia na pamiątkę. Dziś, w dobie fotografii cyfrowej, zdjęcia drukowane są nadal bardzo popularne, coraz częściej jednak archiwizuje się je w wersji elektronicznej. Fotografii bliskich noszone np. w portfelach są wypierane przez wizerunki znajdujące się na tapecie telefonu komórkowego. Szybki rozwój techniki fotografii sprawia, że moda na różnego rodzaju zdjęcia również się zmienia. Od samego początku w fotografii powszechne były zdjęcia retuszowane, współcześnie jednak zmieniła się technika, dziś możemy powiedzieć, że są one „photoshopowane”.

Poprawianie urody na zdjęciach nie jest zachcianką i trendem ostatnich lat. Współczesnym fotografom i grafikom pomagają programy do obróbki zdjęć – głównie Photoshop. Kiedyś duże znaczenie miała wprawna ręka fotografa oraz jego zdolności manualne. Monidlarzy można określić mianem prekursorów Photoshopa, z biegłością domalowywali kwiaty, zmieniali stroje portretowanych, wkomponowywali bohaterów w dowolną scenerię. Andrzej Różycki zauważył, że

od pewnego czasu istnieje dość wyraźne zainteresowanie techniką, formą i swoistym urokiem obrazów fotograficznych retuszowanych i kolorowanych, powstałych w odeszłej epoce. Oczywiście tego zainteresowania nie wykazują w dalszym ciągu etnografowie, lecz młodzi twórcy – plastycy, fotograficy. [...] Współczesne wielkoformatowe reklamy, wiszące billboardy z podobiznami polityków lub celebrytów, mają wygładzane, podkolorowane wizerunki. Zmęczeni praktykami rodem z Photoshopu, zaczynamy z sentymentem powracać do manualnych opracowań zdjęć⁴⁴.

Fenomen monideł powraca. Skąd zapotrzebowanie na tego typu portrety? Niezwykłość monideł polega na tym, iż pomimo ich „narodzin” w okresie fotografii czarno-białej, przetrwały czasy analogowej fotografii barwnej, a dziś w dobie obrazów cyfrowych przeżywają swój renesans. W dużej mierze przyczynia się do tego branża fotografii ślubnej, oferująca swe produkty stylizowane à la monidło. Klasyczne monidło przeszło ewolucję, ale dzięki temu funkcjonuje na współczesnym, komercyjnym rynku. Rozwój podyktowany był rozpowszechnieniem się komputerów z programami graficznymi. Fakt ten daje możliwość każdemu, kto chce mieć monidło własnego autorstwa. Wystarczy „kliknąć” w odpowiednią funkcję programu graficznego, aby cyfrowe lub zeskanowane analogowe zdjęcie otrzymało efekt przypominający np. obraz olejny. „Efekty są natychmiastowe! Najczęściej wybitnie monidłowate”⁴⁵.

The end of the retoucher's era?

Abstract

The article discusses the issue of the portrait in pop culture on the example of a *monidło*. *Monidło* is a phenomenon that has recently gained social interest. Such portraits are the topic of more and more exhibitions, especially ethnographic ones. The first part of the article entitled *The essence of monidło* explains the term *monidło* and its phenomenon from creation until now. The next two parts analyze a series of photographs by Ewa Martyniszyn and “folk” *monidłos* by Katarzyna Stanny. The last part is a description of the author's diploma work inspired by the motive of *monidło*.

⁴⁴ A. Różycki, wypowiedź zamieszczona na stronie <http://www.fotografiakolekcjonerska.pl/wydarzenia;jsessionid=6C64A8F009F3FCE51B8D81D6E2178CDC?id=10140> [dostęp 14.04.2012].

⁴⁵ R. Łęski, *Saga polskich Greenów...*

Nota o autorze

Katarzyna Szwiec – grafik, fotograf. Specjalizuje się w fotografii portretowej oraz reportażowej. Pracuje w laboratorium fotograficznym oferującym kompleksowe usługi w dziedzinie produkcji profesjonalnych projektów artystycznych.

Tytuł magistra sztuki uzyskała w 2012 roku na Uniwersytecie Pedagogicznym w Krakowie.

Praca pt. „Portret w kulturze popularnej. Wokół istoty monidła” napisała pod kierunkiem dr Bernadety Stano. Dyplom w Pracowni Fotografii pt. *Portret na zamówienie* wykonała pod kierunkiem prof. Haliny Cader-Pawłowskiej. W 2011 brała udział w wystawie fotografii w ramach międzynarodowego projektu „Sanctuary” w Łodzi.

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia de Arte et Educatione VIII (2013)

II. MŁODZI TWÓRCY W MEDIALNYM GAŚCZU

Alicja Panasiewicz

Światło jako medium w sztuce¹

Światło stanowi jeden z „imateriałów”, czyli coś, co nie jest już materią w klasycznym rozumieniu tworzywa. Sanskryckie *matram* to ‘materia i miara’; rdzeń tego słowa *mat* oznacza ‘wykonywanie ręczne, mierzenie i budowanie’². Sugeruje odniesienie do realności, materialności; natomiast immateria sytuuje się pomiędzy duchem a materią. Pojęcie immaterii nawiązuje do idealistycznych koncepcji filozoficznych, według których materia nie istnieje, wszystko zaś, co widzimy, jest niematerialne, duchowe. Światło dzięki swej niematerialności jest idealnym medium dla przekazania treści oraz tworzywem sztuki.

Przedmiotem moich rozważań jest odbiór światła, przefiltrowany przez percepcję ludzkiego oka, procesy związane z widzeniem i postrzeganiem, które mogą być wykorzystywane jako materia sztuki. Światło – widzenie – idea – akt twórczy – dzieło – odbiorca.

Światło

O świetle można mówić w dwóch różnych aspektach: jako zjawisku fizycznym, fenomenie technicznym oraz o czymś, co prowadzi nas w stronę metafizyki.

Światło w swej fizycznej naturze jest formą promieniowania, ma naturę dwoistą, falową i cząsteczkową, wciąż tajemniczą i niezbadaną. Wiadomo, że światło jest fizyczną przyczyną widzenia. Spotkanie człowieka ze światłem fizycznym odbywa się poprzez percepcję wzrokową; widzenie a nie tylko patrzenie; proces związany z percepcją i funkcjonowaniem mózgu.

¹ Tekst ten powstał na podstawie pracy habilitacyjnej w dziedzinie sztuk plastycznych, w dyscyplinie sztuk projektowych pt. „Szkice światłem w przestrzeni szkła” zrealizowanej na Wydziale Ceramiki i Szkła Akademii Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu, obronionej w kwietniu 2011 roku.

² Na podstawie: J.-F. Lyotard, *Les Immatériaux*, [w:] *Muzeum Sztuki. Antologia*, red. M. Popczyk, Kraków 2005.

Pierwszym, pierwotnym źródłem światła jest słońce i gwiazdy oraz zjawiska naturalne. To poezja formy i materii. Rozszczepianie i załamywanie światła obserwujemy codziennie w postaci tęczy, halo, blików świetlnych, zdeformowanego kształtu w wodzie. Obserwacja natury, kształtów, kolorów, struktury, faktur, powierzchni stanowi dla artystów niewyczerpane źródło natchnienia. Artyści, którzy wykorzystują w swej twórczości zjawiska świetlne, starają się pochwycić ulotny walor świetlny, zatrzymać go, obłaskawić i w konsekwencji uczynić zeń narzędzie własnej ekspresji przez budowanie klimatu kontemplacyjnego, aury tajemniczości i zapatrzenia, której często doświadczamy, obcując z naturą.

Wynalazek światła elektrycznego stał się impulsem do wykorzystania możliwości kreatywnych tego „materiału”. Przed wynalezieniem żarówki przez Thomasa Edisona w 1879 roku źródłami światła sztucznego (nie słonecznego) oraz nieco wcześniej *elektrycznych lamp łukowych* były jedynie: ogniska, pochodnie, świece, oraz lampy olejowe i gazowe. Odkrycia w dziedzinie optyki oraz nowe źródło światła sztucznego stały się bodźcem do nowych działań w sztuce:

dla nas interesujący okazuje się fakt, że metaforyka światła metafizycznego oraz efekty światła fizycznego, a z czasem technicznego, wiążą się ze sobą poprzez nawiązania lub modyfikacje, a obszarem tych spotkań jest rzeczywistość obrazu³.

Światło od zawsze stanowiło przedmiot zachwyty, namysłu i kultu religijnego. W Biblii i Koranie Bóg jest światłością. Światło to pierwsza zasada twórcza. Święte księgi monoteistycznych religii łączą światło z sacrum i dobrem. Dla mistyki światłość jest jedną z centralnych metafor i doświadczeń duchowych. Światło jawi się jako coś niematerialnego, w związku z tym nadaje się do przedstawiania tego, co duchowe. Stanowi warunek wszelkich spostrzeżeń wizualnych – jest podstawą doświadczenia estetycznego obok takich klasycznych kategorii jak proporcja i harmonia. To znaczy, że światło jest nośnikiem piękna. Dlaczego? Jedną z odpowiedzi – dla mnie bardzo wymowną – jest stworzona przez Platona teoria widzenia, która przedstawia światło nie tylko jako warunek widzenia, ale również:

ogień w stworzonych bytach odpowiada subtelnemu ogniewi wzrokowemu, owemu ogniewi niepalącemu. Analogie te pozwalają wyjaśnić procesy widzenia. Bierze w nich udział światło wychodzące z oczu patrzącego oraz światło fizyczne. Okazuje się, że ogień nie jest ceniony za swój blask czy ciepło, ale dzięki podobieństwu wiąże każdą rzecz widzianą z narządem wzroku⁴.

Plotyn, kontynuator Platona, w *Eneadach* stwierdził:

Pojedyncze jest również piękno barwy, oprawione przez kształt i ujarzmienie mroku w materii, przez obecność niecielesnego światła, które jest i wątkiem rozumowym i ideą. Tyle o pięknościach w dziedzinie zmysłowej, owych widmach i marach, które się

³ M. Popczyk, *Ogień*, [w:] *Estetyka czterech żywiołów. Ziemia, woda, ogień, powietrze*, red. K. Wilkoszewska, Kraków 2002, s. 135–193.

⁴ Tamże, s. 135.

jakby zapędziły do materii i sprowadzają ład, skoro przybędą, tudzież trwożny zachwyty, skoro się ukażą⁵.

Zmysłowym odbiorem zjawiska światła zajmował się między innymi Pitagoras. Zdefiniował on światło (ogień) jako ciepło, suchość, lekkość i szybkość⁶.

Kontynuacją zachwyty nad światłem była średniowieczna metafizyka światła wyrażona m.in. przez Roberta Grosseteste'a – biskupa Lincolnu w XIII w.:

Światło jest piękne samo w sobie, albowiem natura jego jest prosta i zawiera w sobie razem wszystkie rzeczy⁷.

Podążając za myślą neoplatoników, średniowieczni filozofowie stworzyli obraz wszechświata kształtowany jednym przepływem świetlistej energii, będącej zarazem źródłem piękna i bytu. Światło jako matematyczny porządek proporcji materializuje się w różnym stopniu, w zależności od oporu, jaki stawia mu materia⁸. Pseudo-Dionizy Aeropagita pisał o ogniu widzialnym, dającym się zauważyć wtedy, gdy napędza jakąś materię. Święty Bonawentura z Bagnoregio w *Sententiae* zauważył, że światło jako formę substancjalną ciał można postrzegać w trzech aspektach: jako *lux* – czystą emanację stwarzającą moc, *lumen* – posiadający byt świetlisty i przekazywany w przestrzeni za pomocą środków przejrzystych, *kolor lub blask* – jako światło odbite od matowego ciała. Ostatni z wielkich filozofów średniowiecznych – święty Tomasz z Akwinu – pisał o świetle jako o pewnej czynnej jakości, która natrafia w ciele przejrzystym na pewną skłonność do przyjęcia jej i przekazywania⁹. Ten radosny zachwyty nad światłem, barwą, materiałami przezroczystymi i błyszczącymi jak złoto obowiązywał w estetyce przez prawie tysiąc lat.

Wielcy malarze i twórcy w dziejach sztuki często podejmowali temat światła, budując specyficzną atmosferę: Caravaggio, George de la Tour, Rembrandt, Leonardo da Vinci, Jan Lievens, Jan Vermeer van Delf, Caspar David Friedrich, William Turner, Stanisław Witkiewicz, Józef Pankiewicz, Stanisław Wyspiański. Wątek ten pojawia się także w szczególny sposób w takich nurtach, jak: tenebryzm, luminizm, impresjonizm, fotografia eksperymentalna.

Sztuka XX wieku eksplorowała intensywnie oba poziomy percepcji światła: rozumianego jako byt fizyczny oraz nośnik treści metafizycznych; widoczne są wciąż powracające tendencje do łączenia ich w dziełach artystycznych i literackich.

Artystą współczesnym, który często w swoich pracach wykorzystuje optyczne zjawiska światła oraz specyfikę percepcji oka ludzkiego, jest Duńczyk Olafur

⁵ Za: U. Eco, *Bóg jako światło*, [w:] tegoż, *Historia piękna*, Poznań 2005, s. 103.

⁶ M. Popczyk, *Ogień*, [w:] *Estetyka czterech żywiołów...*

⁷ Komentarz do *Hexameronu* za: U. Eco, *Bóg jako światło*, [w:] tegoż, *Historia piękna...*, s. 127.

⁸ Por. U. Eco, *Teologowie i filozofowie*, [w:] tegoż, *Historia piękna...*, s. 126.

⁹ Tamże.

Elisson. Niezwykle interesująca jest jego postawa twórcza eksploatująca fenomen światła. Jego instalacje przestrzenne to fuzja światła, przestrzeni i materii.

Dzieło sztuki

Dla każdego twórcy kluczowe jest pytanie, czym jest dzieło sztuki. Według klasyfikacji krakowskiego filozofa sztuki i malarza Franciszka Chmielowskiego, która próbuje uchwycić fizyczność i metafizyczność dzieła sztuki, można wyodrębnić cztery główne sposoby jego postrzegania. Dzieło sztuki jest zatem:

- bytem fizycznym dostępnym percepcji wzrokowej
- wyrazem twórczej myśli autora utrwalonym w materialnym tworzywie
- wykreowane w akcie twórczym; posiada formę i treść
- posiada coś z bytu idealnego, ponieważ potrafi skierować uwagę odbiorcy na sprawy ogólne i powszechnie ważne¹⁰.

Idea piękna stanowi istotę dzieła sztuki. Piękno – jestem przekonana – wciąż wyznacza sztukę, która tylko wtórnie spełnia tak podkreślane współcześnie inne funkcje. Źródeł idealistycznego i spirytualistycznego myślenia o sztuce należy szukać filozofii Platona – stanowi ona podwaliny naszej kultury, ukształtowała nasze rozumienie piękna. Założenie, że na świecie istnieją nie tylko materialne, zmieniające się rzeczy odbierane zmysłami, ale i ponadzmysłowe, wieczne idee, było i jest przedmiotem rozważań sztuki. Przekonanie, że Piękno jest najwyższą ideą – obok Dobra i Prawdy – i tylko na wzór idei można wykonać piękne rzeczy¹¹, ciążyło na dziejach sztuki przez stulecia. Również w sztuce współczesnej można wciąż dostrzec ślady tego idealizmu – stanowi on przedmiot poszukiwań.

Sztuka jako urzeczywistnianie idei – taką tezę można znaleźć w tekstach niemieckiego filozofa Martina Bubera:

Oto odwieczny początek sztuki: jakiemuś człowiekowi wychodzi naprzeciw jakiś kształt, który chce za jego sprawą stać się dziełem. [...] Kształtu, który wychodzi mi naprzeciw, nie mogę doświadczyć ani opisać, mogę go tylko urzeczywistnić¹².

Zdolność przekazywania wizji ze świata nadrealnego, świata wyobraźni i z podświadomości do świata materialnego czyni artystę pośrednikiem pomiędzy tymi światami a dziełem sztuki. Artysta staje się medium – przekąźnikiem, by stwarzać w świecie zmysłów: barw, dźwięków, przedmiotów, tego, czego nie ma i tym samym może zaistnieć jako dzieło sztuki. Pośrednictwo wydaje się cechą, która jest istotą sztuki. Efekt – dzieło sztuki jako miejsce spotkania twórcy i idei wyrażonej przez niego oraz widza/uczestnika. Powstaje w ten sposób łańcuch zależności: idea –

¹⁰ F. Chmielowski, *Medialność jako problem filozoficzny*, [w:] *Piękno w sieci. Estetyka a nowe media*, red. K. Wilkoszewska, Kraków 1999, s. 122.

¹¹ Za: W. Tatariewicz, *Historia estetyki. Estetyka starożytna*, Warszawa 1985, s. 120.

¹² M. Buber, *Ja i Ty. Wybór pism filozoficznych*, wstęp i tłum. J. Doktor, Warszawa 1992, s. 44.

twórca – dzieło sztuki – widz, a każde z jego ogniów jest swego rodzaju *medium* pośredniczącym „pomiędzy”.

Piękno światła ujawniające się w tworzyw jest medium dla przedstawienia, wyrażenia i poznania świata: artysta za pomocą narzędzi urzeczywistnia ideę piękną, a widz staje się współtwórcą dzieła sztuki.

Światło i sztuka

Architektura – cytując słowa Le Corbusiera – jest „grą brył w świetle”. Budowle oprócz swoich oczywistych cech funkcjonalnych oddziałują na nas formalnie. Podlegamy presji i aurze otoczenia. Człowiek zostaje wciągnięty w grę pomiędzy sobą a przestrzenią. Przestrzeń wywiera na niego wpływ, który często jest nieuświadomiony; działa na sferę psychiczną i emocjonalną – szczególnie dotyczy to barwy światła związanej z porą dnia, atmosfery kreowanej przez światło sztuczne, półświatło, cień i półcień. Przykładem takiej architektury są dzieła Le Corbusiera, Franka Lloyd Wrighta – genialnych modernistów otwierających nową erę w pojmowaniu otaczającej człowieka przestrzeni; Franka O’Gehry’ego – amerykańskiego dekonstruktywisty, który śmiało komponuje dynamiczne, przenikające się bryły, oraz Tadao Ando – japońskiego minimalisty, stosującego rygorystyczne proporcje brył podstawowych i wyszukane zestawienia materiałów.

Rzeźba w klasycznym rozumieniu to sztuka wklęsłości i wypukłości, uzyskiwana przez dodawanie lub odejmowanie materiału. W XX wieku artyści z kręgu awangardy, eksperymentując z materiałem, formą, przestrzenią, ruchem przededefiniowali pojęcie rzeźby. Jednocześnie rozszerzyli zakres środków wyrazu o nowe materiały, formy, wprowadzenie kinetyki i wciągnięcie przestrzeni otaczającej w spektrum zainteresowań. Ujawniły się nowe tendencje w rzeźbie: pierwszą z nich było przeniesienie akcentu z treści na formę, uwolnienie rzeźby od konieczności przedstawiania; przedmiotem sztuki stało się tworzywo i sposób zestawiania elementów w dziele. Skrajną postawą była twórczość Pieta Mondriana, który tak określił swoje założenia artystyczne: „Czyste linie i kolory nie wzbudzające żadnych uczuć mają być tak przezroczyście na absolut, na obiektywne prawa kosmosu”¹³.

Drugą tendencją, która ujawniła się w wyniku eksperymentów artystów początku wieku XX na polu rzeźby, było minimalizowanie środków przekazu, zanikanie medium, które według artystów nie powinno zakłócać bezpośredniego przekazu.

Prekursorskimi dla nowego pojmowania sztuki okazały się eksperymenty Laszlo Moholy-Nagya z lat 30. XX wieku. Licht-Raum Modulator (zwany też Light Prop for an Electric Stage) był obiektem przestrzennym składającym się z perforowanych blach, siatek, drutów z polerowanego metalu wprawianych w ruch za pomocą silnika, źródła światła oraz reflektora. Efekty światła i cienia rzucane na ściany, sufit i podłogę, refleksy metalowych części oraz ich powolny ruch tworzyły świetlnoprzestrzenną kompozycję nazwaną przez autora „malowaniem światłem”.

¹³ Za: M. Popczyk, *Dzieło sztuki jako medium*, [w:] *Piękno w sieci...*, s. 133.

Początkowo Licht Modulator był projektowany jako rekwizyt sceniczny. Warto dodać, że pierwsze eksperymenty ze światłem i efektami optycznymi miały miejsce w teatrze. Laszlo Moholy-Nagy wyznaczył nowe kierunki sztuki współczesnej przez użycie eksperymentalnych urządzeń, wprowadzenie kinetyki oraz użycie światła. Ważny stał się też udział widza w odbiorze dzieła sztuki oraz wciągnięcie go w obszar zainteresowania percepcją wzrokową – psychologicznym aspektem odbioru dzieła sztuki¹⁴.

Kwintesencją tej tendencji był ruch Light and Space Art, w którym rzeźba jako obiekt fizyczny zostaje poddana dematerializacji. Zapoczątkowali go artyści kalifornijscy w latach 60. XX w. Nie nawiązując do tradycji i historii sztuki, rozpoczęli eksperymenty z materiałami dotychczas nieeksploatowanymi w sztuce. Odrzucili zarówno tradycję, jak i obowiązujące wówczas trendy. Światło, przestrzeń, szkło, pleksiglas, części samochodowe – inspiracje znajdowali w kulturze popularnej lub zjawiskach naturalnych. Twórcy tego nurtu: James Turrell i Robert Irwin, rozpoczęli eksperymenty z percepcją wzrokową we współpracy z psychofizjologiem zajmującym się badaniami nad percepcją w programach kosmicznych NASA. Eksperymentowali i stymulowali zmysły m.in. w kabinie dźwiękochłonnej. Badali także zjawiska świetlne i złudzenia optyczne i ich wpływ na wrażenia wzrokowe. Artyści, którzy zapoczątkowali nurt Light & Space Art, uważali, że różne materiały z różnych dziedzin życia mogą stać się tworzywem artystycznym. Preferowali materiały pospolite, industrialne oraz niematerialne substancje, ich domeną były: światło i przestrzeń. Natchnienie czerpali z wielu źródeł: przemysłu lotniczego, astronomii, psychologii, alchemii, fenomenologii i medytacji orientalnej. Często sprawiają wrażenie zaprojektowanych, zbliżających się do sztuki designu – tu mam na myśli świetlówkowe instalacje Dana Flavina – wynosząc jednocześnie projektowanie, formy przemysłowe oraz rzemiosło do poziomu sztuki czystej. Manifestacyjnie porzucili tradycyjną rzeźbę łączącą się z tworzeniem rzeczywistego obiektu fizycznego dla tworzenia niematerialnych instalacji ze światłem. Istotę tych dzieł najlepiej opisuje tytuł wystawy z 1971 roku zapowiadającej powstanie nowego nurtu: „*Transparency, Reflection, Light, Space*” („Przezroczystość, Odbicie, Światło, Przestrzeń”). Używając wyszukanych technik i różnych materiałów, tworzyli *environments*, które przeciwstawiały się zmysłom i percepcji widzów. Były to instalacje przeznaczone do określonego miejsca i trwające w określonym czasie, bardzo trudne do uchwycenia na fotografii¹⁵.

Te nowatorskie trendy artystyczne stały się inspiracją do takich działań w sztuce, które wciągają w jej odbiór wszystkie zmysły oraz eksploatują podświadomość. Istotne stały się nowe możliwości przekazania piękna w sztukach wizualnych z włączeniem w nie świadomych i podświadomych przeżyć widza.

¹⁴ Za: A. Lutgens, *Twentieth Century Light and Space Art*, [w:] *Olafur Eliasson Your Light-house*, ed. H. Broeker, Ostfiedern-Ruit 2004, s. 33.

¹⁵ Za: J. Butterfield, *The Art of Light and Space*, New York 1993.

Dzięki takim eksperymentom i nowym działaniom rzeźba współczesna zyskała własności, których wcześniej nie posiadała. Ze statycznej kompozycji masy w przestrzeni ewoluowała do efemerycznej, zmiennej w czasie formy przestrzennej, dając początek trzem tendencjom, mianowicie: rzeźbom-robotom i wszelkiego typu mechanizmom, rzeźbie będącej efektem projekcji światła oraz obiektom świetlnym¹⁶. W obszarze moich zainteresowań znajdują się obiekty świetlne, czyli pewnego rodzaju zestawienie, związek materii i światła.

Obiekt świetlny eksponuje optyczne wrażenia świetlne, przez co materiał ulega dematerializacji. Wrażenia dotykowe zostają zastąpione przez zjawiskowe i ulotne wrażenia, przenosząc widza w obszar kontemplacji i marzeń sennych. Obiekt świetlny za sprawą optyki przestaje się wydawać przedmiotem realnym, testuje naszą wiarę w prawdziwość doświadczeń wzrokowych. Przez swą ulotność bliższy jest stanom i przeżyciom wewnętrznym. Artyści, którzy wybrali światło jako materię artystyczną, prezentują specyficzną postawę duchową; materiał determinuje ich filozofię i ma wpływ na podejmowane przez nich tematy.

Początek doświadczenia tego, co „immaterialne”: przestrzeni, powietrza, ciemności, światła, ciszy i dźwięku. Jeśli nawet pojawi się w takich warunkach obiekt, to wydać się to może efemerydą, która zaraz rozplynie się w przestrzeni i ciszy. Ciemność i światło, towarzysząc sobie, wciąż oczekują [...] dopełnienia, które [...] mogą tworzyć religijne i filozoficzne skojarzenia, albo mogą przynajmniej wskazywać drogę, którą podążanie pozwoli odczytać wypowiedź zaprojektowaną przez artystę¹⁷.

Jednym z polskich artystów, który zajmuje się tworzeniem obiektów świetlnych jest Antoni Mikołajczyk. Wykorzystuje on światło fizyczne jako konkretny budulec swoich instalacji przestrzennych, tworzy napięcie dzięki ciągłej grze przeciwieństw masy materii i medium immaterialnego. Według jego teorii światło znajduje się w przestrzeni pomiędzy rzeczywistością a naszą świadomością, w rejonach nazwanych przez niego stanami utajenia, hibernacją rzeczywistości. Rysunek światłem pozwala budować te inne rzeczywistości. Okazuje się, że – jak wielokrotnie w historii – odkrycia naukowe stymulują działalność artystów; dla Mikołajczyka autorytetem naukowym jest Włodzimierz Sedlak. Do swoich instalacji wprowadza element napięcia energetycznego istniejącego w samej naturze światła. Powoduje on, że na styku światła z formą fizyczną następuje zjawisko specyficznego migotania kinetycznego, wprowadzające iluzję ruchu strumienia światła¹⁸.

Przestrzenne obiekty artystyczne, które nazywam rzeźbami – instalacjami świetlnymi, zawierają w sobie dwa elementy – element racjonalny zbudowany z geometrycznych form organizujących przestrzeń oraz element emocjonalny, będący rysunkiem, projekcją strumienia świetlnego, stanowiące odbicie, lub dopełnienie konstrukcji prze-

¹⁶ M. Popczyk, *Rzeźbiarskie aspekty sztuki multimedialnej*, [w:] *Piękno w sieci...*, s. 21.

¹⁷ R. Solewski, *Światło jako doświadczenie, rozpoznanie i dopełnienie*, [w:] tegoż, *Synteza i wypowiedź*, Kraków 2007, s. 166.

¹⁸ Por. *Przestrzeń światła: Antoni Mikołajczyk /Space of light: Antoni Mikołajczyk/* red. A.M. Leśniewska, Warszawa 1998.

strzennej. Te dwa elementy, tak organicznie odległe od siebie, zestawione razem nie współpracują ze sobą, lecz znajdują się w stanie stałego napięcia, tworzą swego rodzaju nieustającą grę przeciwieństw, stałe migotanie energetyczne¹⁹.

Tworzywo – szkło

Efekty rozchodzenia się światła w ośrodku transparentnym, np. w powietrzu i w wodzie, przywodzą na myśl własności ciał przezroczystych, m.in. szkła czy szkła akrylowego. Cechy szkła związane z optyką, doświadczane przez każdą istotę ludzką, były powoli i sukcesywnie odkrywane i opisywane naukowo. W średniowieczu Roger Bacon ogłosił, że nowa nauka – optyka – rozwiąże wszystkie problemy. Największe osiągnięcia w tej dziedzinie przypadły na wiek XIX. Często w historii badania i odkrycia naukowe były impulsem do eksperymentów i nowych trendów w sztuce. Przyjmuje się, że wiedza o barwach składowych światła białego stała się przyczynkiem do największej rewolucji w sztuce: impresjonizmu. Zainteresowanie artystów światłem, jego rozchodzeniem się w próżni oraz w różnych substancjach, np. powietrzu, wodzie, szkłe, oraz związane z tym zjawiska fizyczne, np. przenikanie, odbicia, załamania i rozszczepienie światła, zaowocowały w sztuce w takim trendami, jak: Land Art, Light and Space Art, Minimal Art oraz sztuką konceptualną. Wytworzyła się niejako odrębna kategoria obiektu świetlnego odnoszącego się do obiektu przestrzennego i zjawiska światła.

Spśród fizycznych właściwości szkła najważniejsza wydaje się transparentność. Zwykłe szkło sodowe posiada około 90 procent przejrzystości. Wraz z postępem technologicznym szkło produkowane przemysłowo jest coraz bardziej czyste i przejrzyste. Ta cecha nie zawsze była jednak nadrzędna: w starożytności szkło było prawie nieprzezroczyste i matowe, a szkło witrażowe często jest zmatowane i deformuje obraz.

Dla kultury Wschodu wartością jest raczej przytłumiona przezroczystość, która filtruje światło, co pięknie wyraził japoński pisarz Tanizaki Yunihiro w eseju *Pochwała cienia*:

Od pewnego czasu importujemy sporo kryształów z Chile, jednak w porównaniu z japońskimi wydają się zanadto przezroczyste. Znane od dawna japońskie kryształy wydobywane w rejonie Kosha także mają przejrzystość, ale jest ona odrobinę zmatowana, co daje im dostojność. Wolimy, jeżeli – jak w owym opalizującym kryształ – znajduje się zatopiona w środku drobinka nieprzezroczystej, obcej substancji. [...] Nie jest tak, że nie lubimy niczego, co bliższy, ale prawdą jest, że nad tani połysk przedkładamy głębokie półcienie, to przyćmione światło²⁰.

¹⁹ M. Wasilewski, *Wyzwalanie światła*. Antoni Mikołajczyk, [w:] tegoż, *Sztuka nieobecna*, Poznań 1999, s. 87.

²⁰ T. Yunihiro, *Pochwała cienia*, [w:] *Estetyka japońska*, t. III, *Estetyka i piękno umierania*, red. K. Wilkoszewska, Kraków 2005, s. 77–106.

Szkło zmienia swój charakter w zależności od miejsca i rodzaju światła, absorbując przez swoją transparentność fragment otoczenia i oddając je w postaci zabarwionego świecenia.

Światło przefiltrowane przez szkło barwione działa intensywnie na zmysły. Psychofizjologiczne teorie tłumaczą to jako pobudzanie części siatkówki ludzkiego oka, części przystosowanych do odbioru innej długości fali. Kolorowe szyby, przez które pada światło, działają jak filtry redukujące. Zmieniająca się intensywność światła ma wpływ na nasz, ludzki odbiór koloru.

W silnym oświetleniu czerwienie wydają się szczególnie jaskrawe, ponieważ działają wtedy głównie stożki siatkówki, które najczulej reagują na większe długości fali. Światło przyćmione wysuwa na pierwszy plan zieleń i błękity, ale równocześnie nadaje im wygląd bielszych, gdyż wówczas działają pręciki siatkówki, wrażliwsze na światło, o krótszej długości fali, choć niebiorące udziału w percepcji tonu²¹. Bardzo dobrze można zaobserwować to zjawisko w świątyni z oknami witrażowymi. Atmosfera i wrażenie zmienia się wraz z porą dnia: w jego trakcie intensywnie świecą czerwienie i żółcie, by wieczorem ustąpić miejsca błękitom i zieleniom nadającym powietrzu swoisty, gęsty charakter.

Drugą cechą szkła jest zjawisko odbicia światła. Jako blik na gładkiej powierzchni, odbłysek, świecenie powierzchni metalicznych oraz jako lustro. Lustro zawsze miało w sobie coś fascynującego: odbicie, które jest obecnością, ale i iluzją. Znamienne jest, że obraz odbity zawsze wydaje się głębszy, a kolory bardziej wyraziste. Zobaczenie rzeczywistości w odbiciu lustrzanym daje niepokojące wrażenie odwróconej kompozycji. Semiologia lustra jest niezwykle bogata: poczynając od mitu o Narcyzie przeglądającego się w lustrze wody, przez iluzję istnienia innych, równoległych rzeczywistości po drugiej stronie lustra, aż do gabinetu luster i krzywych zwierciadeł.

Efekty wywołane przez światło naturalne w zestawieniu ze szkłem, np. załamanie światła, zmiana kierunku, przechodząc przez materię, powoduje ono skupienie na optycznych właściwościach szkła i chęci postawienia pytania o źródło światła. Iluzje optyczne, zjawiska świetlne i załamanie światła stanowią narzędzia twórcze dla wielu artystów.

Ważny jest walor szkła jako materii współżyjącej najbliższej z wszechobecnym światłem i korzystającej obficie z jego dobrodziejstwa. Dzięki oświetleniu, zarówno naturalnemu, jak i sztucznemu, zyskuje ona niespotykane w innych tworzywach wizualno-optyczne efekty przenikania, odbijania, załamania bądź kondensacji promieni wywołujące wyjątkowe lśnienie i błyszczenie. [...] lampy, pająki – żyrandole, kandelabry, świeczniki, lichtarze i inne obiekty ściśle związane z użyciem i potęgowaniem efektów sztucznego oświetlenia²².

²¹ R. Arnheim, *Sztuka i percepcja wzrokowa. Psychologia twórczego oka*, Warszawa 1978, s. 337.

²² I. Huml, *Wprowadzenie*, [w:] *Sztuka szkła*, red. B. Nycz, Bielsko-Biała 1998, s. 7.

Nadzwyczajna zdolność szkła do rozszczepiania, załamывania światła była podkreślana przez kolorowanie szkła, szlifowanie i cięcie i wykorzystywana jako pryzmaty w świecznikach i kandelabrach dla wzmocnienia falującego płomienia świec²³.

Artystą, który w swoich instalacjach i projektach posługuje się szkłem, jest Jan Berdyszak. Jego przemyślenia zawarte w *Szkicownikach* świadczą o niezwykłym stosunku tego artysty do materii szkła:

Szkoło jest materią delikatną i kruchą, najbardziej zbliżoną do żywych istnień. Swoim istnieniem materialnym demonstruje swój brak, odsłaniając specyficznie świat sobą jako najniezwyklejszy i paradoksalny otwór bez osłony.

Działa pośrednio, jest jak milczenie zawarte w słowie, albo dźwięk, który musi zawierać ciszę. Szkoło jakby nie istnieje dla siebie, ale jakby do pośredniczenia pomiędzy wszystkim możliwym. Szkoło w podstawowych swych formach posiada swój kształt w takim samym stopniu, w jakim potrafi go przemilczeć²⁴.

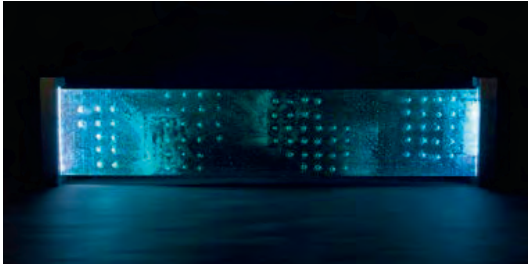
O autorze

Pole sztuki, którego dotyczą moje dociekania i poszukiwania artystyczne, to światło w zestawieniu z materią szkła w dziełach sztuki współczesnej. Od momentu rozpoczęcia samodzielnej pracy artystycznej moje działania ewoluowały od designu, projektowania form użytkowych i wnętrz do kreowania obiektów artystycznych. Ukończone studia z dziedziny architektury wnętrz, realizowane projekty obiektów i wnętrz unikatowych, scenografii, wreszcie projektowanie różnego rodzaju form użytkowych i grafiki użytkowej leży u podstaw mojej twórczości i na pewno ma na nią znaczny wpływ. Jeszcze na studiach zainteresowałam się światłem i lampami i tej pasji pozostawałam wierna przez ostatnich kilkanaście lat, zaczynając od lamp strictly użytkowych, przechodząc stopniowo do obiektów świecących, które stanowią pewne następstwo funkcjonalizmu oświetlenia użytkowego. Koncentracja na świetle i sposobach jego eksponowania przeszło płynnie do odkrycia nieskończonych możliwości szkła jako najdoskonalszego przekaźnika światła. Szkoło jako jego medium powoli stało się dla mnie najważniejszym przedmiotem i podmiotem twórczości. W 2000 roku rozpoczęłam intensywne eksperymenty z podświetlanym szkłem, które prezentowałam na kilku wystawach indywidualnych: „Lumiformy” – rastrowe lampy z czarnym szkłem spiekany – marblitem, „Lapille” – podświetlane formy ze szkła uzyskane metodą pate de verre, „Szkice z natury” oraz „Szkice światłem” – szklane (i nie tylko) obiekty inspirowane efektami światła naturalnego.

W sztuce pociąga mnie nieprzewidywalność rezultatu; każdy etap tworzenia jest kreatywny i ma wpływ na ostateczny kształt obiektu przestrzennego. Moje działania wyrosły z projektowania obiektów użytkowych i rozwinęły się ku obiektom czysto wizualnym. Materia szkła jest materiałem dającym ogromne możliwości

²³ Tamże.

²⁴ *Szkicownik 1974*, [w:] *Jan Berdyszak. Twórczość z lat 1960–2002*, red. H. Gajewska, Orońsko 2002.



Alicja Panaszewicz, *Parawan 01*, 1772 x 886, 2009



Alicja Panaszewicz, *Parawan 02*, 1772 x 886, 2009



Alicja Panaszewicz, *Parawan 03*, 1772 x 886, 2009



Alicja Panaszewicz, *Parawan 04*, 1772 x 683, 2009

kształtowania i eksperymentowania z formą i efektami wizualnymi. W zestawieniu z materią światła potencjał wizualny staje się wręcz nieograniczony. W prezentowanych pracach zależało mi na wykreowaniu niepowtarzalnego efektu estetycznego.

The light as a medium in art

Abstract

Both this article and my work deal with the reception of light filtered by the perception of the human eye, processes associated with seeing and perceiving which can be used as the subject of art. Light and sound are contemporary materials of art that do not fit its classical understanding. I am certain that the revolution in art and its turn toward metaphysics were caused by using immaterials as a medium.

The article contains a thesis that a work of art is a meeting place for the author, the idea that he expresses and the spectator/participant. Thus, the following chain of dependencies is created: idea – author – work of art – spectator and each of the links is a kind of a medium.

Nota o autorze

Dr hab. Alicja Panasiewicz ukończyła Wydział Architektury Wnętrz ASP w Krakowie w 1996 r. pod kierunkiem prof. Barbary Borkowskiej-Larysz i prof. Romana Kurzawskiego (projektowanie wnętrz oraz aneks projektowanie mebli). W 2011 roku uzyskała stopień doktora habilitowanego na Wydziale Szklania i Ceramiki ASP we Wrocławiu, przedstawiając instalację szklanych obiektów świecących pt. „Parawany światła, Supraporta, Kałuże św. Tomasza” oraz część teoretyczną pt. „Szklane światłem w przestrzeni szkła”.

Na Wydziale Sztuki UP prowadzi zajęcia: struktury wizualne, psychofizjologia widzenia, wykłady: tendencje współczesnego designu, pracownię barwy i światła, pracownię bioniki oraz warsztaty dla studentów poszerzające percepcję światła i przestrzeni. Na Uczelni pełni funkcję Pełnomocnika Rektora ds. Estetyki Wnętrz Pomieszczeń Dydaktycznych. Obecnie Dziekan Wydziału Sztuki.

Zajmuje się instalacjami z obiektów świecących oraz rzeźbą świetlną. Projektuje i wykonuje lampy unikatowe z wykorzystaniem szkła formowanego metodą fusingu i slampingu oraz z innych materiałów. Wykonuje również projekty wnętrz ze szczególnym uwzględnieniem projektowania w nich światła.

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia de Arte et Educatione VIII (2013)

Bartosz Mucha

52 LAZY WEEKS – koncepcje paraarchitektoniczne

„Paraarchitektura” to określenie stworzone specjalnie na potrzebę przedsięwzięcia, w ramach którego stworzone zostały projekty koncepcyjne, wizualizacje 3D, makiety, prototypy, idee podejmujące zagadnienie „domu”¹. Domu – schronu, domu – przystani, synonimu bezpieczeństwa i ciepła.

52 LAZY WEEKS to akcja, która miała na celu zorganizowanie pracy w taki sposób, by w przeciągu roku powstawała jedna koncepcja paraarchitektoniczna na tydzień.

Geneza i rodzaje projektów:

1. Niektóre projekty mogą przyjmować o obiekty zbliżone do działań czysto architektonicznych, zarówno poprzez swoje rozmiary, jak i odbiór wizualny.

2. Mogą to być również elementy tzw. małej architektury wchodzącej w relacje z zastaną przestrzenią miejską.

3. Zakładane są też projekty będące zindywidualizowanymi rozwiązaniami na jednorazowy nocleg w obcym, nieprzyjaznym miejscu.

4. Przewidywane są działania czysto koncepcyjne i przewrotne.

5. I wreszcie, projekty społeczne, skierowane do osób bezdomnych i ludzi pozabawionych dachu nad głową w wyniku klęsk żywiołowych.

1. Hammock House

Kształtem przypomina inny projekt, który przygotowałem – *Schodom*². Tym razem nie schody są tu najważniejsze, a hamak ukryty w odpowiednim zagłębieniu

¹ Tekst ten stanowi zmodyfikowaną wersję szkicu zamieszczonego w książce: *Welcome Home*, red. M. Kardasz, A. Repucha, towarzyszącej wystawie: „52 Lazy Weeks – Paraarchitektura” (14.05.2011, Galeria Projekt Kordegarda, Warszawa 2011).

² Głównym elementem obiektu są schody na dach ze znajdującą się tam kufką dla psa. Okna przewidziane są z drugiej strony obiektu, ważne, żeby nie rozbijały jego monolitu. Schody mogą też służyć za miejsce do siedzenia w stylu studencko-licealnym z butelką wina w ręku. Projekt niezrealizowany, link do wizualizacji: <http://www.pararch.com/schodom.htm>

dachu. Obiekt ma wysokość 2 m, co nie pozwala na odkrycie człowieka odpoczywającego we wnętrzu. Pozornie więc wydaje się, że dach jest płaski i pozbawiony nierówności. Perspektywa leżącego człowieka też ma swoje walory – nic nie zakłóca spoglądania w niebo, takie odizolowanie od zbędnych bodźców pozytywnie wpływa na relaks

2. Table House

To stół, wewnątrz którego można stosunkowo wygodnie odpocząć podczas zbyt długiej biesiady lub też poczuć się bezpiecznie, wsłuchując się w monotonne rozmowy dziadków przy kolacji. Kształt siedziska jest wyprofilowany zgodnie z wymiarami komfortowego leżaka, a więc możliwa jest również dłuższa drzemka.

3. Nest House 1

Obiekt służący do przenocowania w budynkach użyteczności publicznej, takich jak muzea, wszelkiego rodzaju urzędy, kościoły. Zaletą tego typu obiektów jest m.in. to, że są ogrzewane w okresie zimowym, można więc niejako na gapę, przetrwać zimową porę. Są też zazwyczaj wyposażone w toalety. Wejście do **Nest House 1** jest umieszczone po drugiej stronie ściany, na której jest zamontowany. Wąskie, 50-centymetrowe schodki prowadzą mieszkańca do drzwi umieszczonych ok. 1,5 metra nad poziomem podłogi.

4. Tetris House

To rozwinięcie formy stolika o tej samej nazwie. To ciągła fascynacja, może banalną, ale i absurdalną figurą geometryczną, którą stosować można na zasadzie modułu, tworzącego kolejne intrygujące kształty. Duże betonowe objekty można dowolnie rozrzucać niczym klocki do zabawy. Tworzyć się mogą wówczas bardziej lub mniej przemyślane kombinacje. To, czy taki „budynek” zostanie zamieszkały, zależy od pomysłowości lub też determinacji potencjalnych lokatorów.

5. Stairs House

Zamysłem, jaki przyświecał podczas projektowania obiektu było bezwstydne obnażenie wnętrza przez jego odzwierciedlenie w zewnętrznym kształcie budynku. Pewne jest to, że nie zostało powiedziane ostatnie słowo na ten temat, gdyż na razie wyeksponowane zostały jedynie schody, stolik i siedzisko. Być może właściwym kierunkiem jest nadawanie „transparentności” wszelkim formom ukrywającym swoją zawartość przez podobne zabiegi.

6. Grass House

Jego koncepcja powstała w zasadzie przed zasadzającym się na podobnym zamyśle Hammock House. W projekcie chodziło o zrównanie hamaku z ziemią przez wykopanie pod nim odpowiednio głębokiego dołka. Dzięki temu zabiegowi diametralnie zmienia się percepcja osoby odpoczywającej w dziurze/grobowcu. Dlatego

przypadkowo przechodząca osoba zostaje zaskoczona kryjącą się w dole sytuacją. Dziura może być po prostu wykopana, błotną jamą, lecz w wersji ekskluzywnej można zasiać w środku trawę, tak aby płynnie łączyła się z górną powierzchnią.

7. Bubu House

To futurystyczne osiedle milcząco „kroczących” budynków. Niektóre z załamań pomiętej formy mogą stanowić okna. Docelowo do wejścia, które umiejscowione jest kilka metrów nad ziemią, będą prowadzić opuszczane schody. Bubu to twierdza, zabezpiecza zarówno przed intruzami, jak i ewentualnymi powodziąmi.

8. Capsule House

To system kapsułkowego pola kempingowego. Użytkownik/urlopowicz otrzymuje jedną kapsułę, która ponieważ ma kółeczka, jest obiektem mobilnym. W dzień może być otwarta, dając cień lub chroniąc przed małym deszczem. Może jednak pozostać zamknięta. Zewnętrzna forma jest odzwierciedleniem środkowego kształtu leżanki, dlatego pozwala na komfortowe opalanie się na dachu schronienia. Na noc zamykamy kapsułę od środka i zapadamy w błogi sen.

9. Tube House

W tej betonowej, podziurawionej formie budynku można naliczyć cztery kondygnacje mieszkalne. W odlanych otworach dość wygodnie spędzimy noc w ciepłe dni. Na kolejne piętra wychodzimy po zagiętych prętach tworzących stopnie drabiny. Wąskie gzymsy pozwalają na poruszanie się w poziomie. **Tube House** to współczesna jaskinia dla nomadów przemieszczających się turystycznymi szlakami. A takie norki jawią się wówczas niczym pięciogwiazdkowy hotel.

10. Tesco House

Hipermarkety zazwyczaj zapraszają do siebie hiperszyldem, ogromną konstrukcją, którą widać z odległości nawet kilku kilometrów. Koszt takiego obiektu jest często większy niż budowa małego domu, a przecież jest tylko tablicą z nazwą sklepu. Dlatego też Tesco House jest zarówno komentarzem do tej sytuacji, jak i propozycją alternatywnego, praktycznego wykorzystania szyldu. Z pewnością **Tesco House** byłby atrakcyjnym miejscem tymczasowego zamieszkania dyrektora oddziału marketu, obok którego stoi.

11. Slim House

Inaczej „2 pokoje z kuchnią”. **Slim House** to pokrojony na plastry dom, który jest pomyślany tak, aby każde z pomieszczeń było osobną wyspą, autonomicznym bytem. Korytarz mieści się pod powierzchnią ziemi, wejście jest zatem umiejscowione przed budynkiem, do którego prowadzą podziemne schodki. Mieszkając w takim domu możemy traktować współmieszkańca przebywającego w innym pomieszczeniu jak sąsiada.

12. Sunbed House

To system leżanek, które można wybudować w dowolnych rekreacyjnych, widokowych miejscach. Do takiej leżanki prowadzą schodki o różnej wysokości, która zależy od potrzeby i upodobań wypoczywającej osoby. Dzięki zabiegowi podniesienia poziomu siedziska można poczuć się kimś wyjątkowym, oderwanym i zdystansowanym do otoczenia.

13. Hamster House

To instalacja świetlno-kinetyczna. Domownik takiego obiektu wprowadza w ruch ten gigantyczny kołowrotek, połączony z prądnicą, co z kolei powoduje rozświetlenie się neonu z napisem „Welcome home”. Obiekt jest komentarzem do rytuału dom-praca, ale też ilustracją całego paraarchitektonicznego projektu, który powstawał gdzieś pomiędzy i jest jak ten jarzący się neon: efektem ubocznym.

14. Acoustic House

Specjalne zawieszki wykorzystujące infrastrukturę ekranów akustycznych ustawianych wzdłuż dróg i autostrad. Takie wiszące kapsuły mają być praktycznym noclegiem dla podróżujących autem lub pieszo nomadów. W tym wypadku dostanie się do środka jest karkołomne i wymaga sprawności fizycznej, gdyż należy wdrapać się po drabiniastej fakturze ekranu od strony drogi.

15. ET Go Home

To monument, który jest symbolicznym zobrazowaniem tęsknot ludzkości, szukających przyszłego domu wśród gwiazd. Ludzkość bowiem jawi się jako kosmiczny intruz zatruwający kolejne planety, co zmusza do ciągłego szukania kolejnych planet/schronów.

16. Air Condition House

Zazwyczaj generatory klimatyzacyjne szpecą budynki, będąc obiektem niepasującym do zastanej architektury. Dzieje się tak dlatego, że podczas projektowania budynku nie uwzględnia się tego typu intruzów. ACH jest „doprojektowany” do generatora klimatyzacyjnego i to jemu zawdzięcza swój oryginalny kształt, maksymalnie go eksponując. Ponadto wnęka z małym okienkiem nie wpuszcza dużej ilości światła, dodatkowo chroniąc domowników przed nieznośnymi upałami.

17. New Park House

Kaskadowa, betonowa konstrukcja ma być w założeniu miejscem spotkań ludzi chcących inspirować się przestrzenią, w której przebywają. A ta przestrzeń z pewnością nie pozostawi obojętnymi przesiadujących tam osób, choćby dlatego, że zmusza do wspinania się po tym schodkowym obiekcie. Kiedy jednak zajmiemy odpowiednią „łożę”, czeka nas miły wieczór w towarzystwie znajomych i z butelką wina w ręku.

18. Beehive House

To system modułów, które kształtem przypominają pszczele plastry miodu, po wkopaniu w ziemię do odpowiedniego poziomu i zalaniu betonem dna zyskujemy jednak tradycyjną, stereotypiczną formę domu. Betonowa konstrukcja to baza, reszta zależy już od nas. Brakujące ścianki można domurować, zasłonić prowizorycznie folią lub zostawić bez żadnej ingerencji. Moduły oczywiście można dołączać, wydłużając w ten sposób budynek.

19. In Here House

W opozycji do budynków z namalowanym kształtem czerwonego krzyża te obiekty mają zachęcać do zbombardowania. „Tu, to tutaj” wołają kubiczne, monolityczne ławki. W czasie pokoju przestrzeń idealna na spotkania ludności, w czasie niepokoju drażnią i podniecają pilotów bombowców, tym samym wprowadzając w konfuzję.

20. Hospital House

Pobyty w szpitalu jest nieprzyjemnym doświadczeniem dla rodzica, a traumą dla małego dziecka, zwłaszcza jeżeli wiąże się z rozłąką. Drobna korekta w konstrukcji szpitalnych łóżeczek pozwala na bezkolizyjne dla szpitalnej pracy i w miarę komfortowe przebywanie w nocy opiekuna w pobliżu pacjenta. Dodatkowo zamontowane lustro pozwala na stałą obserwację dziecka bez potrzeby wstawania. Metalowa leżanka wymaga wyścielenia kocem lub cienkim materacem.

21. Kierat House

To potężna pozytywka napędzana siłą mięśni czterech osób, która emituje kilka taktów przyjemnej kołysanki. Praca to jedna z bardziej popularnych sposobów aktywności ludzi. I choć powinna być z jednej strony potrzebna, a z drugiej sprawiać choć trochę przyjemności, to zazwyczaj jednak jest męczącą rutyną, przypominającą przelewanie z pustego w próżne.

22. Bicycle House

To rodzaj interaktywnego billboardu. Rower jest zintegrowany z całością konstrukcji, w wyniku czego otrzymujemy tę dziwną, kinetyczną konstrukcję. Wprawiając w ruch koła roweru, za pomocą turbiny włączamy lampy, które oświetlają nas niemrawym światłem. Dzięki temu zabiegowi przechodzień wchodzi w interakcję z instalacją i sam znajduje się w czasie pedałowania w centrum uwagi ulicy.

23. Tube House 2

Stanowi on kontynuację w zakresie wykorzystania formy rury w paraarchitekturze. W tym wypadku mamy do dyspozycji podłużne kapsuły zawieszane w salach gimnastycznych z zamontowanymi drabinkami. Rury podzielone są wewnątrz na dwumetrowe odcinki. W każdym takim segmencie może dość wygodnie położyć się jedna osoba. TH może na co dzień służyć zmęczonym ćwiczeniami sportowcom.

W sytuacjach nadzwyczajnych, np. klęski żywiołowej, kiedy do takich miejsc jak sale gimnastyczne spędzana jest ludność część osób może tam przetrwać trudne chwile. Opcjonalnie mogą być dowieszane kolejne „piętra” na co dzień składowane w centrach zarządzania kryzysowego.

24. Acoustic House 2

Ekran akustyczny są niezwykle inspirujące i wydaje się, że ich potencjał nie został w pełni wykorzystany. W tej odsłonie mamy projekt wolno stojącego ekranu akustycznego, który można umieszczać np. w ruchliwych miejscach miasta lub w centrach handlowych. Pomysł jest trochę paradoksalny, gdyż im głębiej będziemy chcieli wejść, próbując ukryć się i uciec od hałasu, tym bardziej będziemy na zewnątrz, a w rezultacie na szczycie obiektu. Tym samym AH staje się pomnikiem niemożności ucieczki przed hałaśliwą cywilizacją.

25. Meeting House

Ten świecący „Palec Boży” dokładnie wskaże miejsce spotkania na dworcach, lotniskach i różnych tłumnym częściach miast. Ma też dodatkową funkcję – być może ważniejszą. Obiekt jest umieszczony na podgrzewanym podeście emitującym ciepło w kierunku osób oczekujących. Dlatego w chłodne i mroźne dni zostanie szybko zajęty przez ludzi bezdomnych, a wówczas „palec” będzie mimochodem wskazywał ważny problem społeczny.

26. Tube House 3

Alternatywna propozycja hostelu, schroniska dla turystów niewymagających zbyt wysokiego komfortu, oczekujących jedynie możliwości przenocowania i ruszenia dalej w świat. TH3 daje schronienie, możliwość odizolowania się, a i sam w sobie jest atrakcją. Wewnątrz takiego okrągłego mieszkania można oczywiście wygodnie leżeć, ale też przewidziana jest pozycja siedząca. Wymagane jest wówczas rozkoszne majdanie nogami i kontemplacja otoczenia.

27. Slide House

Slide House to próba stworzenia autonomicznej przestrzeni, rodzaj wyspy, na której użytkownik będzie mógł zapętlić się w podstawowych czynnościach i emocjach. Mamy więc schody, czyli wysiłek i wyraźny cel. Ślizgawka niesie ze sobą emocje: strach i radość. Wewnątrz rury możliwa jest też drzemka, odizolowanie się od otoczenia. Całość jest estetycznie wyczyszczona, biała, neutralna, z przeznaczeniem do wnętrza użytku publicznego, ale może też funkcjonować w przestrzeni otwartej.

28. Tetris House 2

To kolejne podejście do podobnej modułowej formy kojarzącej się z elementami gry Tetris. Tym razem są to ażurowe bloki. Można je dość dowolnie komponować ze sobą, tworząc różne intrygujące kompozycje. Funkcja zależeć będzie od inwencji

i pomysłowości. Może to być np. ażurowy mur dzielący przestrzeń na strefy prywatności na zasadzie bardziej psychologicznej niż fizycznej. A po przewróceniu na bok odkrywamy TH2 jako ciekawą donicę ogrodową.

29. Heat House

Koksowniki instalowane są na ulicach przez zarządców miasta, gdy temperatura staje się nieznośnie niska. HH powiela klasyczny kształt, ale ponieważ ma dwa kółeczka, staje się obiektem mobilnym. Można więc przemieszać się razem z ciepłem lub też łatwo zmieniać miejsce koksownika, szukając nowych zmarzniętych osób. Oprócz kółeczek odnaleźć można dodatkowe, praktyczne funkcje. Rączki są wysuwanymi prętami, które mogą posłużyć za pogrzebacz do węgla. Zainstalowany został też specjalny ruszt pełniący rolę grilla.

30. Sweet Home

To dziecięca wizja idealnego domu. Biały budynek z czerwoną dachówką umieszczony na małej wysepce, do której można dostać się przez uroczy mostek. Bajkowy obraz wielokrotnie rysowany kredkami teraz niemal zmaterializowany za pomocą programu graficznego. Jest w nim jednak coś niepokojącego, zimnego i smutnego. Dziecięca wizja zobrazowana przed dorosłego twórcę nie uniknęła subtelnie implantowanych lęków codzienności.

31. Snowman Inverse House

W myśl teorii fizycznej mówiącej o tym, że każda cząstka we wszechświecie ma odpowiadającą jej antycząstkę powstał odwrócony bałwan. SIH jest odwrócony po wielokroć. Dosłownie stoi na głowie, jest zupełnie czarny i w przeciwieństwie do nietrwałego śniegu odlany jest z twardego betonu. Może więc właśnie taki Snowman Inverse będzie, ku zaskoczeniu naukowców, efektem poszukiwań w ośrodku badawczym CERN.

32. Bomb House

Oto jak mogłoby wyglądać muzeum bombardowań dywanowych. Monumentalna bomba głucho wryta w ziemię staje się archiwum skupiającym dokumentację dotyczącą niszczyielskiej mocy zimnych ludzkich emocji. Bombardowania dywanowe w swej potwornej okrutności są paradoksalnie bliskie tematowi architektury i urbanistyki. Zarówno poprzez swoją czystą w formie odwrotność budowania, jak i przez to, że po takim „zresetowaniu” można tworzyć koncepcję miasta zupełnie na nowo.

33. Waiting House

Poczekalnia to jedno z miejsc szczególnie nielubianych, bo przeistaczanie się w pententa w urzędzie lub przychodni staje się nieprzyjemnym zdarzeniem. Czujemy wówczas, że czas przelatuje nam przez palce, a sytuacja upokarza nas tym bardziej, że dochodzi konfliktów z współczesnymi, potęguje się poczucie braku

panowania nad sytuacją. WH to obiekt do czekania. Petent siedzi w odpowiednim boksie, jest odizolowany od innych oczekujących i sam ze swoimi myślami spędza ten czas.

34. Hammock House 2

HH2 to skutek ewoluowania obiektu Hammock House na potrzeby wystawiennicze w CSW w Toruniu w ramach wystawy Tag! Base! Hide & Seek. Rezultatem zmian jest obniżenie schodów i otworu z hamakiem. Poza tym całość została przytulona do dwóch ścian galerii. Celem takiej ingerencji były potrzeby bezpieczeństwa zwiedzających, szczególnie ludzi młodych i dzieci. Po dokonanych zmianach nie ma już możliwości wejścia na dach, a przekształcenia spowodowały odejście od pierwotnej formy, dlatego Hammock House 2 został zaliczony jako nowy obiekt na kolejny tydzień.

35. Kulki House

Żelbeton zaprzecza zasadom wszechświata, według których łatwiej jest coś zburzyć niż mozolnie budować. Po zalaniu betonem uzbrojonej formy prawidła świata stają na głowie. Gdy przychodzi bowiem decyzja o zburzeniu, taka konstrukcja stawia opór łagodnym środkom i na pomoc przychodzą jedynie radykalne kroki. Jednym z nich jest specjalna kula zamontowana na stalowej linii dźwigu. Dzięki rozhuśtaniu i nadaniu prędkości można dość precyzyjnie defragmentować zbędne ściany, a w konsekwencji całe budynki. KH to obiekt, który zamyka w niewinnej, choć potężnej zabawce ideę burzenia, doprowadzając tę czynność do absurdu.

36. Nap House

Inspiracją do zaprojektowania NH były niezliczone metraże hipermarketów, magazynów i wszelkich hangarów przemysłowych, które w kontekście ludzi bezdomnych wydają się przestrzenią nie w pełni wykorzystaną. Poza tym zdarzają się sytuacje pozbawienia dachu nad głową w wyniku klęsk żywiołowych, a także zwyczajna potrzeba snu u osób przebywających chwilowo poza domem, a niechących wynajmować drogiego hotelu. I tak powstała idea takiego „hipermarketu”, swoistego centrum drzemki, potężnego ogrzewanego hangaru, w którym każdy może skorzystać z ciepłej i suchej przestrzeni. Oczywiście, powstają w związku z tym nowe problemy takie jak czystość i bezpieczeństwo. Skoro nie tak trudno zorganizować to w marketach, może uda się i tu.

37. Labirynt House

Kiedy jedziemy wzdłuż autostrady lub drogi szybkiego ruchu, coraz częściej widok wsi i miasteczek zasłaniają potężne ekrany akustyczne. Można więc jedynie wyobrazić sobie, jak wygląda świat za nimi. Monotonna jazda autem powoduje, że wyobrażenia zaczyna produkować dziwne, nieprawdopodobne wizje. Co więc jeżeli za

ekranami otwiera się świat zbudowany z labiryntów takich właśnie ekranów, a my jedziemy po prostu jedynie wytyczoną w nich wąską szczeliną?

38. Komin na biegunach

Każdy komin ma tolerowany margines odchyłu od pionu. Może to być nawet kilkadziesiąt centymetrów. Wydaje się to nieprawdopodobne, ale jednak ta elastyczność jest gwarancją stabilności i bezpieczeństwa tego nietypowego architektonicznego obiektu. W związku z tym i w myśl rosnącej mody na ekstremalne formy relaksu proponuję montaż klasycznego konika na biegunach na szczycie kominów. Gdzie rolę „biegunów” pełni wspomniana właściwość odchyłu.

39. Trybik House

Jeden trybik ma ukryte w sobie trzy możliwe pozycje: siedzącą, półleżącą i leżącą. W zależności od obrotu może być wykorzystywana jedna z możliwości. W projekcie zazębione są trzy trybiki będące ze sobą w okrutnej egzystencjalnej symbiozie. Odpowiedni mechanizm obraca tryby o 120 stopni, dzięki czemu co osiem godzin lokatorzy zmuszani są do zmiany formy aktywności. Nigdy też w jednym momencie nie jest możliwe takie samo ustawienie trzech ani nawet dwóch członów. Jeżeli więc TH byłby nowoczesnym hotelem pracowniczym, to gwarantowałby sprawną maksymalną kontrolę nad efektywną gospodarką zasobami ludzkimi w ultrakapitalistycznym systemie.

40. Saw House

Wyobraźmy sobie, że ze środka ziemi wdzierają się nagle ogromne piły spalinowe uśpionych do tej pory w głębinach tajemniczych mieszkańców. Taką właśnie sytuację w zastygniętej formie ilustruje SH. Staje się tym samym ciekawym elementem krajobrazu, mogącym występować w przestrzeni miejskiej lub w tzw. naturze. Można zatem, wspinając się po wysokich stopniach, wybrać odpowiedni poziom do siedzenia i kontemplacji. A szczęśliwiec, który znajdzie się pierwszy na górze, skorzysta z miejsc prowokujących pozycję półleżącą.

41. Sin House

Zamknięta, monolityczna bryła w całości zbudowana jest z modułów z motywem kratownicy inspirowanej konfesjonalem. Można więc bez udziału pośredniczącego duchownego podejść do ściany i wyrzucić z siebie wszystkie grzechy i przewinienia. Atmosfera w środku z dnia na dzień będzie gęstnieć, lecz miejmy nadzieję, że zgromadzone w środku zło nie wydostanie się na zewnątrz, co gwarantuje brak możliwości wejścia do środka obiektu.

42. Cocon House

CH to rodzaj futrzanego śpiwora z nogawkami, w którym można się całkowicie zaszyć przed zewnętrznym światem w każdej niemal sytuacji. Dodatkowymi

elementami jest sprzęt wspinaczkowy. Mamy więc odpowiednią uprząż pozwalającą na optymalnie wygodną pozycję oraz kotwiczkę, którą można wystrzelić w dogodne miejsce, i podciągnąć się do góry za pomocą specjalnego mechanizmu. Taki zestaw ma być zamknięty w kompaktowym plecaczku na wzór apteczki pierwszej pomocy. W tym jednak wypadku zawsze pod ręką mamy możliwość schowania się, ucieczki, drzemki. W takim kokonie można po prostu w ciepłe dni zawisnąć na drzewie, a w chłodne mogą one służyć jako obiekty użyteczności publicznej, ogrzewane i suche, których konstrukcja pozwala na takie chwilowe zamieszkanie.

43. Kotwa House

Alternatywny system budownictwa mieszkalnego. Domy do wbicia. Jest to rodzaj stalowych kontenerów zintegrowanych ze specjalną kotwą. Po odpowiednich badaniach geologicznych można wbijać KH w ziemię na głębokość około 2 metrów. Budynki w zamyśle osadzone są za pomocą specjalnego pojazdu-młota. Pod wpływem wbijania będzie dochodzić do deformacji kontenerowych kubików, co nada obiektom indywidualnego charakteru.

44. Board House

Budynki z tzw. wielkiej płyty mają ograniczony czas przydatności, określony przez konstruktora i architekta. Zdarza się, że elementy bloków odpadają wcześniej, niż zakładała to gwarancja. Wyobraźmy sobie, że odpada taki pionowy element, „swobodnie” kładąc się na ziemi. Można wówczas nadal użytkować taki obiekt pozwalając, aby pozostał taki, jaki jest. Idąc dalej tym tropem, metodą na kształtowanie budynków mogłoby być stawianie, a następnie przewracanie żelbetonowych pionowych płyt, tak by samoistnie wybierały sobie, jaką formę przyjąć. I dopiero po takim zabiegu można by było je zamieszkiwać, jedynie wzmacniając i zabezpieczając używaną konstrukcję.

45. Labirynt House 2

W LH2 ponownie został wykorzystany kształt litery L. Zafunkcjonował on już w starszym projekcie „Peryskop”. Tym razem litera L została przewrócona na bok, a następnie zmnożona, przez co tworzy ostatecznie kompozycję labiryntu. Przechodzimy przez powstałe tunele, nie wiedząc, co czeka nas po wyjściu. Czasem może to być mały dziedziniec z kolejnym wejściem, a innym razem tych możliwych wyjść może być nawet kilka.

46. Sewage House

„Wlewam w siebie brud otoczenia, by oczyścić kadr widzenia”. Tak pisał niegdyś poeta. Z tej inspiracji powstała ta miękka, dywanopodobna forma „wylewająca” się ze zintegrowanej ze ścianą rury. Całość ma przywołać na myśl czarną magmę wpuszczaną do sterylnej, nowoczesnego mieszkania. Sewage House to metaforyczny filtr rzeczywistości zasysający brud świata, oczyszczający tym samym widok za oknem.

47. Twist House

Prosta forma wynika z wykręcenia prostopadłościanu o 90 stopni. Dzięki temu zabiegowi powstała nietypowa bryła budynku typu kontener. Zabieg oprócz walorów estetycznych jest też zupełnie praktyczny. Dach kontenera nie jest już płaski, a powstałe wyprofilowania odprowadzają deszczówkę symetrycznie na dwie przeciwległe strony.

48. Windmill House

Projekt można rozumieć na dwa sposoby. Z jednej strony jako przestrzenną reklamę społeczną, promującą alternatywną dla węgla metodę pozyskiwania energii. Z drugiej strony jako oryginalną w kształcie przydomową stację doładowywania elektrycznego pojazdu, który w nocy mógłby być tak zasilany.

49. Wave House

Wyjściową formą budującą obiekt była betonowa rura. Efekt piętrzącej się fali powstał po przecięciu rury na pół i odpowiednim zestawianiu uzyskanych dzięki temu modułów. WH może być atrakcyjnym miejscem dla młodych, aktywnych ludzi, ale jest też architektoniczną propozycją dla nowej formy przystanku ze zintegrowanym kioskiem.

50. Flat House

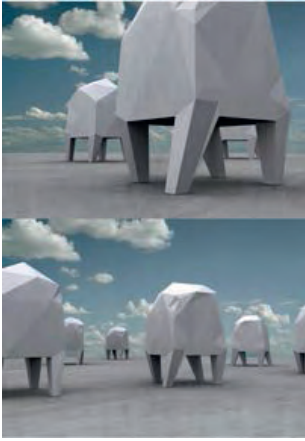
Instalacja w skali 1 : 1 jest pionowym odzwierciedleniem planu mieszkania typu M2 i z powodzeniem może być stawiana pomiędzy blokami na współczesnych blokowiskach. Jej zadaniem jest uatrakcyjnianie klockowatej przestrzeni czymś bardziej efemerycznym, ulotnym, może trochę poetyckim. Przede wszystkim jednak ma być komentarzem i ilustracją przestrzeni, o jaką walczymy, płacimy kredyt i która jest nazywana przez mieszkańców ciepło: „domem”.

51. Block House

Obiekt jest kubiczną propozycją ogrodowego patio. Projekt wyszedł od formy sześciennego klocka. W BH odnajdziemy dwie strefy: jedna zadaszona, ale odsłonięta, gdzie możemy podglądać przebywające tam osoby. Druga część, niezadaszona, jest w zasadzie niewidoczna dla przechodniów.

52. Last House

LH swoją formę wziął z zestawiania ze sobą płaskich prostopadłościanów, które wraz ze zbliżaniem się do środka powiększają się, wywołując wrażenie ogromnej spikselowanej larwy. Wewnątrz obiektu powstały schodki, które łukiem otaczają miejsce na zaparkowany tam samochód. LH kończy cały paraarchitektoniczny projekt „52 Lazy Weeks”, stąd też wziął swoją nazwę. Każdy z zaprezentowanych pomysłów, choć stanowi samodzielny twór, powinien być zawsze interpretowany w odniesieniu do całości, która powstała zgodnie z narzuconym tempem według planu realizowanego z rygiorem co tydzień.



Bartosz Mucha, *Bubu House*, część projektu 52 LAZY WEEKS, 2010–2011



Bartosz Mucha, *Chimney House*, część projektu 52 LAZY WEEKS, 2010–2011



Bartosz Mucha, *Grass house*, część projektu 52 LAZY WEEKS, 2010–2011



Bartosz Mucha, *Tesco House*, część projektu 52 LAZY WEEKS, 2010–2011

52 LAZY WEEKS – paraarchitectonic conceptual designs

Abstract

Bartosz Mucha is a designer. The article *52 LAZY WEEKS – paraarchitectonic conceptual designs* is a description of the artistic work that he carried out in the years 2010 and 2011. Undertaking a year-long action aimed at maximizing the work so that one conceptual design is created per week. The results of this process were exhibited in a branch of the Zachęta Gallery of Art – Kordegard's Project in Warsaw and included conceptual designs, 3D visualizations, models, and prototypes that present the topic of the house: house as a haven, house as a harbor, a synonym of safety and warmth. For the purpose of the undertaking, the author coined the term "paraarchitecture". The exhibition was accompanied by the book titled *Welcome Home* which documented the effects of the year-long work.

Nota o autorze

Dr Bartosz Mucha studiował na ASP w Krakowie (dyplom 2004) i w ESAG w Paryżu. Projektant 2 i 3D. W latach 2004–2011 lat wokalista i autor tekstów zespołu math rockowego Maria Celeste. Poza tym jako artysta jest twórcą instalacji i krótkich form wideo. W latach 2004–2009 prowadził projekt The POOR Life, w ramach którego powstało kilkadziesiąt prototypów przedmiotów codziennego użytku pokazywanych na dziesiątkach wystaw w kraju i za granicą, w tym na sześciu wystawach indywidualnych. Po ukończeniu projektu POOR rozpoczął działalność para architektoniczną – Pararch (www.pararch.com), której celem jest eksplorowanie problemu domu, schronu, noclegu. Ostatnio zajął się produkcją i dystrybucją swoich projektów, przyjmując w tym celu nazwę Poorex. Obecnie zatrudniony na Wydziale Sztuki Uniwersytetu Pedagogicznego w Krakowie. Mieszka w Wieliczce.

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia de Arte et Educatione VIII (2013)

Sebastian Wywiórski

Obraz – tępienia i rozwarstwienia w strukturze malarskiej

Wycinki rzeczywistości

Prezentowana praca, zarówno w formie malarskiej, jak i tekstowej, to zapis moich przemyśleń dotyczących kondycji współczesnego człowieka¹. Zadaję w niej pytania dotyczące formy i jakości życia. Na ile człowiek jest dziś w stanie znaleźć swoje miejsce w świecie? Czy choć trochę słucha siebie samego? Czy przypadkiem nie tkwi biernie w bezrefleksyjnym tłumie, stając się wycinkiem rzeczywistości wklejonym w przypadkowy kontekst?

Człowiek w obrazie

Odkąd odkryto informację jako towar przynoszący dobry dochód, przestała ona podporządkowywać się tradycyjnym kryteriom prawdy i kłamstwa, a zaczęła podlegać zupełnie innym prawom, a mianowicie prawom rynku, w tym – maksymalizacji zysku i dążeniu do monopolu².

Odnoszę wrażenie, że jesteśmy społeczeństwem dążącym do dookreślenia rzeczywistości, domagającym się jasnego, jednoznacznego, czytelnego przekazu informacji. Mocno reagujemy na znaki i produkty zamieszczane w tabloidach, na billboardach czy w Internecie, będące ikonami epoki popkultury. Często sprawiają one wrażenie wklejek, na których skupiamy swoją uwagę, tracąc w spojrzeniu głębię ostrości. Nie dostrzegamy kontekstu, który staje się rozmyty i nieistotny.

W moich pracach malarskich stosuję owe „wklejki”. Pod tym pojęciem rozumiem przedstawienia zjawisk, postaci i rzeczy, wycięte z pierwotnego tła i wstawione w nowe – często odcinające się i niepasujące do tych przedstawień. W takiej

¹ Tekst powstał na podstawie rozprawy „Wycinki rzeczywistości”, która towarzyszyła pracy doktorskiej pod kierunkiem prof. Adama Wsiołkowskiego na Wydziale Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych im. Jana Matejki w Krakowie w 2010 roku.

² R. Kapuściński, *Jak media odzwierciedlają świat?* „Tygodnik Powszechny” 1998, nr 13/14.

sytuacji znaczenie obrazów, wyrwanych z dawnego otoczenia, zostaje zniekształcone. Jak w takiej sytuacji czytamy znane (i nieznanne) nam postacie? Jak nowy kontekst wpływa na ich odbiór? Czasem wywołują uśmiech, czasem zadumę i refleksję.

Jednocześnie uświadamiamy sobie, iż współczesne media, zawiadujące przekazem informacji, manipulują obrazem, zniekształcają go i podają w przetworzonej formie. Nie możemy mieć pewności, czy to, co widzimy, jest prawdziwe, czy nie zostało np. spreparowane w programie graficznym. Z jednej strony – nie mamy pewności, z drugiej zaś – nie chcemy jej mieć. To, co dostajemy, jest łatwo i lekko przyswajalne w odbiorze.

Skompresowana informacja docierająca do nas, często w formie wizualnej, buduje nasz obraz świata. Niejednokrotnie informacja ta jest niepełna bądź poddana manipulacji. Nasza ufność do przekazu serwowanego w mediach staje się w tej sytuacji niebezpieczna. Przekaz ten bowiem ma zwykle powierzchowny charakter.

Billboard i rola fotografii

Stworzona przez nas rzeczywistość dziejowa taką wagę w naszym życiu posiada i tak na jego przebieg wpływa, że obcując z tą, jak niektórzy chcą „quasi-rzeczywistością”, sami pod jej wpływem zmieniamy się, jesteśmy przez nią kształtowani, nabieramy nowych cech charakteru, nowych upodobań lub wstrętów, nowych namiętności i ukochań³.

Świat billboardów to coś na kształt układanki zbudowanej często z przypadkowo zestawionych elementów, niekoniecznie mających ze sobą logiczny związek. Billboard może stanowić zatem metaforę naszej egzystencji w coraz szybszym świecie. Ważny jest hałas, szum, jaki wywołuje, żeby zwrócić na siebie uwagę. Mam wrażenie, że coraz częściej reagujemy dopiero na wizualno-akustyczny wrzask i to on determinuje reguły, według których żyjemy. Czy działanie agresywnych bodźców, mocnych sygnałów, mających zwrócić naszą uwagę, nie powoduje przytępienia zmysłów? Akceptujemy hałas i staramy się podczas jego oddziaływania odpoczywać. Nie doszukujemy się w nim źródła zmęczenia i rozdrażnienia. A przecież w sytuacji, gdy nie dajemy sobie szansy na moment ciszy, tracimy słuch. To ogłuszenie, pojawiające się w wyniku industrialnego szumu, utrudnia dokonanie własnego, trzeźwego osądu. Jednym z takich mocnych bodźców, nośników informacyjnych kształtujących masową świadomość stała się fotografia (prasowa, reklamowa – w odróżnieniu od artystycznej). Obraz wizualny nie stanowi roli suplementu w stosunku do informacji przekazywanej za pomocą języka pisanego lub mówionego. Obecnie to on właśnie dominuje jako podstawowy nośnik treści. Nie wierzymy, dopóki nie zobaczymy, a jeśli już do tego dojdzie – dajemy wiarę najbardziej nieprawdopodobnej historii lub kupujemy niepotrzebną rzecz.

Fotografia przejęła zatem w dużej mierze kontrolę nad przekazem informacji. Pozwala na szybkie uchwycenie motywu i jest łatwa w odbiorze, zdolna niczym

³ R. Ingarden, *Książeczka o człowieku*, Kraków 1972, s. 36.

biblia pauperum do przedstawiania wydarzeń w skrócony i przystępny sposób. Medium to istotnie wpłynęło na pojmowanie rzeczywistości przez współczesnego człowieka. Sugestywnemu przedstawieniu wycinka rzeczywistości dostarczanemu przez fotografię ufamy bezgranicznie. Ulegamy złudzeniu współuczestniczenia, emocjonalnego związku z postaciami biorącymi udział w ukazywanych wydarzeniach – obojętnie, czy jest to Big Brother, czy relacja ze „spotkania na szczycie”. Równocześnie, przez swą jednoznaczność, fotografia staje się suchym, ograniczającym możliwość szerszej interpretacji, przekazem.

Prawdziwość wizerunku człowieka

Leszek Kołakowski nazwał samopoczucie ludzi XX wieku „nerwicą wygnańców z raj”, wywołaną inwazją informacji, depersonalizacją i reifikacją więzi z drugim człowiekiem⁴.

W procesie percepcji obrazu fotograficznego inaczej angażujemy nasze emocje i świadomość, niż oglądając namalowany obraz. Postać spoglądająca z billboardu zadziała na naszą świadomość inaczej niż ta sama namalowana na płótnie – mimo że obydwie wyglądają realnie. Fotografia zapisuje wszystkie szczegóły składające się na ujętą kadrem rzeczywistość. Po to, aby zapis malarski był iluzyjny, nie musi być tak dosłowny jak fotografia.

Wyczuwamy, że twórca w jakiś sposób otarł się o rzeczywiste zdarzenie, o którym opowiada i pozostaje wobec niego w emocjonalnej relacji. Zagadnienie to jest bardzo czytelne w twórczości Gerharda Richtera, w której obraz malarski jednoznacznie oparty jest na fotografii, i daje możliwość szerszej indywidualnej refleksji, innej gdybyśmy mieli do czynienia tylko z fotograficznym pierwowzorem. Dla mnie jest możliwością na „spotkanie się ze zdarzeniem” – nie tylko zarejestrowaniem informacji. W tej sytuacji mamy szansę dokonać interpretacji, której nie mamy w przypadku fotografii prasowej czy reklamowej.

Werystyczny obraz malarski zrealizowany na podstawie fotografii ma inne zadanie – powinien sprawiać, że widz bez problemu odczyta dane zjawisko lub osobę. Nie po to również, żeby zwrócić uwagę na wytrwałość i poziom wykonania dzieła. Moim zdaniem ma zahamować powierzchowne percypowanie obrazu, które często się zdarza przy pobieżnym odbiorze fotografii. Ma zahamować to, do czego człowiek chyba zdążył się już tak przyzwyczać, że przestał sobie z tego zdawać sprawę.

Świadomość świata zbudowana na przekazie medialnym będzie na tyle zafałszowana, na ile obraz ten został zmanipulowany. Dość szczególną kwestią jest to, że z jednakowymi emocjami odbieramy relacje z wojny oraz wydarzenie z barwnego życia celebryty. Jedno i drugie wiąże coś, co można by nazwać kultem afery. Tragiczne informacje traktowane są jak epizod sensacyjnego filmu – nawet jeżeli rozgrywają się np. na tym samym kontynencie, paręset kilometrów od nas. Może

⁴ A. Legeżyńska, *Dom i poetycka bezdomność w liryce współczesnej: Białośzewski, Herbert, Różewicz, Bursa, Lipska, Barańczak*, Warszawa 1996.

wynika to z tego, że nie akceptujemy niczego, co burzy nasz spokój ducha. Chcemy, żeby nasze życie stało się możliwie wygodne. Coraz częściej nie angażujemy się, jeśli nie jest to konieczne, w sprawy wymagające od nas wysiłku do zajęcia stanowiska czy przemyslenia danej sprawy.

Mam wrażenie, że w wielu przypadkach ludzie zasklepiają się w sobie zwykle nie z troski o intymność – po prostu wygodniej jest im odizolować się, stać z boku, nie utożsamiać się, nie współczuć, nie myśleć o tym, co może spowodować nasz dyskomfort. Czy to konformizm? Brak empatii?

Realistyczna „wklejka” jest w moich pracach pytaniem o współczesnego człowieka, o jego kondycję, o prawdziwość jego wizerunku. Patrząc, dokonujemy osądu, wartościujemy. Wizualny przekaz często niesie ze sobą ryzyko fasadowości i fałszywej zewnętrzności. Nie powinno się o tym zapominać, gdyż obraz, który do nas dociera, może przedstawiać świat taki, jakim chcemy, aby był, nie zaś taki, jakim jest naprawdę. Niejednokrotnie w takiej zafałszowanej, zniekształconej formie, może jawić się jako coś na podobieństwo snu.

Sen. Filtr rzeczywistości

Sen pojawia się, gdy „rozpływa się” nasze ego. Umysł nie zajmuje się tym, co dotyczy nas realnie, bezpośrednio. Zaburza się rzeczywisty porządek, na pierwszym planie jest głównie to, co na płaszczyźnie emocjonalnej pochłonęło naszą uwagę – stało się na tyle ważne, że pojawiło się jako oniryczna dominanta.

To, co dzieje się w trakcie snu, można by nazwać przegłądaniem obrazów zapisanych w naszej pamięci. Mózg wykonuje wtedy potężną pracę, filtrując niejako naszą podświadomość. Mimo, że zestawiane elementy niemające ze sobą formalnie żadnego związku, jawią się jednak realnie. Proces ten można porównać do prostej czynności „kopiuj, wklej”: wytnij z realnego świata, wstaw do mojego intymnego. Tak powstaje kolaż zbudowany z osobistych wrażeń.

Prezentowany cykl obrazów traktuję jak prywatny aparat do prześwietlania, filtrowania rzeczywistości, jak lustro, w którego odbiciu można dostrzec jej strukturę. Całość może jawić się jako oniryczny kolaż powstały przez zestawienie dość różniących się od siebie elementów.

Osoby wpasowują się w przestrzeń w różnoraki sposób według swoistej gradacji „wtapiania”. Różny stopień odseparowania postaci od tła jest metaforą umiejętności odnalezienia się człowieka w świecie. Jedne wyraźnie się odcinają, inne, mniej lub bardziej harmonijnie, wkomponowują się w powstałe konteksty. Bez względu na stopień tej izolacji pozostają jednak częścią tej samej konstrukcji. Z tego też wynika moje dążenie, aby obraz był jednolitą strukturą malarską, w której następują tąpnięcia i rozwarstwienia.

W wyniku przefiltrowania, zmodyfikowania wycinka fotograficznego powstaje wycinek malarski – przepuszczony przez jaźń, uformowany na nowo pod wpływem prywatnych emocji, myśli, doświadczeń dotyczących danego zjawiska czy postaci. Proces malarski nadaje nowe znaczenie elementowi, którego źródło tkwi

w fotografii, będącej szybką notatką bogatą w detal. W wyniku takiej syntezy powstaje nowy obraz z nową, zakodowaną w sobie problematyką.

Poprzez stałe zmiany tempa nadrywamy ścięgna duszy

Nieograniczony wręcz dostęp do informacji, nieustannie rosnące wymagania, merkantylny sposób myślenia powodują coraz większe tempo życia. Niedostosowanie się do realiów czy nienadążanie za biegiem spraw jest coraz bardziej zauważalnym problemem.

Niepokojąca jest dysproporcja pomiędzy dość szybko rosnącymi oczekiwaniami a możliwością sprostania im. Różnice pomiędzy wynikami dającymi zwycięstwo są bardzo małe. Celowo używam tu sportowej nomenklatury, bo mam wrażenie, że coraz częściej w codziennym życiu, analogicznie do sportu wyczynowego, za wszelką cenę dąży się do „podkręcania wyników”. Rzecz jednak nie tkwi wyłącznie w pomiarach, lecz specyficznej presji zarówno fizycznej, jak i psychicznej wywieranej na człowieka. Bardzo często, mówiąc kolokwialnie, ludzie „pękają”. „Pękają” im mięśnie i dusze. Prędkość determinuje nasze życie, mierzymy je w ułamkach sekund.

Zastanawiam się nad umiejętnością dostosowania się człowieka do warunków egzystencji i jego elastycznością, zarówno fizyczną, jak i psychiczną. Czy istnieje bariera, ściana, przed którą możemy stanąć bezsilni? Ludzkie możliwości adaptacyjne są na pewno bardzo duże, ale z pewnością posiadają też granice.

Mam wrażenie, że dobiegamy powoli do metaforycznego muru, także na polu relacji z innymi, które najczęściej przybierają formę rywalizacji mającej dowieść, kto jest lepszy. Musimy być szybcy, doskonali, nieomylni. Czy jesteśmy zdolni żyć według wytyczonych przez siebie zasad? Czy przypadkiem przymus zewnętrzny nie stał się koniecznością wewnętrzną, determinując naszą prywatność i swobodę?

Nie wiem, czy możliwe jest odnalezienie jednoznacznych odpowiedzi na te pytania. Istotną sprawą okazuje się kwestia określenia punktu, wokół którego porządkujemy swoje prywatne uniwersum. Dla człowieka takim miejscem odpoczynku sprzyjającym zastanowieniu często jest dom. Heidegger etymologicznie wiąże ze sobą słowa *budować*, *mieszkać* i *być*, podkreśla wagę miejsca, jakim jest dom oraz fakt, że odzwierciedla on w dużej mierze kondycję jego mieszkańców.

Dom – prywatność, intymność czy misterna izolacja?

Dom wytycza granice pomiędzy tym co prywatne i publiczne. Człowiek wycina fragment przestrzeni, naznacza go jako intymny i zaczyna nad nim panować. „Sposób, w jaki my, ludzie, jesteśmy na Ziemi, to zamieszkiwanie”⁵.

Dom jest centralnym punktem umożliwiającym uporządkowanie świata, jego brak może spowodować dezorientację, utratę punktu odniesienia, a w rezultacie to,

⁵ M. Heidegger, *Budować, mieszkać, myśleć*, [w:] tegoż, *Budować, mieszkać, myśleć. Eseje wybrane*, tłum. K. Michalski i in., Warszawa 1977, s. 318.

co Anna Legeżyńska⁶ nazywa bezdomnością, rozumianą jako wykorzenienie, poczucie absurdu.

W moich obrazach pojawiają się struktury sugerujące budynki bądź ich fragmenty. Szukam właściwego punktu zbiegu linii, które wytyczają ściany domu, będącego odbiciem kondycji jego mieszkańców. Bohaterowie moich obrazów to czasem „bezdomni”. Okupują wydzielone ścianami przestrzenie, często są zdezorientowani. W wielu przypadkach nie zdają sobie sprawy z tego, co tak naprawdę dzieje się wokół nich. Przyglądają się wszystkiemu „bez widzenia”:

patrzenie bez widzenia jest namiastką, przecuciem czy prawzorem dotykania bez obejmowania, głaskania bez przygarnięcia. Zaadresowana do współprzechodniów „prezentacja jaźni” na miejskiej ulicy jest nade wszystko, być może wyłącznie, prezentacją powierzchni⁷.

Myślę, że trzeba byłoby tutaj rozgraniczyć pojęcie prywatności i intymności.

Intymność bowiem, choć nadaje sens niejednej prywatności, nie jest z nią tożsama... Tak więc intymność – oprócz domu – potrafi wypełnić i wypełnia świątynie, koszary, więzienia, burdele, a więc miejsca ex definitione publiczne. Prywatność zaś, oprócz tego, że jest cenioną wartością, tworzy własną materialną infrastrukturę, przestrzenne konstrukcje, w których się objawia i realizuje. Czyli intymność może objawić się w każdej przestrzeni a prywatność kreuje przestrzeń społeczną, materialną⁸.

Nasuwa się teraz pytanie, czy współczesna prywatność nie jest synonimem izolacji i samotności? Mamy coraz więcej dóbr, które mogą stać się obiektem zazdrości i rabunku. Otaczająca nas materialność staje się zatem głównym przedmiotem naszych obaw, nie boimy się natomiast tego, że możemy zostać ograbieni z myśli (chyba że ktoś złamie prawa autorskie wykonanego dzieła).

Tymczasem mając na uwadze wspomnianą wcześniej medialną manipulację i towarzyszący jej szum, ingerujący w naszą intymność i determinujący sposób myślenia, można rozważyć, czy nie mamy tu do czynienia z próbą włamania do naszych umysłów z zamiarem grabieży?

Myślę, że istnieje coś na kształt buforu bezpieczeństwa, swoistej fosy odgradzającej intymność od tego co publiczne. Tym czymś jest dla mnie dom. Nie tylko ten fizyczny, ale ten mentalny, którego obraz buduję w umyśle, by czuć się bezpiecznie. Mur wyznacza bariery, oddziela, ogranicza. Może być ścianą luksusowej willi, ale równocześnie stać się murem więziennym, wytyczonym często – paradoksalnie – przez nas samych, przez naszą jaźń.

⁶ A. Legeżyńska, *Dom i poetycka bezdomność w liryce współczesnej: Białoszewski, Herbert, Różewicz, Bursa, Lipska, Barańczak*, Warszawa 1996.

⁷ Z. Bauman, *Wśród nas, nieznajomych – czyli o obcych w (po)nowoczesnym mieście*, [w:] *Pisanie miasta – czytanie miasta*, red. A. Zeidler-Janiszewska, Poznań 1997.

⁸ W. Filipek, *Prywatność: Nieuchwytna realność*, [w:] *tegoż, Dziennikarz w świecie klerków*, Poznań 2006.

Czy współczesna prywatność nie jest synonimem izolacji i samotności? Może jest granicą bezpieczeństwa, odgradzającą od rzeczywistości zewnętrznej to, co jest istotą mnie i mojej rodziny.

Inspiracje

Jednym z twórców, którzy stali się dla mnie silną inspiracją, jest Bill Viola. Mimo że używa on w swojej pracy medium, jakim jest wideo, wydał mi się artystą znakomicie rozumiejącym malarstwo i myślącym po malarsku. Jego realizacje opierają się w dużej mierze na dziełach klasyków. Viola nie skupia się na analizie warsztatowej, bada środek, treść, przyczynę powstania obrazu. W swej opowieści o człowieku spina kłamrą parę wieków historii sztuki z nowoczesnością.

Fascynujące jest to, że Bill Viola posługuje się nowym medium tak, jakby malował obraz – obcując z jego sztuką, przede wszystkim skupiamy się na przekazie pozawerbalnym. Twórca zmusza do zastanowienia się nad zagadnieniami dotyczącymi życia, przemijania, intymności, ciszy, stałych wartości w zmieniającym się świecie. Mobilizuje naszą wiedzę, emocje, a nawet naszą podświadomość. Medium, którym się posługuje, nie jest natarczywe. Pozostaje tylko narzędziem pasującym najlepiej do zapisu myśli, którą Viola chce nam przekazać. Badając zapisy stanów emocjonalnych człowieka wyrażanych językiem ciała, mimiką, analizuje przedstawienia dotyczące podobnych zagadnień w całej historii sztuki. Dotyka problemów, które rozstrzygane były pięćset czy czterysta lat temu, lecz nie straciły na aktualności. Viola zamienił podłoże zapisu, jakim była deska w malarstwie tablicowym, na ekran LCD. Spowalniając czas projekcji wideo, koncentruje uwagę odbiorcy. Zmusza do zatrzymania się nad problemem.

Fascynujący stał się również dla mnie odrealniony, pełen metaforycznych znaczeń świat kreowany w obrazach przez Neo Raucha. Ukazuje on przestrzenie nielogicznych pejzaży czy postindustrialnych hal zamieszkiwane przez hipertroficzne postacie i zwierzęta. Jest to z jednej strony tajemnicze i niepokojące, z drugiej zaś dziwnie znajome.

Praca nad obrazem

Moje obrazy to kompilacja dwóch światów. Jeden z nich – świat „wklejek” – jest wręcz werystyczny. Używam rzutnika, który traktuję jako narzędzie do projekcji wizerunku przedmiotu czy postaci, który „wywołuję” i wklejam w życie obrazu. Proces ten jest w pewnym sensie analogiczny do metody pracy pod powiększalnikiem. W tym jednak przypadku rzutowany obraz nie trafia na światłoczułą powierzchnię, lecz „wywołuję” go sam, używając farby i pędzla, modyfikując go w sposób podobny do tego, jak pracuje się z odbitką w ciemni. Elementy te powstają w zupełnie innym, wolniejszym tempie narodzin, dostarczając odmiennej przyjemności kreacji. Chcę, by realistycznie malowany detal skupiał uwagę na tyle, na ile jest to konieczne – by informował o zjawisku, pozostawiając poczucie pewnego niedopowiedzenia.



Sebastian Wywiórski, „()”, olej/plótno,
140 x 180, 2010



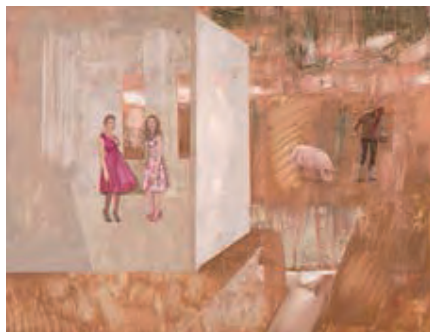
Sebastian Wywiórski, „h”, olej/plótno,
133 x 133, 2009



Sebastian Wywiórski, „2+2=5”, olej/
plótno, 133 x 133, 2009



Sebastian Wywiórski, *Próba wytyczenia*,
103 x 143, olej na plótnie, 2009



Sebastian Wywiórski, *Trufle*, olej/plótno,
110 x 160, 2010

Świat wokół „wklejek” jest inny. To świat wynikający z ekspresyjnego przypadku, ale przypadku kontrolowanego. Zostaje on przeze mnie zaakceptowany, czyli w pewnym sensie ujarzmiony. Chcę, by przestrzenią, tłem „wklejek” była materia o organicznej mięsistości sugerującej nieuchwytność natury, ale równocześnie pokazująca jej siłę, konsekwencję i powtarzalność. Interesują mnie napięcia powstałe w wyniku zderzenia fragmentów malowanych realistycznie i ekspresyjnie. Abstrakcyjne materie tworzone są między innymi przez zdrapywanie kolejnych warstw farby. Podobny proces możemy zaobserwować na słupach ogłoszeniowych: naklejone plakaty, jeden na drugim, zostają w pewnym momencie zdarte. Pojawia się wtedy przypadkowa, „sgraffitowa”, abstrakcyjna struktura, z której wyławiamy realistyczne fragmenty postaci czy przedmiotów.

Dwa opisane wyżej światy zestawiam w obrazie w formie swoistego kolażu, chcąc wywołać wrażenie oderwania („wklejki”), w którym ludzie występują jako wycinki rzeczywistości, fragmenty przyrody. Werystyczne wycinki sąsiadują z fragmentami sugerującymi przestrzeń architektoniczną lub abstrakcyjną. Sugestia oderwania, wklejenia, niedopasowania lub niekiedy wpasowania na siłę, ma metaforycznie odnosić się do wyżej wspomnianych problemów, dotyczących współczesnego człowieka.

Czasem zadaję sobie pytanie, po co poświęcam tyle energii na znużenie budowanie obrazów w dobie, kiedy czas jest tak cenny? Po co tak mozolnie konstruuję szczegóły i to jeszcze najbardziej klasyczną techniką? Skupiam się na płótnie, aby na chwilę się zatrzymać. Przestać biec. Aby uświadomić – przede wszystkim sobie – że nie muszę uczestniczyć w tym zbiorowym pośpiechu. Gdy maluję, jestem u siebie. Koncentruję się na tym, co jest dla mnie ważne.

Zastanawiam się, czy jednoznaczna odpowiedź na pytanie o kondycję współczesnego człowieka jest w ogóle możliwa? Czy możliwe są jasne odpowiedzi na pytania o prywatność, tempo życia czy tożsamość? Obawiam się, że bezsporne rozstrzygnięcie tych kwestii jest bardzo trudne, a może wręcz niemożliwe.

Myślę, że pytanie, które czasem pozostawimy bez odpowiedzi, może sprowokować do refleksji, chwili zastanowienia. Dla mnie to właśnie jest niezwykle ważne, może ważniejsze niż sama odpowiedź. Dlatego to, co robię jest próbą stawiania pytań, formą zastanowienia, kontemplacji, a jeśli to, co namalowałem, przyczyni się do czyjejś refleksji, wtedy będę mógł sobie powiedzieć: „warto było”.

A painting – crumps and delaminations in the painting structure

Abstract

Both the painting series and its complementary text are a divagation on the condition of the contemporary human. They are an attempt of answering whether we are able to find our place in the world, formulate thoughts and organize the intimate space in which we live. An important topic that the article mentions is the house – the central point that enables us to order the world. Its lack might cause disorientation, losing the reference point, eradication, and the feeling of absurdity.

The title crumps and delaminations of the painting tissue are supposed to metaphorically refer to the images of reality built by the cacophony of stimuli that reach our ego from media and which we are striving to join into a homogenous structure.

Nota o autorze

Dr Sebastian Wywiórski urodził się 3 lipca 1974 roku w Krakowie. W latach 1996–2001 studiował na Wydziale Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. Dyplom z wyróżnieniem uzyskał w pracowni prof. Sławomira Karpowicza. Stopień doktora otrzymał w 2010 roku. Stypendysta Prezydenta Miasta Krakowa oraz Fundacji „Grizella”. Wystawy indywidualne prezentował między innymi w Krakowie, Warszawie, Berlinie, Frankfurt, Poczdamie, brał też udział w wielu wystawach zbiorowych w Polsce, Niemczech, Wielkiej Brytanii i Japonii. Od 2010 roku pracuje na Wydziale Sztuki Uniwersytetu Pedagogicznego w Krakowie.

Edyta Mąsior

Wizualny palimpsest na temat balonu.

**Wideo *Moje nie-me balony. Balon, żyłka i trzy osoby*
z serii *Balony***

Przypadkowe zdarzenie (dwa przemieszczające się punkty w głębi morza), bycie odbiorcą pewnego obrazu, jak i próba zidentyfikowania oddalonych znaków, zapoczątkowały moje poszukiwania o charakterze artystyczno-badawczym wokół motywu balonu. Ich rezultatami są praca teoretyczna pt.: *Balon w sztuce* i praca artystyczna pt.: *Moje nie-me balony. Balon, żyłka i trzy osoby*.

Praca ta stanowi KOMENTARZ DO RZECZYWISTOŚCI z nadrzędnym pytaniem: Co to znaczy: grać granie?

Nie wiem, w jaki sposób powinnam zacząć tę historię. Jeżeli byłoby możliwe powiedzenie: ja i moje nie-me (czyli nie moje), ale i nieme (czyli bezdźwięczne) balony tworzą złudną i prawdziwą zarazem rzeczywistość, pewnego rodzaju dualność – prawdziwie zastaną realność i jej odtworzenie na poziomie sztuk wizualnych, pozostając na platformie językowego kontekstu, to takie stwierdzenie oddałoby złożoność przybliżanej sytuacji.

Mamy do czynienia z przedmiotem – balonem, żyłką i trzema osobami¹.

Jest to wypowiedź o wielowarstwowej semantyce – wizualny palimpsest.

Sięgając do zastanej rzeczywistości nakreślonej utworami lat 60., 70. XX w., w literackim odwzorowaniu kreślonym przez Julio Cortáзара realistyczna dokładność opisu pozwala fantazji tworzyć własne wizje². W *Babim lecie*³ (1959) J. Cortázar w niewidoczny sposób przedzie rzeczywistość, którą później zobaczymy w *Powiększeniu*⁴ (1966) M. Antonioniego.

¹ Wideoinstalacja – trzykanałowa projekcja, kolor, lupa, wymiary ok. 10 x 3 m [0:27:32:12], powstała w latach 2008–2010 w Grecji. Była prezentowana w Atenach (23 kwietnia 2010, Athens School of Fine Arts), Patrze (RE-culture 1, 2012), Wrocławiu (25 październik 2012, spotkanie ze Zbigniewem Liberą, Studio BWA Wrocław).

² Wybór własny w odniesieniu do pracy artystycznej.

³ J. Cortázar, *Babie lato*, [w:] tegoż, *Opowiadania 1*, Warszawa 2009. Tytuł oryginału: *Las babas del diablo*, [w:] *Las armas secretas y otros relatos*, Madrid 1964.

⁴ *Blow up*, reż. M. Antonioni, 1966.

Mówimy o tego rodzaju rzeczywistości, w której „w gruncie rzeczy nikt dobrze nie wie, kto opowiada, czy to ja, czy to, co się zdarzyło, [...] czy po prostu opowiadam moją własną prawdę”⁵ – pisze Cortázar, Antonioni dodaje: „chciałem pokazać, że nigdy nie wiem, jaka jest rzeczywistość, ponieważ ciągle wymyka się, przekształca nieustannie”⁶.

Powtórzenia, pojawianie się i znikanie, analogie ruchów, rzeczy i osób sprawiają, że przedstawiona rzeczywistość daje wrażenie tajemnicy, czegoś dziwnego, a czasem tragicznego. Zmiany, które przynoszą czas, przeznaczenie i przypadek, nadają rzeczywistości znaczenia i formy.

W pewnym szczególnym momencie filmu (Antonioni, *Blow-up*) ma miejsce zabawna i dziwna równocześnie scena: mianowicie grupa młodych ludzi gra mecz tenisowy bez raket i piłek. Chodzi o pantomimę – o złudną grę pozorów, która przedstawia przekształcającą się, zmienną rzeczywistość: mechanizm gry rozwija się przed oczami widza obnażony, gdyż brakuje celu i narzędzi do jej osiągnięcia, opisu czy zdefiniowania. Ta niema scena z punktu widzenia patrzącego, wydaje się dziwna, gdyż sam widz nie bierze udziału w fantazjowaniu grających, w graniu grania.

Właśnie tę scenę z *Blow-up* przywołałam w pamięci, kiedy zaczęłam filmować osoby, które pogrywały z balonami. Był to moment, który nadał nowego znaczenia tej pracy, jak i przyczynił się do tego, iż zrozumiałam, że to właśnie kierunek, w którym powinnam pójść. W ten sposób istotę pracy zaczęły stanowić nieważne „ścinki” filmowania. Balon nie występował w tych ujęciach, natomiast trzy osoby z żyłkami próbowały przygotować balony do ponownego nagrywania.

Pozostało mi znaleźć to tempo, te ruchy i interwały, które odpowiadałyby charakterowi mojej sceny, aby przewijające się *figury* tworzyły własną przestrzeń i analogiczny czas. Chciałam połączyć grę w tenisa Antonioniego z tymi filmowanymi fragmentami poprzez rozwinięcie przed widzem odczucia czegoś dziwnego i nadania trochę komicznego wymiaru całości pracy. Chciałam pokazać, że grać granie jest częścią zabawy. Przed ustaleniem ostatecznej wersji, końcowej składni artystycznej pracy, pomyślałam o ponownym przedstawieniu tematu, którego brakowało w tych ujęciach – balonu. Dlatego balon pojawia się w oddzielnej, odrębnej i dyskretniej przestrzeni od kadrów z postaciami. Ostatecznie ustaliłam liniową sekwencję projekcji, gdzie w jednym z trzech wideo, przedstawiony przedmiot jest trochę powiększony, niemy i niezależny od ruchów, które wykonują trzy osoby w sąsiadujących projekcjach.

W *Balonie, żyłce i trzech osobach* (2010) kamerą zostało zapisane wydarzenie, które okazało się czymś zupełnie innym, niż wydawało się na początku. Miało ono miejsce w środku lata 2006 na jednej z cykladzkich wysp, gdzie przed oczami rozwinęła się, z punktu widzenia obserwującej, zupełnie przypadkowa scena. Zbliżając

⁵ J. Cortázar, *Babie lato...*, s. 253.

⁶ Tamże, s. 254. Wywiady z Antonionim przeprowadzone przez Guido Aristarco.

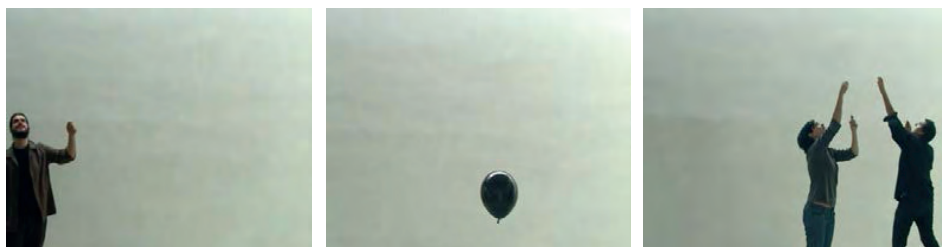
się do plaży Έξω Γυαλός, na linii ledwo widocznego horyzontu, prawie wcale nieoddzielającego morza od nieba, dostrzegłam dwa przemieszczające się punkty. Wzięłam je za głowy nurków. Zdziwiło mnie tempo zbliżania się punktów, ale wraz z moim przybliżaniem się do brzegu, zdałam sobie sprawę, że to nie dwie głowy nurków, ale dwa niebieskie balony połączone żyłką. Zdarzenie to zarejestrowałam za pomocą kamery (fot. 1).



Fot. 1. Edyta Mąsior, video, kolor, lupa [12'11], 2006

Przywołuję w pamięci chwilę, która jest wykadrowanym fragmentem, a uruchomiony falami obraz stanowi podstawę do jej odwzorowania.

Do wykonania tej artystycznej pracy potrzebowałam: moich niemych balonów, żyłki i trzech niemych osób, które początkowo, bez wcześniejszego uprzedzenia, grały mecz tenisowy bez piłek i rakiet – a byli to Sofia (Σοφία), Paschalis (Πασχάλης) i Thanasis (Θανάσης) (fot. 2).



Fot. 2. Edyta Mąsior, *Moje nie-me balony. Balon, żyłka i trzy osoby*, wideoinstalacja, 3 projekcje, lupa [0:27:32:12], 2008–2010

A visual palimpsest about a balloon. The video *My mute balloons. A balloon, a gimp and three people* from the *Balloons* series

Abstract

Accidental events (two spots moving in the depth of the sea), being a recipient of an image and an attempt of identifying distant signs initiated a search for and an artistic-research analysis of balloons. Its result is a theoretical work: *Balloon in the art (Balon w sztuce)* and an artistic work *My mute balloons. A balloon, a gimp and three people (Moje nie-me balony. Balon, żyłka i trzy osoby)*.

Nota o autorze

Edyta Mąsior, artysta, zajmuje się nowymi i tradycyjnymi mediami w sztukach wizualnych. Urodzona 23 czerwca 1977, pierwsze lata życia spędziła w Chrzanowie. Studia wyższe odbyła w kraju i za granicą: ASP w Krakowie (doktorantka), Athens School of Fine Arts (2010, MA degree in Digital Arts), University of Athens (2005, język nowogrecki), UP Wydział Sztuki (2002, magister sztuki), University of Crete (2001, Erasmus/Socrates program). Stypendysta IKY Greece (State Scholarship Foundation), Alexander S. Onassis Foundation. Brała udział w wystawach i festiwalach w kraju i za granicą. Autorka m.in. serii: „Zuchwałe wędrowanie” (2002), „Rozpieczętowany sen” (2009), „Maria” (2009), „Balon, żyłka i trzy osoby” (2008–2010), „Jak wróbel samotny na dachu” (2006–2009).

Lista recenzentów „Studia de Arte et Educatione”

dr hab. Agnieszka Kłakówna
prof. Stanisław Rodziński
prof. Stanisław Tabisz
prof. Jacek Waltoś
prof. dr hab. Seweryna Wyślouch
prof. Grzegorz Sztwiertnia
prof. Grzegorz Banaszkiewicz

Spis treści / Contents

Wstęp / Introduction	3
I. REFLEKSJE Z PRZEDPOLA INTERMEDIÓW/ REFLECTIONS FROM THE FOREGROUND OF INTERMEDIA	
Alicja Baluch <i>Ut pictura poesis</i> u Adama Ważyka <i>Ut pictura poesis</i> in Adam Ważyk's works	7
Mirosława Moszkowicz Kilka uwag o intermediach w kontekście teorii Dicka Higginsa A few remarks about intermedia in the context of Dick Higgins' theory	12
Marta Anna Raczek-Karcz Intermedia, multimedia, czyli tam i z powrotem – analiza wybranych aspektów grafiki współczesnej Intermedia, multimedia or there and back again – the analysis of selected aspects of the contemporary graphics	28
Rafał Solewski Nowe media, poetyka, tożsamość i metafizyka. Wspomnienie badawcze New media, poetics, identity and metaphysics. Research reminiscences	34
Bernadeta Stano Pracownie intermedialne i interdyscyplinarne w teorii i praktyce akademickiej. Wydział Sztuki UP w Krakowie Intermedial and interdisciplinary ateliers in the academic theory and practice. Faculty of Arts at the Pedagogical University of Krakow	42
Agnieszka Staby „Wydział Sztuki w mieście” – refleksje z wystawy „Intermedium” „Faculty of Art in the city” – reflections form the Intermedium exhibition	60

Monika Nęcka

Some words about cultural identity and visual communication

Kilka słów o tożsamości kulturowej i komunikacji wizualnej 65

Katarzyna Szwiec

Koniec „ery retuszera”?

The end of the retoucher’s era? 72

II. MŁODZI TWÓRCY W MEDIALNYM GĄSZCZU / YOUNG ARTISTS
IN THE MEDIA JUNGLE**Alicja Panasiewicz**

Światło jako medium w sztuce

The light as a medium in art 87

Bartosz Mucha

52 LAZY WEEKS – koncepcje paraarchitektoniczne

52 LAZY WEEKS – paraarchitectonic conceptual designs 98

Sebastian Wywiórski

Obraz – tąpnięcia i rozwarstwienia w strukturze malarskiej

A painting – crumps and delaminations in the painting structure 110

Edyta MąsiorWizualny palimpsest na temat balonu. Wideo *Moje nie-me balony*.Balon, żyłka i trzy osoby z serii *Balony*A visual palimpsest about a balloon. The video *My mute balloons*.*A balloon, a gimp and three people* from the *Balloons* series 119

Lista recenzentów / List of Reviewers

123

