Agata Przyżycka

Semiologiczna tożsamość kodu w obrazie malarskim i fotograficznym

rozprawa doktorska

Promotor prof. Maciej Świeszewski

Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku
Wydział Malarstwa

Gdańsk 2022

Spis treści

Wstęp 4

Rozdział 1. O (bez)granicy malarstwa i fotografii
1A. Zestawienie porównawcze 6

Rozdział 2. Obraz widzialny
2A. Znak 17
2 B. Kod jako język 19

Rozdział 3. Poszukiwanie nowego kodu rozumowania
3A. Forma materii plastycznej 22
3 B. Pozorna tożsamość 27
3 C. Droga twórcza i jej uwikłania 30
3 D. Wspólna wrażliwość 38

Podsumowanie i wnioski 41

Bibliografia 42

Indeks Ilustracji 45

Streszczenie, Abstrakt 46

Praktyczna część rozprawy doktorskiej, Dokumentacja 49

Table of Contents

Introduction 4

Chapter 1. About (without) border between painting and photography
1A. Comparative table 6

Chapter 2. Visible image
2A. Sign 17
2 B. Code as language 19

Chapter 3. Searching for a new reasoning code
3A. Form of plastic matter 22
3 B. Apparent identity 27
3 C. The creative path and its entanglements 30
3 D. Common sensitivity 38

Summary and Conclusions 41

Bibliography 42

List of Illustrations 45

Summary, Abstract 47

Practical part of the PHD, Documentation 49

Wstęp.

Początkowe teoretyczne rozważania chciałabym zacząć od rozróżnienia postrzegania wizualności obrazu malarskiego i fotograficznego, aby finalnie pracą artystyczną połączyć wrażliwość postrzegania medium malarskiego i fotograficznego. Moim celem jest zanegowanie dotychczasowego, sztywnego postrzegania pracy malarskiej przy użyciu fotografii i stworzyć nowy, wspólny język pozbawiony hierarchii i obdarzony nowym kontekstem. Stworzyć płynne połączenie naturalnego widzenia fotografii z nowym postmedialnym postrzeganiem obrazu malarskiego.

Każdy z rozdziałów skupia uwagę na innym zagadnieniu, dopełniając wieloperspektywiczne rozważania. Rozdział pierwszy, *O (bez) granicy malarstwa i fotografii Zestawienie porównawcze.* odwołuje się do powstałych wcześniej tekstów z zakresu kultury wizualnej: teorii sztuki, historii sztuki i filozofii. Każda z części naprzemiennie opisuje spostrzeżenia dotyczące malarstwa i fotografii, w większości stawiając je w antagonistycznych ujęciach. Wybrana literatura obejmuje opracowania koncentrujące się również na sztuce od okresu modernizmu. Kiedy fotografia jako medium twórcze zaczęła zyskiwać przychylność artystów i ich odbiorców. Zakres przytoczonych informacji buduje zarys zdarzeń przeplatający dzieje obu mediów do czasów współczesnych.

Rozdział drugi, *Obraz widzialny* rozpoczyna przedstawienie hipotez zawartych w owej pracy. Przytacza jej fundamentalne założenie, które swoje źródło odnajduje w semiologii, tradycji intelektualno-badawczej. Wykorzystanie wzorca zasad należącego do ogólnej teorii znaków i analiza poszczególnych elementów obrazu, wykazuje tożsamość opisywanych przedstawień realistycznych i abstrakcyjnych. Za pomocą znaków będących dekonstruowanymi fotografiami tworzony jest kod, który buduje obrazy malarskie. Przeplatanie się wartości obu mediów dąży do stworzenia wizualnej hybrydy. Wspólnych zależności twórczych obrazów malarskich i fotograficznych doszukiwać się również można w przykładach z historii sztuki.

Rozdział trzeci *Poszukiwanie nowego kodu rozumowania* podzielony został na kilka wątków, które odwołują się do moich realizacji plastycznych. Rozpoczynając od opisu wczesnych inspiracji i kontekstów rozwoju prac dochodzę do etapu, który opisuje zetknięcie się obu mediów i odpowiada na postawione w pracy hipotezy. Rozważaniom tym towarzyszą również liczne odwołania do realizacji artystów poruszających podobne myśli. Przybliżenie procesu twórczego w obszarze malarstwa i fotografii ukazuje zbieżności w twórczej kreacji obrazów i ich wspólną wrażliwość.

Na końcu znajduje się podsumowanie oraz wnioski wysunięte z rozważań teoretycznych oraz z realizacji plastycznych. Z przełożenia znaków fotograficznych na kod powstaje wspólna płaszczyzna, tworząca nowe byty malarskie.

Rozdział 1.
O (bez) granicy malarstwa i fotografii
Zestawienie porównawcze

Od czasu, kiedy rzeźba otworzyła się na współczesne formy instalacji niezaprzeczalnie poszerzyła swój język wypowiedzi artystycznej. Jak pisała Rosalind Epstein Krauss w swoim eseju *Rzeźba w poszerzonym polu* - "[...] zaskakujące rzeczy otrzymywały miano rzeźb: wąskie korytarze zwieńczone monitorami telewizyjnymi; duże fotografie dokumentujące wiejskie wędrówki; lustra umieszczone pod dziwnymi kątami w zwyczajnych pomieszczeniach; tymczasowe linie wycięte w podłożu pustyni [...]"[1], kategorii rzeźby została nadana niemal nieskończona plastyczność. Wykorzystanie nietypowych tworzyw, poszerzenie kontekstów, struktur o nowe media, chociażby w formie wideo czy bioartu. Doprowadziło to do powstania hybryd, płynnych zależności, dopełniania się różnych nurtów. "[...] takie kategorie jak rzeźba i malarstwo były ugniatane, rozciągane i wykręcane, demonstrując niezwykłą elastyczność, przejaw sposobu, w jaki pojęcie kulturowe może zostać poszerzone"[2]. Podobnego poszerzenia pola można dokonać względem mediów, którymi się zajmuję - malarstwa i fotografii. Było to czynione wraz z rozpowszechnieniem się aparatów fotograficznych. W momencie gdy narzędzie to stało się medium masowym, zostało doskonale zaadaptowane przez mieszczaństwo przełomu XIX i XX stulecia. Portret fotograficzny stał się odpowiednikiem portretów malarskich, które dotychczas były domeną arystokracji. Dla André Bazina fotografowanie, tak jak malarstwo portretowe od czasów starożytnego Egiptu, wiąże się z potrzebą uniknięcia śmierci i przemijania[3].

Niedoskonałość pierwszych aparatów fotograficznych uniemożliwiała precyzyjne ujęcie ruchu miejskiego, niemniej wielu amatorów nowego medium dokonywało prób uchwycenia nieprzerwanego biegu życia i ułamków czasu na szklanej płycie, czy w późniejszym czasie na kliszy. Zainteresowanie życiem miasta nie było zresztą domeną ówczesnych fotografów: miejskie pejzaże, tłum w ruchu były częstym tematem dla malarzy impresjonistycznych, którzy przez długi czas byli lepiej przygotowani technicznie do utrwalenia życia nowoczesnego miasta. Sytuacja się zmieniła wraz z zastosowaniem fotografii stereoskopowej i obiektywów o krótkiej ogniskowej. Istotne dla tej pracy jest to, że na przełomie wieków XIX i XX, że obie formy komunikacji wzajemnie się kontaminowały, a fotografia przejmowała nawyki malarstwa, natomiast malarstwo (szczególnie impresjonistów)

[1] R. E. Krauss, *Oryginalność awangardy*, Gdańsk: Wydawnictwo słowo/obraz terytoria 2011, s. 275.
[2] Ibid. s.276.
[3] Bazin, Ontologia obrazu fotograficznego [w:] Film i rzeczywistość, Wydawnictwa Artystyczne i filmowe, Warszawa 1963, s. 15.

imitowało poruszone zdjęcia stereoskopowe, a przycięte sylwetki - fotograficzne kadrowanie. Ogólny charakter malarstwa impresjonistycznego trudno byłoby rozważać bez wpływu fotografii[4]. Medium fotograficzne bardzo długo utwierdzało swe znaczenie, przejmując kanony estetyczne z poprzednich epok - stąd martwe natury, pejzaże i portrety stylizowane na malarskie dzieła.[5]

Jak widać temat posiada liczne opracowywania, które wskazują na bliskość obu dziedzin sztuki, ale niedostatecznie zdefiniowany w kontekście wspólnych zależności. Porównania wskazują na dualizm obu mediów z wyraźną hierarchizacją. Zagadnienie przepracowane w odniesieniu do antagonistycznych wartości na polu nauki o obrazie, mające ze sobą dużo więcej wspólnych cech niż tylko płaskie, dwuwymiarowe podłoże, na którym są prezentowane. Artysta poznając i kreując, poprzez pryzmat własnej wrażliwości na oglądaną rzeczywistość, nadaje obrazom zmysłowy *fantom* obecności. Na obrazach malarskich i fotograficznych, które odbierane są wyłącznie zmysłem wzroku ucieleśnia się / uzmysławia się "czysta wizualność", czysta, czyli wyzbyta wcześniejszych pokrewieństw formalnych. Ułatwia to odpowiedź na pytania dotyczące genezy obrazu. Analizę dalszych doświadczeń możemy doszukiwać się w sformułowaniu "teorii obrazów". Jak wskazuje Lambert Wiesing w dziele *Widzialność obrazu. Historia i perspektywa estetyki formalnej.* określenie to weszło w użycie stosunkowo późno. Temat był chętnie opracowywany pod pojęciami "nauki o obrazie" czy "semiotyki obrazu". Natomiast pod powierzchnią "teorii obrazów" kryją się wszelkie rozważania dotyczące pojęcia obrazu, chociażby estetyki formalnej czy jego psychologicznego oddziaływania - z chęcią oddzielenia ich od spokrewnionych dziedzin humanistycznych. Nie są to rozważania z zakresu historii sztuki, która działa na zasadzie porównawczej czy semiotyki językoznawczej, która bazuje na odczytywaniu wszystkich obrazów jako znaków[6]. Jednakże wartości należące do tej kategorii zostały poruszone już dużo wcześniej, jak zaznaczył Lambert Wiesing odwołując się do Platona i jego teorii estetyki czy koncepcji mimesis[7]. Platon w swoich rozważaniach dotyczących obrazów skupił się na ich stopieniu naśladownictwa rzeczywistości[8]. Jego konkluzja była nieprzychylna sztuce, jak i artystom ponieważ, w jego ujęciu, sztuka jedynie naśladuje pozór już i tak niedoskonałego odbicia idei. Ideał piękna według Platona bazuje na proporcji i mierze. "Geometryczne kształty - linia prosta, okrąg, które same w sobie są piękne (Fil. 51c) - nie skupiają na sobie wzroku cielesnego, wręcz przeciwnie, stanowią

[4] D. Hockney & M. Gayford, *Historia Obrazów*, Poznań: Dom Wydawniczy Rebis 2016, s. 275.
[5] J. Hacking, *Historia Fotografii*, Warszawa: Wydawnictwo Arkady 2014, s. 112.
[6] L. Wiesing, *Widzialność obrazu. Historia i perspektywy estetyki formalnej*, Warszawa: Oficyna Naukowa 2008, s. XV.
[7] Ibid. s. X.
[8] J. Hacking, *Historia Fotografii*, Warszawa: Wydawnictwo Arkady 2014, s. 89.

odskocznie dla oczu duszy zwróconej ku (…)" czystej myśli i ideom[9]. Funkcja mimetyczna sztuki ściśle towarzyszyła artystom na przestrzeni wieków, z czasem jednak została odrzucona, na przykład, przez awangardowych artystów, jednak do dnia dzisiejszego główne założenia platońskiej koncepcji sztuki są podstawą dla malarstwa realistycznego. Teoria obrazu w obrębie filozofii rozgałęzia się na semiotykę i estetykę. Powołując się na Friedricha Nietzschego, który każdemu dziełu przypisywał immanentny metafizyczny naddatek[10], obraz nie musi być odczytywany jako znak. Odczytujemy go jako symbol, jeśli będzie to założeniem jego twórcy.

Filozofię form symbolicznych rozwinął Ernst Cassirer powołując swoją koncepcję w oparciu o kantowską intuicję. Zapostulował, aby przesunąć ciężar z próby zrozumienia struktury bytu na pojęcie i znaczenie, aby skupić się na jego wewnętrznej formie[11]. Według niego siła twórcza jest czymś więcej niż tylko kopią rzeczywistości. „Sztuka, język, religia i nauka to wymiary ludzkiej aktywności sensotwórczej (...) Wspólne im jest to, że nie odwzorowują po prostu tego, co dane, lecz że raczej to, co dane, najpierw wytwarzają (...) muszą dopiero zostać stworzone mocą ludzkiej kreatywności"[12]. Analizując dziedziny poznawcze i szukając wymiaru sensu przechodzimy do analizy kształtowania tych form. Nauki ścisłe wyjaśniają nam zjawiska naturalne bazując na symbolicznych znakach, które poprzez przyjęte zasady odwołują do ich znaczenia. Podobna funkcja przedstawiania obowiązuje język, który odbiera nasze myśli o doznawanych przedmiotach. Nie chodzi o odzwierciedlenie zastanych prawd, a potraktowanie ich jako medium (znaki) pozwalające wytworzyć własną siłę twórczą, od czystej materii do duchowej formy[13]. Kluczowym działaniem pozwalającym uzyskać w pełni określone kształtowanie „nie tyle świata, co raczej kształtowania w świat, w obiektywny związek sensu i obiektywną całość naoczności"[14] jest połączenie wymienionych wyżej dyscyplin, by przedstawić je jako całość zmysłowych znaków, oraz naadać im składnik świadomości. „Stąd język staje się jedynym z podstawowych narzędzi ducha, z pomocą którego przechodzimy od świata samych tylko wrażeń do świata naoczności i wyobraźni (...) A obok świata językowych znaków i pojęć stoi teraz nieporównywalny, lecz jednak spokrewniony z nim co do swego duchowego źródła, świat form, które tworzy mit i sztuka"[15]. Artysta tworząc obraz buduje reprodukcje, składa w całość sumę swoich zmysłowych i pojęciowych doświadczeń, wspomnień, subiektywnych i obiektywnych refleksji, przenikających się wewnętrznie i

[9] M. Salwa, *Iluzja w malarstwie. Próba filozoficznej interpretacji*, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS 2010, s. 96.
[10] F. Nietzsche, *Narodziny tragedii czyli Hellenizm i pesymizm*, http://nietzsche.ph-f.org/dziela/fn_nt.pdf/, s. 164. [dostępne 12.11.2021].
[11] Cassirer Ernst, *Filozofia form symbolicznych*, Kęty: Wydawnictwo Marek Derewiecki 2018, s. 43.
[12] Ibid. s. 7.
[13] Idid. s. 80.
[14] Ibid. s. 49.
[15] Ibid. s. 57.

zewnętrznie[16]. Nakłada wytworzone przez samego siebie rzeczy szukając wartości absolutnych. Każdy kolejny ruch jest zależny od poprzedniego, oddziałują na siebie wzajemnie, są rozciągnięte w czasie. Kreacja prowadzi do jedności istoty. „Cassier przyznaje sztuce rolę pośredniczki, która dba o „idealną równowagę" (...) między czystą wewnętrznością i tym, co całkowicie formalne"[17].

W pierwszej połowie XIX w. (1826-1827), kiedy powstał obraz uważany za najwcześniejszą fotografię, daleko było jej odbiorcom do mówienia o nim w kategoriach sztuki. Faza eksperymentu i badanie możliwości nowego medium przyniosła szczegółowe, dopracowane przedstawienia prezentujące zapis ówczesnych czasów. Nie długo potem nienaganne odzwierciedlanie i obrazowanie faktów przerodziło się w subtelny splot ideału i rzeczywistości[18]. Łagodne, nastrojowe światło, kostiumy i inscenizowane portrety czerpały tematy z biblii i literatury, niczym malarstwo akademickie. "Fotografie nie były wytworami wyobraźni, tylko obrazami rzeczywistości, skomponowanymi wizualnie w taki sposób, by odzwierciedlić wizję silnie naznaczoną osobowością twórcy."[19]. Eksponowanie fotografii w galeriach sztuki i opracowane w obrębie jej specyfikacji tekstów krytycznych przez Rolanda Barthes'a, Susan Sontag czy Waltera Benjamina nadało jej nowy wymiar i postawiło na równi z innymi dziedzinami sztuki. "Fotografia została wynaleziona w 1839 roku, ale fotografia jako esencja, sama w sobie, została odkryta dopiero w latach 60 i 70. XX wieku"[20]. Początko szczyciła się głównie eksponowaniem możliwościami jakie daje nowe medium. Zdjęcia w sposób czysto dokumentalny rejestrowały zdarzenia. Ważna była ich ostrość, czas naświetlania, następnie kunszt tworzenia odbitek. Popularne i posiadające potencjał komercyjny były portrety, komponowane na wzór obrazów malarskich. Dopiero dalsze poszukiwania i praca z nowym narzędziem rozwinęła walory estetyczne i założenia konceptualne. Pionierski był ruch artystyczny nazywany piktorializmem. Piktorialiści dążyli do nadania fotografii wartości twórczej. Czerpiąc z technik malarskich i graficznych.

Roland Barthes jak i Susan Sontag mają do fotografii sporą dozę dystansu, jeżeli mówią o niej w kategoriach sztuki. Umieszczają ją raczej w kontekście antropologicznym, socjologicznym, czy w prywatnych odniesieniach. Pozostają przy klasycznych zagadnieniach teorii fotografii, rozpatrują jej stosunek do rzeczywistości, reprezentacji, realizmu. Według nich niezaprzeczalną cechą fotografii jest jej skończony, przeszły charakter, który w obecnie panującym świecie cyfrowego przedstawienia wydaje się nieaktualny. Fotografia czerpiąc coraz więcej z kreacji w postprodukcji zyskała nowe kategorie przedstawienia i niekończące się

[16] Ibid. s. 62.
[17] Ibid. s. 15.
[18] J. Hacking, *Historia Fotografii*, Warszawa: Wydawnictwo Arkady 2014, s. 11.
[19] Ibid. s. 14.
[20] Ibid. s. 14.

możliwości manipulacji optycznej. W zupełnie innej formie doświadczamy fotografii czytając Davida Hockneya *Historia obrazów* czy Jeana Baudrillarda *Fotografia, czyli zapis świetlny*. David Hockney dokładnie analizując metodologiczny przebieg rozwoju fotografii ujawnia, że jej autorzy od samego początku dopuszczali się pewnego rodzaju kreacyjnego kłamstwa i inscenizowali udokumentowane zdarzenia. Dotyczy to nie tylko sesji wykonywanych w scenerii studia fotograficznego, ale również fotografii wojennej czy kryminalnej. Niekiedy również wykonane odbitki były ręcznie podkolorowane, co nadawało im dodatkową jakość kreacyjną. Montaż w fotografii był znany od samego początku jej wynalezienia, z czasem rozwijał się o nowe, współcześniejsze narzędzia[21]. Wykonanie dobrej fotografii wymaga dużo większej praktyki i wyczucia niż tylko opieranie się na czysto mechanicznym narzędziu. Z kolei Jean Baudrillard podkreśla brak obiektywizmu w świecie przedstawionym na fotografiach. Jej mistyczny charakter, poprzez fragmentaryzację rzeczywistości, pełną nostalgii i dramatycznych ruchów. "Jest ono raczej samą imaginacją obrazu, jego własną myślą"[22].

Przez rozbudowanie zastosowań fotografii i jej powszechność, fotografowie przedstawiają ją w zupełnie innym świetle, gubiąc jej dotychczasowy awangardowy charakter. W innym tonie opowiadamy o zdjęciach wykonanych przez profesjonalistów, a inaczej o zdjęciach prezentowanych w mediach społecznościowych. Vilem Flusser wprowadza rozróżnienie, które można uznać za zasadnicze dla praktyki fotograficznej - "pstrykacza"[23] i fotografa. Snuje kontr-analogię pracy z aparatem porównując ją do gry w szachy - strukturalnie łatwą, a skomplikowaną funkcjonalnie. Z fotografią jest na odwrót - aparat jest skomplikowanym mechanizmem, strukturalnie złożonym, natomiast funkcjonalnie jest to prosta zabawka. "[...] ten, kto trzyma w ręku aparat fotograficzny, może zrobić znakomite fotografie, nie mając pojęcia o tym, jakie złożone procesy wyzwolił poprzez naciśnięcie wyzwalacza"[24]. Pstrykacz w opozycji do fotografa czy szachisty robi zdjęcia bezrefleksyjnie, nie poszukując nowych znaczeń/ruchów, fotograf natomiast "zainteresowany jest aby widzieć ciągle w nowy sposób [...] człowiek, który stara się wprowadzić do obrazu informacje nieprzewidziane w programie aparatu fotograficznego"[25]. Obecnie jednak amatorskie fotografie zdominowały świat i to nie tylko w kontekście sztuki. Nathan Jurgenson w opracowaniu *Fotka. O zdjęciach i mediach społecznościowych* proponuje, aby zdjęcia społecznościowe traktować jako praktyki kulturowe, zbliżone do teorii społecznej, a nie

[21] D. Hockney & M. Gayford, *Historia Obrazów*, Poznań: Dom Wydawniczy Rebis 2016, s. 257.
[22] J. Baudrillard, *Fotografia, czyli świetlny zapis* [w:]*Fotospołeczeństwo. Antologia tekstów z socjologii wizualnej*, red. M. Boguni-Borowskiej, P. Sztompki, Kraków: Wydawnictwo Znak 2012, s. 381.
[23] "Pstrykacz" inaczej fotograf amator wykonujący zdjęcia o zabarwieniu osobistym, często na własny użytek oraz bliskich mu osób.
[24] V. Flusser, *Ku filozofii fotografii*, Warszawa: Wydawnictwo Aletheia 2015, s. 54.
[25] Ibid. s. 55, s. 71.

historii sztuki[26]. Jest to nowy, szybszy sposób komunikowania się, współistnienia społecznego, wyrażania siebie i swoich emocji. Dokumentowanie i kolekcjonowanie codziennych doświadczeń, jest istotne tylko wtedy kiedy dzielimy się z tym z innymi. W takim rozpatrzeniu fotografie jako przedmiot tracą swoją stałość i znaczenie, "[...] funkcjonują przede wszystkim jako informacja i sam przepływ"[27]. Przy tym fragmencie Nathan Jurgenson powołuje się również na pojęcie "płynnej nowoczesności" Zygmunta Baumana "[...] niemal wszystko traci dziś stałość i ciężar i staje się lżejsze, ulotne, przepuszczalne, trudne do uchwycenia"[28].

Podsumowując spostrzeżenia Susan Sontag zawarte w dziele *O fotografii* fotografia jest bardziej rzeczywista od obrazu malarskiego, ponieważ jest nie tylko interpretacją, ale również odbitym śladem. Równocześnie uważa ją za jedyną z „natury surrealistyczną dziedzinę sztuki", co z pojęciem surrealizmu definiowanym w działaniach artystycznych z lat trzydziestych XX wieku nie ma nic wspólnego. „Surrealizm wszak leży u podstaw fotografii: w samym stworzeniu duplikatu świata, rzeczywistości drugiego stopnia, węższej, ale bardziej dramatycznie niż ta, którą postrzegamy gołym okiem." Chodzi o subtelne podejście do fotografowania przedmiotów na co dzień niezauważalnych. Koncentrowanie się na powszednich, otaczających nas obiektach i uczynienie ich *znaczonym*. W owe zdjęcia wkrada się złudzenie, swego rodzaju kłamstwo, dzięki któremu fotografia mogła zostać uznana za dzieło sztuki. Złudzenie, inaczej również iluzja, do której od czasu renesansu dążyło wielu malarzy wykonując swoje obrazy.

Bezpośrednią tezę podsumowującą działania artystów z okresu surrealizmu z zakresu fotografii postawiła Rosalind Epstein Krauss w eseju *Fotograficzne warunki surrealizmu*. Krytyczka sztuki szukała wspólnych cech charakterystycznych dla opisania całego nurtu. Jednak poruszając się w obszarze samego malarstwa napotkała już pewne nieścisłości. Sprawa wydała jej się wyraźniej zdefiniowana i bardziej namacalna w przypadku realizacji fotograficznych. "Surrealiści dodali do rzeczywistości wzrok jako reprezentacje albo znak. Rzeczywistość została jednocześnie poszerzona i zastąpiona przez dominujący dodatek, jakim jest pismo - paradoksalne pismo fotografii"[29]. Przyrównała ten proces przetwarzania rzeczywistości do tradycji intelektualnej semiologii. Bardzo ważną częścią procesu, powstawania fotografii jest przetwarzanie "oczami aparatu", kadrowanie oraz jego wyznaczona rama[30]. Doświadczenie fotografii dzieli na takie z wykorzystaniem w procesie twórczym podwojeń - "doznanie rozszczepienia wewnątrz chwili"[31] oraz odstępów, czyli proces fotomontażu. Oba są sposobami przełożenia rzeczywistości. Pojedyncza forma i podwojenie są

[26] N. Jurgenson, *Fotka. O zdjęciach i mediach społecznościowych*, Kraków-Warszawa: Wydawnictwo Karakter, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie 2021, s. 18.
[27] Ibid. s. 37.
[28] Ibid. s. 36.
[29] R. E. Krauss, *Oryginalność awangardy*, Gdańsk: Wydawnictwo słowo/obraz terytoria 2011, s. 123.
[30] Ibid. s. 119.
[31] Ibid. s. 113.

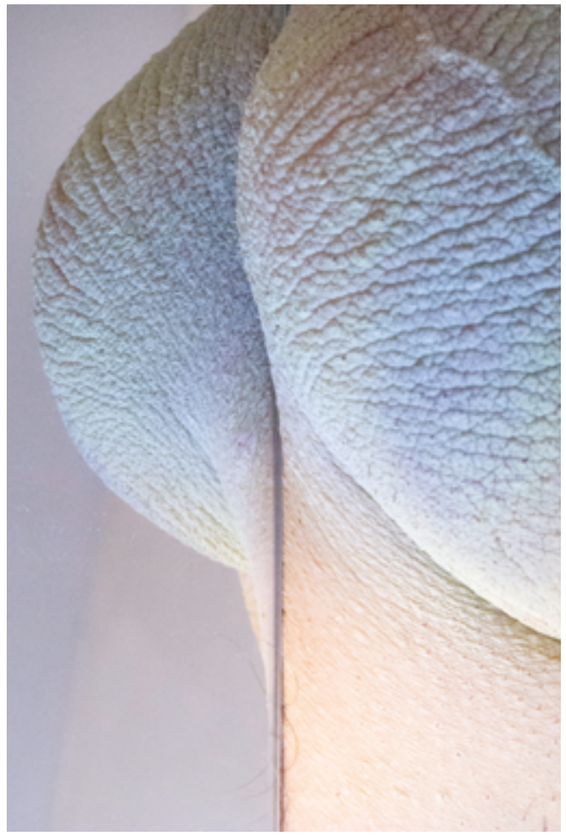
znakiem i znaczącym, celem powtórzenia jest znaczenie, stają się "znaczącym znaczenia"[32]. Zważywszy na wykorzystane medium przez artystów fotografie nazywa indeksami, natomiast malarstwo ikonami[33]. Jednakże przytoczone rozważania Krauss opierają się tylko na sztuce nurtu surrealistycznego pierwszej połowy XX wieku, kiedy obie dziedziny nie były ze sobą kojarzone ma polu teoretycznym.

[32] Ibid. s. 115.
[33] Ibid. s. 116.

Czy pojęcie realności w dziele sztuki jest jeszcze dzisiaj obecne? Jeżeli Roland Barthes pisał, że „malarstwo może udawać realność", a przewagą fotografii jest pewność, że osoba/przedmiot przedstawiony na zdjęciu był naprawdę czy owe „zaświadczenie obecności" sprawia, że jest ona bardziej pociągająca od malarstwa? Malarz tworząc swoje dzieło oddaje " [...] sam rdzeń poczucia realności rzeczy, którego ostoja jest widzialne."[34]. Teoretycy sztuki oraz sami artyści chętnie odwołują się do tekstu napisanego przez Jacques'a Derridę pt. *Prawda w Malarstwie*. Nie raz rozprawiali na temat prawdy owych przedstawień, polemizując z możliwością znalezienia jednego uniwersalnego głosu, chociażby podczas sesji naukowej o tym samym tytule[35]. W trakcie wystąpienia jeden z prelegentów zarysował konkluzje, jakoby wydźwięk prawdy zależny jest od czasów i nastrojów społecznych, w których powstaje dana praca[36]. Trzeba też pamiętać, że dzieła tworzone przez artystów opowiadają subiektywne względy doznania. Każdy z nich obiera inną drogę, przekaźnik który pośredniczy w drodze urzeczywistnienia jego wizji na płótnie. Ukazując z rzeczywistości więcej niż tym co sami o niej wiemy. Czy bierze sobie on za cel tylko odwzorowanie jej, czy może przy doświadczaniu skończonego dzieła ma towarzyszyć odczucie jakiegoś duchowego istnienia? Zgodnie z myślą Martina Heideggera wyrażoną w *Źródło dzieła sztuki*, "Dzieło sztuki [...] nie odwzorowuje rzeczywistości, lecz ją reprezentuję, ujawniając przy tym swą własną prawdę – jest "wydarzeniem"[37]. Dzieło sztuki wyjawia więc, na swój sposób bycie bytu, stąd Heidegger stwierdza, że prawda bytu (przedmiotu przedstawionego w dziele) "dzieje się w dziele" a sama sztuka jest "odkładaniem-się-w-dzieło" prawdy[38]. Do podobnych wniosków dochodzi Gottfried Boehm w antologii tekstów *O obrazach i widzeniu*. Pisząc o mocnych obrazach, ma na myśli, te które w szczególny sposób działają na nasza percepcje. Oprócz przedstawienia wykreowanego przez artystę, oglądamy poszerzony kontekst rzeczywistości. Wskazują coś czego w codziennej sytuacji nie da się dostrzec[39]. "W ten sposób może uwidocznić wzmożoną prawdę, wykraczającą daleko poza zwykle uobecnienie za sprawa podobizny"[40]. W filozoficznych rozważaniach możemy znaleźć odmienne nazwy na przedstawienie obrazu jako: metaforę, interpretacje, rejestrację, a poczynania twórcy w myśl Heideggera porównane zostały do "pasterza bycia" strzegącego prawdy[41]. Zestawiając postrzeganie roli obu mediów, zarówno

[34] P. Dybel, *Malowanie ciałem czyli filozofia malarstwa Merleau-Ponty'ego*, Gdańsk: ASP w Gdańsku 2012, s. 4.
[35] M. Haake, *Prawa w malarstwie - historyczna i ponadczasowa*, [w:] *Prawda w malarskie*, red. K. Gliszczyński, Gdańsk: ASP w Gdańsku 2010, s. 4.
[36] Ibid. s. 4.
[37] G. Boehm, *O obrazach i widzeniu. Antologia tekstów*, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas 2014, s. 21.
[38] M. Heidegger, *Źródło dzieła sztuki,* Warszawa: 1997, s. 20.
[39] G. Boehm, *O obrazach i widzeniu. Antologia tekstów*, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas 2014, s. 104.
[40] Ibid. s. 104.
[41] M. Haake, *Prawda w malarstwie – historyczna i ponadczasowa*, [w:] *Prawda w malarskie*, Gdańsk: ASP w Gdańsku 2010, s.4.

malarstwa i fotografii w przekazie realności, dostrzeżemy, że twórcy zmagają się z podobnym kwestiami wykazując się kreatywna myślą w trakcie dokonywania aktu twórczego. Fotografa nazywają akrobatą, ale może należałoby go po prostu nazwać artystą, który z finezją i świadomością tworzy artefakty. Baudrillard uważa fotografię za fikcję, która oddala nas od rzeczywistości; „[...] po konkretnym obiekcie pozostaje jedynie łuna, zaś jego obraz staje się nieprzeniknioną enigmą”[42].



[42]J. Baudrillard, *Iluzja nie stanowi opozycji wobec rzeczywistości* [w:] *Fotospołeczeństwo. Antologia tekstów z socjologii wizualnej*, red. M. Boguni-Borowskiej, P. Sztompki, Kraków: Wydawnictwo Znak 2012, s. 432.

Każda z dziedzin sztuki ma własne charakterystyczne metody działania. Współcześnie jednak, kiedy wszyscy gramy resztkami, nie należy wydzielać ani przyłączać poszczególnych cech. Nic nie przybierze już jedynej w swoim rodzaju formy. Jeżeli mnogość obrazów i wszechobecnie panująca hiperrzeczywistość miesza i gubi temat obrazów, może warto skupić na się na jego formie oraz znalezieniu wspólnego języka odczuwania. W świecie zdominowanym przez obraz, który początkowo miały być mapą, a stał się ekranem, czas na nowo znaleźć wspólne cechy reprezentacji dla obrazów dwuwymiarowych. Niezależnie czy są one wykonane jako praca rzemieślnicza czy przez zautomatyzowany aparat fotograficzny. “[...] zadanie filozofii fotografii wykracza poza fotografię samą, bowiem powinna ona stać się analizą możliwości osiągnięcia wolności w świecie zdominowanym przez aparaty.”[43] Należy uwolnić się od zautomatyzowanych funkcji i narzuconego sposobu postrzegania. Również Gottfried Boehm zauważa problem przy definiowaniu obrazu w obecnej mnogości i masowej reprodukcji przedstawień. Decyduje się na otwarcie oraz nowe zdefiniowanie języka wizualności i odłączyć jego postrzeganie od filozoficznych uwarunkowań językowych[44]. Postanowił zbadać jaki wpływ ma wykorzystane medium w przekazie treści dzieła. Czy dalej te nowe wizualne twory możemy czytać jako coś niepowtarzalnego i jedynego w swoim rodzaju, czy raczej należy rozpatrywać je w kategorii “obrazy obrazów”[45]. Jako że powstały na bazie kodu referencyjnego powielanego dzięki algorytmom, nie można ich przyrównać do analogowych dzieł stworzonych czy edycji fotografii następującej pod czujnym okiem jej twórcy.

Artysta tworząc obraz zazwyczaj zniekształca inny, do którego się odwołuje. W rezultacie powstaje nowe przedstawienie, w którym czujemy obecność tego drugiego. Jest to coś niepewnego, trudnego do sklasyfikowania - jak ciało, które przyciąga i odpycha jednocześnie. Istotą obrazu jest forma, która prowokuje do zadawania pytań. Nawet jeżeli linia, plama są przypadkową na obrazie to odbiorca doszukuje się w nim przedstawienia, wyjaśnienia. Skłonność do widzenia przedstawień jest w człowieku silnie zakorzeniona. Poprzez obraz malarski – obraz tradycyjny należy starać się przywrócić naturę magii i przestać patrzeć na niego tylko dla samej przyjemności do czego przyzwyczaiły nas cyfrowe obrazy. Określenie magii było niejednokrotnie powielane w opracowaniach dotyczących malarstwa, jego rozwinięcia podjął się Walter Benjamin w eseju *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej*. Kluczowym według niego momentem, który rozdziela epokę twórców jest scyfryzowanie dzieł sztuki. Jako, że sama reprodukcja i kopiowanie było możliwe odkąd człowiek zaczął wytwarzać,

[43] V. Flusser, *Ku filozofii fotografii*, Warszawa: Wydawnictwo Aletheia 2015, s. 27.
[44] G. Boehm, *O obrazach i widzeniu. Antologia tekstów*, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas 2014, s. 187.
[45] Ibid. s. 203.

tak reprodukcja techniczna nadała działaniom nowy wymiar, tempo oraz zasięg[46]. "... nastąpiło uwolnienie ręki od najważniejszych zadań artystycznych. Przypadły one teraz już tylko oku, zespolonemu z obiektywem"[47]. Nieodwracalnie zmienił się stosunek i charakter sztuki, jej wartość ekspozycyjna i kulturowa. Opisane zabiegi według Waltera Benjamina odebrały sztuce jej autentyczność, co oderwało ją od jej kultowego, tradycyjnego fundamentu. Równolegle doprowadziło to do utraty aury, która czyniła ją magiczną. Magia miała ścisły związek z miejscem i czasem powstania dzieła oraz odpowiadała towarzyszącemu mu rytuale, kolejno magicznym i religijnym[48]. Dzieło sztuki w dobie reprodukcji straciło swój fantazmat i mistyczny charakter. W oparciu o własne odczucia, magia owych przedstawień zawiera się w jej immanentnym dla obrazów charakterze. Obraz wychodzi poza rzeczywistość i pozwala zobaczyć to co jest wyabstrahowane ze świata. Susan Sontag i Roland Barthes odwołując się do fotografii mają głównie albo i jedynie na myśli fotografię analogową, której niepowtarzalność i wyjątkowość obecnie przesunęła się na drugi plan z uwagi na mnogość aparatów wykonujących zdjęcia, jak i setki przedstawień, które powstają każdego dnia. Często tradycyjny obraz zostaje zastąpiony przez obrazy techniczne. W obecnej dychotomii obrazów tradycyjnych i technicznych artysta powinien znaleźć oryginalny język operowania rzeczywistością w swojej twórczości. Połączyć pierwotne, instynktowne postrzeganie obrazu z jego współczesnym kodowaniem.

[46] W. Benjamin, *Dzieło sztuki w epoce mechanicznej reprodukcji*, https://chomikuj.pl/karo94karo/Ksi*c4*85*c5*bcki/Sztuka/W.+Benjamin+-+Dzie*c5*82o+sztuki+w+dobie+reprodukcji+technicznej,4876555827.pdf/ s. 1-2 [dostęp: 20.03.2022].
[47] Ibid. s. 2.
[48] Ibid. s. 5.

Rozdział 2. Obraz widzialny

2 A. Znak

Pierwszym problemem jaki chciałabym omówić, zgłębić i ostatecznie pokazać, jest kwestia tożsamości przedstawienia realistycznego i abstrakcyjnego. Inspiracją dla takiego postawienia sprawy są rozważania Rolanda Barthesa na polu semiologii, jak i twórczy przekład jego poglądów na gruncie kultury wizualnej dokonany przez Normana Brysona.

Podstawowymi założeniami wspomnianych koncepcji jest hierarchiczne ustanowienie pozycji znaczącego *signifiant* i znaczonego *signifié*, gdzie niejako znaczące jest zawsze definiowane przez jego interpretacje - to co oznacza. W moim odczuciu, co postaram się wykazać, wskazana hierarchiczności jest zbędna. Norman Bryson twierdzi, że to co jest w obrazie zmysłowe, namacalne (wizualność, figuratywność) okazuje się mieć znaczenie wyłącznie wtedy, gdy odsyła do jakiegoś substytutu tekstowego (znaczonego)[49]. Semiologie obrazu sprowadza się do dwupoziomowej struktury znaku - poziomu dyskursywnego (tekstualnego, *signifié*) i poziomu figuratywnego (znaczącego, *signifiant*). W konsekwencji ustala dla percepcji obrazu dwa poziomy rejestru: umysłowy i cielesny. Sądzę, że dla przedstawienia realistycznego i abstrakcyjnego, zarówno malarskiego, jak i fotograficznego, znaczące i znaczone, nie są tak silnie powiązane, stanowią odrębne poziomy, które przenikają się nie wykazując przy tym sztywno ustalonej współzależności. Obraz realistyczny nigdy nie oddaje rzeczywistości w stosunku jeden do jednego, w przypadku zaś przedstawień abstrakcyjnych, zasadniczo nie możemy mówić o sytuacji, gdzie to co zobrazowane oddaje coś namacalnego, realnego. Na gruncie semiologicznym, zarówno dla przedstawień realistycznych jak i abstrakcyjnych znaczącym będzie to co stanowi o jego fizyczności, widzialności. Obraz pozostawia odbiorcy pozawerbalny obszar dla przekazów wizualnych, który w mniejszym lub większym stopniu pozostaje w percepcji w postaci nie językowego, poza tekstowego, czysto wizualnego rejestru. Figuratywność nie poddaje się tekstualnej redukcji i pozostawia odbiorcy pozawerbalny i zmysłowy obszar wizualnych konotacji[50]. Przedstawienia malarskie i fotograficzne stanowią dziedzinę dotyku, wzroku i ciała, tego co dostępne sensualnie, która nie występuje w tekście zwerbalizowanym. **Takie postawienie problemu staje się przyczynkiem do postawienia hipotezy, mówiącej, że na poziomie znaczącego przedstawienie realistyczne i abstrakcyjne są tożsame. Odbiór zmysłowy jak i proces twórczy korzysta z pozatekstowych narzędzi niepodporządkowanych dyskursowi i znaczonemu *signifié*.**

[49] K.Chmielecki, *Czy istnieje semiologia obrazów? Myśl Rolanda Barthesa w refleksji nad kulturą wizualną*, s. 4.
[50] Ibid. s. 8.

Zarówno w obrazie malarskim i fotograficznym możemy wyróżnić dwa poziomy dookreślające czym jest znak. Czynię to zgodnie z koncepcją semiotyki Ferdinand`a de Saussure`a. Znaczącym, w przypadku malarstwa i fotografii jest graficzny obraz, surowy ciąg ikoniczny, doświadczenie optyczne. Znaczonym będzie natomiast to co poddaje się interpretacji, desygnat, który nabiera znaczenia pojęciowego i niejako wynika z założeń języka, jaki go określa.

Chciałabym przeciwstawić się podstawowemu założeniu semiologii obrazu Normana Brysona, zaczerpniętej bezpośrednio z semiologii Rolanda Barthes`a, mówiącej, że: „Aby cokolwiek w obrazie stało się znaczącym, musi <przejść przez przekaźnik języka>”[51]. W mojej pracy uznaje, że pociągnięcia pędzlem, tekstura, kompozycja, figuracja, układ przedstawień, rodzaj narzędzia malarskiego, wszystko to co składa się na kod ikoniczny, stanowi znaczące *signifiant* obrazu. Znaczonym będzie natomiast wszystko to, co możemy ująć w formie dyskursywnej, to co występuje na poziomie interpretacji. Sprawa staje się bardziej problematyczna w przypadku fotografii. Intuicyjnie uznajemy, że to co przedstawia fotografia jest dokładnym uchwyceniem realnego. Znaczące i znaczone zdają się tożsame, mamy poczucie, że obraz fotograficzny jest tym co przedstawia. Jest to przeczucie iluzoryczne. Podobnie jak w przypadku malarstwa, fotografujący artysta wybiera z rzeczywistości to co chce uchwycić. Korzysta również z figuracji, gry światła, układu kompozycyjnego, ekspozycji, szerokości przysłony i szybkości migawki, słowem podobnie jak malarz, tyle, że przy pomocy odmiennych narzędzi kreuje obraz, który nie jest idealnym oddaniem rzeczywistego obiektu. Takie spojrzenie na medium pozwala nam dojść do wniosku, że, analogicznie jak w malarstwie, dla fotografii znaczącym będzie to co widzialne, nie poddane interpretacji, natomiast znaczonym to co chwytamy przy pomocy języka. Medium fotograficzne i malarskie zawsze posiada zmysłowy, cielesny, optyczny rejestr, nieredukowalny do tekstu.

[51] R. Barthes, *Podstawy semiologii*, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Seria EIDOS 2009, s. 12.

2 B. Kod jako język

Moje prace, fotograficzne i malarskie, dążą do stworzenia hybrydalnego kodu, w którym przez samowolne, twórcze wyodrębnienie znaczących, chcę stworzyć nową jakość wizualną. Tworzenie przeze mnie kodu, jest ciągłą grą polegającą na dekonstruowaniu znaczącego *signifiant*. Wyciąganiu ich z pierwotnego kontekstu fotografii poprzez deformacje, fragmentaryzację, ponowną strukturyzacje, multiplikacje, co pozwala na nowe zakodowanie w medium malarskim. Poprzez nawarstwienie znaczących zmieniam kontekst potencjalnego odczytu. Rozpoznawalne znaczone *signifié*, wycięte z fotografii stają się podstawowymi, cielesnymi elementami kodu. Przeistaczają się w znaczące *signifiant* i stają się bodźcem dla twórczych rekombinacji. Rzeczona gra, której zasady dyktuje mi własna kreacja i wrażliwość, tworzy intymny język i pozwala na pojawienie się (emerge) nowej jakości niesprowadzalnej do wcześniejszych składowych płynących z fotografii. Kluczowym dla stawianej przeze mnie hipotezy pozostaje jednak fakt, że fotografia jak i obraz stanowią dla mnie równoważne media, a zawarte w nich przedstawienia są pochodną takiej samej wrażliwości twórczej. **Poprzez połączenie obu form wyrazu, tworzę hybryde, dla której znaczone *signifié* są wieloznaczne, płynne, przenikają się i sublimują w zawsze subiektywnych interpretacjach.** Nasze oko nieustannie skanuje obrazy, podobne zależności zachodzą w aparacie fotograficznym, który redukuje czasoprzestrzeń do dwóch wymiarów powierzchni. „Według Flussera każdy obraz jest powierzchnią znaczącą złożoną z symboli i zorganizowanych w pewien kod […]”[52]. O przełożeniu trzech wymiarów na znaki piszę, również David Hockney w kontekście malarstwa [53]. Miał on na myśli przedstawienie czasu, przestrzeni i odbicia. W kontekście czasu przywołuje pracochłonny proces twórczy malarza oraz dla porównania ustawienie migawki aparatu oraz sekundowe zwolnienie spustu z ręki fotografa. Na całej fotografii równolegle, zostaje zatrzymany ten sam czas i spojrzenie z jednej perspektywy twórcy. Natomiast malarz, nie ważne czy maluje z natury czy z fotografii rozciąga spojrzenie, kąt, odczuwanie danej chwili, nawarstwia go[54]. Opis czasu i przestrzeni przeplata się w jego rozważaniach, są nierozłączne. “Patrzymy pamięcią”, co oznacza, że dana osoba, bądź doświadczane miejsce, w zależności czy to pierwszy, czy kolejny raz, *będzie* istnieć w inny sposób. Przyglądając się malowanemu obiektowi, oko stale jest w ruchu, relacja zmienia się. “Nieruchomy obraz może w sobie mieścić ruch, gdyż poruszają się oczy”[55]. Odbicia z kolei nawiązują do subtelnych, codziennych zjawisk, które otaczają nas w promieniach światła, odbiciach wody czy lustrach. Temat chętnie

[52] V. Flusser, *Ku filozofii fotografii*, Warszawa: Wydawnictwo Aletheia 2015, s. 29.
[53] D. Hockney & M. Gayford, *Historia Obrazów*, Poznań: Dom Wydawniczy Rebis 2016, s. 108.
[54] Ibid. s. 78.
[55] Ibid. s. 83.

podejmowany przez malarzy, chociażby samego autora opisywanej myśli Davida Hockneya. Jego seria obrazów, która prezentuje świetliste baseny, załamania tafli wody przecinające ludzką sylwetkę powstała na przełomie lat 60 i 70 w Kaliforni. Warto wspomnieć również o "Wiedzy tajemnej" opisanej przez Davida Hockneya, który przeanalizował powstanie kanonicznych prac malarskich, w których wykorzystano odbicia w soczewkach. Owe prace pochodzą już z XV wieku[56], kiedy zdecydowanie nie było sprzętów elektronicznych jak aparaty czy projektory ułatwiające pracę współczesnym malarzom. W XIX wieku kiedy aparaty fotograficzne stawały się coraz bardziej popularne malarze bardzo przestrzegali przed ich użyciem, pomimo, że sami wspomagali się tym medium przy tworzeniu swoich dzieł, chociażby francuscy malarze akademiccy[57]. David Hockney fotografię nazywa dzieckiem malarstwa i w swoich licznych opracowaniach udowania, że dużo wcześniej przed wynalezieniem fotografii malarstwo korzystało z dobrodziejstwa pryzmatów, sprzętów optycznych i kamerek otworkowych (camera obscura czy camera lucida). Dzięki temu prace zyskują dokładniejszy rysunek, lepsze proporcję czy światło i wyglądają jak fotografie. Do grona takich artystów należy między innymi Jean-Auguste-Dominique Ingres, który w trakcie swojego procesu twórczego bardzo rzetelnie przyglądał się wykonanym przez siebie dagerotypiom, czyli fotografią na metalowej płytce[58]. Proces, który doprowadził do powstania pierwszej fotografii był bardzo długi i zaangażowanych w niego było wiele osób. Artyści współpracowali z chemikami szukając utrwalacza, który zatrzymałby odbitkę na dłużej, również w świetle dziennym. Za to fotografia czerpała z estetyki wypracowanej na przestrzeni wieków przez malarstwo. Cechą fotografii, która wpływa na tworzenie w niej kodu, i o której piszą Susan Sontag, Roland Barthes i Vilem Flusser jest jej fragmentaryczność. Używają sformułowania „pokawałkowanie ciała" czy „fotografii punktowej" (piksela), przez które tworzą się warstwy obrazu. Otwiera to nowe prawdy. W przypadku przełożenia ich w malarstwie tworzy się nowy rodzaj abstrakcji. Inne, bliższe podejście do przedmiotu daje możliwość zobaczenia głębszej struktury i formy. Na dziele sztuki tworzy się kodowanie abstrakcji poprzez nawarstwienie realności. Chodzi o pewnego rodzaju odwzorowanie i interpretacje.

Zależności pomiędzy czytaniem przedstawień realistycznych i abstrakcyjnych są obopólne i bardzo płynne. Plamy pędzla oglądane z bliska i wycięte z fragmentu większej całości studium realistycznego tworzą nie przedstawiający obraz. Wybrana część, tylko w kontekście określonej całości może być rozpoznawana jako przedmiot widzialny. Takie

[56] D. Hockney, *Wiedza tajemna. Sekrety technik malarskich Dawnych Mistrzów*, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas 2006, s. 72.
[57] D. Hockney & M. Gayford, *Historia Obrazów*, Poznań: Dom Wydawniczy Rebis 2016, s. 246.
[58] Ibid. s. 243.

subtelne zacieranie granic jest prostą drogą do powstania abstrakcji[59]. Obraz abstrakcyjny nie odsyła do przedmiotowego znaczenia. Mierzy się z dodatkowym problemem i zwraca w stronę plastyczności, kształtuje obraz zestawiając formy widzialne. "Abstrakcja jest formą obrazowej autorefleksji tego procesu"[60]. Sprowadzającego się do poznawczej redukcji, świadomej eliminacji, bądź uwypuklenia doświadczanej rzeczywistości.

[59] L. Wiesing, *Widzialność obrazu. Historia i perspektywy estetyki formalnej*, Warszawa: Oficyna Naukowa 2008, s. 84.
[60] Ibid. s. 317.

Zazwyczaj przystąpienie do kreacji twórczej poprzedzone jest ciągiem praktyk. Pomimo, że każdy element mojej pracy bazuje na ludzkim ciele, doświadczanie go w kontekście otaczającej rzeczywistości wiąże się dla mnie z wielogodzinną obserwacją. Przez mnogość tematów poruszanych wokół cielesności mogłoby się wydawać, że nie pozostawiono już miejsca na element zaskoczenia. Od prehistorycznej figurki Wenus z Willendorfu, przez zmysłowe, prezentujące idealne ciała antyczne rzeźby, japońskie, erotyczne drzeworyty Shunga, wyidealizowane wizerunki kobiet na obrazach olejnych czy fotografię erotyczną. Były dostosowane do aktualnie panującego kanonu piękna jako odzwierciedlenia społecznych pragnień, urody, zdrowia, długowieczności. Pomimo "nadobecności" ciała w kolejnych roznegliżowanych ujęciach, upiększonych zdjęciach reklamowych nie wypracowano zdrowego obejścia się z ciałem[61], "[...] fotografie stały się normą, kryterium, według którego rzeczy nam się jawią"[62]. Otaczają nas wyobrażenia ideału, z którym w życiu codziennym ciężko jest konkurować. Dziennikarskie relacjonowanie tragicznych zdarzeń oswoiły nasze oczy z traumatycznymi zbrodniami. Powielenia przez liczne ekrany strywializowały emocjonalny stosunek do tragedii, stworzyły "baudrillardowski iluzoryczny świat spektaklu"[63]. Piękno, według Georgesa Bataille budzi powszechny zachwyt i odkrywa antynomiczne pożądanie. Jego wartość uwidacznia się nie tylko poprzez estetyczne wartości, ale w następstwie pohańbienia i splugawienia przeradza się w źródło grzechu. Przytoczone relacje uwidaczniają się w szczególności w stosunku do ciała kobiecego. Tematyka obejmująca nasze cielesno-intymne doświadczenia i obrazy kryje się pod pojęciem abiektu Julii Kristevy. Abiekt jest tym co odrzucone i wyparte z codziennych relacji, uważane za coś wstydliwego, nie przystającego do kulturalnych rozmów. Sztuka ciała-abiektu funkcjonuje od przełomu lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych XX wieku. Artyści w swoich realizacjach pracowali z nagim ciałem przenosząc jego podmiotowość na fotografie, prace wideo czy performance. Sztuka abiektu budzi u odbiorcy wstręt swoimi bezpośredni obrazowaniem, przejawiającym się to w odważnych kadrach. "[...] samo ciało staje się artystycznym medium; zamienia status

[61] Więcej na ten temat możemy przeczytać w esejach Mikea Featherstonea: *Ciało w kulturze konsumpcyjnej* czy Naomi Wolf: *Mit piękności*. Oba znajdują się w książce redagowanej przez Małgorzatę Szpakowską Antropologia ciała. Zagadnienia i wybór tekstów, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2008.
[62] S. Sontag, *O Fotografii*, Kraków: Wydawnictwo Karakter 2009, s. 97.
[63] J. Hacking, *Historia Fotografii*, Warszawa: Wydawnictwo Arkady 2014, s. 542.

przedmiotu sztuki na status czynnego podmiotu i nośnika działań artystycznych"[64]. Bezpośrednio nawiązuje i wykorzystuje m.in. wydzieliny ludzkiego ciała, owłosienie i strefy erogenne. Również starość, choroba, czy odmienna seksualność uchodzą za temat tabu i są negowane w kulturze masowej. "Abjekt przełamuje różnice między: naturą, a kulturą oraz rzeczywistym, a wyobrażonym doświadczeniem. Zrywa tym samym z możliwością symbolicznej estetyzacji obiektu"[65]. Obnaża stereotypowe, powierzchowne wyobrażenie. W dzisiejszej sztuce feministycznej i działaniach aktywistycznych znaczącą rolę odgrywa krew menstruacyjna. Artystki przywołując ją w swoich pracach chcąc zwrócić uwagę na temat ubóstwa menstruacyjnego. Przykładem abiektu w współczesnej sztuce jako czegoś odrzuconego jest twórczość zaangażowanej malarki Martyny Baranowicz. Autorka wielkoformatowych obrazów olejnych pt. *Swobodne krwawienie* czy *Wulkan*, w których wykorzystuje swój wizerunek. Na autoportretach, w bardzo swobodnych pozach ilustruje wyciekającą krew z własnej macicy.

Po stworzeniu wstępnego zarysu ideologiczno-estetycznego przystępuje do wykonania fotografii, które następnie wykorzystuje jako substrat dalszej pracy malarskiej. Ostatnio częściej niż z innym ciałem pracuje z własnym. Każdorazowo wybierany kadr, niezależnie od tego czy całej postaci czy tylko jej fragmentu jest dla mnie istotny sam w sobie, nie liczy się otaczające go tło. Następuje tu pierwsze oderwanie od zastanej sytuacji. Rozbijanie rzeczywistości poprzez selekcje widzianego przez oko obrazu. "Redukcja ma umożliwić doświadczenie pewnej realności, która jako istota leży u podstaw widzialnej rzeczywistości"[66].

Całościowa, wnikliwa obserwacja nieznanej powierzchni przypomina odkrywanie i poszukiwanie nowych form i kształtów. Badam zmysłowe pole ludzkiego ciała, pełne dolin, wzgórków, pieprzyków, owłosienia. Naznaczone erotyzmem, pozostawiające wielość możliwości kreacji. Zawsze po zrobieniu zdjęć i przeglądaniu ich na ekranie monitora następuje całkowite odcięcie form cielesnych od charakteru fotografowanych person. Przestaje być istotne kim jest osoba w danym ujęciu i co są sobą reprezentuje. Pozostają już tylko elementy. Powołuje do życia nowy byt, jeśli iść za koncepcja Merleau-Ponty'ego, w której mówi o malarzu jako twórcy nowego porządku ontologicznego. Jest to również powiązane z procesem opisywanym przez Lamberta Wiesing'a ucieleśniania widzialności obrazu. Powstające dzieło zyskuje autonomię uwalniając się od prototypu swojego jestestwa i wszelkich zależności fizycznych. "Obraz jest pomyślany jako technika produkcyjna szczególnego rodzaju podmiotowości; nie chodzi o wytwarzanie pozoru, ale o wytwarzanie bytu; w postaci obrazów wytwarzane są rzeczy, które - w przeciwieństwie do normalnych rzeczy - są rzeczami

[64] Ciało jako medium, ciało jako dzieło, [w:] *Historia ciała. Tom 3*, Gdańsk: Słowo/obraz terytoria 2014, s. 405.
[65] A. Przyżycka, *Rozważania o wstręcie*, 2016, s. 13.
[66] L. Wiesing, *Widzialność obrazu. Historia i perspektywy estetyki formalnej*, Warszawa: Oficyna Naukowa 2008, s. 309.

wyimaginowanymi, ponieważ nie podlegają prawom fizyki”[67]. Opisywany przeze mnie proces, który angażuje pośrednie medium jakim jest fotografia zostaje wydłużony. Po zakończeniu sesji, wybrane i wydrukowane zdjęcia poddawane są dodatkowej obróbce. Wyodrębnione z dotychczasowego tła, są zmniejszane, wycinane formowane w nowe wieloelementowe, kompozycje kolażowe. W tym momencie następuje rozczłonkowanie i odczłowieczenie zapisanego, przeszłego obrazu fotograficznego. Powstaje nowy znaczący, dokonuje się symboliczne wywłaszczenie. Dotychczasowe znaczenie staje się przeszłe i zanika w nostalgicznym tonie. Dopiero przystąpienie do pracy przy płótnie przypieczętuje koniec, a w pełni namalowany obraz przestanie odsyłać do pierwotnego doświadczenia. Stanie się to jednym z niezbędnych elementów **nowego sposobu odczuwania obrazu.** “Sztuka nie oddaje tego co widzialne, ale dopiero czyni je widzialnym”[68].

Donald Kuspit w swojej książce o dość prowokacyjnym tytule *Koniec Sztuki* wnosi tezę, że sztuka nowoczesna zatraciła wyrazistość przez utratę swego indywidualnego wyrażenia estetycznego. Strywializowanie jej wartości, skomercjalizowanie i reprodukowanie uczyniło ją bardziej przystępną dla ogółu, tracąc jednocześnie unikalny charakter[69]. Przemyślenia te jednak nie prowadzą do całkowitej negacji celowości istnienia sztuki. W dalszej części Donald Kuspit przedstawia potencjalne rozwiązanie znajdujące się po stronie artystów, którzy powinni zwrócić się ku pięknu i warsztatowi “[...] świeże poczucie celowości [...] - wiarę w możliwości utworzenia nowej harmonii estetycznej z dramatu istnienia, bez zafałszowania go - wraz z nowym poczuciem uniwersalności artystycznego języka”[70].

Nieskończone możliwości malarskiej kreacji, pomimo wielu głosów, że wyczerpało ono swój potencjał twórczy, zaczyna się w mojej pracy w trakcie przemalowywania od nowa zakodowanej cielesnej tkanki znaków. Z fotografii buduje swoistego rodzaju palimpsest znaczących, które poprzez nakładanie się na siebie wyłaniają nowe byty - wynikłe z dokonywanej przeze mnie obróbki zdjęć. Metafora palimpsestu jest dla mnie o tyle istotna, że w dość klarowny sposób oddaje istotę moich działań artystycznych. Pojęcie palimpsestu, jak większość kluczowych pojęć w humanistyce, sięga swą genealogią czasów starożytnych, jednakowoż dla mnie ma ono swój specyficzny sens, który inspirowany jest myślą Theodora Adorno i Gérarda Genette`a. “[...] pojęcie palimpsestu dopiero w ostatnim półwieczu zaczęło odgrywać istotną rolę. Traktowane jako metafora epistemologiczna (a czasem także ontologiczna) stało się jednym z kluczowych obrazowych modeli, pozwalających w sposób

[67] L. Wiesing, *Widzialność obrazu. Historia i perspektywy estetyki formalnej*, Warszawa: Oficyna Naukowa 2008, s. XXII.
[68] G. Boehm, *O obrazach i widzeniu. Antologia tekstów*, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas 2014, s. 48.
[69] D.Kuspit, *Koniec Sztuki*, Gdańsk: Muzeum Narodowe w Gdańsku 2004, s. 9.
[70] Ibid. s. 194.

poglądowy scharakteryzować specyficzne cechy, które współcześni uznają za szczególnie reprezentatywne dla dzieła sztuki (literackiego, plastycznego, muzycznego) [...]”[71]. Fotografia w przełożeniu na założenia słowotwórcze buduje “przyzwoicie opracowane teksty, są jak pajęczyna: gęste, koncentryczne, przejrzyste, spójne, mocne. Wciągają wszystko, co krąży w okolicy [...] Podmiot dowodzi swego odniesienia do przedmiotu, gdy wykrystalizowują się inne przedmioty. W świetle, jakie kieruje na określony przedmiot, zaczynają się iskrzyć inne”[72]. Adorno nie posługuje się metaforą palimpsestu wprost, pisze o pajęczynie. Jednak wyjściowy obraz sieci pajęczej - jednowymiarowej natychmiast ulega pogłębieniu i skomplikowaniu, przypominając konstrukcję palimpsestową - za sprawą: gęstości nakładających się i krzyżujących sieci powiązań; wielowarstwowych pokładów przedmiotów “iskrzących się”. “Myśli też - może przede wszystkim - o montażu, ocenianym krytycznie, lecz równocześnie uznawanym przez niego za kluczowy dla sztuki XX wieku typ nieograniczonej konstrukcji, budującej, jak pisał w *Teorii estetycznej*, “ze szczątków empirii” i elementów dyskursu artystycznego nowy typ całości, w której “rzeczy nie powiązane zostają ze sobą tak zbite przez nadrzędną instancję całości”, a “przenikanie staje się tak gęste i splątane, że aż zaciemnia sens“ [73]. Współcześni artyści zacierają granice zastanej prawdy poprzez nałożenie aktualnych dla nich rozwiązań na udokumentowane, cenione myśli i rozwiązania twórcze swoich poprzedników. Źródłem ich inspiracji są dokonania zaczerpnięte od klasyków gatunków inspirujących ich dziedziny teorii i sztuki, w których się specjalizują. Zacierają oryginalny dorobek uznanych twórców kamuflując prawdę, która kiedyś była widoczna. Poprzez liczne powtórzenia generują iluzję wyjątkowości i niepowtarzalności swoich spostrzeżeń. Powielając wtórne dokonania nawarstwiają fałszywe rację, co tym samym prowadzi do wyparcia w pełni wartościowych dzieł czy przywłaszczenia sobie czyiś dokonań. Genette wprowadzając metaforę palimpsestu posłużył się symptomatycznym przykładem z dziedziny sztuki. Odniósł się do bricolage`owej rzeźby Pabla Picassa, w której elementy realne i artystyczne tworzyły nową całość. Ostatecznie obrazy będą w stanie przemówić dopiero z odpowiednią barwą, natężeniem dźwięku, bądź jak w przypadku moich twórczych rozważań przełożonymi na język malarski. Szeroki wachlarz możliwości doboru koloru, światła, linii, konturu ograniczony jedynie wyobraźnią i preferencjami artysty. Owe możliwości przypominające reguły gry rozprawiane były również przez Maurice Merleau-Ponty’ego. Podsumowanie wieloletnich rozważań w tym zakresie znajdujemy w opracowaniu jego tekstów autorstwa Pawła Dybla pt. *“Malowanie ciałem czyli filozofia malarstwa Merleau-Ponty’ego”*. Rozbudowany esej opisuje czynniki, które wpływają na artystę w trakcie przystąpienia do pracy twórczej i wyzwania jakie

[71] R. Nycz , Lekcja Adorna: tekst jako sposób poznania albo o kulturze jako palimpseście. Teksty drugie 2012, 3, s. 35.
[72] Ibid. s. 37.
[73] Ibid. s. 38.

napotyka w jego trakcie. “Ujęty w ten sposób akt malarski polega na budowaniu w barwach, konturach i liniach nowej <<ontologii>> tego, co widzialne. Chodzi w nim o znalezienie odpowiedniej malarskiej <<definicji>> widzialnego (bytu), która by oddawała specyficzne rysy jego wizualnego doświadczenia”[74]. Owe doświadczenie polega na zadawaniu pytań, refleksji, podejmowaniu decyzji i ostatecznej odpowiedzi na płótnie. Wspomniana gra odbywa się w trakcie procesu twórczego i szukaniu nowych jakości, korespondujących z kulturą, prowadzi do powstania widzialnych fantazmatów. Ważnym punktem rozważań Maurice Merleau-Ponty’ego jest również postać samego artysty i jego rola. Dokładniej rola jego ciała: jako tożsamość, przedłużenie myśli, nierozerwalny splot ze światem, dzięki któremu jest widzialne i samo widzi [75]. Podjęcie ostatecznej decyzji przez wykonywane pędzlem gesty tworzą nową estetyczną jakość uobecnioną na płótnie.

Założeniem opisywanego projektu jest powstanie niekonwencjonalnej serii obrazów bazujących na tych samych elementach, ale ułożonych w różnych konfiguracjach. Jest to ważne założenie tej koncepcji, dzięki której powstała seria ośmiu, wielkoformatowych obrazów. Zaprojektowanie każdego z nich uprzedzała myśl ukryta w wykonanych wcześniej fotografiach. Pozornie odrębne obrazy fotograficzne układają nowy ciąg kodu. W zależności od sposobu rozmieszczenia mają na siebie inny wpływ i odmienne oddziaływanie, za każdym razem tworząc odmienną narracje. Jako kolaże zatracają monumentalny charakter wcześniejszej fotografii z której powstały, od teraz są mniejszą częścią większej całości. Kolejnym krokiem jest przełożenie zdobytych doświadczeń na płótno. Z wyodrębnionych i ułożonych od nowa jakości ukształtował się szkic. Płaska konstrukcja brył przeobraża się w nowy byt obrazu. Analizowane kolory i światła, nabierają nowego nasycenia, głębi i blasku. Pojedynczy, dopracowany fragment, pieczołowicie malowany zyskuje podczas oglądu całości. Stworzenie każdego z dzieł przypieczętowuje przytoczone wcześniej założenia.

[74] P. Dybel, *Malowanie ciałem czyli filozofia malarstwa Merleau-Ponty’ego*, Gdańsk: ASP w Gdańsku 2012, s. 11.
[75] Ibid. s. 8.

3 B. Pozorna tożsamość

Roland Barthes uważa, że oglądając fotografię czuje niedosyt. Ślad, o którym wspomina Susan Sontag jest dla niego zbyt złudny. Fotografia pozostaje wyłącznie zarejestrowaną płaszczyzną. Obraz malarski jak i obraz fotograficzny mimo różnic w obrębie metod wykonania, nadal nierozerwalnie powiązane są z dwuwymiarową płaszczyzną. Na przestrzeni stuleci oba media czerpały od siebie, a zależności ich wykorzystywania przeplatały się w różnej konfiguracji. Literatura Susan Sontag i Rolanda Bathesa uporczywie podkreśla różnice dzielące malarstwo i fotografię. Uważam jednak, że należy poszukiwać ich wspólnego języka. Podobieństwa między obojgiem mediów szerzy wszechobecna kultura cyfrowa, która zdążyła zdominować wiele aspektów życia oraz zredefiniowała odbiór sztuki. Vilem Flusser mówi o postrzeganiu obrazu w kontekście tych zależności. Dzieli obrazy według natury pre-historycznej (obrazy tradycyjne) i post-historycznej (obrazy techniczne) tak również nazywa naszą cywilizację. „Funkcja obrazów technicznych polega na uwolnieniu swych odbiorców od konieczności myślenia pojęciowego przez zastąpienie świadomości historycznej świadomością magiczną drugiego stopnia(…)“[76]. Powszechność i mnogość obrazów zdominowała postrzeganie i doświadczanie natury rzeczy. Ważną rolę w poznaniu odgrywają formy i obrazy. Domagamy się oglądania nowych przedstawień, reprezentacji, szukamy ciągłego zaskoczenia. Jednak obrazy, przez które poznajemy są tylko odbiciem „[…] niejako zredukowane do jednej matrycy. Tą matrycą jest syntetyczny obraz cyfrowy, którego ontologiczna istota ma naturę liczbową […]”[77]. Obrazy techniczne, na których Vilem Flusser koncentruje się w opracowaniu „Ku filozofii fotografii” są odpowiedzią na wyczerpujące się i niewystarczające obecnie przedstawienia natury magii. Termin odnosi się do nieograniczonej możliwości powrotu wzroku do tego samego obrazu, czyli “skanowania” powierzchni znaczącej. Między symbolami zachodzą relacje czasowe, ich znaczenia oddziałują na siebie dzięki czemu doświadczamy “wiecznego powrotu do tego samego”[78]. “W świecie tym wszystko może ulec powtórzeniu i wszystko ma udział w kontekście znaczeniowym całości”[79]. Podobne intuicje odnajdujemy w *Nigdy nie byliśmy nowocześni. Studium z antropologii symetrycznej.* Bruno Latoura, którym zawiera postulat o rezygnacji z tekstu i zastąpieniu go ponowoczesnym kultem obrazu, również jako nowej formie komunikacji, w której: „każdy znak, dzieło sztuki, inskrypcję lub

[76] V. Flusser, *Ku filozofii fotografii*, Warszawa: Wydawnictwo Aletheia 2015, s. 53.
[77] Ibid. s. 23.
[78] P. Wiatr, *Magia zaprogramowana, czyli Vilém Flusser o fotografii*, https://www.academia.edu/44972435/Magia_zaprogramowana_czyli_Vil%C3%A9m_Flusser_o_fotografii/, s. 210 [dostępne 28.11.2021].
[79] Ibid. s. 210.

obraz, który działa jako mediacja w procesie dostępu do czegoś innego”[80]. Zwraca on uwagę, że nie wszystko da się zredukować do konstrukcji językowych czy kulturowo-społecznych.

Odwołując się do rozważań teoretycznych z zakresu fotografii powszechnym odczuciem przy jej odbiorze jest pożądanie jako ucieleśnienie ukrytej erotyki. Swego rodzaju fetysz, potęgujący chęć posiadania wizerunku innej osoby, zawłaszczenia, pozostawienie jej na zawsze żywej. „Fotografia byłaby może odpowiednikiem wtargnięcia w nasze nowoczesne społeczeństwo asymbolicznej śmierci, pozareligijnej, poza rytualnej […]”[81]. Obraz staje się ucieleśnieniem śmierci równocześnie „[…] tak jakby obraz przerzucając pożądanie poza to, co sam pozwala widzieć.”[82].

Fotografia jako artefakt staje się abiektem przez wejście w świat symbolicznego odrzucenia. Szukając analogii w *Historii Erotyzmu* Georges'a Bataille, fotografowanie w takiej odsłonie przechodzi w akt transgresji, jako szeroko rozumianego pogwałcenia. Dokonuje się symboliczne przejście ze świata profanum w stronę sacrum, za pośrednictwem złożonej ofiary. Ofiara powinna być czysta, a ceremoniał ofiarowania jako najcięższy z grzechów, destrukcyjny. Zastane i poddane dogłębnej obserwacji piękno panującej chwili/ piękno ciała, zostaje wyselekcjonowane z otoczenia i wciśnięte w wąski kadr wykonywanego zdjęcia. Pożądanie zatrzymania owej chwili prowadzi do zbrukania i pohańbienia, przez owe zawłaszczenie wizerunku. Doświadczenie oddziałuje tym bardziej gdy jest świętokradztwem estetycznego piękna. Przejęcie tworzy nowe znaczące, cielesne elementy. Cały rytuał nawiązuje się w chwili naciśnięcia spustu migawki, uwznioślenie, niszczenie i przetwarzanie.

Ten mocny w wyrazie proces twórczy prezentuje subtelniejsze w przestawieniu relacje, które również są licznie doświadczane w realizacjach malarskich, wyrażone barwą, gestem, intymnością spotkania. Początkowo malarstwo miało upiększać kościoły i odtwarzać wizerunki świętach. Z czasem na przestrzeni wieków kolejni artyści otwierali się na sceny mitologiczne, wizerunki władców, majestatyczne portrety rodzin królewskich. Pojedynczy artyści wyłamywali się stereotypowym oczekiwaniom marszandów tworząc wielkie dzieła podziwiane do dzisiaj.

Erotykę w sztuce dużo wcześniej i bardziej bezpośrednio można było doświadczyć wśród japońskich rysowników, niż w pruderyjnej Europie. Rozpowszechnieniu obrazów o charakterze pornograficznym pomogła fotografia, która dopiero w latach 80 została uznana za gatunek sztuki. Oglądając malarstwo doświadczyć możemy równie błogich doznań, bardziej

[80] A.Palęcka, *Teoria aktora-sieci jako ontologia dla socjologii wizualnej,* https://bazhum.muzhp.pl/media/files/Przeglad_Socjologii_Jakosciowej/Przeglad_Socjologii_Jakosciowej-r2014-t10-n4/Przeglad_Socjologii_Jakosciowej-r2014-t10-n4-s6-17/Przeglad_Socjologii_Jakosciowej-r2014-t10-n4-s6-17.pdf/, s. 10 [dostępne 12.03.2022].
[81] R. Barthes, *Światło obrazu*, Warszawa: Wydawnictwo Aletheia 2008, s. 164.
[82] Ibid. s. 108.

mistycznych, mniej namacalnych tym bardziej jeśli przedstawienie jest abstrakcyjne. Istnieje wiele rozpraw dotyczących prawdy w malarstwie, stopnia w jakim wykreowany obraz może prezentować realne doświadczenie, na ile iluzja w malarstwie świadczy o kunszcie malarza, czy poznanie ważniejsze jest na poziomie ontologicznym czy metodologicznym. Dla samego malarza sprawa może wydawać się dużo prostsza, bardziej intuicyjna, cytując słowa Jana Cybisa “artysta zwykle nie wie, co jest prawdą, zatem raczej wyczuwa, kiedy obraz jest fałszywy”[83]. Dla Maurice'a Merleau Ponty`ego tworzenie obrazów jest swego rodzaju filozofią. Artysta doświadcza rzeczywistość wzrokiem i tworzy metaforyczną odpowiedź na swoich obrazach[84].

[83] J. Janowski, *Dyskusja*, [w:] *Prawda w malarskie*, red. K. Gliszczyński, Gdańsk: ASP w Gdańsku 2010, s. 46.
[84] P. Dybel, *Malowanie ciałem czyli filozofia malarstwa Merleau-Ponty'ego*, Gdańsk: ASP w Gdańsku 2012, s. 16.

Niewątpliwie pierwsze skojarzenia jakie się nasuwają przy oglądaniu moich obrazów z początku lat studenckich przynoszą na myśl pop-art. Daleko im było do lekkiej formy i dowcipu jaki znamy z prac czołowych przedstawicieli tego kierunku Richarda Hamiltona czy Roya Lichtensteina, którzy w prześmiewczy sposób romansowali z krytyką kultury popularnej lat 60. Obaj artyści poruszali się w obszarze malarstwa i grafiki, wykorzystywali wizerunki i stereotypy kreowane w reklamach czy przedmioty codziennego użytku z masowej produkcji. Richard Hamilton studiował w Londynie, w swojej twórczości nawiązywał do Marcela Duchampa. Jego praca pt. *Co właściwie sprawia, że nasze mieszkania są tak odmienne, tak pociągające?* z 1965 roku uznawana jest za pierwsze dzieło pop-artu[85]. Natomiast Roy Lichtenstein ukończył studia w Nowym Jorku, mimo początkowego ukierunkowania na ekspresjonizm abstrakcyjny, szybko znalazł swój indywidualny język w pop-arcie wykorzystując powiększone komiksowe motywy[86].

Duże formaty płócien, złamane kolorowymi pasami i nieśmiało wyłaniające się spod nich ciała. Ostre, nasycone barwy, dużo kontrastów, od delikatnych uwypukleń do płasko malowanych form, mniej lub bardziej przykryte skosami prezentowały nałożone na siebie pełne sylwetki kobiety i mężczyzny. Bardzo niepewne w wypowiadanych przeze mnie słowach, ale z w pełni widoczną deklaracją na płótnie w jakim kierunku będą się rozwijać moje przyszłe poszukiwania tematów twórczych. Wspomniany wcześniej prąd artystyczny poprzez komiksowy charakter trywializował podjęty przeze mnie temat cielesności. Uczynił go lekkim i przyjemnym dla oka. Przysłaniał roznegliżowane narządy płciowe co odwracało uwagę mniej uważnych widzów i czyniło prace mniej wymagającymi. W podobnym tonie pisał Roland Barthes "Twórca pop-artu nie stoi za swoim dziełem i sam nie posiada żadnej głębi. Jest zaledwie powierzchnia obrazu, pozbawiona zupełnie znaczonego i intencji."[87]. Dopiero późniejsze zetknięcie z twórczością Pauline Boty, brytyjskiej przedstawicielki pop-artu pomogło mi uwrażliwić swój punkt widzenia, poprzez jej sztukę charakteryzująca się czułym i dziewczęcym chwytaniem momentu. W jej pracach widać wyraźny sprzeciw wobec patriarchalnej kultury i wizerunku kobiet promowanego przez jej najbliższe otoczenie, czyli świat sztuki oraz media telewizyjne. W swoich kolażowych obrazach łączy wizerunki ikonicznych dla niej postaci z własnymi emocjami i doznaniami. Powtarzanym przez artystkę motywem są "czerwone róże symbolizują kobiecą zmysłowość i erotyzm".[88] Poprzez sztukę bez skrępowania opowiada o swoich potrzebach i pragnieniach. Do śmierci, która nastąpiła w bardzo młodym wieku, dwudziestu ośmiu lat walczy z wizerunkiem "gwiazdeczki" oraz o własną niezależność i wnosi do sztuki pop-artu, zdominowanej przez mężczyzn, odmienną kobiecą perspektywę[89].

[85] Hamilton Richard, [w:] *Sztuka świata. Leksykon A-K. Tom 13*, Warszawa: Wydawnictwo Arkady 1998, s. 305.
[86] Lichtenstein Roy, [w:] *Sztuka świata. Leksykon A-K. Tom 12*, Warszawa: Wydawnictwo Arkady 2002, s. 32.
[87] F. Hal, *Powrót realnego. Awangarda u schyłku XX wieku*, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas 2010, s. 155.

[88] Muzeum Sztuki MS2, *Pauline Boty i Pop Art*, Łódź: Estate of Pauline Boty, Muzeum Sztuki & Authors 2014, s. 4.
[89] Ibid. s. 6.

Równolegle tworzyłam kolażowe formy o mocnych cięciach. To był pierwszy moment, kiedy fotografia zaczęła towarzyszyć mojemu malarstwu, ale zawsze postrzegałam je jako osobne byty. Początkowo fotografia była tylko narzędziem przetwarzanym w kolażowe formy. Umożliwiła uzyskanie pogłębionej deformacji przetwarzanej jednostki. Na przestrzeni lat moje malarstwo lawirowało między dostrzegalną cielesnością, a biomofricznymi konstrukcjami, w mniej lub bardziej abstrakcyjnym ujęciu. Zawsze bazą dla tych pomysłów były wcześniej przygotowane fotografie. Od tego momentu istniały one również jako odzielne pelnowartosciowe dziela. Charakteryzujące się ścisłymi kadrami, pastelową kolorystyką, a w swoich ujęciach skrywały bardzo odważne, czasem naznaczone erotycznie części ciała. Przestały one być wyłącznie pokawałkowanym skrawkiem papieru. Wspomnienie początkowego okresu mojej twórczości zarysowuje moment, w którym jako artystka definiuję medium niezbędne do mojej dalszej pracy. Nieprzypadkowo wybrane i nieustannie przenikające się widma malarstwa i fotografii w owym kontekście zasłużyły na nowe określenie i wspólne opisanie. Nigdy nie były dla siebie całkowicie niezależnymi bytami, nie połączonymi żadną więzią.

Owa chęć stworzenia innego spojrzenia wynika również, w moim mniemaniu, z ciągłego braku zrozumienia dla obrazu ciała. Chciałabym, żeby moja sztuka oswajała odbiorcę z cielesnością. Również osobom nie zainteresowanych sztuką na co dzień, nie wydawała się zbyt wulgarna i wyzywająca. Niekończące się blokady reprodukcji kanonicznych dzieł z historii sztuki w związku z eksponowaniem roznegliżowanego ciała i potencjalnym szerzeniem pornografii, zmuszają wielkie instytucje sztuki do szukania alternatywnych kanałów prezentowania swoich kolekcji w internecie.[90] Ruch społeczny Ciało Pozytywność - Body Positive rozpowszechniony głównie w mediach społecznościowych zmienia postrzeganie i odbiór niedoskonałego - według współcześnie panującego kanonu piękna. Oprócz wagi i dopuszczalnego rozmiaru ubrań, uwaga skupia się również na owłosieniu na ciele jak i siwych włosach na głowie zwracają przy tym uwagę na wypierany proces starzenia się przede wszystkim u kobiet i niedoskonałości skóry. O podobne idee związane z kobiecą seksualnością walczyły już kobiety drugiej fali feminizmu, której rozpoczęcie przypada na lata 60 - 70 XX wieku głównie w Stanach Zjednoczonych i w zachodniej Europie. Europejki czerpały idee od amerykańskich inicjatorek. Druga fala, nazywana również ruchem wyzwolenia kobiet bardzo odważnie i na wielu płaszczyznach życia codziennego, jak i na polu społeczno-politycznym ubiega się o równe traktowanie płci. W kontekście podejścia do kobiecego ciała najgłośniej wybrzmiewał sprzeciw przeciwko seksualizacji, przemocy i gwałtom, jak i prawo do aborcji. W związku z pierwszym postulatem feministki zorganizowały protest przeciwko wyborom Miss

[90] H. Szkarłat, *Galerie i muzea w stolicy Austrii protestują przeciwko cenzurze artystycznej w Internecie*, https://poptown.eu/onlyfans-dla-sztuk/ [dostępne 23.11.2021].

America w 1968 roku, oraz prowadziły pomniejsze akcję nie godząc się na prezentowany wizerunek kobiet w mediach i popkulturze[91]. Jednak do dnia dzisiejszego podjęte postulaty nie znalazły odbicia w rzeczywistości i prawidłowego traktowania.

W owym czasie wraz ze zmieniającymi się nastrojami społecznymi i politycznymi, również artyści reagowali i angażowali się w manifestowanie nowych idei. Mocny wkład w zaangażowane ruchy miała fotografia postmodernistyczna. Odważne fotografie Barbary Kruger, które łączyły reklamowe, wyidealizowane przedstawienia kobiet z feministycznymi hasłami, które odwoływały się do seksizmu, medialnych manipulacji i konsumpcjonizmu np.: *Your body is a battleground* z 1989 roku. Owy plakat w polskim tłumaczeniu wrócił na manifestacje i w 2020 roku towarzyszył polkom, które walczyły o prawo do decydowaniu o własnym ciele i prawu do aborcji. Innym przykładem o subtelniejszej narracji jest seria fotografii Cindy Sherman o tytule *Kadry z filmów bez tytułu* z 1977-1980 roku, w których artystka jest jednocześnie fotografką i modelką wykonywanych zdjęć. Nawiązując do stereotypowych ról kobiet życia codziennym jak i scen powszechnie znanych z popkultury, poprzez pastisz oraz pewnego rodzaju fetyszyzację wizerunków stworzyła krytyczną narracje na temat wizerunku kobiet jako konstruktu kodu kulturowego[92]. Również praca polskiej artystki Natalii LL wpisała się w te konwencje, dzięki czemu zyskała międzynarodową sławę tworząc cykl *Sztuka Konsumpcyjna*. Jednak te wszystkie działania podejmowane na przestrzeni kilkudziesięciu lat nie przyniosły oczekiwanego rezultatu i szacunku wobec wizerunku kobiet.

[91] S. Kuźma-Markowska, *Druga Fala*, [w:] *Encyklopedia Gender. Płeć w Kulturze*, red: M. Rudaś-Grodzka, K. Nadana-Sokołowska, Warszawa: Wydawnictwo Czarna Owca 2014, s. 98.
[92] J. Hacking, *Historia Fotografii*, Warszawa: Wydawnictwo Arkady 2014, s. 420.

John Berger w opracowaniu powstałym na podstawie serii programów telewizyjnych *BBC* pt. *Sposoby widzenia* porównuje doznania towarzyszące przy odbiorze wizerunków kobiet i mężczyzn. "[...] wciąż jeszcze zakłada się męskiego widza jako widza "idealnego", a obraz kobiety przeznaczony jest do tego, by mu schlebiać"[93]. Mężczyźni w jego rozumowaniu emanuje władzą, oferują coś bądź oczekują - *działają*, natomiast kobiety - *objawiają się*[94]. Ich postawa orzeka sama o sobie, określa granice i decyduje jak i ile odbiorca może doświadczyć ich kobiecości. W bezpośrednim doświadczeniu seksualnym nagość jest raczej procesem niż stanem. Oglądając przedstawienia nagości, wyzbyte z tajemnicy ocieramy się o banalność, myśl ta dotyczy przede wszystkim fotografii, ponieważ malarstwo zawiera w sobie czas procesu twórczego. Poprzez estetyzację przedstawienia malarskiego piersi, łona, pieprzyków czy owłosienia próbuje oswoić odbiorcę z widokiem zakrywanych części ciał, jednocześnie uwypuklając problem ich odbioru przeskalowanym rozmiarem. Wyeksponowane w taki sposób balansują na granicy erotyzmu i pornografii. Źródło erotyzmu mieści się w tym co ukryte, rozmyte, ukazane w półcieniu. Zaś to co poddane "oświetleniu" jest domeną porografii. "Erotyzm zasłania, żeby opowiadać, pornografia odsłania to co nie powinno być oglądane, gdyż jej celem nie jest narracja, lecz sama czynność odsłaniania"[95]. Pornografia jako zamiennik słowa obsceniczny oscyluje między cielesną perwersją, a wstydem, który został narzucony wraz z procesem kulturowym. "Sztuka i kultura na przestrzeni wieków kształtowała zmysły, narzucając podążanie jedną udeptaną ścieżką smaków, nie pozwalając na indywidualne szukanie i czerpanie przyjemności z różnorakich doznań jakie są w stanie dostarczyć zmysły"[96]. Droga mająca na celu ujednolicić obyczaje, higienę, oddzielić człowieka od jego pierwotnej natury, przejąć kontrolę nad ciałem. Współcześnie wracają do potrzeby stymulowania odczuć, uwagę można zwrócić w stronę obscenicznego jedzenia. Prezentowane z namiętnością w klatkach *food porn*, popularnych w mediach społecznościowych i chętnie wykorzystywane w filmach[97]. Nie tylko gesty, łapczywa konsumpcja na pograniczu intymnego flirtu, ale również wysmakowane zdjęcia jedzenia. Wyestetyzowane w taki sposób, że wielokrotnie odbiegające w odbiorze od swojej istoty. Zwrócenie uwagi w stronę erotyzacji abiektywnych doznań działa efektywniej niż frywolny ekshibicjonizm obrazów w świecie wirtualnym. Gubiących treść i znaczenie przez nieustanne powielanie i zatracanie się w natłoku informacji.

[93] J. Berger, *Sposoby Widzenia*, Warszawa: Fundacja Aletheia, 2008, s. 64.
[94] Ibid. s. 46.
[95] R. Baronciani, *Spojrzenie pornograficzne*, [w]: *Autoportret. Człowiek w sieci* 2016, 1[52], s. 83.
[96] A. Przyżycka, *Rozważania o wstręcie*, 2016, s. 7.
[97] Ibid. s. 87.

Zagubioną zmysłowość odnajdujemy również w książce Marty Smolińskiej pt. "Haptyczność poszerzona: zmysł dotyku w sztuce polskiej drugiej połowy XX i początku XXI wieku". "[...] interesuje mnie zatem kwestia w pewnym sensie odwrotna: co wydarzy się z percepcją, gdy – zamiast sztucznie oddzielać od siebie doznania zmysłowe – spojrzeć na nie całościowo wraz z udziałem słuchu, smaku i węchu oraz zmysłów równowagi i kinestetycznego"[98]. W opracowaniu przywołuje plastyczne realizacje artystów, którzy w swoich działaniach wychodzą poza przysłowiowy kawałek płótna. Angażują odbiorcę w szerszym zakresie niż ograniczanie się wyłącznie do poznania zmysłem wzroku. Percepcja następuje głównie/równolegle poprzez dotyk, dzięki któremu poszerzony zostaje odbiór materialności czy struktury dzieła.

Na obrazie znajdują się formy powiększone do metra wysokości, emanujące świeżą barwą. Prezentują pokawałkowane części ciała, ułożone w odmienny sposób od jego naturalnego ustawienia znanego z anatomii człowieka. Interpretacja poprzez składanie oglądanego obiektu z różnych perspektyw przywodzi na myśl działania kubistów - kierunku malarskiego działającego w latach 1906-1909 we Francji. Artyści kubistyczni opracowali indywidualny język poprzez konstruowanie/rekonstruowanie nowego bytu na obrazie. Modułowali każdą powstałą plamę do kolejnej, światło do półtonów, kontrastowe barwy, aby stworzyć odczucie wibracji. Głównymi przedstawicielami tego nurtu byli Pablo Picasso i

[98] M. Smolińska, *Haptyczność poszerzona: zmysł dotyku w sztuce polskiej drugiej połowy XX i początku XXI wieku*,
https://magazynszum.pl/haptycznosc-poszerzona-zmysl-dotyku-w-sztuce-polskiej-drugiej-polowy-xx-i-poczatku-xxi-wieku/ [dostępne: 25.11.2021].

Georges Braque. Obaj w owym czasie malowali w Paryżu, a ich drogi przecinały się w życiu codziennym. Indywidualna praca każdego z panów, a następnie wspólne konstytuowanie poczynań wypracowały silną podstawę nowoczesnego artystycznego języka. Kreacja plastyczna rozszerzyła możliwość wypowiedzi o innowacyjne ustosunkowanie się do natury. Był to od dawna wyczekiwany krok w malarstwie, który mówił, że "[...] prawdy o człowieku szukać należy raczej w jego mechanizmach wewnętrznych niż w tym, co go otacza"[99]. W opracowaniu o kubizmie Mieczysław Porębski, z perspektywy czasu nazywa działania artystów kodem. "Przez kod rozumieć należy stały układ relacji, który określa związki pomiędzy poszczególnymi wizerunkami (i innymi) właściwościami modelu a obrazem-wizją, jaki tworzy się w oczach i mózgu artysty, pomiędzy obrazem-wizją, a obrazem-wizerunkiem, jaki tenże artysta tworzy następnie na płótnie, pomiędzy obrazem-wizerunkiem, a obrazem restrykcją jakiej dokonuje odbiorca"[100].

[99] M. Porębski, *Kubizm*, Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe 1986, s. 260.
[100] Ibid. s 23.

Prezentowana seria obrazów przykuwa uwagę pełną gamą kolorów od pastelowych, zgaszonych odcieni po dynamiczne kontrasty barwne, czerń i biel. Przeważają jednak rozmaite odcienie różu, beżu, pomarańczu czy fioletu jako odpowiedniki naturalnego koloru skóry. Każdy element oznaczony jest linią konturową. Dzięki czemu rozpatrywane jako pojedyncze znaki, zachowują swoją niezależność. Każdy z nich jest gładką, przejrzystą powierzchnią, niczym tafla, uzyskana dzięki wrażeniu materialności tekstury farb olejnych. Natężenie i barwa koloru, jego gęstość czynią każdy z elementów odrębnym od siebie. W obrębie każdego z nich mamy do czyniania ze znaczącym, który przy dalszej obróbce buduje narrację, całość kodu. Oglądane z oddali przenikają się tworząc często bezkształtne formy odrzucające wcześniejszą metaforyczność. Powstają nowe znaczące. Inne natomiast utworzone z mniejszych, niezależnych od siebie elementów jako całość projektują nieziemskie pejzaże cielesne. Gradient w tle uwydatnia wykreowaną narracje, a swoją abstrakcyjnością rozpoczyna kolejny epizod obrazowania. Oddalony plan wyłania wschodzące niebo nad linie horyzontu, które wykracza poza ramy obrazu. Tematem obrazów malarskich jest wizja artysty, jego fantazja czy wyobrażenie. Natomiast w przypadku fotografii uwaga zostaje skupiona na tym co było, a oglądany obraz jest jedynie pozostałym nostalgicznym, śladem. "Obraz jest przede wszystkim, widzialnością jakiejś rzeczy bez obcowania tejże rzeczy"[101].

[101] L. Wiesing, *Widzialność obrazu. Historia i perspektywy estetyki formalnej*, Warszawa: Oficyna Naukowa 2008, s. 358.

Doświadczając skończonego dzieła w pierwszej kolejności oceniamy jego warstwę wizualną, estetyczną. Jest wiele gatunków i kierunków obieranych w procesach twórczych, a każdy prezentuje odmienne wartości i prawdy. Na odbiór skończonego dzieła przekłada się również poza artysty, rola, w którą zdecydował się wejść jako twórca, twórczyni, idealista, idealistka, odkrywca, odkrywczyni. Poza tym tworzeniu towarzyszą emocje, które popychają ich do kreacji. W mojej twórczości zostają wyraźne zarysowane i zespolone doznania; intymności, pragnienia, pożądania czy wstydu. Bezwstyd jak pisał George Bataille zwraca ludzką naturę bycia bliżej zwierzęcia. Uśpione przez kulturę i wartości chrześcijańskie pierwotne instynkty, zmysły i seksualność tworzą blokadę poznawczą i tożsamościową. Odkrywanie i harmonia z własnymi potrzebami u większości osób pozostaje zablokowana. Dopiero wyzbycie się wstydu prowadzi do obnażenia ciała. Zwrócenie zainteresowania w stronę bliskich nam wartości. Jest szansą na skonfrontowanie się z samym sobą na drodze do poznania. Doświadczenie to może odbywać się poprzez odkrywanie niewidocznego na co dzień. Odbiór obrazu ucieleśniającego to co ukryte w codziennych relacjach budzi rozmaite, subiektywne emocje. Malarz wydobywa kształty z przestrzeni nas otaczającej, która stanowi tło dnia powszechnego. “Przynależność do tła jest więzieniem w bezkształtności”[102]. Wydobywane formy, budują obraz wykraczający poza to co dostrzegamy w codziennej monotonii, rutynie, zwyczajności, “krzątactwie”. Termin w języku potocznym przypisywany wykonywaniu codziennym pracom, a dzięki Jolancie Brach-Czainie wznieniosy jako symbol oderwania się i znalezienia sensu w zwyczajnym. Często jednak niezbędny jest pewien impuls, który zasugeruje zwrot ku odkryciu małych, uśpionych znaków[103]. Według Jolanty Brach-Czainy tym impulsem może być kopnięty na drodze kamień czy w moim odczuciu oglądany obraz malarski lub fotograficzny skupiający uwagę lub odsłaniający niewidoczne, przykryte codziennym pośpiechem. Skłania do wniknięcia w porządek obrazu. W przypadku odbioru mojej twórczości owy zwrot jest ku cielesności.

Oprócz uwarunkowań technicznych jak płaska powierzchnia, na której są tworzone i prezentowane obrazy wykonane w obu mediach, czy budowanie przedstawień przy użyciu światła, cienia i barwy łączy je wspólna wrażliwość odczuwania. Natomiast wyobrażenie danego przedmiotu bądź sytuacji zilustrowane zostanie za pomocą różnych narzędzi i przy użyciu innych środków plastycznych. W przypadku malarstwa chodzi o farby, płótno, pędzle natomiast w przypadku fotografii narzędzia rejestrujące obraz przy pomocy chemii bądź

[102] J Brach-Czaina, *Szczeliny istnienia*, Warszawa: Wydawnictwo Dowody na Istnienie 2018, s. 97.
[103] Ibid. s. 71.

matrycy cyfrowej oraz przybory do wywołania odbitki, uwiecznienia obrazu. Myśląc kadrem fotograficznym wycinam oknem prostokąta fragment oglądanej rzeczywistości. Nawet gdy wcześniej inscenizuje i układam potencjalny efekt końcowy, wybór kompozycji odgrywa kluczową rolę w trakcie wykonywania zdjęcia. Drobny sfotografowany kawałek ciała człowieka, przy odpowiednim ujęciu może stworzyć monumentalne, posągowe przedstawienie. Natomiast obraz malarski budowany jest z pojedynczych elementów, które w procesie nawarstwiania prezentują pełną wypowiedź. Wieloplanowy obraz zawsze pozostawia jakąś tajemnicę, buduje napięcie. Nieodkryty motyw, który pozwoli się zobaczyć dopiero przy ponownym spojrzeniu.

Droga do osiągnięcia finalnego efektu wymaga większego zaangażowania i poświęcenia większej ilości czasu. Proces twórczy nabiera wymiaru kontemplacyjnego, w który zaangażowane jest całe ciało. Quasi-mistyczny stan wymagający całkowitego poddania myśli, poświęcenia w kształtowanie się nowego bytu. “Człowiek jako ciało widzące jest otwarty na widzialny świat i zarazem jako ciało widzialne uczestniczy w powszechnej widzialności rzeczywistego świata”[104]. W procesie malarskim jako artystka swoim ciałem jestem poza nim, oprócz bycia sprawczym przedłużeniem myśli. Natomiast w trakcie wykonywania fotografii moje ciało, jest również medium kreacyjnym. Ciało w owych przedstawieniach jest czynnym podmiotem oraz nośnikiem twórczym[105]. Jego wizerunek stanowi sam o sobie i w różnych przekazach prezentuje odmienne treści, jest narzędziem oraz rzemieślnikiem/ wytwórcą. Jest autonomiczne i samowystarczalne, “do tego właśnie punktu zaczepienia odwołujemy się, by siebie samych uchwycić, by sobą kierować, manipulować, przekształcać siebie jako osoby czy jednostki pośród innych (...)”[106]. Ideą tego działania jest pozostawienie go w wielu barwach jego własnych emocji. Bez zapędzenia do wąskich ram, kategoryzowania poprzez seksualność, upolitycznienie czy komercjalizację.

Ważnym aspektem odbioru sensu przekazywanej informacji jest tożsame filologiczne rozumowanie. Artysta jako nadawca treści nie może jednak w pełni narzucić postrzegania ani interpretacji swojego dzieła. “Każdy obraz ucieleśnia jakiś określony rodzaj widzenia”[107]. Wybrany kadr w przypadku fotografii czy natężenie wybranego koloru przy pracy na płótnie sugeruje potencjalny przepływ emocji oglądającemu. Zmysłowość obrazu skrywa się w jego strukturze. Niuanse, które budują wrażeniowość skończonych obrazów w obu przypadkach mogą mieć podobne znaczenie. Prześwietlenie, rozjaśnienie, lekkie ziarno czy rozmycie, gradacja kolorów. Praca z oboma mediami umożliwia zestawienie tych dwóch różnych praktyk,

[104] G.Boehm, *Zwrot obrazowy, a zwrot ikoniczny. Dwa listy.* [w:] *Fotospołeczeństwo. Antologia tekstów z socjologii wizualnej*, red. M. Boguni-Borowskiej, P. Sztompki, Kraków: Wydawnictwo Znak 2012, s. 55.
[105] Ciało jako medium, ciało jako dzieło, [w:] *Historia ciała. Tom 3*, Gdańsk: Słowo/obraz terytoria 2014, s. 405.
[106] Ibid. s. 209.
[107] J. Berger, *Sposoby Widzenia*, Warszawa: Fundacja Aletheia, 2008, s.10.

mających bliskie sobie sposoby widzenia, “[...] nasyca się przy tym realnością tego, co przedstawia”[108]. Prezentuje pełną narracje wizualności tych obrazów, tworząc współczesny słownik finalny rozważań o sztuce jako hybrydzie mediów. W ujęciu Richarda Rorty'ego owy przekaz zawiera subiektywny zbiór znaczeniowy pojęć na podstawie doświadczeń danej jednostki, bądź jak w tym ujęciu języka praktyk artystycznych obejmujących malarstwo i fotografię[109]. Obcowanie ze skończonym dziełem zmusza do refleksji estetycznej “[...] rozpoznając najdokładniej zakres wyrażalności, obszar możliwych faktów, aby uwidocznić to, czego nie da się wyrazić”[110].

[108] G. Boehm, *O obrazach i widzeniu. Antologia tekstów*, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas 2014, s. 105.
[109] M. Kwiek, *Richarda Rorty'ego postmodernistyczny świat ironii*, https://www.nck.pl/upload/archiwum_kw_files/artykuly/5._marek_kwiek_-_richarda_rortyego_postmodernistyczny_swiat_ironii.pdf/, [dostepne: 08.12.2021).
[110] G. Boehm, *O obrazach i widzeniu. Antologia tekstów*, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas 2014, s. 35.

Ciąg przytoczonych praktyk przedstawia zależności między obrazami malarskimi i fotograficznymi. Opisana relacja prezentuje długą historię wzajemnych impulsów. Kolejne okresy historii sztuki umieszczały zawsze jedno z medium w kontrze do drugiego, mimo tak wielu wspólnie tworzących je płaszczyzn. Wciąż zmieniające swą dynamikę malarstwo, współcześnie niestety bardziej powinno zabiegać o szerszą uwagę odbiorców. Nie należy już do grona sztuki bezsprzecznie podziwianej. Odbiór i zapotrzebowanie na obcowanie ze sztuką wysoką gaśnie. Samo to pojęcie wydaje się dziś należeć do awangardy, która ginie w przypływie treści kultury masowej. Nadmiar produkowanych obrazów, wymusza na malarstwie w jego klasycznym ujęciu zmiany i dostosowywania się. Już malarze modernistyczni udowodnili jak to medium wiele może zyskać czerpiąc z fotografii. Obecnie kiedy fotografia uczestniczy w tak wielu sferach naszego życia stała się wszechobecna, ale też zatraca swoją siłę oddziaływania. Zestawiając powstałe do tej pory teksty z zakresu teorii obu mediów i wyciągnięcie nowych wniosków przystających do współczesnego zapotrzebowania obrazowania, powstał nowy hybrydowy kontekst. Ich tożsamy charakter przejawia się już na etapie kodowania nowych przedstawień ze znaków i wzajemnie przenikających się wartości plastycznych, każde z przedstawień wykracza poza znaną rzeczywistość. “Pragnienie poznania jest w istocie silna i dająca spełnienie ludzka potrzeba, ale to samo można powiedzieć o ciekawości, która może być zaspokojona jedynie wtedy, gdy przekroczone zostaną granice tego co jest już znane”[111].

Podjęte badania towarzyszące pracy artystycznej bazują na metodzie intuicyjnej. Prezentują formy plastyczne będące sumą analiz sposobów widzenia. Zebranie doświadczeń innych artystów oraz własne przeczucia przyczyniły się do powstania hybrydowego języka twórczego łączącego wartości malarstwa i fotografii. Źródło ich tematu wychodzi z ciała ludzkiego. Żywej, elastycznej tkanki, która podobnie jak opisywane media plastyczne reagują na zmiany zachodzące w społecznym i kulturowym zapotrzebowaniu. Uważna obserwacja połączona z pokawałkowaniem doświadczenia rzeczywistości, a w następstwie ich łączenie unaocznia finalny obraz malarski. “Dzieła ukazują się jako totalności, i to niewyczerpalne, żywe albo wieloznaczne, nie prezentują się jako ustalone stany rzeczy, ale jako wielkości zarazem aktywne i reaktywne”[112].

[111] G.Boehm, *Zwrot obrazowy, a zwrot ikoniczny. Dwa listy.* [w:] *Fotospołeczeństwo. Antologia tekstów z socjologii wizualnej*, red. M. Boguni-Borowskiej, P. Sztompki, Kraków: Wydawnictwo Znak 2012, s. 98.
[112] G. Boehm, *O obrazach i widzeniu. Antologia tekstów*, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas 2014, s. 72.

Bibliografia

Baronciani Rossano, Spojrzenie pornograficzne, [w]: Autoportret. Człowiek w sieci 2016, 1[52].

Barthes Roland, Światło obrazu. Uwagi o fotografii, Warszawa: Wydawnictwo Aletheia 2008.

Barthes Roland, Podstawy semiologii, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego 2009.

Bataille Georges - Erotyzm, Gdańsk: Wydawnictwo słowo/ obraz terytoria 2015.

Bazin Andre, Ontologia obrazu fotograficznego, [w:] Film i rzeczywistość, Wydawnictwa Artystyczne i filmowe.

Benjamin Walter, Dzieło sztuki w epoce mechanicznej reprodukcji, https://chomikuj.pl/karo-94karo/Ksi*c4*85*c5*bcki/Sztuka/W.+Benjamin+-+Dzie*c5*82o+sztuki+w+dobie+reprodukcji+technicznej,4876555827.pdf.

Berger John, Sposoby Widzenia, Warszawa: Fundacja Aletheia 2008.

Boehm Gottfried, O obrazach i widzeniu. Antologia tekstów, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS 2006.

Brach-Czaina Jolanta, Szczeliny istnienia, Warszawa: Wydawnictwo Dowody na Istnienie 2018.

Cassirer Ernst, Filozofia form symbolicznych, Kęty: Wydawnictwo Marek Derewiecki 2018.

Chmielecki Konrad, Czy istnieje semiologia obrazów? Myśl Rolanda Barthesa w refleksji nad kulturą wizualną, https://www.academia.edu/29180525/Czy_istnieje_semiotyka_obrazu_Myśl_Rolanda_Barthesa_w_refleksji_nad_kulturą_wizualną.

Corbin Alain, Courtine Jean-Jacques, Historia ciała. Tom 3, Gdańsk: Słowo/obraz terytoria 2014.

Dybel Paweł, Malowanie ciałem czyli filozofia malarstwa Merleau-Ponty'ego, Gdańsk: Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku 2012.

Encyklopedia gender. Płeć w kulturze, red. I. Misiak, M. Tytula, Warszawa: Wydawnictwo CZARNA OWCA 2014.

Flusser Vilem, Ku filozofii fotografii, Warszawa: Wydawnictwo Aletheia 2015.

Foster Hal, Powrót realnego. Awangarda u schyłku XX wieku, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS 2010.

Gliszczyński Krzysztof, Prawda w malarskie, Gdańsk: Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku 2010.

Hacking Juliet, Historia Fotografii, Warszawa: Wydawnictwo Arkady 2012.

Hamilton Richard [w:] Sztuka świata. Leksykon A-K. Tom 13, Warszawa: Wydawnictwo Arkady 1998.

Heidegger Martin, Źródło dzieła sztuki, Gdańsk: Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku 2020.

Hockney David & Gayford Martin, Historia Obrazów, Poznań: Dom Wydawniczy Rebis 2016.

Hockney David, Wiedza tajemna: sekrety technik malarskich Dawnych Mistrzów, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS 2006.

Jurgenson Nathan, Fotka. O zdjęciach i mediach społecznościowych, Kraków-Warszawa: Wydawnictwo Karakter 2021.

Krauss Rosalind E. , Oryginalność Awangardy i inne mity modernistyczne, Gdańsk: Słowo/ Obraz Terytoria 2011.

Kuspit Donald, Koniec Sztuki, Gdańsk: Muzeum Narodowe w Gdańsku 2004.

Kwiek Marek, Richarda Rorty'ego postmodernistyczny świat ironii, https://www.nck.pl/upload/archiwum_kw_files/artykuly/5._marek_kwiek_-_richarda_rortyego_postmodernistyczny_swiat_ironii.pdf.

Lichtenstein Roy [w:] Sztuka świata. Leksykon A-K. Tom 12, Warszawa: Wydawnictwo Arkady 2002.

Menninghaus W. – Wstręt. Teoria i historia., Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS 2009.

Muzeum Sztuki MS2, Pauline Boty i Pop Art, Łódź: Estate of Pauline Boty 2014.

Nietzsche Friedrich, Narodziny Tragedii czyli Hellenizm i Pesymizm, Kraków: Vis-a-Vis Etiuda, 2019.

Nycz Ryszard, Lekcja Adorna: tekst jako sposób poznania albo o kulturze jako palimpseście. Teksty drugie, https://rcin.org.pl/Content/47521/PDF/WA248_64729_P-I-2524_nycz_o.pdfInstytut.

Salwa Mateusz, Iluzja w malarstwie. Próba filozoficznej interpretacji, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS 2010.

Smolińska Marta, Haptyczność poszerzona: zmysł dotyku w sztuce polskiej drugiej połowy XX i początku XXI wieku, https://magazynszum.pl/haptycznosc-poszerzona-zmysl-dotyku-w-sztuce-polskiej-drugiej-polowy-xx-i-poczatku-xxi-wieku.

Bibliografia

Sontag Susan, O Fotografii, Kraków: Wydawnictwo Karakter 2009.

Szkarłat Hanna, Galerie i muzea w stolicy Austrii protestują przeciwko cenzurze artystycznej w Internecie, https://poptown.eu/onlyfans-dla-sztuk.

Sztompka Piotr, Boguni-Borowska Małgorzata, Fotospołeczeństwo. Antologia tekstów z socjologii wizualnej.

Palęcka Alina, Teoria aktora-sieci jako ontologia dla socjologii wizualnej, https://bazhum.muzhp.pl/media/files/Przeglad_Socjologii_Jakosciowej/Przeglad_Socjologii_Jakosciowej-r2014-t10-n4/Przeglad_Socjologii_Jakosciowej-r2014-t10-n4-s6-17/Przeglad_Socjologii_Jakosciowej-r2014-t10-n4-s6-17.pdf/.

Porębski Mieczysław, Kubizm, Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe 1986.

Przemysław. Wiatr, Magia zaprogramowana, czyli Vilém Flusser o fotografii, https://www.academia.edu/44972435/Magia_zaprogramowana_czyli_Vil%C3%A9m_Flusser_o_fotografii.

Przyżycka Agata, Rozważania o wstręcie, Gdańsk 2016.

Wiesing Lambert, Widzialność obrazu. Historia i perspektywy estetyki formalnej, Warszawa: Oficyna Naukowa 2008.

Indeks Ilustracji

Przyżycka Agata Wrażliwość Widzenia fotografia cyfrowa 2016 5

Man Ray Kiki de Montparnasse in ‚Ballet mécanique' fotografia analogowa 1924 12

Przyżycka Agata Wrażliwość Widzenia 2 fotografia cyfrowa 2017 14

Andy Warhol Marilyn Diptych sitodruk 1962 16

David Hockney A Bigger Splash akryl na płótnie 1967 21

Pauline Boty Bum olej na płótnie 1966 29

Pauline Boty Celia Birtwell and some of her heroes olej na płótnie 1963 29

Przyżycka Agata E olej na płótnie 2016 31

Natalia LL Sztuka Konsumpcyjna fotografia analogowa 1972 33

Alina Szapocznikow Deser III poliester barwny, porcelanowa waza 1971 35

Pablo Picasso Women at their toilette kolaż, gwasz 1938 36

Agata Przyżycka Mass Ornament kolaż 2021 37

Cindy Sherman Untitled Film Still #56 fotografia analogowa 1980 40

Semiologiczna tożsamość kodu w obrazie malarskim i fotograficznym

W pracy badawczej podjęte zostały kroki wykazujące wspólną płaszczyznę dla fotografii i malarstwa, na poziomie rozumienia ich jako bytów o naturze semiotycznej.

Stworzono język dla działań malarskich przy użyciu fotografii; pozbawiony hierarchii i obdarzony nowym kontekstem. Badania obejmują zależności znaczącego ze znaczonym w przedstawieniach fotograficznych i malarskich, by docelowo wykazać ich zbieżną tożsamość. Wykazany został pozór tożsamości signifiant ze signifié w fotografii, w obrębie przedstawienia. Proces twórczy ma ukazać jak ta sama materia i wrażliwość artystki kształtuje odmienne jakości w zależności od wykorzystywanego medium.

Ważnym elementem rozważań są również odwołania do semiologii, historii sztuki, filozofii oraz własnych realizacji plastycznych.

Podstawową hipotezą prezentowaną jest ta, mówiąca, że oba dyskursy oddziaływają w bliźniaczy sposób. Wykazane wnioski dopełniają współczesny słownik finalny rozważań o sztuce jako hybrydzie mediów. Efektem końcowym pracy jest cykl obrazów olejnych.

The semiological identity of the code in the painting and photographic image

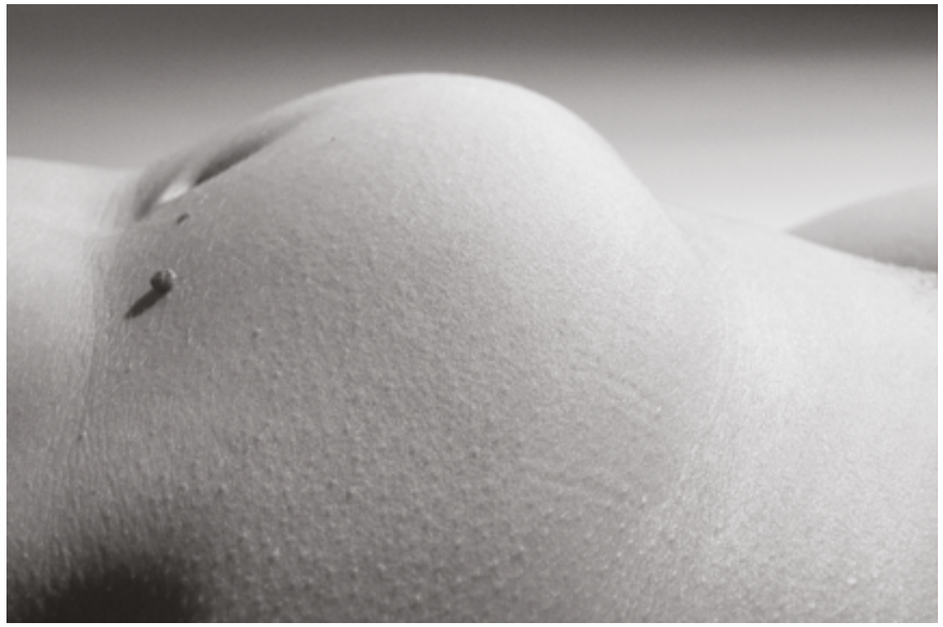
In my research peper, I showed common ground for photography and painting, on the level of understanding them as entities of a semiotic nature.

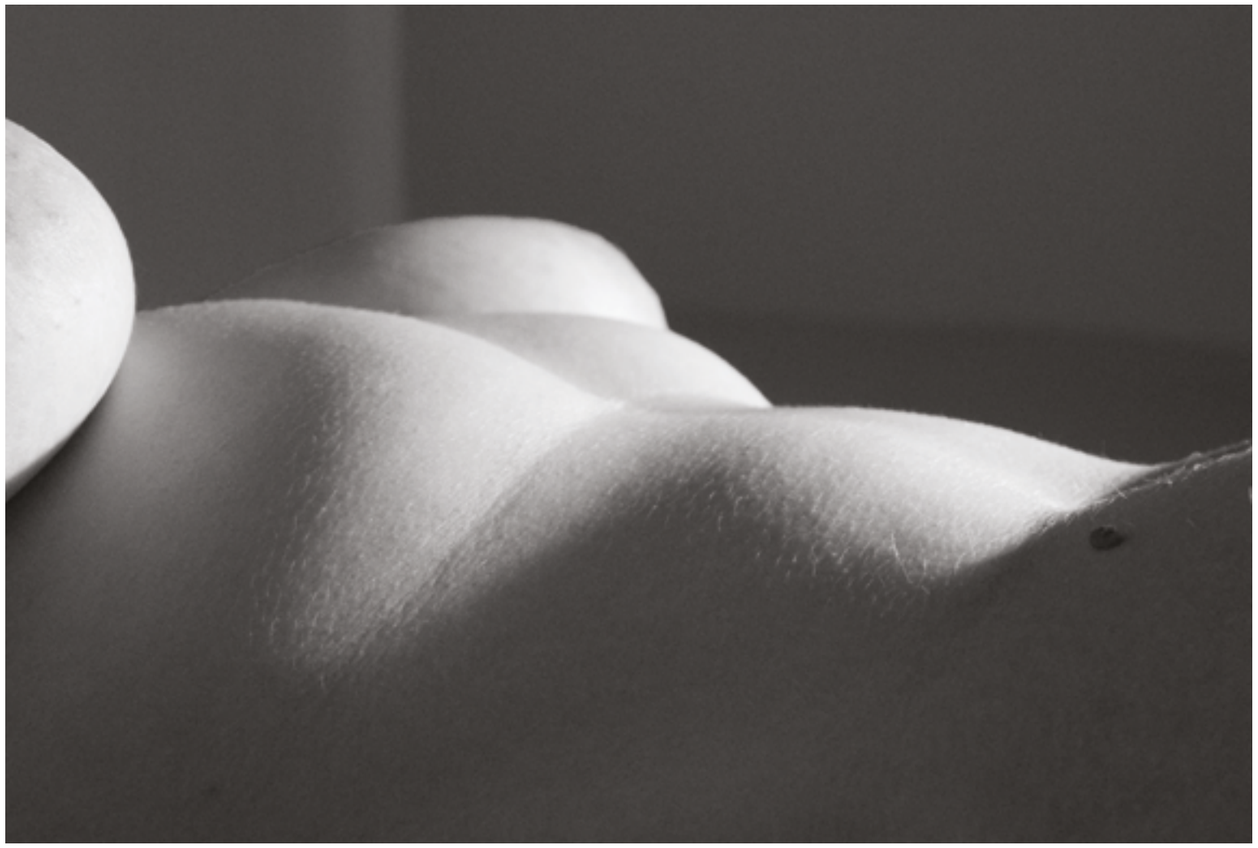
I created a language for painting activities using photography; devoid of hierarchy and endowed with a new context. The research covers the relationship between the signifier and the signified in photographic and painting representations which showed their coincident identity.
Presented semblance of signifier identity with signified in photography, within shows. The creative process showed the same matter and plastic sensitivity shapes different qualities depending on the medium used.

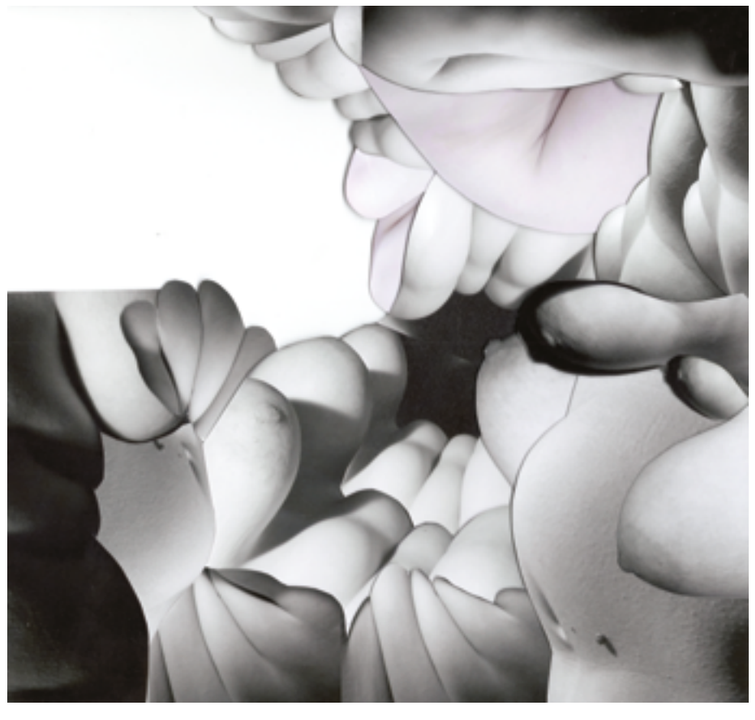
An important element of my considerations are also references to semiology and art history, philosophy and my own artistic realizations.

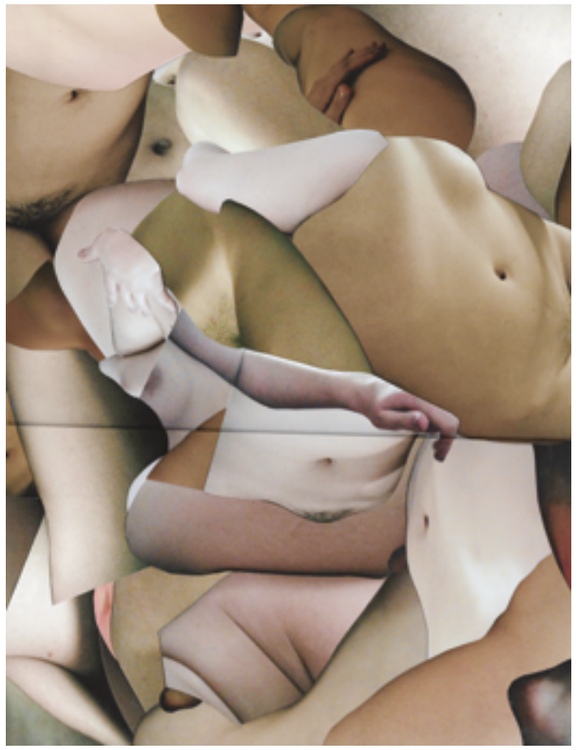
The major hypothesis presented is that both discourses interact in an equal way. The presented conclusions complete the modern final vocabularies of considerations about art as a media hybrid. The final result of the work is a series of oil paintings.

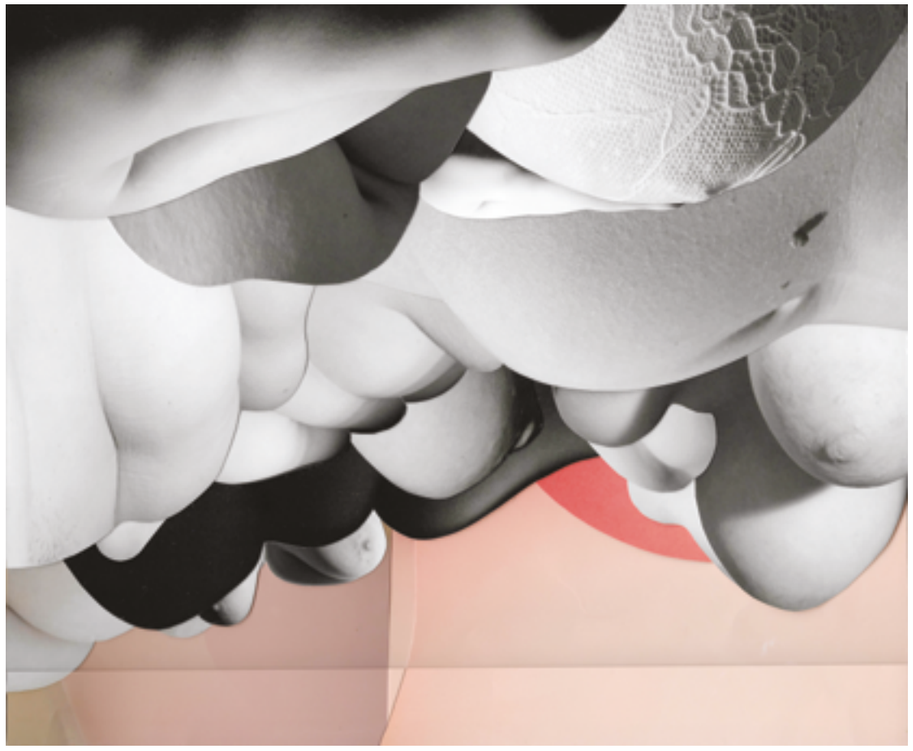
Praktyczna część rozprawy











fotografia cyfrowa 2016	50
fotografia cyfrowa 2016	51
fotografia cyfrowa 2016	52
fotografia cyfrowa 2016	53
fotografia cyfrowa 2016	54
fotografia cyfrowa 2018	55
fotografia cyfrowa 2018	56
fotografia cyfrowa 2016	57
kolaż 17,5 x 42 cm 2018	58 / 59
olej na płótnie 160 x 340 cm 2019	60 / 61
olej na płótnie 150 x 100 cm 2019	62
kolaż 16 x 10,5 cm 2018	63
olej na płótnie 150 x 150 cm 2020	64 / 65
kolaż 26,5 x 23,5 cm 2019	66
kolaż 17 x 16 cm 2019	67
olej na płótnie 150 x 140 cm 2020	68 / 69
kolaż 38 x 28 cm 2018	70
olej na płótnie 150 x 120 cm 2021	71
kolaż 22,5 x 13,5 cm 2018	72
olej na płótnie 150 x 90 cm 2021	73
kolaż 26 x 24 cm 2020	74
olej na płótnie 150 x 120 cm 2021	75
olej na płótnie 150 x 150 cm 2021	76 / 77
kolaż 23 x 28 cm 2018	78