



mgr Kamila Czosnyk

**Story about Skin**

**Przyszłość widziana z perspektywy dnia wczorajszego**

**Intermedialność jako sztuka pomiędzy przestrzeniami, w kontekście transhumacyjnych  
obszarów kreacji artystycznych**

Opis rozprawy doktorskiej

Promotor

Prof. dr hab. Wojciech Zamiara

Promotor pomocniczy

Prof. dr hab. Tomasz Szkudlarek

Gdańsk 2023



## Spis treści

Spis treści.....	3
1. Wstęp.....	5
2. Struktura pracy.....	7
3. Metoda.....	15
4. Transhumacja.....	18
4.1 Materia, pytania o tożsamość – genesis.....	18
4.2 Tożsamość spada ze schodów – Last Dance i Gwarna 10.....	19
Last Dance – performance art, Kraków (2021, Chewra Tehilim) FestivALT.....	19
Gwarna 10, Wrocław – obserwacja we współpracy z Fundacją Urban Memory.....	21
4.3 Czym transhumacyjność nie jest?.....	22
Szibbolet – stan separacji.....	22
4.4 Ponowne zjednoczenie – transhumacja.....	24
Punkty antropologiczne:.....	26
4.5 Transhumacja – koncepcja i termin.....	28
4.6 Dzieło transhumacyjne – definicja.....	30
5. Jaskinia i wątki transhumacyjne ziemi.....	34
5.1 Badania terenowe Sanden Cave, północna Norwegia.....	34
Wnioski z Sanden Cave.....	41
Transhumacyjność jaskini.....	41
Święta geologia.....	43
Pamięć ziemi – transhumacja.....	45
Koło życia – druga podróż do Norwegii.....	46
Zagadnienie materii.....	46
Monolitten.....	48
Rys. 23 Gustav Vigeland, Monolitten, Vigelandsparken w Oslo, fot. autorki.....	50
6. Wulkanizm.....	50
6.1 Oddech Ziemi, Islandia 2022.....	50
Eldfell, Heimaey, Vestmannaeyjar.....	51
Fagradalsfjall.....	53
6.2 Wulkaniczne działanie transhumacyjne – związki ludzi z wulkanem.....	57

7. Fotografia w kontekście transhumacji .....	61
7.1 Czym jest światło? Zagadnienia dotyczące światła w kontekście transhumacyjnym....	61
7.2 Transhumacyjność światła – DNA fotografii .....	65
Fotografia – medium transhumacyjne pamięci .....	69
Fotografia w fotostenogramie – zapis z miejsca zdarzenia, kontekst transhumacyjny ....	72
Od fotografii do fotostenogramu .....	73
Fotostenogram – definicja .....	74
7.3 Podsumowanie – transhumacja fotografii, wnioski .....	75
8. Język jako nośnik transhumacyjności .....	79
8.1 Język – transhumacyjna skóra, konsekwencja światła .....	79
8.2 Pismo jako nośnik transhumacyjny pamięci .....	81
8.3 Pamięć i pismo jako emanacja transhumacji.....	82
Obrazy pisane .....	82
Kontestacje symulacji – 2021 CAT Ustka, Bałtycka Galeria Sztuki Współczesnej w Słupsku .....	86
Translacja transhumacji czyli obraz .....	88
Obrazy liczone – obrazy pisane – transhumacyjność znaku .....	89
Transhumacja – przestrzeń obrazu .....	95
9. Story about skin .....	99
Od pisma do struktury skóry .....	99
Story about skin – wnioski .....	100
10. Bibliografia .....	103
11. Spis ilustracji .....	111

# 1. Wstęp

Niniejsza praca doktorska składa się z pracy opisowej oraz końcowego dzieła, które stanowią integralną całość oraz podsumowanie moich ostatnich lat pracy artystycznej. Jest ona również zapisem mojej drogi w kontekście czasu i przestrzeni.

Część pisemna stanowi kompilację badanych przeze mnie zagadnień. Jest analizą pojęć, zbiorem doświadczeń, próbą zdefiniowania rzeczy jeszcze niezdefiniowanych; opisem pozajęzykowych doświadczeń artystycznych, które umieszczam w szerszym kontekście kulturowym. Jest również określeniem postaw twórczych artystów działających w podobnym obszarze oraz zbiorem tradycyjnych źródeł wiedzy.

Praca pisemna podzielona jest na dziewięć części. Pierwsze dwie opisują metodę i strukturę pracy. Struktura pracy ma charakter rizomatyczny – zaczerpnięty z teorii Deleuze'a i Guattariego – łączy w sobie mnogość krętych ścieżek i „odrostów”. Jest nieliniową i nieciągłą strukturą narracji. Szczegółowo opisuję ją w rozdziale drugim – będzie to istotna cecha mojej pracy pojawiająca się również w finalnym dziele.

W rozdziale trzecim opisuję zastosowaną przeze mnie metodę – *bricolage*. Kolejne cztery rozdziały są główną osią moich rozważań i dotyczą zagadnienia transhumacji<sup>1</sup> oraz jej wyrazów. W rozdziałach tych odnoszę się do zagadnienia jaskiń, wulkanizmu, fotografii oraz pisma – jako materialnego nośnika języka. Ostatni rozdział jest analizą zebranych przeze mnie danych i opisem koncepcji finalnego dzieła. Każdy z podrozdziałów wymagał ode mnie odmiennego spojrzenia; innego sposobu zbierania danych oraz odmiennej literatury – co wpłynęło na ich zróżnicowanie i charakter.

W części artystycznej przedstawiam serię dzieł w formie wystawy. Stworzone przeze mnie prace oraz sposób ich prezentacji wspólnie tworzą integralną całość. W skład tej całości wchodzi media: fotostenogramy<sup>2</sup>, malarstwo, obiekt oraz instalacja artystyczna.

Pełną dokumentację fotograficzną części artystycznej umieściłam w dokumencie zatytułowanym *Story about skin – Przyszłość widziana z perspektywy dnia wczorajszego. Intermedialność jako sztuka pomiędzy przestrzeniami, w kontekście transhumacyjnych obszarów kreacji artystycznych. Rozprawa doktorska – dokumentacja prac.*

---

<sup>1</sup> Pojęcie transhumancji - szczegółowo opisuję w rozdziale 4.6, strona 30.

<sup>2</sup> Pojęcie fotostenogramu - szczegółowo opisuję na stronie 74.

Przedmiotem moich rozważań jest transhumacyjność, w kontekście czasu i przestrzeni, której fizyczność może przybierać różne formy wyrazu, w tym przypadku artystycznego. Transhumacyjność dzieła rozumiem jako przepływ pomiędzy tym, co ludzkie, a tym co nieludzkie, często też nieorganiczne. Tytułowa skóra staje się łącznikiem pomiędzy różnymi formami tej samej materii. Szerzej rozwijam to zagadnienie w rozdziale poświęconym transhumacyjności. Moje badania skupiają się na uchwyceniu wątków transhumacyjnych, próbie ich zdefiniowania i zobrazowania poprzez sztukę. Obszar moich zainteresowań stanowi istotną lukę w badaniach artystycznych. Kompilacją tych prac jest wielowątkowa opowieść o bycie i narodzinach człowieka, tworząca niepowtarzalny krajobraz antropologiczny.

Sztuki używam jako medium archeologicznego<sup>3</sup>, podejmując próbę ustalenia zależności pomiędzy tym, co przyszłe, a tym, co przeszłe – stawiam pomiędzy nimi znak równości. Zarówno przyszłość, jak i przeszłość rozumiem jako zbiór mitów i wyobrażeń, które obraz zaciemniają. W celu jego „oświetlenia” udaję się w podróż do początku bądź do nieuchronnego końca. Skóra staje się tu protagonistą i narratorem – za pomocą fotografii uobecnia się w czasie i przestrzeni. Wiedzie nas, ludzi, od początku do końca ludzkiego istnienia.

Swoją rolę sytuuję w obszarze sztuki. W dalszej części pracy posiłkuję się jednak obszarami nauki: geologią, fizyką, chemią oraz antropologią, co czyni moją pracę interdyscyplinarną. Należy jednak pamiętać, iż jej celem nie jest poszerzenie badań z zakresu geologii, religioznawstwa czy fizyki. Jestem przekonana, iż rolą każdego z artystów, badaczy, naukowców, jest poszerzanie obszarów, jakie dziś nazywamy nauką i sztuką w sposób właściwy dla ich dyscypliny. Inny obszar będzie dotyczył fizyka czy matematyka, a inny artysty czy humanisty<sup>4</sup>.

Celem mojej pracy jest wprowadzenie nowego dyskursu nad zagadnieniem sztuki w kontekście przejawów transhumacyjności, a także zbadanie tego zagadnienia, w szerszym

---

<sup>3</sup> Cultur, Jerzy Lewczyński: *Archeologia fotografii*, [online]: <https://culture.pl/pl/wydarzenie/jerzy-lewczynski-archeologia-fotografii> [accessed: 16.04.2023].

<sup>4</sup> Rozporządzeniem Ministra Nauki Szkolnictwa Wyższego z dnia 20 września 2018 r. w sprawie dziedzin nauki i dyscyplin naukowych oraz dyscyplin artystycznych, Dziennik Ustaw Rzeczypospolitej Polskiej, poz. 1818, oraz załącznik do rozporządzenia: Klasyfikacja Dziedzin Nauki i Dyscyplin Naukowych oraz Dyscyplin Artystycznych, Lp. 8.

kontekście z uwzględnieniem najnowszych odkryć z dziedzin geologii, paleontologii, fizyki oraz chemii czy archeologii.

Moim pragnieniem było utworzenie tego nowego zbioru sztuki transhumacyjnej w kontekście moich prac oraz wybranych przeze mnie artystów. Wszystkie podejmowane przeze mnie działania miały na celu badanie przejawów transhumacyjności ze szczególnym uwzględnieniem sztuki.

W mojej opinii ważne jest poszerzenie kontekstu prac znanych już artystów oraz tworzenie nowych ścieżek szeroko pojętej humanistyki w tym wymiarze sztuki wizualnej, której przedmiotem jest niniejsza praca. Moje rozważania osadzone są w szerokim kontekście badań terenowych oraz analizie prac wybranych przeze mnie artystów, którzy wnoszą najistotniejszy wpływ w powstanie mojej pracy artystycznej dotyczącej przejawów transhumacyjności w sztuce.

#### PYTANIA BADAWCZE:

Czym transhumacyjność nie jest?

Czym jest transhumacyjność?

Jakie cechy posiada sztuka transhumacyjna?

Jak definiować transhumacyjność sztuki?

Jakie są przejawy transhumacyjności w sztuce?

Jakie dzieła noszą znamiona sztuki transhumacyjnej?

## 2. Struktura pracy

Fundamentalną cechą mojej pracy jest niehierarchiczna struktura opisana przez Deleuze'a i Guattariego metaforą kłącza (*rhizome*) użytą po raz pierwszy w 1974 roku przez autorów do opisanie literatury Franza Kafki w „W stronę literatury mniejszej”<sup>5</sup>.

---

<sup>5</sup> Gilles Deleuze and Felix Guattari, *Kafka – Toward a Minor Literature*, Translation by Dana Polan Foreword by Réda Bensmaï'a, *Theory and History of Literature*, Volume 30, University of Minnesota Press Minneapolis London, Seventh printing 2003, s. IX

Niniejsza praca należy do rizomatycznego zbioru – jest to otwarty system dyskursu i sztuki zaproponowany przez Deleuze'a i Guattariego.

Zbiór rizomatyczny autorzy obrazują w następujący sposób:

*Wejdźmy zatem przez dowolny punkt, żaden nie jest ważniejszy od innego i żadne wejście nie jest bardziej uprzywilejowane, nawet jeśli wydaje się impasem, ciasnym przejściem, syfonem. Będziemy jedynie próbować odkryć, z jakimi innymi punktami łączy się nasza trasa, przez jakie skrzyżowania i galerie przechodzi się, by połączyć dwa punkty, jaka jest mapa kłacza i jak się ona zmienia, gdy wchodzimy przez inny punkt<sup>6</sup>.*

*Kłacze* nie ma określonego początku i końca – podobnie jak sztuka, kultura oraz inne opisywane przeze mnie problemy artystyczno-badawcze. *Kłacze* jest splotem dopływów bez określonego pochodzenia i genezy.

Struktura ta pojawia się u Derridy, Deleuze'a i Guattariego czy Julio Cortáзара (Gra w Klasy).

*Kłacze* przejawia się zarówno w części opisowej mojej pracy, jak i w samym dziele. Jest to struktura odzwierciedlająca w najdoskonalszy sposób zawłość kłacza genealogicznego człowieka, budowy sieci neuronowych<sup>7</sup> oraz połączeń i interakcji, jakie zachodzą w obszarze: artysta – sztuka – poszukiwania i badania artystyczne.

W celach analitycznych najpierw przedstawię uproszczone schematy obserwowanych przeze mnie relacji między głównymi elementami badanego przeze mnie pola (transhumacja, światło, nośnik informacji, fotografia, jaskinia, skała, powstanie życia, wulkanizm, język i pismo) i pozostałymi jego elementami. Efekt rizomatyczny – odzwierciedlający całą strukturę moich zrealizowanych poszukiwań – uzyskujemy w momencie nałożenia wszystkich perspektyw (Rys. 10). Na rysunkach 1–9 prezentowane są zaobserwowane przeze mnie związki transhumancyjne, które czasem zachodzą jednokierunkowo, a czasem dwukierunkowo. Odległość oraz długość połączeń różnicuję na potrzeby wizualizacji, jednak nie wartościuję ich. Wszystkie połączenia są równoważne.

Na rysunkach: 4, 7, 8, 9 możemy zaobserwować, iż niektóre elementy pozostawione są bez istniejącego połączenia transhumancyjnego – jest to wynikiem braku bezpośredniej

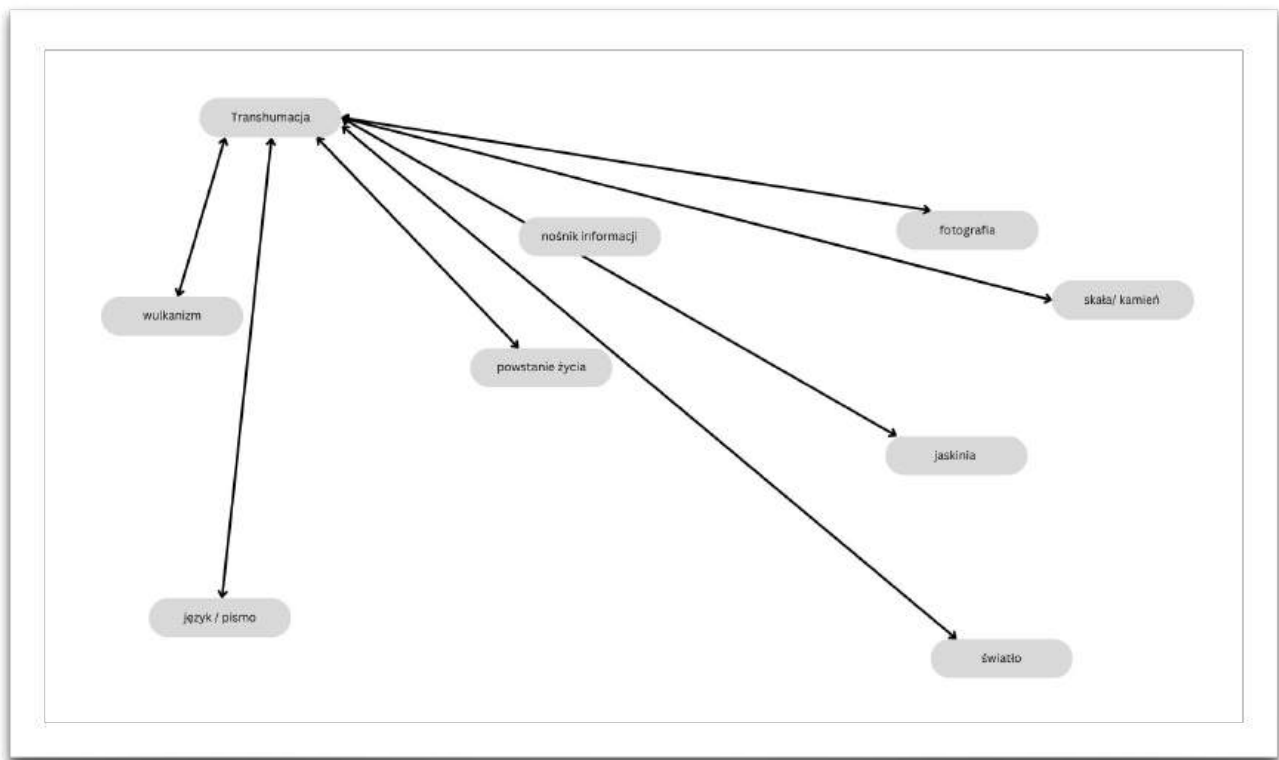
---

<sup>6</sup> Gilles Deleuze and Felix Guattari, op. cit., s. 3.

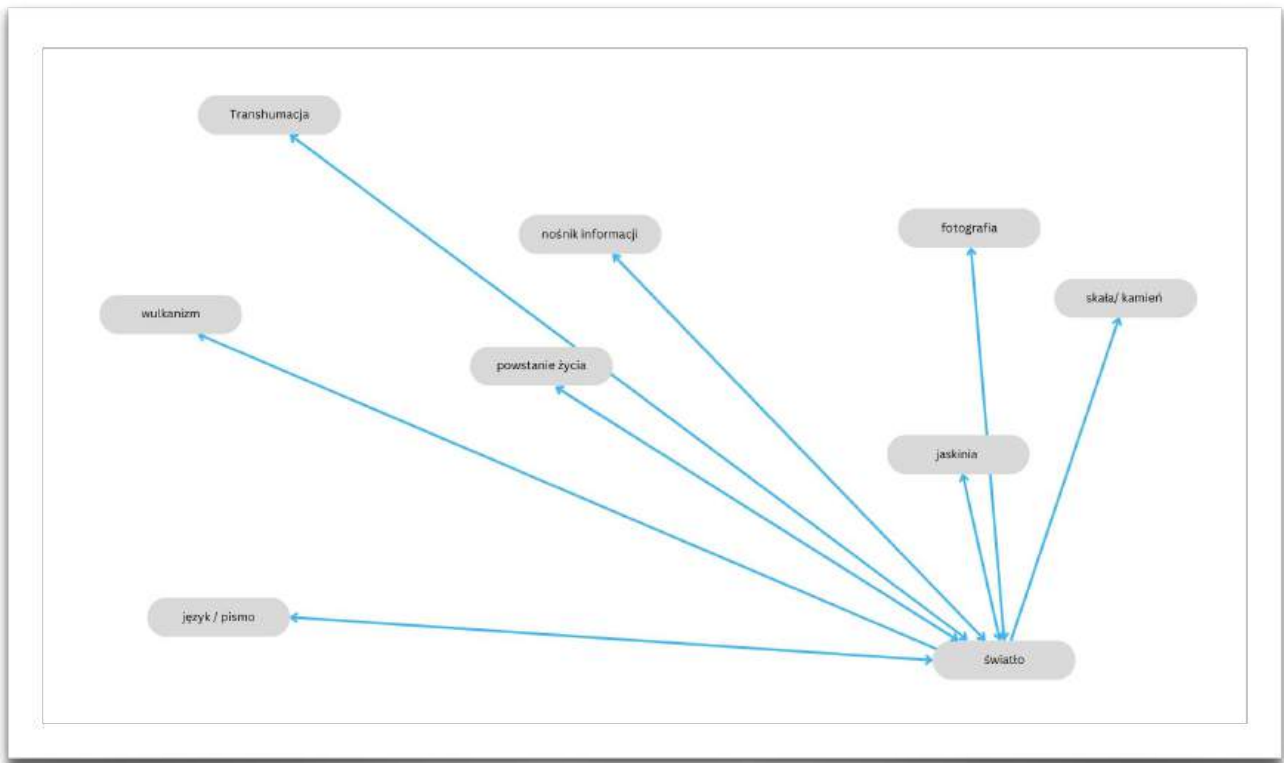
<sup>7</sup> Jimmy W. Key, *Sieci neuronowe w sterowaniu procesami technologicznymi*, [online:] <https://controlengineering.pl/sieci-neuronowe-w-sterowaniu-procesami-technologicznymi/> [accessed: 1.06.2023].



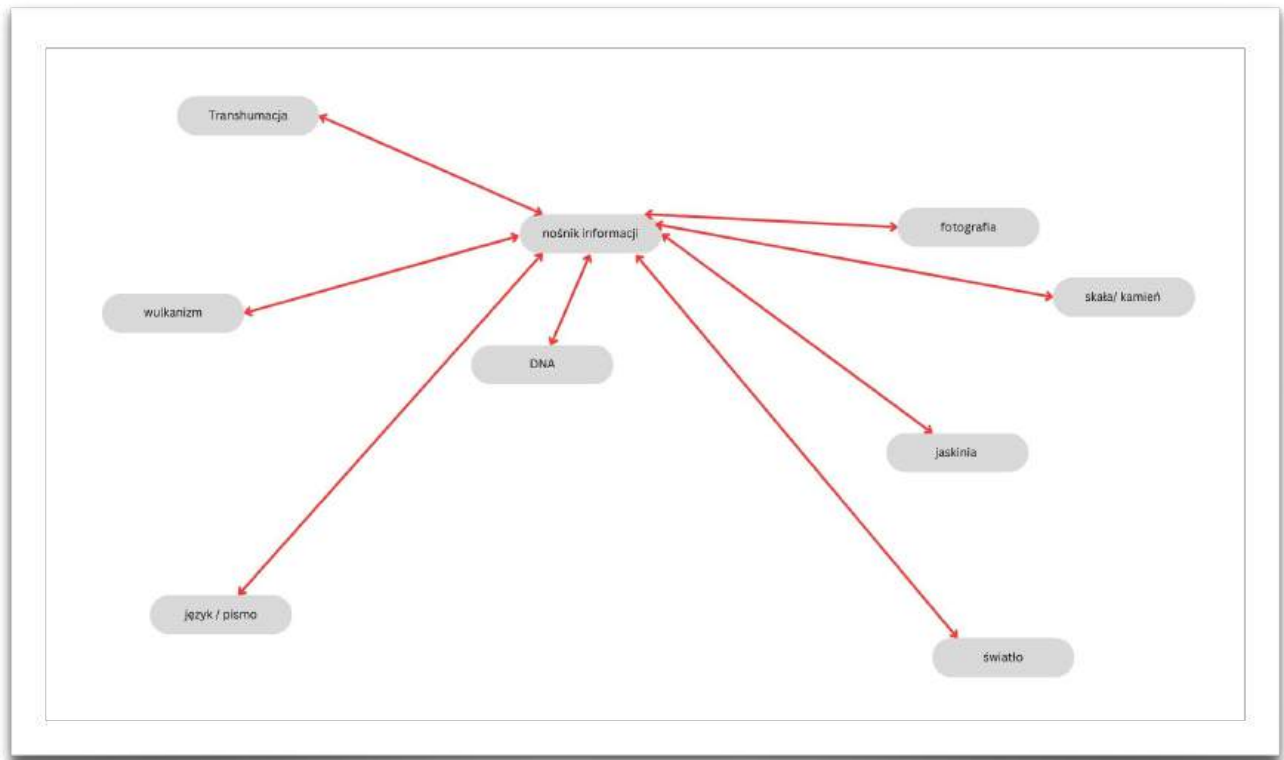
interakcji z danym elementem. Jednakże w wyniku połączeń rizomatycznych elementy te finalnie odnajduje połączenia pośrednie, nie zaś bezpośrednie. Finalna (Rys. 10) rizomatyczna struktura, pozornie chaotyczna, odzwierciedla linie zależności transhumacyjnych.



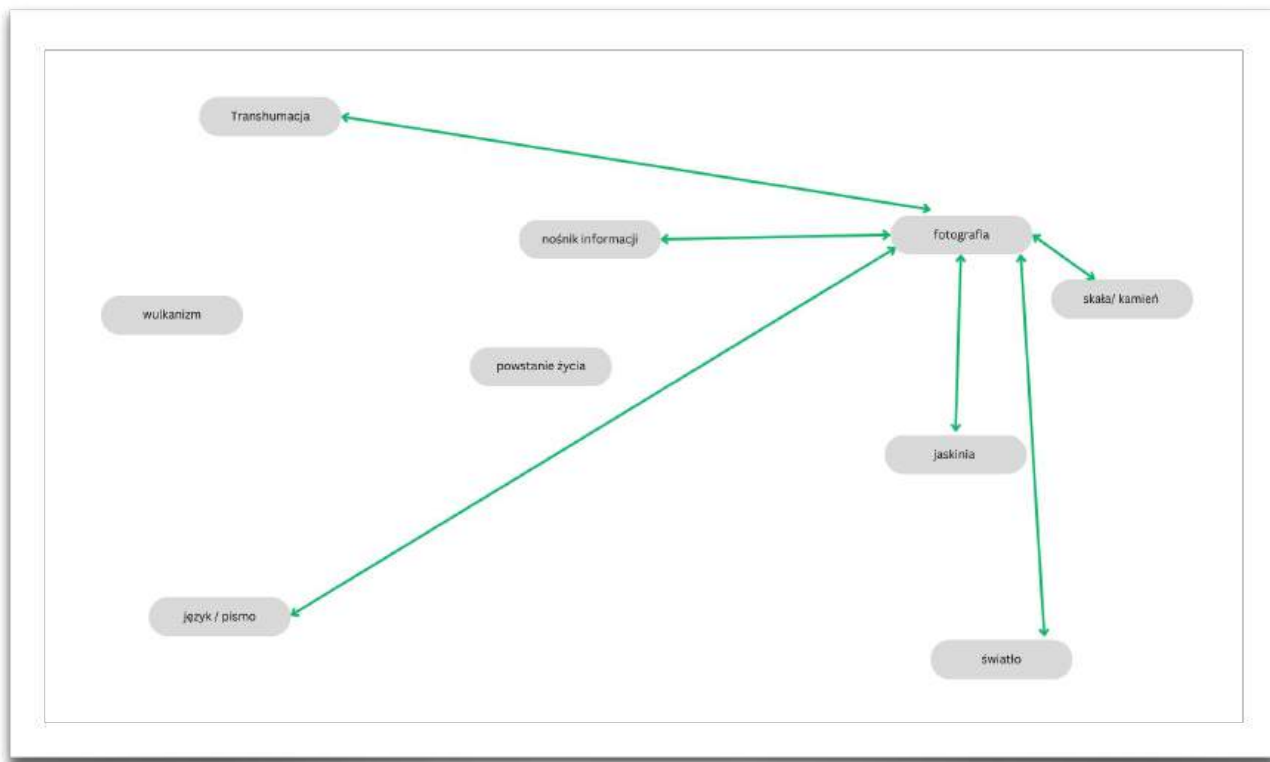
Rys. 1 Uproszczony rysunek obrazujący połączenia transhumacyjne, które zachodzą w badanych przeze mnie obszarach.



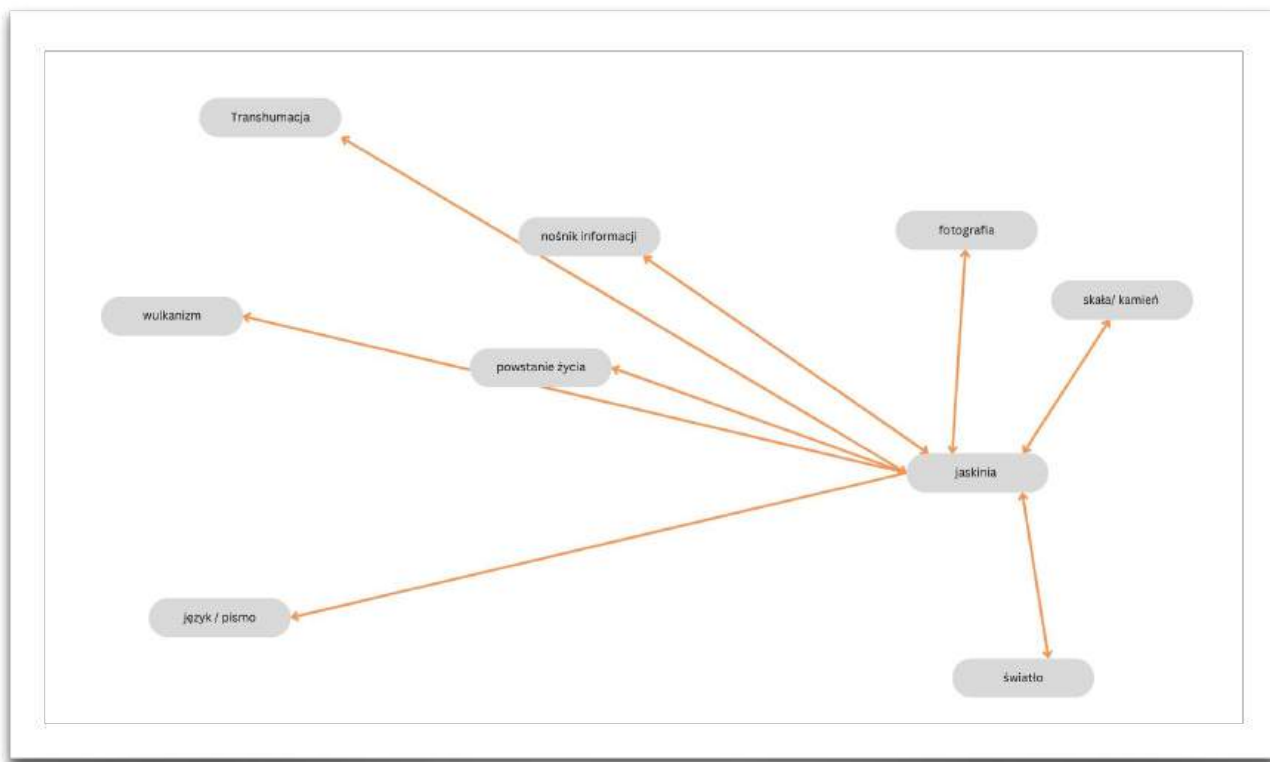
Rys. 2 Uproszczony rysunek obrazujący połączenia ze światłem, które zachodzą w badanych przeze mnie obszarach



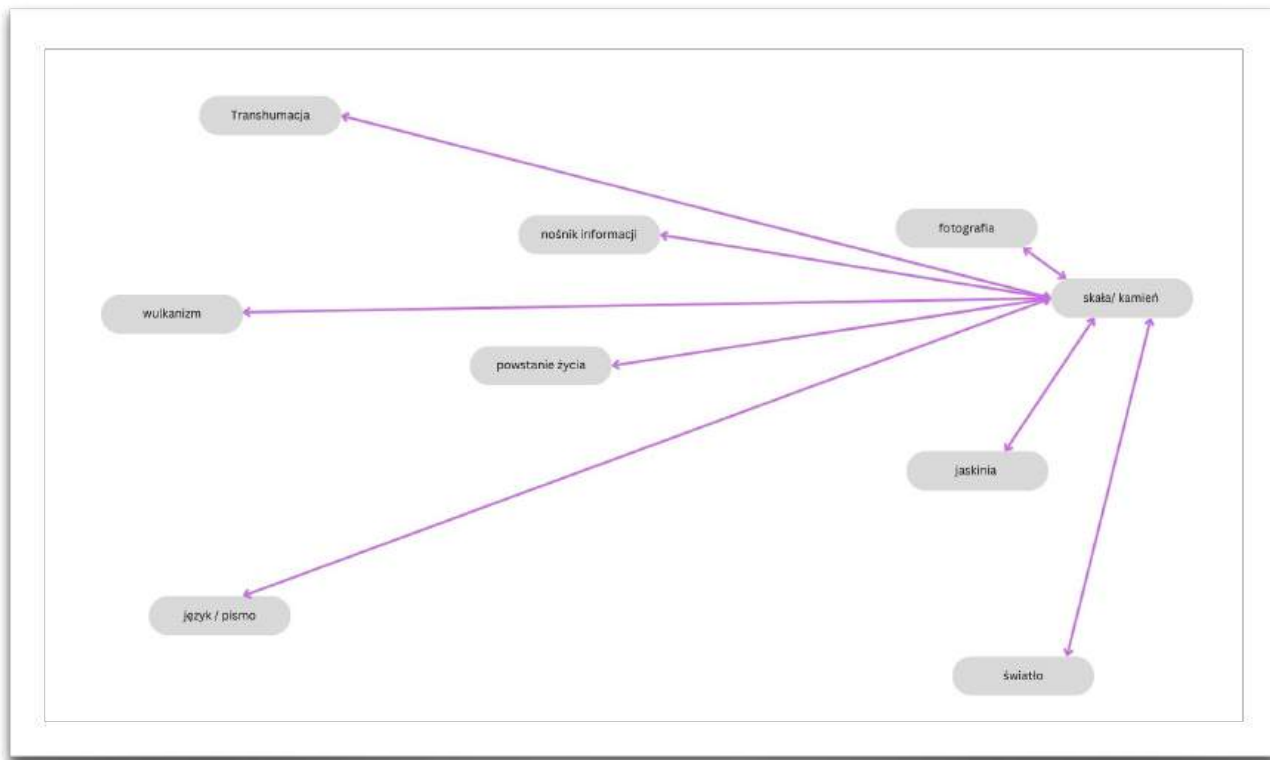
Rys. 3 Uproszczony rysunek obrazujący połączenia, z nośnikami informacji, które zachodzą w badanych przeze mnie obszarach



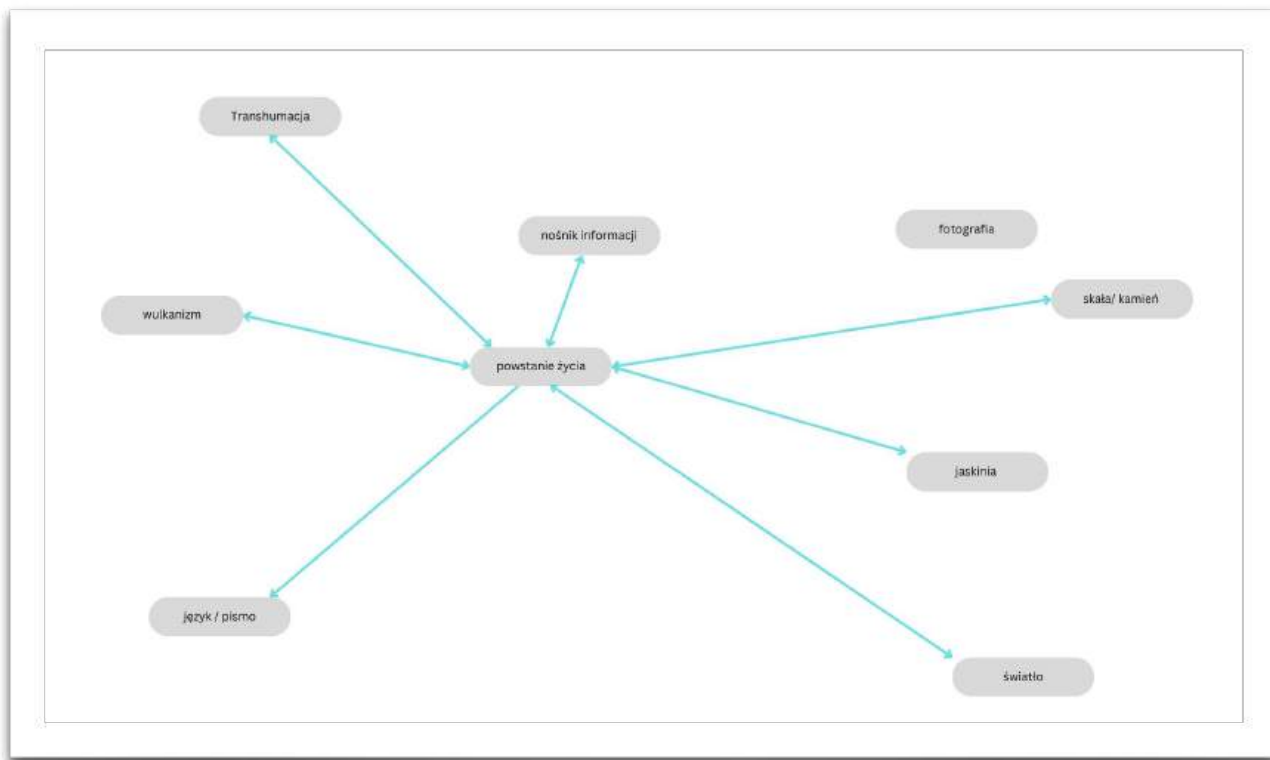
Rys. 4 Uproszczony rysunek obrazujący połączenia z fotografią, które zachodzą w badanych przeze mnie obszarach.



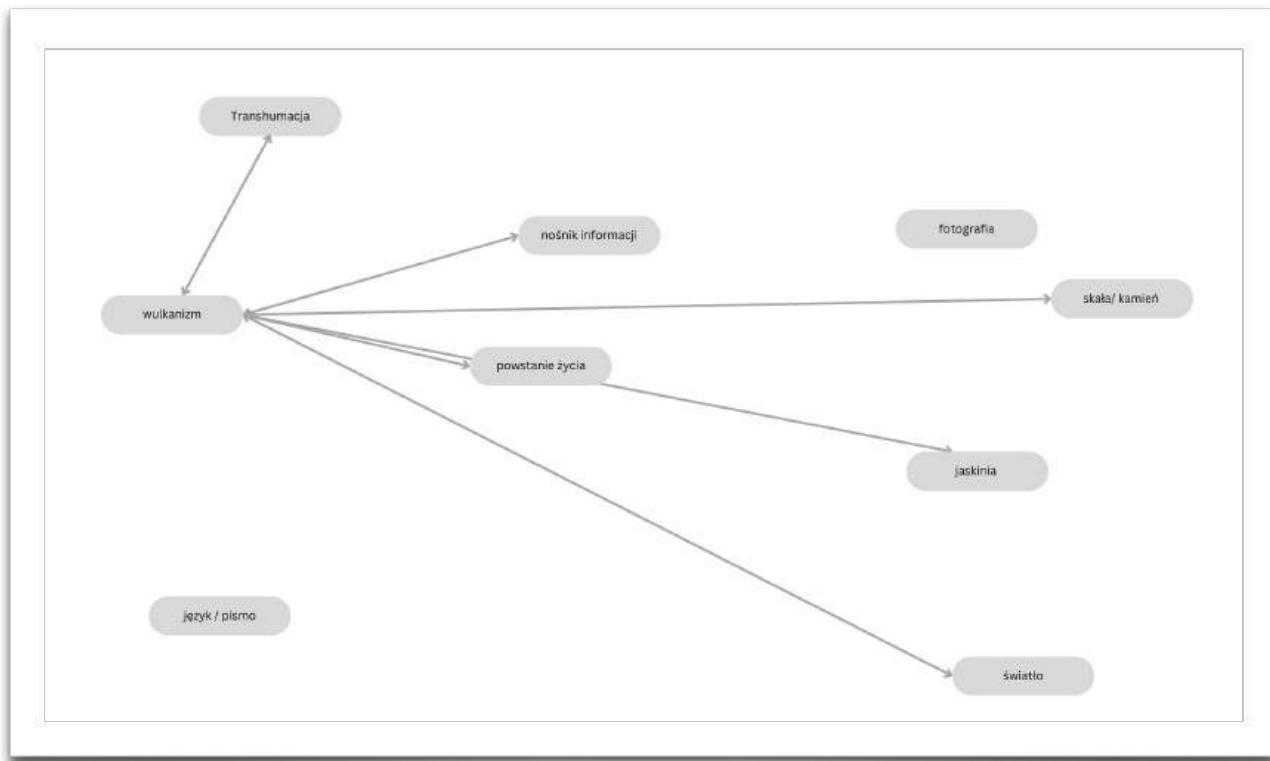
Rys. 5 Uproszczony rysunek obrazujący połączenia z jaskinią i jej metaforą, które zachodzą w badanych przeze mnie obszarach.



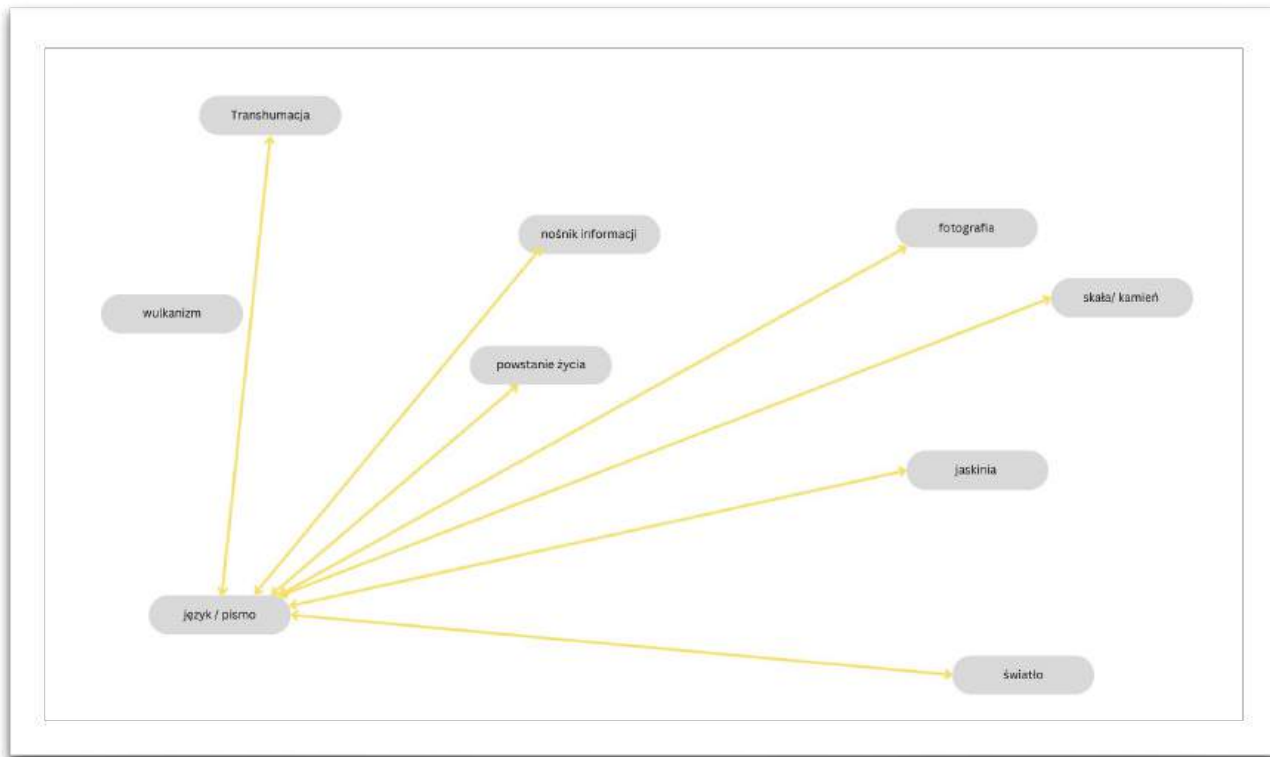
Rys. 6 Uproszczony rysunek obrazujący połączenia ze skałami, które zachodzą w badanych przeze mnie obszarach



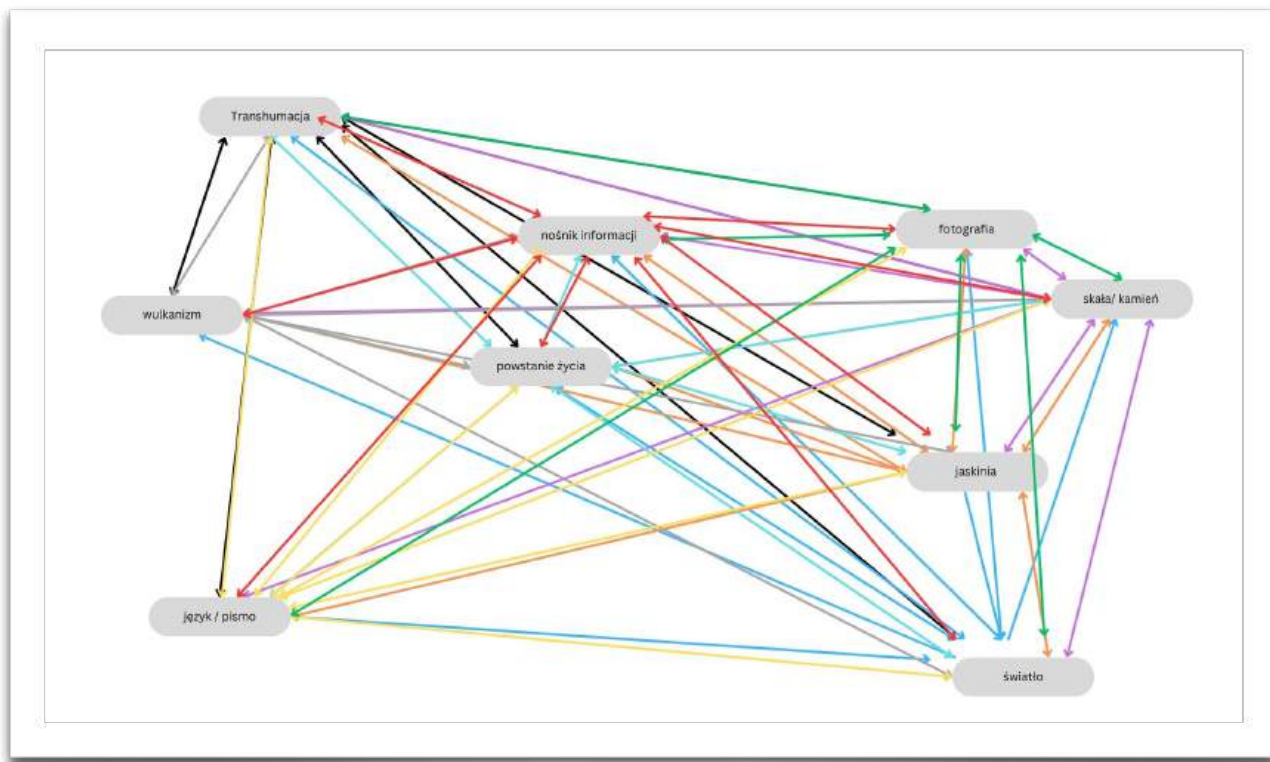
7 Uproszczony rysunek obrazujący połączenia z początkami życia, które zachodzą w badanych przeze mnie obszarach



Rys. 8 Uproszczony rysunek obrazujący połączenia z wulkanizmem, które zachodzą w badanych przeze mnie obszarach.



Rys. 9 Uproszczony rysunek obrazujący połączenia z językiem i pismem, które zachodzą w badanych przeze mnie obszarach.



Rys. 10 Zbiór rizoamatyczny (wg Deleuze'a i Guattariego) odzwierciedlający wszystkie współwystępujące połączenia w badanych przeze mnie obszarach.

Kolejnym istotnym budulcem mojej pracy jest doświadczenie, rozumiane jako doświadczanie. Nie sposób pojąć w pełni zagadnień dotyczących transhumacyjności, wulkanizmu, antropologii, studiując jedynie książki i opracowania naukowe. Czymś zupełnie innym jest zmierzenie się z siłami natury, doznanie izolacji we wnętrzu jaskini. Badanie to wykracza poza możliwości kognitywne umysłu ludzkiego, domaga się haptyczności – udziału innych zmysłów. Doświadczanie zawarte w mojej pracy łączy w sobie: cielesność, zmysłowość, umiejętności poznawcze, ale również te elementy, które nie dają się uchwycić językiem rzeczy nazwanych. Staram się je więc zobrazować pracą artystyczną w możliwie najbardziej zbliżony i wyczerpujący sposób.

### 3. Metoda

Sztuka wizualna to zachłanna dziedzina, która na swój użytek wchłania wszystkie inne dziedziny niczym krwiożercza korporacja. Zawłaszczyła fotografię, biologię (Bio Art), kinematografię – Videoart, nauki ścisłe – Art and science.

Specyfika sztuki nakłada na artystę-badacza odmienne wymogi i ograniczenia niż fizyka czy matematyka, a nawet architektura. W innym stopniu dopuszcza wystawianie wyników badań na działanie sił twórczych – w mniejszym stopniu mierzalnych. Intuicja jest istotną składową wszystkich dziedzin naukowych<sup>8</sup>. Artysta jednak nie musi bombardować wiązką elektronów swojego obrazu, choć może. Nie musimy standaryzować danych w celu obliczenia najbardziej optymalnej wielkości płótna malarskiego, choć byłoby to ciekawe zagadnienie. Intuicja odgrywa w świecie artysty odmienną rolę. Rozumiem ją jako zbiór, który gromadzimy w postaci: spotkań, przeczytanych książek, wiedzy, umiejętności, skojarzeń, zapachów, kształtów, struktur i faktur oraz całej mnogości danych. Dane te w odpowiednim momencie nakierowują nas na odpowiedzi na stawiane przez nas pytania. Intuicja jest zatem psychologicznym i kognitywnym poznaniem<sup>9</sup>, nie zaś mistycznym objawieniem, jak chcieliby tego jej przeciwnicy.

Intuicję wykorzystywał Archimedes – krzycząc „Heureka!”<sup>10</sup> oraz surrealiści, co opisał Andre Breton w swoim manifestie, opisując surrealizm:

„Zdefiniuję je więc raz na zawsze:

„Zdefiniuję je więc raz na zawsze:

SURREALIZM, n. m. Jest to czysty automatyzm psychiczny, przez który ktoś proponuje wyrazić, ustnie, pisemnie lub w jakikolwiek inny sposób, prawdziwe funkcjonowanie myśli<sup>11</sup>”.

---

<sup>8</sup> Daniel Kahneman, *Pułapki myślenia. O myśleniu szybkim i wolnym*, Poznań 2012, s. 31.

<sup>9</sup> Ibidem

<sup>10</sup> Krzysztof Tatarkiewicz, *Archimedes: legendy i prawda (w świetle źródeł i zdrowego rozsądku)*. Zeszyty Naukowe Politechniki Śląskiej. 76 (1287), s. 261–287, 1996.

<sup>11</sup> André Breton, *Manifeste du surréalisme*, 1924, st. 12 [online:] [https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/135449/mod\\_resource/content/1/Manifeste%20du%20surr%C3%A9alisme.pdf](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/135449/mod_resource/content/1/Manifeste%20du%20surr%C3%A9alisme.pdf) [accessed: 18.06.2023].  
Tłumaczenie własne autorki.

Nie sposób oddzielić intuicji od życia, a okoliczności powstania dzieła od postaci samego artysty<sup>12</sup>. Działania te literatura określa jako bricolage<sup>13</sup>. Jest to zbiór metod, z grupy różnych technik – w wielorakim stopniu zapożyczonych z innych dziedzin (obserwacja uczestnicząca, research, badania terenowe – studium przypadku), przesączonych jednak przez subiektywizm postaci artysty-badacza<sup>14</sup>. „Przesącz” ten nazwany został przez Floriana Znanieckiego współczynnikiem humanistycznym<sup>15</sup>. Finalny wynik jest zatem wypadkową zebranych przeze mnie danych, interpretowanych na nowo przez pojawiające się nowe pytania badawcze i inspiracje.

Jest to swojego rodzaju homeostaza pomiędzy teorią a praktyką, której celem jest generowanie danych<sup>16</sup>.

W procesie tym główną rolę odegrały badania empiryczne. Dane, jakie zgromadziłam w trakcie swojej pracy, są zbiorem badań terenowych prowadzonych na terenie Polski, Archipelagu Lofoten (północna Norwegia) w 2021–2022, a także południowej Islandii (wulkany Eldfell oraz Fagradalsfjall).

Pierwszym etapem moich poszukiwań było badanie prowadzone nad transhumacyjnością tekstu. Jego celem było odnalezienie relacji pomiędzy pismem a nośnikami pamięci indywidualnej oraz zbiorowej<sup>17</sup>. Badanie przeprowadzono w trakcie rezydencji artystycznej CAT Ustka (Bałtycka Galeria Sztuki Współczesnej), w ramach projektu Kontestacje Symulacji 2021.

Kolejnym etapem mojej pracy była analiza zagadnienia Szibbolet<sup>18</sup> – pojmowanego jako stan separacji. Był to etap niezbędny dla lepszego pojmowania zagadnień

---

<sup>12</sup> Gilles Deleuze and Felix Guattari, op. cit., s. 11

<sup>13</sup> Anna Kasperczyk, *Autoetnografia – technika, metoda, nowy paradygmat? O metodologicznym statusie autoetnografii* [w:] *Przegląd Socjologii Jakościowej* 10/3, 32-75, 2014, s. 33.

<sup>14</sup> Anna Kasperczyk, op. cit. s. 34.

<sup>15</sup> Anna Kasperczyk, op. cit. s. 33.

<sup>16</sup> Anna Kasperczyk, op. cit. s. 34.

<sup>17</sup> *Kontestacje symulacji. Projekt artystyczny realizowany w 2021 roku w ramach rezydencji artystycznej CAT Bałtyckiej Galerii Współczesnej.*

<sup>18</sup> Szibbolet – termin pochodzący z (Torah, Levi 12,5-6) użyty przez Derridę w kontekście opisanego stanu separacji. Szibbolet jest to znak rozpoznawczy, hasło lub słowo charakterystyczne dla danego języka, zawierające specyficzne głoski, których „obcy” nie jest w stanie poprawnie wymówić. Szibbolet odpowiada za różnicowanie. Za: Stefan Ośliżło, *Szybolet*, [online:] <https://gazeta.us.edu.pl/node/427493> [accessed: 1.06.2023].



transhumacyjności. Konieczny do zrozumienia, czym transhumacyjność nie jest. W tym celu przeprowadziłam badanie w postaci performance „Last Dance” w Krakowie, którego założeniami była chęć stworzenia antytezy pojęcia Szibbolet (opisanego przez Jacquesa Derridę w pracy *Szibbolet dla Paula Celana*). Wyniki eksperymentu opisuję w rozdziale *Czym transhumacyjność nie jest? Szibbolet – stan separacji*. Doświadczenia zebrane podczas tej próby skłoniły mnie do dalszych poszukiwań artystycznych.

Na tym etapie porzuciłam wątki transkulturowe na rzecz połączeń, które na potrzeby pracy nazwałam punktami antropologicznymi. Punkty te finalnie doprowadziły mnie do sformułowania postulatów sztuki transhumacyjnej.

W celu ich zdefiniowania dokonałam kwerendy zasobów bibliotecznych i internetowych. Natrafiłam wówczas na publikację „Caves in Context. The Cultural Significance of Caves and Rockshelters in Europe” pod red. Knuta Andreasa Bergsvika i Robina Skeatesa.

Tekst ten uświadomił mi, jak daleko należy się cofnąć w celu stworzenia i zdefiniowania dzieła o znamionach transhumacyjnych.

Kolejnym etapem był wyjazd w celu podjęcia badań terenowych w obszarze Archipelagu Lofoten (Północna Norwegia) w 2021 roku. Podczas miesięcznych działań prowadzonych w Sanden Cave zebrałam szereg materiałów (szkice, fotografie analogowe, notatki).

Dokonałam dogłębnej analizy pozyskanych przeze mnie materiałów. Ponownie wykonałam kwerendy w poszukiwaniu artystów posługujących się w swoich pracach zbliżoną ideą odnoszącą się do punktów antropologicznych.

Powtórnie udałam się na terytorium Norwegii w celu obejrzenia prac Gustava Vigelanda (Vigelandennparken) oraz Edwarda Muncha (Human Mountain), których prace nie są spopularyzowane w polskiej literaturze (w przypadku Edwarda Muncha tylko nieliczne prace obecne są w mainstreamowych opracowaniach).

Zarówno w przypadku nauk ścisłych, jak i w przypadku sztuki zetknięcie się z realnym przedmiotem badań (dziełem sztuki) wpłynęło istotnie na moje dalsze działania. Po zweryfikowaniu swojej dotychczasowej pracy udałam się do Skandynawii w celu realizacji ostatniego etapu – analizy wyników badań poprzez realizację fotostereogramów. W tym celu wróciłam ponownie na Archipelag Lofoten (w Północnej Norwegii) oraz udałam

się na terytorium Południowej Islandii w obszar występowania wulkanów Eldfiel oraz Fagradalsfjall. Zrealizowałam tam dzieła przy użyciu fotografii analogowej w technice multiekspozycji.

## 4. Transhumacja

### 4.1 Materia, pytania o tożsamość – genesis

Początkiem rozważań każdej istoty ludzkiej jest fundamentalne pytanie: kim jestem? Czym jestem<sup>19</sup>?

Pytanie o transhumację to pytanie o tożsamość, materia stara się dowiedzieć, czym jest, a czym nie jest. Ludzka materia zadaje pytania. Nie sposób rozpocząć zagadnienia transhumacji bez pytania o tożsamość i materię.

Tkanka mojego ciała jest miękka i ciepła. Jestem dwunożnym ssakiem. Jestem stałocieplna. Jestem człowiekiem. Tu zachodzi pierwszy stan separacji. Oddzielania i różnicowania. Jestem kobietą/mężczyzną, jestem Polką/Niemką/Francuzką – tu następuje kolejny stan separacji. Jestem biały(-ła)/mulatem(-tką)/metysem(-ską) – kolejny stan separacji. Nieskończona ilość powtórzeń separacji i podziałów dąży do określenia tego, czym się jest, a czym się nie jest.

Na etapie wczesnego rozwoju następuje postrzeganie tożsamości jako niepodlegającej zmianom identyczności, czyli zbiorowi cech wspólnych, za pomocą których mogę stwierdzić, iż należę do tego samego zbioru, np. język, kolor skóry, płeć, normy, wspólne wartości, sposób identyfikacji<sup>20</sup>. Na tym etapie rozwoju dochodzi również do różnicowania – to nie jestem ja. Różnicowaniu nie podlega jednak tylko nasza biologiczność czy kulturowość, ulega im również język.

---

<sup>19</sup> A. Gałdowa, *Wprowadzenie*, [w:] *Tożsamość człowieka*, red. A. Gałdowa, Kraków 2000, s. 9.

<sup>20</sup> P. Ricoeur, *Tożsamość osobowa*, [w:] *Filozofia osoby*, red. P. Ricoeur, tłum. M. Frankiewicz, Kraków 1992, s. 34.

Tak więc materia mojego ja. Zapytała mnie kim jestem. Zróżnicowała, co jest moje, a co obce. Odnalazła we mnie kości i części miękkie przodków, skierowała w stronę separacji. Pokawałkowała i zatomizowała język.

## 4.2 Tożsamość spada ze schodów – Last Dance i Gwarna 10

### Last Dance – performance art, Kraków (2021, Chewra Tehilim) FestivALT

Celem performance było zbadanie zagadnienia Szibbolet – rozumianego jako stan separacji.

Specyfika miejsca:

Krakowski Kazimierz dziś jest historyczną dzielnicą Krakowa i Starego miasta. Jego początki sięgają XIV w. Na początku swego istnienia był niezależnym tworem – miastem królewskim Korony Królestwa Polskiego. Było to miejsce, w którym przez wiele stuleci przenikały się w jakimś stopniu kultury etniczne polska i żydowska. W 1941 roku w wyniku nazistowskiej okupacji Żydzi krakowscy zostali przymusowo przesiedleni do krakowskiego getta<sup>21</sup>.

Dziś Kazimierz jest polskim odpowiednikiem Disneylandu – jedną z głównych atrakcji turystycznych Krakowa. W tym miejscu miesza się mitologia z sentymentalizmem. Możemy oczywiście znaleźć miejsca, do których wróciła współczesna społeczność żydowska, jednak nie będzie to główny nurt kazimierskich wycieczek. To właśnie na krakowskim Kazimierzu społeczność żydowska mierzy się z najdziwniejszymi stereotypami związanymi z kulturą żydowską oraz kolonialnym stosunkiem do niej. Dowodem tego jest istnienie wizerunku „Żyda z pieniążkiem na szczęście”, który w szerszym kontekście jest antysemitycznym wyrazem błędnie rozumianych resentymentów. Szerzej kontekst kulturowy porusza Michael Rubinfeld w swoim projekcie *Lucy Jew*<sup>22</sup>.

---

<sup>21</sup> Muzeum Galicja, [online:] <https://galiciajewishmuseum.org/>, [accessed: 12.05.2023].

<sup>22</sup> Materiały archiwalne Michaela Rubinfelda, [online:] <https://festivalt.com/en/event/lucky-jew-shop-2/> [accessed: 10.06.2022].

Budynek Chewra Tehilim (Bractwo Psalmowe) jest usytuowany na skrzyżowaniu ulic Meiselsa 18 i Bożego Ciała 13 w żydowskiej dzielnicy Kazimierz w Krakowie. Dawny dom modlitwy z 1896 roku został wybudowany według projektu Nachmana Kopalda<sup>23</sup>. Budynek oraz malowidła znajdujące się w nim są unikatem na skalę Polski. Dziś znajduje się w nim restauracja i bar. W 2013 roku przeprowadzono remont budynku dla nowego najemcy. W wyniku remontu wybito otwór drzwiowy w miejscu dawnego Aron ha-kodesz („miejsce święte”), w którym zwyczajowo przechowywane są zwoje Tory. Ingerencja w strukturę budynku wywołała sprzeciw części społeczności żydowskiej oraz niezrozumienie zaistnienia ww. sytuacji względem obiektu widniejącego w rejestrze zabytków. Na osi tego napięcia postanowiłam przeprowadzić badanie w obszarze sztuki performance art dotyczące stanu separacji, w kontekście zagadnienia Szibbolet.

Metoda: performance

Ponieważ performance art jako dziedzina sztuki jest obszarem o charakterze eksperymentalnym, performance i nasze reakcje na niego zawsze więcej mówią o patrzącym i reagującym. Gdy obserwujemy działanie performerów, nasze reakcje i interakcje z nim opowiadają artyście naszą (widza) historię. Są zatem źródłem wiedzy i zbiorem danych dla artysty.

Założenia:

Działanie oparte na wykonywaniu rytmicznych pokłonów (zainspirowane tradycją judaistyczną), w rytmie muzyki będącej kompilacją muzyki techno, tradycyjnych psalmów i światła stroboskopu. Performance art wykonano w otworze drzwiowym (Aron ha-kodesz) wybitym przez nowego właściciela, tak by metaforycznie przywrócić budynkowi jego pierwotny charakter.

Czas: 3 dni

---

<sup>23</sup> Samuel Gruber, *Sztuka i zabytki żydowskie*, [online:] <http://samgrubersjewishartmonuments.blogspot.com/2016/03/poland-krakows-beit-midrash-hevra.html>, [accessed: 19.06.2023].

Efekt:

Działanie wywołało silne emocje wśród obserwatorów. Trzykrotnie przerwano badanie w wyniku interwencji z zewnątrz. Podczas jednej z tych interwencji użyto przemocy fizycznej w celu przerwania działania.

## **Gwarna 10, Wrocław – obserwacja we współpracy z Fundacją Urban Memory**

Specyfika miejsca:

Złożoność skomplikowanych relacji polsko-żydowskich skłoniła mnie do uczestnictwa w mediacjach ze społecznością lokalną, zamieszkałą przy ul. Gwarnej 10 we Wrocławiu. Przedmiotem mediacji był dialog dotyczący formy upamiętnienia na terenie spornym. Gwarna 10 to teren byłego cmentarza żydowskiego, który w wyniku repolonizacji został pozbawiony płyt nagrobnych i przeznaczony pod zabudowę bloków mieszkalnych. Na terenie cmentarnym przeprowadzono częściowo prace ekshumacyjne. W 2013 roku rozpoczęto prace archeologiczne pod budowę kolejnych, już współczesnych zabudowań, a podczas prac nie wykazano szczątków ludzkich. W 2017 roku rozpoczęto kolejny etap prac budowlanych, w wyniku których wstępne analizy z 2013 roku okazały się błędne – po interwencji społeczności żydowskiej we Wrocławiu i licznych skargach prace budowlane przy użyciu ciężkiego sprzętu przerwano. Na terenie Gwarnej 10 wykopano tysiące ludzkich kości<sup>24</sup>. Gmina wyznaniowa wносиła o upamiętnienie byłego cmentarza w formie Parku Pamięci, mieszkańcy zaś chcieli zapomnieć o przeszłości tego miejsca.

Złożoność sytuacji oraz konflikt interesów doprowadziły niemal do zerwania mediacji.

Rozmowy zawieszono.

Obserwacja „walki” dwóch zwaśnionych grup – celowo będę nazywać je plemionami – oraz wzajemna wymiana dawno przedawnionych ciosów stała się dla mnie bodźcem do próby zdefiniowania stanu odwrotnego. Poszukiwania **anty Szibboletu**, czegoś na kształt Kamienia z Rosetty, czy raczej odcisku dłoni w jaskini – punktu, który scala, umożliwiając komunikację. Punktu, który ukazuje wspólny korzeń oraz wspólnotę wszystkich form. Tu

---

<sup>24</sup>Jerzy Kichler, *Agonia cmentarza, czyli rzecz o wrocławskim kirkucie*, [w:] *Midrasz*, lipiec–sierpień (4)2017, s. 30–42.

zmieniam perspektywę widzenia, a zatem i metodologię. Szukanie wspólnych korzeni to nie jest ruch rizomatyczny, to szukanie tożsamości, genealogii i – ewentualnie – uniwersalnej struktury.

Dążąc do przyszłości czy myśląc o niej, nieuchronnie zbliżyłam się do ruchu wstecznego. Chcąc budować tożsamość tu i teraz, zawsze skazani jesteśmy – jako ludzie – na odwołanie się do przeszłości. Poszukując cech wspólnych wszystkich tych form, nie będziemy wiedzieć na początku tej drogi, jak daleko trzeba będzie sięgnąć do wspólnego korzenia ani dokąd prowadzi ścieżka.

Doświadczenie to skierowało mnie w stronę poszukiwań punktów antropologicznych, bo tak nazwałam elementy łączące nas jako formy ludzkie.

### **4.3 Czym transhumacyjność nie jest?**

#### **Szibbolet – stan separacji**

Szibbolet jest wyrazem ostatecznej, nieodwracalnej różnicy pomiędzy człowiekiem a człowiekiem. Stanem separacji, która może decydować o jego życiu bądź śmierci. Jest to stan ostateczny, opisany w ks. Sędziów (Torah, Levi 12,5-6). Opisana tam historia uwidacznia różnicowanie na poziomie języka. Szibbolet jest bowiem wyrazem charakterystycznym dla danej grupy językowej, posiada specyficzne głoski, których „obcy” nie jest w stanie poprawnie wypowiedzieć, co umożliwia jego identyfikację. Powstająca w ten sposób różnica nie jest jednokierunkowym, lecz wielokierunkowym wektorem – działa w obie strony. Każda ze stron różnicujących odczuwa stan separacji – bycia obcym – ale też przynależności.

Słowa, jak pisze Derrida, są pewnego rodzaju obietnicą, być może dlatego bardzo lubimy ich strukturalny charakter.

Mówiąc „kobieta”, „mężczyzna” mogę kierować swoją intencją do konkretnej grupy osób. Mogę też identyfikować siebie z tą grupą, jednak postępując w ten sposób nie jestem w stanie uniknąć podziału. Pewnego stanu separacji wynikającej z natury języka. Podział ten potrzeby jest do określania stanu rzeczy, np. „dzień” i „noc”. Jednak w przypadku dnia polarnego czy nocy polarnej ww. podział nie normuje naszej aktywności dobowej. Gdyż

w ciągu trwającego pół roku dnia człowiek musi spać, a podczas trwającej pół roku nocy człowiek i zwierzęta muszą pracować i jeść.

Podziały te są zatem podziałami astronomiczne, które nie zawsze wpływają na naszą aktywność i normują cykl dobowy. Można zatem wnioskować, iż „noc” rozumiana jako pasywność i chaos, a „dzień” rozumiany jako aktywność i uporządkowanie są w pewnym sensie umownymi podziałami i służą w dużej mierze komunikacji. Jednakże z językiem wiążą się też pewnego rodzaju implikacje obrazujące naturę istnienia. Kiedy stawiamy naprzeciwko siebie dwa zwaśnione plemiona, posługujące się innym językiem, posiadające inne tradycje kulturowe, będące swoimi śmiertelnymi wrogami – język pomoże im odróżnić kto jest „swój”, a kto „obcy”. Jeśli w zaistniałej sytuacji nie pojawi się tłumacz, obie strony gotowe będą uważać stronę przeciwną za śmiertelnego wroga, którego nie są w stanie zrozumieć ani się z nim skomunikować. W myśl zasady: wszystko co nasze jest dobre, znajome (oswojone), a co nieznanne jest złe (nieoswojone).

Szibbolet wiąże się z innym bardziej kłopotliwym prawem – biodispersją. Bio jest tu przedrostkiem autorskim pomagającym zawęzić obszar semantyczny, w jakim będę się poruszać. Zagadnienie to dość szczegółowo opisuję we wstępie do wystawy o tym samym tytule.

### *BIO//DYSPERSJA*

*„Dyspersja jako naturalne, biologiczne, święte prawo<sup>25</sup> każdego gatunku do stawiania się większym, silniejszym, bardziej inwazyjnym. Prawo do zabijania, zjadania, migracji i rozmnażania.*

*W wyniku uprzemysłowienia, rozwoju technologii, medycyny oraz wszelkich procesów, którym podlegają istoty żywe, skolonizowaliśmy większość naszej planety. Kolonizacja ta odbywa się w czasie i przestrzeni i jest mocno skorelowana z reprodukcją. Rozprzestrzenianie się można podzielić na trzy etapy: najpierw emigrację (gdy jednostka opuszcza swoje pierwotne siedlisko), następnie transfer (przemieszczenie), a na końcu imigrację (osiedlenie się w nowym środowisku); oraz w dwóch trybach (aktywnym i pasywnym).*

---

<sup>25</sup> „Święte prawo” – sformułowanie użyte ironicznie, w celu podkreślenia problematyki zagadnienia. Fraza użyta w odniesieniu do historii konfliktów zbrojnych i religijnych.

*Jako gatunek inwazyjny przyczyniliśmy się do zaburzenia ekosystemów, zmian klimatycznych oraz zaburzenia bioróżnorodności.*

*BIO//DYSPERSJA postawiła nas na dwóch nogach, powiększyła nasze mózgi, dała nam prawo do zjadania mniejszych, zabijania słabszych. Stała się początkiem i końcem kolejnej ery wymierania.*

*Wystawa była próbą zdefiniowania i opisanie procesów BIO//DYSPERSJI rozumianej jako miejsce człowieka i jego wytworów pośród świata „niehumanicznego”. Jest to zapis pewnego rodzaju drogi, którą pokonaliśmy jako istoty należące do świata materii organicznej<sup>26</sup>.*

Pojęcie bio dyspersji nie jest więc jedynie ludzkim prawem, a prawem, któremu jako ludzie podlegamy.

Szibboleet jest zatem niejako emanacją biodyspersji uwypuklonej w języku.

Uosabia w sobie lęk i pewność – swego rodzaju dualizm świata. Dyspersja w odniesieniu do biologii czy nauk przyrodniczych jest prawem do rozprzestrzeniania się gatunku, a każdy gatunek dąży do rozprzestrzenienia się i zapanowania na danym obszarze, wypychając z niszy ekologicznej innych jej mieszkańców.

Transhumacyjność zatem nie jest różnicowaniem czy stanem separacji. W tym przypadku nie tylko człowieka od drugiego człowieka, ale również oderwaniem od innych gatunków czy rodzajów materii.

#### **4.4 Ponowne zjednoczenie – transhumacja**

Inspiracji do rozpoczęcia prac nad *Story about skin* było kilka, a jedną z nich był język Jidysz. Jako język inkluzywny – ten, który włącza. Język jidysz był językiem kobiet<sup>27</sup>, był językiem niewykluczającym – uczyły go matki, dlatego był nazywany językiem matki<sup>28</sup>.

---

<sup>26</sup> Autorski tekst do wystawy Bio//dyspersja, Halo kultura, Gdynia (22.04.2022).

<sup>27</sup> Joanna Lisek, *Kol nisze – głos kobiet w poezji jidysz*, Fundacja Pogranicze 2018, s. 39.

<sup>28</sup> Anna Szyba, *Wielojęzyczność żydów polskich*, [online:] [http://dialog.org.pl/szkola-dialogu/wp-content/uploads/2019/02/Lekcja\\_3\\_z\\_zalacznikami.pdf](http://dialog.org.pl/szkola-dialogu/wp-content/uploads/2019/02/Lekcja_3_z_zalacznikami.pdf), [accessed: 19.04.2023].



W obrębie gramatyki i słownictwa odnajdujemy zaczerpnięcia z języków: słowiańskiego, germańskiego i litewskiego. Warianty językowe były zmienne, w zależności od obszaru, na którym występował dany wariant. Do dziś funkcjonują słowniki języka francuskiego-jidysz, warszawskiej wersji jidysz. Język ten nie miał swojej ojczyzny. W XIX wieku (do wybuchu drugiej wojny światowej) istotnymi centrami języka jidysz było Wilno, Warszawa i Nowy Jork<sup>29</sup>. Obecnie jest to tylko Nowy Jork. W 20-leciu międzywojennym teksty manifestów młodej awangardy żydowskiej pisane były w języku jidysz. W tamtym czasie pojawiały się również różnego rodzaju koncepcje asymilacyjne bądź syjonistyczne, co jednak nie jest przedmiotem moich badań.

Kontynuacją idei języka jidysz jest esperanto. Został stworzony przez Ludwika Zamenhafa, który opublikował jego podstawy w 1887 roku w publikacji *Język międzynarodowy. Przedmowa i podręcznik kompletny*<sup>30</sup>.

Kolejną ważną dla mnie inspiracją na etapie rozpoczęcia prac był kamień z Rosetty odkryty przez Pierra-François Boucharda w 1799 roku podczas wyprawy Napoleona do Egiptu. Stał się on swego rodzaju kluczem do odkrycia kultury Egiptu. Na kamieniu bowiem znalazła się inskrypcja (tego samego tekstu) w grece, piśmie demotycznym<sup>31</sup> i hieroglificznym, co umożliwiło odczytanie jednego z najbardziej zagadkowych pism dla współczesnego człowieka<sup>32</sup>.

Pragnęłam odnaleźć analogię pomiędzy ideą języka włączającego, Kamieniem z Rosetty, a dziełami sztuki. Stworzyć dzieło, które umożliwi zbudowanie swojego rodzaju pomostu pomiędzy kulturami i religiami. Początkowo chciałam odnaleźć język wizualny umożliwiający translację.

Kolejnym ważnym dla mojej pracy tropem było słowo pochodzące z hebrajskiego *emed* – często tłumaczone w literaturze jako „prawda”. Jednak hebrajski *emed* jest odzwierciedleniem harmonii, a w modlitwach hebrajskich jest odzwierciedleniem i wyrazem

---

<sup>29</sup> *Yiddish* [online:] <https://yiddish.haifa.ac.il/contents.htm>, [accessed:19.07.2023].

<sup>30</sup> *Ibidem*.

<sup>31</sup> Pismo demotyczne – uproszczone pismo egipskie, tzw. pismo ludowe. Używane w okresie ptolemejskim również w pismach literackich i naukowych, za: [online:] [https://whk.up.krakow.pl/p\\_hierat.html](https://whk.up.krakow.pl/p_hierat.html) [accessed: 7.08.2023].

<sup>32</sup> *Focus, Kamień z Rosetty. Jakie tajemnice odsłonił? Kto go odkrył i jak rozszyfrowano hieroglify*, [online:] <https://www.focus.pl/artykul/kamien-z-rosetty-jakie-tajemnice-odslonil-kto-go-odkryl-i-jak-rozszyfrowano-hieroglify>, [accessed: 11.02.2022].

tęsknoty za harmonijnym połączeniem się z „*Wszelbytem*” – pragnieniem jedni.

Nie chciałam jednak ograniczać się do jednego medium; chciałam odnaleźć to, które w najlepszy sposób odda wybraną przeze mnie ideę. Połączenie, które rozumiem jako stan pozbawiony separacji – homeostazę zbliżoną do jedni.

*Story about skin* stało się opowieścią o podróży w głąb najgłębszych sensów istnienia<sup>33</sup>. Osią, która łączy pismo – będące tym, co indywidualne, ale również zbiorowe. Historią tożsamości – tej indywidualnej jednostkowej po zbiorową mówiącą: *ja człowiek*. Stałą osią świata (*axis mundi*) – pomostem pomiędzy tym, co przeszłe, a tym, co przyszłe. To ona pozwala dotrzeć do tego, co łączy nas z *arche*. Choć nie możemy go dotknąć ani zbadać, mamy możliwość nieustannie zbliżać się do niego, stawiając nowe pytania o pochodzenie i miejsce przeznaczenia człowieka.

### **Punkty antropologiczne:**

Punktami antropologicznymi, które wyznaczam na potrzebę niniejszej pracy, są wszystkie cechy wspólne dla ogółu istot ludzkich.

Możemy wyszczególnić spośród nich te, które należą do świata ludzkiego, i te, które są łącznikiem pomiędzy nami a światem nieludzkim.

Punkty antropologiczne:

Biologiczne:

- fototroficzność (reakcja na światło);
- pirofagi (kontrolujemy ogień);
- heterotroficzność;
- oddychanie;
- wydalanie;
- wzrost;
- pobudliwość;
- umiejętność adaptacji;
- zdolność do wykonywania ruchów;
- rozmnażanie;

---

<sup>33</sup> Zygmunt Rytka, *Obok sztuki*, 1986 [online:] <https://zygmuntrytka.pl/archiwum/cykle-autorskie/obok-sztuki-1986-1991/obok-sztuki-atzr-txt2-p-0011.html?source=2150#&gid=0&pid=1> [accessed: 1.08.2023].

- przeciwstawny kciuk;
- poruszanie się w pozycji wyprostowanej;
- dwunożność;
- dymorfizm płciowy;
- wybiórcze owłosienie;
- skrócona trzewioczaszka;
- wysunięty podbródek;
- ssak;
- kręgowiec.

Spoleczne:

- wytworzenie pisma jako systemu znaków;
- chowanie zmarłych;
- tworzenie społeczności i więzi społecznych;
- potrzeba tworzenia rytuałów;
- potrzeba wytwarzania artefaktów artystycznych;
- potrzeba tworzenia pojęć abstrakcyjnych;
- umiejętność różnicowania
- konflikt jako endemiczne źródło ludzkich dążeń;
- ?

Punkty antropologiczne są zbiorami stale otwartymi, stąd obecność znaków zapytania. Bowiem każdy nowy pojawiający się wspólny korzeń, będący łącznikiem pomiędzy nami, będzie nowym punktem lub zbiorem punktów.

Wyznaczony przeze mnie zbiór cech wspólnych pozwolił na szersze zdefiniowanie tematu transhumacyjności, rozszerzając pole badawcze o obszary związane z poszukiwaniami elementów wspólnych człowiek-materia (świat niehumaniczny). Wspólnotę tę opisał Paul Taylor w *Respect for Nature. A Theory of Environmental Ethics* (Princeton 1986).

Jest to, istotny wątek mojej pracy, który może być pomocy dla lepszego zrozumienia sztuki jako wyrazu transhumacyjności.

Taylor w 1981 roku publikuje tekst *The Ethics of Respect for Nature* w „Environmental Ethics” w którym formułuje cztery tezy, a z perspektywy XXI wieku postulaty:

- I. „Społeczność ludzka jest częścią ziemskiej wspólnoty życia, w takim samym znaczeniu i na tych samych warunkach, co inne istoty.
- II. Gatunek ludzki, wraz z innymi gatunkami, jest integralną składową systemu wzajemnej zależności. Przeżycie każdej istoty – jak również jej szanse na pomyślne bądź niepomyślne życie – jest określone nie tylko przez fizyczne warunki jej środowiska, ale także przez jej relacje z innymi żyjącymi istotami.
- III. Wszystkie organizmy są teleologicznymi centrami życia, w tym znaczeniu, że każdy jest niepowtarzalną jednostką, dążącą do własnego dobra, w swoisty sposób.
- IV. W swojej naturze ludzie nie są stworzeniami wyjątkowymi w stosunku do innych istot<sup>34</sup>”.

Sformułowanie zbioru punktów antropologicznych pomogło mi usystematyzować pojęcie transhumacyjności i było szczególnym odkryciem na drodze artystyczno-badawczej.

#### 4.5 Transhumacja – koncepcja i termin

Początek moim rozważaniom dał język jidysz, jako język inkluzywny, o czym pisałam już we wstępie i genezie tematu. Sam termin transhumacji jest autorstwa **Marii Mendel**, która zaproponowała go podczas jednego z naszych spotkań. Okazał się on kluczowym elementem spajającym wszystkie moje dotychczasowe rozważania. Ponieważ jest to termin, który jeszcze nie został opisany, będę posiłkować się szeregiem odniesień, skojarzeń i zapożyczeń.

Koncepcja transhumacji rodziła się długo, ale konsekwentnie w ludzkich umysłach.

---

<sup>34</sup> Paul W. Taylor, *Respect for Nature*, „Environmental Ethics”, t. 3, 1981, s. 197–218.

U podnóża pojęcia transhumacyjności znajduje się obieg materii w przyrodzie oraz cykliczność procesów biologicznych, historycznych i politycznych, jakie zachodzą w otaczającym nas świecie. Najdoskonalej odzwierciedla ten obieg greckie słowo κύκλος (koło, pierścień) bądź łacińskie *cyclus*. Odnoszące się do powtarzalności pewnego procesu - w obrębie określonego czasu i przestrzeni. Jest cyklem zjawisk bądź wydarzeń<sup>35</sup>.

Mircea Eliade do opisanego człowieka rodzącego się z ziemi używa dwumianu „Homo-humus”<sup>36</sup>. Podobnie jak Eliade nie uważam, iż nasze pokrewieństwo wywodzenia się z ziemi oznacza naszą śmiertelność. Pokrewieństwo z ziemią staram się czytać jako możliwość powstania (narodzin) i trwania do kolejnego powrotu<sup>37</sup>. Jej sensem jest zatem cykliczność i powtarzalność.

Przedrostek *trans* zaczerpnięty z łaciny oznacza tu „poza, w poprzek”, *humacja* (łac.) odnosi się do wierzchniej warstwy gleby: *humus* (łac.). Jest tym co w glebie daje życie, poprzez śmierć innych organizmów i przetworzenie materii nieorganicznej takie jak: wietrzenie skał czy procesy geologiczne. Transhumacja będzie zatem początkiem i końcem. Cienką powierzchnią życiodajnej materii – skórą ziemi, bez której życie w dzisiejszym kształcie nie mogłoby się rozwinąć. Humus staje się tytułową Skórą – kołem życia – z której wszystko powstaje i w której kończy swe istnienie.

Z drugiej strony jest najbliższym językowo odzwierciedleniem pionowego ruchu: góra-dół. Wzrost roślin przebiega w górę, śmierć drzewa w dół. Podobnie kiedy swe myśli człowiek kieruje w przyszłość, przedstawia ją jako oś w kierunku góry, kiedy pragniemy dowiedzieć się czegoś o przeszłości (np. prowadząc badania archeologiczne), kierujemy się w dół.

Zależność ta skłoniła mnie do zwrócenia mojej uwagi w kierunku *axis mundi*, będącej mityczną osią świata – stałą, która łączy w sobie sacrum i profanum. Boskie lub kosmiczne

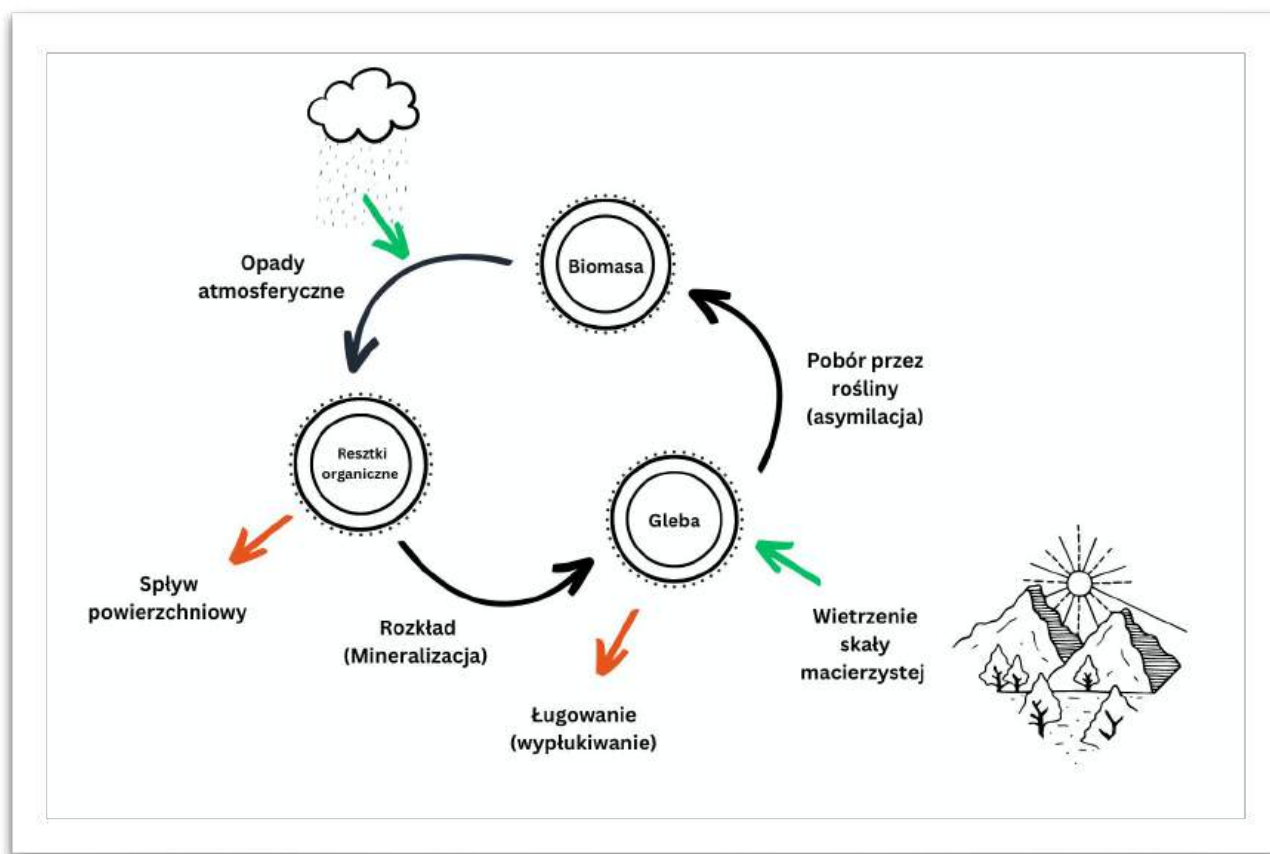
---

<sup>35</sup> Hist Philos Life Sci. 2021; 43(3) Opublikowano online 2021 Jul 12. doi: 10.1007/s40656-021-00425-3  
tor korespondujący: Staffan Müller-Wille, Janet Browne, Christiane Groeben, Shigehisa Kuriyama, Maaïke van der Lugt, Guido Giglioni, Lynn K. Nyhart, 7 Hans-Jörg Rheinberger, Ariane Dröschner, 9 Warwick Anderson, Peder Anker, 11 Mathias Grote, Lucy van de Wiel, oraz Piętnasta Letnia Szkoła Historii Nauk Przyrodniczych w Ischii, *Cykle i cyrkulacja: temat w historii biologii i medycyny*.

<sup>36</sup> Mircea Eliade, *Traktat o historii religii*, Warszawa 1966, str. 251–253.

<sup>37</sup> Ibidem.

niebo z tym co ludzkie oraz z tym co przeminęło, a zatem przeszłość z przyszłością<sup>38</sup>. Staje się centrum, które umożliwia transcendencję – miejscem, w którym nie ma czasu lub występują wszystkie jednocześnie<sup>39</sup>.



Rys. 11 Obieg materii w przyrodzie

#### 4.6 Dzieło transhumacyjne – definicja

Dzieło transhumacyjne samo w sobie jest reprezentacją – protagonistą i narratorem. W przypadku dzieła raczej mówimy o wyrazach transhumacyjności bądź jej elementach. Jest więc tautologiczne w sensie logiki. Transhumacyjność, podobnie jak dobra poezja, może występować lub nie.

<sup>38</sup> Andrzej Korczak, *Porządek wśród mitów według Mircei Eliadego*, [w:] *IDEA – Studia nad strukturą i rozwojem pojęć filozoficznych* XXVI Białystok 2014, s. 289.

<sup>39</sup> Ibidem.

Jest dzień. Jest noc.

Pada deszcz. Nie pada deszcz.

Podobnie jak trudno jest zdefiniować istnienie czy miłość. Transhumacyjność jest jednym z tych zagadnień, które, jak to zwykł mawiać Łukasz Guzek, dopiero kiedy ich doświadczymy, możemy wykrzyknąć „och to jest właśnie to!”. Podobnie Roland Barthes posługuje się tym określeniem, wspominając sanskryt. Zarówno u Barthesa, jak i Guzka „istotne to” staje się przedłużeniem gestu dziecka wskazującego na coś, czego jeszcze nie potrafi nazwać, ale dostrzega obecność i istotę tego czegoś<sup>40</sup>.

Dziełem będącym wyrazem transhumacyjności może być obraz, rzeźba, instalacja – nie ma jednego medium, które mogłoby przywłaszczyć prawo do bycia jej (transhumacyjności) ostatecznym wyrazem.

Jednakże istnieje pewna potrzeba definiowania świata i pojęć.

Jeśli miałabym wymienić cechy dzieła transhumacyjnego, byłyby to:

**Uniwersalność**, która dotyczy zarówno czasu, jak i przestrzeni, samego dzieła, jak i odbiorcy.

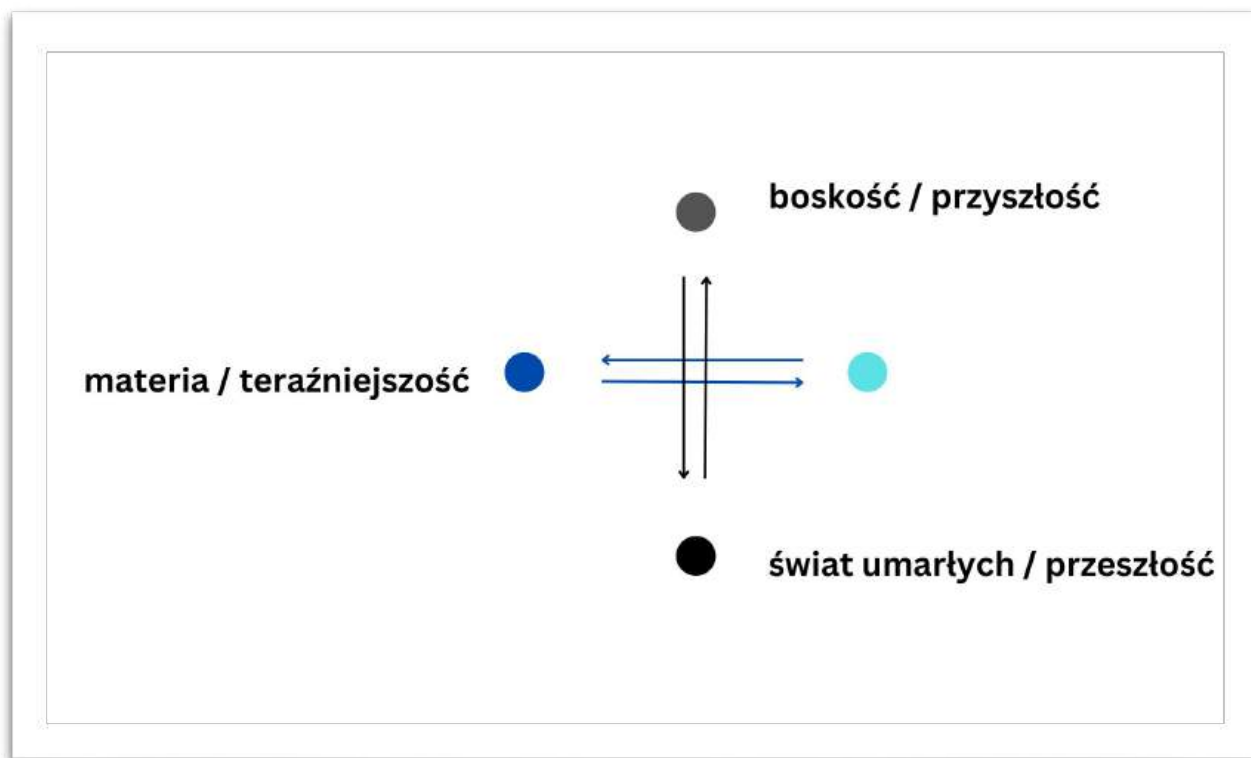
Czas i przestrzeń rozumiem jako zachwyty uniwersalne, ponadczasowe, jaki towarzyszy nam, gdy oglądamy: malowidła w Lascaux, Venus z Milo, kaplicę Sainte Chapelle, Ocean czy każdą inną rzecz, która może poruszyć istotę naszego „jestestwa”, niezależnie od tego czy istniejemy w roku 2023 czy w 2500.

Uniwersalność w kontekście odbiorcy i dzieła rozumiem jako możliwość reinterpretacji, przepływu pewnego rodzaju idei pomiędzy dziełem a odbiorcą, niezależnie od tego, jakim językiem posługuje się odbiorca, czy w jakim kręgu kulturowym się wychował.

Tego rodzaju uniwersalność można również nazwać ideą żywego dzieła, którego reprezentacją byłby ruch transhumacyjny.

---

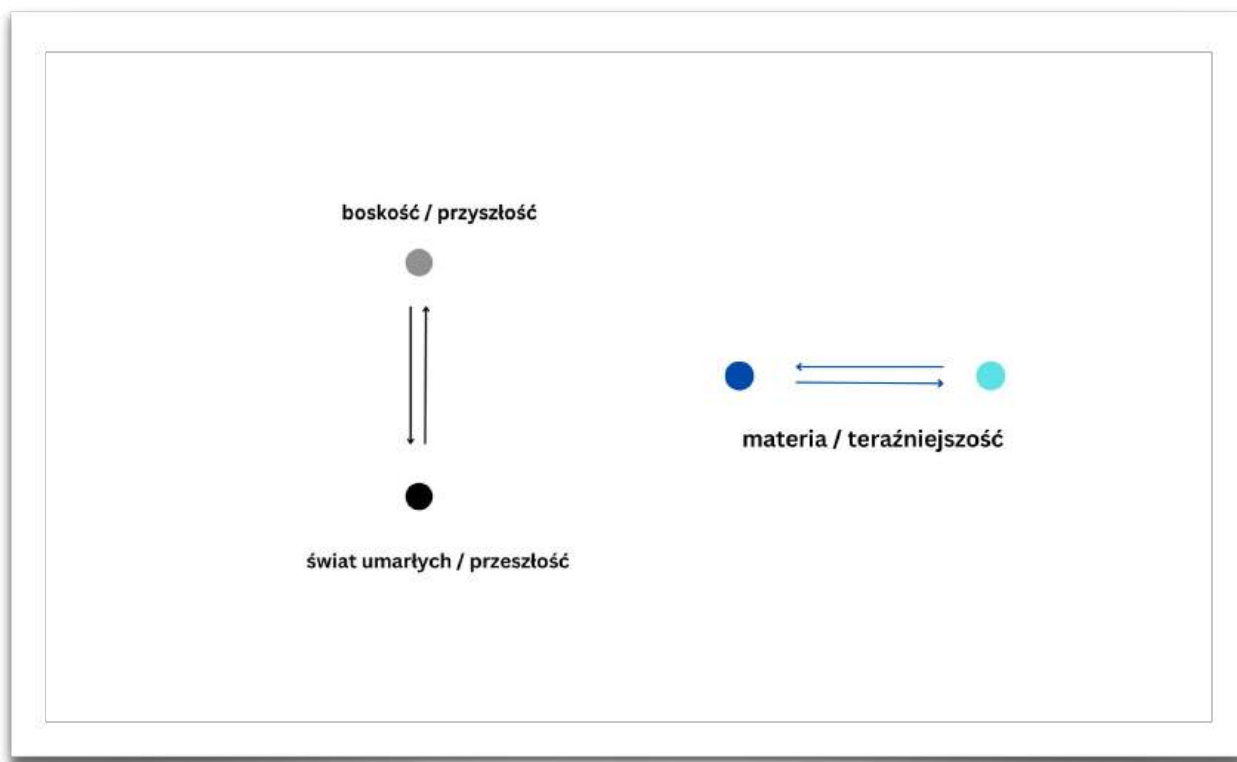
<sup>40</sup> Roland Barthes, *Światło obrazu*, s. 18.



Rys. 12 Rysunek obrazujący ruch transhumacyjny.

**Ruch transhumacyjny** odzwierciedla jednocześnie ruch w górę i w dół (*axis mundi*). Jest to stała oś pionowa łącząca: świat podziemny – ziemię – niebo, a zatem umarłych, żywych i bogów (kosmos/niebo). Ruch ten rozumiem jako łącznik pomiędzy przeszłością i przyszłością. Reprezentację tego ruchu możemy odnaleźć również w relacji dzieło – odbiorca – artysta. Ruch ten pozwala na ciągłą reinterpretację, nieustanny dialog z dziełem, czasem za cenę podważenia jego wartości.





Rys. 13 Rysunek obrazujący rodzaje ruchu transhumacyjnego.

Ruch pionowy wyraża dążenie od życia do śmierci, ze śmierci do życia. W przecięciu linii spotyka się to, co uważamy za boskie, z tym, co ludzkie. W centrum powstaje to, co jedni nazywają świętością, inni semantyczną pustką, a ja postanowiłam nazwać transhumacyjnością.

W przypadku rozważań o sztuce będę mówić o cechach transhumacyjnych dzieła, nie zaś o samej transhumacji. Podobnie jak trudno byłoby stwierdzić, by obraz, nawet namalowany na desce, był drzewem. Odnosząc się do sztuki transhumacyjnej, z myślą o konkretnym dziele – znanym już badaczom historii sztuki – chciałabym przywołać kilka postaw artystycznych znanych już współcześnie twórców: Vigelanda „Monolitten”, Edwarda Muncha „Sun” oraz postawy twórcze: Ryszarda Waśki, Stanisława Dróżdża, Romana Opalki i Zygmunta Rytki. W swojej pracy zwracam szczególną uwagę na postawy ww. twórców, ponieważ miały one najistotniejszy wpływ na moje rozumienie niniejszego tematu.

## 5. Jaskinia i wątki transhumacyjne ziemi

### 5.1 Badania terenowe Sanden Cave, północna Norwegia

Celem badań terenowych było odnalezienie i zdefiniowanie punktów antropologicznych poprzez dotarcie do północnych obszarów Norwegii, w tym jaskini Sanden. Badanie to było konieczne do głębszego zrozumienia zagadnień transhumacyjności sztuki.

Występujące na terenie Norwegii malowidła jaskiniowe są zjawiskiem ograniczonym geograficznie. Znajdują się na północno-zachodnim terenie Nordland – bezludnych terenach o pofałdowanej linii brzegowej. Do 2012 roku udokumentowano dwadzieścia miejsc zawierających około 170 malowideł postaci. Wyjątkowością norweskich malowideł naskalnych jest fakt, iż jest to jedyny udokumentowany przykład tego typu w Europie Północnej<sup>41</sup>.

Wśród badaczy panuje przekonanie, iż autorami większości malowideł pochodzących z epoki brązu i żelaza są społeczności łowców-zbieraczy-rybaków przebywających okresowo w jaskiniach, wyłącznie w celach rytualnych<sup>42</sup>. We wszystkich znajdują się charakterystyczne stickmany – przypominające kształtem postaci ludzkie, bez zaznaczonego rysunku twarzy. Są one malowane czerwonym barwnikiem pochodzenia mineralnego.

**Jaskinia Sanden** znajduje się w obszarze Archipelagu Lofoty, na granicy Morza Norweskiego i Morza Barentsa. Jest jedną z jaskiń przybrzeżnych. Morskie jaskinie formowały się w procesie nieustannej erozji – przesuwania się i cofania zlodowceń plejstoceny. Z uwagi na wypiętrzanie się terenu mające miejsce w okresie holocenu jej wysokość nad poziomem morza to ok. 5–6 m. Silne opady i mróz powodowały przesuwanie się ziemi nad jaskinią, czego dowodem jest grzbiet talusowy<sup>43</sup> w obszarze wejścia Jaskini

---

<sup>41</sup> Hein Bjartmann Bjerck, *On the Outer Fringe of the Human World: Phenomenological Perspectives on Anthropomorphic Cave Paintings in Norway* [w:] *Caves in Context - The Cultural Significance of Caves and Rockshelters in Europe*, s. 48.

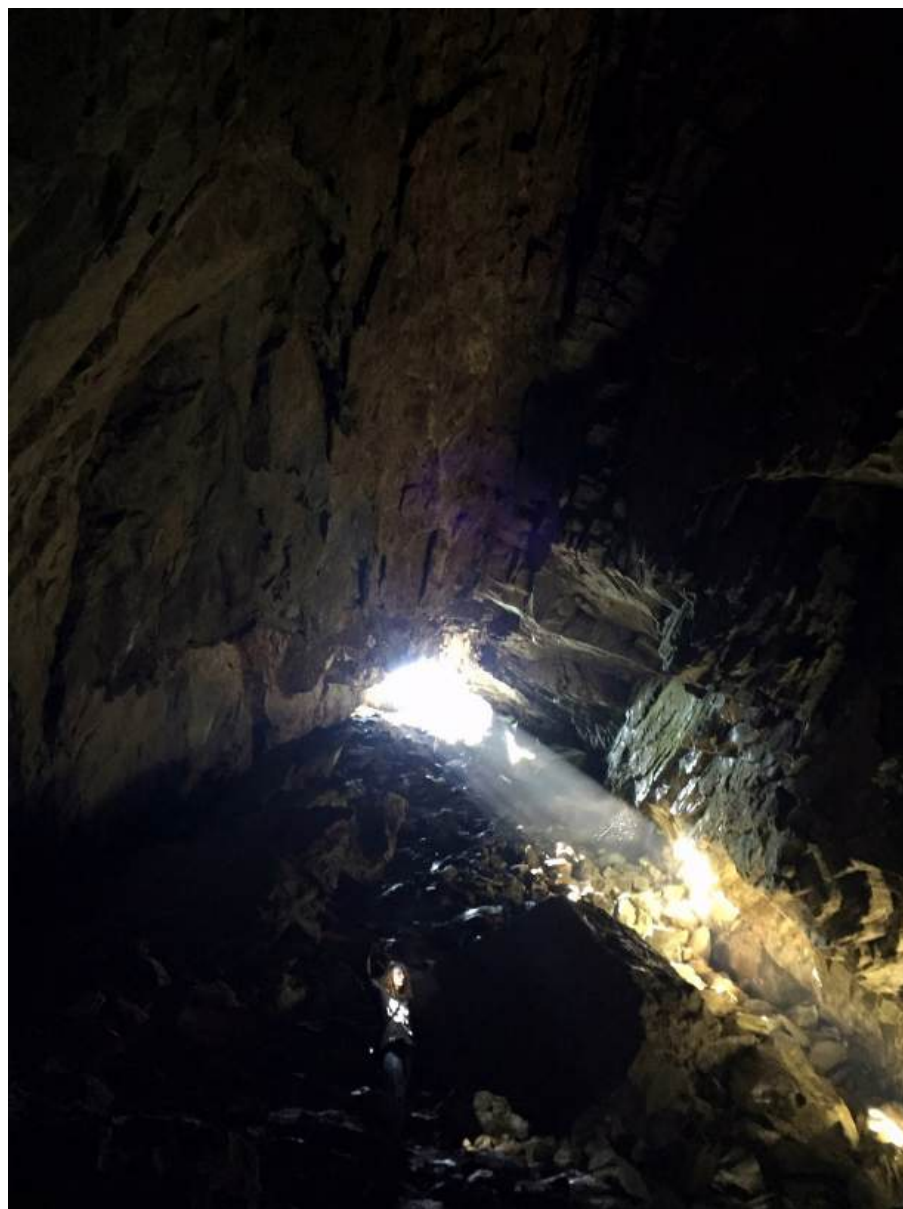
<sup>42</sup> Ibidem.

<sup>43</sup> „Talus – rodzaj osuwiska rotacyjnego powstałego w wyniku przemieszczania się mas ziemi”. za: Włodzimierz Margielewski, *Typy przemieszczeń grawitacyjnych mas skalnych w obrębie form osuwiskowych polskich Karpat fliszowych*, [w:] *Przegląd Geologiczny*, vol. 52, nr 7, 2004.

Sanden. Wejście ma ok. 2 metrów, a w głąb prowadzi strome zejście, ok. 10 metrów. Wewnątrz panuje temperatura ok. 8–9 stopni Celsjusza. Wewnątrz pierwszej komory znajdują się po prawej i lewej stronie malunek w formie stickmana, przedstawiający najprawdopodobniej scenę tańca (Rys. 16, Rys. 17). Do dalszej części jaskini prowadzi długi, wąski korytarz – częściowo zablokowany wskutek osunięcia się mas skalnych.

Wskutek nieustannych procesów chemicznych oraz wietrzenia skał zachodzących wewnątrz jaskini malowidła ulegają powolnej destrukcji. Jaskinia Sanden jest objęta ścisłą ochroną rządu norweskiego, a jej okolica ścisłym zakazem żeglugi dla obcokrajowców.

Miejsce jest całkowicie zamknięte dla ruchu turystycznego.



Rys. 14 Wejście do Jaskini Sanden, 2021, Północna Norwegia. fot. autorki

## Z dziennika badacza: 7.08.2021

*Usytuowanie samej jaskini jest dość specyficzne – przez wystającą półkę klifu nad zatoką. Promienie słoneczne odbijają się od skał, ogrzewając wodę i powietrze. Deszcz prawie tam nie pada, a woda jak na warunki Arktyki jest dość ciepła. Nie ma ulewnych deszczy, wilgotne powietrze przenika wszystko, a północny wiatr i słońce dnia polarnego osuszają wilgotną odzież. Trudno dotrzeć do zatoki z dwóch przyczyn – przez zakaz żeglugi obejmujący łodzie obcokrajowców i specyficzne prądy morskie okalające wyspę.*

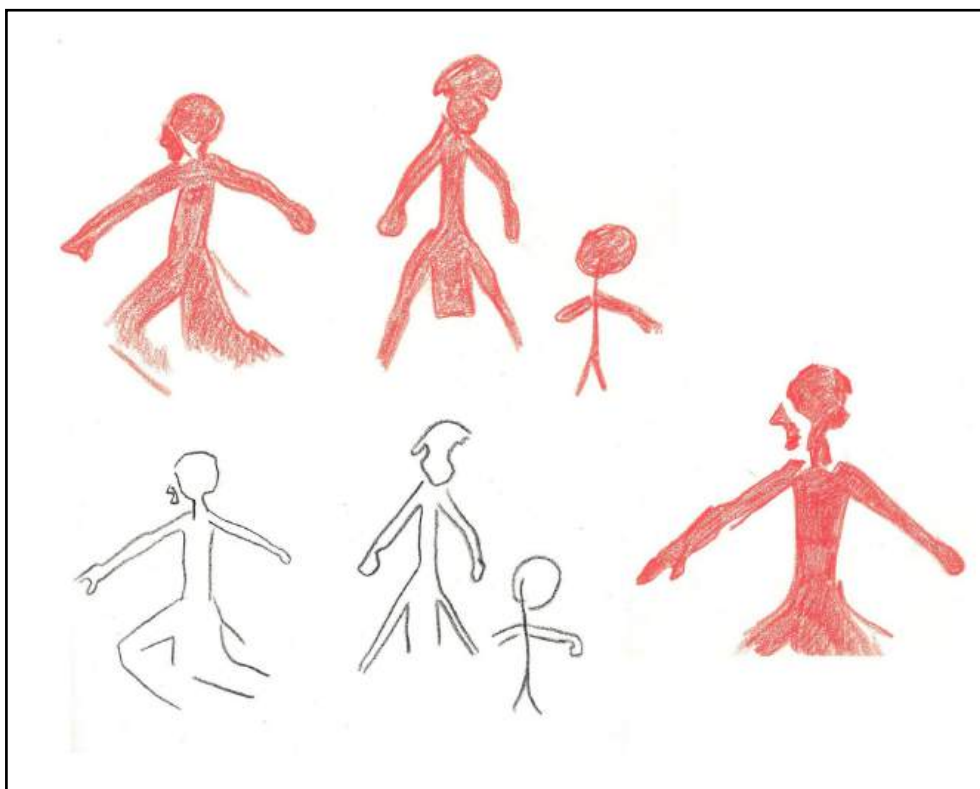
*Po zejściu z łodzi udało się dotrzeć do wyznaczonego punktu – Sanden Cave. Wejście jest dość strome, nieopodal rośnie dzikie zboże i zioła. Zejście również dość strome. Wewnątrz panuje kompletna ciemność, jedynie ze strony wejścia widać skromne smugi światła ginące w przepastnych czeluściach jaskini. Nie ma tam żadnego zapachu, dźwięku – jakbyśmy (ja i mój towarzysz) umarli albo znaleźli się we wnętrzu wieloryba. Gdyby nie czołówka, nie dałoby się tu nic zobaczyć. Zejście jest strome i śliskie. Część malowideł uległa zniszczeniu – widać zwietrzałe skały ze śladami pigmentu. Usiadłam i przekopowałam kilka wizerunków ludzkich sylwetek, najprawdopodobniej tańczących. Jest na tyle zimno, że wydychane powietrze się skrapla, a papier marszczy się pod wpływem wilgoci. Nie widzę śladu petroglifów<sup>44</sup> (...) sceny tańca i łowiectwa uwiecznione we wnętrzu wieloryba. Na zewnątrz jest życie, wewnątrz jest śmierć. Po powrocie na łódź nasz zaprzyjaźniony Norweg skontrolował nasze rysunki. Potwierdził, iż rysunki przedstawiają taniec i polowanie na wieloryba.*

---

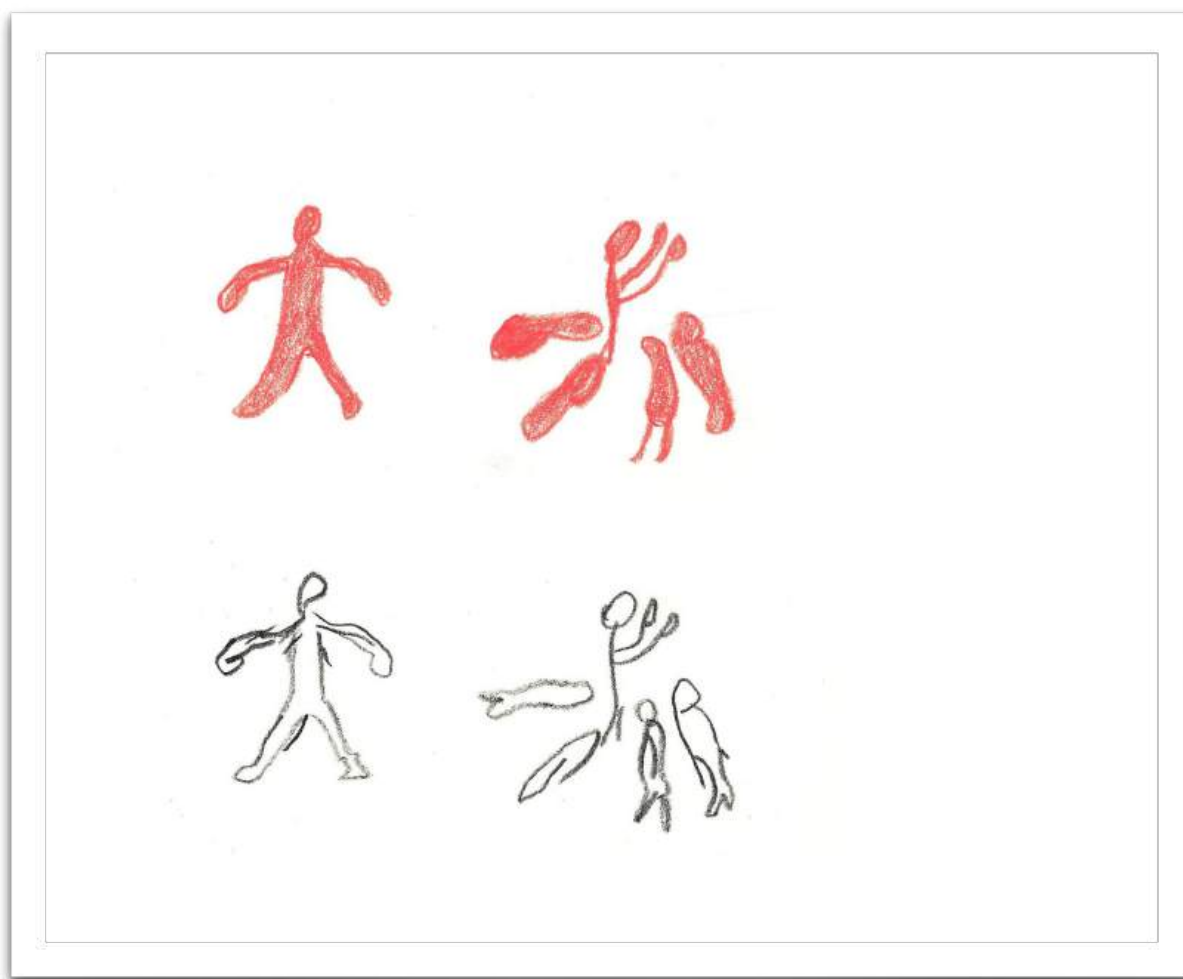
<sup>44</sup> Petroglif - wryty na skale rysunek.



Rys. 15 Rysunki naskalne w Sanden Cave, fot. Krystian Zoszczuk.



Rys. 16 Rysunki naskalne w Sanden Cave, kopia. Rysunek autorki.



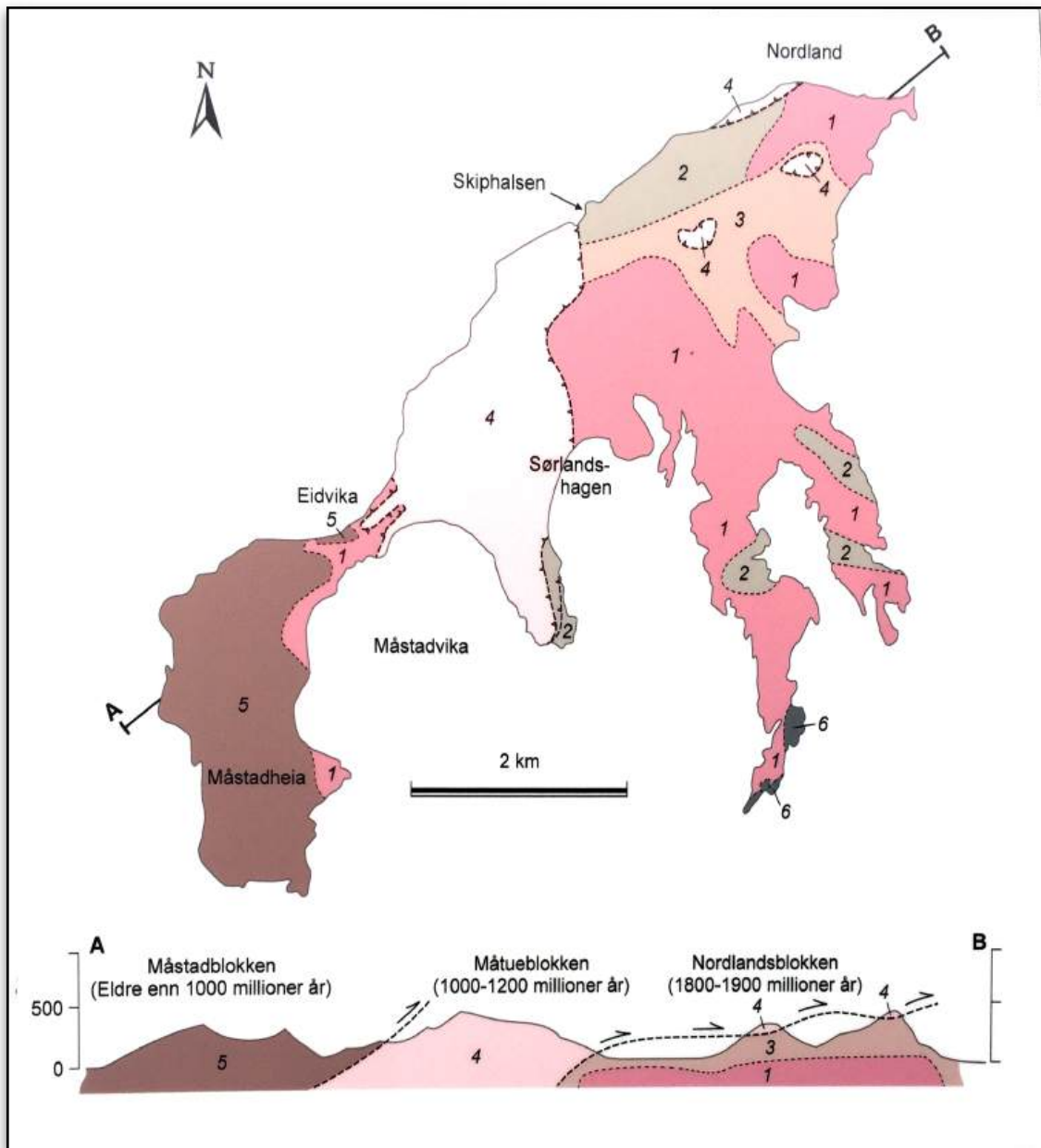
Rys. 17 Rysunki naskalne w Sanden Cave, kopia. Rysunek autorki.

## 8.08.2021

*Chodzę po najstarszej warstwie skorupy pochodzenia wulkanicznego dostępnej dla człowieka w tej części Europy<sup>45</sup>. Wyspa, na której jestem, była trzema masywami górskimi (tzw. kaledoński łańcuch górski), które w wyniku ruchów górotwórczych zostały zepchnięte jeden na drugi. Kształtowana przez przemieszczające się lodowce i ruchy ziemi jest poprzecinana pęknięciami, a żyły wyspy tworzą żyły kwarcu, które biegną przez całą jej długość. Sercem jest źródło wody pitnej. To właśnie tu zastanawiam się nad tym, kim jestem. Tu to pytanie ma inne znaczenie.*

---

<sup>45</sup> Øystein Nordgulen Arild Andresen, [online:] [https://www.geologi.no/images/Landet\\_bli\\_til/PDF\\_kapitler/LBT\\_kapittel\\_3\\_web.pdf](https://www.geologi.no/images/Landet_bli_til/PDF_kapitler/LBT_kapittel_3_web.pdf) [accessed:11.06.2023].



Rys. 18 Materiały informacyjne z okręgu Northland. Zdjęcia 2021 okręg Northland, zdjęcie autorki.

Najstarszy masyw północnej Norwegii sięga epoki Archaiku (4–2,5 mld lat temu). Okres przed pojawienia się życia na Ziemi<sup>46</sup>, kolejne masywy sięgają okresu prekambryjskiego, czyli okresu, kiedy pojawiają się pierwsze sinice<sup>47</sup>.

<sup>46</sup> Ibidem.

<sup>47</sup> Ibidem.

## Z dziennika badacza:

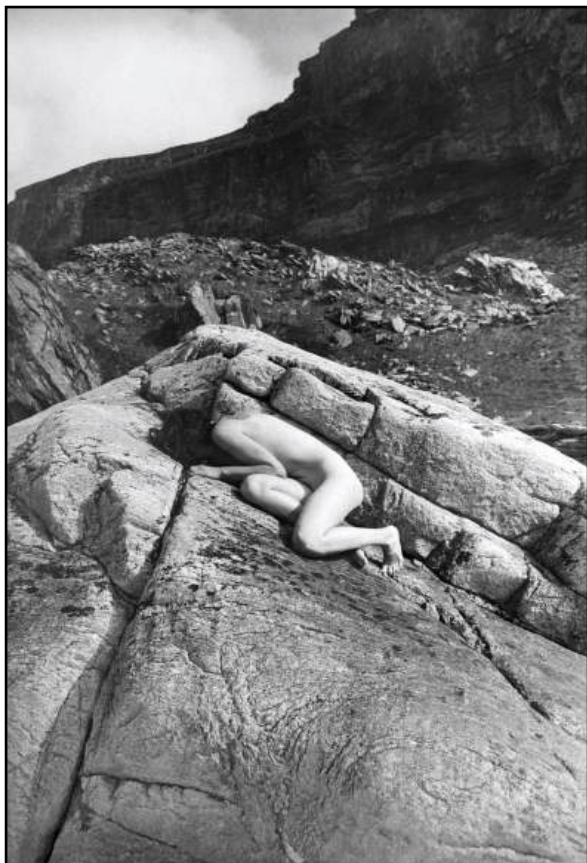
18.08.2021

*Dwa ostatnie dni... Chmury pełzną po skałach – niesamowity widok. Znajduję się pośrodku tzw. morza chmur. Wydawać by się mogło, że myślą, szukając dogodnej drogi, przedzierając się przez wyspę. Czasem podczas takiego zabiegu potrafią się wycofać i odnaleźć dogodniejsze miejsce. Kiedy przejdą przez łańcuch górski, odlatują, unosząc się jeszcze przez chwilę nad Morzem Barentsa.*

*Stoję pośród najstarszych dostępnych na wyciągnięcie mojej dłoni skał w Eurazji, dotykam ich jak skóry – mojej skóry, twojej – żywy organizm Ziemia. Tu, gdzie nie ma drzew, a kolejne pokolenia migrujących ptaków dostarczają materii organicznej tak niezbędną każdej najmniejszej roślinie. Tu, gdzie każdy najmniejszy chwast oznacza życie, sztormy wyrrywają większe rośliny z korzeniami, zataczając krąg życia i śmierci. Wykonałam próbne zdjęcia na podstawie malowideł z Sanden. Kolejne pytanie, jakie mnie nurtuje, to: jak oddycha Ziemia?*

W oparciu o wykonane badania (research artystyczny) wykonałam serię zdjęć analogowych w obrębie norweskiej Arktyki. Seria ta jest zapisem myśli, doświadczeń oraz refleksji dotyczących odwiedzanych przeze mnie obszarów. Seria ta dała początek cyklowi stenogramów wykonanych podczas drugiej podróży do Arktyki.





Rys. 19 Zdjęcie wykonane na tle najstarszych skał dostępnych człowiekowi w Eurazji. Fotografia autorki.

Rys. 20 Zdjęcie wykonane na prehistorycznej plaży, Arktyka, 2021. Fotografia autorki.

## **Wnioski z Sanden Cave**

### **Transhumacyjność jaskini**

Archeologia i antropologia nie badają jaskiń pod kątem sensorycznym, ale skupiają się na ich cechach fizycznych – mierzą, fotografują, szkicują. Zbierają dane, odsłaniając znaleziska paleontologiczne, poszukując kości, grudek barwników, koprolitów czy śladów bytowania ludzi. W tych badaniach rzadko pojawiają się informacje dotyczące zapachu, temperatury czy wrażeń – jak przestrzeń jaskini oddziałuje na percepcję i zmysły człowieka. W jaki sposób rozchodzą się wewnątrz niej dźwięki. Na problem ten zwraca

uwagę sam antropolog Hein Bjartmann Bjerck<sup>48</sup>. Nie sposób pojąć opisywanych przez antropologów czy archeologów zjawisk bez doświadczenia ich w sensie haptycznym.

Jaskinia jako cicha, statyczna, pozbawiona bodźców z zewnątrz w tym również zapachów oddziela nas (ludzi) od świata zewnętrznego – tego we władaniu dnia. Staje się perfekcyjnym symbolem, obrazującym dualizm świata. Życie i śmierć nabierają wewnątrz jaskini innych znaczeń. Wewnątrz, jak pisze Hein Bjartmann Bjerck<sup>49</sup>, można doświadczać lub oferować doświadczenie odmiennych uczuć czy nastrojów. Obrazować złożoność symboli i odniesień kulturowych, które, jak pisał Turner, budują rytuał<sup>50</sup>.

Powołując się na Andersa Hesjedala (1990, 208–213), Bjerck dowodzi, iż malowidła z norweskiej jaskini mogły być związane z przeprowadzanymi wewnątrz niej rytuałami, gdyż brak w nich wyraźnych śladów bytowania ludzi przez dłuższy czas. Antropolog wskazuje na rytuał przejścia – analogiczny do chrztu, postrzyżyn, obrzezania czy pogrzebu<sup>51</sup>. Według badaczy jaskinia byłaby idealnym miejscem kultu – odpowiednikiem dzisiejszych świątyń, w których gromadzimy się w odświętnych strojach, śpiewając wspólne pieśni, oddzieleni od świata zewnętrznego. Po wyjściu ze współczesnej świątyni człowiek ma zostać oczyszczony. Celem tego „oczyszczenia” jest przemiana. Podobnej funkcji antropolog dopatruje się w jaskiniach, mających pełnić funkcje sakralne. Jaskinia jako miejsce kultu jest miejscem, w którym łatwo można wyobrazić sobie śmierć, oswoić strach – staje się drzwiami do innego świata. Jaskinia z całą jej ofertą doświadczenia wydaje się być idealnym miejscem przemian, jakie zachodzą podczas obrzędów i aktów religijnych.

Formacje geologiczne, klify, szczeliny i jaskinie są częstym elementem mitów, legend i rytuałów – jest to swoisty łącznik człowieka z naturą.

Bjerck przywołuje mitologię lapońską, w której tradycja szamanistyczna zawiera w sobie charakterystyczne elementy krajobrazu, jak np. jaskinie. Łączy w sobie elementy

---

<sup>48</sup> Hein Bjartmann Bjerck, op. cit., s. 52–54.

<sup>49</sup> Ibidem.

<sup>50</sup> Victor Turner, *The Ritual Process: Structure and Anti-structure*. London, red. Routledge and Kegan Paul, London 1966, s. 131.

<sup>51</sup> Hein Bjartmann Bjerck, op. cit., s. 54.

naturalnego krajobrazu z kosmologią, która staje się ważnym elementem trójpoziomowego świata – *axis mundi*<sup>52</sup>.

To, co opisuje norweski antropolog, ukryte jest poza językiem – we wnętrzu norweskiej jaskini. Jej istotą jest przeistoczenie – przemiana, która zachodzi w ciemności. Norweski antropolog opisuje jaskinię jako „czarną skrzynkę”<sup>53</sup>. Ja bardziej skłaniałabym się do porównania jej do procesów, które zachodzą wewnątrz naszych „czarnych skrzynek” zwanych aparatami. Wewnątrz nich światło złapane w ciemność przeistacza się w przyszłość. Stają się machinami przemiany światła w materię.

Fotografia analogowa, będąca narzędziem umożliwiającym działanie w kontekście przestrzeni, spełnia funkcję medium transhumacyjnego w kontekście jaskini. W moim rozumieniu aparat staje się metaforą świata zawartego wewnątrz jaskini. W 2021 roku wykonałam zdjęcia próbne, będące szkicem finalnego dzieła, które stały się przyczynkiem kolejnych badań i powodem kolejnych wyjazdów badawczych.

## Święta geologia

Rozpatrując zagadnienie jaskiń, nie sposób pominąć materii skał. Zaglądając w twarze olbrzymów, patrzymy na góry. Ich chłód, majestatyczną wielkość, szorstkość, twardość materii, z jakiej są zbudowane. Ich istnienie i sposób bycia są dla człowieka fascynujące i przerażające od tysięcy lat<sup>54</sup>.

Skała, jak pisze Eliade, „objawiła człowiekowi to, co wykracza poza ludzką kruchość – absolutny sposób istnienia<sup>55</sup>”. Obserwacja ich materialności pozwala nam natrafić na inną, odmienną rzeczywistość.

---

<sup>52</sup> Ibidem.

<sup>53</sup> Ibidem.

<sup>54</sup> M. Eliade, op. cit., s. 215.

<sup>55</sup> Ibidem.

Eliade upatruje przyczyn kultu nie w kamieniu czy skale jako takiej, a w reprezentowanej przez nią odmiennej od naszej formie istnienia. Czciłiśmy kamienie, ponieważ „skądś pochodzą” i temu „czemuś” oddawaliśmy cześć<sup>56</sup>.

W *Traktacie o historii religii* Eliade wymienia różne konfiguracje kultów, obrzędowości czy tradycji, jakie występowały czy występują nadal w ludzkiej kulturze w odniesieniu do kamieni. Wyróżnia tu kamienie żałobne – jako formy upamiętnienia zmarłego (pierwotnie tylko ważnych postaci dla społeczności) czy ważnych wydarzeń takich jak śmierć, pożar, istotna walka.

W obszarze kamieni mogą występować również te, w których swoje domostwa zbudowały duchy przodków bądź innych duchów – te z kolei związane są z kultem płodności<sup>57</sup>. W tym kontekście badacz zwraca również uwagę na znaczenie „kamieni piorunowych” – dziurawych form, przez które rytualnie tuż po narodzinach przekładano dziecko. Akt ten symbolizował kosmiczne narodziny człowieka – jego zespolenie z materią ziemi<sup>58</sup>. W tym kontekście chciałabym również spojrzeć na zagadnienie jaskiń arktycznych, w których mogło dochodzić do „powtórnych narodzin” podczas procesu inicjacji.

Kamienie możemy rozpatrywać również w kontekście centrum<sup>59</sup> – osi świata, której podstawa zespolona jest z ziemią, a wierzchołek dąży ku górze do słońca/nieba, do tego co boskie<sup>60</sup>.

Ludzkie ciało i twory geologiczne zdają się elementem pokrewnego świata, zatem jest to element transhumacyjny, który można opisać jako relację czasu, przestrzeni, działania, bierności, ciemności, światła. W kontekście jaskiń, byłoby to zgodne z twierdzeniami Eliadego, opisującego relację człowiek-humus: człowiek rodzi się ze skał i wraca do nich po śmierci<sup>61</sup>. Każdy rytuał i przeistoczenie miałyby swoje miejsce i praktykę w kontekście skał

---

<sup>56</sup> M. Eliade, op. cit., s. 216–218.

<sup>57</sup> M. Eliade, op. cit., s. 218–221.

<sup>58</sup> M. Eliade, op. cit., s. 224–226.

<sup>59</sup> Ibidem.

<sup>60</sup> Ibidem.

<sup>61</sup> M. Eliade, op. cit., s. 251–253.

i jaskiń. Byłby to wątek kreacyjny – odłączenia – w kontekście narodzin i powrotu – w kontekście śmierci<sup>62</sup>.

### **Pamięć ziemi – transhumacja**

Podziw i przestrach, jakie budzą w nas człowiekowatych formacje geologiczne, opisane w kosmologii ludzkości przytaczanej przez Eliadego, nie są jedynymi interesującymi nośnikami transhumacyjności skał. Dzięki akumulacji materii, jaką obserwujemy w formacjach geologicznych, możemy odkrywać świat – skała jest dla geologów i paleontologów nośnikiem informacji. W tym celu używa się stratygrafii. Polska Akademia Nauk opisuje tę dziedzinę w następujący sposób: „Stratygrafia jest działem geologii, zajmującym się określaniem wzajemnego ułożenia skał w kolejności ich powstawania, czyli ustaleniem ich wieku względnego. Celem stratygrafii jest porządkowanie serii skalnych na podstawie ich pierwotnego rozprzestrzenienia, co umożliwia periodyzację dziejów Ziemi”<sup>63</sup>. W warstwach skalnych znajdują się również osady pochodzenia organicznego, które umożliwiają naukowcom datowanie warstw.

Daniel Tyborowski podczas jednego ze swoich wykładów w Muzeum Ziemi PAN pt. „Wirtualne skamieniałości źródłem danych paleontologicznych” zwraca szczególną uwagę na to zagadnienie<sup>64</sup>.

Skamieliny występują w geologii jako anomalie, gdyż przyroda w normalnych warunkach dąży do rozłożenia materii organicznej. Jednak w wyniku pewnych naturalnie występujących anomalii materia organiczna tworzy zapis kopalny, jaki nazywamy skamielinami<sup>65</sup>. Przyczynami powstawania skamieniałości (fosylizacji) zajmuje się tafonomia<sup>66</sup>.

---

<sup>62</sup> Ibidem.

<sup>63</sup> Leszek Marks, Andrzej Bera i Leszek Lindner, PAN Komitet Badań Czwartorzędu, *Zasady polskiej klasyfikacji i terminologii stratygraficznej czwartorzędu*, wyd. II, Warszawa 2014, s. 11.

<sup>64</sup> D. Tyborowski, Wirtualne skamieniałości źródłem danych paleontologicznych, [online:] <https://www.youtube.com/watch?v=FSgM6aqVJyE> [accessed: 5.06.2023].

<sup>65</sup> Daniel Tyborowski, *Czym są skamieliny?* [online:] [https://www.youtube.com/watch?v=axLOx9u0\\_y4](https://www.youtube.com/watch?v=axLOx9u0_y4) [accessed: 5.06.2023].

<sup>66</sup> Ibidem.

Skały są zatem nośnikiem pamięci równoprawnym z książką, fotografią czy współczesnym nośnikiem cyfrowym. Zawarte w nich osady czy skamieniałości noszą w sobie zapis czasoprzestrzenny – informują o regionie, czasie występowania i budowie ekosystemu, wytyczając jego jasne granice<sup>67</sup>.

## **Koło życia – druga podróż do Norwegii**

### **Zagadnienie materii**

W 2022 odbyłam kolejną podróż do Norwegii w celu sfinalizowania badań – wykonania serii fotostenogramów i zdjęć będących finalnym dziełem.

W trakcie realizacji zdjęć artystycznych natrafiłam na szkielet młodego walenia, którego sztormowa pogoda wyrzuciła na brzeg, co oznaczało dla niego pewną śmierć. Jego szczątkami zadowolili się ptaki morskie żerujące na tym terenie.

Cykl życia – obieg materii w przyrodzie jest zazwyczaj pytaniem o skończoność, ograniczoność – o to, co pozostaje. Samo pytanie o materię nosi znamiona pytania egzystencjalnego. Ograniczoność mojego istnienia, mojego ciała – jego objętość, waga oraz zawartość pierwiastków w organizmie. Po mojej śmierci pierwiastki będące składową mojego ciała pozostaną w przyrodzie w niezmienionej ilości, jednak mnie już nie będzie w tej formie, jaką dziś przybieram jako idea zanurzona w materii<sup>68</sup>. Jako materia uwolniona od swojej formy połączę się w śmiertelnym tańcu z tym co było i tym co przyszłe. Dowodzi tego zamknięty obieg wody na Ziemi, do którego dochodzi pod wpływem słońca i ruchów ziemi. Parowanie, ruch pary wodnej, opady, sedymentacja<sup>69</sup>.

Każdy deszcz i śnieg to jak przemieszczenia w czasie. Ktoś lub coś tę wodę piło, zawierało w sobie – w postaci tkanek, wydalało, ulegało parowaniu. Tę wodę miały w sobie tysiące istnień wiele milionów lat temu<sup>70</sup>. Można by zatem przyjąć, że odnaleziony przeze

---

<sup>67</sup> Leszek Marks, Andrzej Bera i Leszek Lindner, op. cit., wyd. II, Warszawa 2014, s. 11.

<sup>68</sup> Jan Legowicz, *Zarys historii filozofii. Elementy Doksografii*, wyd. IV, Warszawa 1991, s. 85.

<sup>69</sup> Encyklopedia PWN, [online:] <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/hydrologiczny-cykl:3913537.html> [accessed: 5.06.2023].

<sup>70</sup> Wojciech Radtke, *My Woda – rozprawa doktorska i artystyczna*, 2022 Gdańsk, s. 122.

mnie waleń jest już trochę mną w wyniku spożywania przeze mnie wody pochodzącej ze źródła wyspy. Tę wodę zawierało ciało odnalezionego przeze mnie zwierzęcia. Można by również stwierdzić, iż woda, którą wydalіłam, trafiając do roślin obecnych na wyspie, uczyniła je w jakimś stopniu mną. Kolejne: spożywanie, oddychanie i wydalanie splata nas ludzi i materię w tańcu życia i śmierci, tworząc wielowymiarową tkaninę połączonych ze sobą form<sup>71</sup>.

Połączenia tych form nie są jedynie związane z zagadnieniem wody, ale również z zagadnieniami obiegu materii, która w ekosystemach jest stała. Wprowadzona do ekosystemu energia słoneczna po rozproszeniu trafia do konsumentów, np. do roślin, glonów. Te pozyskując energię słoneczną oraz związki mineralne (nieorganiczne), pobudzane są do wzrostu oraz rozmnażania. Część energii jest magazynowana w postaci ich ciał. Konsumentów pierwszego rzędu zjadają roślinożercy, roślinożercy są zjadani przez mięsożerców, a rozkład materii organicznej ulega rozpadowi do materii nieorganicznej, zataczając krąg życia<sup>72</sup>. W ten sposób materia organiczna użyźnia glebę, umożliwiając ponowny wzrost konsumentom pierwszego rzędu.



Rys. 21 Szkielet walenia, 2022, Norwegia.

<sup>71</sup> Micea Eliade, op. cit., s. 252.

<sup>72</sup> *Flow of energy and cycling of matter in ecosystems*, [online:] <https://www.khanacademy.org/science/hs-biology/x4c673362230887ef:matter-and-energy-in-ecosystems/x4c673362230887ef:flow-of-energy-and-cycling-of-matter-in-ecosystems/a/flow-of-energy-and-cycling-of-matter-in-ecosystems> [accessed: 5.06.2023].

*Doprawdy nigdzie tak jak tu nie można dotknąć życia i śmierci jednocześnie. Cmentarz jednych organizmów jest równocześnie miejscem narodzin ptactwa wszelkiego rodzaju.*  
(Norwegia 2022, dzienniki Arktyczne)



Rys. 22 Origini (Pochodzenie) – jako przykład dzieła transhumacyjnego. Fotografia autorki.

### **Monolitten<sup>73</sup>**

Ważnym tropem w kontekście sztuki transhumacyjnej okazało się zetknięcie z twórczością norweskiego artysty Gustava Vigelanda (1869–1943), którego prace znajdują się w Vigelandsparken w Oslo. Jego praca zatytułowana Monolitten znajduje się w najwyższym punkcie centralnej części parku, będąc osią, wokół której zlokalizowane są pozostałe rzeźby.

---

<sup>73</sup> Monolitten – oryginalny tytuł pracy Gustava Vigelanda „Monolit”.



Mierząca 17 metrów rzeźba została wykonana z jednego kamiennego bloku, pochodzącego z kamieniołomu Iddefjord<sup>74</sup>.

Rzeźba przedstawia 121 stłoczonych postaci ludzkich w zróżnicowanym wieku (mężczyźni, kobiety, starcy i dzieci). W opisie prac Vigelanda powtarzają się nawiązania do zmartwychwstania i senności przedstawionych ciał, co kompletnie nie zgadza się z moim poglądem na prace tego artysty.

Splecione ze sobą postaci zdają się kłębić w jakimś niewiarygodnym mistycznym tańcu, przeplatając się ze sobą bądź podtrzymując siebie nawzajem – w tym niewiarygodnym splocie. To, co przeszłe, łączy się z tym, co przyszłe. Sam Vigeland zwykł mówić „Søilen er min religion”, co w wolnym tłumaczeniu oznacza „Filar jest moją religią”, co tłumaczy się błędnie: „religia jest moim filarem”. Norweskie słowo Søilen oznaczające filar jest jednak słowem kryjącym w sobie Søi (ogień) i glebę (Søil). Dwa kierunki: ku górze i ku dołowi – *axis mundi*. Odzwierciedla to odwieczną relację człowieka z kamieniem/menhirem.

Źródła twórczości Vigelanda nie szukałabym zatem w chrześcijaństwie, a w tradycji norweskiej kultury – dużo starszej niż samo chrześcijaństwo.

Ponadto Vigeland odbiega od purystycznej sztuki chrześcijańskiej. Jego prace cechuje brak tabu. Nagie spiętrzone ciała, kłębiące się w kosmicznym tańcu, przeplatają sceny aktu seksualnego, walki, zabawy, narodzin i śmierci. W Parku Vigelanda można odnaleźć wszystkie odcienie ludzkiej egzystencji – ciała zakłute w kamień, zatrzymane w czasie ujawniające swoją prostotę nagość ludzkiej egzystencji.

*Na początku jest koniec (wiersz) lata 60.*

*Rodzicom*

*Na początku jest koniec*

*złowieni w – śmierci – życia sieć*

*zaciskająca pętlę czasu, przez niebyt rzuconym*

*bumerangiem bytu, przybywaniem ubywania*

*wracamy tam, gdzie nigdy nie byliśmy*

---

<sup>74</sup>Vigeland Museum, [online:], <https://vigeland.museum.no/vigelandsparken/monolitten> [accessed: 5.06.2022].

*będąc, gdy nas nie było, żyjemy  
śmiercią, umieramy życiem, nie znając  
czasu; z kogoś – swej – w coś przemiany  
– nie być mający, już mający nie być<sup>75</sup>*  
*Stanisław Dróżdż*



Rys. 23 Gustav Vigeland, Monolitten, Vigelandsparken w Oslo, fot. autorki.

## **6. Wulkanizm**

### **6.1 Oddech Ziemi, Islandia 2022**

Na powierzchni 103 125 km<sup>2</sup>, w odległości 288 km od Grenlandii, 550 km od wyspy Jan Mayen, 970 km od Norwegii kontynentalnej, 798 km od Wielkiej Brytanii i 1069 km od Irlandii, pośrodku Oceanu Atlantyckiego i Oceanu Arktycznego, na styku dwóch płyt tektonicznych – północnoamerykańskiej i euroazjatyckiej, znajduje się „gorący punkt”

---

<sup>75</sup> Grzegorz Dziamski, Elżbieta Łubowicz Tadeusz Sławek, red. Elżbieta Łubowicz, *Twórczość Stanisława Dróżdża, Stanisław Dróżdż. Pojęciokształty. Poezja konkretna. Prace z lat 1967–2007*, Wrocław, s. 51.

Grzbietu Śródatlantyckiego<sup>76</sup>. 130 aktywnych wulkanów, 918 wodospadów, 10 500 km<sup>2</sup> lodu i około 250 różnych terenów z aktywnymi gejzerami – Islandia<sup>77</sup>.

W sensie geologicznym to najmłodsza z wysp, która nieustannie powstaje. Skład islandzkiej ziemi to głównie bazalty (90%), Islandia jest więc wyspą wulkaniczną. Średnio co 3–4 lata możemy obserwować erupcję wulkaniczną tej wyspy. Celem badań terenowych było odnalezienie kolejnego z punktów antropologicznych, a tym samym poszerzenie spojrzenia na zagadnienia transhumacyjności w kontekście aktywności wulkanicznej i pochodzenia życia na Ziemi. Badania obejmowały pobranie próbek magmy z systemu wulkanicznego Fagradalsfjall oraz stożka wulkanicznego Eldfell, wykonanie fotosteogramów w kontekście sztuki transhumacyjnej, wykonanie serii zdjęć dokumentujących pola lawowe oraz zapisy w dzienniku badacza.

### **Eldfell, Heimaey, Vestmannaeyjar**

Eldfell jest to wulkan znajdujący się na wyspie Heimaey wchodzącej w skład Archipelagu Vestmanna (Południowe wybrzeża Islandii, 63°25' N 20.266°W<sup>78</sup>). Archipelag uformował się w epoce holocenu. Stożek wulkaniczny ma wysokość 279 m, jest to aktywny wulkan stożkowy z kraterem eksplozywnym<sup>79</sup>.

23 stycznia 1973 roku, ok 1:55 utworzyła się szczelina – zjawisko to poprzedzone było serią niewielkich i płytkich wstrząsów sejsmicznych, które pojawiają się na styku płyt tektonicznych. Następnie powstała szczelina poszerzyła się do 2 km i wypiętrzyła i tak 24 lutego 1973 roku narodził się Eldfell (góra ognia) – nowy wulkan, wyrzucając w górę materiał piroklastyczny oraz lawę o temperaturze 1100–1200 stopni Celsjusza, z prędkością 100 metrów sześciennych na sekundę – niszcząc wszystko, co stało na jego drodze. Wszystkich ludzkich mieszkańców wyspy dało się ewakuować, jednak pozostałe na wyspie

---

<sup>76</sup> Barbara Sudnik Wojciechowska, [w:] *Kosmos – problemy nauk biologicznych*, Tom 60, 2011, s. 305.

<sup>77</sup> Ibidem.

<sup>78</sup> *Smithsonian Institution National Museum of Natural History Global Volcanism Program* [online:] <https://volcano.si.edu/volcano.cfm?vn=372010> [accessed: 5.06.2022].

<sup>79</sup> Monika Szewczuk, *Wulkaniczny alfabet. E jak Eldfell* [online:] <https://icelandnews.is/islandia/ciekawe-miejsca/wulkaniczny-alfabet-e-jak-eldfell> [accessed: 5.06.2022].

zwierzęta zginęły, a domy zostały zniszczone<sup>80</sup>. Była to pierwsza erupcja wulkanu, którą transmitowano w telewizji<sup>81</sup>. Była to również pierwsza udana próba studzenia lawy w celu ocalenia jedyne go portu wyspy, którą opisuje praca pt. *Lava-cooling operations during the 1973 eruption of Eldfell volcano, Heimaey, Vestmannaeyjar, Iceland* pod redakcją Richard S. Williams<sup>82</sup>.

Erupcja ostatecznie ustała na początku lipca, powiększając powierzchnię wyspy o 25%. Destrukcyjna i niszcząca siła aktywności wulkanicznej objawiła jednak swoje drugie oblicze. Dzięki niskiemu przewodnictwu cieplnemu skał (magma wewnątrz zastyga powoli, utrzymując wewnątrz temperaturę setek stopni) w 1974 roku opracowano eksperymentalną metodę pozyskiwania energii geotermalnej do ogrzewania domów oraz budynków użyteczności publicznej<sup>83</sup>.

Co roku na Islandię przybywają rzesze turystów, geologów i wulkanologów w celu zbliżenia się do fascynującego i śmiertelnie niebezpiecznego wulkanu Eldfell. 6 lipca ludność zamieszkująca wyspę obchodzi święto ocalenia Goslokahátið, podczas którego mieszkańcy i turyści świętują szczęśliwe zakończenie erupcji Eldfell<sup>84</sup>.

## **Dziennik badacza**

**16.08.2022**

*Wspinamy się (ja i mój towarzysz) na strome szczyty drzemiącego olbrzyma. Ciągle widać tu jeszcze ogrom zniszczeń, jakich dokonał. Struktura zbocza jest luźna, zbudowana z żużlu i bomb wulkanicznych, jakie Eldfell wyrzucił w powietrze. Ziemia*

---

<sup>80</sup>Oregon State Institute, *Volcano vs Man: The Tale of Eldfell* [online:] <https://volcano.oregonstate.edu/news/volcano-vs-man-tale-eldfell> [accessed: 6.06.2022].

<sup>81</sup> Alan Taylor, *The Eldfell Eruption of 1973* [online:] <https://www.theatlantic.com/photo/2017/01/the-eldfell-eruption-of-1973/514394/> [accessed: 6.06.2022].

<sup>82</sup> Red. Richard S. Williams, *Lava-cooling operations during the 1973 eruption of Eldfell volcano, Heimaey, Vestmannaeyjar, Iceland*.

<sup>83</sup> Ibidem.

<sup>84</sup> Vestmannaeyjarber, *Events for Vestmannaeyjar* [online:] <https://www.vestmannaeyjar.is/en/events-in-vestmannaeyjar> [accessed: 6.06.2022].

*jest czerwona – co oznacza, że z tej strony zbrocza lawa wulkaniczna stygła powoli – nie stykając się ani z wodą morską, ani z lodem. Wulkan wydaje się spać, ale jego pomruki wewnątrz cienkiej skorupy ziemi uważnie śledzą naukowcy z Islandzkiego Instytutu Meteorologicznego. Wspinając się na szczyt, można zauważyć, iż bliżej stożka wulkanicznego śnieg topnieje nawet w chłodniejszych miesiącach.*

*Jednym ze zwyczajów, jakie zaobserwowałam w islandzkich domach, jest robienie świeczników z zastygłej skały wulkanicznej – jak gdyby ogień ciągle trwał gdzieś wewnątrz tej skały. Jakby w zbiorowej świadomości ludzi ogień i skała zespoliły się ze sobą w kręgu istnienia. Tego rodzaju ognia nie zdołaliśmy ujarzmić – pirofagi modlą się więc do skał, obserwując majestatyczny taniec ognia wewnątrz tej samej skały, która zdolna jest zabić je lub pozbawić wszystkiego, co posiadają, w ułamku sekundy. Jestem jednym z nich.*

## **Fagradalsfjall**

Fagradalsfjall jest to system wulkaniczny usytuowany na półwyspie Reykjanes (południowo-zachodnia Islandia). W sensie geologicznym jest to jedna z najmłodszych części Islandii.

19 marca 2021 roku, poprzedzony rocznymi wstrząsami, nastąpił wypływ lawy z roju szczelinowego. Po ponad 6000 latach spoczynku pojawiło się kilka otworów szczelinowych w dolinie Geldingadalur, z których zaczęły wypływać fontanny lawy<sup>85</sup>.

Ponownie zaobserwowano aktywność wulkaniczną tego regionu w dniach 3–21 sierpnia 2022 roku. Była to rozprzestrzeniająca się erupcja szczeliny na północ od Fagradalsfjall w Meradalir. Długość szczeliny oceniono na 300 m. Wydobywały się z niej pióropusze gazu i pary na wysokość 500–1000 metrów<sup>86</sup>.

Powstałe w ten sposób kratery zaliczamy do grupy wulkanów tarczowych, a ich cechą charakterystyczną jest głęboki spłaszczony stożek. Cechą charakterystyczną jest też stosunkowo spokojnie przebiegająca erupcja wylewna – masy bardzo gorącej lawy o niskiej

---

<sup>85</sup> Smithsonian Institution National Museum of Natural History Global Volcanism Program, [online:] op. cit., [accessed: 5.06.2022].

<sup>86</sup> Ibidem.

zawartości zasadowej krzemionki rozlewają się, tworząc pole lawowe, przy jednoczesnym braku wyrzucania materiału piroklastycznego<sup>87</sup>. Ten typ erupcji umożliwił wzmożony ruch turystyczny skierowany na obserwację erupcji wulkanicznej Fagradalsfjall<sup>88</sup>.

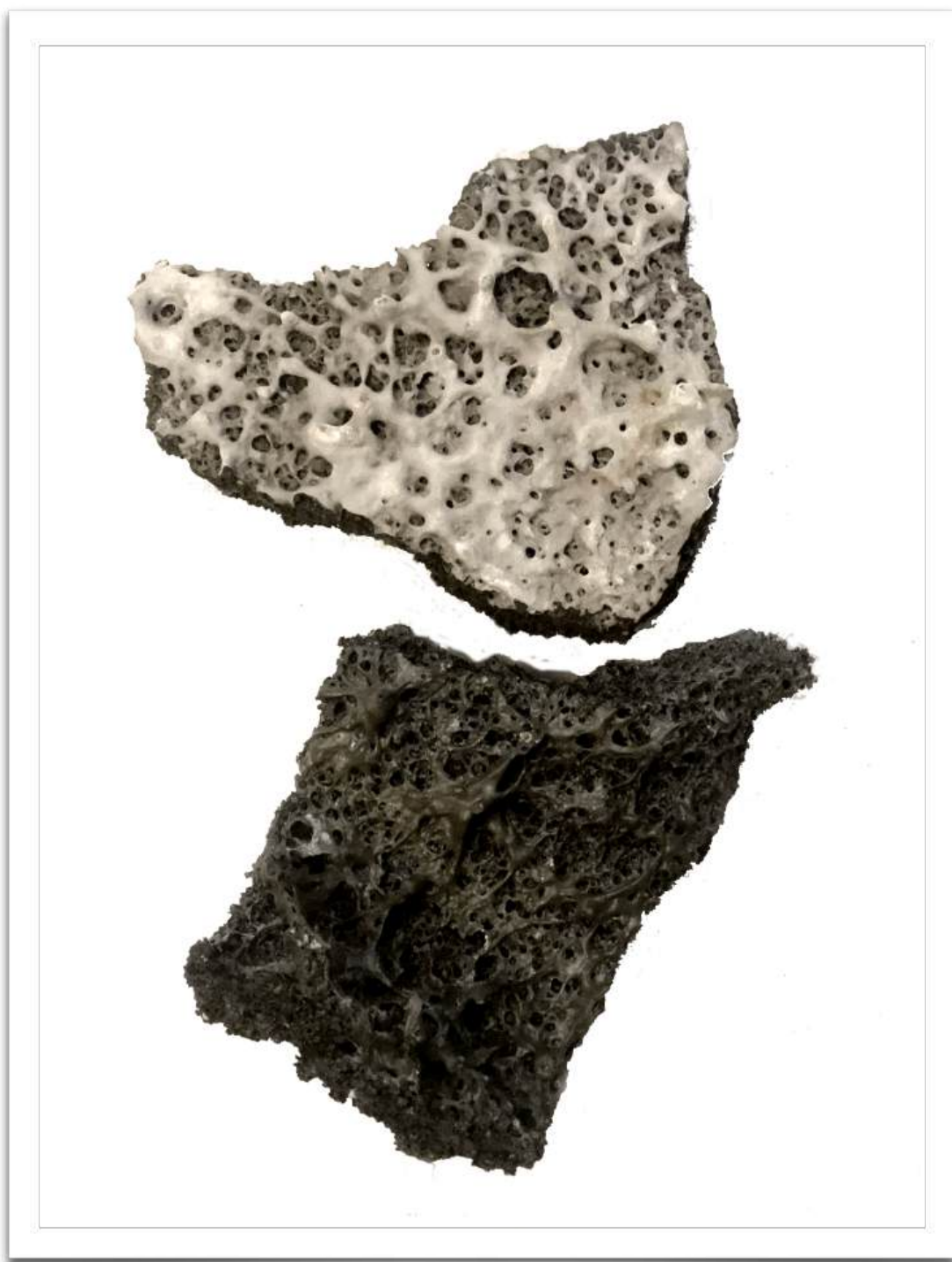


Rys. 24 Fagradalsfjall, pola lawowe, 2022

---

<sup>87</sup> Anna Waškowska, Tadeusz Słomka, Jan Golonka (2022), *Wulkanizm, AGH – podręcznik*, red. Tadeusz Słomka, s. 10–15.

<sup>88</sup> *Guide to Iceland, Najlepsze wycieczki do wulkanów*, [online:] <https://guidetoiceland.is/pl/zarezerwuj-wycieczke-po-islandii/natura/wulkany> [accessed: 5.06.2022].



Rys. 25 Fagradalsfjall, próbka lawy, 2022, fot. autorki.

**15.08.2022**

### **Fagradalsfjall**

*Dotykam ziemi, której temperatura jest zbliżona do mojego ciała. Idąc po polach lawowych, schylamy się co 0,5 metra – sprawdzając temperaturę zastygłej lawy. Poda mną, na głębokości 0,5 m jest gorąca zasadowa lawa o temperaturze 1200 stopni Celsjusza. Jeśli nagle pęknie ta cienka skorupa – zginiemy (ja i mój współtowarzysz). Nad głowami lata helikopter monitorujący zbliżającą się kolejną erupcję. Najmłodszy naskórek Ziemi ma 2 miesiące – mogą go dotknąć.*

*Krajobraz jest całkowicie marsjański, pozbawiony roślinności i jakiegokolwiek życia. Zaskakuje jedynie obecność człowieka – nasze plecaki, butelki na wodę, aparaty i swetry (...)*

*Zastygła skóra – nieustannie oddychająca. Wydobywają się z niej związki siarki, para wodna – oddech ziemi. Wszystko to przywodzi na myśl pradawny krajobraz planety, której jesteśmy dzieckiem. Wszystko tętni i pulsuje, będąc w ciągłym, nieustannym ruchu. Nic tu nie jest statyczne. To właśnie aktywność wulkaniczna powołuje do życia gejzery, nowe związki chemiczne, a konsekwencją tych reakcji jesteśmy my, ludzie.*

**17.08.2022**

*Uderzający widok.*

*Rzesze ludzi dotykające czarnej plaży, u podnóża wyrastających ciosów bazaltowych, stolpów<sup>89</sup> – specyficznych skał wyrastających pionowo, sześciokątnych bloków bazaltu. Potężne pionowe formy, rzeźbione przez wiatr i mróz tworzą załomy skalne. Widzę rzesze wpatrujących się w nie na bezdechu ludzi. Zdezorientowani dotykają skał – w zachwycie, nie do końca wiedząc, czym są i gdzie się znaleźliśmy. Na granicy czarnej plaży przychodzą mi na myśl strzeliste wieże gotyckich katedr, wewnątrz Cysterny Justyniana w Stambule. Hindusi, Azjaci, Amerykanie, Francuzi, Niemcy, Polacy – wszyscy, którzy się tu znajdujemy, nie potrafimy nazwać tego doświadczenia. Jakby było w nas i jednocześnie poza nami. Jest to nienazwane pragnienie połączenia się z siłą, która kształtowała tę specyficzną świątynię.*

---

<sup>89</sup> Stolpen – cios słupowy (Pl) inaczej nazywany różą skalną. Za: Jerzy Smoliński, *Biuletyn Geograficzny*, Polskie Towarzystwo Geograficzne 8/18 (1953), Zeszyt D: *Mineralogia i geologia*, s. 13.



## 6.2 Wulkaniczne działanie transhumacyjne – związki ludzi z wulkanem

Związki człowieka z aktywnością wulkaniczną są dość odległe i wiążą się z powstaniem życia na Ziemi.

Nasza planeta powstała jako część Układu Słonecznego 4,54 mld lat temu. Obecnie pierwsze ślady życia na Ziemi datuje się na 4,28 mld lat temu. Są to skamieliny mikroorganizmów znalezione przez naukowców w 2017 roku w skałach osadowych w pasie Nuvvuagittuq w Kanadzie<sup>90</sup>. Znaleździło to dowodzi powstania najstarszych form życia w pobliżu otworów hydrotermalnych (podmorskie wulkany).

Badanie początków życia jest poszukiwaniem pierwszych mechanizmów replikacji. Poszukiwanie początków życia jest zatem poszukiwaniem cząstek chemicznych o właściwościach umożliwiających zjawisko replikacji chemicznej, które według dzisiejszego stanu wiedzy przebiegają z udziałem katalizatorów. W czasie pojawienia się pierwszych załączków replikowania, jak dowodzi Andrzej Legocki, funkcje te mogły spełniać nieorganiczne kompleksy mineralne (nie było jeszcze białek). Pierwsze teorie i eksperymenty dotyczące powstania życia na ziemi w tym zakresie prowadzili biochemik angielski John B.S. Haldane (1892–1964) oraz biolog rosyjski Aleksandr Oparin (1894–1980). Obaj badacze byli przekonani, iż pierwszymi załączkami życia było pojawienie się prostych reakcji chemicznych w „pierwotnej zupie” – były to oddziaływania fizyczne i chemiczne, w następstwie których znacznie później mogły wyłonić się pierwsze komórki<sup>91</sup>.

Destrukcyjna siła wulkanu umożliwiła powstanie życia na ziemi, a w późniejszych okresach wspomagała rolnictwo, które umożliwiło rozwój cywilizacji człowieka<sup>92</sup>.

Pyły wulkaniczne, bogate w związki mineralne, użyźniają glebę<sup>93</sup>. Ich niszczycielska siła jest również potężną siłą kreacji. Wzmoczona aktywność bądź obniżona aktywność wulkaniczna

---

<sup>90</sup> Andrzej Legocki, (2020), *Hipotezy i dylematy na temat powstania i unikatowości życia*, [w:] Nauka 3, 7–16, Czasopisma PAN, doi: 10.24425/nauka.2020.132642, s. 9–11.

<sup>91</sup> Andrzej Legocki, op. cit., s. 11–13.

<sup>92</sup> Anna Bagińska, Grzegorz Pieńkowski, Państwowy Instytut Geologiczny, *Erupcje wulkanów okiem geologa* [online:] <https://www.pgi.gov.pl/aktualnosci/display/13255-erupcje-wulkanow-okiem-geologa.html> [accessed: 5.07.2022].

<sup>93</sup> Ibidem.

miała i ma wpływ na kształtowanie klimatu naszej planety oraz różnorodności biologicznej<sup>94</sup>. Jesteśmy więc zespoleni z jej wewnętrznym ogniem. W tym sensie wulkany stają się *axis mundi* – kosmiczną osią świata, filarem i centrum – łącznikiem nas samych z boskimi i destrukcyjnymi siłami kreacji zdolnymi zarówno powoływać życie, jak i je niszczyć.

Jako pirofagi opanowaliśmy sztukę kontrolowania ognia<sup>95</sup>, a nasze związki z nim sięgają bardzo odległej historii. Dotykają nie tylko aspektu powstania życia na ziemi, ale również ewolucji naszego gatunku. To kiedy po raz pierwszy byliśmy zdolni do ujarznienia jego siły, jest tematem sporów wielu naukowców. Jednakże dane pozyskiwane ze stanowisk archeologicznych (tkanka kostna) zdają się wskazywać, iż już nasz odległy przodek homo erectus w pewnym stopniu potrafił kontrolować ogień. Budowa uzębienia wskazuje według badaczy na umiejętność termicznej obróbki żywności<sup>96</sup>. W chwili pisania tego tekstu nie ma jednoznacznego stanowiska naukowców czy ogień wzniesiony przez homo erectusa był całkowicie kontrolowany, czy wspomagano się przy rozpalaniu aktywnością wulkaniczną lub pożarami.

Kolejne dane, jakimi dysponują naukowcy, pochodzą ze stanowiska archeologicznego zlokalizowanego na terenie dzisiejszego Izraela. Znaleździemy tam liczy 800 tys. lat, a według badaczy kamienne narzędzia noszą ślady obróbki termicznej<sup>97</sup>.

Umiejętność opanowania ognia niosła za sobą inne konsekwencje – to dzięki tej umiejętności opanowaliśmy niemal każde miejsce naszej planety. To ogień umożliwił nam obróbkę brązu, żelaza. Przyczynił się do rozwoju cywilizacji, co skutkowało również wynalezieniem broni.

Konsekwencje użycia bomb zapalających w Hamburgu (1943) i Dreźnie (1945) przypominają skutki erupcji Wezuwiusza w Pompejach w 79 n.e. Znaczącą różnicą, jaką należy zaobserwować pomiędzy tymi dwoma wydarzeniami, jest fakt intencjonalnego niesienia śmierci przez człowieka. Być może to był rzeczywisty powód ukarania mitologicznego Prometeusza przez bogów w tak okrutny sposób, jak przytwierdzenie go do

---

<sup>94</sup> Jason Wolfe, *Volcanoes and climate change*, [online:] <https://www.earthdata.nasa.gov/learn/sensing-our-planet/volcanoes-and-climate-change> [accessed: 5.06.2023].

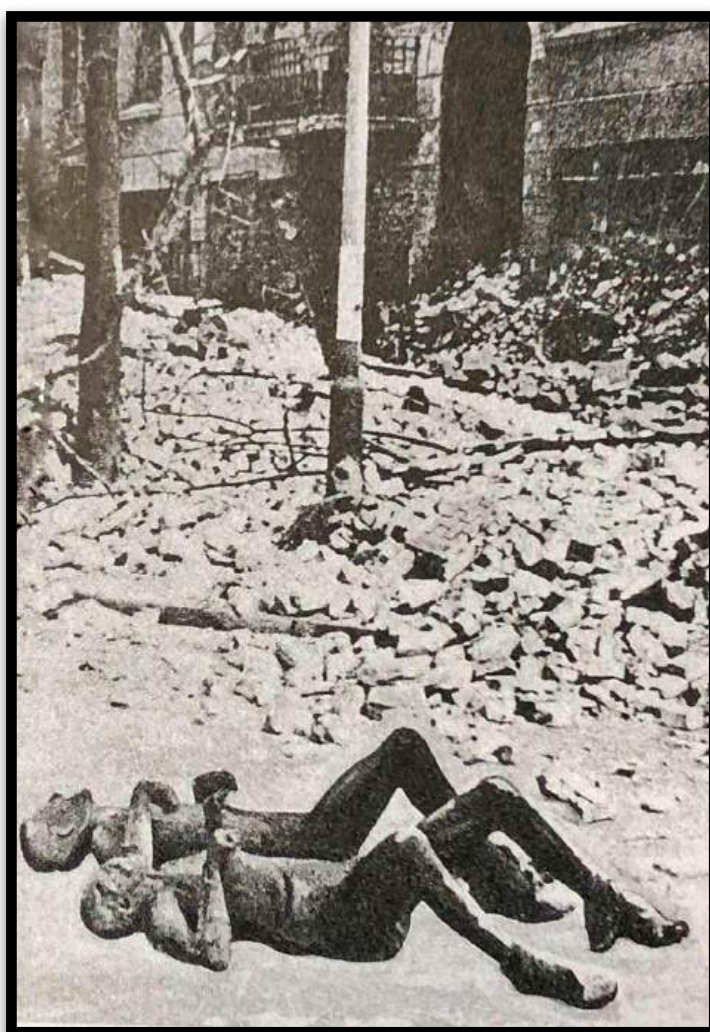
<sup>95</sup> Zane Stepka, Ido Azuri, Lora Kolska Horwitz, Michael Chazan, Filipe Natalio, *Proceedings of the National Academy of Sciences*, [online:] <https://www.pnas.org/doi/full/10.1073/pnas.2123439119> [accessed: 5.06.2022].

<sup>96</sup> Adam Rutherford, *Księga ludzi. Opowieść o tym, jak staliśmy się nami*, 2019, s. 67–69.

<sup>97</sup> Zane Stepka, Ido Azuri, Lora Kolska Horwitz, Michael Chazan, Filipe Natalio, op. cit.

stał Kaukazu i codzienne wyszarpywanie wątroby, która kolejnego ranka odrasta<sup>98</sup>.

Coś czego Prometeusz nie mógł przewidzieć? Istoty ludzkie jawiące się jako bezbronne i nagie, są wręcz godne pogardy. Te bezbronne istoty, w wyniku ewolucyjnych zmian i daleko idących konsekwencji ujarznienia ognia spalają 11 milionów ludzi w piecach krematoryjnych, zrzucają pierwszą bombę atomową 6 sierpnia 1945 roku (Hiroszima), a 9 sierpnia kolejną (Nagasaki). Podczas 10 lat wojny w Wietnamie USAAF zrzucił 380 000 ton napalmu. Niechlubne skutki, jakie wniosła w nasze życie prosta umiejętność rozpalenia ogniska, obserwujemy do dnia dzisiejszego.



Rys. 26 Hamburg 1943, Stadtbibliothek Görlitz,

---

<sup>98</sup> Ajschylos, *Prometeusz skowany*, tłum. Jan Kasprowicz, Wolne Lektury, s. 7.

Transhumacyjność sił wulkanicznych w tym przypadku działa na obu płaszczyznach (rys. 13). Z jednej strony kształtowały one życie na naszej planecie, jednocześnie przyczyniając się do powstawania zmian ewolucyjnych w postaci wielkiego wymierania. Z drugiej strony człowiek, opanowując siły ognia, sam stał się organicznym „wulkanem” – poprzez ujarzmienie ognia i jego pochodnych byliśmy w stanie stworzyć broń oraz czystą energię (atom).

Kolejnym interesującym zagadnieniem transhumacyjności ognia w kontekście sił wulkanicznych są wierzenia ludów indoeuropejskich, których ślady odnajdujemy w Wedach.

Podczas jednego ze swoich wykładów dotyczącego epoki „Śruti” Marian Krzysztof Byrski zwraca uwagę, iż razem z przybyciem Ariów z terenów Anatolii przynieśli oni do dzisiejszych Indii swoje zwyczaje, które nadal są praktykowane, a ich odbicia ciągle są żywe w kulturze współczesnych Indii.

Marian Byrski dowodzi, iż życie religijne wędrujących Ariów skupiało się wokół ognia – gromadzenia się i recytowania pieśni religijnych, rozpalania i sycenia go. Badacz zwraca szczególną uwagę, iż wszystkie pieśni i czynności religijne miały na celu wzniecenie ognia i jego podsycanie. Badacz koreluje to z hinduską tradycją rozniecania ognia przy świątyniach oraz z przekonaniem, iż w człowieku obecny jest ogień. Poprzez kremację wracamy do tych samych sił, które nas stworzyły. Siły te opisywane są w Wedach jako „wielki ogień”, co koreluje ze współczesną teorią powstania świata i materii<sup>99</sup>. Wierzenia te doskonale pokrywają się z koncepcją transhumacyjności czyli pokrewieństwa materii.

---

<sup>99</sup> Maria Krzysztof Byrski, *Historia Subkontynentu Indyjskiego cz. I – Epoka wedyjskiego „Słowa Usłyszanego” (Śruti) – pierwsza kolonizacja Subkontynentu Indyjskiego oraz jej kulturowe konsekwencje*, [online:] <https://www.youtube.com/live/quUDHIVWD2U?feature=share> [accessed: 5.06.2022].

## 7. Fotografia w kontekście transhumacji

### 7.1 Czym jest światło?

#### Zagadnienia dotyczące światła w kontekście transhumacyjnym

W XXI wieku nie mamy jednoznacznej odpowiedzi na to pytanie. Jest zbyt wiele kontekstów jego badania, wykorzystywania i doświadczania. Ja chciałabym się skupić na jego kilku aspektach.

Z fizycznego punktu widzenia światło (według Encyklopedii Britannica) jest promieniowaniem elektromagnetycznym występującym w niezwykle szerokim zakresie fal, które ludzkie oko ma możliwość obserwować.

Zakresy spektrum sąsiadujące z pasmem widzialnym określane są jako światło. Jednym ze skrajnych końców jest podczerwień, drugim ultrafiolet<sup>100</sup>. Prędkość światła w próżni jest podstawową stałą fizyczną, której używamy do pomiarów. Obecnie jej akceptowana wartość wynosi dokładnie 299 792 458 metrów na sekundę<sup>101</sup>.

W XIX wieku byliśmy przekonani, iż zagadnienia związane z naturą światła są już całkowicie zamknięte. Jednakże w latach 20.–30. XX wieku razem z narodzinami mechaniki kwantowej ponownie otwarto kwestię zagadnień jego natury<sup>102</sup>.

Światło naszej najbliższej gwiazdy ogrzewa naszą planetę, reguluje wzorce pogodowe. W makro skali interakcje światła z materią kształtowały strukturę wszechświata. W mikro skali światło inicjuje proces fotosyntezy na naszej planecie, który jest niezbędny do istnienia na niej życia, jakie znamy<sup>103</sup>.

Jest też nośnikiem informacji zarówno przestrzennych, jak i czasowych, zarówno w skali kosmicznej, jak i w skali atomowej. Wszystkie informacje, jakie możemy pozyskać o budowie naszego świata, docierają do nas za pomocą fal elektromagnetycznych.

---

<sup>100</sup> Glen Stark, *Light: Also known as: optical spectrum, visible radiation, visible spectrum, Britanica*, [online:] <https://www.britannica.com/science/light> [accessed: 8.06.2022].

<sup>101</sup> Ibidem.

<sup>102</sup> Ibidem.

<sup>103</sup> Ibidem.

Jego specyficzne właściwości inspirują ludzkość do rozwoju wszystkich dziedzin nauki: optyki, sztuki, filozofii, humanistyki, komunikacji optycznej oraz wszystkich innych powiązanych z nim dziedzin<sup>104</sup>.

W języku hebrajskim słowo ogień (אֵשׁ) jest ściśle związane ze światłem (אוֹר) – oświeceniem i mądrością, materią i duchowością oraz skórą – zasadą kreacji<sup>105</sup>. Z drugiej jednak strony, jak dowodzi Sikora, podążając za Oskarem Goldbergiem, badaczem myśli starohebrajskiej, światło i ogień w sensie lingwistycznym łączą w sobie dwa zagadnienia światła. „Rewach” łączy w sobie zagadnienia „ducha” i „przestrzeni”. Wynikają z tego dwie kwestie: „Z jednej strony mamy tu konstytuujący rzeczywistość czynnik „pramaterii”<sup>106</sup>, który zakłada chaotyczność, nieuporządkowanie i pozbawienie formy. Z drugiej strony występuje tu „or” czyli czynnik porządkujący moment przestrzenny – fizyczne światło – uchwytnie i dotykalne, to, które możemy zbadać<sup>107</sup>.

Kulty solarne oraz obecność światła i ognia we wszystkich wierzeniach ludzkich<sup>108</sup> są dowodem na połączenia transhumancyjne, jakie istnieją pomiędzy człowiekiem, a światłem i jego przejawami.

Doskonałym przykładem do poszukiwania zagadnień transhumacyjnego ujęcia światła jest praca Edwarda Muncha „Słońce” z roku 1911 (455 cm x 780 cm), która znajduje się w sali ceremonialnej Uniwersytetu w Oslo.

„Słońce prażyło przez cały dzień, a my pozwoliliśmy mu się prażyć. Munch popracował trochę nad obrazem pływających, ale przez większość dnia leżeliśmy, przytłoczeni słońcem, na głębokich wydmach tuż przy brzegu fiordu, między wielkimi głazami i pozwalaliśmy naszym ciałom chłonać słońce. Nikt nie przejmuje się tutaj

---

<sup>104</sup> Ibidem.

<sup>105</sup> Tomasz Sikora (2017), *Teurgia światła – wybrane zagadnienia mistyki światła w judaizmie*, [w:] *Ethos* 30(2017) nr 3(119), s. 122.

<sup>106</sup> Tomasz Sikora, op. cit., s. 123.

<sup>107</sup> Ibidem.

<sup>108</sup> Mircea Eliade, op. cit., s. 127–153.

kostiumami kąpielowymi, a delikatne podmuchy ciepłego lipcowego wiatru są jedyną tkaniną oddzielającą nas od słońca”<sup>109</sup>.

Christian Gierløff<sup>110</sup>

Są to słowa, które najtrafniej oddają siłę życiodajnych promieni wschodzącego słońca nad archipelagiem Kragerø, uwiecznionych na obrazie Edwarda Muncha z lat 1910–1911<sup>111</sup>.

Wielkoformatowy obraz „Sun” powstał na zlecenie Uniwersytetu w Oslo, gdzie znajduje się obecnie. Muzeum Muncha w Oslo posiada jego kilka wersji, w tym pełnowymiarowy szkic tworzony przez artystę w plenerze.

Obraz Muncha jest jednym z 11 wielkoformatowych obrazów znajdujących się w Auli Uniwersytetu w Oslo. Umieszczony na końcowej ścianie, przedstawia rozchodzące się promienie światła słonecznego. Po obu stronach znajdują się umieszczeni na obrazach mężczyźni i kobiety sięgający w stronę promieni<sup>112</sup>.

---

<sup>109</sup> Munch Museet, *Between us and the sun*, [online:] <https://www.munchmuseet.no/en/our-collection/between-us-and-the-sun/> [accessed: 2.03.2022].

<sup>110</sup> Christian Gierløff – (1879–1962) norweski ekonomista, planista i pisarz. Przyjaciel Muncha. Za: *Store norske leksikon*, [online:] [https://snl.no/Christian\\_Peder\\_Gr%C3%B8nbeck\\_Gierl%C3%B8ff](https://snl.no/Christian_Peder_Gr%C3%B8nbeck_Gierl%C3%B8ff) [accessed: 2.03.2022].

<sup>111</sup> Munch Museet, *Between us and the sun*, <https://www.munchmuseet.no/en/our-collection/between-us-and-the-sun/> [accessed: 2.03.2022]

<sup>112</sup> Ibidem.



Rys. 27 Edvard Munch „Sun”, Sala Uniwersytetu w Oslo, Aula, fot. autorki.

Nikt kto nie doświadczył słońca północy nie jest w stanie w pełni odczytać sensu obrazu Muncha. Upajające, przenikające serce i umysł słońce paraliżuje człowieka i zwierzęta. To właśnie słońce północy sprawia, że to co ludzkie jedna się z naturą – z tym co w nas zwierzęce, instynktowne, organiczne i nieorganiczne. Słońce północy sprawia, iż zespalamy się ze skalistym brzegiem fiordu, ptactwem wylegającym się na brzegu i z rzeszami wszystkich innych gatunków czerpiących z jego natury.

Patrząc na obraz Muncha, widzę przenikające ludzkie ciała promienie słoneczne. Myślę o gwiazdach, o tym skąd jesteśmy i dokąd wracamy.

Ciało człowieka składa się w 65% z **tlenu** – woda, białka i tłuszcze, które wchodzą w skład naszego organizmu, składają się również z tlenu. Tlen jednak powstawał pod koniec fuzji helu we wnętrzu masywnej gwiazdy. Kolejnym pierwiastkiem będącym istotnym budulcem naszego organizmu jest **węgiel** – 18% masy naszego organizmu. **Węgiel** jest fundamentem całej materii organicznej. Jako pierwiastek węgiel powstaje również we



wnętrzu masywnych gwiazd. Podczas rozpadu cząstek alfa (jąder helu) w temperaturze 100 milionów stopni Celsjusza<sup>113,114</sup>.

**Azot** z kolei stanowi 3% składu naszego ciała, jest budulcem DNA i RNA. On również powstał we wnętrzu gwiazdy.

**Wapń** i **Fosfor** to pierwiastki, które powstają w trakcie eksplozji supernowej, ponieważ tylko przy tak ogromnym wybuchu mogą zaistnieć ku temu warunki (temperatura i ciśnienie).

Atomy wodoru, z których składa się mój i czytelnika organizm, istnieją 13,7 mld lat – od początku wszechświata. Choć w ludzkim organizmie jego zawartość to jedynie 10%, to stanowi on 75% znanego nam wszechświata. Sam pierwiastek powstał podczas Wielkiego Wybuchu<sup>115</sup>. Człowiek zatem i wszystko co nazywamy materią nie tylko potrzebuje słońca w sensie przeprowadzenia wzrostu, fotosyntezy czy innych reakcji chemicznych. Człowiek i materia, którą znamy, powstał w wyniku śmierci jednej z gwiazd, która mogłaby być słońcem. W tym sensie obraz Muncha jest dla mnie dziełem transhumacyjnym – opowiadającym historię naszych (ludzkich) i świata istnień – nieustannych przemieszczeń w górę i w dół. Od życia do śmierci oraz ze śmierci gwiazdy do życia.

## 7.2 Transhumacyjność światła – DNA fotografii

To samo światło, które tworzy, odżywia, zasila, niesie ze sobą również informację, która umożliwia nam oglądanie gwiazd oddalonych od nas o wiele lat świetlnych – informację, dzięki której możemy tworzyć i zapisywać widzenia.

Fotografia jako medium ulega nieustannym przekształceniom i replikacji, podobnie jak ludzkie DNA<sup>116</sup>. Jest to narzędzie, które zmienia nas samych.

---

<sup>113</sup> NASA, [online:] <https://nasa.tumblr.com/post/688583969233682432/you-are-made-of-stardust> [accessed: 2.03.2022].

<sup>114</sup> Kerry Lotzof, *Are we made of stardust?* [online:] <https://www.nhm.ac.uk/discover/are-we-really-made-of-stardust.html> [accessed: 2.03.2022].

<sup>115</sup> Ibidem.

<sup>116</sup> Anna Kurcek, *Replikacja DNA*, [online:] <https://www.e-biotechnologia.pl/Artykuly/Replikacja-DNA> [accessed: 12.06.2022].

Początki fotografii były dość skromne i nieporadne. 73 tys. lat temu w indonezyjskiej jaskini na wyspie Celebes nasz daleki kuzyn Homo floresiensis lub Homo sapiens oddał się we władanie sile, którą dziś znamy jako fotografię<sup>117</sup>. Jego oko mrugnęło, zaciskając skórzaną powiekę niczym pierwsza migawka. Zapamiętał obraz i postanowił go utrwalić za pomocą czerwonego i fioletowego pigmentu na ścianach swojego ukrycia<sup>118</sup>, inny zaśpiewał pieśń jak w pismach Themersona<sup>119</sup>. Stopniowo fotografia uczyła nas, jak za pomocą skórzanych migawek osadzonych w oczodołach oddawać kontury, następnie modelunek i ruch<sup>120</sup>.

Cierpliwie ucząc nas i naszych kuzynów, czekała. Niespodziewanie napotkała Arystotelesa w dziele *Problemata*, a później Euklidesa, objawiając mu w dziele pt. *Optyka* meandry prostoliniowego rozchodzenia się światła i możliwości powstawania obrazu po przejściu promieni słonecznych przez niewielki otwór<sup>121</sup>.

W Chinach (V w. p.n.e.) spotkała Mistrza Mo – filozofa, twórcę motizmu, objawiając mu sekrety zjawisk optycznych w dziele pt. *Mozi*<sup>122</sup>.

W Grecji trafiła do arabskiego matematyka Alhazena z Basry (Ibn al-Haythama) w roku ok. 1020<sup>123</sup>.

W zachodniej kulturze pojawiła się ponownie dopiero podczas badań naukowych Rogera Bacona (1214–1292)<sup>124</sup>, Francesco Maurolico (1494–1575) i Johannesesa Keplera (1571–1630)<sup>125</sup>.

---

<sup>117</sup> A. Brumm, Adhi Agus Oktaviana, Basran Burhan, Budianto Hakim, Rustan Lebe, Jian-xin Zhao, Priyatno Hadi Sulistyarto, Marlon Ririmasse, Shinatria Adhityatama, Iwan Sumantri, Maxime Aubert, „Oldest cave art found in Sulawesi?”. *Science Advances*. Published [online:] <https://www.science.org/doi/10.1126/sciadv.abd4648> [accessed: 12.06.2022].

<sup>118</sup> Ibidem.

<sup>119</sup> Stefan Themerson, *O potrzebie tworzenia widzeń*, 2008, s. 12.

<sup>120</sup> Adam Rutherford, op. cit., s. 225–227.

<sup>121</sup> Kazimierz Makówka, *Humanistyka i Przyrodoznawstwo* (25) Olsztyn 2019, doi:10.31648/hip.4962., s. 210.

<sup>122</sup> Kazimierz Makówka, op. cit., s. 212.

<sup>123</sup> Kazimierz Makówka, op. cit., s. 221.

<sup>124</sup> Bacon posługując się tłumaczeniami łacińskimi pracy arabskiego matematyka Alhazena z Basry poprzez analogię do camera obscura wyjaśnił powstawanie obrazu w ludzkim oku. Za: Kazimierz Mrówka, op. cit., s. 221.

<sup>125</sup> Ibidem.

Do roku 1826 fotografia musi wspomagać się malarzami, fizykami, filozofami, muzykami i poetami. Leonardo da Vinci, Canaletto, Johannes Kepler, Roger Bacon, Francesco Maurolico, Arystoteles, Euklides, Mistrz Mo, Ibn al-Haythama. Rzeszami naukowców i artystów. W 1826 roku (pierwsza udana odbitka fotograficzna) fotografia zyskuje autonomię. Z nieśmiałej współpracownicy wielkich artystów i naukowców zaczyna prowadzić autonomiczny żywot.

Początkowo posiłkuje się zastępami artystów polerujących posrebrzane miedziane płyty, uczulających je oparami jodu, wkładających je do szczelnych ciężkich pudeł. Fotografia zmusza patrzących i fotografowanych do zastygnięcia w trwaniu – zarówno podczas samego procesu naświetlania, jak i tuż po nim – zatapiając człowieka w dagerotypowym bursztynie niezmiennie od ponad 200 lat<sup>126</sup>.

W 1835 roku po raz pierwszy fotografia dokonuje swojej samoreplikacji za pomocą Williama Henry'ego Fox Talbota (1800–1877), podczas kąpieli nasączonego azotanem srebra papieru, ponownie wykąpanego w roztworze chlorku lub bromku sodu, naświetlanego i wywołanego w roztworze kwasu galusowego i utrwalanego w roztworze tiosiarczanu sodu, wypłukanego i nawoskowanego. Powstaje pierwszy negatyw<sup>127</sup>.

Umożliwiło to w 1852 roku replikację obrazów fotograficznych za pomocą fotograficznego grawerowania<sup>128</sup>.

Mokry kolodion wypiera dagerotypy i kolotypy Talbota, mokry zaś z uwagi wynikające ze specyfiki techniki niedogodności – zapotrzebowanie na wozy, namioty do przechowywania chemii i przyrządów fotografa, które były potrzebne do uczulania płyt i ich natychmiastowego wywoływania – zastępuje sucha płyta kolodionowa, a następnie fotografia zwojowa (1880–1900).

Zdjęcia wykonywane w technice zwojowej, opracowanej przez George'a Eastmana w 1885 roku, naświetlane były na długich taśmach papieru, które następnie przycinano. Dwa lata później, w 1887 roku Hannibal Goodwin opracowuje film zwojowy na podłożu

---

<sup>126</sup> Malcolm Daniel, *Daguerre (1787–1851) and the Invention of Photography*, [online:] [https://www.metmuseum.org/toah/hd/dagu/hd\\_dagu.htm](https://www.metmuseum.org/toah/hd/dagu/hd_dagu.htm) [accessed: 13.06.2022].

<sup>127</sup> Geoffry Batchen, *William Henry Fox Talbot*, s. 5–15.

<sup>128</sup> Ibidem.

nitrocelulozowym<sup>129</sup>. Firma Kodak w 1898 roku opracowuje film zwojowy na potrzeby masowej produkcji, a w 1900 roku powstaje pierwszy masowo produkowany aparat – Kodak Brownie.

Od 1900 roku fotografia rozpoczyna swoje nieprzerwane do dnia dzisiejszego panowanie – omamiając, zawłaszczając, zatapiając.

Wnika w tkankę naszego otoczenia poprzez reklamę, media społecznościowe, tkankę miejską, estetyzację życia społecznego czy opakowania produktów, które wybieramy w sklepie. Fotografia zyskała autonomię, zawłaszczając każdy aspekt naszego wizualnego świata<sup>130</sup>. Rozprzestrzeniła się podobnie jak inwazyjny gatunek ulega dyspersji.

W 1947 roku powstaje pierwszy aparat fotografii błyskawicznej Polaroid Land Camera za sprawą Edwina H. Landa skonstruowany na technologii folii polaryzacyjnej, opartej na folii (alkoholu winylowym) domieszkowanym<sup>131</sup> jodkiem potasu. W 1969 Polaroid zyskuje nowego konkurenta – fotografię cyfrową<sup>132</sup>.

Wynalazek Willarda Boya i George'a E. Smitha – matryca cyfrowa – przyczyna się do powstania matrycy światłoczułej, umożliwiającej utrwalenie zdjęcia w formie cyfrowej. Pierwsza kolorowa cyfrowa fotografia powstaje w 1972 roku wykonana przez Michaela Tompsetta<sup>133</sup>.

Fotografia, wnikając do naszego ludzkiego świata, przekonała nas, że jest niezbędnym elementem naszej egzystencji. Wniknęła do korporacji, małych rodzinnych firm i mieszkań prywatnych. Przekonała nas, byśmy byli posiadaczami codziennych jej przejawów emanacji za pomocą naszych przeciwstawnych kciuków i palców wskazujących. Stała się pewnego rodzaju rytuałem społecznym<sup>134</sup>.

---

<sup>129</sup> L. Andrew Mannheim, Helmut Erich Robert Gernsheim, *Technology of photography, Encyclopaedia Britannica* [online:] <https://www.britannica.com/technology/technology-of-photography> [accessed: 13.06.2022].

<sup>130</sup> Susan Sontag, *O fotografii*, Kraków 2023, s. 10.

<sup>131</sup> Domieszkowanie: „to proces celowego wprowadzania domieszek do ciała stałego (metalu, półprzewodnika, materiału ceramicznego) w celu uzyskania pożądanej zmiany jego właściwości (mech., elektr., opt. i in.)”. Za: Encyklopedia PWN [online:] <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/3893680> [accessed: 20.06.2022].

<sup>132</sup> Jeremy Norman, *Edwin Land Demonstrates the Polaroid Land Camera Model 95, the First „Instant” Film Camera*, [online:] <https://www.historyofinformation.com/detail.php?id=4033> [accessed: 20.06.2023].

<sup>133</sup> Taida Trabuła, *Pierwsze takie zdjęcia...*, [online:] <https://www.taida.pl/pierwsze-takie-zdjecia/> [accessed: 20.06.2023].

<sup>134</sup> Susan Sontag, op. cit., s. 15.

Poprzez fotografię przywłaszczamy sobie, jak pisze Sontag, kawałek fotografowanego świata. Fotografując, kolekcjonując, wkładając do albumu, oprawiając w ramy – dzielimy świat na małe kawałki, separujemy i kolekcjonujemy nasze trofea<sup>135</sup>. Zespoliła się z naszą potrzebą polowania, zdobywania i podbijania.

Fotografia przekonała nas również do swojej prawdziwości – stała się dowodem rzeczowym w sprawie. Fotografia może nas obciążyć. W czerwcu 1871 roku pomaga paryskiej policji rozpoznać komunardów<sup>136</sup>. Jej prawdomówność podważa jedynie rodząca się AI.

Fotografia, wyciągając nas z jaskini, zamknęła nas w niej na zawsze. Przedkładając na same tylko obrazy prawdy, w których ludzkość znajduje tak wielkie upodobanie<sup>137</sup>.

### **Fotografia – medium transhumacyjne pamięci**

Istotnym punktem zwrotnym moich poszukiwaniach artystycznych w zakresie relacji pamięć – sztuka transhumacyjna było spotkanie ze Zdzisławem Pacholskim – artystą fotografikiem. Początkowo moje badania skupiały się głównie w obszarze słowa, języka i pamięci. Poszukiwania te prowadziłam w ramach rezydencji artystycznej CAT w Bałtyckiej Galerii Sztuki Współczesnej w Słupsku. Zagadnienia te opisuję w rozdziale „Pismo jako nośnik transhumacyjny pamięci”.

Podczas wielogodzinnych dyskusji, jakie mieliśmy możliwość prowadzić, pojawiły się ciekawe wątki odnośnie korelacji fotografii – jako medium i ludzkiej pamięci. W rozmowie ze Zdzisławem Pacholskim zwraca on uwagę, jak zmienia się nasze myślenie o pamięci, razem z tym jak zmienia się fotografia jako medium. W języku potocznym używa się sformułowania dotyczącego wspomnień „klisza” bądź bardziej współczesnego „matryca”, które ma ścisły związek z fotografią i ludzką pamięcią. Zarówno Zdzisław Pacholski, jak i Roland Barthes w *Świetle obrazu* zwracali uwagę na specyficzną cechę fotografii jako medium. Fotografia jako medium ma moc przenoszenia nas z teraźniejszości w przeszłość

---

<sup>135</sup> Susan Sontag, op. cit., s. 10–11.

<sup>136</sup> Susan Sontag, op. cit., s. 12.

<sup>137</sup> Susan Sontag, op. cit., s. 9.

– dzięki niej jesteśmy w stanie odtworzyć wydarzenia bardzo odległe w swojej pamięci. Podobnie jak może przenieść nas z teraźniejszości w przyszłość, ocalając to, co za chwilę nieuchronnie zniknie – światło, lub możliwość spotkania z bliską osobą, która odejdzie<sup>138</sup>.

Roland Barthes zachwyca się zdjęciem najmłodszego brata Napoleona, zachwyca się jednak nie samym zdjęciem, lecz możliwością „spojrzenia w oczy, które widziały Cesarza”<sup>139</sup>.

Od czasu wykonania pierwszej udanej odbitki fotograficznej (1826, **Widok z okna w Le Gras, Joseph Nicéphore Niépce**) fotografia nie przestaje nas fascynować. Jednakże podążając za Stefanem Themersonem: „Nonsensem byłoby twierdzenie, że Gutenberg dał początek poezji”<sup>140</sup>. Themerson odnosi się tu do potrzeby przekazywania obrazu podczas spojrzenia przez Inuitę w gwieździste niebo. Obraz ten przekazywany jest według Themersona ustnie – poprzez pieśni i poezję. Autor doszukuje się tu proto-kina, w sposobie poruszania się gałek ocznych Inuity patrzącego na gwieździste niebo. Ja chciałabym się skupić na jednym mrugnieniu oka – klatce, jaka odpowiada fotografii. Podobnie jak Themerson skłaniam się do twierdzenia, iż fotografia istnieje tak długo, jak istniejemy my – ludzie. Choć ciekawą tezą byłyby badania fotografii tworzonej przez istoty nieludzkie, nie będzie to przedmiotem moich badań.

Chciałabym skupić się na fotografii w jej ontologicznym znaczeniu. Patrząc na pierwsze dagerotypy, nie sposób nie odnieść wrażenia, że są to pewnego rodzaju grafiki mające nawet coś z płaskorzeźby, czy rzeźby, a może hologramy, jakie znamy współcześnie. Stworzone przez światło za pomocą człowieka. Jego ciałem, jego okiem, jego zdolnością widzenia, ale przez światło i procesy chemiczne wynikające z natury otaczającego nas świata i w tym rozumieniu uznaję fotografię jako medium transhumacyjne.

Barthes doszukuje się w fotografii właściwości ontologicznych, dostrzegając w niej dualizm świata. Jak pisze w *Świetle obrazu*, nie sposób oddzielić tu przedmiotu od podmiotu. Fotografia i obiekt fotografowany splatają się w miłosnym uścisku śmiertelnego znieruchomienia z tym co właśnie utrwała<sup>141</sup>. Barthes skupia się na relacji fotografii, jaką

---

<sup>138</sup> Roland Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, Warszawa 2020, s. 15–16.

<sup>139</sup> Ibidem.

<sup>140</sup> Stefan Themerson, op. cit., s. 12.

<sup>141</sup> Roland Barthes, op. cit., s. 20–24.

obiekt patrzący czy fotografowany ma względem niej, ja natomiast pragnę skupić się na naturze fotografii jako takiej.

To, co fotografujemy, później możemy „wywołać” czy w procesach chemicznych, czy na matrycy swojego telefonu. Samo słowo „wywoływanie” jest przywołaniem naszego widzenia, ma to w sobie coś z metafizyki – wywoływanie duchów, przywoływanie wspomnień – językowo stajemy w rozkroku między metafizyką, a pamięcią. Sam proces odbywa się tradycyjnie w ciemności – w ciemni – w odosobnieniu i ciszy. Jest to pewien stan zawieszenia bycia pomiędzy – stan zero<sup>142</sup>. Ciemnia staje się tu dla mnie metaforą jaskini – stanu pomiędzy.

Z jednej strony naturą fotografii jest powielenie samej siebie – tautologia, jak pisze Barthes, co z kolei odpowiada za ocalenie zdarzeń i miejsc, możliwość przywołania i wywołania wspomnień w pamięci. Z drugiej niesie ze sobą kolejne przeciwieństwo, podatność na destrukcję – w szczególności materialne nośniki fotografii analogowej uwydatniają piękno destrukcji, jakim ulega fotografia oraz nasza ludzka pamięć<sup>143</sup>. Destrukcja, deformacja i błędy stają się udziałem zarówno nośników pamięci, jak i jej samej. W tym sensie fotografia analogowa nosi znamiona transhumancyjne.

---

<sup>142</sup> Grzegorz Przyborek (2023), *Cisza. Wywiad dla Fotoformy*, Festiwalu Fotografii w Łodzi, [online:] <https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=jDG0GQvgstc> [accessed: 21.06.2022].

<sup>143</sup> Wnioski z rozmowy ze Zdzisławem Pacholskim.



Rys. 28 Prywatna kolekcja Mariusza Symonowicza, fotografie wykonane w latach 60. przez ojca Pana Mariusza, wywołane w 2010 roku. Bioart, współpraca z nieznanym szczepem bakterii.

### **Fotografia w fotostenogramie – zapis z miejsca zdarzenia, kontekst transhumacyjny**

Czym zatem jest fotografia w sensie fizycznym, jeśli światło gwiazdy (jak zauważa już Delacroix), którą możemy fotografować, dziś przemierza drogę 20, 30 lub więcej lat?<sup>144</sup> Fotografia w jakimś sensie stała się pomostem pomiędzy tym co przeszłe, teraźniejsze i przyszłe.

Fotografia tradycyjna czy cyfrowa jest zapisem, sprytną kradzieżą jakiegoś fragmentu świata – osoby, miejsca czy zdarzenia. Jest też przedłużeniem własnego istnienia – zarówno tego co fotografowane, jak i tego kto fotografuje. Odciskiem dłoni na skale wewnątrz zapomnianej przez nas jaskini. Śladem po nas – niezbitym dowodem naszego istnienia. Obrazy uzurpują sobie prawo naszego istnienia<sup>145</sup> i w tym sensie każda niemal fotografia

---

<sup>144</sup> Susan Sontag, op. cit., s.159.

<sup>145</sup> Susan Sontag, op. cit., s.158.



może być traktowana jako fotografia dokumentująca (nie jest to jednoznaczne z fotografią dokumentalną)<sup>146</sup>.

W sensie fizycznym fotografia jest zapisem, zbiorem wizualnych informacji, wycinkiem rzeczywistości, zapisem wydarzenia<sup>147</sup> – spotkania oka patrzącego z obiektem utrwalonym na nośniku cyfrowym bądź analogowym. Każdy z nośników podlega swoim ustalonym prawom, dla każdego z nich istnieje odmienne prawo przetwarzania, powielenia, degradacji nośnika czy odrębnie rozumianej formy nieśmiertelności.

### **Od fotografii do fotostenogramu**

Fotografie możemy podzielić na różne sposoby. Pierwszym podziałem fotografii jest obszar obrazów trwałych oraz obrazów efemerycznych, np. nieutrwalonych. Kolejnym rodzajem klasyfikacji, jaki można zaproponować, jest podział np. za pomocą nośnika, jaki jest potrzebny do jej utrwalenia/wykonania.

Wyróżniamy zatem fotografią analogową (tradycyjną) i fotografię cyfrową. Nośnikami fotografii analogowej będą materiały światłoczułe: błony negatywowe, płyty kolodionowe, gumy etc. W przypadku fotografii cyfrowej, nośnikiem jest matryca cyfrowa. Tradycyjną fotografię dzielimy na techniki szlachetne (np. mokry kolodion), małoobrazkową (35 mm), średni format (125 mm) i duży format (najpopularniejszy format to 10 x 12,6 cm lub 13 x 18 cm)<sup>148</sup>.

Fotografie możemy podzielić również ze względu na temat, jaki fotografujemy, podobnie do malarstwa.

Wyróżniamy tu: fotografię pejzażową, fotografię portretową, fotografię dokumentalną, makrofotografię i mikrofotografię (np. zdjęcie czerwonych krwinek).

Możemy podzielić ją również ze względu na funkcje: fotografię produktową, reklamową, ślubną, artystyczną, dokumentalną etc.

---

<sup>146</sup> Grzegorz Przyborek (2023), *Cisza. Wywiad dla Fotoformy*, Festiwalu Fotografii w Łodzi, [online:] <https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=jDG0GQvgste> [accessed: 21.06.2022].

<sup>147</sup> Susan Sontag, op. cit., s.158.

<sup>148</sup> *A Century of Historic Photographic Types*, [online:] <https://historicengland.org.uk/images-books/archive/collections/photographs/historic-photographic-processes/> [accessed: 21.06.2022].

Fotografia artystyczna dzieli się na działy i podrodziały. W jej obrębie istnieją szeregi różnych grup i podgrup. Nigdzie jednak nie opisano ani nie skatalogowano zdjęć noszących znamiona fotografii artystycznej z pogranicza fotografii dokumentalnej jako „zapisu z miejsca zdarzenia”. Zapis ten rozumiem jako zbiór informacji: kontekst miejsca, zapis ruchu – jako zbiór wszystkich działań i kontekstów. Na potrzebę niniejszej pracy będę owo dzieło nazywać **fotostenogramem**.

### **Fotostenogram – definicja**

**Fotostenogram** jest to koncepcja dzieła wykonanego w technice fotografii analogowej za pomocą materiału światłoczułego, który umożliwia rejestrację skróconego zapisu działania wobec przestrzeni. Fotostenogram zawiera w sobie koncepcję czasu i przestrzeni, nie jest jednak fotografią stricte dokumentalną.

*Foto* oznacza światło; Stenogram (gr. *stenós* „ciasny”, *gráphein* „pisać”) w tradycyjnym sensie jest uproszczoną/skróconą notatką z np. przemówienia, wykładu, zebrania czy dyskusji<sup>149</sup>. Do zapisu stenogramu konieczna jest transkrypcja przy użyciu skróconej formy pisma, którą później tłumaczy się za pomocą znanego już ogółowi alfabetu<sup>150</sup>. Tę cechę stenogramu zastosowałam w celu doskonalszej rejestracji zdarzenia niż w przypadku fotografii dokumentalnej. Fotostenogram nadal jest zapisem jednej klatki fotograficznej. Zapisu tego typu używałam w przypadku działań performance wobec przestrzeni, jakie prowadziłam na Arktyce.

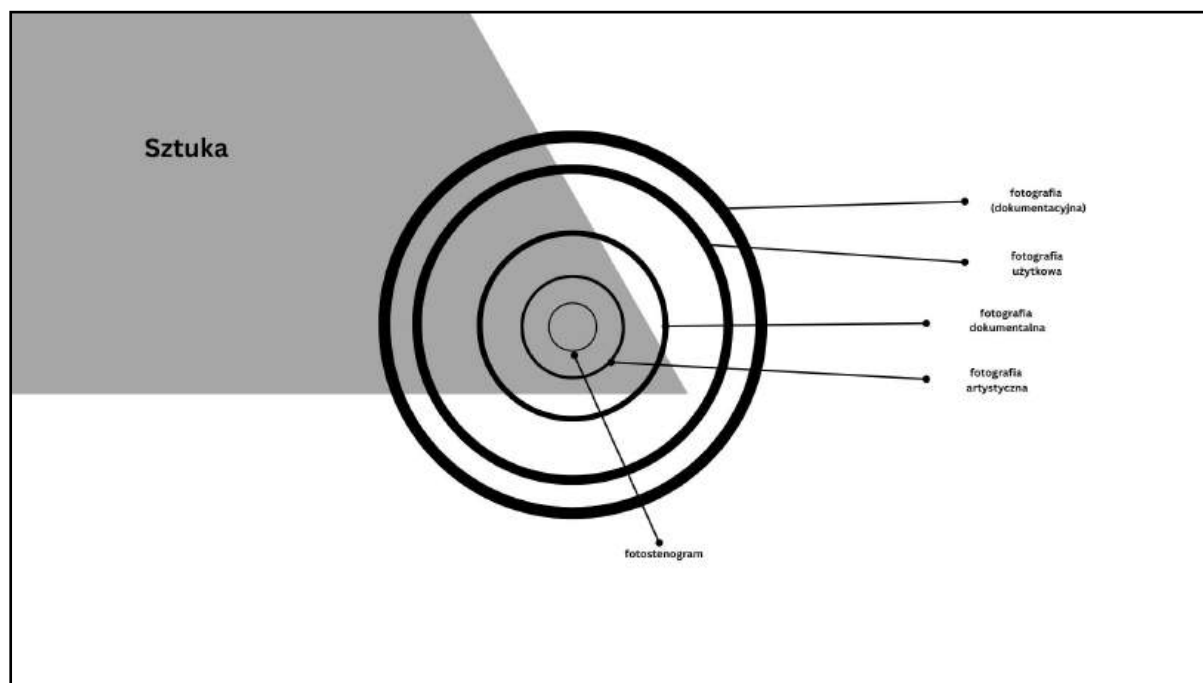
**Fotostenogram** umożliwił mi wykonywanie działania performance przed obiektywem aparatu fotograficznego „dokemero”. Dzięki niemu zapis ruchu w przestrzeni został utrwalony na jednej klatce negatywu, tworząc skrócony, dynamiczny zapis z miejsca zdarzenia. Fotostenogram nie jest zatem fotografią dokumentalną, a artystycznym odpowiednikiem powstających w procesie fosylizacji skamielin.

---

<sup>149</sup> BBC, *Is stenography a dying art?*, [online:] <https://www.bbc.com/news/magazine-13035979> [accessed: 21.06.2022].

<sup>150</sup> Ibidem.

Podobnie jak w przypadku powstawania skamieniałości proces ten nie oddaje ciała i materii w jego oryginalnej formie<sup>151</sup>. Jest jednak najbardziej zbliżonym procesem oddającym „naturalne środowisko” wykonywanego działania.



Rys. 29 Uproszczony rysunek obrazujący umiejscowienie fotostenogramu w obszarze fotografii w kontekście sztuki. Rysunek autorki.

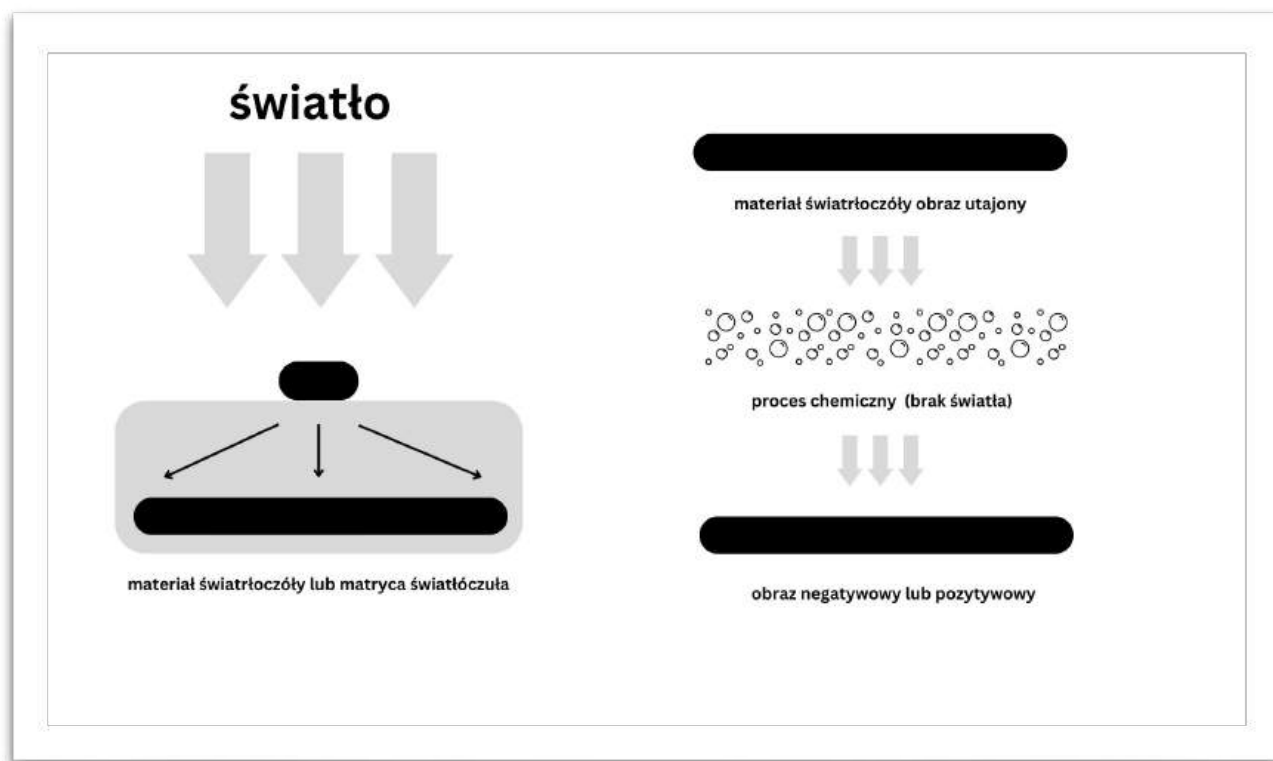
### 7.3 Podsumowanie – transhumacja fotografii, wnioski

Transhumacyjność fotografii możemy rozpatrywać w dwóch kontekstach. Pierwszym jest natura fotografii wynikająca ze specyfiki medium oraz procesów, jakie zachodzą na etapie jej powstania.

Procesy te obserwujemy zarówno w fotografii tradycyjnej (analogowej), jak i fotografii cyfrowej. Jednakże w przypadku fotografii analogowej procesy te ujawniają się na wszystkich etapach powstawania końcowego dzieła. Są to zależności: światło -> materiał światłoczuły -> obraz utajony -> proces chemiczny (brak światła) -> powstanie negatywu

<sup>151</sup> Daniel Tyborowski, *Procesy powstawania skamieniałości*, [online:] [https://www.youtube.com/watch?v=axLOx9u0\\_y4](https://www.youtube.com/watch?v=axLOx9u0_y4) [accessed: 21.06.2022].

(lub pozytywu w przypadku niektórych technik) -> negatyw -> światło -> proces chemiczny  
-> obraz pozytywowy (Rys. 31).

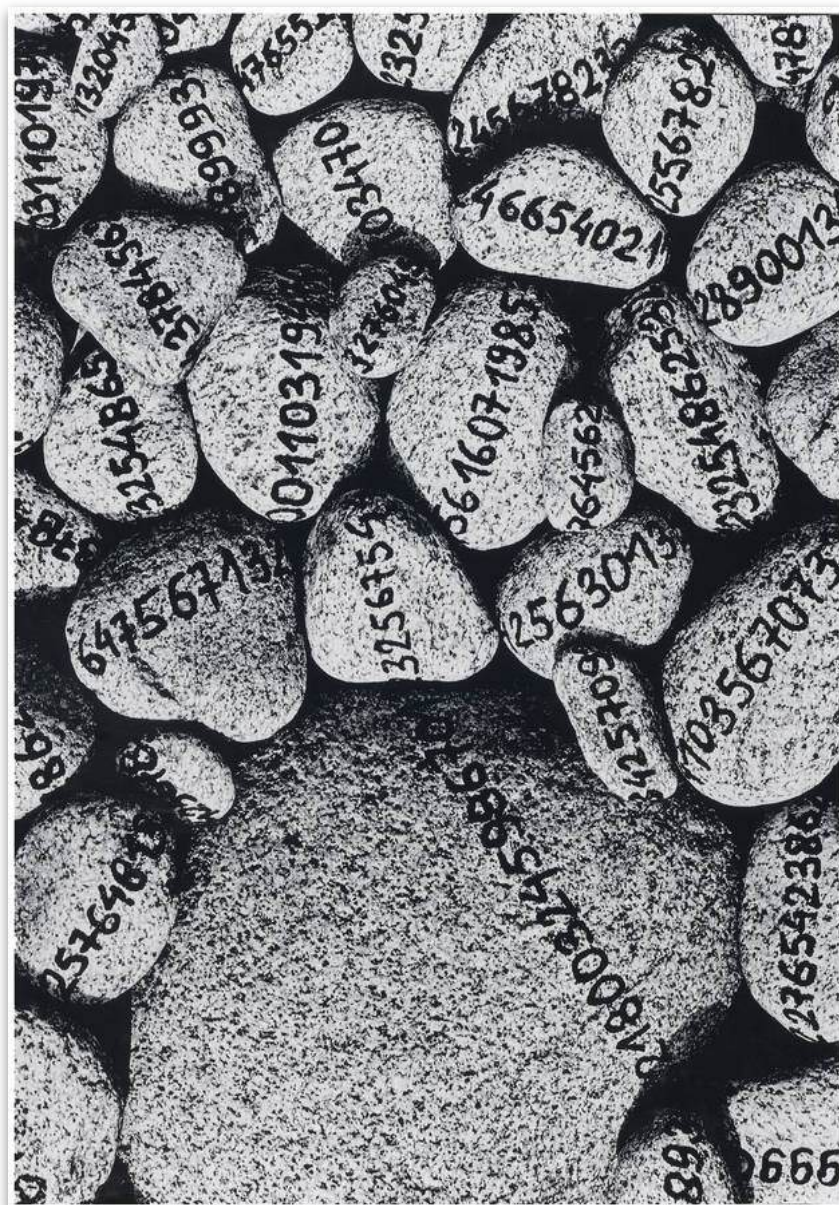


Rys. 30 Uproszczony rysunek udziału światła w procesie powstawania fotografii. Rysunek autorki.

Nie możemy zatem mówić o fotografii bez udziału światła w procesie jej powstania i wynikających z jego natury implikacji (czas naświetlania, matryca światłoczuła lub materiał światłoczuły, potrzeba posiadania ciemni itd.).

Drugim kontekstem, w jakim możemy rozpatrywać fotografię jako sztukę o znamionach transhumancyjnych, jest jej możliwość „przenoszenia nas w czasie”, o której pisze Barthes.

Oba te konteksty doskonale rozumiał Zygmunt Rytko. Choć sam nie próbował zdefiniować zależności, jakie zachodzą na płaszczyźnie transhumacyjności, a sam termin był mu obcy. Rytko doskonale zdawał sobie sprawę z istnienia zależności pomiędzy człowiekiem a materią.



Rys. 31. Zygmunt Rytka, *Ciągłość nieskończoności*, 1984, odbitka żelatynowo-srebrowa.  
Kolekcja Fundacji Sztuk Wizualnych / © Fundacja Sztuki Współczesnej - In Situ.

Dowodem tej świadomości twórczej są cykle: „Ciągłość nieskończoności” (1982–1993), „Obiekty chwilowe” (1980–1994), „Żywioły” (1997), „Obiekt nietrwały” (1989), „Videofotografie” (1994)<sup>152</sup>. Ujawniająca się u Rytki transhumacyjność wiąże się również z rozumieniem fotografii jako ciągłości czynu i rejestracji, które stają się integralną całością. Rozbudowany język wizualny tworzony jest poprzez zapisanie obecności autora za pomocą

---

<sup>152</sup> ATZR – Archiwum Twórczości Zygmunta Rytka, Fundacja Sztuki Współczesnej In Situ w Sokołowsku oraz Fundacja Sztuk Wizualnych w Krakowie, [online:] <https://zygmuntrytka.pl/o-projekcie> [accessed: 1.07.2023].

uwidocznienia śladu, intencji, manipulacji bądź własnego wizerunku<sup>153</sup>. Zapisy te nie są jednak trwałym dokumentem nietrwałych zjawisk czy efemerycznych instalacji. Są sposobem badania zależności i relacji z otaczającym nas światem materii lub konkretnego miejsca i co szczególnie istotne w przypadku twórczości Rytka – czasu.

Pojawiający się w twórczości Zygmunta Rytka szczególny stosunek do fotografii jako ciągłości jest mi szczególnie bliski i staje się dla mnie punktem odniesienia w procesie twórczym.

To co nazywam sztuką transhumacyjną u Rytka uobecnia się w sposobie postrzegania i wyrażania abstrakcyjnych pojęć, które „oddają naturę materii świata”<sup>154</sup>.

*Ciągłość nieskończoności*

„Rwąca rzeka górską – Sierpień 1984. Miliony kamieni rozbijanych przez nurt. Bezradność wobec bezmiaru trwania i własnej nikłości. Świadomość zdążania do rozwiązań nieosiągalnych.

Jeżeli Wszechświat przyjąć jako 1 to 1 staje się liczbą nieosiągalnie wielką. Jeżeli 1 kamień rozbić na części to każda z nich stanowi 1 kamień”.

Zygmunt Rytka 1984<sup>155</sup>

---

<sup>153</sup> Piotr Krajewski, *Moje formy zapisu – Zygmunt Rytka 20.12.2018 – 16.01.2019 Warszawa*, s. 5.

<sup>154</sup> Piotr Krajewski, *ibidem*, s. 6–7.

<sup>155</sup> Zygmunt Rytka, *Ciągłość Nieskończoności*, 1984, kolekcja prywatna Krystiana Zoszcuka.



Rys. 32. Zygmunt Rytka, *Ciągłość nieskończoności*, 1983, odbitka żelatynowo-srebrowa.  
Kolekcja Fundacji Sztuk Wizualnych / © Fundacja Sztuki Współczesnej - In Situ.

## 8. Język jako nośnik transhumacyjności

### 8.1 Język – transhumacyjna skóra, konsekwencja światła

Fotografię posługującą się światłem jako nośnikiem informacji uważamy powszechnie za rodzaj języka. Podobnie jak wszystkie rodzaje sztuki wizualnej uważane są za język wizualny<sup>156</sup>. Powszechnie używamy piktogramów, logotypów jako znaków komunikacji wizualnej. Czym zatem jest język i jakie jest znaczenie transhumacyjne pisma? W sensie ewolucyjnym język jest umiejętnością komunikacji werbalnej. U ludzi za tę funkcję mowy odpowiada gen FOXP2, jego uszkodzenie powoduje problemy nie tylko w zakresie

---

<sup>156</sup> Dawid Spance, *Lectures in Art at Homerton Collage Cambrege*, s. 166 [online:] <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/0305764740040307?journalCode=ccje20> [accessed: 21.06.2022].

artykulacji mowy, ale również pracy mięśni twarzy i języka<sup>157</sup>. Dodatkowo jesteśmy posiadaczami języka (mięśnia) oraz kości gnykowej, której budowa umożliwia przyczepienie mięśni w krtani w taki sposób, iż możemy, sterując nią, wydobywać z siebie dźwięki np. samogłosek („a”, „o”, „u”<sup>158</sup>). Dodatkowo, jak pisze Rutherford, posiadamy odpowiednie neurologiczne oprogramowanie, które umożliwia nam budowanie języka w jego współczesnym rozumieniu. Współcześnie uważa się, iż już 600 tys. lat temu przedstawiciele homo sapiens, homo neandertalis oraz desiowieranie posiadali umiejętność mowy – definiowaną jako fizyczną zdolność używania zaawansowanej formy języka<sup>159</sup>.

Jednak język postrzegany jako mowa byłby tu definicją niedoskonałą. Skupiałby się jedynie na funkcji fonicznej, na relacji aparat mowy-odbiornik (ludzkie ucho). Język to także na przykład pismo i wszelkie inne typy utrwalonych relacji znakowych.

Język postrzegany jako system znaków, rozszerzony o rozumienie zbioru znaków (informacji) jest zbiorem kodów kulturowych (językowych, znaczeniowych, symbolicznych, religijnych). Jest więc wykształcony przez społeczność. Język zatem z jednej strony jest uniwersalny – grupa ma swój system znaków (języka) jako nośnik informacji. Ale o języku możemy też mówić w jeszcze szerszym sensie, jako o zbiorze znaków określonym dla danej grupy – nie tylko ludzi, ale i zwierząt, a nawet roślin.

Drzewa komunikują się zapachowo lub wysyłając informację o zagrożeniu do innych pobratymców poprzez rozbudowaną bryłę korzeniową. Używają impulsów elektrycznych<sup>160</sup>. Zwierzęta również mają swoje systemy znaków – wilki, psy, wiewiórki, ptaki mają swoją mowę i system komunikacji. Nie wykształciły jednak pisma. Nie wszystkie zbiorowości ludzkie je posiadały bądź posiadają (Celty, Słowianie, Aborygeni etc.).

Wytworzenie pisma jako nośnika informacji nie jest zatem cechą wyłącznie ludzką. Jeśli szeroko potraktujemy pismo jako nośnik informacji (zapis) i poza relacją komunikacji osobniczej to np. DNA jest „pismem” (zapisem/kodem sekwencji białek). Komputery komunikują się i działają dzięki „zapisem” programu, wchodzą w relacje za pomocą „pisma” – protokołów komunikacyjnych (jak TCP/IP) itp.

---

<sup>157</sup>Adam Rutherford, op. cit., s. 203.

<sup>158</sup>Adam Rutherford, op. cit., s. 208–209.

<sup>159</sup>Adam Rutherford, op. cit., s. 224–225.

<sup>160</sup> Wohlleben Peter, *Sekretne życie drzew*, 2021.



## 8.2 Pismo jako nośnik transhumacyjny pamięci

Najnowsze badania naukowe prezentowane na łamach *Cambridge Archeology Journal*<sup>161</sup> dowodzą, iż pierwsze proto-pismo, rozumiane jako niefiguratywne znaki tworzone celowo do przekazywania informacji, mogło powstać już 42 000 BP (40 050 p.n.e.)<sup>162</sup>. Na tym etapie ewolucyjnym tworzymy już sztukę (ok. 40 tys. lat temu)<sup>163</sup>.

Według badaczy był to system znaków niefiguratywnych rytych bądź malowanych na skałach, umożliwiających przekaz informacji niezbędnych społeczeństwom paleolitu, którego celem było przekazanie informacji dotyczących miesięcy oraz kalendarza.

Za przyczynę rozwoju pisma powszechnie uważa się rozwój społeczeństw. Wraz z rozwojem potrzeb: zapisywania transakcji oraz potrzebą zapisywania kontraktów handlowych rozwijało się pismo. Wraz z rozwojem cywilizacji rozwijała się komunikacja za pomocą pisma przybierającego najrozmaitsze formy, których efektem jest jego współczesna wersja.

Za najstarsze pismo uważa się powszechnie pismo klinowe, którego autorami byli Sumerowie, zamieszkujący starożytną Mezopotamię 5450 BP (3500 p.n.e.). Pismo to tworzono za pomocą kawałka trzciny ryłka odcisniętego na glinianej tabliczce. Następnie na terenie starożytnego Egiptu pojawiała się pismo hieroglificzne – ideograficzno-spółgłoskowy system znaków 4950 BP (3 postaci pisma egipskiego). Znaki były ryte w kamieniu, a także zapisywane na papirusie. Później, 3150 lat BP, powstało pismo fenickie, to z kolei wykształciło greckie, a z greckiego narodziło się pismo łacińskie<sup>164</sup>.

Stopniowo razem z rozwojem pisma rozwijała się możliwość przekazywania za pomocą niego coraz bardziej złożonych informacji, od układów planet, modlitw po poezję czy naukę.

---

<sup>161</sup> Bennett Bacon, Azadeh Khatiri, James Palmer, Tony Freeth, Paul Pettitt, Robert Kentridge, Cambridge University [online:] <https://www.cambridge.org/core/journals/cambridge-archaeological-journal/article/an-upper-palaeolithic-protowriting-system-and-phenological-calendar/6F2AD8A705888F2226FE857840B4FE19> [accessed: 21.06.2022].

<sup>162</sup> BP – Before present – za czas obecny przyjmuje się rok 1950. Jednostka czasu używana w antropologii i archeologii. Za: [online:] <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/pdf/10.1002/jqs.1227> [accessed: 21.06.2022].

<sup>163</sup> Adam Rutherford, op. cit., s. 225.

<sup>164</sup> Focus, *Od pisma klinowego po emotikony. Jak kształtowała się historia pisma?*, [online:] <https://www.focus.pl/artukul/historia-pisma-jakie-sa-jego-rodzaje-i-jak-sie-rozwijalo> [accessed: 21.06.2022].

### **8.3 Pamięć i pismo jako emanacja transhumacji**

Razem z rozwojem pisma zmieniła się nasza zdolność do przekazywania informacji – zasobów ludzkiej wiedzy, ale również pamięci. Indywidualnej oraz zbiorowej.

Trwałość przekazu informacji uzależniona jest również od jej nośnika oraz możliwości jej odczytania. Nośnik, który dziś jest niematerialny – cyfrowy, przez większą część historii pisma związany był z materią, na której treść była utrwalana. Kamień, gliniana tabliczka, papirus, cielęca skóra, drewno i papier.

Zapis rytmicznych znaków tworzy strukturę, pokrywając określoną powierzchnię zapisywanej materii, według wytyczonych przez język zasad. Mogą to być zapisy pionowe, poziome czy koliste formy. Powstająca w ten sposób struktura staje się skórą – powierzchnią materialną, częścią języka i ludzkiej pamięci zbiorowej. Pismo umożliwia nam gromadzenie wiedzy – tworzenie zasobów danych np. w postaci bibliotek czy archiwów. Te zaś są źródłem informacji dla kolejnych pokoleń, stając się pewnym zbiorem nieśmiertelności człowieka – zarówno pisarza, jak i gatunku ludzkiego.

Podstawą dzisiejszej „niematerialnej” wersji pisma są absolutnie materialne nośniki pamięci (np. serwery Google w Palo Alto), fale elektromagnetyczne itp. Z drugiej strony jakaś forma „niematerialności” związana jest z każdą formą pisma – chodzi o znajomość kodu pozwalającą rozumieć znaki: kod ludzkiego pisma żyje tylko „pomiędzy” ludźmi, wymaga istnienia jakoś reprodukowanej między ludźmi kultury, czyli edukacji. Ta „niematerialność” kodu (wiedzy że A to właśnie „a”) jest w wielu kulturach podstawą mistyki pisma, przekonania o jego ponadczasowości czy boskości, a także magicznej mocy sprawczej.

#### **Obrazy pisane**

Od 2011 roku pracuję nad cyklem obrazów pisanych zatytułowanych „Labirynty metafizyczne”. Cykl tworzy 11 obrazów pisanych, a na każdym z nich znajduje się 1 słowo. Całemu procesowi twórczemu towarzyszy tradycja talmudyczna, zgodnie z którą Sefer Torah przepisywana jest ręcznie.



Rys. 33 „Nieważne”, 2010–2011 r., olej na płótnie, 170 x 113 cm, Kamila Czosnyk

W tradycji judaistycznej obecne jest przekonanie, iż kiedy piszemy, mówimy i myślimy, zachodzi zmiana zarówno w nas, jak i na poziomie duchowym. Mówi się wówczas o obecności *Szechiny*<sup>165</sup>.

Cykl obrazów pisanych dał początek moim rozważaniom dotyczącym zależności, jakie zachodzą pomiędzy mechanizmami ludzkiej pamięci, a sztuką wizualną. Czy takie zależności istnieją? W jaki sposób można je oddać poprzez sztukę wizualną? Zainteresowałam się procesem zapamiętywania i zapominania. Pamięć ma bowiem charakter selektywny i połączona jest z pamięcią zbiorową<sup>166</sup>.

---

<sup>165</sup> Abraham Cohen, *Talmud*, tłum. Regina Gromacka, Warszawa 2002, s. 143–145.

<sup>166</sup> Krogulska Aleksandra, Barzykowski Krystian, *Motywacyjne i poznawcze zniekształcenia pamięci: pamięć wyników edukacyjnych*, [w:] *Ogrody nauk i sztuk* nr 2013 (3), s. 209.

Anna Stawińska zwraca uwagę, iż ludzka pamięć nie jest dokładnym odbiciem rzeczywistości, a jej rekonstrukcją oraz interpretacją uzależnioną od czynnika humanistycznego<sup>167</sup>.

Zniekształcenia, którym ulega nasza pamięć, mają już swoje źródła w procesach zapamiętywania, odtwarzania informacji oraz ich zapisywania<sup>168</sup>. W trakcie przechowywania danych ulegają one dodatkowym zniekształceniom<sup>169</sup>.

Podczas dwumiesięcznej rezydencji artystycznej, którą odbyłam w Centrum Aktywności Twórczej Bałtyckiej Galerii Sztuki Współczesnej w Słupsku (2021), postanowiłam zbadać możliwości translacji za pomocą sztuki wizualnej procesów zniekształcenia pamięci. A dodatkowo zbadać potencjał medium, jakim jest obraz pisany w kontekście sztuki transhumacyjnej.

W tym celu zebrałam 4 historie mieszkańców związanych z regionem Pomorza. Zadaniem respondentów było opisanie historii ich życia. Aby to zrobić, wykonałam szereg rozmów telefonicznych oraz mailowych. W procesie przeprowadzania wywiadów uczestniczyła kuratorka Weronika Teplicka.

Wspomnienia respondentów zapisałam w formie stenogramów, zapisując je, warstwa na warstwie tak, aby uwypuklić zjawiska zniekształceń ludzkiej pamięci. Płótna malarskie, na których powstały obrazy, są dokładnie odzwierciedleniem wzrostu osób, których historie zapisałam. Stosunek wysokość do szerokości płótna to proporcje kartki A5 – notatnika, w jakim zapisujemy swoje wspomnienia.

Istotną postawą artystyczną w całym procesie twórczym była postawa czułego obserwatora, która odbiła się w wybranej przeze mnie formie ekspozycji wystawy, będącej podsumowaniem projektu. Istotny dla mnie był brak postawy oceniającej, stygmatyzującej czy selektywnej.

Podczas wywiadów miałam możliwość wysłuchania historii osób mających doświadczenie migracyjne i imigracyjne, osób opowiadających o trudnych doświadczeniach przemian i wojen. W stenogramach dołączonych w formie aneksu do mojej pracy znajdują

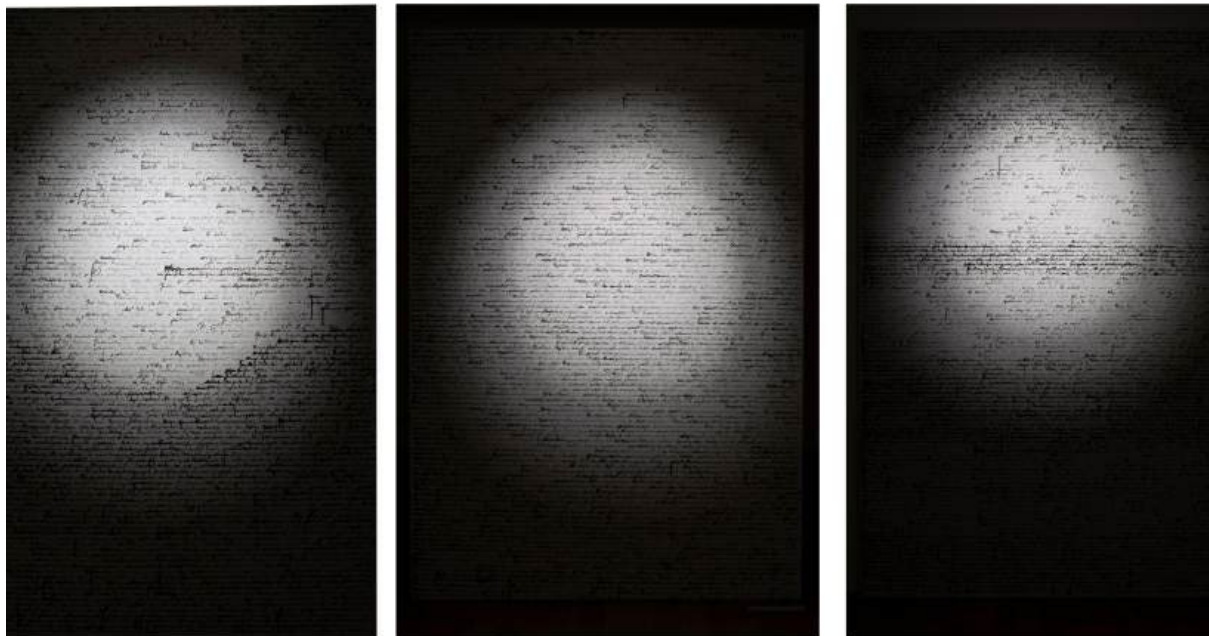
---

<sup>167</sup> Ibidem.

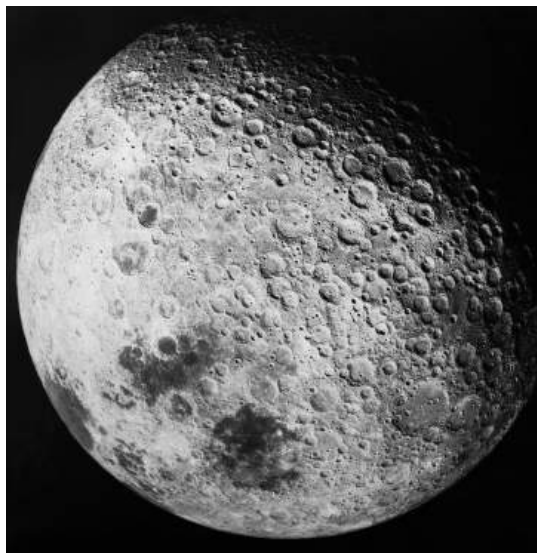
<sup>168</sup> Ibidem.

<sup>169</sup> Ibidem.

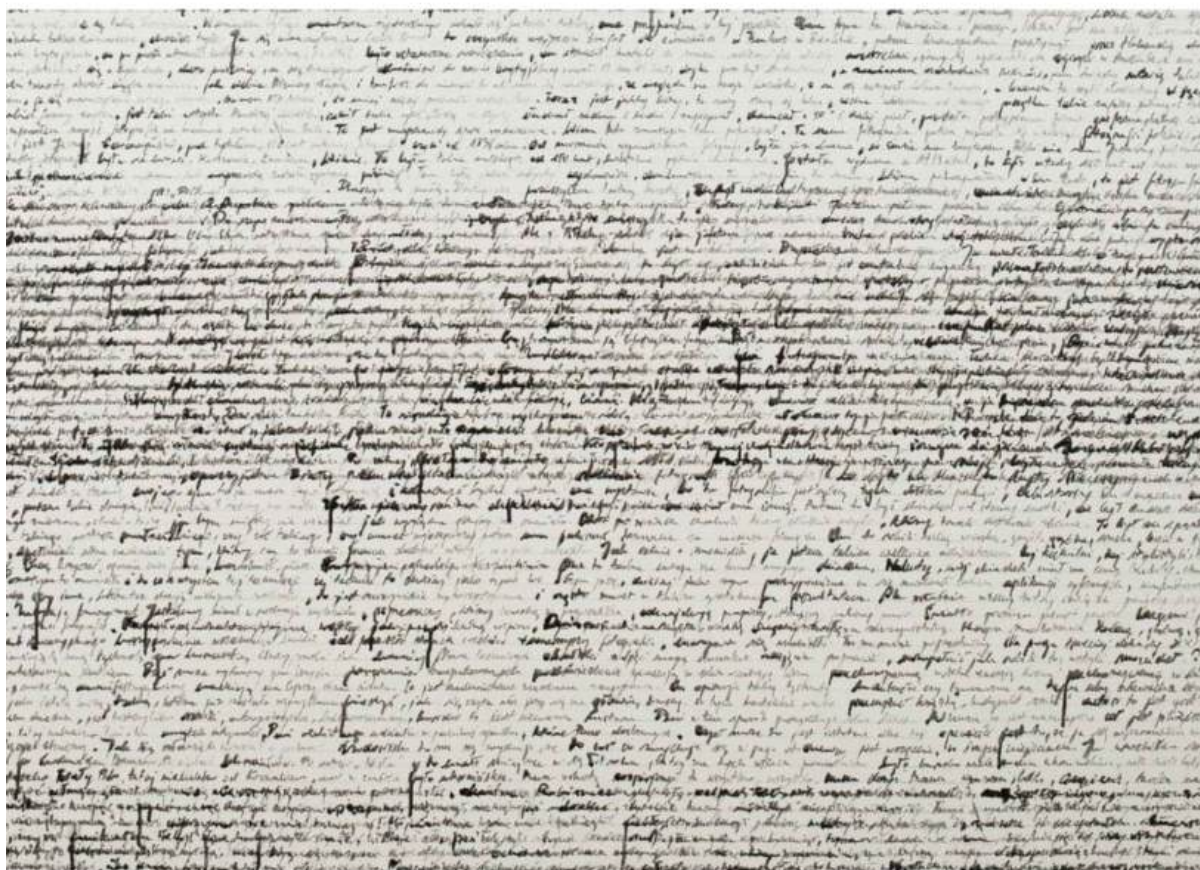
się treści, które są zbiorem pamięci indywidualnej osadzone w konkretnym czasie i miejscu. Są to żywe archiwa, niepodlegające ocenie.



Rys. 34 Kontestacje symulacji 2021. Fragment projektu będącego wynikiem badań nad pamięcią i zagadnieniem transhumacyjności w kontekście sztuki.



Rys. 35 Księżyc, Archiwum NASA



Rys. 36 Fragment obrazu będącego wynikiem badań nad pamięcią i transhumacyjności w kontekście sztuki.

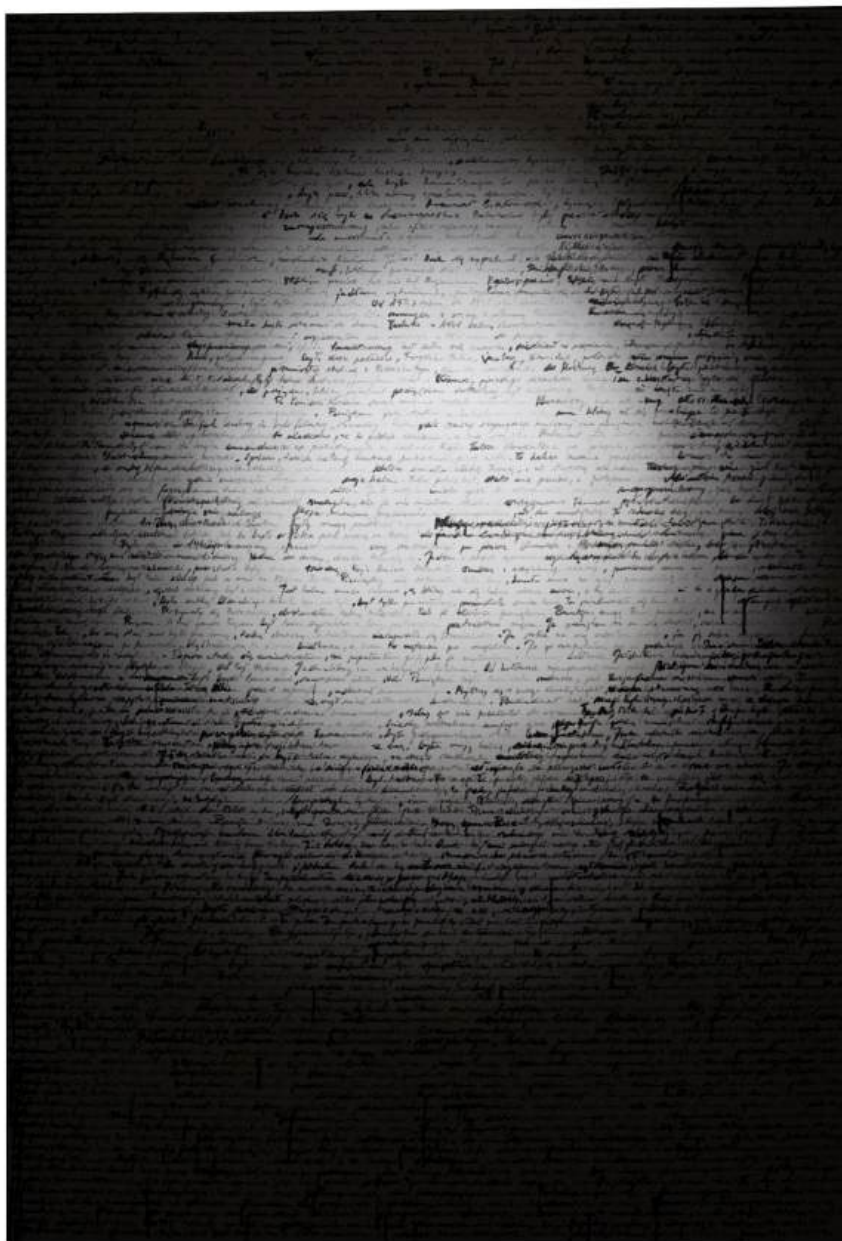
## Kontestacje symulacji – 2021 CAT Ustka, Bałtycka Galeria Sztuki Współczesnej w Słupsku

Wchodząc do przestrzeni galerijnej, widzimy 4 wielkoformatowe obrazy prezentowane w formie instalacji. Obrazy umieściłam w przestrzeni galerii tak, by sugerowały drzwi bądź nagrobek (macewę) – umieszczone były pionowo na poziomym gruncie. Każdy odzwierciedla swoją wysokością osobę, której historia została na nim utrwalona.

Przytłumione, punktowe oświetlenie – skierowane na płótno – pozwala skupić się na obrazie, przestrzeni i dźwięku. Światło tworzące dodatkowy rysunek na obrazie sugeruje światło księżycy – staje się zwierciadłem i oknem. Okrąg symbolizuje tu wspólnotę człowieka z człowiekiem. Zwraca uwagę na to, co dzieje się „pomiędzy” w trakcie tego spotkania.

Całości ekspozycji towarzyszy oniryczny dźwięk o częstotliwości 210,42 Hz. Jest to dźwięk

księżycyca, zarejestrowany w formie fal elektromagnetycznych przez sondę Voyager 1 i 2 udostępniony przez NASA w 1992 roku w formie Voyager Recordings – Symphonies Of The Planets – Moon)<sup>170</sup>.



Rys. 37 Kontestacje symulacji, dokumentacja z ekspozycji. Fotografia autorki.

---

<sup>170</sup> NASA w 1992 roku w formie Voyager Recordings – Symphonies Of The Planets, [online:] <https://www.youtube.com/watch?v=2cpXpgjUT2k&t=4s> [accessed: 11.02.2022]

Obrazy pisane osadzone są w przestrzeni transhumacyjnej dotykającej podobnych obszarów kreacji artystycznej obecnych w pracach Stanisława Dróżdża, Romana Opałki czy Ryszarda Waśki. Są one doskonałym przykładem transhumacyjności pisma, a postawa artystyczna zaprezentowana przez tych artystów jest szczególnie bliska moim działaniom.

### **Translacja transhumacji czyli obraz**

W pracach Stanisława Dróżdża można znaleźć odniesienie do poezji konkretnej. Próżno jednak w nich szukać rodowodów poetyckich. Obecne są tu konotacje ze słowem jako znakiem graficznym czy znakiem językowym<sup>171</sup>. U Dróżdża jednak w przeciwieństwie do poezji konkretnej pojawia się tajemnica bycia wewnątrz języka<sup>172</sup>. Jego prace powstają nie po to, by celebrować prawa logiki, fizyki czy aspektów komunikowania się, lecz by ujawnić „coś więcej”<sup>173</sup>. Jak czytamy u Tadeusza Sławka<sup>174</sup>, sam proces twórczy Dróżdża ma więcej wspólnego z modlitwą – mozolnym powtarzaniem frazy za frazą. Dróżdż nie zważa na świat, pragnie osiągnąć to o co „zabiega”, to co pragnie „wydrzeć”. Widzimy tu artystę prowadzonego nadzieją, że skupiona energia odnajdzie swojego adresata<sup>175</sup>.

Przedstawione przeze mnie prace są w pewnym sensie kontynuacją procesu zabiegania i wydzierania rozpoczętego w moim rozumieniu przez Dróżdża. Ciężar znaczenia jednak nie opiera się na widzeniu – „zobaczeniu” słowa jako takiego. Trudno jednak dostrzec w moich pracach postawę „patrzyć”, są one raczej osadzone w tradycji talmudycznej, gdzie istotne jest „słuchaj” (szma).

Widzenie jest tu niejako efektem ubocznym całości procesu „zabiegania i wydzierania”, pewnego rodzaju metamorfozy, która zachodzi na płaszczyźnie mówić – słuchać – myśleć – pisać. U Dróżdża uobecniają się jeszcze pewne fakty w kontekście

---

<sup>171</sup> Elżbieta Łubowicz, *Rzeczywistość jest tekstem. O „pojęciokształtach” Stanisława Dróżdża*, [w:] *Stanisław Dróżdż początkoniec. Pojęciokształty. Poezja konkretna*, red. Elżbieta Łubowicz, Ośrodek Kultury i Sztuki we Wrocławiu, s. 23.

<sup>172</sup> Tadeusz Sławek, *Przy (-) słowie. Stanisławowi Dróżdżowi in memoriam*, [w:] op. cit., s. 38.

<sup>173</sup> Tadeusz Sławek, op. cit., s. 40.

<sup>174</sup> Tadeusz Sławek, op. cit., s. 41.

<sup>175</sup> Ibidem.



słowa. Mimo podejmowanych prób i mozolnych wysiłków, jakie czyni Drózdź na rzecz odarcia słów z obietnicy, która kryje się za każdym słowem i przedmiotem<sup>176</sup>, nadal stoimy na „skraju” stanu pełnego niepewności, migotania i zawrotu głowy<sup>177</sup>.

Nie jest to jednak figura Odyseusza, którą opisuje Tadeusz Sławek za Massimo Cacciari, przyrównując postawę Drózdźa do Odyseusza – „szalonego lotu w stronę miejsca pozbawionego *oikos*, kierowanych ciekawością łowów”<sup>178</sup>. Jest to raczej wędrówka dobrowolnego wygnańca, droga bez powrotu, bez jasno określonego celu. Cel wyznacza obietnica „zabiegania i wydzierania”. Jest to figura Mojżesza, który przeprowadzając ludzi przez trudy pustyni, ostatecznie do ziemi obiecanej wejść nie może. Mimo zakazu kontynuuje pracę „zabiegania i wydzierania”. Proces ten mocno uobecnia się w pracach Drózdźa.

### **Obrazy liczone – obrazy pisane – transhumacyjność znaku**

*„W latach sześćdziesiątych, kiedy rodziła się sztuka konceptualna, sam byłem zafascynowany perspektywą tworzenia czystej idei”<sup>179</sup>.*

Jak pisze sam Opalka, stanął po stronie malarstwa – w jego obronie. Świadom, iż za każdym rodzajem medium stoi pewnego rodzaju kłamstwo, postanowił odnaleźć moralne uzasadnienie swoich twórczych dążeń, pojmując „iż jedynie uzasadnione fizyczne zaangażowanie twórcy w realizację obrazu ujawnia prawdziwość lub fałsz tego, co on przedstawia”<sup>180</sup>. Za pomocą klasycznych środków wyrazu postanowił swoją twórczość podporządkować nieubłaganemu prawu upływu czasu. Wizualizując upływ ten, nieustannie

---

<sup>176</sup> Tadeusz Sławek, op. cit., s. 41.

<sup>177</sup> Ibidem.

<sup>178</sup> Ibidem.

<sup>179</sup> Tłum. Wojciech Makowski, *Spectra art space masters*, „Roman Opalka”.  
[online:] [https://starakfoundation.org/files/3d3222bb/opalka\\_zeszyt\\_grey\\_prev.pdf](https://starakfoundation.org/files/3d3222bb/opalka_zeszyt_grey_prev.pdf) [accessed: 2.03.2023].

<sup>180</sup> Ibidem.

przybliżał moment końcowy swojej egzystencji, ukazując siłę i prawdziwość swojej motywacji<sup>181</sup>.

To co zachwyca w twórczości Romana Opalki, to próba opisanego świata za pomocą liczb, które od początków ludzkiej cywilizacji służą nam do pisania, badania i rozumienia naszego świata w postaci matematyki.

Od 1968 roku cykl „Opalka 1965/1–∞” uzupełnia o dźwięk swojego głosu, o rejestrację swojego głosu wypowiadającego liczby, które w danym momencie malował. Pracę uzupełniają również fotografie jego zmieniającej się twarzy oraz zlewu, w którym myje pędzle.

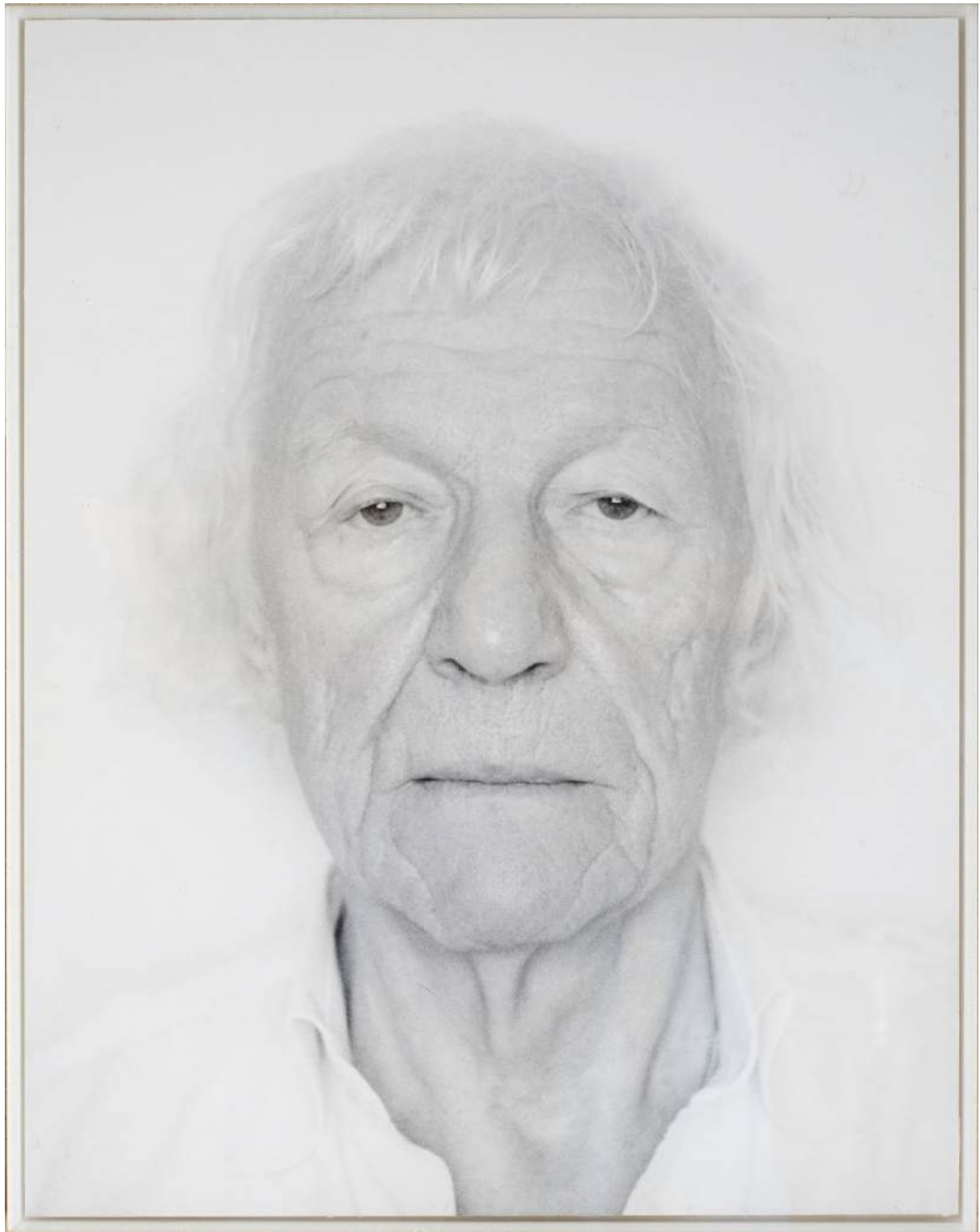
Pierwsze ciemnoszare płótno z wymalowanymi białymi cyframi („Detal 1-35327”) zaowocowało cyklem życia artysty. Opalka dodawał 1% bieli do gruntu, tak by ostatnie jego płótna były zupełnie białe, wówczas obraz pochłonąłby zupełnie rzędy cyfr.

Ostatnia cyfra na pracach Opalki oznacza zarówno początek, jak i koniec dzieła – zespalając ze sobą życie dzieła i artysty, tworzącego ze świadomością, iż nie jest w stanie przewidzieć końca swojego dzieła. Mimo iż ludzkim losem rządzi przypadkowość, Opalka pragnął osiągnąć numer 7777777. Zmarł jednak w 2011 roku, będąc w okolicach numeru 5604000<sup>182</sup>, dając świadectwo przypadkowości i znikomości ludzkiego istnienia.

---

<sup>181</sup> Ibidem.

<sup>182</sup> Dorota Stolarska-Kultys, MS Zasoby, *Opalka* [online:] <https://zasoby.msl.org.pl/arts/view/8478> [accessed: 2.03.2023].



Rys. 38 **Opalka 1965 / 1-∞**, Detal 5398936 | fotografia

Starak Collection ©Fundacja Rodziny Staraków, fot. Maciej Jędrzejewski

Jako malarz stał się „artystą wszystkich czasów<sup>183</sup>”. Jednocześnie dał świadectwo temu, iż sztuka konceptualna daje każdemu, kto tego pragnie, możliwość korzystania z niej jako instrumentu koniecznego do realizacji dzieła opartego na filozoficznej podbudowie<sup>184</sup>.

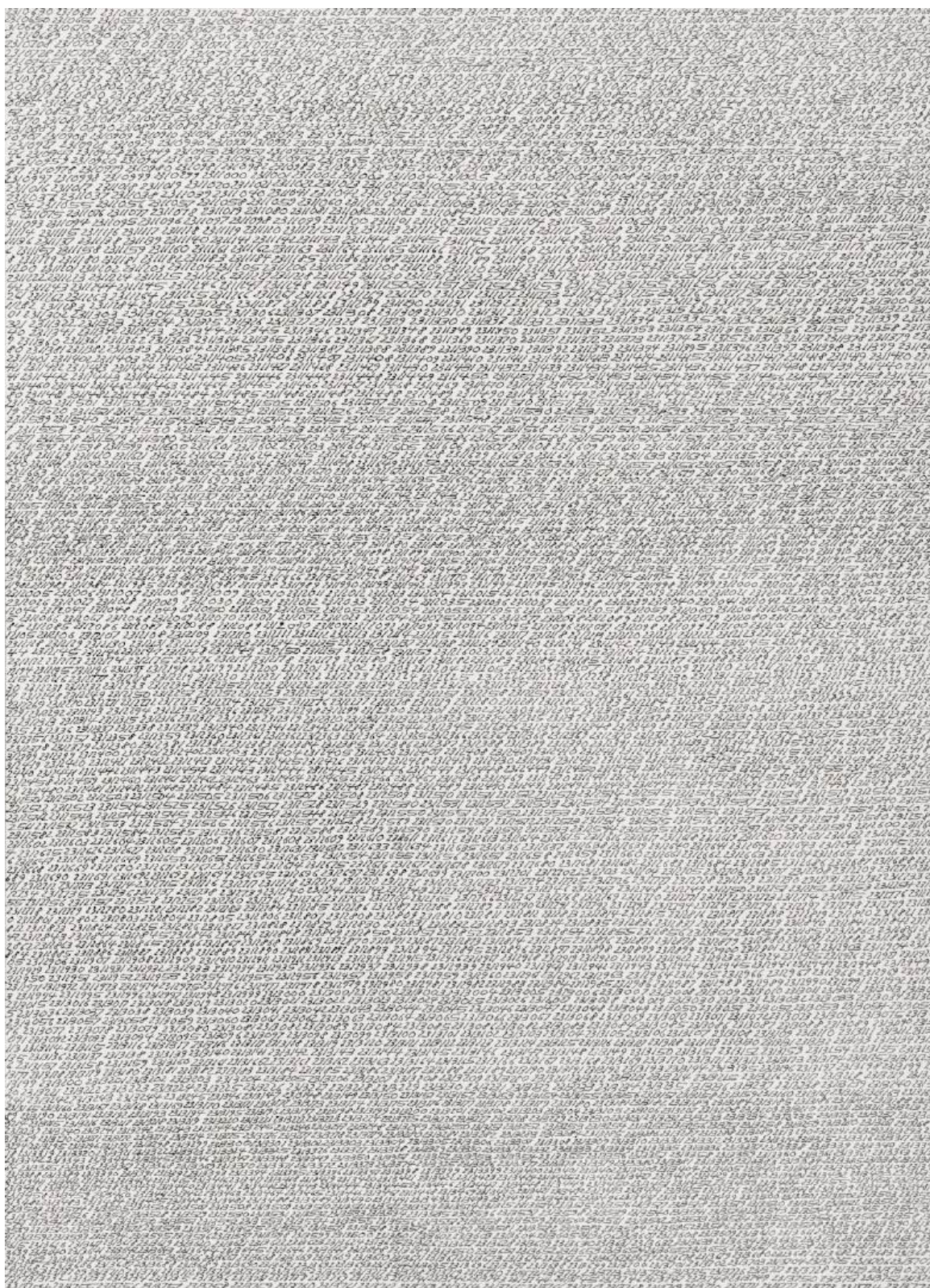
Obrazy Opałki stały się dowodem jego istnienia, upływem czasu, jakiego doświadczył on jako człowiek, zatapiając go w metaforycznym bursztynie, którym stało się dla niego płótno malarskie.

Obrazy Romana Opałki nie są jedynie zapisem czasu czy odcinka naszego ludzkiego życia i „czasowości”. Jestem przekonana, iż Roman Opałka uchwycił również w swoich pracach ideę, w której człowiek ze swoim istnieniem wpisany jest w zbiór cyfr i równań opisujących fundamentalne zasady istnienia świata, bowiem liczby i matematyka są łącznikiem pomiędzy światem materialnym i tym bardziej nieuchwytnym i mniej dostępnym dla ludzkich zmysłów.

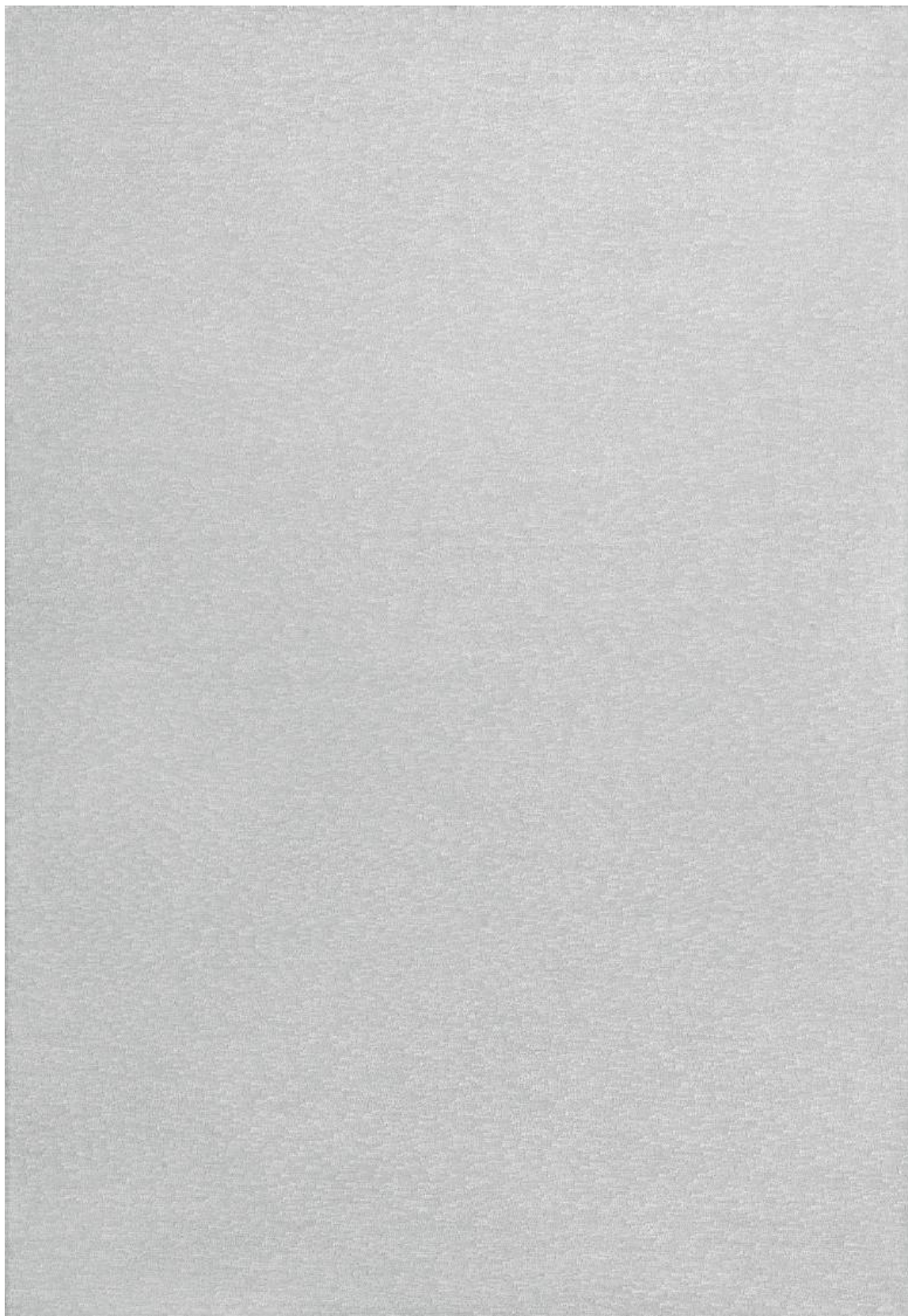
---

<sup>183</sup> Tłum. Wojciech Makowski, *Spectra art space masters*, „Roman Opałka” [online:] [https://starakfoundation.org/files/3d3222bb/opalka\\_zeszyt\\_grey\\_prev.pdf](https://starakfoundation.org/files/3d3222bb/opalka_zeszyt_grey_prev.pdf) [accessed: 2.03.2023].

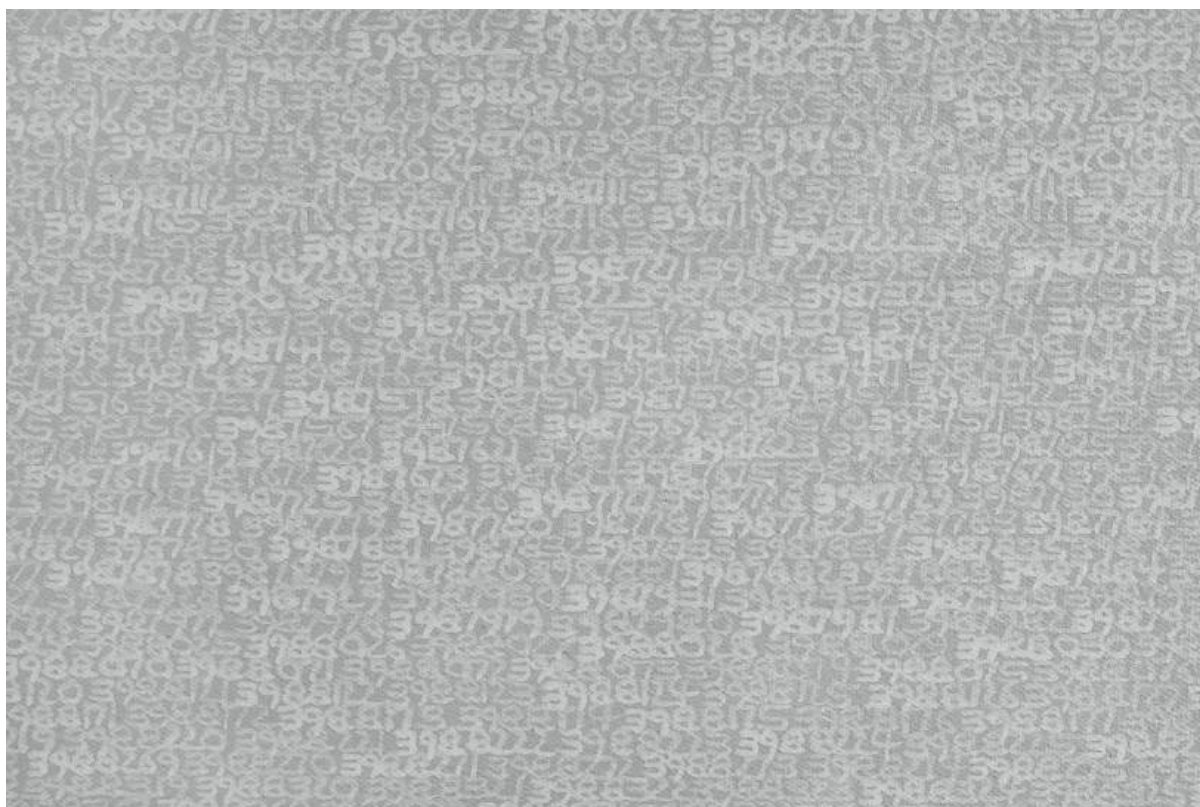
<sup>184</sup> Ibidem.



Rys. 39 Opałka 1965 / 1-∞ | Dziennik z podróży  
tusz, papier | 33 x 24 cm



Rys. 40 Opałka 1965/1–∞, Detal 3970847–3996081  
olej, płótno | 196 x 135 cm



Rys. 41 Opalka 1965/1–∞, Detal 3970847–3996081  
olej, płótno | 196 x 135 cm

Starak Collection ©Fundacja Rodziny Staraków, fot. Maciej Jędrzejewski

### **Transhumacja – przestrzeń obrazu**

Pismo staje się symbolem ludzkiego istnienia, jest zapisem i werbalizacją myśli, nośnikiem informacji. Obrazy pisane stają się drzwiami do innego świata – są łącznikiem tego co przyszłe z tym co minione.

Uporczywe powtarzanie słowa osadzone jest w tradycji poezji konkretnej, w pracach Stanisława Dróżdża oraz tradycji talmudycznej opierającej się na idei, iż tekst nie jest stałym lub statycznym bytem, ale raczej dynamiczną i stale rozwijającą się rozmową między pisarzem a czytelnikiem. Jednakże prace Stanisława Dróżdża mają odmienny charakter, są bardziej naznaczone uporczywym mozołem „wydzierania i zabiegania”. Natomiast tradycję dialogu opierającą się na podkreślaniu znaczenia ciągłej reinterpretacji zaobserwować można u innego artysty.

Tradycję tę w sztuce po raz pierwszy zaobserwowałam w pracach Ryszarda Waśki. Co ciekawe, w jeszcze nieopisanych przez historię sztuki, najnowszych i głęboko filozoficznych pracach. Waśko w swoich pracach nie zabiega, nie dąży. Pisze i ujawnia. Zapytany przeze mnie o swoje prace, odpowiada, iż widz sam powinien odpowiedzieć na pytanie, o czym jest dana praca. Poprzez taką perspektywę wraca do postawy ciągłej reinterpretacji i dialogiczności dzieła. Pytając o dzieło, o sens pracy, zadajemy bardziej to pytanie sobie niż artyście. To, o co pytamy, wyznacza nasz kierunek i nasze miejsce osadzenia we wszechświecie, nie zaś miejsce artysty czy dzieła.

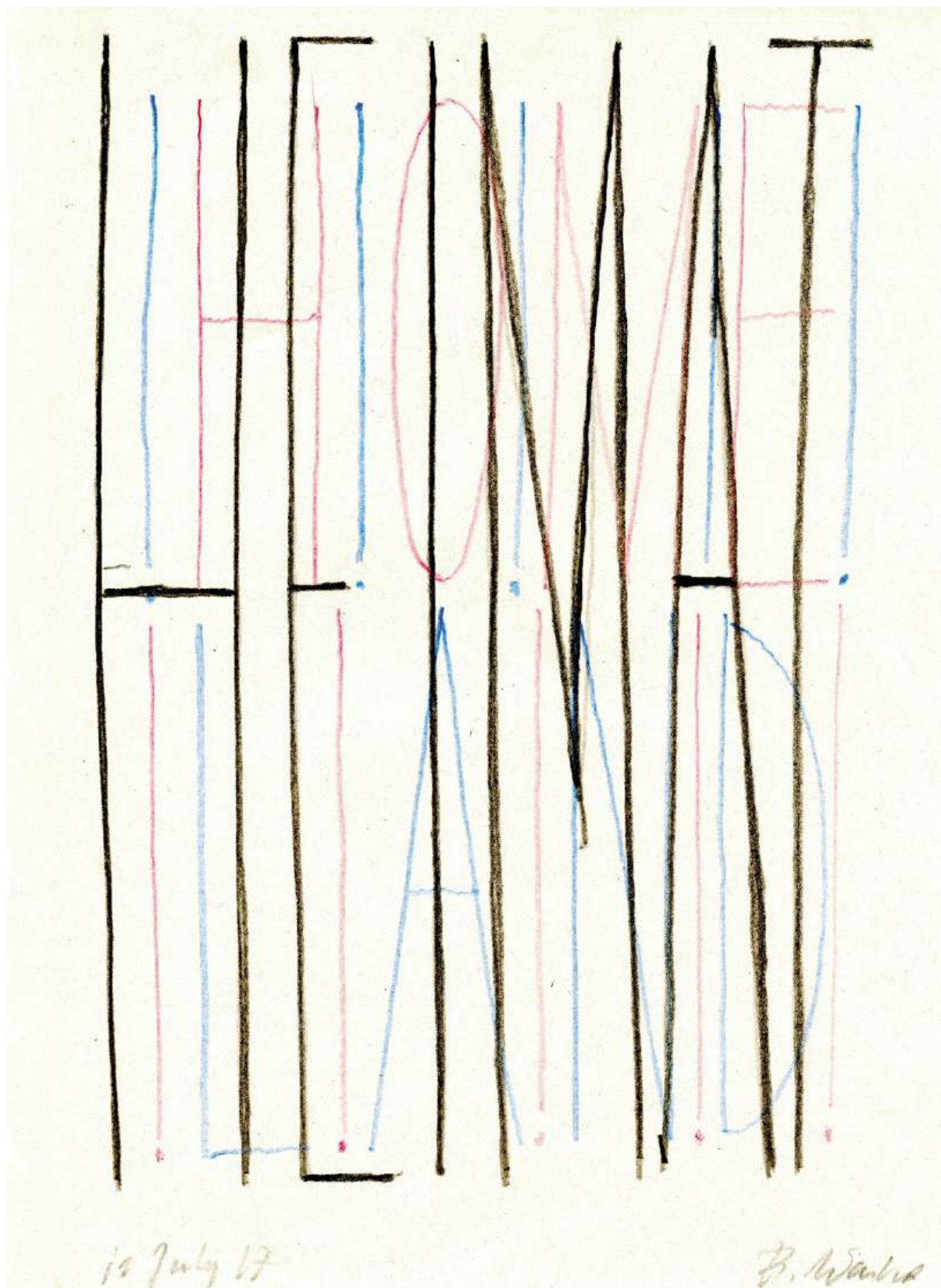
Ryszard Waśko zwraca uwagę na to, iż pytając: czym, bądź kim jest artysta lub dzieło, powinniśmy zapytać się siebie czym, bądź kim ono\on\ona jest dla nas.

Charakterystyczną cechą twórczości Ryszarda Waśki jest przekonanie, iż tekst (rozumiany jako obraz) nie jest po prostu zbiorem słów czy idei, ale raczej żywą istotą, która wymaga ciągłego zaangażowania i interpretacji.

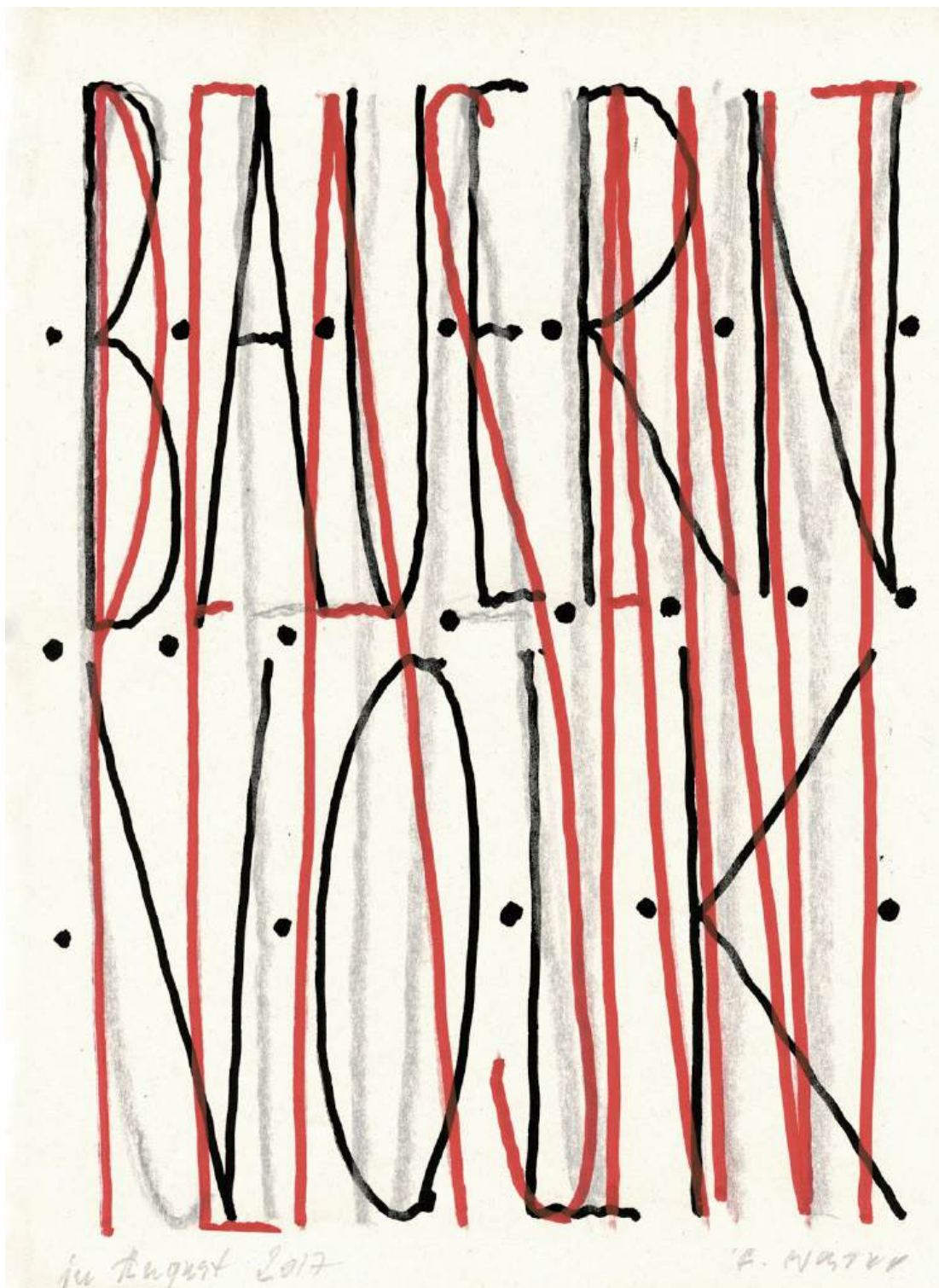
W filozofii obrazów pisanych istotny jest akt „czytania” i interpretowania obrazów. Nie jest on procesem pasywnym czy statycznym, ale raczej aktywnym i dynamicznym. W pracach Ryszarda Waśki istotne jest przekonanie, iż każdy czytelnik wnosi do obrazu swoje własne doświadczenia, perspektywy i uprzedzenia, że ta różnorodność interpretacji jest niezbędna dla ciągłego życia dzieła sztuki.

Gdy analizowałam najnowsze prace Ryszarda Waśki w kontekście wyrazów transhumacyjności, uderzyła mnie w nich dbałość i szczególne przywiązanie artysty do pisma. Świadomość litery jako znaku – najmniejszego atomu języka, kultury, cywilizacji, jako nośnika pamięci indywidualnej i zbiorowej. Tworzone przez artystę kompozycje zdają się mieć głęboko filozoficzny wymiar, dotykając głębszych sensów ludzkiej egzystencji. W swoich pracach „pisanych” Waśko często posługuje się kolorami dopełniającymi, które wywołują złudzenie ruchu. Płatanina linii, koloru i wyznaczających przez artystę punktów zaczyna ożywać – wytwarzając nowe sensy i konteksty i uwalniając się od pierwotnych założeń artysty, któremu zdaje się nie przeszkadzać wolność, jaką obdarza swoje dzieło. W twórczości Ryszarda Waśki wymiar transhumacyjny dzieła rozszerza się na jego (dzieła) samodzielny egzystencję.





Rys. 42 Heimat, Ryszard Waśko ze zbiorów artysty. Szkic na papierze 2017



Rys. 43 Peasant, Ryszard Waśko ze zbiorów artysty. Szkic na papierze 2017

## 9. Story about skin

### Od pisma do struktury skóry

W 2011 roku umiera Roman Opałka. Powstaje wówczas mój pierwszy cykl obrazów, gdzie słowo „nieważne” pisane jest bielą na białym gruncie (170 x 117 cm). Ostatni obraz, jaki mógłby namalować Roman Opałka, stał się moim pierwszym obrazem z cyklu obrazów pisanych. Rozpoczynając pracę nad tym płótnem, nie zastanawiałam się nad twórczością Romana Opałki czy Stanisława Dróżdża. W podobny jednak sposób dręczyły mnie pytania, na które klasycznie pojmowane malarstwo nie potrafiło odpowiedzieć. W malarstwie dostrzegałam pewnego rodzaju fałsz, który podobnie jak Opałkę pchnął mnie w stronę konceptualnej medytacji nad obrazem i ludzką egzystencją.

Pierwsze z cyklu namalowanych przeze mnie obrazów malowane są za pomocą jednego słowa. Cykl tworzy 6 z 12 obrazów pisanych o wymiarach 174 x 117cm, które powstają od 2011 roku do dzisiaj.

Kolejne cykle obrazów pisanych to *Kontestacje symulacji* będące zapisem ludzkich wspomnień, nagromadzeniem ludzkiej pamięci (4 obrazy wielkoformatowe) oraz *Whispers and shadows* będące konsekwencją poprzednich prac.

Z czasem obrazy przeradzają się w wielowymiarowe struktury oparte na tej samej idei, jaka przyświecała Opałce, Drożdżowi i Ryszardowi Waśce – próbie zapisania i odnalezienia sensu ludzkiej egzystencji. Wskutek nagromadzenia warstw pisma na obrazach zaczynają pojawiać się struktury przypominające skały – strukturę ziemi, materię nieorganiczną.

W całym procesie twórczym towarzyszyło mi również pragnienie stworzenia przestrzeni dialogu – dzieło – odbiorca – twórca – podlegającej ciągłym interpretacjom.

W 2022 roku podczas artystycznych badań terenowych w Północnej Islandii pobrałam próbki zastygłej magmy z wulkanu Fagradalsfjall, której struktura stworzona „ręką nie-ludzką” jest doskonałą reprezentacją idei transhumacyjności. Postanowiłam włączyć pobrane próbki w obszar ekspozycji mojej pracy doktorskiej, jako swoisty łącznik dwóch światów – tego kreowanego przez człowieka i kreowanego przez naturę.

Pismo jest wytworem wyłącznie ludzkim, natomiast procesy geologiczne zachodzące we wnętrzu naszej planety istnieją bez naszego udziału.

Skóra, rozumiana w sposób metaforyczny, staje się łącznikiem, który wymagał użycia nowego terminu: sztuki transhumacyjnej. Cienka warstwa skóry – gleby, fotografii, pisma, skorupy ziemskiej i obrazu – to nośnik pamięci i materii.

Skóra, która widnieje w tytule rozprawy doktorskiej, jest łącznikiem pomiędzy różnorodnymi wyrazami transhumacyjności.

Skóra jako protagonista i narrator – początek i koniec. Koniec jako nowy początek. Skóra płynna i ciepła, zastyga nieruchomo na podobieństwo skał i skamieniałości w nieruchomym fotostenogramie czy obrazie pisanym. Z pomocą światła utrwała transhumacyjny wątek ludzkiego pokrewieństwa materii, niosącego swoją nieskończonością kolejne informacje i treści.

### **Story about skin – wnioski**

Łącznikiem pomiędzy pracami Ryszarda Waśki, Stanisława Drózdza, Romana Opałki, Vigelanda, Muncha, Zygmunta Rytki czy moimi są cechy transhumacyjne obecne w ich twórczości. Cechami tymi są: uniwersalność i ruch transhumacyjny. Wybrani przeze mnie artyści nie zamykają jednak zbioru sztuki noszącej cechy transhumacyjne. Moim pragnieniem było utworzenie tego zbioru oraz wprowadzenie nowego dyskursu nad ww. zagadnieniem sztuki, zbadanie go w szerszym kontekście z uwzględnieniem najnowszych badań z dziedzin geologii, paleontologii, fizyki oraz chemii.

W mojej opinii poszerzenie kontekstu prac i spojrzenie na nie na nowo w innym oświetleniu rozpoczyna nowy rozdział lub akapit dotyczący szeroko pojętej humanistyki w tym wymiarze sztuki wizualnej. Moje prace artystyczne osadzone są szerokim w kontekście badań terenowych oraz analizie prac wybranych przeze mnie artystów, którzy wnoszą najistotniejszy wpływ w powstanie mojej pracy dotyczącej przejawów transhumacyjności w sztuce.

*Story about skin* powstało jako dzieło interdyscyplinarne, łączące w sobie złożoność form wypowiedzi, czerpiące z bijących źródeł kultury, sztuki, geologii, antropologii, fizyki, chemii i nauk humanistycznych. Tego wszystkiego, co udało się wytworzyć i zrozumieć „o świecie”. Praca artystyczna podobnie jak praca pisemna ma strukturę kłacza zaczerpniętą z Deleuze'a i Guattariego. Prezentowane dzieło łączy w sobie „odrosty” i kręte ścieżki.

Całość dzieła składa się z: serii fotostenogramów, obrazów pisanych oraz instalacji artystycznej, jako element podsumowujący moje badania terenowe (2021–2022) prowadzone za Kołem Polarnym oraz badania nad pismem i tożsamością w latach 2011–2020.

Istotą opracowanych przeze mnie technik są cechy sztuki transhumacyjnej: ruch transhumacyjny oraz uniwersalność. Stworzona przeze mnie seria fotostenogramów służących do zapisu akcji „z miejsca zdarzenia” jest doskonałym przykładem istoty transhumacyjności, pewnego rodzaju kontinuum czasu i przestrzeni. Transhumacja uobecniiona w formie fotografii analogowej, której narzędzie jest metaforą jaskini, a końcowy przejaw (fotografia) metaforą tytułowej skóry.

Kolejnym przejawem transhumacyjności finalnego dzieła jest odniesienie do statyczności i bezruchu uchwyconej w istocie materii takiej jak skała. Malarstwo i fotostenogramy łączą w sobie założenia sztuki transhumacyjnej, stając się nośnikami informacji zatopionymi nieruchomo pomiędzy czasami, w wyznaczonej jednak przez życie człowieka „czasowości”, stając się tym samym pewną formą metaforycznej skamieniałości i nośnikiem pamięci.

Stworzony przeze mnie cykl dzieł w swojej surowości jest nawiązaniem w warstwie znaczeniowej do opisywanych przez mnie zjawisk transhumacyjności oraz jej przejawów w sztuce. W swoich pracach używam własnego ciała do zobrazowania za pomocą techniki fotostenogramów ciągłości ludzkiego ciała i materii. Odnoszę się tu w bezpośredni sposób do krajobrazu antropogenicznego (przekształconego przez człowieka), któremu przeciwstawiam krajobraz pierwotny (nieprzekształcony przez człowieka). Poprzez zestawienie tych dwóch pejzaży ludzkiego ciała oraz natury pragnę zwrócić uwagę na kontekst ludzkiego oddziaływania na naturę oraz oddziaływania natury na człowieka.

Tak jak człowiek zmienia otaczający go krajobraz, dzięki sztuce transhumacyjnej tworzę nowe światy, nadając im nowego znaczenia – skóry.

Kolejnym elementem narracyjnym pracy są obrazy pisane, które głęboko nawiązują do twórczości Romana Opalki, Dróżdża i Ryszarda Waśki. Są jednak od nich różne, z jednej strony są formą zapisu procesu twórczego (metasztuka), a z drugiej narzędziem do badania i interpretowania przeszłości i przyszłości. Podobnie jak fotografia obrazy pisane są drzwiami do innego świata.

Praca jest zwieńczeniem trzyletnich poszukiwań artystycznych, które otwierają na nowo rozważania dotyczące naszego człowieczeństwa i jego znaczenia w kontekście materii. Rozpoczynają one nowy rozdział sztuki transhumacyjnej – nieujętej jeszcze w żadnej z dziedzin, choć obecnej.

## Bibliografia:

1. Roland Barthes, *Światło obrazu*.
2. Geoffry Batchen, *William Henry Fox Talbot*.
3. Hein Bjartmann Bjerck, *On the Outer Fringe of the Human World: Phenomenological Perspectives on Anthropomorphic Cave Paintings in Norway* [w:] *Caves in Context - The Cultural Significance of Caves and Rockshelters in Europe*.
4. Cohen Abraham, *Talmud*, tłum. Regina Gromacka, Warszawa 2002.
5. Deleuze Gilles and Guattari Felix, *Kafka - Toward a Minor Literature*, Translation by Dana Polan Foreword by Réda Bensmaï'a, *Theory and History of Literature*, Volume 30, University of Minnesota Press Minneapolis London, Seventh printing 2003.
6. Dziamski Grzegorz, Elżbieta Łubowicz Tadeusz Sławek, red. Elżbieta Łubowicz, *Twórczość Stanisława Dróżdź, Stanisław Dróżdź. Pojęciokształty. Poezja konkretna. Prace z lat 1967-2007*, Wrocław.
7. Eliade Mircea, *Traktat o historii religii*, Warszawa 1966.
8. A. Gałdowa, *Wprowadzenie*, [w:] *Tożsamość człowieka*, red. A. Gałdowa, Kraków 2000.
9. P. Ricoeur, *Tożsamość osobowa*, [w:] *Filozofia osoby*, red. P. Ricoeur, tłum. M. Frankiewicz, Kraków 1992.
10. Kahneman Daniel, *Pułapki myślenia. O myśleniu szybkim i wolnym*, Poznań 2012.
11. Kasperczyk Anna, *Autoetnografia – technika, metoda, nowy paradygmat? : O metodologicznym statusie autoetnografii* [w:] *Przegląd Socjologii Jakościowej* 10/3, 32-75, 2014
12. Korczak Andrzej, *Porządek wśród mitów według Mircei Eliadego*, [w:] *IDEA – Studia nad strukturą i rozwojem pojęć filozoficznych XXVI* Białystok 2014.
13. Kichler Jerzy, *Agonia cmentarza, czyli rzecz o wrocławskim kirkucie*, [w:] *Midrasz*, lipiec - sierpień (4)2017.

14. Krajewski Piotr, *Moje formy zapisu - Zygmunt Rytko 20.12.2018 – 16.01.2019 Warszawa*.
15. Krogulska Aleksandra, Barzykowski Krystian, *Motywacyjne i poznawcze zniekształcenia pamięci: pamięć wyników edukacyjnych*, [w:] *Ogrody nauk i sztuk* nr 2013 (3).
16. Legowicz Jan, *Zarys historii filozofii. Elementy Doksografii*, wyd. IV, Warszawa 1991.
17. Lisek Joanna, *Kol nisze - głos kobiet w poezji jidysz*, Fundacja Pogranicze 2018.
18. Łubowicz Elżbieta, *Rzeczywistość jest tekstem. O "pojęciokształtach" Stanisława Dróżdża*, [w:] Stanisław Dróżdź poczetekkoniec. *Pojęciokształty poezja konkretna*, red. Elżbieta Łubowicz, Ośrodek Kultury i Sztuki we Wrocławiu.
19. Margielewski Włodzimierz, *Typy przemieszczeń grawitacyjnych mas skalnych w obrębie form osuwiskowych polskich Karpat fliszowych*, [w:] *Przegłogiczny Geologiczny*, vol. 52, nr 7, 2004.
20. Marks Leszek, Andrzej Bera i Leszek Lindner, PAN Komitet Badań Czwartorzędu, *Zasady polskiej klasyfikacji i terminologii stratygraficznej czwartorzędu*, wyd. II, Warszawa 2014.
21. Wohlleben Peter, *Sekretne życie drzew*, 2021.
22. Radtke Wojciech, *My Woda - rozprawa doktorska i artystyczna*, 2022 Gdańsk.
23. Rutherford Adam, *Księga ludzi. Opowieść o tym, jak staliśmy się nami*, 2019.
24. Zygmunt Rytko, *Ciągłość Nieskończoności*, 1984, kolekcja prywatna Krystiana Zoszcuka.
25. Smoliński Jerzy, *Biuletyn Geograficzny, Polskie Towarzystwo Geograficzne* 8/18 (1953), Zeszyt D: Mineralogia i geologia.
26. Sontag Susan, *O fotografii*, Kraków 2023
27. Sudnik Wojciechowska Barbara, [w:] *Kosmos - problemy nauk biologicznych Tom 60*, 2011.



28. Tatarkiewicz Krzysztof, *Archimedes: legendy i prawda (w świetle źródeł i zdrowego rozsądku)*. Zeszyty Naukowe Politechniki Śląskiej. 76 (1287).
29. Themerson Stefan, *O potrzebie tworzenia widzeń*, 2008.
30. Turner Victor, *The Ritual Process: Structure and Anti-structure*. London, red. Routledge and Kegan Paul, London 1966.

**[On-line:]**

1. Cultur ,”Jerzy Lewczyński: Archeologia fotografii”, [online]: <https://culture.pl/pl/wydarzenie/jerzy-lewczynski-archeologia-fotografii> [accessed: 16.04.2023].
2. Jimmy W. Key, “Sieci neuronowe w sterowaniu procesami technologicznymi”, [ online:] <https://controlengineering.pl/sieci-neuronowe-w-sterowaniu-procesami-technologicznymi/> [accessed: 1.06.2023]
3. André Breton, *Manifeste du surréalisme*, 1924, st. 12 [online:] [https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/135449/mod\\_resource/content/1/Manifeste%20du%20surr%C3%A9alisme.pdf](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/135449/mod_resource/content/1/Manifeste%20du%20surr%C3%A9alisme.pdf) [accessed: 18.06.2023].
4. Stefan Oślizło, “Szybolet”, [online:] <https://gazeta.us.edu.pl/node/427493> [accessed: 1.06.2023]
5. Muzeum Galicja, [online:] <https://galiciajewishmuseum.org/>, [accessed: 12.05.2023].
6. Materiały archiwalne Michaela Rubenfelda, [online:] <https://festivalt.com/en/event/lucky-jew-shop-2/> [accessed: 10.06.2022].
7. Samuel Gruber , “Sztuka i zabytki żydowskie”, [online:] <http://samgrubersjewishartmonuments.blogspot.com/2016/03/poland-krakows-beit-midrash-hevra.html>, [accessed: 19.06.2023].
8. Anna Szyba, *Wielojęzyczność żydów polskich*, [online:] [http://dialog.org.pl/szkola-dialogu/wp-content/uploads/2019/02/Lekcja\\_3\\_z\\_zalacznikami.pdf](http://dialog.org.pl/szkola-dialogu/wp-content/uploads/2019/02/Lekcja_3_z_zalacznikami.pdf), [accessed:19.04.2023].

9. *Yiddish* [online:] <https://yiddish.haifa.ac.il/contents.htm>, [accessed:19.07.2023].
10. Focus, Kamień z Rosetty. Jakie tajemnice odsłonił ? Kto go odkrył i jak rozszyfrowano hieroglify, [online:] <https://www.focus.pl/artykul/kamien-z-rosetty-jakie-tajemnice-odslonil-kto-go-odkryl-i-jak-rozszyfrowano-hieroglify>, [accessed:11.02.2022].
11. [online:] [https://whk.up.krakow.pl/p\\_hierat.html](https://whk.up.krakow.pl/p_hierat.html) [accessed: 7.08.2023]
12. Vigeland Museum, [online:], <https://vigeland.museum.no/vigelandsparken/monolitten> [accessed: 5.06.2022].
13. Smithsonian Institution National Museum of Natural History Global Volcanism Program [online:] <https://volcano.si.edu/volcano.cfm?vn=372010> [accessed: 5.06.2022].
14. Monika Szewczuk “Wulkaniczny alfabet. E jak Eldfell” [online:] <https://icelandnews.is/islandia/ciekawe-miejsca/wulkaniczny-alfabet-e-jak-eldfell> [accessed: 5.06.2022].
15. Oregon State Institute “ Volcano vs Man: The Tale of Eldfell” [online:] <https://volcano.oregonstate.edu/news/volcano-vs-man-tale-eldfell> [accessed: 6.06.2022].
16. Alan Taylor, “The Eldfell Eruption of 1973” [online:] <https://www.theatlantic.com/photo/2017/01/the-eldfell-eruption-of-1973/514394/> [accessed: 6.06.2022].
17. Red. Richard S. Williams, *Lava-cooling operations during the 1973 eruption of Eldfell volcano, Heimaey, Vestmannaeyjar, Iceland*.
18. Vestmannaeyjarber, “Events for Vestmannaeyjar” [online:] <https://www.vestmannaeyjar.is/en/events-in-vestmannaeyjar> [accessed: 6.06.2022].
19. Smithsonian Institution National Museum of Natural History Global Volcanism Program, [online:] op.cit., [accessed: 5.06.2022].
20. Anna Waśkowska, Tadeusz Słomka, Jan Golonka (2022), Wulkanizm, *AGH - podręcznik*, red. Tadeusz Słomka, s. 10 -15.

21. Guide to Iceland, “Najlepsze wycieczki do wulkanów”, [online:] <https://guidetoiceland.is/pl/zarezerwuj-wycieczke-po-islandii/natura/wulkany> [accessed: 5.06.2022].
22. Anna Bagińska, Grzegorz Pieńkowski, Państwowy Instytut Geologiczny, “Erupcje wulkanów okiem geologa” [online:] <https://www.pgi.gov.pl/aktualnosci/display/13255-erupcje-wulkanow-okiem-geologa.html> [accessed: 5.07.2022].
23. Zane Stepka, Ido Azuri, Lora Kolska Horwitz, Michael Chazan, Filipe Natalio, “Proceedings of the National Academy of Sciences”, [online:] <https://www.pnas.org/doi/full/10.1073/pnas.2123439119> [accessed: 5.06.2022].
24. Jason Wolfe, “Volcanoes and climate change”, [online:] <https://www.earthdata.nasa.gov/learn/sensing-our-planet/volcanoes-and-climate-change> [accessed: 5.06.2023].
25. Maria Krzysztof Byrski, “Historia Subkontynentu Indyjskiego cz. I - Epoka wedyjskiego ‘Słowa Usłyszanego’ (Śruti) - pierwsza kolonizacja Subkontynentu Indyjskiego oraz jej kulturowe konsekwencje”, [online:] <https://www.youtube.com/live/quUDHIVWD2U?feature=share> [accessed: 5.06.2022]
26. Glen Stark, “Light: Also known as: optical spectrum, visible radiation, visible spectrum”, Britannica, [online:] <https://www.britannica.com/science/light> [accessed: 8.06.2022]
27. Tomasz Sikora (2017), *Teurgia światła - wybrane zagadnienia mistyki światła w judaizmie*, [w:] Ethos 30(2017) nr 3(119).
28. Munch Museet, “Between us the sun”, [online:] <https://www.munchmuseet.no/en/our-collection/between-us-and-the-sun/> [accessed: 2.03.2022]
29. Christian Gierløff - (1879 -1962) norweski ekonomista, planista i pisarz. Przyjaciół Muncha. za: Store norske leksikon, [online:] [https://snl.no/Christian\\_Peder\\_Gr%C3%B8nbeck\\_Gierl%C3%B8ff](https://snl.no/Christian_Peder_Gr%C3%B8nbeck_Gierl%C3%B8ff) [accessed: 2.03.2022]

30. NASA, [online:] <https://nasa.tumblr.com/post/688583969233682432/you-are-made-of-stardust> [accessed: 2.03.2022]
31. Kerry Lotzof, “Are we made of stardust?” [online:] <https://www.nhm.ac.uk/discover/are-we-really-made-of-stardust.html> [accessed: 2.03.2022]
32. Anna Kurcek, “Replikacja DNA”, [online:] <https://www.e-biotechnologia.pl/Artykuly/Replikacja-DNA> [accessed: 12.06.2022]
33. A. Brumm, Adhi Agus Oktaviana, Basran Burhan, Budianto Hakim, Rustan Lebe, Jian-xin Zhao, Priyatno Hadi Sulistyarto, Marlon Ririmasse, Shinatria Adhityatama, Iwan Sumantri, Maxime Aubert,
34. “Oldest cave art found in Sulawesi”. Science Advances. Published [online:] <https://www.science.org/doi/10.1126/sciadv.abd4648> [accessed: 12.06.2022]
35. Kazimierz Makówka, Humanistyka i Przyrodoznawstwo (25) Olsztyn 2019, doi:10.31648/hip.4962.
36. Malcolm Daniel, “Daguerre (1787–1851) and the Invention of Photography”, [online:] [https://www.metmuseum.org/toah/hd/dagu/hd\\_dagu.htm](https://www.metmuseum.org/toah/hd/dagu/hd_dagu.htm) [accessed: 13.06.2022]
37. L. Andrew Mannheim, Helmut Erich Robert Gernsheim, “Technology of photography”, Encyclopaedia Britannica [online:] <https://www.britannica.com/technology/technology-of-photography> [accessed: 13.06.2022]
38. Encyklopedia PWN [online:] <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/;3893680> [accessed: 20.06.2022]
39. Jeremy Norman, “Edwin Land Demonstrates the Polaroid Land Camera Model 95, the First "Instant" Film Camera”, [online:] <https://www.historyofinformation.com/detail.php?id=4033> [accessed: 20.06.2023]
40. Taida Trabuła, “Pierwsze takie zdjęcia...” , [online:] <https://www.taida.pl/pierwsze-takie-zdjecia/> [accessed: 20.06.2023]
41. Grzegorz Przyborek (2023), “Cisza. Wywiad dla Fotoformy”, Festiwalu Fotografii w Łodzi, [online:] <https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=jDG0GQvgstc> [accessed: 21.06.2022]

42. “A Century of Historic Photographic Types”, [online:] <https://historicengland.org.uk/images-books/archive/collections/photographs/historic-photographic-processes/> [accessed: 21.06.2022]
43. BBC, “Is stenography a dying art?” , [online:] <https://www.bbc.com/news/magazine-13035979> [accessed: 21.06.2022]
44. Daniel Tyborowski, “Procesy powstawania skamieniałości” , [online:] [https://www.youtube.com/watch?v=axLOx9u0\\_y4](https://www.youtube.com/watch?v=axLOx9u0_y4) [accessed: 21.06.2022]
45. *ATZR – Archiwum Twórczości Zygmunta Rytki*, Fundacja Sztuki Współczesnej In Situ w Sokołowsku oraz Fundacja Sztuk Wizualnych w Krakowie, [online:] <https://zygmuntryka.pl/o-projekcie> [accessed: 1.07.2023]
46. Dawid Spance, *Lectures in Art at Homerton Collage Cambrege*, s. 166 [online:] <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/0305764740040307?journalCode=ccje20> [accessed: 21.06.2022]
47. Bennett Bacon, Azadeh Khatiri, James Palmer, Tony Freeth, Paul Pettitt, Robert Kentridge, Cambridge University [online:]
48. <https://www.cambridge.org/core/journals/cambridge-archaeological-journal/article/an-upper-palaeolithic-protowriting-system-and-phenological-calendar/6F2AD8A705888F2226FE857840B4FE19> [accessed: 21.06.2022]
49. [online:] <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/pdf/10.1002/jqs.1227> [accessed: 21.06.2022]
50. Focus, “Od pisma klinowego po emotikony. Jak kształtowała się historia pisma?” , [online:]
51. <https://www.focus.pl/artykul/historia-pisma-jakie-sa-jego-rodzaje-i-jak-sie-rozwijalo> [accessed: 21.06.2022]
52. NASA w 1992 roku w formie Voyager Recordings - Symphonies Of The Planets, [online:] <https://www.youtube.com/watch?v=2cpXpgjUT2k&t=4s> [accessed: 11.02.2022]
53. Tłum. Wojciech Makowski, Spectra art space masters, “Roman Opalka”
54. [online:] [https://starakfoundation.org/files/3d3222bb/opalka\\_zeszyt\\_grey\\_prev.pdf](https://starakfoundation.org/files/3d3222bb/opalka_zeszyt_grey_prev.pdf) [accessed: 2.03.2023]

55. Dorota Stolarska - Kultys, MS Zasoby, "Opalka" [online:] <https://zasoby.msl.org.pl/arts/view/8478> [accessed: 2.03.2023]
56. "Flow of energy and cycling of matter in ecosystems", [online:] <https://www.khanacademy.org/science/hs-biology/x4c673362230887ef:matter-and-energy-in-ecosystems/x4c673362230887ef:flow-of-energy-and-cycling-of-matter-in-ecosystems/a/flow-of-energy-and-cycling-of-matter-in-ecosystems> [accessed: 5.06.2023].
57. Zygmunt Rytka, *Obok sztuki*, 1986 [online:] <https://zygmuntrytka.pl/archiwum/cykle-autorskie/obok-sztuki-1986-1991/obok-sztuki-atzr-txt2-p-0011.html?source=2150#&gid=0&pid=1> [accessed: 1.08.2023].
58. Daniel Tyborowski, *Czym są skamieliny?* [online:] [https://www.youtube.com/watch?v=axLOx9u0\\_y4](https://www.youtube.com/watch?v=axLOx9u0_y4) [accessed: 5.06.2023].
59. Øystein Nordgulen Arild Andresen, [online:] [https://www.geologi.no/images/Landet\\_bli\\_til/PDF\\_kapitler/LBT\\_kapittel\\_3\\_web.pdf](https://www.geologi.no/images/Landet_bli_til/PDF_kapitler/LBT_kapittel_3_web.pdf) [accessed: 11.06.2023].
60. Hist Philos Life Sci. 2021; 43(3) Opublikowano online 2021 Jul 12. doi: 10.1007/s40656-021-00425-3 tor korespondujący: Staffan Müller-Wille, Janet Browne, Christiane Groeben, Shigehisa Kuriyama, Maaïke van der Lugt, Guido Giglioni, Lynn K. Nyhart, Hans-Jörg Rheinberger, Ariane Dröschner, Warwick Anderson, Peder Anker, Mathias Grote, Lucy van de Wiel, oraz Piętnasta Letnia Szkoła Historii Nauk Przyrodniczych w Ischii, *Cykle i cyrkulacja: temat w historii biologii i medycyny*.
61. Andrzej Legocki, (2020), *Hipotezy i dylematy na temat powstania i unikatowości życia*, [w:] *Nauka* 3, 7–16, Czasopisma PAN, doi: 10.24425/nauka.2020.132642
62. Ajschylos, *Prometeusz skowany*, tłum. Jan Kasprowicz, Wolne Lektury. [online:] <https://wolnelektury.pl/katalog/lektura/ajschylos-prometeusz-skowany/> [accessed: 11.06.2023]

## Spis ilustracji:

Rys. 1 Uproszczony rysunek obrazujący połączenia transhumacyjne, które zachodzą w badanych przeze mnie obszarach.

Rys. 2 Uproszczony rysunek obrazujący połączenia ze światłem, które zachodzą w badanych przeze mnie obszarach.

Rys. 3 Uproszczony rysunek obrazujący połączenia, z nośnikami informacji, które zachodzą w badanych przeze mnie obszarach.

Rys. 4 Uproszczony rysunek obrazujący połączenia z fotografią, które zachodzą w badanych przeze mnie obszarach.

Rys. 5 Uproszczony rysunek obrazujący połączenia z jaskinią i jej metaforą, które zachodzą w badanych przeze mnie obszarach.

Rys. 6 Uproszczony rysunek obrazujący połączenia ze skałami, które zachodzą w badanych przeze mnie obszarach.

Rys. 7 Uproszczony rysunek obrazujący połączenia z początkami życia, które zachodzą w badanych przeze mnie obszarach.

Rys. 8 Uproszczony rysunek obrazujący połączenia z wulkanizmem, które zachodzą w badanych przeze mnie obszarach.

Rys. 9 Uproszczony rysunek obrazujący połączenia z językiem i pismem, które zachodzą w badanych przeze mnie obszarach.

Rys. 10 Zbiór riozamatyczny (wg Deleuze'a i Guattariego) odzwierciedlający wszystkie współwystępujące połączenia w badanych przeze mnie obszarach.

Rys. 11 Obieg materii w przyrodzie.

Rys. 12 Rysunek obrazujący ruch transhumacyjny.

Rys. 13 Rysunek obrazujący rodzaje ruchu transhumacyjnego.

Rys. 14 Wejście do Jaskini Sanden, 2021, Północna Norwegia. fot. Autorki.

Rys. 15 Rysunki naskalne w Sanden Cave, fot. Krystian Zoszczuk.

Rys. 16 Rysunki naskalne w Sanden Cave, kopia. Rysunek autorki.

Rys. 17 Rysunki naskalne w Sanden Cave, kopia. Rysunek autorki.

Rys. 18 Materiały informacyjne z okręgu Northland. Zdjęcia 2021 okręg Northland, zdjęcie autorki.

Rys. 19 Zdjęcie wykonane na tle najstarszych skał dostępnych człowiekowi w Eurazji. Fotografia autorki.

Rys. 20 Zdjęcie wykonane na prehistorycznej plaży, Arktyka, 2021. Fotografia autorki.

Rys. 21 Szkielet walenia, 2022, Norwegia.

Rys. 22 Life Mountain (Góra Życia) – jako przykład dzieła transhumacyjnego. Fotografia autorki.

Rys. 23 Gustav Vigeland, Monolitten, Vigelandsparken w Oslo. Fotografia autorki.

Rys. 24 Fagradalsfjall, pola lawowe, 2022

Rys. 25 Fagradalsfjall, próbka lawy, 2022, fot. autorki.

Rys. 26 Hamburg 1943, zasoby archiwalne Görlitz, fot. Krystian Zoszczuk.

Rys. 27 Edvard Munch „Sun”, Sala Uniwersytetu w Oslo, Aula, fot. autorki.

Rys. 28 Prywatna kolekcja Mariusza Symonowicza, fotografie wykonane w latach 60. przez ojca Pana Mariusza, wywołane w 2010 roku. Bioart, współpraca z nieznanym szczepem bakterii.

Rys. 29 Uproszczony rysunek obrazujący umiejscowienie fotostenogramu w obszarze fotografii w kontekście sztuki. Rysunek autorki.

Rys. 30 Uproszczony rysunek udziału światła w procesie powstawania fotografii. Rysunek autorki.

Rys. 31. Zygmunt Rytko, Ciągłość nieskończoności, 1984, odbitka żelatynowo-srebrowa. Kolekcja Fundacji Sztuk Wizualnych / © Fundacja Sztuki Współczesnej - In Situ.

Rys. 32 Zygmunt Rytko, Ciągłość nieskończoności, 1983, odbitka żelatynowo-srebrowa. Kolekcja Fundacji Sztuk Wizualnych / © Fundacja Sztuki Współczesnej - In Situ.

Rys. 33 „Nieważne”, 2010–2011 r., olej na płótnie, 170 x 113 cm, Kamila Czosnyk

Rys. 34 Kontestacje symulacji 2021. Fragment projektu będącego wynikiem badań nad pamięcią i zagadnieniem transhumacyjności w kontekście sztuki.

Rys. 35 Księżyc, Archiwum NASA.

Rys. 36 Fragment obrazu będącego wynikiem badań nad pamięcią i transhumacyjności w kontekście sztuki.

Rys. 37 Kontestacje symulacji, dokumentacja z ekspozycji. Fotografia autorki.



Rys. 38 Opałka 1965 / 1-∞, Detal 5398936 | fotografia, Starak Collection ©Fundacja Rodziny Staraków, fot. Maciej Jędrzejewski

Rys. 39 Opałka 1965 / 1-∞ | Dziennik z podróży, tusz, papier | 33 x 24 cm, Starak Collection ©Fundacja Rodziny Staraków, fot. Maciej Jędrzejewski

Rys. 40 Opałka 1965/1-∞, Detal 3970847-3996081, olej, płótno | 196 x 135 cm, Starak Collection ©Fundacja Rodziny Staraków, fot. Maciej Jędrzejewski

Rys. 41 Opałka 1965/1-∞, Detal 3970847-3996081, olej, płótno | 196 x 135 cm, Detal, Starak Collection ©Fundacja Rodziny Staraków, fot. Maciej Jędrzejewski

Rys. 42 Heimat, Ryszard Waśko ze zbiorów artysty. Szkic na papierze 2017

Rys. 43 Peasant, Ryszard Waśko ze zbiorów artysty. Szkic na papierze 2017