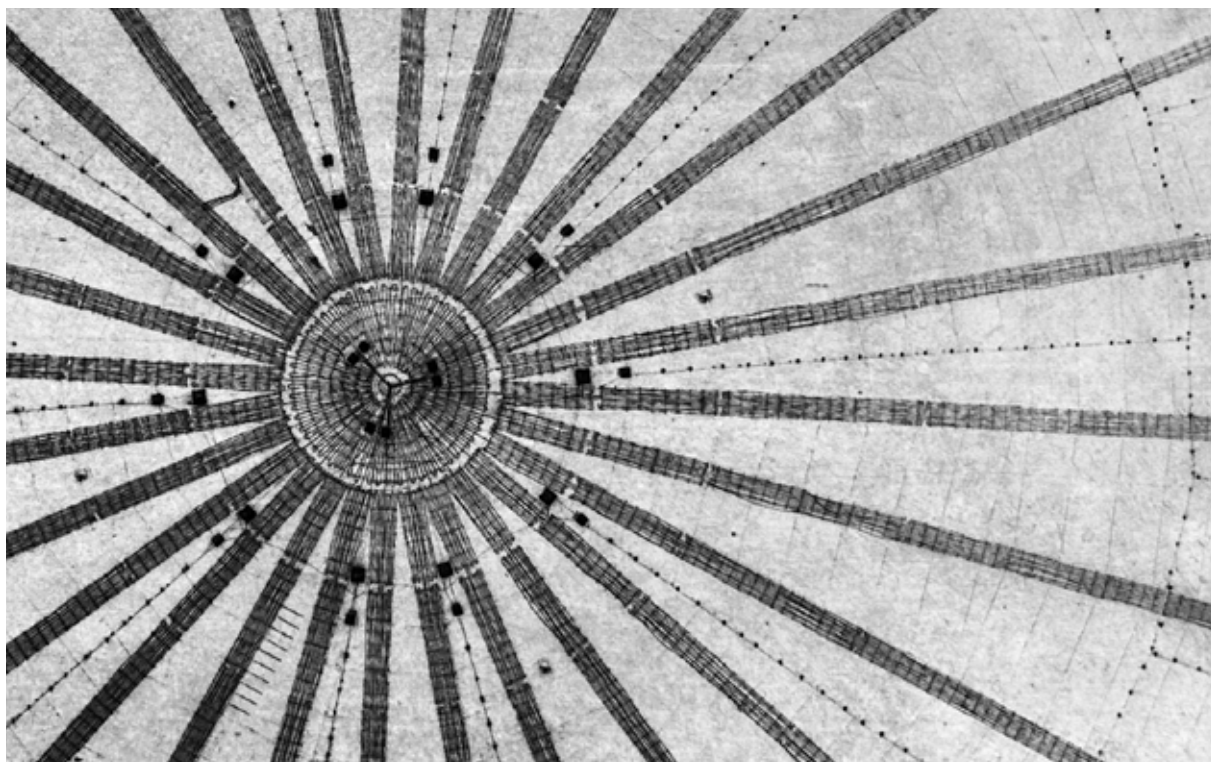


Andrzej Najder



HISTORIE TERENOWE

HISTORIE TERENOWE

Między dokumentem a obrazem plastycznym

Instytut Sztuki i Designu
Uniwersytet Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie

Andrzej Najder

HISTORIE TERENOWE
Między dokumentem a obrazem plastycznym

rozprawa doktorska

promotor
prof. Grzegorz Chojnacki

Kraków 2024

UNIwersYTET KOMISJI EDUKACJI NARODOWEJ
W KRAKOWIE

Instytut Sztuki i Designu

© Copyright by Andrzej Najder. Kraków 2024
ISBN: 978-83-68260-18-2

DTP	Andrzej Najder
Korekta	Grzegorz Marzec
tłumaczenie abstraktu	Karolina Kolenda
Oprawa	Gabriela Kur, Andrzej Najder
Druk	Drukarnia Sztuki

Na okładce odbitka autorska heliograviury *Tauron*, 10×16 cm,
na papierze Hahnemühle 300 g, 2024
W publikacji użyto fontu Garamond Premier Pro.
Wydrukowano na papierze Munken Pure 120 g

„Nie jestem teoretykiem, tylko artystą. Artysta
nie jest rozumowaniem, jest wyładowaniem.
W artyście wszystko dzieje się jednocześnie,
wszystko współpracuje, teoria z praktyką,
myśl z namiętnością, życie z wartościowaniem
i rozumieniem życia...”

W. Gombrowicz, *Kosmos*

PODZIĘKOWANIA

Chciałbym serdecznie podziękować wszystkim, którzy mnie wspierali podczas pracy artystycznej i zachęcali do przygotowania niniejszej rozprawy przez ostatnie lata.

Wyrazy wdzięczności kieruję do mojego promotora prof. Grzegorza Chojnackiego za nasze pierwsze spotkanie oraz akceptację mojej wizji pracy.

Dziękuję rodzinie za opokę i trwanie przy mnie w chwilach zwątpienia, dziękuję za słowo *Wytrzymaj!*

Jestem wdzięczny moim znajomym i przyjaciółom z Wydziału Sztuki UKEN w Krakowie, za rozmowy, możliwość rozwoju, interakcje i dzielenie się wiedzą i kunsztem. Za chęć poszerzania horyzontów. Nie sposób wymienić wszystkich z imienia i nazwiska.

Droga do wytrawienia tej historii była długa.

ABSTRACT

FIELD HISTORIES is a dissertation that seeks to combine two worlds – history and art. It investigates how historically important places, traces of material culture – historical lapidaries and cultural varia – can work as an inspiration and a starting point for artistic practice in the media of photography and video that employ recent technologies such as drones, where the captured images are processed using the heliogravure technique.

The dissertation consists of two parts. In the first part, I discuss my artistic practice and works up to date, which have followed a consistent artistic route leading to the current research project. I also raise the issues of my perception of the matrix as a phenomenon in graphic arts, particularly in the context of the invasion of new media and means of expression, as a kind of rock and foundation in the struggle between tradition and the binary reality of social media, the emanation of simulacra and artificial intelligence.

In the second part, I discuss the issue of the landscapes of memory and non-memory and their relations with the surrounding nature. My case studies are war cemeteries, displaced settlements, ruins of houses, and places of worship. I present the difficult history of national minorities, especially the Lemko and Jewish communities, I find their traces in the landscape and process them in graphic techniques. I translate them into a new set of signs and codes in the language of art.

ABSTRAKT

ROZPRAWA *Historie terenowe* to sugestywne połączenie dwóch światów — historii i sztuki. Stawia pytania, czy miejsca ważne historycznie, ślady kultury materialnej — historyczne lapidaria i kulturowe varia — mogą być inspiracją i zaczynem do artystycznej aktywności w postaci rejestracji fotograficznej, wideo za pomocą nowoczesnych środków technicznych, takich jak drony, a następnie przetworzenia i wytrawienia pozyskanych obrazów w technice heliograviury.

Praca składa się z dwóch części. W pierwszej omawiam moją artystyczną drogę i dorobek, będący naturalną, konsekwentną ścieżką do projektu i celu niniejszych rozważań. Poruszam też kwestie mojego widzenia fenomenu matrycy w sztukach graficznych, w szczególności w kontekście inwazji nowych mediów i środków wyrazu, jako swoistej skały i opoki w walce tradycji z zerojedynkową rzeczywistością mediów społecznościowych, emulacji symulakrów i sztucznej inteligencji.

W drugiej części omawiam zagadnienie krajobrazu pamięci i nie-pamięci i ich relacje z otaczającą przyrodą. Jako przykłady przytaczam cmentarze wojenne, wysiedlone osady, ruiny domostw i miejsca kultu. Przedstawiam trudną historię mniejszości narodowych, szczególnie społeczności łemkowskiej i żydowskiej, odnajduję ich ślady w krajobrazie i przetwarzam w technikach graficznych ich reminiscencje. Przekładam na nowy zestaw znaków i kodów w języku sztuki.

TEZY ROZPRAWY DOKTORSKIEJ

Celem projektu jest ukazanie wzajemnych relacji między dziedzinami naukowymi, takimi jak: historia, antropologia i etnografia, a sztuką plastyczną, w postaci obrazów fragmentów rzeczywistości wybranych przeze mnie w procesie asocjacji myślowych i estetycznych poddanych skomplikowanym działaniom, wynikającym z użycia analogowego warsztatu fotograficznego i graficznego. W procesie przenoszenia zdjęć na płyty miedziane i polimerowe, a następnie trawienia ich i drukowania na prasie wklęsłodrukowej chciałem uzyskać, przez przekształcenie graficzne dokumentalnych fotografii, przeistoczenie w procesie „ponownej erozji” wybranych motywów o charakterze historycznym w obiekty sztuki. W ten sposób powstają obrazy autonomiczne i skondensowane, będące często nieczytelnym lub ukrytym znakiem. Dzieje się tak na skutek działań warsztatowych, często będących poza kontrolą twórcy, a więc niezależnych od jego intencji. Dodatkowym elementem zakłócającym natychmiastową identyfikację miejsc prezentowanych na obrazach jest korzystanie z dronów w trakcie fotografowania. Potencjał twórczy, jaki postrzegam w związkach między działalnością człowieka oraz oddziaływaniem natury, upatruję także w continuum czasu — naturalnym przechodzeniu zjawisk z jednego wymiaru w drugi.

Chciałbym poprzez tak budowane obrazy ukazać krajobraz historyczny, to co oparło się zniszczeniu i działaniu czasu, przestrzeń i losy miejsc związanych z historią, które mnie interesują. Mam na myśli w szczególności miejsca bitew i potyczek z czasów I i II wojny światowej, także losy dawnych mniejszości narodowych, na terenie Europy Środkowej, w tym społeczności łemkowskiej i żydowskiej. Stare cmentarze wojskowe, ślady osadnictwa oraz kultu, schowane w lasach, zanikające i wchłaniane przez otaczającą przyrodę, widziane i fotografowane z góry, z lotu ptaka.

W cyklu *Historie terenowe* zastosowałem techniki fotografii cyfrowej oraz heliograviury, która posłużyła do przetwarzania obrazu cyfrowego. Dokonałem także analizy przetworzonych obrazów heliograviurowych i widoków krajobrazu zarejestrowanego w formie wideo oraz wpływu perspektywy lotniczej na obraz pejzażu i jego przekaz.

Seria *Historie terenowe* jest również kontynuacją moich rozważań zawartych w pracach pod tytułem *Inverso* z roku 2021 związanych z analizą widzenia i postrzegania obrazu oraz pozyskiwania go przez odwrócenie zasady pozyskiwania matrycy graficznej w technikach cyfrowych i klasycznych. Mam na myśli ulotność zdobywania materiału, w konsekwencji tworzenia matrycy graficznej z materiałów pozyskiwanych metodą rejestracji fotograficznej i wideo.

W trakcie realizacji projektu towarzyszyły mi następujące pytania:

- Jak bardzo ślady dawnej kultury materialnej; architektury i infrastruktury przemysłowej, stanowią istotny element dzisiejszego obrazu fotografowanych miejsc?
- Czy kultura materialna i historia tych miejsc, ślady dawnych wydarzeń mogą być źródłem inspiracji do powstania obrazów graficznych i filmowych rozumianych także jako synteza historyczna?
- Jak graficzne techniki szlachetne, będące na styku fotografii i grafiki, wpływają na zmianę percepcji obrazu o charakterze dokumentalnym?
- Co tracimy w efekcie przetwarzania obrazu fotorealistycznego? Co zyskujemy pod względem materii i jak to wpływa na odczytanie sensu obrazu?

WSTĘP

HISTORIE TERENOWE to tytuł interdyscyplinarnego projektu łączącego naukę i sztukę, historię, fotografię oraz grafikę, który podjąłem się zrealizować. Jego założeniem jest odpowiedź na pytanie, czy historia, znaleziska archeologiczne, artefakty, miejsca wydarzeń, kultura materialna mogą być inspiracją, motywem i energią do wykonania fotografii, a w wyniku opracowania i przeniesienia ich na matryce w technice heliograviury do stworzenia obrazów graficznych.

Heliograviura, zwana również fotograviurą, zaliczana jest do technik szlachetnych. Polega na przenoszeniu fotografii na metalową matrycę, najczęściej miedzianą blachę, z której — po wytrawieniu w chlorku żelaza — uzyskuje się obraz. Następnie po pokryciu farbą drukuje się fotografię na papierze na graficznej prasie drukarskiej. Jest to technologia zaliczana do form druku wklęsłego.

MOJA DROGA

HISTORIA, fotografia i grafika towarzyszą mi przez większość mojego życia. Moje pierwsze spotkania z wysoką sztuką współczesną odbywały się w kościele Niepokalanego Poczęcia NMP na Azorach w Krakowie (mieszkałem w tej dzielnicy od urodzenia). To tam podziwiałem polichromie — ołtarz i drogę krzyżową - autorstwa Jerzego Nowosielskiego.

W domu rodzinnym miałem do czynienia z technikami fotograficznymi już od najmłodszych lat. Mój starszy brat prowadził kółko fotograficzne w domu kultury, później miał zakład fotograficzny. Dorastałem w trudnych, ale również ważnych dla naszego kraju, latach 80. XX wieku. Już wtedy przekonałem się, jak ogromny przekaz emocjonalny i symboliczny może nieść fotografia. Ogromne wrażenie zrobiła na mnie okładka tygodnika „Newsweek” z czasów stanu wojennego, wówczas te egzemplarze dostępne były jedynie w drugim obiegu. Zobaczyłem na niej zdjęcie autorstwa Chrisa Niedenthala przedstawiające czołg stojący przed kinem Moskwa w Warszawie, z widocznym dużym afiszem tytułu filmu wówczas wyświetlanego *Czas apokalipsy*.

W 1996 roku ukończyłem historię na Uniwersytecie Jagiellońskim w Krakowie. Okres moich studiów przypadł na czas zmian ustrojowych, ekonomicznych i technologicznych w naszym kraju. Coraz bardziej popularne były komputery osobiste, a dostęp do nowych technologii stawał

się łatwiejszy, choć nie w takim stopniu jak obecnie. Wielu młodych ludzi, moich rówieśników, zakładało firmy, stawiało pierwsze kroki m.in. w dziedzinie fotografii, reklamy, przygotowaniu publikacji do druku, szeroko pojętej komunikacji wizualnej. Profesjonalny sprzęt — komputery, skanery, drukarki — nie zawsze był dostępny w kraju, ponadto bardzo dużo kosztował. Zdobycie go wymagało środków i poświęceń, opcją był zakup za granicą. Mój starszy brat Jerzy namówił mnie do założenia firmy fotograficzno-reklamowej. Dzięki rodzinnym kontaktom komputer i nasz pierwszy skaner zostały zakupione w Szwajcarii, tam były niższe ceny. Latem 1995 roku pojechałem do Zurychu rejsowym autokarem po skaner Agfa Arcus II. Wracając, na granicy zostałem zatrzymany przez celnika szwajcarskiego, który nie rozumiał, jaki sprzęt przewożę, myślał, że próbuję przewieźć skaner do rakiety (*sic!*). Do kraju wróciłem następnego dnia, Agfa Arcus II ze mną.

Do skanera dołączono pełną wersję programu Photoshop 3.0. Nowością w tej wersji była możliwość fotomontażu za pomocą warstw. Od tamtej chwili ta aplikacja wciąż mi towarzyszy. Początkowo jej obsługi musiałem się uczyć sam, w czasach „przedinternetowych” nie były dostępne tutoriale, na uczelniach artystycznych nie było odpowiednich kursów. Jestem zatem samoukiem w dziedzinie projektowania graficznego i edycji fotografii na komputerach. A od 2016 roku prowadzę zajęcia m.in. z obsługi tego programu.

Po studiach rozpocząłem pracę jako redaktor historyk w wydawnictwie. Podczas tej pracy, jak i wcześniej jako student, robiąc kwerendy biblioteczne, poznawałem ikonografię w postaci grafik, m.in. Dürera, Rembrandta i innych artystów. Na co dzień oglądałem i skanowałem litografie ilustrujące umundurowanie, drzeworyty map, później dziewiętnastowieczne fotografie i heliograviury w książkach historycznych, leksykonach, encyklopediach etc. Równocześnie uczyłem się, poznawałem, zdobywałem wiedzę związaną z przygotowaniem publikacji do druku. Był to czas zmian technologicznych, pojawiły się progra-

my graficzne, a niebawem też fotografia i grafika cyfrowa.

Później, podczas studiów w szkole fotografii, zobaczyłem pierwszą fotografię wykonaną przez Josepha Nicéphore’a Niépce’a *Widok z okna w Le Gras*, uzyskany kamerą obscurą i naświetlony na płycie posypanej asfaltem syryjskim. Zrozumiałem wtedy, że interesuje mnie nie tylko obraz jako przekaz idei, ale również jego materia i symbolika. Zacząłem poszukiwać i inspirować się artystami posługującymi się tzw. gestem plastycznym w fotografii, jak Andrzej Pawłowski i Bronisław Schlabs.

Uniwersytet Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie

Momentem przełomowym w moim życiu i twórczych poszukiwaniach było rozpoczęcie pracy na Wydziale Sztuki Uniwersytetu Pedagogicznego w Krakowie, obecnie Uniwersytetu Komisji Edukacji Narodowej, na stanowisku specjalisty naukowo-technicznego. Podczas pracy w Instytucie Sztuki i Designu zdarzyło się wiele działań, które kształtowały mnie jako artystę. Różne koincydencje miały pozytywny wpływ na mój rozwój. Szczególnie zaczęły mnie interesować techniki specjalne w fotografii. Na warsztatach w trakcie zajęć dydaktycznych poznałem różne techniki graficzne, litografię, serigrafię, byłem również częstym gościem w pracowni wklęsłodruku.

Po kilku latach, w ramach studenckiego koła naukowego, powstała grupa badawcza, którą kierowała prof. Halina Cader-Pawłowska. W ramach spotkań poznawaliśmy między innymi tajniki heliograviury oraz druku wklęsłego. Gośćmi specjalnymi byli prof. Grzegorz Chojnacki oraz znany krakowski artysta fotograf Maciej Plewiński. Przekazywali nam swoje doświadczenia z dziedziny heliograviury. Pokłósiem warsztatów były wystawy z cyklu *Pochwała warsztatu* oraz trzy publikacje, które prezentowały prace studentów, pracowników Instytutu Sztuki i Designu, a także zaproszonych gości. Celem tej inicjatywy była synteza doświadczeń oraz promocja i kon-

frontacja możliwości technik specjalnych i grafiki warsztatowej z rewolucją cyfrową. Miałem okazję wziąć udział w drugiej edycji cyklu, zakończonej wystawą na Międzynarodowym Triennale Grafiki w Krakowie. Od czasu tego projektu nadal z Maciejem Plewińskim wymieniamy doświadczenia, spotykamy się, prezentujemy swoje prace¹. Jako członek Stowarzyszenia Międzynarodowe Triennale Grafiki w Krakowie poznałem wielu znakomitych artystów, m.in. Grzegorza Banaszkiewicza, również poruszającego się na styku wielu technik cyfrowych i warsztatowych. To on udostępnił mi swoje, jak się wyraził, „nieco zapomniane” matryce, z których wydrukowałem odbitki. Przekazał mi pudło do sypania asfaltu syryjskiego, literaturę przedmiotową oraz — co najważniejsze — swoją wiedzę i doświadczenie. Te intensywne działania krzewienia tradycji starych technik zaowocowały stworzeniem siatki kontaktów osób o podobnych zainteresowaniach. Wraz z Maciejem Plewińskim nawiązaliśmy kontakt ze specjalistami od heliograviury na polimerze, nietoksycznej wersji grawiury umożliwiającej uzyskanie matryc bez zastosowania żrących i rakotwórczych odczynników.

Obecnie, wraz z dr. Mirosławem Niesyto w Pracowni Technik Specjalnych naszego Instytutu, gdzie odbywają się zajęcia dla studentów kierunku grafiki, rozbudowujemy i dokonujemy zakupów nowego sprzętu, materiałów, szczególnie pod kątem specjalizacji w dziedzinie heliograviury na miedzi i na polimerze. Wspólnie eksperymentujemy i zapoznajemy studentów z tymi technologiami.

Drukarnia Sztuki

Od 2020 roku w Instytucie Sztuki i Designu prowadzę i rozbudowuję drukarnię cyfrową, którą nazwałem Drukarnia Sztuki. Pracownia stała się popularna wśród braci studenckiej, którzy mogą tu własnoręcznie zrealizować swoje projekty, co

więcej aktywnie uczestniczyć w pracach drukarni, nie tylko wydrukować, ale też własnoręcznie pociąć, oprawić prace etc. Dzięki temu w sposób praktyczny mogą przygotować się do zawodu grafika, fotoedytora, intrologatora itp. Drukarnia należy do kilku znaczących miejsc w Krakowie, w których profesjonalnie można wydrukować fotografie wielkoformatowe oraz ziny lub katalogi czy książki.

Na co dzień z Galerią Podbrzezie współpracujemy przy organizacji wystaw. W 2023 roku wyprodukowaliśmy wystawę *Czas naświatlania, czas wywołania* dla Muzeum Etnograficznego w Krakowie.

W swoim dorobku mam też doświadczenia pracy jako technolog i printmaker. Znany fotograf Andrzej Kramarz, obecnie mieszkający w USA na Hawajach, zwrócił się do mnie z propozycją przygotowania fotograwiury na polimerze na podstawie jego fotografii. Były to portrety rdzennych mieszkańców i osób transseksualnych. To kolejne doświadczenie pozwoliło mi rozwinąć swój warsztat i doskonałość techniczną. Trawienie portretów to jeszcze inny proces niż przetwarzanie grafik, tu liczy się precyzja, ciągłość tonalna. Powstałe matryce przesłane zostały na Hawaje, z których w miejscowej pracowni graficznej wydrukowano odbitki. W czerwcu 2024 została otwarta wystawa *He Ehu, He Pōhaku*, w tłumaczeniu na język polski: *Z mgły, z kamienia*.

Doświadczenia dydaktyczne

Od 2016 roku prowadzę zajęcia fotografia wydawnicza i fotoedycja na kierunku sztuka i media oraz — od 2023 roku — kurs obrazowanie bitmapowe na kierunku komunikacja wizualna. W minionym roku prowadziłem także warsztaty z heliograviury na polimerze dla studentów kierunku sztuka i media.

W latach 2022–2023 wraz z dr Marzeną Kolarz prowadziliśmy warsztaty z fotografii analogowej w ramach projektu *Laboratorium zmysłów* finansowanego z funduszy Unii Europejskiej. Zajęcia okazały się sukcesem.

¹ W styczniu 2024 roku Maciej Plewiński zgodził się zostać moim wprowadzającym do Związku Polskich Artystów Fotografików ZPAF.

„MagaZin”

Wokół Drukarni Sztuki zgromadziło się stałe grono studentów chcących pomagać w codziennym funkcjonowaniu pracowni, pracy jest bowiem bardzo dużo, drukarnia cieszy się ogromną popularnością. Powstało poligraficzne koło naukowe Gilotyna, którego jestem nieformalnym opiekunem.

Obecnie wśród młodych artystów popularna jest „kultura zinów”. Organizowanych jest wiele wydarzeń, festiwali, podczas których można nabyć i pooglądać te małe formy twórczej wypowiedzi. Powoli specjalizujemy się w ich produkcji. Rok temu, we wrześniu 2023, z mojej inicjatywy zawiązało się pismo „MagaZin” i powstała stała cztero-

osobowa redakcja. Przygotowując kolejne numery, służę radą i doświadczeniem. W przeszłości współpracowałem z wydawnictwami, składałem miesięcznik „Góry”, specyfika pracy wydawniczej oraz edycji magazynów i książek nie jest mi obca. Periodyk „MagaZin” ukazuje się regularnie co miesiąc. Mam w nim swój stały kącik — rozkładówkę. Publikuję autorskie teksty oraz zdjęcia. W jednym z pierwszych numerów opisałem moją przygodę z przewozem skanera przez granicę (o czym pisałem wyżej). Co najważniejsze na łamach naszego „zina” osoby studiujące mogą zaprezentować własne teksty oraz grafiki i zdjęcia. Autorami są również pracownicy naukowcy naszego instytutu oraz artyści z innych uczelni. „MagaZin” spotkał się z bardzo pozytywnym odzewem.

INSPIRACJE

Archeologia fotografii

MOJE zainteresowania teoretyczne zaczęły się skupiać wokół tzw. archeologii fotografii, przywoływaniu obrazów, symboli i znaczeń z przeszłości.

Twórcą tego pojęcia jest Jerzy Lewczyński. Począwszy od końca lat sześćdziesiątych głównym motywem jego twórczości stały się tematy pamięci i historii. Wykorzystywał w swojej twórczości fotografie z rodzinnego albumu, poszukiwał starych, zniszczonych, zapomnianych negatywów, z których następnie tworzył odbitki przywracające pamięć o osobach, wydarzeniach, miejscach. Pokazywany na wystawie *Fotografowie poszukujący* w Warszawie w 1971 roku *Tryptyk znaleziony na strychu*, opowiadający losy rodziny Eisenbachów z Sanoka, utrwalony na szklanych negatywach w czasie I wojny światowej, stał się początkiem tworzonego przez długi czas cyklu zatytułowanego *Negatywy*. Z kolei znalezione na nowojorskiej ulicy klisze dokumentujące prywatne życie ich bohaterów (*Negatywy znalezione w Nowym Jorku*, 1979) skłoniły Lewczyńskiego do podjęcia próby dotarcia do informacji o sfotografowanych osobach. Działania te doprowadziły artystę do sformułowania koncepcji teoretycznej nazwanej „archeologią fotografii”. Sam Lewczyński określa ją jako „działania, których celem jest odkrywanie, badanie i komentowanie zdarzeń, faktów, sytuacji dziejących się dawniej w tzw.

przeszłości fotograficznej. Dzięki fotografii, ciągłość wizualnego kontaktu z przeszłością stwarza możliwości poszerzenia oddziaływania dawnych warstw kulturo-twórczych na dzisiejsze. (...) Jest też celem archeologii fotografii poszukiwanie świadków dawnych wydarzeń! Takim świadkiem w fotografii jest światło (...), które wyrzeźbiło w negatywie dawną powszechną obecność!¹. Działając w ten sposób pośród odnalezionych archiwów, Lewczyński tworzył nowy komentarz do otaczającej rzeczywistości.

W obszarze archeologii fotografii na jej pograniczu porusza się wielu artystów. Wspomnieć tutaj należy z pewnością Sally Mann. Szczególne wrażenie zrobił na mnie jej album *Deep South* wydany w 2005. Zawiera on fotografie wykonane w technice mokrego kolodionu. Artystka opowiada w nim, jak jako młoda dwudziestolatka odnalazła w domu pudełko ze szklanymi negatywami wykonanym przez weterana wracającego z wojny secesyjnej. Rozpoznała na nich okolice swojego domu oraz miejsca, które przetrwały w niezmienionej formie. Odkrycie przywołało jej wspomnienie — rodzinną opowieść o tym, że w jej domu, w którym się urodziła, mieszkał bohater armii konfederatów Stonewall Jackson. Autor kolekcji fotografował również generała armii Południa Roberta E. Lee². Te przywołane obrazy skłoniły Sally Mann do wyruszenia wraz ze swoją kolodionową ciemnią w podróż wzdłuż rzeki Missisipi na tzw. Głębokie Południe, śladami dawnych wydarzeń, nie tylko z czasów wojny secesyjnej, ale również nowszych okresów burzliwych niepokojów i prześladowań ludności afroamerykańskiej³. Efektem tych podróży jest seria opublikowana we wspomnianym albumie. Zdjęcia wykonane w starej technice mokrego kolodionu, formalnie bardzo graficznej w charakterze, dotyczą wielu bliskich mi tematów pamięci, historii, mitu, obrazu porażki, legendy miejsc i ludzi. „Mieszkańcy

Południa żyją niespokojnie na styku mitu i rzeczywistości, tkając mieszaninę smutku, pokory, honoru, łaski i zbuntowanego wyzwania przeciwko tłu rozrutnego fizycznego piękna⁴ — pisała w swojej pracy Sally Mann.

Podobnej problematyki, ale na naszym polskim gruncie, dotyczy cykl prac Andrzeja Górskiego opowiadający o miejscach związanych z powstaniem styczniowym, opublikowany w katalogu z wystawy *Miejsca naznaczone* z 2014 roku. Podobnie jak Sally Mann Górski wyruszył w drogę z aparatem wielkoformatowym na tereny objęte niegdyś walkami podczas powstania. Zarejestrował odnalezione mogiły powstańcze, kapliczki, opuszczone dwory. Nie brakuje na zdjęciach niemych świadków wydarzeń sprzed lat, czyli drzew i lasów. Jest też „...obdarty strach na wróble — może kiedyś była w pobliżu wieś, jej mieszkańcy przenieśli się gdzieś dalej, a przyroda objęła w posiadanie opuszczone miejsce”⁵.

We wspomnianym katalogu znajdują się również reprodukcje zniszczonego negatywu odnalezionego przy zwłokach niemieckiego żołnierza z czasów II wojny światowej. Przy szczątkach nie było żadnych osobistych dokumentów potwierdzających tożsamość czy nieśmiertelnika, jedynie kasetę z filmem. Wywołania negatywu podjął się fotograf Wojciech Beszterda. Niestety mimo próby wywołania obrazu ukrytego, nie udało mu się uzyskać satysfakcjonujących rezultatów. Czas, wilgoć, bakterie zrobiły swoje. Odbiorca może jedynie zobaczyć zabrudzenia, rysy, przetarcia, strukturalny zapis obrazów ukrytych, które na zawsze pozostaną tajemnicą. Wywołane obrazy bardziej przypominają grafiki stworzone intencjonalnie przez artystę na metalowej matrycy w technice suchej igły i odprysku. Oglądać możemy jedynie „zdematerializowaną materię”. Nie dowiemy się, jaka była historia żołnierza, jakiej historii był świadkiem. Na jednej z klatek widoczne są kontury i plamy niczym na starej mapie, wędrówka żołnierza skończyła się nagle gdzieś na tej mapie.

1 <https://faf.org.pl/artists/jerzy-lewczynski/>. Data dostępu: 16.06.2024

2 S. Mann, *Deep South*, Nowy Jork 2005, s. 7.

3 *Ibidem*, s. 45.

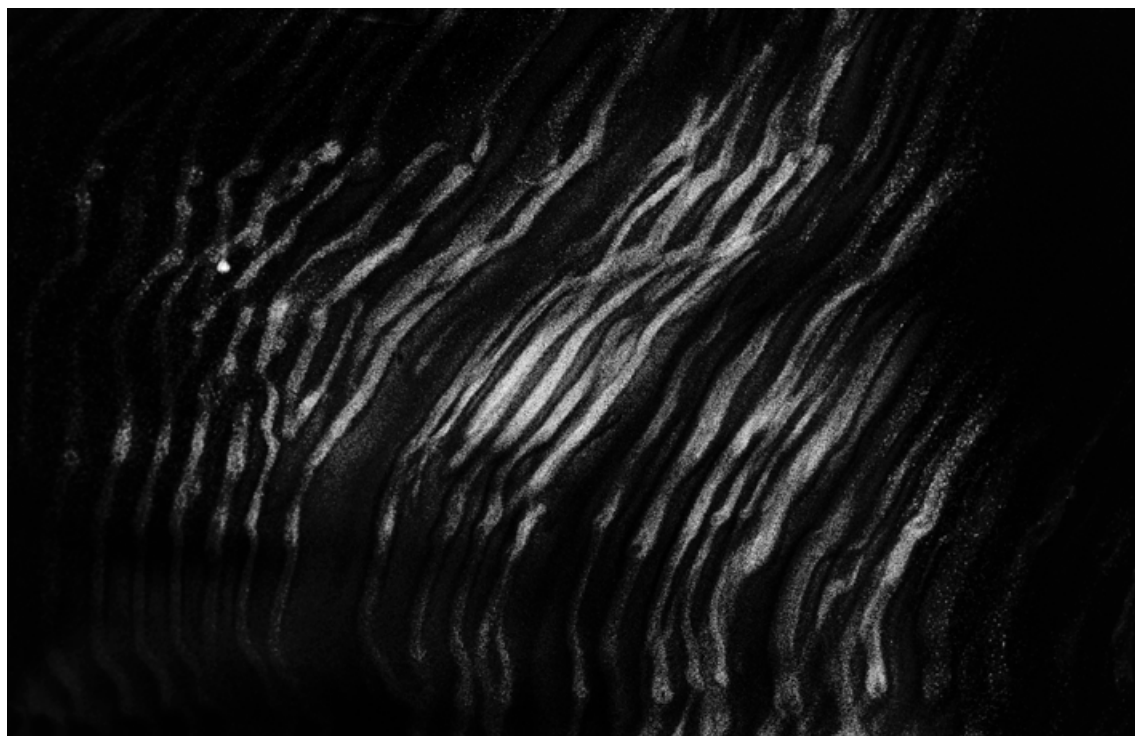
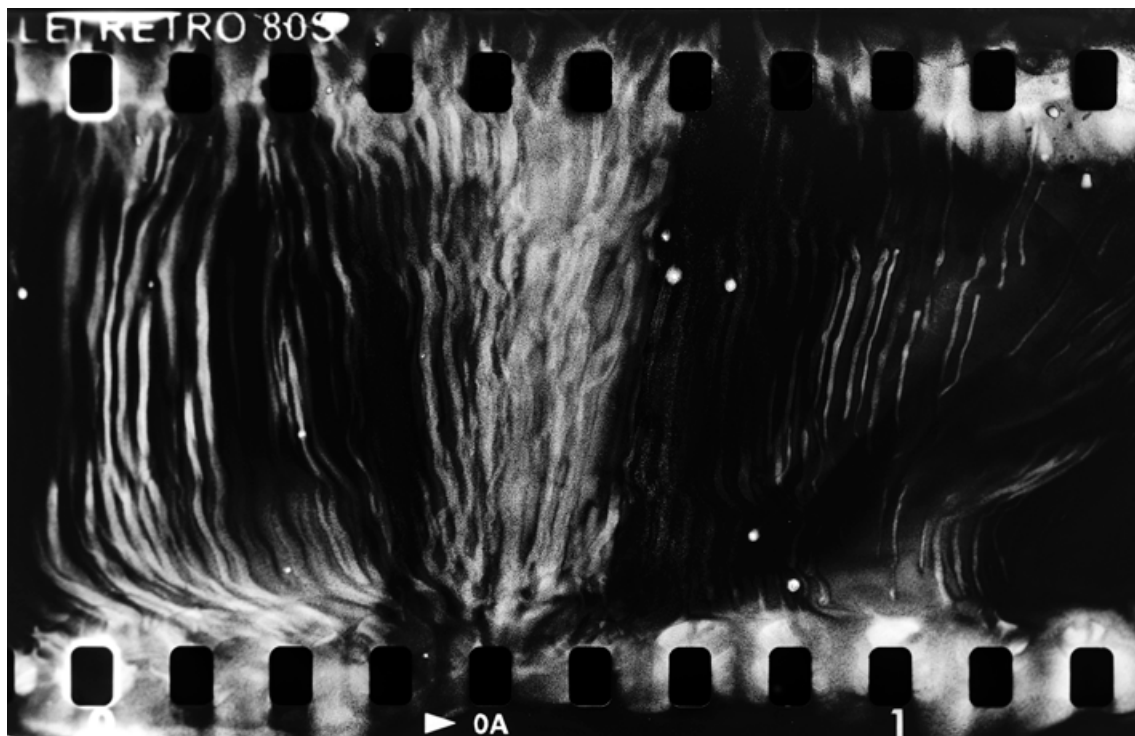
4 *Ibidem*, s. 7, tłum. moje.

5 A. Zygmuntowicz, *Miejsca naznaczone*. Marked Places, Warszawa 2014, s.10.

DZIAŁALNOŚĆ ARTYSTYCZNA 2019–2023

Eksperymenty analogowe

W LATACH 2019–2023 dużo eksperymentowałem z fotografią klasyczną — nazywaną przez niektórych artystów fotografów — niezgadających się z określeniem fotografia analogowa — chemiczną. Próbowałem różnych negatywów, często przeterminowanych, jak również testowałem różne odczynniki chemiczne. Tak było w przypadku filmu Rollei 80s, którym fotografowałem w trudnych warunkach oświetleniowych. Do utrwalenia użyłem prawdopodobnie wyczerpanego utrwalacza. Po wyciągnięciu z koreksu, zobaczyłem serię klatek wypełnionych „płonącymi” abstrakcjami, zacierającymi realne obrazy. Faliste linie przemieszane z punktami przypominały alfabet Morse’a. Zrozumiałem, że coś poszło nie tak. Postanowiłem jednak przed ponownym utrwaleniem i wypłukaniem w nowej chemii, zeskanować nowo pozyskane fotograficzne abstrakcje. Uznałem je za interesujące i zachowałem je w swoim archiwum. To moje „naganne” zachowanie przerodziło się w eksperyment, w którym ważna jest świadomość poszukiwania i przyjmowania przypadków, błędów. Bez niej pozostają one niezauważone, niewykorzystane. Wówczas działałem intuicyjnie, nieco nieświadomy możliwości kreatywnych owego eksperymentu. Później opis podobnych doświadczeń i koncepcji nagany w sztuce, która nie musi być „naganna”, kiedy powstała w wyniku świadomego działania, a przynajmniej pozytywnej jej akceptacji podczas eksperymentowania, opisała M. Raczek-Karcz w katalogu do trzeciej edycji wystawy *Warsztat. Dwie pochwały i nagana*.



Klatki negatywu Rollei 8os.



Klatka negatywu Rollei 8os.

MUZEUM ZNACZEŃ

wystawa fotografii

Galeria 2 Światy, Kraków 2021

Znaleziska

ZACZĄŁEM SIĘ zastanawiać, czy potrafiłbym fotografować, nie posiadając najnowszego sprzętu i nie mając do dyspozycji współczesnych technik cyfrowych. Poczułem pokusę „rozbrojenia aparatu fotograficznego” — takiego sformułowania użyła Susan Sontag w książce *O fotografii*, pisząc o artystach fotografach, którzy „...wolą nawet podporządkować się ograniczeniom nakładanym przez przestarzałą technikę, fotograficzną. Uważają oni, że prymitywniejsza, prostsza aparatura pozwoli uzyskać bardziej interesujące, pełne ekspresji zdjęcia, pozostawi więcej miejsca na twórczy przypadek...”¹.

Poszukiwałem własnego stylu. Zadawałem sobie pytania, czy jako historyk mogę coś wnieść nowego, opowiedzieć językiem fotograficznym nowe historie. Jako młody student przygotowując się do obrony dyplomu, spędziłem wiele godzin w bibliotece, pośród archiwów, dokumentów, starych fotografii, grafik, tekstów. Odezwiała się we mnie żyłka kolekcjonera i pasjonata historii. Kupowałem stare aparaty, negatywy, często z przedawnionym terminem ważności. Ponownie zapaliłem, a właściwie zgasilem światło w ciemni. Pod koniec 2019 roku zdobyłem dwie rolki filmu Agfa Aeropan z 1943 roku, używa-

¹ S. Sontag, *O fotografii*, przeł. S. Magala, Kraków 2009, s. 115.

nego podczas II wojny światowej przez Luftwaffe w fotografii lotniczej. Po kilku próbach ku mojemu zaskoczeniu okazało się, że na tym negatywie nadal można robić zdjęcia. Był nieco zadymiony, miał delikatną emulsję. Po wyciągnięciu z koreksu zobaczyłem prawidłowo naświetlone zdjęcia. Zrozumiałem, że film z czasów wojny mógł zarejestrować ważne momenty w historii. Mogły to być sceny banalne, sielskie sceny z życia ówczesnych ludzi, ale też zdjęcia o charakterze militarnym, historycznym i tylko przypadkiem nie został naświetlony, a dziwnym zrzędzeniem losu dostał się w moje ręce. Zastanawiałem się, jak wykorzystać negatywy Agfy, jakie robić nim zdjęcia. Może sceny bitewne — rekonstrukcje ważnych wydarzeń odtwarzane przez grupy pasjonatów historii? Może po prostu fotografie krajobrazu lub portrety?

Mniej więcej w tym samym czasie, w grudniu 2019 roku, pod Halą Targową w Krakowie kupiłem aparat Rodenstock, z około 1936 roku, z wygrawerowaną swastyką oraz błyskawicami SS. Jego konstrukcja przypominała aparaty Kodaka z czasów pamiętnej kampanii „ty naciskasz spust, my wywołujemy” z przełomu XIX i XX wieku. Jestem daleki od gromadzenia tego typu

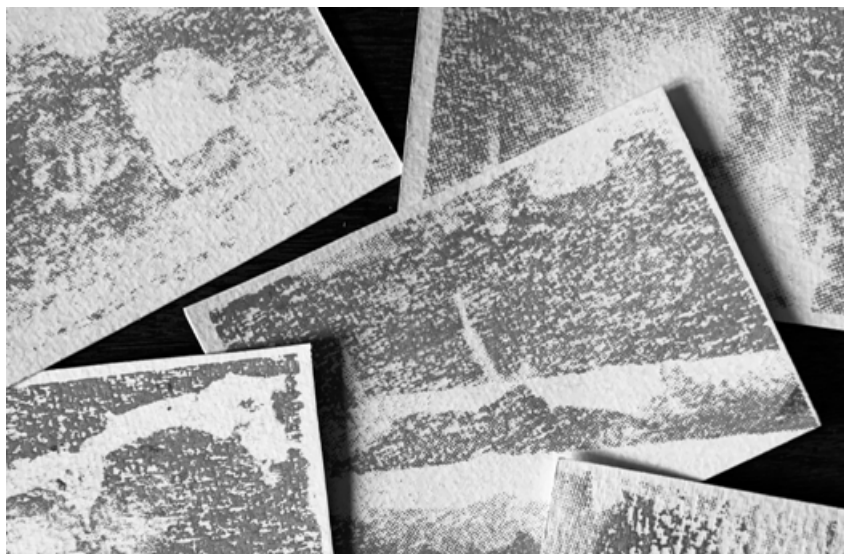
znalezisk, w środku jednak był niewywołany film marki Agfa. Pełen obaw, co może znajdować się na tym negatywie, jaką może kryć w sobie tajemnicę, podjąłem próby jego wywołania. Na szczęście moim oczom nie ukazały się sceny walk w kampanii wrześniowej, bitwy pod Stalingradem czy likwidacji getta. Zobaczyłem zwykłych ludzi, w cylindrach, gdzieś na wsi, zapewne w Niemczech, bawiących się i grających na mandolinie i tarce do prania. Zacząłem mieć jednak wątpliwości, czy to dobrze, że zdjęcia zostały wywołane. Zobaczyłem uśmiechnięte twarze sprzed kilkudziesięciu lat. Nie pasowały mi do symbolu nabitego na plakietce aparatu. Kilka miesięcy później podczas pandemii, w warunkach lockdownu postanowiłem ponownie zamknąć, ukryć wywołane obrazy w emulsji światłoczułej nadrukowanej w technice sitodruku na papierach w formie tylnej ścianki aparatu. Po wyciągnięciu z pudełka obrazy ponownie powoli się pojawiały naznaczone śladem graficznym punktu rastra. Wykonałem też odbitkę ciemnową fotografii oraz większą w technice sitodruku i umieściłem w zamykanym słoju, następnie zasypałem ziemią i zalałem wodą. Słoja nie otworzyłem do dzisiaj.



Rolka papieru ochronnego i puszka filmu Agfa Aeropan z czasów II wojny światowej.

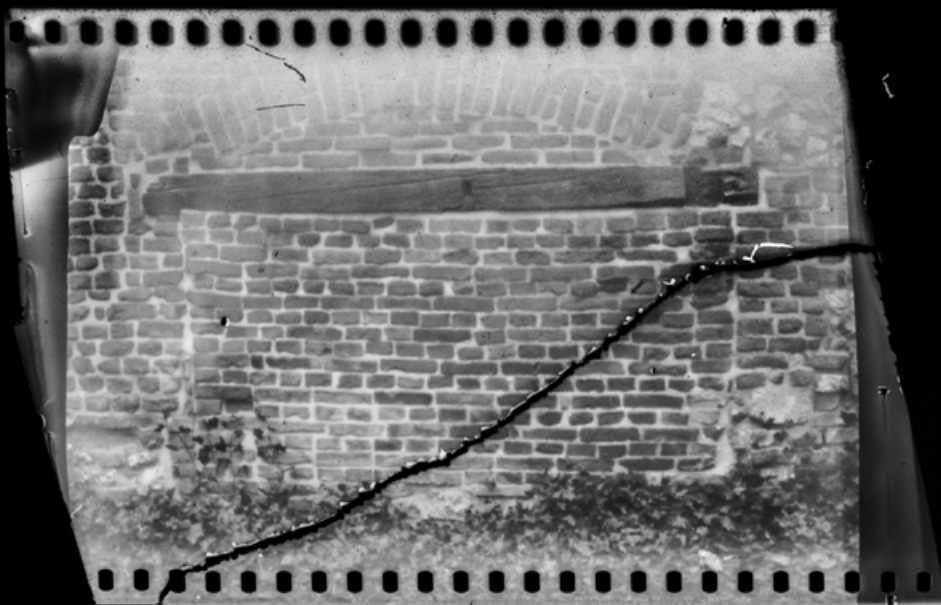


Dwie z czterech klatek filmu z aparatu Rodenstock naświetlone prawdopodobnie w czasie II wojny światowej, wywołane przez mnie w grudniu 2019 roku.



Dokumentacja zapisu w technice emulsji światłoczułej i sitodruku, ponownego utajenia fotografii uzyskanych podczas wywołania filmu z aparatu niemieckiego Rodenstock z czasów II wojny światowej.





Wybrane fotografie krakowskiego Kazimierza z cyklu *Muzeum znaczeń*, naświetlone w technice otworkowej na filmie Agfa Aeropan do fotografii lotniczej.



Wybrane fotografie krakowskiego Kazimierza z cyklu *Muzeum znaczeń*, naświetlone w technice otworkowej oraz aparatem wielkoformatowym na filmie Agfa Aeropan do fotografii lotniczej.

Na początku 2020 roku wybuchła pandemia koronawirusa. Wiosną opustoszały ulice na całym świecie. Szczególnie dało się to odczuć w Krakowie, miejscu dotychczas obleganym przez tłumy turystów. Nagle z dnia na dzień zostały zamknięte sklepy, galerie, muzea i restauracje. Wprowadzono lockdown. Turyści wyjechali. Mieszkańcy zostali zamknięci w domach, po ulicach jeździła policja, nadając z megafonów komunikat apel: „Zostań w domu!”.

Mając do dyspozycji niemiecki negatyw do fotografii lotniczej z czasów wojny, podjąłem wyzwanie przygotowania cyklu o krakowskim Kazimierzu, koncentrując się na symbolach i znaczeniach: tych wciąż obecnych, tych, które się pojawiają i powoli przemijają. Postanowiłem niczym kustosz tworzonego właśnie muzeum na swój sposób zebrać, zgromadzić artefakty, odczytać skrawki miasta, a w szczególności tej dzielnicy o trudnej i bogatej historii. Używając starej kliszy, starałem się pochwycić to, co kruche i ulotne. Film z racji wieku był bardzo delikatny, łatwo ulegał uszkodzeniom, emulsja odpadała podczas wywoływania, tworząc „dziury”, dodatkowe wzory i inne niespodzianki. Obecnie, w cyfrowej fotografii, jesteśmy w stanie zobaczyć efekt pracy natychmiast. Jeśli nam się nie podoba, możemy go powtórzyć, przekształcić.

Uzyskane zdjęcie nie jest jednak tworem fizycznym, jest tylko zerojedynkowym plikiem zapisanym na dysku, który łatwo stracić, skasować, zniszczyć. Obraz uzyskany tradycyjną metodą na filmie jest bardziej uniwersalny, realny i prawdziwy.

Przy wykorzystaniu starego negatywu i techniki otworkowej powstały zdjęcia, które przypominały obrazy Kazimierza znane ze starych albumów i pocztówek. Wykorzystując te materiały i sprzęt, postanowiłem odbyć podróż w czasie, jak w książce *Wehikuł czasu* Herberta George’a Wellsa. Ulice Kazimierza na tych fotografiach wyglądają tak samo jak przed stu laty, mimo że wiele kamienic już nie ma lub zostały przebudowane i wyremontowane w ostatnich latach.

Wyniki pracy zaprezentowałem na odbitkach barytowych naświetlonych klasycznie stykowo w ciemni fotograficznej. Wystawę i cały cykl za tytułowałem *Muzeum znaczeń*, chcąc w ten sposób poddać syntezie różne aspekty, jakie starałem się poruszyć, przygotowując projekt zarówno pod względem treści, metafory i znaków jak i w kontekście technologicznym. Używając historycznych negatywów do naświetlenia na nich obrazów współczesności, chciałem połączyć opowiadanie z czasem wywołania, a zarazem połączyć stare i nowe znaczenia.

LAMENTY | ALIENACJE

cykl heliograviur

Wystawa na IX Międzynarodowe
Triennale Grafiki w Krakowie,
Nowohuckie Centrum Kultury,
Kraków 2021

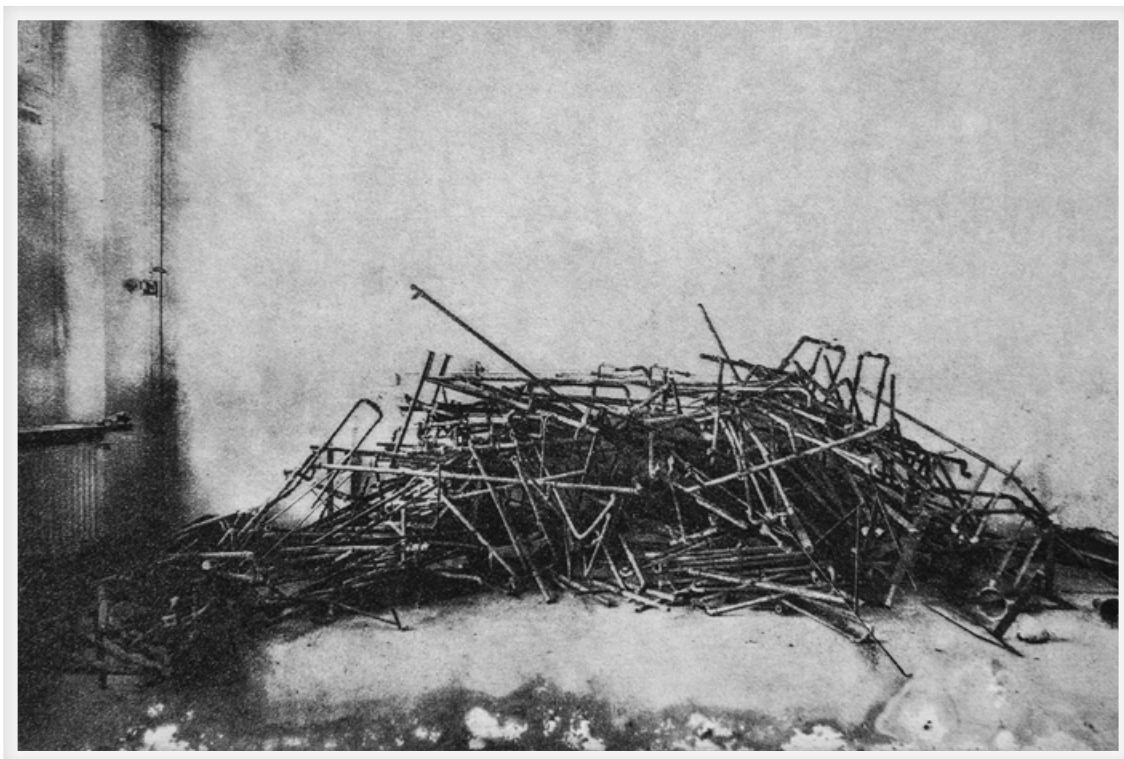
Wystawa *Alienacje*, Centrum
Sztuk Graficznych, Stowarzyszenie
Międzynarodowe Triennale Grafiki,
Kraków 2023

PUNKTEM zwrotnym w mojej działalności artystycznej było poznanie techniki heliograviury oraz przygotowanie dwóch cykli *Lamenty* oraz *Inverso*, wytrawionych w tej technice. Był to czas szczególnie w historii naszego wydziału. Przygotowywaliśmy się do remontu budynku i tymczasowo musieliśmy zmienić miejsce prowadzenia zajęć dydaktycznych. Byłem wśród osób odpowiedzialnych za logistykę. Do budynku wkroczyły ekipy transportowe i remontowe, które przystąpiły do wyburzania i likwidacji starych instalacji. Wówczas część budynku była zajmowana przez Instytut Biologii UP, który też musiał opuścić sale. Pomieszczenia i korytarze wypełniły się wyposażeniem, meblami, eksponatami i innymi artefaktami przygotowanymi do transportu. Część z nich przeznaczono do likwidacji.

Co więcej w tymczasowym miejscu, do którego przeniesiono pracownię fotografii, w budynku Instytutu Chemii UJ, też przeprowadzano remont. Za zamkniętymi drzwiami, do których miałem dostęp, ukazał się moim oczom świat niczym z filmów katastroficznych. Stosy rur, wyburzone lub popękane i pokryte pleśnią ściany, porzucone wyposażenie. To wszystko tworzyło instalacje mimowolnie skonstruowane przez człowieka. Zrozumiałem, że przypadkowo znalazłem się w świecie przypominającym scenografię filmu *Sanatorium pod Klepsydrą*. Zacząłem fotografować *in situ* te nowe niecodzienne terytoria. Wielokrotnie wra-



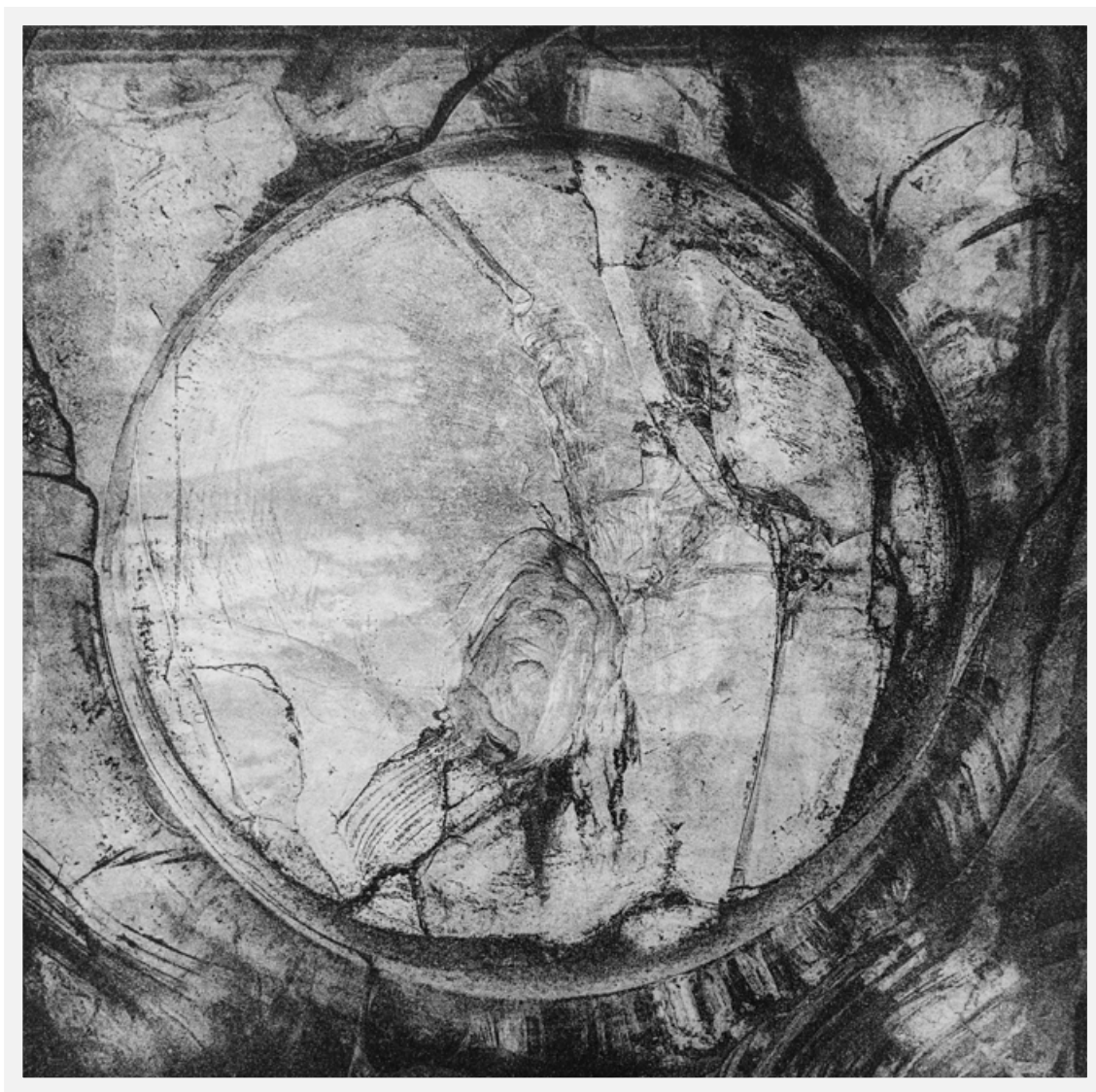
Lament X, heliograviura, 45×35 cm, 2020.



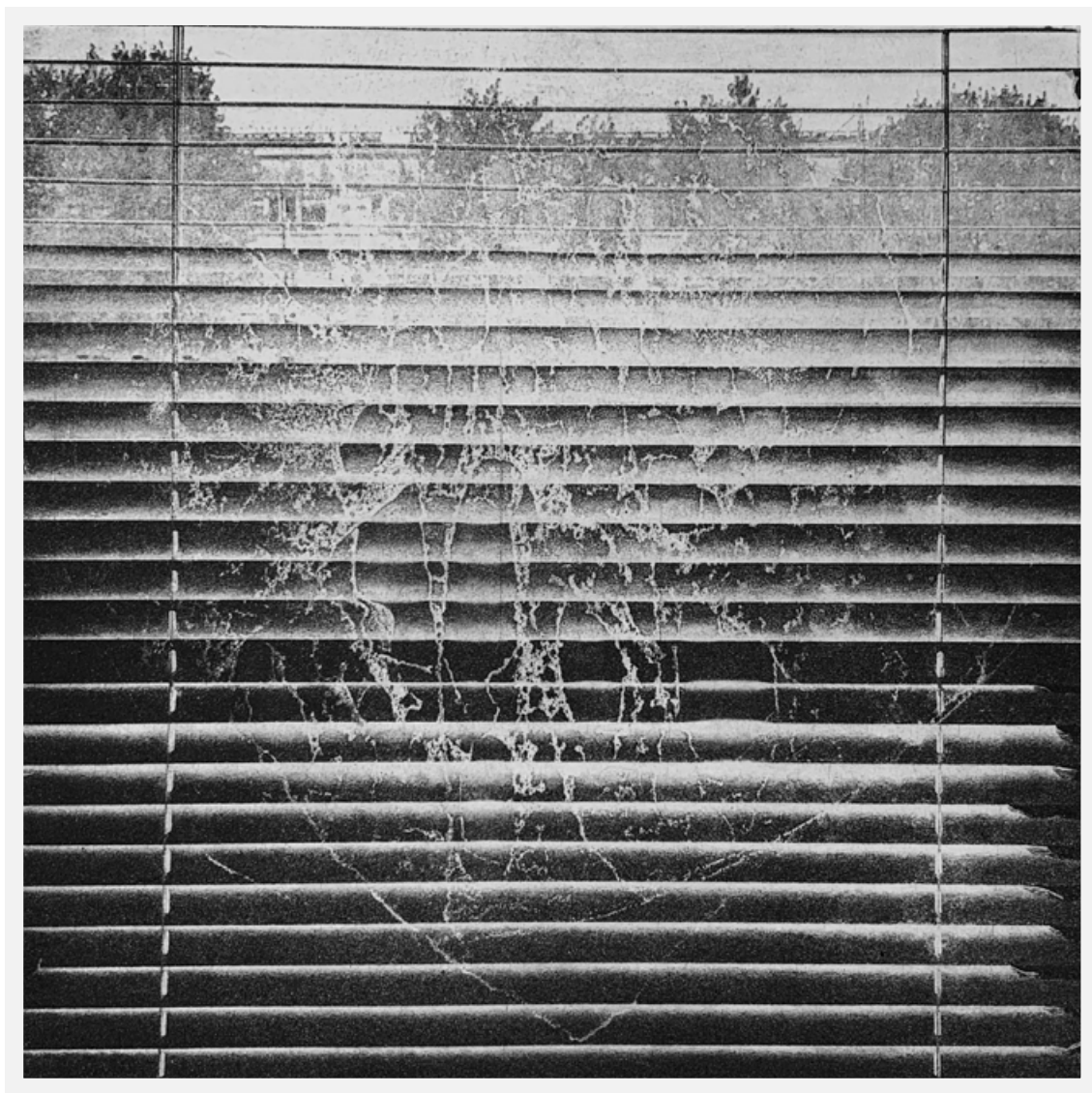
Lament XIX, heliograviura, 35×45 cm, 2020.



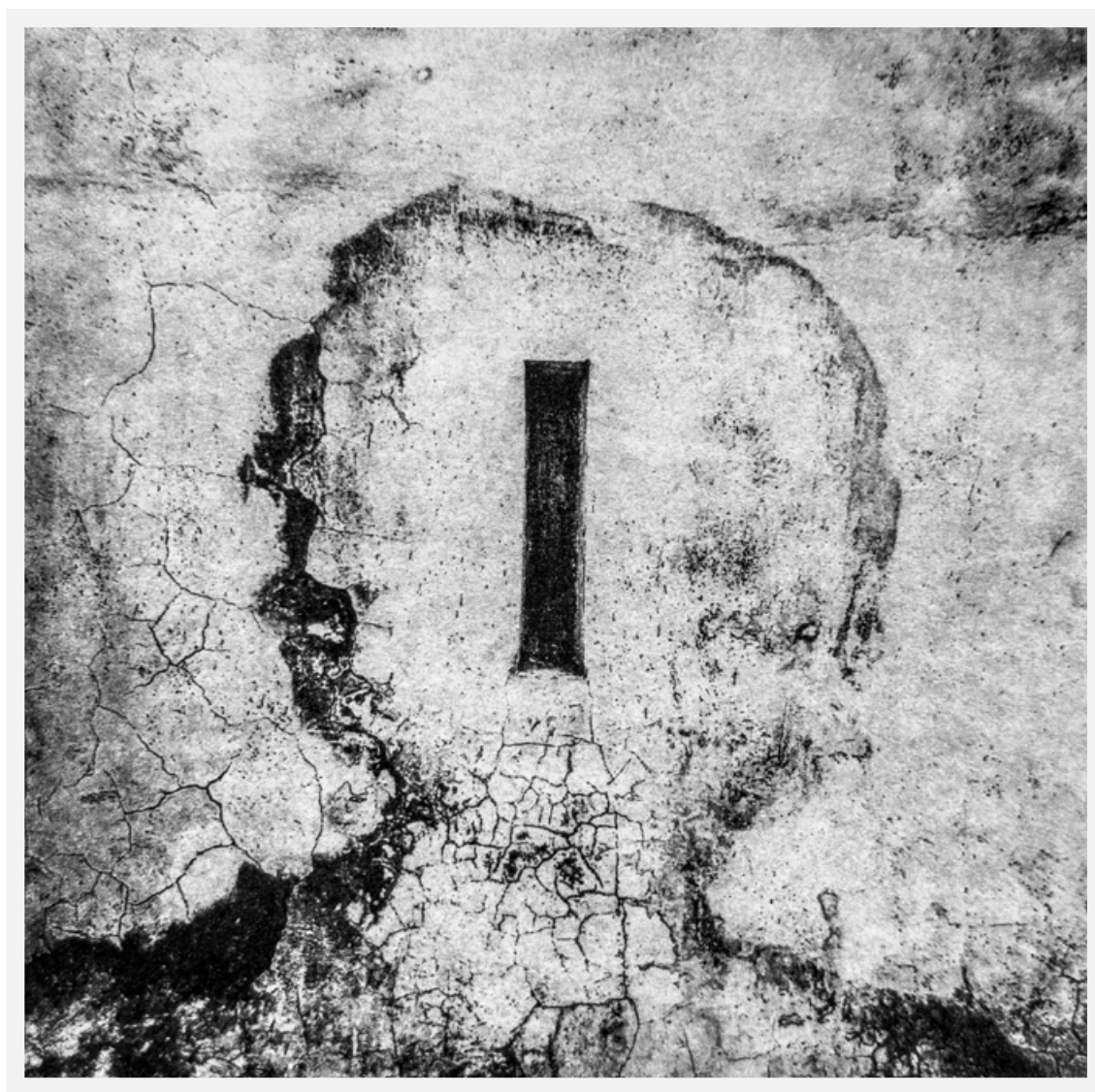
Lament XIII, heliograviura, 35×45 cm, 2020.



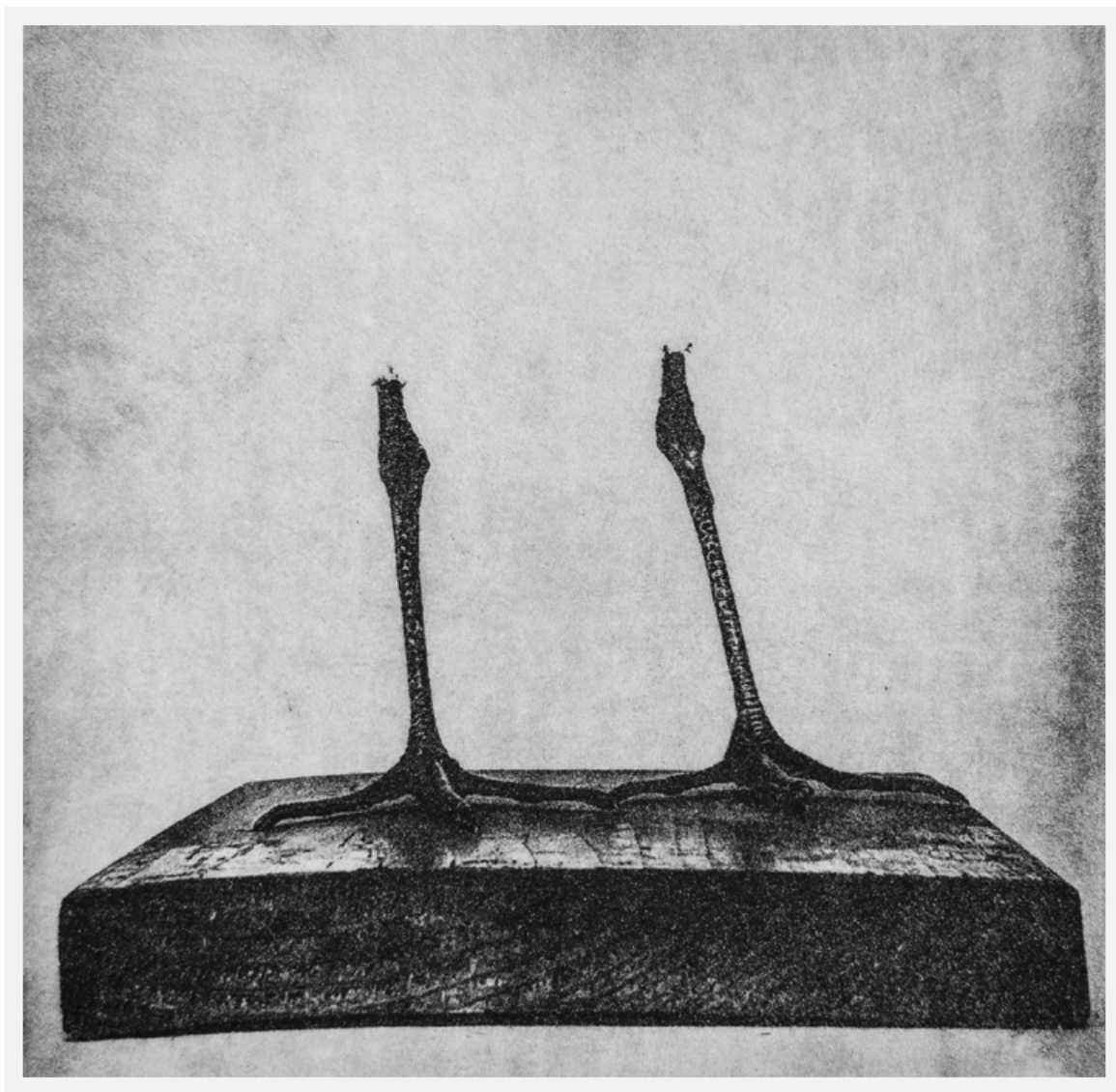
Lament Ingardena IV, heliograviura, 50×50 cm, 2023.



Lament Ingardena V, 50×50 cm, 2023.



Autoportret, Assisi, heliograviura, 35×35 cm, 2023.



Wolność wyboru, 35×35 cm, 2021.

całem do tych miejsc, aby uzyskać materiał fotograficzny. Zbierałem również różne przedmioty, stare sprzęty o charakterze historycznym, postanowiłem uchronić je przed wyrzuceniem i zniszczeniem. Wówczas jeszcze nie wiedziałem, jak wykorzystam tę dokumentację. Intuicyjnie zacząłem zbierać znaleziska — podarunki od losu, modele zwierzęcych szkieletów, magnetofony, szkło laboratoryjne, mikroskopy, stare książki, mapy, atlasy, specjalistyczny sprzęt przeznaczony do utylizacji, wypchane ptaki lub ich pozostałości. Wiele z tych nabytków sfotografowałem i wytrawiłem na matrycach. Stały się zaczątkiem cyklu *Alienacje*. Poczuję się jak kustosz mojego własnego muzeum. Cześć z nich eksponuję teraz w Drukarni Sztuki.

W czerwcu 2019 roku odbyła się ostatnia wystawa w atmosferze happeningu, nazwana *Lamenty*, w starych przestrzeniach na ulicy Podbrzezie. Oprócz prac studentów i pracowników Wydziału Sztuki były na niej prezentowane różne znaleziska, destrukty i inne rzeczy odnalezione podczas likwidacji pracowni.

Pół roku później, na początku 2020 roku, wybuchła pandemia i zajęcia dydaktyczne odwołano. Świat zmierzył się z sytuacją, jakiej nasze pokolenie mimo kryzysów czasu komunizmu — z wyjątkiem stanu wojennego — nie pamiętały właściwie od czasu wojny. Sytuacją zagrożenia życia, zamknięcia, izolacji. Wszystko to zaistniało w czasie rozwoju gospodarczego i postępu cywilizacyjnego. Świat znalazł się w punkcie zwrotnym jak w książce Francisa Fukuyamy *Koniec historii i ostatni człowiek*.

Doświadczenia tego okresu, czas epidemii, był dla mnie, paradoksalnie, bardzo owocnym etapem w życiu. Mając swobodny dostęp do pracowni

i materiał sprzed pół roku, przypominający fotografię urbex, postanowiłem przenieść na matryce w technice heliograviury. W tym czasie niemal codziennie mogłem trawić nowe grafiki. W ciągu kilku miesięcy pierwszego lockdownu powstało około pięćdziesiąt matryc do dwóch cykli.

Pierwszy z nich postanowiłem nazwać *Lamenty*. Na toczące się bieżące wydarzenia na świecie jako historyk starałem się spoglądać bardziej ogólnie i z dystansu, poszukując paraleli i odniesień do faktów z historii. Wyczuwałem wówczas, że prawdopodobnie świat, jaki znaliśmy — czas prosperity, odszedł w zapomnienie. Sceneria destrukcji, ruin, pogiętych konstrukcji z rur etc. wydawała mi się odpowiednią metaforą ówczesnej sytuacji. Odnalazłem w sobie wrażliwość na odczuwanie piękna rzeczy porzuconych, nikomu niepotrzebnych. Krajobrazy lapidariów stały się moim źródłem inspiracji. Jak pisze Marta Raczek-Karcz w słowie wstępnym do katalogu *Alienacje | Lamenty*: „Andrzej Najder staje się bliski japońskiej wrażliwości, która potrafi docenić i unaocznic nam nieczułym, wyjątkowość płynącą z tego, co przemijające, zestarzałe, niespełniające już wyśrubowanych kryteriów zachodniej doskonałości. Niczym w koncepcji kintsugi, nie złotem, lecz własną wrażliwością, skleja te popękane, rozpadające się przedmioty. Swoimi działaniami nie neguje ich «upadku»”¹. Cykl jedenastu heliograviur postanowiłem zgłosić na konkurs Międzynarodowe Triennale Grafiki 2021 w Krakowie, na którym decyzją jury otrzymałem wyróżnienie honorowe.

¹ M. Raczek-Karcz, *Lamenty Alienacje*, Kraków 2023, s. 3.

INVERSO

cykl heliograviur

Wystawa w Galerii Floriańska 22
Kraków 2022

NA POCZĄTKU pandemii pracowałem symultanicznie nad dwoma cyklami: *Lamenty* oraz *Inverso*. A tuż przed wybuchem epidemii, zimą 2020, odbyłem podróż do Adršpach i Teplic, skalnych miast w Czechach. Górskie pejzaże są mi bardzo bliskie. W czasach szkolnych i studenckich wspinałem się w górach, byłem członkiem Klubu Wysokogórskiego. Z czasem też zacząłem fotografować, szczególnie w górach wysokich: Tatrach, Alpach i Dolomitach.

Podczas wyprawy do Czech fotografując formacje skalne, linie szczelin przecinające wieże dominujących piaskowców ponad wąskimi wąwozami pod koniec dnia, już przy słabym świetle, założyłem obiektyw szerokokątny i spojrzałem poprzez „odwróconą lunetę” aparatu w górę. Z dystansu spojrzałem w pejzaż zbiegających się linii skał i drzew w środku kadru. Tworzyły one formy fantastycznych roślin i zwierząt niczym z historycznych bestiariuszy i atlasów. Poczułem się, jakbym patrzył na nieboskłon w malarstwie iluzjonistycznym na sklepieniu barokowej świątyni.

Fotografując w ten sposób, dokonałem zmiany perspektywy patrzenia na otaczający świat. Patrząc w górę ponad konturami skał na przemijające chmury, spojrzałem także w głąb pejzażu. Poczułem ulgę, a zarazem przywilej odwrócenia perspektywy spojrzenia, paradoksu spojrzenia z bliska i daleka równocześnie. Również te fotografie postanowiłem na nowo przetworzyć w technice heliograviury. Poprzez zestaw skomplikowanych procedur zmierzających do transferu obrazów na miedziane matryce,

a następnie druk na prasie graficznej, dokonałem podróży w głąb nie tylko mrocznych krajobrazów, ale również własnej peregrynacji do początków fotografii z czasów dziewiętnastowiecznych rycin, które niegdyś przeglądałem podczas studiów historycznych. Przypomniały mi się również ilustracje z powieści Juliusza Verne’a, czy też poznane później podczas zajęć z historii sztuki i kwerendy podręczników, takich jak Jana Białostockiego *Sztuka cenniejsza niż złoto*, gdzie po raz pierwszy zobaczyłem grafiki Piranesiego. Przywołałem tego renesansowego artystę, będąc na miejscu w Adršpach.

Gdy nastał zmrok, moim skojarzeniem była katabaza – wędrówka po zaświatach niczym alter ego Dantego Aligieri w poemacie *Boska Komedia*. Podobnie to opisał Marcin Kania w artykule poświęconym wystawie *Inverso*: „albowiem Inferno to miejsce pozostające w opozycji względem Boskiego i ludzkiego porządku rzeczy – miejsce, w którym rzeczywistość i człowieczeństwo zostają odwrócone, zaprzeczone, a nawet unieważnione”¹.

Przechodząc wąskimi korytarzami, stojąc pośrodku kularów otoczonych skalną materią, poczułem się jak w graficznej kopalni, aparat cyfrowy był moim narzędziem, ale to był tylko aparat rejestrujący. Wiedziałem, że wytrawiając fotografię, muszę „zeskrobać” wierzchnie cyfrowe warstwy i dotrzeć do wnętrza, sedna materii foto-graficznej. Fotografowałem intuicyjnie z zamiarem oczekiwania na ostateczny wynik w pracowni graficznej. Kropla drąży skalę. Jak napisała Halina Cader-Pawłowska w słowie wstępnym katalogu do wystawy *Inverso*, nawiązując do słów Marguerite Yourcenar w eseju *Czarny mózg Piranesiego*, o fenomenie wizjonerskiego piękna w skromnych i często utilitarnych w swych założeniach przedsięwzięciach, w kontekście szkiców i rysunków Piranesiego z Paestum i Pompei wykonanych jako skromna dokumentacja z wykopalisk archeologicznych: „piękne rysunki raz jeszcze dają dowód na to, że oko i ręka artysty są mądrzejsze od jego mózgu”².

Warto w tym miejscu zapytać, dlaczego moje prace postanowiłem realizować w sztukach graficznych, w tym wypadku heliograviurze (dotyczy to zarówno cyklu *Lamenty, Inverso*, późniejszego *Alienacje*, a przede wszystkim będącego przedmiotem niniejszej rozprawy *Historie terenowe*)? Mogłem przecież je zreprodukować w postaci wielkoformatowych wydruków pigmentowych, w tym miejscu przytoczę kolejny argument prof. H. Cader-Pawłowskiej, również z katalogu *Inverso*: „Wymowa dzieł sztuki często podkreślana jest przez ich fizyczne walory. Aby ważne tematy zostały zauważone, wymagają monumentalnych dzieł, mierzonych w metrach i kilogramach. Grafika warsztatowa z racji technologicznych uwarunkowań nie spełnia tych wymogów. Jej skromne zalety (poczytywane często za wady) to: kondensacja formy i treści na niewielkiej powierzchni matrycy, brak koloru lub monochromatyzm. Można się zastanawiać, czy piękne fotografie Andrzeja Najdera wykorzystane w cyklu grafik *Inverso* zasługiwały na coś lepszego niż małe czarno-białe heliograviury, na przykład na wielkoformatowe powiększenia drukowane cyfrowo. Brak zastosowania się do tego oczywistego dla wielu fotografów formalnego rozwiązania oznacza ryzyko wliczone w artystyczne wyzwanie. Czy mała grafika *udźwignie* ciężar kamiennych bloków, czy ukaże naszym oczom rozległość krajobrazu i jego rzeźbiarską materię? Co z architektonicznym rozmachem ująć i wspaniałym kolorem? Odpowiedź jest w dekalogu grafika warsztatowego, [...], ale też w odwróceniu i zaprzeczeniu praw fizyki dotyczących ciężaru i lekkości, praw optyki oddających naturalną wielkość obiektów. Andrzej Najder prowadzi grę ze skalą i materią – monumentalne pejzaże skondensowane w małych grafikach wykonanych z wirtuozerią i precyzją nabierają w jego rękach symbolicznego ciężaru kamyka wystrzelonego z procy...”³.

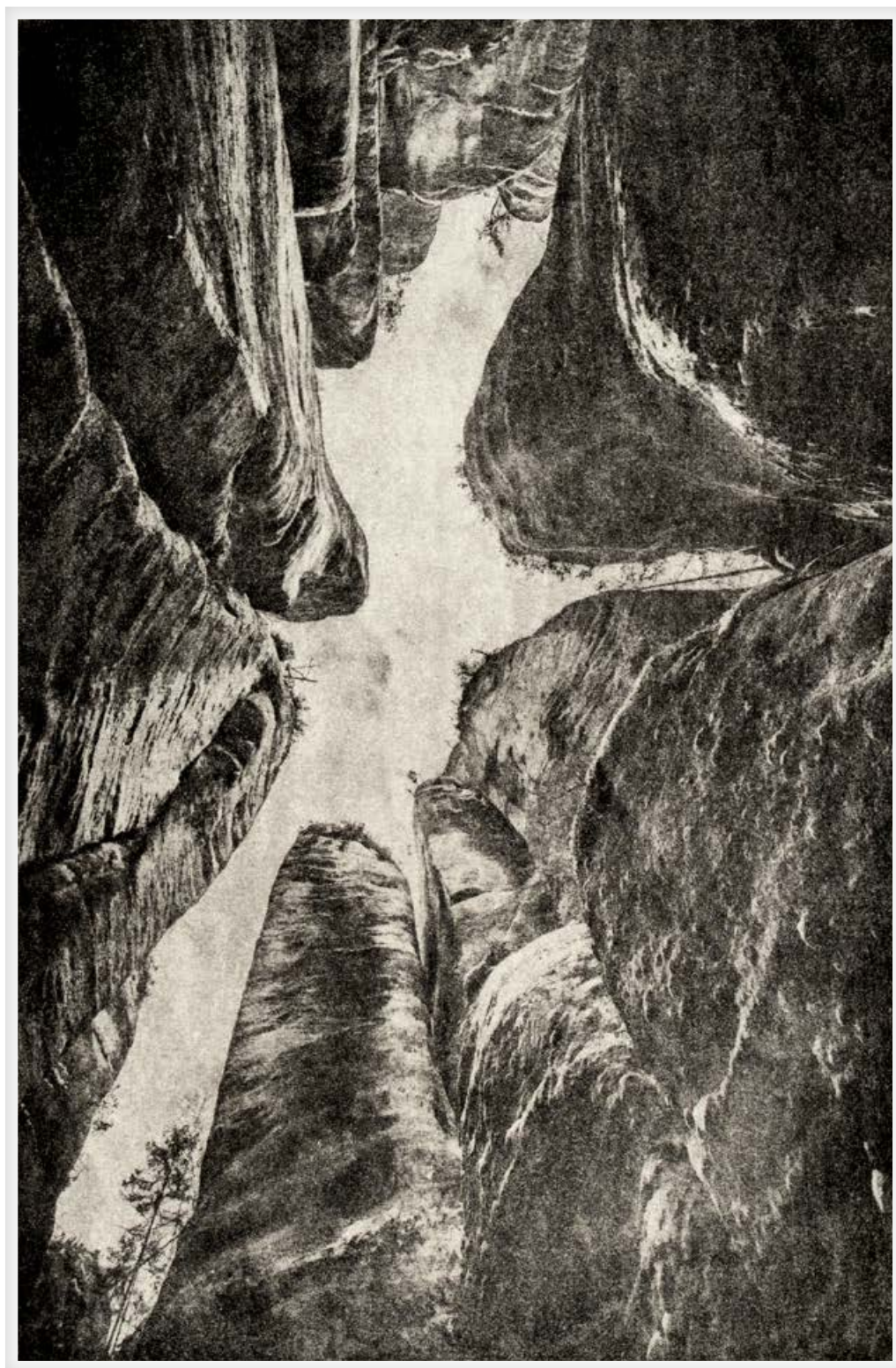
Cykl dwudziestu pięciu heliograviur zaprezentowałem na wystawie indywidualnej *Inverso*, w Galerii Floriańska 22 w Krakowie.

1 M. Kania, *Estetyka Inwersji*, „Gazeta Myślenicka”, 2022, nr 5, s. 6

2 H. Cader Pawłowska [w:] A. Najder, *Inverso*, za: Marguerite Yourcenar, *Czarny mózg Piranesiego*, Konstandinos

Kawafis, przełożyli J.M. Kłoczowski i K. Dolatowska, Gdańsk 2004, s. 5.

3 *Ibidem*.



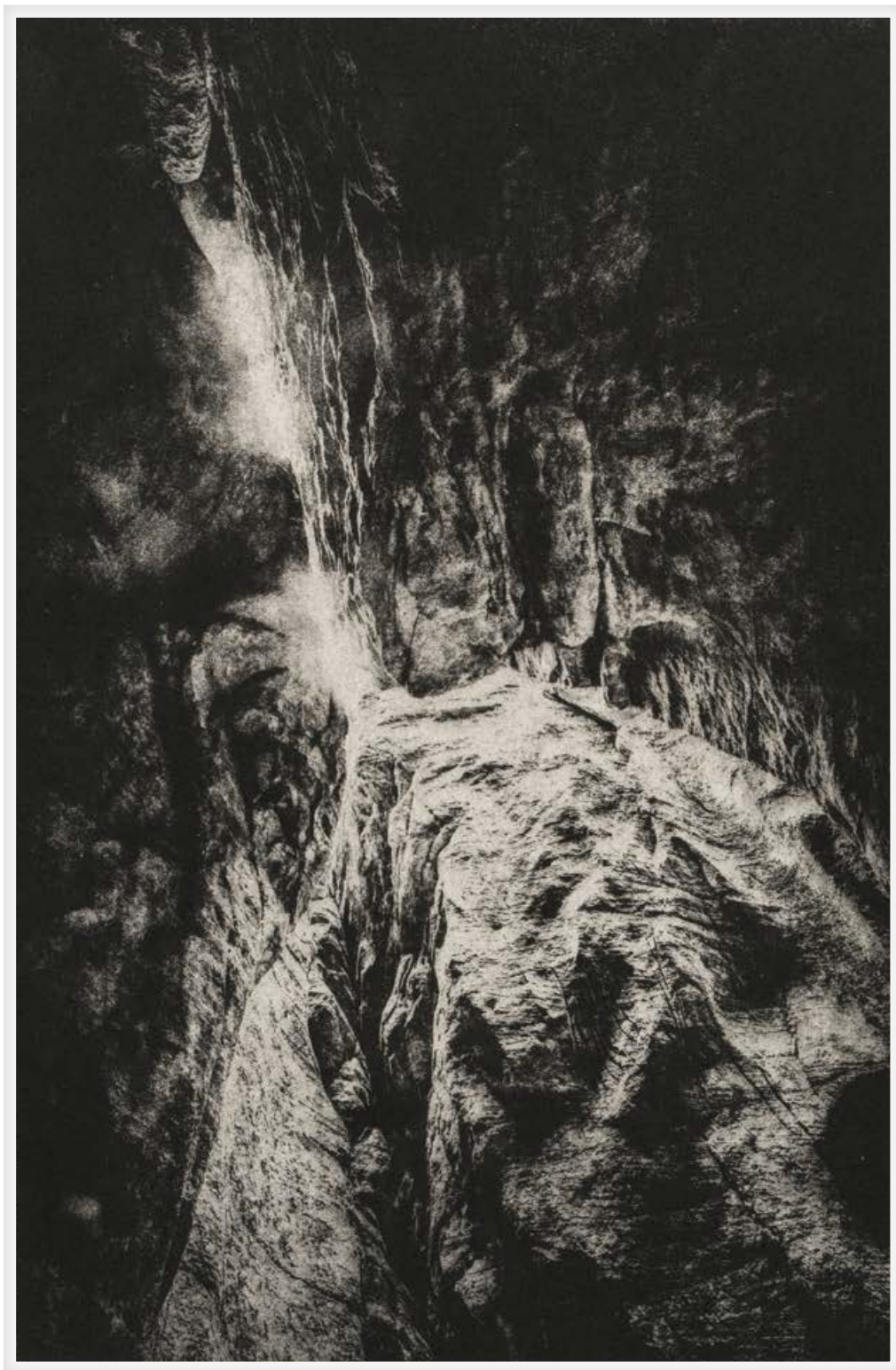
Inverso I, heliograviura, 45×35, 2020.



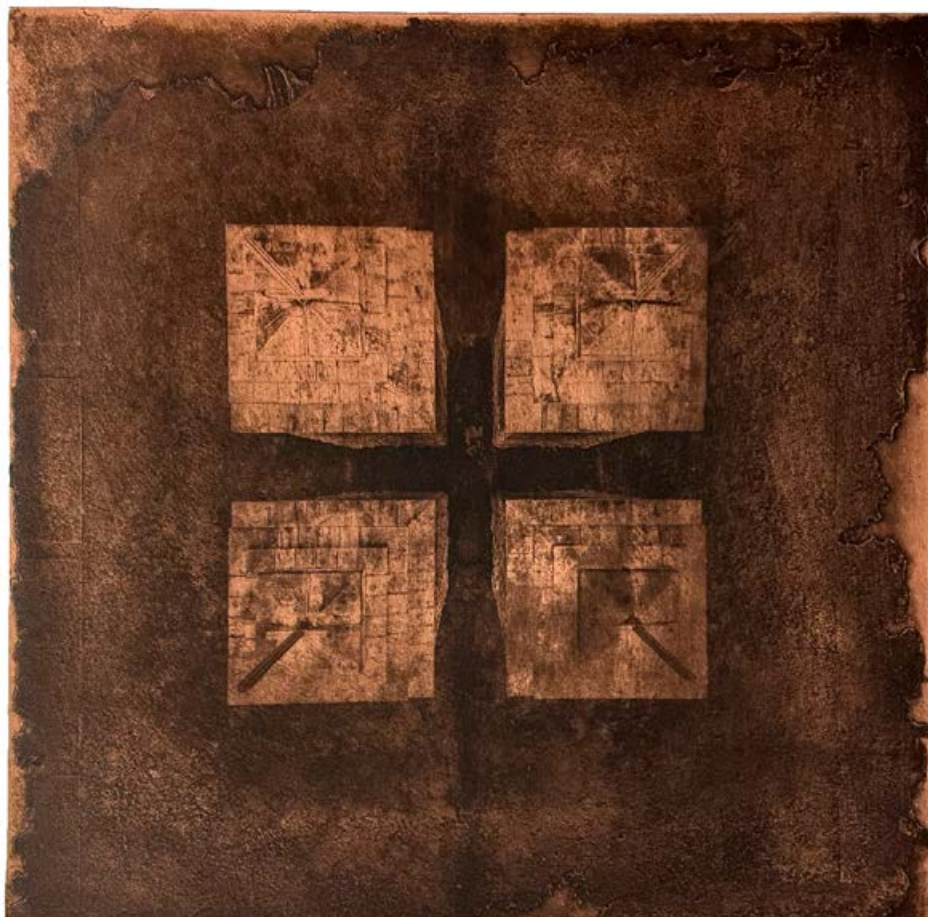
Ryc. 17. *Inverso XI*, heliograwiura, 35×45, 2020.



Inverso XVII, heliograwiura, 35×45, 2020.



Inverso XIII, heliograviura, 30×20, 2020.



Matryca na na płycie miedzianej heliograviury *Sztaszkówka 188*, 40×40 cm, 2024.

„Proces oddziałuje na zawartość, a zawartość wpływa na proces.
Zawartość = Proces = Zawartość = Proces = Zawartość = Proces”.

Ingrid Ledent

MATRYCA

CYKL *Historie terenowe* w pierwotnym zamyśle miał przybrać tytuł *Trawienie historii*, ponieważ główną rolę w procesie przygotowywania moich prac odgrywa trawienie, tworzenie matryc, czyli przeniesienie - w moim przypadku - fotografii na płytę miedzianą bądź polimerową w technice heliograviury. Owo *przeniesienie* odgrywa bardzo istotną rolę, jest to bowiem przejście obrazów fotograficznych z pierwotnej przestrzeni „bez-sztuki” w drugą i uznanie jej za przedmiot artystyczny¹. Problemowi służebnej roli matrycy wobec sztuki graficznej poświęciło się już wielu badaczy. Intencją bowiem jest uzyskanie odbitki na papierze podczas druku na prasie.

W niniejszym rozdziale chciałbym opisać, czym dla mnie jest matryca (łac. *matrix*, mater — matka, rodzicielka, źródło). Kiedyś w czasach klasycznych, na początku historii druku, była źródłem uzyskania wielu kopii. W przeciwieństwie do obrazu malarskiego czy rysunku była medium mniej elitarnym. Obecnie w zalewie, a właściwie codziennym bombardowaniu nas plikami, obrazami zerojedynkowymi i mimo że przez wielu płytka zbudowana z diod w aparacie cyfrowym lub ekran monitora również są nazywane matrycami, te pozyskane w trakcie żmudnego procesu rysowania, transferu, trawienia na różnych materiałach:

¹ F. Soulages, *Estetyka fotografii. Strata i zysk*, tłum. B. Mytych-Forajter, W. Forajter, Kraków 2007, s. 320.

z drewna, metalu czy płyty pleksi etc. poprzez swoją materialność, fizyczność wydają się bardziej unikatowe, drogie i elitarne.

Dzisiaj w czasach cyfrowych, czasach mediów społecznościowych, każdy może opublikować zdjęcie, rysunek, grafikę na popularnych portalach — niewątpliwie świadczy to, że sztuka się demokratyzuje, „każdy kto zechce, jest artystą, lecz artystą, który powielając wizualne kody na zasadzie *copy—paste*, coraz bardziej je banalizuje i pokazuje ich sztuczność. Doprowadza to do sytuacji, gdy amatorzy dominują nad profesjonalistami”². Zupełnie inaczej było, gdy obraz malarzski czy inne dzieło sztuki były rzadkością, a czas potrzebny na ich wykonanie wynosił więcej niż kilka sekund³.

Materia, fizyczność to nie jedyne kryteria składające się na definicję matrycy. Niewątpliwie te warunki są spełniane przez klatkę filmu w fotografii klasycznej, naświetlonej błonie w kamerze obskurze czy skrawku papieru w technice luksografii. Tu źródłem powstania jest zastygłe światło unieruchomione przez migawkę aparatu analogowego.

Cykl będący przedmiotem niniejszej rozprawy wykonałem za pomocą dronów, a zatem źródłem obrazów, które pozyskałem, była fotografia lotnicza, obiektyw aparatu był skierowany w dół, w stronę powierzchni ziemi. Na zdjęciach znalazły się różnego rodzaju interesujące mnie obiekty, artefakty, sytuacje terenowe, miejsca związane z kulturą materialną i historią. Mogę zatem skonstatować, że matryca może mieć formę obiektu artystycznego, może powstać w terenie w wyniku budowania albo erozji, ma wiele wspólnego z eksperymentem naukowym lub przyrodniczym, jest podatna na działanie czynników zewnętrznych, może wynikać z ludzkiej działalności. Mogą nimi być obiekty gotowe, found footage, naturalne dźwięki⁴.

Ważne jest dla mnie istnienie matrycy mentalnej powstającej w świadomości artysty. W moim przypadku podczas lotu dronem obserwuję teren, pejzaż. Po zauważeniu interesującego detalu wyobrażam sobie, jak mógłby on wyglądać poddany edycji cyfrowo-analogowej. Niejednokrotnie działam na tym etapie intuicyjnie, po omacku. W ostrym świetle słonecznym często obraz na ekranie kontrolera nie jest dobrze widoczny. Podobnie jest podczas lotów po zmroku, we mgle i innych trudnych warunkach atmosferycznych. Wszystkie te czynniki mają wpływ na powstanie materiału.

Po edycji w programie graficznym detal zostaje poddany kolejnym procesom, etapom eksperymentu, jakim jest przygotowanie matrycy zarówno w technice heliografii, pozwalającej na otrzymanie obrazu na miedzi, jak grawiury na polimerze. W tym przypadku wiele zależy od czasu ekspozycji i długości trawienia. W obu technikach można dążyć do technicznej doskonałości i wierności w odwzorowaniu szczegółów oryginału. Można, postępując podobnie jak w ciemni z odbitką na papierze fotograficznym, robić testy klinowe i dobierać optymalne parametry. Tak postępuję, przygotowując fotografii na zlecenie. Jednak działając w celach twórczych, oddaję się „aniołowi niepewności”, jak pisała Sally Mann o przypadku w sztuce⁵.

Ciąg wielu etapów przygotowania grawiury i możliwość dokonania na każdym z nich wielu decyzji mających wpływ na ostateczny wynik generuje wręcz nieskończoną ilość wyników wpływających na wygląd obrazu w stopniu niemal logarytmicznym. Tu mamy oczywiście do czynienia z powstaniem matrycy warsztatowej.

Si Sztuczna inteligencja

Sztuczna inteligencja, AI, nie zna przypadku, wykonuje polecenia na podstawie zgromadzonych danych BIG DATA. Do tej pory nadal są widoczne różnice pomiędzy grafiką stworzoną

² Ł. Białkowski, *Celebracja braku. Sztuka współczesna i gry z widzialnością*, Szczecin 2020, s. 72.

³ *Ibidem*.

⁴ M. Raczek-Karcz, *Pochwała warsztatu i nagana*, Kraków 2021, s. 9.

⁵ S. Mann, *To pozostaje*, HBO, „W stronę obrazu...”, s. 70.

przez człowieka - *stworcę*, szczególnie grafikę warsztatową, a plikiem cyfrowym. Namacalność materii, matrycy, zapach farby, faktura papieru, haptyczność sztuki graficznej są wartością wciąż bliższą absolutowi.

Są też inne aspekty degradujące walory *Si*, które nadal odstępują od pożądaných efektów, mianowicie niesatysfakcjonująca jakość, niska rozdzielczość. W najnowszej wersji programu Photoshop jest możliwość uzupełniania kadru, poszerzaniu go za pomocą „uzupełniania generatywnego”. Zdarzało mi się podczas pracy w tym programie poprawiać kompozycję, jednak niestety uzupełnione kadry charakteryzowały się nieostrą materią, niższą rozdzielczością poprawionych miejsc. Dopiero po naświetleniu i wytrawieniu — w szczególności w technice fotografii na polimerze w analogowym procesie uzyskania reliefu na matrycy, dodaniu efektu ziarna, tudzież retuszu po wydruku na matrycy — udawało się zniwelować ten niepożądany skutek.

Powiększenie

W moim odczuciu sztuce cyfrowej brakuje głębi, dostatecznych zasobów, jest zbyt jednoznaczna, to tylko zestaw płaskich zerojedynkowych pikseli, posługując się językiem wojskowym, brakuje jej odwołów. Tymczasem, jak dowodzi publikacja *Matryca* Tomasza Winiarskiego i Bartosza J. Płachno, relief matrycy wytworzonej w technice miedziorytu lub akwatinty widzianej gołym okiem lub pod szkłem powiększającym, to tylko początek kolejnego rozdziału, autonomicznej opowieści o tym, że matryca to nie tylko narzędzie, ale również dzieło skończone, jak pisała M. Raczek-Karcz⁶. Obaj wyżej wymienieni badacze poddali analizie matryce wykonane w wielu technikach graficznych od mezzotinty po miedzioryt i powiększyli pod mikroskopem elektronowym. Efek-

tem badań było uzyskanie, fantastycznych, bajkowych czy onirycznych kompozycji fragmentów metalu, tinty, wiórów, śladów rytów suchej igły i trawienia kwasem⁷.

Zupełnym przypadkiem, w wyniku szczęśliwej koincydencji, jedna z moich prac przedstawia podobny obraz. Jesienią 2023 roku podczas wędrówki przez opuszczoną wieś łemkowską Smereczne pod Duklą, wzniosłem się dronem ponad fundamentami byłej wartowni Wehrmachtu z czasów II wojny światowej. Zobaczyłem zespół narzędzi przypominających białą broń, ułożonych na tle szalunku z desek, przykrytych folią, to wszystko wkomponowane w geometryczny układ fundamentów zburzonego budynku. Fotografii wytrawiłem w technice heliogravii na płycie miedzianej. Mój obraz w skali makro przypomina powiększenia mikro uzyskane przez Tomasza Winiarskiego i Bartosza J. Płachno. Zauważyć tu możemy wzajemne asocjacje spojrzeń w głąb materii matrycy oraz podniesienia i odwrócenia wzroku z góry na materię artefaktu i reliktu historycznego odnalezionego w pejzażu górskim. Nawiązując do poprzedniego mojego cyklu *Inverso*, odbyłem podróż do wnętrza materii.

Czas naświetlania, czas trawienia

Jest jeszcze jeden aspekt godny poruszenia w tym rozdziale. Nazwałem go *Czas naświetlania — czas trawienia. Momentum, continuum* czasu, w którym powstaje matryca. Dla mnie jest to bardzo ważny aspekt, nie tylko z uwagi na sam proces, ale także ze względu na pierwiastek — nie unikam tego słowa — metafizyczny. Sam moment tworzenia, rysowania światłem i czasem (trawienia) odbywa się w *mistycznej świątyni*, czyli pracowni. To miejsce, gdzie następuje przeniesienie czasu ze świata realnego na stronę wizualną, a na obrazie może pojawić się to co znamy albo czego nie znamy⁸.

⁶ M. Raczek-Karcz, *Gdy to co prymarne staje się finalne, czyli kilka refleksji nad statusem matrycy jako obiektu artystycznego* [w:] *Obrazowanie graficzne, Teoria, praktyka, dydaktyka*, red. J. Piwowarski, Częstochowa, s. 35.

⁷ M.J. Płachno, T. Winiarski, *Matryca*, Kraków 2023.

⁸ E. Hornowska, *Czasowość obrazu w fotografii* [w:] *W stronę obrazu...*, s. 101.

„Od dzieciństwa pociągają mnie ruiny”
Danilo Kiš, tłum. L. Stafanowska

PRACA DOKTORSKA

HISTORIE TERENOWE

Między dokumentem
a obrazem plastycznym
2022–2024

BIG DATA
HISTORIE TERENOWE
cykle heliografiur

Inspiracje

FOTOGRAFIOWANIE i tworzenie grafik dzięki inspiracji krajobrazem historycznym może być nie tylko artystycznym wyzwaniem, ale i możliwością pogłębienia, zrozumienia i interpretacji historii oraz kultury danego obszaru i regionu.

Poprzez przytoczenie w poprzednim rozdziale przykładów działań artystów oraz aktywność w tej dziedzinie chciałem przedstawić moją drogę do projektu *Historie terenowe*. Prace takich artystów, jak Sally Mann, Jerzy Lewczyński, Andrzej Górski, były dla mnie inspiracją do odbycia własnej podróży na nasze polskie „Głębokie Południe”, w rejon Beskidu Niskiego i Bieszczad, tej części Karpat mniej znanej i uczęszczanej.

W omawianym cyklu dokonałem dokumentalnej rejestracji miejsc historycznych za pomocą współczesnych technik cyfrowych, w tym kamery cyfrowej drona, aparatu analogowego. Zapisałem też kilka godzin materiału wideo. W dalszym procesie przetwarzałem pozyskany materiał w technikach szlachetnych wywodzących się z początków XIX wieku.

Początkowo, podczas gromadzenia materiałów i pracy nad niniejszym cyklem, jego tytuł roboczy brzmiał *Trawienie historii*.

Inspirując się historią fotografii, serię prac wykonałem nieprzypadkowo w technice heliografiury, w której fotografie są wytrawiane na miedzianych

matrycach. W toku pracy wprowadziłem matryce polimerowe ze względu na ich nietoksyczny charakter¹.

Początki heliograviury — zaliczanej do druku wklęsłego — są nierozdzielnie związane z rozwojem fotografii. Jej podstawowe założenia technologiczne — opracowane przez Nicéphore’a Niépce’a, Williama Talbota oraz Karela Kliča — umiejscawiają heliograviurę na pograniczu dwóch sztuk: fotografii i grafiki. *Héliographie* (rysowanie słońcem) to początkowa nazwa, jaką nadał Niépce temu procesowi. Fotografując za pomocą camery obscury, wykorzystywał światłoczułe właściwości asfaltu syryjskiego posypanego na kamieniu litograficznym lub na metalu. W ten sposób po ośmiogodzinnym naświetlaniu udało mu się uzyskać pierwszą fotografię *Widok z okna w Le Gras*. Z powodu długotrwałej ekspozycji opracował później metodę trawienia gotowych ujęć, rycin nasączonych werniksem dla większej przejrzystości papieru i użycia ich jako negatywu lub pozytywu oraz naświetlenia ich stykowo. Technologię tę nazwał *héliogravure*².

Ostatnim etapem rozwoju heliograviury w jej dziewiętnastowiecznym kształcie było opracowanie rotograviury przez Karela Kliča, dzięki temu uzyskano możliwość repetycji obrazów i przyspieszenie druku. Heliograviura poprzez wykorzystanie pyłu asfaltu syryjskiego bądź kałafonii w celu uzyskania półtonów nazywana jest też fotoakwatintą³.

Działania te umiejscowiły fotografię obok grafiki i związały obie historycznymi więzami. Początkowo jednak, znamy to z historii, fotografia miała „kłopoty”, była odrzucana przez malarstwo

i grafikę, odmawiano jej prawa wspólnej egzystencji *inter pares*. Z czasem to się zmieniło, a śledząc współczesne konkursy graficzne, można odnotować, że grafika i fotografia wzajemnie się przenikają⁴.

Nie bez przyczyny przytaczam graficzną geniturę fotografii, bowiem jako artysta poruszam się pomiędzy fotografią a grafiką, utożsamiam się z obiema dziedzinami i jeśli trzeba określić formę działalności, jaką uprawiam, jednym słowem, określam się foto-grafikiem.

Warto też wspomnieć, iż w czasie, gdy przygotowywałem niniejszą rozprawę, 24 maja 2024 otwarta została wystawa Międzynarodowego Triennale Grafiki w Krakowie. Nagrodę Grand Prix otrzymała Talmor Lihie z Izraela za książkę artystyczną wykonaną w technice fotograviury, poświęconą podróży po USA śladami Elvise Presleya, którego autorka nie знаła. Jest to tym bardziej dla mnie znaczące, że w tym roku ponownie brałem udział w tym prestiżowym wydarzeniu, ale też, że znowu technika heliograviury została zauważona, a także tematyka poszukiwań, peregrynacji czy konwencji drogi w sztuce. Podobnie ja w swoich graviurach z cyklu *Historie terenowe* odbyłem swoistą podróż ponad i poprzez zastygłą historię miejsc.

Większość moich fotografii powstaje podczas wyjazdów w czasie wolnym. Za punkty destynacji obieram lokalizacje z dala od zgiełku cywilizacji, szukam miejsc naznaczonych przez los, związane z kulturą i historią społeczności lokalnych, mniejszości narodowych. Ważne są dla mnie pejzaże, ukazujące asymilację architektury z przyrodą, aż do zupełnej erozji.

1 Większość prac cyklów *Big Data* i *Historie terenowe* ze względu na koszty oraz co dla mnie najważniejsze z powodu nietoksycznego charakteru prac nad uzyskaniem matryc ostatecznie wykonałem na polimerze.

2 <https://pl.frwiki.wiki/wiki/Héliogravure>

3 G. Banaszkiewicz, *Fotografia i Grafika. Rodzinne związki, rodzinne nieporozumienia* [w:] *W stronę obrazu — Fotografia*, Kraków 2016, s. 38.

4 *Ibidem*, s. 39.

„Nie jest mi dane żadne inne miejsce,
ani żaden inny czas i od pocucia przemijalności
mego ciała bronię się dotykając stołu”.

Czesław Miłosz, *Widzenia nad Zatoką San Francisco*

KRAJOBRAZ HISTORYCZNY

W NINIEJSZYM rozdziale odpowiem na pytania, które postawiłem podczas pracy nad cyklem *Historie terenowe*. W jakim stopniu krajobraz historyczny i ślady kultury materialnej stanowią istotny element dzisiejszego pejzażu? Czy jego elementy, znaleziska, ślady kultury materialnej mogą być inspiracją dla działań artystycznych i powstania obrazów graficznych oraz filmowych.

Krajobraz historyczny jest dla mnie bardzo ważną sferą działań artystycznych i literackich, odnoszę go do przestrzeni geograficznej, w której odnaleźć możemy ślady działalności człowieka, relikty jego obecności, również w konfrontacji z otaczającą przyrodą. Istotne są też miejsca pamięci — krajobrazy, pola bitew, pomniki, ruiny, miejsca kultu, cmentarze cywilne i wojskowe, a także na przykład dawne kopalnie ropy naftowej, ślady dawnej industrializacji terenu. W przeciwieństwie do nich w swojej pracy odnalazłem krajobrazy nie-pamięci. Mam tu na myśli lokacje dawnych osad, których już nie ma, a w wyniku intencjonalnej działalności człowieka zniknęły na skutek działań wojennych, ale też z powodu przymusowych wysiedleń, w przypadku ziem polskich podczas eksterminacji w czasie II wojny światowej.

Należy zwrócić również uwagę na aspekt ukształtowania i rzeźby terenu. Osadnictwo na Podkarpaciu najczęściej lokowane było na terenie górzystym, w dolinach nad potokami górskimi,

z dostępem do otwartych przestrzeni na wypas bydła i zbiór siana. Reliktami historycznymi na tych terenach pozostają linie starych dróg, dzikie sady, pochłonięte przez przyrodę, ukryte w lasach miejsca kultu.

Kolejnym punktem odniesienia, który również jest w moich pracach, są ślady i rejestry działalności człowieka związanej z kulturą agrarną. W miejscowości Mád na Węgrzech sfotografowałem pola uprawne, winnice, kanały irygacyjne i tarasy. Ich niespotykana forma i wygląd są widoczne dopiero z lotu ptaka.

Mapa

Pracując nad niniejszym projektem, korzystałem z wielu map: fizycznej, drogowej, historycznej, a także mapy myśli i znaków. Przygotowując podróże terenowe, zaznaczałem w mapach Google miejscowości w Beskidzie Niskim i Bieszczadach. Powodów, które skłoniły mnie do ich odwiedzenia, było wiele, przede wszystkim historia, zabytki, krajobrazy, a także cisza miejsc oddalonych od ludzkich skupisk.

Mapa jest podstawowym narzędziem pracy historyka, pomagającym zobrazować i zlokalizować miejsca wydarzeń. Przed wyjazdem dokonywałem kwerendy, czytając o historii regionu oraz o ludności zamieszkującej dane tereny, zarówno w przeszłości jak obecnie. Sprawdzałem linie przebiegu frontów w trakcie działań wojennych.

Już od czasów prehistorycznych, gdy powstawały pierwsze rysunki naskalne, człowiek wykazywał zainteresowanie najbliższym otoczeniem i tworzył pierwsze plany i mapy. Podobnie w czasach późniejszych, w Mezopotamii czy starożytnym Egipcie. Wybitnym przykładem z czasów starożytnych jest mapa świata zamieszczona w *Geografii* Klaudiusza Ptolemeusza z początku naszej ery. W okresie średniowiecza powstawały obrazy świata *Orbis terrarum*. W czasach nowożytnych rozwój kartografii wiąże się z rozkwitem technik graficznych, drzeworytem, miedziorytem, akwaforty. Mapy stają się dziełami sztuki, przykładem może być atlas *Civitates orbis terrarum* Georga Brauna

i Fransa Hogenberga¹, gdzie możemy znaleźć różne typy obrazowania miast otoczonych pejzażem. U mistrzów niderlandzkich pojawia się zmiana perspektywy, powstają plany miast widzianych z lotu ptaka, np. mapa Paryża autorstwa Nicolaesa Visschera². Wizualny artyzm i piękno wykonania wiążą się ściśle ze sztukami graficznymi, a mapy stają się również pejzażami³.

Od najmłodszych lat przeglądałem mapy historyczne i atlasy, wiązało się to z moimi zainteresowaniami, chęcią poznania świata i usystematyzowania wiedzy historycznej. Plany kartograficzne równocześnie ukrywają, zawierają tajemnicę, pobudzają wyobraźnię. Od zawsze pragnąłem udać się w nieznane, w głąb *terra incognita*.

Etymologicznie mapa pochodzi od słowa „mapa” z języka hebrajskiego i łacińskiego, i oznacza obrus.

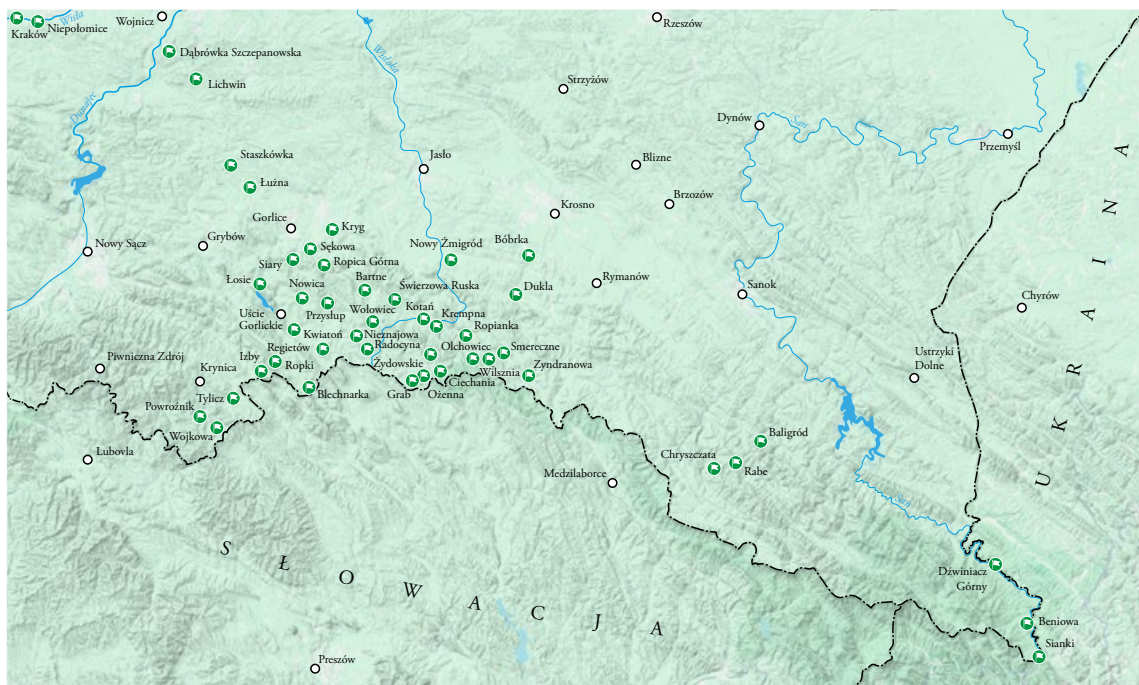
Podczas pracy nad cyklem *Historie terenowe* tkalem swój obrus — początkową kanwą były miejsca bitew I wojny światowej. Później, w sposób naturalny, nić wydarzeń kierowała mnie w stronę losów mniejszości narodowych II Rzeczypospolitej, takich jak Żydzi, Łemkowie i Bojkowie, a także historii gospodarczej tych terenów, w szczególności rozwoju przemysłu naftowego na terenie Podkarpacia. Spoglądając na tradycyjną mapę wydrukowaną na papierze, mogłem weryfikować informacje w niej zawarte podczas lotu dronem, szczególnie na terenach opuszczonych, a właściwie wysiedlonych wsi łemkowskich. W źródłach dostępne są plany wiosek z oznaczonymi zabudowaniami, dzisiaj te miejsca trzeba na nowo odkrywać, ponownie odczytywać znaki, plamy roślinności, linie pozostałych dróg, cerkwiska, cmentarze, formy geometryczne pozostałości.

W ten sposób, podczas przeglądania map dostępnych w Internecie w serwisie checking PAN-SA dla operatorów i pilotów dronów, doszło do

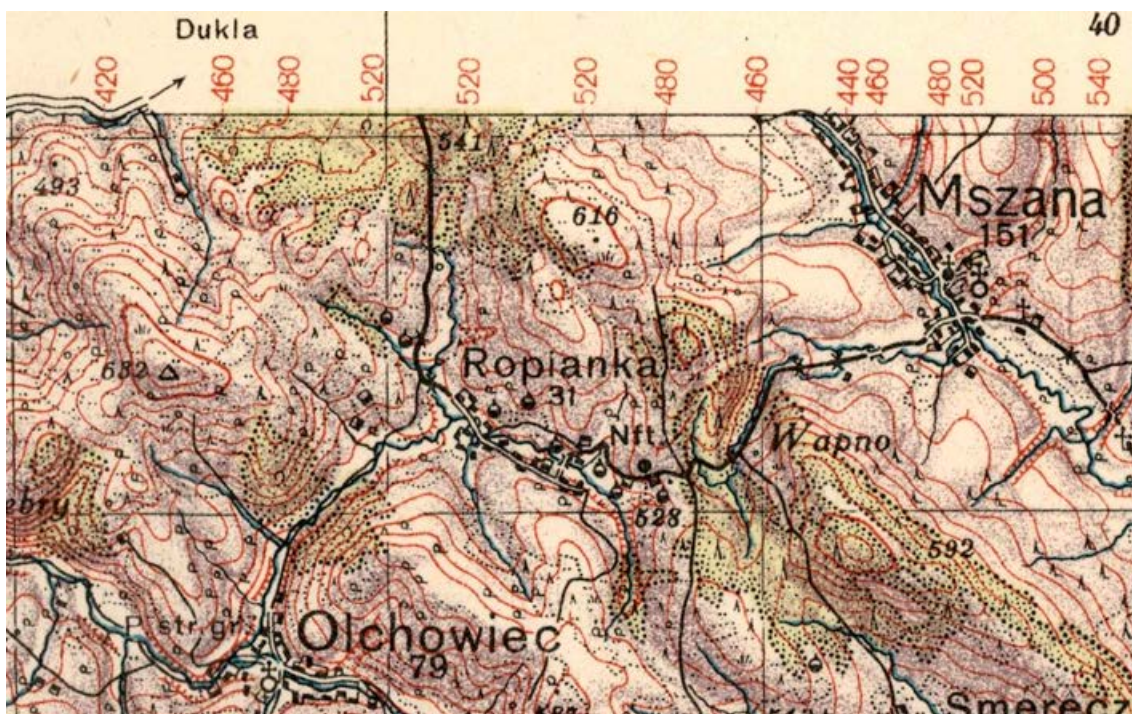
¹ https://pl.wikipedia.org/wiki/Civitates_orbis_terrarum

² https://pl.wikipedia.org/wiki/Nicolaas_Visscher

³ K. Winczek, *Zobaczone, wyobrażone. Pejzaż w grafice — wybrane aspekty [w:] Obrazowanie graficzne. Teoria, praktyka, dydaktyka*, Częstochowa 2011.



Mapa z zapisem podróży. Chorągiewkami w zielonych polach oznaczyłem miejsca, gdzie dokonałem rejestracji fotograficznej i wideo za pomocą dronów.



Mapa wsi Ropianka z 1938 roku. Źródło: https://pl.m.wikipedia.org/wiki/Plik:Ropianka_1938.jpg

mojego „małego” odkrycia. Gdy sprawdzałem możliwości lotów na terenie Magurskiego Parku Narodowego, trafiłem w okolice opuszczonych wsi łemkowskich: Smereczne, Wilsznia, Olchowiec. Odnalazłem tam między innymi oznaczone miejsce naturalnego wypływu ropy naftowej na wzgórzu ponad osadą Ropianka⁴.

W przeszłości, podczas współpracy z wydawnictwami, przygotowywałem i rysowałem na zlecenie wiele map historycznych. Posługiwałem się kreską, plamą, szrafem, tekstem i kolorem. Tym razem przygotowałem swoją mapę. Przetworzyłem wydarzenia historyczne w postać graficzną. Na mapie regionu Beskidu Niskiego i Bieszczad oznaczyłem miejsca, w których byłem i wykonałem dokumentację fotograficzną, jest to około siedemdziesięciu zdjęć. Liczba ta pokrywa się mniej więcej z ilością wytrawionych heliograviur, które przygotowałem w ramach projektu. Kilka pochodzi spoza wspomnianego terytorium, są to m.in. ujęcia spod Bolimowa koło Łodzi, gdzie podczas I wojny światowej użyto po raz pierwszy gazów bojowych oraz prace z okolic Mąd na Węgrzech.

Fotografia lotnicza

W cyklu doktorskim podjąłem się rozwinięcia tematu z poprzedniego projektu *Inverso*, w którym rejestrowałem poprzez szeroki kadr skamieniałe miasta skalne. Tym razem postanowiłem nacisnąć przycisk *verso* i zaobserwować świat z góry, wykorzystałem do tego fotografię lotniczą — zakupiłem drona. Ten typ fotografii zawsze mnie interesował, spojrzenie w dół na graficzny układ pól uprawnych, dywany lasów, wijące się linie rzek i dróg czy szachownice dachów zabudowań. Niewątpliwie taka perspektywa poszerza horyzonty dosłownie i w przenośni. Spoglądając z góry, widzimy więcej i nie jest to tylko banalne stwier-

dzenie. Fotografia lotnicza już w czasie swoich początków, od pierwszego lotu balonem, była wykorzystywana w celach militarnych, w tym szpiegowskich. Przydatna może być również jako narzędzie w pracy naukowej. Jako student historii na zajęciach z archeologii poznawałem techniki identyfikacji dawnych kultur poprzez analizę fotografii lotniczych, na których na przykład odmienna barwa gleby na polach może świadczyć o istnieniu starych zabudowań, występowania grodzisk, wałów obronnych etc.

Kiedyś w fotografii lotniczej wykorzystywano samoloty, helikoptery, tudzież balony. Posługiwano się ciężkim sprzętem, aparatami, kamerami wielkoformatowymi. Tworzono mapy stratygraficzne, posługiwano się fotogrametrią. Do aparatów zakładano, oprócz zwykłych negatywów kolorowych, również błony spektostrefowe zwiększające zakres widzialności poszczególnych zakresów widma w spektrum światła, tak aby elementy krajobrazu były jak najbardziej rozróżnialne⁵. W fotografii czarno-białej stosowano oprócz filmów panchromatycznych negatywy i filtry na podczerwień, tak aby zwiększyć kontrast zarejestrowanego terenu. Mogło to pomóc w identyfikacji obiektów niewidocznych gołym okiem na diapozytywach. Planowano również specjalne strategie w sposobie rejestrowania terenu. Wcześniej, przed nalotem, dzielono mapy o dużej skali na pola — kwadraty, tak aby systematycznie fotografować poszczególne mniejsze obszary, a potem finalnie złożyć je w całość⁶.

W czasach rewolucji cyfrowej, zmieniły się sprzęt, narzędzia, pojawiły się komputery oraz odpowiednie oprogramowanie. Obecnie bardzo popularne są bezzałogowe statki powietrzne UAV, czyli drony. Ich wymiary i mobilność, miniaturyzacja sprzętu fotografującego, pozwoliły wykorzystać je w sferze wcześniej zarezerwowanej dla lotnictwa. Popularne stały się kamery do termowizji oraz na podczerwień, pojawiły się drony wyposażone w ten rodzaj sprzętu fotografującego.

4 Checking PANSA to serwis dla operatorów bezzałogowych statków powietrznych UAV. Po rejestracji i zgłoszeniu odpowiednich certyfikatów do operowania dronami można przeglądać mapy, by wiedzieć, czy w danym miejscu są możliwe loty i jak wyglądają strefy geograficzne dozwolonej wysokości.

5 S. Wójcik, *Zdjęcia lotnicze*, Warszawa 1989, s. 180.

6 *Ibidem*, s. 297.

Niestety pełnią one również rolę śmiercionośnego rodzaju broni, czego jesteśmy świadkami podczas wojny na Ukrainie.

W trakcie swoich badań korzystałem z trzech modeli dronów, dwóch amatorskich nieprzekraczających 250 g oraz jednego o wadze 720 g. Ich kompaktowe rozmiary oraz waga pozwalały spakować je do plecaka i dotrzeć pieszo w trudno dostępne — obecnie — miejsca, takie jak cmentarze wojenne położone w środku lasu w górach Beskidu Niskiego, opuszczone wsie łemkowskie w Magurskim Parku Narodowym.

Punkty startu przygotowywałem wcześniej, starałem się zrobić odpowiednią kwerendę, zebrać informacje o terenach, do których planowałem się wybrać, znając je wcześniej tylko z lektur. Poszukiwania i sama decyzja o punkcie podniesienia drona były jedynie przyczynkiem do rozpoczęcia nowego ciągu zdarzeń, opowieść zaczynała działać się mimowolnie. Obserwując pejzaż i obiekty „z ziemi”, możemy zobaczyć jedynie to, co przed nami. Nie wiemy, jak szerokie i niezwykle kompozycje i konstelacje powstają za sprawą działalności człowieka, działania sił natury czy zwykłego przypadku. Kiedy jednak podnosimy drona z kamerą rejestrującą, nasza perspektywa widzenia zmienia się diametralnie. Możemy zaobserwować budynki, stare domy, miejsca kultu, stare cmentarze. Ich kształt, projekt związany jest ściśle z zamysłem, projektem architekta etc. Ich losy jednak z biegiem lat mogą potoczyć się zupełnie inaczej od zaplanowanych wcześniej. Ulec zniszczeniu ze starości, w wyniku działań wojennych, popaść w zapomnienie. Do tego dochodzi oddziaływanie okolicznej przyrody. W terenie, nad którym wykonywałem zdjęcia, większość obiektów, artefaktów umiejscowione zostało w otoczeniu przyrody, zaznaczam wciąż żywej, zmieniającej się otaczającej i pochłaniającej, na przykład cmentarze czy łemkowskie chyże coraz bardziej, aż do zupełnego ukrycia, trudne do identyfikacji z powierzchni gruntu.

Bardzo często zdarzało się tak, że miejsca obserwowane przeze mnie z drona z wysokości 100 metrów pokryte były lasem, roślinnością niskopnienną, dzikimi sadami w przypadku opuszczo-

nych siedlisk. Wiadomo z zachowanej historycznej dokumentacji fotograficznej sprzed ponad stu lat, że większość tych miejsc była odsłonięta, niezabudowana, na przykład wzgórze, na których prowadzone były walki w czasie I wojny światowej. Porastające drzewa, niskie rośliny otaczają obiekty historyczne, zawłaszczają je i przybierają fantastyczne formy, które można odczytać niejednoznacznie. Przykładem jest cmentarz nr 4 w miejscowości Grab koło Krempnej, blisko słowackiej granicy. Patrząc z góry, skonstatowałem, że obiekt leży pośrodku formy przypominającej głowę kobiety w kapeluszu. Później tę fotografię wytrawiłem na polimerze. Było to jedno z pierwszych miejsc, które zainspirowały mnie do dalszego działania. Zatem podnosząc drona, latałem i rejestrowałem zastygłe, ale wciąż żywe miejsca, niczym archeolog, poszukujący znalezisk. Lecąc w górze, „odkopywałem” światło to zastane, zastygłe — *fotografia to fosylia*⁷. Był to etap pierwszej grafizacji dzieła, tym razem mentalnej, kiedy wyobrażałem sobie, jak może wyjść grafika, następne działania miały miejsce już w pracowni. Specyfika gry światła i cienia w fotografii lotniczej jest odmienna od naziemnej.

Znaki

Wiele z zarejestrowanych przeze mnie obiektów i pejzaży w wyniku procesu graficznego przyjęło formę znaków.

Już od czasów prehistorycznych człowiek, zamieszkując w jaskiniach i jeszcze nie posługując się pismem, operował znakami. Do naszych czasów przetrwało wiele rysunków naskalnych, powstałych niewątpliwie w celach komunikacyjnych, ale również mających znamiona kultu. Bez wątpienia są to pierwsze dzieła sztuki stworzone przez ludzkość, jakie przetrwały do naszych czasów. Te pierwsze przykłady obrazowania graficznego, ideogramy, spełniały tę samą rolę co litery, znaki w języku mówionym. Za pomocą dostępnych materiałów — węgla drzewnego i ochry — konstruowali język

⁷ S. Stiegler Bernd, *Obrazy fotografii...*, s. 81.

obrazu, którym jako ludzkość posługujemy się do dzisiaj⁸.

W 2023 roku pojechałem do miejscowości Štramberg w Czechach. Znajduje się tam, opodal średniowiecznego miasteczka, jaskinia Šipka, charakterystyczna ze względu na dużą salę otoczoną skalnymi ścianami, w której kamienny strop z czasem uległ zawaleniu. Na środku znajduje się duży skalny obelisk, nieco przypominający stół, kojarzący mi się z pogańskim ołtarzem. Być może kiedyś pełnił taką rolę? W jaskini odnaleziono ślady bytności neandertalczyka jeszcze sprzed 32 tysięcy lat oraz późniejszych przedstawicieli kultur mousterieńskiej i magdaleńskiej, łowców mamutów i reniferów⁹.

Brak sklepienia w głównej sali dał mi możliwość użycia tam drona i wykonać fotografie z lotu ptaka. Zobaczyłem owalny, nieregularny kontur wypełniony czernią, pośrodku zaś jasny punkt wspomnianego kamienia. Trawiąc matrycę, nawiązałem dialog z pierwszymi twórcami znaków graficznych. Los sprawił, że jedno ze zdjęć z cyklu — cmentarza żołnierzy niemieckich i rosyjskich, schowanego pośród drzew, jakie wykonałem później w miejscowości Hubin koło Łodzi — jest wizualnie bardzo podobne do tego wykonanego nad jaskinią. W czasie I wojny światowej doszło tam do użycia gazów bojowych, po raz pierwszy w historii. Z powodu odwrócenia się wiatru zginęło kilka tysięcy żołnierzy obu stron konfliktu. Ich grobowce — w przeciwieństwie do austro-węgierskich mogił w dawnej Galicji — zupełnie zanikają. Opisy na kamieniach są zdegradowane, ulegają erozji, są porośnięte mchem. Z lotu ptaka przypominają linie złożone z punktów, niczym kropki i kreski w alfabecie Morse’a. Co chcą nam przekazać?

Innym przykładem powstania znaku graficznego *in situ* na skutek działalności człowieka, który udało mi się pozyskać, fotografując z góry, są wcześniej wspomniane heliograviury z Mád na Węgrzech.

To małe miasteczko, leżące niedaleko znanego Tokaju, znajduje się pośród niewielkich wzniesień pokrytych przecinającymi się liniami winnic, bardzo często zbudowanych w formie piętér i tarasów. Pośród nich wiją się linie traktów gospodarczych oraz kanałów irygacyjnych. To doskonały przykład krajobrazu historycznego związanego z uprawą roli, w tym przypadku wina. Po podniesieniu drona ukazuje się fantastyczny pejzaż *pięciolinii*, złożony z pojedynczych krzewów winnej latorośli, często przybierający formy abstrakcji geometrycznych, organicznych i antropomorficznych, niczym powiększone do skali makro linoryty.

Obrazy te zainspirowały mnie do przygotowania cyklu *Big Data*. Od momentu gdy zakupiłem aparat cyfrowy, przestałem wywoływać odbitki, zdjęcia oglądałem na monitorze komputera. Ta z pozoru tania i wygodna dogodność zamieniła się w fatum i przeciwieństwo zamierzonych intencji. Dyski zaczęły się zapelniać gigabajtami fotografii, których nigdy później nie oglądałem. Dzisiaj, gdy piszę te słowa, mam w smartfonie, w tzw. chmurze, 31477 fotografii, a producent telefonu żąda ode mnie dodatkowych opłat za przechowanie. Mając codzienny dostęp do mediów w zasięgu ręki, w swoim telefonie przeglądamy dziesiątki wiadomości, zdjęć, obrazów, powoli stajemy się targetem, jesteśmy manipulowani. Nie możemy przetworzyć podawanej nadprodukcji informacji. O tym zjawisku traktuje cykl *Big Data*. To opowieść o tym, jak w dobie postępującej cyfryzacji gromadzimy dane, powiększamy zasięgi, zbieramy punkty. Jesteśmy małym bitem w rytmie nowych technologii. Nasz świat zamieniamy w Big Data, globalne repozytorium megabajtów informacji. Konstruujemy technologie, które korzystają z tych zasobów, aby nam pomóc i ułatwić życie. Czy na pewno? Tworzymy media, kanały komunikacji, obserwujemy. Podglądamy innych, ale czy spoglądamy na siebie? Zapelniamy dyski milionami informacji, rozpraszamy się w tych danych i nie umiemy się skupić. Odpowiedzią wydaje się milczenie, wyłączenie telewizora, internetu, jak to czynił przeciwnik globalizacji Jean Baudrillard.

Moją odpowiedzią na ten zgiełk jest wybór — *no men omen* — trybu samolot w telefonie, fotografując

8 G. Banaszkiewicz, *Obrazowanie graficzne, historia, teoria, praktyka* [w:] *Obrazowanie graficzne. Teoria, praktyka, dydaktyka*, Częstochowa 2011.

9 [https://www.lasska-brana.cz/pl/subjekt/atrakcje/jeskyne-sipka-\(jaskinia-szipka\)](https://www.lasska-brana.cz/pl/subjekt/atrakcje/jeskyne-sipka-(jaskinia-szipka))



Jaskinia Šipka, heliografiura, 70×100 cm, 2024.



Widok cmentarza wojennego w Hubinie. Fotografia z drona.



Mád, Węgry, heliograviura, 50×70 cm, 2023.

świat z drona, wytrawiam matryce i drukuję. Pozwalam uchwycić dłoniom to, co nieuchwytnie¹⁰.

Jest jeszcze jedno miejsce w Mád niezwykle dla mnie symboliczne, to cmentarz żydowski. Pewnego dnia o wczesnej porze udało mi się go sfotografować z góry. Na macewy padało wówczas mocne światło słoneczne z boku, tworząc wyraziste światłocienie. Po wytrawieniu na miedzi zobaczyłem linie znaków tworzących metaforyczny kod. Historia została ponownie zaszyfrowana. Przed II wojną światową żyło tutaj wielu Żydów, miasteczko bardzo przypominało polskie galicyjskie miasta z czasów monarchii austro-węgierskiej. Było centrum życia wielu kultur i wyznań, znajdowały się tutaj kościół katolicki, protestancki oraz synagoga. Z końcem ostatniej wojny nastąpił kres kultury żydowskiej, mieszkańcy wyznania mojżeszowego zostali wywiezieni do obozu w Birkenau. Znamiennym jest fakt, że pierwszy rabin tego miasta kilkaset lat temu przybył z Oświęcimia, a ostatni tam zginął.

Proces i dedukcja

Osobnym procesem było przygotowanie pozyskanego materiału do wydruku i wcześniejsza jego edycja programie graficznym. Współczesne półamatorskie drony są wyposażone w kamery cyfrowe wysokiej rozdzielczości, nowsze modele mają również kilka obiektywów. Pozwala to na zbliżenie do obiektu bez konieczności poruszania dronem oraz na uzyskanie powiększeń w druku formatu 100×70 cm. Możliwa jest również rejestracja materiału wideo o jakości 4K 60 klatek. Przed wydrukiem diapozytywu na folii na ploterze wielkoformatowym fotografie poddawałem odpowiedniej edycji, innej do wydruku pozytywu do przygotowania heliograviury na miedzi, innej do fotograviury na polimerze. W obu przypadkach zamieniałem fotografie na szarości i dodawałem kontrastu oraz przejrzystości. Pozwalało to podkreślić na przykład rzeźbę terenu w miejscach dawnych pól naftowych.

Stosowałem też technikę zmiany jasności w poszczególnych przekrojach widma światła. Przyciem-

¹⁰ Z. Tomaszczuk, *Antykwaryczna awangarda* [w:] *W stronę obrazu – Fotografia*, Kraków 2016, s. 72.

niałem kolory zieleni lub rozjaśniałem, podobnie z innym kolorami. Pozwalało to uzyskać podobne rezultaty do fotografii w podczerwieni lub termowizji. Czasem odwracałem też obrazy do negatywu. Był to etap drugiej grafizacji, tym razem za pomocą odpowiedniego oprogramowania.

Dzięki tym zabiegom udawało się jeszcze przed wytrawieniem dokonać dedukcji na podstawie śladów, odkryć kolejne warstwy czasu i historii. Na zdjęciu szerokiego plateau z miejscowości Ropianka zobaczyłem inne odcienie gleby — pozostałości odwiertów po przeszło siedemdziesięciu szybach wiertniczych. Na obrazie z nieistniejącej miejscowości Świątkowa Wielka zobaczyłem zarys chałupy łemkowskiej.

Tak przygotowane i wydrukowane diapozytywy stawały się źródłem, zaczątkiem do powstania grafiur. To co nowe cyfrowe, choć obrazujące historię, i to co minione przekazywałem w objęcia starych technik szlachetnych, w tym przypadku heliografiury. W ten sposób plik — powstały na matrycy

cyfrowej kamery drona — przekazywałem dalej, aby obrazy przybrały fizyczną postać grafik odbitych na papierze. Jak bowiem twierdził Jean Baudrillard, fotografia cyfrowa jest kopią, nie posiada oryginału, jest *symulakrum*¹¹. Dokonywałem swoistego odkodowania historii i znaków ukrytych w terenie, aby potem w procesie wytrawiania ponownie je częściowo schować za zasłoną dzieła sztuki.

Podczas lotu przeszukuję teren i wybieram miejsca *potencjalnie* abstrakcyjne, celowo używam słowa *potencjalnie*, po wykonaniu zdjęć zamierzam bowiem dokonać na nich dalszych czynności fotograficznych. Nie chcę podawać historii explicite, dla mnie jest ona wciąż nieznana, niejasna, wręcz abstrakcyjna. Łacińska sentencja mówi, że *historia magistra vitae est*, ale moim zdaniem nasza cywilizacja nie korzysta z tej nauki, wciąż popełniamy te same błędy. Mija kilkadziesiąt lat i niestety zapominamy, dlaczego wybuchła poprzednia wojna.

11 B. Stiegler, *Symulakrum* [w:] *Obrazy fotografii*, Kraków 2009.

„Mamy też ruiny cmentarzy, głównie tych, które
wiążą się z ludobójstwem, czystkami, deportacja-
mi. Bo można, oczywiście, zamieszkać w cudzym
domu i zawładnąć cudzą garderobą, naczynia-
mi, pościelą..., ale kto by tam doglądał cudzych
umarłych. A zwłaszcza ich grobów. Widziałem
takie ruiny: żydowskie, ormiańskie, łemkowskie.
Aby odczytać wyryte na płytach nazwiska, trzeba
było palcami zdzierać mech”.

Jurij Andruchowycz, *Moja Europa*, przeł. L. Stefanowska

„Dobrze jest żyć w krainach nieoczywistych, ponieważ ich granice zawierają w sobie więcej przestrzeni, niż wskazuje geografia”.

A. Stasiuk: *Jadąc do Babadag*

KRAJOBRAZY PAMIĘCI I NIE-PAMIĘCI

POJĘCIA krajobrazu, krajobrazu pamięci (ang. *memoryscape*) są bardzo dobrze i szeroko opisane w literaturze przedmiotowej w wielu dziedzinach, w historii, geografii humanistycznej i archeologii, literaturze i sztukach wizualnych. W szerokiej mierze traktują o tym, w jaki sposób nasza pamięć indywidualna czy też zbiorowa postrzega relacje między wydarzeniami historycznymi i jak to wpływa na postrzeganie miejsca, w których się działy. Opisują, jak podchodzimy do teraźniejszości i przeszłości, jak postrzegamy przyszłość, jaką narrację stosujemy do zapamiętywania i przekazywania pamięci następnym pokoleniom.

„Zgodnie z koncepcją Simona Schamy, krajobraz pamięci sytuje się na styku badań nad kulturowym uwikłaniem ludzi a obserwacją natury, z którą ludzie wchodzi w relacje definiujące ich i określające tryb życia czy bieg historii. Krajobraz pamięci odsyła do środowiska czy też miejsca, które zachowuje ślady przeszłości, stanowi asamblaż minionych epok, odnosi do dawnych wspomnień lub aktualnych zwyczajów czy też pozostaje na swój sposób niezmienny mimo upływu czasu”¹.

¹ <http://studiakrajobrazowe.amu.edu.pl/wp-content/uploads/2018/07/krajobraz-pamieci.pdf>

„W geografii humanistycznej, kierującej swe zainteresowania w stronę semantyki, krajobraz jest przede wszystkim tekstem, symbolem, ikoną, palimpsestem czy wręcz metaforą”².

Te ostatnie określenia — palimpsest i metafora — uważam za trafne w odniesieniu do mojej pracy. Jako historyk i artysta stoję na rozdrożu działań i zainteresowań. Z jednej strony powinienem szukać dowodów, źródeł, dokumentów, na przykład fotografii, map, przekazów mówionych na potwierdzenie obranej tezy. Tak też zrobiłem, gdy w miejscowości Ropianka spotkałem mieszkańca jednego z ostatnich dwóch domostw, które pozostały po dawnej wsi. Rozmawiając i dopytując o różne szczegóły, zacząłem nagrywać rozmowę, dzięki temu zapisałem historię i tradycję przekazywaną z pokolenia na pokolenie o dawnych mieszkańcach Ropianki. Fragment tej opowieści umieściłem w krótkiej formie filmowej o historii przemysłu naftowego na terenach Beskidu Niskiego.

Z drugiej strony jako praktykujący artysta zmagam się z opowiadaniem i przekazywaniem historii nie-wprost. Bliskie jest mi kreowanie znaku, stosowanie metafory, częściowe ukrywanie prawdy, aby po spojrzeniu z góry, z dystansu, zedrzeć te wierzchnie warstwy i zobaczyć kolejne obrazy historii.

Na pierwszą wyprawę „badania terenu” z dronem wyjechałem do Nowicy, małej miejscowości położonej u podnóża Magury Małastowskiej, koło Ujścia Gorlickiego, niegdyś zamieszkaną w całości przez Rusinów³.

Z przysiółka Przysłop odchodzi szlak turystyczny na Magurę Małastowską, u jej podnóża znajdują się dwa austriackie cmentarze z czasów I wojny światowej. Poszedłem tam. Pod wierzchołkiem odnalazłem pierwszy z nich o numerze 58, zaprojektowany przez Dušana Jurkoviča. Miejsce upamiętnia 136 poległych w walkach żołnierzy armii austro-węgierskiej, w tym z oddziałów bośniacko-hercegowińskich, oraz 76 Rosjan. Na rozległej po-

łanie ustawionych jest kilkadziesiąt drewnianych krzyży⁴, w tym jeden największy usytuowany na kamiennej piramidzie. Jest to najwyższy położony cmentarz w całym regionie, na wysokości 800 m n.p.m.⁵.

Cmentarz w Przysłupie jest pierwszym miejscem, w którym odszedłem od prostej rejestracji obrazów w kierunku rejestracji wrażeń oraz animacji tych wrażeń w formie szeroko rozumianych znaków.

Proces I

Po wykonaniu tradycyjnych fotografii postanowiłem uruchomić drona i wznieść się w górę. To będzie mój pierwszy lot nad tego typu obiektem. Uruchamiam silniki i włączam rejestrację wideo. Podnoszę się do góry, na ekranie kontrolera widzę przesuwające w dół krzyże oraz otaczające cmentarz drzewa. Działam intuicyjnie, gdy wznoszę się ponad linię lasu, widzę horyzont i łańcuchy górskie. Kieruję kamerę w dół, cały czas wznoszę się do góry. Moim oczom ukazuje się forma geometryczna cmentarza, dwa skrzyżowane ze sobą prostokąty. Im bardziej się od nich oddalam, tym bardziej stają się abstrakcyjne. Pośród koron drzew widzę jasną plamę. To będzie pierwsza heliografiura w cyklu. Wykonam ją najpierw w miedzi, a potem na polimerze.

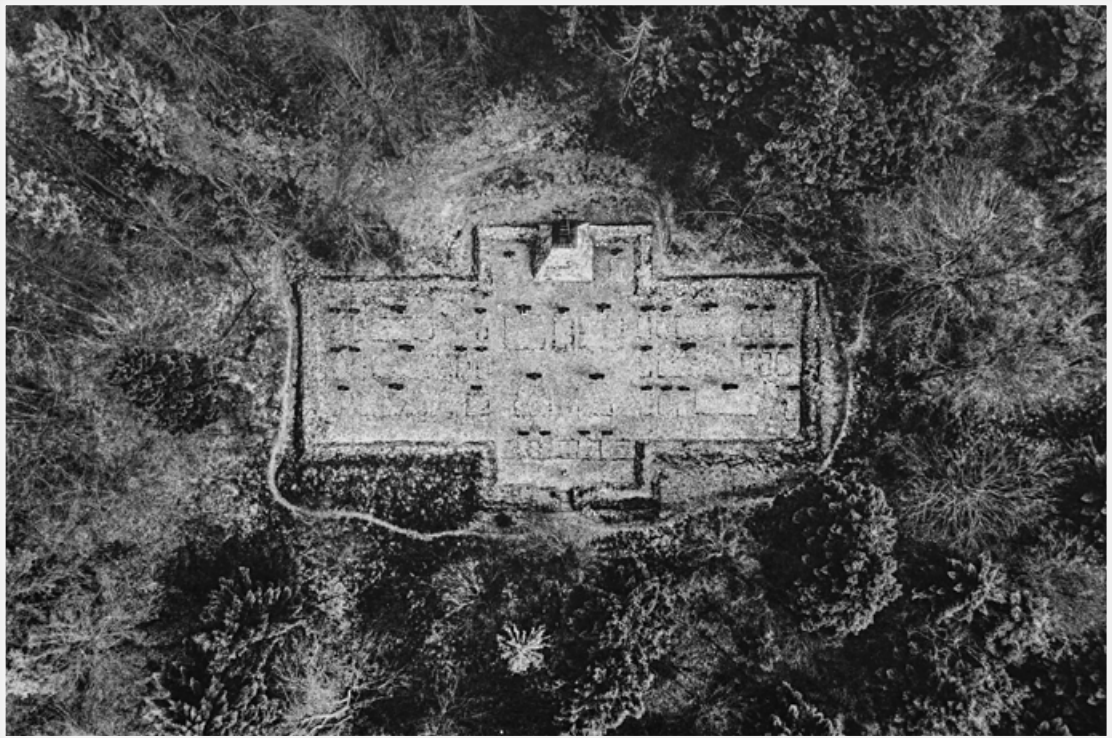
Tego samego dnia schodząc szlakiem w dół, zlokalizowałem drugi cmentarz o numerze 59. Ukryty w lesie bukowym, mniejszy, o zupełnie innym kształcie. Wykonany w całości z nieregularnego surowego kamienia, a kwatery są oznaczone jedynie kamiennymi obramowaniami. Tylne ściana z założenia przypomina mur antycznej świątyni.

2 U. Myga-Piątek, *Pamięć krajobrazu — zapis dziejów w przestrzeni*, „Studia Geohistorica” 2015, nr 3, s. 33.

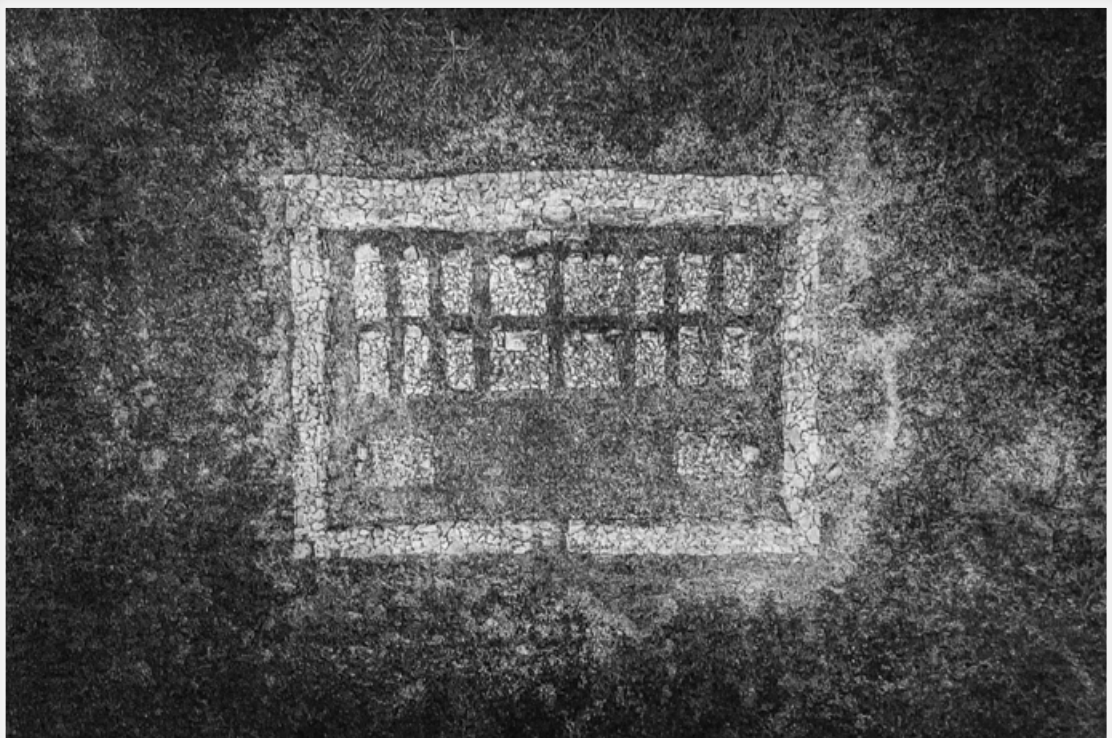
3 <https://www.apokryfruski.org/kultura/lemkowszczyzna/nawica/>

4 Do lat 90. XX wieku nie zachował się ani jeden krzyż, cmentarz był w stanie śmierci technicznej. W latach 2010–2016 były prowadzone prace rekonstrukcyjne przez lokalną społeczność na podstawie zachowanej dokumentacji fotograficznej.

5 R. Frodyma, *Cmentarze wojenne z I wojny światowej. Część Pierwsza. Okręg I — Nowy Zmigród, Okręg II — Jasło*, Krosno 2015, s. 182.



Przystup 58, heliograviura, 50×70 cm, 2023.



Przystup 59, heliograviura, 40×50 cm, 2023.

Proces II

Podobnie uruchamiam drona, podnoszę się powoli, mijam kamienie, pnie drzew przesuwają się przed kamerą z dołu w górę, wieje wiatr. Otwór w koronie drzew nad cmentarzem jest niewielki, dużo ryzykuję. Wraz z podnoszeniem przesuwam oko kamery w dół, tak aby na linii horyzontu spojrzeć w dół. Gdy jestem już ponad konarami, czuję szarpnięcie — obraz na ekranie się porusza. Słysząc lament silników z powodu mocnego podmuchu wiatru. Spoglądam w górę, drzewa się kołyszają, czuję się tutaj intruzem, jakbym podglądał i naruszał cudze terytorium. Patrzę na ekran, widzę szachownicę kamieni otoczoną przez bukowy las. Z wysokości stu metrów linie kwater i ogrodzenia nekropolii tworzą graficzny znak. „Dzieło sztuki i przyroda zespolone w jedną całość”⁶. Wciąż słysząc szum liści i śmigła drona. Później, na filmie, panuje cisza. Dron nie ma mikrofonu.

Myślę, że Przysłup był dla mnie miejscem kluczowym w zmianie percepcji na relacje pomiędzy fotografią i grafiką. Opisane powyżej doznania były decydujące w dalszych moich działaniach. Skonstruowały nową artystyczną strategię. Po czułem, że takie miejsca, najpierw zapomniane, później od-pamiętane, związane z historią są niezwykle istotne dla kreacji. W podejściu do pejzażu historycznego czy mitologicznego czuję pewną wspólnotę z Anselmem Kieferem i Gerhardem Richterem.

Podczas moich późniejszych peregrynacji po regionie, często odwiedzałem podobne miejsca i działałem według podobnego schematu. Wznoszenia dronem ponad miejscem pamięci i innymi obiektami oraz wykonanie fotografii i rejestracja wideo⁷.

6 *Ibidem*, s. 186.

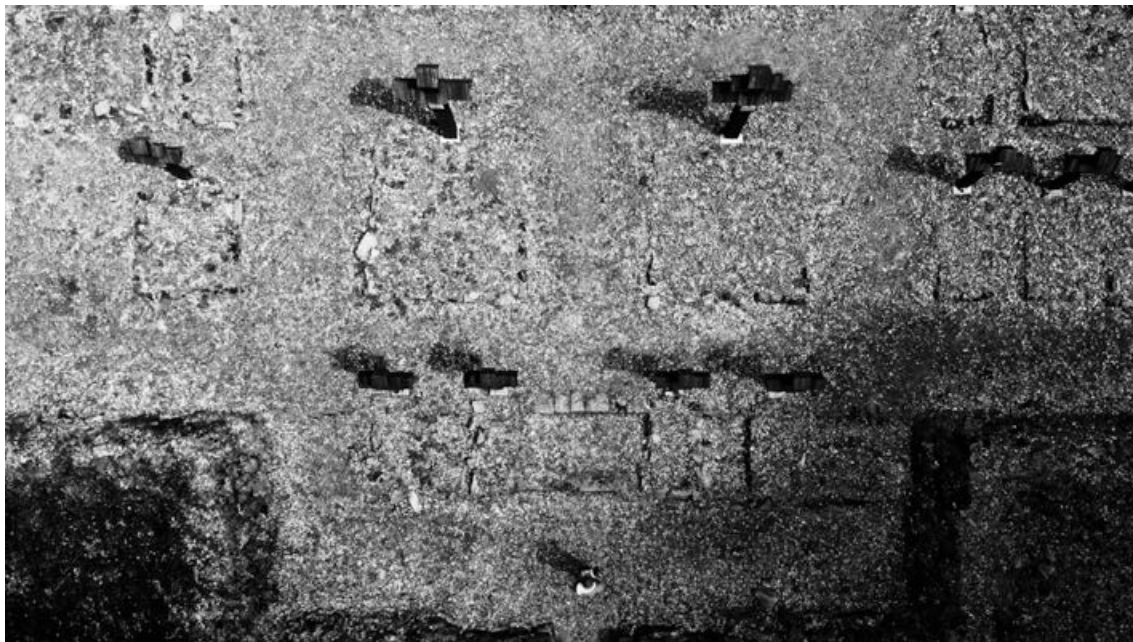
7 W całym cyklu wykonałem osiem heliograviur z cmentarzy na Przysłupiu, w Sękowej, Ropicy Górnej, Bartnem, Staszówce, Grabiu, Hubinie, Bolimowie. Z wyjątkiem dwóch ostatnich wymienione nekropolie należą do ogromnej ilości cmentarzy wojennych powstałych na terenie dawnej Galicji Zachodniej i poświęconych pole-

Krajobraz nie-pamięci

W połowie lat dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku Paweł Pencakowski w katalogu wystawy poświęconej zachodnio-galicyskim cmentarzom wojennym pisał o nich jako „zapomnianych pomnikach niczych bohaterów”, opisując je w konwencji romantycznej ruiny: „Zniszczone, lub co najmniej zaniedbane, porośnięte młodym lasem czy wysoką trawą, fascynują tajemniczością, przypominają dramatyczne wydarzenia i całą minioną epokę...”⁸. Dlaczego niczyi bohaterowie? Otóż nekropolie były organizowane i budowane przez monarchię austro-węgierską jeszcze w czasie trwania I wojny światowej. Powstawały nie tylko po to, by godnie pochować umarłych (o czym pouczała Antygona u Sofoklesa). Było to również działanie performatywne, miało charakter *teatrum*, świadczą o tym projekty architektoniczne tych nekropoli, kamienne ściany, ołtarze, obeliski, znicze. Po zakończeniu wojny miały się na nich odbywać coroczne uroczystości upamiętniające bohaterów. Tak się nie

głym podczas bitwy pod Gorlicami, toczonej w latach 1914–1915 na terenach obecnej Małopolski i Podkarpacia pomiędzy Austro-Węgrami a Rosją. W historiografii określana jest ona małym Verdun. Zginęło w niej ponad 200 000 żołnierzy obu stron. Polegli są pochowani zgodnie razem. Do budowy cmentarzy powołane zostały jeszcze w czasie wojny IX Oddział Grobów Wojennych C. i K. i Komendantury Wojskowej w Krakowie, a także kierownictwa artystyczne, zespoły malarzy, rzeźbiarzy, ogrodników i fotografów. Cmentarzy powstało czterysta, każdy z nich ma inną formę i projekt. Jest to fenomen na skalę światową. Większość z nich — w przeciwieństwie do niemieckich cmentarzy wojennych na terenie dawnego zaboru rosyjskiego — jest do dzisiaj zachowana w dobrym stanie. Niektóre jednak były celowo niszczone w okresie międzywojennym i później, niemieckojęzyczne inskrypcje źle się kojarzyły okolicznej ludności z powody traumy wojennej. Wiele lat później, w latach 90., cmentarze były lokalizowane, zabezpieczane i odrestaurowywane, również z inicjatywy mieszkańców okolicznych gmin. Zmieniło się spojrzenie na pamięć historyczną.

8 P. Pencakowski, *Zapomniane pomniki niczych bohaterów* [w:] *Wobec Thanatosa. Galicyjskie cmentarze wojenne z lat 1914–1918 / Galizische Kriegsriedhöfe aus den Jahren 1914–1918*, Kraków 1996, s. 6.



Kadr z filmu *Magura*, 2023.



Kadr z filmu *Smereczne*, 2023.

stało. Państwa centralne poniosły klęskę, monarchia Habsburgów upadła, odrodziło się państwo polskie, dawna Galicja znalazła się w granicach II Rzeczypospolitej. Ciekawą tezę prezentuje Wojciech Szymański: „O ile więc dotychczas przedmiotem badań był cmentarz lub zespół cmentarzy rozumiany jako artefakt, o tyle teraz, nie zmieniając przedmiotu badania, proponuję, by traktować go jako miejsce pamięci o charakterze wizualnego tekstu kultury oraz zdarzenia performatywnego zarazem”⁹.

Idąc prezentowanym wyżej tropem, można zadać pytanie o szerszym charakterze: co można zobaczyć w starej, opuszczonej, rozpadającej się chałupie z dziurą w dachu, przez którą widać rozkład pokoi, porzucone wyposażenie, starą kaflową kuchnię? Piec — czyli serce każdego domu, wokół którego gromadzili się domownicy. Większość ich czasu pochłaniało zdobycie opału, aby mogli zapalić ogień i ugotować posiłek. Miejsce to kiedyś żyło, a obecnie ulega degradacji i jest pochłaniane przez otaczającą przyrodę.

Dom pełnił wiele funkcji poza mieszkalnymi. Jak wskazuje A. Karczmarzewski: „dom uczestniczył w życiu człowieka, którego obrzędowo wprowadzano do niego podczas rytuałów narodzinowych i wyprowadzano w czasie obrzędów pogrzebowych. Uczestniczył w jego narodzinach i śmierci, i sam niemal jak człowiek, mawiano, że *czuje, gada* — trzeszczy, skrzypi, szepcze, przeczuwa i wieszczy”¹⁰.

Takich domów spotkałem wiele w Beskidzie Niskim, m.in. w miejscowościach Bartne, Olchowice, Nowica, Radocyna. Agonię jednego z nich obserwowałem we wsi Bartne, podczas kilku pobytów. Zimą 2024 roku sfotografowałem z drona ruiny chałupy bez dachu, opisane wcześniej, podczas późniejszego trawienia i druku zaobserwowałem ciekawe detale blach z resztek dachu

tworzące graficzną kompozycję. Podczas kolejnego wyjazdu tam latem tego roku postanowiłem obniżyć drona i uzyskać fotografię tego fragmentu. Niestety domu już nie odnalazłem, został zupełnie rozebrany, fundamenty wyrównane. Sfotografowałem tylko puste miejsce i wyblakły kolor gleby i trawy.

Widziałem też opuszczone miejsca, dawne wsie łemkowskie, po których pozostały już tylko nazwy: Czarne, Lipna, Huczviska Smereczne, Wilśnia, Rabe, Świątkowa Ruska, Radocyna, Ropianka. Gdziekolwiek stoją w nich jeszcze kapliczki z inskrypcjami napisanymi cyrylicą. Cerkwiska — miejsca, gdzie kiedyś stały cerkwie greko-katolickie i prawosławne, zatopione w roślinności kamienne cmentarze, czasem piwniczki. Zabudowania, cerkwie, żydowskie domy modlitwy, karczmy, domostwa w wyniku działań wojennych i wysiedleń zostały rozebrane i zniszczone. W części tych miejscowości zakładano PGR-y, ale i one czasem zostały zlikwidowane.

Wędrowałem po tamtych wsiach przytłoczony myślami, że kiedyś w tych miejscach tętniło życie, mieszkało po kilkaset osób, traktami jeździły wozy. Idąc drogą, mijałem nieobecnych ludzi. Pozostał po nich krajobraz zapomnienia, celowej nie-pamięci i nieobecności. Zostały też dzikie sady, najbardziej widoczne w okresie kwitnienia, roślinność się broni, wyprzedza moment końca cywilizacji.

Proces III

Smereczne. Idę starym traktem, pogoda jest deszczowa, chmury są bardzo nisko, nie widać wierzchołków wzniesień. Z drogi widzę rozległe łąki, w oddali kapliczka i linia drutów elektrycznych zwisających na starych pochylonych, drewnianych słupach. Biegają równoległe do drogi. Podnoszę drona i lecę nad łąkami, bokiem wzdłuż drutów, czasem tracę drona z oczu, denerwuję się, na ekranie widzę, że jestem nad przemykającą nisko chmurą. Linia drutów znika i znów się pojawia. Obok nich widzę jasne plamy na szarej płaszczyźnie trawy... Jest listopad.

9 W. Szymański, „O jedno tylko proszę skromnie, nie zapomnijcie nigdy o mnie”. Zachodniogalicyskie cmentarze wojenne w świetle nowych problemów i perspektyw badawczych, „Przegląd Kulturoznawczy” 2014, nr 4 (22), s. 431.

10 A. Karczmarzewski, *Świat Łemków. Etnograficzna podróż po Łemkowszczyźnie*, Rzeszów 2021, s. 112.

W naukach humanistycznych znane są pojęcia krajobrazu nie-pamięci. W Polsce najczęściej używa się go w odniesieniu do Ziem Zachodnich odzyskanych po 1945 roku, zamieszkanymi przez ludność niemiecką¹¹ (m.in. Roma Sendyka pisze o trudnych losach społeczności żydowskiej i holocaustu¹²), zapominając o losach mieszkańców Bieszczad i Beskidu Niskiego lub nie chcąc o nich pamiętać. Lokacje, które widziałem, opuszczone wsie, związane są z losami kultury łemkowskiej, społecznością autochtoniczną zamieszkującą te tereny do roku 1947, kiedy przeprowadzono na tych terenach akcję „Wisła”. W ramach tej operacji około 140 000 Łemków, Bojków, Ukraińców i Dolinian zostało deportowanych na tereny Ziem Zachodnich, a wcześniej przesiedlono ludność ukraińską do ZSRR¹³. Nakaz obejmował całe wsie i osady. Działania te, budzące do dzisiaj kontrowersje, były konsekwencją trudnej historii tych terenów. Pod koniec II wojny i po jej zakończeniu obszar południowo-wschodniej Polski był terenem silnej aktywności oddziałów UPA (Ukraińskiej Powstańczej Armii). Dochodziło do walk

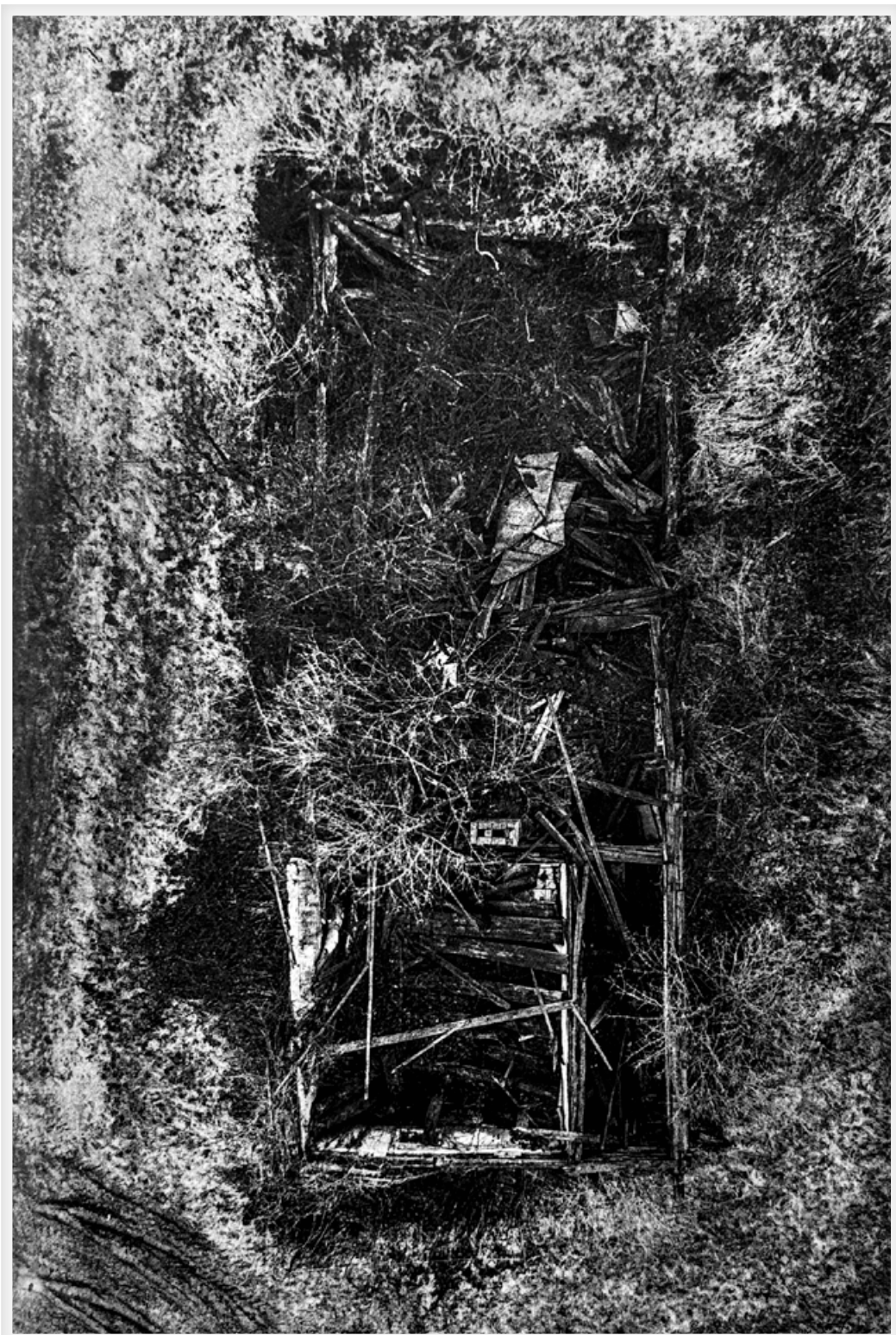
z LWP oraz oddziałami AK. Źródłem konfliktu były antagonizmy pomiędzy Polakami a Ukraińcami. Jednym z jej dramatycznych zdarzeń była rzeź wołyńska.

Rozważając koncepcje krajobrazu pamięci i nie-pamięci, fotografując z góry, zauważyłem pewną prawidłowość. To co chcemy, aby było zapamiętane, na przykład groby bliskich lub bohaterów, chcemy utrzymać w porządku, czy to w ramach rodzinnej tradycji, czy też zinstytucjonalizowanych działań. Człowiek ma jednak również skłonność do zapominania, celowego lub mimowolnego, do porzucania, opuszczania na pastwę destrukcji, erozji. Latając nad opuszczonymi domami, spoglądałem na owinięte dziką roślinnością miejsca, które kiedyś żyły. Zdegradowane obiekty tworzą instalacje z drewnianych desek, gruzu, wyrzuconych śmieci. Jeszcze nie zostały przejęte przez przyrodę, ale już powoli poddają się jej regułom: przepływ wody powoduje pęknięcia ścian, drewno próchnieje. Silny wiatr zdmuchuje warstwę dachu jakby odwijał stronę książki, chcąc nam przekazać kolejną historię. Pochyliam się nad tym procesem i jego emanacjami jako świadek. Na grawiurach — po wydruku w szarościach — wspomniane obiekty zatapiają się w przestrzeni jeszcze bardziej. Prace te mogą antycypować pierwszy moment po zniknięciu człowieka. Fotograwiurę z domem bez dachu celowo trawiłem ciemniej, aby uzyskać niskie kontrasty — efekt przenikania, zatopienia, entropii...

¹¹ M. Skala, J. Wolski, *Krajobraz (nie)pamięci — teraźniejszość nadpisująca przeszłość* [w:] *Bojkowszczyzna Zachodnia — wczoraj, dziś, jutro...*, red. J. Wolski, Warszawa 2016.

¹² R. Sendyka, *Krajobrazy (nie)pamięci: dekonstrukcja krajobrazu kulturowego* [w:] *Więcej niż obraz*, red. E. Wilk i in., Gdańsk 2015, s. 81–99.

¹³ https://pl.wikipedia.org/wiki/Akcja_„Wisła”



Dom bez serca II, heliograviura, 70×50 cm, 2024.

PODSUMOWANIE

MOJA osobista historia twórcza i cykl *Historie terenowe* to opowieść historyka — fotografa — grafika o krajobrazie pamięci, kulturze, znakach, artefaktach. To swoiste graficzne varia i historyczne lapidaria. Gdy rozpoczynałem pracę nad cyklem, moje pierwsze wyjazdy — badania terenowe — miały charakter wypraw w świat nieznany, ukryty pośród lasów. Terytoria te były dla mnie wizualną, graficzną, a także emocjonalną *terra incognita*.

Georg Simmel zwracał uwagę na duchową, to jest — jak pisze Szymański — kulturową, zdolność wytwarzania krajobrazu z natury: „Jeżeli się nie myłę, rzadko zdawano sobie sprawę, że rozmaite rzeczy rozpościerające się obok siebie na kawałku ziemi, gdy oglądać je bezpośrednio, nie stanowią jeszcze krajobrazu, a składają się w krajobraz dopiero w wyniku pewnego szczególnego procesu duchowego”¹. Gdy to pisał, był rok 1913, rok przed wybuchem Wielkiej Wojny i wydarzeń z nią związanych. Cały wiek XX obfitował w wydarzenia, które obarczone są brzemieniem wpływającym również na nasze czasy. Relikty i ślady po tamtych zdarzeniach, często zapomnianych lub celowo wypartych ze świadomości dawnych mieszkańców,

¹ G. Simmel, *Filozofia krajobrazu*, przeł. M. Łukasiewicz [w:] *idem, Most i drzewi. Wybór esejów*, przeł. M. Łukasiewicz, Warszawa 2006, s. 292.

stały się, jak starałem się wykazać, obiektami i tekstami kultury również w sferze wizualnej. Poprzez rejestrację fotograficzną za pomocą nowoczesnych środków, takich jak drony, spojrzenie z góry na pejzaż, w skomplikowanych procesach graficznych nabrały nowych znaczeń.

Postscriptum

W trakcie pracy przeszedłem również długą drogę duchową. Pisałem i wędrowałem po krajobrazach pamięci i nie-pamięci. Rejestrowałem dokumentalne formy foto i wideo, które później zamieniły się w obrazy plastyczne. Do pierwszych heliogra-

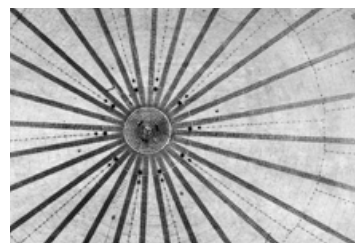
wiur, jakie wytrawiłem, należały cmentarze wojenne z okolic Przysłopia, wioski łemkowskiej pod szczytem Magury Małastowskiej. W dniu, gdy pi- szę te słowa, dowiedziałem się, że mój wieloletni znajomy, o nazwisku Przysłupski, jest z pochodzenia Łemkiem. Mieszka w Kanadzie, jego ojciec przez lata ukrywał swoją narodowość. Dopiero po jego śmierci syn odkrył prawdę. Podarowałem mu odbitkę cmentarza nr 58. Dla takich chwil było warto pracować nad tym cyklem.

Postscriptum II

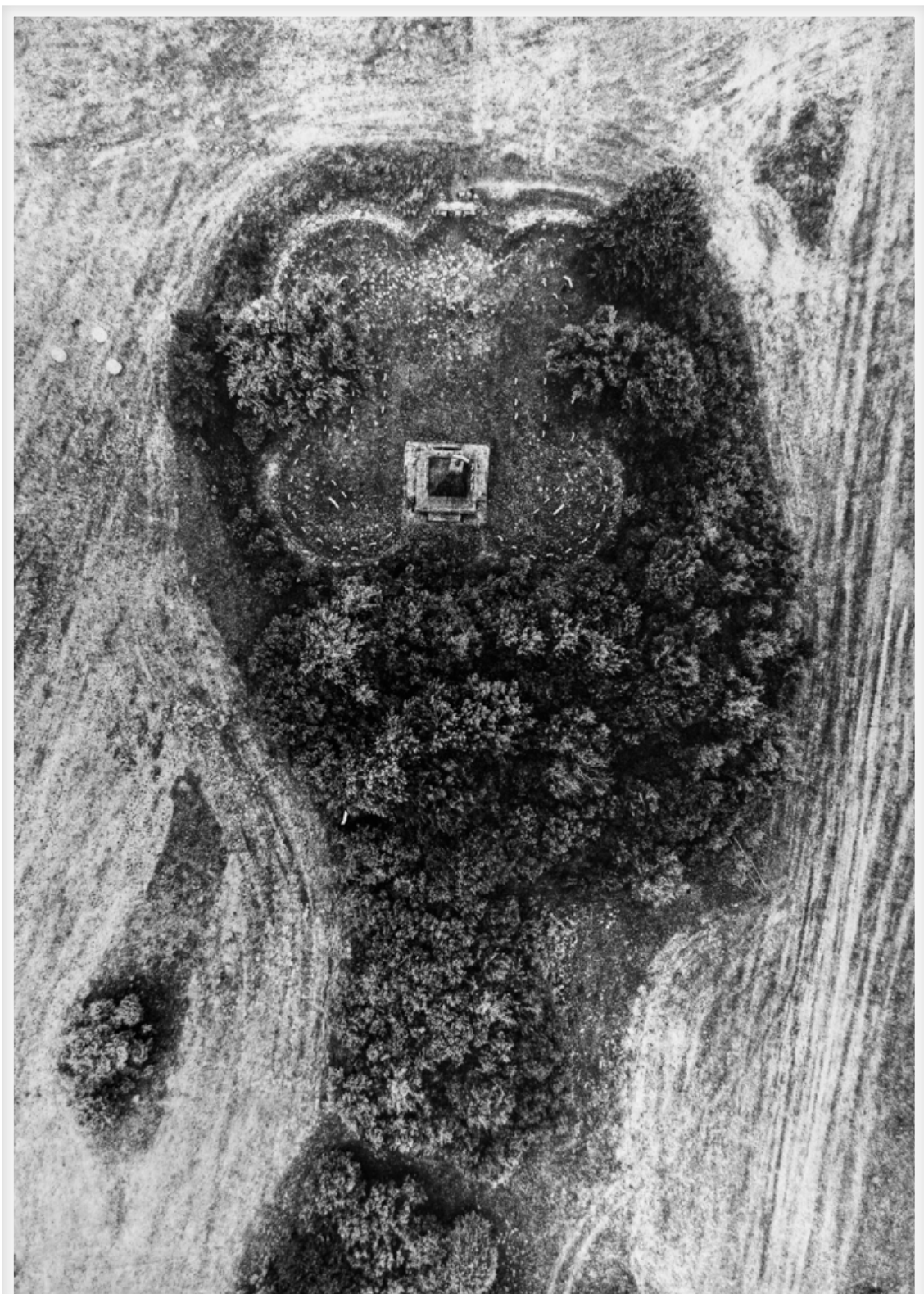
Domu w Bartnem już nie ma. Pozostał pusty plac.

HISTORIE TERENOWE

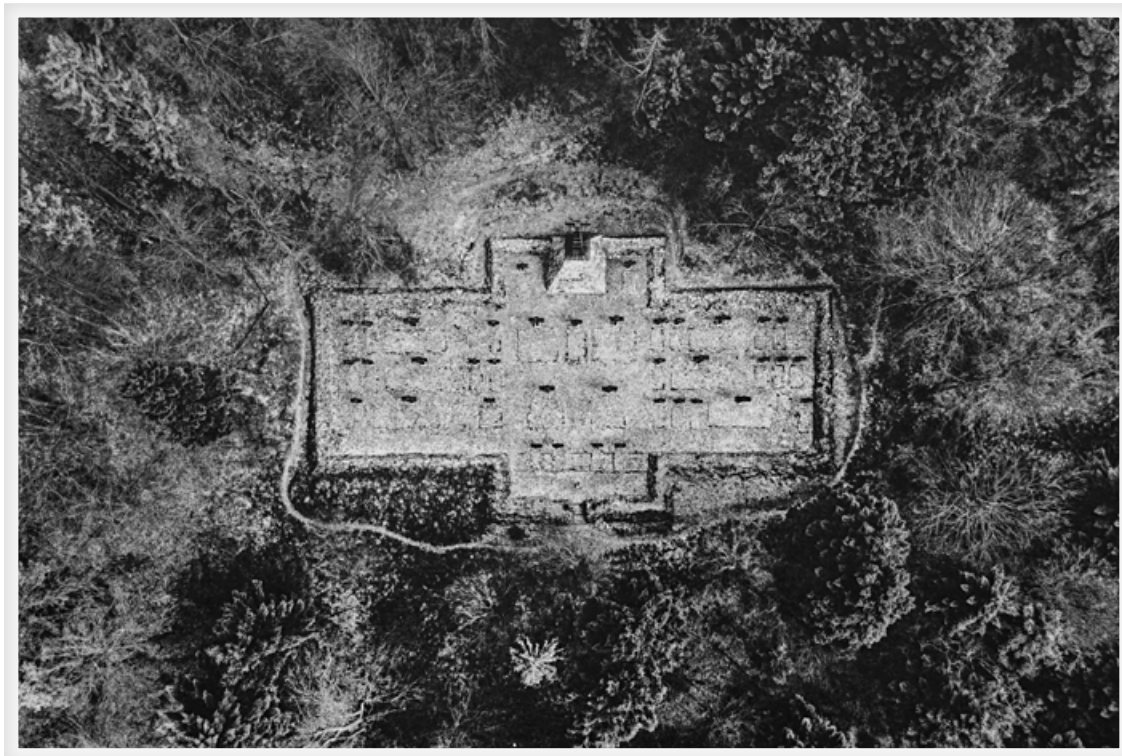
DOKUMENTACJA CYKLU
DOKTORSKIEGO



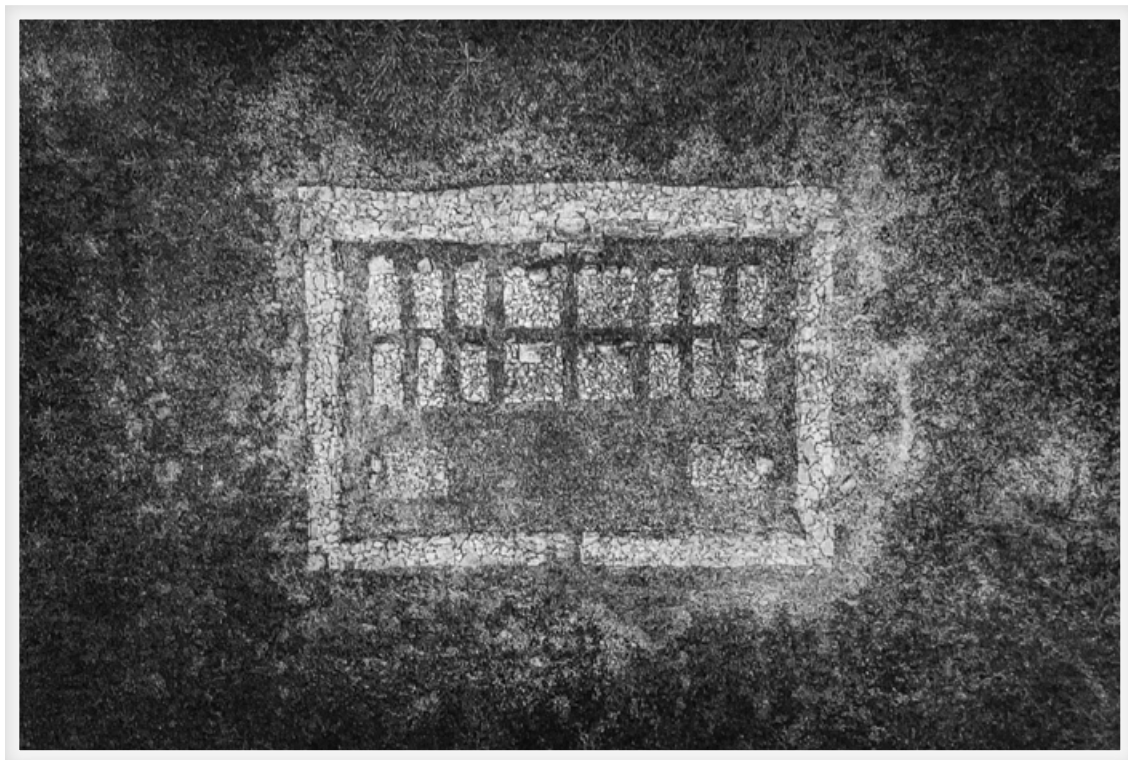
KRAJOBRAZ
PAMIĘCI



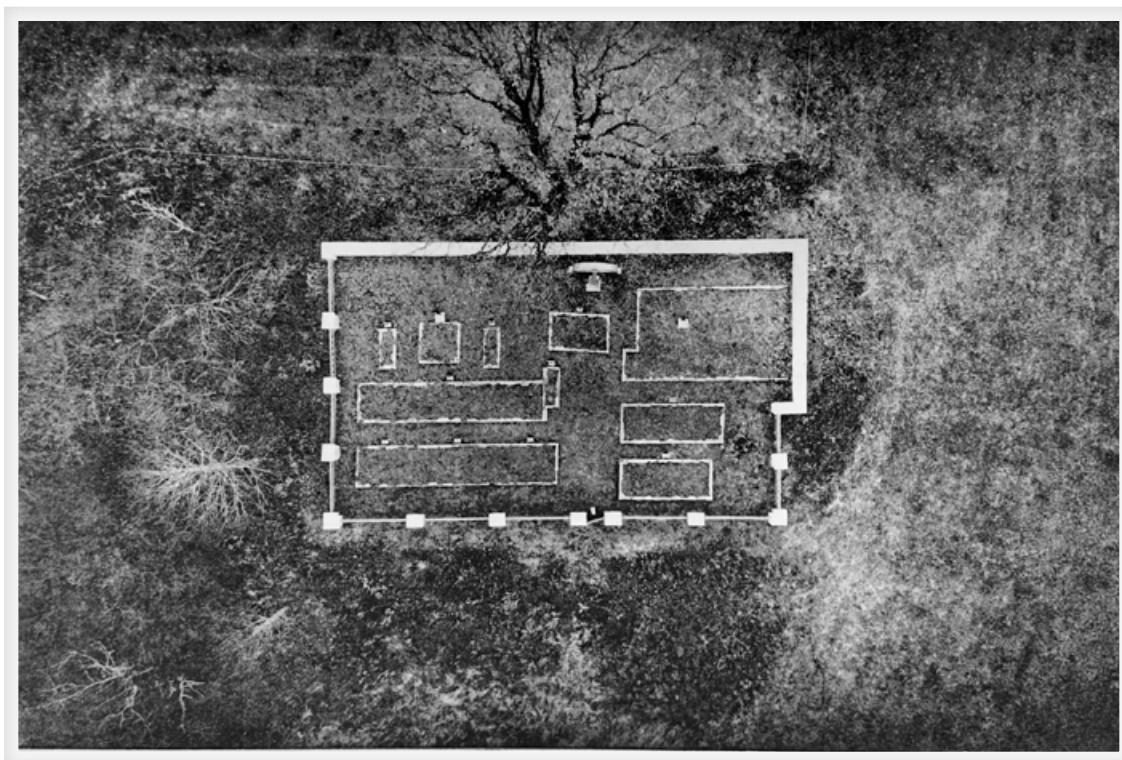
Ryc. 1. *Grab 4*, heliograwiura, 70×50 cm, 2024.



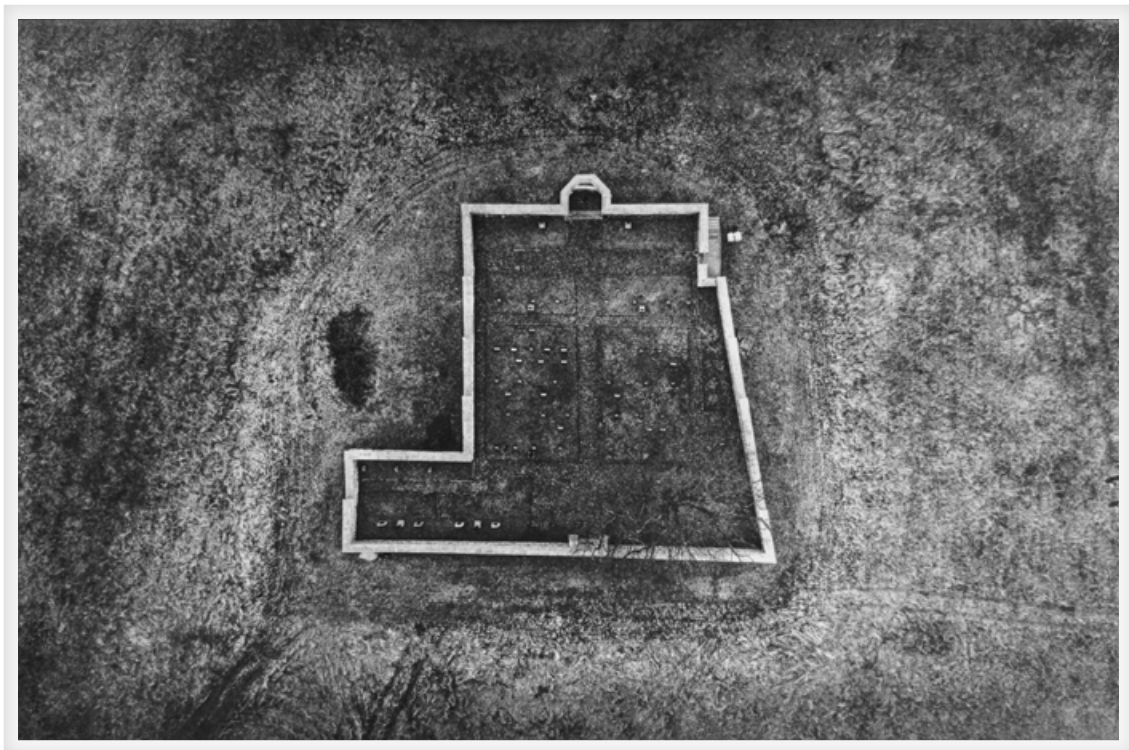
Ryc. 2. *Przystup 58*, heliograviura, 50×70 cm, 2023.



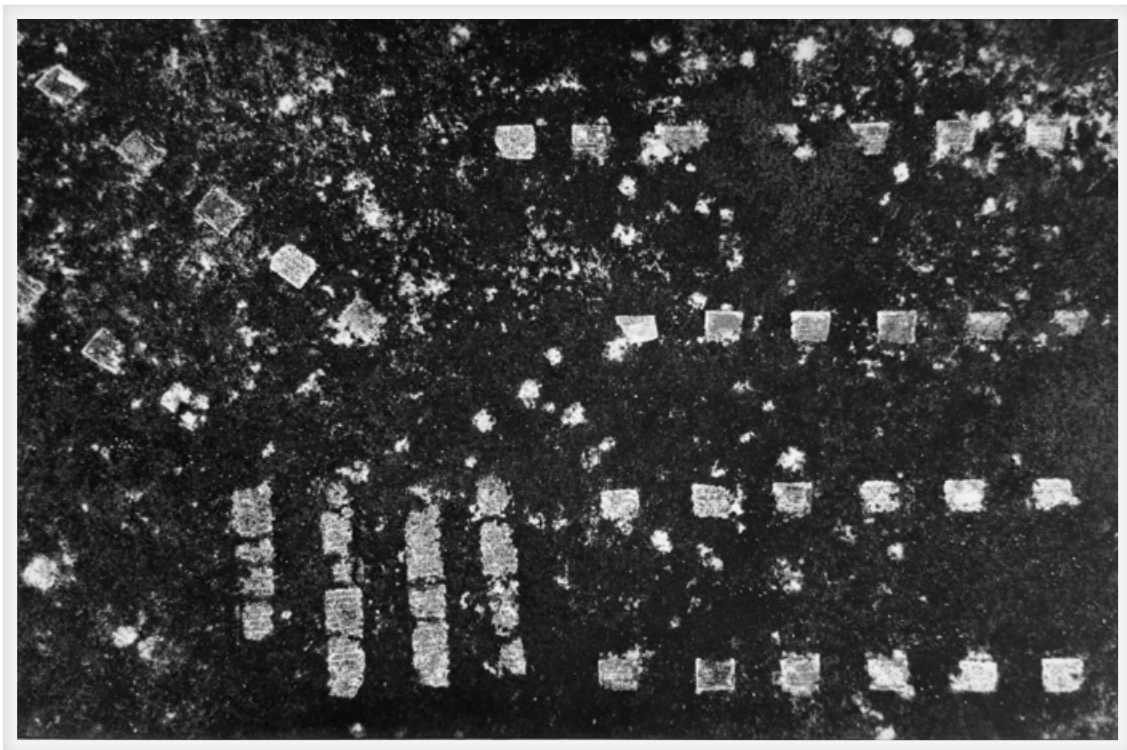
Ryc. 3. *Przystup 59*, heliograviura, 50×60 cm, 2023.



Ryc. 4. *Bartne 64*, heliograviura, 50×70 cm, 2024.



Ryc. 5. *Ropica Górna 77*, heliograwiura, 50×70 cm, 2024.



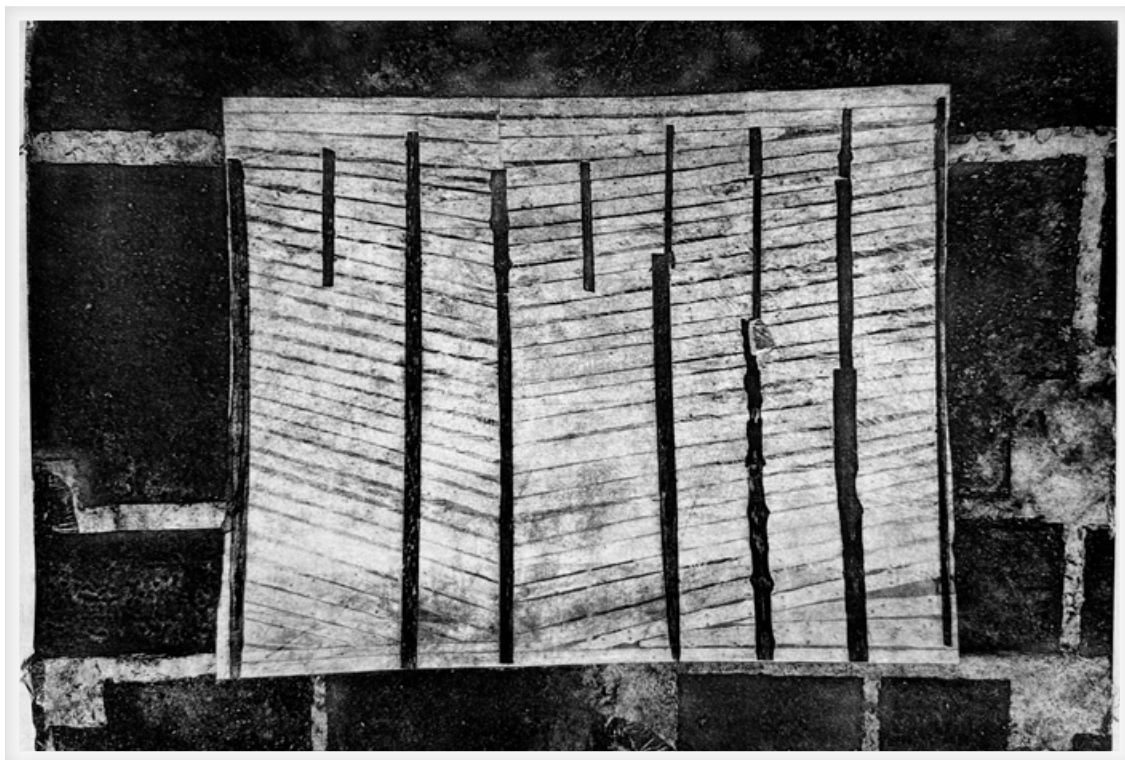
Ryc. 6. *Bolimów I*, heliograviura, 50×70 cm, 2024.



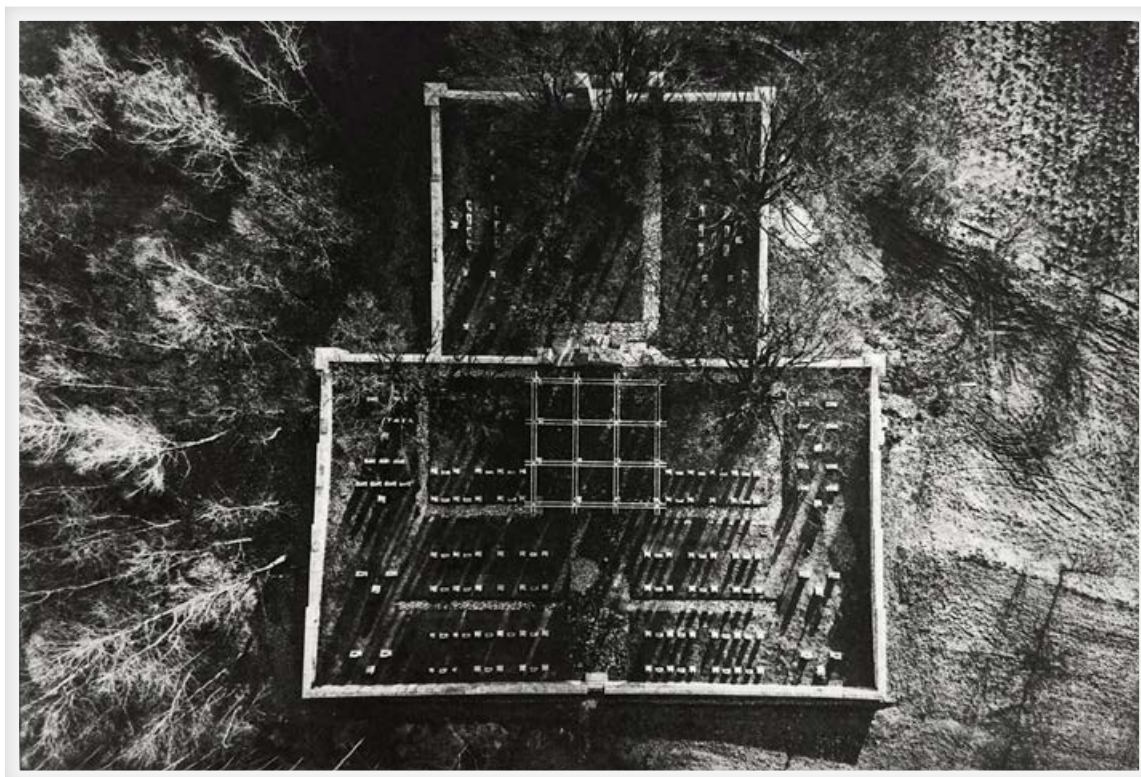
Ryc. 7. *Mád*, $48^{\circ}12'07.3''N$ $21^{\circ}16'57.7''E$, heliograwiura, 45×55 cm, 2024.



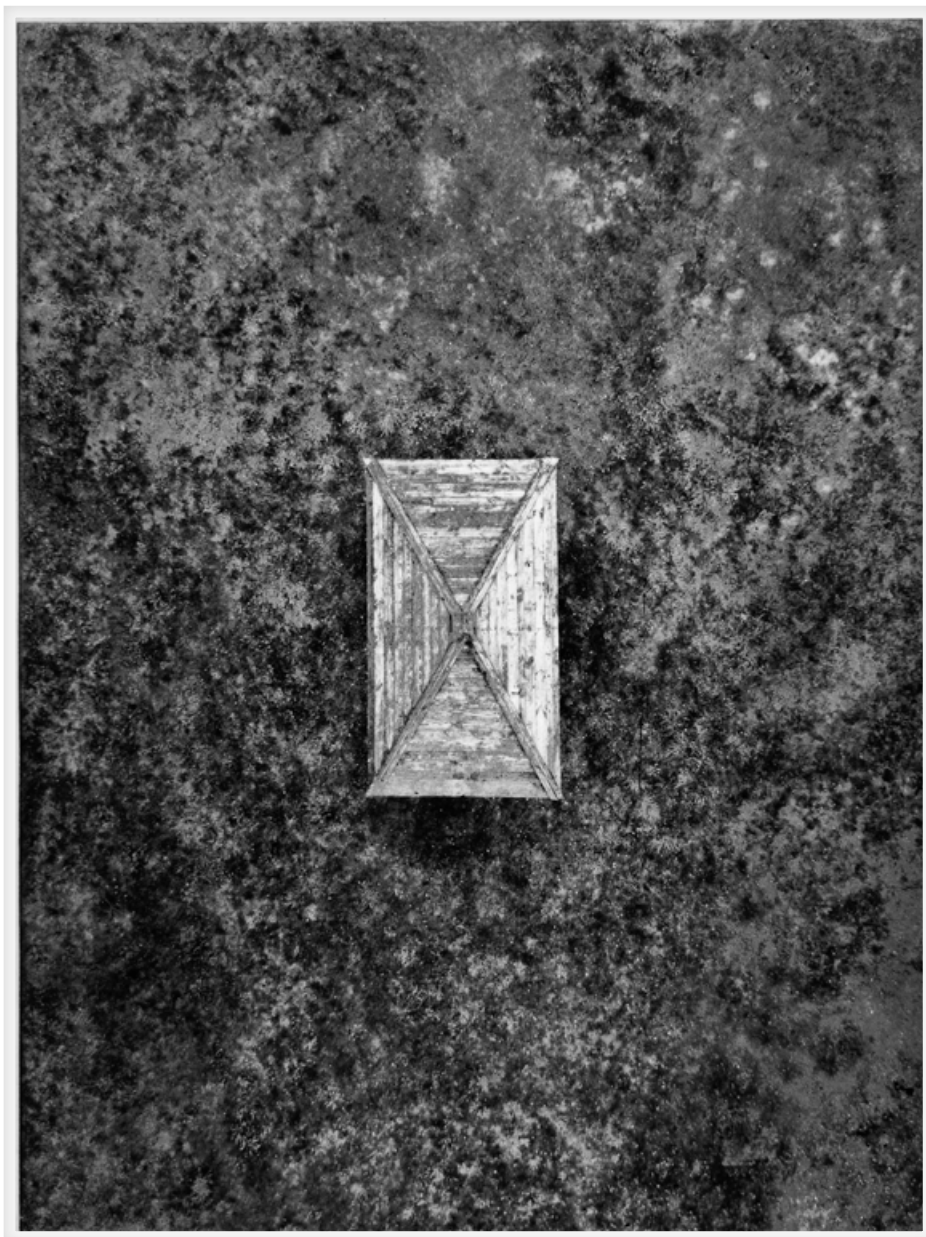
Ryc. 8. *Bolimów II*, heliografiura, 40×60 cm, 2023.



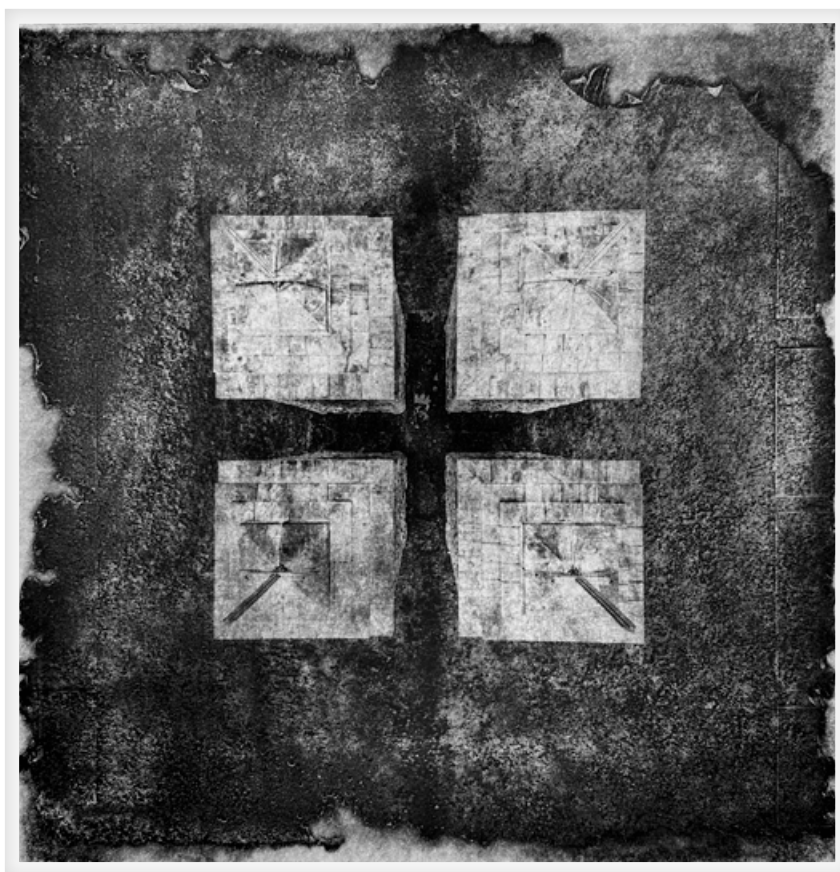
Ryc. 9. *Smieczne*, heliograviura, 50×70 cm, 2024.



Ryc. 10. *Sękowa 80*, heliograviura, 60×80 cm, 2024.



Ryc. 11. *Obel*, heliografiura, 60×50 cm, 2023.



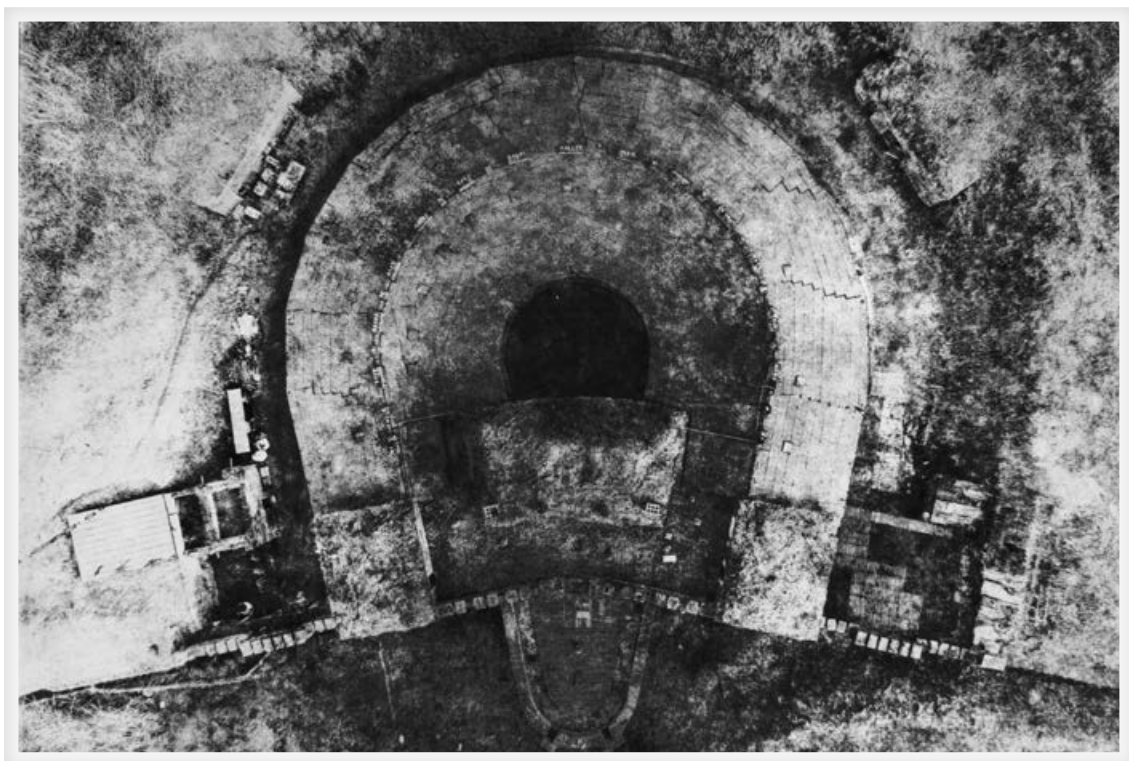
Ryc. 12. *Staszkówka 188*, heliograviura, 53×53 cm, 2023.



Ryc. 13. *Dukla*, heliograviura, 70×70 cm, 2023.



Ryc. 14. *Fort św. Benedykta*, heliograviura, 45×55 cm, 2023.



Ryc. 15. *Lyneta Warszawska*, heliograviura, 50×70 cm, 2024.

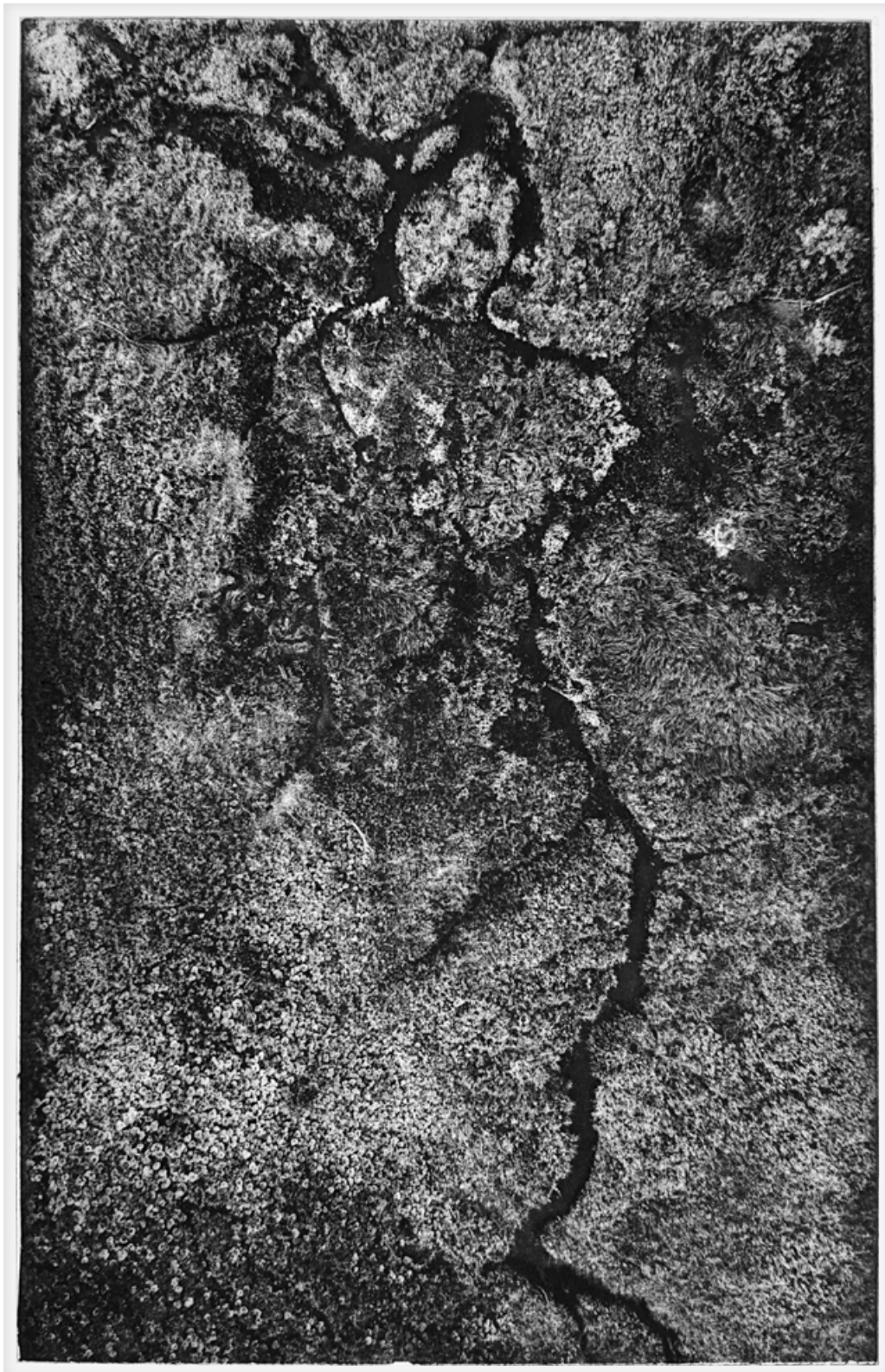
KRAJOBRAZ
NIE—PAMIĘCI



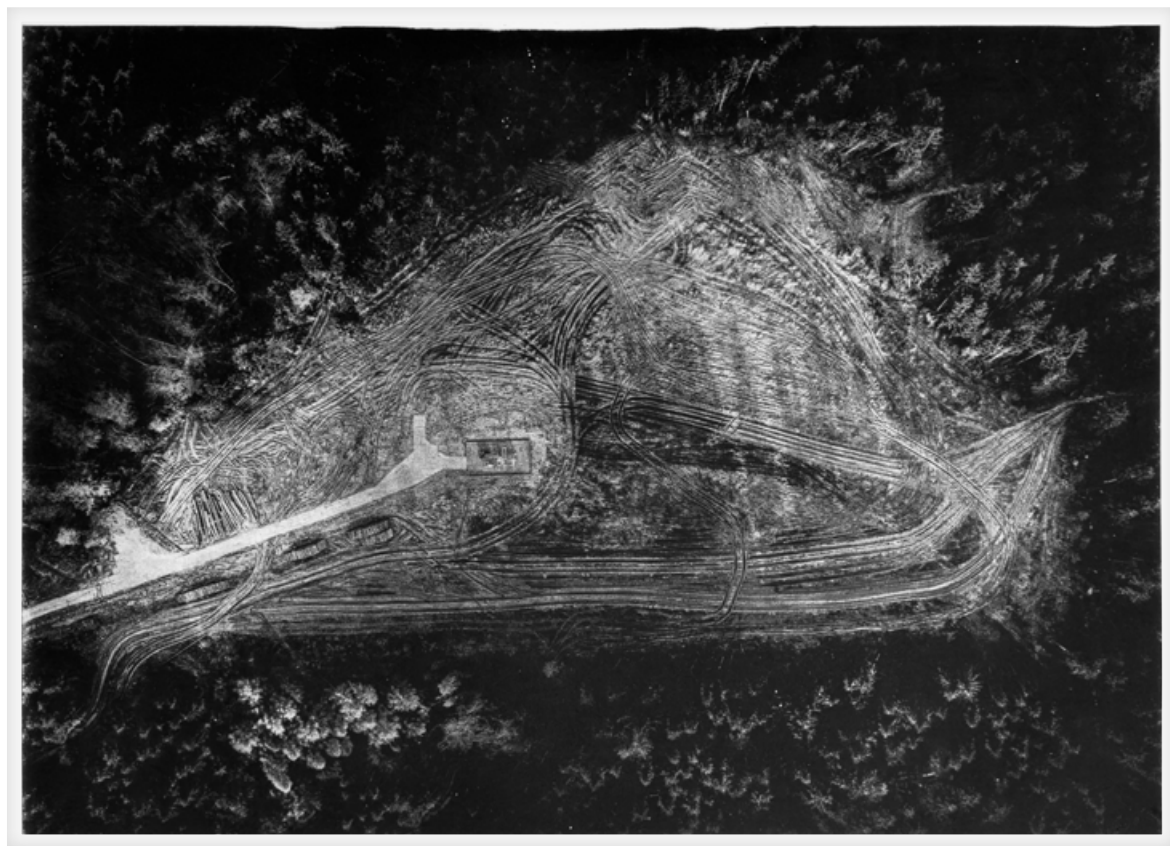
Ryc. 16. *Siena spalona*, heliograviura, 50×70 cm, 2023.



Ryc. 17. *Šipka*, heliograviura, 60×80 cm, 2024.



Ryc. 18. *Radocyna*, heliograviura, 70×50 cm, 2024.



Ryc. 19. *Death will be my bride*, heliograviura, 70×100 cm, 2024.



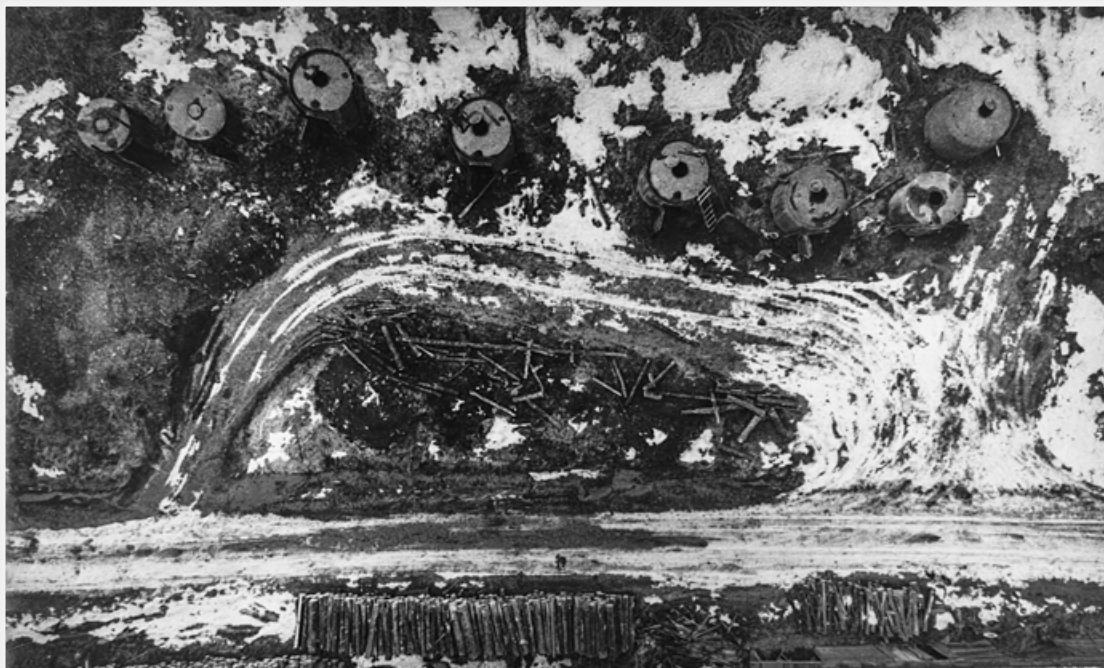
Ryc. 20. *Death will be my bride II*, heliograviura, 60×80 cm, 2024.



Ryc. 21. *Aleja Pokoju*, heliograviura, 50×70 cm, 2023.



Ryc. 22. *Łęba*, heliograviura, 50×70 cm, 2024.



Ryc. 23. *Węgiel*, heliograviura, 50×70 cm, 2024.

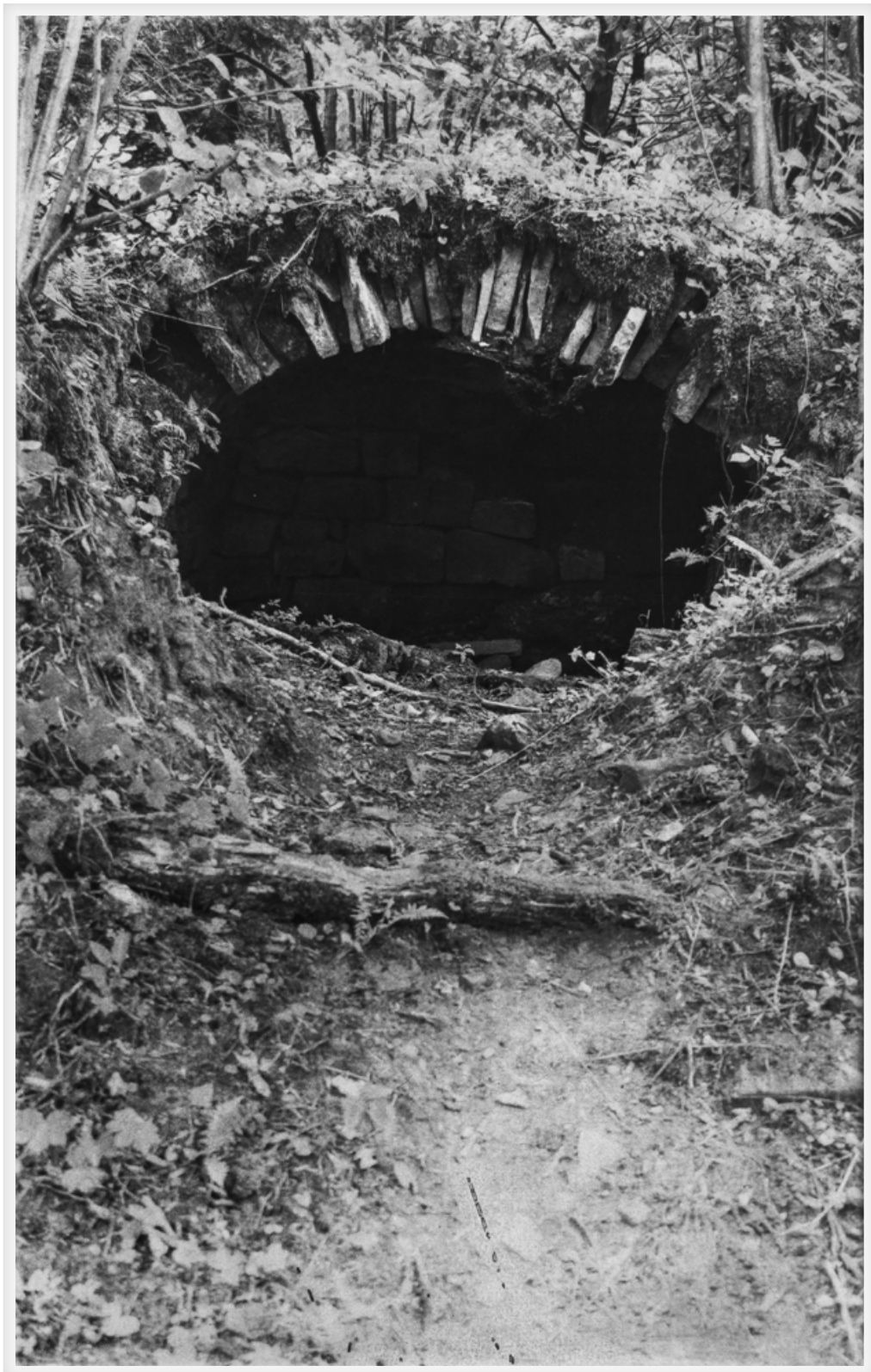


Ryc. 24. *Ropa*, heliograviura, 50×70 cm, 2024.

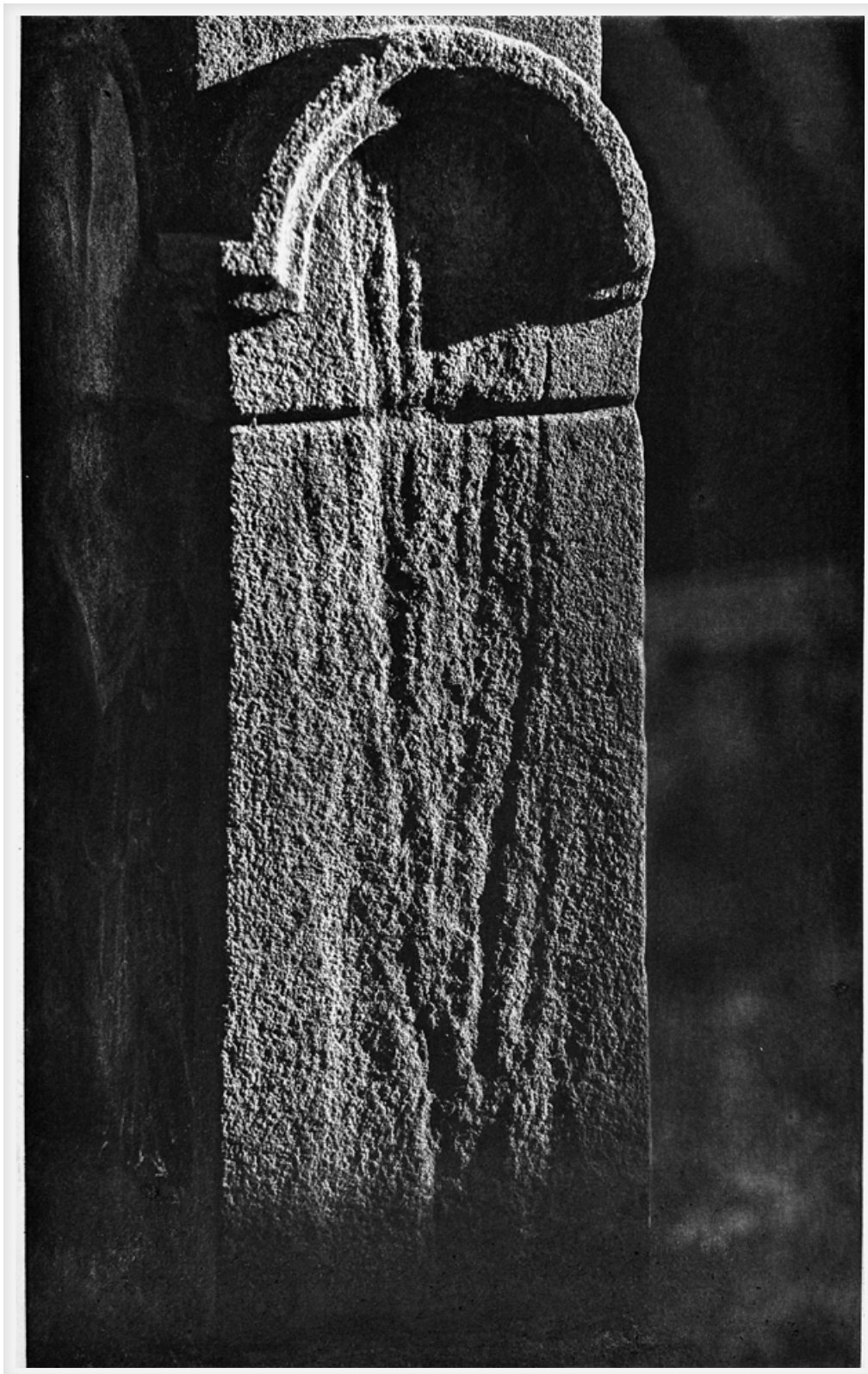


Ryc. 25. *Ropianka*, heliografiura, 70×50 cm, 2024.

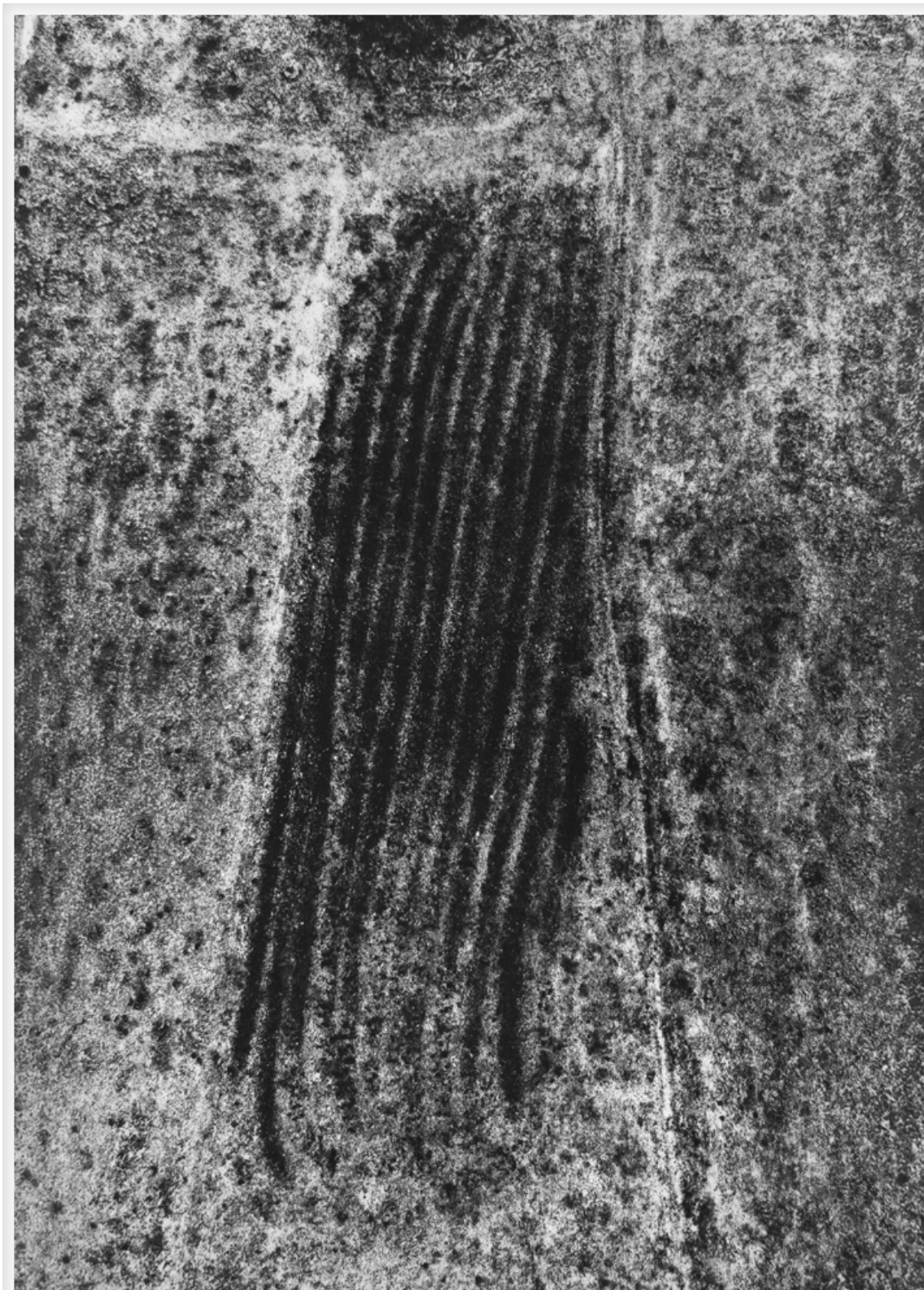
ŁEMKOWYNA



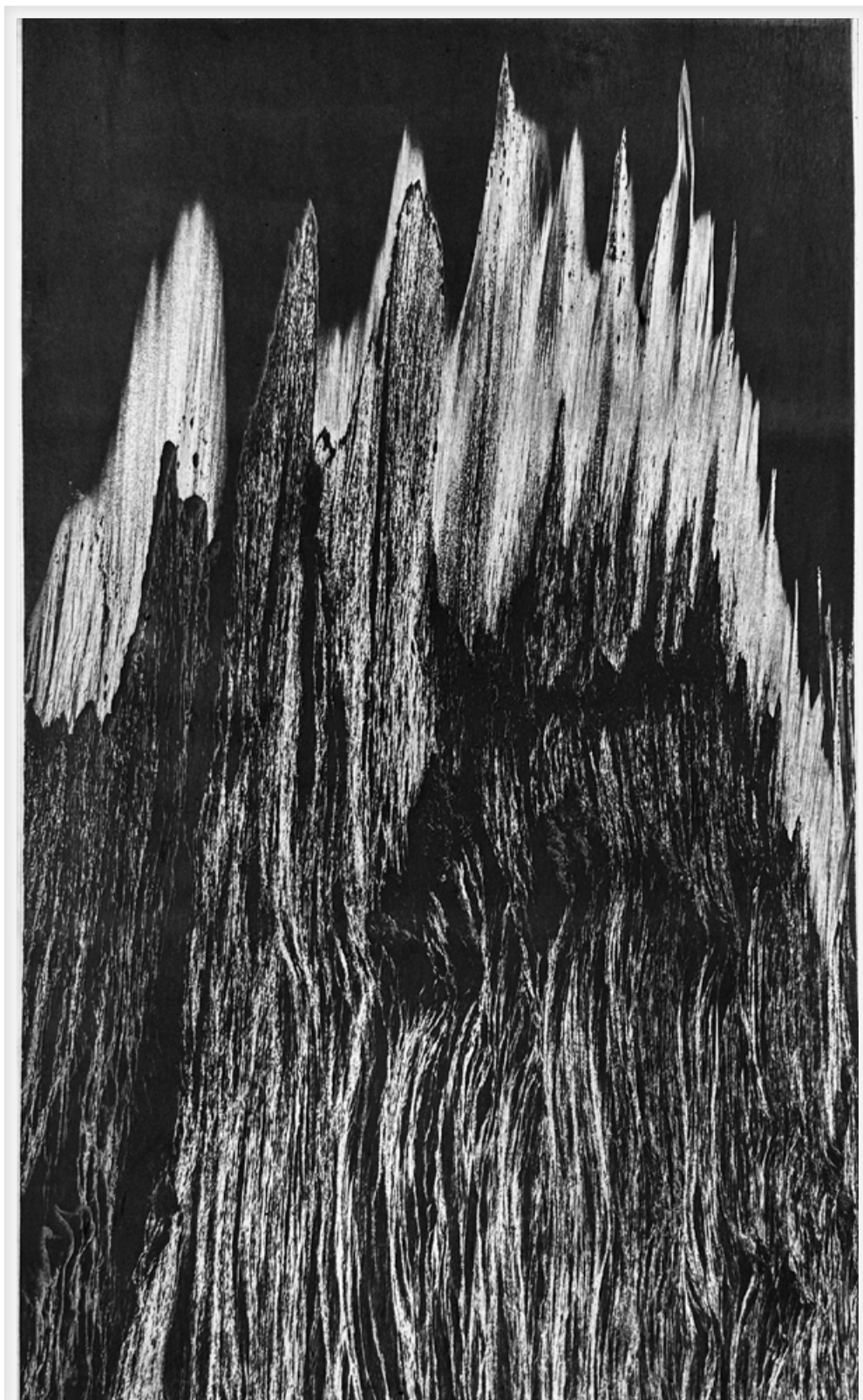
Ryc. 26. *Death will be my bride III*, heliograviura, 70×50 cm, 2023.



Ryc. 27. *Kwiaton*, heliograviura, 70×50 cm, 2023.



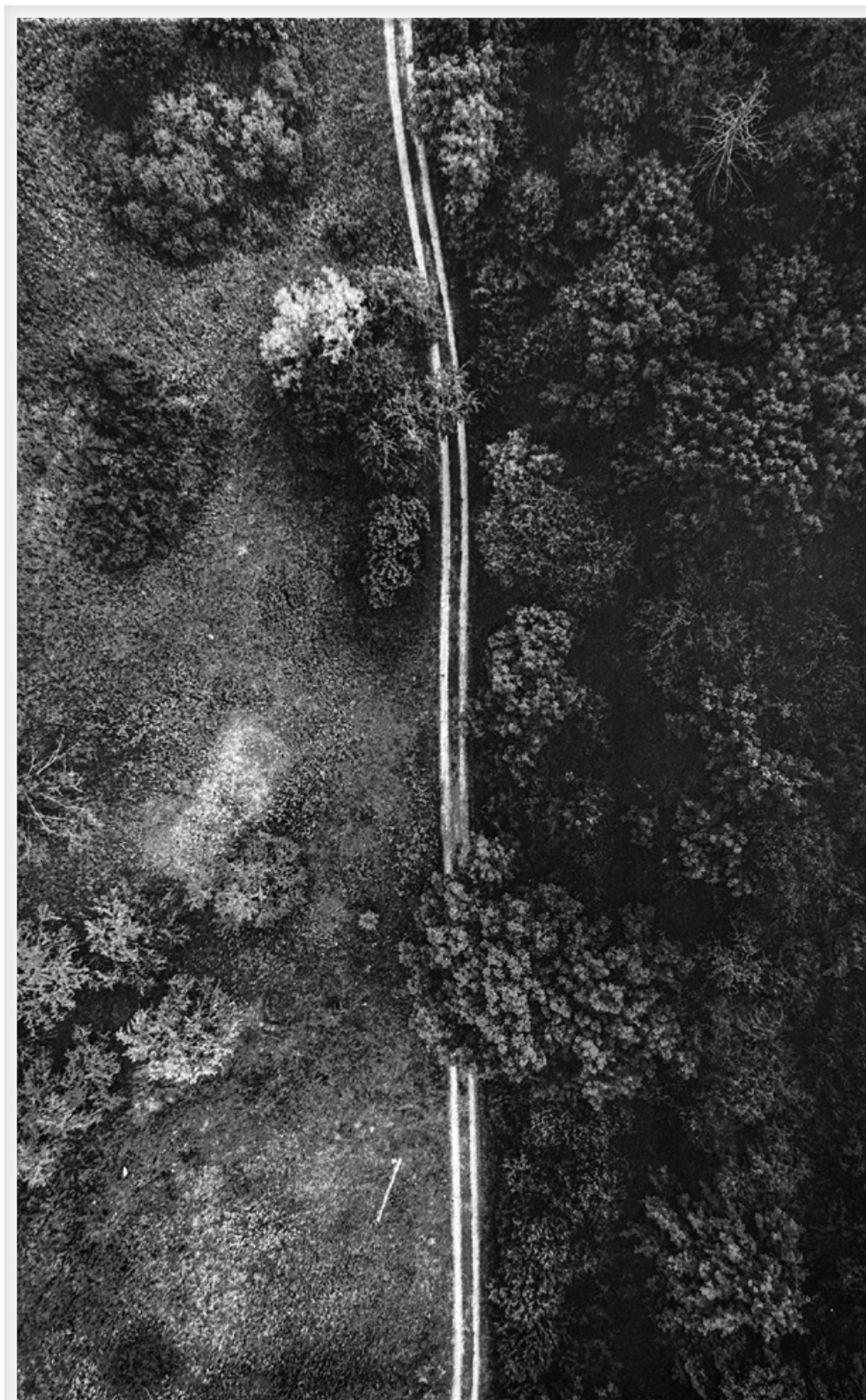
Ryc. 28. *Biesy*, heliograviura, 70×50 cm, 2023.



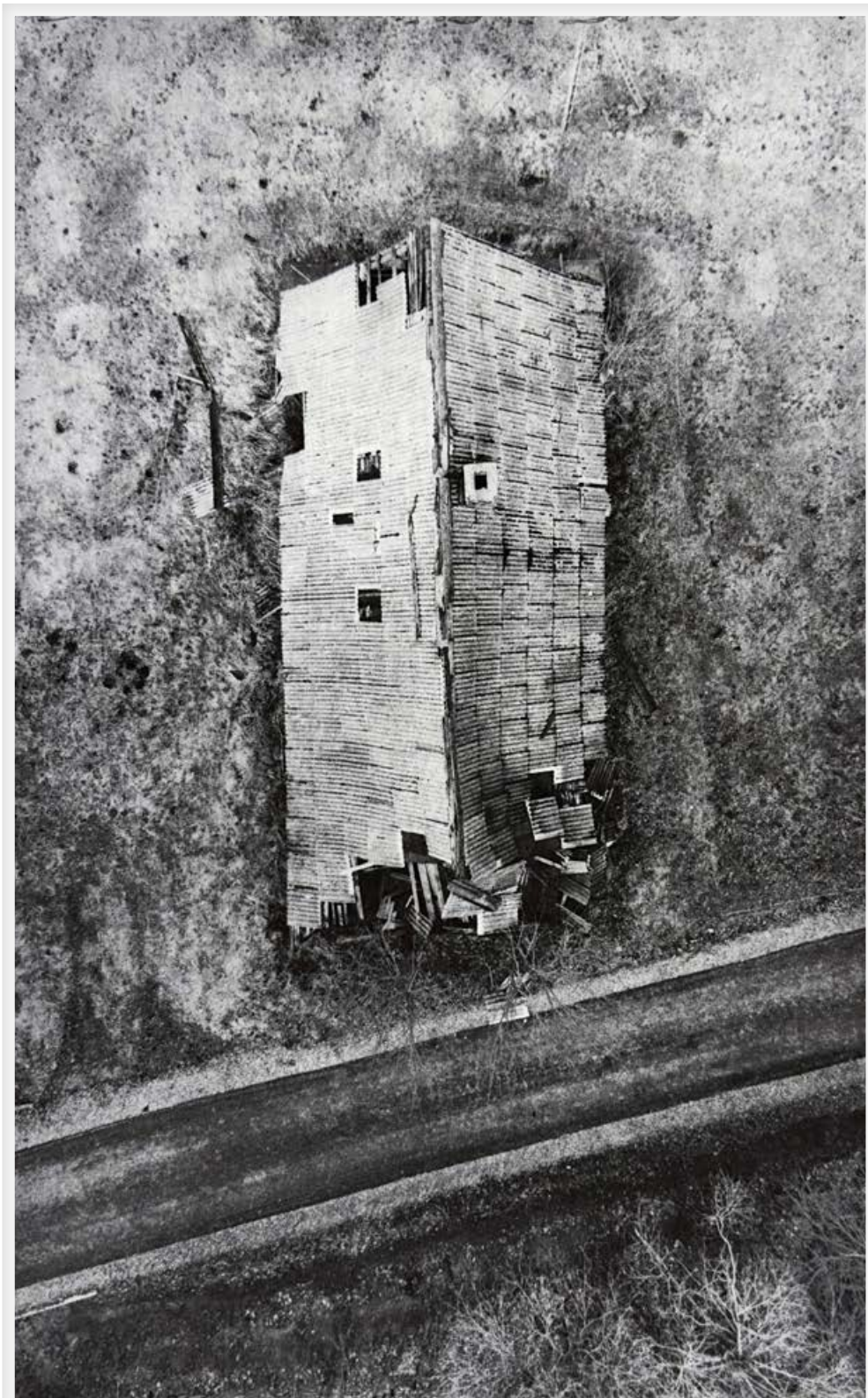
Ryc. 29. *Polska od morza do morza*, heliograviura, 70×50 cm, 2023.



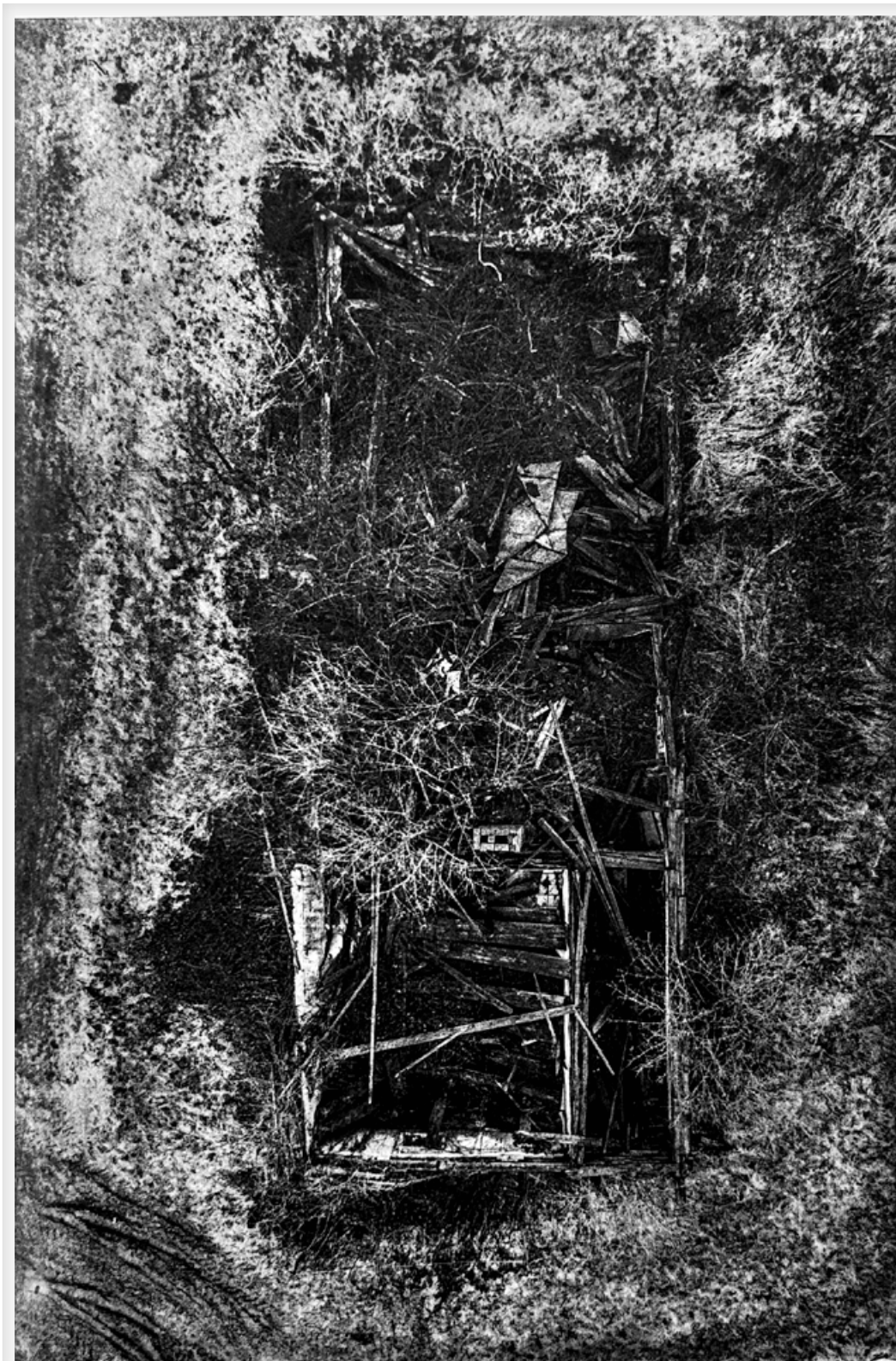
Ryc. 30. *Huczewska, katedry*, 50×70 cm, 2023.



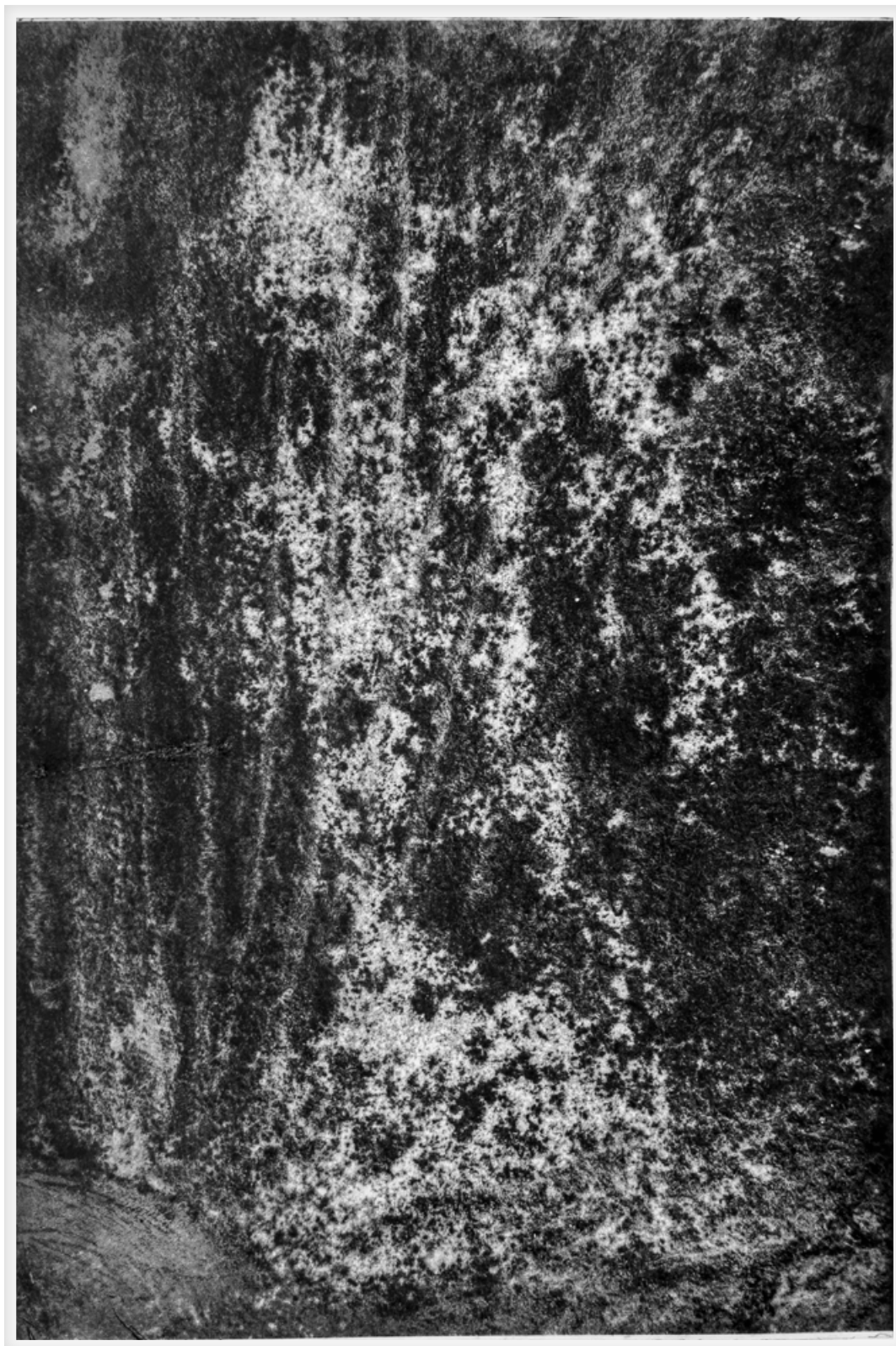
Ryc. 31. *Świerzawa Ruska*, heliograwiura, 70×50 cm, 2023.



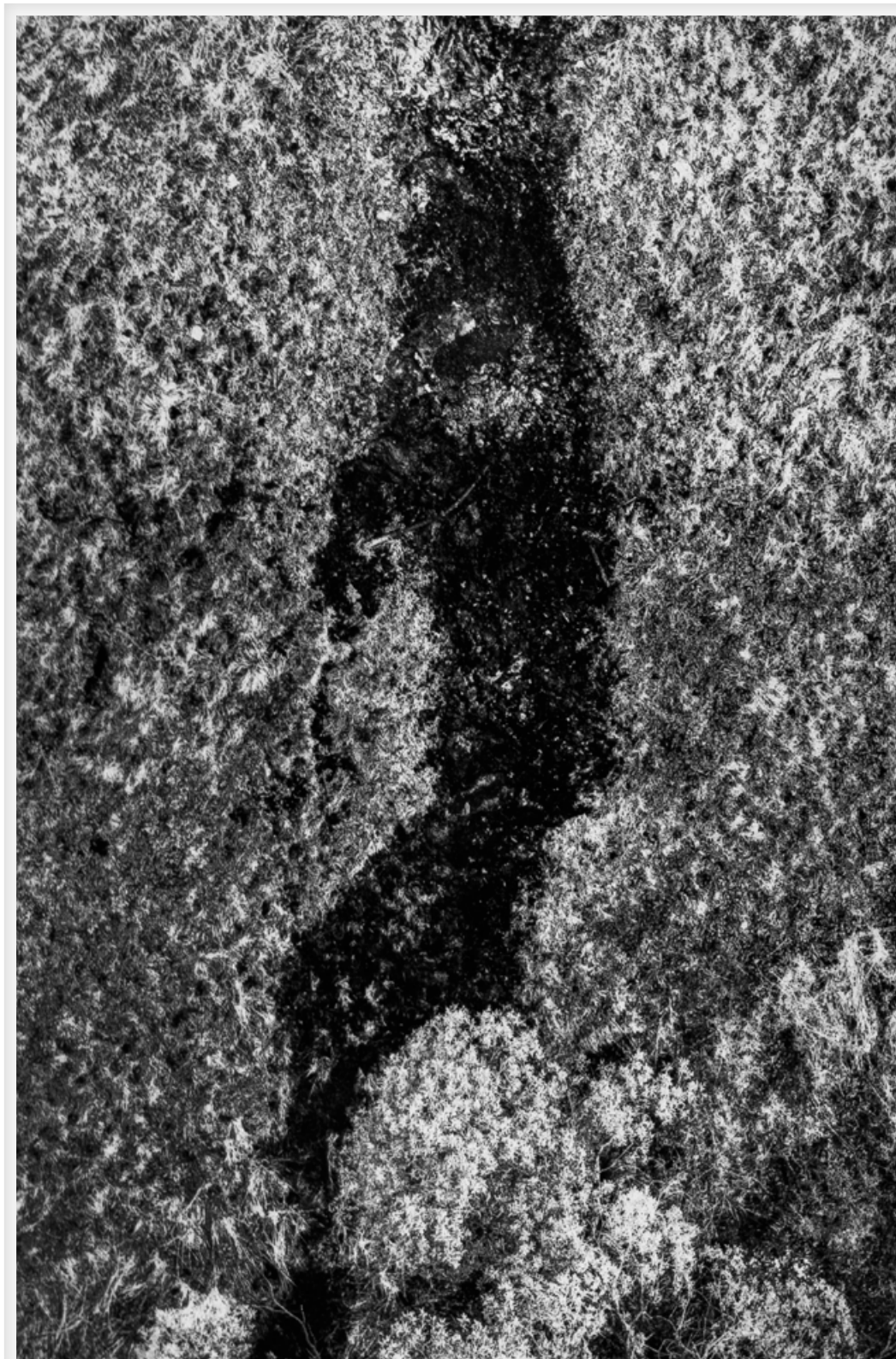
Ryc. 32. *Dom bez serca I*, heliograwiura, 70×50 cm, 2024.



Ryc. 33. *Dom bez serca II*, heliograviura, 70×50 cm, 2024.



Ryc. 34. *Dom bez serca III*, heliograviura, 70×50 cm, 2024.



Ryc. 35. *Ropianka II*, heliograwiura, 70×50 cm, 2024.



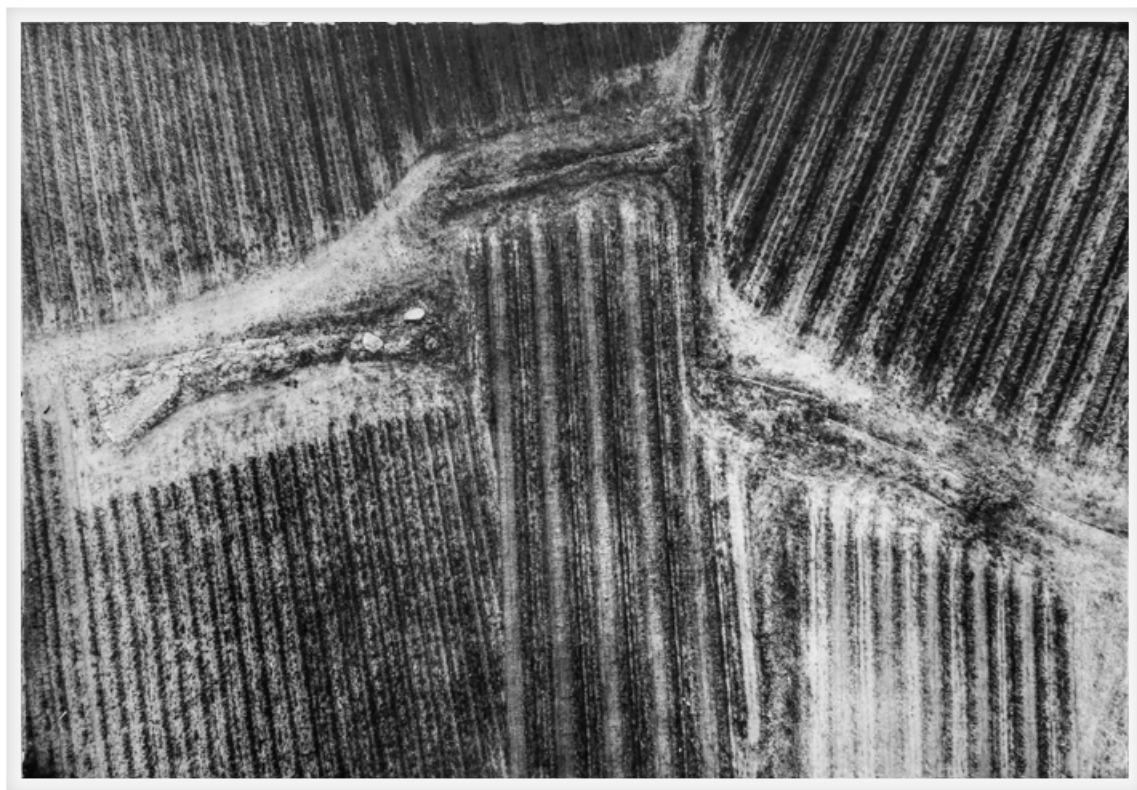
Ryc. 36. *Wizerunek*, heliografiura, 40×30 cm, 2024.

B I G D A T A ¹

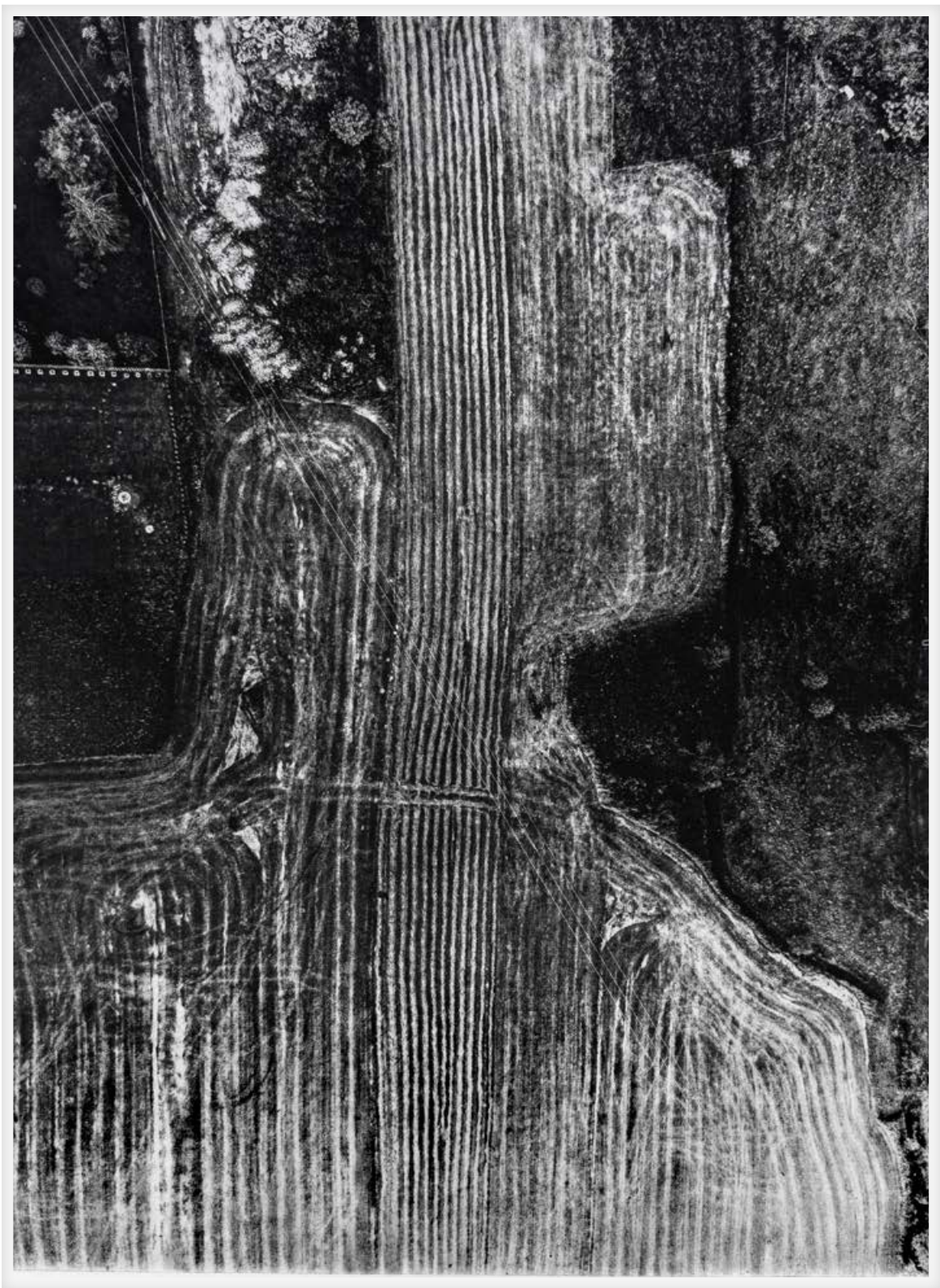
¹ Tytuły prac są danymi GPS z miejsc, nad którymi zostały wykonane fotografie z drona.



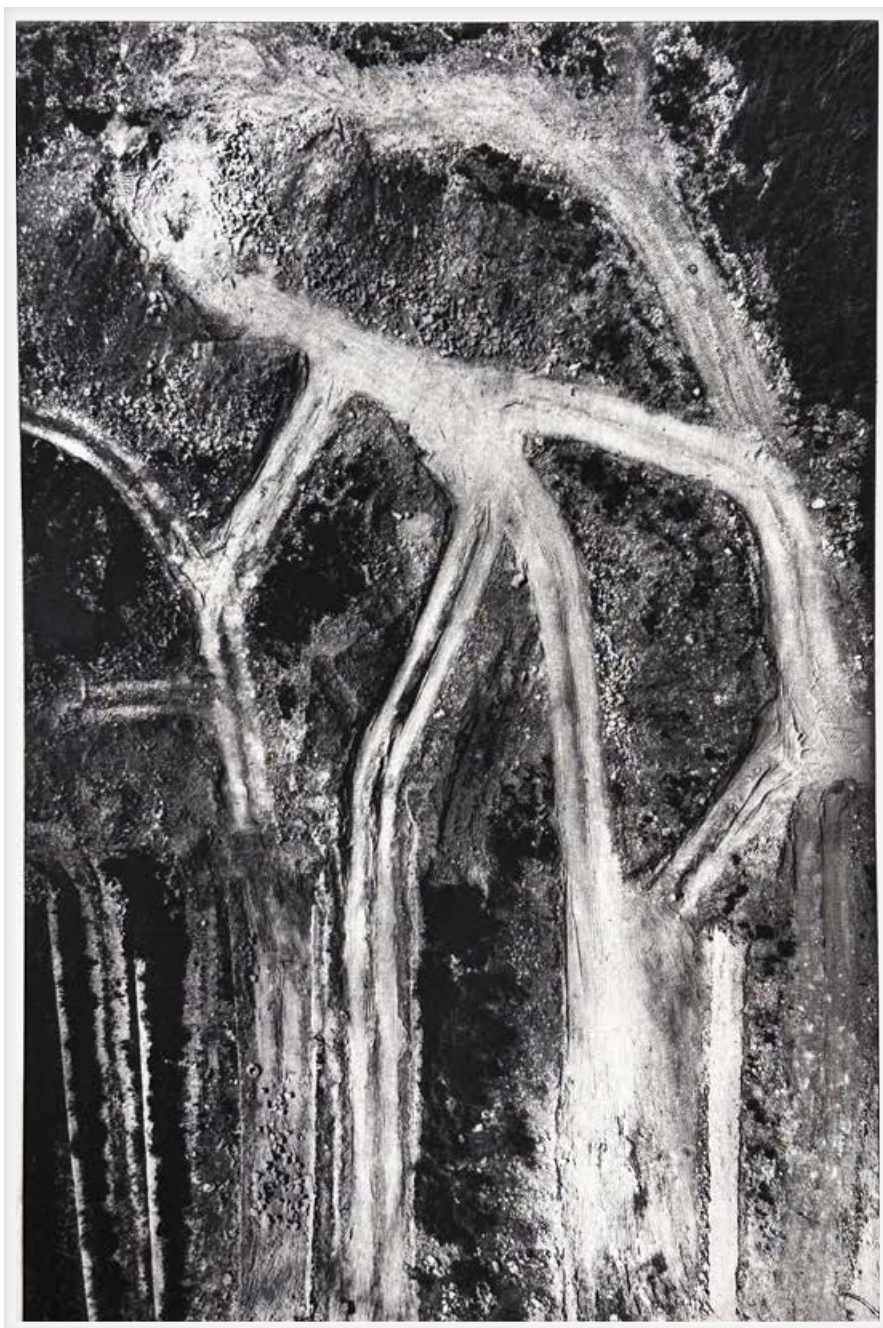
Ryc. 37. $48^{\circ}11'28.1''N$ $21^{\circ}17'33.0''E$, heliograviura, 80×60 cm, 2023.



Ryc. 38. $48^{\circ}11'28.1''N$ $21^{\circ}17'33.0''E$, heliograviura, 50×70 cm, 2023.



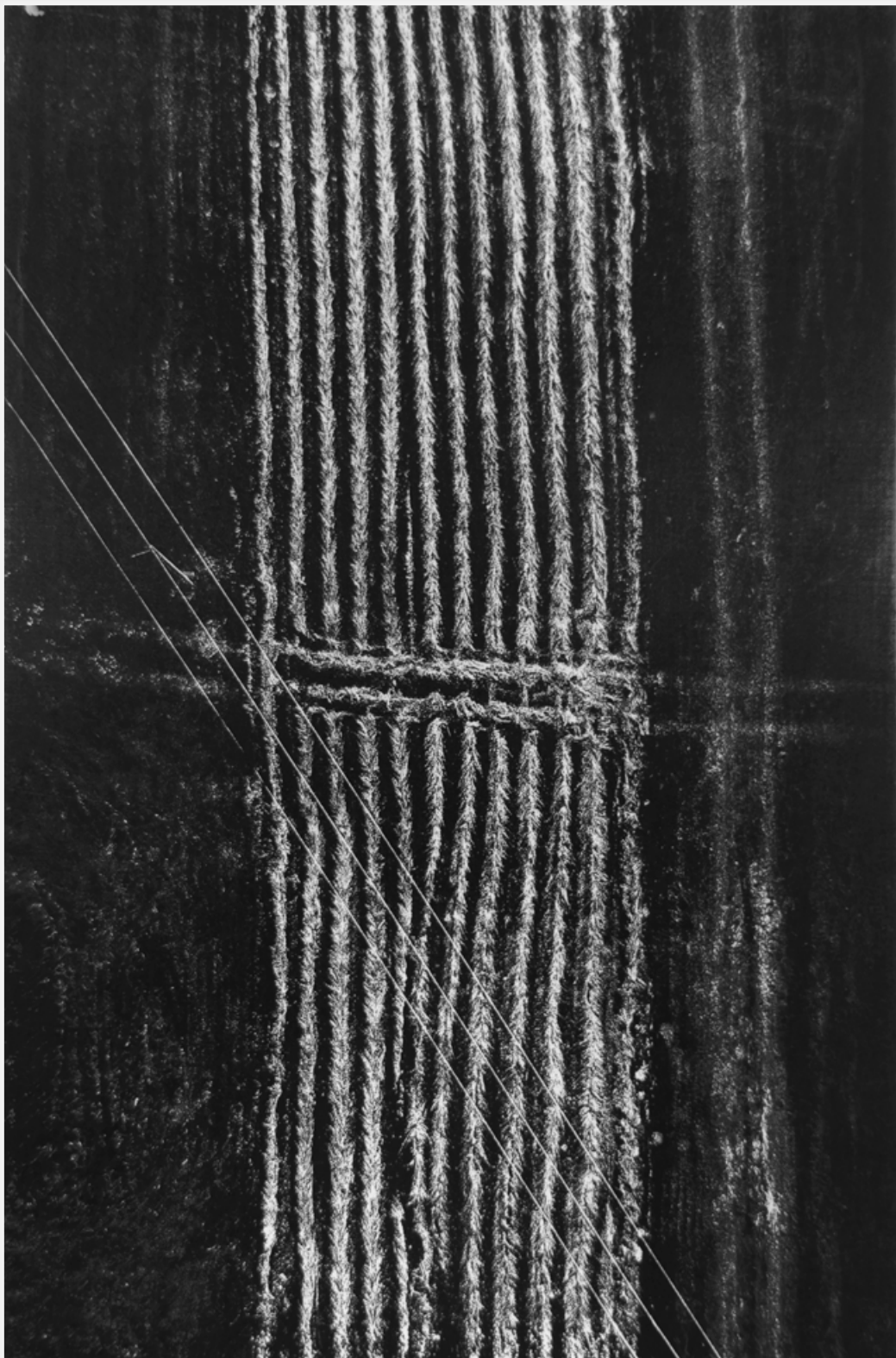
Ryc. 39. $48^{\circ}11'28.1''N$ $21^{\circ}17'33.0''E$, heliografiura, 80×60 cm, 2024.



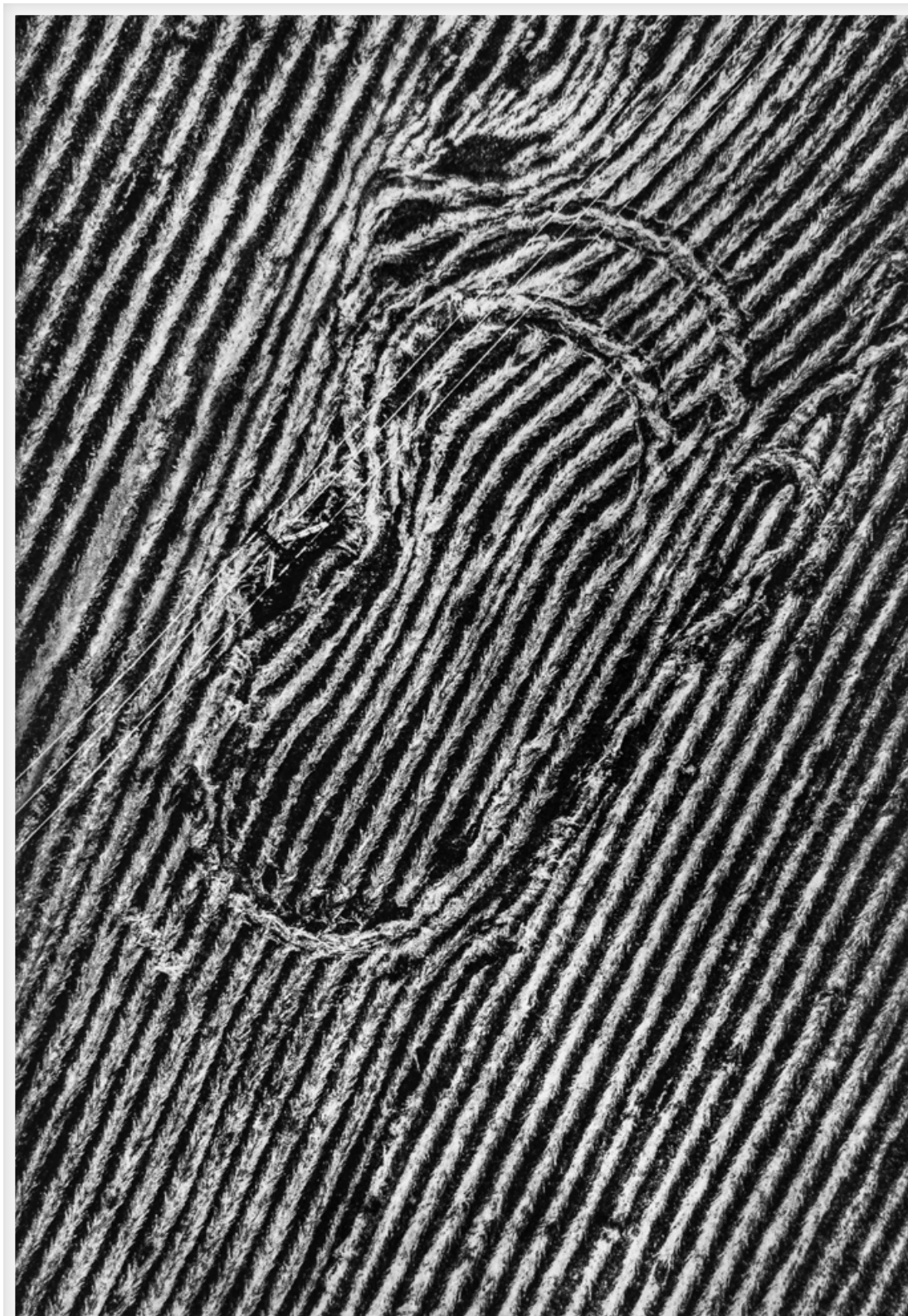
Ryc. 40. $48^{\circ}12'22.1''N$ $21^{\circ}16'57.0''E$, heliograviura, 70×50 cm, 2023.



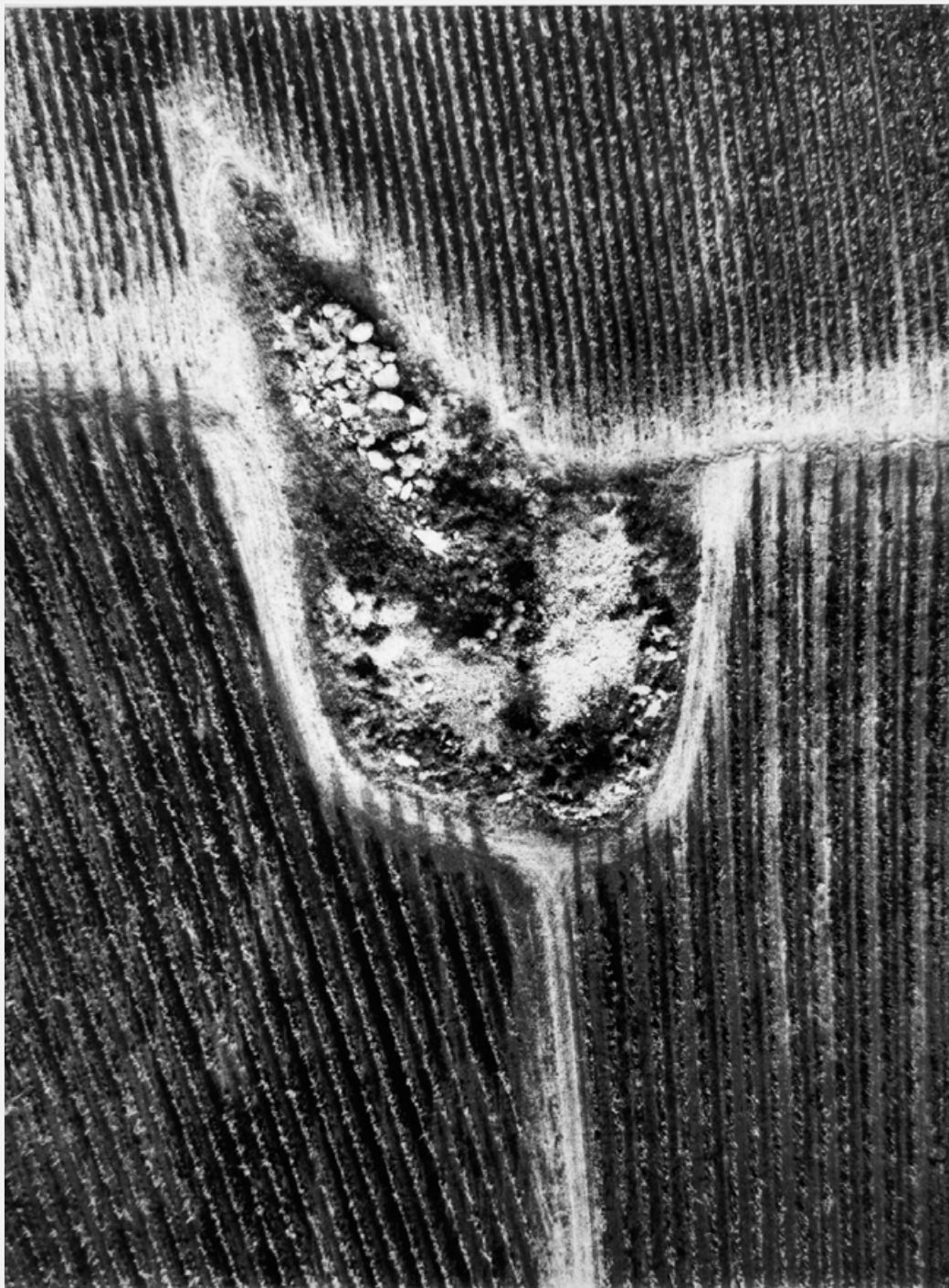
Ryc. 41. $48^{\circ}11'29.8''N$ $21^{\circ}17'33.0''E$, heliografiura, 80×60 cm, 2024.



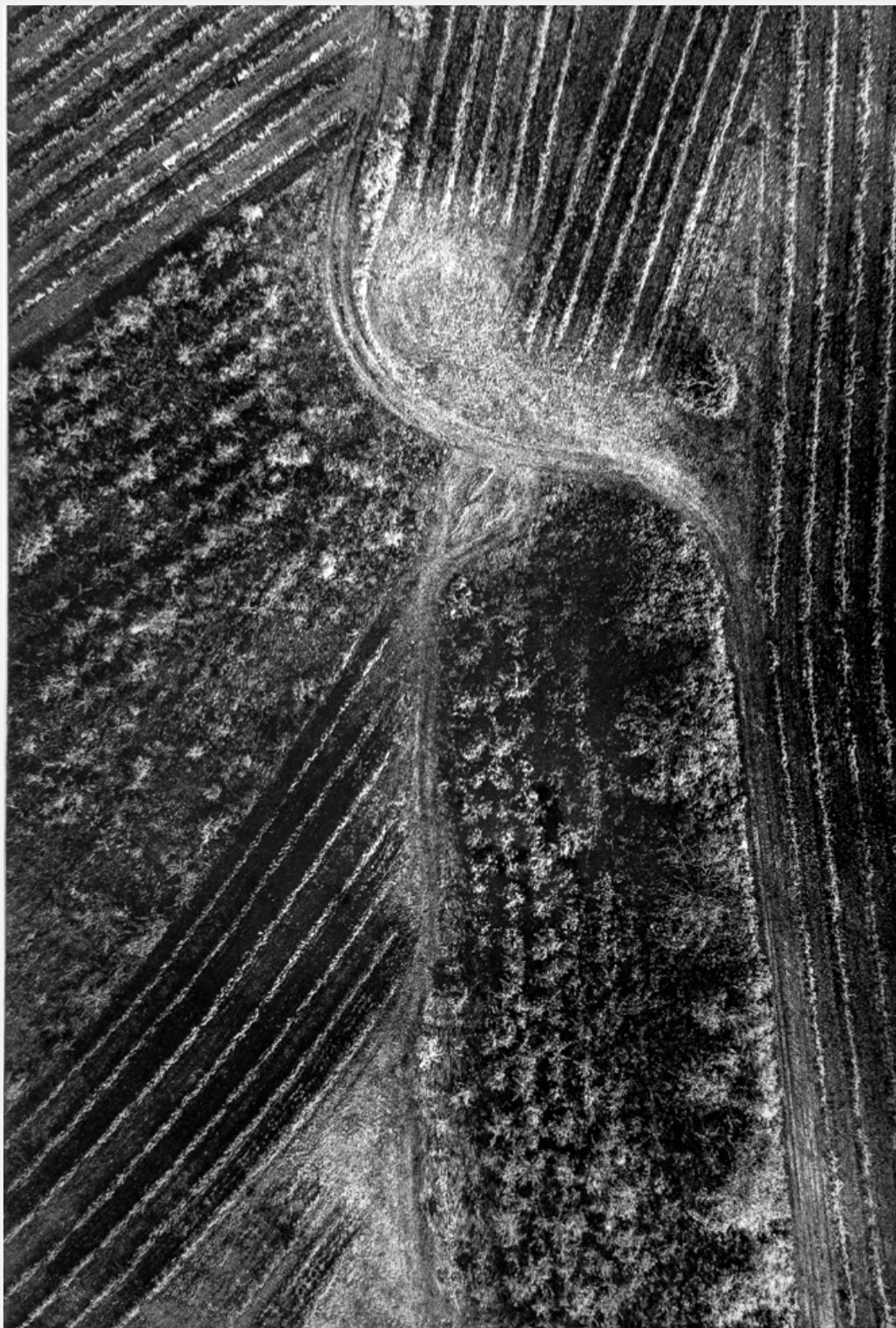
Ryc. 42. $49^{\circ}21'23.5''E$ $19^{\circ}55'41.5''E$, heliograviura, 70×50 cm, 2023.



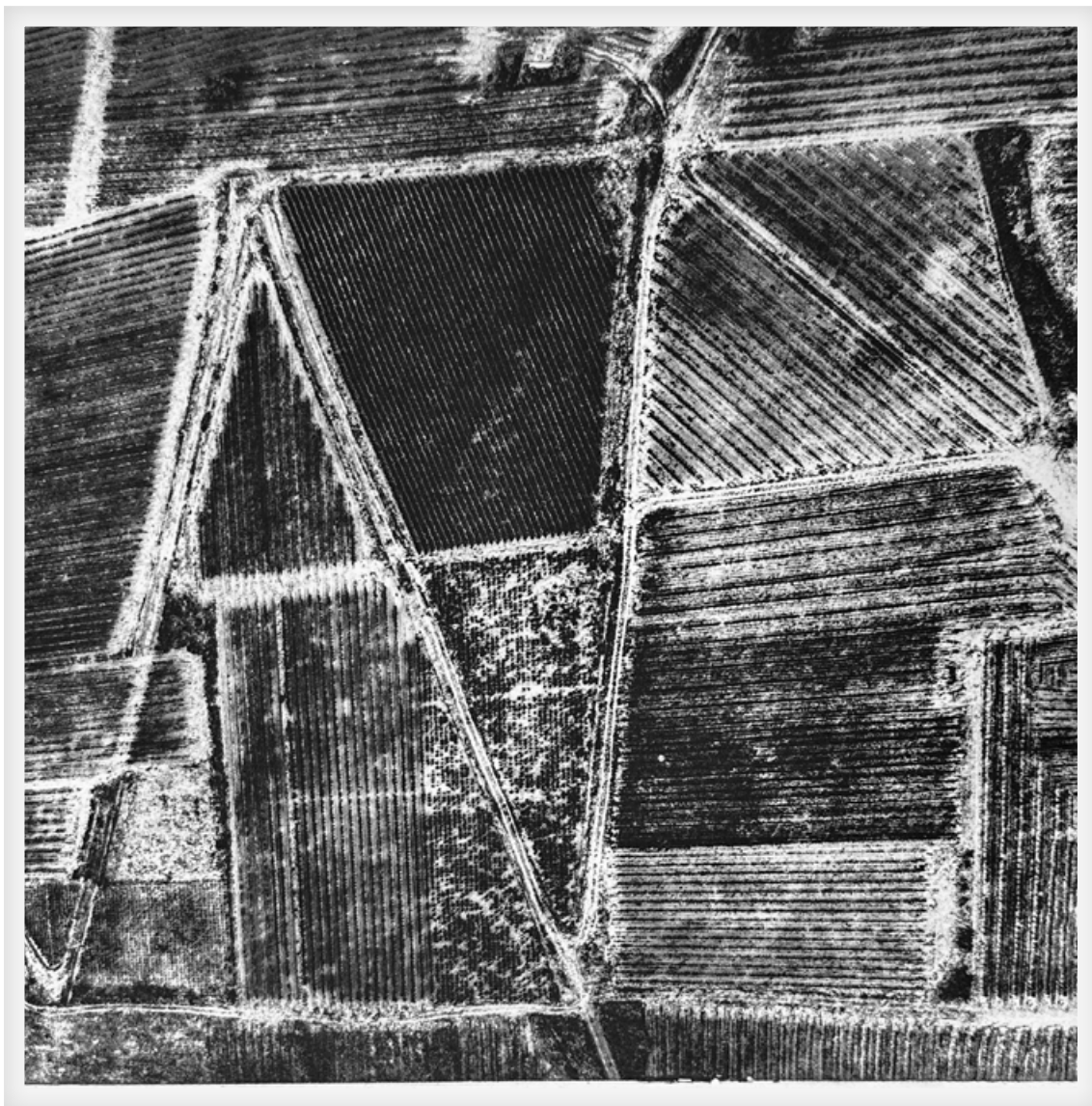
Ryc. 43. $49^{\circ}21'23.5''N$ $19^{\circ}55'41.6''E$, heliographiura, 70×50 cm, 2023.



Ryc. 44. $48^{\circ}12'05.8''N$ $21^{\circ}16'19.0''E$, heliograwiura, 60×50 cm, 2023.



Ryc. 45. $48^{\circ}12'14.6''N$ $21^{\circ}17'25.3''E$, heliograviura, 70×50 cm, 2023.



Ryc. 46. $48^{\circ}11'28.1''N$ $21^{\circ}17'46.8''E$, heliograviura, 50×50 cm, 2023.

SPIS ILUSTRACJI CYKLU DOKTORSKIEGO

Ryc. 1.	<i>Grab 4</i> , heliograviura, 70×50 cm, 2024.	73
Ryc. 2.	<i>Przystup 58</i> , heliograviura, 50×70 cm, 2023.	74
Ryc. 3.	<i>Przystup 59</i> , heliograviura, 50×60 cm, 2023.	75
Ryc. 4.	<i>Bartne 64</i> , heliograviura, 50×70 cm, 2024.	76
Ryc. 5.	<i>Ropica Górna 77</i> , heliograviura, 50×70 cm, 2024.	77
Ryc. 6.	<i>Bolimów I</i> , heliograviura, 50×70 cm, 2024.	78
Ryc. 7.	<i>Mád, 48°12'07.3"N 21°16'57.7"E</i> , heliograviura, 45×55 cm, 2024.	79
Ryc. 8.	<i>Bolimów II</i> , heliograviura, 40×60 cm, 2023.	80
Ryc. 9.	<i>Smereczne</i> , heliograviura, 50×70 cm, 2024.	81
Ryc. 10.	<i>Sękowa 80</i> , heliograviura, 60×80 cm, 2024.	82
Ryc. 11.	<i>Ohel</i> , heliograviura, 60×50 cm, 2023.	83
Ryc. 12.	<i>Staszkówka 188</i> , heliograviura, 53×53 cm, 2023.	84
Ryc. 13.	<i>Dukla</i> , heliograviura, 70×70 cm, 2023.	85
Ryc. 14.	<i>Fort św. Benedykta</i> , heliograviura, 45×55 cm, 2023.	86
Ryc. 15.	<i>Łuneta Warszawska</i> , heliograviura, 50×70 cm, 2024.	87
Ryc. 16.	<i>Siena spalona</i> , heliograviura, 50×70 cm, 2023.	89
Ryc. 17.	<i>Śipka</i> , heliograviura, 60×80 cm, 2024.	90
Ryc. 18.	<i>Rądocyna</i> , heliograviura, 70×50 cm, 2024.	91
Ryc. 19.	<i>Death will be my bride</i> , heliograviura, 70×100 cm, 2024.	92
Ryc. 20.	<i>Death will be my bride II</i> , heliograviura, 60×80 cm, 2024.	93
Ryc. 21.	<i>Aleja Pokoju</i> , heliograviura, 50×70 cm, 2023.	94
Ryc. 22.	<i>Łeba</i> , heliograviura, 50×70 cm, 2024.	95
Ryc. 23.	<i>Węgiel</i> , heliograviura, 50×70 cm, 2024.	96
Ryc. 24.	<i>Ropa</i> , heliograviura, 50×70 cm, 2024.	96
Ryc. 26.	<i>Death will be my bride III</i> , heliograviura, 70×50 cm, 2023.	99
Ryc. 27.	<i>Kwiaton</i> , heliograviura, 70×50 cm, 2023.	100
Ryc. 28.	<i>Biesy</i> , heliograviura, 70×50 cm, 2023.	101
Ryc. 29.	<i>Polska od morza do morza</i> , heliograviura, 70×50 cm, 2023.	102
Ryc. 30.	<i>Huczwiska, katedry</i> , 50×70 cm, 2023.	103
Ryc. 31.	<i>Świerzawa Rуска</i> , heliograviura, 70×50 cm, 2023.	104
Ryc. 32.	<i>Dom bez serca I</i> , heliograviura, 70×50 cm, 2024.	105
Ryc. 33.	<i>Dom bez serca II</i> , heliograviura, 70×50 cm, 2024.	106
Ryc. 34.	<i>Dom bez serca III</i> , heliograviura, 70×50 cm, 2024.	107
Ryc. 35.	<i>Ropianka II</i> , heliograviura, 70×50 cm, 2024.	108
Ryc. 36.	<i>Wizerunek</i> , heliograviura, 40×30 cm, 2024.	109
Ryc. 37.	<i>48°11'28.1"N 21°17'33.0"E</i> , heliograviura, 80×60 cm, 2023.	111
Ryc. 38.	<i>48°11'28.1"N 21°17'33.0"E</i> , heliograviura, 50×70 cm, 2023.	112
Ryc. 40.	<i>48°12'22.1"N 21°16'57.0"E</i> , heliograviura, 70×50 cm, 2023.	114
Ryc. 41.	<i>48°11'29.8"N 21°17'33.0"E</i> , heliograviura, 80×60 cm, 2024.	115
Ryc. 42.	<i>49°21'23.5"E 19°55'41.5"E</i> , heliograviura, 70×50 cm, 2023.	116
Ryc. 43.	<i>49°21'23.5"N 19°55'41.6"E</i> , heliograviura, 70×50 cm, 2023.	117
Ryc. 44.	<i>48°12'05.8"N 21°16'19.0"E</i> , heliograviura, 60×50 cm, 2023.	118
Ryc. 45.	<i>48°12'14.6"N 21°17'25.3"E</i> , heliograviura, 70×50 cm, 2023.	119
Ryc. 46.	<i>48°11'28.1"N 21°17'46.8"E</i> , heliograviura, 50×50 cm, 2023.	120

BIBLIOGRAFIA

Opracowania

- Bator J., *Wojna galicyjska. Działania armii austro-węgierskiej na froncie północnym (galicyjskim) w latach 1914–1915*, Kraków 2005.
- Bransch-Walczak J., Jemielity A., *Kształtowanie obrazu w fotografii*, Kraków 1998.
- Broch R., Hauptmann H., *Zachodniogalicyskie groby bohaterów z lat wojny światowej 1914–1915*, przeł. H. Sznytka, oprac. J.J.P. Drogomir, Tarnów 1996.
- Budrewicz Z., Sienko M. (red.), *Krajobrazy pamięci – pamięć krajobrazu*, Kraków 2014.
- Burzyńska A., Markowski M.P., *Teorie literatury XX wieku. Podręcznik*, Kraków 2006.
- Chwalba A., *Samobójstwo Europy, Wielka Wojna 1914–1918*, Kraków 2014.
- Soulages F., *Estetyka Fotografii. Strata i zysk*, tłum. B. Mytych-Forajter, W. Forajter, Kraków 2007.
- Frodyma R., *Cmentarze wojenne z I wojny światowej na ziemi tarnowskiej. Przewodnik turystyczny*, Krosno 2006.
- Frodyma R., *Cmentarze wojenne, z I wojny światowej. Część Pierwsza. Okręg I – Nowy Żmigród, Okręg II – Jasło*, Krosno 2015.
- Gajowniczek Z.T., *Pamięć o ludziach i wydarzeniach zapisana w krajobrazie. Charakterystyczne krajobrazy małych ojczyzn w świadomości ich mieszkańców*, w: *Krajobraz jako nośnik*, „Studia Krajobrazowe”, 4A.
- Gombrowicz W., *Kosmos*, Kraków 2023.
- Harmon C., *Polymer Photogravure*, Nowy Jork 2019.
- Jung C.G., *Człowiek i jego symbole*, przeł. R. Palusiński, Katowice 2021.
- Kroh A., *O Szwajtku i o nas*, Warszawa 2002.
- Mann S., *Deep South*, Nowy Jork 2005.
- Miller P., *Photogravure: A Process Handbook*, 1986.
- Minta-Tworzowska, D., *Pamięć, miejsca pamięci jako budujące tożsamość w ujęciu archeologii*, „Przegląd Archeologiczny” 2013, nr 61.
- Myga-Piątek, U., *Pamięć krajobrazu - zapis dziejów w przestrzeni*, „Studia Geohistorica” 2015, nr 3.
- Najder A., *Lamenty, Alienacje*, Kraków 2023.
- Najder A., *Inverso*, Kraków 2022.
- Obrazowanie graficzne II. Teoria, praktyka, dydaktyka*, Częstochowa 2012.
- Obrazowanie graficzne. Teoria, praktyka, dydaktyka*, Częstochowa 2011.
- Od grafiki warsztatowej do mediów cyfrowych. Doświadczenie pokoleniowe artystów przełomu XX i XXI wieku. Twórczość – refleksja – prezentacja*, Kraków 2012.
- Osiński A., *Beskidzkie martyryony. Duszana Jurkovicova*, „Wiadomości Konserwatorskie” 2010.
- Pencakowski P., *Zapomniane pomniki niczych bohaterów*, w: *Wobec Thanatosa. Galicyjskie cmentarze wojenne z lat 1914–1918 / Galizische Kriegsfriedhöfe aus den Jahren 1914–1918*, Kraków 1996.
- Pielesz M., *Cmentarze I wojny światowej*, Bielsko-Biała 2013.
- Pochwała warsztatu*, t. 3, Kraków 2021.
- Pollack M., *Skazone krajobrazy*, przeł. K. Niedenthal, Wołowiec 2014.
- Porębski M., *Era Grafiki*, w: *Grafika wczoraj i dziś*, red. T. Hrakowska, Warszawa 1974.
- Przybyło-Ibadullajev M., *Emulsja*, Warszawa 2015.
- Purchla J., *Galicyjskie cmentarze wojenne 1914–1918*, Kraków 1996.
- Rokem F., *Wystawianie historii. Teatralne obrazy przeszłości we współczesnym teatrze*, przeł. M. Borowski, M. Sugiery, Kraków 2010.
- Rouillé A., *Fotografia. Między dokumentem a sztuką współczesną*, przeł. O. Hedemann, Kraków 2007.

- Schama S., *Landscape and Memory*, Nowy Jork 1996.
- Sendyka R., *Krajobrazy (nie)pamięci: dekonstrukcja krajobrazu kulturowego*, w: *Więcej niż obraz*, red. E. Wilk i in., Gdańsk 2015.
- Simmel G., *Filozofia krajobrazu*, przeł. M. Łukasiewicz, w: idem, *Most i drzewi. Wybór esejów*, przeł. M. Łukasiewicz, Warszawa 2006, s. 292.
- Skąła M., Wolski J., *Krajobraz (nie)pamięci – teraźniejszość nadpisująca przeszłość*, w: *Bojkowszczyzna Zachodnia – wczoraj, dziś, jutro...*, red. J. Wolski, Warszawa 2016.
- Sontag S., *O fotografii*, przeł. S. Magala, Kraków 2009.
- Warsztat. Dwie pochwały i nagana*, Kraków 2021.
- Plachno M.J., Winiarski T., *Matryca*, Kraków 2024.
- Wójcik S., *Zdjęcia lotnicze*, Warszawa 1989.
- Zygmuntowicz A., *Miejsca naznaczone*, Warszawa 2014.
- Żuk L., *Topografia pamięci społeczności pradziejowych i przednowoczesnych*, w: *Krajobraz jako nośnik*, „Studia Krajobrazowe”, 4A.

Artykuły w czasopismach

- Kania M., *Estetyka Inwersji*, Gazeta Myślenicka, 2022, nr 5.
- „Orońsko Kwartalnik Rzeźby”, Centrum Rzeźby Polskiej, 2024, nr 1.
- Szymański W., *O jedno tylko proszę skromnie, nie zapomnijcie nigdy o mnie. Zachodniogalicyskie cmentarze wojenne w świetle nowych problemów i perspektyw badawczych*, „Przegląd Kulturoznawczy” 2014, nr 4 (22).
- „Wiek Nafty”, marzec 2015, nr 1(88), „Zeszyty Naukowo-Historyczne Muzeum Przemysłu Naftowego i Gazowniczego w Bóbrce”, Krosno 2015.

Źródła internetowe

- <https://www.lem.fm/architektura-lemkowskiej-chyzy/>
- <http://studiakrajobrazowe.amu.edu.pl/home/o-nas-kontakt/opis-projektu/>
- http://studiakrajobrazowe.amu.edu.pl/vocabulary_tag/krajobraz-pamieci/
- <http://www.sekowa.info./index.php?go=34&id2=40>
- <https://pl.frwiki.wiki/wiki/Héliogravure>
- https://pl.wikipedia.org/wiki/Civitates_orbis_terrarum
- https://pl.wikipedia.org/wiki/Nicolaas_Visscher
- [https://www.lasska-brana.cz/pl/subjekt/atracje/jeskyne-sipka-\(jaskinia-szipka\)](https://www.lasska-brana.cz/pl/subjekt/atracje/jeskyne-sipka-(jaskinia-szipka))
- <https://www.apokryfruski.org>
- https://pl.wikipedia.org/wiki/Bitwa_pod_Gorlicami
- https://pl.wikipedia.org/wiki/Akcja_„Wisła”
- https://rcin.org.pl/Content/50488/PDF/WA308_68745_PIII353_Pamiec-miejsca-pamie_I.pdf

SPIS TREŚCI

Podziękowania	7
Abstrakt	9
Tezy rozprawy doktorskiej	11
Wstęp	13
Moja droga	15
Inspiracje	19
Działalność artystyczna 2019—2023	21
<i>Muzeum znaczeń</i>	24
<i>Lamenty Alienacje</i>	31
<i>Inverso</i>	39
Matryca	45
Praca doktorska	
<i>Historie terenowe</i>	
<i>Między dokumentem</i>	
<i>a obrazem plastycznym 2022—2024</i>	49
Krajobraz historyczny	51
Krajobrazy pamięci i nie-pamięci	61
Podsumowanie	69
<i>Historie terenowe.</i>	
Dokumentacja cyklu doktorskiego	71
Spis ilustracji cyklu doktorskiego	121
Bibliografia	123