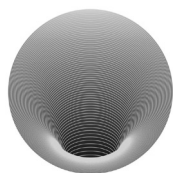




Kształcenie przez fotografię



W ROZDZIALE V:

Elżbieta Cieszyńska

Wokół krajobrazu..... 119

Andrzej Naściszewski

Miasto na wodzie..... 131

Elżbieta Cieszyńska

Państwowa Akademia Nauk

Stosowanych w Przemysłu

Wokół krajobrazu

Streszczenie

Punktem wyjścia wszelkich działań, nie tylko w sferze twórczej, pozostaje fragment realnej rzeczywistości. Często jest to element ukryty, ale „w tle”, spiritus movens napędzający produkt pracy. Gdzieś głęboko we mnie kryje się wiara w sprawczą moc ruchu spiralnego obiegającego wybrany punkt centralny, punkt, który pojawia się naturalnie i zapowiada materializację kolejnych elementów. Wszystkie te elementy decydują o budowie i strukturze tworzonej przestrzeni. Ruch to także rytm, a linia jest zapisem tego rytmu. Linia pozwalająca wędrować po przestrzeni dzieła. Chodzi o przystanek w tej podróży. Pracując nad problemem, możemy go analizować liniowo, punkt po punkcie. Ale możemy też przeprowadzić burzę mózgow. Jednak w twórczości artystycznej żaden rodzaj pracy intelektualnej, żadne narzędzia umysłowe nie są w stanie zagwarantować odpowiedniego rezultatu. Być artystą oznacza działać intuicyjnie. Wszelkie kombinacje umysłów mogą nawet być szkodliwe i sprowadzić na manowce. W pracy twórczej doświadczenie często poprzedza zrozumienie. Zawsze jednak warto wcześniej czy później do- trzeć do źródeł swoich działań i uświadomić sobie swoje artystyczne wybory.

Słowa kluczowe: krajobraz, ruch, umysł, grafika, rysunek

Around the Landscape

Abstract

The starting point of any activity, not only in the creative sphere, is a fragment of real reality. It is often a hidden but „background” element, the spiritus movens driving the work-product. Somewhere deep inside me there is a belief in the causative power of the spiral movement running around a selected central point, a point that appears naturally and announces the materialization of subsequent elements. All these elements determine the construction and structure of the created space. Movement is also rhythm, and a line is a record of this rhythm. A line that allows you to wander through the space of the work. The point is a stop on this journey. When working on an issue, we can analyze it linearly, point by point. But we can also brainstorm. However, in artistic creation, no type of intellectual work, no mental tools can guarantee the right result. To be an artist means to act intuitively. Any combinations of the mind can even be harmful and lead astray. In creative work, experience often precedes understanding. However, it is always worth, sooner or later, getting to the sources of your actions and becoming aware of your artistic choices.

Keywords: landscape, movement, mind, graphics, drawing

Wstęp

Studia krajobrazowe to jedna z pierwszych, jeśli nie pierwsza, aktywność adepta sztuk plastycznych. Krajobraz może się stać najważniejszym, a czasem nawet jedynym źródłem przeżyć estetycznych i inspiracji twórczych. Krajobraz to zagadnienie bardzo szerokie. Poszukując jego definicji, napotykamy bardzo wiele różnych ujęć tego tematu. Spośród nich niektóre wydają się ciekawe i godne uwagi, inne mniej interesujące. Ze względu na praktykę artystyczną najbliższe jest mi podejście dotyczące sztuk plastycznych, przede wszystkim grafiki, rysunku i malarstwa.

W niniejszym tekście chciałabym przedstawić kilka wybranych, ważnych dla mnie przedstawień krajobrazu. Szczególnie inspirujące wydaje mi się spojrzenie na krajobraz z lotu ptaka. Drugim ważnym zagadnieniem jest budowa obrazu, głównie krajobrazu, przy użyciu podstawowych elementów graficznych, takich jak punkt i linia.

1. Krajobraz – wybrane sposoby obrazowania

Głęboko w ludzkiej naturze tkwi skłonność do obserwacji otoczenia, a także wy- ciągnięcia wniosków z tych obserwacji oraz ich przekazywania. Jednym z doskona- lych środków komunikacji jest sztuka. Dysponuje ona narzędziami, dzięki którym może nie tylko wprost komunikować o tym, jak wygląda rzeczywistość, ale również jest w stanie przekazać rzeczy mniej oczywiste, bardziej ukryte i wieloznaczne. Po- zwala snuć opowieść o świecie i jego naturze. A ponieważ człowiek pozostaje nieod- łączną częścią tego świata, jest to opowieść o nim samym. Nie żyjemy w izolacji, lecz w określonym otoczeniu. Tworzy je wszystko to, co nas otacza. Wszystkie elementy natury – ziemia, woda, zwierzęta, rośliny i niebo. Jest zatem naturalne, że dążymy do poznania, zrozumienia, ogarnięcia i przekazania tej różnorodności.

Konstruowanie krajobrazu wywodzi się z domyślnych znaczeń, ponieważ opiera się na impresjach, doznaniach, praktycznej znajomości krajobrazu, nieustannym wędrowaniu i odwiedzaniu określonych miejsc dla zaspokojenia podstawowych potrzeb ludzkich¹.

Krajobraz w dziejach sztuki był bardzo różnie postrzegany i rozmaicie przedsta- wiany. Początkowo prawie nie istniał lub pojawiał się w formie szcztąkowej. Często przedstawienie motywów związanych z naturą nie służyło pokazaniu świata, jakim jest, lecz stawało się swoistą scenerią symboliczną, tłem dla danej akcji, w której naj- ważniejszy był człowiek i krajobraz funkcjonował jedynie marginalnie. Jednak byli też i tacy twórcy jak Carl Gustaw Carus, którzy uważali, że obrazowanie krajobrazu to sztuka przyszłości. „Malarstwo pejzażowe... zakłada wyższy stopień rozwoju”².

¹ S. Iwaniszewski, *Archeologia krajobrazu*, w: S. Tabaczyński i in. (red.), *Przeszłość społeczna. Próba konceptualizacji*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2012, s. 287.

² E.H. Gombrich, *Sztuka i złudzenie*, tłum. J. Zarański, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1981, s. 28.

Sceny rodzajowe, takie jak żniwa, polowanie czy połów ryb, bardzo często pojawiały się w malarstwie egipskim. Jednym z ciekawszych jest przedstawienie z XIV w.

p.n.e. prezentujące *Sadżawkę w ogrodzie*. Drzewa i prostokątna sadzawka z ptactwem wodnym oraz widocznymi w wodzie rybami ukazano w zgodzie z konwencjami i regułami sztuki egipskiej. Zachowany pod lawą Wezuwiusza w jednej z willi Pompei *Widok portu* jest już zapowiedzią sposobu prezentowania krajobrazu, jaki znamy. Ujęcie pokazuje port widziany z góry i wypełnia całą powierzchnię obrazu.

Istotny wyłom w europejskiej praktyce pejzażowej stanowią miniatury braci Limburgów. Pol, Herman i Hennequin Limburgowie stworzyli ręcznie pisany i malowany modlitewnik zwany *Godzinkami*. Dzieło to powstało na zamówienie burgundzkiego księcia Jeana de Berry'ego w latach 1408–1416. Zostały w nim przeniesione na pergamin wizerunki rzeczywistych, konkretnych miejsc, a nie – jak dotąd – krajobrazów skonstruowanych w pracowni artysty. Z kolei Jan van Eyck jest autorem niezwyklego obrazu, w którym ukazał rozległy krajobraz widziany jakby z wysokiej góry. Mowa o *Madonnie Kanclerza Rolin*. krajobraz widziany jest z loggii, w której rozgrywa się scena przedstawienia figuratywnego. Van Eyck „(...) otworzył jak gdyby w obrazie tym okno na naturę, kojarząc strefy intymnych wzruszeń z życiem istniejącym na zewnątrz”³.

Niezwykły krajobraz występuje w najsłynniejszym portrecie świata autorstwa Leonarda da Vinci w dziele *Mona Liża*. Za plecami modelki pojawia się krajobraz widziany z lotu ptaka. Ale nie jest to obraz natury, ale raczej „(...) pejzaż przynależny do innego świata, do innej niż Ziemia planety”⁴. Tchnienie wieczności, coś nieogarnionego, trwałego, niezmiennego, iluzorycznego jak wizja, przywidzenie, „(...) marzenie o tajemniczym archipelagu, nieodkrytym lądzie”⁵. Jest to prawdziwie niezwykła wizja jednego z najwybitniejszych artystów, charakterystyczna również dla innych jego dzieł.

Dopiero w początkach XVI wieku krajobraz stał się dziełem samoistnym. Sprawił to Albrecht Dürer. Ten niezwykle twórca pozostawił po sobie, podobnie jak Leonardo, liczne studia z natury. W sztuce jego krajobraz zaistniał zarówno jako dokument – zapis rzeczywistego krajobrazu, jak i jako jego własna, fantastyczna wizja, pełna symboli i nieoczywistych tropów. Erazm z Rotterdamu o twórczości graficznej jednego z największych geniuszów sztuki pisze następująco:

Czegóż nie przedstawia jedną tylko barwą, a więc czarnymi liniami? Cień, światło, promieniowanie, wypukłości i wklęsłości, ponadto ukazując jakąś rzecz, ujawnia on więcej niż jeden tylko widok, (...) maluje nawet to, czego odmalować się nie daje: ogień, promieniowanie światła, pioruny, błyskawice, czy nawet (...) chmury na ścianie, wszelkie odmiany charakteru i uczuć, całą wreszcie duszę człowieka, tak jak przebija ona z wyglądu ciała, i niemal głos sam. To wszystko stawia przed

³ I. Witz, *Krajobraz w malarstwie*, Państwowe Zakłady Wydawnictw Szkolnych, Warszawa 1970, s. 42.

⁴ Ibidem, s. 54.

⁵ Ibidem.

naszymi oczami przy pomocy najszcześliwiej położonych linii, czarnych w dodatku, i to tak, że gdybyś położył na dziele farbę, zniszczyłbyś je⁶.

Myślę, że warto przywołać również dzieła Pietera Bruegla Starszego. Sama przede wszystkim sentymentem darzę *Zabawy dziecięce*. Obraz ten to swoista opowieść o życiu i zabawach flamandzkich dzieci zatopiona w rozległym krajobrazie miejskim, inspirowana i na swój sposób urocza.

Bruegelowi w najwyższym stopniu przystoi symbol orla. Kolując w powietrzu, unosi się w górę i widzi, jak pod jego skrzydlami rozciąga się teatr wszechświata⁷.

Drugi wyjątkowy obraz Bruegla to *Mysliwi na śniegu*. Reprezentuje całkowicie nowe spojrzenie i nowy temat w malarstwie. Mroźne powietrze, bezlistne drzewa, rozległa kotlina i dominujący nad wszystkim pejzaż. „To właśnie natura, natura źródło nieustannego stawania się wszechświata”⁸.

Dopiero pod koniec XVIII wieku „(...)światło wytryska potężnym snopem promieni z Anglii i nim przemienie wiek XVIII, rodzą się tu wielcy apostołowie pejzażu nowoczesnego, a z nim odrodzenia współczesnego malarstwa: Constable i Turner”⁹. Pozostawili po sobie wspaniałe studia nieba. U Johna Constable’a każda forma wydobyla była barwą, nie rysunkiem. „Nikt nie malował chmur tak wiarygodnie, jak Constable”¹⁰. Podobnie William Turner w pewnym momencie przestał malować drzewa czy inne obiekty, skupił się zaś na oparach wilgotnej mgły, promieniach słońca i kłębowisku chmur, nadając im abstrakcyjną formę.

Tu też chciałabym wspomnieć impresjonistów skupionych na malowaniu nie tego, co widzą, ale jak widzą, na wrażeniu, zmienności światła i jego ulotności. A potem wielka trójca postimpresjonistów, czyli Paul Cézanne, Vincent van Gogh i Paul Gauguin. Poza świetnymi wrażeniami poszukiwali czegoś trwalszego, konkretniejszego, bardziej dramatycznego. Byli niepoprawni i niezrozumiali, ale malarstwo pejzażowe po nich już nigdy nie było tym, czym wcześniej. Krajobraz stał się inspiracją i podniętą do ukazania większej gry niż tylko gra światła. Odwzorowanie natury przeszło do historii, pojawił się zaś czynnik abstrakcyjny. Bliscy mi twórcy – i wiem, że nie jestem tu oryginalna – to również Henri Matisse, Pierre Bonnard, Paul Klee, Mark Rothko. Z artystów polskich Władysław Podkowiński ze swoją pulsującą życiem *Ulicą Nony Świat w Warszawie* czy późniejsi twórcy Piotr Potworowski i Artur Nach-Samborski. Chciałabym tu przywołać jeszcze przykłady grafik i rysunków. *Dom Metodego*, drzeworyt Tadeusza Kulisiewicza z roku 1935, w którym nie ma ho-

⁶ Cyt. za: M. Bóbr, *Mistrzowie grafiki europejskiej od XV do XVIII wieku*, Krajowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 2000, s. 60.

⁷ G. Bazin, *L'Ecole flamande aux prises avec la Renaissance: Le Siecle de Bruegel* (katalog wystawy), Bruksela 1963.

⁸ L. Lebeer, *Bruegel. Le Stampe*, Florencja 1967 (cyt. za: F. de Poli, E. Bachceschi, *Bruegel*, tłum. W. Jekiel, Krajowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1985, s. 125).

⁹ A. Potocki, *Portret i krajobraz angielski*, Wydawnictwo Towarzystwa Nauczycieli Szkół Wyższych we Lwowie, Lwów 1907, s. 78.

¹⁰ E.H. Gombrich, op. cit., s. 177.

ryzontu, a widz ulokowany jest na górze. „Rysując motyw krajobrazowy, Kulisiewicz osiąga w swej (...) twórczości rzecz w tym zakresie najtrudniejszą – poprzez pejzaż określa człowieka”¹¹. Nie mniej wspaniale są linearne rysunki Kulisiewicza z cyklu *Laguna wenecka*, drzeworyt barwny Stanisława Wójtowicza *Miasto* z 1960 roku, gdzie miasto przypomina latawiec rozłożony na nocnym niebie, a także kolejne, geometryczne *Miasta* Wójtowicza z 1961 roku.

2. Pomiedzy punktem a linią

Im bardziej hieroglify artysty – a wszystkie sztuki plastyczne są hieroglifami – bliższe są wrażeniom zmysłowym czerpanym z natury, tym większy wysiłek wyobraźni je stworzył¹².

Dla Pitagorasa najważniejszą praprzyczyną wszystkiego były liczby, a dokładniej *jedno*, określane w filozofii pitagorejskiej *monadą*. Z kolei z monady powstawała liczba dwa, czyli *diada*, która przekształcała się w kolejną liczbę. Z liczb powstawały linie, te z kolei tworzyły płaszczyzny, z których wykształcały się bryły. Według klasycznej geometrii euklidesowej punkt jest tym, co nie ma wymiarów, a odcinek tym, co możemy przedłużać w nieskończoną linię. Dla Wassilego Kandinskiego zaś punkt jest zaczątkiem czegoś nowego, najbardziej powściągliwym elementem symbolizującym ciszę i milczenie. Punkt z łatwością staje się kropką, kołem czy małym elementem posiadającym swój kształt. Z kolei linia „(...) powstaje z ruchu przez zniszczenie bezwładności punktu, absolutnego stanu jego spoczynku”¹³, jest śladem poruszania się tegoż punktu i jego największym przeciwieństwem. Teorie percepcji, spisane przez Władysława Strzemińskiego pod koniec lat czterdziestych, poprzedzone zostały malowanymi przez niego pejzażami „odpoczynkowymi”. Zawarte w nich formy biomorficzne przenikają się z płynną linią konturową. W serii *Powidoki* te biomorficzne linie przecięte zostały dodatkowo ostrą linią podziału pionowego. Dla Strzemińskiego to kontur, który „(...) jest najprostszy, chronologicznie najwcześniejszym środkiem wyrazu ludzkiej świadomości wzrokowej”¹⁴ i dotyczy początków kształtowania się świadomości widzenia. W dalszym etapie ewolucji powstaje rysunek linearny wypełniający zewnętrzny kontur, czyli „kontur w konturze”¹⁵. A stąd już krok do geometryzacji, schematyzacji i pojawienia się ornamentu.

Kandinsky jako teoretyk i Strzemiński zarówno jako teoretyk, jak i pedagog wywarli wielki wpływ na Stanisława Fijałkowskiego. Zagłębienie się w pisma Kandinskiego podczas ich przekładu na język polski oraz eksploracja wykładni teoretycznej

¹¹ M. Porebski, *Sztuka rysowania*, w: idem, *Sztuka naszego czasu. Zbiór szkiców i artykułów krytycznych z lat 1945–1955*, Wydawnictwo Sztuka, Warszawa 1956, s. 111.

¹² E.H. Gombrich, op. cit., s. 285.

¹³ W. Kandinsky, *Punkt i linia a płaszczyzna: przyczynek do analizy elementów malarskich*, tłum. S. Fijałkowski, Oficyna, Łódź 2019, s. 58.

¹⁴ W. Strzemiński, *Teoria widzenia*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1974, s. 24.

¹⁵ Ibidem.

profesora Władysława Strzemińskiego zaowocowały u Fijałkowskiego harmonizacją własnej ekspresji i emocjonalności z ogólnymi treściami intelektualnymi. Powstała całość niezwykle ascetyczna, jednak pełna subtelnego napięcia. Dzięki skromnym środkom plastycznym mocno przemawia do wrażliwego widza. Bo cóż tu mamy? – formę ledwie zarysowaną, otwartą i niedopowiedzianą, do tego jednolite, jasne tło, łagodne, płynne kształty, powtarzalność układów i rytmiczną kompozycję. Stanisław Fijałkowski uważał, że dzieło samo w sobie oraz poszczególne elementy, które się na nie składają, mają podwójną naturę: materialną i transcendentną. Patrząc na obraz, widzimy

„(...) linie, punkty, a także formy, [które] są tym, czym są: formami geometrycznymi ułożonymi horyzontalnie, wertykalnie czy po skosie, wyznaczającymi płaszczynny trójkątne, trapezowe lub prostokątne (...). Następnie jednak odczytywanie pracy to także ujawnienie niematerialnego, „drugiego” życia poszczególnych form”¹⁶.

Fenomen dzieł Fijałkowskiego polega na umiejętnym wyważeniu wszystkich – zarówno materialnych, jak i niematerialnych – elementów składających się na kompozycję. Podobna zasada przejawia się w pracach Jana Tarasina. Wychodząc od martwej natury i dominacji konkretnego przedmiotu, artysta ten doszedł do oryginalnego języka plastycznego. Świadomie wypracował własny alfabet. Stworzył indywidualny zbiór znaków abstrakcyjnych, znaków-hieroglifów mających ze sobą silny związek. Trudno odczytywać ich znaczenie dosłownie, ale mimo to mają one moc przekazu symbolicznego i oddziaływania pozaintelektualnego. Kompozycje Tarasina tworzą system, w którym następuje niezwykle kondensacja zgromadzonych elementów. Równocześnie odczuwamy, że autor nie tylko panuje nad tym przedstawieniem, ale i staje się jego doskonałym reżyserem.

Takim reżyserem przestrzeni był również Maksymilian Snoch. Pole jego działań stanowiła przede wszystkim partytura linii czarno-białych. Artysta, używając czystego graficznie warsztatu, kreował realne krajobrazy. Ale jest to realność właściwa naszym czasom, przed impresjonistami niemożliwa do zaistnienia. Mamy tu więc do czynienia z przestrzenią, którą doskonale możemy sobie wyobrazić jako realnie istniejącą, jesteśmy też w stanie ogarnąć ją intelektualnie. To przestrzeń otwarta i – na ile jest to możliwe – neutralna. Ale nie jest to przestrzeń całkowicie pusta. Autor wprowadza w nią dodatkowy element, który zazwyczaj umieszcza centralnie w osi symetrii kompozycji. Tym elementem pozostaje przedstawienie figuralne, ale też bywa nim jakaś inna forma geometryczna lub organiczna. Można odnieść wrażenie, że Maksymilian Snoch wyposaża swojego widza we wszystkie narzędzia konieczne do kreacji potencjalnej akcji. Mamy przestrzeń graficzną wypełnioną scenografią, główną postacią-aktora i ewentualny scenariusz, znany jednak tylko autorowi. I oto następuje stopklatka, wszystko nieruchomieje. Teraz tylko od wyobraźni widza zależy, jak ta akcja potoczy się dalej.

¹⁶ D. Błaszczuk, *Stanisław Fijałkowski. Poeta kompozycji*, Nowa Dekada Krakowska. Dwumiesięcznik Kulturalny 2013, nr 3 (7), s. 154.

Podstawowym obszarem zainteresowań Jerzego Panka była tematyka związana z figuracją. Wśród grafik, jakie po sobie zostawił (a były to głównie drzeworyty), znajdują się liczne autoportrety, *Próby portretu Józefa Gielniaka*, *Portrety jarmarczne* i *Kobiety obłąkane*. Jest też cykl inspirowany *Boską komedią* Dantego, jednak artysta ograniczył się tu wyłącznie do motywów związanych z *Piekłem*. Krajobrazów jest niewiele. Po podróży do Chin pojawiły się min.: *Chiński mur*, *Dżonki*, *Domy rybaków z Wuban nocą* i *Pejzaż z Południowych Chin ze skowronkiem*. Ten ostatni, powstały w 1956 roku, zrobił na mnie szczególne wrażenie. Krajobraz nakreślony grubymi, geometrycznymi, ale i miękkimi cięciami, dużo białej przestrzeni i gdzieś tam po- zostawione czarne punkty, bezbłędnie budujące materię formy.

Wśród młodszego pokolenia artystów budujących swą twórczość wokół bliskości z naturą i wyrażenia tego w sposób głównie linearny należy wymienić Tomasza Tatarczyka, Leona Tarasewicza i Rafała Borcza. Twórczość Tomasza Tatarczyka, ucznia Jana Tarasina, porównywana jest często z twórczością Leona Tarasewicza. Obaj arty- ści wychodzą z podobnego punktu, tzn. umiłowania natury i konkretnego miejsca, z którym wiążą swoje inspiracje. U Tatarczyka jest to niewielka, flisacka wieś nad Wi- słą, w której stworzył pracownię, u Tarasewicza – rodzinne Waliby na białostoczczyź- nie. Są to dla nich najważniejsze punkty odniesienia. Malarstwo Tomasza Tatarczyka pełne jest skupienia i ciszy. Artysta, odcinając się od świata, malował swoje „czarne” serie: *Czarne wrota*, *Czarne bramy*, *Czarne furtki*, *Czarne Anioły*, *Czarne drogi* i *Czar- ne wzgórze*. Szczególną uwagę zwracają czarno-białe płótna z cyklu „Droga”, będące efektem bardzo wnikliwej obserwacji otoczenia. Leon Tarasewicz z kolei zdecydowanie oddala się od tradycyjnie pojętego malarstwa. Tworzy koncepcję swoistego obrazu totalnego. Wychodzi z ram i wkracza w przestrzeń galerii lub miasta w taki sposób, że widz niejednokrotnie zostaje zaskoczony swoim niespodziewanym odna- lezieniem się w dziele. U Rafała Borcza, najmłodszego z tej trójki artystów, również pojawia się motyw krajobrazu, bardzo silnie zespolonego z bezpośrednim przeżyciem natury. U Borcza występuje zarówno fauna, jak i flora, a sam krajobraz pozostaje źródłem doznań i przemyśleń filozoficznych, którym artysta daje wyraz w swoich bardzo stonowanych, oszczędnych pracach. Grupa prac przykuwających uwagę to te, w których pejzaż oglądany jest „od dołu” – widzimy korony drzew, niebo i gwiazdy.

Grono wspomnianych wyżej artystów linii byłoby niepełne bez Bogdana Migi. Ten znakomity grafik, profesor krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych w sposób mistrzowski potrafi oddać subtelności relacji, jakie pojawiają się pomiędzy naturą a matrycą. Linoryty tego artysty zdumiewają z jednej strony prostotą i lapidarnością, z drugiej niezwyklej finezją i urodą. W grafikach Migi wszystkiego jest w sam raz, są one skończonymi, pełnymi dziełami.

(...) krajobraz charakteryzuje się punktowością i linearnością, gdyż składa się ze szlaków i miejsc; (...) podążanie określonym szlakiem jest ruchem w krajobra- zie¹⁷.

¹⁷ S. Iwaniszewski, op. cit., s. 286.

Punkt to zjawisko abstrakcyjne. Jest pierwszą myślą, która określa moment przejścia do dalszych działań. Stanowi też skład, budulec wszelkich elementów i zasad dotyczących przekazu wizualnego. Punkt przyjmuje różne formy – kropki, okręgu, koła, małego kwadratu czy trójkąta – wszystkiego, co posiada określony, rozpoznawalny środek. Można go zdefiniować przez jego położenie na płaszczyźnie, zwielokrotnić, tworząc nieskończony ciąg, a wówczas stanie się linią. Z kolei linie mogą być rzeczywiste lub domyślne. W drugim przypadku stają się konturami formy, krawędziami jakiegoś elementu-plamy, granicami przedmiotu, powstają jako miejsce zetknięcia dwóch struktur. Przyjmując swą graficzną formę, linia może być prosta, przerywana, ciągła, może przebiegać po łuku, przybierać formę spirali lub fali. Linia w kompozycji nadaje jej określony komunikat – uwydatnia wybrany element, wprowadza podział, porządek i hierarchię. Gdy zostanie narysowana ostro zatemperowanym ołówkiem, wówczas otrzymamy precyzyjny i dobitny przekaz, a gdy zostanie namalowana miękkim pędzlem, przekaz ten będzie płynny i łagodny. Linia cienka wyraża treści lekkie i umiarkowane, linia gruba znamionuje moc i siłę. Swoje znaczenie ma również położenie linii w kompozycji, jej przebieg – linia pozioma wzmocni układ spokojny, cichy i bierny, linia pionowa podkreśli aspiracje, energię i aktywność. „Człowiek od początku poruszał się na równinie, po poziomej płaszczyźnie. Z tego powodu jego zdolność postrzegania zorientowana została na szerokość pola widzenia”¹⁸. Wszelkie linie skośne, diagonalne i przycinające się uaktywnią wrażenie napięcia, przydadzą kompozycji wrażenia dynamiki i ruchu. Poprzez zmienną grubość mogą też wykreować przestrzenność, a przez modelunek kreskowy wprowadzić głębię. Tak się dzieje w sztukach graficznych: „(...) linie czarne wydobywają zarówno różnicę między tłem a postacią, jak i stopniowanie cienia, czym operują wszystkie techniki graficzne”¹⁹.

Podsumowanie

Punktem wyjścia jakiegokolwiek działalności, nie tylko w sferze twórczej, jest fragment realnej rzeczywistości. Stanowi on często ukryty, ale „działający w tle” element, *spiritus movens* napędzający dzieło-wytwór. Gdzieś głęboko we mnie tkwi przekonanie o sprawczej mocy ruchu spiralnego przebiegającego wokół wybranego punktu centralnego, punktu pojawiającego się w sposób naturalny i awizującego materializację kolejnych elementów. Wszystkie te elementy decydują o budowie i strukturze wykreowanej przestrzeni. Ruch to też rytm, a zapisem tego rytmu jest linia. Linia, która pozwala na wędrówkę przez przestrzeń dzieła. Punkt zaś stanowi przystanek w tej wędrówce.

Pracując nad jakimś zagadnieniem, możemy je analizować liniowo, punkt po punkcie. Ale możemy również rozpętać burzę mózgow. W twórczości artystycznej jednak żaden rodzaj pracy intelektualnej, żadne narzędzia umysłowe nie mogą zagwarantować właściwego efektu. Być artystą oznacza działać intuicyjnie. Wszelkie kom-

¹⁸ A. Frutiger, *Człowiek i jego znaki*, tłum. Cz. Tomaszewska, Wyd. D2d.pl, Kraków 2015, s. 22.

¹⁹ E.H. Gombrich, op. cit., s. 46.

binacje umysłu mogą wręcz zaszkodzić i sprowadzić na manowce. W pracy twórczej często doświadczenie poprzedza rozumienie. Jednak zawsze warto, wcześniej czy później, dotrzeć do źródeł swoich działań i uświadomić sobie swoje artystyczne wybory.

Elżbieta Cieszyńska

Autorka jest doktorem sztuk plastycznych, grafikiem, wykładowcą akademickim, kuratorem wystaw. Ukończyła Akademię Sztuk Pięknych w Krakowie na Wydziale Grafiki. Pracę doktorską obroniła na Wydziale Artystycznym Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie. Zrealizowała ponad 30 wystaw indywidualnych, uczestniczyła w wielu międzynarodowych wystawach i projektach artystycznych. Kilukrotnie była stypendystką Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego, Wojewody Podkarpackiego i Prezydenta Przemysła. W 2011 została odznaczona orderem honorowym „Zasłużony dla Kultury Polskiej”. Zajmuje się grafiką warsztatową i projektową oraz malarstwem i rysunkiem. Pracuje jako adiunkt w Państwowej Akademii Nauk Stosowanych w Przemysłu na kierunku Projektowanie graficzne. Prowadzi zajęcia z projektowania dla internetu i projektowania wstępnego oraz wykłady z historii grafiki i współczesnego projektowania graficznego

Bibliografia

- Bazin, G. (1963). *L'Ecole flamande aux prises Avec la Renaissance: Le Siecle de Bruegel* (katalog wystawy), tłum. W. Jekiel, Bruksela.
- Błaszczyk, D. (2013). *Stanisław Fijałkowski. Poeta kompozycji*, Nowa Dekada Krakowska. Dwumiesięcznik Kulturalny, nr 3 (7), s. 153–155.
- Bóbr, M. (2000) *Mistrzowie grafiki europejskiej od XV do XVIII wieku*. Warszawa: Krajowa Agencja Wydawnicza.
- Frutiger, A. (2015). *Człowiek i jego znaki*, tłum. Cz. Tomaszewska, Wydawnictwo D2d.pl, Kraków.
- Gombrich, E.H. (1981). *Sztuka i złudzenie*, tłum. J. Zarański. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Iwaniszewski, S. (2012). *Archeologia krajobrazu*, [w:] S. Tabaczyński i in. (red.), *Przeszłość społeczna. Próba konceptualizacji*. s. 284–291. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie,
- Kandinsky, W. (2019). *Punkt i linia a płaszczyzna: przyczynek do analizy elementów malar- skich*, tłum. S. Fijałkowski. Łódź: Officyna.
- Poli de, F., Bacheschi, E. (1985). *Bruegel*, tłum. W. Jekiel. Warszawa: Krajowa Agencja Wy- dawnicza.
- Porębski, M. (opr.) (1963). *Stanisław Wójtonicz*. Warszawa: Wydawnictwo Artystyczno-Gra- ficzne RSW „Prasa-Książka-Ruch”.
- Potocki, A. (1907). *Portret i krajobraz angielski*. Lwów: Wydawnictwo Towarzystwa Nauczyci- eli Szkół Wyższych we Lwowie.
- Strzeмиński, W. (1974). *Teoria widzenia*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Witz, I. (1970). *Krajobraz w malarstwie*. Warszawa: Państwowe Zakłady Wydawnictw Szkol- nych.



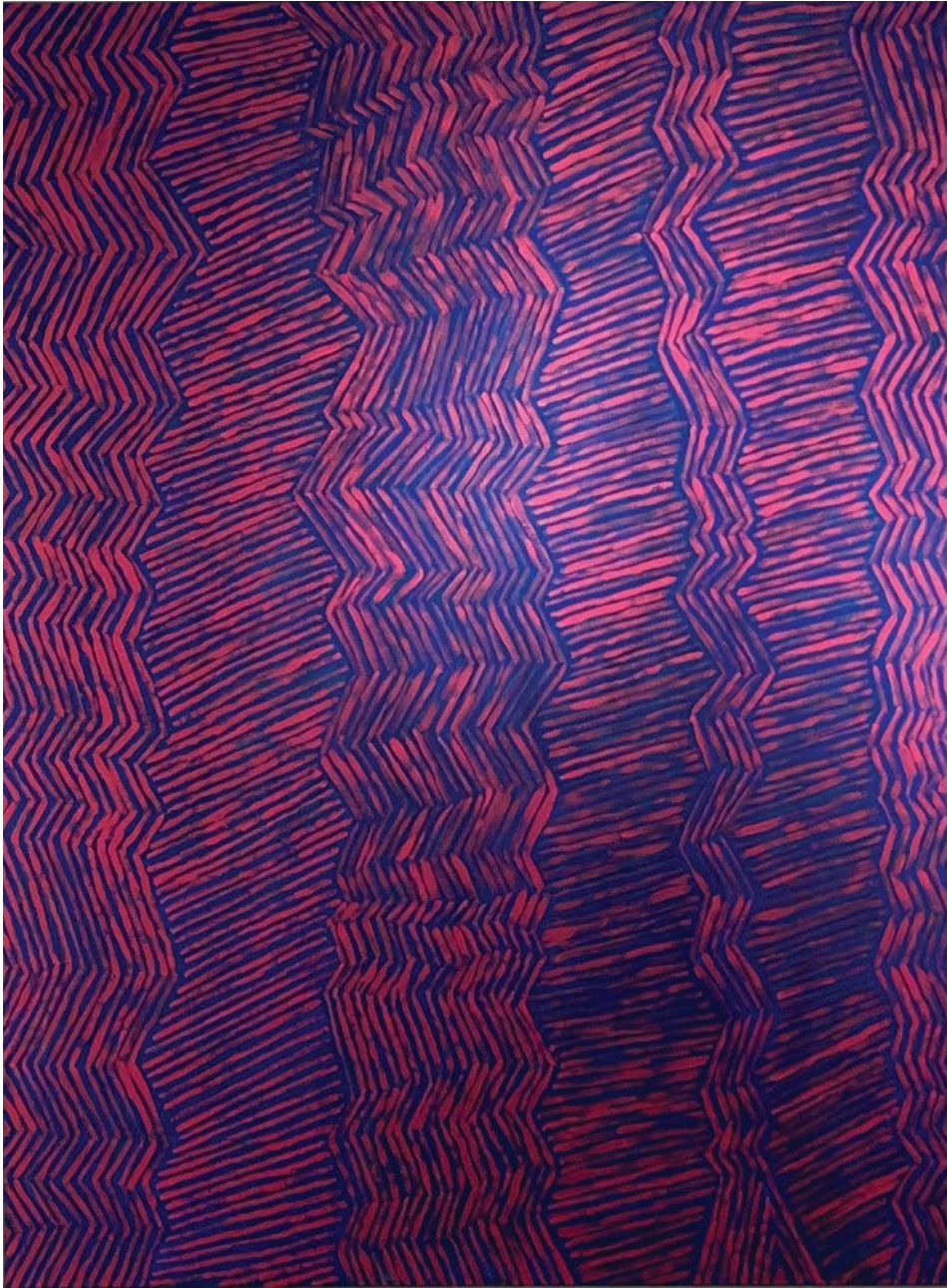
Krajobraz KM-1, akryl, 100 × 100 cm, 2021

Rys. Elżbieta Cieszyńska



Krajobraz 4, akryl, 100 × 80 cm, 2022

Rys. Elżbieta Cieszyńska



Krajobraz 17, akryl, 100 × 90 cm, 2022

Rys. Elżbieta Cieszyńska

Andrzej Naćciszewski

Akademia Nauk

Stosowanych w Nowym

Sączu

Miasto na wodzie

Streszczenie

W artykule omówiono inspirację, która przyczyniła się do realizacji pracy artystycznej *Miasto na wodzie* oraz technologię jej powstania. Zależność, która istnieje pomiędzy technologią a formą pracy wizualnej, jest nie bez znaczenia. Kontrola stopnia polaryzacji światła, czyli jego uporządkowania, nabiera ponadtechnologicznego wymiaru. Autor opisał w pierwszej części artykułu wątek problemu związanego z wodą jako źródłem życia i śmierci, a także to, że stanowi ona obraz będący odbiciem naszej (ludzkiej) obecności. W drugiej części artykułu omówiona została polaryzacja jako pojęcie bardzo szerokie, dotyczące różnych dziedzin nauki, w tym fizyki światła – porządkowanie go – jako forma na pozór odmienna do konfliktu dwubiegunowości różnych od siebie stanów – polaryzacji i polaryzujących wzajemnie.

Słowa kluczowe: woda, polaryzacja światła, miasto, rejestrowany obraz, monitor LCD

City on Water

Abstract

The article discusses the inspiration behind the artwork *City on Water* and the technology behind its creation. The relationship that exists between technology and the form of the visual work is not insignificant. The control of the degree of polarization of light, that is, its ordering, takes on a supra-technological dimension. In the first part of the article, the author described the thread of the problem related to water as a source of life and death, and that it represents an image that is a reflection of our (human) presence. The second part of the article discusses polarization as a very broad concept, relating to various fields of science, including the physics of light – the ordering of it – as a form seemingly distinct from the conflict of bipolarity of states that are different from each other – polarizing and polarizing each other.

Keywords: water, polarization of light, city, recorded image, LCD monitor

Wstęp

Woda jest miękka i elastyczna, ale również twarda i nie-ugięta. Płynie lub stoi. Jest bezdźwięczna i głośna, posiada wszelaką naturę. Kryształiczna i czysta, zamulona i ślepa, mokra i sucha, słona i bez smaku, ciężka i lekka, nuda i dowcipna... Ma głębię i powierzchnię, jest zorientowana na cel, płynąc we wszystkich kierunkach. Błyszczący jak lustro i odbija naszą twarz. Ale też zatapia każdy obraz i nymosi każde wspomnienie.

Josef Kroutvor, *Żywioły*¹

¹ *Estetyka czterech żywiołów*, red. K. Wilkoszewska, Kraków: Wydawnictwo „Universitas”, 2002.

Woda jest dobrem, które będąc rozgniewane, w naturalnym odruchu zemsty może doprowadzić do klęski. W pierwszej części artykułu zawarte są rozważania na temat współczesnych aglomeracji jako ośrodków *civitas* posadowionych na wodzie. Przez każde miasto przepływają rzeki. W każdym z nich wybijają źródła i płyną skryte podziemiami, unaoczniając w rozmaity sposób swe oblicza. Owe refleksje i spostrzeżenia opisane w artykule stały się inspiracją do powstania pracy artystycznej (instalacja wideo), której fragment można było zobaczyć w Nowym Sączu w czasie Małopolskiej Nocy Naukowców 2022.

Drugą część stanowi opis i analiza technologii wykorzystanej do rejestracji obrazów stanowiących elementy składowe wspomnianej instalacji. Całość pracy artystycznej stanowią powierzchniowe rejestracje zebrane z różnych cieków wodnych, których forma eksponowania zależna bywa od miejsca. Ujęcia zostały zrealizowane w czasie ciszy atmosferycznej, w celu uzyskania maksymalnej wyrazistości płynącej wody. To tam dało się zaobserwować jej rzeczywistą jakość, jak spływając z przestrzeni miasta unaoczniały się w jej przezroczystej przestrzeni zjawiska sedymentacji i koagulacji jako pochodne jego życia.

* * *

Miasto jest tworem, w którym życie toczy się pozornie niespiesznym tempem i zamiera wraz z zachodzącym słońcem. Gęsta sieć cieków zasnuwa mgłą przyległe ulice, przysłaniając okna naturalną zazdrostką. Ze wstydu? To tu można nakarmić wzrok przepychem, by zaraz potknąć się o skraj nędzy. Rozdźwięk jest na tyle mocny, że skutecznie oślepia. Każde miasto zrodziło się w dziwnych okolicznościach i bezstannie miota się pomiędzy euforią hossy a kryzysem bessy.

Czynnikami upadków miast niejednokrotnie była „siła wyższa”, chcąca zapewne nawrócić w stronę bojaźni bożej. Czasy rozkwitu dławila swą mocą woda występująca z rzek oraz potoków, a ogień lubił dopełnić zazdrośnie dzieła zniszczenia. Miasto stało się wyspą wielokrotnie wynurzającą się z głębin powodzi, by za chwilę tonąć w odmętach własnej dumy.

„Członkowie społeczeństwa konsumentów są sami towarami konsumpcyjnymi i ta (...) właściwość czyni ich *bona fide* członkami społeczeństwa. Nie jest konsumentem, kto nie jest towarem”².

Miasto stanowi specyficzne środowisko, zupełnie autonomiczne, wyodrębnione z ogółu, nader inne. Jest wyspą odrębności w sensie mentalnym i strukturalnym. Miasto to definiowana wyspa, czyli – jak podaje *Słownik języka polskiego* – część lądu otoczona ze wszystkich stron wodą, a ponadto według drugiej definicji, miejsce wyróżniające się z otoczenia³. Bezmiar wód w postaci rzek, potoków, strumieni, niejednokrotnie ledwo widocznych, zlewając się jeden do drugiego, łącząc i przenikając

² Z. Bauman, *Konsumowanie życia*, przeł. M. Wyrwas-Wiśniewska, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków, 2009, s. 66.

³ <http://sjp.pwn.pl/slowniki/wyspie.html>

z przecinaniem się wzajemnym, okala i tworzy zarazem wyspę faktyczną. „Wenecję”, metaforycznie.

Ta właściwa Wenecja, wzniesiona na drewnianych, nadgniłych już palach, wbitych w błotniste rozlewisko Basenu Adriatyckiego, ale jakże piękna; miasto uciekierów chroniących się przed najazdami Hunów, Słowian i Lombardów, powstała na rozlewisku laguny pełnym szlamu i insektów, gdzie słone wody Adriatyku mieszają się ze słodkimi Fiume Dese, oraz niezliczonych potoków i strumieni. Dzięki umiejętności unoszenia ładu złożonego z gruzu, śmieci oraz innych nieczystości ponad lustro Laguny Weneckiej weneccjanie wynieśli sto dwadzieścia cztery wyspy, wyposażając każdą z nich w kościół i plac okolony domami/ pałacami. Bazą fundamentów były wbite drewniane pale do głębokości warstwy skalnej, przykryte dwoma warstwami desek, na których podniesiono fundament z kamieniaistryjskiego – wapienia strzegącego *civitas* przed zgubnym wpływem wody. Teraz morza poczęły przybierać powyżej chorwackiego⁴ muru, a Wenecja kłania się topieli. Jest ona już tylko maską samej siebie, swym własnym widmem, czyli tym, co pozostało po jej śmierci. Zamierzchnia potęga handlu, stała się niby żyjącym skansenem, muzeum. „(...) Wenecja odgrywa bycie miastem, a my odgrywamy odkrywanie tego (...)”⁵.

Wodę uznaje się za symbol życia, płodności, oczyszczenia. Tutaj stanowi obraz środowiska, z którym ma bezpośrednią styczność. U Johna Banyana⁶ płynąca woda jest wodą żywą, a martwą, gdy stoi choćby w zlewisku, analogii do Morza Martwego. Woda żywa, jakości kryształu, oczyszcza i obmywa z grzechów, by wynieść rzekami wszystkie winy do stawu, jeziora, morza, oceanu, wody martwej, stojącej i brudnej, mętnej zarazem. Strumienie pędzą z gór i wyżyn strumieniami obmywającymi z zanieczyszczeń, win i grzechów, niosąc spragnionym świeżą i czystą wodę. „(...) obraz pragnienia i jego zaspokojenia jest powiązany (...) z symbolem pragnienia Bożej Łaski i jej otrzymywania”⁷.

W zamierającym życiu miasta zamiera woda, a w niej całe życie. Staje się martwa. Wenecja umarła, pozostał bezużyteczny szkielet świadczący o dawnej świetności, którzy chce się reanimować – w nadziei?

„Wenecja” uzmysławia nam ogrom utraconych bezpowrotnie chwil, zapomnianych miejsc, które, niejednokrotnie wskrzeszane, nigdy nie powrócą z tą atmosferą, nastrojem... Historii nie da się wskrzesić. Jakiegokolwiek próby jej reaktywacji zawsze będą kończyły się fiaskiem. Historia pozostaje ściśle związana z czasem przeszłym i służy utrwalaniu świadectwa.

Woda jest w takim samym stopniu źródłem życia, co i śmierci. Przeznaczeniem. To w niej rodzi się życie wszelakie. Człowiek, nim przyjdzie na świat, rozwija się w głębinach wód płodowych. To jego organizm/ ciało i każdej innej żywej istoty,

⁴ Kamień istryjski – wapień pochodzący z kamieniołomów półwyspu Istria w zachodniej części Chorwacji.

⁵ Za: D. Czaja, *Wenecja jako widmo* – R. Debray, *Against Venice*, transl. J. Howe, London 2002.

⁶ J. Banyan, *Woda życia* (ang. *The Water of Life or The Richness and Glory of the Gospel*).

⁷ *Estetyka czterech żywiołów*, red. K. Wilkoszewska, Wydawnictwo „Universitas”, Kraków, 2002.

składa się z tej substancji⁸. Substancji pochodzenia kosmicznego, powstałej w wyniku reakcji atomów wodoru i jego izotopu – deuteru z tlenem. Są to pierwiastki, których źródłem są: promieniowanie słoneczne (wiatr słoneczny) – wodór oraz pył kosmiczny i inne ciała stałe spadające siłą grawitacji na kształtującą się planetę, zawierające w składzie między innymi dwutlenek krzemu – a tym samym tlen⁹.

Jest chemiczną składową pozostałych żywiołów, wodoru – ognia, tlenu – powietrza, dwutlenku krzemu oraz innych ciał stałych zawierających w swym składzie tlen – ziemi. To woda.

Jej struktura molekularna pozostaje na tyle niezmienna w stosunku do zawartości i zdolności zawierania, co zmienna w składzie być potrafi. Jest wieloznacznym tworem naszego „tu i teraz”, a tym samym źródłem naszej wyobraźni. Jak twierdzi Gaston Bachelard, żaden żywioł nie może się stać źródłem wyobraźni, jeśli brakuje w nim wieloznaczności¹⁰.

„We śnie dusza uwolniona od ciała pogrąża się w kosmosie, zanurza się w nim i miesza się z jego ruchami na sposób wodnego zjednoczenia” – powiada Arystoteles, dla którego woda jest mitycznym elementem, dzięki któremu śpiąc, włączamy się w kosmos. „(...) Woda – naturalnie wielopostaciowa materia – stanowi jeden z symboli najważniejszych, gdyż ma paradoksalną naturę: oznacza śmierć, ale i odrodzenie, zniknięcie, ale i wyłonienie się z otchłani. Woda może emanować spokojem uśpionego stawu, ale i niepohamowaną dynamiką tryskającego źródła – symbolu vitalności, ale i wewnętrznej prawdy”¹¹.

1. Definicje „polaryzacji”

Wszystkie ujęcia powstały z wykorzystaniem pełnej kontroli nad spolaryzowanym światłem. Słowo *polaryzacja* ma źródło w łacińskim słowie *polaris*, oznaczającym ‘biegunowy, biegunowe’. W ogólnym znaczeniu są to elementy będące w skrajnym położeniu względem siebie i zarazem o przeciwstawnym charakterze. Polaryzacja opisuje zjawiska z dziedziny chemii, fizyki, socjologii, psychologii, matematyki, polityki oraz wykorzystywana jest jako właściwość fizyczna światła w kształtowaniu obrazu rejestrowanego w fotografii i filmie, oraz wyświetlanego na współczesnych ekranach/ wyświetlaczach stosowanych w telewizorach, ekranach, zegarkach. Do najczęściej stosowanych synonimów należą:

- w stosunku do podziału czegoś: gradacja, podział, rozbitcie, rozwarstwienie, destrukcja, decentralizacja oraz wiele innych jak również uporządkowanie, które będzie dotyczyło omawianej niżej polaryzacji światła;

⁸ Zawartość wody w organizmie dorosłego człowieka stanowi od 60% do 70% jego masy, dziecka od 75% do 80%, u noworodka przekracza 80%.

⁹ http://www.esa.int/pol/ESA_in_your_country/Poland/Glos_sondy_Rosetta_w_dyskusji_o_pochodzeniu_wody_na_Ziemi. [dostęp: 26.09.2022 r.]. <http://naukawpolsce.pap.pl/aktualnosci/news,407296,nowe-fakty-na-temat-pochodzenia-wody-na-ziemi.html>. [dostęp: 26.09.2022 r.].

¹⁰ *Estetyka czterech żywiołów*, red. K. Wilkoszewska, Wydawnictwo „Universitas”, Kraków, 2002.

¹¹ I. Gustowska, *Względne cechy podobieństwa I-II*, Galeria Miejska Arsenal, Poznań, 2000.

- w stosunku do rozdzielenia czegoś: dysonans, dywergencja, podział, pęknięcie, rozszczepienie, rozwarstwienie się;
- a także w odniesieniu do społeczeństwa: dezintegracja, podział, rozbitcie, rozdział, rozłam, secesja, zróżnicowanie.

To tylko nieliczne przykłady synonimów *polaryzacji*. W chemii mamy do czynienia z polaryzacją: a) atomową, b) całkowitą, c) dipolową, d) elektronową, e) jonów, f) spontaniczną, g) elektronową (sprężystą) oraz h) wiązania, a wszystkie wymienione wyżej rodzaje polaryzacji chemicznych mają związek z biegunowością cząsteczek i wiązaniami chemicznymi¹². Z kolei matematyka zajmuje się obliczeniami tożsamości polaryzacyjnych dotyczących algebry wieloliniowej. Fizyka – polaryzacją światła, której efekty wykorzystuje się w mediach rejestrujących i wyświetlających obraz, oraz oddziaływaniem stref pola magnetycznego. Socjologia najczęściej zajmuje się badaniem polaryzacji światopoglądowej społeczeństw. Psychologia – polaryzacją emocji badanej jednostki. Wyżej wymienione przykłady, w których spotykamy się z pojęciem polaryzacji, należy traktować jako przykłady w dużym uproszczeniu.

2. Jednak światło i fizyka

Światło, a właściwie jego promienie są emitowane (przez swoje źródło – atom/atomy) w różnych, zmieniających się płaszczyznach drgań, co określa się mianem światła zwykłego. Jego polaryzacja prowadzi do uporządkowania owej nieregularności, tak aby promienie biegnące w różnych płaszczyznach drgały tylko w jednej. Zjawisko całkowitej polaryzacji światła zostało oparte na teorii sir Davida Brewstera¹³. Dotyczy ona kąta 90 stopni zawartego pomiędzy promieniem światła odbitego a promieniem załamany w ośrodku, od płaszczyzny/ powierzchni, którego nastąpiło odbicie. Wówczas mówimy o całkowitej polaryzacji/ uporządkowaniu promieni światła. Tym samym kąt pełnej polaryzacji promieni staje się zależny od współczynnika załamania światła w danym ośrodku.

Ów współczynnik możemy przedstawić za pomocą poniższego wzoru:

$$n = C_o / C_n$$

gdzie:

n – współczynnik załamania światła,

C_o – prędkość światła w próżni,

C_n – prędkość światła w badanym ośrodku.

Tym samym współczynnik załamania światła jest stosunkiem dwu różnych prędkości światła – wzorcowej – w próżni, do prędkości w danym ośrodku.

Współczynnik załamania światła dla czystej wody wynosi 1,33, a dla zanieczyszczonej może wynosić nawet 1,4 z powodu wzrostu jej gęstości fizycznej.

¹² L. Pajdowski, *Chemia ogólna*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa, 1982, s. 120–125.

¹³ David Brewster (1781–1868), szkocki fizyk, rektor Uniwersytetów: św. Andrzeja oraz Edynburskiego; zajmował się badaniami nad polaryzacją światła. Wynalazł kalejdoskop (optyczny/ zwierciadlany) oraz stereoskop soczewkowy.

Współczynnikiem załamania określamy zmniejszenie prędkości światła przechodzącego przez dany ośrodek, czyli ciało stałe lub ciecz charakteryzujące się przezroczystością w stosunku do prędkości światła w próżni bądź innym ośrodku. Jak można zauważyć, nie wszystkie powierzchnie odbijające porządkują nam płaszczyznę drgań światła, ponieważ nie zachodzi w nich równoczesne zjawisko załamania światła warunkujące polaryzację. Za przykład może nam posłużyć powierzchnia metalu nieposiadająca właściwości ośrodka optycznego.

Kąt załamania dla współczynnika 1,4 wynosi $54,5^\circ$ od tak zwanej normalnej (N), czyli osi prostopadłej do płaszczyzny ośrodka, w którym następuje wspomniane załamanie światła przy jednoczesnym jego odbiciu od powierzchni ośrodka. Tym samym, aby zarejestrować w pełni spolaryzowane światło, powinniśmy umieścić aparat fotograficzny/ kamerę, którego oś optyczna będzie stanowiła kąt 90° do kąta załamania światła w danym ośrodku, żeby zarejestrować w pełni spolaryzowane światło. Dzięki filtrowi polaryzacyjnemu jesteśmy w stanie znaleźć, a tym samym zobaczyć efekt kąta Brewstera i w pełni wyeliminować refleks powstały wskutek odbicia uporządkowanego/ spolaryzowanego światła, a tym samym zarejestrować obiekt oświetlony przez to światło.

Biorąc pod uwagę naturalne oświetlenie (słońce), należy wybrać określoną porę dnia, która ma związek z odpowiednim kątem padania światła. Niestety, w rejestracji obszaru spolaryzowanego przeszkadza niejednopłaszczyznowa charakterystyka rejestrowanego obszaru. Tym samym przyczynia się ona do niepokrycia całej płaszczyzny kadru światłem w pełni spolaryzowanym pomimo zachowania parametrów właściwych kątowi Brewstera. Zależność ta wynika z rozbieżności kąta widzenia obiektywu w stosunku do płaszczyzny promienia spolaryzowanego. Im większy kąt widzenia, tym mniejszy kąt tolerancji owej płaszczyzny. Efektem jest fragmentaryczne pokrycie kadru światłem spolaryzowanym. W moich realizacjach objawiało się to nieusuwalnymi refleksami od lustra wody na brzegach kadru. By zjawisko to wyeliminować, wystarczy zwiększyć ogniskową co najmniej dwukrotnie od wartości kątowej obiektywu standardowego, czyli z ~ 46 stopni (po przekątnej kadru, $F = 50$ mm) do 24 stopni ($F = 100$ mm) przy formacie matrycy w aparacie cyfrowym 24×36 mm.

Kolejnym aspektem zwiększającym efektywność polaryzacji, poza kątem Brewstera i co najmniej dwukrotnym skróceniem ogniskowej od standardu, jest ustawienie aparatu w kierunku światła już wcześniej spolaryzowanego (w praktyce, odbitego od płaszczyzny nieba – wówczas słońce mamy za plecami) i wymaskowanie ekranami światła bezpośredniego, ostrego słonecznego, które, niestety, nie jest uporządkowane.

3. Efekty/ wyniki

Efektem prac nad realizacją zdjęć lustra wody (w warunkach naturalnych: cieki wodne, zbiorniki, rzeki, jeziora, etc.) w świetle spolaryzowanym jest całkowita eliminacja refleksów na falującej wodzie i uzyskanie jej przejrzystości zależnej od czystości w kierunku dna. Charakter obrazu moglibyśmy porównać do realizowanego w warunkach podwodnych. Dodatkowym atutem pozostaje uwypuklenie struktury

wody w charakterze ośrodka optycznego, który wpływa swoją właściwością na naturę obrazu. Woda jest w nieustannym ruchu i działa niczym płynna soczewka, ciągle zmieniając parametry optyczne tego, co możemy zarejestrować. To, co zostało sfilmowane, nieustannie faluje, przemieszcza się, drga, zdaje się nierealne.

3.1. Monitory LCD I

Ekran monitorów LCD (Liquid Crystal Display) zbudowane są z kilku warstw. Kierując się od podświetlenia osłoniętego polaryzatorem ustawionym wertykalnie, przechodzimy przez warstwę szkła, przezroczyste elektrody, warstwę wyrównującą podświetlenie, ciekłe kryształy oraz filtr trzech kolorów. Osłonięte są one drugą taflą szkła, na której znajduje się następny filtr polaryzacyjny ustawiony przebiegiem polaryzacji pod kątem prostym do pierwszego. Nazywa się go analizatorem, dzięki niemu widzimy barwny obraz projekcji. Mój eksperyment polegał na tym, że dokonałem zdjęcia analizatora (polaryzatora horyzontalnego – zewnętrznego), czego skutkiem było pozorne wyeliminowanie wyświetlanego obrazu. Obraz stał się utajony, nie wywołany. Efektem okazało się świecenie monitorów białym światłem spolaryzowanym. Każdy z obserwatorów otrzyma analizatory (okulary spolaryzowane pod różnymi kątami), dzięki którym będzie mógł obserwować różne wersje wyświetlanego obrazu, zależne od kąta/ miejsca obserwacji, jak również kąta polaryzacji analizatora.

3.2. Filtr polaryzacyjny (Polaroid)

To filtr optyczny, który przepuszcza światło o określonej polaryzacji. Polaroid został opatentowany w 1929 roku przez Edwina Herberta Landa. Była to płytka wykonana z nitrocelulozy, w której zostały zatopione kryształy siarczynu jodochininy – HEPARATYTU. W trakcie produkcji kryształy te, mające postać cienkich igielek, pod wpływem podwyższonej temperatury, rozciągania i silnego pola elektrycznego były orientowane do położenia równoległego. Powstała płytka absorbowała światło spolaryzowane poprzecznie do układu kryształów, a przepuszczała światło o polaryzacji równoległej (J-SHEET). Druga wersja filtra, produkowana do dzisiaj, opatentowana w 1938 roku (H-SHEET), oparta została na poli (alkoholu winylowym) domieszkowanym jodkiem potasu. Jodek potasu łączy się z polialkoholem poprzez wiązania wodorowe. W ten sposób utworzone mikrodomeny jodku potasu mogą być orientowane poprzez zwykle mechaniczne rozciąganie ogrzanego do odpowiedniej temperatury polimeru.

Podsumowanie

Niniejszy tekst powstał z inspiracji geograficznym położeniem Nowego Sącza oraz odnalezionym w archiwach miasta urbanistycznym projektem Sądeckiej Weneccji, ustanowionym w roku 1912 przez Towarzystwo Wioślarskie i po 22 latach zaniechanym (w 1934 roku całkowicie zniszczyła go wielka powódź). Fakty te stały się punktem wyjścia rozważań nad historią miasta, którego strumienie, potoki i rzeki

miały duży wpływ na jego kształt oraz charakter. Jak się okazuje, podobne zależności dotyczą wielu innych miast. Woda jest przecież dobrem, bez którego człowiek nie potrafi funkcjonować, a jednocześnie może doprowadzić do klęski, której Nowy Sącz niejednokrotnie doświadczał.

W poszukiwaniu przedstawienia wizualnego, eksperymentowania w analogii etymologicznej do eksperymentu zwanego sądeckim wszystkie drogi zaprowadziły autora tekstu poprzez trakty komunikacyjne do źródeł. Próby obserwacji/rejestracji wiodły obszarami zurbanizowanymi miasta, bez zadowalającego efektu. Spenetro- wane zostały trakty i drogi, na których ujawniły się dysproporcje i anomalie życia społecznego charakterystyczne dla Nowego Sącza. Nie chcąc dokonywać rejestracji o charakterze dokumentacyjnym, poszukano odniesień o potencjale refleksyjnym i metaforycznym (daje się to porównać do poszukiwania swego rodzaju uniwersum wypowiedzi wizualnej). Okazuje się, że Nowy Sącz stanowi specyficzne środowisko, zupełnie autonomiczne, wyodrębnione z ogółu społeczeństwa, analogiczne do slyn- nego eksperymentu sądeckiego z 1958 roku (powstała wtedy Uchwała w sprawie rozwoju gospodarczego powiatu nowosądeckiego i miasta Nowy Sącz oraz rozszerze- nia uprawnień terenowych organów władzy państwowej na tym terenie). To wyspa odrębności w sensie mentalnym i strukturalnym (w swych poszukiwaniach autor dotarł do początków, do źródeł). Tak zwany eksperyment sądecki miał na celu de- centralizację władzy lokalnej, a tym samym: rozwój funkcji uzdrowiskowo-letnisko- wej oraz turystycznej, pobudzenie przemysłu, rzemiosła, w oparciu o wykorzystanie miejscowych rezerw surowcowych i ludzkich, z naciskiem na powiązany z turystyką przemysł ludowo-artystyczny oraz polepszenie warunków do rozwoju sadownictwa i przetwórstwa owocowo-warzywnego. Mimo powodzenia – w związku ze specyfiką władzy PRL-u – eksperyment po czterech latach bezpowrotnie zawieszono.

Pracę artystyczną stanowiły powierzchniowe i podwodne rejestracje wideo zebrane ze wszystkich cieków wodnych Nowego Sącza. Ujęcia zrealizowano u ujścia potoków do głównych rzek – Dunajca i Kamienicy w czasie dłuższej trwającej ciszy atmosferycz- nej, w celu uzyskania maksymalnej przejrzystości wody. To tam dało się zaobserwo- wać rzeczywistą jakość wody spływającej z przestrzeni miasta. Sposób rejestracji był zależny od głębokości samego ujścia (ujęcia jedynie spowalniano w celu uwypuklenia struktury wody i spływających nią nanosów). Dostrzeżono zjawiska sedimentacji i koagulacji pochodnych życia miasta. Autor tekstu zaprojektował instalację złożoną z monitorów, na których wyświetlał się niewidoczny „nieuzbrojonym” okiem obraz. To, co było widać na pierwszy rzut oka, to jedynie świecące białym światłem ekrany. Pomiędzy monitorami umieszczono szarą folię polaryzacyjną ujawniającą to, co kry- je się w bieli monitorów. Odsłaniało to – podobnie do pryzmatu – złożoność bieli, ujawniając prawdziwe obrazy żywych cieków płynących przez moje miasto. Obrazy wyświetlane na spreparowanych monitorach były zależne od kąta obserwacji oraz kąta liniowego pomiędzy kasetonami a folią w położeniu równoległym. Monitory, które wcześniej zostały odpowiednio zmodernizowane, podłączono do komputerów, z których emitowany był obraz.

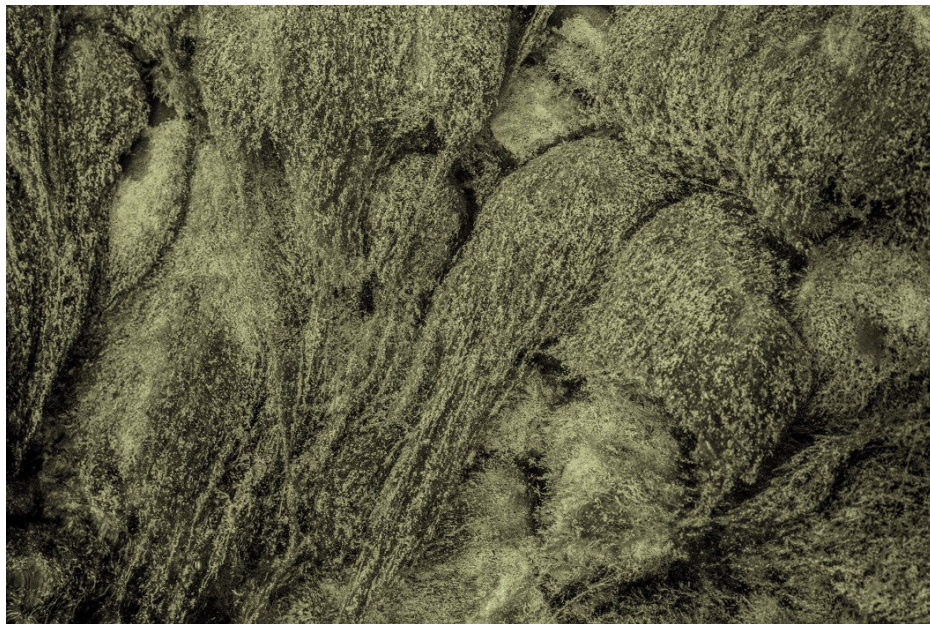
Całą instalację będzie można oglądać przez okulary polaryzacyjne, pozwalające na bezpośrednie widzenie wyświetlanych ujęć na monitorach/ kasetonach (uniemożliwi to zobaczenie białego światła wyświetlanego dla widzów „nieuzbrojonych”). Bezpośrednie widzenie obrazów pozwoli widzowi (niestety, jedynie pozornie) dostrzec prawdziwe ujęcia, ponieważ ich charakter w aspekcie koloru, gradacji, jak również samego pojawiającego się i znikającego obrazu będzie zmienny w zależności od kąta obserwacji.

Andrzej Naćciszewski

Autor jest absolwentem Akademii Sztuk Pięknych w Poznaniu, doktorem sztuki i adiunktem na Wydziale Nauk Społecznych i Sztuki Akademii Nauk Stosowanych w Nowym Sączu, opiekunem Galerii É/A i Koła Naukowego KADR. Jeden z pomysłodawców i organizatorów Festiwalu WIDZI SIĘ, przeglądu fotografii artystycznej oraz zjawisk okołofotograficznych – PRZESTRZENIE, a także warsztatów fotograficznych dla dzieci i młodzieży. Autor, współautor i uczestnik kilkudziesięciu wystaw zbiorowych oraz indywidualnych. Głównym obszarem jego działalności pozostają fotografia, wideo oraz instalacje

Bibliografia

- Aleksander, T. (1993). *Życie społeczne i przemiany kulturalne Nowego Sącza w latach 1870–1990*, Kraków: Oficyna Literacka.
- Bauman, Z. (2009). *Konsumowanie życia*, przeł. Monika Wyrwas-Wiśniewska. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Dzieje miasta Nowego Sącza, tom I* (1992). red. F. Kiryk. Warszawa-Kraków: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Dzieje miasta Nowego Sącza, tom II*. (1993). red. F. Kiryk, S. Plazz. Kraków: Wydawnictwo i Drukarnia „Secesja”.
- Dzieje miasta Nowego Sącza, tom III*. (1996). red. F. Kiryk, Z. Plaza. Kraków: Wydawnictwo i Drukarnia „Secesja”.
- Estetyka czterech żywiołów* (2002). red. K. Wilkoszewska. Kraków: Wydawnictwo „Universitas”.
- Fototechnika*. (1982). red. G. Teicher. Warszawa: Wydawnictwa Naukowo-Techniczne.
- Gustowska, I. (2000). *Względne cechy podobieństwa I–II*, Galeria Miejska Arsenal, Poznań.
- Migrała, L. (2017). *Historia Nowego Sącza*, Muzeum Okręgowe w Nowym Sączu.
- Pajdowski, L. (1982). *Chemia ogólna*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Połomski, Ł. (2018). *Między zacofaniem a nowoczesnością. Społeczeństwo Nowego Sącza w latach 1867–1939*. Rzeszów: Libra.
- Rykwert, J. (2013). *Pokusa miejsca. Przeszłość i przyszłość miast*. przeł. T. Bieroń, MCK, Kraków.
- VOID. (2012). Katalog wystawy, Małopolskie Centrum Kultury „Sokół”, Nowy Sącz.



Potok Dąbrówka

Fot. Andrzej Naściszewski



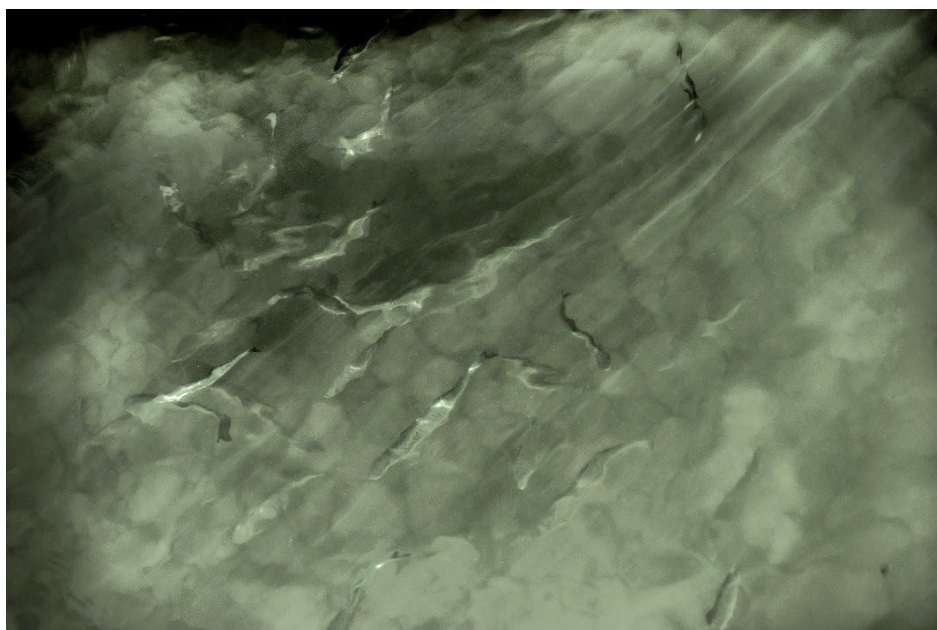
Rzeka Kamienica (centrum)

Fot. Andrzej Naściszewski



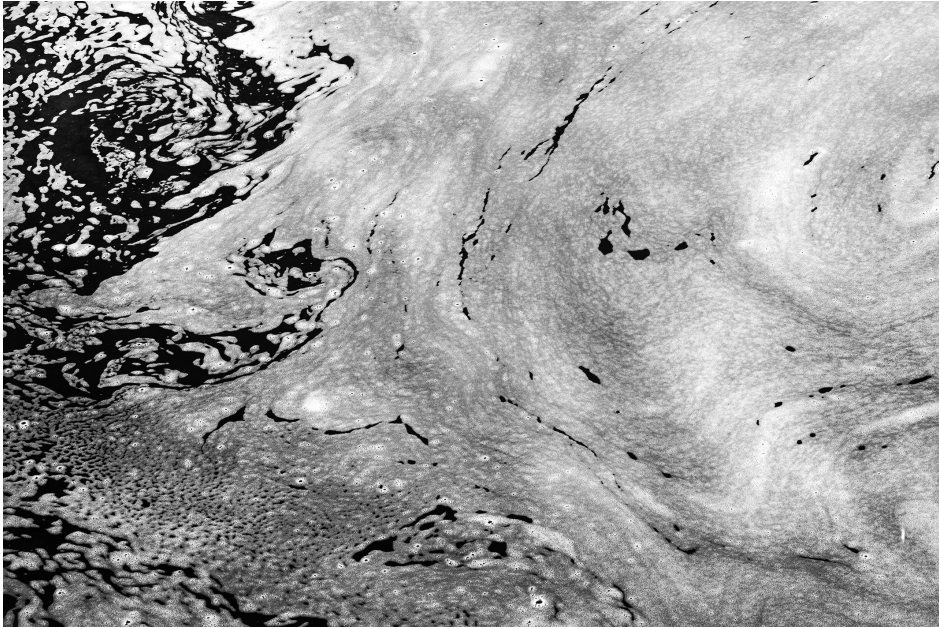
Rzeka Kamienica (centrum)

Fot. Andrzej Naćciszewski



Rzeka Kamienica o wschodzie

Fot. Andrzej Naćciszewski



Wir na rzece Kamienica

Fot. Andrzej Naściszewski