

#45

Zeszyty Artystyczne

KONFABULACJE PAMIĘCI

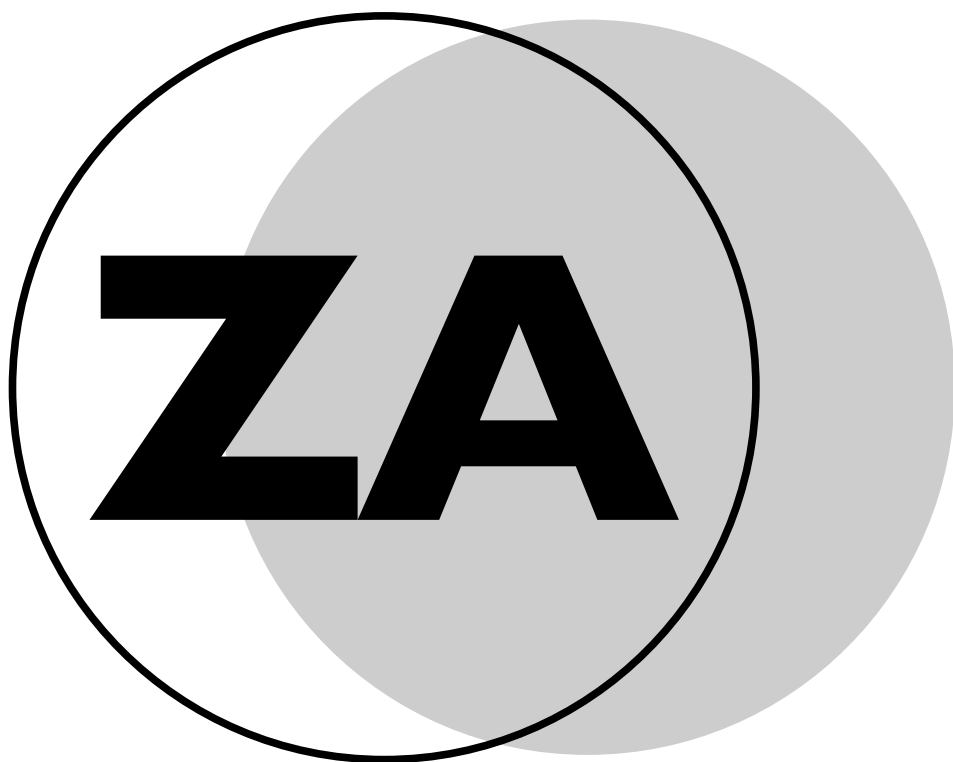
– wokół dziedzictwa

Stefana Wojneckiego



Uniwersytet Artystyczny  
im. Magdaleny Abakanowicz  
w Poznaniu

1(45)/2024



KONFABULACJE PAMIĘCI  
– wokół dziedzictwa  
Stefana Wojneckiego

Uniwersytet Artystyczny  
im. Magdaleny Abakanowicz  
w Poznaniu

# *Ku hipermodalności mediów. Akt twórczy jako eksperyment medioznawczy*

WOJCIECH STERNAK

Zeszyty Artystyczne  
nr 1 (45)/2024, s. 28-40  
doi: 10.48239/ISSN123266824502

Wojciech Sternak  
Uniwersytet Warszawski

## **Abstrakt**

Profesor Stefan Wojnecki był mentorem wielu pokoleń polskich fotografów. Był artystą i fizykiem badającym granice fotografii nie tylko teoretycznie, ale także poprzez swoje eksperymenty w obszarze sztuki wizualnej. W tekście zinterpretowana zostaje jego mniej znana instalacja *Ku nirwanie* (2008). Wskazuję na dwie płaszczyzny tego wizualnego eksperymentu. Pierwsza to implementacja praktyczna definicji fotografii zaproponowanej przez Wojneckiego (m.in.: fotografia może być efemeryczna, może być przestrzenna, nie musi opierać się o noemat Barthes'a *to-co-było*). Druga to próba wyjścia poza apparatus V. Flussera, złamania racjonalnego programu na rzecz poszukiwania doświadczenia metafizycznego. W tekście omawiam także swój *hommage* dla Stefana Wojneckiego i Jerzego Olka. Instalacja *Ku* (2023) zadaje pytanie o słuszność hipotez zawartych w *Ku nirwanie* 15 lat później, w erze fotografii mobilnej i obrazów generowanych przez AI. Swój eksperyment interpretuje poprzez odniesienie do kolejnych warstw mediów (V. Flusser) oraz własnego pojęcia hipermodalności fotografii. Artykuł sytuuje dorobek Stefana Wojneckiego w kontekście współczesnych mu teoretyków mediów: V. Flussera, R. Barthesa, J. Olka oraz jego własnych tekstów teoretycznych i ich interpretacji

(M. Michałowska). Artykuł jest także teoretycznym komentarzem do instalacji *Ku* autora tekstu i wprowadza na jego przykładzie pojęcie hipermodalności fotografii.

**Słowa kluczowe:**

media, fotografia, aparat, nowe media, metafizyka, hipermodalność, doświadczenie

**Abstract**

*Towards Media Hypermodality.*

*The Creative Act as a Media Studies Experiment*

Professor Stefan Wojnecki was a mentor to many generations of Polish photographers. He was an artist and physicist who explored the limits of photography not only theoretically but also through his experiments in the field of visual art. The text interprets his lesser-known installation *Towards Nirvana* (2008). I point out two levels of this visual experiment. The first is the practical implementation of the definition of photography proposed by Wojnecki (e.g.: photography can be ephemeral, it can be spatial, it does not have to be based on Barthes's noema *that-has-been*). The second is an attempt to go beyond V. Flusser's concept of apparatus, to break the rational program in favor of searching for metaphysical experience. In the text I also discuss my homage to Stefan Wojnecki and Jerzy Olek. The installation *Towards* (2023) asks the question about the validity of the hypotheses contained in *Towards Nirvana* 15 years later, in the era of mobile photography and AI generated images. I interpret my visual experiment by referring to subsequent layers of media (V. Flusser) and my concept of hypermodality of photography. The article places the achievements of Stefan Wojnecki within the context of contemporary media theorists: V. Flusser, R. Barthes, J. Olek and his own theoretical texts and their interpretations (M. Michałowska). The article is also a theoretical commentary on the Author's installation *Towards* and explains the concept of hypermodality of photography using it as an example.

**Keywords:**

media theory, photography, camera, new media, metaphysics, hypermodality, experience

---

Światło. W ciemnej przestrzeni pomieszczenia, którego zarysy były bardziej przeczuwalne niż dostrzegalne, w oparach mgły zaczęły rysować się promienie okalające widzów i sugerujące istnienie pozamaterialnego tunelu, drogi zmierzającej ku punktowi widniejącemu na horyzoncie. Jeśli traktować fotografię zgodnie ze źródłostwem tego terminu, czyli jako wytwarzanie obrazów za pomocą promieni świetlnych, instalacja *Ku nirwanie* – prezentowana przez Stefana Wojneckiego podczas pleneru w Skokach, a później także podczas dwóch edycji Festiwalu lAbiRynT, organizowanego przez Jerzego Olka – dobrze pasuje do tej defi-

nicji, choć jednocześnie wydaje się być odległa od potocznego jej rozumienia.

### Ku definicjom

Fizyk z wykształcenia, fotograf z pasji, wieloletni pedagog i mentor kolejnych pokoleń artystów, rozumiał to medium jednak znacznie szerzej. Przywoływane poniżej jego teksty, zwłaszcza *Moja teoria fotografii*, *Moje podstawowe poglądy na fotografię* czy *Doświadczenie (w) fotografii*, wskazują, że traktował on swoją twórczość często jako materializację swoistych eksperymentów myślowych. Jednym z ich celów wydawało się być dotarcie do użytecznej definicji fotografii – na tyle szczegółowej, by była funkcjonalna, ale na tyle szerokiej, by nie była emanacją nieświadomych ograniczeń narzuconych nam przez myślenie kulturowe.

W rozumieniu Wojneckiego fotografia w swym najszerszym pojęciu to „obraz utworzony z czynników danych *a priori*. [...] mniej ważne jest, czy pochodzą z natury czy komputera”<sup>1</sup>. Poznański teoretyk, bazując na swym wykształceniu z obszaru fizyki, skłonny był również do przyrównywania fenomenu fotografii do pewnego modelu rzeczywistości. W odróżnieniu od traktowania tego medium jako odbicia, złudzenia czy iluzji materialności, Wojnecki lokował w swoim rozumieniu tego medium kilka niezwykle dla niego istotnych cech. Po pierwsze koncepcja modelu zakłada zarówno pewien punkt odniesienia, jak i pewien ludzki komponent doboru cech w nim zaimplementowanych (kosztem ominięcia innych, dla wymierności całego układu)<sup>2</sup>.

Propozycja taka nasuwa skojarzenie z koncepcją aparatu Viléma Flussera. Ich cechą wspólną jest założenie pewnych danych wejściowych (IN) oraz pewnego rezultatu (OUT) będącego ich przetworzeniem wedle zależności objętych programem (algorytmami, wzorami czy równaniami matematycznymi). W wyniku postępowania się modelem lub aparatem zyskujemy przekonanie, że wynik adekwatnie odzwierciedla rzeczywistość analizowaną. To jest, że posiadając rezultat-obraz możemy odtworzyć interesujące nas, Barthes’owskie *to-co-było*, ale także potencjalne stany przyszłe<sup>3</sup>.

---

» 1 Stefan Wojnecki, *Moja teoria fotografii* (Poznań, 1999, wraz z późniejszymi uzupełnieniami), (plik PDF, dostęp: 22.03.2024), 4.

» 2 Wojnecki, *Moja teoria fotografii*, 12.

» 3 Por. Vilém Flusser, *Ku filozofii fotografii*, przeł. Jacek Maniecki (Warszawa: Wydawnictwo Aletheia, 2015), 59 i nn.

### Ku metafizyce

Można zaryzykować tezę, znajdującą pośrednio potwierdzenie w jego tekstach, że poszukiwania Wojneckiego miały w swej naturze charakter w dużym stopniu metafizyczny. Z jednej strony próbował zerwać okowy dominujących paradygmatów naukowych nie po to, by je obalać, a raczej by traktować je po prostu jaką jedną z propozycji opisu świata – praktyczną i doświadczalnie powtarzalną, ale nie jedyną (przykładem są eksperymenty z promieniowaniem radiestezyjnym). Z drugiej zaś strony z zainteresowaniem przyglądał się zjawiskom z obszaru kultury i społeczeństwa, szukając tam schematów, którymi można by zespoić wiele z tych fenomenów w spójny model. W pewnym sensie spod kolejnych warstw kulturowego obrazowania starał się dotrzeć do uniwersalnej istoty ludzkiego doświadczenia, miejsca człowieka w otaczającym go świecie widzialnym i niewidzialnym.

Drugim motorem artystycznych poszukiwań Wojneckiego były awangardowe próby badania granic medium fotografii. Podążanie ścieżką obrazów jako wyniku przekształcania zastanych danych doprowadziło go zarówno do swoiście ujętych obrazów abstrakcyjnych (a zatem bazujących na wyabstrahowaniu pewnych danych z większej całości), jak i do obrazów, których substratem stawała się już tylko pewna wiązka danych wektorowych. Równie istotnym składnikiem podejmowanych przez niego działań było wykraczanie poza myślenie o fotografii jako dwuwymiarowym obrazie utrwalonym na powierzchni prostokąta. Najbardziej rozpoznawalnym przykładem twórczości w tym obszarze były jego *Duogramy*. Mniej znanym stała się omawiana tu instalacja *Ku nirwanie*.

### Ku filozofii fotografii

Jak zauważył Jerzy Olek, pomysłodawca i główny kurator kolejnych edycji festiwalu IAbiRynT, podczas których Wojnecki prezentował swoją ideę dwukrotnie (w 2008 roku w Kłodzku i ponownie w 2010 w Słubicach/Frankfurcie), „w swojej instalacji-projeckcji *Ku nirwanie* wykreował [Wojnecki] coś, czego dotknąć się nie da, choć istnieje; [...] co wyznacza światłem przestrzeń, by zaraz łamać jej geometrię oparem, przelewającym się przez nieobecne materialnie krawędzie wyswietlanej bryły”<sup>4</sup>.

W kontekście teorii fotografii praca ta jest interesująca z kilku względów. Przywołując zaproponowane przez Wojneckiego „podstawowe zakresy pojęcia fotografii”<sup>5</sup>, sytuuje się ona na jej rubie-

» 4 Jerzy Olek, *Nie tylko o fotografii* (Kraków: TAIWPN Universitas, 2020), 309.

» 5 Przywoływane w dalszej części „zakresy” pochodzą z tekstu: Stefan Wojnecki, „Ontologia fotografii”, w: Stefan Wojnecki, *Moja teoria fotografii* (Poznań: Wyd. ASP w Poznaniu, 1999), 4.

zach. Nie jest to „trwały obraz”: jego zmienność warunkują nie tylko kształty rzutowane przez projektor, lecz przede wszystkim stochastyczne rozproszenia i przepływy mgły, dymu, na którym się on wyświetla w przestrzeni pomieszczenia. Obraz ten nie „powstał na podstawie zjawiska światłoczułości”, gdyż jedynym światłoczułym elementem jest tu oko odbiorcy. Kolejne trzy definicje już znacznie lepiej opisują nasz przypadek, choć traktują to medium dość nietypowo: projekcja Wojneckiego to „obraz powstały poprzez działanie światła (stożek świetlny z rzutnika)”, a także „sprawiający wrażenie rzeczywistości”.

*Ku nirwanie* wymyka się zatem potocznemu rozumieniu fotografii, wskazuje jednak pośrednio na pewne jej cechy opisane na gruncie teorii tego medium zaproponowanej przez Flussera, która była Wojneckiemu dobrze znana. Przypomnijmy zatem jej główne założenia. Czeski filozof przyjął, że w naturze człowieka leży potrzeba doświadczania świata bezpośrednio takim, jaki mu się jawi. Z biegiem rozwoju kultury zaczął on jednak wytwarzać obrazy, które choć pozwalają świat opisywać, to jednak tworzą między przedmiotem a podmiotem widzenia coraz bardziej przesłaniające ekrany.

Vilém Flusser wyróżnia trzy rewolucyjne etapy w rozwoju obrazowania<sup>6</sup>. Pierwszy z nich to malowidło (pierwotnie naścienne). Jego niezbywalną cechą jest autorski gest, który pozostaje widoczny i utwierdza odbiorcę w przeświadczeniu, że ma do czynienia z interpretacją rzeczywistości. Kolejną fazę, zdaniem czeskiego filozofa, stanowi opis świata za pomocą pisma. Jest to struktura logiczna (bazująca na słowie i składni) oraz linearna. Daje ona początek hegemonii racjonalności, z którą trudno jest dyskutować (jeden z tzw. szantaży Oświecenia, jak określił je później Michel Foucault). Wobec „niepodważalnych” logicznie praw, artykułowanych w formie zdań bądź równań, autor ustępuje miejsca, niejako jest tylko wyrazicielem pewnej myśli, która bądź wpisuje się w przyjęty paradygmat, bądź jest wyrzucona poza horyzont dyskursu. Tak powstaje słynny Flusserowski aparat: system o nieznanym programie, do którego prawideł musimy się dostosowywać. Ostatni etap omawianej triady stanowi aparat fotograficzny (bądź szerzej wszelkie systemy wytwarzania obrazów technicznych w rozumieniu Waltera Benjamina<sup>7</sup>). Co istotne dla myśli Flussera, fotografia nie jest prostym powrotem do języka obrazowego w rozumieniu malarstwa, lecz rozwinięciem języka na-

» 6 Por. Flusser, *Ku filozofii fotografii*.

» 7 Por. Walter Benjamin, „Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej,” przeł. Janusz Sikorski, w: Walter Benjamin, *Twórca jako wytwórca*, przeł. Hubert Orłowski, Janusz Sikorski (Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 1975), 66-105.

ukowego. Prawa fizyki wyrażone aparatem pojęciowym z obszaru nauki, formuły chemiczne światłoczułych związków i matematyczne wzory, opisujące działanie układów optycznych (wszystkie będące wytworami pisma), znajdują swe ukoronowanie w kamerze fotograficznej. Jest ona zatem bardziej pokłosiem tekstu i racjonalnej logiki niż atawistycznego gestu reprezentacji świata na ścianie jaskini. Nie jest powrotem do intuicyjnego działania wizualnego, lecz kolejnym nawarstwieniem programu aparatury, spod którego coraz trudniej dostrzec opisywany przez niego świat.

W przytoczonym opisie autor *Ku filozofii fotografii* nie uwzględnia nadchodzącej ery obrazowania cyfrowego, a zatem kolejnych poziomów kodowania, tym razem zero-jedynkowych. Takie formy twórczości wizualnej dość szybko wprowadza jednak do swojego arsenału Stefan Wojnecki. Można zaryzykować stwierdzenie, że rezygnuje on z podstawowego dla Barthes'owskiej fotografii paradygmatu zaświadczonego. W erze cyfrowej manipulacji nie możemy być już pewni, że coś było przed obiektywem, jak wydaje się sugerować Wojnecki. Jedyne, co wiemy, to fakt, że do wytworzenia obrazu przez aparat konieczna była wiązka pewnych danych apriorycznych. To myślenie racjonalnie myślącego fizyka. W profesorze wydaje się także odzywać jego druga natura – metafizyka szukającego drogi poza to, co naukowo niepodważalne, ku temu, co niezbywalne w bezpośredniej percepcji świata.

### Ku efemeryczności fotografii

Czy jest więc możliwość powrotu do bezpośredniości doświadczenia poprzez fotografię w początkach XXI wieku, w momencie tak wielokrotnionego nawarstwienia mediów? Odpowiedź Wojneckiego z 2008 roku wydaje się twierdząca, o ile będziemy traktować utwór fotograficzny jako chwilowe, jednostkowe doznanie odbiorcy. Poznający profesor stawia na materialność obrazu, choć i w tym obszarze należy być ostrożnym w interpretacji poszczególnych pojęć. Prezentowany kilkakrotnie w różnych przestrzeniach cykl *Ku nirwanie* jest, jak formułuje to Marianna Michałowska, „rodzajem fotografii efemerycznej, pojawiającej się tylko na moment na dymnym podłożu”<sup>8</sup>. Jak przywołano wyżej, możemy mówić o „fotografii”, ponieważ jest to stożek światła (o zróżnicowanym natężeniu w swym przekroju) rzutowany w przestrzeń, a sam jego kształt stanowi wy-

---

» 8 Marianna Michałowska, *Stefan Wojnecki – fotografia jako eksperyment*, katalog wystawy *Spółeczeństwa sieci* (Świdnica: Galeria Fotografii ŚOK, 2010), plik tekstowy z archiwum St. Wojneckiego.



nik wygenerowania pewnego modelu w pamięci komputera<sup>9</sup>. Obraz jest jednak nietrwały, w instalacji Wojneckiego zależąc nie tylko od perspektywy, usytuowania Odbiorcy, ale także indywidualistycznego gestu samego artysty, który swobodnie decyduje o chwilowym położeniu wytwornicy dymu oraz sile jego strumienia.



1 ↑  
Stefan Wojnecki, *Ku nirwanie*,  
2009, fot. P. Wołyński

Każda z odston projekcji uwarunkowana była, rzecz jasna, także samą kubaturą pomieszczenia. Tym samym Wojnecki, mimo że w warstwie generatywnej korzysta (chcąc nie chcąc?) z zawitych struktur aparatury, stawia Odbiorcę wobec sytuacji percepcji niezwykle atawistycznej, sięgającej najwcześniejszych doświadczeń fotogenicznych. Podobnie jak w fenomenie prefotograficznych obrazów zaćmienia słońca, rzutowanego przez szpary w listowiu na ziemię pod koronami drzew, doświadczamy ich ulotności. Jednak te obrazy silnie zapadają w pamięć jako nie do końca z porządku „tego świata”.

Abstrahując od natury „danych apriorycznych”, a koncentrując się na finalnej efemeryczności formy, Wojnecki wytwarza u odbiorców poczucie czegoś, czemu chyba najbliższej jest do koncepcji

» 9 Por. Marianna Michałowska, „Pochwała myślenia – fotografia Stefana Wojneckiego,” w: Stefan Wojnecki, *Doświadczenie (w) fotografii* (Poznań: Fundacja 9/11 Art Space, 2015), 29.

aury przywoływanej przez Waltera Benjamina. Unikalność każdego z pokazów i jego doświadczenia przez jedynie te osoby, którym dane było być jego uczestnikiem, pozwala uznać każdy z nich za osobny, niereprodukowalny fenomen. Zaś, jak pisze Benjamin, to właśnie „[w]ięź oryginału z miejscem i czasem jego istnienia składa się na pojęcie autentyczności”<sup>10</sup>. Charakter omawianej projekcji z Benjaminowską aurą łączy także (choć w sposób pozornie nieoczywisty) doświadczenie migoczącego w dali celu, który wydaje nam się osiągalny, choć często zdaje się nas w tym zwodzić. Przebywanie wewnątrz świetlistego stożka dawało poczucie dostrzegania pewnego odległego punktu, zwieńczenia wyimaginowanego tunelu, w którym znajdowali się widzowie. Przywołajmy jeszcze raz słowa niemieckiego myśliciela: aura przedmiotów naturalnych „to niepowtarzalne zjawisko pewnej dali, niezależnie od tego, jak blisko by ona była. [P]rzesuwać wzrokiem po wrzynającym się w horyzont górskim łańcuchu lub po gałęzi, rzucającej na nas swój cień, to oddychać aurą tych gór, aurą tej gałęzi”<sup>11</sup>. Końcową fazą pokazu Wojneckiego było wytworzenie w przestrzeni sylwetki ludzkiej, która symbolicznie łączyła

2 →  
Stefan Wojnecki, *Ku nirwanie*,  
2008



» 10 Benjamin, *Dzieło sztuki...*, 70.

» 11 Benjamin, *Dzieło sztuki...*, 73.

nieskończoność (punkt zbiegu promieni) z człowiekiem, domykając w ten sposób pewną metafizyczność całej instalacji.

W katalogu do 10. lAbiRynTu w Kłodzku w 2008 roku Wojnecki tak podsumowuje swój multimedialny pokaz: „Człowiek znajduje się wewnątrz optycznego obrazu i ulega niepowtarzalnemu doznaniu tajemnicy bytu. Takie wyrażenia, jak wrota czasu, tunel do wieczności, nieskończoność głębi, stawania się – stanowią o magii, metafizyce przeżyć”<sup>12</sup>. Co stałoby się, gdyby spróbować odtworzyć taką lub podobną sytuację piętnaście lat później?

## Ku

W 2023 roku festiwal lAbiRynT poświęcony był pamięci zmarłego rok wcześniej profesora Jerzego Olka – pomysłodawcy trwającej cyklicznie już od ponad ćwierćwiecza imprezy. Obydwaj artyści myśliciele doskonale się znali, stąd, gdy poproszono mnie o udział w festiwalu, jedną z moich pierwszych myśli było wypracowanie koncepcji, która w jakiś sposób łączyłaby ich spuściznę. Swoją realizację oparłem na cyklu rysunków *Druga strona Jerzego Olka* w nawiązaniu do omawianej wyżej projekcji Stefana Wojneckiego, jednak dość znacznie przekształconej. Dostosowałem ją do kontekstu zarówno idei tej konkretnej edycji festiwalu, postępującej mediatyzacji odbioru sztuki, jak i wreszcie: warunków przestrzennych i sprzętowych samej galerii. Całość zatytułowana *Ku* była swoistym *hommage* dla obydwu bliskich mi mentorów.

Materiałem wyjściowym do projekcji stały się wspomniane odręczne szkice wykonywane przez Olka na powierzchni płyt CD. Są one z oczywistych względów koliste, z otworem pośrodku, więc ich projekcje w naturalny sposób przybierają formę świetlnego tunelu. Co dla mnie jednak istotniejsze, obrazki te w swej „prymitywności” silnie przywołują na myśl skojarzenia z pierwotnymi malowidłami wskazywanymi przez Flussera, które jeszcze były (jak możemy założyć) poza programem aparatury. Sam Olek pisze: „Te abstrakcyjne kaligrama nie trzymają się żadnych reguł. Są spontanicznie wykonane i otwarte na wieloznaczny odbiór. [...] Niby coś imitują, jednak w rzeczywistości komunikują tylko swój niejasny wymiar semantyczny. [...] Znaki, jakie stawiam, wolne są od narzuconego znaczenia. Do ich odczytania nie potrzeba żadnego kodu”<sup>13</sup>.

Istotną zmianą, na której mi zależało, było zwrócenie wektora widzenia ku człowiekowi. W objętości rzutowanego w przestrzeń stożka światła umieszczone zostało lustro skierowane do widza.

» 12 Cyt. za: Olek, *Nie tylko o fotografii*, 310.

» 13 Jerzy Olek, *Druga strona / The Other Side* (Duszynki Zdrój: Muzeum Papiernictwa, 2016).

Wchodząc do niewielkiego, ciemnego pomieszczenia, Odbiorca konfrontowany był zatem z trzema bodźcami. Pierwszym z nich była promienista światłość otaczająca go już od momentu przekroczenia progu. Zanimowane obrazy były zmienne w czasie, lecz w swojej przestrzennej formie okazały się abstrakcyjną chmurą zbiegającą się gdzieś w centralnej perspektywie przestoniętej przez lustro, a *de facto* w odbijającej się w nim sylwetce widza. W warstwie wizualnej Odbiorca konfrontował się zatem ze zwierciadlanym obrazem samego siebie jako postaci ludzkiej, z sylwetkami kolejnych osób za sobą. Przy wejściu nieco głębiej w przestrzeń ekspozycyjną (lub przy zejściu na bok z osi projektor–lustro–drzwi) można było dostrzec od czasu do czasu zmieniające się ideogramy „Drugiej strony”, jeśli tylko udało im się przebić przez dymny ekran, by wyświetlić się na ścianie okalającej drzwi. W pomieszczeniu rozbrzmiewały wzajemnie zdudniające się<sup>14</sup> (o minimalnie rozsynchronizowanej częstotliwości uderzeń) dźwięki bębnów szamańskich. Chłodne światło projekcji kontrastowało z ciepłym oświetleniem z korytarza.

Interesujące jest zestawienie zachowań i deklarowanych odczuć podczas i po oglądaniu projekcji w 2023 roku. Większość odbiorców tuż po wernisażu opowiadało mi o silnym poczuciu swoistego niepokoju, pewnego stanu hipnotycznego rozchwiania pomiędzy chęcią pozostania przed lustrem, fascynacją doświadczaną emocją a dyskomfortem konfrontacji z czymś, co trudno było im określić. To postawa w jakiś sposób analogiczna do tej z *Ku nirwanie* Wojneckiego. Częste były też odniesienia do kwestii życia i śmierci doświadczanych w ostatnich latach (pandemia Covid-19). Dla mnie jako obserwatora równie intrygujący był drugi mechanizm. Praktycznie wszyscy oglądający dość szybko sięgali po smartfony i rejestrowali swoje odbicia w lustrze – czy to w postaci serii zdjęć, czy krótkich filmików. Z ich punktu widzenia projekcja materializowała się w postaci wielowarstwowej kaskady mediów. Na ekranie własnego smartfona jawił się zatem obraz pomieszczenia wypełnionego światłem. W centrum ekranu widniało lustro, w którym odbijała się sylwetka postaci trzymającej w dłoni kieszonkowy, multimedialny „kombajn”, za nią, gdzieś na ścianie „platońskiej jaskini”, majaczyły znaki archetypicznych kaligramów. Za wyświetlaczem telefonu istotnie wisiło w przestrzeni samo zwierciadło, unosząc się niejako w świetlnym tunelu powoli zmieniających się kształtów. To jednak na powierzchni szklanej szybki – nie tafli szkła – ogniskował się w głównej mierze wzrok Widzów, pozostawiając resztę przestrzeni w obsza-

---

» 14 Termin z zakresu fizyki falowej.

rze nieostrości. Ekran o przekątnej około pięciu cali skutecznie przesłaniał ponadmetrowy obraz samych siebie i perspektywiczną iluzję głębi. Jednocześnie można domniemywać, że smartfon realizował swą funkcję propagowania rejestrowanego obrazu dalej, w wirtualną przestrzeń internetowej sieci mediów społecznościowych.

Projekcja *Ku* wywołała dwutorową formę doświadczenia. Pierwotna, bliższa naturze i atawistycznym odruchom, wchodziła w interakcję z fenomenem, który moglibyśmy odnieść do pojęcia benjaminowskiej aury. Stawiała odbiorcę wobec pytań o przynależność czasu i przestrzeni. Swoją efemerycznością zachęcała do „wejścia” w zaproponowaną sytuację poznawczą, otworzenie się na nią oraz to, co poza-materialne, meta-fizyczne. Z drugiej jednak strony, zaimplementowane procedury Flusserowskiego aparatury dość szybko prowadziły do próby odcięcia, wyekranowania odbiorców od bezpośredniego doświadczenia<sup>15</sup>. Nagradzające mechanizmy rozprzestrzeniania obrazów technicznych zachęcały do rejestracji i dalszej propagacji przechwyconych przez urządzenie chwil. Mimo to rozmówcy powracali jeszcze do momentu projekcji także w kolejnych dniach festiwalu.

### Od postmedialności ku hipermodalności

Stefan Wojnecki tego, co najciekawsze w badaniu fotografii, upatrywał na obrzeżach światłoczułego medium, gdzie dostrzegał ogromny potencjał w obszarze twórczości artystycznej. Jak pisał w 2009 roku, „niezwykła giętkość, elastyczność tworzywa, niespotykana w centralnym obszarze fotografii, stanowi wyzwanie dla kreatywności. [...] Uważam, że fotografia postmedialna może stać się w praktyce artystycznej strategią przyszłości”<sup>16</sup>.

Program fotografii rozumianej klasycznie jako czystego komunikatu społecznego wydaje się być obecnie na wyczerpaniu. Twórczość Wojneckiego możemy w dużym stopniu traktować jako swoiste eksperymenty twórcze, próby doświadczalnego implementowania w obszar sztuki swoich koncepcji i hipotez. *Ku nirwanie*, zrealizowane pod koniec pierwszej dekady XXI wieku, w przededniu eksplozji fotografii mobilnej i społecznościowej, wskazuje na możliwość operowania kategorią aury również w dobie działań postmedialnych. Swoją projekcją poznański artysta wskazał, że doświadczenie autentyczności jest bardziej kwestią fuzji Odbiorcy, czasu, przestrzeni i samego dzieła niż apriorycznych danych będących tego

---

» 15 Ekranowanie to w elektronice i akustyce stosowanie oston (ekranów) w celu odcięcia przed niepożądanym wpływem zewnętrznym (fal radiowych, akustycznych, innych).

» 16 Wojnecki, *Doświadczenie...*, 139.

doświadczenia pretekstem. Efemeryczność instalacji okazała się trafnym składnikiem medium fotografii, gdyż pozwoliła unaocznić ten postulat, pozornie sprzeczny z dominującym rozumieniem istoty tego medium. Jednocześnie w tekście z tamtego okresu możemy doszukać się przeczuć nadchodzącej zmiany postrzegania fotografii. Poznański profesor już wtedy zwracał uwagę na narastającą wielość modusów jej funkcjonowania oraz przenikania się z innymi formami mediów – zarówno w trans-, jak i intermedialnych splotach. Dziś możemy mówić nie tylko o zalewie obrazów, ale też o nadprodukcji samych form ich funkcjonowania. Stan ten określam pojęciem „hipermodalności fotografii”, które oddaje coraz szerszy wachlarz wizualnych praktyk kulturowych<sup>17</sup>. Sposoby odbioru instalacji Ku z 2023 roku wydają się być dobrą egzemplifikacją tego procesu. Wskazują one nie tyle na wypieranie jednych *modi operandi* przez inne, co współistnienie praktyk hybrydycznych, dziejących się symultanicznie. Wydaje się, że możemy jednocześnie doświadczać aury autentyczności i dokonywać mniej lub bardziej mimowolnych operacji z obszaru nadprodukcji obrazów. Samo dzieło sztuki coraz mniej ogranicza się do propozycji twórcy, a w coraz większym stopniu obudowuje się kolejnymi warstwami multimedialnych ekranów, które i przestaniają, i replikują je jednocześnie. Niezmiennie jednak jedyną opcją artysty tęskniącego za twórczą wolnością jest próba ucieczki przed wszechogarniającym programem aparatury i swobodne eksperymentowanie z uniwersum otaczających nas mediów. •

### Bibliografia

Benjamin, Walter. *Twórca jako wytwórca*. Przeł. Hubert Orłowski, Janusz Sikorski. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 1975.

Flusser, Vilém. *Ku filozofii fotografii*. Przeł. Jacek Maniecki. Warszawa: Wydawnictwo Aletheia, 2015.

*Fotografia jako medium, intermedium, postmedium. 1839–2019*. Red. J. Musiał. Katowice: Wydawnictwo Naukowe Śląsk, 2021.

Michałowska, Marianna. *Stefan Wojnecki – fotografia jako eksperyment*. Świdnica: Galeria Fotografii ŚOK, 2010.

Olek, Jerzy. *Druga strona / The Other Side*. Duszniki Zdrój: Muzeum Papiernictwa, 2016.

Olek, Jerzy. *Nie tylko o fotografii*. Kraków: TAIWPN Universitas, 2020.

---

» 17 Pojęcie ‘hipermodalności fotografii’ (w kontekście rozważań inter- i postmedialnych) za: Wojciech Sternak, „Hipermodalność fotografii – niedokończony projekt medium,” w: *Fotografia jako medium, intermedium, postmedium. 1839–2019*, red. Janusz Musiał (Katowice: Wydawnictwo Naukowe Śląsk, 2021), 227–240.

Sternak, Wojciech. „Hipermodalność fotografii – niedokończony projekt medium.” W: *Fotografia jako medium, intermedium, postmedium. 1839–2019*, red. Janusz Musiał, 227-240. Katowice: Wydawnictwo Naukowe Śląsk, 2021.

Wojnecki, Stefan. *Moja teoria fotografii*. Poznań: ASP w Poznaniu, 1999.


Wojnecki, Stefan. *Doświadczenie (w) fotografii*. Poznań: Fundacja 9/11 Art Space, 2015.

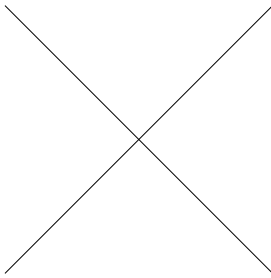
x **WOJCIECH STERNAK**

Katedra Fotografii i Komunikacji Wizualnej, WDIB, Uniwersytet Warszawski. Kulturoznawca i artysta wizualny. Autor albumów *Cień Czarnobyla* (2006), *Siedem dróg* (2019) oraz licznych wystaw. W latach 2016–2020 dyrektor Studium Fotografii ZPAF. Teoretyk fotografii, praktyk sztuk wizualnych. Wybrane publikacje: „Fotografia wobec krzyku pamięci zagłady spod betonu masowego turysty,” *Przegląd Kulturoznawczy* 56 nr 2 (2023): 213-225; „Wędrowcy antykwarycznej awangardy,” *Kultura Współczesna* 118 2(2022): 152-164; „Czekając na Słońce. XIX-wieczna fotografia podróżnicza w technice negatywu papierowego a przypadek podróży skandynawskiej w 2017 roku,” w: *Kulturowe historie podróżowania*, red. zbiorowa (Wydawnictwo UŚ, Katowice 2020), 139-159.

→

[instagram.com/WojciechSternakPhoto](https://www.instagram.com/WojciechSternakPhoto)

 <https://orcid.org/0000-0003-3591-8236>





Zeszyty Artystyczne  
nr 45 / 2024 / rok XXXIII

Redaktorka prowadząca  
Marianna Michałowska

Redaktorka naczelna  
Ewa Wójtowicz

Zespół redakcyjny  
Magdalena Kleszyńska  
Izabela Kowalczyk  
Justyna Ryzek  
Marta Smolińska

Sekretarzynie  
Karolina Rosiejka

Redaktor graficzny  
Bartosz Mamak

Korekta  
Joanna Fifielska, Filologos

Kontakt  
zeszyty.artystyczne@uap.edu.pl

ISSN 1232-6682

© Copyright by  
Uniwersytet Artystyczny  
im. Magdaleny Abakanowicz  
w Poznaniu 2024

Wersją pierwotną czasopisma  
jest wersja drukowana.

Nakład 150 egz.

Wydawca  
Uniwersytet Artystyczny  
im. Magdaleny Abakanowicz  
w Poznaniu

Wydział Edukacji Artystycznej  
i Kuratorstwa  
Aleje Marcinkowskiego 29  
60-967 Poznań 9

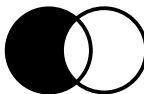
+48 61 855 25 21  
office@uap.edu.pl  
www.uap.edu.pl

Druk  
MJP Drukarnia Poterscy Sp. j.  
ul. Romana Maya 30  
61-371 Poznań

UAP | POZNAŃ



FOTOGRAFIA | UAP



WYDZIAŁ EDUKACJI  
ARTYSTYCZNEJ i KURATORSTWA



Dofinansowano ze środków  
Wydziału Fotografii

Zdjęcie na okładce  
Stefan Wojnecki, *Ku nirwanie*,  
2008

