ŁUKASZ KUŚNIERZ

PRZEDOBRAZ

MIĘDZY ŚWIATŁEM A MATERIĄ

ROZPRAWA DOKTORSKA

Światłu
w dwusetną rocznicę powstania fotografii.

Promotorka: prof. dr hab. Jadwiga Sawicka
Promotor pomocniczy: dr Krzysztof Pisarek

Uniwersytet Rzeszowski
Wydział Sztuk Pięknych

Rzeszów 2026

Spis treści

1. Wstęp – 6
1.1. Cel i zakres pracy – 6
1.2. Pytania badawcze i tezy – 6
1.3. Metody badawcze i opis projektu – 7
1.4. Światło i materia – granica, która nie istnieje – 8
1.5. Definicja *przedobrazu* – 9
2. *Przedobraz* – 10
2.1. Idea *przedobrazu* – 10
2.2. Proces pracy i wyzwania techniczne – 14
2.3. Etapy pracy – 22
2.4. Ślad, obecność i cielesność obrazu – 30
2.5. Nie wszystkie drzwi da się otworzyć – 32
3. Fotografia i światło – kontekst historyczny – 34
3.1. Początki fotografii i *camera obscura* – 34
3.2. Od teorii optyki do współczesnych praktyk obrazowania – 36
4. Inspiracje artystyczne – 38
4.1. Abelardo Morell – 38
4.2. Ann Heinrich i Leon Palmer – 40
4.3. Diana Lelonek – 42
4.4. Land Art – 44
4.5. Hiroshi Sugimoto – 48
5. Zakres i struktura pracy – 50
5.1. Najpierw ludzie... – 52
5.2. Malawa 646 – 54
5.3. Rynek 11 – 62
5.4. Kręta 1 – 68
5.5. Grodzka 1 – 74
5.6. Paary 153 – 80
6. Podsumowanie – 86
7. Odbitki srebrowe – 89
8. Druki pigmentowe – 157
9. Projekt ekspozycji prac – 169
10. Bibliografia – 172

Wstęp

1.1. Cel i zakres pracy

Od początku swojego istnienia fotografia nie była tylko narzędziem rejestracji rzeczywistości, ale także medium refleksji nad światłem, czasem i przestrzenią. Jej historia, sięgająca eksperymentów z *camerą obscurą*, łączy w sobie tradycję naukową, artystyczną i filozoficzną. Współczesny świat, zdominowany przez cyfrowe obrazy i błyskawiczną komunikację wizualną, stawia przed fotografią nowe pytania dotyczące jej roli i znaczenia: czy obraz nadal niesie głębsze znaczenie? Czy możemy mówić o fotografii jako o akcie twórczym, a nie jedynie technicznym?

Celem mojej pracy doktorskiej jest zbadanie momentu poprzedzającego powstanie utrwalonego obrazu, który rodzi się w interakcji światła, przestrzeni i czasu. Moment ten określam mianem *przedobrazu* i pojęcie to stanowi centralny punkt niniejszej rozprawy, rozwijany szczegółowo w rozdziale 2.1. Rozprawa doktorska ma charakter artystyczno-badawczy i koncentruje się na autorskim projekcie fotograficznym i filmowym realizowanym z wykorzystaniem techniki *camery obscury*. Na projekt składają się realizacje fotograficzne na papierze światłoczułym, fotografie cyfrowe oraz zapisy filmowe działań podejmowanych w określonych przestrzeniach. Realizacjom tym towarzyszy refleksja teoretyczna odnosząca się do wybranych aspektów historii fotografii, roli światła w sztuce oraz współczesnych interpretacji medium, a także opis wybranych lokalizacji oraz rozmów z osobami związanymi z fotografowanymi przestrzeniami.

1.2. Pytania badawcze i tezy

Inspiracją stała się dla mnie technika *camera obscura*, rozumiana jako archetypiczna forma fotografii, oraz refleksja nad tym, w jaki sposób światło kształtuje postrzeganie rzeczywistości. W swojej pracy nie ograniczam się do aspektów technicznych, lecz koncentruję się na tym, jak obraz funkcjonuje w relacji do przestrzeni, historii miejsca, ludzkich opowieści i doświadczeń.

W opisie pochylam się nad wybranymi aspektami historii fotografii, w szczególności nad jej wczesnymi formami, rolą światła w procesie obrazowania oraz nad koncepcjami fotografii

jako medium pośredniczącego w doświadczeniu świata. Omawiam także znaczenie światła w sztuce oraz współczesne interpretacje fotografii, odwołując się m.in. do koncepcji przedstawionych przez Junko Theresę Mikuriyę w książce *Historia światła. Idea fotografii*[1]. Jej refleksje nad ontologią fotografii oraz relacją między światłem a poznaniem stanowią istotny punkt odniesienia w rozważaniach o *przedobrazie*.

1.3. Metody badawcze i opis projektu

Rozprawa doktorska obejmuje autorski projekt fotograficzny oraz jego opis, realizowane w opuszczonych i zdegradowanych przestrzeniach mieszkalnych, często pozostających w stanie przejściowym po śmierci dawnych właścicieli lub oczekujących na nieokreśloną przyszłość. Wśród nich znalazły się zarówno opuszczone domy, miejskie kamienice, jak i miejsca związane z osobistą historią. Przestrzenie te traktuję jako sceny dla eksperymentów z techniką *camery obscury*. Istotnym elementem pracy nad projektem były również rozmowy z mieszkańcami i sąsiadami tych miejsc, które pozwalały uchwycić kontekst pamięci, przemijania i lokalnych narracji związanych z fotografowanymi przestrzeniami. Ten wymiar relacyjny stanowi część przyjętej metody badawczej i zostaje szerzej omówiony w dalszych rozdziałach rozprawy. Projekt nie tylko umożliwił mi pogłębione rozumienie procesu powstawania obrazu w wymiarze technicznym, lecz przede wszystkim otworzył pole refleksji nad ulotnością światła, przemijaniem oraz pamięcią miejsca.

Mam nadzieję, że niniejsza praca wniesie istotny głos do dyskusji nad współczesnym rozumieniem fotografii jako medium nie tylko technologicznego, lecz także filozoficznego i poetyckiego, głęboko zakorzenionego w ludzkim doświadczeniu.

1 J. T. Mikuriya, *Historia światła. Idea fotografii*, tłum. P. Nowakowski, Wyd. Universitas, Kraków 2018.

1.4. Światło i materia – granica, która nie istnieje

Od wieków światło budziło wątpliwości co do swojej natury. Newton widział w nim strumień cząstek, Huygens – falę rozchodzącą się w przestrzeni. Dopiero doświadczenia Thomasa Younga i równania Jamesa Clerka Maxwella w XIX wieku pokazały, że światło zachowuje się jak fala elektromagnetyczna, która interferuje, załamuje się i tworzy rytmy niewidoczne gołym okiem [2]. Jednak na początku XX wieku teoria kwantów znów rozbiła tę pewność: światło ujawniło się jako zbiór cząstek – fotonów, niosących energię w porcjach, które można zarejestrować, pochłonąć lub wyemitować.

Ten paradoks, że światło jest jednocześnie falą i cząstką, stał się punktem wyjścia do szerszego odkrycia: materia także potrafi zachowywać się falowo. Eksperyment z interferencją elektronów pokazał, że nawet to, co wydaje się zwarte i materialne, drga i rozchodzi się w przestrzeni jak fala. Granica między światłem a materią rozmywa się. Ostatecznie obie są formami energii, różnymi sposobami jej przejawiania się. Współczesna fizyka poszła o krok dalej. Eksperyment oparty na koncepcji Breita Wheelera, przeprowadzony w amerykańskim Laboratorium Brookhaven, potwierdził, że światło może przekształcić się w materię[3]. W zderzeniu wysokoenergetycznych fotonów zaobserwowano powstawanie pary elektron–pozyton, czyli cząstek i antycząstek będących realnym „produktem" światła. To wydarzenie wciąż znajduje się na granicy potwierdzenia i otwiera nową perspektywę: materia może być jedynie zgęstniałym światłem, a światło uwolnioną materią.

W kontekście *przedobrazu* ta wiedza ma znaczenie nie tylko symboliczne. W procesie fotografii światło nie jest biernym nośnikiem informacji, ale aktywnie wchodzi w relację z materią. Promień światła przenika powierzchnię, odbija się od niej, częściowo się pochłania, częściowo utrwala i inicjuje proces przemiany. Każdy obraz, zanim powstanie, istnieje w stanie przejścia: między energią a materią, między ruchem a zatrzymaniem. *Przedobraz* jest właśnie tym

2 M. Jakubowski, *Piękno nauki. Dualizm Wszechświata, Wszystko co Najważniejsze*, 2023, URL: https://wszystkoconajwazniejsze.pl/piekno-nauki-dualizm-wszechswiata, dostęp: 17.03.2026.
3 M. Salik, *Materia powstaje ze światła?, National Geographic Polska*, 2022, URL: https://www.national-geographic.pl/historia/materia-powstaje-ze-swiatla-naukowcy-znalezli-na-to-najmocniejszy-eksperymentalny-dowod-jaki-dotychczas-przedstawiono, dostęp: 14.02.2026.

momentem napięcia, w którym światło i materia rozpoznają się nawzajem. W tym ujęciu fizyka i sztuka spotykają się w punkcie wspólnym. Eksperyment naukowy, który dowodzi materialności światła, i fotografia, która światło przekształca w ślad. Mówią o tym samym: o procesie przechodzenia. W *przedobrazie* obraz nie jest jeszcze rzeczą, lecz już nią się staje; światło nie jest tylko symbolem poznania, ale realną siłą tworzącą formę. Materia nie jest martwa: drga, reaguje, odpowiada. W tej przestrzeni wymiany rodzi się fotografia.

1.5. Definicja *przedobrazu*

Przedobraz jest pojęciem autorskim, które wprowadzam w niniejszej pracy. Nie funkcjonuje ono w literaturze naukowej, lecz wyrasta z doświadczenia praktyki fotograficznej i refleksji nad samym procesem powstawania obrazu. Rozumiem przez nie fazę poprzedzającą utrwalenie – moment, w którym światło, przestrzeń i czas współtworzą obraz, lecz nie zostały jeszcze zarejestrowane na materiale światłoczułym ani w pamięci cyfrowej. *Przedobraz* to stan przejściowy i graniczny, pomiędzy niewidzialnym a widzialnym, pomiędzy ciemnością a światłem, pomiędzy materią a projekcją. To faza, w której obraz już istnieje potencjalnie, lecz pozostaje nietrwały, efemeryczny, ulotny. W praktyce fotograficznej jest to zjawisko rzadko zauważane, ponieważ wymyka się zarówno kontroli technicznej, jak i zwykłemu aktowi patrzenia. W kontekście niniejszej pracy *przedobraz* traktuję równocześnie jako kategorię techniczną, filozoficzną i poetycką. Techniczną, ponieważ odnosi się do rzeczywistego obrazu powstającego wewnątrz *camery obscury* lub na powierzchni materiału światłoczułego. Filozoficzną, bo dotyczy sposobu, w jaki światło współdziała z materią, tworząc zapis obecności. Poetycką, gdyż otwiera pole znaczeń, w którym obraz jest jeszcze tylko potencjałem formy, śladem trwającym pomiędzy czasem a światłem.

Można więc określić *przedobraz* jako „obraz przed obrazem", moment, w którym akt tworzenia dopiero się inicjuje. To ślad obecności i kondensat czasu, istniejący w procesie, zanim przybierze formę widzialnego obrazu.

Przedobraz

2.1. Idea *przedobrazu*

Pojęcie *przedobrazu* odnosi się do momentu poprzedzającego pojawienie się obrazu na powierzchni. Do chwili, w której światło, przechodząc przez otwór, organizuje się w przestrzeni, ale jeszcze nie tworzy stabilnej projekcji. *Przedobraz* nie jest więc samym obrazem, lecz zjawiskiem zachodzącym pomiędzy otworem a powierzchnią, pomiędzy źródłem światła a miejscem jego ujawnienia. Istnieje jako napięcie, potencjał i kierunek, zanim stanie się widzialną formą. *Przedobraz* nie jest ani czystą projekcją, ani gotowym obrazem. Funkcjonuje jako stan pośredni pomiędzy tym, co widzialne, a tym, co jeszcze nie zostało zapisane, pomiędzy światłem a materią.

W momencie zapisania obrazu na papierze światłoczułym powstaje obraz utajony. Marianna Michałowska poddaje to pojęcie głębokiej analizie w swojej książce *Obraz utajony. Szkice o fotografii i pamięci*[4]. W ujęciu fotochemicznym obraz utajony powstaje bezpośrednio po naświetleniu materiału światłoczułego i pozostaje niewidoczny aż do momentu wywołania. Jest zapisem, który istnieje, choć nie daje się jeszcze zobaczyć. Michałowska rozszerza jednak to pojęcie, odnosząc je również do obrazów pamięciowych, wyobrażeń i śladów doświadczeń, które trwają w ukryciu i wymagają ponownego uaktywnienia. W realizowanym przeze mnie projekcie *przedobraz* pojawia się w przestrzeni *camery obscury*. Zaciemnione wnętrze, do którego przez niewielki otwór wpada światło, staje się miejscem projekcji świata zewnętrznego. Obraz pojawia się na ścianach jako nietrwała, zmienna projekcja, zależna od ruchu światła, warunków atmosferycznych i czasu ekspozycji. Nie posiada jeszcze materialnego zapisu. Może zostać utrwalony, ale równie dobrze może zniknąć bez śladu. W tym momencie mamy do czynienia z *przedobrazem* jako obrazem potencjalnym, istniejącym tylko tak długo, jak długo trwają warunki jego pojawienia się. stworzony we wnętrzu przez *camerę obscurę* jest rodzajem zaproszenia do jego rejestracji. Zapisując go na papierze światłoczułym, artysta musi dokonać wyboru interesujących jego zdaniem fragmentów większej

4 M. Michałowska, *Obraz utajony. Szkice o fotografii i pamięci*, Wyd. Galeria f5 & Księgarnia Fotograficzna, Kraków 2007. s. 10.

całości. Kadrowanie następuje w tym przypadku nie przez wizjer aparatu, lecz przez umieszczenie arkusza papieru w odpowiednim miejscu na ścianie. Obraz utajony, który powstaje na tak naświetlonym papierze, niezależnie od tego, czy zostanie poprawnie naświetlony, wywołany i utrwalony, czy też ulegnie degradacji, pozostaje zawsze bezpośrednim zapisem na materialnym podłożu. Proces ten wpisuje się w sposób myślenia o fotografii, który Junko Theresa Mikuriya opisuje jako rytm przejścia od światła do mroku i ponownie ku światłu. Fotografia nie jest tu jedynie efektem naświetlenia, lecz procesem, w którym światło zostaje czasowo zatrzymane, zanurzone w ciemności i dopiero później ujawnione. *Camera obscura* staje się przestrzenią pośrednią, porównywalną z platońską jaskinią. Obraz nie funkcjonuje tu jeszcze jako pełne poznanie, lecz jako jego zapowiedź. *Przedobraz* sytuuje się w tej fazie zawieszenia, pomiędzy cieniem a ujawnieniem. Pojęcie platońskiej jaskini pojawia się w tym kontekście nie jako metafora fałszu ani narracja o wyzwoleniu z iluzji, lecz jako opis określonej sytuacji obrazowej. Jaskinia stanowi przestrzeń, w której widzenie zostaje ukształtowane przez relację światła, cienia i powierzchni projekcji. To, co jawi się na jej ścianach, nie jest prostą deformacją rzeczywistości, lecz efektem działania aparatu produkującego obrazy jako cienie, odbicia i ślady ruchu. Obraz funkcjonuje tu jako zjawisko pośrednie, zależne od warunków swojego pojawienia się.

W tym sensie jaskinia Platona może być rozumiana jako przestrzeń gry cieni, w której obraz nie posiada stabilnej formy ani trwałej substancji. Cienie zmieniają się wraz z ruchem źródła światła, z pozycją obserwatora oraz z dynamiką samej projekcji. Widzenie nie polega tu na rozpoznaniu gotowych obiektów, lecz na uczestnictwie w procesie, w którym obraz nieustannie się wyłania i zanika. Jaskinia ujawnia obraz jako zdarzenie, a nie rezultat, jako coś, co dzieje się pomiędzy światłem a materią. Tę dynamikę można odczytać także w interpretacji alegorii linii, gdzie „linia reprezentuje proces ujawniania się obiektu, zaś jej fragmenty odpowiadają kolejnym

poziomom ukrycia”.[5] Tak rozumiana platońska jaskinia nie przeciwstawia obrazu prawdzie, lecz wskazuje na relacyjny charakter prawdy, pojawiającej się zawsze w odniesieniu do obrazów. Gra cieni nie stanowi etapu do przezwyciężenia, lecz warunek widzenia jako takiego. Ta logika zapośredniczenia stanowi istotny punkt odniesienia dla moich dalszych rozważań nad fotografią i *przedobrazem*.

Współczesna fotografia, szczególnie w warunkach cyfrowej obróbki i swobodnego obiegu obrazów, coraz częściej ujawnia mechanizmy zapośredniczenia obrazu. Odwołanie do platońskiej jaskini pozwala mi opisać ten stan nie jako błąd poznawczy, lecz jako sytuację, w której obraz funkcjonuje jako pośrednik między rzeczywistością a jej wizualnym wyobrażeniem. Fotografia nie tyle prowadzi ku rzeczywistości, ile organizuje sposób jej widzenia, zawsze wpisany w proces interpretacji. Susan Sontag zwraca uwagę na napięcie pomiędzy patrzeniem a widzeniem, wskazując, że fotografia sprzyja szybkiemu, powierzchownemu odbiorowi obrazu, który niekoniecznie prowadzi do pogłębionego rozumienia tego, co jest widziane[6]. Kluczowym momentem tego procesu jest zapis *przedobrazu* na papierze światłoczułym. Naświetlenie inicjuje reakcję fizyczno-chemiczną w emulsji zawierającej halogenki srebra, prowadząc do powstania obrazu utajonego. Dopiero wywołanie ujawnia zapis, który wcześniej istniał jedynie jako potencjał. Powstały w ten sposób negatyw staje się materialnym śladem działania światła. Nie jest wyłącznie etapem pośrednim, lecz autonomicznym obrazem, bezpośrednio związanym z rzeczywistością poprzez fizyczny kontakt światła z materią. W tym sensie negatyw można rozumieć jako indeks, o którym pisze Roland Barthes. Fotografia nie funkcjonuje tu jako reprezentacja, lecz jako emanacja tego, co było[7]. Światło odbite od przedmiotu dotyka powierzchni światłoczułej i pozostawia ślad swojej obecności. *Przedobraz*, zanim stanie się negatywem, funkcjonuje jako faza tego kontaktu,

5 por., J. T. Mikuriya, *Historia światła. Idea fotografii*, tłum. P. Nowakowski, Wyd. Universitas, Kraków 2018, s. 36.
6 por., S. Sontag, *O fotografii*, tłum. S. Magala, esej *W jaskini Platona*, Wyd. Karakter, Kraków 2023, s. 33.
7 R. Barthes, *Światło obrazu*. Tłum. J. Trznadel. Wyd. Aletheia, Warszawa 2008, s. 14.

jako moment, w którym światło nie zostało jeszcze ustabilizowane, lecz już oddziałuje na materię. Zwrócenie uwagi na *przedobraz* pozwala przesunąć refleksję z gotowego obrazu na sam proces jego powstawania. Fotografia przestaje być jedynie narzędziem reprezentacji, a staje się zapisem relacji pomiędzy światłem, przestrzenią, czasem a materią. *Przedobraz* nie pełni funkcji normatywnej ani wartościującej. Ujawnia warunki, w jakich obraz może się pojawić. Jest momentem, w którym obraz jeszcze się nie wydarzył, ale już istnieje jako realna możliwość.

W tym ujęciu *przedobraz* nie jest kategorią estetyczną, lecz ontologiczną. Oznacza stan obrazu przed jego zapisem, zanim zostanie mu przypisane znaczenie, funkcja lub wartość. Jest fazą, w której fotografia pozostaje najbliżej swojego źródła, światła rozumianego jako energia, która przechodząc przez mrok, inicjuje materialny ślad. To właśnie ten moment, często pomijany w refleksji nad fotografią, stanowi dla mnie kluczowy punkt odniesienia w realizowanym projekcie.

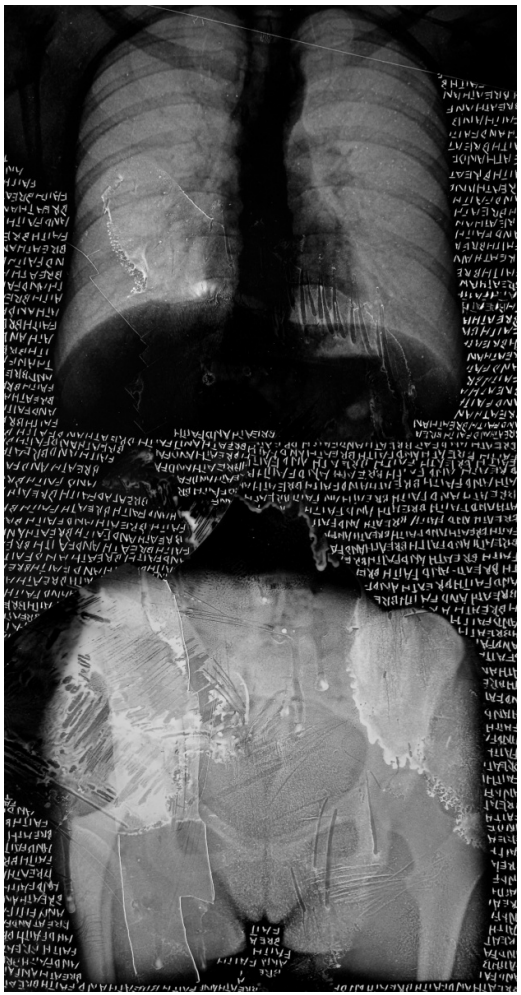
2.2. Proces pracy i wyzwania techniczne

Praca nad projektem doktorskim stała się dla mnie okazją do refleksji nad dotychczasową praktyką artystyczną oraz nad zmianami, jakie zachodziły w moim podejściu do fotografii na poziomie tematycznym i technicznym. Początki mojej pracy z fotografią wiązały się z eksperymentami z techniką *camery obscury* oraz z fotogramami. W tamtym okresie większe znaczenie miał dla mnie sam proces powstawania obrazu niż to, co ostatecznie pojawiało się na jego powierzchni.

Tworzenie aparatów otworkowych od podstaw oraz naświetlanie obiektów bezpośrednio na papier światłoczuły stanowiły formę pracy skoncentrowanej na doświadczeniu światła i materii. Podczas pracy nad cyklem pt. *Obraz zamknięty* sięgałem również do zasad działania *camery obscury*, czyli prymitywnego, ale niezwykle fascynującego narzędzia obrazowania. Liczył się dla mnie przede wszystkim efekt końcowy – ten ulotny moment, kiedy światło, wpadając do wnętrza, tworzyło obraz. Kluczowe były warunki sprzyjające powstaniu projekcji, a nie emocje związane z konkretnym miejscem. Już wcześniej zdarzało się, że obraz pojawiał się zupełnie niespodziewanie, jakby światło samo chciało przypomnieć o swojej obecności. Wystarczyło, że na chwilę zasłoniłem okno zasłoną, a przez drobną szparę wpadał promień światła, rysując na ścianie zamglony, nieostry obraz z zewnątrz. Zdarzało się również, że drzwi i maleńka dziurka od klucza zamieniały się w swego rodzaju naturalny projektor, który rzucał fragmenty pejzażu na sklepienie strychu czy na podłogę pokoju. W tamtym czasie prosiłem sąsiadów, znajomych, a nawet członków rodziny, czy mogliby pozwolić mi zaciemnić ich okna specjalną folią. Interakcja była zwykle minimalna. Czasem ktoś zapytał: „a w jakim celu?". Wtedy miałem szansę wytłumaczyć ideę projektu i pokazać, co powstaje w wyniku tej ingerencji. Najważniejsze było dla mnie to, co działo się na ścianach i meblach– ulotne obrazy światła, które rejestrowałem za pomocą cyfrowego aparatu. Aparat fotograficzny był dla mnie wówczas jedynie narzędziem, dodatkiem, służącym dokumentacji. Priorytetem było dla mnie pokazanie, że to nie człowiek tworzy obraz, lecz samo światło.



Kręta 1, 2024, kadr z filmu, 1920 x 1080 px



Łukasz Kuśnierz, z cyklu *szepty,* 2023, fotogram, 45,5 x 23, 5 cm

Chciałem zminimalizować rolę fotografii jako medium kreacji i sprowadzić ją do roli świadka. Dowodu na to, że obrazy istnieją wokół nas bez naszej wiedzy czy intencji. Zależało mi na udowodnieniu, że każdy fragment przestrzeni, nawet najbardziej niepozorne wnętrze, kryje w sobie olbrzymi potencjał. Wszystko zależy od tego, co znajduje się po drugiej stronie okna i w jaki sposób światło zostaje wpuszczone do środka. Dzięki temu z ciemnych, często ponurych pomieszczeń byłem w stanie wydobyć nowy, tętniący życiem, odwrócony świat, subtelny, ale przejmujący, ukazany przez światło i dla światła. Godziny spędzone w ciemni pobudzały moją wyobraźnię. Kontrolowanie tego, w jaki sposób obraz powstanie dawało mi złudne wrażenie władzy nad tym, co robię. Miałem poczucie, że uprawiam „prawdziwą" fotografię. Klasyczne techniki, prawdziwe zdjęcia i ich namacalna forma. Nie zdawałem sobie wtedy sprawy, jak bardzo się myliłem. Błędne założenia, z których później wyciągnąłem wnioski. Fotografia nie jest definiowana wyłącznie przez narzędzia, lecz przez sposób, w jaki pozwala myśleć o obrazie i doświadczać rzeczywistości. Narzędzia, z których korzystałem – aparat otworkowy, powiększalnik wykorzystywany do tworzenia fotogramów, a później aparat cyfrowy, identyfikowały mnie jako fotografa. Jak zauważa Vilém Flusser, fotografia nie jest określana przez same narzędzia, lecz przez sposób ich użycia oraz intencję fotografa[8]. W tym sensie nie aparat, nie powiększalnik, nie cyfrowa matryca czy klisza czynią mnie fotografem, lecz sposób, w jaki patrzę na świat i co z tego patrzenia potrafię wydobyć. Narzędzia, które kiedyś mnie definiowały, stały się jedynie przedłużeniem mojego spojrzenia. Jednym z wielu środków wyrazu, a nie celem samym w sobie. W późniejszym okresie przestałem skupiać się na technice czy „czystości" medium. Fotografia stała się dla mnie przestrzenią wolności i możliwością odkrywania siebie i świata, niezależnie od tego, czy używam prostego telefonu, klasycznej analogowej kliszy czy zaawansowanego sprzętu cyfrowego. Niezależnie od narzędzia, którym się posługuję,

8 por., V. Flusser, *Ku filozofii fotografii*, tłum. J. Maniecki, Wyd. Aletheia, Warszawa 2015, s. 58.

sedno mojego doświadczenia fotograficznego tkwi w chwili uchwycenia obrazu, w jego spontaniczności i autentyczności. To nie aparat czy obiektyw definiuje wartość mojego obrazu, lecz moja wrażliwość, moje spojrzenie na rzeczywistość. Używam telefonu, klasycznej analogowej kliszy czy zaawansowanego sprzętu cyfrowego, ale to ja nadaję sens tym obrazom, ja filtruję rzeczywistość przez swoje osobiste doświadczenia i emocje. W tym podejściu odkryłem coś głębszego. Fotografię jako narzędzie introspekcji i komunikacji, sposób na porozumienie się ze sobą i z innymi. Uwolnienie się od sztywności technicznych reguł pozwoliło mi bardziej intuicyjnie podchodzić do tworzenia, czerpać radość z samego procesu i odkrywać nowe warstwy swojej tożsamości.

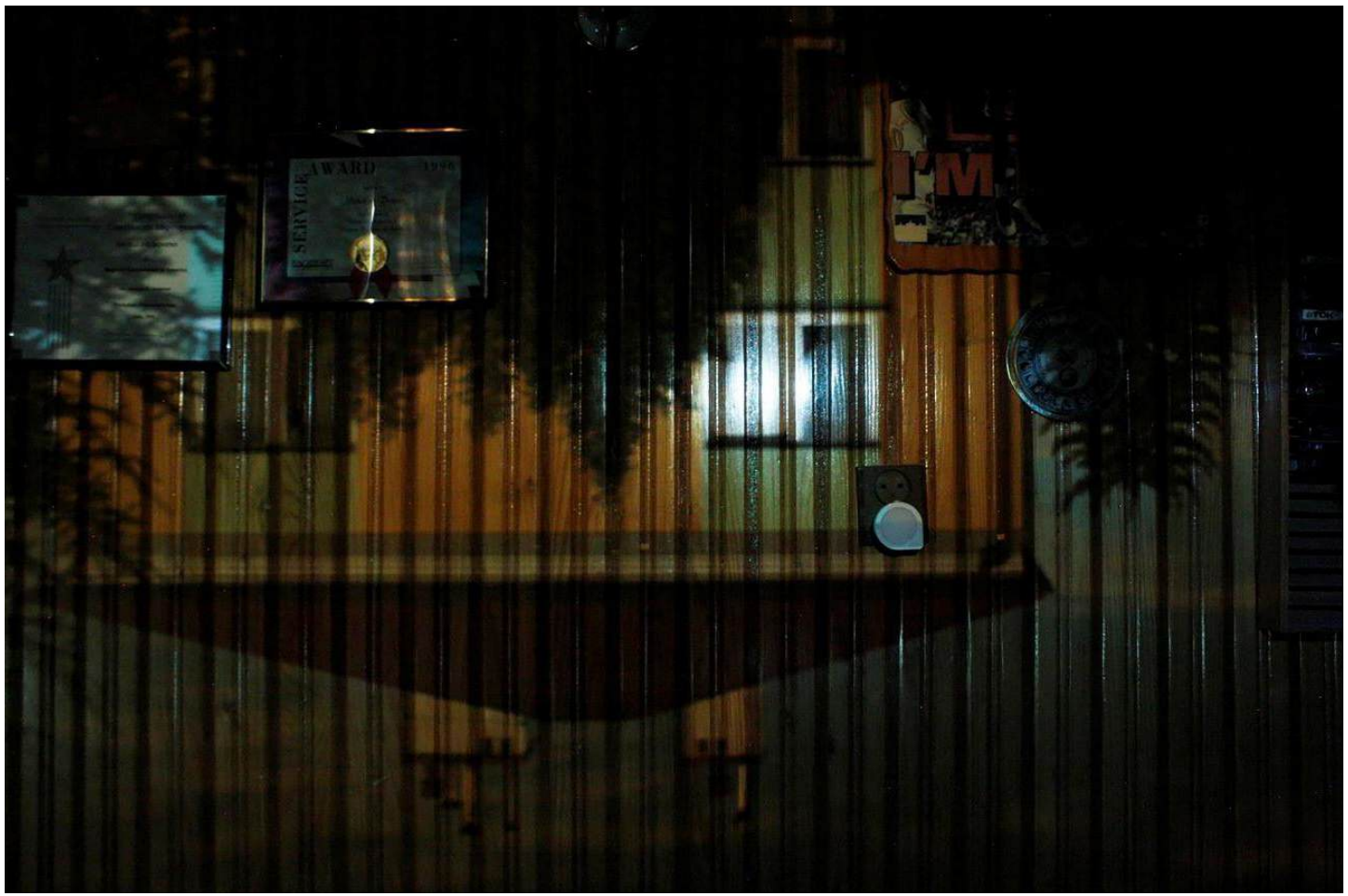
Cykl *szepty* poprzedza projekt *przedobraz* i stanowi jego ważne preludium, zarówno formalne, jak i emocjonalne. Był to moment, w którym po raz pierwszy świadomie podjąłem próbę wyjścia poza klasyczne rozumienie fotografii jako czystego obrazu i skierowałem uwagę ku procesowi, śladowi i obecności. W *szeptach* eksperymentowałem z połączeniem fotografii analogowej i cyfrowej, tworząc fotogramy, na których wyrzynałem słowa za pomocą noży, drutów, gwoździ. Ten gest fizyczny był nie tylko estetyczny, ale i emocjonalny: traktowałem słowa jako formę autoekspresji, której nie da się wyrazić wyłącznie obrazem. Zamiast dążyć do perfekcji, celowo naruszałem powierzchnię zdjęcia, rysy, zadrapania stawały się częścią kompozycji, świadectwem wewnętrznego napięcia. Z perspektywy czasu widzę, że *szepty* były dla mnie kluczowe – otworzyły drogę do pracy z materią, teksturą i znaczeniem poza wizualnością. To właśnie tam po raz pierwszy zadałem sobie pytanie: co dzieje się „pod" obrazem? Gdzie kończy się widzenie, a zaczyna odczuwanie? Ten sposób myślenia rozwija się w *przedobrazie*, gdzie rezygnuję z bezpośredniej ingerencji w obraz, powierzając jego powstawanie światłu i przestrzeni. W miejsce portretu pojawiają się architektura i czas, a ślad fotograficzny przestaje być z góry zaplanowany i staje się wynikiem działania miejsca, światła, kurzu i wilgoci. W *szeptach* to ja tworzę znak, w *przedobrazie* znak powstaje poza mną. Ale w obu przypadkach chodzi o to samo: o próbę zapisania obecności, której nie da się

jednoznacznie uchwycić. Z tej perspektywy cykl *szepty* można odczytywać jako pierwszy etap transformacji artystycznej, która z czasem przybrała formę *przedobrazu*. Oba projekty dzieli forma, ale łączy emocjonalna i egzystencjalna intensywność. To nie tyle dwa odrębne cykle, ile dwie fazy tej samej refleksji o obrazie, pamięci i ciele. Świadome połączenie obu etapów mojej pracy intymnego, fizycznego gestu zapisu i kontemplacyjnego aktu obecności światła domyka pewien rozdział i otwiera kolejny.

Przedobraz to próba dialogu między tradycją a współczesnością, między prostotą *camery obscury* a złożonością cyfrowych matryc. To powrót do podstaw. Do światła, cienia, czasu i przestrzeni. Aparaty otworkowe, choć archaiczne w swej konstrukcji, stają się narzędziem współczesnej kontemplacji, oferując możliwość ponownego odkrycia, czym naprawdę jest fotografowanie. Odrzucenie obowiązujących standardów współczesnej fotografii cyfrowej nie oznacza całkowitej negacji technologii, ale raczej świadomą decyzję o wyborze drogi twórczej. Aparaty otworkowe są nie tylko narzędziem, ale również postawą życiową i sposobem myślenia o obrazie i procesie jego powstawania. Poprzez badanie idei *przedobrazu* chcę pokazać, że w prostocie i ograniczeniach tkwi niezwykły potencjał, który pozwala na nowo spojrzeć na fotografię jako sztukę, filozofię i sposób rozumienia świata. W tym kontekście warto przywołać refleksję Susan Sontag, która zwraca uwagę na sposób, w jaki fotografia narzuca określony model widzenia, skłonny do estetyzowania rzeczywistości: „Aparat fotograficzny jest obecnie niezdolny do ujmowania mieszkania albo śmietnika bez zniekształceń. Nie wspominam już o zaporze na rzece albo o fabryce kabli – w obliczu takich obiektów aparat może powiedzieć tylko: jakie to piękne”.[9]

Jak zauważa Junko Mikuriya, fotografia zawsze zawiera w sobie ideę światła nie tylko jako fizycznego zjawiska, ale również jako metafory poznania i ograniczenia percepcji. Platon w alegorii jaskini opisuje sytuację, w której człowiek

9 S. Sontag, *O fotografii*, tłum. S. Magala, Wyd. Karakter, Kraków 2023, s. 113.



Łukasz Kuśnierz, z cyklu *Obraz zamknięty*, 2017, fotografia cyfrowa, 70 × 100 cm

postrzega jedynie cienie rzutowane na ścianę przez źródło światła[10]. Cienie te są odbiciem rzeczywistości, ale nie stanowią jej pełni i są tylko zapowiedzią poznania. Światło w platońskiej metaforze jest warunkiem ujawnienia prawdy, ale zarazem wyznacza granicę pomiędzy niewiedzą a wiedzą. To rozumienie światła odnajduję również w refleksji Junko Theresa Mikuriya, która wskazuje, że historia fotografii to nie tylko rozwój techniczny, lecz także długie dziedzictwo myślenia o świetle jako o poznaniu. W tym kontekście *przedobraz* jawi się jako stan platońskiej „jaskini": obraz istnieje, ale jeszcze w formie cienia, jeszcze nieutrwalony, dopiero przygotowujący się do pełnej obecności. W pracy z *camerą obscurą* szczególnie silnie odczuwam tę zależność.

Wnętrze zaciemnionego pomieszczenia staje się metaforą jaskini, a powoli wyłaniający się obraz przypomina proces przechodzenia od mroku do światła, od potencjalności do widzialności. *Przedobraz* jest więc zarówno doświadczeniem fizycznym (działaniem światła), jak i filozoficzną figurą przejścia od nieświadomości do poznania. Junko Theresa Mikuriya, analizując relację światła i poznania, wskazuje, że akt fotografowania jest zawsze gestem epistemologicznym – światło nie tylko odsłania, ale i ustanawia rzeczywistość. W tym sensie *przedobraz* wpisuje się w tradycję rozumienia światła jako medium poznania.

10 por. J. T. Mikuriya, *Historia światła. Idea fotografii*, tłum. P. Nowakowski, Wyd. Universitas, Kraków 2018, s 59.

2.3. Etapy pracy

Proces powstawania *przedobrazu* był nie tylko technicznym ciągiem działań, lecz przede wszystkim doświadczeniem i stopniowym wchodzeniem w przestrzeń obrazu i w relację z materią. Każdy etap pracy wymagał innego rodzaju skupienia: od myślenia o obrazie i jego potencjalności, poprzez uważność na światło i przestrzeń, aż po obserwację materialnego śladu, który wyłaniał się w procesie.

Pierwszym etapem były poszukiwania miejsc, w których mogłem tworzyć obrazy oraz pomieszczeń niosących własną historię, pamięć i ślady dawnych właścicieli. Następnie pojawiała się idea, często rodząca się z intuicji i obserwacji światła w określonym miejscu. Nie zaczynałem od planu fotograficznego, lecz od reakcji na przestrzeń. Istotne było dostrzeżenie jej potencjału: jak światło przepływa, odbija się i jak dotyka powierzchni. Ten moment uważnego patrzenia stawał się punktem wyjścia, rodzajem cichego impulsu prowadzącego do działania. Drugim etapem było przygotowanie przestrzeni, które wiązało się z przekształceniem wnętrza w tymczasową komorę światła. Zaciemnianie okien, uszczelnianie, wyznaczenie punktu wejścia promienia. Każda z tych czynności wymagała skupienia i miała charakter rytuału. W tym czasie powstawała także dokumentacja procesu. Ustawiałem kamerę w taki sposób, by obejmowała jak najszerszy kadr: miejsce, w którym powstaje otwór, ścianę, na której zarysuje się obraz, oraz otoczenie i kontekst przestrzeni. Dodatkowo mniejszą kamerę mocowałem na głowie, aby rejestrowała wszystkie działania z perspektywy pierwszej osoby – od przygotowań po moment ekspozycji. Dzięki temu mogłem zarejestrować nie tylko efekt końcowy, lecz także cały proces tworzenia. To właśnie wtedy rodziła się relacja pomiędzy miejscem a ciałem, pomiędzy przestrzenią potencjalnego obrazu a moją fizyczną obecnością. Trzeci etap to kontakt światła z materią oraz właściwy moment powstawania obrazu. Ekspozycja nie była dla mnie jedynie aktem technicznym, ale wydarzeniem. Światło, czas i materia współdziałały, tworząc zapis, którego nie dało się w pełni przewidzieć. Proces ten był powolny, kontemplacyjny, często niepewny, tak jakby sam obraz decydował o własnym kształcie. W tym doświadczeniu pojawiało się coś z idei fotografii bez aparatu i bezpośredni dotyk światła,

jego fizyczne wejście w papier, jego ciężar i temperatura. Czwarty etap obejmował powstawanie odbitki – moment ujawnienia obrazu i utrwalenie go na papierze światłoczułym. To, co dotąd istniało w ukryciu, stawało się widzialne. Ostatnim etapem był proces chemiczny: przenikanie substancji i reakcja emulsji. Wszystko to przypominało biologiczny rytm oddychania i tętna. Obraz pojawiał się stopniowo, jakby wynurzał się z ciemności, z własnej pamięci o świetle. W tej fazie niezwykle istotne były zapach, faktura, wilgoć i cała zmysłowa obecność fotografii. Gotowy obraz nie stanowił dla mnie zakończenia, lecz początek kolejnego etapu poznania. Każda praca była zapisem spotkania i śladem relacji, która się wydarzyła i już przeminęła. Oglądając odbitki, nie szukałem formalnej doskonałości, lecz obecności. W tym sensie proces twórczy zamykał się nie w efekcie, lecz w śladzie, który pozostał po świetle i czasie.

Ogromny wpływ na moje postrzeganie wnętrz miała konfrontacja z mieszkaniem pozostawionym po mojej cioci. Kiedy byłem jeszcze dzieckiem, mieszkała razem z babcią, do której często jeździłem. Po latach, gdy byłem dorosły i gdy babcia zmarła, nasz kontakt z ciocią zanikł. Dlatego mieszkanie zapamiętałem jako zadbane, czyste, pełne ciekawych starych przedmiotów i pamiątek. Ciocia dbała o to, aby wszystko było na swoim miejscu. Gdy przyszedł czas, aby wejść do tego mieszkania po latach, nigdy nie myślałem, że będzie to tak wielkim wstrząsem. Czułem się, jakbym wszedł do miejsca, w którym od dawna już nikt nie mieszkał. Zapach, który unosił się w pomieszczeniu, był nie do opisania. Walające się po podłodze śmieci, pajęczyny na ścianach, kurz, naczynia w zlewie… obraz przykry i wzbudzający wiele negatywnych emocji.

Mieszkanie, które zapamiętałem z dzieciństwa, stało się miłym wspomnieniem, a obraz, na który patrzyłem był trudnym doświadczeniem. Obrazy z przeszłości i teraźniejszości zaczęły się w moich myślach nakładać. Jedynie widok z okna, mimo upływu lat zdawał się być znajomy, choć przesiąknięty współczesnością. To doświadczenie było dla mnie wyjątkowo wyczerpujące, ale zmusiło mnie do refleksji. Uświadomiłem sobie, jak czas i brak opieki mogą zmienić

miejsce, które kiedyś było domem, w coś zupełnie obcego. Jednocześnie zrozumiałem, że wspomnienia są czymś, co żyje w nas, niezależnie od tego, jak zmienia się rzeczywistość dookoła. Nigdy nie myślałem, że przyjdzie czas, że przekroczę próg tego mieszkania po raz ostatni i moje wspomnienia z nim związane będą miały różne kształty: negatywne i pozytywne. Przyjdzie czas, że zostanie wyremontowane przez nowych lokatorów, uporządkowane wedle ich uznania. Napiszą nową historię pomieszczenia, którego już nie będę częścią.

Po tych wydarzeniach, zacząłem zwracać większą uwagę na opuszczone budynki, stare domy. Nie spełniały już żadnej praktycznej roli i prawdopodobnie większość z nich zostanie wyburzona lub pod naporem czasu same ulegną destrukcji. Świat, który je otaczał, nieprzerwanie zmieniał się. Remonty ulic, nowe budynki i nowoczesna infrastruktura powodowały mocny, wręcz przytłaczający kontrast. Mogło się zdawać, że to właśnie zrujnowane budynki powinny przeszkadzać. W moim wypadku to otoczenie nie pasowało do tych historycznych obiektów. Niestety zdarzało się, że pomieszczenia i domy, do których docierałem, nie nadawały się do mojego projektu. Proces zniszczenia był zbyt zaawansowany, a uzyskanie pełnego zaciemnienia danego pomieszczenia często okazywało się niemożliwe. W zrujnowanych budynkach było zbyt wiele dziur w ścianach, dachach, a często brakowało drzwi, co uniemożliwiało mi stworzenie odpowiednich warunków do działania. Nawet prowizoryczne próby zasłonięcia otworów kończyły się niepowodzeniem. Wiatr, deszcz czy po prostu niestabilność budynku sprawiały, że żadne rozwiązanie nie było wystarczające. Kolejnym elementem, który wykluczał moją pracę, były względy bezpieczeństwa. Zawalone stropy, niestabilne ściany czy odpadające cegły stanowiły realne zagrożenie.

Przebywanie w takim miejscu, szczególnie gdy znajdowałem się na piętrze, było ryzykowne, a pod moimi nogami często prześwitywał parter przez liczne dziury w podłodze. Każdy krok musiał być przemyślany, a mimo to nie mogłem wyzbyć się uczucia, że wystarczy jeden nieuważny ruch, by wylądować piętro niżej. W takich warunkach realizacja projektu była zwyczajnie niemożliwa. Otoczenie zewnętrzne również nie

sprzyjało. Jeden z domów szczególnie zapadł mi w pamięci, mimo że nie nadawał się do realizacji moich zamierzeń. Pozostało mi jedynie zrobienie dokumentacji fotograficznej przy użyciu aparatu cyfrowego. Widok, który zastałem, był z jednej strony fascynujący, a z drugiej przygnębiający. Dookoła domu porastały wysokie krzewy i drzewa, a natura wdzierała się do środka niczym nieproszony gość. Trawa rosła w pokojach, drzewa wyrastały na dachu, a raczej na tym, co z niego pozostało. Belki i cegły leżały praktycznie wszędzie, niszcząc pozostawione tam przedmioty. W jednym miejscu zastałem obrazki przygniecione cegłą, w innym meble roztrzaskane przez strop i belki. To miejsce doskonale ilustrowało, jak natura powoli, ale skutecznie zaciera ślady ludzkiej obecności. Proces ten trwa latami, niemal niezauważalnie, ale jego efekt jest nieunikniony.

Domy, które kiedyś tętniły życiem, stają się jedynie cichymi pomnikami przeszłości, aż w końcu zupełnie znikają w objęciach przyrody. Podejrzewam, że za jakiś czas ten dom zostanie całkowicie pochłonięty i nie pozostanie po nim żaden ślad. To fascynujące, ale i smutne – obserwować, jak miejsce, które kiedyś było czyimś domem, stopniowo zostaje zdominowane przez siły natury, aż w końcu przestaje istnieć w ludzkiej świadomości. Mimo że nie mogłem zrealizować tam swojego projektu, wizyta w tym miejscu była dla mnie niezwykle poruszającym doświadczeniem. Stanowiła przypomnienie o przemijaniu i kruchości ludzkiego dorobku, a jednocześnie o nieustannej sile i potędze natury, która zawsze znajdzie sposób, by odzyskać swoją przestrzeń. W tym domu brakowało najważniejszego czynnika. Ludzi, którzy mogliby opowiedzieć mi coś o jego wnętrzu. Jaka była jego historia? Kto w nim mieszkał? Tego zapewne już się nie dowiem… Dlatego podczas swojej pracy podchodziłem z szacunkiem do obiektów, w których dane mi było tworzyć fotografie. Przekraczając próg tych pomieszczeń, nie miałem zamiaru ingerowania w ich stan. Każdy pozostawiony przedmiot, cegła, papierek czy najmniejszy brud miał pozostać nietknięty. Pomieszczenia, które udało mi się odwiedzić, zachwycały swoją surowością. Każde z nich miało swoją niepowtarzalną aurę. W jednym panował zaduch, kurz unosił się w powietrzu, gorące powietrze utrudniało

oddychanie. W drugim panowało zimno, ściany były przesiąknięte wilgocią, a stęchły zapach drażnił nozdrza. Wszystko to miało ogromny wpływ na moje tempo pracy, jak i na efekt końcowy. Nie były to warunki przyjazne papierowi światłoczułemu ani narzędziom do zaciemniania okien. Pył na drewnianych oknach sprawiał, że taśma odpadała po pewnym czasie. Musiałem poprawiać konstrukcję na bieżąco. Zdarzało się, że nie chciała się trzymać, dlatego dokładałem kolejne warstwy. Papier światłoczuły również nie chciał współpracować. Często podczas naświetlania bezpośrednio na ścianie odpadał jak zwiędły liść z drzewa. Upadek papieru powodował jego zarysowania, które ujawniały się po wywołaniu, podobnie jak przebarwienia wynikające z reakcji emulsji z kurzem i pyłem.

Moje fotografie nigdy wcześniej nie były tak blisko związane z otoczeniem, w którym powstawały. Pozostawione ślady, jak i same obrazy na negatywach były bardzo niedoskonałe. Przynajmniej tak mi się wydawało na początku. Fotografie po wywołaniu w większości były jedną wielką czarną plamą z nieśmiałymi zarysami przeróżnych kształtów. Powstałe przebarwienia i rysy na zdjęciach sprawiały, że wyglądały na brudne. Brudna fotografia, która bez żadnego opisu czy kontekstu wrzucona do Internetu byłaby prawdopodobnie przez większość osób pominięta. Abstrakcyjna fotografia, w swojej niedoskonałości, stała się dla mnie wyjątkowa. W miarę rozwoju projektu zrozumiałem, że niedoskonałość, którą początkowo odbierałem jako błąd techniczny, była integralną częścią procesu. Brud, kurz, zarysowania i przebarwienia nie zakłócały obrazu, lecz ujawniały materialne warunki jego powstania. Stawały się śladem miejsca, fizycznym zapisem jego obecności i historii. W tym sensie fotografia nie była już przezroczystym „oknem na świat", lecz materialną powierzchnią, na której utrwala się kontakt przestrzeni, ciała i światła. Jak pisał Gaston Bachelard, „obrazowi, przeciwnie niż metaforze, można nadać żywotność; żywotność tę obraz sam w sobie niesie".[11] Obraz przestawał być neutralnym przedstawieniem, a zaczynał

11 G. Bachelard, *Poetyka przestrzeni: szuflada, kufry i szafy, Pamiętnik Literacki 1976*, t. 67, nr 1, s. 235, URL: https://bazhum.muzhp.pl/media/texts/pamietnik-literacki-czasopismo-kwartalne-poswiecone-historii-i-krytyce-literatury-polskiej/1976-tom-67-numer-1/pamietnik_literacki_czasopismo_kwartalne_poswiecone_historii_i_krytyce_literatury_polskiej-r1976-t67-n1-s233-243.pdf, dostęp: 22.02.2026.

funkcjonować jako forma niosąca własną intensywność i ciężar materii. Podobne zjawiska i założenia można odnaleźć w refleksji Rosalind Krauss, przywoływanej przez Mariannę Michałowską, która opisuje fotografię jako ślad obecności i bezpośredni rezultat fizycznego kontaktu między rzeczywistością a jej obrazem[12]. Odwołując się do Charlesa Peirce'a, Krauss podkreśla, że fotografia działa nie tylko jako reprezentacja, ale jako odcisk obecności. W tym sensie każda rysa i każde zabrudzenie staje się nieprzypadkowe – to świadectwo, nie artefakt. Nie jest to estetyczna wada, lecz dowód dotyku czasu.

Moje doświadczenia blisko korespondują również z podejściem Wolfganga Tillmansa, który w swoich abstrakcyjnych pracach fotograficznych często dopuszcza błędy, rozmycia, deformacje wynikające z chemicznego procesu lub eksperymentu[13]. Tillmans mówi o „widzeniu przez materiał", nie przez aparat. W jego pracach istotny jest proces, ciało zdjęcia, fakt, że medium żyje i się starzeje. Dla mnie podobną wartość miało naświetlanie papieru światłoczułego w pomieszczeniach pełnych kurzu i wilgoci. Miejsce pisało się na materiale, nie tylko światłem, ale również powietrzem, brudem, ciężarem historii.

W ten sposób doszedłem do przewartościowania pojęcia „brudnej fotografii". To, co w pierwszym kontakcie może wydawać się błędem, jak plama, zarysowanie, rozmazanie w późniejszym procesie nabiera sensu w kontekście miejsca. Obraz staje się nośnikiem autentyczności, a nie estetycznego ideału[14]. Bez opisu, te fotografie mogłyby zostać zignorowane, ale wraz z kontekstem, stają się opowieścią zakodowaną w ciele obrazu. W świecie cyfrowej perfekcji brud i niedoskonałość stają się aktem oporu, przywracając fotografii fizyczność i związek z miejscem. To dlatego te zdjęcia są dla mnie wyjątkowe, bo są prawdziwe w sposób, w jaki idealny obraz nigdy być nie może.

12 M. Michałowska, *Jak Peirce stał się teoretykiem fotografii?* : Kwestia indeksu, Studia Kulturoznawcze nr 1 (7), 151-164, 2015, URL: https://bazhum.muzhp.pl/media/texts/studia-kulturoznawcze/2015-numer-1-7/studia_kulturoznawcze-r2015-t-n1_7-s151-164.pdf, dostęp: 9.03.2026.
13 W. Tillmans, *On the Limits of Seeing in a High-Definition World*, MoMA Magazine, 2021, URL: https://www.moma.org/magazine/articles/681, dostęp: 9.03.2026.
14 R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, tłum. J. Trznadel, Wyd. Aletheia, Warszawa 2008, s. 13.



Łukasz Kuśnierz, *Bez tytułu*, 2024, archiwum własne



Łukasz Kuśnierz, *Bez tytułu*, 2024, archiwum własne

2.4. Ślad, obecność i cielesność obrazu

Zbigniew Tomaszczuk w książce *Świadomość kadru. Szkice z estetyki fotografii*[15] zwraca uwagę na pierwotny sens fotografii, który wykracza poza czysto techniczny gest rejestracji rzeczywistości. W jego ujęciu fotografia pozbawiona aparatu nie jest brakiem, lecz powrotem do źródła oraz do samego aktu styku światła z materią, do momentu, w którym obraz nie jest jeszcze przedstawieniem, lecz fizycznym śladem zdarzenia. Tomaszczuk podkreśla, że to właśnie w fotogramie, w obrazie powstałym bez użycia obiektywu, ujawnia się najgłębsza prawda medium i jego bezpośredni związek ze światem, zjawiskami i ciałem.

Fotogram, powstający z kontaktu przedmiotu i światła z powierzchnią światłoczułą, nie jest interpretacją rzeczywistości, ale jej dotykiem. Ten dotyk stanowi istotę fotografii rozumianej jako ślad obecności. Nie chodzi tu o przedstawienie podobieństwa, lecz o zapis samego istnienia. Ślad jest wydarzeniem, które łączy przeszłość z teraźniejszością, obecność z nieobecnością. Jest dowodem, że „coś było" – światło spotkało materię i pozostawiło po sobie znak. W tym sensie fotografia bez aparatu przywraca medium jego cielesność, wyzwalając je z iluzji przezroczystości i reprezentacji. Obraz przestaje być oknem na świat, a staje się powierzchnią pamięci. W moim projekcie *przedobraz* rozumiem jako ślad w sposób zbliżony do ujęcia Tomaszczuka. Każda z realizacji powstaje w wyniku bezpośredniego kontaktu światła z materią, papierem, ścianą, kurzem, powietrzem i czasem. Światło nie przenosi już wizerunku, ale wnika w strukturę miejsca, inicjuje reakcję, zostawia ślad swojej obecności. Ten ślad nie jest przypadkowy: jest zapisem relacji pomiędzy przestrzenią i czasem, miejscem i światłem oraz mną a tym, co fotografowane. Tak rozumiany obraz nie jest ani czysto materialny, ani czysto symboliczny. Jest hybrydą energii i ciała. Fotografie powstałe w ramach projektu często przybierają postać „brudnych" powierzchni, pełnych rys, zadrapań i przebarwień. Nie są to błędy techniczne, lecz ślady kontaktu. Tak jak u Tomaszczuka w fotogramie, tak w *przedobrazie* fotografia staje się

15 Z. Tomaszczuk, *Świadomość kadru. Szkice z estetyki fotografii*, Wyd. Kropka, Września 2003, s. 31.

miejscem spotkania światła z materią, a zarazem śladem tego spotkania. Obraz nie udaje rzeczywistości, lecz świadczy o jej dotknięciu. W jego strukturze obecna jest energia, która je wytworzyła – drganie światła, ciężar kurzu, wilgoć powietrza. Można powiedzieć, że fotografia w tym ujęciu ma ciało. Nie jest przezroczystym medium, ale materialnym obiektem, który reaguje, chłonie, starzeje się. Jego powierzchnia przypomina skórę i nosi ślady kontaktów, zarysowań, dotyków. W tym sensie obraz staje się somatyczny, ma swój zapach, fakturę, temperaturę. Tomaszczuk wskazuje, że fotogram „nie przedstawia rzeczy, lecz jest ich śladem". Podobnie jak *przedobraz* nie odtwarza świata, ale go wciela. Każda fotografia jest nie tyle obrazem świata, ile jego rezonansem, śladem obecności, która już minęła, ale wciąż trwa w materii papieru. W kontekście tej refleksji można powiedzieć, że *przedobraz* jest formą fotografii somatycznej. Takiej, w której ciało obrazu staje się przestrzenią wymiany pomiędzy widzialnym a dotykalnym. Każda praca jest zapisem kontaktu, a nie spojrzenia. Zamiast kadru – powierzchnia; zamiast kompozycji – ślad; zamiast narracji – obecność. To właśnie w tej cielesności i niedoskonałości obrazu kryje się jego prawda. Fotografia nie jest już tylko wizualnym przedstawieniem świata, ale ciałem światła, które samo zostawia na sobie ślady.

W świetle koncepcji Tomaszczuka „fotografii bez aparatu" *przedobraz* można więc rozumieć jako próbę odzyskania pierwotnego sensu obrazu: obrazu, który nie przedstawia, lecz istnieje, który nie interpretuje, lecz reaguje, który nie reprezentuje świata, ale współdziała z nim. To fotografia, która staje się śladem wydarzenia świetlnego, zapisem spotkania, w którym światło, przestrzeń i czas splatają się w jedno ciało obrazu.

2.5. Nie wszystkie drzwi da się otworzyć

Niestety, nie do wszystkich wnętrz udało mi się wejść, choć wiele z nich skrywało w sobie ogromny potencjał. Doświadczenie tych przestrzeni miało dla mnie wymiar zarówno wizualny, jak i emocjonalny. Nie były to jednak typowe pustostany dostępne przypadkowym eksploratorom. Większość miejsc, które chciałem odwiedzić, pozostawała formalnie zamknięta, a wstęp do nich był prawnie zabroniony.

Współcześnie coraz częściej funkcjonują one jako obiekty tzw. *urban exploration*, dokumentowane i upubliczniane w mediach społecznościowych. Tego rodzaju działania skupiają się zazwyczaj na sensacyjności wyprawy, atmosferze zakazanego wejścia i wizualnym efekcie, marginalizując historię miejsca oraz związane z nim ludzkie doświadczenia. W moim podejściu kluczowe znaczenie miała możliwość wejścia do przestrzeni za zgodą osób z nią związanych. To właśnie ich obecność, opowieści i pamięć nadawały tym miejscom sens. Zgoda na wejście, rozmowa i udostępnienie przestrzeni stanowiły nie tylko warunek techniczny realizacji projektu, lecz także istotny element przyjętej postawy badawczej. Bez tego wymiaru relacyjnego praca z przestrzenią traciłaby dla mnie swoje znaczenie. Odmowy zdarzały się dość często, czasem z błahych, innym razem ze zrozumiałych powodów. Najkrótsza rozmowa zakończyła się lakonicznym, chłodnym „nie” bez wyjaśnienia. Innym razem powodem był zwyczajny bałagan. Dom od lat nieużywany, zapomniany, zakurzony. Tłumaczyłem, że to właśnie autentyczność jest dla mnie wartością. Ale dla właścicielki, mimo że była uprzejma i uśmiechnięta, to co dla mnie miało swoisty urok, dla niej było powodem do wstydu. Innym miejscem był dom, w którym w latach 80. doszło do ogromnej tragedii. Mąż, oskarżając żonę o zdradę, zamordował ją, a następnie popełnił samobójstwo. Już sama ta historia była dla mnie wstrząsająca. Choć minęło 40 lat, nie chciałem naruszać tego miejsca. To było jedyne pomieszczenie, z którego sam zdecydowałem się zrezygnować. Zdarzało się również, że początkowa chęć do współpracy gasła, gdy zbliżał się czas zdjęć. Jedno z małżeństw, z którym miałem już ustalone szczegóły, w ostatniej chwili wycofało się, mówiąc, że „rodzina może to zobaczyć i będzie wstyd”. To pokazuje, jak silnie zakorzenione są

w nas mechanizmy obronne: dom, który latami niszczeje, nie jest problemem, dopóki nikt obcy nie patrzy. Dopiero otwarcie drzwi i obecność drugiego człowieka uświadamiają właścicielom, jak bardzo miejsce zostało zapomniane. Bywały też sytuacje, kiedy odmowa wynikała z troski o moje bezpieczeństwo. Stare, zniszczone budynki, grożące zawaleniem. Choć byłem gotowy zaryzykować, zawsze szanowałem decyzję właścicieli i nie próbowałem ich przekonywać, że „nic się nie stanie".

Z czasem doszedłem do ważnej obserwacji. Ludziom często nie przeszkadza stan opuszczonych domów, dopóki pozostają zamknięte. Dom rodziców, dziadków, budynek po krewnych, nieużywane przez lata, po prostu stoją. Nikt ich nie burzy, nikt nie remontuje, nikt też nie opowiada o nich historii. Nie ma planów na przyszłość, nie ma potrzeby powrotu. To nieruchomości bez funkcji, martwe przestrzenie, które tylko z zewnątrz przypominają dawny dom. Tam, gdzie udało mi się wejść, mogłem posłuchać opowieści: jedne były proste i codzienne, inne poruszające i głębokie. Każde z tych miejsc miało swoją duszę, charakter i przeszłość. Różnorodne jak ludzie, którzy mi je pokazali. I choć często były to przestrzenie zapomniane, opuszczone, dla mnie stawały się na nowo żywe dzięki historiom, wspomnieniom i szczerości tych, którzy zdecydowali się je przede mną otworzyć.

Fotografia i światło – kontekst historyczny

3.1. Początki fotografii i *camery obscury*

Fotografia ma długą i fascynującą historię. Jej początek datuje się na rok 1827, kiedy francuski wynalazca Joseph Nicéphore Niépce wykonał pierwszą trwałą fotografię – *Widok z okna w Le Gras*[16]. Jednak już znacznie wcześniej znano zjawisko rzutowania obrazu za pomocą *camery obscury*. Wykorzystywali je m.in. kapłani w starożytnym Egipcie, Babilończycy, greccy filozofowie, a także architekci i malarze. Dzięki temu mogli obserwować ruch gwiazd, kopiować projekty architektoniczne, a nawet tworzyć obrazy z niezwykłą precyzją, przenosząc rzutowany obraz na płótno.

W 1568 roku Daniele Barbaro, wprowadził kolejne ulepszenia, dodając soczewkę i przysłonę. Natomiast w 1665 roku mnich Johann Zahn zaprojektował przenośną wersję ciemni optycznej, wyposażoną w wymienne soczewki o różnych ogniskowych umieszczone w tubusach[17]. Dodatkowo wbudował w nią lustro ustawione pod kątem 45°, które odwracało obraz i przenosiło go na matówkę umieszczoną w górnej ściance urządzenia – podobnie jak ma to miejsce w dzisiejszych aparatach lustrzanych. Mimo że nie umożliwiała trwałego zapisu obrazu, jak robią to nowoczesne aparaty fotograficzne, była kluczowym narzędziem w procesie precyzyjnego odwzorowywania rzeczywistości na płótnie lub papierze. Wielu malarzy, w tym wielcy mistrzowie renesansu i baroku, wykorzystywało jej możliwości do tworzenia realistycznych kompozycji i dopracowanych detali.

Dzięki *camerze obscurze* możliwe było także badanie zjawisk optycznych, co przyczyniło się do rozwoju nauk o świetle i percepcji. Funkcjonując jako pośrednik między obserwatorem a rzeczywistością, *camera obscura* nie tylko pomagała artystom w ich pracy, lecz także otwierała nowe perspektywy w rozumieniu obrazu, iluzji oraz relacji między światłem a formą. W ten sposób stała się istotnym etapem w ewolucji środków wizualnej ekspresji, prowadząc ostatecznie do wynalezienia fotografii. Proces powstawania fotografii w projekcie *przedobraz* zbliżony jest do pionierskiego wynalazku Williama Henry'ego

16 Z. Tomaszczuk, *Historia fotografii*, Wyd. Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, Warszawa 2024, s. 18.
17 T. Cyprian, *Fotografia. Technika i technologia*, Wyd. Naukowo-Techniczne, Warszawa 1963, s. 11.

Foxa Talbota, jakim była kalotypia. Pierwsze fotogramy, które uzyskiwał Talbot w procesie negatywowo-pozytywowym przez naświetlanie stykowo m.in. liści, były bezpośrednim odciskiem obiektu na papierze światłoczułym dokonanym przez promienie słoneczne.

3.2. Od teorii optyki do współczesnych praktyk obrazowania

Rozwój technologiczny i powszechna dostępność aparatów cyfrowych sprawiły, że fotografia stała się jednym z najczęściej praktykowanych sposobów rejestrowania rzeczywistości. Miniaturyzacja oraz integracja aparatów z urządzeniami codziennego użytku, takimi jak smartfony, smartwatche czy okulary, uczyniły fotografię powszechną praktyką, co zmienia jej funkcję społeczną i artystyczną. Zjawisko to ma ogromny wpływ również na fotografię artystyczną i obszar, w którym lokuję swoje poszukiwania. Masowość obrazu, jego natychmiastowa publikacja w mediach społecznościowych i szybka cyrkulacja zmieniają sposób, w jaki odbieram własną twórczość. Ta łatwość dostępu do technologii skłania mnie do konfrontowania własnych poszukiwań z masowością obrazu, która dominuje we współczesnej kulturze.

W projekcie *przedobraz* próbuję przywrócić fotografii wymiar kontemplacyjny, nie rezygnując przy tym z eksperymentów z mediami cyfrowymi i analogowymi, które traktuję zarówno jako narzędzia, jak i formy zapisu ulotnego doświadczenia światła. Ważny jest dla mnie nie tylko sam proces – zaciemnianie oraz praca ze światłem, czasem i przestrzenią – ale również efekt końcowy, który staje się świadectwem tego doświadczenia. Fotografie i filmy powstałe w ramach projektu traktuję jako materialny zapis ulotnego *przedobrazu*, a więc zarówno dokumentację, jak i autonomiczne dzieła artystyczne.

Inspiracje artystyczne

4.1. Abelardo Morell

Jednym z artystów, który eksperymentuje z *camerą obscurą*, jest amerykański fotograf Abelardo Morell. Jego prace znajdują się w kolekcjach i były prezentowane w wielu galeriach, instytucjach i muzeach na całym świecie. Jego cykl fotografii *Camera Obscura* była dla mnie niewątpliwą inspiracją.

Zacząłem też zdawać sobie sprawę, jak otoczenie, w którym się znajdujemy wpływa na odbiór fotografii. Fotografie, które, stworzył zachwycają intensywnością kolorów, ostrością i przedstawionymi pejzażami oraz architekturą. Większość zdjęć przedstawia piękne i zadbane pomieszczenia z rzuconymi na ścianach monumentalnymi budowlami. Wieżowce i mosty zapełniają całe wnętrza, a ich monumentalizm zdaje się wręcz przytłaczać. Technika prosta i niezwykła, łącząca dwie rzeczywistości – wewnętrzną i zewnętrzną. Morell łączy różnorodne tematy i podejścia poprzez nieustanne eksperymentowanie z optyką i poszukiwanie nowych sposobów tworzenia obrazów. Przeglądając jego prace naszła mnie refleksja nad siłą miejsca, w którym tworzona jest fotografia. Będąc częścią ogromnej aglomeracji z drapaczami chmur, inaczej postrzega się przestrzeń niż osoba mieszkająca w niewielkim miasteczku, gdzie najwyższy dom ma dwa piętra. Dlatego bardzo zależało mi na pokazaniu kontrastu w swojej pracy. Połączyć dwa światy degradacji pomieszczeń i zadbanego poukładanego świata zewnętrznego. Mimo genialnych kadrów, jakie stworzył Morell nie czułem w jego pracach granicy tych światów. Były wręcz idealnie połączone ze sobą, co odbiegało od mojego zamysłu i poszukiwań. „Z czasem ten projekt zaprowadził mnie z mojego salonu do najróżniejszych wnętrz na całym świecie. Jedną z satysfakcji, jaką daje mi tworzenie tych obrazów, jest obserwowanie dziwnego, a zarazem naturalnego połączenia wnętrza i zewnętrza”.[18]

18 A. Morell, *Camera Obscura*, URL: https://www.abelardomorell.net/works/camera-obscura, dostęp: 9.03.2026.



Abelardo Morell, *Camera Obscura, Central Park Fall*, 2008, Nowy Jork

4.2. Ann Heinrich i Leon Palmer

Projekt dwojga artystów – Ann Heinrich i Leona Palmera – stanowi wyjątkowy przykład wykorzystania działania *camery obscury*. Zainspirowani malowniczym widokiem wzgórza Hadleigh Country Park w Essex w Anglii, postanowili stworzyć coś więcej niż tylko tradycyjną fotografię. Aby w pełni oddać atmosferę tego miejsca, zbudowali imponującą podziemną *camerę obscurę* o długości 11,5 metrów, umiejscowioną na zboczu wzgórza, do której można dotrzeć pobliską ścieżką rowerową. Konstrukcja została zaprojektowana tak, aby mogła pomieścić do pięciu osób jednocześnie. Obiektyw umieszczono w drzwiach, które muszą być szczelnie zamknięte, aby wewnątrz powstał obraz. Osoby znajdujące się w środku mogą podziwiać projekcję krajobrazu, który pojawia się na tylnej ścianie wnętrza.

Jednym z najbardziej fascynujących aspektów tej instalacji jest zmienność obrazu. W zależności od pory roku, warunków atmosferycznych czy działalności człowieka w otoczeniu, widok ulega dynamicznym przeobrażeniom. To sprawia, że każda wizyta wewnątrz *camery obscury* dostarcza nowego doświadczenia – nigdy nie zobaczymy dokładnie tego samego obrazu. Wyjątkowość tego projektu tkwi więc nie tylko w samej technologii, ale także w możliwości obserwacji otaczającego świata w jego nieustannej przemianie.





Anna Heinrich, Leon Palmer, *Podziemna camera obscura dla Hadleigh Country Park*, 2015, Essex

4.3. Diana Lelonek

Inną artystką, której prace stały się dla mnie bliskie, jest Diana Lelonek. W 2024 powstał najnowszy projekt artystyczny Lelonek, który został zaprezentowany w muzeum Glacier Garden w Lucernie w ramach cyklu *Watching the Glacier Disappear*. Artystka kontynuuje w nim swoje zainteresowanie ekologią i zmianami klimatycznymi, inspirując się praktyką zakrywania lodowca Rodanu plandekami, które paradoksalnie przyspieszają jego topnienie i zanieczyszczają środowisko mikroplastikiem. Lelonek wykorzystuje w swojej pracy tradycyjne, ekologiczne techniki fotograficzne, takie jak cyjanotypia i antotypia.

W celu stworzenia solarigrafii dokumentujących ruch słońca nad Alpami, artystka użyła *camery obscury*, a następnie odbijała powstałe obrazy w technice cyjanotypii. Kolejnym etapem jej eksperymentów stała się antotypia – technika bazująca na światłoczułości roślin, którą zastosowała do przedstawienia parku Văcărești w Bukareszcie, powstałego na terenach porzuconej inwestycji. Projekt Lelonek jest próbą ograniczenia nieorganicznych materiałów w fotografii oraz powrotem do pierwotnych metod obrazowania, podkreślając znaczenie natury, światła słonecznego i cykli przyrody w twórczości artystycznej. Praca Diany Lelonek jest niezwykle ciekawa i ważna zarówno pod względem artystycznym, jak i ekologicznym. To, że łączy tradycyjne techniki fotograficzne z refleksją nad wpływem człowieka na środowisko, sprawia, że jej twórczość ma głęboki wymiar nie tylko estetyczny, ale i aktywistyczny.

Szczególnie interesujące jest jej dążenie do minimalizowania negatywnego wpływu fotografii na przyrodę – od cyjanotypii po antotypię, w której używa roślin zamiast chemikaliów. Dodatkowo jej prace niosą w sobie pewną poetyckość – ślady słońca wypalane w obrazie, organiczna materia roślinna utrwalająca krajobraz czy długie, wymagające cierpliwości procesy naświetlania odwołują się do cykliczności natury i upływu czasu. Są to dzieła subtelne, a zarazem mocne w swoim przekazie.



Diana Lelonek, *Solarstalgia*, 2024, cyjanotypia na tkaninie

4.4. Land Art

Land art, zwany także sztuką ziemi, pojawił się w latach sześćdziesiątych XX wieku jako odpowiedź na potrzebę wyjścia sztuki poza przestrzeń galerii. Artyści, tacy jak Robert Smithson, Richard Long, Nancy Holt czy Walter De Maria zaczęli traktować krajobraz nie tylko jako tło czy temat dzieła, lecz jako jego integralny element.

Sztuka ta polegała na bezpośrednim działaniu w przestrzeni natury, przy użyciu materiałów zastanych – ziemi, kamienia, drewna, wody czy światła. Prace te nie miały być trwałe ani komercyjne. Ich istotą było doświadczenie miejsca, proces tworzenia i zmiana, jakiej dokonuje natura. Land art był ruchem, który „wyprowadził sztukę z galerii na łono natury, czyniąc z krajobrazu pełnoprawnego uczestnika dzieła."[19] Ta decyzja była zarazem gestem sprzeciwu wobec instytucjonalnego świata sztuki i poszukiwaniem pierwotnego kontaktu z materią. Dzieło nie miało już istnieć w oderwaniu od przestrzeni, ale stać się jej częścią, podlegać jej prawom, a nawet jej zniszczeniu. Erozja, światło, wiatr, woda i czas stawały się współautorami tych realizacji. Jedną z ikon land artu jest Spiral Jetty Roberta Smithsona (1970). Spiralna konstrukcja z kamieni i błota usypana w Wielkim Jeziorze Słonym w Utah. Dzieło to jest widoczne tylko w określonych warunkach, czasem znika całkowicie pod powierzchnią wody, by po latach znów się ujawnić. To znikanie i powracanie czyni z niego nie tyle obiekt, co proces oraz zapis przemijania.

W podobnym duchu działał Richard Long, który tworzył swoje prace poprzez piesze wędrówki, zostawiając w krajobrazie ślady kroków, układane linie kamieni czy gałęzi. W jego twórczości najważniejszy był ruch, doświadczenie i czas, a nie materialny efekt. Walter De Maria, autor *The Lightning Field* (1977), zbudował monumentalne pole złożone z czterystu stalowych prętów rozmieszczonych na pustyni Nowego Meksyku. Dzieło to ujawnia się dopiero w momencie burzy, gdy pioruny rozświetlają metalowe kolumny. Tutaj natura staje się reżyserem zdarzenia, a światło czystym medium obecności. Nancy

19 S. Szklarek, *Sztuka ziemi – czym był ruch artystyczny land art*, National Geographic Polska 2023, URL: https://www.national-geographic.pl/historia/sztuka-ziemi-czym-byl-ruch-artystyczny-land-art/, dostęp: 14.03.2026.

Holt w projekcie *Sun Tunnels* (1976) wkomponowała w pustynny krajobraz cztery betonowe cylindry, przez które światło słoneczne przechodzi w sposób zależny od pory roku i pozycji gwiazd, tworząc swoisty zegar kosmiczny. Wszystkie te prace łączy jedno: artysta przestaje być jedynym twórcą, stając się raczej współuczestnikiem natury. Dzieło nie jest już rezultatem woli człowieka, ale wynikiem spotkania między człowiekiem a miejscem. W land arcie pojawia się zatem pojęcie śladu, obecności i czasu, wartości bliskie także mojej praktyce.

Podobnie jak twórcy land artu staram się w projekcie *przedobraz* odejść od klasycznego rozumienia obrazu jako zamkniętej formy. Interesuje mnie proces, moment przejścia, sytuacja, w której światło dotyka materii i zostawia znak swojej obecności. W tym sensie moje działania można uznać za mikroskalowy Land Art, w którym interwencja odbywa się nie w krajobrazie ziemi, ale w przestrzeni wnętrza: pokoju, strychu, piwnicy. Tak jak Richard Long zaznaczał swoją obecność w pejzażu przez ścieżki i układy kamieni, ja pozwalam światłu „rysować" obraz na ścianach opuszczonych budynków. Land art i *przedobraz* łączy również przekonanie, że dzieło jest tymczasowe, że może istnieć tylko w określonym czasie i miejscu. Obraz, który powstaje w *camerze obscurze*, jest efemeryczny i trwa tylko tak długo, jak długo istnieje warunek świetlny. Po chwili znika, pozostawiając po sobie jedynie pamięć. Podobnie jak praca *A Line Made by Walking* Richarda Longa, mój obraz podlega prawom natury: ulega zanikowi, przemianie i zapomnieniu. Sztuka ziemi pokazuje, że materia i światło są równorzędnymi uczestnikami procesu twórczego. Land Art przekształcił pejzaż w przestrzeń kontemplacji, ja staram się uczynić to samo z przestrzenią opuszczonego domu. W obu przypadkach to światło jest kluczem: ujawnia, przekształca, znika, pozostawiając ślad. W tej relacji światło staje się symbolem trwania, a materia - zapisem obecności.

Z perspektywy mojej praktyki Land Art stanowi nie tylko kontekst historyczny, ale także punkt odniesienia dla rozumienia sztuki jako procesu współistnienia człowieka, przestrzeni i światła. Tak jak artyści Land Artu pozwalali naturze przejąć kontrolę nad dziełem, tak ja pozwalam światłu tworzyć obraz.



Richard Long, *A Line Made by Walking*, 1967, land art, Anglia



Richard Long, *Brushed Path A Line in Nepal*, 2011, land art, Nepal

4.5. Hiroshi Sugimoto

Podobne podejście odnajdujemy w minimalizmie fotograficznym, choćby w twórczości Hiroshi Sugimoto[20]. Jego słynne cykle *Seascapes* (pejzaże morskie) oraz *Theaters* (kina) rejestrują obrazy w sposób wyciszony, jednolity i kontemplacyjny. W obu przypadkach artysta operuje nie tylko obrazem, lecz przede wszystkim czasem, jako podstawowym medium.

W *Seascapes* każda fotografia przedstawia linię horyzontu. Morze i niebo – pozornie identyczne kadry, różniące się subtelnie światłem, ruchem fal i gęstością atmosfery. To, co wydaje się powtarzalne, okazuje się niepowtarzalne. Sugimoto rejestruje nie spektakularność zjawisk, ale nieuchwytne różnice w czasie i przestrzeni. Momenty, których nie da się powtórzyć ani w pełni dostrzec gołym okiem. W cyklu Theaters jego metoda polega na fotografowaniu wnętrza kina w trakcie całego seansu filmowego. Otwarta migawka aparatu przez cały czas trwania projekcji sprawia, że na ekranie widoczna jest biała, jednolita plama światła i skumulowana obecność całego filmu, czas skondensowany do jednego świetlnego śladu. Tutaj to nie pojedyncza klatka decyduje o obrazie, lecz ciągłość, trwanie, rozciągnięcie. Widz nie widzi filmu, widzi jego czas. Sugimoto w obu przypadkach powierza główną rolę światłu i czasowi, wycofując się jako twórca w klasycznym sensie. Jego prace są raczej świadectwem istnienia zjawiska niż jego interpretacją. To światło „tworzy" obraz, nie człowiek. W tym sensie jego postawa bliska jest idei *camery obscury* – gdzie światło samo wnika do wnętrza i rysuje kształty rzeczywistości bez ingerencji artysty.

Prace Sugimoto inspirują mnie również przez to, że nie narzucają narracji i pozostawiają przestrzeń dla odbiorcy, który może dopisać własne znaczenie, własną opowieść. W podobny sposób traktuję moje obrazy, jako okna, które nie tyle coś pokazują, co zapraszają do patrzenia inaczej.

20 A. E. Allard, *A Voyage of Seeing: On Hiroshi Sugimoto's Seascapes*, Art Institute of Chicago, 2024, URL: https://www.artic.edu/articles/1078/a-voyage-on-hiroshi-sugimotos-seascapes, dostęp: 14.12.2025.



Hiroshi Sugimoto, *Arctic Ocean*, 1990, Nord Kapp

Zakres i struktura pracy

Na rozprawę doktorską składa się cykl prac zrealizowanych
w ramach projektu *Przedobraz*, obejmujący:

- 65 odbitek srebrowych powstałych w pięciu różnych lokalizacjach,
- 5 filmów dokumentujących przygotowanie pomieszczeń oraz proces powstawania fotografii,
- 10 fotografii cyfrowych w formie druków pigmentowych, dokumentujących powstawanie obrazów na ścianach pomieszczeń przekształconych w *camerę obscurę*,
- zapis rozmów z osobami udostępniającymi przestrzenie.

5.1. Najpierw ludzie...

Istotnym elementem procesu realizacji pracy *przedobraz* były spotkania z ludźmi oraz rozmowy, które im towarzyszyły. To dzięki nim mogłem wejść do wnętrz, które na pierwszy rzut oka wydawały się niedostępne, zamknięte lub zapomniane. Każde z tych miejsc miało swoją historię, a każda z osób, które mnie do nich wprowadzały, stawała się częścią procesu powstawania obrazu.

Rozmowy nie były jedynie formalnością, lecz doświadczeniem, które wpływało na sposób, w jaki postrzegałem przestrzeń. Pozwalały zrozumieć jej przeszłość, obecność śladów życia oraz to, co w niej pozostało. Wchodząc do tych wnętrz, nie miałem do czynienia wyłącznie z przestrzenią fizyczną, ale z jej pamięcią. Przedmioty, układ pomieszczeń, światło wpadające przez okna wszystko to współtworzyło warunki, w których mógł pojawić się obraz. Ludzie, których spotykałem, często opowiadali historie związane z tymi miejscami, wskazywali ich znaczenie, a czasem po prostu pozwalali mi tam być. Ich obecność, nawet jeśli chwilowa, była równie ważna jak sama przestrzeń. Podczas odwiedzin realizowałem działania z wykorzystaniem techniki *camery obscury*. Zaciemnione pomieszczenia stawały się tymczasowymi aparatami fotograficznymi, w których światło wpadające przez niewielki otwór rzutowało obraz świata zewnętrznego na ściany, podłogi i przedmioty znajdujące się wewnątrz. Obraz ten był zmienny, zależny od czasu, pogody i ruchu światła. Pojawiał się i znikał, istniał tylko przez chwilę, będąc zdarzeniem, a nie trwałym zapisem.

Wybrane fragmenty tych projekcji utrwalałem bezpośrednio na papierze światłoczułym. Arkusze papieru umieszczane na ścianach przejmowały obraz w sposób fizyczny, rejestrując nie tylko światło, ale także charakter miejsca. Kurz, wilgoć, nierówności powierzchni i przypadkowe zabrudzenia stawały się częścią powstającej fotografii. Każda odbitka była efektem konkretnej sytuacji i nie mogła zostać powtórzona w identyczny sposób. Równolegle powstawała dokumentacja cyfrowa, obejmująca fotografie pomieszczeń oraz obrazy rzutowane na ich powierzchnie. Dokumentacja ta nie stanowi jedynie zapisu efektu, ale pozwala uchwycić kontekst i warunki, w jakich powstawały prace. Jest

świadectwem procesu, który w swojej istocie pozostaje efemeryczny i trudny do uchwycenia. Uzupełnieniem działań fotograficznych było nagranie filmowe realizowane z perspektywy pierwszej osoby. Szeroki kadr rejestrował przebieg pracy, pokazując przestrzeń, w której się znajdowałem, oraz trudności związane z adaptacją wnętrza, kontrolą światła i samym procesem tworzenia. Film nie jest jedynie dokumentacją, lecz zapisem doświadczenia pracy w konkretnym miejscu, w określonym czasie i warunkach. W tym sensie *przedobraz* nie powstaje wyłącznie w wyniku działania światła i materii, ale także poprzez spotkania, rozmowy i obecność ludzi. To one otwierają przestrzenie, nadają im kontekst i sprawiają, że obraz staje się czymś więcej niż tylko zapisem wizualnym.

Końcowym etapem mojej pracy był również proces pracy w ciemni oraz decyzja dotycząca charakteru obrazu jako pozytywu lub negatywu. W zależności od warunków naświetlenia, czasu ekspozycji oraz sposobu wywołania obraz mógł przyjmować różne formy tonalne. Nie postrzegałem tego wyboru jedynie jako kwestii technicznej, lecz jako istotny element procesu twórczego. Negatyw, jako bezpośredni ślad działania światła, ujawniał fizyczność kontaktu między światłem a materią, podczas gdy pozytyw wprowadzał odmienny sposób percepcji obrazu, bliższy doświadczeniu widzenia. Obie formy funkcjonują w moim projekcie równolegle, podkreślając procesualny i niejednoznaczny charakter *przedobrazu.*

5.2. Malawa 646

Dom jak i samo podwórko, wyglądało tak, jak zapamiętałem swoje miejsce zamieszkania z czasów dzieciństwa. Kury biegające bez żadnych ograniczeń, kaczki, koty. Różnego rodzaju przedmioty pozostawione same sobie. Niektóre porośnięte trawą, inne już w połowie schowane pod ziemią. Jakby nie miały żadnego znaczenia. Pani Zofia czekała na mnie na ganku. Z uśmiechem na twarzy przywitała mnie i kazała chwileczkę poczekać. Zaczęła wybierać numer telefonu powoli, lecz sprawnie. Odebrała sąsiadka, która mieszkała tuż obok.

Z: Wstałaś już? Czy śpisz? Bo tu Pan przyszedł do domu fotografować. Otworzysz? Dobra.

Rozmowa przebiegła krótko i zwięźle. Pomyślałem, że czas płynie tutaj zdecydowanie wolniej. Jest godzina 9 rano, dlatego gdy ktoś jeszcze śpi, nikogo to nie dziwi. Pani Zofia wiedziała po co przyjeżdżam i do czego będą mi potrzebne zdjęcia domu. Dlatego też nie zdziwiło mnie kolejne pytanie. Skoro robię doktorat to jestem doktorem, a jeśli jestem doktorem to również lekarzem. Pani Zofia po krótkiej chwili w zdecydowany sposób łapie mnie za rękę i zadaje pytanie.

Z: Powiedz mi kochany. Czy jak mam rozrusznik serca, to mogę nosić aparat słuchowy?

Moja wiedza lekarska podejrzewam jest na poziomie przeciętnego obywatela. Znałem osoby, które posiadały owe urządzenia, dlatego też wydawało mi się, że nie ma tutaj przeciwwskazań. Nie jestem jednak lekarzem, mogłem jedynie uspokoić Panią Zofię i odpowiedziałem, że laryngolog powinien rozwiać jej wątpliwości i żeby się nie martwiła. Z uśmiechem na twarzy podziękowała i zaczęła powoli wstawać z krzesła. Idąc w stronę bramki, widzimy zmierzającą w naszą stronę sąsiadkę. Ku mojemu zaskoczeniu dom znajduje się tuż obok za wysokimi krzewami. Posiadłość bez ogrodzenia, stara szopa i mały drewniany domek. Obiekt mojego zainteresowania i podekscytowania. Ewidentnie od dawna nikt w nim nie mieszkał. Sąsiadka wyjmuje pęk kluczy, bez pośpiechu swoim tempem szuka odpowiedniego klucza. Rozglądając się po ogrodzie, nie mogłem nie zauważyć

powtarzającego się schematu na okolicznych podwórkach. Mała szopa zbudowana, a raczej złożona z różnych elementów. Trochę blachy, trochę drewna, metalowe elementy przybite w przypadkowych miejscach. Wygląda jak domek z klocków i przedmiotów, zbudowany przez małe dzieci z niepasujących do siebie elementów. Obok, ot tak postawiona wanna, lekko zardzewiała. Kompozycja niecodzienna, lecz dla mnie interesująca. Gdy udało się już wejść do przedsionka, moim oczom ukazał się skuter. Trochę gratów porozrzucanych po szafkach. Przechodząc do salonu, zastałem wielki stos, który prawdopodobnie większość osób nazwałaby górą śmieci, sięgający mi aż po brodę. Pełno różnych opakowań, ubrania, zabawki, prawdopodobnie zepsuty sprzęt AGD. Gdy ja byłem oczarowany tymi przedmiotami. Pani Zofia już wiedziała.

Z: Łukaszku, tutaj nie zrobisz, nie dojdziesz do okna. Tutaj nie.

W jej głosie było słychać rozczarowanie. Podejrzewam, że przejęła się bardziej ode mnie. Na zewnątrz z entuzjazmem, Pani Zofia powiedziała:

Z: Jacek ma dom. ładny stoi pusty, zadzwonię.

W mojej głowie pojawiło się zasadnicze pytanie. Kim do cholery jest Jacek? Okazało się, że mieszka niedaleko. Idąc w stronę jego domu, Pani Zofia stwierdziła, że Jacek jest trudnym człowiekiem, ale dobrym. Jak się później okazało, miała sporo racji. Dom należał do mamy Jacka, która, jak to powiedziała Pani Zofia:

Z: Umarło się jej i dom tak został.

Pani Zofia nie marnowała czasu na tłumaczenie Jackowi, po co mi te zdjęcia. Zaznaczyła jedynie, że robię magistra doktora i żeby był tak dobry udostępnić mi domek. Po wyrazie jego twarzy widziałem, że jest kompletnie zaskoczony całą sytuacją, ale zgodził się.

J: Pojedziemy samochodem, będzie szybciej.

Pożegnałem się więc z Panią Zofią i wsiadłem do samochodu zupełnie mi obcego człowieka. Nie wiedziałem, gdzie jadę i jak daleko będzie ten dom. Gdy jechaliśmy, doszedłem do wniosku, że

przedobraz to coś więcej niż światło i pomieszczenia. *Przedobraz* to przede wszystkim ludzie i droga, przez którą muszę przejść, by odkryć obraz. Jacek wyrwał mnie z moich przemyśleń pytając:

J: Gdzie robisz tego magistra? Na politechnice?

Nie miałem zamiaru tłumaczyć, że robię doktorat, nie wydawało mi się to istotne. Odpowiedziałem, że na Uniwersytecie Rzeszowskim. Jacek był zaskoczony odpowiedzią, jakby nie zdawał sobie sprawy, że jest inna uczelnia w Rzeszowie i nie tylko Politechnika. Resztę drogi spędziliśmy w milczeniu… Dom znajdował się przy drodze. Nie było bramy ani ogrodzenia. Jego otwartość dawała mi poczucie, że jestem jego częścią. Nie czułem się obco, jak nieproszony gość, który dobija się do bramy by go wpuszczono. Jacek otworzył drzwi i wpuścił mnie do środka. Wchodząc do ganku, moim oczom ukazała się solidna siekiera leżąca na stole. Niecodzienny widok, lecz nie przejąłem się tym szczególnie choć może powinienem. Pomieszczenia były małych rozmiarów, podobnie jak same okna. Domek umeblowany i pozostawiony tak jakby jego właścicielka wyszła tylko na chwilę i miała zaraz wrócić. Podekscytowany wizją tego, co będę mógł tam stworzyć, powiedziałem, że dom jest świetny i zapytałem, czy będę mógł wykonać zdjęcia. Odpowiedź Jacka była prosta:

J: No to już.

Musiałem wytłumaczyć Jackowi, że nie zrobię tego w pięć minut. Obawiałem się, że nie będzie chciał zostawić obcego mężczyzny w swoim domu. Po chwili namysłu doszedł do wniosku, że jedzie i wróci później. Mogłem spokojnie zacząć pracę i rozejrzeć się. Okna w sypialni i kuchni dawały niewiele światła. Trawa i krzewy zasłaniały widok, dlatego nie było możliwości na rzucenie obrazu. Wybrałem pomieszczenie, być może najmniej atrakcyjnie wizualnie, aczkolwiek małe okienko na ścianie zaintrygowało mnie. Wydaje mi się, że był to składzik, niewielkich rozmiarów pomieszczenie z różnymi przedmiotami. Ktoś mógłby nazwać to rupieciarnią, dla mnie każdy przedmiot tam był na swoim miejscu, nawet papierki i puszki na podłodze. Sam proces

zaciemniania pomieszczenia nie był czasochłonny. Rozmiar okna był bardzo pomocny, dlatego efekty mogłem podziwiać już po chwili. Obraz był mocny i wyrazisty, a kolory nasycone. Pomieszczenie zdawało się brać głęboki oddech. Pejzaż zmieniał się za każdym razem, gdy przejeżdżały samochody albo ktoś przechodził. Mogłem obserwować, jak teraźniejszość łączy się z historią tego pomieszczenia. Mimo że nie był to pierwszy raz, gdy tworzyłem obraz w pomieszczeniu, to zawsze jest to dla mnie przeżycie. Zasada wszędzie ta sama. Okno, ciemność, otwór i obraz. Bez pomieszczeń, ludzi i ich historii te wszystkie rzucone obrazy nie miałyby żadnej wartości. Czas mijał i zbliżał się moment przyjazdu Jacka. Akurat gdy zbierałem swoje rzeczy, zajechał pod dom. Wchodząc, rozejrzał się delikatnie po domu, sprawdzając, czy wszystko jest w porządku. Wchodząc, rozejrzał się delikatnie po domu, sprawdzając, czy wszystko jest w porządku. Podziękowałem za możliwość sfotografowania pomieszczenia. Niestety, jak to powiedział Jacek jedzie na Rzeszów i nie może mnie zabrać. Resztę drogi musiałem przebyć na piechotę…



Przedobraz. Malawa 646, 2024, kadr z filmu, 1920 × 1080 px



Przedobraz. Malawa 646, 2024, kadr z filmu, 1920 × 1080 px



Przedobraz. Malawa 646, 2024, kadr z filmu, 1920 × 1080 px



Przedobraz. Malawa 646, 2024, kadr z filmu, 1920 × 1080 px

5.3. Rynek 11

Kamienice to wyjątkowe, pełne historii budowle, które przypominają nam o minionych epokach i kulturach. Ich architektura różni się od współczesnych budynków nie tylko detalami, ale też samą filozofią projektowania i myśleniem o przestrzeni, które wykraczają daleko poza użytkowość. Ogromnie przestrzenie i wysokie sufity napawały mnie trochę przygnębieniem porównując je ze współczesnymi małymi mieszankami w bloku, w którym mam nieprzyjemność mieszkać.

Podczas rozmowy telefonicznej z Panem Andrzejem odniosłem wrażenie, że jest bardzo optymistycznie nastawiony do mojego projektu i zadeklarował chęć pomocy i współpracy. Podczas naszego pierwszego spotkania miałem okazję obejrzeć kamienicę. Pierwsze wejście to małe drewniane drzwi i ogromne witryny sklepowe. Jak się okazało, był to wcześniej sklep komputerowy, po którym zostało kilka drobiazgów w postaci tablic reklamowych. Okna wysokie dlatego wiedziałem, że bez drabiny tutaj nie mam czego szukać. Na szczęście Pan Andrzej zaoferował pomoc. Czekało mnie dużo pracy przy zaklejaniu witryn, ale bardziej byłem podekscytowany tym, co uda mi się tam stworzyć. Nie był to jednak koniec, na samym końcu pomieszczenia były kolejne drzwi. Pan Andrzej wziął telefon do ręki, bo jak się okazała zabrakło najważniejszego narzędzia, czyli latarki. Przechodząc przez te drzwi, miałem wrażenie, że przechodzimy do kompletnie innego budynku. Ciemność, do której tak dążyłem w tym miejscu była nieco inna. Bardziej zakurzona i brudna. Dookoła pełno belek, cegieł i dużo podpór.

A: Od 30 lat nie było tu remontu, a sama kamienica jest znacznie starsza.

I na taką też wyglądała. Wchodząc na piętro dotarliśmy do patio a nad głowami przeświytywały spróchniałe belki. Czuło się respekt, wobec tego obiektu i stąpało mimowolnie bardzo ostrożnie. Dużo historycznych elementów. Okna w patio robiły wrażenie swoją spróchniałą i zniszczoną estetyką. Przechodząc dalej dotarliśmy do kolejnego pomieszczenie. Dwa niewielkie okna obok siebie i podpory podtrzymujące strop nad naszymi głowa.

A: Trochę poprawiliśmy strop, ale i tak może się zawalić. Budynek czeka generalny remont.

Pomyślałem też, że albo tu zrobię coś świetnego, albo spadnie mi coś na głowę, Światło padające przez okna i rozdzielające się między podporami wyglądały efektownie. Miałem wielkie oczekiwania, wobec tego pomieszczenia i tak naprawdę nastawiłem się w pierwszej kolejności na jego przestrzeń. Na wyższe piętra nie mogliśmy wejść i nawet nie próbowałem przekonać Pana Andrzeja. Dziury nad naszymi głowami w zupełności mnie przekonywały. Po zwiedzeniu obiektu umówiliśmy się na kolejne spotkanie, żebym mógł zacząć pracę. Wracając pociągiem snułem plany i już w myślach wyobrażałem sobie obrazy, które pojawią się na ścianach. Niestety rzeczywistość zweryfikowała moje zamiary.
Gdy przyjechałem kolejny raz do Pana Andrzeja jego reakcja na mój widok nie napawała optymizmem.

A: Jeszcze to...

Powiedział to cicho, lecz byłem za blisko, aby to umknęło mojej uwadze. W jego oczach nie widziałem już zainteresowania, lecz obawę.

A: Nie możemy się z tym afiszować, nadzór budowlany straszy prokuratorem, jeśli ktoś wezwie policję mogą być problemy.

Nie rozumiałem tylko, dlaczego nie zostałem poinformowany o tym wcześniej. Dzwoniłem do Pana Andrzeja dzień przed moją wizytą, że przyjadę. W odpowiedzi usłyszałem proste:

A: Ok, ok... do widzenia.

Zrozumiałbym i poszukał czegoś innego. Mimo wszystko Pan Andrzej pozwolił mi wejść na parter z witrynami sklepowymi. Dał mi również umiejętnie do zrozumienia, aby nie wchodzić na górę, gdzie znajdują się podpory. Nie chciałem robić nikomu problemu, dlatego musiałem zadowolić się tym co mam. Postanowiłem, że zrobię to szybko i opuszczę miejsce, żeby nikt nie musiał się obawiać zatargu z prawem.

To był mój ostatni kontakt z Panem Andrzejem tamtego dnia jak i w późniejszym czasie. Nie było zainteresowania z jego strony, jak poszła praca ani czy z kamienicą wszystko w porządku. Zaciemnianie witryny zacząłem od samej góry, aby było mi później lżej przy pracy. Kurzu było pełno, dlatego stretch nie chciał współpracować i często odpadał. Będąc tak wysoko mogłem obserwować to co dzieje się za oknem, spoglądając na pejzaż rynku przez folię. Dokładając kolejne warstwy stopniowo odcinałem się od tego świata. Im dłużej byłem przy witrynach, tym było większe zainteresowanie moją osobą. Trochę mnie to zaniepokoiło, ponieważ dokładnie obok mnie wisiała tabliczka „Zakaz wstępu, grozi zawaleniem". Wystarczył jeden dzielny obywatel, z telefonem w ręku i narobiłbym kłopotu Panu Andrzejowi. Presja tylko wzrastała a ja dodawałem kolejne warstwy folii na okno. Przechodzący ludzie z zaciekawieniem spoglądali na moje poczynania. Zastanawiałem się, o czym myśleli patrząc na mężczyznę na drabinie z folią i kamerą na czole. Influencer, malarz hobbysta nagrywający swoje zmagania z folią lub może wariat? Wtedy czułem się trochę każdym z nich. Im dłużej przebywałem w tym pomieszczeniu czułem większy ciężar w płucach. Gorąc i unoszący się kurz dawał o sobie znać. Każdy kolejny fragment zaciemnionej witryny powodował, że robiło się bardziej duszno.

Wysoka letnia temperatura przyjemna na zewnątrz z delikatnym wiatrem we wnętrzu zaciemnionego pomieszczenia była z każdą minutą coraz bardziej uciążliwa. Mimo wszystko udało mi się wreszcie zaciemnić pomieszczenie w dostateczny sposób, by obraz mógł się pojawić. Wtedy na popękanych ścianach mogłem zaobserwować rynek miasta i spacerujących po nim ludzi. Naświetlanie wciąż było utrudnione przez pył na ścianach, ale wszystko poszło zgodnie z planem.



Przedobraz. Rynek 11, 2024, kadr z filmu, 1920 × 1080 px



Przedobraz. Rynek 11, 2024, kadr z filmu, 1920 × 1080 px



Przedobraz. Rynek 11, 2024, kadr z filmu, 1920 × 1080 px

5.4. Kręta 1

Mieszkanie w kamienicy położonej w samym centrum Rzeszowa z pewnością ma swoje lata świetności za sobą. Według Pana Mariana, obecnego właściciela, kamienica powstała około roku 1860. Mieszkali w niej żydzi, później różne rodziny, a gdy została zakupiona przez Pana Mariana i jego siostrę robotnicy. Różnorodność domowników, która tam kiedyś przebywała jest dosadnie widoczna. Przenika się tam odrobina współczesności z porzuconą na zniszczenie przeszłością. W jednym mieszkaniu stoi telewizor, kuchenka gazowa, wymienione okna na mocniejsze plastikowe oraz łóżka dla robotników. W drugim pomieszczeniu, do którego prowadzi balkon zastałem piec kaflowy, starą wersalkę, drewniane rozsypujące się okna przykryte poszarpaną tkaniną, święte obrazki na ścianie i walające się po podłodze różne zniszczone przedmioty. Moją uwagę w tym pomieszczeniu zwróciła pęknięta ściana.

M: Kamienicę obok zburzyli i przez to tutaj pojawiły się pęknięcia na ścianach. Sami stwierdzili, że to nie jest ich wina.

Widziałem już popękane ściany natomiast ta posiadała łączenia, aby pęknięcia nie rozrastały się. Wyglądało to, jakby zraniony budynek próbowano ratować plastrami. Niecodzienny widok, dlatego też utkwił mi w pamięci. Pomieszczenie, które wybrałem przez wzgląd na widok z okna jak i bezpieczeństwo było w dużym lepszym stanie. Pod ścianami poustawiane identyczne łóżka, mały telewizor i krzesła dawały poczucie jakby jeszcze do niedawna ktoś tam mieszkał.

M: Robotnicy wynajmowali sobie łóżka. Jedli, spali i do roboty.

Widok z okna był obiecujący, wyremontowane budynki, czyste uliczki, przechadzający się ludzie. Okna zakurzone, lecz w dobrym stanie nie były problematyczne przy zaklejaniu. Z każdą warstwą folii, robiło się ciemniej a na ścianach powoli wyłaniał się obraz. Pan Marian ciekawski i podekscytowany oferował swoją pomoc.

M: Jeśli trzeba coś pomóc proszę mówić, nie chcę się narzucać, ale skoro już jestem, to pomogę.

Samo udostępnienie takiego obiektu było dla mnie ogromną pomocą, dlatego też nie chciałem zbytnio wykorzystywać, życzliwości Pana Mariana. Przyszedł jednak czas, że potrzebowałem jej, aby wyciąć dokładniej otwór. Po kilku wymianach zdań zapytałem:

L: Panie Marianie mógłby mi Pan tutaj przytrzymać folię?

Byłem odwrócony do Pana Mariana plecami, po krótkiej chwili, gdy nie uzyskałem odpowiedzi odwróciłem się i zobaczyłem go leżącego na łóżku w pozycji, która mnie przestraszyła. Wyglądał jakby stracił przytomność lub coś o wiele gorszego. Rzuciłem wszystko i podbiegłem a przy bliższej odległości do moich uszu dotarło chrapanie. Pan Marian zasnął i to bardzo szybko. Rozmawialiśmy, i jakby nigdy nic, odpłynął. Stwierdziłem, że nie będę go budził i dokończę pracę. W sumie wyciąłem trzy otwory, aby dopasować obraz do swojej wizji. W zależności od tego który element chciałem naświetlać. Po ścianie zaczęli spacerować ludzie w takt muzyki chrapiącego Pana Mariana. Ściany były wilgotne, dlatego kilka papierów odpadło zanim zdążyłem je naświetlić. Z mniejszymi formatami nie było już takiego problemu. Udało mi się doświetlić większość z papierów światłoczułych. Gdy minęło może pół godziny w zupełnych ciemnościach usłyszałem:

M: O! Teraz to wygląda lepiej!

Pan Marian obudził się, jakby drzemka trwająca pół godziny była dla niego niczym mrugnięcie. Był wypoczęty i zadowolony, dlatego nie było moim zamiarem dopytywanie go co się wydarzyło. Przez kolejne godziny towarzyszył mi podczas pracy. Gdy zakończyłem miałem poczucie dobrze wykonanej pracy. Mam nadzieję, że będę miał jeszcze okazję tam powrócić. Jest to naprawdę ciekawy obiekt i zdaje się, że nie jedno można tam jeszcze odkryć przez fotografię.



Przedobraz. Kręta 1, 2025, kadr z filmu, 1920 × 1080 px



Przedobraz. Kręta 1, 2025, kadr z filmu, 1920 × 1080 px



Przedobraz. Kręta 1, 2025, kadr z filmu, 1920 × 1080 px



Przedobraz. Kręta 1, 2025, kadr z filmu, 1920 × 1080 px

5.5. Grodzka 1

Kolejne wnętrze, które dane mi było odwiedzić znajdowało się w ścisłym centrum. Wejście do lokalu, nie było od strony ulicy, lecz w bocznej ścianie, do którego prowadził mały plac. Pomieszczenie, nie było może okazałych rozmiarów, ale zdecydowanie różniło się od poprzednich. Niskie sufity, ściany z cegły i okna, które były idealnych rozmiarów, dzięki czemu drabina była zbędna. I oczywiście pustka, brak przedmiotów walających się po podłodze. Owe miejsce miało służyć spotkaniom, różnym warsztatom, aby znowu mogło być częścią miasta.

T: Chcielibyśmy to miejsce wyremontować, ale nie mamy funduszy.

Jest to niestety częsty problem zrujnowanych budynków. W większości miasta nie chcą remontować zabytkowych kamienic czy domów. Częściej wybierają wyburzenie i postawienie czegoś nowszego bądź według nich bardziej przydatnego miastu.

T: Miejsce, gdzie można przyjść i porozmawiać, pobyć. Świetlica? Mikro dom kultury?

To pytanie zawierało w sobie cały sens tego miejsca. Nie jako galeria czy instytucja w klasycznym rozumieniu, ale jako przestrzeń wspólna i dostępna, otwarta, nieformalna. Takie oddolne inicjatywy wpisują się w filozofię „Third place" opisaną przez Ray'a Oldenburga, miejsc pośrednich między domem a pracą, gdzie rodzi się dialog, tożsamość społeczna, codzienna wymiana myśli.

T: Nasze plany dotyczą stowarzyszenia Most, to grupa aktywistów i aktywistek, która zaangażowała się w walkę o różne słuszne sprawy.

Takie podejście ukazuje inne rozumienie funkcji miejsca, nie jako przestrzeni skoncentrowanej wyłącznie na jednostce i odciętej od świata zewnętrznego, lecz jako przestrzeni otwartej na ludzi i ich problemy. To miejsce może stać się świadkiem wielu ważnych decyzji, także tych podejmowanych przez osoby, które nie są bezpośrednio z nim związane. Praca w tym pomieszczeniu nie była tak bardzo problematyczna pod technicznym względem. Mimo iż było dosyć sporo pyłu taśma dobrze trzymała się okien. Nie musiałem też wspinać się na drabinę.



Przedobraz. Grodzka 1, 2024, kadr z filmu, 1920 × 1080 px



Przedobraz. Grodzka 1, 2024, kadr z filmu, 1920 × 1080 px



Przedobraz. Grodzka 1, 2024, kadr z filmu, 1920 × 1080 px



Przedobraz. Grodzka 1, 2024, kadr z filmu, 1920 × 1080 px

5.6. Paary

Kolejny dom znajdował się we wsi Paary w województwie lubelskim, około 30 km od granicy z Ukrainą. Tego dnia na terytorium Polski wleciały rosyjskie drony, co wywołało zamieszanie w mediach i w przestrzeni lotniczej. Mogłoby się wydawać, że w takiej sytuacji rozsądniej byłoby zrezygnować z podróży, jednak nie odczuwałem ani zagrożenia, ani potrzeby przełożenia wizyty. Domek był niewielki, ale w stosunkowo dobrym stanie: niskie sufity, małe okna, drewniana, miejscami zniszczona podłoga. Zachował się także piec, kilka dokumentów i Biblia.

W momencie mojego przyjazdu budynek pełnił już rolę magazynu na sprzęt budowlany i różne drobiazgi. Jak udało mi się dowiedzieć, dom wzniesiono w latach trzydziestych XX wieku. Od początku pełnił funkcję rodzinnego gospodarstwa. Zamieszkało w nim małżeństwo pochodzące z Paar, które związało z tym miejscem swoje codzienne życie i pracę. Wybuch II wojny światowej brutalnie przerwał tę stabilność. W 1941 roku mąż pani Anny zginął na wojnie, pozostawiając ją samą z dziećmi i obowiązkami związanymi z prowadzeniem domu oraz gospodarstwa. Od tego momentu to ona stała się jedyną opiekunką rodziny i majątku. Pomimo trudnych warunków wojennych i powojennych zdołała utrzymać dom, zapewnić dzieciom wychowanie oraz kontynuować pracę na roli. Po jej śmierci w 1977 roku nieruchomość przeszła na syna, a następnie zgodnie z naturalnym biegiem dziedziczenia na kolejne pokolenie, czyli wnuki.

Przez pewien czas dom nadal pozostawał w rękach rodziny, jednak stopniowo tracił swoje pierwotne znaczenie jako miejsce codziennego życia. Brak stałych mieszkańców sprawił, że budynek zaczął pustoszeć i ulegać postępującej degradacji. Z czasem pojawiły się skomplikowane kwestie spadkowe, które uniemożliwiły jednoznaczne uregulowanie stanu własności. W efekcie dom nie doczekał się remontu ani nowego gospodarza. Ostatecznie, w wyniku tych zawiłości prawnych, nieruchomość została wystawiona na sprzedaż, kończąc wielopokoleniowy etap rodzinnej historii tego miejsca. Nowy właściciel, Piotr, od początku podjął nietypową decyzję. Dom nie miał ponownie stać się miejscem zamieszkania. Zamiast tego jego uwagę przyciągnęła stojąca obok, od lat opuszczona i mocno zniszczona szopa. To właśnie ją

postanowił przekształcić w przestrzeń pracy twórczej oraz wypoczynku.

P: Każdą wolną sobotę i niedzielę spędzam na działce. Stopniowo, własnymi siłami, prowadze prace remontowe, dostosowując budynek do nowych potrzeb. Gdy zakres robót lub pora dnia na to nie pozwalają, nocuje w ustawionej obok przyczepie campingowej, która tymczasowo pełni funkcję zaplecza mieszkalnego.

Wydało mi się to niezwykłe, a zarazem nieco przewrotne: kupił działkę z domem i szopą, remontuje szopę, aby w niej pracować i odpoczywać, podczas gdy dom pełni rolę graciarni, a on sam śpi w przyczepie. Sytuacja ta wydaje się jednocześnie zaskakująca i przewrotna. Piotr kupił nieruchomość z domem i zabudowaniami gospodarczymi, jednak to nie dom stał się centrum jego działań. Główny dom służy dziś raczej jako magazyn i miejsce składowania narzędzi, podczas gdy dawna szopa stopniowo odzyskuje znaczenie i nowe życie.

Sam właściciel, zamiast korzystać z istniejących murów, wybiera skromną przestrzeń przyczepy. Ten odwrócony porządek nadaje całemu przedsięwzięciu nieoczywisty, ale konsekwentny charakter.



Przedobraz. Paary 153, 2025, kadr z filmu, 1920 × 1080 px



Przedobraz. Paary 153, 2025, kadr z filmu, 1920 × 1080 px



Przedobraz. Paary 153, 2025, kadr z filmu, 1920 × 1080 px



Przedobraz. Paary 153, 2025, kadr z filmu, 1920 × 1080 px

6. Podsumowanie

Ludziom często nie przeszkadza stan opuszczonych domów, dopóki pozostają zamknięte. Dom rodziców, dziadków, budynek po krewnych, nieużywane przez lata, po prostu stoją. Nikt ich nie burzy, nikt nie remontuje, nikt też nie opowiada o ich historii. Nie ma planów na przyszłość, nie ma potrzeby powrotu. To nieruchomości bez funkcji, martwe przestrzenie, które tylko z zewnątrz przypominają dawny dom. Tam, gdzie udało mi się wejść, mogłem posłuchać opowieści, jedne były proste i codzienne, inne poruszające i głębokie. Każde z tych miejsc miało swoją duszę, charakter i przeszłość. Różnorodne jak ludzie, którzy mi je pokazali. I choć często były to przestrzenie zapomniane, opuszczone, dla mnie stawały się na nowo żywe i dzięki historiom, wspomnieniom i szczerości tych, którzy zdecydowali się je przede mną otworzyć.

Przedobraz jest nie tylko projektem fotograficznym, ale próbą zrozumienia relacji pomiędzy światłem, materią i czasem a więc pomiędzy tym, co widzialne, a tym, co istnieje poza widzeniem. W centrum mojej uwagi znajduje się doświadczenie spotkania: człowieka, przestrzeni i światła. W procesie pracy fotografia traci swoją funkcję czysto przedstawieniową i staje się świadectwem oraz śladem obecności, zapisem relacji, która wydarza się w konkretnym miejscu i momencie, a następnie ustępuje, pozostawiając jedynie materialny ślad obrazu. *Przedobraz* jest także refleksją nad samym medium fotografii. Odrzucając aparat jako narzędzie kontroli i dystansu, powracam do pierwotnego gestu: do światła, które samo zapisuje świat.

W tym sensie projekt wpisuje się w nurt „fotografii bez aparatu" opisany przez Zbigniewa Tomaszczuka, a zarazem rozwija jego ideę o wymiar cielesności obrazu. Światło wnika w materię, zostawia swój ślad, a powierzchnia staje się ciałem i miejscem pamięci, w którym zapisane jest trwanie, a nie tylko forma. Doświadczenie pracy nad *przedobrazem* uświadomiło mi, że fotografia nie jest wyłącznie aktem tworzenia rozumianym jako autonomiczne wytwarzanie obrazu, lecz procesem opartym na współistnieniu autora z przestrzenią, światłem i materialnymi warunkami miejsca. Proces, który wymaga cierpliwości, z jednej strony wycofania, z drugiej zaś strony otwartości, pozwala na spotkanie z tym, co ulotne i niepewne. Każdy

obraz jest tu raczej wynikiem niż celem i materialnym dowodem, że światło rzeczywiście dotknęło materii. W tym sensie fotografia staje się aktem pokory wobec świata: nie rejestracją rzeczywistości, wsłuchiwaniem się w nią.

W dobie nadmiaru obrazów i perfekcji cyfrowego widzenia, *przedobraz* jest propozycją innego spojrzenia. Zamiast błyskawicznego efektu oferuje czas, ciszę i niepewność. Zamiast kontroli – zgodę na przypadek. Zamiast czystości – prawdę materii. Projekt stał się dla mnie również doświadczeniem osobistym. Uczył uważności, cierpliwości i pokory wobec tego, co nie poddaje się pełnemu poznaniu. Pokazał, że obraz może być żywym organizmem, a nie tylko zapisem. Że materia pamięta światło, a światło pamięta miejsce. *Przedobraz* nie kończy się wraz z wywołaniem zdjęcia. Trwa w przestrzeni, w ciele obrazu, w jego zapachu, fakturze i śladach. Jest procesem, który nieustannie się odnawia i tak jak światło, które zawsze wraca, by na nowo dotknąć materii. Światło zapisuje nie tylko obraz, ale i obecność – w nim zaczyna się i kończy każdy *przedobraz*.

PRZEDOBRAZ

odbitki srebrowe



Przedobraz. Fragment 1, 2026, odbitka srebrowa, 30,5 × 40,5 cm



Przedobraz. Fragment 2, 2026, odbitka srebrowa, 30,5 × 40,5 cm



Przedobraz. Fragment 3, 2026, odbitka srebrowa, 30,5 × 40,5 cm



Przedobraz. Fragment 4, 2026, odbitka srebrowa, 30,5 × 40,5 cm



Przedobraz. Fragment 5, 2026, odbitka srebrowa, 30,5 × 40,5 cm



Przedobraz. Fragment 6, 2026, odbitka srebrowa, 30,5 × 40,5 cm



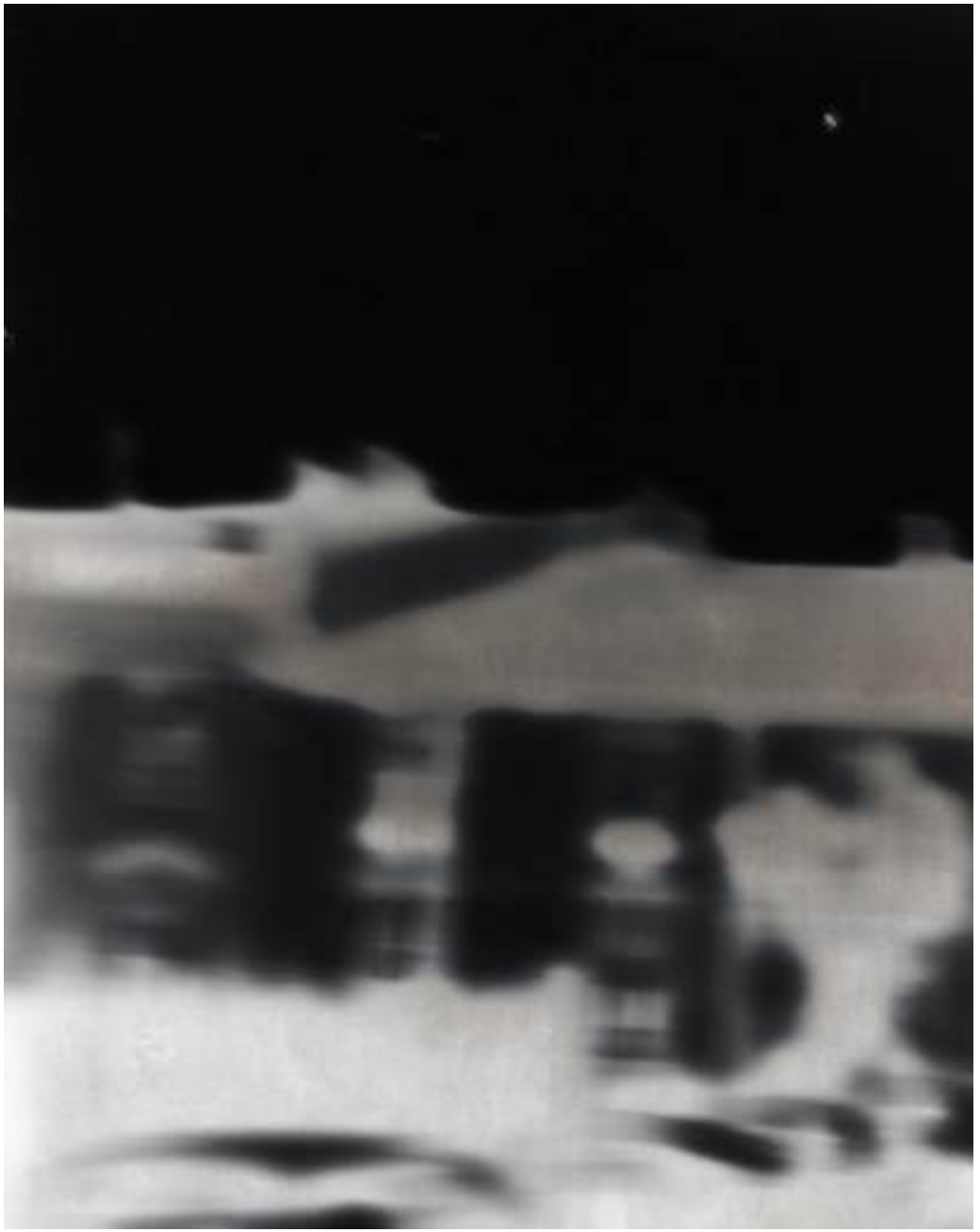
Przedobraz. Fragment 7, 2026, odbitka srebrowa, 40,5 × 30,5 cm



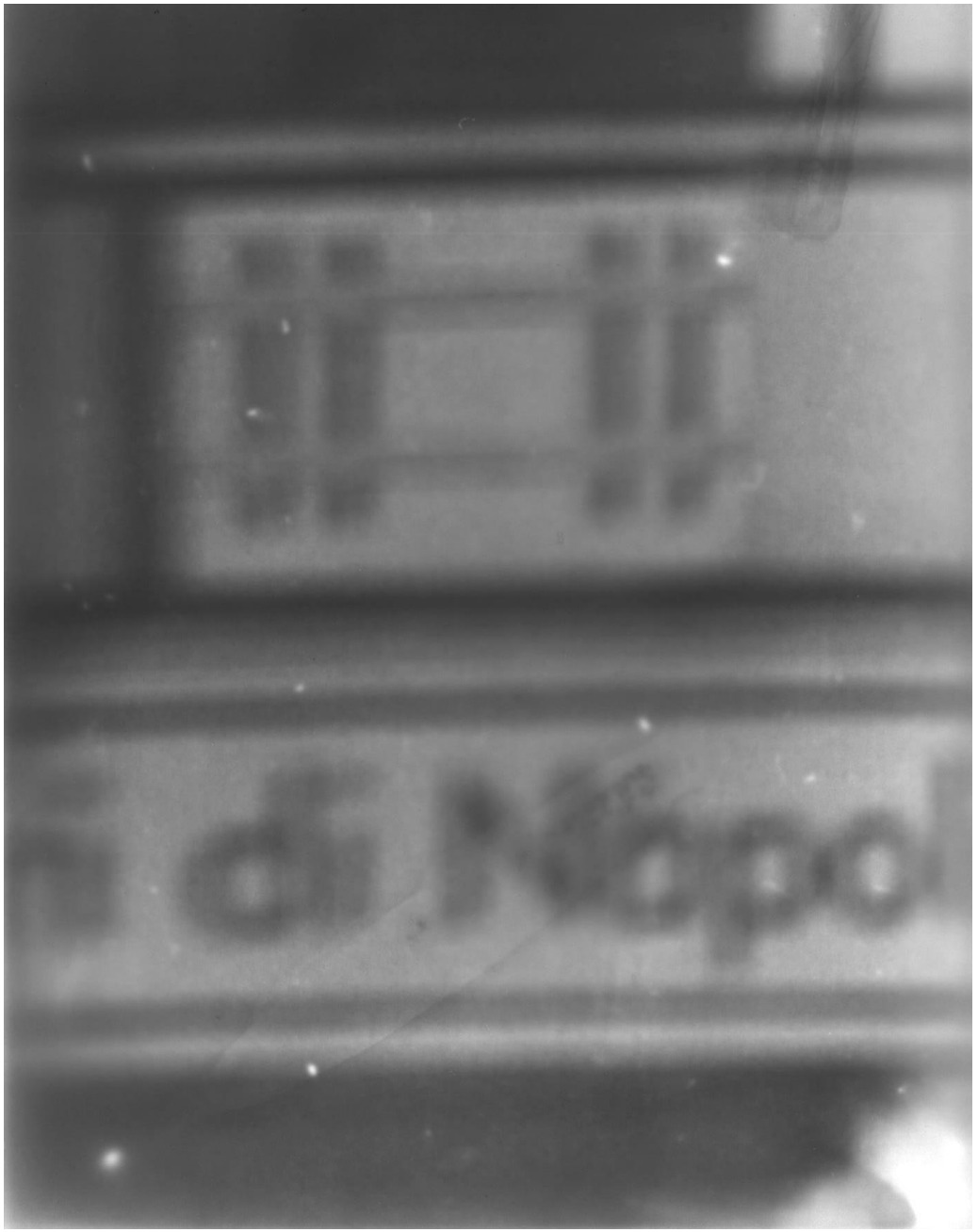
Przedobraz. Fragment 8, 2026, odbitka srebrowa, 40,5 × 30,5 cm



Przedobraz. Fragment 9, 2026, odbitka srebrowa, 40,5 × 30,5 cm



Przedobraz. Fragment 10, 2026, odbitka srebrowa, 40,5 × 30,5 cm



Przedobraz. Fragment 11, 2026, odbitka srebrowa, 30,5 × 23,5 cm



Przedobraz. Fragment 12, 2026, odbitka srebrowa, 30,5 × 23,5 cm



Przedobraz. Fragment 13, 2026, odbitka srebrowa, 30,5 × 23,5 cm



Przedobraz. Fragment 14, 2026, odbitka srebrowa, 30,5 × 23,5 cm



Przedobraz. Fragment 15, 2026, odbitka srebrowa, 30,5 × 23,5 cm



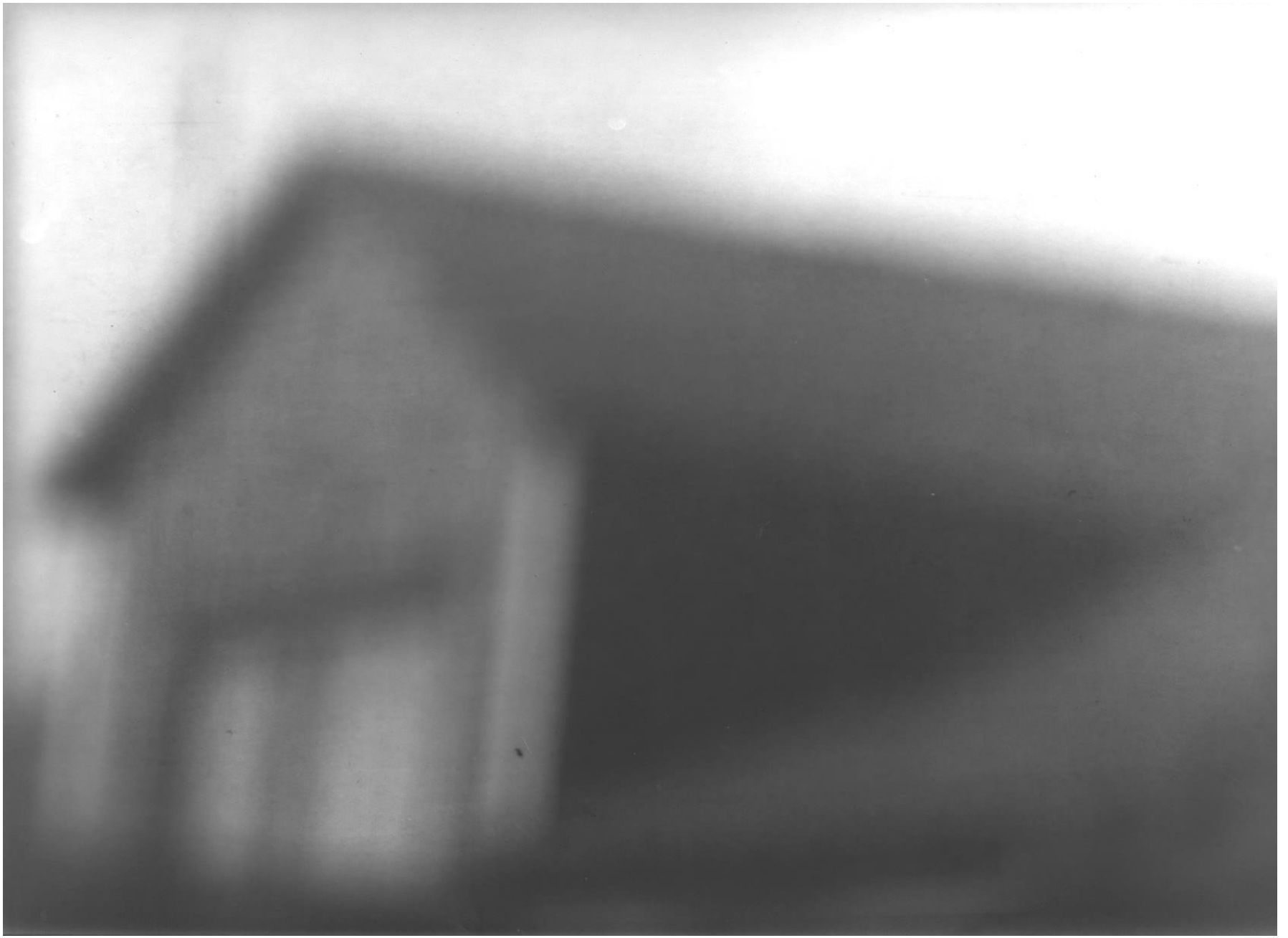
Przedobraz. Fragment 16, 2026, odbitka srebrowa, 30,5 × 23,5 cm



Przedobraz. Fragment 17, 2026, odbitka srebrowa, 23,5 × 30,5 cm



Przedobraz. Fragment 18, 2026, odbitka srebrowa, 23,5 × 30,5 cm



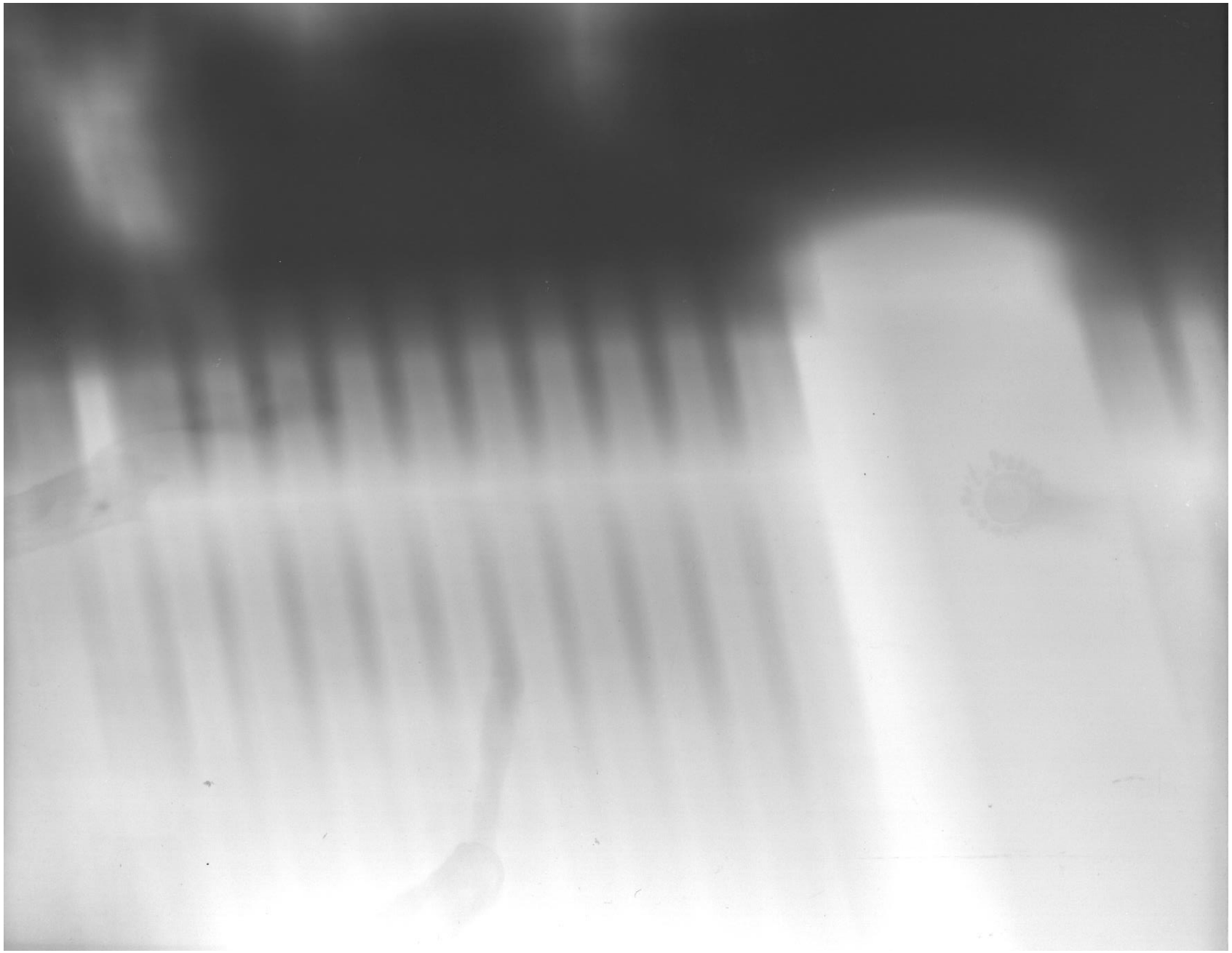
Przedobraz. Fragment 19, 2026, odbitka srebrowa, 23,5 × 30,5 cm



Przedobraz. Fragment 20, 2026, odbitka srebrowa, 23,5 × 30,5 cm



Przedobraz. Fragment 21, 2026, odbitka srebrowa, 23,5 × 30,5 cm



Przedobraz. Fragment 22, 2026, odbitka srebrowa, 23,5 × 30,5 cm



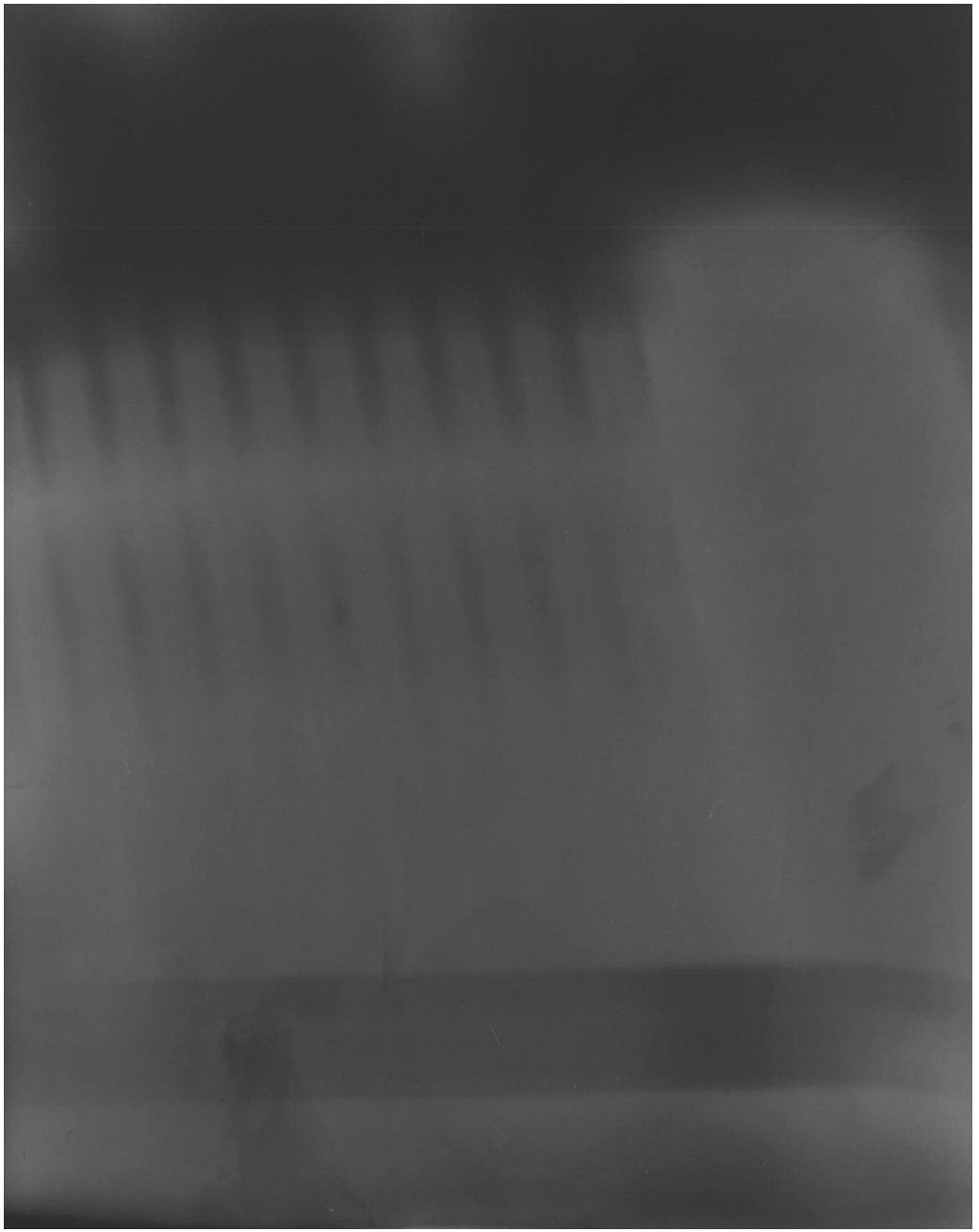
Przedobraz. Fragment 23, 2026, odbitka srebrowa, 23,5 × 30,5 cm



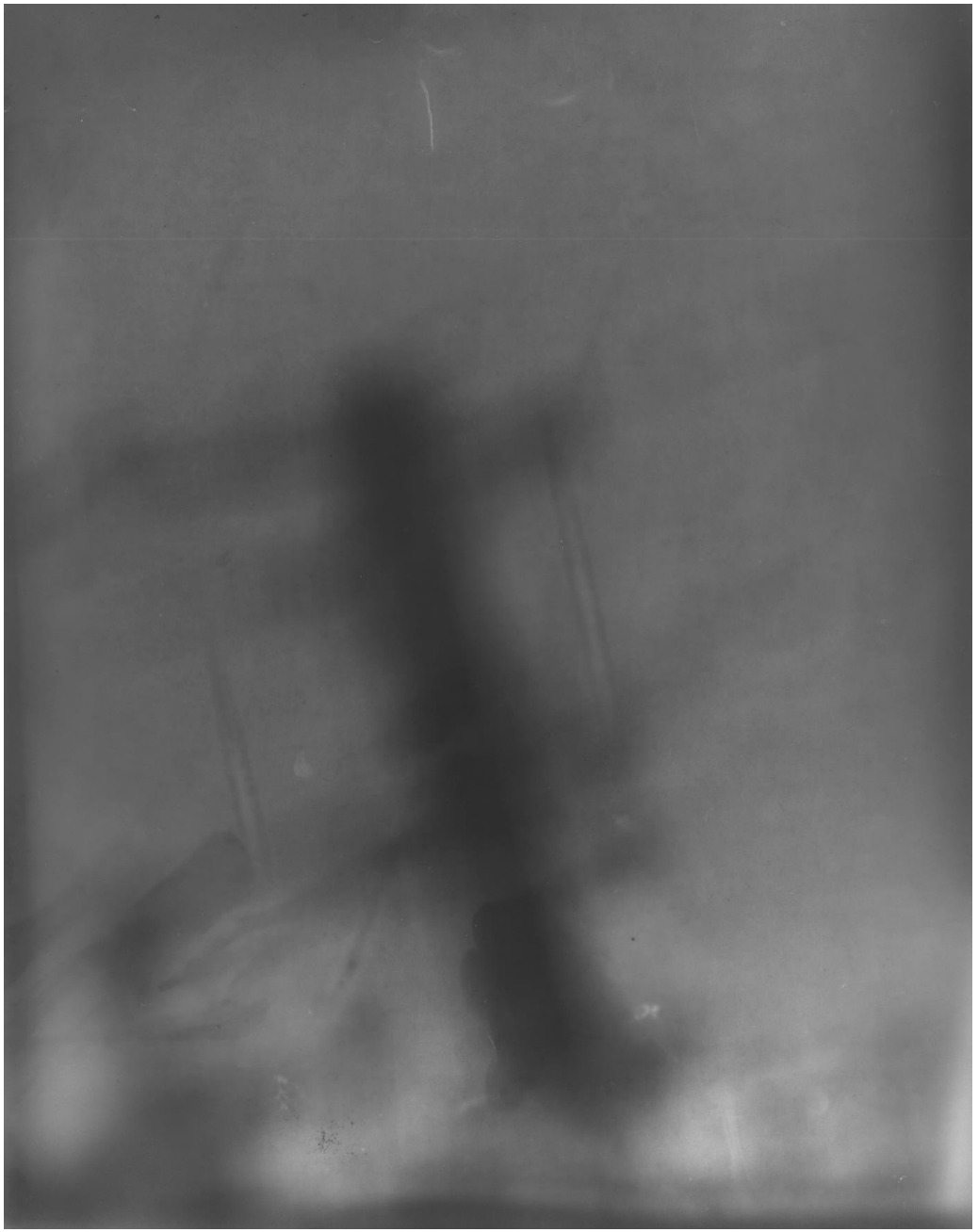
Przedobraz. Fragment 24, 2026, odbitka srebrowa, 23,5 × 30,5 cm



Przedobraz. Fragment 25, 2026, odbitka srebrowa, 30,5 × 23,5 cm



Przedobraz. Fragment 26, 2026, odbitka srebrowa, 30,5 × 23,5 cm



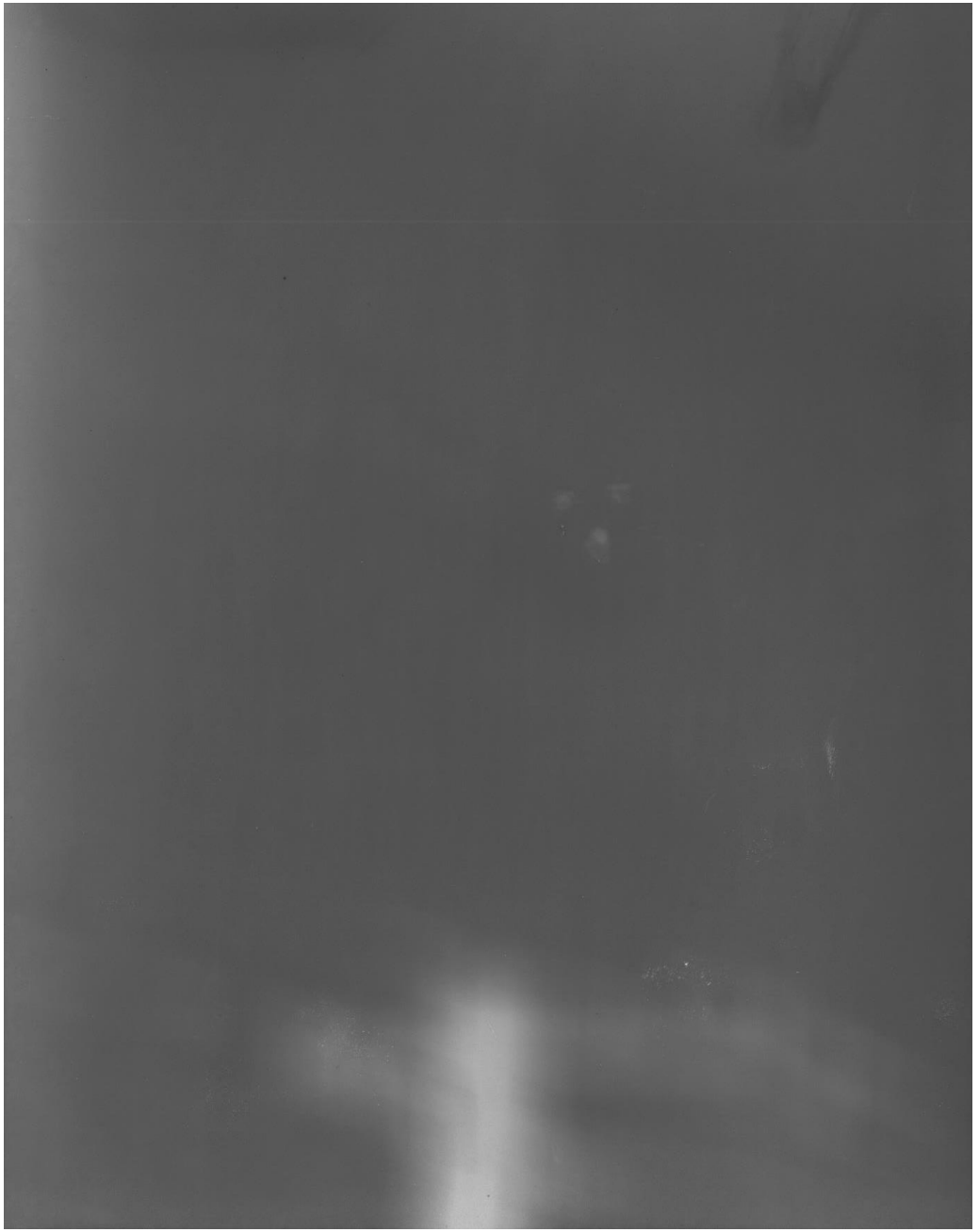
Przedobraz. Fragment 27, 2026, odbitka srebrowa, 12,5 × 10,5 cm



Przedobraz. Fragment 28, 2026, odbitka srebrowa, 12,5 × 10,5 cm



Przedobraz. Fragment 29, 2026, odbitka srebrowa, 12,5 × 10,5 cm



Przedobraz. Fragment 30, 2026, odbitka srebrowa, 12,5 × 10,5 cm



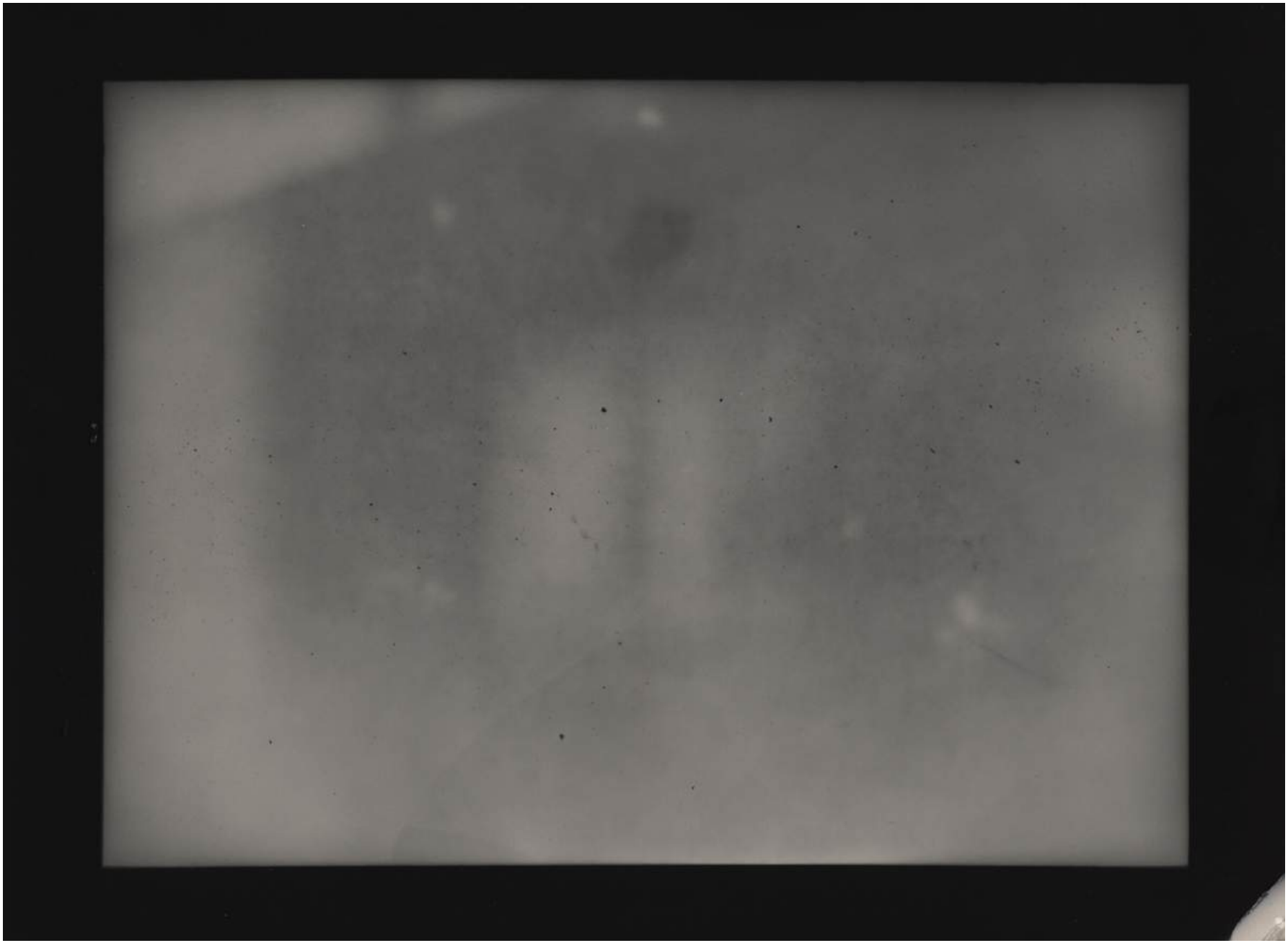
Przedobraz. Fragment 31, 2026, odbitka srebrowa, 30,5 × 40,5 cm



Przedobraz. Fragment 32, 2026, odbitka srebrowa, 43 × 73 cm



Przedobraz. Fragment 33, 2026, odbitka srebrowa, 10,5 × 12,5 cm



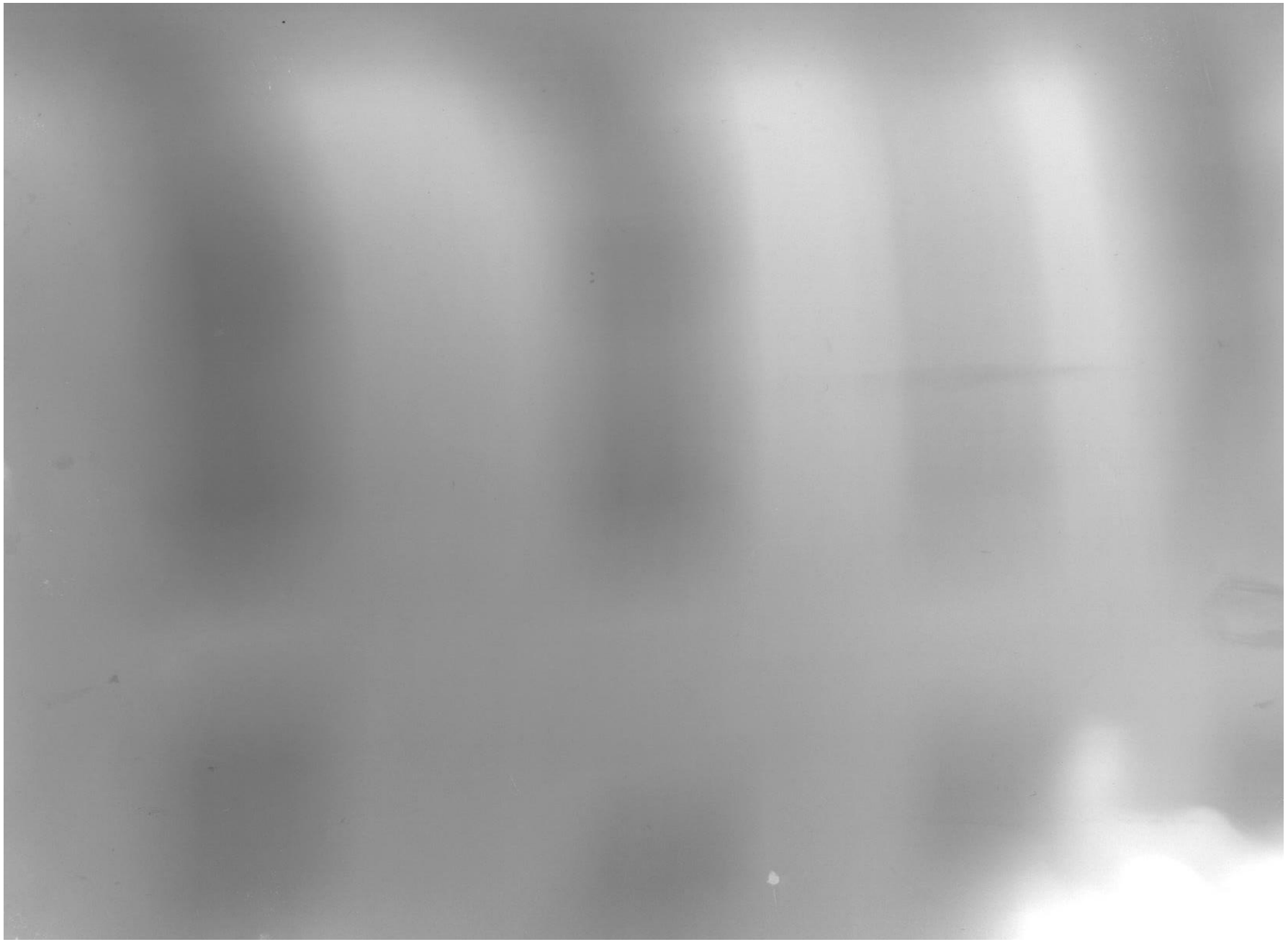
Przedobraz. Fragment 34, 2026, odbitka srebrowa, 12,5 × 14,5 cm



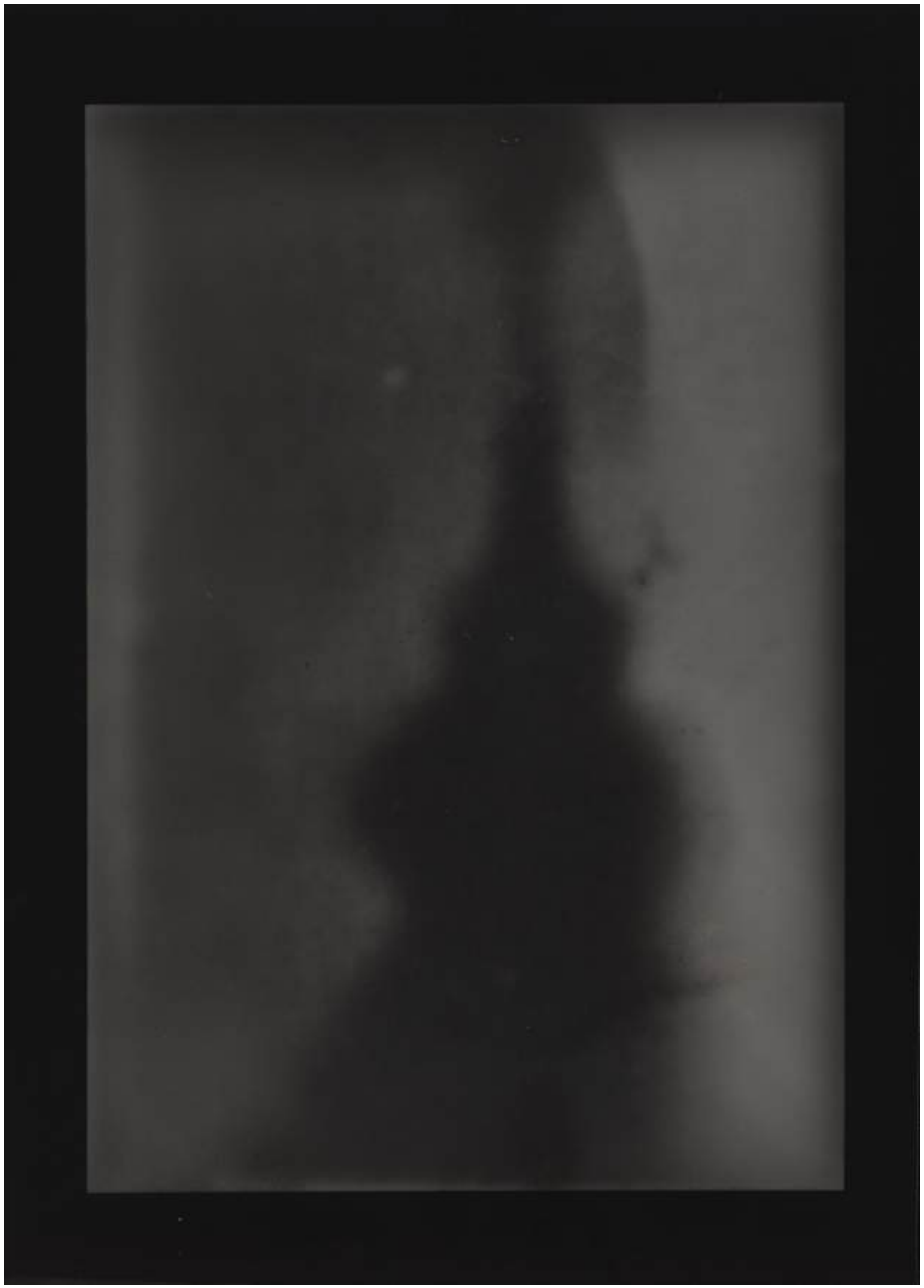
Przedobraz. Fragment 35, 2026, odbitka srebrowa, 12,5 × 14,5 cm



Przedobraz. Fragment 36, 2026, odbitka srebrowa, 10,5 × 12,5 cm



Przedobraz. Fragment 37, 2026, odbitka srebrowa, 10,5 × 12,5 cm



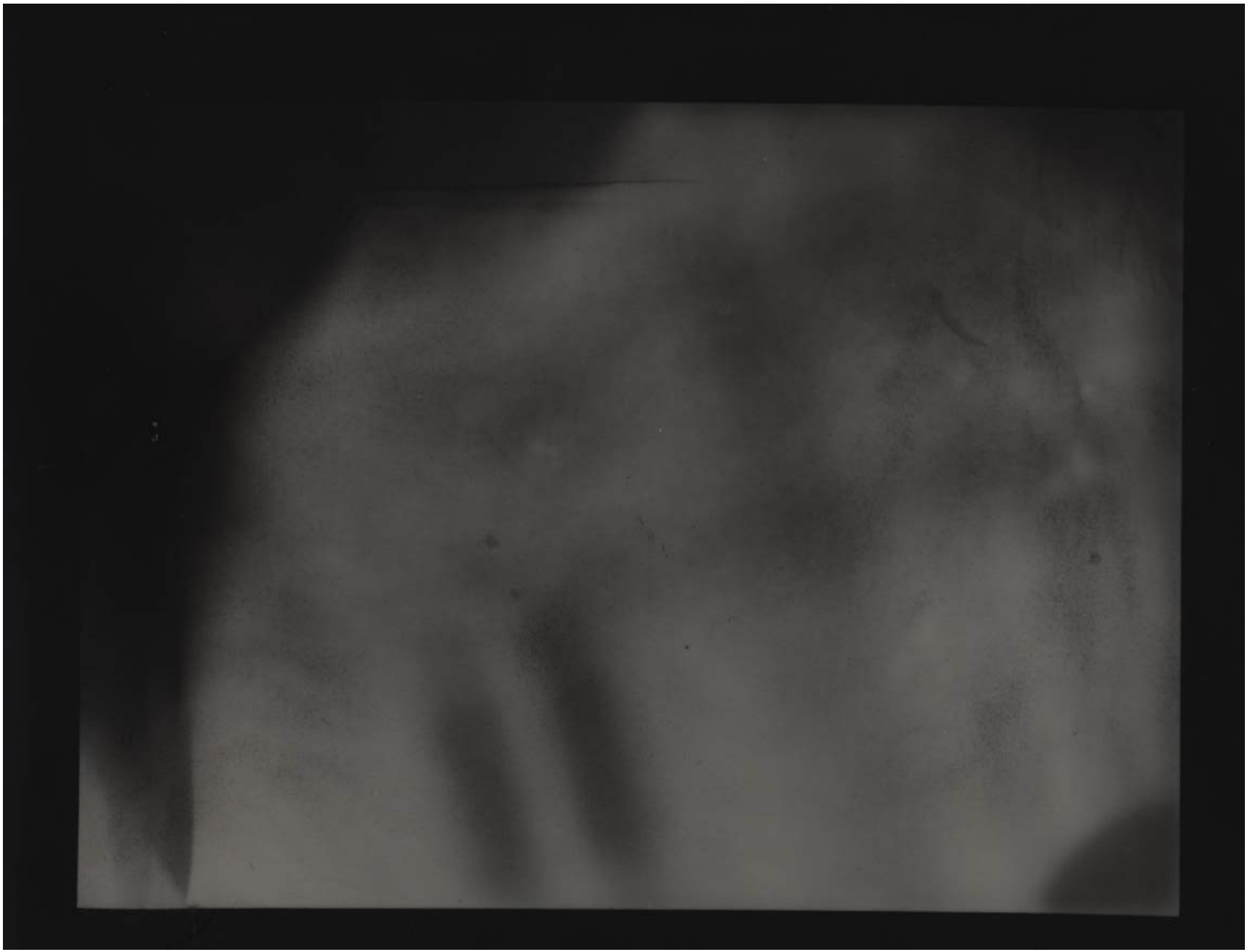
Przedobraz. Fragment 38, 2026, odbitka srebrowa, 14,5 × 12,5 cm



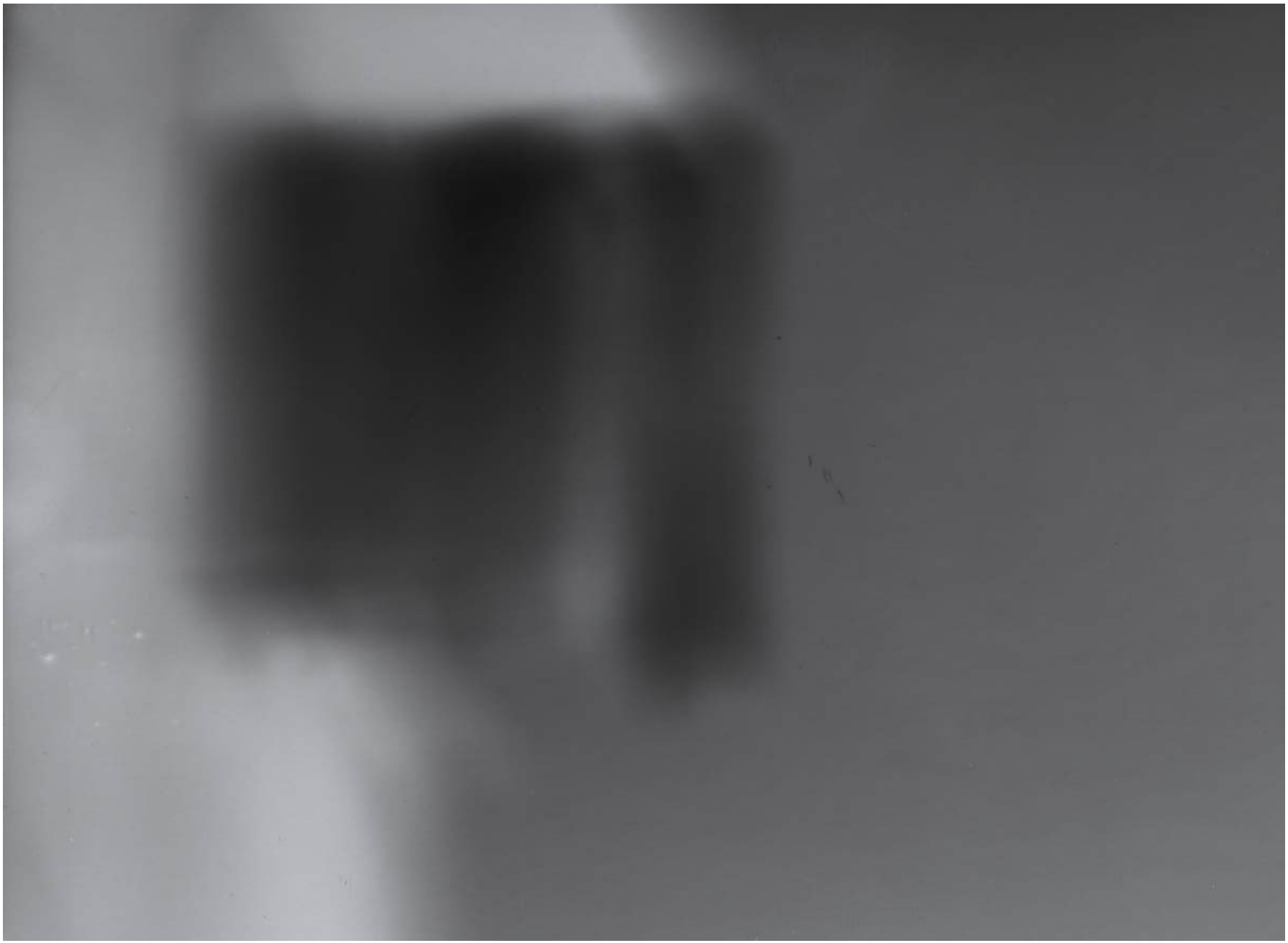
Przedobraz. Fragment 39, 2026, odbitka srebrowa, 14,5 × 12,5 cm



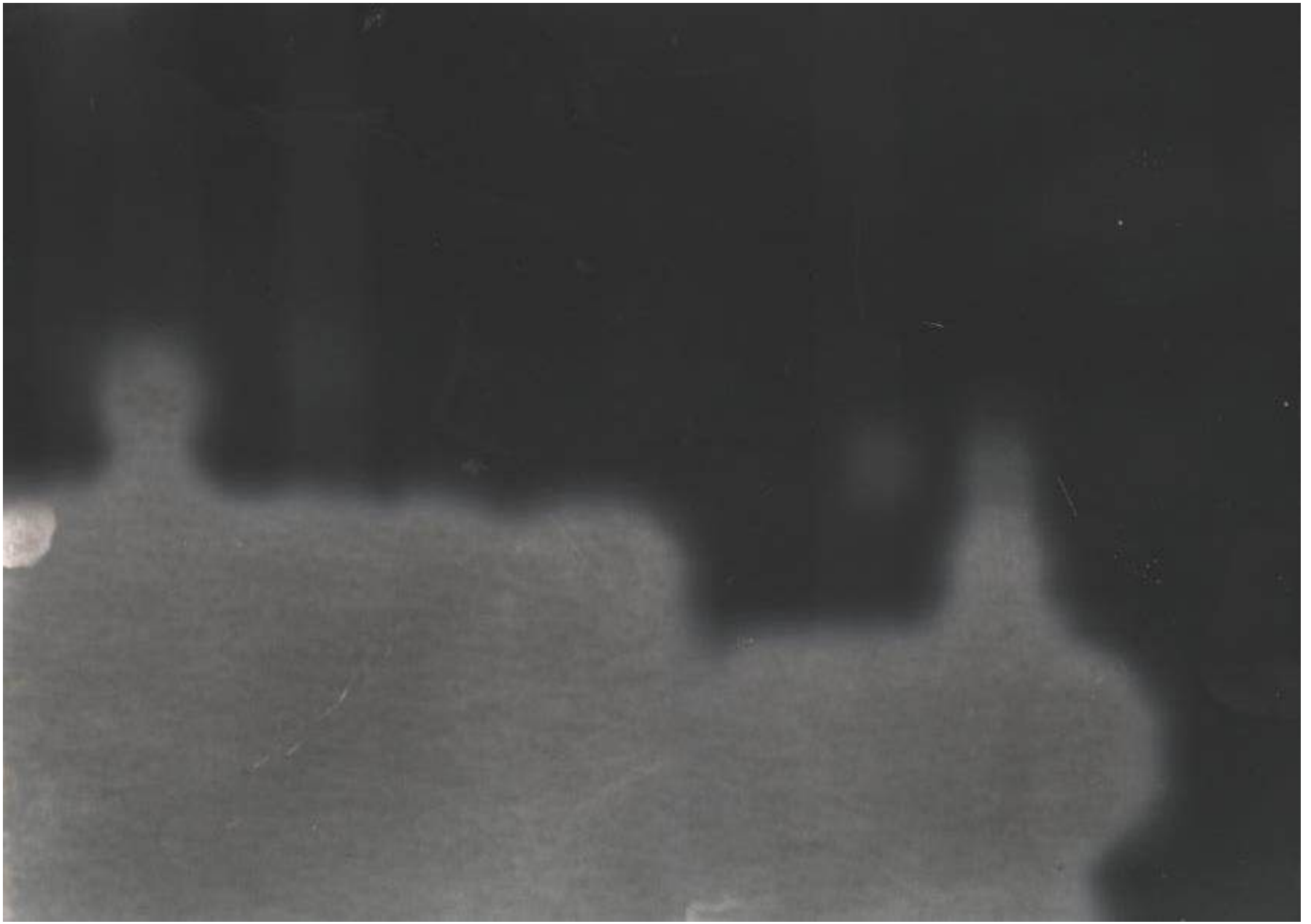
Przedobraz. Fragment 40, 2026, odbitka srebrowa, 14,5 × 12,5 cm



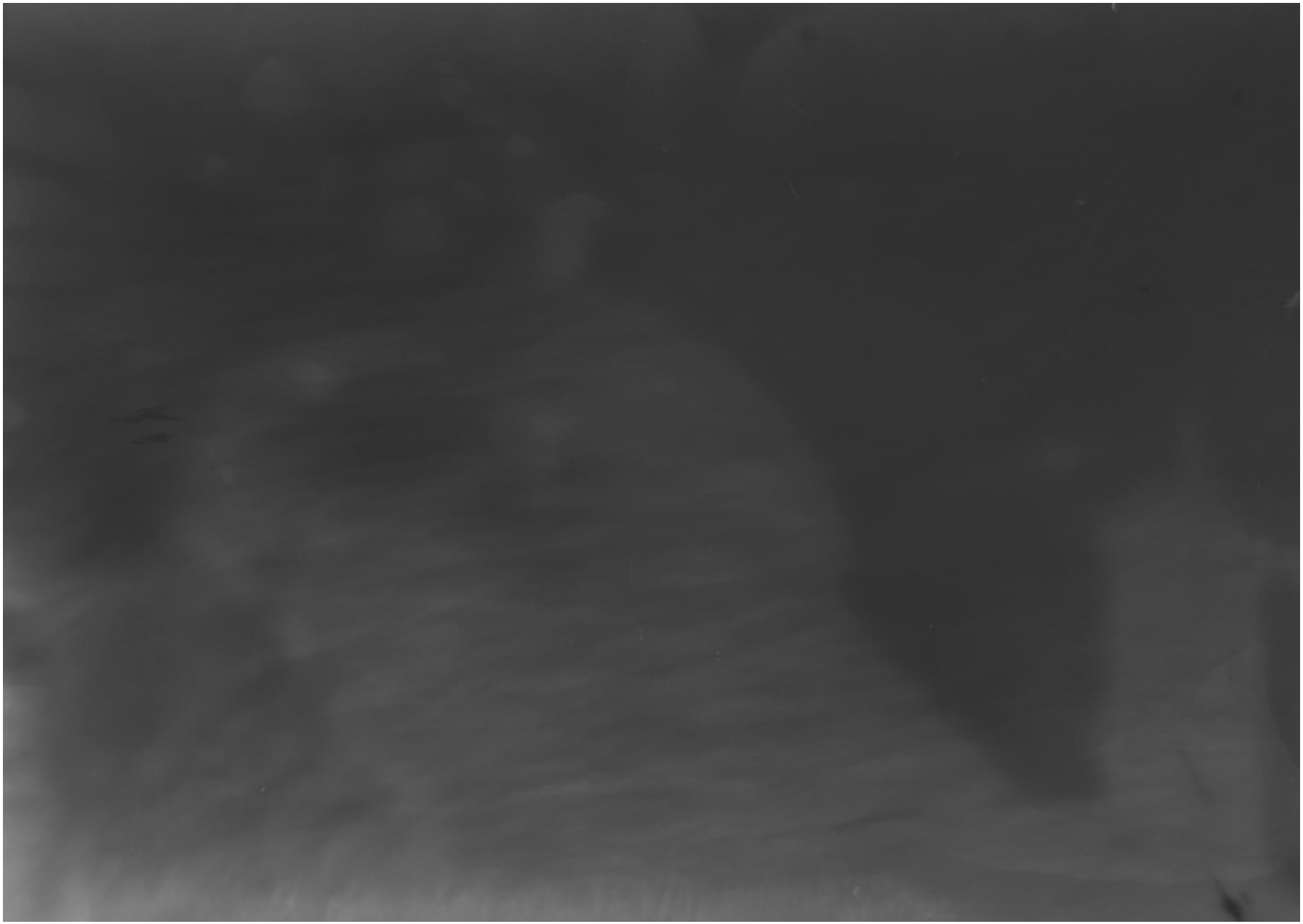
Przedobraz. Fragment 41, 2026, odbitka srebrowa, 12,5 × 14,5 cm



Przedobraz. Fragment 42, 2026, odbitka srebrowa, 10,5 × 12,5 cm



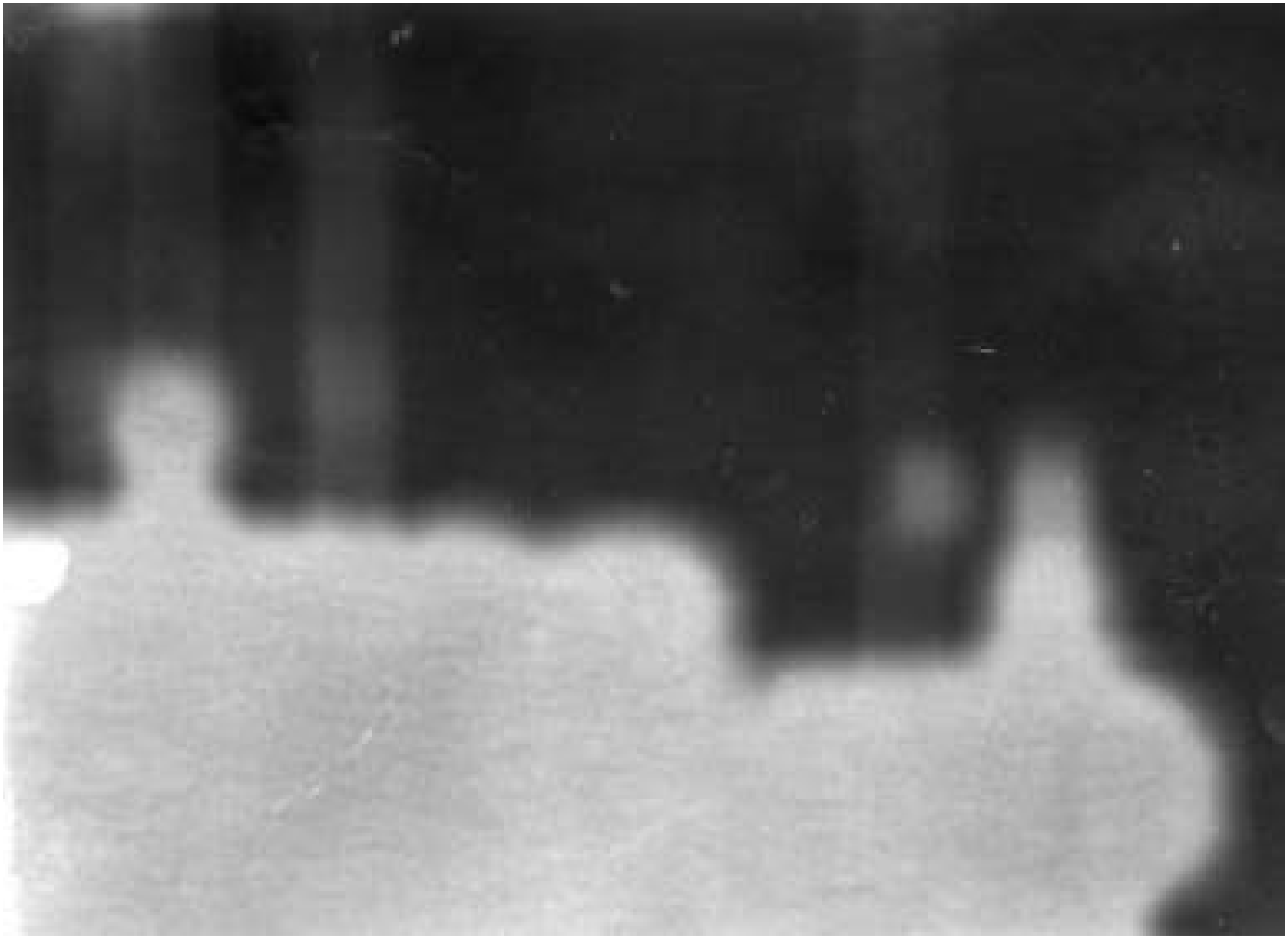
Przedobraz. Fragment 43, 2026, odbitka srebrowa, 10,5 × 12,5 cm



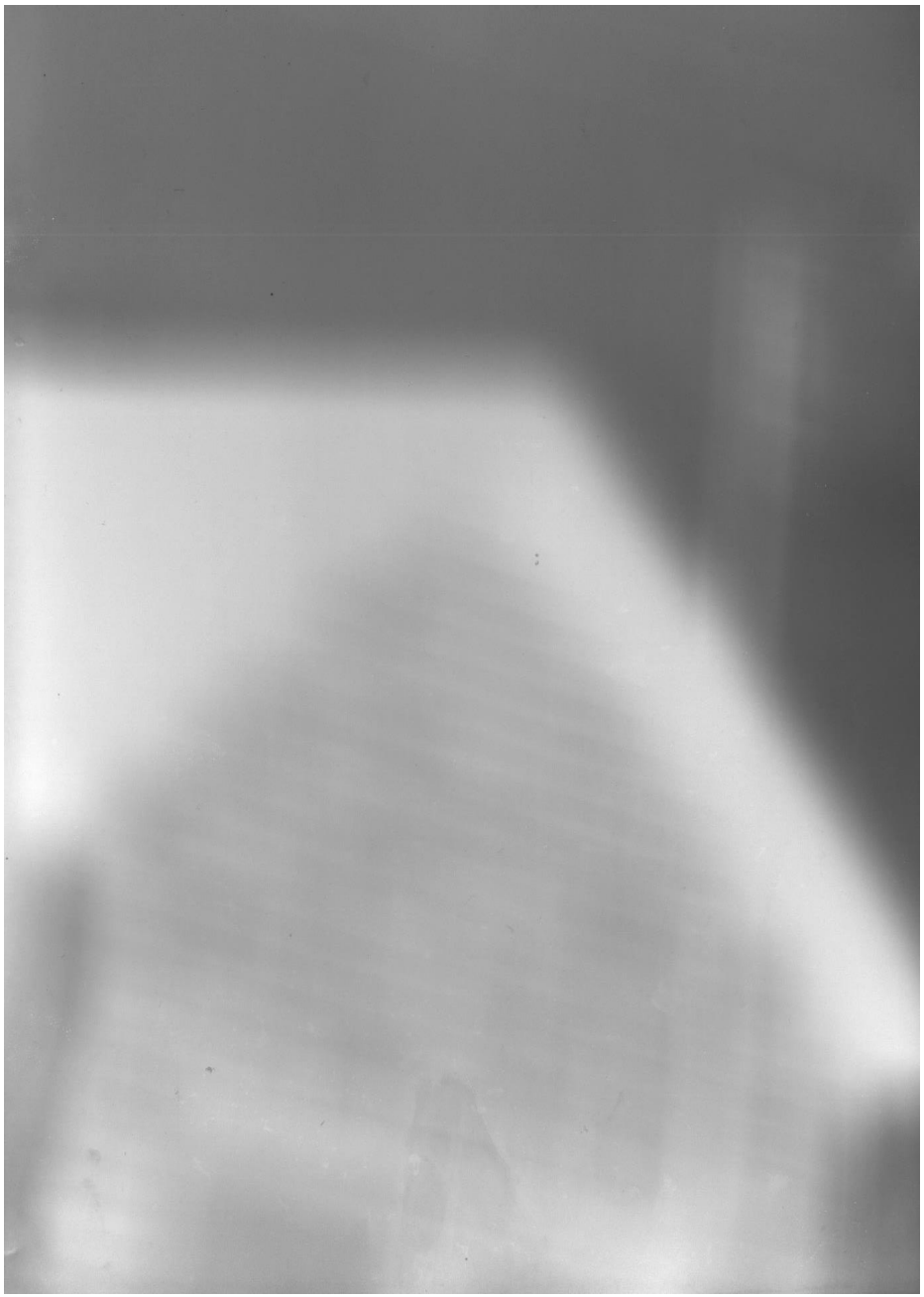
Przedobraz. Fragment 44, 2026, odbitka srebrowa, 10,5 × 12,5 cm



Przedobraz. Fragment 45, 2026, odbitka srebrowa, 10,5 × 12,5 cm



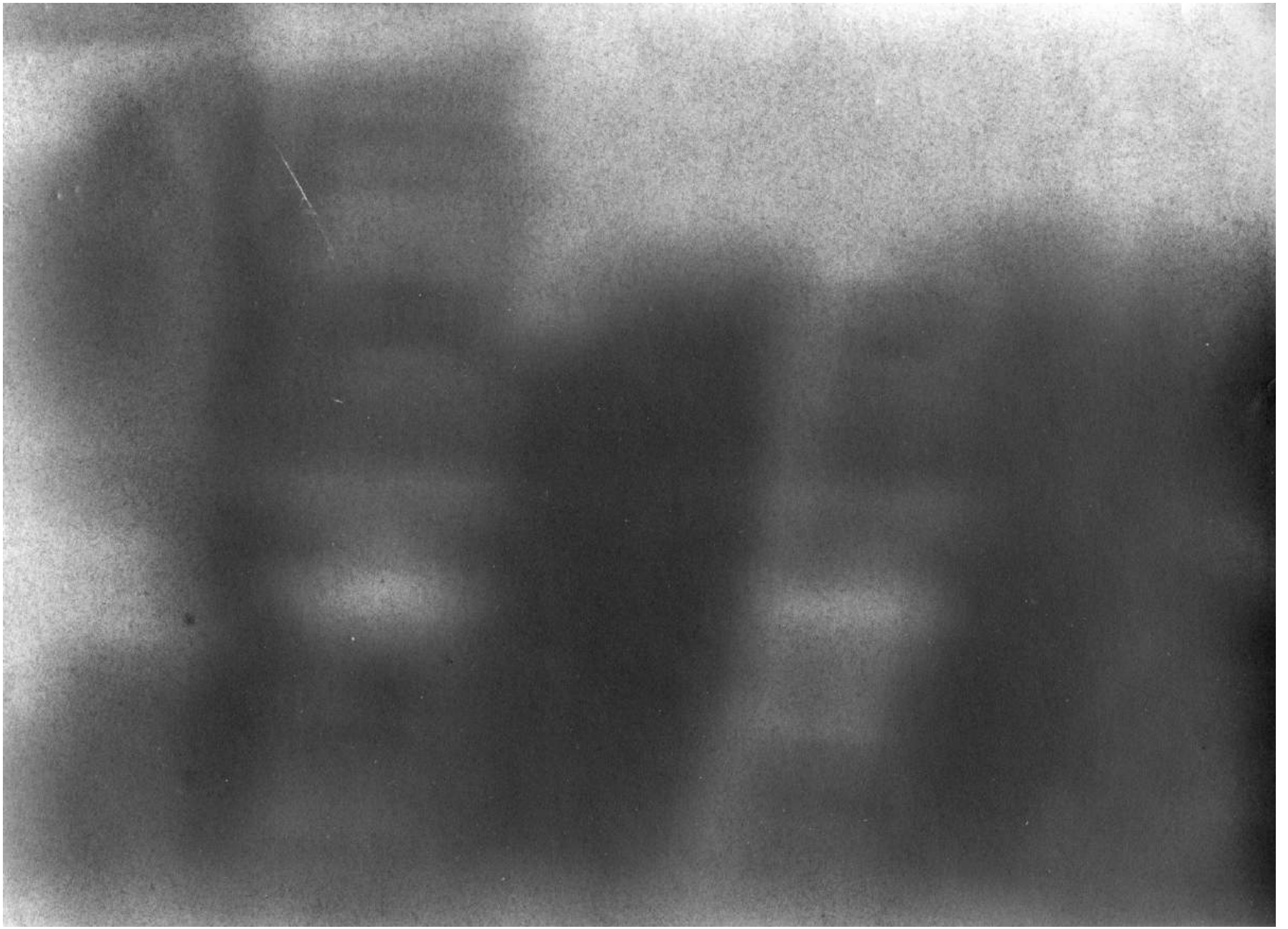
Przedobraz. Fragment 46, 2026, odbitka srebrowa, 10,5 × 12,5 cm



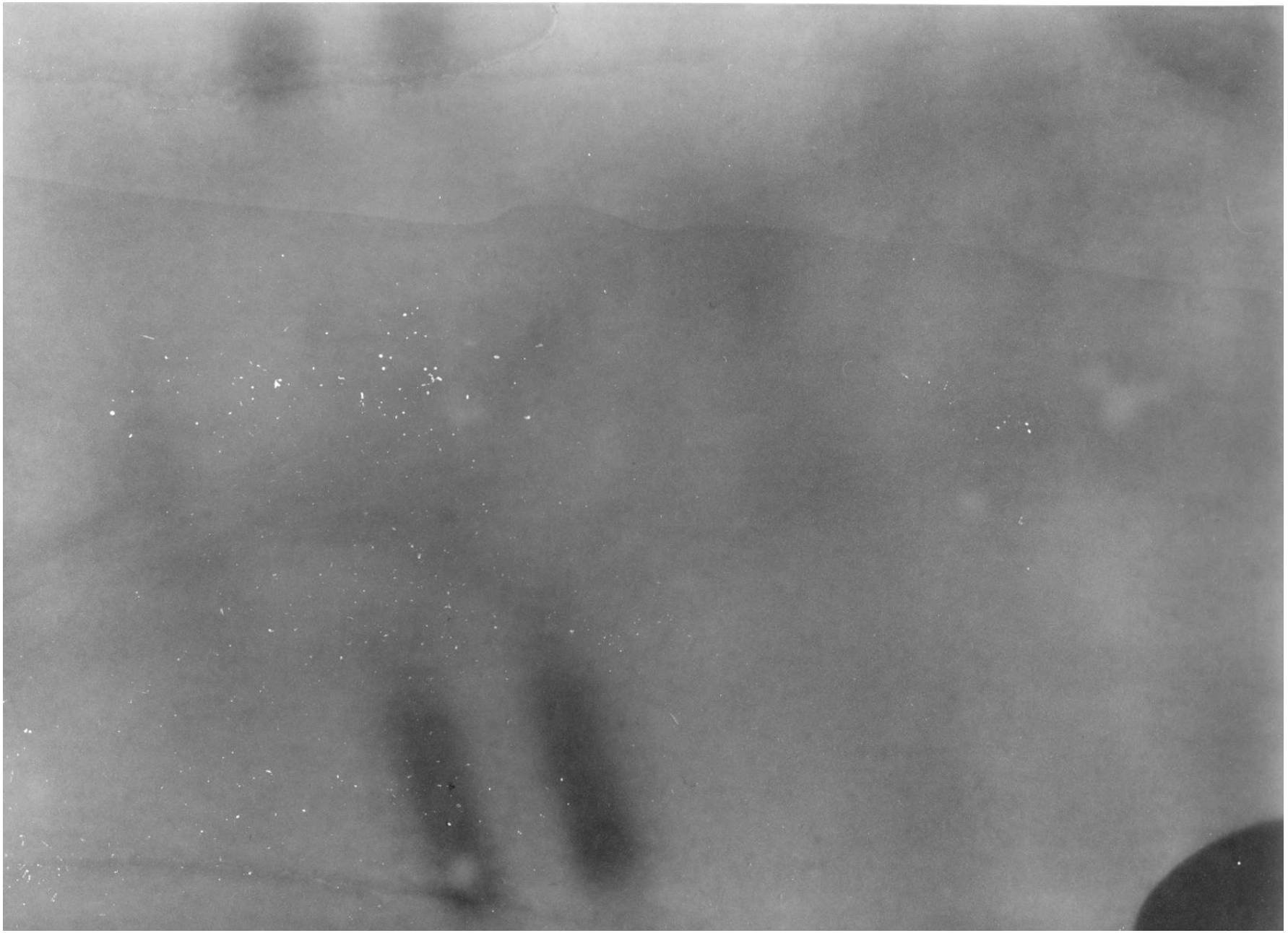
Przedobraz. Fragment 47, 2026, odbitka srebrowa, 12,5 × 10,5 cm



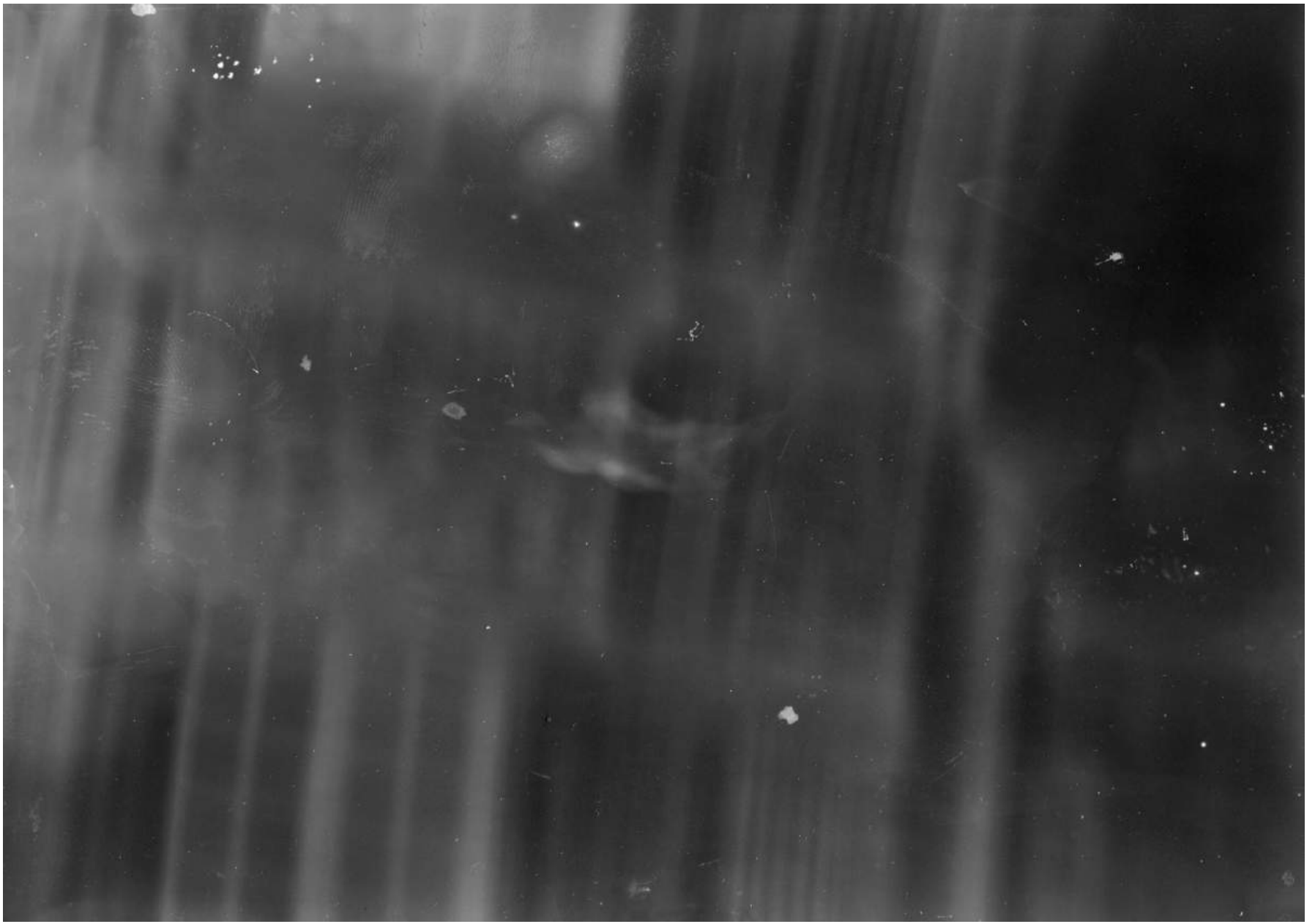
Przedobraz. Fragment 48, 2026, odbitka srebrowa, 10,5 × 12,5 cm



Przedobraz. Fragment 49, 2026, odbitka srebrowa, 10,5 × 12,5 cm



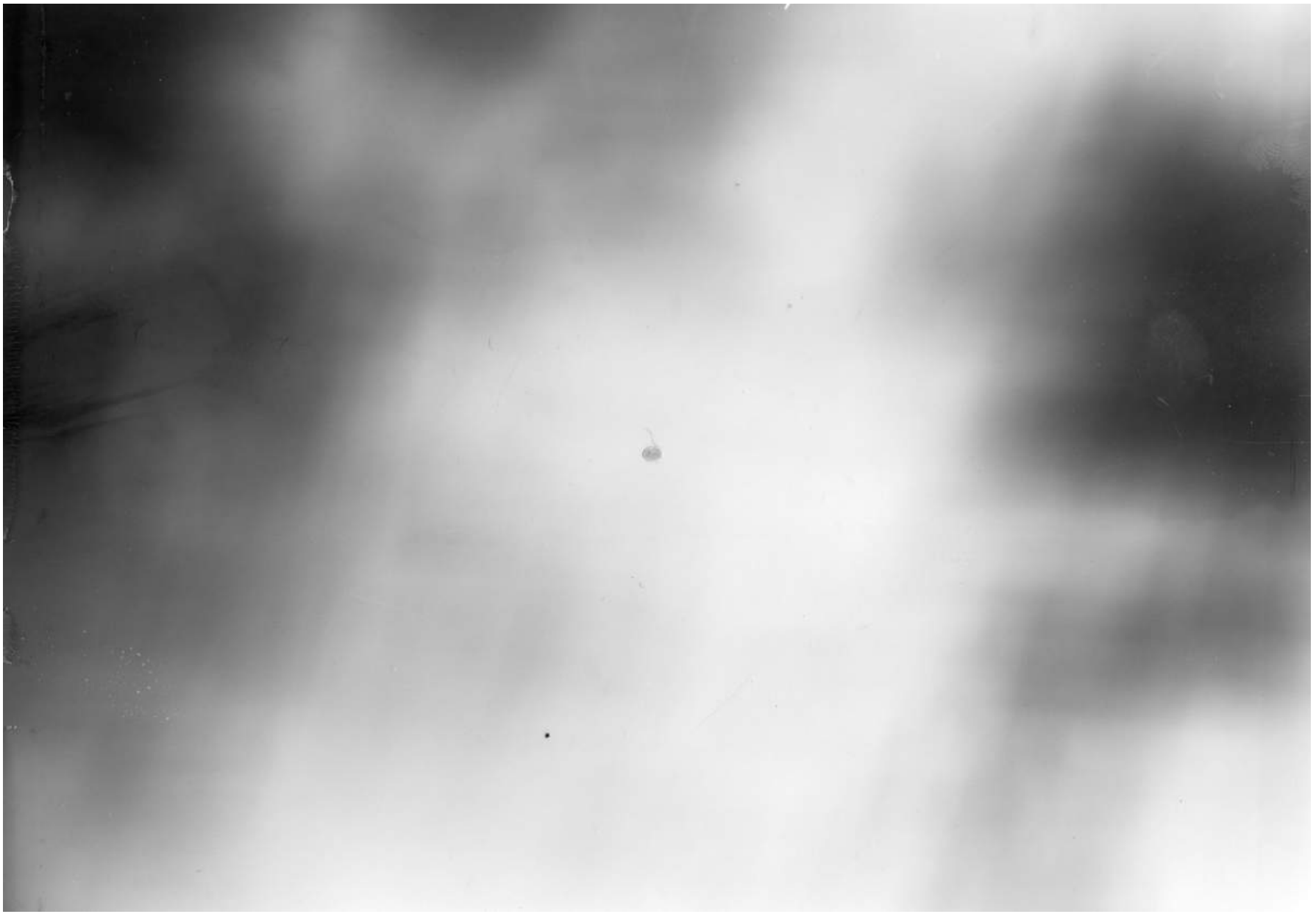
Przedobraz. Fragment 50, 2026, odbitka srebrowa, 10,5 × 12,5 cm



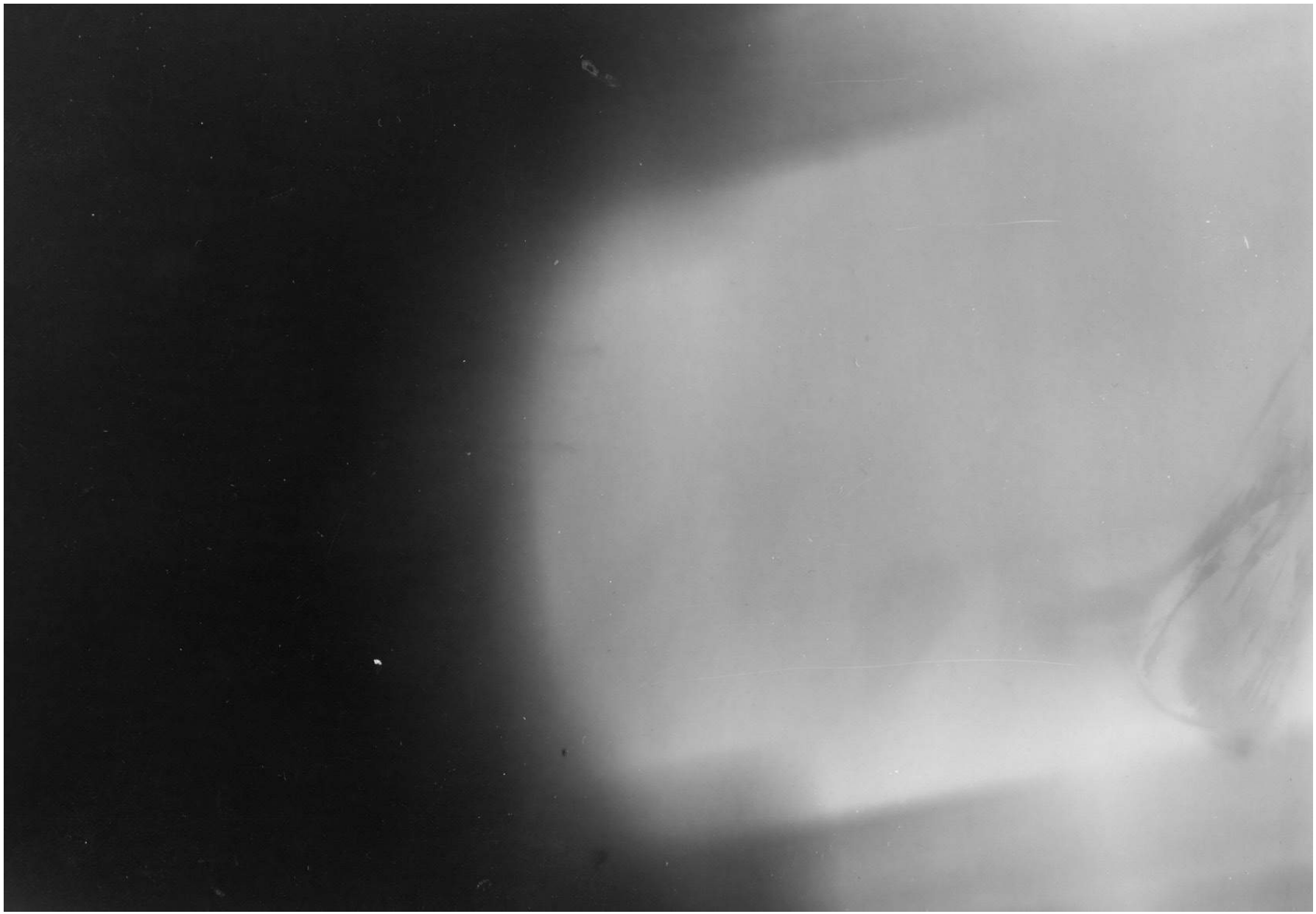
Przedobraz. Fragment 51, 2026, odbitka srebrowa, 10,5 × 12,5 cm



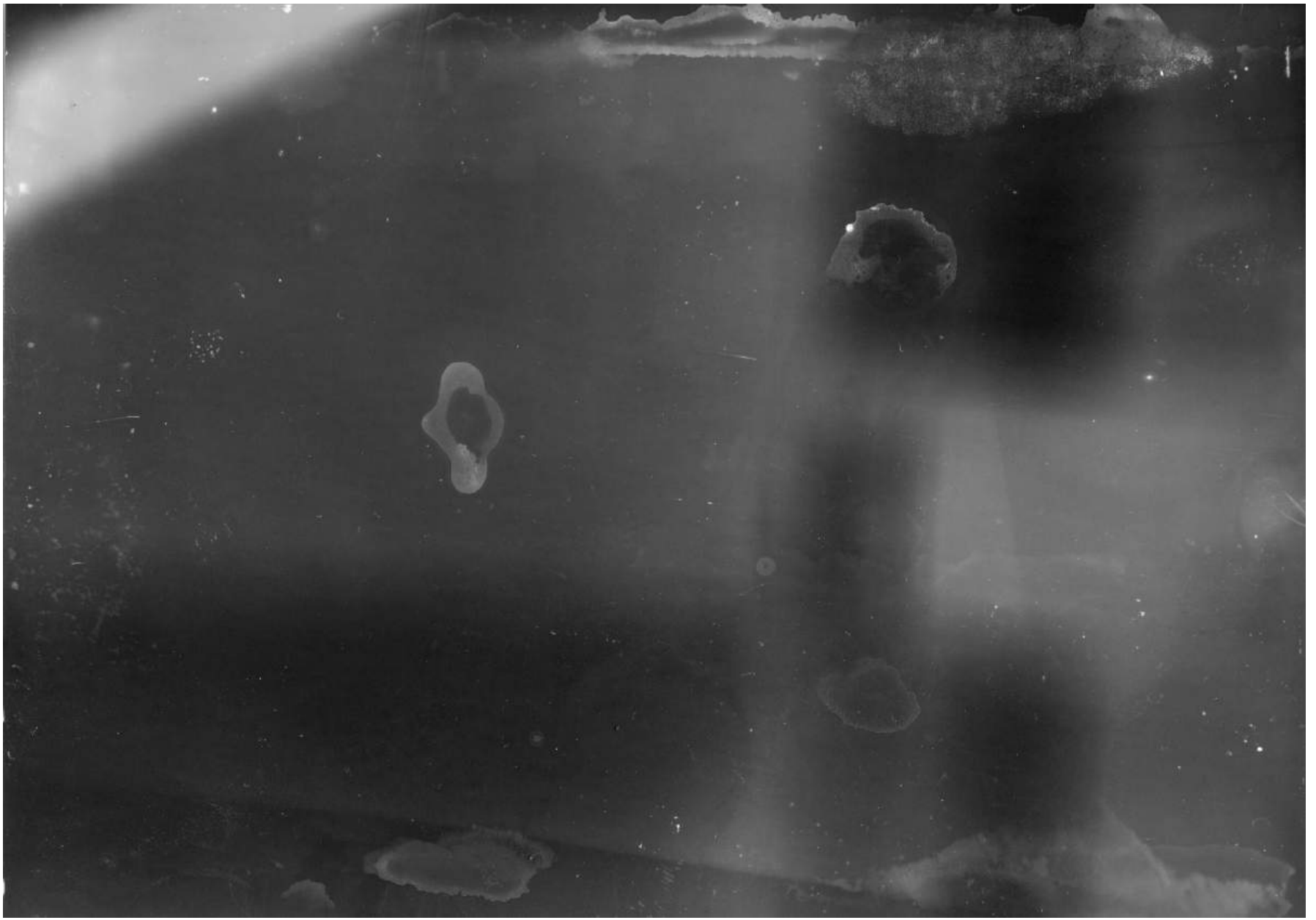
Przedobraz. Fragment 52, 2026, odbitka srebrowa, 10,5 × 12,5 cm



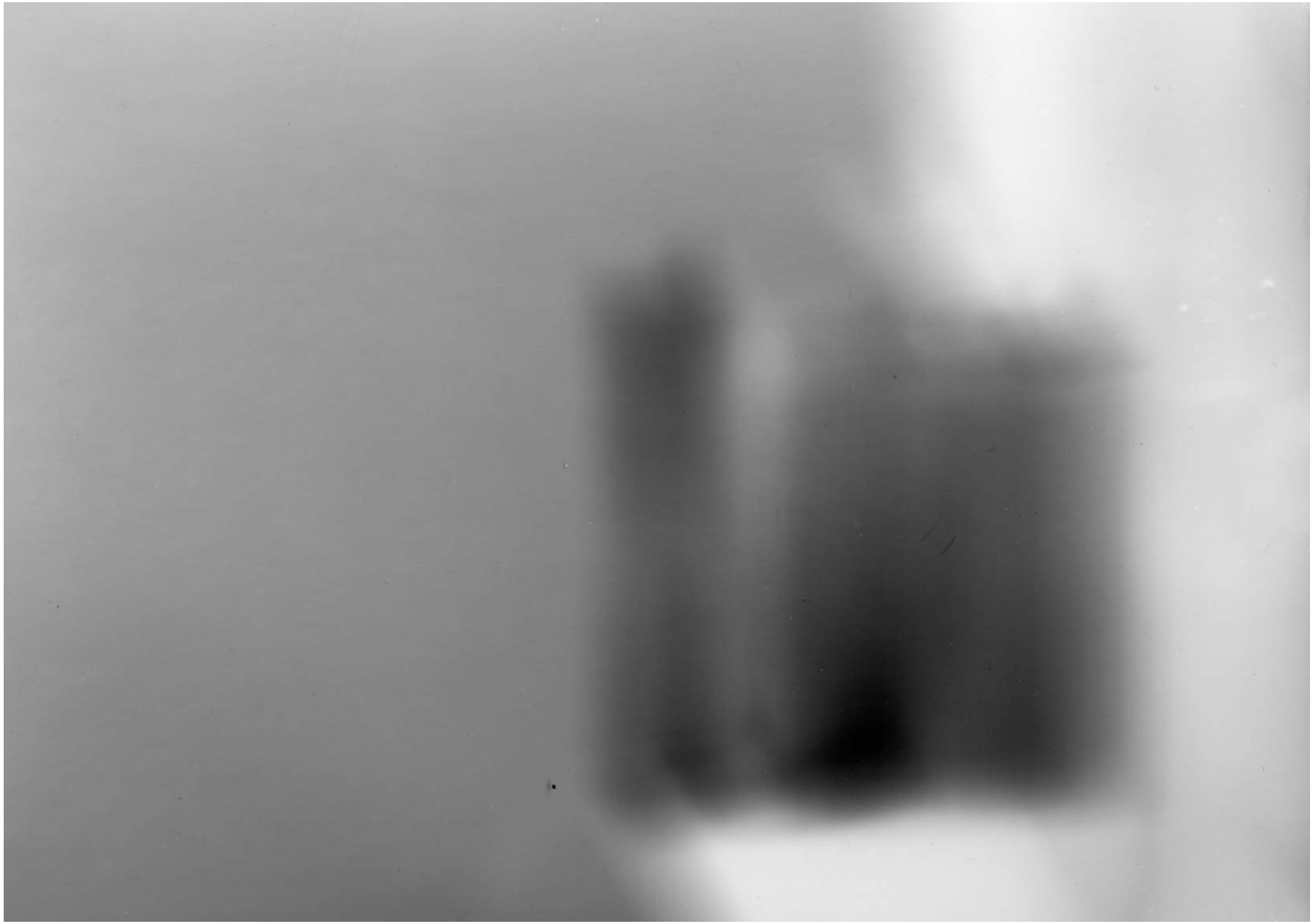
Przedobraz. Fragment 53, 2026, odbitka srebrowa, 10,5 × 12,5 cm



Przedobraz. Fragment 54, 2026, odbitka srebrowa, 10,5 × 12,5 cm



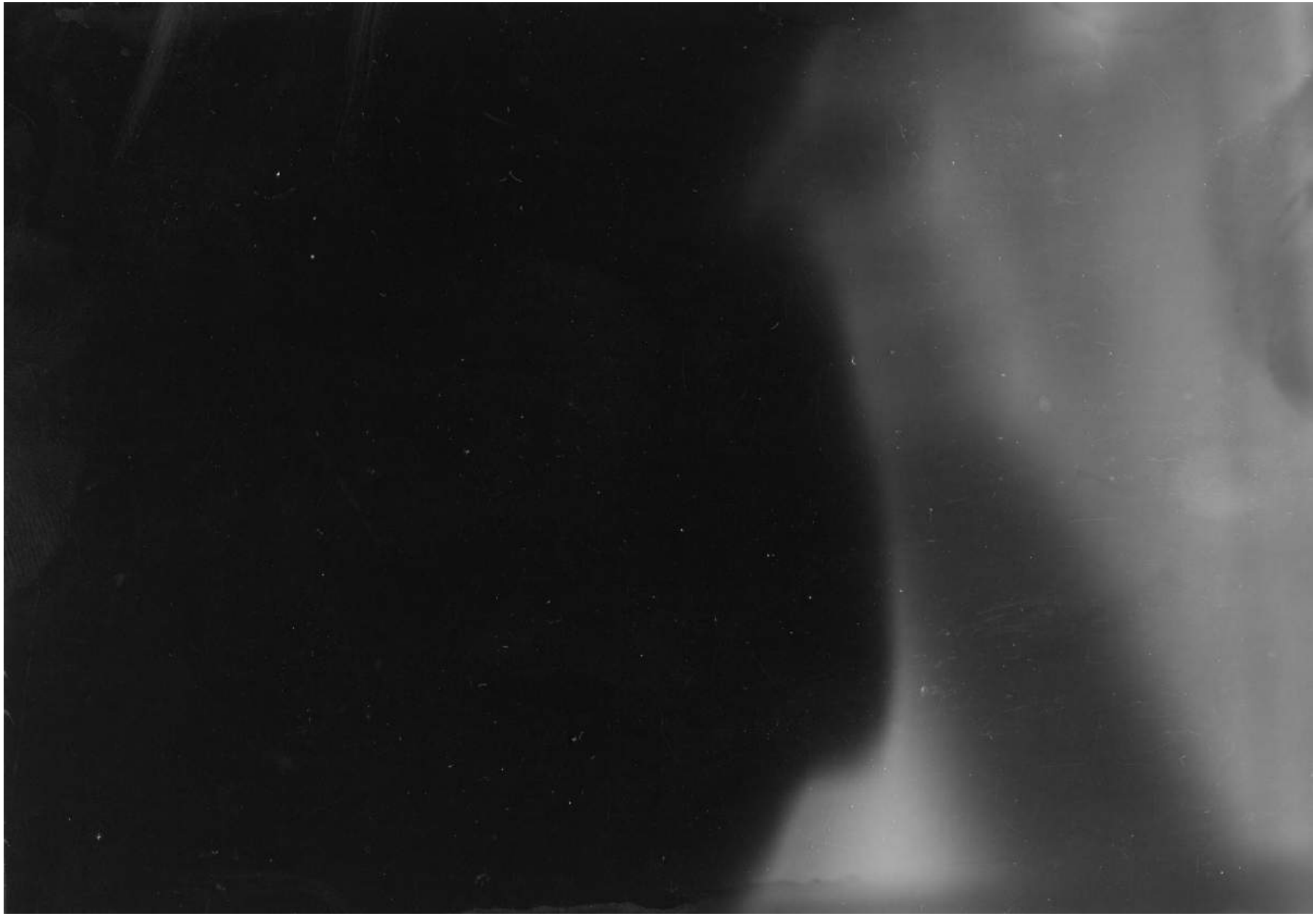
Przedobraz. Fragment 55, 2026, odbitka srebrowa, 10,5 × 12,5 cm



Przedobraz. Fragment 56, 2026, odbitka srebrowa, 10,5 × 12,5 cm



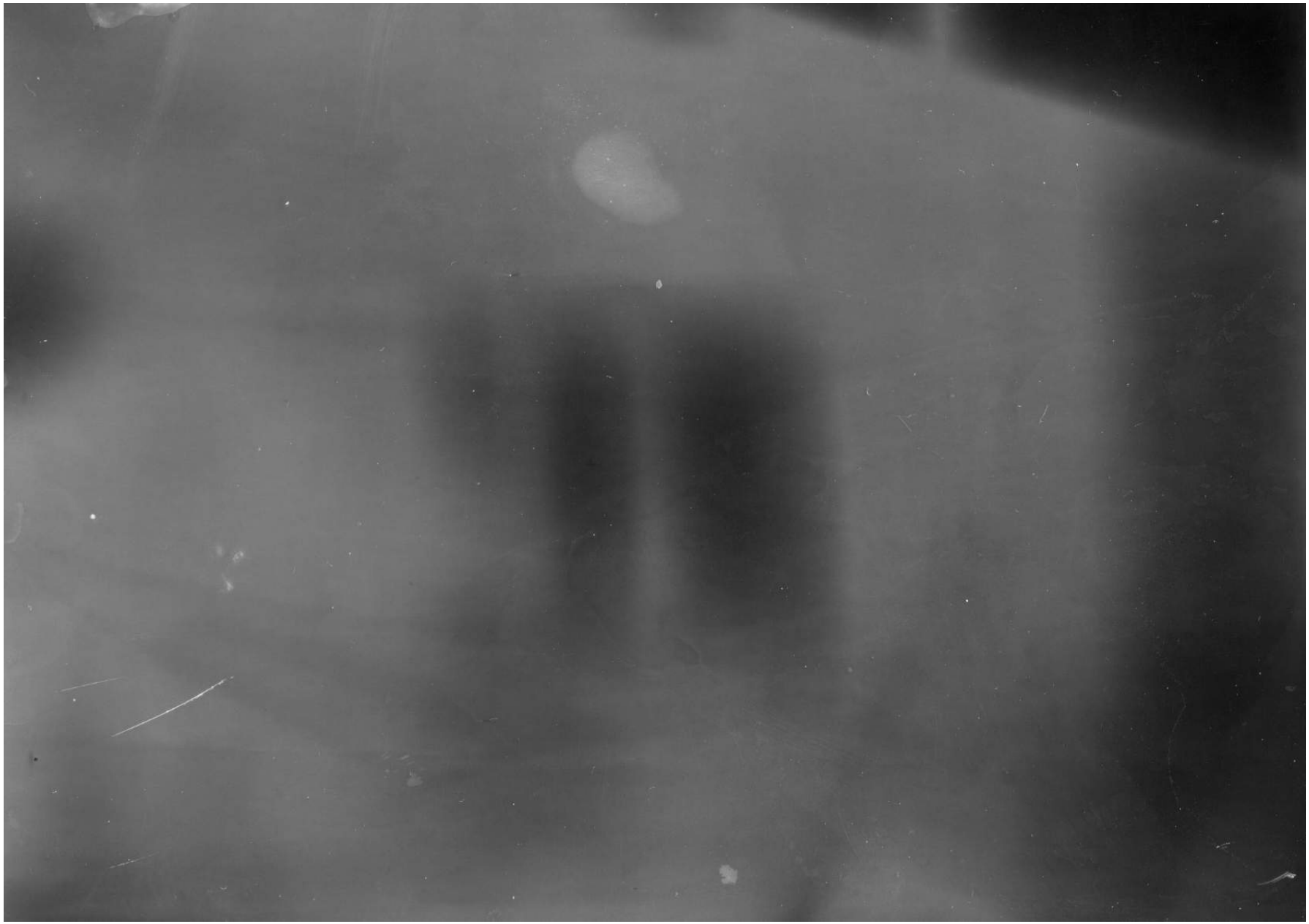
Przedobraz. Fragment 57, 2026, odbitka srebrowa, 10,5 × 12,5 cm



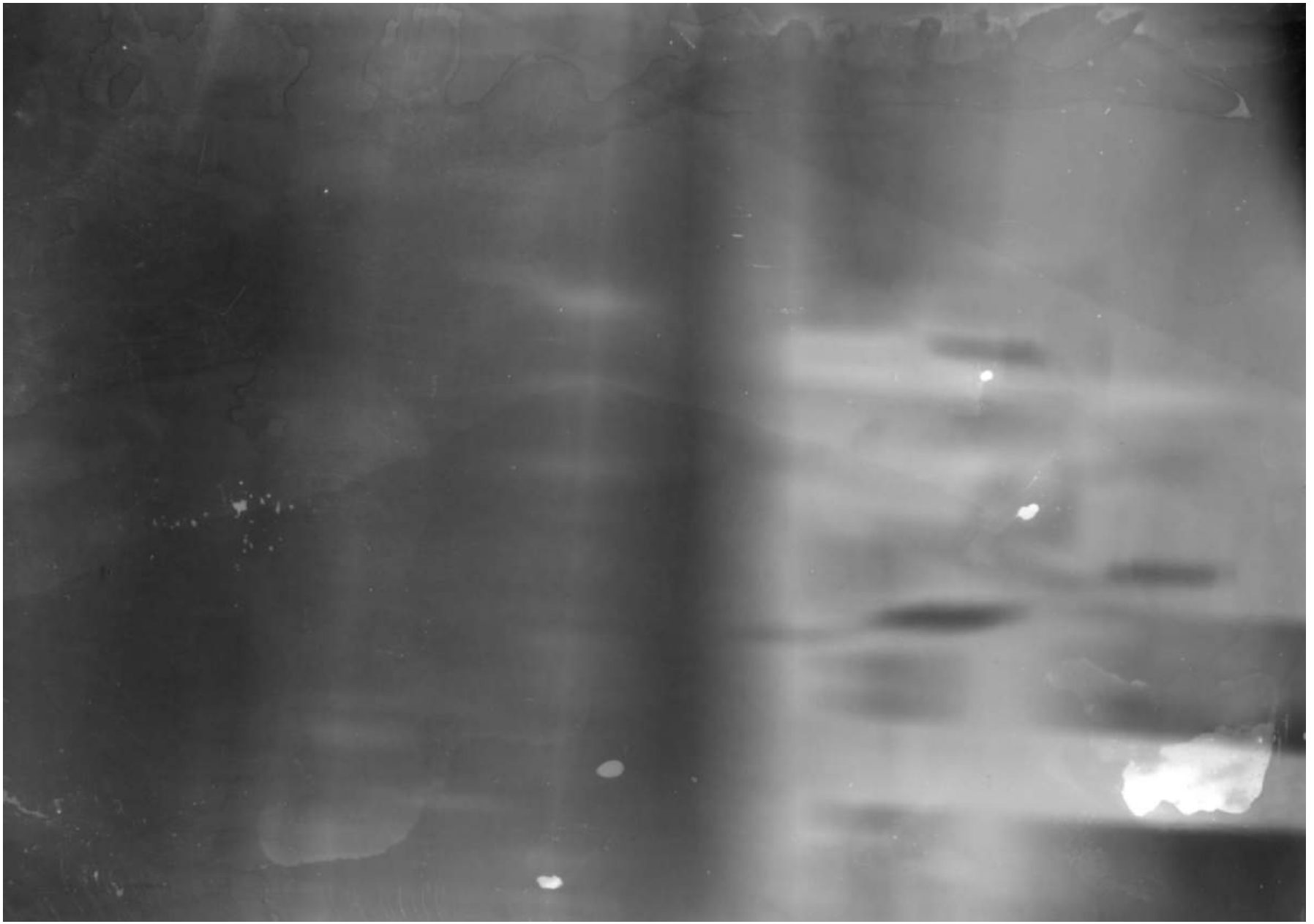
Przedobraz. Fragment 58, 2026, odbitka srebrowa, 10,5 × 12,5 cm



Przedobraz. Fragment 59, 2026, odbitka srebrowa, 10,5 × 12,5 cm



Przedobraz. Fragment 60, 2026, odbitka srebrowa, 10,5 × 12,5 cm



Przedobraz. Fragment 61, 2026, odbitka srebrowa, 10,5 × 12,5 cm



Przedobraz. Fragment 62, 2026, odbitka srebrowa, 10,5 × 12,5 cm



Przedobraz. Fragment 63, 2026, odbitka srebrowa, 12,5 × 10,5 cm



Przedobraz. Fragment 64, 2026, odbitka srebrowa, 12,5 × 10,5 cm



Przedobraz. Fragment 65, 2026, odbitka srebrowa, 12,5 × 10,5 cm

PRZEDOBRAZ
druki pigmentowe



Przedobraz. Malawa 646, 2024, druk pigmentowy, 60 × 90 cm



Przedobraz. Malawa 646, 2024, druk pigmentowy, 60 × 90 cm



Przedobraz. Kręta 1, 2025, druk pigmentowy, 60 × 90 cm



Przedobraz. Kręta 1, 2025, druk pigmentowy, 60 × 90 cm



Przedobraz. Grodzka 1, 2025, druk pigmentowy, 60 × 90 cm



Przedobraz. Grodzka 1, 2025, druk pigmentowy, 60 × 90 cm



Przedobraz. Rynek 11, 2024, druk pigmentowy, 60 × 90 cm



Przedobraz. Rynek 11, 2024, druk pigmentowy, 60 × 90 cm



Przedobraz. Paary 153, 2025, druk pigmentowy, 60 × 90 cm

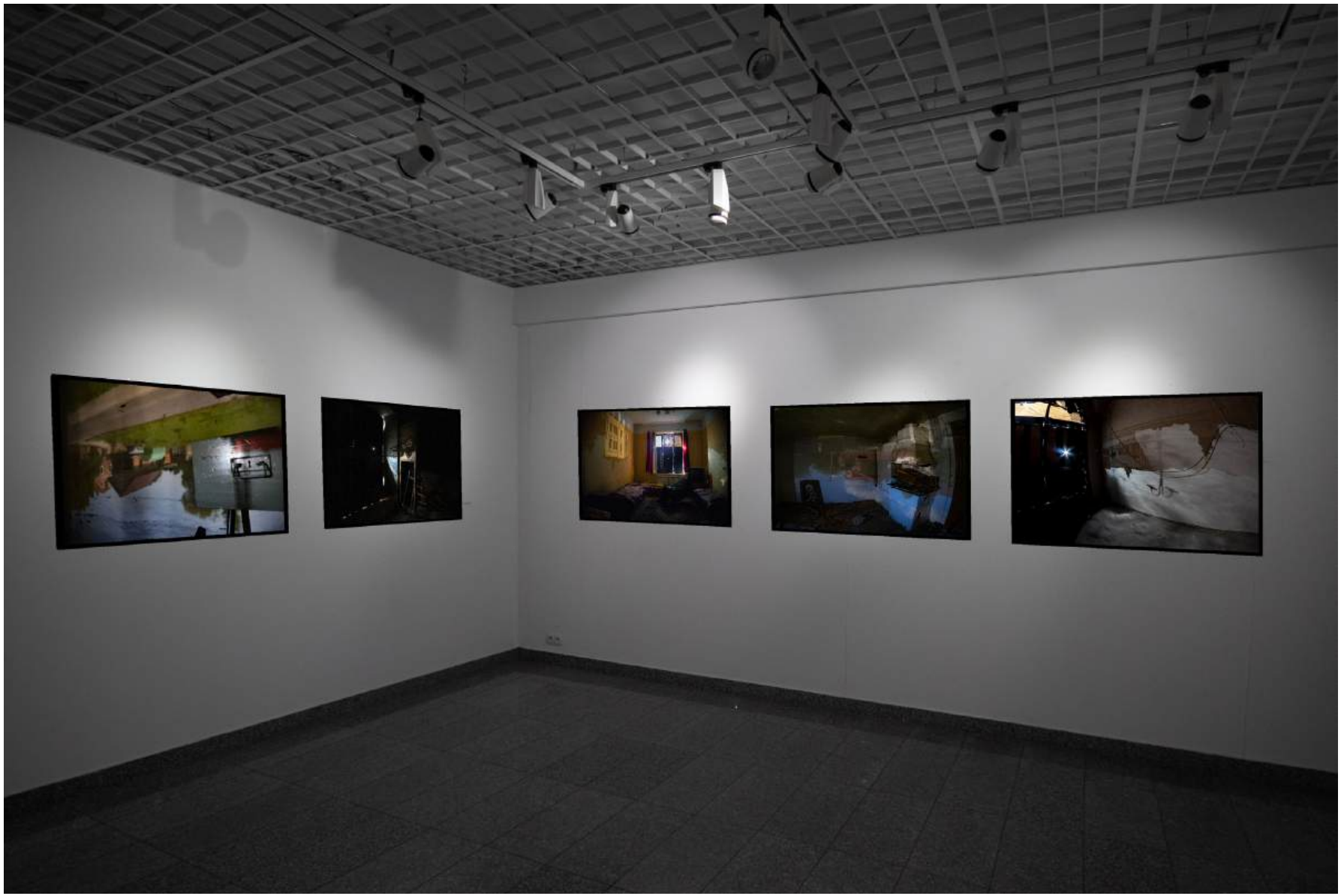


Przedobraz. Paary 153, 2025, druk pigmentowy, 60 × 90 cm

PRZEDOBRAZ

projekt ekspozycji prac





Bibliografia

Literatura:

- Augé M., *Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności*, tłum. R. Chymkowski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2010.
- Barthes R., *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, tłum. J. Trznadel, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2008.
- Berger J., *O patrzeniu*, tłum. S. Amsterdamski, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2008.
- Cyprian T., *Fotografia. Technika i technologia*, Wydawnictwo Naukowo-Techniczne, Warszawa 1963.
- Flusser V., *Ku filozofii fotografii*, tłum. J. Maniecki, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2015.
- Janczaruk P., *Wszystko, co chcę powiedzieć o otworkach*, Wydawnictwo LTF, Lublin 2015.
- Jasionowicz S., *Obrazy świata, przestrzenie dzieła. Literatura – sztuki plastyczne*, Wydawnictwo UNUM, Kraków 2016.
- Krauss R., *Oryginalność awangardy i inne mity modernistyczne*, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2011.
- Michałowska M., *Obraz utajony. Szkice o fotografii i pamięci*, Wydawnictwo Galeria f5 & Księgarnia Fotograficzna, Kraków 2007.
- Mikuriya J. T., *Historia światła. Idea fotografii*, tłum. P. Nowakowski, Wydawnictwo Universitas, Kraków 2018.
- Sontag S., *O fotografii*, tłum. S. Magala, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2023.
- Tomaszczuk Z., *Historia fotografii*, Wydawnictwo Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, Warszawa 2024.
- Tomaszczuk Z., *Świadomość kadru. Szkice z estetyki fotografii*, Wydawnictwo Kropka, Warszawa 2003.

Artykuły i źródła internetowe:

- Allard A., *A Voyage of Seeing: On Hiroshi Sugimoto's Seascapes,* „Art Institute of Chicago", 2024, https://www.artic.edu/articles/1078/a-voyage-on-hiroshi-sugimotos-seascapes, dostęp: 9.03.2026.
- Bachelard G., *Poetyka przestrzeni: szuflada, kufry i szafy*, *Pamiętnik Literacki* t. 67, nr 1, 1976, s. 233–243, https://bazhum.muzhp.pl/media/texts/pamietnik-literacki-czasopismo-kwartalne-poswiecone-historii-i-krytyce-literatury-polskiej/1976-tom-67-numer-1/pamietnik_literacki_czasopismo_kwartalne_poswiecone_historii_i_krytyce_literatury_polskiej-r1976-t67-n-1-s233-243.pdf, dostęp: 9.03.2026.
- Jakubowski M., *Piękno nauki. Dualizm Wszechświata*, *Wszystko co Najważniejsze*, 2023, https://wszystkoconajwazniejsze.pl/piekno-nauki-dualizm-wszechswiata/, dostęp: 17.03.2026.
- Michałowska M., J*ak Peirce stał się teoretykiem fotografii*?, https://bazhum.muzhp.pl/media/texts/studia-kulturoznawcze/2015-numer-1-7/studia_kulturoznawcze-r2015-t-n1_7-s151-164.pdf, dostęp: 9.03.2026.
- Morell A., *Camera Obscura*, https://www.abelardomorell.net/works/camera-obscura, dostęp: 9.03.2026.
- *Salik M., Materia powstaje ze światła. Naukowcy znaleźli na to najmocniejszy eksperymentalny dowód*, N*ational Geographic Polska*, 2021, https://www.national-geographic.pl/historia/materia-powstaje-ze-swiatla-naukowcy-znalezli-na-to-najmocniejszy-eksperymentalny-dowod-jaki-dotychczas-przedstawiono, dostęp: 14.03.2026.

- *Szklarek S., Sztuka ziemi – czym był ruch artystyczny land art?, National Geographic Polska*, 2023, https://www.national-geographic.pl/historia/sztuka-ziemi-czym-byl-ruch-artystyczny-land-art/, dostęp: 14.03.2026.
- Tillmans W., *On the Limits of Seeing in a High-Definition World*, *MoMA Magazine*, 2021, https://www.moma.org/magazine/articles/681, dostęp: 9.03.2026.





ŁUKASZ KUŚNIERZ

PRZEDOBRAZ
MIĘDZY ŚWIATŁEM A MATERIĄ

ROZPRAWA DOKTORSKA

Promotorka: prof. dr hab. Jadwiga Sawicka
Promotor pomocniczy: dr Krzysztof Pisarek

Publikacja powstała dzięki
wsparciu finansowemu
Uniwersytetu Rzeszowskiego.



Druk i oprawa
Zet drukarnia cyfrowa
ul. Ks. Nosala 10, 39-200 Dębica
info@drukarniazet.pl

Rzeszów 2026