

**AKADEMIA PEDAGOGIKI SPECJALNEJ
im. Marii Grzegorzewskiej**



mgr Marta Kwiatek

**Mineralne gatunki jako pierwotni
i ostateczni mieszkańcy ziemi**

Rozprawa doktorska przygotowana pod kierunkiem:

**Promotor: dr hab. Stefan Paruch, prof. APS
i Promotor pomocniczy: dr Jarema Drogowski**

Warszawa, rok 2026

Streszczenie rozprawy doktorskiej

Imiona i nazwisko autora rozprawy:

Marta Kwiatek

Stopień / tytuł naukowy oraz imiona i nazwisko promotora rozprawy:

dr hab. Stefan Paruch, prof. APS

Stopień / tytuł naukowy oraz imiona i nazwisko promotora/promotorów lub promotora pomocniczego:

dr Jarema Drogowski

Temat rozprawy doktorskiej:

Mineralne gatunki jako pierwotni i ostateczni mieszkańcy ziemi

Słowa kluczowe (max. 10):

mineralne gatunki, serigrafia, kamień, kamień w sztuce, Mētis, posthumanizm

Streszczenie (max. 2 strony formatu A-4):

Rozprawa doktorska pt. „Mineralne gatunki jako pierwotni i ostateczni mieszkańcy ziemi” podzielona jest na trzy części. Jedna część dotyczy formy, druga – treści, czyli tematu grafik, a trzecia przedstawia efekt – grafiki, które powstały na podstawie tych rozważań.

W pierwszej części omawiam serografię jako medium oraz proces twórczy i realizację z uwzględnieniem wiedzy ciała. Zdecydowałam się na użycie i analizowanie tej techniki ze względu na wieloletnie doświadczenie. Analizuję jej rozwój na przestrzeni lat od powstania do chwili obecnej. Serigrafia jest techniką manualną, gdzie ogromne znaczenie ma doświadczenie, otwartość na zmieniające się warunki i umiejętność reagowania na nie. Opierając się na literaturze opisującej Mētis, znajduję wiele analogii z serografią.

Przeanalizowałam doświadczenia własne, oparte na wieloletniej praktyce tej techniki. Mając na uwadze te aspekty, zastanawiam się, czy Mētis jest obecna w technice serigrafii, bowiem „Mētis oznacza spryt i przemysłność, zdolność błyskawicznej reakcji na zmieniający się układ

sił, a zarazem umiejętność wyczekiwania w ukryciu lub przebraniu na dogodną okazję. *Mētis* to wiedza pozwalająca wykorzystać skłonność do zmiany”¹.

Druga część pracy poświęcona jest koncepcji artystycznej cyklu „Mineralne gatunki jako pierwotni i ostateczni mieszkańcy ziemi”. Przebywanie z kamieniem jest punktem wyjścia do namysłu nad możliwością nawiązania relacji z bytami nie-ludzkimi. W pracy kamień zostaje potraktowany nie jako bierny obiekt inspiracji, lecz jako partner w procesie poznawczym i artystycznym. Podejmuję próbę wypracowania „poziomej relacji” między człowiekiem a bytami mineralnymi, starając się ograniczyć antropocentryczne hierarchie. Zadaję pytanie: „Człowiek – kamień. Czy pozioma relacja jest możliwa? I czy człowiek w procesie twórczym jest w stanie wyzbyć się egoizmu”. Z uwagą podchodzę do mineralnych gatunków i śledzę swój proces twórczy. To pogląd bliski nurtowi posthumanizmu, który podkreśla, że wszystkie gatunki zwierzęce, roślinne, ludzkie, a także materie są równie ważne.

Istotnym elementem tej części pracy jest także opis procesu badawczego, polegającego na dokumentowaniu i analizowaniu struktur kamiennych. Zgromadzony materiał fotograficzny, który jest punktem wyjścia do stworzenia grafik, pochodzi z wysp takich jak Lanzarote, Teneryfa, Agistri czy Gran Canaria, a także z Islandii oraz z tymczasowych łąk kamiennych na Wiśle w Warszawie. Obserwacje te stanowią podstawę do dalszych działań artystycznych, których celem jest uchwycenie charakterystycznych cech mineralnych form – faktury, miękkości wizualnej.

Trzecia część rozprawy prezentuje rezultaty pracy artystycznej w postaci cyklu dziewięciu grafik, wykonanych w technice serigrafii w formacie 70 cm × 50 cm, jednej pracy wielkoformatowej w wymiarze 140 cm × 400 cm oraz dokumentacji wystawy prezentującej powstałe realizacje. Efektem badań artystycznych jest cykl grafik przedstawiających kompozycje o formach mineralnych. Prace te są próbą uchwycenia cech i faktur oraz ważnym świadectwem spotkania człowieka z gatunkiem mineralnym. Rozprawa wskazuje, że praktyka artystyczna może stanowić formę badań nad relacją człowieka z materią oraz nad sposobami postrzegania świata nie-ludzkiego. Cykl „Mineralne gatunki jako pierwotni i ostateczni mieszkańcy ziemi” stanowi próbę poszerzenia perspektywy poprzez zwrócenie uwagi na długotrwałą obecność materii mineralnej w historii planety oraz na jej znaczenie dla współczesnego myślenia o środowisku i kulturze.

¹ E. Klekot, *Mētis – wiedza asystemowa*, „Teksty Drugie”, nr 1/2018.

Summary of the Ph.D. Thesis

Name of the author of the thesis:

mgr Marta Kwiatek

Academic title of the doctoral supervisor of the thesis:

dr hab. Stefan Paruch, prof. APS

Name of the auxiliary promoter:

dr Jarema Drogowski

The title of the thesis:

Mineral Species: Primal and Final Residents of the Earth

Key words phrases:

mineral species, serigraphy, stone art, stones, Mētis, posthumanism,

Abstract:

The doctoral dissertation „*Mineral Species: Primal and Final Residents of the Earth.*” consists of three parts: the first concerns form, the second addresses the content and artistic concept, and the third presents the graphic works created as a result of these considerations.

In the first part, the author discusses serigraphy as an artistic medium and the creative process involved in producing the prints, emphasizing the role of experience and knowledge. The choice of this technique stems from the author's many years of practice. The history and development of serigraphy from its origins to the present day are also outlined. As a manual process, this technique requires flexibility, the ability to react to changing conditions, and practical knowledge acquired through action. In this context, the author refers to the concept of Mētis, discussed in the literature, among others, in relation to ceramics. The term denotes cunning,

intuition, and the ability to react to changing circumstances. The author considers whether a similar form of practical knowledge is also present in the process of working with serigraphy.

The second part of the dissertation is devoted to the artistic concept of the graphic series. The starting point is the experience of being with mineral species. In this work, stone is treated not as a passive object of inspiration but as a partner in the cognitive and artistic process. The author attempts to establish a “horizontal relationship” between humans and mineral matter, seeking to limit anthropocentric hierarchies. This perspective relates to posthumanism, which emphasizes the equal importance of different forms of life and matter.

An important element of the work is also the documentation and analysis of stone textures. The photographic material, which forms the starting point for the creation, was collected in locations including Lanzarote, Tenerife, Gran Canaria, Agistri, Iceland, and on temporary stone shoals of the Vistula River in Warsaw. The photographs are rasterized, printed on transparencies, and then manually cut and composed, leading to the creation of the final graphic compositions.

The third part of the dissertation presents the results of the artistic work: a series of nine serigraph prints (70×50 cm) and one large-scale work (140×400 cm), together with documentation of the exhibition at which these works were presented. The resulting pieces are abstract and refer to mineral forms. They do not depict specific rocks but rather attempt to capture their character and constitute a record of the encounter between humans and mineral matter.

Spis treści

WSTĘP	7
CZĘŚĆ 1. PROCES TWÓRCZY I REALIZACJA Z UWZGLĘDNIENIEM WIEDZY CIAŁA	8
1. TECHNIKA.....	8
<i>Jak powstał sitodruk?</i>	8
<i>Serigrafia dziś</i>	11
2. MĚTIS – WIEDZA CIAŁA A PROCES DRUKU	13
CZĘŚĆ 2. MINERALNE GATUNKI JAKO PIERWOTNI I OSTATECZNI MIESZKAŃCY ZIEMI....	19
1. PUKAM DO DRZWI KAMIENIA	19
2. KONTEKST KOŃCA	22
3. MYŚLĘ O KAMieniu Z CZUŁOŚCIĄ	24
4. POZIOME RELACJE	27
5. FUNDAMENT I WCZEŚNIEJSZE DOŚWIADCZENIA – DROGA DO WYZNACZENIA TEMATU PRACY DOKTORSKIEJ.	31
6. TWORZENIE GRAFIKI.....	35
7. FUNKCJA CZERNI W KOMPOZYCJACH	44
8. ODPAD, ELEMENT POZORNIE NIEPOTRZEBNY	46
9. KAMIEŃ – CIAŁO INTUICYJNE BADANIE	47
<i>Lanzarote</i>	48
<i>Gran Canaria</i>	52
<i>Agistri</i>	54
<i>Teneryfa</i>	58
<i>Islandia</i>	61
<i>Wyspy imienia antropocenu</i>	66
CZĘŚĆ 3. AUTORSKIE SERIGRAFIE I WYSTAWA	68
1. GRAFIKI	68
2. WYSTAWA	80
PODSUMOWANIE.....	84
BIBLIOGRAFIA	86
1. LITERATURA	86
2. ŹRÓDŁA INTERNETOWE	87
3. FILMY / DZIEŁA KULTURY	88
SPIS ILUSTRACJI	89

Wstęp

Moim medium jest serigrafia. Pracuję w tej technice intensywnie od kilkunastu lat. Prowadzę pracownię połączoną z galerią – Kwiaciarnię Grafiki – i jestem kierowniczką pracowni sitodruku i rysunku na Uniwersytecie SWPS w Warszawie. Moje życie zawodowe i twórcze jest zrośnięte z tą techniką. Wcześniejsze moje doświadczenia w obszarze warsztatowych technik graficznych dotyczyły litografii i linorytu. Umiejętności, które wypracowałam przez wieloletnią praktykę serigrafii, pozwalają mi uzyskać dokładnie te same efekty, co w wyżej wymienionych technikach, lecz w krótszym czasie. To, co dla mnie szczególnie istotne w technikach graficznych, to medytacyjny charakter druku. Przy realizacji własnych grafik i powtarzalnych czynnościach przeciągnięć rakli odczuwam szczególnie stan satysfakcji wymieszanej ze spokojem. Śmiało można określić serografię medium graficznym na miarę naszych czasów. Sam proces naświetlania matryc i przygotowania jest dużo krótszy niż w innych technikach graficznych, a możliwości są zbliżone.

Tematem moich grafik są „Mineralne gatunki jako pierwotni i ostateczni mieszkańcy ziemi”. Jest to emanacja mojej wieloletniej fascynacji gatunkiem kamiennym i osobistej postawy życiowej, gdzie inne byty staram się traktować z szacunkiem i uwagą.

Konstrukcja rozprawy doktorskiej opiera się na trzech częściach. Pierwsza dotyczy serigrafii jako medium, zaczynając od historii techniki po zagadnienie Mētis – wiedzy ciała w kontekście procesu druku. Druga część jest poświęcona idei. Trzecia zaś prezentuje efekt, czyli grafiki, które powstały jako przedmiot pracy doktorskiej.

Część 1. Proces twórczy i realizacja z uwzględnieniem wiedzy ciała

1. Technika

Jak powstał sitodruk?

Moim medium jest serigrafia i w tej technice została stworzona większość prac będących przedmiotem doktoratu. Jest to moje naturalne środowisko tworzenia. Zajmuję się serigrafią intensywnie od 12 lat, tworząc pracownię Kwiaciarnia Grafiki. Prowadzę zajęcia z sitodruku w School of Form na Uniwersytecie SWPS w Warszawie. Początki mojej pracy graficznej opierały się na technikach litograficznych i linorycie. W procesie rozwoju mojej pracy w obszarze technik graficznych podjęłam decyzję, że dominująca będzie serigrafia. Przy odpowiednio zaawansowanym warsztacie, wiedzy i doświadczeniu w tej technice można uzyskać dokładnie te same efekty co w litografii, a czas poświęcony samemu procesowi jest kilkakrotnie krótszy. Dla przykładu realizacja pięciokolorowej pracy w technice serigrafii może trwać kilka dni, a w litografii kilka miesięcy. Serigrafia to technika stworzona na miarę naszych „szybkich” czasów, lecz z całym urokiem pracy ręcznej, doświadczenia warsztatu i pracy z farbą.

Sitodruk (później nazwany serigrafią) to jedna z tradycyjnych technik grafiki warsztatowej wywodząca się z Japonii. Jej początki sięgają XVII w. Stworzenie tej repetytywnej techniki demokratyzowało dostęp do kolorowych kimon. Ta pozornie nieistotna zmiana miała szeroki kontekst społeczny. Pierwotnie kolorowe kimono były malowane ręcznie, co przekładało się na ich ogromne koszty. Stać na nie było tylko osoby zamożne, a rozwarstwienie społeczne było widoczne na pierwszy rzut oka na ulicach Dalekiego Wschodu. Wprowadzenie sitodruku spowodowało rozpowszechnienie kolorowych kimon, podbudowywało morale osób mniej zamożnych i przyczyniało się do spłycenia różnic pomiędzy warstwami społecznymi.

Sitodruk jest rozwinięciem techniki szablonu.

Szablon był stosowany przez wieki w wielu kulturach do różnorodnych celów funkcjonalnych i dekoracyjnych, a niektóre z najwcześniejszych przykładów pochodzą sprzed 30 000 lat. W okresie paleolitu odбитki były wykonywane przez ludzi, którzy używali swoich rąk jako szablonów do rozpryskiwania pigmentu na ścianach jaskiń. Są one nadal wyraźnie widoczne w

jaskini Cosquer, jednej z jaskiń Lascaux we Francji. Chińczycy opracowali druk szablonowy około 1000 roku n.e. do masowej reprodukcji wizerunków religijnych².

W XVIII w. Japończycy pozycjonowali powycinane, szablonowe elementy z papieru i mocowali je za pomocą włosów do drewnianej ramy. Ta metoda zapewniała umieszczenie szablonów w różnych miejscach obszaru ramy. Odbijane elementy z takich szablonów wyglądały jakby lewitowały. W XVII w. Yuzensai Miyasaki zaczął tą metodą ozdabiać kimona (katzome), natomiast w wieku XIX Zisukeo Hirose po raz pierwszy użył do druku jedwabnych siatek (katagami).

W polu sztuki w Stanach Zjednoczonych sitodruk rozpropagował Anthony Velonis. Artysta był autorem broszury *Technical Problems of the Artist: Technique of the Silkscreen Process*. Publikacja tej książeczki w 1939 r., rozsyłanej do amerykańskich centrów, przyczyniła się do popularyzacji sitodruku jako artystycznego medium w latach 40. XX w. Anthony Velonis opublikował również artykuł w „Magazine of Art”, docierając także do szerokiego grona odbiorców.

Pod koniec lat 30. XX w. Carl Zigrosser, kurator działu grafiki w Muzeum Sztuki w Filadelfii, zorganizował wystawę sitodruków artystycznych w Galerii Weyhe w Nowym Yorku. „Nazwał je serigrafiami (*sericum* to po łacinie jedwab), aby zidentyfikować je jako artystyczne odbitki tworzone przez artystów malujących szablony na jedwabnej siatce”³. Wprowadzenie nowego terminu serigrafii, oddzielającego sitodruk jako technikę druku przemysłowego, podkreśliło rangę techniki w obszarze artystycznym i określało ją jako graficzne medium. Zastosowanie oddzielnego terminu dla prac artystycznych wykonanych w technice sitodruku można podsumować sentencją, że każda serigrafia to sitodruk, ale nie każdy sitodruk to serigrafia.

Ogromny wzrost zainteresowania tą techniką przypada na lata 50. XX w. w Stanach Zjednoczonych. Odbitki takich twórców, jak Roy Lichtenstein, Robert Rauschenberg i Andy Warhol, znacząco przyczyniły się do podniesienia rangi serigrafii jako techniki artystycznej. Na uwagę zasługuje też postać Eduardo Paolozziego, tworzącego od lat 40. XX w., ikony pop-artu w Wielkiej Brytanii, oraz Barbary Kruger, amerykańskiej artystki konceptualnej

² R. Adam, C. Robertson, *Screenprinting. The Complete Water-Based System*, Thames & Hudson, London 2004, s. 6.

³ Tamże, s. 8.

specjalizującej się w kolażu, znanej z prowokacyjnych prac, krytykujących konsumpcjonizm, władzę, tożsamość i role płciowe. Jest ona ikoną serigrafii w sztuce nowoczesnej.

Serigrafia dziś

Dziś serigrafie drukujemy na siatkach poliestrowych, a nie jedwabnych, naciągniętych na ramy aluminiowe. Wzory są nanoszone w procesie naświetlania, a nie malowane ręcznie. Technika się rozwinęła i udoskonaliła, ale kluczowe jej założenia są niezmiennie. Nadal jest to druk przez rodzaj szablonu. Drukując prace wielokolorowe, używamy jednej matrycy do druku każdego z kolorów. A urządzeniem drukującym jest rakel. Jest tak zarówno w druku artystycznym, jak i przemysłowym. W systemie przemysłowym proces druku jest zautomatyzowany, ale ramię maszyny trzyma właśnie rakel – to samo proste urządzenie, metalowy chwytak z obsadzoną gumą, który spoczywa, a raczej drukuje w ręku artysty.

Do niedawna farby sitodrukowe bazowały tylko na rozpuszczalnikach. Większość tego typu farb oraz chemia wykorzystywana w procesie druku są łatwopalne, a przede wszystkim toksyczne. „Niedawne badania przeprowadzone na Uniwersytecie w Bostonie w stanie Massachusetts w USA ostrzegają, że uszkodzenia mózgu związane z narażeniem na rozpuszczalniki w miejscu pracy mogą przypominać stwardnienie rozsiane lub demencję, z utratą pamięci, niezdolnością do jasnego myślenia i depresją”⁴.

Produkty rozpuszczalnikowe mają też zgubny wpływ na środowisko. „Badania Unii Europejskiej wykazały, że w przemyśle poligraficznym ponad 50% rozpuszczalników używanych do czyszczenia odparowuje do atmosfery, co czyni drukarstwo drugim co do wielkości przemysłowym źródłem emisji lotnych związków organicznych (LZO) w Europie”⁵.

W czasie studiów pracowałam farbami rozpuszczalnikowymi i wspominam to jako ogromny dyskomfort. Bardzo intensywne, nieprzyjemne zapachy, ból głowy po całym dniu spędzonym w pracowni. Odczuwałam też zawroty głowy i stan przypominający odurzenie. Obcowanie z farbami rozpuszczalnikowymi wspominam jako bardzo uciążliwe i myślę o nich jako czynniku negatywnie wpływającym na proces twórczy, a nie wspierającym. Mam wrażenie, że dobór medium jest kluczowy w procesie kreacji, powinien być wybrany indywidualnie i być dla każdej jednostki twórczej naturalny. Procedura przypisana do medium powinna wspierać proces twórczy. Przy wykorzystaniu toksycznych materiałów, przy

⁴ R. Adam, C. Robertson, *Screenprinting...*, s. 10.

⁵ Tamże, s. 12.

teraźniejszej świadomości wyniszczania środowiska i wpływu toksyn na organizm ludzki tworzenie w tej technice mogłoby być trudne, jeśli nie niemożliwe.

Kilkanaście lat temu myśląc o założeniu własnej pracowni graficznej, zdecydowałam, że farby rozpuszczalnikowe nie będą miały do niej wstępu. Było to możliwe dzięki ogromnemu rozwojowi zastosowania farb na bazie wody i w wodzie rozpuszczalnymi w procesie sitodruku. Szeroki asortyment farb wodnych o świetnej jakości, o intensywnym kolorze, zarówno w momencie druku, jak i po suszeniu daje ogromne możliwości oraz jest w pełni satysfakcjonujące. Pracuję z bazami wodnymi, które pigmentują. Wybór takiego systemu gwarantuje mi nieograniczoną gamę kolorystyczną.

Proces druku farbami wodnymi różni się od druku farbą rozpuszczalnikową. W pierwszym przypadku trzeba wykazać się czujnością, gdyż farby wodne często przysychają na sicie i wymagają więcej uwagi. Charakteryzują się też dużą transparentnością, co można traktować jako ograniczenie lub ogromny atut. Transparentność daje możliwości budowania złożonej i bardzo rozbudowanej kolorystyki przez nakładanie na siebie wielu warstw. Wszystkie preparaty chemiczne – od emulsji światłoutwardzalnej, która rozpoczyna proces, aż po odwarstwiacz, który proces kończy – są zmywalne wodą.



Ilustracja 1 Druk na stole wielkoformatowym
Fot. I.Kosik

2. Mētis – wiedza ciała a proces druku

Drukuję farbami wodnymi w technice serigrafii. Jak każda z technik graficznych serigrafia ma swoje tajniki i specyfikę, które poznaje się przez doświadczenie, poprzez wielokrotne próby i obserwację. Sam proces zależy od wielu czynników. Ogromny wpływ na komfort druku ma wilgotność powietrza. Jeśli wilgotność wynosi poniżej 50%, farby zasychają w sicie i wymagają ciągłego przemywania siatki. Jeśli zaś wilgotność jest za wysoka, papier rozciąga się nadmiernie, nie mogąc wrócić do swojej geometrii. Spasowanie w takich warunkach wielu kolorów staje się niemożliwe. Kolory czasami rozkładają się nierównomiernie. W niektórych sytuacjach położenie jednego koloru na drugi jest niewykonalne ze względu na chłonność papieru. To tylko kilka przykładów trudności, które pojawiają się podczas druku, jeśli poprzeczka wymagań jest postawiona dość wysoko. Wraz z wieloletnim doświadczeniem rozwiązywanie tego typów problemów przychodzi odruchowo.

Pracuję w technice sitodruku intensywnie od kilkunastu lat. W mojej pracowni Kwiaciarnia Grafiki realizuję własne prace oraz projekty innych artystów. Serigrafie, które drukuję, są często technicznym wyzwaniem, a każda wymaga indywidualnego podejścia w momencie rozwarstwiania na pojedyncze kolory, matryce. Wieloletnie doświadczenie pracy w tej technice dało mi pokłady wiedzy, z której korzystam świadomie, zastanawiając się, jak dany proces przeprowadzić, oraz nieświadomie, a wręcz odruchowo.

Ta odruchowość nasuwa myśl o Mētis. To termin ukuty przez Greków. Mētis to przede wszystkim wiedza umiejscowiona – usytuowana nie w samym ciele, lecz w relacji tego ciała ze światem tu i teraz. To wiedza ciała. Intuicja ujawniająca się w odruchach nabywanych przez lata doświadczeń.

„Mētis oznacza spryt i przemyślność, zdolność błyskawicznej reakcji na zmieniający się układ sił, a zarazem umiejętność wyczekiwania w ukryciu lub przebraniu na dogodną okazję. Mētis to wiedza pozwalająca wykorzystać skłonność do zmiany”⁶.

Ewa Klekot opisuje termin Mētis na przykładzie tworzenia naczyń:

⁶ E. Klekot, *Mētis – wiedza asystemowa...*

ciało garncarza musi być bardzo spokojne i stabilne, bo to ono stabilizuje formę plastycznej gliny, która wiruje na toczku. Równocześnie to glina dyktuje garncarzowi siłę i czas nacisku, bo z każdej gliny toczy się trochę inaczej⁷.

Garncarz, przez to, że jest garncarzem, posiada inne ciało – pisze Lambros Malafouris, autor teorii materialnego związania (*theory of material engagement*). – Byt garncarza jest współzależny ze stawianiem się naczynia i nierozzerwalnie z nim spleciony⁸.

Widzę analogię między działaniem i reagowaniem garncarza a sitodrukarza. Przy druku ciało porusza się rytmicznie. Człowiek nakłada farbę na sito, przeciąga raklem, odkłada wydruk do suszenia. Proces ten wydaje się na pozór banalnie prosty. Jednak przy wnikliwym spojrzeniu lub z perspektywy osoby drukującej jest o wiele bardziej złożony. Drukarz na każdym etapie styka się z materiałem sitodruku, współgra z nim i reaguje. To, z jakim naciskiem przesunie rakiel, zależy od konsystencji farby. A więc to farba kieruje ruchem osoby drukującej lub raczej wiedza, którą człowiek nabył przez setki przeciągnięć raklem.

Wielokolorowe grafiki uzyskuje się przez druk z wielu sit. Ostateczny efekt otrzymuje się poprzez nałożenie czterech, pięciu, a czasami siedmiu warstw. Kolory położone na siebie sumują się, budując skomplikowaną grę. Jeśli któryś kolor składowy będzie zbyt mocny, to końcowy obraz może być np. przyżółcony lub zbyt czerwony, albo przechyli się w grę ciepłą lub chłodną. Może skierować się w niepożądaną kolorystykę. Osoba drukująca musi przewidzieć, jakiego nasycenia koloru użyć, aby uzyskać satysfakcjonujący efekt. Ale też błyskawicznie reagować, jeśli przy druku kolejnych kolorów gama kolorystyczna przechyliła się w niepożądanym kierunku.

Drukarz chwytając papier, wyczuwa jego miękkość, uległość lub sprężystość. Dla niego to jasny komunikat, jaka jest wilgotność powietrza. W tej sekundzie chwytu papieru wczytuje się informacja, jak zachowa się papier przy druku kolejnych kolorów. Jak zmieni swoją geometrię, czy przy nałożeniu kolejnych warstw farby wodnej zdoła wrócić do pierwotnej. Czy farba na nim wyschnie w typowym czasie, czy proces schnięcia stanowczo się wydłuży. Co przesunie w czasie druk kolejnych warstw. Farba i papier to materiały, które uczą w procesie druku.

W sitodruku niezmiernie ważna jest obserwacja, czujność i otwarcie na materiał, z którym się pracuje, reagowanie oraz współdziałanie z farbą. Człowiek podczas druku jest pochłonięty, zrośnięty z materiałem, w którym pracuje. Gdy osoba drukująca osiąga synergię z materiałem,

⁷ Tamże.

⁸ L. Malafouris, C. Renfrew, *How Things Shape the Mind. A Theory of Material Engagement*, The MIT Press, Cambridge, MA–London 2013, s. 210, 221.

jego ruchy są płynne, powtarzalne i przynoszą ogromną satysfakcję. Powtarzalność czynności staje się mantrą i medytacją, gdzie całkowicie poddaje się materii druku, na którą reaguje. To dialog z sitem, farbą, papierem, zmiennymi warunkami a osobą drukującą. Nawet nie dialog a harmonia.

„Mētis jest wiedzą, którą trudno nabyć inaczej niż przez uczestnictwo i która bardzo trudno poddaje się uogólnieniu”⁹. Ma w znacznym stopniu charakter pozajęzykowy, oparty na doświadczeniu i praktyce, które zmuszają do konfrontacji z kolejnymi, podobnymi do siebie, lecz nigdy nie identycznymi sytuacjami wymagającymi szybkiego przystosowania.

...toczy się dyskusja na temat przekazywalności wyników uzyskanych przy zastosowaniu podejścia nazywanego „praktyka jako badanie” (*practice as research*) i wiedzy zdobywanej za jego pomocą¹⁰.

Nieufność wynika z dwóch powodów: z niewerbalnego charakteru umiejętności nabywanych podczas praktyki oraz z – łączącej się z tym charakterem – niechęci praktyków do werbalnego objaśniania swoich działań. Problem ten dotyczy oczywiście nie tylko badań nad dizajnem i staje wobec niego każdy, kto bada niedyskursywne sfery ludzkiej działalności, a swoje wnioski musi na dyskurs przekuć¹¹.

Problem z uznaniem „praktyki jako badania” sięga tradycji filozoficznej, która ukształtowała myślenie Zachodu i jest w nim nadal obecna. Podział na wiedzę praktyczną i teoretyczną. W Księdze VI *Etyki nikomachejskiej* Arystoteles zakłada rozdział duszy rozumnej na tę, która analizuje rzeczy podlegające zmianie, i drugą, która zajmuje się tym, co zmianie nie podlega. Pierwsza myśli praktycznie, a druga – teoretycznie. Arystoteles jasno określa, że tylko myśl teoretyczna jest w stanie dotrzeć do prawdy, ustawiając w ten sposób hierarchię wyższości teorii nad praktyką.

W świecie intelektualnym greckiego filozofa – w przeciwieństwie do świata myślicieli chińskich czy indyjskich – istnieje radykalna dychotomia między bytem a stawianiem się, między tym, co pojmowalne, a tym, co odczuwalne¹².

Kartezjusz natomiast, uznając, że to, co przestrzenne, nie może służyć poznaniu rzeczy niezmiennych i stać się źródłem wiedzy pewnej, ustanowił nowoczesną hierarchię sposobów poznania i rodzajów wiedzy. Ta wpisana w dualizm hierarchia determinuje też niższe wartościowanie kompetencji, które nowoczesny dyskurs, konceptualizujący człowieka jako byt

⁹ E. Klekot, *Mētis – wiedza asystemowa...*

¹⁰ C. Mareis, *The Epistemology of the Unspoken: On the Concept of Tacit Knowledge in Contemporary Design Research*, Massachusetts Institute of Technology 2012.

¹¹ E. Klekot, *Mētis – wiedza asystemowa...*

¹² M. Detienne, J.-P. Vernant, *Cunning Intelligence in Greek Culture and Society*, tłum. J. Lloyd, University of Chicago Press, Chicago–London 1991, s. 3–4.

dwoisty, złożony z materialnego ciała i niematerialnego umysłu, określa się jako „manualne” czy „fizyczne”¹³.

Kartezjański dualizm zakłada, że to, co przestrzenne – ciało i ręce – jest podporządkowane myśli. Całkowicie wykluczając np. dotyk jako źródło poznania.

Koncepcja *mētis* jest sprzeczna z tradycyjnym, zachodnim podziałem na wiedzę teoretyczną (abstrakcyjny umysł) i praktyczną (niższą, mniej wartościową). Ewa Klekot podkreśla, że ciało nie jest tylko narzędziem wykonującym polecenia umysłu. Ciało samo w sobie jest nośnikiem wiedzy, która powstaje w procesie interakcji z materią.

Głos Arystotelesa, choć przetrwał do czasów dzisiejszych jako główny, to nie był jedyny w tej sprawie. „Anaksagoras z Klazomenaj, najważniejszy z ateńskich filozofów presokratejskich, twierdził, że istoty ludzkie myślą, ponieważ mają ręce¹⁴, a w potencjale chwytnych i wrażliwych na dotyk ludzkich dłoni widział przyczynę i początek procesu myślenia i ludzkiej inteligencji”¹⁵.

Ten przemilczany przez Arystotelesa rodzaj wiedzy wynikającej z doświadczania i doświadczenia Grecy nazywali właśnie *mētis*. Imię *Mētis* pochodzi od pierwszej żony Zeusa i matki Ateny pominiętej w *Mitologii* Jana Parandowskiego. Była uosobieniem sprytu i przemyślności, cech czasami cenniejszych i skuteczniejszych od siły. Za swoją imienniczką *Mētis* to wiedza opierająca się na doświadczeniu. To zdolność do błyskawicznej reakcji na zmieniające się warunki. To spryt i rzutkość reakcji. To wiedza, którą można nabyć jedynie przez uczestnictwo, doświadczenie i praktykę.

„To niedyskursywna wiedza ciała, która dzięki temu, że nie formułuje generalnych praw i zasad, z łatwością dostosowuje się do zmiennych sytuacji; wiedza, której nie można oderwać od konkretnego doświadczenia, dogłębna znajomość materii jako żywiołu zmiany”¹⁶. *Mētis* to wiedza nie tyle umiejscowiona w samym ciele, co relacji tego ciała do techniki lub sytuacji. To porozumienie: umiejętności samego ciała, narzędzi i potencjału materiału. Lambros Malafouris używa terminu „materialne związanie”¹⁷ (ang. *material engagement*) do opisu sposobu, w jaki wiedza i myślenie są głęboko osadzone i kształtowane przez bezpośrednią, praktyczną interakcję z materialnym światem, co jest formą wiedzy konkretnej, a nie abstrakcyjnej.

¹³ E. Klekot, *Mētis – wiedza asystemowa...*, s. 66.

¹⁴ N. Depraz, *Phenomenology of the Hand*, [w:] *The Hand, an Organ of the Mind*, red. Z. Radman, The MIT Press, Cambridge, MA–London 2013, s. 186.

¹⁵ Tamże.

¹⁶ E. Klekot, *Mētis – wiedza asystemowa...*, s. 66.

¹⁷ L. Malafouris, C. Renfrew, *How Things Shape the Mind...*

Praktyczne i zmysłowe poznawanie techniki powoduje wiedzę trwałą, niepozbowioną kontekstu. W przypadku sitodruku, ale i innych technik ręcznych, w momencie natrafienia na problem z materia natychmiast pojawia się konotacja podobnego zdarzenia. Podobnej sytuacji, ale nie przez wspomnienie i rozpamiętywanie. Mam wrażenie, że najpierw przychodzi rozwiązanie, a zaraz potem myśl, przy którym druku podobny problem zaistniał.

Na początku mojej artystycznej drogi drukowałam książkę z własnymi ilustracjami wykonanymi w technice serigrafii. Język graficzny, którym się wtedy posługiwałam, był bardzo oszczędny w formie, wręcz syntetyczny, i operował czystą plamą koloru. W języku druku określaną aplą, która uchodzi za jeden z trudniejszych do uzyskania efektów. Przy druku drugiego koloru, który nastąpił po upływie kilku godzin od druku pierwszego, okazało się, że warstwy nie nakładają się na siebie. Drugi kolor zamiast płaskiego przypomina gradient. W tym przypadku jedynym rozwiązaniem było zaniechanie pracy na 24 godziny, aby papier wysechł i odzyskał swoją chłonność. Wstrzymanie działania okazało się najlepszą reakcją, choć ten pomysł pojawił się po kilku próbach rozwiązania problemu w inny sposób. To doświadczenie jest we mnie i gdy widzę aplę koloru, której nie przyjmuje poprzednia warstwa, natychmiast reaguję. Otwieram okno, włączam osuszacz powietrza lub wyłączam nawilżacz, w zależności od pory roku, szukając przyczyny w zbyt dużej wilgotności. Nie zastanawiam się – reaguję.

Tadeusz Gadacz w *Myśleniu krytycznym* analizuje pojęcie intuicji jako złożone i niejednoznaczne. Opiera się na rozważaniach myślicieli – od Platona, Kanta po św. Augustyna. Przytacza słowa Johna Locke’a o intuicji: „narzuca się ona postrzeganiu bezpośrednio, niczym blask słoneczny, skoro umysł zwróci tylko ku niej wzrok i nie pozostawia miejsca na wahanie, wątplenie czy dociekanie, lecz od razu napęlnia umysł swym przejrzystym światłem”¹⁸. Arthura Schopenhauera, dla którego intuicja to poznanie dane od razu i bez pojęć, ...chwytając metafizyczną naturę metafizycznego przedmiotu. Aby przeciwstawić je pogładowi Henri Bergsona:

Metoda filozoficzna, tak jak sobie ją wyobrażam, zawiera bowiem dwa momenty i zakłada dwa kolejne ruchy umysłu. Drugi sposób tych ruchów ruch końcowy jest tym co nazywam intuicją – bardzo trudnym ciężkim wysiłkiem, poprzez który zrywam z ustalonymi z góry ideami, całkowicie gotowymi przyzwyczajeniami intelektualnymi, by poprzez sympatię umieścić się we

¹⁸ J. Locke, *Rozważania dotyczące rozumu ludzkiego*, t. 2, tłum. B. J. Gawęcki, PWN, Warszawa 1955.

wnętrzu rzeczywistości. Jednak przed intuicją, która jest operacją ściśle filozoficzną, konieczne jest naukowe przestudiowanie kontekstu zagadnienia¹⁹.

Tadeusz Gadacz nie daje jednoznacznej odpowiedzi, czym jest intuicja. Dla mnie niezmiennie inspirująca jest koncepcja Henri Poincarégo: „pisał o intuicji matematycznej, którą rozumiał jako pewność i szybkość sądu, zdolność instynktownego łączenia faktów lub abstrakcyjnych stosunków. Jest to intuicja porządku matematycznego, która pozwala nam ujmować ukryte relacje”²⁰. Widzę pewną analogię między jego spostrzeżeniami a moimi odczuciami podczas druku. Ta zdolność do błyskawicznej reakcji na zmieniającą się sytuację, np. na przysychającą farbę czy papier zwiększający swoją objętość przez nadmierną lub zbyt małą wilgotność powietrza.

Analizując moje praktyki artystyczne, poszukiwanie tematu, zbieranie materiału, przebywanie z kamieniem, jestem przekonana, że bazuję na intuicji bliskiej interpretacji Johna Locke’a. Nastawiam się na doświadczanie, tworzenie w procesie, poszukiwanie, otwartość na siebie i błysk idei, „ukrytej relacji”, która mnie poprowadzi.

Myśląc o moich praktykach realizacji idei w obszarze grafiki warsztatowej, korzystam z intuicji bliższej koncepcji Henri Bergsona – intuicji ujawniającej się w odruchach nabywanych przez lata doświadczeń.

Nigdy nie idę przez proces sama. Idą ze mną wszystkie druki i związane z nimi doświadczenia, problemy, satysfakcje. Każdy arkusz papieru, którego dotknęłam, jest ze mną. Każda kropla pigmentu wlanego do bazy. Każdy kolor, który ściemniał o ton podczas suszenia. Każda linia, która rozciągnęła się nadmiernie, utrudniając pasowanie kolejnych warstw. Nie myślę o nich, ale są ze mną gdy patrzę na siebie, jak zdejmuję kolor z sita, gdy widzę, że różni się od moich oczekiwań. Myję sito i nakładam ciemniejszy, bo wiem, że ten ton zaważy na powodzeniu przedsięwzięcia. Nie zastanawiam się, wiem. Nie sprzeciwiam się materii, podążam za nią. Nie idę na skróty. Pozwalam się prowadzić Mētis „wiedzy ciała”.

¹⁹ T. Gadacz, *Myślenie krytyczne*, Wydawnictwo Stentor, Warszawa 2024, s. 52.

²⁰ Tamże, s. 50–51.

Część 2. Mineralne gatunki jako pierwotni i ostateczni mieszkańcy ziemi

1. Pukam do drzwi kamienia

WISŁAWA SZYMBORSKA

Rozmowa z kamieniem

Pukam do drzwi kamienia.

– To ja, wpuść mnie.

Chcę wejść do twojego wnętrza,
Rozejrzeć się dokoła,
Nabrać ciebie jak tchu.

– Odejdź – mówi kamień –
jestem szczelnie zamknięty.

Nawet rozbite na części
Będziemy szczelnie zamknięte.
Nawet starte na piasek
Nie wpuszczimy nikogo.

Pukam do drzwi kamienia.

– To ja, wpuść mnie.

przychodzę z ciekawości czystej.
Życie jest dla niej jedyną okazją.
Zamierzam przejść się po twoim placu,
A potem jeszcze zwiedzić liść i kroplę wody.
Niewiele czasu na to wszystko mam.
Moja śmiertelność powinna cię wzruszyć.

– Jestem z kamienia – mówi kamień –
i z konieczności muszę zachować powagę.
Odejdź stąd.

Nie mam mięśni śmiechu.

Pukam do drzwi kamienia.

– To ja, wpuść mnie.

Słyszałam, że są w tobie wielkie puste sale,
Nie oglądane, piękne nadaremnie,
Głuche, bez echa czyichkolwiek kroków.
Przyznaj, że sam niedużo o tym wiesz.

– wielkie i puste sale – mówi kamień –
ale w nich miejsca nie ma.

Piękne, być może, ale poza gustem
Twoich ubogich zmysłów.
Możesz mnie poznać, nie zaznasz mnie nigdy.

Całą powierzchnią zwracam się ku tobie,
A całym wnętrzem leżę odwrócony.

Pukam do drzwi kamienia.
– To ja, wpuść mnie.
Nie szukam w tobie przytułku na wieczność.
Nie jestem nieszczęśliwa.
Nie jestem bezdomna.
Mój świat jest wart powrotu.
Wejdę i wyjdę z pustymi rękami.
A na dowód, że byłam prawdziwie obecna,
Nie przedstawię niczego prócz słów,
Którym nikt nie da wiary.

– nie wejdiesz – mówi kamień –
brak ci zmysłu udziału.
Żaden zmysł nie zastąpi ci zmysłu udziału.
Nawet wzrok wyostrzony aż do wszechwidzenia
Nie przyda ci się na nic bez zmysłu udziału.
Nie wejdiesz, masz zaledwie zamysł tego zmysłu,
Ledwie jego zawiązek, wyobraźnię.

Pukam do drzwi kamienia.
– To ja, wpuść mnie.
Nie mogę czekać dwóch tysięcy wieków
Na wejście pod twój dach.

– Jeżeli mi nie wierzysz – mówi kamień –
zwróć się do liścia, powie to, co ja.
Do kropli wody, powie to, co liść.
Na koniec spytaj włosa z własnej głowy.
Śmiech mnie rozpiera, śmiech, olbrzymi śmiech,
Którym śmiać się nie umiem.

Pukam do drzwi kamienia.
– To ja, wpuść mnie.
– Nie mam drzwi – mówi kamień²¹.

Strategia poetycka Szymborskiej polega oczywiście na odwróceniu tych hierarchii i wartościowań; na odsłonięciu w triumfującej władzy humanistycznego antropocentryzmu – narcystycznej arogancji, w przywileju – rodzaju wykluczenia, w specyficznym ludzkiej władzy intelektualnego poznania – dysfunkcji, niedoboru, braku. Imperialna władza poznania jako pojęcia, zawładnięcia rzeczą ma charakter powierzchowny, instrumentalnego podporządkowania zewnętrznym celom, nie sięga wnętrza – którego można tylko „zaznać”, a więc doznać, doświadczyć na drodze aktywnie pasywnej partycypacji w wewnętrznym porządku rzeczy²².

²¹ W. Szymborska, *Widok z ziarnkiem piasku. 102 wiersze*, Wydawnictwo a5, Poznań 1996, s. 33–35.

²² R. Nycz, *Odkrywanie zmysłu udziału*, „Teksty Drugie”, nr 1/2018.

Cenię sobie przewrotność Szymborskiej i krytyczne spojrzenie na antropocen. Pukam do drzwi kamieni z szacunkiem i przywiązaniem, traktuje je po partnersku. Nie stawiam się wyżej w hierarchii, wręcz przeciwnie. Majestatyczność form, z którymi obcuje, często otacza mnie opieką. Spoczywam na ich miękkich cielskach, wtapiam się i jestem razem.

Kamień stał się dla mnie ważny. Wrósł we mnie. Poświęcam mu dużo uwagi. Moja ludzka rodzina czeka, gdy robię mu zdjęcia. Szanują ten związek i porozumienie.

2. Kontekst końca

Pukam do drzwi kamienia.
– To ja, wpuść mnie.
Nie mogę czekać dwóch tysięcy wieków
Na wejście pod twój dach²³.

Katastrofa klimatyczna przejawia się w długoterminowych i globalnych zmianach klimatu, których przyczyną jest wyniszczająca działalność człowieka. Narastające zmiany są widoczne od wielu lat, ale nabierają rozpędu i zyskują na widoczności przez swoje rozmiary. Tak jak przyspieszała wyniszczająca aktywność ludzka w pozyskiwaniu zasobów planety od końca XVIII w. Zarówno aktywność człowieka, jak i efekt, który wywołuje, nasuwają na myśl porównania do kuli śnieżnej, choć to porównanie już za kilkadziesiąt lat może okazać się zupełnie abstrakcyjne.

Świadomość katastrofy klimatycznej i przebywanie w „naturokulturowych ruinach”²⁴ oswaja nas z perspektywą upadku. Trwamy w sytuacji patowej. Wszelkie działania powodują i wzmacniają koło zagłady. Siedząc w czterdziestostopniowym upale, włączamy klimatyzację, przyczyniając się do wzrostu temperatury w przyszłości. Każdy przejaw działania ma dwubiegunową konsekwencję. Bezpośrednią pozytywną i pośrednią wpływającą negatywnie na środowisko. Postęp, który miał być gwarantem łatwiejszego życia dla kolejnych pokoleń, postawił pod znakiem zapytania, czy te pokolenia w ogóle pojawią się na Ziemi. Czy jeśli się pojawią, to w jakich warunkach przyjdzie im funkcjonować. Z pewnością nie lepszych, ale na pewno innych. Od wielu lat widzimy niepokojące zmiany, to, co Timothy Morton nazywa *global weirding* – dziwaczeniem klimatu w skali planety w reakcji na to, co robią jej ludzie²⁵.

Wszystkie nasze działania związane z rozwojem i postępem ciągną za sobą negatywne konsekwencje. Wprowadzenie antybiotyków wybija florę bakteryjną, stosowanie pestycydów – pszczoły. Okazuje się, że te z pozoru niewielkie istoty mają globalne znaczenie. „Na każdy ruch wiertła do przodu przypada jego asymetryczny ruch w stronę przeciwną, jego ruch

²³ W. Szymborska, *Widok z ziarnkiem piasku...*, s. 33–35.

²⁴ M. Bakke, *Gdy stawka jest większa niż życie. Sztuka wobec mineralno-biologicznych wspólnot*, „Teksty Drugie”, nr 1/2020, s. 165–185.

²⁵ T. Morton, *Mroczna ekologia. Ku logice przyszłego współistnienia*, Oficyna Związek Otwarty, Warszawa 2023.

obrotowy wstecz”²⁶. Ta świadomość może być totalnie paraliżująca i przynosząca na myśl tylko trwanie w bezruchu. Po pierwsze: nie szkodzić. Działamy jednak, każdy z osobna z myślą, że przecież ten mały gest, ruch, odpalenie silnika, kupno nowego auta, korzystanie z produktów sprowadzanych setki kilometrów, jedzenie mięsa, nie ma znaczenia. Bo jestem tylko małą nieznaczącą jednostką. To nie ja. Ja segreguję śmieci. „W momencie, gdy zwiększę ilość tych działań do miliardów przekręcanych kluczyków i miliardów szufli węgla, wówczas wyraźnie dostrzegam szkodę wyrządzoną Ziemi. Jestem odpowiedzialny za antropocen jako członek gatunku ludzkiego”²⁷. „Jestem osobą, ale i częścią bytu, który w skali planetarnej urósł w geofizyczną siłę”²⁸.

Poczucie współodpowiedzialności jest związane ze świadomością kryzysu klimatycznego. Impas, w którym znalazł się człowiek, może wpływać obezwładniająco na chęć jakiegokolwiek działania. Wszelkie ruchy mogą wzbudzać poczucie winy i negatywną refleksję o przeszłych aktywnościach. Monika Bakke podsuwa sztukę jako formę reakcji na te problemy, a zarazem platformę do poszukiwania nowych sposobów myślenia o naszej przyszłości na Ziemi²⁹.

²⁶ Tamże, s. 78.

²⁷ Tamże, s. 80.

²⁸ D. Chakrabarty, *Klimat historii. Cztery tezy*, przeł. M. Szcześniak, „Teksty Drugie”, nr 5/2014, s. 168–199.

²⁹ M. Bakke, *Gdy stawka jest większa niż życie...*, s. 165–185.

3. Myślę o kamieniu z czułością

Pukam do drzwi kamienia.
– To ja, wpuść mnie.
Nie szukam w tobie przytułku na wieczność.
Nie jestem nieszczęśliwa.
Nie jestem bezdomna.
Mój świat jest wart powrotu.
Wejdę i wyjdę z pustymi rękami.
A na dowód, że byłam prawdziwie obecna,
Nie przedstawię niczego prócz słów,
Którym nikt nie da wiary³⁰.

Trwanie w „ekologicznych ruinach antropocenu”³¹ nasuwa myśl o końcu życia na Ziemi. Z punktu widzenia człowieka to absolutny koniec. Z punktu widzenia planety to zamknięcie etapu i rozpoczęcie kolejnego. Patrząc na historię wszechświata, moment, w którym towarzyszy mu życie (*bios* i *zoe*), jest bardzo krótki. Wymiar geologiczny (*geos*) towarzyszy mu od początku. „Poszerzenie perspektywy ... o mineralne gatunki oznacza więc sięganie ku materialności przedludzkich, a nawet przed biologicznych środowisk ziemskich”³².

Minerały, skały, kamienie przez wieki nie budziły tak wielkiego zainteresowania jak życie, zwłaszcza życie ludzkie. Ta sytuacja ulega zmianie. Jak przekonuje geografka Kathryn Yusoff, „serio traktujemy nie tylko nasze biologiczne (lub bio-polityczne) życie, ale także nasze życie geologiczne (lub geopolityczne) i jego formy różnicowania”³³. Elizabeth Ellsworth i Jamie Kruse we wstępie do *Making the Geologic Now. Responses to Material Conditions of Contemporary Life* piszą o „geologicznym zwrocie w kulturowej świadomości”, polegającym na tym, że geologiczne traktowane jest jako „źródło wyjaśniania, motywacji i inspiracji dla kulturowych i estetycznych odpowiedzi na warunki chwili obecnej”³⁴. W filmie *Wszystko wszędzie naraz* w reżyserii Dan Kwan i Daniel Scheinert scena, w której Evelyn i Joy zamieniają się w kamienie, jest jednym z najbardziej dyskutowanych i interpretowanych fragmentów. Główne bohaterki przenoszą się do innego uniwersum: „To jest wszechświat, gdzie życie nigdy się nie rozwinęło”. Scena z kamieniami idealnie wpisuje się w nurt

³⁰ W. Szymborska, *Widok z ziarnkiem piasku...*, s. 33–35.

³¹ M. Bakke, *Gdy stawka jest większa niż życie...*, s. 165–185.

³² Tamże.

³³ K. Yusoff, *Geologic Life. Prehistory, Climate, Futures in the Anthropocene*, „Environment and Planning” 2013, t. 31, s. 779.

³⁴ E. Ellsworth, J. Kruse (red.), *Making the Geologic Now. Responses to Material Conditions of Contemporary Life*, Punctum Books, Brooklyn 2012.

posthumanizmu, sugerując, że ludzka forma nie jest ostateczna ani najważniejsza. Zastąpienie ludzkiego ciała martwą materią uświadamia, że jesteśmy tylko drobnym elementem w kosmosie, co daje pewne poczucie ulgi i dystansu wobec wszechogarniającego chaosu. Gdyby nie opis w filmie, można by dojść do wniosku, że to nasze uniwersum z przyszłości, za miliony lat, gdy życia na Ziemi już nie będzie.

Traktuję mineralne gatunki jako pierwotnych i ostatecznych „mieszkańców” Ziemi. Bliski jest mi pogląd posthumanizmu: „Dla post-humanistów koncepcja emancypacji jest rozumiana jako uznanie prawa do samostanowienia każdej jednostki i nie powinno się jej ograniczać tylko do *Homo sapiens*”³⁵. Posthumanizm sprzeciwia się antropocentryzmowi. Zamiast tego proponuje spojrzenie na świat z szerszej perspektywy. Podkreśla, że człowiek jest tylko jednym z wielu elementów złożonej sieci życia, a wszelkie formy bytu (nie tylko ludzie, ale też zwierzęta, rośliny i materia nieożywiona) mają swoje znaczenie i sprawczość.

Kataloguję mineralne gatunki pod względem optycznej miękkości, gigantyzmu czy filigranowej natury. Tworzę grafiki, próbując uchwycić te cechy. Kreuję opowieść o kamieniu. Mineralny skład jest nieistotny. Na każdy z osobna patrzę jak na osobę kamienną i tak ją traktuję. Z czułością pochylam się nad znalezionym okazem.

W mojej twórczości kamień nie tylko pełni funkcję inspiracji. Jest mi raczej towarzyszem, wchodzę z nim w bliską relację. Pozwalam sobie na dotyk, długie wspólne przebywanie. Nawiązanie więzi jest dla mnie bardzo ważne, a wspomnienie o niej towarzyszy mi w procesie robienia grafiki. Doskonale pamiętam uczucia, które towarzyszyły mi przy obcowaniu z konkretnym głazem. Jego fakturę, poczucie wzruszenia, moment i miejsce. „Dostrajanie się to niezwykle dynamiczny proces polegający na dostosowaniu się, czujnym nadstawianiu ucha na rozmaite sposoby bycia oraz zmienianie kierunku własnych działań pod wpływem brzmień innych”³⁶.

Kamienność zatem nie leży w „naturze” kamienia w jego materialności. Równocześnie nie istnieje ona tylko w umyśle obserwatora czy fachowca. Przeciwnie wyłania się poprzez zaangażowanie, sprzężenie kamienia z całym jego otoczeniem – łącznie z tobą jako

³⁵ A. Przegalińska, *Post-humanizm. Człowiek, czyli każdy*, „Niezbędnik Inteligenta” („Polityka”), „Wielkie POST” (100118) z dnia 3.04.2017; Mała encyklopedia post; s. 93.

³⁶ A. Marzec, *Antropocień. Filozofia i estetyka po końcu świata*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2021.

obserwatorem – oraz z różnorodnych sposobów, w jakie uwikłany jest on w nurty przeżywanego świata. Krótko mówiąc, właściwości materiałów nie są atrybutami, lecz historiami³⁷.



Ilustracja 2. Kamień, który mi towarzyszył
Fot. MK.

Tim Ingold w *Splatać otwarty świat* prosi o znalezienie kamienia ze swego otoczenia, zmoczenie go i położenie obok siebie. Oto kamień, który towarzyszył mi w czytaniu tej książki.

³⁷ T. Ingold, *Splatać otwarty świat: architektura, antropologia, design*, tłum. E. Klekot, D. Wąsik, Fundacja Instytut Architektury, Kraków 2018.

4. Poziome relacje

– nie wejdiesz – mówi kamień –
brak ci zmysłu udziału.
Żaden zmysł nie zastąpi ci zmysłu udziału.
Nawet wzrok wyostrzony aż do wszechwidzenia
Nie przyda ci się na nic bez zmysłu udziału.
Nie wejdiesz, masz zaledwie zamysł tego zmysłu,
Ledwie jego zawiązek, wyobraźnię³⁸.

Pracuję z mineralnym gatunkiem i podczas całego procesu nurtują mnie trzy pytania, na które sukcesywnie próbuję odpowiedzieć:

- Człowiek – kamień. Czy pozioma relacja jest możliwa?
- Czy człowiek, będąc człowiekiem, może wyzbyć się całkowicie egoizmu?
- Czy kamień może być partnerem, a nie tylko źródłem inspiracji?

Aby odpowiedzieć, muszę sięgnąć pamięcią do początku naszej relacji. Mam wrażenie, że ta zależność pojawiła się trzy lata temu, podczas mojej pierwszej wizyty na Wyspach Kanaryjskich, Teneryfie. Miałam już na koncie prace z cyklu „Wielogatunkowe”, którym poświęcam jeden z kolejnych rozdziałów. Pociągały mnie kamienne materie, zwłaszcza gładkie. Ale po raz pierwszy znalazłam się w miejscu o kamieniu tak różnorodnym. Wielość gatunków, z którymi przebywałam, była wprost oszałamiająca. Od chropowatych kamieni wulkanicznych, w odcieniach czerni, po rozłupane o słonecznym odcieniu głązy ze szczytu Teide, nadal czynnego wulkanu. Wizyta w ojczyźnie kamienia, o ogromnym bogactwie struktur, faktur i materii, poszerzyła moją wrażliwość na te gatunki. Zgromadziłam ogromną liczbę zdjęć i to wnikliwe spojrzenie na poszczególne minerały zmieniło mnie. Skupienie, które osiągnęłam w tych momentach wnikliwej analizy, było chyba moim granicznym, największym możliwym.

Podczas tej wizyty i kolejnych pobytów wypracowałam metody skupienia i wejścia w relację. Konsekwentnie pracuję w ten sam sposób. Wypracowanie tych autorskich i osobistych metod przełącza mnie na bycie w relacji z mineralnym gatunkiem. Gdy zaczynam pracować, wchodzę w inną strefę czasową, dużo wolniejszą, bardziej naturalną i może tożsamą z czasem kamiennym. Wypracowałam trzy techniki wchodzenia i wyjścia z relacji:

³⁸ W. Szymborska, *Widok z ziarnkiem piasku...*, s. 33–35.

- Przebywam, jestem, współodczuwam.
- Patrzę z uwagą, fotografuję poszczególne byty, z różnych perspektyw. Portretuję solo i grupowo.
- Przebywam, jestem, współodczuwam.

Mam głębokie przekonanie, że w tych momentach kamień jest moim partnerem. Poświęcam mu dużo czasu i otwieram się na to spotkanie. Stawiam się w tej relacji poziomo, unikając antropocentrycznego przywiązania do hierarchii.

Czy jestem w stanie wyzbyć się człowieczego egoizmu?

Sprawdzam granice, kiedy egoizm ludzki się wyczerpuje. Staram się być czujna i gasić wszelkie jego przejawy. Nie nadaję tytułów grafikom. Nadanie tytułu – nazwanie byłoby przejawem autorytarnego i hierarchicznego układu z dominantą mojej osoby. Każda z grafik jest oznaczona mianem „Bez tytułu 1”, „Bez tytułu 2” itd.

Nastawiam się na proces. Na każdym etapie staram się pamiętać o kamieniu – partnerze, a nie modelu. Od momentu, gdy fotografuję, po moment tworzenia kompozycji. Gdy przeglądam faktury wydrukowane na foliach, układam wiele kompozycji, uważnie śledząc faktury, kierunki kształtów. Po ułożeniu kilku kompozycji decyduję się na realizację w sitodruku jednej z nich.

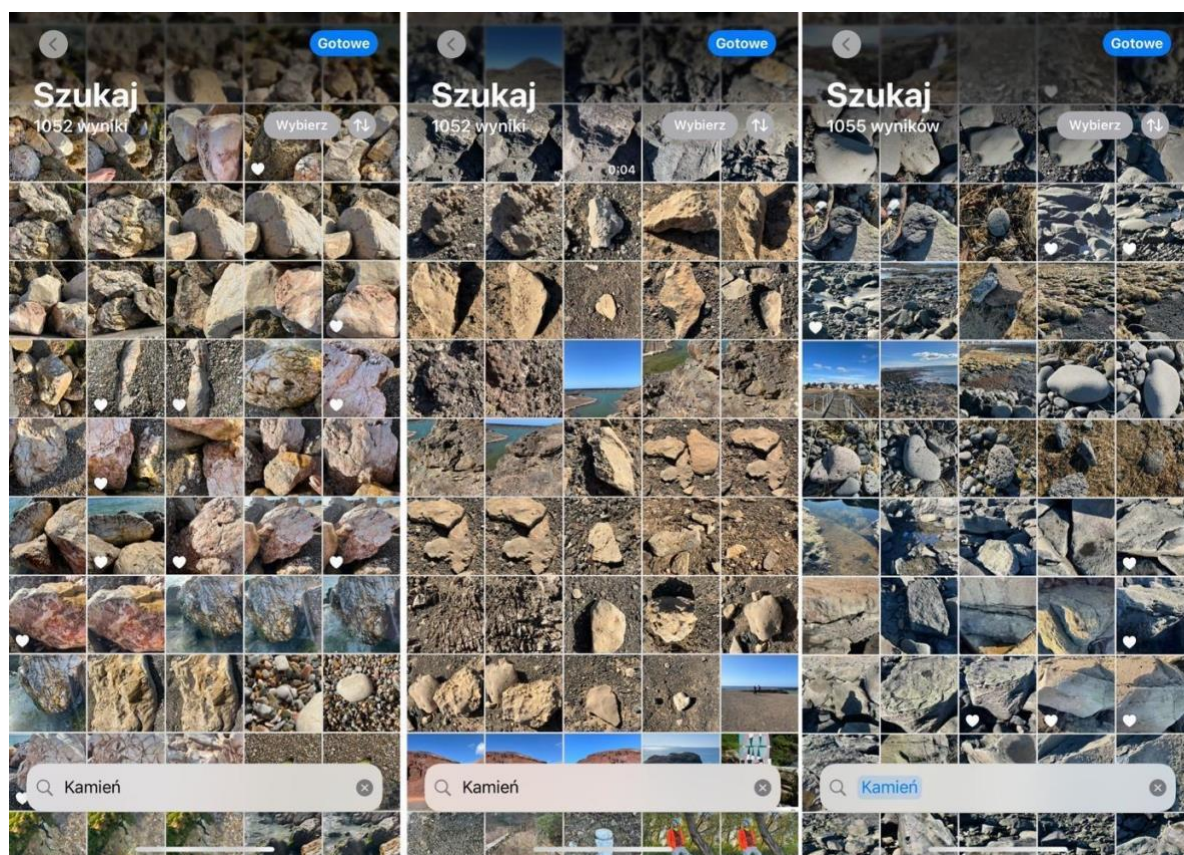
Nie szkicuję, unikając projektowania kompozycji zawczasu. Jestem jednak autorką. Idę z kamieniem w szereg, ale ostatecznie zdanie zawsze należy do mnie. Pozostawiam to pytanie otwarte. „W badaniach artystycznych pytania nie służą przygotowaniu gruntu pod tezę ani weryfikacji hipotez. Nie są początkiem procesu, który ma się zakończyć odpowiedzią, lecz samodzielną praktyką poznawczą – sposobem bycia w relacji z rzeczywistością”³⁹.

Gdy kończę procedury gromadzenia materiału i spoczywam na kamieniu, współ-jestem. Odczuwam wielki spokój i synergę.

Robię tysiące zdjęć. Wiele ujęć każdego z nich, z różnych perspektyw, z wielu stron i każdego traktuję indywidualnie.

³⁹ P. Brelińska-Garszka, K. Gembara, J. Krupa i in., *Współmyślenia: badania artystyczne*, „Notes Bęca”, nr 165/2025, s. 81–117.





Ilustracja 3. Zrzuty ekranu z mojego telefonu
To tylko niewielka część moich zasobów zdjęć kamieni
Fot. MK.

5. Fundament i wcześniejsze doświadczenia – droga do wyznaczenia tematu pracy doktorskiej

Pukam do drzwi kamienia.
– To ja, wpuść mnie.
Chcę wejść do twojego wnętrza,
Rozejrzeć się dokoła,
Nabrać ciebie jak tchu⁴⁰.

Fundamentem do stworzenia cyklu, który jest przedmiotem pracy doktorskiej, stały się trzy grafiki z cyklu „Wielogatunkowe”. Grafiki przedstawiają struktury kojarzące się z ciałem nieprzypisanym do żadnego gatunku. Tworząc je, korzystałam z „kamiennych” materiałów fotograficznych, choć utrzymywałam to w tajemnicy.

W tych grafikach niezmiernie ważny był wątek niedopowiedzenia, do jakiej istoty to ciało należy. To opowieść o „cielesności” nieprzypisanej do żadnego gatunku. A może inaczej, mogącej być przypisanej do każdego.

Człowiek? Zwierzę? Kamień?

Praca nad tym cyklem okazała się dla mnie bardzo ważna i wnioski, jakie wyciągnęłam podczas tworzenia, zarówno na polu koncepcyjnym, jak i technicznym, stały się fundamentem mojej pracy doktorskiej.

⁴⁰ W. Szymborska, *Widok z ziarnkiem piasku...*, s. 33–35.



Ilustracja 4. Wielogatunkowe 1, serigrafia, 70 cm × 50 cm
Fot. MK.



Ilustracja 5. Wielogatunkowe 2, serigrafia, 70 cm × 50 cm
Fot. MK.



Ilustracja 6. Wielogatunkowe 3, serigrafia, 70 cm × 50 cm
Fot. MK.

6. Tworzenie grafiki

Pukam do drzwi kamienia.
– To ja, wpuść mnie.
przychodzę z ciekawości czystej.
Życie jest dla niej jedyną okazją.
Zamierzam przejść się po twoim placu,
A potem jeszcze zwiedzić liść i kroplę wody.
Niewiele czasu na to wszystko mam.
Moja śmiertelność powinna cię wzruszyć⁴¹.

Korzystam z własnego materiału fotograficznego. Staram się fotografować kamień w zastanej sytuacji. Nigdy nie aranżuję, nie poprawiam. Skupiam się na fakturze, kształcie i masie. Myślę o tych cechach w zestawie, jak na siebie wpływają, jak zmieniają całą strukturę i wydźwięk. Czym innym będzie ogromny głaz, nawet z intensywną, lecz drobną fakturą, niż głaz, którego faktura jest mocna, wyrazista i dominuje pozostałe cechy.

Kataloguję zebrane zdjęcia, mając na uwadze dwie zmienne. Jedna dotyczy tego, z jakiego geograficznego miejsca pochodzą, druga – jakie są; chropowate, śliskie, zwaliste...

Wybrane zdjęcia rastruję, czyli przekształcam półtony na punkty. Siatka do sitodruku działa binarnie: albo oczko w siatce jest otwarte (farba przechodzi), albo zamknięte (farba nie przechodzi). Aby naświetlić obraz składający się z półtonów, miejsca jaśniejsze zostają zamienione na punkty leżące w stosunku do siebie w większej odległości niż te, które odpowiadają za miejsca ciemne. Siatki naświetla się stykowo przez folię z nałożonym wzorem. Dlatego zdjęcia po uprzednim rastrowaniu drukuję na folii. Tak przygotowany materiał służy mi do budowania kompozycji. Folie wycinam ręcznie i komponuję na nowo. Do docelowego kolażu robię kilka wersji kompozycji. Fotografuję je na bieżąco, by móc wrócić do najbardziej satysfakcjonującej. Proces układania kompozycji jest kluczowy. Pochłania dużo czasu i jest niezmiernie istotny. Pracuję nad nim kilka dni w ogromnym skupieniu. Daję sobie chwilę na zdystansowanie się. Wracam i podejmuję decyzję. Nie zawsze dobrą. Zdążyło mi się powtórzyć grafikę. Pozornie udana kompozycja po wydrukowaniu nie dawała mi oczekiwanej satysfakcji i wymieniałam w folii część elementów. W takiej sytuacji robiłam krok wstecz, wyciągając wnioski.

⁴¹ W. Szymborska, *Widok z ziarnkiem piasku...*, s. 33–35.

W mojej relacji z kamieniami zależy mi na układzie poziomym a nie hierarchicznym. Staram się stawiać siebie w pozycji partnera i otwieram się na proces, dlatego nie przygotowuję wcześniej szkiców. Sporządzenie wcześniej gotowego planu spowodowałoby ustawienie mnie w pozycji dyktującej warunki. Nastawiam się na proces, zarówno w nawiązywaniu relacji z kamiennymi bytami, gromadzeniu materiału fotograficznego, jak i na kolejnym etapie tworzenia kompozycji.







Ilustracje 7, 8, 9. Proces tworzenia kompozycji
Fot. MK.

Gdy kompozycja jest przemyślana, a wnioski co do jej trafności wyciągnięte, przystępuję do przygotowania jej do naświetlenia. Precyzyjnie podcinam elementy foli, by się ze sobą stykały. Folie do naświetlania nie mogą się nakładać. Złożenie dwóch materiałów transparentnych zmniejsza ich przejrzystość i powoduje, że naświetlają się jak plama koloru, nie jak raster. Montuję elementy ze sobą przy pomocy niewielkich fragmentów transparentnej taśmy. Duże fragmenty taśmy blikują, inaczej mówiąc: rozbłyskują, podczas naświetlania i mogą być widoczne na sicie.

Tak przygotowaną folię układam na naświetlarce i naświetlam uprzednio zaciągniętą emulsją siatkę. W każdej pracowni czas naświetlania jest ustalany indywidualnie w zależności do używanych lamp, modelu naświetlarki i odległości źródła światła od powierzchni sita. W mojej pracowni świecenie trwa 6 minut i 20 sekund. Po upływie tego czasu płuczę sito wodą.

Emulsja, którą nakładam, jako pierwszy krok przygotowania jest światłoutwardzalna.

Oznacza to, że te miejsca, na które padnie światło, utwardzą się, a te, gdzie dostęp światła był ograniczony lub zablokowany przez projekt, wypłuczą się wodą. Czyli te miejsca, w których położone są elementy wzoru, będą drukowały.



Ilustracja 10. Naświetlanie kliszy odbywa się przy pomocy światła UV
Fot. MK.



Ilustracja 11. Naświetlone sito
Fot. MK.

Serigrafia jest jedną z nielicznych technik graficznych, w której nie występuje odbicie lustrzane lub inwersja. Daje to ogromny komfort w tworzeniu kompozycji. Gdy układam swoje rastrowe formy, mogę być pewna, że kompozycja nie ucierpi podczas druku. Kompozycje w odbiciu lustrzanym nie zawsze wyglądają satysfakcjonująco, a osoby pracujące w innych technikach graficznych posiłkują się lustrem do podglądu, aby wychwycić niepożądane kompozycyjne problemy.

Tak przygotowana matryca, po wyschnięciu jest gotowa do druku. Korzystam ze stołu z prowadzeniem rakla, co daje mi możliwość równego nacisku. Jest to nieodzowny element druku wielkoformatowego. Drukuję grafiki w formacie 50 cm × 70 cm, co oznacza, że korzystam z sit w formacie 130 cm × 110 cm. Z zasady siatki muszą być dużo większe od drukowanych wzorów. Gwarantuje to miejsce na farbę, większy komfort druku, a przede wszystkim symetryczną pracę samej siatki, która rozpręża się równomiernie. Jest to istotne zwłaszcza w druku wielokolorowym.

W tym przypadku pracuję w monochromatycznej gamie kolorystycznej, ale buduję kompozycję z dwóch sit. Jedno jest odpowiedzialne za druk rastrowy, a drugie – za czern. Użycie dwóch matryc to kwestia mojej decyzji. Wynikają z tego dwie korzyści. Mam możliwość zweryfikowania elementów czerni na wydrukowanej grafice. Projekt, z którego naświetlane jest sito, różni się w kilku procentach od wydruku, dlatego warto skonfrontować kolejną warstwę z wydrukiem, a nie tylko projektem. Ta metoda świetnie się sprawdza zwłaszcza przy grafikach realizowanych w fazie projektowej ręcznie.

Druga korzyść: przy łączeniu elementów papieru z folią może powstać efekt podobny do „halo”, czyli świetlisty pierścień otaczający tarczę księżyca. Z powodu łączenia materiałów o różnej gramaturze powstaje rozproszone rozjaśnienie wokół grubszego papieru, w tym przypadku czarnych elementów. Ten efekt jest dla mnie nie do przyjęcia, aby go wyeliminować, drukuję z dwóch matryc.

Grafika końcowa jest efektem pracy ręcznej, zarówno na etapie projektu, jak i w fazie końcowej druku. Prowadzę dialog ze światem cyfrowym, traktując go jako narzędzie do jednego z wczesnych etapów tworzenia, a nie medium. Kluczowa jest dla mnie obróbka manualna. Własnoręczne cięcie, obcowanie z materiałem, ustawianie rzeczywistej kompozycji,

obcowanie z farbą i wpływanie na druk do samego końca. To bardzo ważne elementy mojej pracy twórczej.

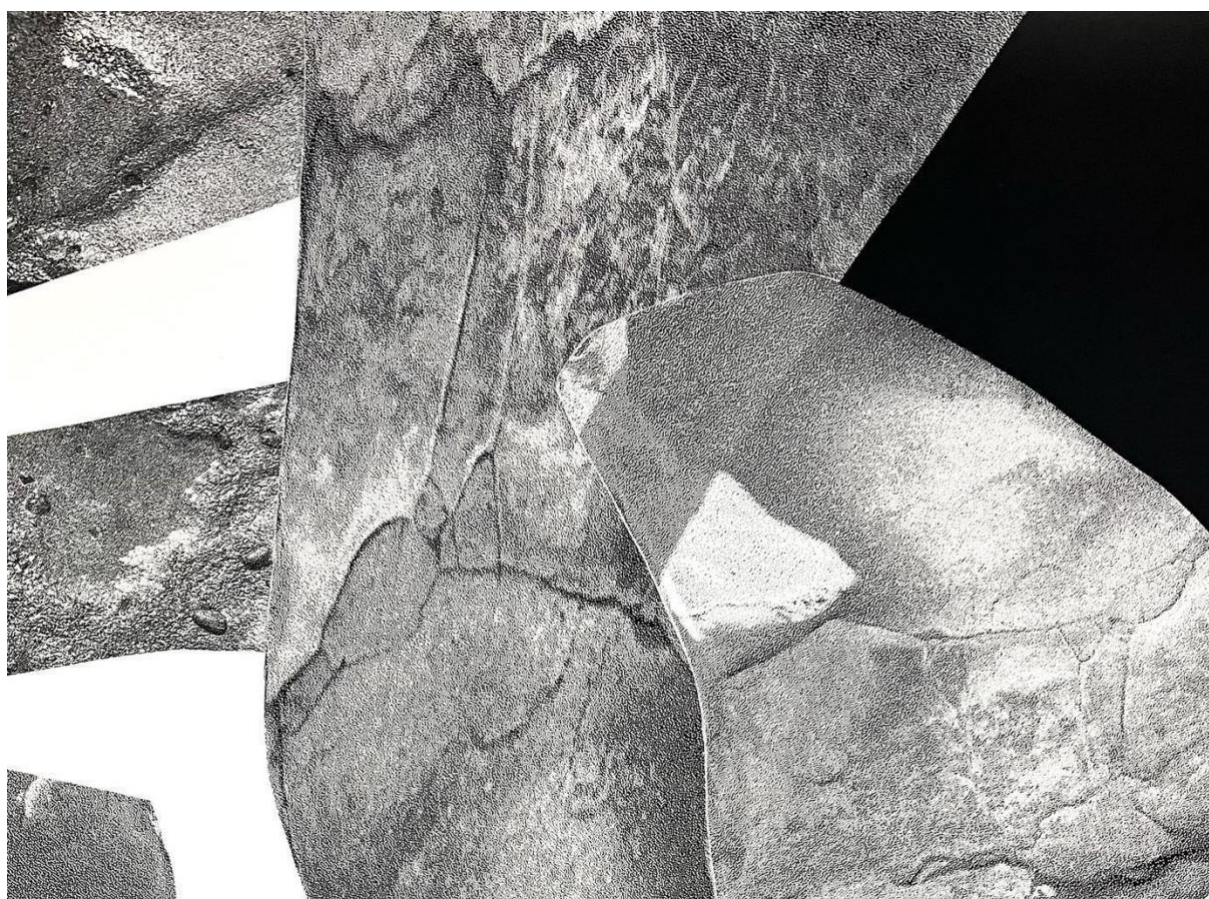


Ilustracja 12. Druk na stole z prowadzeniem rakla
Fot. I. Kosik

7. Funkcja czerni w kompozycjach

Kompozycje rastrowe uzupełnia czerń. Pełni ona dwie funkcje. W niektórych przypadkach jest inteligentna, chłodna. Jest elementem równoważącym kompozycję. Stanowi przeciwwagę do elementów rastrowych. Równoważy.

W innych sytuacjach przyjmuje rolę organiczną, kontynuuje linię kształtów rastrowych i je dopowiada. Wzmacniając przestrzenność grafik, buduje złudzenie, że niektóre elementy wydają się znajdować na pierwszym planie, a za chwilę utwierdzamy się w przekonaniu, że jednak są na ostatnim. Gra z przestrzennością buduje zamknięte wyimaginowane światy w grafice.



Ilustracja 13. Czerń dopełniająca kompozycję, intelektualna
Fot. MK.



Ilustracja 14. Czerń organiczna, dopełniająca rastrowe kształty
Fot. MK.

8. Odpad, element pozornie niepotrzebny

Ściniek jest negatywem naszej myśli i linii cięcia. Wykorzystywanie skrawków, czyli fragmentów wyciętych w sposób absolutnie spontaniczny, daje świeżość kompozycji i pozwala przemówić temu, co drzemie w twórcy, co jest ukryte w geście.

Wycinając kształty, kontrolujemy nasz ruch, skupiamy się na formie. Odpad, który powstaje w ten sposób, jest przypadkowy. Jest negatywem, odciskiem myśli niekontrolowanej, pierwotnej.

Odpady, które pozostają w procesie wycinania kompozycji docelowej, są niesamowicie atrakcyjne. Zaskakujące pod względem kształtów, ale i faktur rastrowych. Wykorzystuję je jako elementy wykończeniowe kompozycji, ale często zdarza się, że są fundamentalnym elementem budującym układ.



Ilustracja 15. Ścinki i odpady układające się w bardzo atrakcyjne formy
Fot. MK.

9. Kamień – ciało intuicyjne badanie

Pukam do drzwi kamienia.
– To ja, wpuść mnie.
Słyszałam, że są w tobie wielkie puste sale,
Nie oglądane, piękne nadaremnie,
Głuche, bez echa czyichkolwiek kroków.
Przyznaj, że sam niedużo o tym wiesz⁴².

Kataloguję mineralne gatunki pod względem optycznej miękkości, gigantyzmu czy filigranowej natury. Dotykam fakturę. Poprzez intuicyjne badanie, doznawanie, odczuwanie porównuję materię kamieni. Tysiące zdjęć dokumentujących kamienne formy pomagają mi zachować wrażenia ze spotkania. Oglądam zdjęcia kamieni. Pamiętam wzruszenie, pochylenie się nad nimi, ogromne skupienie i wejście w ich świat. Zatrącenie w obcowaniu z nimi.

Tworzę grafiki, próbując uchwycić te cechy. Kreuję opowieść o „ciele-kamienia”. Mineralny skład jest nieistotny. Na każdy z osobna patrzę jak na osobę kamienną i tak ją traktuję. Z czułością pochylam się nad znalezionym okazem.

Na obszar badawczy wybrałam wyspy z powodu odseparowania od innych środowisk. Wyspa to ekosystem, w którym wpływ gatunków z innych obszarów jest ograniczony. Zgromadziłam materiał fotograficzny i wrażeniowy z kilku wysp: Gran Canaria, Teneryfa, Lanzarote, Agistri, Islandia i wyspy na Wiśle. Mają różny charakter i różna jest proporcja udziałów kamienia w krajobrazie. Niektóre są całkowicie zdominowane przez skały jak Lanzarote, gdzie wybrzmiewa natura, a człowiek z szacunkiem usuwa się na bok. Są miejsca, gdzie wyczuwalna jest harmonia między człowiekiem a naturą – jak Islandia – mimo pozyskiwania naturalnych złóż np. geotermalnych. Są i wyspy jak Teneryfa, gdzie kamień jest bardzo obecny, ale obramowany ludzkimi zasadami. Zgromadzony materiał fotograficzny i wrażeniowy jest punktem wyjścia do stworzenia grafik.

⁴² W. Szymborska, *Widok z ziarnkiem piasku...*, s. 33–35.

Lanzarote

Zastygłe, pomarszczone ciała kamienne.

Pamiętają wewnątrz ziemi.

Układają się w fałdy przerwane potężnym pęknięciem.

Mimo zmiany stanu, z ciekłego na stały

zachowały miękkość w rysach.

W dotyku szorstkie i ostre.

W całokształcie pomarszczone,

Pofałdowane dzieci wulkanu.



Ilustracja 16. Skały Tahíche, Lanzarote
Fot. MK.

Nieskończona skamielina, którą spotkałam, wprowadziła mnie w zachwyt. Uwiodła swoim bezkresem. Rozległe zwały i zmarszczki skał wulkanicznych. Niczym stara skóra. Zbliżyłam się do nich jak zwykle. Dotknęłam, były ostre, więcej niż szorstkie. Pobyłam z nimi długo. Czułam się dobrze, ale ta masa fałd bezkresnych nieco mnie onieśmiałała. Poprzecinane ogromnymi pęknięciami do serca Ziemi, z samą ciemnością. Absolutnie jedyne, unikatowe. Ten gigantyzm nie przerażał, był fascynujący, ale trzeba przyznać otwarcie – onieśmiał.

Tworzyły jedność, Zwaliste ogromne cielska
Miętko rozłożone na brzegu.
Ciasno opierające się o siebie.
Czasami z cellulitem mocno przytulone do siebie.
Poprzecinane bruzdami.



Ilustracja 17. Skały na obrzeżach Costa Teguise, Lanzarote
Fot. MK.

„Kamule”. W innej części wyspy, niedaleko Arrecife w Las Caletas, spotykam kamienie, które już znam. Spotkałam ich krewniaków o podobnych rysach na Gran Canarii. Tamte ogromnie mnie zachwyciły, ale te pokochałam. Wtulałam się w nie, byłam ich częścią. Otoczyły mnie opieką, miękkością i ciepłem. Będąc tam, lecz nie przy nich myślałam, żeby je odwiedzić. Wspominam je czule i liczę, że się jeszcze spotkamy.

Koronkowo kostne

Powierzchnia drobnych szczegółów i wzorów

Utlenionych przez wieki z filigranową precyzją.

Średniej wielkości skały o strukturze kości.



Ilustracja 18. Skały na obrzeżach Costa Teguise, Lanzarote
Fot. MK.

Niczym przestrzenna posadzka rozkładały się pod stopami. Dopasowane do siebie kształty, lecz nie przylegające. Między nimi powietrzna fuga. Koronkowe, delikatne, utlenione z ogromnym kunsztem. Zachwycające. Uczucia, które we mnie wzbudziły, były zbliżone do wzruszenia, gdy oglądałam dzieło wielkiego mistrza, którego malarstwo podziwiałam od zawsze. Sztuka.

Sama wyspa jest niesamowicie spójna zarówno pod względem kolorów, jak i ukształtowania terenu. Lanzarote to jedna z siedmiu głównych wysp wchodzących w skład archipelagu Wysp Kanaryjskich, który z kolei leży na Oceanie Atlantyckim. Wyspa znajduje się na północno-wschodnim krańcu archipelagu i jest najbardziej wysunięta na wschód i północ. Leży zaledwie

około 125 km od wybrzeży Maroka i około 1000 km od Półwyspu Iberyjskiego, co sprawia, że geograficznie jest bliżej Afryki niż Europy.

Geologicznie Lanzarote jest wyspą pochodzenia wulkanicznego. Cały archipelag Wysp Kanaryjskich powstał w wyniku aktywności sejsmicznej i wulkanicznej, która rozpoczęła się w erze mezozoicznej. Lanzarote, podobnie jak inne wyspy, zbudowana jest głównie z bazaltu, czyli ciemnej skały wulkanicznej. Charakterystyczne dla ukształtowania terenu są kominy wulkaniczne i pęknięcia oraz skały piroklastyczne. Skały piroklastyczne to skały wulkaniczne, które powstają z materiału wyrzucanego w powietrze podczas erupcji wulkanu. Nazwa „piroklastyczny” pochodzi z greki i oznacza dosłownie „rozbity przez ogień” (πυρος – ogień, κλαστος – złamany, rozbity). Materiał piroklastyczny może mieć postać popiołu wulkanicznego, drobne cząstki o średnicy mniejszej niż 2 mm. Większe fragmenty o średnicy od 2 do 64 mm nazywają się Lapilli. Materiał piroklastyczny przyjmuje też formę spektakularnych bomb wulkanicznych, czyli form lawy stygnącej w locie o aerodynamicznym kształcie i bloków skalnych. Skały piroklastyczne powstają, gdy ten wyrzucony materiał opada na ziemię i ulega scementowaniu (czyli zlepieniu ze sobą), tworząc tufy wulkaniczne lub brekcje wulkaniczne. Tufy powstają głównie z popiołu, a brekcje z większych fragmentów. Mimo że wyspa jest stosunkowo dojrzała pod względem geologicznym (powstała miliony lat temu), to wciąż można zaobserwować na niej efekty nowszych erupcji, z których ostatnia miała miejsce w 1824 r.

„Kluczową postacią dla wyspy, był César Manrique, aktywista i artysta, który dążył do utrzymania na wyspie harmonii z naturą i szacunku dla każdej części ziemi, z jej własnymi materiałami i tradycją, dodając jedynie najlepszą część postępu, bez naruszania harmonii miejsca”⁴³. Miał poczucie „absolutnej jedności z Naturą”. Dzięki jego twórczości i aktywistycznej współpracy z rządem wypracowano regulacje prawne dbające o wygląd wyspy oraz harmonię między rodzimymi mieszkańcami, turystami a naturą. Jedną z najważniejszych zasad jest zakaz budowy budynków wyższych od palmy. Ze względu na unikalne środowisko i dbałość o zachowanie naturalnego krajobrazu, cała wyspa została w 1993 r. wpisana na listę Rezerwatów Biosfery UNESCO.

⁴³ D. Firlej, *Level 6 History of Art and Museum Studies. Essay in the Style of a Design History Journal* (online), https://openjournals.ljmu.ac.uk/LSACI_journal/article/view/3136/1600 (dostęp: 2025).

Gran Canaria

Kamule

Ogromny odcisk wygnieciony jak z gliny.

Zwaliste, wielkie

Dociśnięte do siebie

Tłoczą się na małym wybrzeżu



Ilustracja 19. Plaża Caletón de los Cangrejos, Gáldar, Las Palmas, Gran Canaria
Fot. MK.

Spotkanie „kamuli” było krokiem milowym w moich relacjach z kamieniem. Wcześniej kamienie mnie zachwycaly. Miałam już ogromną dokumentację, ale te olbrzymy uwiodły mnie. Rozpłynęłam się w nich. Te ogromne cielska spiętrzone na brzegu zafascynowały mnie i zaszczerpiły myśl o „cielesności” kamienia. Sądzę, że to był początek mojej głębokiej relacji z gatunkiem kamiennym.

Wyspa jest niesamowicie zróżnicowana pod względem ukształtowania terenu i różnorodności klimatu. Zaskakuje kontrastami. Można tu znaleźć zarówno pustynne wydmy, jak i żyzne wzgórza oraz przesuszone wybrzeża. Byłam na Gran Canarii dwa razy i za każdym razem zebrałam inny materiał fotograficzny.

Gran Canaria leży w środkowej części archipelagu Wysp Kanaryjskich, na Oceanie Atlantyckim, około 150 km od północno-zachodnich wybrzeży Afryki. Wyspa ma niemal idealnie okrągły kształt, z dominującym wulkanicznym masywem w centrum.

Geologicznie wyspa jest efektem trwającego miliony lat wulkanizmu wewnątrz płytowego, co oznacza, że powstała z punktu gorąca (tzw. hotspot) na płycie afrykańskiej, a nie na jej krawędzi. To wulkaniczne ukształtowanie i znaczna wysokość sprawiły, że na Gran Canarii występuje wiele mikroklimatów, co jest powodem, dla którego wyspa bywa nazywana „kontynentem w miniaturze”. Znajdziemy tu zarówno suche, pustynne tereny na południu (np. wydmy Maspalomas), jak i wilgotne, zielone obszary na północy z lasami wawrzynowymi oraz sosnami kanaryjskimi. Około 43% powierzchni wyspy zostało w 2005 r. uznane przez UNESCO za Rezerwat Biosfery, co podkreśla jej unikalne bogactwo przyrodnicze.

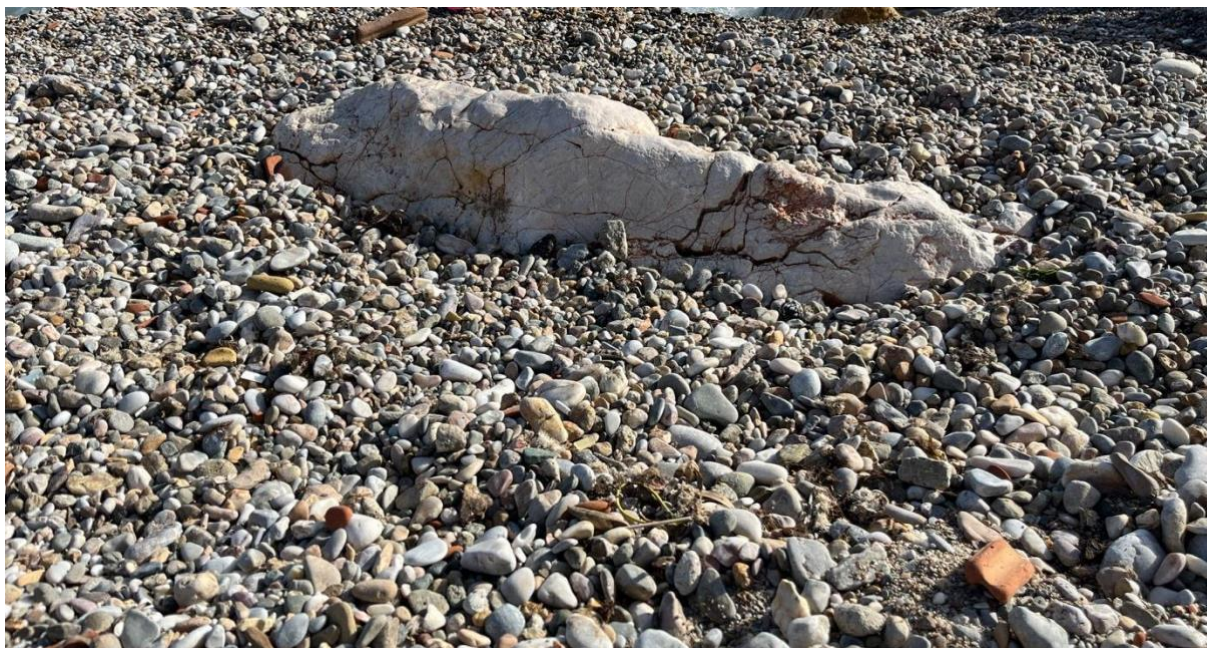
Agistri

Stopiony na słońcu,
pozlepiane z małych kamyków,
tworzą wielkie głązy, jakby zespolone z piaskiem, żwirem,
większe kształty o drobnych żyłkach.



Ilustracja 20. Plaża Chalikiada, Agistri
Fot. MK.

Leżą na plaży
zwłoki kamienia



Ilustracja 21. Plaża Chalikiada, Agistri
Fot. MK.

W środku maleńkich kamyczków leży kamień matka. Z daleka wygląda jak zwłoki. Po raz pierwszy pracuję z kamieniem w kolorach ludzkiego ciała. Moje poprzednie kamienne fascynacje były zawsze w skalach szarości, czerni w gamie chłodnej. Grecki, lśniący w słońcu, śliski i gładki.

Przypominają mięso,
Szukam ciała a znajduję mięso.
Wielkie szyny, czerwone, obrośnięte tłuszczem,
mięśnie poprzecinane trajektorią żył.



Ilustracja 22. Plaża Chalikiada, Agistri
Fot. MK.

Agistri to mała grecka wyspa w Zatoce Saronijskiej. Należy do archipelagu Wysp Saronijskich. Wyspa jest pagórkowata, a jej najwyższy punkt znajduje się na wzgórzu Kontari, które wznosi się na wysokości 245 m n.p.m. Linia brzegowa wyspy jest bardzo wcięta, co spowodowało, że nadano jej nazwę Agistri, dosłownie oznaczającą „haczyk wędkarski”. Charakteryzuje się skalistymi klifami oraz żwirowymi i piaszczystymi plażami. Agistri ma bogatą historię geologiczną w regionie Morza Egejskiego, który jest obszarem aktywnym sejsmicznie i wulkanicznie. W Grecji trzęsienia ziemi i wulkany powstają w wyniku subdukcji, czyli wsunięcia płyty afrykańskiej pod płytę egejską. Formacje skalne oraz cechy topograficzne Agistri są efektem skomplikowanych procesów tektonicznych i erozyjnych, które kształtowały ten obszar przez miliony lat. Agistri jest jedną z najbardziej zielonych wysp w Grecji. Około

80% jej powierzchni pokrywają gęste lasy sosnowe, głównie sosny pinii (*Pinus pinea*) i sosny alepskie (*Pinus halepensis*). Te drzewa dominują w krajobrazie i nadają wyspie jej charakterystyczny zapach.

Teneryfa



Ilustracja 23. Malpais de Güimar, Teneryfa
Fot. MK.

Teneryfa jest wyspą zieloną w odbiorze. Z bujną roślinnością. I choć kamień jest w niej bardzo obecny, gra jedną z równoważnych ról, to nie zdominował całej wyspy jak w przypadku Lanzarote. Widzę tu jednak pewne kamienne konotacje i pokrewieństwa. Skały z filigranowym ornamentem przypominają „koronkowo-kostne” z Lanzarote. Inne w układzie i wielkości. Zbliżone w fakturze i charakterze.



Ilustracja 24. Malpais de Güimar, Teneryfa
Fot. MK.

Teneryfa, największa z Wysp Kanaryjskich, to wulkaniczna wyspa, która powstała na skutek erupcji podmorskich na Oceanie Atlantyckim. Wulkan Teide, najwyższy szczyt Hiszpanii, o wysokości 3715 m n.p.m., znajduje się w samym sercu wyspy. Zarówno wulkan, jak i otaczający go park narodowy są jednym z najważniejszych rezerwatów przyrody geologicznej w Europie. Krajobraz usiany jest licznymi formacjami skalnymi, powstałymi w wyniku erupcji wulkanu, kratery i kaldery. Wulkan wciąż aktywny (choć obecnie uśpiony), a jego obecność wywiera duży wpływ na klimat i ekosystem wyspy.

Na Teneryfie, ze względu na ukształtowanie terenu oraz jej położenie, wyraźnie można wyróżnić dwie strefy klimatyczne. Północ jest tutaj bardziej wilgotna i zielona, charakteryzuje się bujną roślinnością, np. lasami wawrzynowymi (hiszp. *laurisilva*). Natomiast południe jest bardziej suche i słoneczne. Klimat na Teneryfie przez cały rok jest łagodny, a średnia temperatura w ciągu roku wynosi około 23°C. W związku z tym, że na Teneryfie panuje wtedy niewiele mniejsza niż latem różnica temperatur między dniem a nocą, mówi się o niej jako

„wyspie wiecznej wiosny”. Teneryfa obfituje w wiele endemicznych gatunków roślin, czyli takich, które nie rosną nigdzie indziej na świecie. Ich unikalność wynika z izolacji geograficznej. Przykładami mogą tu być smocze drzewa (*Dracaena draco*) z Icod de los Vinos, a także endemiczne gatunki flory Parku Narodowego Teide, które wykształciły się i przystosowały do trudnych warunków klimatycznych. Różnorodne rodzaje skał wulkanicznych znajdują głównie u podnóża i na samej Teide. Wiele rozsypanych luźno wulkanicznych skał. W ciepłych gamach barwnych. Skały, które spotykałam w innych częściach Teneryfy oraz na innych Wyspach Kanaryjskich, miały chłodną kolorystykę, w wielu miejscach były po prostu czarne.

Islandia

Rozpłaszczone

Porysowane bruzdami



Ilustracja 25. Reykiawik, Islandia
Fot. MK.

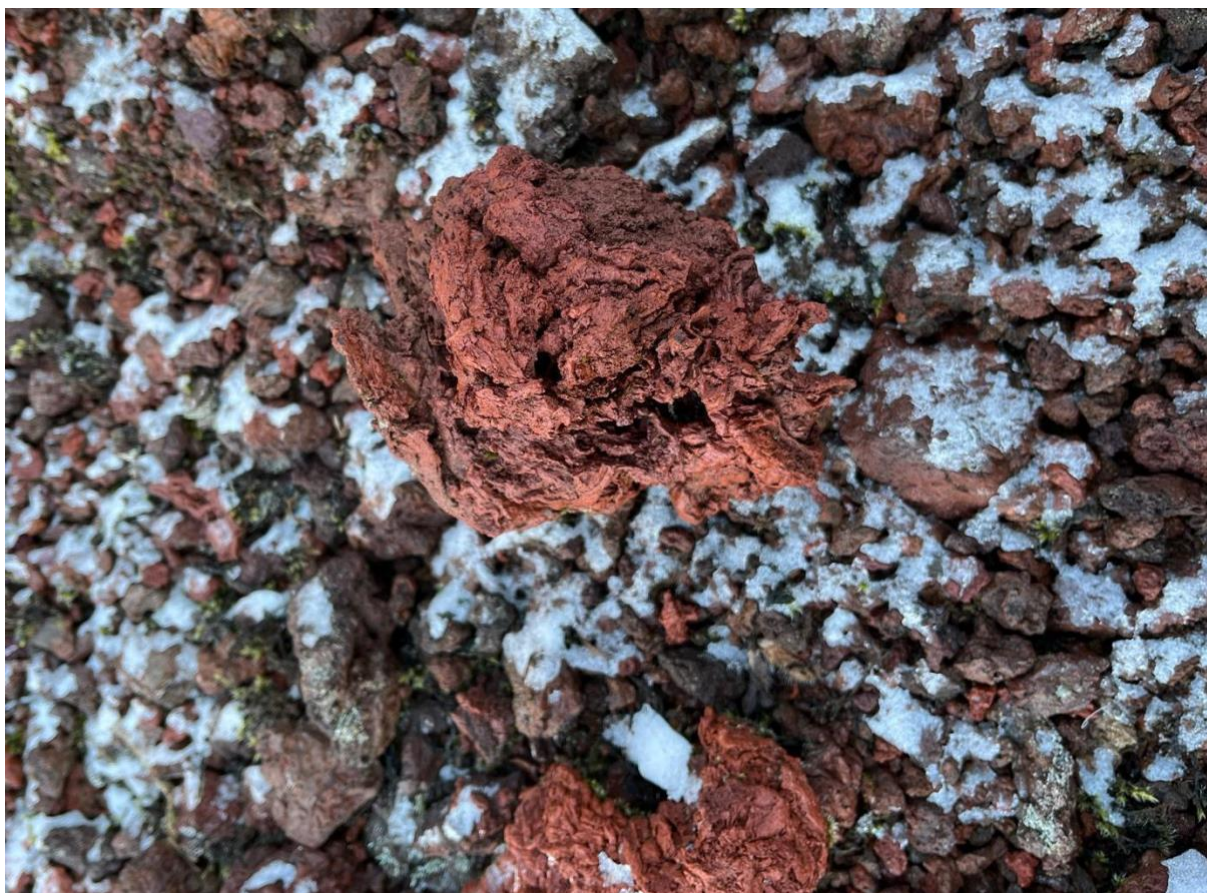
Rozwarstwione
Każda warstwa jak
10, 100, 1000 lat
słoje kamienia



Ilustracja 26. Reykiawik, Islandia
Fot. MK.

To było moje pierwsze spotkanie z Islandią. Porwała mnie na wielu poziomach i z pewnością będę tam wracać. Bogactwo kamienne było tam wprost spektakularne i różnorodne. Kamienie rozwarstwione, miałam wrażenie, że można z tych pęknięć wyczytać ich wiek. Po ogromne głązy, porysowane bruzdami. Były też ostre i rozdrobnione kamienie wulkaniczne o szerokiej gamie czerwieni, układające się w wielkie wzgórza.

Ostre, zaczepne
drobne kamienie
ze środka Ziemi



Ilustracja 27. Skały pochodzenia wulkanicznego, Islandia
Fot. MK.

Islandia jest wyspą położoną na północny-wschód od Wielkiej Brytanii, pomiędzy Morzem Grenlandzkim a północną częścią Oceanu Atlantyckiego. Geologicznie posadowiona jest na Grzbiecie Śródatlantyckim, stanowiącym granicę pomiędzy Płytą Północnoamerykańską a Płytą Eurazjatycką. Najwyższym punktem wyspy jest szczyt Hvannadalshnúkur (2110 m n.p.m.). Lodowce pokrywają około 11% powierzchni wyspy, czyli więcej niż w całej Europie kontynentalnej. Powierzchnia Islandii to 103 tysiące kilometrów kwadratowych, jest zatem trzykrotnie mniejsza od Polski. (...) Życie skoncentrowane jest wzdłuż wybrzeża i skomunikowane biegnącą wokół wyspy drogą. Tu spotkać można nieliczne miasta i wsie (...) Natomiast wewnętrzna część wyspy, czyli interior, jest ziemią praktycznie niezamieszkaną, zdominowaną przez pola lawowe i lodowce⁴⁴.

Większość roślinności to mchy i porosty. Na szczególną uwagę zasługują porosty, które tutaj osiągają bardzo duże rozmiary. Porosty to symbiotyczne organizmy składające się z grzyba

⁴⁴ „Wszechświat”, t. 115, nr 10–12/2014.

(mykobionta) i glonów lub sinic (fotobionta). Grzyb zapewnia strukturę, ochronę i pobieranie wody oraz soli mineralnych, a glony lub sinice, dzięki fotosyntezie, wytwarzają związki organiczne (cukry) będące pożywieniem dla obu partnerów. Można powiedzieć, że to glony, które wyszły na ląd. Ciekawa też jest wizualna relacja porostów z kamieniami. Porosty przez swą przylegającą strukturę przyjmują kształty kamieni, które porastają.



Ilustracja 28. Porosty, okolice Jeziora Helluvatn, Islandia

Fot. MK.



Ilustracja 29. Trawy kształtem przypominające kamienie, Almannadalur, Islandia

Fot. MK.

Kamień jest wszechobecny na Islandii. Kształtów kamiennych można się doszukiwać w kępach traw, rozciągających się szeroko. Drzewa występują rzadko, a pierwotnie lasy brzozowe zostały w większości wykarczowane przez pierwszych osadników. Obecnie prowadzi się programy reforestacji. Pierwszymi stałymi mieszkańcami Islandii byli wikingowie, którzy przybyli tam w IX w.

Jest to miejsce wszechinspirujące na wielu polach. Nie tylko dla wielbicieli gatunku kamiennego. Choć trzeba przyznać, że pod tym względem różnorodność jest ogromna. To dopiero początek mojej przyjaźni z islandzkimi gatunkami kamiennymi. Nie mogę się doczekać kolejnego spotkania.

Wyspy imienia antropocenu

Spękanne

Rzeczne kamienie

Ubrane w błotne powłoki



Ilustracja 30. Kamienie wiślane, Warszawa 2025
Fot. MK.

Na przełomie lipca i sierpnia 2025 r. Wisła na odcinku warszawskim osiągnęła rekordowo niski poziom wody. Według Instytutu Meteorologii i Gospodarki Wodnej poziom na 2 września wynosił rekordowe 4 cm na stacji hydrologicznej Warszawa-Bulwary. W październiku poziom wody to 24 cm. Wisła zaczęła płynąć swoją typową szerokością poprzecinana kamiennymi „łachami” na całej swej rozłożystości.

Kamienie, które spoczywały na dnie, a czasami nieznacznie przesuwały się z nurtem, wyrzały na światło dzienne. Ubrane w błotne powłoki wygrzewały się na słońcu po raz pierwszy od

swego początku. Liczne „wyspy” kamienne, których nie ma na żadnej mapie, a ich byt jest isticie efemeryczny i uzalezniony od pogody.

Według definicji Encyklopedii PWN:

wyspa, część lądu otoczona ze wszystkich stron wodą. Wyspy powstają wskutek zanurzenia lądu o urozmaiconej rzeźbie lub nierównomiernego wypiętrzenia obszaru szelfowego (wyspy kontynentalne), w wyniku akumulacyjnej działalności fal morskich (wyspy napływowe, głównie mierzejowe), działalności organizmów (wyspy koralowe, atol) lub wulkanów (wyspy wulkaniczne); występują pojedynczo lub gromadnie (archipelag)⁴⁵.

A co z „wyspami” powstałymi nie z zanurzenia, a odsłonięcia, czy zasługują na miano wyspy?

Przez swą efemeryczność z pewnością nie, przez repetytywność z pewnością tak.

Dla mnie to wyspy imienia antropocenu, dowody zmian klimatycznych. Pomniki wyniszczającej działalności człowieka.



Ilustracja 31. „Kamienne wyspy” na Wiśle, Warszawa 2025
Fot. MK.

⁴⁵ *Encyklopedia PWN*, red. A. Krupa, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2003, s. 1240

Część 3. Autorskie serigrafie i wystawa

1. Grafiki

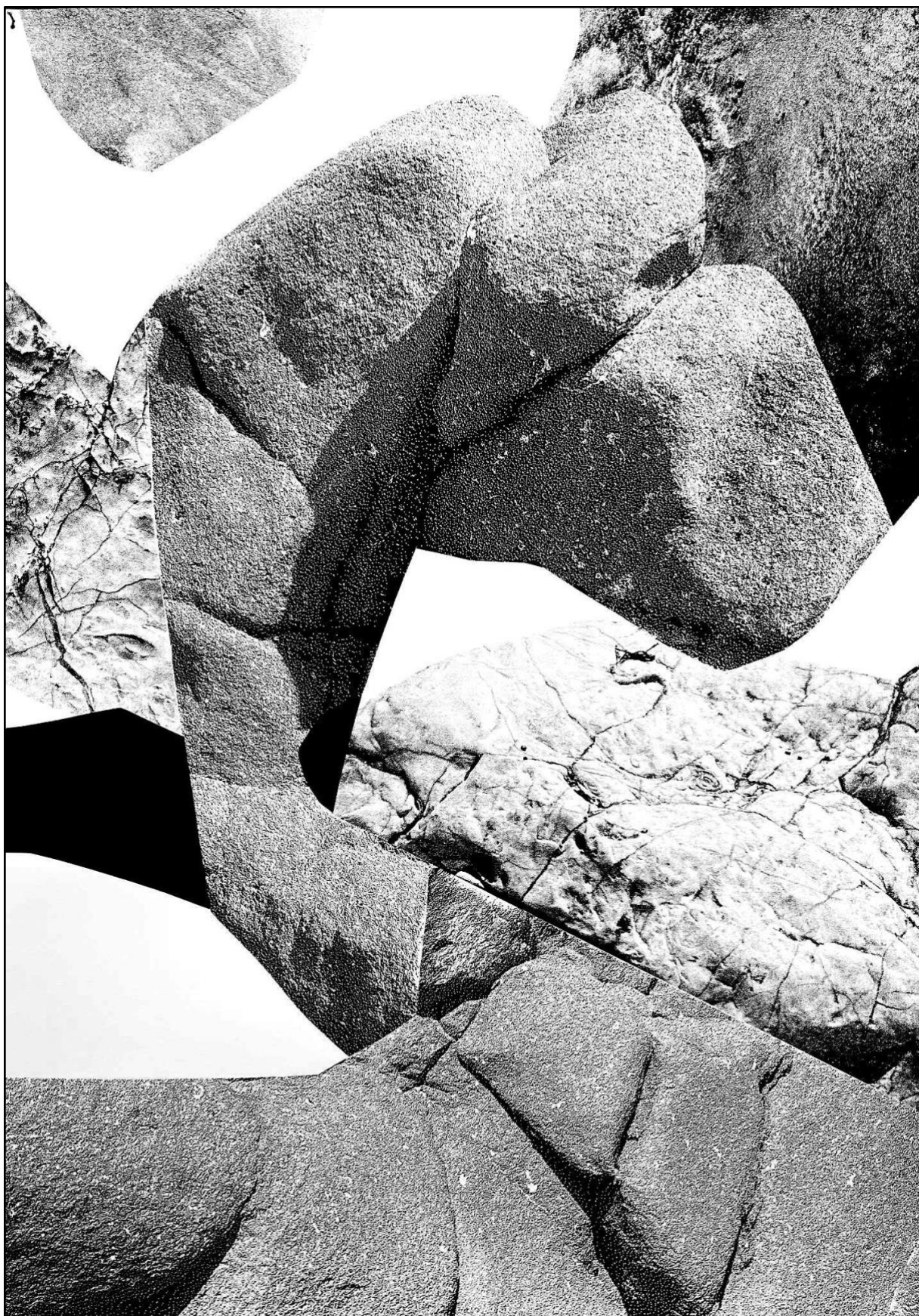
W ramach pracy nad doktoratem powstało dziewięć grafik w formacie 70 cm × 50 cm i jedna praca wielkoformatowa w formie instalacji, w formacie 140 cm × 400 cm. Grafiki wydrukowałam w nakładzie dziewięciu sztuk w technice serigrafii. Zdecydowałam się na niewielkie nakłady, aby uniknąć wpisanej w naturę człowieka nadprodukcji.

Drukowałam na papierze Munken Pure Rough. Jest to papier niepowlekany o ciepłym odcieniu bieli i zwiększonym spulchnieniu. Posiada certyfikat długowieczności ISO 9706 i certyfikat FSC (*the mark of responsible forestry*) odpowiedzialnego leśnictwa. Oba atrybuty są dla mnie niezmiernie ważne. Jeden ze względu na odpowiedzialność twórcy, który powinien zadbać, aby jego dzieła w miarę możliwości były odporne na zmiany czasu. Drugi jest wpisany w moją postawę życiową, która zakłada dbałość o minimalizowanie szkodliwego wpływu mojej osoby na środowisko.

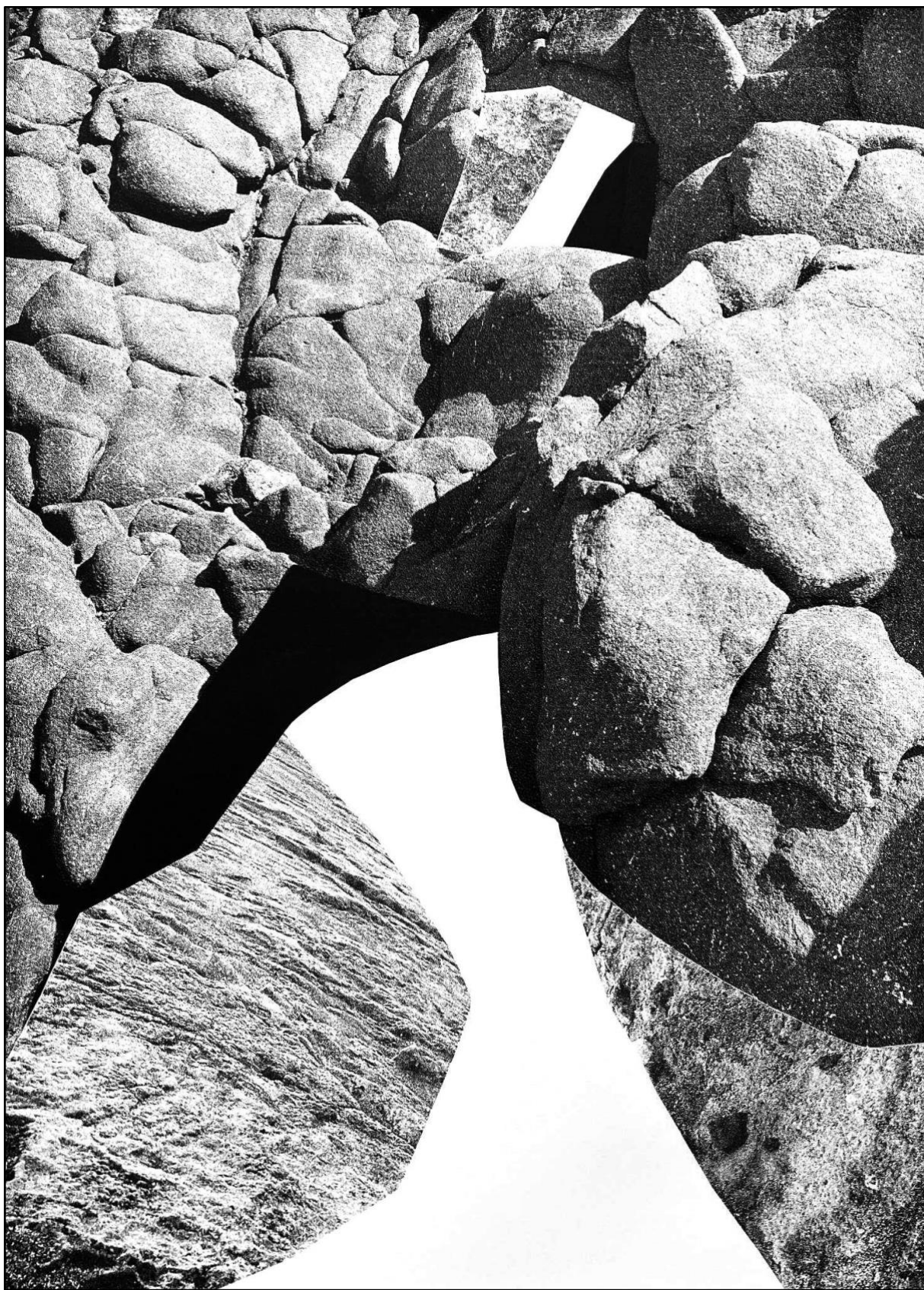
Od początku do końca procesu starałam się ustawiać do kamienia w relacji poziomej, unikając hierarchicznego podejścia. Dlatego każdą z prac nazwałam „bez tytułu” z cyklu „Mineralne gatunki jako pierwotni i ostateczni mieszkańcy ziemi”. Nazywanie/nadawanie tytułów mogłoby te starania przekreślić, ustawiając mnie wyżej w hierarchii.

Sygnatury znajdują się na rewersie, aby nie zakłócały kompozycji grafiki.

Każda z grafik zawiera inne faktury kamienne. Ten zabieg zapewnia dużą dynamikę w cyklu. Każda z prac stanowi jednostkową przemyślaną kompozycję. Elementem scalającym cykl jest spójna monochromatyczna kolorystyka.



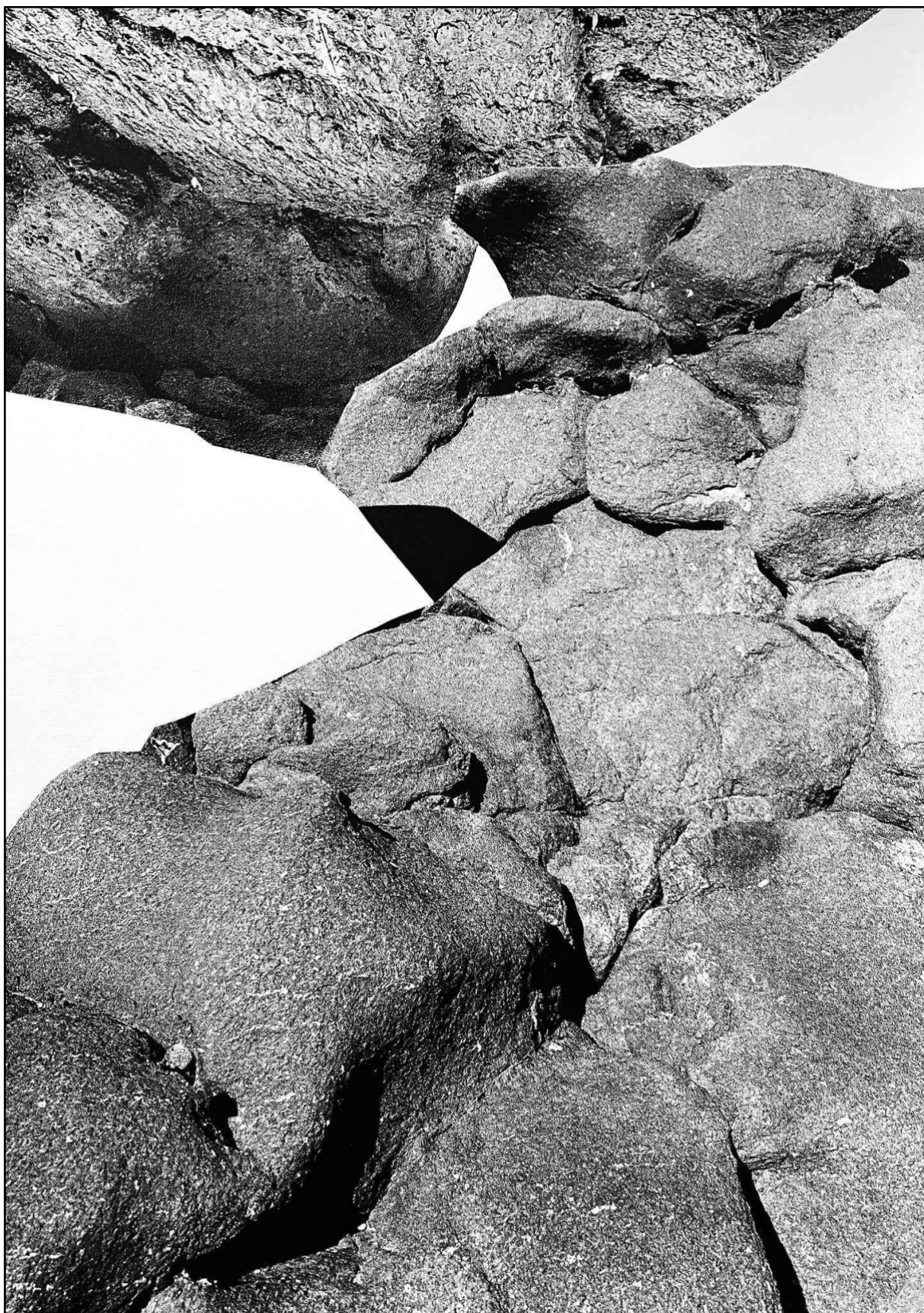
Ilustracja 32. „Bez tytułu 1” z cyklu „Mineralne gatunki jako pierwotni i ostateczni mieszkańcy ziemi”
Fot. MK.



Ilustracja 33. „Bez tytułu 2” z cyklu „Mineralne gatunki jako pierwotni i ostateczni mieszkańcy ziemi”
Fot. MK.



Ilustracja 34. „Bez tytułu 3” z cyklu „Mineralne gatunki jako pierwotni i ostateczni mieszkańcy ziemi”
Fot. MK.



Ilustracja 35. „Bez tytułu 4” z cyklu „Mineralne gatunki jako pierwotni i ostateczni mieszkańcy ziemi”
Fot. MK.



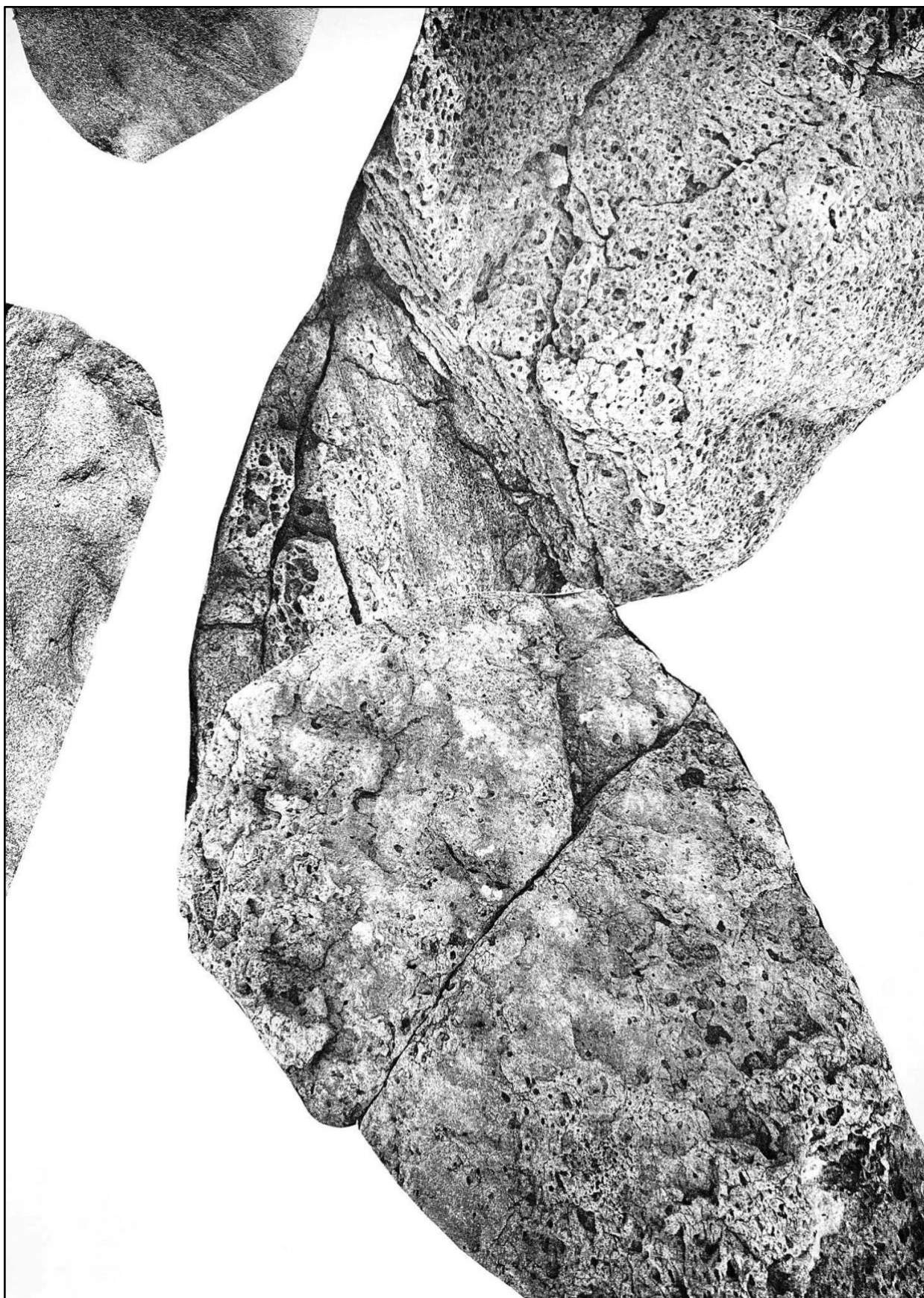
Ilustracja 36. „Bez tytułu 5” z cyklu „Mineralne gatunki jako pierwotni i ostateczni mieszkańcy ziemi”
Fot. MK.



Ilustracja 37. „Bez tytułu 6” z cyklu „Mineralne gatunki jako pierwotni i ostateczni mieszkańcy ziemi”
Fot. MK.



Ilustracja 38. „Bez tytułu 7” z cyklu „Mineralne gatunki jako pierwotni i ostateczni mieszkańcy ziemi”
Fot. MK.



Ilustracja 39. „Bez tytułu 8” z cyklu „Mineralne gatunki jako pierwotni i ostateczni mieszkańcy ziemi”
Fot. MK.

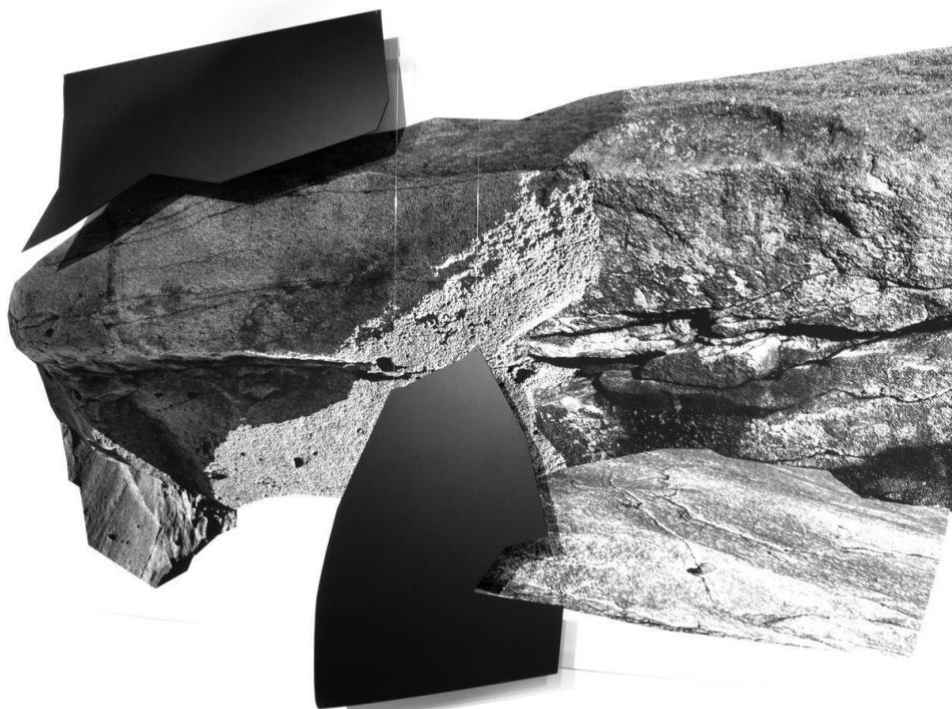


Ilustracja 40. „Bez tytułu 9” z cyklu „Mineralne gatunki jako pierwotni i ostateczni mieszkańcy ziemi”
Fot. MK.

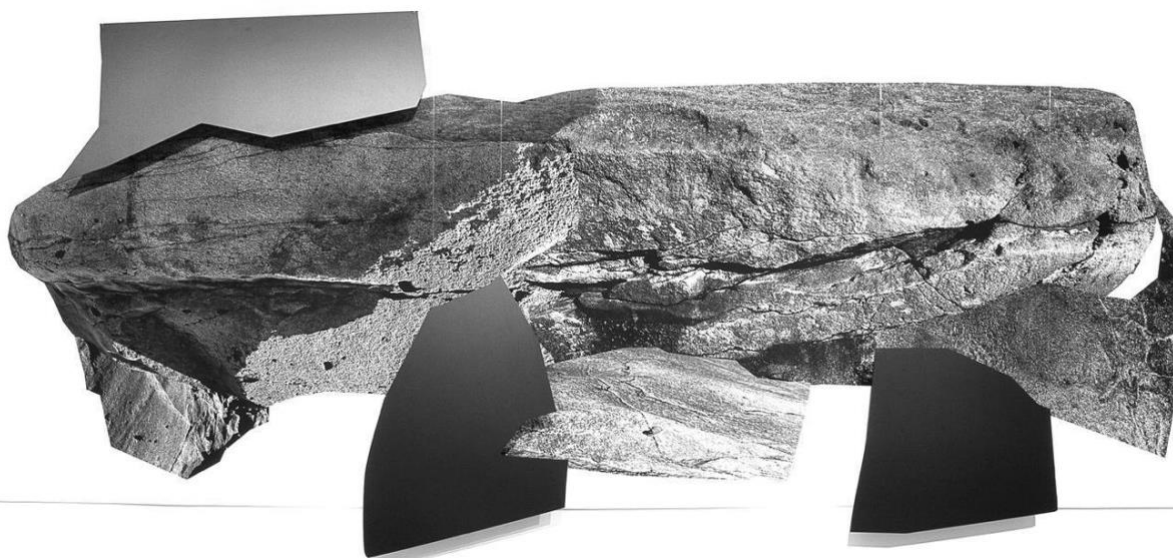
Ważnym elementem cyklu jest jedna praca wielkoformatowa. Jest to forma instalacji, gdzie element „kamienny” jest wydrukiem cyfrowym na tkaninie, a elementy czerni zostały umieszczone przed grafiką rastrową. Poprzez zastosowanie dystansu między płaszczyznami, kompozycja zmienia się w zależności od punktu, w którym znajduje się obserwator. To widz decyduje o tym, jaki układ kompozycyjny zobaczy i z którego miejsca spojrzy na instalację. Efekt został wzmocniony przez cień wynikający z oświetlenia czarnych płaszczyzn.



Ilustracja 41. „Bez tytułu 10” z cyklu „Mineralne gatunki jako pierwotni i ostateczni mieszkańcy ziemi”, widok z lewego boku
Fot. A. Rayss



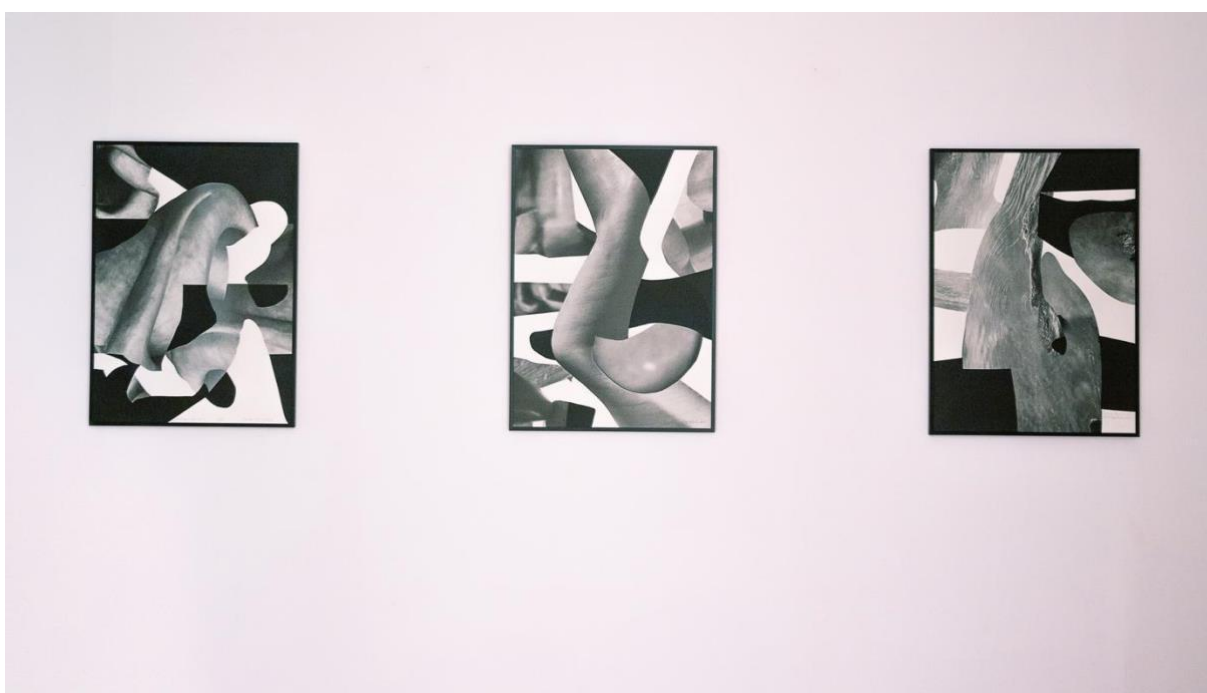
Ilustracja 42. „Bez tytułu 10” z cyklu „Mineralne gatunki jako pierwotni i ostateczni mieszkańcy ziemi”, widok z prawego boku
Fot. MK.



Ilustracja 43. „Bez tytułu 10” z cyklu „Mineralne gatunki jako pierwotni i ostateczni mieszkańcy ziemi”
Fot. MK.

2. Wystawa

26 listopada 2025 r. w Galerii Biuro Wystaw prowadzonej przez Fundację Sztuki Nowoczesnej na ul. Krakowskie Przedmieście 16/18 w Warszawie odbyła się moja wystawa „Mineralne gatunki jako pierwotni i ostateczni mieszkańcy ziemi”. Koncepcja ekspozycji zakładała układ, w którym czytelne były wewnętrzne podziały na część prezentującą serigrafię i grafikę wielkoformatową. Grafiki „Wielogatunkowe” były prezentowane w ramach, w oddzielnym pomieszczeniu, aby podkreślić ich znaczenie jako fundamentalnych dla prezentowanego cyklu.



Ilustracja 44. „Wielogatunkowe”, widok wystawy, Biuro Wystaw, Warszawa
Fot. MK.



Serigrafie z cyklu „Mineralne gatunki jako pierwotni i ostateczni mieszkańcy ziemi” zostały wyeksponowane bezpośrednio na ścianie, na namalowanym pasie zieleni. Zieleń jako kolor kojarzony z naturą, porostami i roślinami, była oczywistym wyborem. Pas koloru pełnił funkcję wystawienniczego tła. Pozwalał na wyeksponowanie grafik, aby nie ginęły na bieli ściany. Podobny efekt mogłabym uzyskać, pokazując grafiki w ramach. Wprowadzenie ram spowodowałoby pojawienie się czarnej linii rysującej optyczny obszar poszczególnych kompozycji. Rezygnacja z obramowujących linii pozwoliła wyeksponować relację między poszczególnymi grafikami.



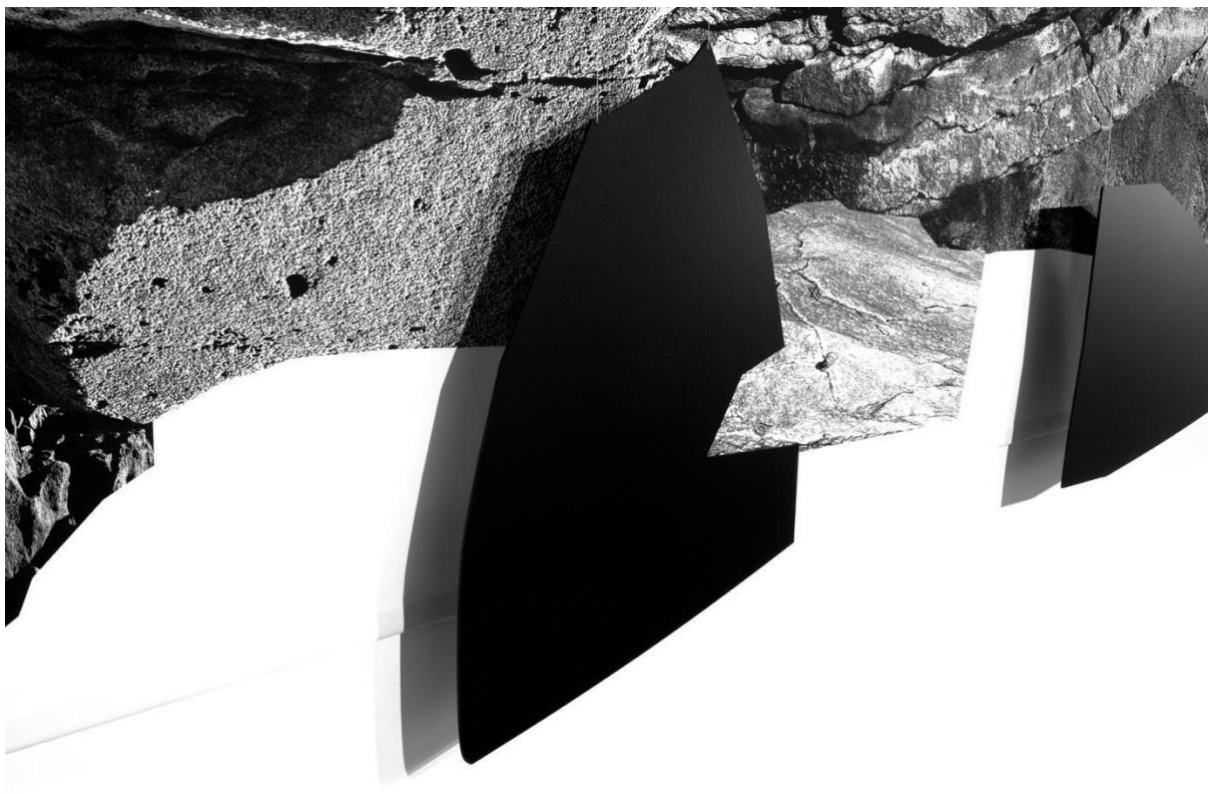
Ilustracja 45. Widok wystawy, Biuro Wystaw, Warszawa
Fot. A. Rayss



Ilustracja 46. Ekspozycja grafik bezpośrednio na ścianie, na pasie zieleni
Fot. MK.

Praca wielkoformatowa była wyeksponowana na przeciwległej ścianie. Zawierała elementy czerni powieszone na dystansie w stosunku płaszczyzny grafiki. Dzięki temu zabiegowi widz decyduje o tym, jaki układ kompozycyjny zobaczy i z którego miejsca spojrzy na instalację. Efekt został wzmocniony przez cień wynikający z oświetlenia czarnych płaszczyzn.

W kolejnym pomieszczeniu był prezentowany kolaż wyklejany bezpośrednio na ścianie. Jego uzupełnieniem była niewielka płaszczyzna zieleni, takiej samej jak ta użyta w pasie pod serigrafiami. To powtórzenie tworzyło klamrę między pomieszczeniami i zapewniało spójność wystawy.



Ilustracja 47. Gra cieni na pracy wielkoformatowej
Fot. MK.



Ilustracja 48. Widok wystawy, Biuro Wystaw, Warszawa
Fot. A. Rayss

Podsumowanie

Rozprawa doktorska ma podział na trzy części. Jedna dotyczy formy, druga – treści, czyli tematu grafik, a trzecia przedstawia efekt – grafiki, które powstały na podstawie tych rozważań.

Pierwsza część pracy dotyczy serigrafii jako medium oraz procesu twórczego i realizacji z uwzględnieniem wiedzy ciała. Analizuję rozwój techniki na przestrzeni lat od powstania do chwili obecnej. Szczególną uwagę poświęcam terminowi serigrafii, który powstał w drugiej kolejności w stosunku do terminu sitodruk. Wprowadzenie nowego terminu serigrafii, oddzielającego sitodruk jako technikę druku przemysłowego, podkreśliło rangę techniki w obszarze artystycznym i określało ją jako graficzne medium. Zastosowanie oddzielnego terminu dla prac artystycznych wykonanych w technice sitodruku można podsumować sentencją, że „każda serigrafia to sitodruk, ale nie każdy sitodruk to serigrafia”. Usystematyzowanie tego wątku jest szczególnie ważne dla postrzegania techniki serigrafii jako techniki z obszaru artystycznej grafiki warsztatowej. Serigrafia jest techniką manualną, gdzie ogromne znaczenie ma doświadczenie, otwartość na zmieniające się warunki i umiejętność reagowania na nie. Opierając się na literaturze opisującej *Mētis* obecną w technice ceramiki, znalazłam wiele analogii z serigrafią. Przeanalizowałam również doświadczenia własne, powstałe na podstawie wieloletniej praktyki tej techniki w stopniu profesjonalnym. Mając na uwadze te aspekty, z całą pewnością stwierdzam, że *Mētis* jest obecne w technice serigrafii. Gdyż „*Mētis* oznacza spryt i przemyślność, zdolność błyskawicznej reakcji na zmieniający się układ sił, a zarazem umiejętność wyczekiwania w ukryciu lub przebraniu na dogodną okazję. *Mētis* to wiedza pozwalająca wykorzystać skłonność do zmiany”⁴⁶.

Druga część rozprawy skupia się na temacie grafik: „Mineralne gatunki jako pierwotni i ostateczni mieszkańcy ziemi”. I zadaje pytanie:

Czy człowiek, będąc człowiekiem, może wyzbyć się całkowicie egoizmu? W kontekście procesu twórczego. W relacji człowiek – kamień.

⁴⁶ E. Klekot, *Mētis – wiedza asystemowa...*

To pytanie pozostaje bez jednoznacznej odpowiedzi. Analizując artystyczne metody badawcze, wysnuwam wniosek, a raczej deklarację największej uwagi i staranności w tej kwestii, aby takie wyzbycie egoizmu osiągnąć.

Ale jednoznaczna odpowiedź nie jest możliwa, ponieważ znamy relację tylko jednej ze stron. Refleksja drugiej strony, kamienia, pozostaje nieokreślona.

Póki kamień nie otworzy się na nasze pukanie, póty jednoznaczna odpowiedź nie będzie możliwa. Wisława Szymborska w swoim wierszu *Rozmowa z kamieniem* odprawia człowieka:

„Pukam do drzwi kamienia.

– To ja, wpuść mnie.

– Nie mam drzwi – mówi kamień”.

Autorka odpowiada za kamień, ale nie przynależy do jego gatunku. Wiele pytań i prośb, które zadała Szymborska, jest tożsamy z moimi. Lubię jednak myśleć, że inne zakończenie tej relacji jest możliwe.

W tym przypadku ważniejsze jest postawienie pytania, niż uzyskanie jednoznacznej odpowiedzi. Pytanie o egoizm człowieka, skłania do refleksji nad ludzkimi kompetencjami, uzurpacją do wyższości. Jest zastanowieniem nad sensownością antropocentrycznej myśli i samozwańczego układu hierarchii. A przede wszystkim pytaniem, czy odejście od tego układu jest dostępne dla osób z gatunku ludzkiego. Czy człowiek świadomy i niechętny antropocentrycznej myśli jest w stanie w pełni funkcjonować w układzie poziomym z innymi bytami. Jestem przekonana, że zwrócenie uwagi, zaobserwowanie nierówności i postawienie pytania o równość można traktować jako deklarację chęci.

I ja taką chęć relacji poziomej z bytami innych gatunków, w moich praktykach artystycznych deklaruje.

Bibliografia

1. Literatura

Adam Robert, Robertson Carol, *Screenprinting. The Complete Water-Based System*, Thames & Hudson, London 2004.

Arystoteles, *Etyka nikomachejska*, tłum. D. Gromska, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2007.

Bakke Monika, *Bio-transfiguracje. Sztuka i estetyka posthumanizmu*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2010.

Bakke Monika, *Gdy stawka jest większa niż życie. Sztuka wobec mineralno-biologicznych wspólnot*, „Teksty Drugie”, nr 1/2020.

Bergson Henri, *Wprowadzenie do metafizyki*, Wydawnictwo KR, Warszawa 2004.

Brelińska-Garsztko Paulina, Gembara Karolina, Krupa Julia i in., *Współmyślenia: badania artystyczne*, „Notes Bęca”, nr 165/2025.

Chakrabarty Dipesh, *Klimat historii. Cztery tezy*, przeł. M. Szczęśniak, „Teksty Drugie”, nr 5/2014.

Detienne Marcel, Vernant Jean-Pierre, *Cunning Intelligence in Greek Culture and Society*, tłum. J. Lloyd, University of Chicago Press, Chicago–London 1991.

Ellsworth Elizabeth, Kruse Jamie (red.), *Making the Geologic Now: Responses to Material Conditions of Contemporary Life*, Punctum Books, Brooklyn 2012.

Gadacz Tadeusz, *O umiejętności życia*, Znak, Kraków 2002.

Gadacz Tadeusz, *Myślenie krytyczne*, Wydawnictwo Stentor, Warszawa 2024.

Ingold Tim, *Splatać otwarty świat: architektura, antropologia, design*, tłum. E. Klekot, D. Wąsik, Fundacja Instytut Architektury, Warszawa 2018.

Klekot Ewa, *Mētis – wiedza asystemowa*, „Teksty Drugie”, nr 1/2018.

Locke John, *Rozważania dotyczące rozumu ludzkiego*, PWN, Warszawa 1955.

Malafouris Lambros, Colin Renfrew, *How Things Shape the Mind. A Theory of Material Engagement*, The MIT Press, Cambridge, MA–London 2013.

Mareis Claudia, *The Epistemology of the Unspoken: On the Concept of Tacit Knowledge in Contemporary Design Research*, Massachusetts Institute of Technology 2012.

Marzec Andrzej, *Antropocień. Filozofia i estetyka po końcu świata*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2021.

Morton Timothy, *Ecology without Nature: Rethinking Environmental Aesthetics*, Harvard University Press, Cambridge (MA) 2007.

Morton Timothy, *Hyperobjects: Philosophy and Ecology after the End of the World*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2013.

Morton Timothy, *Mroczna ekologia. Ku logice przyszłego współistnienia*, Oficyna Związek Otwarty, Warszawa 2023.

Nycz Ryszard, *Odkrywanie zmysłu udziału*, „Teksty Drugie”, nr 1/2018.

Parandowski Jan, *Mitologia. Wierzenia i podania Greków i Rzymian*, Czytelnik, Warszawa 1992.

Przegalińska Aleksandra, *Post-humanizm. Człowiek, czyli każdy*, „Niezbędnik Inteligenta” („Polityka”), „Wielkie POST” (100118) z dnia 3.04.2017; Mała encyklopedia post.

Schopenhauer Arthur, *Świat jako wola i przedstawienie*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1994.

Szyborska Wisława, *Rozmowa z kamieniem*, [w:] tejże, *Sól*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1962.

Szyborska Wisława, *Widok z ziarnkiem piasku. 102 wiersze*, Wydawnictwo a5, Poznań 1996.

Velonis Anthony, *Technical Problems of the Artist: Technique of the Silkscreen Process*, „Magazine of Art”, 1939.

Yusoff Kathryn, *A Billion Black Anthropocenes or None*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2018.

2. Źródła internetowe

Firlej Dagmara, *Level 6 History of Art and Museum Studies. Essay in the Style of a Design History Journal* (online)
https://openjournals.ljmu.ac.uk/LSACI_journal/article/view/3136/1600 (dostęp: 2025).

Instytut Meteorologii i Gospodarki Wodnej, dane hydrologiczne dla stacji Warszawa-Bulwary, <https://www.imgw.pl> (dostęp: 2025).

UNESCO, Gran Canaria Biosphere Reserve, <https://www.unesco.org/en/mab/gran-canaria> (dostęp: 2025).

UNESCO, Lanzarote Biosphere Reserve, <https://www.unesco.org/en/mab/lanzarote> (dostęp: 2025).

3. Filmy / dzieła kultury

Kwan Dan, Scheinert Daniel (reż.), *Everything Everywhere All at Once* (pol. tytuł: *Wszystko wszędzie naraz*), USA 2022.

Spis ilustracji

- Ilustracja 1. Druk na stole wielkoformatowym, fot. I. Kosik
- Ilustracja 2. Kamień, który mi towarzyszył, fot. MK.
- Ilustracja 3. Zrzuty ekranu z mojego telefonu, fot. MK.
- Ilustracja 4. Wielogatunkowe 1, serigrafia, 70 cm × 50 cm, fot. MK.
- Ilustracja 5. Wielogatunkowe 2, serigrafia, 70 cm × 50 cm, fot. MK.
- Ilustracja 6. Wielogatunkowe 3, serigrafia, 70 cm × 50 cm, fot. MK.
- Ilustracja 7, 8, 9. Proces tworzenia kompozycji, fot. MK.
- Ilustracja 10. Naświetlanie kliszy odbywa się przy pomocy światła UV, fot. MK.
- Ilustracja 11. Naświetlone sito, fot. MK.
- Ilustracja 12. Druk na stole z prowadzeniem rakla, fot. I. Kosik
- Ilustracja 13. Czerń dopełniająca kompozycję, intelektualna, fot. MK.
- Ilustracja 14. Czerń organiczna, dopełniająca rastrowe kształty, fot. MK.
- Ilustracja 15. Ścinki i odpady układające się w bardzo atrakcyjne formy, fot. MK.
- Ilustracja 16. Skały Tahíche, Lanzarote, fot. MK.
- Ilustracja 17. Skały na obrzeżach Costa Teguise, Lanzarote, fot. MK.
- Ilustracja 18. Skały na obrzeżach Costa Teguise, Lanzarote, fot. MK.
- Ilustracja 19. Plaża Caletón de los Cangrejos, Gáldar, Las Palmas, Gran Canaria, fot. MK.
- Ilustracja 20. Plaża Chalikiada, Agistri, fot. MK.
- Ilustracja 21. Plaża Chalikiada, Agistri, fot. MK.
- Ilustracja 22. Plaża Chalikiada, Agistri, fot. MK.
- Ilustracja 23. Malpais de Güimar, Teneryfa, fot. MK.
- Ilustracja 24. Malpais de Güimar, Teneryfa, fot. MK.
- Ilustracja 25. Rejkiawik, Islandia, fot. MK.
- Ilustracja 26. Rejkiawik, Islandia, fot. MK.
- Ilustracja 27. Skały pochodzenia wulkanicznego, Islandia, fot. MK.
- Ilustracja 28. Porosty, okolice Jeziora Helluvatn, Islandia, fot. MK.
- Ilustracja 29. Trawy kształtem przypominające kamienie, Almannadalur, Islandia, fot. MK.
- Ilustracja 30. Kamienie wiślane, Warszawa 2025, fot. MK.
- Ilustracja 31. „Kamienne wyspy” na Wiśle, Warszawa 2025, fot. MK.
- Ilustracja 32. „Bez tytułu 1” z cyklu „Mineralne gatunki jako pierwotni i ostateczni mieszkańcy ziemi”, fot. MK.

Ilustracja 33. „Bez tytułu 2” z cyklu „Mineralne gatunki jako pierwotni i ostateczni mieszkańcy ziemi”, fot. MK.

Ilustracja 34. „Bez tytułu 3” z cyklu „Mineralne gatunki jako pierwotni i ostateczni mieszkańcy ziemi”, fot. MK.

Ilustracja 35. „Bez tytułu 4” z cyklu „Mineralne gatunki jako pierwotni i ostateczni mieszkańcy ziemi”, fot. MK.

Ilustracja 36. „Bez tytułu 5” z cyklu „Mineralne gatunki jako pierwotni i ostateczni mieszkańcy ziemi”, fot. MK.

Ilustracja 37. „Bez tytułu 6” z cyklu „Mineralne gatunki jako pierwotni i ostateczni mieszkańcy ziemi”, fot. MK.

Ilustracja 38. „Bez tytułu 7” z cyklu „Mineralne gatunki jako pierwotni i ostateczni mieszkańcy ziemi”, fot. MK.

Ilustracja 39. „Bez tytułu 8” z cyklu „Mineralne gatunki jako pierwotni i ostateczni mieszkańcy ziemi”, fot. MK.

Ilustracja 40. „Bez tytułu 9” z cyklu „Mineralne gatunki jako pierwotni i ostateczni mieszkańcy ziemi”, fot. MK.

Ilustracja 41. „Bez tytułu 10” z cyklu „Mineralne gatunki jako pierwotni i ostateczni mieszkańcy ziemi”, widok z lewego boku, fot. A. Rayss

Ilustracja 42. „Bez tytułu 10” z cyklu „Mineralne gatunki jako pierwotni i ostateczni mieszkańcy ziemi”, widok z prawego boku, fot. MK.

Ilustracja 43. „Bez tytułu 10” z cyklu „Mineralne gatunki jako pierwotni i ostateczni mieszkańcy ziemi”, fot. MK.

Ilustracja 44. „Wielogatunkowe”, widok wystawy, Biuro Wystaw, Warszawa, fot. MK.

Ilustracja 45. Widok wystawy, Biuro Wystaw, Warszawa, fot. A. Rayss

Ilustracja 46. Ekspozycja grafik bezpośrednio na ścianie, na pasie zieleni, fot. MK.

Ilustracja 47. Gra cieni na pracy wielkoformatowej, fot. MK.

Ilustracja 48. Widok wystawy, Biuro Wystaw, Warszawa, fot. A. Rayss