



# KSIĘGA KSIĘŻYCA

Kostas Kiritsis

\_\_\_\_\_ *Rozprawa doktorska*



**UNIWERSYTET ARTYSTYCZNY W POZNANIU**  
**Wydział Sztuki Mediów**

**Kostas Kiritsis**

# **KSIĘGA KSIĘŻYCA**

**Rozprawa doktorska napisana pod kierunkiem**  
**Prof. dr hab. Piotra Wołyńskiego**

**Poznań, 2019 r.**

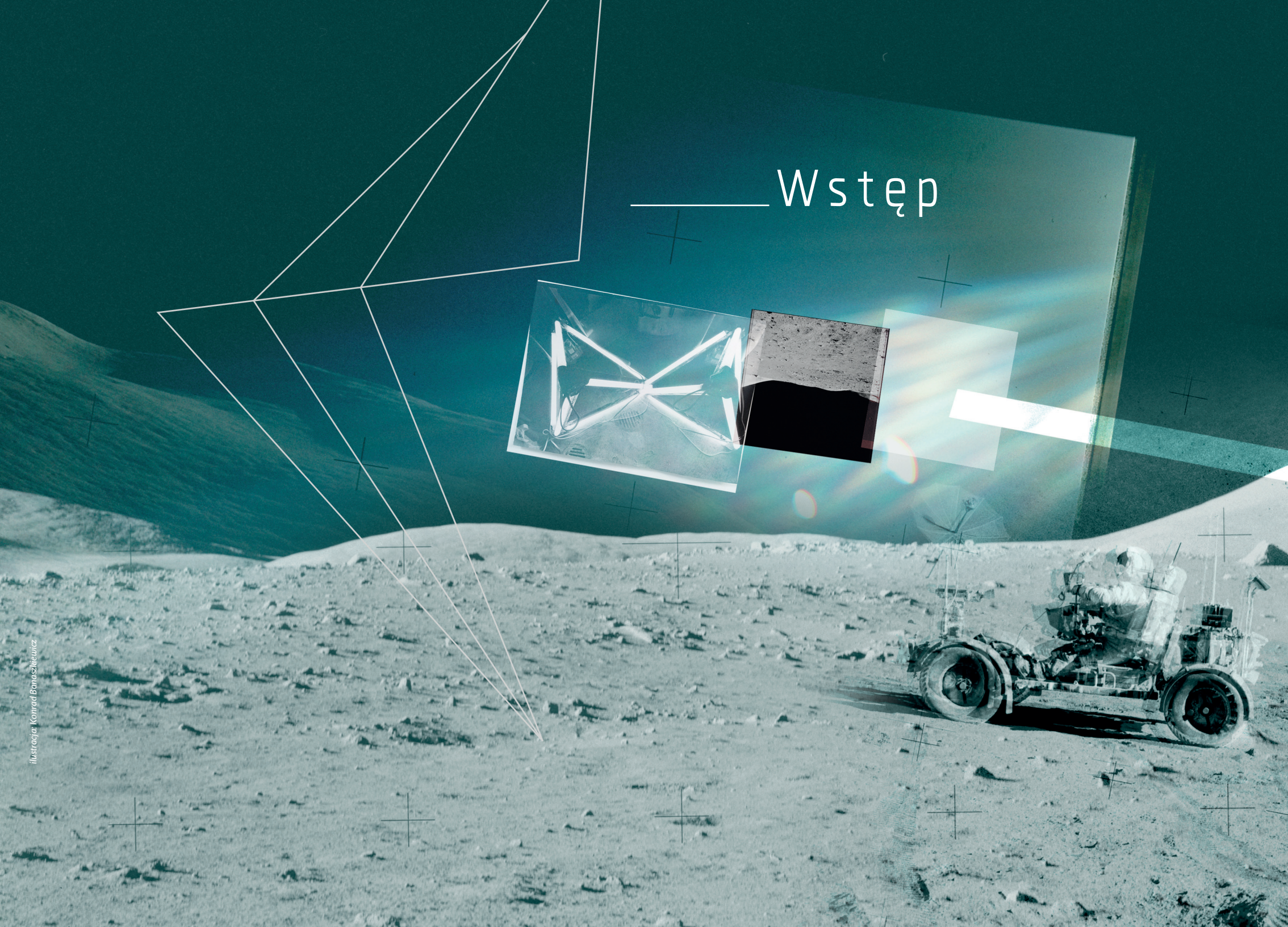


# Spis treści

<b>WSTĘP</b>	.....	<b>9</b>
<b>ROZDZIAŁ I</b>	<b>KSIĘGA</b>	
	1. SŁOWO/ LOGOS .....	<b>15</b>
	2. PISMO .....	<b>15</b>
	3. WZROK .....	<b>18</b>
	4. KSIĘGA – STWORZENIE .....	<b>20</b>
<b>ROZDZIAŁ II</b>	<b>KSIĄŻKA ARTYSTYCZNA</b>	
	<b>- ZARYS KSZTAŁTOWANIA SIĘ GATUNKU</b>	
	1. MANUSKRYPTY .....	<b>25</b>
	2. KSIĄŻKA JAKO SZTUKA .....	<b>27</b>
	3. KSIĄŻKA JAKO EKSPERYMENT .....	<b>30</b>
	4. NOWATORSKIE KONCEPCJE KSIĄŻKI ARTYSTYCZNEJ .....	<b>49</b>
<b>ROZDZIAŁ III</b>	<b>KONTEKST DOŚWIADCZEŃ ARTYSTYCZNYCH POPRZEDZAJĄCYCH REALIZACJĘ „KSIĘGI KSIĘŻYCA”. ANALIZA TWÓRCZOŚCI WŁASNEJ</b>	<b>41</b>
	1. POCZĄTEK .....	<b>42</b>
	2. PIERWSZE KSIĘGI .....	<b>44</b>
	3. NOWE WYMIARY FOTOGRAFII .....	<b>45</b>
	4. WYSTAWY .....	<b>49</b>
<b>ROZDZIAŁ IV</b>	<b>KSIĘGA KSIĘŻYCA</b>	<b>57</b>
<b>PODSUMOWANIE</b>	.....	<b>67</b>
<b>BIBLIOGRAFIA</b>	.....	<b>71</b>



# Wstęp







Moja praca doktorska to artystyczna wypowiedź oparta na książce artystycznej stworzonej z fotografii oraz innych towarzyszących jej form twórczych takich jak film, instalacje itp. Jej problematyka zawiera krytykę elementów cywilizacji, kultury oraz sztuki. Idea pracy wyniknęła z fascynacji pomyslnym lotem i lądowaniem ludzi na Księżycu oraz zakończonym sukcesem powrotem na Ziemię. To wydarzenie z 1969 r., które dziś wydaje się już być tak odległe w czasie, wciąż pozostaje jedynym, w którym człowiek pokonał ograniczenia swojego ziemskiego istnienia, poprzez podróż na inne ciało niebieskie. Ewolucja zaprogramowała nasze organizmy tak, aby mogły one funkcjonować tylko tu na Ziemi. My jednak stworzyliśmy technologie, które pozwalają nam, pokonując grawitację, oddychać, pracować, i podróżować w próżni przestrzeni kosmicznej. Bez tych wynalazków ta przestrzeń pozostaje dla nas śmiertelna. Poprzez postawienie stopy na innym obiekcie kosmicznym człowiek przekroczył samego siebie.

Ogromne koszty i technologiczne wyzwania wysyłania w kosmos ludzi i sprzętu w tamtych latach powodowały, że Astronaucci, lądując na Księżycu, mogli zabrać ze sobą w tę podróż tylko niezbędne do przeżycia absolutne minimum wyposażenia. Jednak aparaty fotograficzne musiały się tam znaleźć. Fotografie, będące równocześnie świadectwem obecności, po raz pierwszy ukazały nam niedostępne do tej pory fantastyczne krajobrazy o dziwnym, lecz zabójczym pięknie. Dosłowność tego przedstawienia ukazuje potęgę fotografii w całej jej pełni. Powoduje, iż świat ten wydaje się być na wyciągnięcie ręki, a fakt

wykonania zdjęć przez obecnych na księżycu ludzi tylko wzmacnia tę tajemnicę.

Na zdjęciach z tej pierwszej prawdziwej podróży kosmicznej widzimy z oddali też Ziemię, jako mały niebieski obiekt na tle ogromnej czerni przestrzeni kosmosu. Po raz pierwszy w historii ludzie mogli dostrzec kruchość naszej planety, jej unikalne piękno oraz całkowitą zależność od ekologii. Projekt *Księga Księżyca*, będąc hołdem dla programu Apollo, ukazał potęgę myśli technicznej i wyraża jednocześnie nadzieję na lepszą przyszłość.

Osiągnięcia współczesnej cywilizacji, które umożliwiły między innymi lot na księżyc, zaczynają tu na ziemi zagrażać nam samym. Żyjemy w czasach niespotykanego w historii rozwoju technologicznego. Marzą nam się podróże na inne planety lub inne obiekty kosmiczne takie jak komety. Zmiany te jednak powodują, że wielokrotnie bezpowrotnie niszczymy otaczający nas świat. Jednym z palących problemów, obecnym już w powszechnej świadomości, jest sprawa ochrony środowiska naturalnego. Dla mnie podobnym zagrożeniem są coraz bardziej realne plany industrialnej eksploatacji Księżyca, w celu zdobywania nowych surowców i minerałów<sup>1</sup>.

Jednym z celów, który mi przyświeca to wykorzystanie tego utopijnego programu ochrony Księżyca do refleksji nad potrzebą ochrony Ziemi. Dlatego moja praca artystyczna - *Księga Księżyca* przedstawia koncept stworzenia na całej widocznej stronie Księżyca swego sanktuarium – poprzez wysłanie tam świetlnych rzeźb oraz deklaracji o stworzeniu na wyznaczonym przez te rzeźby obszarze, parku objętego specjalną ochroną.

<sup>1</sup> Zob. <https://www.jpl.nasa.gov/infographics/infographic.view.php?id=11272>; <https://www.space.com/moon-mining-space-exploration-report.html>; <https://www.mining.com/mining-moon-ready-lift-off-2025/>. Dziś wszystkie światowe agencje kosmiczne wraz z prywatnymi kontraktorami rozpoczęły wyścig przemysłowej eksploatacji księżyca. Koncept traktowania księżyca jako ziemi niczyjej jest tutaj znamienity. Dodatkowo nie ma żadnego międzynarodowego porozumienia prawnego, które regulowało by te kwestie. W prasie pojawiają się naukowe głosy o konieczności ochrony całego wręcz układu słonecznego. Por. też <https://www.theguardian.com/science/2019/may/12/protect-solar-system-space-mining-gold-rush-say-scientists>.

Księga, jako obiekt w którym umieszczamy nasze symbole i znaki istnieje od niepamiętnych czasów. Pierwotnie słowo mówione i widzenie, te dwie różne funkcje umysłu, wspólnie służyły do nawigacji we wszechświecie. Lecz właśnie powstanie wiele tysięcy lat temu księgi, z jej przenośną formą, zwielokrotnioną przez różne jej inkarnacje pozwoliło na zawarcie mowy w piśmie, a wzroku w obrazach. Najnowsze badania paleoarcheologiczne ukazują w nowym świetle historię powstawania pierwszych obrazów jaskiniowych oraz znaków, które możemy uznać za rodzaj protopisma. Ich powszechne występowanie łącznie z malowidłami, zarówno w czasie jak i przestrzeni niejako przeczy prymatowi powstawania obrazów w historii. W przeszłości książki były głównie nośnikiem słów. Obrazy w nich zawarte nie funkcjonowały w nich samodzielnie. Dziś z kolei rozwój technologiczny, rozpowszechniając masową dystrybucję obrazów technicznych, spowodował wypieranie i zastępowanie przez nie pisma. Coraz częściej kształtujemy naszą wiedzę o otaczającym świecie oglądając obrazy: fotografie lub filmy. Coraz częściej we współczesnych publikacjach tekst bywa nieobecny lub jest tylko elementem towarzyszącym przekazywanym treści. Księga Księżyca, z jej nieobecnością tekstu, która poprzez fotografie ukazując ideę księżycowego parku staje się alegorią cywilizacyjnej zmiany sposobu przyswajania informacji.

Rozdział pierwszy jest próbą przedstawienia współzależności tych dwóch form poznawania świata i komunikacji jakimi są słowa i obrazy. Ewolucja wyposażyła nas w oczy i dzięki temu zobaczyliśmy świat. My – ludzie - stworzyli-

śmy słowa i pismo i w tym momencie, przytaczając myśl Viléma Flusser’a, stworzyliśmy historię. Te dwie funkcje, mowy i postrzegania, poprzez pisanie i obrazowanie, jak dwie strony tego samego medalu, pozwoliły nam na dogłębne poznanie i zrozumienie świata.

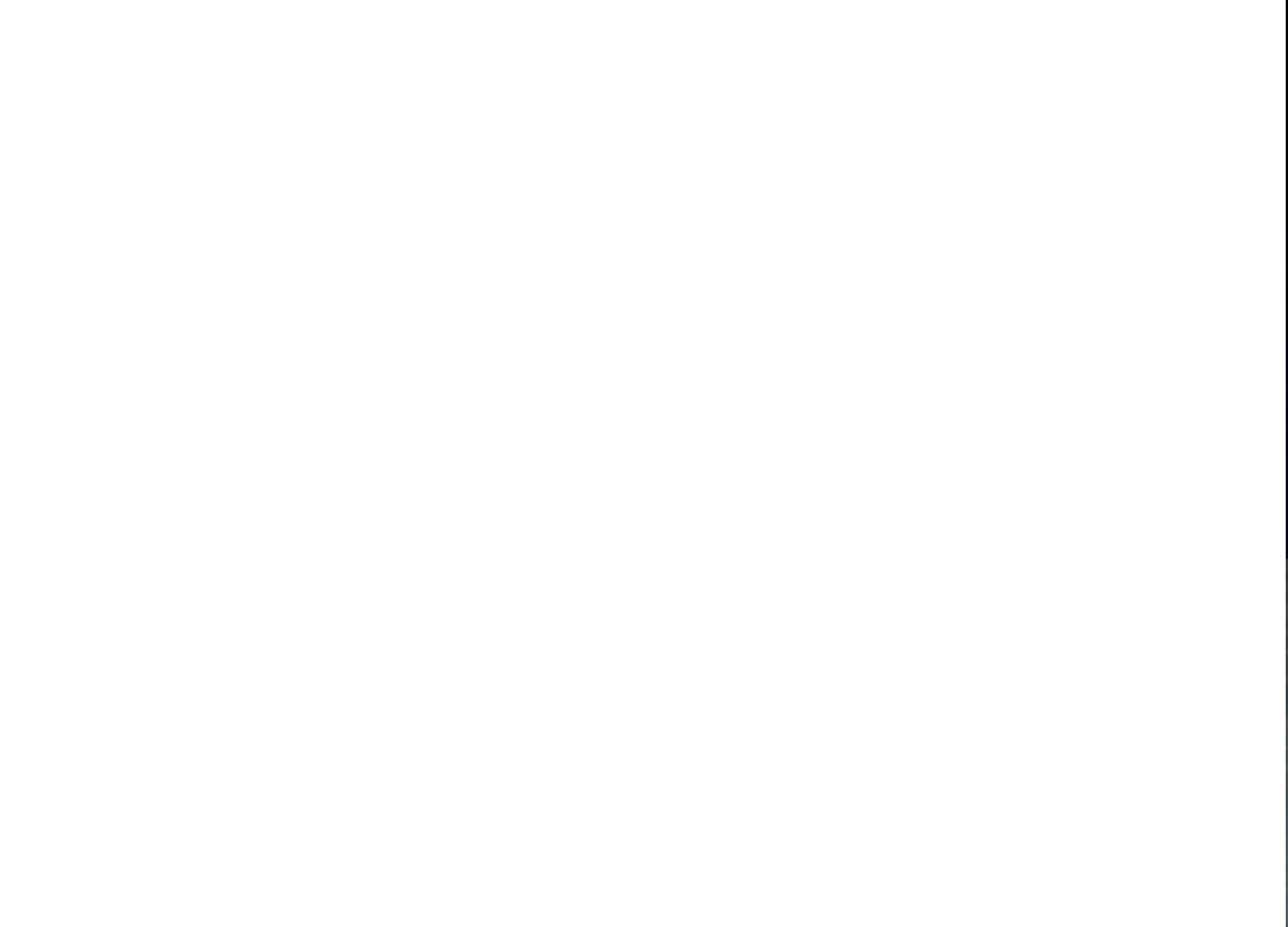
Rozdział drugi to opis zjawiska książki artystycznej, jej niejasnych początków oraz istotnych kierunków rozwoju. Większość autorów opisujących to zjawisko, pomija istnienie iluminowanych manuskryptów. W odpowiedzi na to rozdział ten zawiera również postulat umieszczenia owych manuskryptów w historii książki artystycznej. W dalszej części przedstawiony jest rozwój gatunku książki artystycznej oraz głównych jej twórców.

Praca nad doktoratem spowodowała potrzebę refleksji nad moją dotychczasową działalnością artystyczną. Rozdział trzeci jest więc subiektywną analizą osobistego procesu twórczego, który doprowadził do powstania niniejszej pracy. Przedstawiona tutaj została w skondensowanej formie moja droga twórczego rozwoju oraz główne punkty zwrotne, które doprowadziły do ukształtowania warsztatu oraz indywidualnej formy. W dalszej części omawiam wpływ osobistego doświadczenia, edukacji oraz kontaktu z twórczością innych artystów na zmianę dotychczasowego podejścia i sposobu tworzenia. Skupiam się na realizacjach artystów, którzy używali fotografii do dokumentowania swoim dzieł (wiele z nich z natury ich powstawania przetrwały tylko w formie fotograficznego dokumentu), Anselm’a Kiefer’a zawierającego w swoich pracach głębokie odwoływanie się do mitologii, historii czy religii, czy braci Mike’a i Doug’a Starn

z ich nowatorskim traktowaniem materii fotograficznej. W czwartym, ostatnim, rozdziale przedstawiona jest artystyczna część doktoratu, która składa się z wielu elementów i narzędzi współczesnej sztuki, takich jak wideo, instalacja i inne. Przedstawiam tę wielowarstwową pracę wraz z jej odniesieniami do historii kultury oraz z zawartą w niej krytyką współczesnej sztuki. Zawierające się w niej koncepcje, jak choćby wykorzystanie społecznościowych mediów internetowych, do których odwołuję się w celu publicznego finansowania całego projektu, jest dla mnie programową manifestacją sprzeciwu wobec współczesnej komercjalizacji sztuki.

Niniejsza praca doktorska jest kreatywnym podsumowaniem mojej dotychczasowej twórczości. Dlatego, jak w soczewce, skupiam w niej doświadczenia z pokrewnych dziedzin sztuki, czerpię z osiągnięć nauki i filozofii. Oprócz tytułowej księgi praca składa się z instalacji wideo, makiet/prototypów rzeźb księżycowych, których bryła z kolei opiera się na jednej z najwcześniejszych koncepcji cząstek elementarnych sformułowanych w starożytności przez Platona oraz na kosmologicznym rozwinięciu tej idei przez renesansowego astronoma i naukowca Johanesa Keplera. W historii nic nie powstaje samo z siebie, lecz wynika, jako potwierdzenie lub zaprzeczenie, z poprzedzających zdarzeń i zjawisk. Jest wielce prawdopodobne, że filozoficzny, artystyczny i naukowy dorobek starożytnej Grecji, tak ważny dla naszej zachodniej tożsamości, przepadłby bez echa, gdyby nie rozkwit cywilizacji arabskiej, która przyswoiła i utrwaliła tę spuściznę. Ten proces wzajemnego przenikania się, zarówno w czasie jak

i w przestrzeni trwa nieprzerwanie. Odwołanie się przeze mnie do przeszłości kultury, sztuki, filozofii i nauki, jest artystycznym gestem potwierdzenia dla ciągłości ludzkiego doświadczenia.



ROZDZIAŁ I ————— **Κσιεγα**

**Ἐν ἀρχῇ ἦν ὁ λόγος,  
καὶ ὁ λόγος ἦν πρὸς τὸν θεόν,  
καὶ θεὸς ἦν ὁ λόγος<sup>2</sup>.**

<sup>2</sup> Na początku było Słowo a Słowo było u Boga i Bogiem było Słowo. Ewangelia wg Św. Jana, J 1.1.



## 1. SŁOWO/ LOGOS

---

„Na początku było Słowo” (...)<sup>3</sup>. Tymi słowami Jan rozpoczyna swą Ewangelię, sięgając poza granice naszego czasu. O ile Logos jako filozoficzny koncept istniał wcześniej, to w chrześcijańskiej teologii zostaje utożsamiony z Bogiem i poprzedza stworzenie. Jeśli na początku było słowo, to czy nie było ono zawarte w księdze? Czy księga więc istnieje od zawsze? Księga, po której prowadzimy (...) „*palcem wzduż liter trwalszych niż kute w kamieniu*”(...)<sup>4</sup>.

Wywyższenie księgi obecne jest we wszystkich abrahamicznych religiach i opiera się na teologicznej idei, że poprzez tekst sakralny stwórca objawił nam *Logos*. Także obraz jest pochodną słowa pierwotnego, *które jeszcze nie było znakiem, ale mitem, historią, sensem*, pisze Bruno Schulz w krótkim, skondensowanym eseju *Mityzacja rzeczywistości*<sup>5</sup>. Czyżby obraz wywodził się ze słowa?

Ten idealistyczny koncept daje pierwszeństwo słowu. Zbiór słów, który tworzy księgę, szczególnie w formie kodeksu, jest w kulturze zachodniej archetypicznym wręcz symbolem, będąc jednocześnie nadrzędnym narzędziem do komunikowania i przekazywania wiedzy i informacji. Nie trudno sobie wyobrazić jej sakralne uprzywilejowanie.

Jeśli mowa to dźwiękowy sposób porozumiewania się osobników, to jej występowanie jest powszechne w przyrodzie i poprzedza powstanie naszego gatunku. Natomiast można bezpiecznie przyjąć, że człowiek jest

bodajże, jedynym gatunkiem, który wykształcił w sobie systemy językowe oraz bazując na tych systemach stworzył pismo.

## 2. PISMO

---

Mowa nie pozostawia po sobie materialnych śladów, dlatego nie wiadomo kiedy człowiek nauczył się mówić swoim własnym językiem. Nie wiadomo również kiedy nauczył się zamieniać dźwięki mowy w wizualne znaki/obrazy, słowa w pismo. Jedno wydaje się być pewne, że stało się to bardzo wcześnie. „(...) *Wierzę, że pierwsze znaczące symbole powstały w Afryce, na długo przed postawieniem stopy przez człowieka w Europie. Ponad 50% znaków<sup>6</sup> pochodzi z Górnego Neolitu. Fakt ten nie wygląda na początek, a raczej na kontynuację i usprawnienie wcześniej nabytych umiejętności*(...)<sup>7</sup>. Paleoarcheolog Genovieve von Petzinger, prekursorka badań nad prehistorycznymi znakami, po raz pierwszy, w tak wyczerpujący sposób, przedstawia częstotliwość, powszechność oraz korelację znaków i obrazów. Jej intensywne badania na terenie Europy i Afryki ukazują stosunkowo niewielką, powtarzającą się liczbę znaków występujących na przestrzeni tysięcy lat, wszędzie tam gdzie człowiek postawił swoją stopę. Niedawne, z historycznego punktu widzenia, odkrycie malowideł jaskiniowych mocno umieściło je w historii kultury i sztuki. Natomiast historia znaków była do tej pory pomijana. Niemniej świat widziany i opowiadany, pozostawiony

<sup>3</sup> Ewangelia według Św. Jana 1.1.; dostępne na stronie internetowej: <http://www.mbkml.pl/pismo/50ewangeliajana.htm>].

<sup>4</sup> Cz. Miłosz, *Lektury*; dostępne na stronie internetowej: <http://malowane-wierszem.blogspot.com/2013/03/lektury-czesaw-miosz.html>].

<sup>5</sup> B. Schulz, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, wydanie II, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1998, CXL, 498 s.

<sup>6</sup> Badania prowadzone przez autorkę na terenie Afryki i Europy dowodzą, iż ponad 50% odkrytych i zbitych znaków jaskiniowych pochodzi z tego okresu archeologicznego.

<sup>7</sup> G. von Petzinger, *The First Signs Atria Books*, 2016, s. 71.

8 Lascaux - jaskinia krasowa w Akwitanii, w południowo-zachodniej części Francji, w której w 1940 roku odkryto rysunki i malowidła wykonane na ścianach w okresie paleolitu. Wpisana na listę światowego dziedzictwa UNESCO – por. szerzej: [https://pl.wikipedia.org/wiki/Lascaux\\_\(Akwitania\)](https://pl.wikipedia.org/wiki/Lascaux_(Akwitania)) oraz <http://archeologie.culture.fr/lascaux/fr/>.

9 Chauvet - francuska jaskinia położona w dolinie rzeki Ardèche, zawierająca malowidła naskalne z okresu górnego paleolitu. W 2014 roku jaskinię wpisano na listę światowego dziedzictwa UNESCO – por. szerzej: [https://pl.wikipedia.org/wiki/Jaskinia\\_Chaqueta](https://pl.wikipedia.org/wiki/Jaskinia_Chaqueta). Zobacz też film dokumentalny W. Herzoga, Jaskinia zapomnianych snów (ang. Cave of Forgotten Dreams), 2011r.

10 El Castillo – jaskinia z prehistorycznym stanowiskiem archeologicznym, znajdująca się koło Puente Viesgo w hiszpańskiej Kantabrii – por. szerzej: [https://pl.wikipedia.org/wiki/El\\_Castillo\\_\(jaskinia\)](https://pl.wikipedia.org/wiki/El_Castillo_(jaskinia))

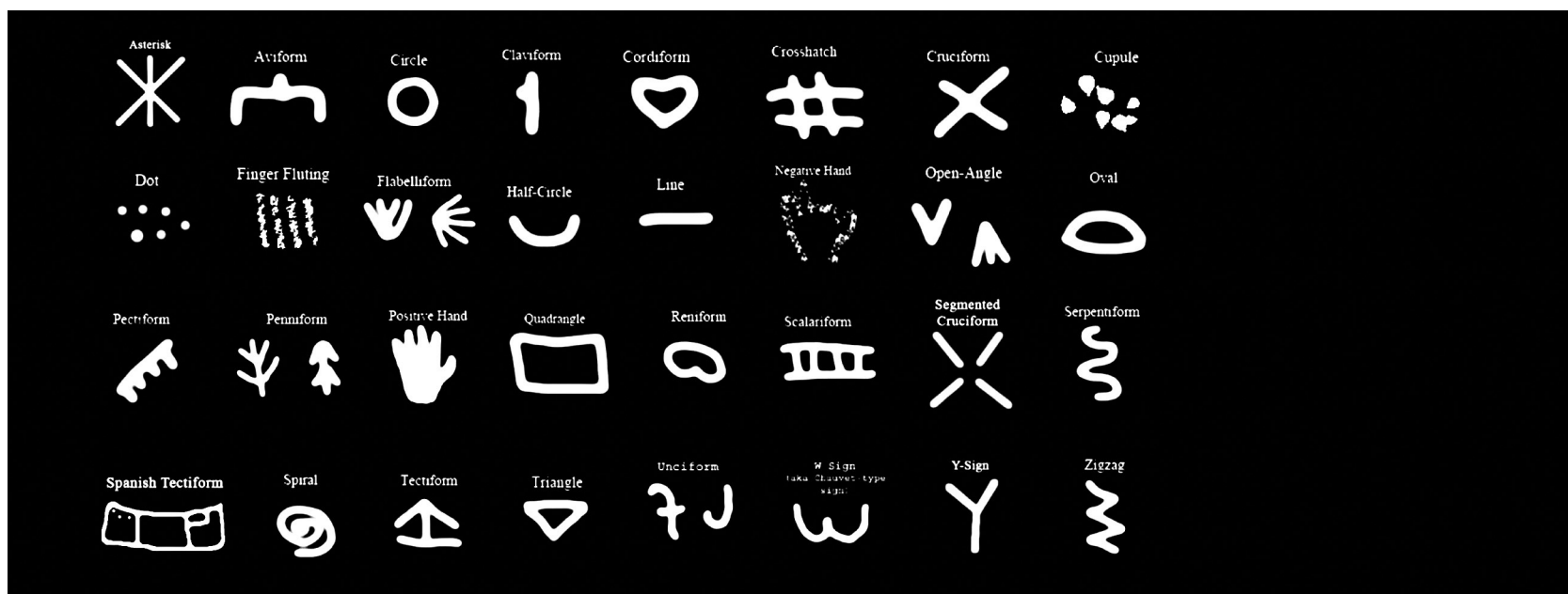
11 „(...) Wracałem z Lascaux tą samą drogą, jaką przybyłem. Mimo że spojrziałem, jak to się mówi, w przepaść historii, nie miałem wcale uczucia, że wracam z innego świata. Nigdy jeszcze nie utwierdziłem się mocniej w kojącej pewności: jestem obywatelem Ziemi, dziedzicem nie tylko Greków i Rzymian, ale prawie nieskończoności (...).” – Z. Herbert, *Barbarzyńca w ogrodzie*, 2004r.

12 G. von Petzinger, *Making the Abstract Concrete: The place of Geometric Signs in French Upper Paleolithic parietal*, Art. University of Victoria, 2009, s. 12.

na ścianach jaskiń występuje wspólnie i jest podobnie reprezentowany. Ta sama technologia, którą malowano dzikie konie, czy bizona w jaskiniach Lascaux<sup>8</sup>, Chauvet<sup>9</sup> czy El Castillo<sup>10</sup> jest używana do zapisu znaków, które wydać się mogą abstrakcyjne. Być może nasza nieumiejętność ich odszyfrowania była przyczyną milczenia<sup>11</sup>. Zbiory znaków malowanych w jaskiniach tworzą pierwszą księgę. Ściany grot są pierwszymi stronicami na których nasi przodkowie pozostawili swoje ślady. Piktogramy, ideogramy czy litery tworzą kod, który ukrywa przed

nami jej treść. „(...) Istnieje celowość w tych znakach, lub co ważniejsze, istnieje zawarte w nich znaczenie, pomimo, że pozostaje ono dla nas nieczytelne (...)”<sup>12</sup>. Musimy znać szyfr, aby dotrzeć do informacji, która nie jest nam dana sama z siebie.

W 1965 r. niemiecki artysta, Joseph Beuys, przedstawił akcję artystyczną w której, mając pokrytą miodem i oblepioną złotymi płatkami głowę, tłumaczył niezwyemu zajęcowi obrazy/zdjęcia. Przedstawienie to zawiera w sobie wiele uniwersalnych symboli: zwierzęcia, miod-



Fot. 1. Jaskiniowe znaki graficzne przywodzą na myśl pierwszy alfabet.





Fot. 2. Joseph Beuys podczas akcji: Jak Wytłumaczyć Obrazy Nieżywemu Zającowi.

<sup>13</sup> J. Beuys, *Teksty, komentarze, wywiady*, Wydawnictwo Akademia Ruchu, Warszawa 1990, s. 12.

du, złota, śmierci itp. Dla nas ciekawym jest artystyczna integracja mowy dla objaśnienia zwierzęciu obrazów. Ten gest jest realizowany tu w formie symbolicznej i jako taki pozostaje aktualny tylko w obszarze sztuki. Wspomniany artysta, we własnym opisie tej akcji stwierdził „*moje*

*wyjaśnienia były nieme*”. Z kontekstu tego opisu można wnioskować, że rzeczywiście nie przemawiał do zająca słowami<sup>13</sup>.

Istnieją gatunki zwierząt, które powstały na długo przed człowiekiem, u których funkcjonuje widzenie przy cał-

<sup>14</sup> V. Flusser, *Ku filozofii fotografii*, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2015.

<sup>15</sup> V. Flusser, *Ku filozofii...*, s.43–44.

<sup>16</sup> V. Flusser, *Ku filozofii...*, s. 53–54.

kowitym braku mowy. Istnieją gatunki, które używają dźwięków do komunikacji, ale nigdy nie przekształciły ich w symbole. U zwierząt tych zmysł wzroku i obserwacji jest nadrzędnym środkiem funkcjonowania i przetrwania. Teoria ewolucji udowadnia, że nasi gatunkowi przodkowie funkcjonowali podobnie, używając wzroku zanim nauczyli się mówić.

Możemy więc przyjąć, że widzenie jest pierwotne, poprzedza mowę, a co za tym idzie, *σῶμα/λογος* musiało wynikać ze zrozumienia treści widzianego świata. Vilém Flusser w swojej bardzo ważnej pracy *Ku filozofii fotografii*<sup>14</sup> przedstawia współzależność obrazu i słowa, przeciwstawiając je sobie nawzajem. Konflikt ten, według niego, trwa nieustająco od czasów prehistorycznych do ponowoczesnych: „(...) *Obrazy są mediacjami między światem a człowiekiem. Człowiek „ek-sistuje”, tj. świat nie jest mu bezpośrednio dostępny, a obrazy mają czynić świat przedstawialnym człowiekowi. Ledwie jednak zaczną to robić, ustawiają się między światem a człowiekiem. Miały być mapami, a stają się ekranami: zamiast świat przedstawiać, zastawiają go, aż w końcu człowiek zaczyna żyć jako funkcja stworzonych przez siebie obrazów (...)*”<sup>15</sup>. Dopiero wynalezienie pisma, a co za tym idzie, historii, było próbą wyzwolenia człowieka z niewoli magii obrazu. Flusser, w intrygujący sposób, przedstawia dialektyczny konflikt obrazu i pisma, który przyjmując różnorakie formy, wydaje się nie zanikać.

Pismo miało pomóc ludziom odszyfrować świat zawłaszczony przez obrazy, jednak przez wiele wieków było własnością wąskich elit, które używały go do tworzenia innego rodzaju magii, magii tekstu. „(...) *Wrzaz z pismem za-*

*czyna się historia w węższym sensie, mianowicie jako walka z idolatrią. Od pojawienia się fotografii zaczyna się posthistoria, mianowicie jako walka z tekstolatrią (...)*”<sup>16</sup>.

Flusser zakłada, że obrazy powstawały przed pismem. Pismo pojawiło się w wielu miejscach i w różnym czasie. Istnieje wiele systemów pisma. Jednak jedną z cech wspólnych jest przedstawienie czy zastąpienie za pomocą znaku graficznego/obrazu, języka mówionego. W odległej prehistorii figuratywne malowidła naskalne pojawiają się wspólnie lub równoległe z prehistorycznymi znakami: ideogramy zlewają się tu z piktogramami. Być może w czasach najdawniejszych widzenie i mowa nie były jeszcze rozdzielonymi instrumentami poznania i komunikacji i wspólnie pozwalały interpretować świat, a co za tym idzie, obrazy powstawały w tym samym czasie co znaki mowy i spełniały podobne funkcje.

### 3. WZROK

---

Człowiek rozpoznaje otaczający go świat przede wszystkim za pomocą wzroku. Aby móc coś zobaczyć oczy muszą najpierw przetworzyć światło. Widzenie zaczyna się od światła przechodzącego przez rogówkę, która skupia wiązkę a następnie soczewkę, która tworzy ostry obraz rzucony na siatkówkę. Jej fotoreceptory są częścią centralnego systemu nerwowego. Obraz na siatkówce jest odbity, jak w lustrze i „do góry nogami”. Istnieje tu pewna analogia do obrazu powstającego

w aparacie fotograficznym, który jest rzutowany na matówkę. Każdy, kto używał wychodzące już z użycia aparaty z wizjerem kominkowym obserwuje taki odwrócony stronami obraz bezpośrednio na matówce. Dopiero pryzmat pentagonalny tworząc lustrzane odbicie i odwracając obraz powstający na matówce, wytwarza, obserwowane w wizjerze aparatów lustrzankowych, zgodne z rzeczywistością doświadczenie. Taka informacja z siatkówki dociera poprzez nerw optyczny do kory wzrokowej każdej z półkul mózgu, który przetwarzając informację wytwarza nasz ostateczny obraz. Ten skomplikowany biochemiczny proces powstawania i interpretowania obrazu w mózgu jest przez nas używamy od momentu naszych narodzin i za jego pomocą samoistnie uczymy się rozpoznawać otaczający świat. Nasi rodzice czy opiekunowie nie przekazują nam tej umiejętności, bowiem również oni nabyli ją sami, bez żadnych instrukcji. „(...) *Pośród innych fascynujących faktów dotyczących widzenia jest to, że dzieci są geniuszami widzenia zanim jeszcze nauczą się chodzić. Przed ukończeniem pierwszego roku potrafią konstruować obrazowy świat w trzech wymiarach, poruszać się w nim całkiem sprawnie na czworaka, organizować przedmioty tak, by móc je chwytać, gryźć czy rozpoznawać (...)*” – pisze Donald D. Hoffman w książce *Wizualna inteligencja*<sup>17</sup>.

Słów, wyrazów czy języka ucą nas inni, już od pierwszego dnia, w rygorystycznym systemie edukacji. Ewolucja, która obdarzyła nas jedynym w swoim rodzaju mózgiem, spowodowała, że nauczyliśmy się przekształcać proste

dźwiękowe sposoby komunikacji w wyrafinowane systemy językowe, dając tym samym początek kulturze. Jej rozwój opierał się na umiejętności przekazywania z pokolenia na pokolenie nabywanej wiedzy i umiejętności, właśnie za pomocą języka. Bez niej nasze kolektywne doświadczenie przestałoby istnieć. Z kolei wzrok jest naszym nadrzędnym sposobem orientacji i komunikacji przestrzennej. Stąd już tylko krok aby poprzez stworzenie abstrakcyjnych systemów pisma powiązać zmysły mowy i słuchu ze zmysłem wzroku.

Pismo jest wynalazkiem, które potrafiło utrwalić ulotność mowy. Zmieniło to sposób komunikowania i odbioru informacji. Zamiast używać mowy i słuchu, nauczyliśmy się przekazywać te same treści przy pomocy pisma. Podobnie jak wizualne *odczytywanie* otaczającej nas rzeczywistości, pismo potrzebuje wzroku. Zachodzi tu jednak istotna różnica, bowiem pismo jest systemem znaków reprezentującym mowę, jest jej przedłużeniem oraz innym sposobem jej komunikowania. Pismo, pomimo że jest znakiem wizualnym, nie wytwarza obrazów bezpośrednio (chciałbym w tym miejscu pominąć systemy, takie jak alfabet Braille'a, który jako inne forma pisma, stanowi wyjątek od reguły i powstał jako alfabet umożliwiający zapisywanie i odczytywanie tekstów osobom niewidomym). Widzenie stworzyła ewolucja, lecz obrazy stworzyliśmy sami. Ona obdarzyła nas mową, natomiast my stworzyliśmy pismo. Te doniosłe wydarzenia, czy raczej procesy, całkowicie zmieniły nas samych oraz cały otaczający nas świat. Odseparowując od siebie te dwie funkcje naszego poznania, stworzyli-

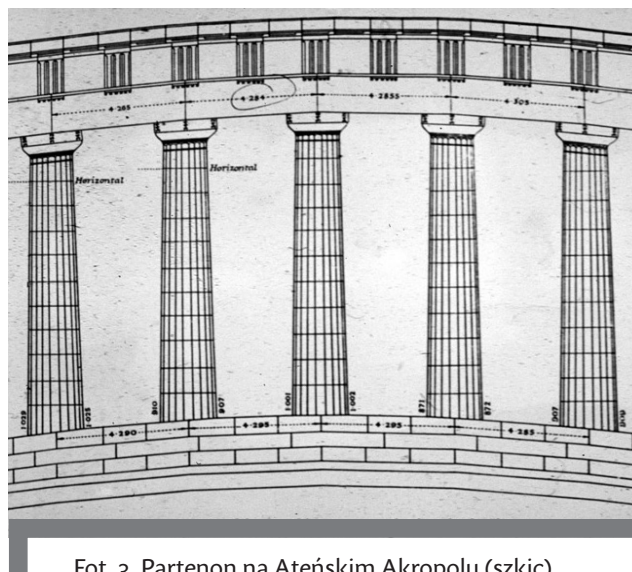
<sup>17</sup> D. D. Hoffman, *Visual Intelligence*, W. W. Norton and Company, New York, London, 2000, s. 12.

<sup>18</sup> <http://www.secondsight.com/g-the-argus-ii-prosthesis-system-pf-en.html>.

śmy historię, literaturę, i filozofię z jednej strony, obraz, rzeźbę i estetykę z drugiej.

Artyści sztuk wizualnych rozumieją widzenie niejako intuicyjnie. Już w starożytnej Grecji artyści czy architekci używali geometrii widzenia do tworzenia wizualnych prezentacji. Najlepszym tego przykładem jest bryła Partenonu na Ateńskim Akropolu. Jego architekci stosowali zakrzywienia linii kolumn, aby wyeliminować zniekształcenia spowodowane perspektywą i stworzyć optyczną harmonię proporcji dla oglądających świątynię.

W świecie nowożytnym taką cezurą może być ponowne odkrycie perspektywy linearnej w czasach renesansu



Fot. 3. Partenon na Ateńskim Akropolu (szkic).

(perspektywę linearną stosowano już w starożytności, natomiast w średniowieczu zatracono tę umiejętność) oraz tworzenie trójwymiarowych iluzji na dwuwymiarowej powierzchni obrazu.

Dziś rozwój badań neurobiologicznych powoduje, że próbujemy rozszyfrowywać *język* patrzenia na poziomie neuronu. Będąc jeszcze w powijakach, dziedzina ta rozwija się bardzo dynamicznie. Już dziś istnieją technologie które poprzez cztery typy elektrycznych stymulacji, przed siatkówką, za siatkówką, nerwu optycznego oraz wzrokowej części kory mózgowej pozwalają stworzyć sztuczne systemy wzrokowe, takie jak bioniczne oko Argon II amerykańskiej firmy Second Sight<sup>18</sup>, które z jednej strony przywracają niewidomym ludziom elementy wzroku, a z drugiej, inspirowane biologią, wykorzystywane są do poprawy i wzmocnienia funkcji robotów. Można założyć że w niedługim czasie uda nam się dokładnie odtworzyć mechanizm wzroku, a te biotechnologiczne zmiany, przekraczając barierę ewolucji, zrewolucjonizują sposób postrzegania otaczającego nas świata.

#### 4. KSIĘGA - STWORZENIE

Materialne formy, za pomocą których ludzie przedstawiają treści, podlegają ciągłej ewolucji. Prehistoryczne malowidła naskalne są bodajże najstarszym przykładem takiego zapisywania. Gliniane tabliczki, później zwoje papirusu, pergaminu, następnie wynalezienie

papieru oraz wypracowanie formy kodeksu – wszystko to ukazuje wszechstronność tych zmian, zarówno w zakresie form, jak i materiału księgi. Jej wpływ na kulturę jest znamieny. Niemożliwe jest wyobrażenie naszej cywilizacji bez niej. Biblia czy Koran to zbiory w których umieściliśmy wszystkie nasze wierzenia. Dla miliardów ludzi stanowią one fundament wartościowania całego istnienia co pozwala na funkcjonowanie hierarchii społecznych. Linearne pismo fonetyczne jest wynalazkiem, który posiada stosunkowo łatwą do opanowania precyzję rozkodowywania zawieranych informacji. Kodeks jest wynalazkiem umożliwiającym zawarcie ogromnej ilości treści oraz swobodne i szybkie docieranie do któregośkolwiek fragmentu. Druk oparty na ruchomej czcionce jest wynalazkiem który rozpowszechnił dostępność księgi. Te trzy elementy połączone razem przez Gutenberga<sup>19</sup> w 1440r. spowodowały rewolucję informacyjną. Dziś żyjemy w czasach powszechnej obecności księgi i jej wielorakich wcieleń, a ewolucja, która trwa już tysiące lat, nie stanęła w miejscu i jesteśmy teraz świadkami, jak media cyfrowe wypierają swoich analogowych poprzedników. Księgi, w połączeniu z naturalną dziś dostępnością kodów potrzebnych do odczytania zawartych w nich informacji, pojawiają się w naszym życiu już w dzieciństwie. To banalna, wydawałoby się, konstatacja – nie mniej jednak oswojenie z tą formą przekazu powoduje, że potrzeba dopiero świadomej refleksji, aby zrozumieć całą złożoność tej obecności.

Wynalezienie pisma, druku, a potem fotografii i komputerów, spowodowało, że jesteśmy w stanie ogarnąć

i *zapisać* wszystko, co ludzkość wytworzyła lub wymyśliła na przestrzeni dziejów. Historia udowadnia, że każda rewolucja jest wieloetapowym procesem rozciągającym się w czasie, którego konsekwencje wywołują kolejne zmiany. Dotyczy to zarówno społecznych przewrotów, jak i zmian technologicznych. Taka perspektywa każe przypuszczać, że rewolucja cyfrowa jest dopiero przed nami. Jej wstępne elementy, takie jak Internet czy cyfrowe formy zapisu, w przeciągu niemal pokolenia zakłóciły, a następnie wyparły poprzedzające je technologicznie formy komunikacji i obrazowania. Dynamicznie, jakby rodem ze scenariuszy filmów fantastycznych, rozwijające się elektroniczne technologie zmieniają świat na naszych oczach. Coraz doskonalsze formy zapisu i przechowywania danych niedługo umieszczą *wszystkie* słowa i obrazy świata, po wsze czasy, na ostrzu szpilki. Każdego dnia pojawiają się nowe oprogramowania, które przekształcają tradycyjne pojmowane tworzenie obrazów fotograficznych. Nowe aplikacje potrafią przekształcać mowę w obrazy: w tym wypadku konwersacyjny język uruchamia algorytm przemieniający dźwiękowy sygnał wejściowy w elementy wizualne na ekranie<sup>20</sup>; inne programy z kolei zamieniają malowidła w fotografie: tutaj z kolei algorytm analizuje malowidło tworząc jako sygnał wyjściowy sztuczny obraz fotograficzny<sup>21</sup>. Istnieją algorytmy obsługi urządzeń i serwisów, które poruszane są konwersacyjnym, mówionym głosem ludzkim oraz odpowiadają takim samym już nie-ludzkim głosem<sup>22</sup>. Słowa płynnie przemieniają się w obrazy, zmieniając

<sup>19</sup> *Johannes Gutenberg* - twórca pierwszej przemysłowej metody druku na świecie; por. szerzej [https://pl.wikipedia.org/wiki/Johannes\\_Gutenberg](https://pl.wikipedia.org/wiki/Johannes_Gutenberg)].

<sup>20</sup> <https://www.wordseye.com>]

<sup>21</sup> <https://www.dpreview.com/news/0947543575/image-style-ai-can-convert-paintings-to-photographs>]

<sup>22</sup> <http://viv.ai>]. Siri czy Alexa, te dwa najbardziej znane przykłady AI, to komputerowo generowana mowa, której brzmienie jest coraz mniej różnialne od naturalnej ludzkiej mowy.

niejako *stan fazowy* tej samej substancji. Gaz, ciecz czy ciało stałe są i jednocześnie nie są tą samą substancją. Każdy z nas wie, że para, woda i lód to ten sam związek chemiczny dwóch atomów wodoru i cząsteczki tlenu. Posiadają jednak one różne właściwości lecz łatwo przemieniają się jedno w drugie.

My od dawna używamy języka, choćby w postaci objaśniania sobie obrazów. Lecz słowa i obrazy były do niedawna rozdzielone. Technologia natomiast zmienia relacje pomiędzy nimi, łącząc je na innym poziomie, do tej pory dla nas niedostępnym. Zastosowanie tu terminologii z dziedziny fizyki jest adekwatne co najmniej z kilku powodów. Pominąć możemy obecną w obu dziedzinach potrzebę narzędzi do tworzenia teorii i praktyk fizycznych czy dzieł sztuki. Ważniejszym wydaje się być potrzeba unifikacji w teoriach fizycznych niezależnych czy przeciwstawnych do tej pory oddziaływań, na ich podstawowych, fundamentalnych poziomach.

Unifikacja przeciwstawnych koncepcji czy narzędzi, która odbywa się w sztuce i nauce, powoduje, że konflikt między obrazem a pismem, przestaje być aktualny, bowiem unieważniony zostaje poprzez rozwój technologiczny i powstawanie tzw. sztucznej inteligencji. Zamiana słów na obrazy, dostępna w formie aplikacji na smartfonach w połączeniu z możliwością posługiwania się każdym praktycznie językiem tworzy nową jakość obrazowania. Konsekwencje zmian tworzonych przez wspomniane wyżej i wiele nowych powstających na naszych oczach algorytmów, dopiero się ujawniają.

Historia i prehistoria zataczają koło a słowa Ewangelisty stają się przepowiednią realizującą się w czasie rzeczywistym. Słowo/ Λογός przechodzi w inny wymiar, który zmieni dogłębnie nasz sposób wizualnego odbioru świata, zmieniając tym samym całą naszą rzeczywistość. Ta prognoza, według której nasze poprzednie doświadczenia przestają być punktem odniesienia, wytwarza nową *tabula rasa*, nienapisaną jeszcze *Księgę Świata*, księgę nowego doświadczenia otwartą na każdą nieprzewidywalną dziś formę zunifikowanego zapisu przyszłości, kolejną czystą kartę nieprzerwanego biegu historii.



ROZDZIAŁ II \_\_\_\_\_ Książka  
artystyczna  
- Zarys kształtowania się gatunku

***I had always thought of Paradise  
/ In form and image as library.***

Jorge Luis Borges<sup>23</sup>

<sup>23</sup> J.L. Borges, Wiersz *Poem of the Gifts*, 1959 (tłumaczenie z języka hiszpańskiego Alastair Reid).





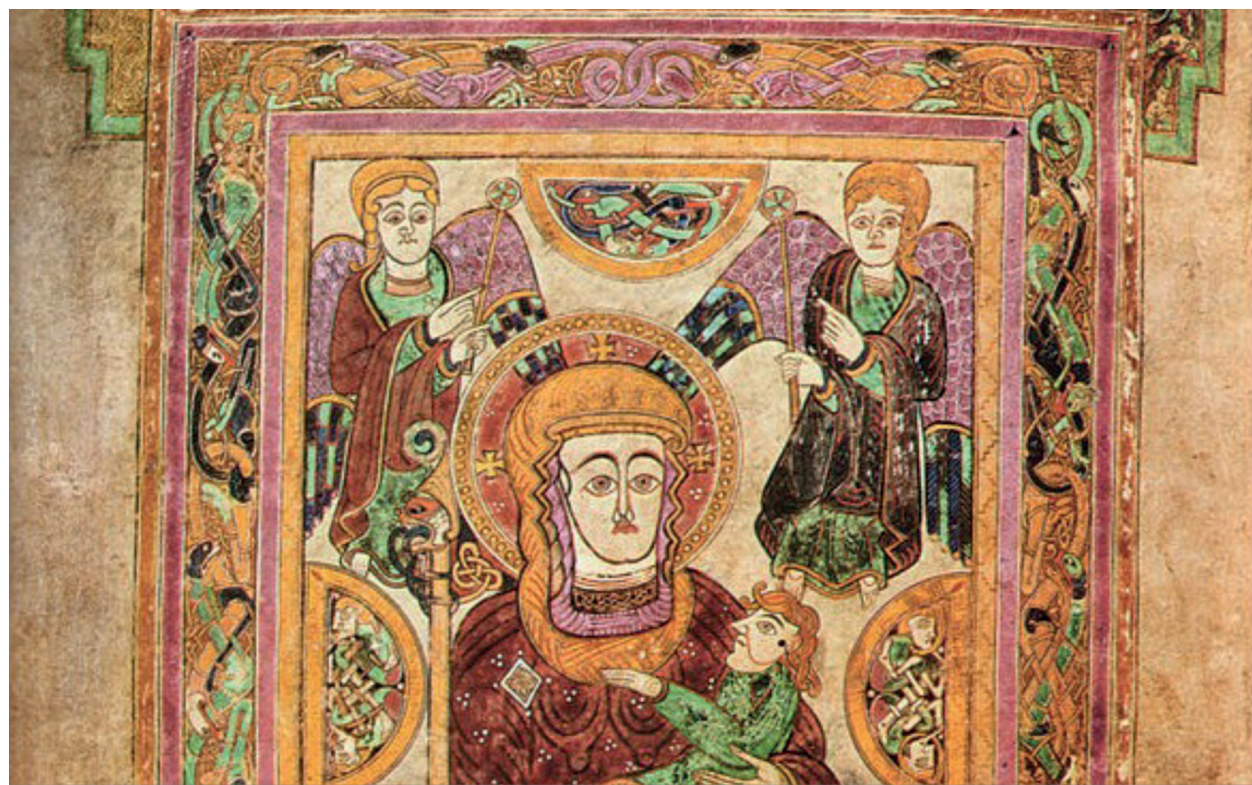
## 1. MANUSKRYPTY

Nie sposób wyobrazić sobie istnienie naszego świata bez książki. Ten wynalazek służący do gromadzenia informacji umożliwił rozwój cywilizacji. Kultury, które używały tylko oralnych form przekazywania zbiorowej wiedzy czy pamięci, jak choćby narody Indian Ameryki Północnej, zniknęły z kart historii. Jest chyba niemożliwym rozdzielenie pisma od książki, jakąkolwiek formę by ona przybrała.

Słusznie wskazuje Riva Castelman, że „(...) książka jako obiekt przybrała swoją znaną formę wiele wieków temu. Początkowo były to luźne zbiory ręcznie zapisywanych arkuszy welinów (wykonanych ze skór cielęcych, jagnięcych czy kozich), które pojawiły się około 100 roku naszej ery. Na glinianych tabliczkach i zwojach papirusów czy welinach, edykty bogów czy władców ukazywały nieodwoływalne teksty na podstawie których biegli eksperci wykonywali swoje obowiązki. Dopiero wynalezienie kodeksu, lub książki wiązanej, spowodowało, że teksty mogły być łatwo odczytywane i dostępne w wielu miejscach dla wielu rodzajów czytelników. Manuskrypty były kopiowane przez skrybów, którzy popełniali błędy, dodawali własne komentarze i sprostowania w trakcie wykonywania swojej oddanej lecz monotonnej pracy (...)”<sup>24</sup>. Interesującym jest fakt, że pierwsze, najstarsze księgi służyły do rachowania towarów. Rozwój następował powoli lecz emancypacja książki była nieunikniona. Potrzeba umieszczania nowego rodzaju informacji,

takich jak imiona właścicieli towarów czy miejsca do których je transportowano wymuszały konieczność nowego zapisu informacji, a to z kolei umożliwiło otwarcie się księgi na inne treści. Ten proces akceptacji zmian trwa do dziś. Funkcjonalność kodeksu pozwoliła mu przetrwać w prawie nie zmienionej formie do dnia

<sup>24</sup> R. Castleman, *A Century of Artists Books*, Museum of Modern Arts. New York, 1996, s. 14.



Fot. 4. Book of Kells, Madonna z dzieciątkiem.

<sup>25</sup> Manuskrypt bogato iluminowany przez celtyckich mnichów, pochodzący prawdopodobnie z klasztoru na wyspie Iona założonego przez św. Kolumba. Spisana po łacinie, Księga z Kells zawiera tekst czterech Ewangelii wraz z notami wstępnymi i komentarzami, a jej karty (ogółem 680 w 340 folio) są misternie i bogato zdobione wielobarwnymi celtyckimi motywami roślinnymi i figuralnymi oraz inicjałami. W roku 2011 została wpisana na listę UNESCO Pamięć Świata; por. szerzej B. Maier, *Dictionary of Celtic Religion and Culture*, Woodbridge: Boydell Press, 2000, s. 40.

<sup>26</sup> pod sygnaturą MS 58.

<sup>27</sup> zob. też <http://www.tcd.ie/library/manuscripts/book-of-kells.php>.

<sup>28</sup> [https://fr.wikipedia.org/wiki/Heures\\_d%27Engelbert\\_de\\_Nassau](https://fr.wikipedia.org/wiki/Heures_d%27Engelbert_de_Nassau).

dzisiejszego. Pojawienie się dzieł sztuki w formie księgi pozostawało już tylko kwestią czasu.

W średniowieczu powstają dzieła-objekty, jak choćby przepięknie namalowany *Ewangeliarz z Kells* z ok. 800 r.<sup>25</sup>, czy późniejsza *Księga Godzin* z ok. 1430 r., które mają formę księgi i do których przenikają obrazy i ryciny. Sztuki wizualne uzyskują nowy mechanizm przekazu. Ten pierwszy modlitewnik, od XVII w. przechowywany w Bibliotece Trinity College w Dublinie<sup>26</sup> używany był w celach ceremonialnych i służył prawdopodobnie jako ekspozycja obrazów. Są one bowiem dziełem wielu autorów, zarówno te figuratywne jak i ornamenty i namalowane zostały z wielką precyzją i dbałością o szczegóły, podczas gdy w porównaniu do nich tekst jest niestarannie kopiowany z wieloma brakującymi fragmentami<sup>27</sup>. Ta druga księga została sporządzona na użytek Dominikanów i przedstawia 38 miniatur w podziale na trzy części: Pasja, Życie Dziewicy oraz Król Dawid. Fascynujący jest fakt, że jej autor wykazał się wyjątkową oryginalnością jak na swój czas albowiem dzięki opanowaniu perspektywy udaje mu się przekonująco przedstawić duże przestrzenie. Ponadto traktuje sceny intymne ze zdumiewającą ostrością psychologiczną<sup>28</sup>.

Manuskrypty średniowieczne, pochodzące sprzed epoki Gutenberga, były księgami ręcznie wykonywanymi, kopiowanymi przez skrybów, którzy dodawali swoje własne komentarze lub wprowadzali konieczne ich zdaniem korekty. Powodowało to, że *te same* księgi mogły znacznie się od siebie różnić. Podobnie ich iluminacje, wykonywane były przez wielką liczbę

anonimowych twórców i początkowo mając charakter ornamentu w postaci linii i znaków. Następnie rozwinęły się w pełnoprawne obrazy i zaczęły funkcjonować równolegle lub w niektórych przypadkach zastępowały albo wypierały teksty pisane, usamodzielniając się jako objekty wizualne. Iluminowane manuskrypty są pierwowzorami wykorzystania książki jako obiektu sztuki. Książka, która była wygodnym wehikułem dla oryginalnych treści, takich jak literatura, czy nauka również



Fot. 5. Book of Hours for Engelbert of Nassau.

dawała świadectwo istnienia innym, niewerbalnym formom tworzenia jak choćby muzyka czy malarstwo. Zastanawiającym jest to, że badacze opisujący historię książki artystycznej tacy jak m.in. Johanna Drucker czy Clive Philpot nie uwzględniają w swoich omówieniach iluminowanych manuskryptów i pomijają je w opisach jej początków. Dodatkowo ze wszystkich autorów opisujących zjawisko książki artystycznej tylko wspomniana już Johanna Drucker przedstawia jej historyczną perspektywę, umieszczając jednak jej początki na przełomie osiemnastego i dziewiętnastego wieku. Być może, że ten stan rzeczy wynika z faktu, iż wspomniane manuskrypty nie są traktowane jako dzieła sztuki w dzisiejszym rozumieniu tego pojęcia, lecz bardziej jako elementy historii literatury. Ich wyjątkowe, oryginalne części plastyczne były bowiem efektem anonimowej pracy kolektywnej, a ich wykonawcy *nie tworzyli* ich, lecz wykonywali wolę Stwórcy. Taka postawa różni się od współczesnego podejścia sprowadzającego się do podkreślenia indywidualności dzieła oraz do uznania wyjątkowej pozycji autora jako oryginalnego twórcy. Pierwotna funkcja tych manuskryptów również uległa zmianie. Biorąc dziś taki manuskrypt do ręki oraz przeglądając jego ilustracje bardziej doceniamy jego estetykę, historię jego powstania oraz aurę starodawnego dzieła niż jego użytkową funkcję modlitewnika, która była główną przyczyną ich powstania. Anonimowe obrazy malarskie tworzone w dawnych czasach, zdobiące świątynie, spełniały swoje ikonograficzne funkcje przedstawienia chwały

boskiej. Dzisiaj w wielu przypadkach owe prace odseparowywane od swojego pierwotnego przeznaczenia i umieszczane w muzeach w niekwestionowany sposób uznawane są za dzieła, których funkcją jest chwała sztuki. Przed-gutenbergowskie manuskrypty, są dla mnie - jako twórcy książek - niebagatelne. Stąd niezrozumiałym jest dla mnie ich pomijanie w historii książki artystycznej. Uważam, że z punktu widzenia praktyki artystycznej koniecznym jest uwzględnienie średniowiecznych iluminowanych ksiąg, które są częścią historii sztuki, jako form, a może i początków księgi artystycznej.

## 2. KSIĄŻKA JAKO SZTUKA

---

Czym jest więc książka artystyczna? Szczegółowej analizy tematu oraz próby zdefiniowania dokonuje Clive Phillpot w książce *Booktrek wskazując, że w jego książce „(...) czytelnicy dostrzegą, że definicja [książki artystycznej, zaznaczenie KK] jaką prezentuję, wymyka się w ciągu lat. Jednak diagram „owocowej mieszanki” pozostaje dalej użyteczny (...)”*<sup>29</sup>.

Wspomniany Autor twierdzi, że „(...) książka jako sztuka nie jest książką o sztuce, książką z reprodukcjami sztuki lub książką, gdzie obrazy są ilustracjami tekstu literackiego, lecz jest to książka, która tworzy pełnoprawną deklarację artystyczną w kontekście sztuki, a nie w kontekście literatury (...)”<sup>30</sup>. Definicje Clive’a Phillpota stanowią, jak dotąd, najbardziej wyczerpującą próbę opisan

29 C. Phillpot, *Booktrek*, JRP/ Ringier & Les Presses Du Reel 2003, s. 6.

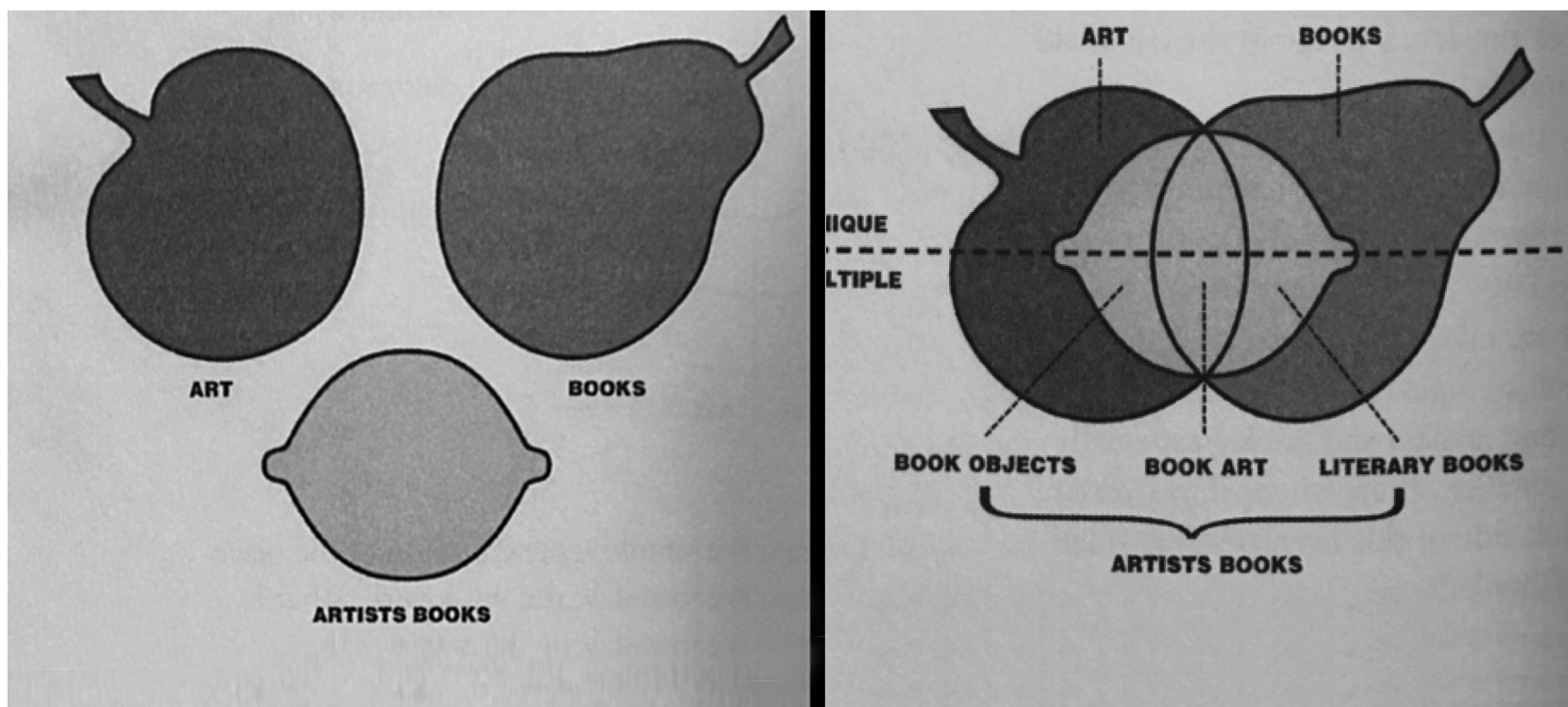
30 C. Phillpot, *Booktrek*, s. 32.

31 C. Phillpot, *Booktrek*, s. 33.

32 Biblioteka MoMA zawiera ponad trzystutysięczny katalog książek dotyczących przede wszystkim historii sztuki nowoczesnej – zob. <https://www.moma.org>].

zjawiska, którego intensyfikacja przypada na drugą połowę XX wieku. *Książka* [artystyczna, zaznaczenie KK] „(...) jest narzędziem do przedstawienia pewnego rodzaju idei i podobnie jak film, *Book Art* nie jest ruchem artystycznym, chociaż jej wyłonienie się w tym momencie jest bardzo znaczące (...)”<sup>31</sup>. Autor, który zajmuje się te-

matem książki artystycznej przez ponad cztery dekady, był dyrektorem Biblioteki w Museum of Modern Art (MoMA) w Nowym Jorku w latach 1967–1994<sup>32</sup>. Powyższy cytat pochodzi z eseju napisanego w 1973 r., należy więc przyjąć, że odnosi się on do okresu lat 60. i 70. MoMA, już w pierwszej połowie dwudziestego wieku



Fot. 6. Diagram Phillpot'a - trzy nachodzące na siebie rysunki owoców jako graficzna reprezentacja definicji Książki Artystycznej.

prezentowała wystawy książek, które „(...) ukazały artystycznej publiczności prawie niewidoczne wcześniej obszary tworzenia (...)” pisze Riva Castelman w publikacji *A Century of Artists Books*<sup>33</sup>. W 1935r., kilka lat po powstaniu muzeum, zorganizowana została wystawa niemieckiego introligatora Ignatza Weimelera<sup>34</sup>. Ten niemiecki twórca, żyjący na przełomie XIX i XX wieku „(...) od czasów młodości swoją działalność poświęcił studiowaniu, praktyce i nauczaniu artystycznego introligatorstwa (...)”<sup>35</sup>. Interesujące jest, że wspomniana wystawa

była dopiero zapowiedzią pełnej emancypacji książki jako pracy artystycznej. Koncentrowała się ona bowiem na zewnętrznych, formalnych aspektach ręcznie wykonywanych tradycyjnych książek, takich jak sposób łączenia stron, wykonanie okładek oraz innych introligatorskich ich cechach.

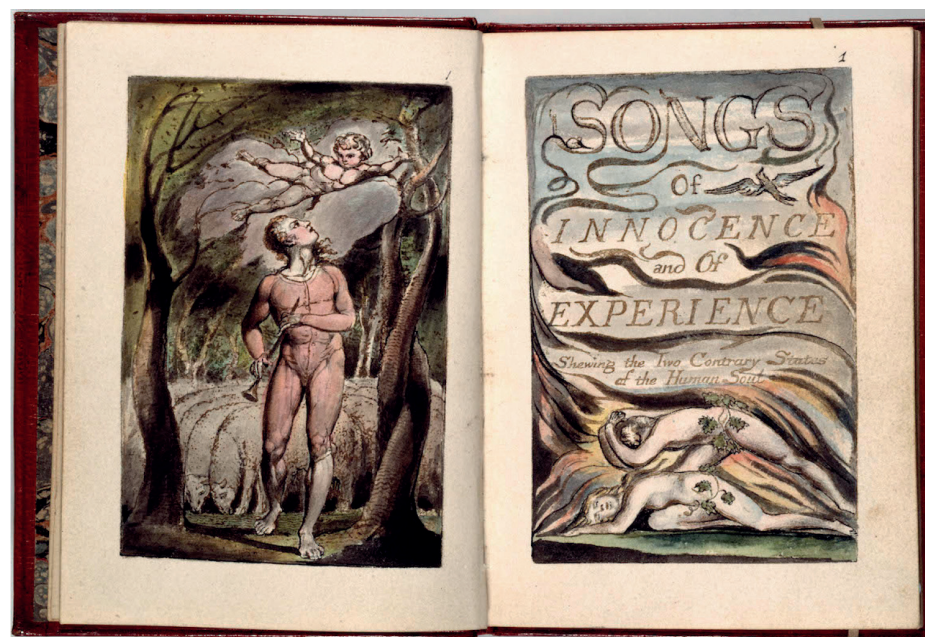
Inna, bardziej współczesna wystawa, również w MoMA, z 1994 r., przedstawiła książki publikowane w małych nakładach, wykluczając unikalne druki i ręcznie wykonywane księgi<sup>36</sup>. Według Johnny Drucker, księga jako

<sup>33</sup> R. Castelman, *A Century ...*, s. 11.

<sup>34</sup> Por. <https://www.aepm.eu/publications/conference-proceedings-2/conference-proceedings/rosita-neno-ignatz-wiemeler-and-his-ingenious-bindings/>

<sup>35</sup> Informacja Prasowa Wystawy w MoMA w 1935 r. na [https://www.moma.org/documents/moma\\_press-release\\_325044.pdf](https://www.moma.org/documents/moma_press-release_325044.pdf).

<sup>36</sup> R. Castelman, *A Century ...*, s. 13.



Fot. 7. Książka William'a Blake'a *Pieśń Niewinności*.

37 J. Drucker, *The Century of Artists' Book*, Granary Books, New York City, 1995, s. 1.

38 J. Drucker, *The Century of Artists' Books* ..., s. 1.

39 William Blake - angielski poeta, malarz i grawer, żyjący na przełomie 18-tego i 19-tego wieku, obecnie uważany za prekursora Książki Artystycznej oraz jednego z największych poetów Wielkiej Brytanii, niedoceniany przez współczesnych, pozostawał niemal całkowicie w cieniu i ponownie „odkryty” w drugiej połowie 20-go wieku; por. <https://www.poetryfoundation.org>.

40 J. Drucker, *The Century of Artists' Books* ..., s. 22-26.

41 B. Davids i J. Petrillo, *The Artist as Book Printer*, [w:] *Artists Books: A Critical Anthology and Sourcebook* J. Lyons (red.), Gibbs M. Smith Inc., Peregrine Smith Books we współpracy z Visual Studies Workshop Press, 1985 1987, s. 151.

42 Dadaizm - ruch artystyczny z okresu I Wojny Światowej. Uważając wojnę za oznakę rozpadu cywilizacji, dadaści odrzucali wszelkie kanony tworzenia. Artystów tych łączyła bardziej postawa artystyczna niż jednolity styl. Najbardziej znani przedstawiciele to Tristan Tzara, Hans Art czy Marcel Duchamp.

43 Konstrukttywizm - ruch artystyczny zapoczątkowany w Rosji na początku 20-go wieku. Główne jego założenia polegały na *konstruowaniu* obrazów za pomocą prostych form geometrycznych które tworzyły treść jak i dynamikę dzieł. Oprócz dzieł plastycznych równolegle rozwijał wzornictwo i architekturę.

44 Futuryzm - ruch artystyczny głoszący pochwałę przyszłości równocześnie dążący do zniszczenia przestarzałej przeszłości. Futuryści zafascynowani byli rewolucji industrialnej przejawiającej się rozwojem motoryzacji, lotnictwa itp.

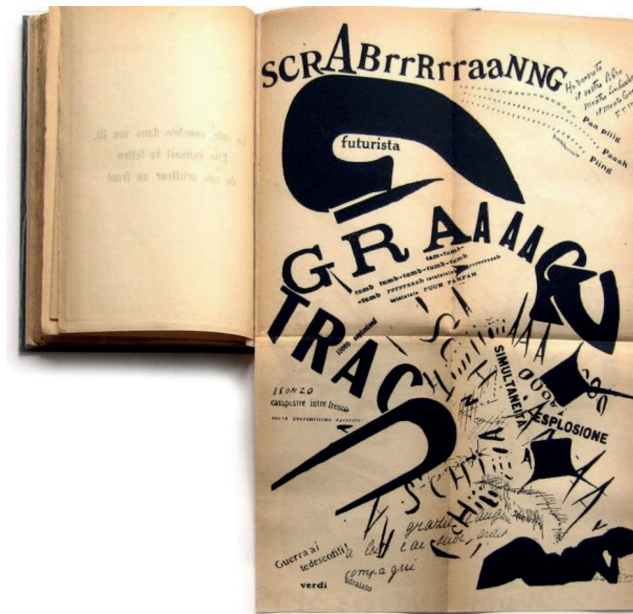
świadomy obiekt twórczy pojawiła się późno. „(...) *Nie ma wątpliwości, że książka artystyczna stała się rozwiniętą formą artystyczną w dwudziestym wieku. Można na wiele sposobów argumentować, że książka artystyczna jest kwintesencją XX-wiecznej sztuki (...)*” – pisze autorka we wstępie do swojej pracy<sup>37</sup>. Zauważa też, że „(...) *książki artystyczne pojawiają się w każdym ważnym ruchu w sztuce i literaturze, dostarczając unikalnych środków do realizacji prac w obrębie wielu awangardowych, eksperymentalnych i niezależnych grup, których wkład zdefiniował kształt XX-wiecznej artystycznej aktywności (...)*”<sup>38</sup>.

Książka artystyczna uwalniała się z niewoli literatury nieśmiało i powoli. Jej pełna emancypacja przypada na drugą połowę XX wieku. Johanna Drucker we wspomnianej książce cofa początki tego gatunku sztuki do pierwszych lat XIX wieku, uważając prace angielskiego malarza i poety, Williama Blake’a<sup>39</sup> za *kamień milowy*, a samego twórcę za prekursora gatunku czego dowodem są jego dzieła takie jak *Jerusalem*, czy *Pieśni Niewinności*<sup>40</sup>.

Jej zdaniem „(...) *William Blake był jedynym rzemieślnikiem druku uznanym za wybitnego artystę, choć niemal całkowicie pośmiertnie. Stworzył on bowiem całkowitą kosmologię, porzucając ograniczenia swojego rzemiosła oraz tworząc nową technikę druku, która pozwoliła mu na przeniesienie swojego unikalnego ducha na materiał twórczy. Stworzył on pierwsze książki artystyczne. Jego metodologia oraz osiągnięcia rezonują u tak wielu artystów książki, że jego spuścizna może stanowić szkło powiększające przez które lepiej widzimy siebie (...)*”<sup>41</sup>.

### 3. KSIĄŻKA JAKO EKSPERYMENT

Początek XX wieku charakteryzuje się ekspansją nowych kierunków artystycznych, takich jak dadaizm<sup>42</sup>, konstrukttywizm<sup>43</sup>, czy futuryzm<sup>44</sup>. Ramy tych ruchów stanowią doskonałe podłoże dla rozwoju książki artystycznej. „(...) *Pojawia się ona w każdym ważnym ruchu w sztuce i literaturze, dostarczając sposobów realizowania dzieł w ramach wszystkich awangardowych,*



Fot. 8. Filippo Tommaso Marinetti, Zang Tumb Tuuum.

eksperymentalnych i niezależnych grup, których wkład zdefiniował i ukształtował dwudziestowieczną artystyczną aktywność<sup>45</sup>.

Chciałbym w tym miejscu przywołać włoski futuryzm, który pojawia się w czasie wielkich przemian społeczno-technologicznych i odbywającej w tle rewolucji przemysłowej, której ikony fabryk, motoryzacji czy rozwoju wielkich miast jak Nowy Jork fascynowały artystów promujących potęgę ludzkiego działania. Jego celem było zerwanie z tradycją oraz wyzwolenie sztuki z niewoli przeszłości. Filippo Marinetti<sup>46</sup> w swoim słynnym manifestie programowym głosił między innymi pochwałę wojny oraz deklarował, że „poza walką, nie ma już piękna”<sup>47</sup>. Te anachroniczne dziś idee, były wtedy rewolucyjnym wyzwaniem dla tradycyjnej mieszczkańskiej kultury. Dlatego futuryzm „nie był zwykłym ruchem artystycznym lecz stylem życia”, pisze Vivien Greene<sup>48</sup> we wstępie do książki towarzyszącej wystawie w Muzeum Guggenheim w Nowym Jorku<sup>49</sup>. Taki program spowodował, że artyści świadomie wykorzystywali w swoich rozwiązaniach artystycznych obiekty zarezerwowane dla innych dyscyplin, przekraczając istniejące do tej pory obowiązujące kanony.

Książka, która mogła być drukowana w dowolnej ilości egzemplarzy i przez to mogła masowo propagować nowe idee, doskonale się do tego nadawała i stała się niezastąpionym narzędziem szerzenia nowego ruchu. W 1912 r. Filippo Marinetti drukuje *Zang Tumb Tumb*, książkę artystyczną, do której dodaje warstwę dźwięku. Przedstawiona jako *poezja dźwięku*, praca ta zawierała

eksperymentalne wzornictwo, użyte jako wspomaganie nowej poezji<sup>50</sup>.

Podobnie nazwany, lecz o innym podłożu kulturowym, był rosyjski futuryzm. Artyści tamtego okresu wykorzystywali z jednej strony elementy literatury w postaci tekstów, które szybko przeniknęły do malarstwa, z drugiej poeci wykorzystywali sztuki wizualne do tworzenia eksperymentalnych publikacji dokonując fuzji obrazów i tekstu. Artyści tamtego okresu tworzyli formalne i nieformalne koprodukcje wykorzystując i swobodnie mieszając takie formy wypowiedzi jak teatr, plakat, czasopisma oraz właśnie książkę. Powstały nowatorskie formy wypowiedzi artystycznej jak choćby słynny Pociąg Sztuki<sup>51</sup>. W 1923 r. futurystyczny poeta Włodzimierz Majakowski<sup>52</sup> wydaje swój poemat „O Tym”, który jest owocem współpracy z konstruktivistą Aleksandrem Rodczenko. Praca ta powszechnie została uznana za Książkę Artystyczną. Powodem takiej jej oceny było znaczenie całości jej projektu jako modernistycznego rozwinięcia wielowiekowej tradycji ilustrowanych książek. „(...) *Dziś możemy uznać ją za książkę artystyczną ze względu na wagę jej wzornictwa (...)*”, pisze w swojej pracy doktorskiej Christine Suzanne Schick, będącej bardzo wnikliwą analizą twórczości Majakowskiego i Rodczenki<sup>53</sup>. Poemat „O Tym” odbił się szerokim echem nie tylko w środowiskach literackich lecz również wśród europejskich kręgach artystów sztuk wizualnych. El Lissitzky w swoim eseju *Nasza Książka z 1926 r.*, opierając się na poemacie „O Tym” i innych przykładach, zauważył, że „(...) *książka staje się najbardziej monumentalnym dziełem sztuki (...)*”<sup>54</sup>.

45 J. Drucker, *The Century of Artists' Books ...*, s. 1.

46 Filippo Marinetti - włoski poeta żyjący na przełomie 19-go i 20-go wieku. Jest słynnego *Manifestu Futuryzmu*.

47 Ch. Harrison i P. Wood (red.), *Art in Theory 1900-2000, An Anthology of Changing Ideas*, Blackwell Publishing, 2006, s. 146.

48 V. Greene, *Italian Futurism 1909-1944*, Guggenheim, New York, 2014, s. 21.

49 Zob. <https://www.guggenheim.org>].

50 <https://www.youtube.com/watch?v=u1Yld7wGWEI>].

51 *Pociąg Sztuki*, lub агитпоезд, to lokomotywa z wagonami zamienionymi na przonośną objazdową wystawę propagującą idee rządu bolszewickiego w czasie wojny domowej oraz w latach po niej następujących. Oprócz swoich funkcji politycznych, w pociągu tym istniał teatr, drukarnia oraz pracownia fotograficzna. Wagony były pomalowane na jaskrawe kolory oraz ozdobione flagami i sloganami, Wybitne osobistości świata sztuki, Włodzimierz Majakowski, El Lissitzky, Kazimierz Malewicz, Dziga Vertov i inni byli zaangażowani w ich tworzenie; por. <http://www.apparatusjournal.net/index.php/apparatus/article/view/2/751>.

52 Włodzimierz Majakowski - jeden z najbardziej znanych poetów rosyjskich i radzieckich, związany z rewolucją bolszewicką.

53 Ch.S. Schick, *Rosyjska Teoria i Praktyka Konstruktivismu w Wizualnych i Werbalnych Formach "O Tym"*, Graduate Division of the University of California, 2011, s. 1.

54 *Our Book*, El Lissitzky, Esej z 1926 roku, [w:] Lissitzky-Kuppers, *Lissitzky: Life, Letters, Text*. London: Thames and Hudson, 1968, s. 363.

55 Aleksandr Rodczenko - artysta rosyjski działający w okresie Rewolucji Bolszewickiej, jeden z twórców Konstrukttywizmu, znany między innymi z awangardowego podejścia do fotografii, zarówno dokumentalnej jak i artystycznej.

56 Ch.S. Schick, *Rosyjska Teoria ...*, s. 15.

57 Ch.S. Schick, *Rosyjska Teoria ...*, s. 9.

Praca doktorska Christiny Suzanny Schick, opublikowana w 2011 r., blisko sto lat po ukazaniu się „O Tym” potwierdza wagę tego dzieła wśród współczesnych badaczy. Autorka dokonuje w niej wiwisekcji poematu z zawartymi w nim fotomontażami, analizując wpływ tekstu na prace Aleksandra Rodczenki<sup>55</sup>, przeciwstawiając je sobie nawzajem oraz podkreślając ich konceptualną oryginalność. Zauważa, że Aleksander Rodczenko na potrzeby tej książki stworzył około 26 fotomontaży, z których osiem ukazało się w druku wspólnie z poematem. Dla niej „(...) obraz staje się filtrem przez który język jest oglądany, a tekst głęboko komuni-

kuje każde czytanie obrazu (...)”<sup>56</sup>. Autorka podkreśla, że „(...) w pisaniu na temat „O Tym” jednym z najtrudniejszych kwestii do ustalenia jest pytanie co to znaczy ‘ilustrować’<sup>57</sup>. Wspomniana praca jest warta przytoczenia, gdyż twórczość Aleksandra Rodczenki rezonuje z moją twórczością. Wspomniany artysta w swoim dorobku w swobodny sposób poruszał się pomiędzy fotografią faktu a indywidualnymi kreacjami artystycznymi. Ta inspiracja odbija się w moich pracach a zwłaszcza w omówionej w dalszej części *Bibliotece obrazów*. Te dwa oblicza futuryzmu, ruch włoski i rosyjski, wykraczały poza obszar artystycznego doświadczenia



Fot. 9.  
Rodczenko, praca  
z Majkowskim.



w adoptowaniu nowych, wcześniej nie używanych w sztuce instrumentów, doprowadzając tym samym do uwolnienia form wypowiedzi, które zaczęły się gwałtownie rozwijać w dwudziestym wieku.

#### 4. NOWATORSKIE KONCEPCJE KSIĄŻKI ARTYSTYCZNEJ

Nowatorskie koncepcje traktowania publikacji książkowych jako obiektów artystycznych zaczęły się szybko rozwijać po drugiej wojnie światowej zarówno w Europie, jak i Stanach Zjednoczonych. Za jednego z ważniejszych przedstawicieli tego gatunku trzeba uznać amerykańskiego artystę Eda Ruschę<sup>58</sup>, który w latach sześćdziesiątych XX wieku tworzył uznane dziś za kultowe prace. L. R. Lippard podkreśla, że „(...) nowe księgi artystyczne wyrzekły się surrealistycznego lirycznego i romantycznego dziedzictwa i pozbawione ekspresji były anty-literackie czy wręcz anty-artystyczne. Ed’a Ruscha „Dwadzieścia Stacji Benzynowych”(1962), poprzez „Różne Małe Ognie”(1964), „Niektóre Mieszkania w Los Angeles”(1965), „Każdy budynek na Sunset Strip”(1966) i inne, zainicjowały „chłodne” [cool, mój przypis] podejście, które zdominowało na wie-

le lat cały koncept książki artystycznej. Książki Ruscha były głównym punktem wyjścia dla rodzącej się sztuki konceptualnej, tak-zwany ruch (a właściwie medium czy trzeci nurt) który stworzył jedną z jej najbardziej witalnych kontrybucji poprzez uprawomocnienie książki jako prawowitego medium sztuk wizualnych(...)”<sup>59</sup>.

Autorka w wyczerpujący sposób przedstawia zmagania artystów w latach 60-tych XX-ego wieku, którzy używają książki artystycznej jako jednego z wiodących instrumentów, wspólnie z innymi działaniami konceptualistów, do krytyki komercjalizacji sztuki i *ekstremalnego utowarowienia* prac<sup>60</sup>. „(...) W latach 1970-tych, nowe gene-

58 Edward Joseph Ruscha IV - amerykański artysta związany z ruchem pop-artu. Pracował w mediach malarstwa, grafiki, rysunku, fotografii i filmu.

59 L. R. Lippard, *Conspicuous Consumption: New Artist's Books*, [w:] *Artists Books: A Critical Anthology and Sourcebook* [...], s. 50.

60 L. R. Lippard, *Conspicuous Consumption: New Artist's Books*, [w:] *Artists Books: A Critical Anthology and Sourcebook* ..., s. 50.



Fot. 10. Książka Ed’a Ruscha *Każdy Budynek na Sunset Strip*.

61 B. Davis & J. Petrillo, *The Artist as Book Printer*, [w:] *Artists Books: A Critical Anthology and Sourcebook...*, s. 50.

62 B. Davis & J. Petrillo, *The Artist as Book Printer*, [w:] *Artists Books: A Critical Anthology and Sourcebook...*, s. 156-157.

63 R.C. Morgan, *Systemic Books by Artists*, [w:] *Artists Books: A Critical Anthology and Sourcebook...*, s. 208

64 L. R. Lippard, *Conspicuous Consumption: New Artist's Books*, [w:] *Artists Books: A Critical Anthology and Sourcebook...*, s. 50-51.

65 G. Stewart, *Bookwork, Medium to Object to Concept to Art*, The University of Chicago Press, 2011, s. 8.

66 Anselm Kiefer - niemiecki artysta działający po Drugiej Wojnie Światowej. Jego wczesne prace stanowiły świadomą prowokację przeciwko zмовie milczenia niemieckiego społeczeństwa o dokonanych zbrodniach w pierwszych powojennych latach. Tworzy monumentalne prace o charakterze mistycznym, religijnym i historycznym.

racje artystów przejęły na siebie Blake'owskie obciążenie własnych publikacji. Omińmy galerie” intonowano. „Pomińmy drogie, unikalne obiekty sztuki i stwórzmy prace nieskończenie odtwarzalne i dostępne dla każdego i o niskich kosztach (...)”<sup>61</sup>. (...) Lecz nagroda produkcji masowej wpływa tylko do tych, którzy mogą wkupić się w system konkurencyjnej maszynierii, wielkich promocyjnych budżetów i masowej dystrybucji. Fakt, że można wydrukować 2000 egzemplarzy książki nie znaczy, że dostanie się ona do księgarni lub, że sprzeda się jeśli znajdzie się już na półkach (...)”<sup>62</sup>. Te antykomercyjne i antyinstytucjonalne działania mające na celu omijanie sieci galerii oraz innych ustabilizowanych strategii rynkowych wymagały podjęcia przez artystów odpowiedzialności za drukowanie i rozpowszechnianie swoich prac. Były to bardzo żmudne i uciążliwe działania, które często kończyły się niepowodzeniem<sup>63</sup>. Dla tamtego okresu charakterystyczny był również idealizm towarzyszący tworzeniu nakładów książek, które artyści naiwnie wyobrażali sobie, że będą dostępne powszechnie dla szerokiej publiczności w takich miejscach jak choćby supermarkety<sup>64</sup>. Taka koncepcja książki artystycznej, przedstawiona przez Lucy R. Lippard, zdaje się zanikać na korzyść unikalnych form, jedynych w swoim rodzaju prac, które stają się plastycznym materiałem wykorzystywanym przez artystów w bardzo różnorodny sposób. Garrett Stewart w książce *Bookwork, Medium to Object to Concept to Art* pisze z kolei, że „(...) Podczas normalnego czytania, książki „wyparowują” przez skupienie

naszej uwagi. W przerwach przynajmniej znikają jako mechaniczne przedmioty i rzeczy posiadające swój ciężar. Ekspozycja muzealna spowalnia lub blokuje ten proces, czy to by go zharmonizować, czy też ożywić rozpoznanie. W galerii, raczej niż w bibliotece, książki są tym samym zaliczane do rodzaju metafor, w których ich strony tak często normalnie przemieszczają się. Książki żyją, oddychają, kielkują, rozmnażają się i pochłaniają. Wszystkie te obiekty, i inne, znajdują formę i demonstrację swoich przesłanek w sztuce książkowej (...)”<sup>65</sup>.

Anselm Kiefer<sup>66</sup> jest przykładem artysty, który wkomponował książkę artystyczną w całość swojej artystycznej działalności twórczości. Jego twórczość jest bez wątpienia bardzo złożona i wielowarstwowa. W swoich wczesnych pracach artysta ten odwołuje się między innymi do historii najnowszej aby w kontrowersyjny i prowokacyjny sposób rozliczyć się z milczeniem ludzi odpowiedzialnych za zbrodnię holokaustu. W późniejszych pracach, artysta ten poprzez zgłębianie starogermańskich mitów, kabalistyki, alchemii czy kosmologii głęboko analizuje ich wpływ na naszą tożsamość. Jego twórczość obejmuje wielość form wypowiedzi od malarstwa, poprzez księgi, rzeźby, instalacje czy fotografie. Owa różnorodność przekazu powoduje, że wspomnianego artysty nie daje się łatwo sklasyfikować. Anselm Kiefer tworzył pierwsze książki już w latach 60-tych poprzedniego stulecia. Wartymi przypomnienia będą zwłaszcza jego monumentalne prace w których dokonuje tego zrównania i połączenia różnych form sztuki. Jego instalacje złożone z wielkich ołowianych prac, łączące rzeź-

bę z księgami, strony do których artysta przytwierdzał fotografie oraz różnego rodzaju nietypowe materiały, jak zeszcłe rośliny, szkło, piach i inne są jak spiętrzone razem bryły księżnic. Dla mnie szczególnie istotnym

jest sposób wykorzystywania przez niego fotografii na równi z innymi materiałami. Clive Phillpot podkreśla, że właśnie fotografia staje się w tamtym czasie jednym z głównych narzędzi wykorzystywanych przez arty-



Fot.11. Anselm Kiefer, Zweistromland ['Land of Two Rivers'] (1986–89).

67 C. Phillpot, *Booktrek*, s.115.

68 C. Phillpot, *Booktrek*, s.115.

69 D. Higgins, *Preface*, [w:] *Artists Books: A Critical Anthology and Sourcebook* [...], s. 12.

stów przy tworzeniu swoich prac<sup>67</sup>. Ołów z kolei, który artysta odzyskiwał ze starych, odnawianych dachów kościołów, wykorzystany był przez niego jako symbol radioaktywnej odporności na nuklearną anihilację. Religijne motywy zbawienia połączone zostały z nadzieją przetrwania sztuki. Nawet jeśli nadejdzie zagłada, księgi ocaleją.

Książka artystyczna okazuje się pojęciem bardzo szerokim. Zawiera bowiem w sobie wielonakładowe, drukowane publikacje, unikalne periodyki, unikalne, pojedyncze dzieła wykonywane z papieru, płótna lub innych nietypowych, materiałów, instalacyjne prace do budowy których użyto zwykłych książek czy rzeźby.

Dla mnie posiada ona swoje unikalne *DNA*. Wartym przypomnienia jest to, że kwas dezoksyrybonukleinowy jest informacją o budowie każdego gatunku i pomimo istotnych różnic pomiędzy gatunkami, wszystkie one mają wspólne ze sobą części *DNA*. Podobnie wszystkie gatunki sztuki posiadają pewne wspólne cechy, kody tworzenia. Zapożyczając więc terminologię z biologii, uzasadnionym w mojej ocenie jest twierdzenie, że książka artystyczna całkowicie zawiera się w obszarze *biosfery* sztuki. Podobnie do natury jest różnorodna i poprzez ciągłe powstawanie nowych jej gatunków czy podgatunków próbuje przeniknąć wszystkie aspekty naszego doświadczenia. Dlatego też księga podlega wszystkim mocom swojej *biosfery*. Sztuka ze swojej natury wymyka się definicjom, a współczesność jeszcze bardziej pogłębia tę charakterystykę. Clive Phillpot uważa, że wraz z konceptualizmem nastąpi-

ło rozciągnięcie kryteriów tego czym sztuka może być i tym samym umożliwiło prawie każdemu zjawisku czy obiektowi nadanie tego określenia<sup>68</sup>.

Dick Higgins uważa, że „(...) artyści *produkujący książki artystyczne nie tworzą ruchu. Nie ma programu, który osiągnięty, osiąga szczytu i odchodzi do przeszłości. Jest to gatunek [ang. genre. KK] otwarty na wielu artystów o wielu stylach i celach i jej prawdopodobna przyszłość polegać będzie na jej wchłonięciu przez główny nurt [sztuki, przypis KK]*<sup>69</sup>. Moim zdaniem nie jest to nowy ruch artystyczny, w przeciwieństwie do intermedialnych dwudziestowiecznych i dwudziestopierwszowiecznych przykładów jak video-art czy sztuka instalacji. Dotychczasowe przykłady wskazują raczej na fuzję książki z malarstwem, fotografią czy rzeźbą. Wyłonienie się książki artystycznej spowodowało, że sztuki wizualne przejęły obiekty do tej pory zarezerwowane dla literatury, rozszerzając swój obszar twórczy. Z drugiej strony, artyści, używając książki jako obiektu którego materialność można przetwarzać i manipulować powodują, że najważniejszą dla nich cechą jest jej wartość sama w sobie. Ta autoteliczność książki artystycznej dokłada tu doświadczenie odbioru zaczerpnięte właśnie z literatury. Ten dodatkowy wysiłek dotarcia do jej wnętrza, które najczęściej nie jest nam dane bezpośrednio, dodaje kolejnego wymiaru fotografii czy malarstwu. Według Dick'a Higgins'a jest to dodatkowa trudność odbioru książki artystycznej. Bowiem dotychczasowa krytyka artystyczna jest nieodpowiednia do dyskusji a jej język staje się nieadekwatny do opisy-

wania tych doświadczeń. Słusznie zatem zauważa on, że „(...) prawdopodobnie dlatego istnieje tak niewiele dobrej krytyki gatunku [ang. genre, przypis KK]. Poza tym, gdzie może ona [książka artystyczna, przypis KK] być opublikowana? Tradycyjne magazyny sztuki są zbyt zajęte obsługiwaniem swoich reklamodawców, a doświadczenie odbioru książki nie jest celem do którego krytycy przywykli. Co doświadczamy gdy przewracamy te strony? Jest to pytanie które krytyk książki musi zadać i dla większości z nich jest to niewygodne pytanie. Ten problem musi być rozwiązany jeśli publiczność odbierająca książki ma rosnąć by osiągnąć większy zasięg (...)”<sup>70</sup>.

Przedstawiona geneza książki artystycznej ma bezpośrednio przełożenie na moją twórczość, która zostanie przedstawiona w następnym rozdziale. Podsumowując powyższe nie sposób jest nie dostrzec, że wykorzystanie formuły starożytnego kodeksu jako wehikułu dla sztuk plastycznych jest niejako hołdem dla, ale również przekroczeniem ograniczeń, tradycyjnej książki. Fotograficzne inkarnacje książki artystycznej używają technologii stworzonych przez rewolucje technologiczne. Obraz techniczny z jego możliwością wielokrotnego kopiowania oraz wykorzystanie druku dla zwiększenia możliwości odbioru jest formą przenośnej wystawy sztuki. „(...) Lecz w przeciwieństwie do wystawy, książka artystyczna nie odzwierciedla zewnętrznych poglądów [kuratorów, właścicieli galerii etc., przypis KK] i przez to zezwala twórcom obejść komercyjnego systemu galerii jak również uniknąć deformacji przez krytyków i innych pośredników (...)”, pisze Lucy R. Lippard<sup>71</sup>. Ta potrzeba

niezależności stanowiła istotne tło tworzenia w latach 60-tych i 70-tych XX wieku. Dziś te tło zmienia się poprzez coraz większą ingerencję i kuratorowanie książki artystycznej. Nie mniej stanowi ona formę ekspresji, która wpisuje się w rozwój sztuki za pomocą łączenia starego z nowym. Wykorzystanie innych, wcześniej nie używanych form, obiektów czy nośników do umieszczania treści, przełamywanie obowiązujących kanonów artystycznych, socjalnych czy politycznych jest normą tworzenia nowoczesnej sztuki. Książka artystyczna podtrzymuje tę tradycję i przez to jest naturalną formą rozwoju. Zgadzam się z Clive'm Phillpot'em, że „(...) książki są jednym z najbardziej skutecznych sposobów rozpowszechniania i prezentowania informacji, czy to w formie wariacji list, lub syntez kreatywnej wyobraźni. Lecz tak jak w odległej przeszłości, ręcznie pisane manuskrypty zastąpione zostały przez drukowany obraz, tak dziś wiele funkcji książki przejęte zostały przez inne media. W chwili obecnej komputer lub wideodysk wydają się być najlepszymi kandydatami. Można więc oczekiwać, że niektórzy twórcy, którzy określają siebie jako artystów książki, będą zainteresowani tymi szybko rozwijającymi się technologiami. Wydaje się, że książka mimo wszystko pozostanie w użyciu przez znaczący okres czasu, bowiem jej wygoda nie zostanie szybko zastąpiona. Wszystko wskazuje, że artyści sztuk wizualnych będą kontynuować używanie książki jako medium do artystycznej wypowiedzi oraz, że większość historii książki artystycznej jest jeszcze przed nami (...)”<sup>72</sup>. Nie ulega wątpliwości, że książka artystyczna poprzez przecieranie


70 D. Higgins, *Preface*, [w:] *Artists Books: A Critical Anthology and Sourcebook* [...], s. 12.

71 L. R. Lippard, *The Artist's Book Goes Public*, [w:] *Artists Books: A Critical Anthology and Sourcebook* [...], s. 45.

72 C. Phillpot, *Booktrek*, s. 92-93.

szlaków tworzenia rozwija możliwości artystycznej wypowiedzi. Z jednej strony sekwencyjność treści stworzone przez możliwość przewracania stron a z drugiej strony trójwymiarowość książkowych obiektów, spowodowała, że pojawiły się inne działania artystyczne stanowiące jej kontynuację. Warto jest tu wspomnieć choćby o video-art, które wykorzystuje inne narzędzia technologiczne, stosując narrację trwającą w czasie do przedstawiania treści. Innym przykładem są instalacje, których przestrzeń budowana jest z materiałów

domowego użytku, budowlanych czy innych, do tej pory nie kojarzonych jako artystyczne. Czy wreszcie nowatorskie jeszcze e-książki, czyli cyfrowe ich inkarnacje, które powoli wkraczają do galerii artystycznych. Wszystkie wskazane przeze mnie formy podtrzymują tradycję książki.



ROZDZIAŁ III — Kontekst doświadczeń  
artystycznych poprzedzających  
realizację Księgi Księżyca.

Analiza twórczości własnej.

Τί δύσκολον; Τὸ ἑαυτὸν γινῶναι. Θαλής ο Μιλήσιος<sup>73</sup>

<sup>73</sup> Najtrudniej poznać samego siebie. Tales z Miletu.





Jestem Grekiem urodzonym w Polsce, w której spędziłem większość swojego życia. Moi rodzice byli emigrantami politycznymi, ofiarami wojny domowej w Grecji, w latach 1946-49. Obawiając się o własne życie przekroczyli granicę z Albanią, w nadziei przeczekania złych czasów. Z Albanii zostali wysłani do Polski, w której spędzili ponad 30 lat. Polska stała się dla nich i co jest oczywistym również dla mnie, drugą ojczyzną. Urodziłem się i wychowywałem w Szczecinie, w środowisku greckich emigrantów. Dopiero pod koniec 3-go roku życia zacząłem się uczyć języka polskiego. Wtedy też, prawdopodobnie, nastąpiło rozdwojenie mojej tożsamości, które nieprzerwanie trwa do dziś. Język w szkole stał się językiem dominującym, podczas gdy język w domu nieustannie domagał się swojej emocjonalnej obecności. Niemożność zdecydowania się, którym z nich powinienem wyrażać swoje myśli, stawała się coraz bardziej odczuwalna. Właśnie to pogmatwanie języków, którymi się posługuję nieprzerwanie od dzieciństwa, stało się źródłem tworzenia moich obrazów. Początkowo były to przypadkowe działania plastyczne z niewiele znaczącą jeszcze wówczas obecnością fotografii. Prawdziwe odkrycie fotograficznego medium nastąpiło w latach 80-tych, przy końcu szczecińskich studiów. Fotografia analogowa była jedyną wówczas dla mnie dostępną i jej tajemnicza magia zawładnęła mną całkowicie. Ta fascynacja trwa nieprzerwanie do dziś. Czysta, biała kartka papieru wypełniająca się treścią obrazu fotograficznego stawała się urzeczywistnieniem metafizycznej koncepcji stwo-

rzenia: powstawanie *czegoś z niczego* odbywało się na moich oczach, wewnątrz kuwety fotograficznej. Równocześnie, fotografując otaczającą mnie rzeczywistość, potrafiłem zatrzymać czas i spowodować, że przeszłość stawała się na zawsze obecna. Często słyszałem, że my Grecy jesteśmy urodzonymi filozofami – i oto stawałem się świadkiem narodzin mojej własnej filozofii.



Fot. 12. Kostas Kiritsis: Książka Artystyczna Indie, 1987-2015.

74 Zob. <http://www.sva.edu>

75 Joseph Beuys - jeden z najbardziej charyzmatycznych twórców powojennych Niemiec. Głosił koncepcje że każdy jest artystą. W swoich pracach. Przedstawieniach i działaniach używał materiałów do tej pory nie kojarzonych ze sztuką.

76 Gordon Matta-Clark - amerykański artysta tworzący na przełomie lat 60-tych i 70-tych. Większość jego działań, które cechowały drastyczne ingerencje w obiekty architektury przetrwały tylko w formie fotografii.

77 John Baldessari - amerykański conceptualny artysta, używający fotografii jako głównego medium, tworzący w drugiej połowie XX i w XXI wieku.

78 Shunk-Kender - niemiecki fotograf Harz Shunk i jego partner Janos Kender dokumentowali środowiska artystyczne Europy i USA. Ich prace często stanowią jedyne świadectwo efemerycznych działań conceptualistów.

## 1. POCZĄTEK

Nauka fotografii, w początkowym okresie, była praktyką samouka. Poruszanie się po omacku, uczenie się poprzez obserwacje innych oraz studiowanie fotografii znaczących artystów były głównym motorem mojego rozwoju. Fotografowanie życia, które toczyło się przed moimi oczami, było wtedy głównym sposobem tworzenia i równocześnie poznawania otaczającej mnie rzeczywistości. Niewiele później zacząłem intensywnie podróżować po świecie. Aparat, który mi zawsze towarzyszył, stawał się narzędziem poznawania świata, jego wielorakich kultur oraz ludzi, którzy są jego częścią.



Fot. 13. Fotografia Shunk-Kender, Hands Framing New York Harbor from Pier 18, 1971.

Dziś te fotografie, zataczając krąg w czasie, powracają jako swoisty *bank obrazów*, który wykorzystuję do tworzenia nowych książek artystycznych.

Podróże doprowadziły mnie do Nowego Jorku oraz do możliwości studiowania fotografii w School of Visual Arts<sup>74</sup>. Spędziłem tam trzy lata. Był to okres, który gruntownie zmienił mój stosunek do fotografowania. Dotarłem w swoich poszukiwaniach do kresu prostego dokumentowania rzeczywistości. Taki sposób odzwierciedlania świata przestał mi już wystarczać. To, co tkwiło *wewnątrz mnie*, zaczęło się domagać swojej egzemplifikacji w obrazach.

Potrzebowałem nowych *instrumentów*, nowego myślenia, aby móc ten wewnętrzny głos uaktywnić. Znajdowałem się w dobrym miejscu i postanowiłem niejako zacząć od początku. Poprzez naukę historii fotografii odkrywałem jej dzieje od samych początków technicznego obrazowania. Poprzez intensywne obcowanie z pracami innych artystów, oglądanych w niespotykanej wcześniej ilości w galeriach i muzeach (a trzeba pamiętać, że były to czasy przed-internetowe), rozszerzałem pole swojej fotograficznej refleksji. Odkrywałem wówczas takie legendarne postaci jak Joseph Beuys<sup>75</sup>, czy przedwcześnie zmarły Gordon Matta-Clark<sup>76</sup>, a także innych artystów conceptualnych, którzy dokumentowali swoje i innych działania za pomocą fotografii, jak John Baldessari<sup>77</sup> czy choćby Shunk-Kender<sup>78</sup> - uwieczniający działania na Pier 18 Manhattanu w latach 60-tych i 70-tych XX-wieku.

Przytoczeni przeze mnie artyści wielokrotnie używali aparatu a fotografia spełniała w ich rękach swoją

archetypiczną misję dokumentu. Jej dotychczasowa statyczna funkcja odzwierciedlania rzeczywistości, biernego świadka wydarzeń przemienia się tutaj w aktywną rolę współtworzenia działania artystycznego. Ta fuzja tych dwóch funkcji powoduje, że wszelkie abstrakcyjne koncepcje i efemeryczne działania artystyczne mają swoją reprezentację, i równocześnie same te fotografie stają się przedłużeniem dzieła.

Osobisty kontakt z artystami, którzy w środowisku nowojorskim wywarli znaczący wpływ na medium fotografii, Mike'iem i Doug'iem Starn<sup>79</sup> - promotorami mojej pracy magisterskiej, miało decydujący wpływ na moje odejście od tradycyjnego postrzegania tego czym jest fotografia. Używali oni wtedy fotografii jako głównego narzędzia swojej twórczości. Przetwarzając samą materię fotograficzną, uczynili z papieru obiekt eksperymentu i transformacji, łącząc taką przetworzoną materię z obrazem przez co osiągnęli unikalny efekt, rodzaj alchemii fotograficznej. To była dla mnie nowość. Ta możliwość zetknięcia się z pracami fotograficznymi, w których obraz i nośnik były poddawane różnego rodzaju manipulacjom. Bracia Starn bowiem przełamywali bariery papieru fotograficznego poprzez jego załamywanie, fałdowanie oraz poddawanie, zdawałoby się, niszczącym procesom tarcia czy obdzierania, fragmenty których następnie łączyli w nową całość. Równocześnie, oprócz swoich oryginalnych fotografii, wykorzystywali oni jako materiał źródłowy prace innych artystów, w dużej mierze średniowiecznych i renesansowych, które fotografowali a następnie poddawali swoim własnym procesom manipulacji. Działania Starns'ów nie

ograniczały się jednak do prostych reprodukcji. Wykraczały one poza to co do tej pory wiązało się z fotografią, kreując prace, które jednocześnie unieważniały akademickie rozróżnienie na sztuki piękne i fotografię.

<sup>79</sup> Mike i Doug Starn - amerykańscy bliźniacy, którzy zaistnieli w nowojorskim środowisku w drugiej połowie lat 80-tych tworząc nowatorskie prace oparte na fotografii. Ich twórczość obejmuje dziś zarówno wielkie prace fotograficzne jak i rzeźbę i instalacje.



Fot. 14. Fotografia: Mike i Doug Starn (Starn Twins) Triple Christ, 1986r.

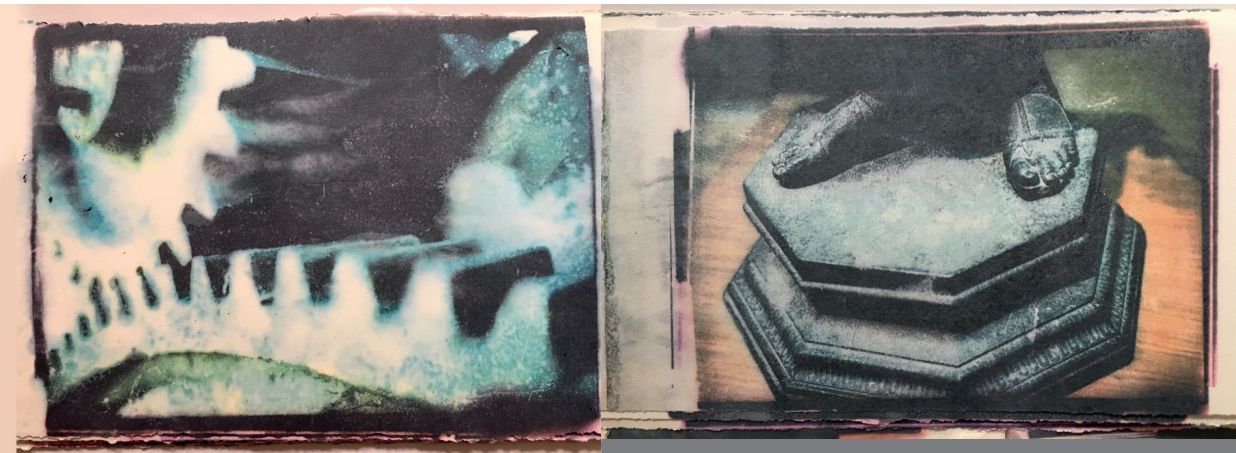
Ich działania uzmysłowiły mi, że z jednej strony wszystko co umieścimy się przed aparatem fotograficznym w chwili naciskania migawki staje się częścią procesu tworzenia i indywidualna decyzja twórcy stanowi kryterium akceptacji. Możemy fotografować świat lub możemy fotografować obrazy w muzeum czy też prace innych artystów, przywłaszczając je sobie w ten sposób. To spowodowało, że mój własny obszar fotografowania powiększył się o zbiory obrazów znajdujące się w muzeach, galeriach czy bibliotekach. To tam właśnie fotografowałem umieszczane w książkach fotografie. Wszystkie te doświadczenia spowodowały, że zatraciłem dotychczasowe wzorce tworzenia i zacząłem intensywnie eksperymentować. Nic jednak nie wywarło na mnie tak wszechstronnego wpływu jak twórczość Anselma Kiefera. Jego

heroiczne prace są tak przesiąknięte historią, mitologią, że po raz pierwszy u współczesnego artysty dostrzegłem znaczenie treści i przekazu, które połączone z materią dzieła, komunikowane było z tak wielką intensywnością. Wielowarstwowość działań Anselma Kiefera jest tak ogromna, iż analiza jego twórczości przekraczałaby ramy niniejszej pracy. Dla mnie ważne było jego dążenie do *opisania i zrozumienia*, w artystyczny sposób zjawisk, zarówno tych zewnętrznych, historycznych jak i tych personalnych. Jego najwcześniejsze księgi artystyczne są dla mnie przykładem jak wykorzystując banalne fotografie codzienności przedwojennych oraz wojennych Niemiec, przedstawia on nostalgię przeszłości wraz z utopijnymi koncepcjami jej wskrzeszenia, która dała początek nazizmowi. Fotograficzne znaki banalności stanowią tutaj metaforę wielkiej historii. Takie wykorzystanie fotografii, jako języka codziennych znaków użytych do opisu doświadczenia, posłużył mi do tworzenia swoich własnych prac.

## 2. PIERWSZE KSIĘGI

---

W pierwszej połowie 1995 r., zacząłem tworzyć swoje pierwsze prace w formie książki artystycznej. Te początkowe próby zaowocowały pracą magisterską, w której przedstawiłem wiele, dla mnie nowych, koncepcji obrazowania fotograficznego oraz wariantów jego przetwarzania. Łączyłem bowiem w nich stare techniki tradycyjnej fotografii z nowoczesnymi technologiami



Fot. 15, 16. Kostas Kiritsis: Transfery 1995-96.

kolorowych kserokopiarek. Kopiowałem fotografie, a następnie przenosiłem rozpuszczone chemikaliami tusze kserokopii, używając do tego pras litograficznych, na różnorakie papiery, które były mi wtedy dostępne. Powróciłem też do papierów fotograficznych. Zacząłem je rozwarstwiać, pozbawiając podłoża, które uważałem za zbędne. Uzyskane w ten sposób fotografie stawały się lekkie i kruche. Spreparowane sklejałem ze



Fot. 17. Kostas Kiritsis: Książki Artystyczne, 1997-2017.

sobą za pomocą taśm biurowych, tworząc książki. Ich materia była emulsja fotograficzna.

W swoich pracach wykorzystywałem różnorodne papiery fotograficzne, od czarno-białych po kolorowe, o różnej strukturze powierzchni i o różnych wymiarach. Takie działania uważałem za konieczne, gdyż rozszerzały możliwości mojej artystycznej wypowiedzi i wykorzystywania nietypowych dla fotografii materiałów o różnorodnej jakości i fakturze. Wielokrotnie były to materiały o przeterminowanej dacie ważności, kupowane po obniżonych cenach, które *współtworzyły* końcowe efekty prac. Powodowało to, że każda praca stawała się unikalna. W ten sposób dopracowywałem technologię swojego warsztatu, która stała się wiodącą formą tworzonych przeze mnie prac.

### 3. NOWE WYMIARY FOTOGRAFII

---

Każda z moich książek, każdy nowy mój projekt, są częścią większego księgozbioru - biblioteki obrazów. Jest to foto-artystyczny projekt w toku, składający się z unikalnych obiektów/ksiąg, którego immanentną cechą jest ewolucja w czasie. Każda nowo powstała książka rozwija treść projektu. Poprzez fizyczną objętość każdego, nowego dodawanego obiektu do już istniejącej wcześniej biblioteki, również ona zmienia swoją naturę. Jej fizyczna bryła poszerza się o nowe prace, równoległe wchłaniając nowe treści, które poszczególne prace w sobie zawierają. Tak skonstruowany księgozbiór sam

80 J. Cortázar, *Gra w klasy*, (hiszp. Rayuela), eksperymentalna powieść wydana w 1963r. w Buenos Aires przez wydawnictwo Editorial Sudamericana; obejmuje 155 krótkich rozdziałów, podzielonych na trzy części: Z tamtej strony, Z tej strony, Z różnych stron (rozdziały, bez których można się obejść). W Polsce ukazała się w 1968 w przekładzie Zofii Chądzyńskiej nakładem Spółdzielni Wydawniczej „Czytelnik” i szybko stała się książką kultową.

staje się odrębnym bytem artystycznym, który zawiera w sobie inne, pomniejsze byty. Jest to świadoma autorska strategia artystyczna, której zamierzeniem jest zaproszenie do innego sposobu oglądu: księga między księgami.

Każda pojedyncza praca wykonana jest z tradycyjnych czarno-białych lub kolorowych papierów fotograficznych, składanych ze sobą za pomocą taśm klejących, w prace o zróżnicowanych formatach. Taki obiekt, tworzony jest z wielu warstw i konfiguracji fotografii i zwiększając swoją objętość, przestaje być płaskim dziełem. Tradycyjna fotografia, wisząca na ścianie galerii czy w muzeum, jest nam dana automatycznie w jednostkowym akcie percepcji. To, co być może jest ukryte, zawarte jest w widocznych/odkrytych symbolach. Zawartość moich ksiąg natomiast, może zostać odślonięta jedynie poprzez otwieranie stronic. Dotykanie i przewracanie stron jest konieczne aby obejrzeć ukrytą część. Czas potrzebny aby do tej treści dotrzeć, zostaje umieszczony *wewnątrz* samego dzieła.

Każdy obiekt w mojej twórczości składa się z wielu fotografii, które tworzą serię obrazów. Większość ksiąg posiada jako stronę tytułową oraz końcową jedną z fotografii. Stanowi to dla mnie przenośnię *braku początku i końca*. Jakbyśmy dotężali do procesu lub opowieści, która jest w ciągłym trwaniu, która istniała wcześniej oraz trwać będzie nawet po zamknięciu ostatniej strony. Być może moja fascynacja *Grą w Klasy* Julio Cortáзара<sup>80</sup> miała decydujący wpływ na takie rozwiązanie mojej narracji. U Julio Cortáзара wielość sposobów

czytania rozdziałów, według tradycyjnej kolejności, alternatywnie, według kolejności podanej przez autora jako inny sposób lub wreszcie dowolny sposób czytania rozdziałów stanowi ważny składnik tej książki. Również jej historia, opisy losów bohaterów wydają się nie mieć początku czy końca. Obserwujemy coś co będzie istnieć po tym, jak my zaprzestaniemy obserwacji. W moich pracach chciałem zawrzeć podobny mechanizm odbioru.

Technologia wykonania ksiąg, polegająca na rozwarstwianiu każdej fotografii oraz składaniu ich razem za pomocą taśm klejących, przemienia fotografie w kruche, delikatne i pełne napięć papierowe płaszczyzny. To jakby poszukiwanie *esencji* obrazu, która przywodzi na myśl warstwowość obrazów cyfrowych. W ich przypadku obraz tworzony jest w formie kompozytu wielu nakładających się *membran*, które można zmieniać, wymieniać lub inny sposób manipulować. Proces cyfrowy zdaje się nie mieć końca innego niż decyzja tworzącego. W tradycyjnej fotografii możemy również posłużyć się podobnymi *membranami* np. podwójnego naświetlenia negatywu lub poprzez inne techniki ciemniowe. Moje rozwarstwienie fotografii eliminuje nieistotną dla obrazu część: pozostaje sama emulsja, esencja obrazu. Jest to autorska strategia preparowania warstwowości do granicy wytrzymałości: dalsze rozwarstwianie powoduje tylko jego destrukcję. Z kolei przewracanie stronic księgi uwalnia owe napięcie w postaci fali dźwiękowej. Trzeszczenie lub szelest to dodatkowy wymiar współtworzący proces percepcji przekazywanej treści.

Naturą moich książek jest zwielokrotnienie obrazu. W przeciwieństwie do takich artystów jak Andy Warhol<sup>81</sup>, którego można uznać za prekursora tworzenia obrazu poprzez multiplikację, moim zamiarem w pracach było stworzenie owego zwielokrotnienia poprzez nakładanie się obrazów w sekwencji stron. Wszystkie te elementy łączą się w pracach w jedno doświadczenie. Wzrok, dotyk, słuch i zapach zostają tutaj przeze mnie scalone. Taka „równowaga zmysłów” przywodzi na myśl pierwotne doświadczenie zmysłowe opisywane przez Marshal’a McLuhana<sup>82</sup> oraz jego koncepcję powrotu do multisensoryczności za sprawą mediów elektrycznych i elektronicznych. Moja książka staje się tutaj dla mnie bazą intuicyjnego powrotu do takiej właśnie równowagi.

Każda książka jest unikatowym obiektem. Wynika to zarówno z technologii jak i z moich zamiarów, by nie tworzyć serii takich samych prac. Każda też opowiada swoją własną historię. Inspiracją takiego podejścia jest literacki koncept fabuły książki. Pisarze czy poeci tworzą prace za pomocą słów, którymi wyrażają swoje myśli, idee i koncepcje. Opowiadają własne historie. Moja książka artystyczna zastąpiła czcionkę, tusz i inne elementy tradycyjnej książki fotografią, kolażem czy farbą. Czytając książkę, rzadko zastanawiamy się jednak nad rodzajem tekstu, tuszu, czy papieru z której jest ona wykonana. Moje działania umieszczają te nowe elementy na pierwszym planie percepcji. Te książki różnią się od wielonakładowych publikacji, gdyż pozostają unikalnym obiektem sztuki, a język jest językiem obrazu.

Idea książki jako takiej – w jej pierwotnej, fizycznej postaci – utwierdza moją postawę *artysty papieru*. Zdecydowana większość moich materiałowych poszukiwań i eksperymentów artystycznych opierała się na papierze fotograficznym, który do dziś stanowi podstawową materię moich prac. Książki są wykonywane z papierów, które zawierają srebro i są wywoływane w czarno-białej ciemniowej technice fotograficznej. Niektóre prace są poddawane procesowi solaryzacji pozytywowej<sup>83</sup>. Technika ta polega na częściowym doświetleniu światłem odbitki papierowej podczas procesu wywoływania. W zależności od stopnia ingerencji technika ta umożliwia zniekształcenie obrazu fotograficznego polegające na zaniku bieli i częściowym odwróceniu pozytywu w negatyw.

Proces ten jest tylko w pewnym stopniu kontrolowalny, wymaga przygotowania i przestrzegania stosownych parametrów, aby nie doprowadzić do całkowitego zaniku obrazu. Nie zawsze też można ostatecznie przewidzieć efekt końcowy, w szczególnych przypadkach zaś srebro emulsji wytrąca się na powierzchni odbitki, tworząc nieprzewidywalny wcześniej, metaliczny, szlachetny połysk. Poprzez technikę usuwania warstwy papieru spod emulsji książka staje się obiektem przesyconym szlachetnością srebra w niej zamkniętego, będąc – metaforycznie rzecz ujmując – gotowa do *umieszczenia jej w Bibliotece*, w pewnym sensie jakby w charakterze cennego starodruku.

Taśmę klejącą zacząłem stosować jeszcze podczas studiów w School of Visual Arts. Zafascynowała mnie jej uni-

<sup>81</sup> *Andy Warhol* – amerykański artysta żyjący w 20-stym wieku. Jeden z prekursorów Pop-Artu, kierunku w sztuce lat 50-tych i 60-tych. Znany między innymi z wielokrotnej powtarzalności jednego motywu w poszczególnych pracach.

<sup>82</sup> W książce *Galaktyka Gutenberga* [Narodowe Centrum Kultury, Warszawa, 2017], M. McLuhan wnikliwie opisuje jak rozwój mediów od stuleci wpływał na naszą percepcję i jak ten rozwój zakłócił pierwotną równowagę wszystkich zmysłów, którymi człowiek pierwotny posługiwał się w odbiorze rzeczywistości. W swojej analizie przepowiada powrót do tego typu równowagi za pomocą gwałtownie rozwijających się mediów elektronicznych.

<sup>83</sup> Zjawisko *solaryzacji* odkryto przez przypadek już w czasach Louisa Daguerre’a. Jednym z pierwszych fotografów stosujących tą technikę był Philibert Girault de Prangey. Jej popularyzację zawdzięczamy bardziej współczesnemu amerykańskiemu fotografikowi, jednemu z prekursorów surrealizmu, Man Ray’owi.

84 Amerykański program kosmiczny Apollo, to pierwsza w historii misja wysłania ludzi na księżyc. Na jego potrzeby stworzono nowe, nie istniejące wcześniej technologie. Te technologie wymagały aby statki kosmiczne były bardzo lekkie, bowiem wystrzelenie ich w kosmos wymagało ogromnej energii. Dodatkowo blisko 95% całej maszynierii uległo bezpowrotnej utracie: tylko moduł dowodzenia powracał na Ziemię. W związku z tym do konstrukcji wielu elementów, szczególnie lądownika księżycowego, którego wymagana żywotność wynosiła kilka dni, używano folii mylarowych oraz taśm klejących. Właśnie taśma klejąca uratowała życie astronautów niemal tragicznie zakończonej misji Apollo 13.

85 *Mark Khaisman* - artysta ukraiński, mieszkający w USA, używający półprzeźroczystych taśm do tworzenia wielowarstwowych obrazów. <http://www.khaismanstudio.com>

86 *Max Zorn* - holenderski artysta, używający brązowej taśmy do pakowania, za pomocą której tworzy realistyczne sceny zaczerpnięte z konwencji *Fim Noir*. <https://www.maxzorn.com>

87 *Monika Grzymała* - polska artystka, która w swoich pracach wykorzystuje m.in. taśmę klejącą do tworzenia trójwymiarowych instalacji. <http://www.t-r-a-n-s-i-t.net/index.html>

88 *Maurizio Cattelan* - włoski artysta znany z satyrycznych prac. W Polsce jego praca *Jan Paweł II trafiony przez meteor* była przyczyną głośnego skandalu.



Fot. 18. Maurizio Cattelan, *A Perfect Day*.

wersalność oraz prostota użytkowania. Taśma klejąca to produkt przemysłowy i biurowy wymyślony w 30-tych dwudziestego wieku. Jej uniwersalność zastosowań, łatwość obsługi spowodowały, że trudno sobie wyobrazić świat bez taśmy. Jej użytkowa natura powoduje, że traktujemy ją jako codzienny obiekt użytkowy. Jej użycie przy konstruowaniu statków kosmicznych

programu Apollo i innych, daje wyobrażenie o jej wyjątkowych właściwościach<sup>84</sup>. Prędzej czy później musiała ona trafić do arsenału artystów.

Dziś taśmę w sztuce używa wielu artystów, jak choćby Mark Khaisman<sup>85</sup>, Max Zorn<sup>86</sup> czy polska artystka Monika Grzymała<sup>87</sup>. W słynnej pracy *A Perfect Day*, Maurizio Cattelan<sup>88</sup> przykleił przedstawiciela galerii do ściany, właśnie za pomocą taśmy. Taśma potraktowana tu jako narzędzie konieczne do stworzenia tego gestu artystycznego poprzez swoją intensywność i bezpośredniość stała się dominującym elementem pracy. Dla mnie odkrycie możliwości sklejania fotografii za jej pomocą, pokazane mi przez braci Starn pozwoliło na opracowanie techniki, która szybko stała się głównym budulcem – spoiwem łączącym moje zdjęcia w księgi. Kruchość tego procesu potęguje efemeryczność prac i stanowi dla mnie wartościowy element ich tymczasowości. Spełnia ona przy tym rolę metafory tymczasowości zjawisk i procesów które stanowią treść tworzonych ksiąg. Technologię tworzenia prac, którą tutaj opisuję, stosuję już ponad dwadzieścia lat. Jest więc *Księga* odzwierciedleniem długiego procesu i jako taka, stanowi fundament mojej twórczości

Chciałbym w tym miejscu nawiązać do innego, ważnego elementu mojego procesu twórczego, którego cechą jest wykorzystanie materiałów, tych które pozostają po tworzeniu. Dziś w sztuce powszechną praktyką jest używanie materiałów przemysłowych, budowlanych, opakowań lub innych. Innym, ekstremalnym dla mnie, przykładem mogą być artyści którzy fotografują inne



fotografie i przedstawiają je jako własne. [Richard Prince *Marlboro Series*<sup>89</sup>]. Ekologia sztuki<sup>90</sup> zmienia się, przeobrażając sama siebie, na naszych oczach. Ja w swoich działaniach dążę do wykorzystania materiałów w całości, traktując działania ekologicznie niemal dosłownie. Ten rodzaj całkowitego tworzenia, powoduje, że korzystam z materiałów które są pod ręką upraszczając *materiałochłonność* potrzebną do stworzenia pracy. Taki recykling przybiera różne formy: oddzielone tylne warstwy fotografii są przeze mnie powtórnie wykorzystywane do tworzenia nowych ksiąg; pozostałości po fotografiach, których fragmenty posłużyły do tworzenia innych prac, nabierają nowego znaczenia i tworząc odgałęzienia głównego tematu, zaczynają funkcjonować samodzielnie, stając się kolejnym niezależnym projektem, nierzadko w formie kolejnej księgi.

Formalne eksperymenty technologiczne, których się podejmuję, są wysiłkiem polegającym na stworzeniu harmonii formy z przekazem idei zawartej w pracy i nie stanowią celu samego w sobie, co w sposób oczywisty wpływać ma na kształt ich ostatecznej interpretacji. Te działania materializują się poprzez rozmaite transformacje materiału, takie jak np. zmiana napięcia powierzchni papieru, pęknięcia emulsji, kruchość materii, oraz szelest przewracanych stron, i inne, często bardzo subiektywne odczucia odbiorcy.

Księgi składają się z kilku, kilkunastu, lub nieraz kilkudziesięciu stron – obrazów. Każda księga posiada swoją dynamikę, zarówno narrację czy sekwencję stron jak i prezentowaną treść. Mimo istotnej, wspomnianej

wyżej, roli formy prac, chcę podkreślić, że właśnie owa treść stanowi dla mnie główny sens podejmowanych działań. Każda praca posiada swoją treść, która reprezentowana jest poprzez fotograficzne i plastyczne symbole. Treść każdej wykonanej przeze mnie księgi reprezentuje mój subiektywny sposób interpretowania sztuki do odzwierciedlenia mojej filozofii, przeżyć czy emocji. Analogicznie, jak w przypadku iluminowanego manuskryptu, którego zasadniczą wartością jest ujęta w słowo oraz obraz idea, zawarta w treści przekazu. W końcowej części tego opracowania szczegółowo odnoszę się do obrazów ich znaczeń zawartych w tytułowej „Księdze Księżycy”.

#### 4. WYSTAWY

Moim pierwszym doświadczeniem w tworzeniu ksiąg była moja praca dyplomowa w School of Visual Arts w Nowym Jorku,. Składała się ona z kilkunastu prac – obiektów. Księgi te odzwierciedlały poszukiwania twórcze jak i materiałowe. Okres ten cechowało eksperymentowanie z różnorodnymi formami obrazowania, przetwarzania obrazu poprzez kopiowanie i transferowanie na nietypowe materiały, jak papiery pakowe, kalki techniczne itp. Bardzo trafnie opisał ten proces Marek Grygiel we wstępie do katalogu wystawy *Księga*<sup>91</sup> w Małej Galerii w Warszawie w 1996 r.<sup>92</sup>: „(...) *Odnalezienie granicy pomiędzy grafiką i fotografią w pracach Kostasa Kiritsisa jest prawie niemożliwe.*

<sup>89</sup> Richard Prince - amerykański artysta, który w pewnym momencie swojej działalności zaczął kopiować fotografie innych twórców i przy niewielkich ingerencjach przedstawiał jako swoje prace. Jedną z bardziej znanych jest seria *Marlboro /Cowboy* do stworzenia których użył fotografii reklamowych przedstawiających kowbojów na koniach będących częścią kampanii papierosów Marlboro, eliminując z nich nazwę produktu.

<sup>90</sup> *Ekologia sztuki* - to mój własny termin określający całokształt środowisk artystycznego oraz relacje między twórcami i pracami artystycznymi.

<sup>91</sup> Pierwsza wystawa autora w Małej Galerii CSW w Warszawie w 1996 r. składająca się głównie z książek artystycznych.

<sup>92</sup> M. Grygiel, *Katalog wystawy „Księga”*, Mała Galeria, Związek Polskich Artystów Fotografików, Centrum Sztuki Współczesnej, Lipiec 1996.

*Te dwie techniki przenikają się wzajemnie i tworzą jedną całość ujętą w formie książki. Książka właśnie, a więc zbiór kilku, kilkunastu kart zawiera czarno-białe zdjęcia poddane procesom grafizacji. Na tych zdjęciach autor wprowadza nas w świat przestrzeni nadmorskich krajobrazów, rozległych kamienistych plaż obmywanych nie-*

*ustannie przez morskie fale. Pojawiają się także elementy drewna, starożytnych budowli, a niekiedy współczesnej architektury wielkoprzemysłowej w postaci betonowych autostrad czy gigantycznych metalowych konstrukcji budowlanych. W księgach Kostasa Kiritsisa wytwory ludzkiej ręki, zarówno z czasów dawnych jak i współczesnych,*



Fot. 19. Fotografia, Krzysztof Wojciechowski, Wystawa Kostas Kiritsis, Księga, Warszawa, 1996.



Fot. 20. Fotografia, Krzysztof Wojciechowski, Wystawa Kostas Kiritsis, Księga, Mała Galeria, Warszawa, 1996.

harmonizują doskonale z krajobrazem, są idealnie wtopione i jakby na wieki zastygły w formie kolażu zapisanego w księdze. A «księga» ma to wszystko zatrzymać dla wieczności, choćby to było utrwalone na delikatnej białej bibułce czy wiotkiej prawie przeźroczystej kartce papieru (...)

Po pewnym czasie zacząłem jednak odchodzić od eksperymentów graficznych i powróciłem do stosowania papieru fotograficznego jako podstawowego tworzywa moich prac. Oddajmy głos kuratorce mojej wystawy „Cywilizacje” Elżbiecie Lubowicz<sup>93</sup>, która w sposób niezwykle trafny oddała ducha moich fotografii. „(...) *Fotografie Kostasa Kiritsisa swoim sensualnym, materialnym istnieniem sprzeciwiają się silnej nowoczesnej tendencji do “dematerializacji” obrazu, do zastępowania zdjęcia-przedmiotu na papierze wirtualnym obrazem na ekranie. Jego prace nie mogą być przekształcone w obraz elektroniczny bez radykalnej zmiany ich charakteru. Szczególnie ważny jest w nich sam papier, który, nabierając cech reliktu, staje się jednocześnie relikwii, świadkiem zapisanej w nim historii. Jego konkretność ma w sobie walor “skrawka przeszłości” poprzez eksponowanie klasycznego dla fotografii tworzywa. Wykorzystanie sensualnych cech papieru fotograficznego nie sygnalizuje jednak bynajmniej w pracach tego autora “powrotu do źródeł”, wyboru tradycji w miejsce nowoczesności. Jest czym innym: precyzyjnym odwołaniem się do znaczącego estetycznie aspektu fotografii jako materialnego przedmiotu, który znaczenie to uzyskuje właśnie dzięki temu, iż zdjęcie-przedmiot znajduje się w otoczeniu fotografii zupełnie innego rodzaju – elektronicznych obrazów wirtualnych (...)*”. Prezentowane na tej wystawie księgi, łącznie z innymi

mi, bardziej tradycyjnie pojętymi fotografiami, były już w pełni ukształtowanymi obiektami, zarówno w treści jak i w swojej fotograficznej formie. Papier fotograficzny stał się dominującym tworzywem. Wymiary prac przybrały rozmaite formaty: od wielkich, ciężkich ksiąg ważących kilka kilogramów i o stronicach sięgających około jednego metra szerokości do intymnych kilkucentymetrowych miniatur. Pojawiły się wtedy też wówczas prace barwne uzyskiwane w procesie negatywowym C-41 oraz pozytywowym RA-4, które wywoływałem sam, lub oddawałem do fotolabów<sup>94</sup>. Wielokrotnie używałem slajdów, które poddane obróbce negatywowej powodowały zniekształcenia barwne, tzw. Cross-processing. Moja uwaga skupiała się wówczas na świadomym, kreatywnym wykorzystaniu opanowanej wiedzy technicznej w celu uzyskania swobody wypowiedzi, w budowaniu autorskich realizacji - prace te mają charakter bardzo osobisty. Wpływ braci Starn, powodował, że fotografowałem prace w muzeach, głównie antyczne greckie rzeźby. Koncentrując się jednak na ich fragmentach, chciałem dotrzeć do esencji ich współczesnego przekazu, ich magii, która pozwoliła im przetrwać tysiąclecia i równocześnie ukształtowała naszą artystyczną wyobraźnię. Prace te znów stały się w przyszłości bankiem obrazów wykorzystanym do tworzenia nowych ksiąg.

Emulsja fotograficzna z zawartym w niej foto-obrazem stała się podłożem do nanoszenia dodatkowych znaczeń za pomocą materiałów plastycznych, takich jak farby, tusze i inne. Prace te przybierały często charakter kolaży. Znamienne jest również to, iż równolegle, w sposób nie

93 E. Lubowicz, *Katalog wystawy „Cywilizacje”*, Ośrodek Kultury i Sztuki, Wrocław 2004.

94 tzw. 1 Hour Photo.

95 Wystawa autora z 2013 r. w Muzeum Miejskim Wrocławia „Arsenał” zorganizowana przez Ośrodek Kultury i Sztuki we Wrocławiu, składająca się z książek artystycznych o różnym formacie.

96 Wystawa autora z 2004 r. w Galerii Image w Arhus, Dania składająca się z trzech konceptualnych serii prac fotograficznych.

wykluczający się nawzajem, zacząłem powracać do źródeł swojego fotografowania, tworząc obrazy, które powstawały w całości już w momencie naciskania spustu migawki, bez późniejszych przetworzeń. Te przeciwnostawne metody wzajemnie się dopełniają.

Praca w obu tych kierunkach zaowocowała znaczącą, publiczną prezentacją moich prac - wystawą *Fiction/Non Fiction: Biblioteka Obrazów* w Muzeum Miejskim Wrocławia „Arsenał”, w 2013 r.<sup>95</sup>. Wystawa składała się głównie z książek o różnym formacie, od małych intymnych prac do, po raz pierwszy przeze mnie wy-

gdzie dokonuje się podziału na literaturę faktu i fikcję literacką i oznaczając w ten sposób półki z książkami.

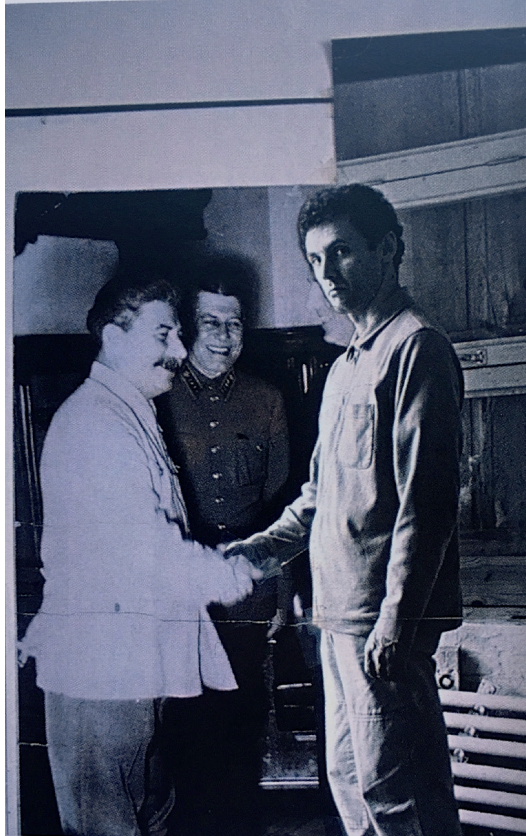
Określenia te odzwierciedlają dokładnie dwoistość moich artystycznych zainteresowań: z jednej strony najwcześniejszych dokonań w dziedzinie fotografii *faktu*, a z drugiej - późniejszych, bardziej konceptualnych w swoim charakterze.

Projekt „Autoportrety”, zakończony wystawą w *Galerii Image* w Arhus, w Danii<sup>96</sup>, składał się z trzech serii. Pierwsza ukazuje fotomontaże fotografii z czasów stalinowskich, z wklejonymi fotografiami mojej sylwetki. Za rządów Stalina, powszechnie usuwano wszelkie fotografie i podobizny osób z kręgów władzy, które zostały gwałtownie wyeliminowane. Ja, dokonałem tutaj odwrotnego zabiegu i poprzez *umieszczenie siebie* w tamtym miejscu i czasie konfrontowałem zarówno tamtejszą rzeczywistość, jak i swoje własne wyobrażenia. Wychowałem się bowiem w świecie gdzie wymazywanie informacji ze zbiorowej pamięci służyło afirmacji tragedii. Druga seria, całkowicie odrębna w swoim przesłaniu, jest fizycznie połączona z pierwszą, gdyż do jej stworzenia wykorzystałem materiałne po niej pozostałości. Fotografie te ukazują moją pracownię z pustką wyciętej z niej mojej sylwetki. Ta nieobecność przypominała mi moje dziecięce wyobrażenia o ulotności miejsc nieznanych, szczególnie tych egzotycznych, których realność zanikała po moim ich opuszczeniu. Cykl ten rozwinął się i późniejsze prace były świadomie już kreowane właśnie na tle takich egzotycznych krajobrazów. Moje wczesne przeżycia



Fot. 21, 22. Kostas Kiritsis, Nowy Jork, 2017.

konanych, stojących książek – rzeźb. Tytuł wystawy został zaczerpnięty z informacji w tradycyjnej bibliotece,



Fot. 23, 24, 25. Kostas Kiritsis 1999-2004 z serii *Autoportrety*.

powróciły wiele lat później już w innej, bardziej dojrzałej formie gdy odkrywałem koncepcje filozoficzne, które próbując rozstrzygnąć zagadkę fizycznego świata, traktowały istnienie rzeczywistości jako zawartego wyłącznie w umyśle. Jak można zaprzeczyć czemuś tak oczywistemu. A jednak nadal ta zagadka umyka wytłumaczeniu. Ostatnia seria autoportretów to cykl fotomontaży zdjęć głów starożytnych rzeźb greckich, z wklejonymi w odpowiednich miejscach fotografiami moich oczu, Tło prac, zamalowane srebrną farbą eli-

minuję nieistotną dla obrazu część. Prace te odzwierciedlają moją fascynację zagadką czasu. Przeszłość, która jest nam niedostępna do przeżycia, tutaj zostaje *wskrzeszona*. Możemy ponownie *obejrzeć* bieg zdarzeń i poprzez ten zabieg zrozumieć symbole kształtujące nasze tożsamości. Wszystkie te powyższe serie połączone są poprzez mój świat subiektywny, który składa się z wielu obszarów funkcjonujących równolegle. Ja jako dziecko, ja jako rodzic. Żyję w każdym z tych obszarów w różnym natężeniu. Jestem człowiekiem histo-

rycznym, ale też członkiem wspólnoty sąsiedzkiej czy zawodowej. Doświadcza tego każdy z nas. Każdemu z tych pod-światów poświęcam czas i uwagę i wtedy na ten czas obszar ten staje się dominujący. Staje się on wtedy kreatywną inspiracją do tworzenia nowych prac. Czas w Historii do którego trafiłem, wymagał dużo wysiłku abym mógł zrozumieć procesy, które się wokół mnie wydarzały. Artystyczne prace, które tworzyłem, miały pomóc mi w tym zrozumieniu. Druga seria wypływa z mojego obszaru emocji i przeżyć i jest związana z miejscami w których przebywałem, a które utkwiły mi w pamięci. Trzecia seria łączy świat mojej greckiej tożsamości z zagadką upływającego czasu. Czas nieubłagalnie upływa, lecz moja twórczość trwa dalej. Następny rozdział zawiera szczegółowy opis czę-

ści artystycznej. Praca, a w zasadzie prace te, wzbogacone zostają o nowe środki wypowiedzi. Stanowią one artystyczny obszar badawczy, w którym zawarta zostaje moja nowa koncepcja twórcza.

ROZDZIAŁ IV \_\_\_\_\_ Księga  
Księżycyca





Artystyczna część pracy doktorskiej to *Księga Księżyca*. Ten nowy koncept stanowił dogodny moment do przeanalizowania i twórczego rozwinięcia dotychczasowej mojej własnej działalności. Naturalną cechą praktykującego artysty jest chęć tworzenia nowych prac czy projektów. Na wyzwanie, jakim stała się praca doktorska, nakłada się tutaj osobista próba przekroczenia własnych umiejętności, ograniczeń i doświadczeń.

Moja praca jest projektem wielowarstwowym. Jego podstawowym elementem jest książka artystyczna wykonana ze złączonych ze sobą fotografii i fotokolaży. Przedstawiają one krajobrazy księżycowe z rzeźbami świetlnymi wysłanymi z Ziemi i umieszczonymi na powierzchni satelity. *Księga Księżyca* jest wykonana według tradycyjnego już dla mnie sposobu: jej stronkami są czarno-białe karty papieru fotograficznego wypełnione obrazem przedstawiającym księżycowe krajobrazy. Na jej stronach, ukazujących te właśnie krajobrazy, wklejone zostały makiety rzeźb/znaczników, tworząc wizualizację *Wydzielonego Obszaru Sztuki (Rezerwatu Księżycowego)*.

Fotografie księżycowe pozyskałem z internetowej strony NASA, rządowej Amerykańskiej Agencji Kosmicznej<sup>97</sup>. Jako własność rządu amerykańskiego fotografie te pozostają własnością publiczną i nie są objęte restrykcjami wynikającymi z ochrony praw autorskich. Fotografie te po zeskanowaniu wydrukowałem na drukarce igłowej, a następnie sfotografowałem na kliszy czarno-białej i wywołałem w ciemni fotograficznej. Równolegle też w swojej pracowni wykonałem makiety rzeźb, które sfo-

tografowałem również na kliszy fotograficznej, a następnie wywołałem chemicznie, starając się nadać im formę podobną do zdjęć krajobrazów Księżyca oraz uzyskać przybliżone proporcje wymiarów. Wycinając nożyczkami makiety rzeźb z fotografii uzyskanych w moim studio, *wyizolowałem* je z ziemskiego środowiska, a poprzez akt wklejania *przeniostałem* w przestrzeni i czasie.

Sama *Księga Księżyca* jest punktem wyjścia, artystyczną manifestacją procesu, swoistego aktu twórczego, a treść w niej zawarta wykracza daleko poza samą księgę. Stanowi ona wizualizację, wyobrażenie pomyślanej realizacji aktu artystycznego, wysłania na Księżyc rzeźb świetlnych/znaczników, których zadaniem będzie oznaczenie przynajmniej całej widocznej z Ziemi powierzchni naszego satelity oraz zadeklarowanie na tym obszarze *Księżycowego Rezerwatu Sztuki*.

Na początku rozważań nad formą i treścią pracy skupiłem swoją uwagę na ogarnięciu najbardziej podstawowych zagadnień, takich jak cel tworzenia oraz wartości i treści przekazu. Uświadomiłem sobie, że celem stało się stworzenie pracy, która potrafiłaby nakładać jedno istotne znaczenie przekazu na drugie, będąc jednocześnie prostym gestem artystycznym oraz którego wizja zakłada ewolucję procesu w czasie. Proces ten obejmuje zupełnie nowe dla mnie dziedziny sztuki, technologii, prawa oraz stanowi artystyczną krytykę problemów kulturowych i społecznych otaczającej mnie rzeczywistości. Żyjemy w świecie, w którym rozwój cywilizacji zagraża samym podstawom jej istnienia. Jednym z wielu takich zagrożeń jest nasz stosunek do środowiska. Każdy

<sup>97</sup> <https://www.nasa.gov>

prawdopodobnie z własnego doświadczenia wie, jak bardzo przetwarzany jest świat, który nas otacza i jak bezpowrotnie niszczone są jego różnorodne elementy. Jednym z atrybutów projektu jest wskrzeszenie refleksji poprzez akt sztuki, gdzie element *rezerwatu* stanowiłby swoistą metaforę *lustra*, w którym *odbijałyby* się nasze działania tu na Ziemi, i w którym moglibyśmy *przeglądać* konsekwencje tych zdarzeń .

Powstaje pytanie, czy projekt wystania rzeźb na Księżyc ma znamiona sztuki niemożliwej, swoistej formy utopii. Projekt mój posiada cechy technologicznego prawdopodobieństwa. Ponieważ żyjemy w czasach, w których ceny dzieł sztuki osiągają *kosmiczne* rozmiary, realizacja takiego projektu, mieszcząc się w tym samym rzędzie finansowych wielkości, wydaje się być realna. Jesteśmy świadkami, ale też współtwórcami potężnego rozwoju technologicznego, który rozszerza nasz świat w przestrzeń kosmosu. Loty w kosmos, astronautów czy satelitów, przy całej swoim technicznym pięknie, dla większości z nas stały się czymś naturalnym. Nie zastanawiamy się, oglądając telewizję czy rozmawiając przez telefon, że odbywa się to w przestrzeni kosmicznej. Właśnie ten naturalność powoduje, że jesteśmy w stanie realizację *Rezerwatu* wyobrazić sobie w zasadzie bez wysiłku. Tylko przyszłość zadecyduje, czy projekt ten przekroczy granicę sztuki niemożliwej.

Wykorzystanie procesu fotochemicznego do stworzenia *Księgi Księżyca* stanowi hołd złożony analogowej przeszłości, samym początkom mechanicznego obrazowania i tradycji fotograficznej. Jednocześnie mój

przekaz ukierunkowany jest ku przyszłości z jej wyobrażeniami podboju kosmosu, podróżami w czasie i przestrzeni. Prawdopodobieństwo realizacji projektu nie jest oczywiście równoznaczne z jego fizycznym zaistnieniem. Niemniej gest zawarty w pracy jest sam w sobie wystarczającym przesłaniem.

Dla mnie największą przeszkodą dla realizacji projektu jest jego idealistyczny rozmach. Idealizm ów stanowi artystyczną krytykę współczesnej sztuki oraz jej funkcjonowania w świecie. Arbitralne wyróżnianie jednych dzieł względem innych oraz kreowanie ogromnych finansowych wartości prac i działań artystycznych oraz ich prywatne zawłaszczanie deformuje wielowymiarowość artystycznego działania, wprowadzając *jedynie słuszną*, narzuconą przez wielkie instytucje, postawę.

Ważnym punktem wyjścia było dla mnie stworzenie *materiałów pomocniczych*, które skutecznie potrafiłyby uzupełnić i przedstawić mój punkt widzenia. Tak powstały kilkuminutowe materiały wideo. Pierwsze z nich umieściłem na społecznościowym portalu Kickstarter<sup>98</sup>. Portal ten umożliwia twórcom (artystom, pisarzom, wytwórcom, technologom itp.) zwrócenie się o społeczną dotację celem sfinansowania i realizacji własnych projektów. Wideo, w którym ukazana zostaje *Księga Księżyca*, prezentuje artystyczny koncept stworzenia *Rezerwatu* i bezpośrednio nawiązuje do historii amerykańskiego programu księżycowego Apollo, który zakończył się lądowaniem astronautów na księżycu.

Technologie kosmiczne, które rozwinęły się w tak niewiarygodnie krótkim czasie, umożliwiły jedno z naj-

ważniejszych (dla mnie osobiście – największe, jak do tej pory) osiągnięć człowieka: kosmiczne przekroczenie bariery ewolucji oraz ograniczeń fizyki, chemii i biologii, według których ta ewolucja nas zaprogramowała. Człowiek tym samym przekroczył samego siebie. Do tej pory jakiegokolwiek zmiany dotyczące człowieka zachodziły w jego środowisku. Zmieniała się technologia, która miała wpływ na kulturę. Zmieniały się nasze zwyczaje. Natomiast my sami, patrząc z biologicznego punktu widzenia, pozostawaliśmy tacy sami. Podbój kosmosu staje się tutaj punktem zwrotnym. Wytwarzamy narzędzia, które zmieniają nas samych. Yuval Noah Harari w swojej książkach przedstawia te procesy z przerażającą wręcz precyzją. W swojej *Homo Deus*<sup>99</sup> przewiduje zanik gatunku Homo Sapiens i rysuje trzy możliwe scenariusze kto nas zastąpi. Pierwsza opcja to rozwój inżynierii genetycznej, która poprzez manipulacje genów *ulepszyłaby* nasz gatunek. Druga opcja to technologie cyborgów, które stanowiłyby połączenie maszyn z żywymi organizmami. Czy wreszcie trzecia opcja bazująca na rozszyfrowaniu *algorytmu życia* poprzez wytworzenie nieorganicznych istot. Te scenariusze rodem z science fiction mogą wydawać się nie-realne. Gdybyśmy mogli jednak cofnąć się w czasie do nieodległej historycznie przeszłości to jestem przekonany, że program Apollo<sup>100</sup> uznany zostałby za herezję karaną spaleniem na stosie. Księżyc od niepamiętnych czasów był bóstwem, mitem i legendą, a kultury lunarne są najstarszymi kultami religijnymi. Fakt, że człowiek mógł „dotknąć” bóstwa, wydaje się tak nieprawdopo-

dobny, iż wiele ludzi kwestionuje prawdziwość programu Apollo. Dodatkowo, fakt, iż ludzie stworzyli technologie kosmiczne w nieprawdopodobnie krótkim historycznie czasie, w pierwszych dziesięcioleciach po Drugiej Wojnie Światowej potęguje konspiracyjne teorie. Napisano wiele książek oraz stworzono wiele programów telewizyjnych na ten temat. Warta wzmianki jest wydana w 1976 r., więc tylko kilka lat po zakończeniu programu Apollo, książka Bill’a Keysing’a *We never went to the Moon*<sup>101</sup>. Celem mojej pracy nie jest próba obalenia tych konspiracyjnych koncepcji, pomimo faktu, że jestem przekonany o prawdziwości programu kosmicznego. Jednak czytając i oglądając dostępne mi materiały przeczące lądowaniu, nigdy nie potrafiłem dokładnie zrozumieć gdzie w tych zaprzeczeniach kończy się *prawda* a zaczyna *fikcja* : czy ludzie nie polecie-li na księżyc ale rakiety latają, czy rakiety też są fikcją. A co z satelitami czy radzieckim/rosyjskim, a ostatnio chińskim programem kosmicznym? Warto może wspomnieć, że przy programie Apollo pracowało ok. 400 tysięcy ludzi i wszyscy oni są w zgodzie co do jego prawdziwości. Ważnym dla mnie elementem zaprzeczenia jest wykorzystywanie fotografii księżycowych do obalenia oficjalnej wersji wydarzeń, ponieważ moja fascynacja Księżycem zaczęła się, kiedy po raz pierwszy zobaczyłem wysokiej rozdzielczości zdjęcia jego krajo-brazów w książce Michaela Lighta *Full Moon*<sup>102</sup>. Było to objawienie potęgi fotografii w jej pełnym majestacie. Jedną z przesłanek *Księgi* jest, poprzez akt sztuki, *przywrócenie* Księżycowi charakteru *sacrum*. Odwołanie

---

99 Y. N. Harari, *Homo Deus*, HarperCollins, Nowy Jork, 2017, s. 43-44.

100 Amerykański kosmiczny program Księżycowy podczas trwania którego, 12 astronautów postawiło „swoją stopę” na powierzchni Srebrnego Globu.

101 B. Keysing, *We never went to the Moon*, CreateSpace Independent Publishing Platform, 2017.

102 M. Light, *Full Moon*, Alfred A. Knopf, New York 2002.

<sup>103</sup> Platon, *Timajos*, jeden z Dialogów Platona, dotyczący natury zjawisk fizycznych oraz człowieka. Próby zrozumienia rzeczywistości prowadzone przez starożytnych filozofów często prowadziły ich do określenia podstawowych jej elementów, żywiołów. Platon wkłada w usta Timajosa, jednego z uczestników dialogu koncept cząstek elementarnych, reprezentowanych przez cztery wtedy znane wielościany foremne, jako podstawowych budulców każdego z żywiołów; por. <http://www.pistis.pl/biblioteka/Platon%20-%20Dialogi.pdf>].



Fot. 26. Fotografia południowej sfery Księżyca wykonana przez załogę Apollo 15 w 1971 r.

się do pradawnego, mitycznego *sacrum* jest tutaj symboliczne. Rozwój nauki spowodował laicyzację wielu teologicznych koncepcji przeszłości. Trudno dziś uznać Księżyc czy choćby Słońce za bóstwo. Niemniej samo istnienie, wraz z otaczającym nas wszechświatem, pozostaje dla mnie tajemnym doświadczeniem. Ta tajemnica powoduje, że ważnym elementem projektu jest moja deklaracja o jego kolektywnej własności. Społeczny głos wyboru, dokonywany przez kolektywne finansowa-

nie, anuluje indywidualne posiadanie; nikt nie może zawładnąć dziełem, gdyż należy ono do nas wszystkich. Nikt nie może zawładnąć Księżycem. Gest ten stanowi antytezę dotychczasowych stosunków w sztukach wizualnych.

Jako projekt publiczny, czyli taki, który funkcjonuje w szeroko rozumianej przestrzeni społecznej, jest to propozycja technologiczna stanowiąca punkt wyjścia do szerszej dyskusji. Taka dyskusja nie tylko pozostaje w zgodzie z ideą projektu, lecz również może być pomocna w rozwiązaniu ogromnej ilości problemów technicznych i organizacyjnych.

Moje pierwsze, intuicyjne wyobrażenie projektu, przedstawiało *wieżę świetlną* wykonane z czterech sześciątów umieszczonych jeden na drugim, stojące wysoko ponad powierzchnią Księżyca.

Prototypy znaczników, swojego rodzaju znaków księżycowych, mających pełnić podobne funkcje do znaków geodezyjnych, szybko ewoluowały do koncepcji czworościanu, swoistej piramidy o jednakowych ścianach bocznych.

Ta trójwymiarowa figura jest jedną z pięciu wielościanów foremnych, tak zwanych brył platońskich, które od starożytności uważane były za niezwykle. Właśnie Platon w jednym ze swoich dialogów, *Timajos*<sup>103</sup>, po raz pierwszy opisał cztery wówczas znane figury. Uważał on, że bryły te reprezentują cztery żywioły i każda z nich jest podstawową cząstką jednego z nich. I tak, ogień jest reprezentowany przez czworościan (tetraedron), ziemia – przez ośmiościan foremny (octahedron),

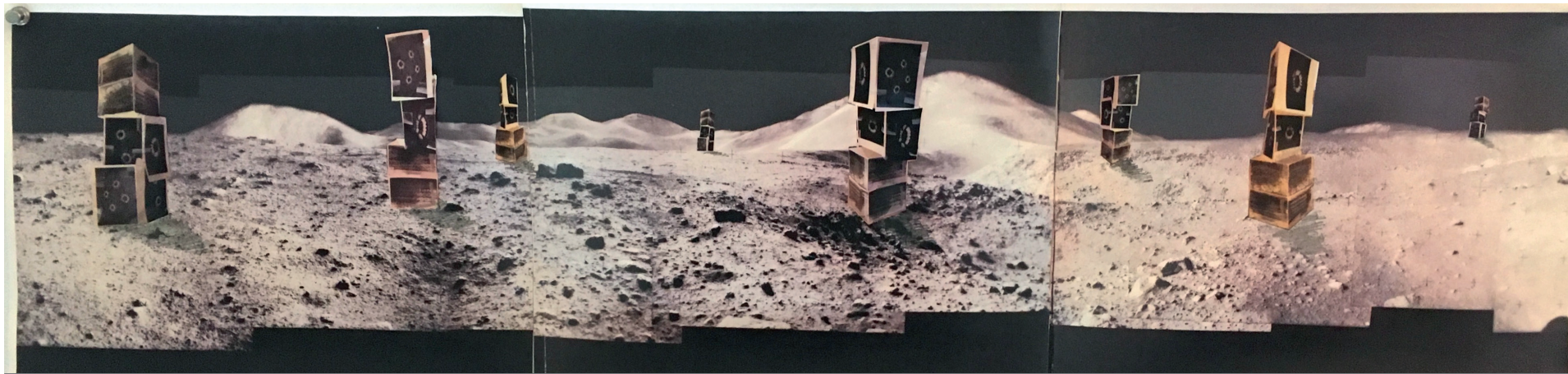
woda – przez dwunastościan foremny (dodecahedron) oraz powietrze – przez sześciąt foremny (hexahedron). Platon podejrzewał, że istnieje piąty wielościan, dwudziestościan (icosahedron), którego cząstki stanowią podstawowy budulec eteru. Istnienie owego piątego wielościanu potwierdził dopiero inny grecki uczony, Euklides, uznawany za ojca geometrii. Kilkadziesiąt lat po Platonie, w swojej słynnej pracy *Elementy*, w sposób matematyczny udowodnił istnienie wyłącznie pięciu wielościanów foremnych: *Mówię też, że żadna inna figura, poza wspomnianymi pięcioma, nie może być skonstruowana używając foremnych i podobnych figur równych sobie*<sup>104</sup>.

Blisko dwa tysiąclecia po Platonie i Euklidesie, na przełomie szesnastego i siedemnastego wieku, niemiecki astronom, Johannes Kepler, w swojej pracy *Mysterium Cosmographicum*<sup>105</sup>, potwierdzającej koncepcje Kopernika, zaproponował model wszechświata, w którym każda poszczególna sfera kosmosu wpisywała się jedna w drugą za pomocą właśnie platońskich wielościanów foremnych.

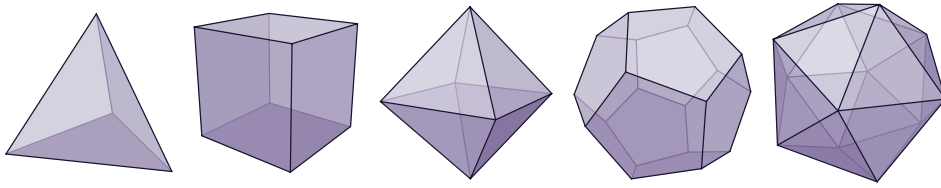
Odwołanie się przeze mnie do starożytnej filozofii, geometrii oraz renesansowej astronomii przy projektowaniu i konstruowaniu znaków księżycowych jest moją wersją *Gesamtkunstwerk*, formą sztuki totalnej albo syntezy sztuki. Synteza ta bowiem przedstawia cią-

<sup>104</sup> Euklides, *Elementy Geometrii*, opracowanie i współczesne tłumaczenie angielskie, Richard Fitzpatrick, księga XIII, [grecki tekst J.L. Heiberg]: Λέγω δὴ, ὅτι παρὰ τὰ εἰρημένα πέντε σχήματα οὐ συσταθήσεται ἕτερον σχῆμα περιεχόμενον ὑπὸ ἰσοπλευρῶν τε καὶ ἰσογωνίων ἴσων ἀλλήλοις / tłumaczenie/. W swojej słynnej pracy *Elementy*, Euklides przedstawił matematyczne dowody na istnienie tylko pięciu wielościanów foremnych. <http://farside.ph.utexas.edu/Books/Euclid/Elements.pdf>, 2008.

<sup>105</sup> Johannes Kepler - niemiecki astronom żyjący w 16-tym i 17-tym wieku. Miał wielki wpływ na odkrycie i opisanie ruchu planetarnego układu słonecznego. W swojej pracy *Mysterium Cosmographicum* przedstawił koncept astronomiczny używając brył platońskich.



Fot. 27. Kostas Kiritsis – Kolaż fotograficzny przedstawiający pierwszy koncept księżycowego krajobrazu z wylądowanymi na jego powierzchni rzeźbami. 2014-15.



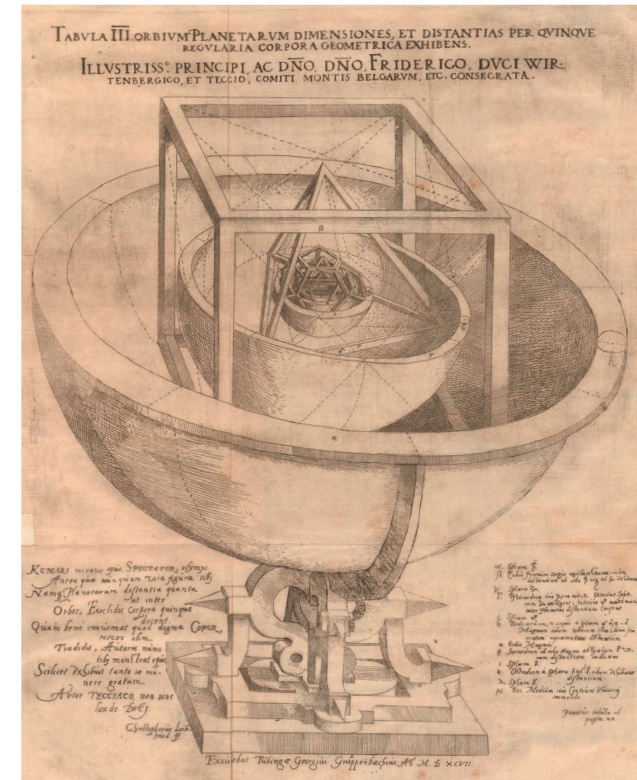
Fot. 28. Pięć trójwymiarowych figur geometrycznych, tzw. Bryły Platońskich.

głość doświadczenia człowieka, jego mitologii, filozofii, nauki i sztuki. Nakładanie się znaczeń tetrahedronu jako cząsteczki ognia, którego związki ze światłem są oczywiste, z koncepcją znaku księżycowego iluminującego owe światło w przestrzeń wszechświata stanowi wizualną reprezentację takiej syntezy.

Figura tetrahedronu nie wyróżnia żadnego z boków znacznika, co powoduje, że technologia jego lądowania ulega znacznemu uproszczeniu. Jakikolwiek przypadkowe i dowolne jego osadzenie na powierzchni staje się poprawne. Umieszczone wzdłuż boków markera świetlne elementy akcentować będą jego kształt oraz promieniować światło w przestrzeń kosmiczną.

Światło jest fundamentalną cechą wszechświata. Jego charakterystyka w postaci nieprzekraczalnej granicznej prędkości stanowi podstawę współczesnej nauki. Bez światła fotografia jest niemożliwa. Jego wykorzystanie tutaj przeze mnie stanowi manifest prymatu artystycznego działania i jest projekcją tego manifestu w przestrzeń kosmiczną. Manifest ten jest odzwierciedleniem

mojego rozumienia sztuki i do niej podejścia. Wszędzie dookoła postrzegam współzależność zjawisk oraz swoistą równorzędność artystycznego działania. Zawiera-



Fot. 29. Rysunek przedstawiający koncept kosmosu, sformułowany przez Johannes Keplera, jako zawierających się jednych w obszarów kosmicznych w drugich reprezentowanych przez bryły platońskie.

nie się jednych elementów w drugich, dialektyczne związki przyczyny i skutku powodują potężne utrudnienie przy próbie ogarnięcia przeze mnie założonego obszaru badawczego. Fotografia, którą się posługuję, jest emanacją zachodniej cywilizacji technicznej, której rozwój doprowadził do tego, iż ludzie mogli wylądować na Księżycu i powrócić bezpiecznie na Ziemię. Dopiero niedawno, patrząc z historycznego punktu widzenia, uświadomiliśmy sobie, że kilkadziesiąt kilometrów nad naszymi głowami zaczyna się świat, który jest dla nas zabójczy. Promieniowanie kosmiczne, gdyby nie istniało ochronne działanie pola magnetycznego Ziemi, uniemożliwiłoby powstanie *Księgi*, gdyż zniszczyłoby życie na Ziemi. Niniejsza praca jest próbą artystycznego ogarnięcia tych wszystkich zagadnień.

Główny element projektu, *Księga*, posiada możliwość zwielokrotnienia oddziaływania obrazu poprzez sekwencje stron. Natura książki z jej zamkniętymi stronami stwarza inne od tradycyjnego odbioru fotografii możliwości doświadczenia, które angażuje oprócz wzroku pozostałe zmysły. Strony książki trzeba przewracać, a za kolejnymi kryje się tajemnica nowych obrazów. Jak w kosmogenicznych procesach podczas których powstaje materia, konstruowanie książki poprzez dodawanie kolejnych fotografii wytwarza swoją *konceptyjną masę*, przez co zmienia się obszar zajmowanej przez nią przestrzeni. Ma to wpływ na *gravitację* całego dzieła, którego treści umieszczone na stronicach pozostają ukryte i nie są dostępne bezpośrednio, a dopiero poprzez akt otwierania i przewracania poszczególnych stronic ujawniają swoje tajemnice.



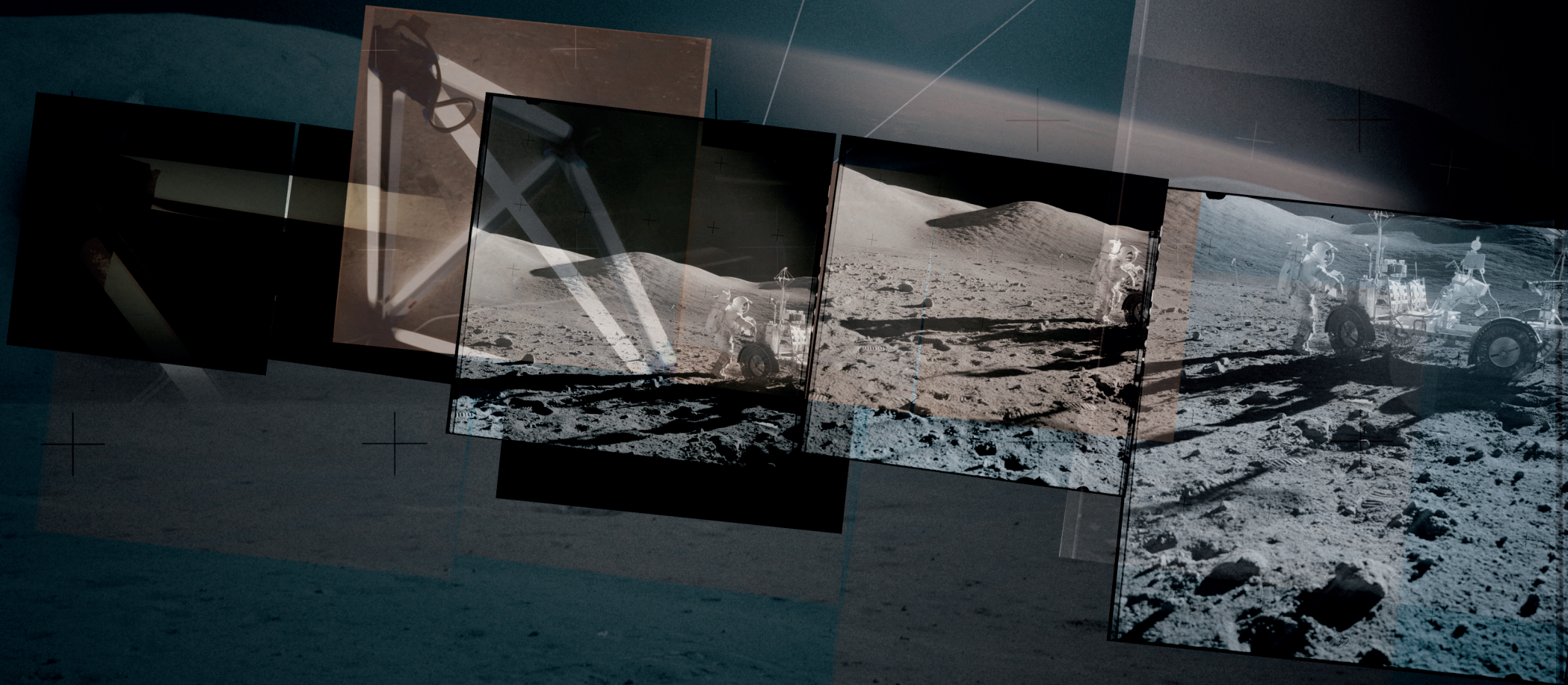
Fot. 30. Kostas Kiritsis - Makieta księżycowego lądowiska w kształcie czworoboku platońskiego 2015.

Taka forma aktywnego odbioru stwarza bardziej intymne i osobiste relacje pomiędzy dziełem i odbiorcą. W naszej kulturze dzieła sztuki posiadają wyjątkowy status oraz atrybuty niedostępne innym przedmiotom – wytworom ludzkich rąk. Tworzymy tym samym wartość dodaną, nie wynikającą z wartości materiałów, z których zostały one stworzone. Poprzez tworzenie prac w formie kodeksu konfrontujemy tutaj mityczne wartości książki z wartościami sztuki.



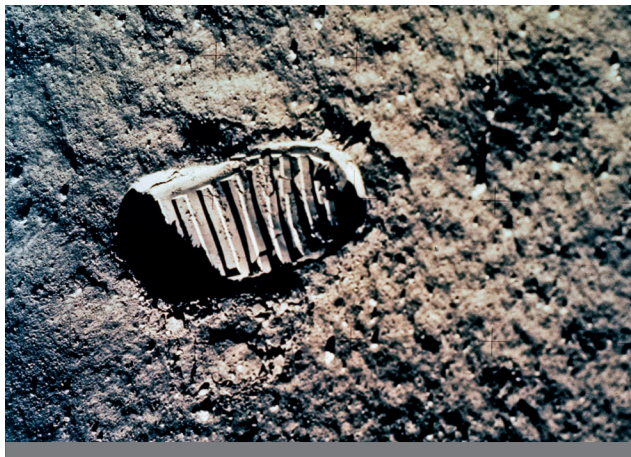


# Podsumowanie





W chwili gdy piszę te słowa mija dokładnie pięćdziesiąt lat od lądowania pierwszych astronautów na Księżycu. W dniu 20 lipca 1969 r. Neil Armstrong jako pierwszy w historii postawił swoją stopę na srebrnym globie, uwiecznioną poprzez słynną już fotografię i umieścił na powierzchni Księżycy amerykańską flagę. Fakt lądowania na Księżycu spowodował, że człowiek pokonał, wydawałoby się nieprzekraczalną barierę własnej ewolucji. Przecież tak naprawdę nie mógłby przeżyć w przestrzeni kosmicznej nawet chwili, gdyby nie ogromny wysiłek wielu ludzi – ich pracy i myśli technicznej, potrzebnych aby zrealizować wszystkie wyzwania projektu Apollo. Ubolewam nad tym, że w dzisiejszych czasach świadomość wagi tego wydarzenia zdaje się po-

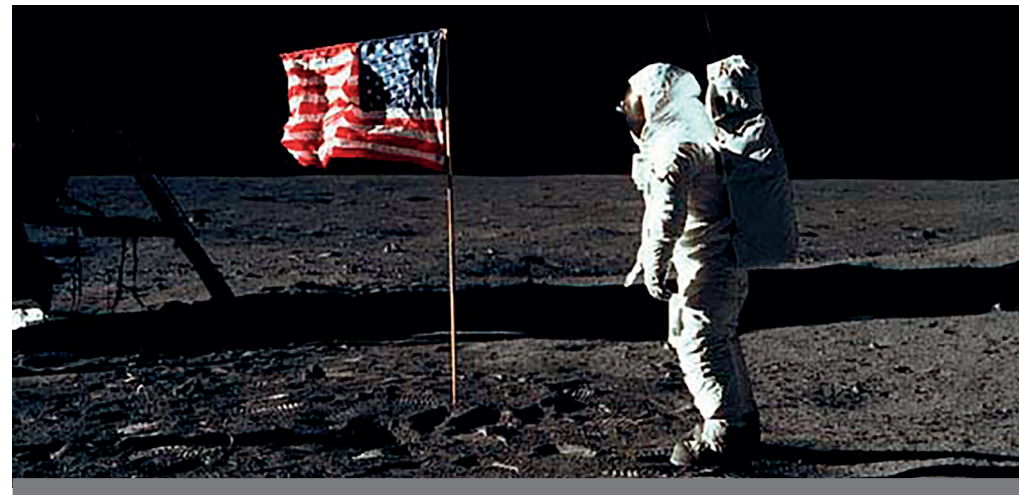


Fot. 31. Fotografia. Odcisk stopy Neila Armstronga na Księżycu w 1969 roku.

woli wygasać. Wprawdzie narodowe agencje kosmiczne wielu krajów próbują wznicić ten niegdysiejszy entuzjazm poprzez proponowane ponowne loty ludzi na Księżyc. W tle tych deklaracji coraz głośniejsze stają się propozycje wysyłania na Księżyc misji robotów w celu jego industrialnej eksploatacji. Te bardzo dla mnie niepokojące propozycje, przypominają mi znany doskonale tu na naszej planecie koncept *ziemi niczyjej*<sup>106</sup>, obszaru który można zagarnąć i wyeksploatować do granic zniszczenia.

Takie propozycje nie mogłem pozostawić bez odpowiedzi. Narastał we mnie bunt artysty, który mogłem ugasić jedynie w twórczej kreacji. Stąd też moją reakcją na

<sup>106</sup> *Ziemia niczyja* to w tym wypadku obszar, który chciałbym porównać do zagarnięcia przez europejskich kolonizatorów terenów zamieszkałych od tysięcy lat przez Indian amerykańskich. Prywatne posiadanie ziemi było tam nieznanym konceptem do czasu pojawienia się białych ludzi, którzy wykorzystali ten fakt do potraktowania jej właśnie jako ziemi nie należącej do nikogo.



Fot. 32. Fotografia przedstawiająca drugiego w historii astronautę na Księżycu, Buzza Aldrina salutującego fladze amerykańskiej.

<sup>107</sup> <https://www.newyorker.com/magazine/2019/05/06/the-race-to-develop-the-moon>].

<sup>108</sup> [https://www.kickstarter.com/projects/1391405172/protected-moon-park-stage-1?ref=nav\\_search&result=project&term=protected%20moon%20park](https://www.kickstarter.com/projects/1391405172/protected-moon-park-stage-1?ref=nav_search&result=project&term=protected%20moon%20park)].

te działania jest właśnie mój artystyczny projekt wyśnięcia na Księżyc rzeźb w formie świetlnych punktów znaczących. Są one podobne do znaków geodezyjnych, (lub w tym wypadku *lunadezyjnych*), które oznaczyłyby przynajmniej całą widoczną część planety. To rodzaj deklaracji wręcz osobistego protestu artysty aby ten obszar stanowił przestrzeń Sztuki, która nie powinna nigdy podlegać destrukcyjnej ingerencji człowieka.

W tym momencie przypomina mi się fakt, że erupcja kreatywności jaka nastąpiła w świecie zachodnim po Drugiej Wojnie Światowej spowodowała wyzwolenie sztuki od jakichkolwiek ograniczeń. Uważam zatem, że dzisiejsza definicja sztuki opierać się musi raczej na koncepcji i intencjach jej autora/ki jako podstawowego elementu kryterium oceny czy wartościowania. Taka perspektywa powoduje, że prezentowany przeze mnie projekt zawiera się całkowicie w mojej koncepcji ekologii sztuki. Nie chciałbym aby mój projekt był mylony ze sztuką ekologiczną. Wolałbym aby był sposobem odwołania się do tradycji awangardy w naszych relacjach z otaczającym światem. Przedstawiony w pracy koncept jest nie tylko gestem artystycznym lecz również gestem politycznym dokonującym się w czasie rzeczywistym. Odbywający się na naszych oczach wyścig podboju Księżyca, będąc intuicyjnie przewidzianym elementem pracy, dodaje tu dodatkowego potwierdzenia ważności i konieczności stworzonego przeze mnie dzieła. Wystanie rzeźb na Księżyc ma stanowić o nadrzędności sztuki w stosunku do innych naszych działań<sup>107</sup>. Sztukę postrzegam jako tarczę mającą chronić Księżyc przed destrukcją czło-

wieka. Jej rola jest tym bardziej wzniosła i ważna, gdy będziemy postrzegać ją w charakterze sprzymierzeńca „samotnego” Księżyca.

Stąd jako podstawowy element mojej pracy artystycznej wybrałem książkę artystyczną Istotne dla mnie było powiązanie ww. książki z obiektem jakim jest *książka per se* oraz z literaturą na jej temat. Wydają mi się one tak silne, że stanowiło to punkt wyjścia do napisania przeze mnie pracy teoretycznej mającej w sobie pierwiastek futurystyczny. Fakt, że dla mnie książka artystyczna ma swoją historię, dłuższą niż dotąd przedstawiano w literaturze, było przyczynkiem do tego aby przedstawić projekt, którego realizacja ma dopiero nastąpić. Tak naprawdę w swoim zamierzeniu *Księga Księżyca* jest opowieścią historii, która ma dopiero się ziścić.

Sama księga jest częścią projektu, który obejmuje inne, towarzyszące jej elementy takie jak video umieszczone na portalu Kickstarter<sup>108</sup>, dodatkowe książki artystyczne oraz rzeźby/makiety proponowanego znaku księżycowego. Te elementy będą rozrastać się w miarę upływu czasu o nowe fragmenty, współtworząc jej ewolucyjną formę.

Projekt zakłada również jego kolektywne finansowanie. Powoduje to, że wszyscy współfinansujący ten projekt będą właścicielami dzieła. Stanowi to zaprzeczenie indywidualnej własności zarówno dzieł sztuki i jak i w tym wypadku samego Księżyca.

Ten olimpijski gest całego zamierzenia, dla wielu nierealny, niech stanowi tu moje wyznanie wiary w utopijną moc Sztuki.





## Bibliografia

## 1. LITERATURA

- J. Beuys, Teksty, komentarze, wywiady, Wydawnictwo Akademia Ruchu, Warszawa 1990r.
- J. L. Borges, Poem of the Gifts, 1959r.
- R. Castleman, A Century of Artists Books, Museum of Modern Arts. New York, 1996r.
- J. Cortázar, Gra w klasy, Buenos Aires, 1963r.
- B. Davis & J. Petrillo, The Artist as Book Printer: Four Short Courses, [w:] Artists' Books: A Critical Anthology and Sourcebook, J Lyons (red.), Gibbs M. Smith Peregrine Smith Books in association with Visual Studies Workshop Press, New York, 1987r.
- J. Drucker, The Century of Artists' Books, Granary Books. New York City, 1996r.
- Euklides, Elementy Geometrii, opr. Richard Fitzpatrick, 2008 [ISBN 978-0-6151-7984-1].
- V. Flusser, Ku filozofii fotografii, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2015r.
- V. Greene, Italian Futurism 1909–1944, Guggenheim, New York, 2014.
- Y. N. Harari, Homo Deus, HarperCollins, Nowy Jork, 2017r.
- Ch. Harrisson i P. Wood (red.), Art in Theory 1900–2000, An Anthology of Changing Ideas, 2006r.
- Z. Herbert, Barbarzyńca w ogrodzie, 2004r.
- Dick Higgins, Preface, [w:] Artists' Books: A Critical Anthology and Sourcebook, J Lyons (red.), Gibbs M. Smith Peregrine Smith Books in association with Visual Studies Workshop Press, New York, 1987r.
- D. D. Hoffman, Visual Intelligence, W. W. Norton and Company, New York London, 2000r.
- M. Light, Full Moon, Alfred A. Knopf, New York 2002r.
- L. R. Lippard, Conspicuous Consumption: New Artists' Books, [w:] Artists' Books: A Critical Anthology and Sourcebook, J Lyons (red.), Gibbs M. Smith Peregrine Smith Books in association with Visual Studies

Workshop Press, New York, 1987r.

- El Lissitzky, Our Book, Esej z 1926 roku, [w:] Lissitzky-Kuppers, Lissitzky: Life, Letters, Text. Thames and Hudson, 1968, s. 363.
- E. Łubowicz, Katalog wystawy, „Cywilizacje”, Ośrodek Kultury i Sztuki, Wrocław 2004r.
- B. Maier, Dictionary of Celtic Religion and Culture, Woodbridge: Boydell Press, 2000r.
- R.C. Morgan, Systemic Books by Artists, [w:] Artists' Books: A Critical Anthology and Sourcebook, J Lyons (red.), Gibbs M. Smith Peregrine Smith Books in association with Visual Studies Workshop Press, New York, 1987r.
- M. McLuhan, Galaktyka Gutenberga, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa. 2017r.
- G. von Petzinger, The First Signs Atria Books, 2016r.
- G. von Petzinger, *Making the Abstract Concrete: The place of Geometric Signs in French Upper Paleolithic parietal*, Art. University of Victoria, 2009r.
- C. Phillpot, Booktrek, JRP/ Ringier & Les Presses Du Reel 2003r.
- Ch.S. Schick, Rosyjska Teoria i Praktyka Konstrukttywizmu w Wizualnych i Werbalnych Formach “O Tym”, Graduate Division of the University of California, 2011r.
- B. Schulz, Opowiadania. Wybór esejów i listów, wydanie II, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1998r, CXL, 498 s.
- G. Stewart, Bookwork, Medium to Object to Concept to Art, The University of Chicago Press, 2011r.

## 2. ŹRÓDŁA INTERNETOWE

- Ewangelia według Św. Jana 1.1.; dostępne na stronie internetowej: <http://www.mbkml.pl/pismo/50ewangeliajana.htm>. 2019r.
- Cz. Miłosz, Lekturey; dostępne na stronie internetowej: <http://malowane-wierszem.blogspot.com/2013/03/lektury-czesaw-miosz.html>. 2019r.



### 3. INNE /według kolejności w pracy/

- <http://www.secondsight.com> ]. 2019r.
- [https://pl.wikipedia.org/wiki/Johannes\\_Gutenberg](https://pl.wikipedia.org/wiki/Johannes_Gutenberg)]. 2019r.
- <https://www.wordseye.com>]. 2019r.
- <https://www.dpreview.com/news/0947543575/image-style-ai-can-convert-paintings-to-photographs>]. 2019r.
- <http://viv.ai>]. 2019r.
- [https://fr.wikipedia.org/wiki/Heures\\_d%27Engelbert\\_de\\_Nassau](https://fr.wikipedia.org/wiki/Heures_d%27Engelbert_de_Nassau)]. 2019r.
- <https://www.aepm.eu/publications/conference-proceedings-2/conference-proceedings/rosita-nenno-ignatz-wiemeler-and-his-ingenious-bindings/> 2019r.
- [https://www.moma.org/documents/moma\\_press-release\\_325044.pdf](https://www.moma.org/documents/moma_press-release_325044.pdf)]. 2019r.
- <https://www.poetryfoundation.org>]. 2019r.
- <https://www.youtube.com/watch?v=u1Yld7wGWEI>]. 2019r.
- <http://www.apparatusjournal.net/index.php/apparatus/article/view/2/75>]. 2019r.
- <https://artepensamientocontemporaneo.wordpress.com/2013/10/17/anselm-kiefer-structures-are-no-longer-valid-quotes-1985-2/> 2019 r.
- <http://www.sva.edu>]. 2019r.
- <https://www.nasa.gov>]. 2019r.
- <https://www.kickstarter.com>]. 2019r.
- <https://www.newyorker.com/magazine/2019/05/06/the-race-to-develop-the-moon>]. 2019r.
- [https://www.kickstarter.com/projects/1391405172/protected-moon-park-stage-1?ref=nav\\_search&result=project&term=protected%20moon%20park](https://www.kickstarter.com/projects/1391405172/protected-moon-park-stage-1?ref=nav_search&result=project&term=protected%20moon%20park)]. 2019r.

### 4. FOTOGRAFIE

- Fot.1. Jaskiniowe znaki graficzne przywodzą na myśl pierwszy alfabet - fotografia z książki G. von Petzinger, *The First Signs*, Atria Books 2016, s. 10.
- Fot. 2. Joseph Beuys podczas akcji: *Jak Wytłumaczyć Obrazy Nieżywemu Zajęcowi* - Galeria Schelma, Dusseldorf, 26 Listopada 1965r.
- Fot.3. Partenon na Ateńskim Akropolu (szkic) - fotografia z magazynu Plus Math: <https://plus.maths.org/content/visual-curiosities-and-mathematical-paradoxes>]. 2019r.
- Fot.4. *Book of Kells*, Madonna z dzieciątkiem - <http://www.medievalists.net/2016/01/the-apotropaic-function-of-celtic-knotwork-in-the-book-of-kells/> 2019r.
- Fot.5. *Book of Hours for Engelbert of Nassau* - [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:15th-century\\_painters\\_-\\_Book\\_of\\_Hours\\_for\\_Engelbert\\_of\\_Nassau\\_-\\_WGA15794.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:15th-century_painters_-_Book_of_Hours_for_Engelbert_of_Nassau_-_WGA15794.jpg)]. 2019r.
- Fot.6. Diagram Phillpot'a - trzy nachodzące na siebie rysunki owoców jako graficzna reprezentacja definicji *Książki Artystycznej* - fotografia z książki C. Phillpot, *Booktrek*, s. 148.
- Fot.7. *Książka William'a Blake'a Pieśń Niewinności*.
- Fot.8. Filippo Tommaso Marinetti, *Zang Tumb Tuuum* - <https://twitter.com/loouisfernandes/status/683601304518811648>]. 2019r.
- Fot. 9. Rodczenko, praca z Majkowskim - fotografia z książki Majkowski - *Rodczenko, Klasyka Konstrukttywizmu*, Moskwa, Fortuna EP, 2015, s. 82-83.
- Fot.10. *Książka Ed'a Ruscha Każdy Budynek na Sunset Strip* - <http://www.artnet.com/artists/ed-ruscha/every-building-on-the-sunset-strip-2yrSuV7H6VJEk8WJ3PHorA2>]. 2019r.

- Fot.11. Anselm Kiefer, Zweistromland ['Land of Two Rivers'] (1986–89) <https://artepensamientocontemporaneo.wordpress.com/2013/10/17/anselm-kiefer-structures-are-no-longer-valid-quotes-1985-2/> 2019r.

---

- Fot.12. Fotografia własna: Książka Artystyczna Indie, 1987-2015.
- Fot.13. Fotografia Shunk-Kender, Hands Framing New York Harbor from Pier 18, 1971 - fotografia dostępna na stronie internetowej <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1492>]. 2019r.

---

- Fot.14. Fotografia: Mike i Doug Starn (Starn Twins) Triple Christ, 1986r. - fotografia dostępna na stronie internetowej: <http://museummagazine.com/features/2017/2/13/doug-mike-starn-size-matters>]. 2019r.

---

- Fot.15, 16. Fotografie własne: Transfery 1995-96.
- Fot.17. Fotografia własna: Książki Artystyczne, 1997-2017.

---

- Fot.18. Maurizio Cattelan, A Perfect Day - fotografia dostępna na stronie internetowej: [https://www.perrotin.com/artists/Maurizio\\_Cattelan/2/a-perfect-day/5394](https://www.perrotin.com/artists/Maurizio_Cattelan/2/a-perfect-day/5394). 2019r.

---

- Fot.19. Fotografia, Krzysztof Wojciechowski, Wystawa Kostas Kirit-sis, Księga, Warszawa, 1996.

---

- Fot.20. Fotografia, Krzysztof Wojciechowski, Wystawa Kostas Kirit-sis, Księga, Warszawa, 1996.

---

- Fot.21, 22. Fotografie własne autora, Nowy Jork, 2017.
- Fot.23, 24, 25. Fotografie własne 1999-2004 z serii Autoportrety.

---

- Fot.26. Fotografia południowej sfery Księżyca wykonana przez załogę Apollo 15 w 1971 r. – fotografia z książki M. Light, Full Moon, s.24.

---

- Fot.27. Fotografia własna – Kolaż fotograficzny przedstawiający pierwszy koncept księżycowego krajobrazu z wylądowanymi na jego powierzchni rzeźbami. 2014-15.

---

- Fot.28. Pięć trójwymiarowych figur geometrycznych, tzw. Brył Platońskich; fotografia dostępna na stronie: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Platonic\\_Solids\\_Transparent.svg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Platonic_Solids_Transparent.svg). 2019r.

---

- Fot.29. Rysunek przedstawiający koncept kosmosu, sformułowany przez Johannes Keplera, jako zawierających się jednych w obszarów kosmicznych w drugich reprezentowanych przez bryły platońskie - fotografia dostępna na stronie internetowej: <http://www.e-rara.ch/zut/content/pageview/123244>]. 2019r.

---

- Fot. 30. Praca własna. Makieta księżycowego lądownika w kształcie czworoboku platońskiego 2015.

---

- Fot. 31. Fotografia. Odcisk stopy Neila Armstronga na Księżycu w 1969 roku. Fotografia dostępna na stronie internetowej: <https://www.nasa.gov/centers/langley/multimedia/roadzapollo-23.html#XRFgVC2ZPMI>]. 2019r.

---

- Fot. 32. Fotografia przedstawiająca drugiego w historii astronautę na Księżycu, Buzz'a Aldrina salutującego fladze amerykańskiej. Fotografia dostępna na stronie internetowej: <https://www.space.com/7020-human-spaceflight-40-years.html>]. 2019r.



