

design

magazyn naukowy o projektowaniu graficznym
i nowych mediach



#fotografia #edukacja #sztuka #konserwacja #moda #dostępność #projektowanie



Redakcja

Redaktor naczelny

dr inż. Grzegorz Grodner

Z-ca Redaktora naczelnego

mgr Kamil Mirkowicz

Dyrektor artystyczna

dr Małgorzata Sobocińska-Kiss

Opracowanie graficzne i skład

Zespół redakcyjny

Ilustracja na okładce

dr Zenon Balcer

Ilustracje dodatkowe

Zespół redakcyjny | Midjourney

Tłumaczenie

Joanna Wells | mgr Kamil Mirkowicz

Nr 7 — 2/2025

ISSN: 2956-8919 | eISSN: 2956-9567

Materiałów niezamówionych redakcja nie zwraca. Zastrzega sobie prawo skracania tekstów, zmiany tytułów, wprowadzania śródtytułów oraz poprawek. Autor oświadcza, że przekazując tekst do redakcji czasopisma wyraża zgodę na opublikowanie tekstu zarówno w wersji drukowanej jak i elektronicznej, dokonywanie opracowań tekstu i korzystanie z tych opracowań, wprowadzanie do tekstu wszelkich zmian, w tym naruszających jego integralność.

Artykuły w magazynie w formie elektronicznej udostępniane są na licencji CC BY-NC-ND 4.0

Magazyn **dsignn** jest ujęty w międzynarodowej bazie EBSCO oraz indeksowany w bazie ICI Journals Master List za rok 2024 (ICV 2024 = 59.04).

Kontakt

redakcja@dsignn.online



www.dsignn.online



Wydawca



AKADEMIAWIT
w WARSZAWIE

ul. Nowelska 6, 01-447 Warszawa, Polska

www.wit.edu.pl

Rada naukowa

Przewodnicząca

- ✿ dr Anna Kłos
Akademia WIT, Polska

Członkowie rady

- ✿ prof. dr hab. Mieczysław Wasilewski
Akademia WIT, Polska
- ✿ prof. Christopher Scott
Iowa State University, USA
- ✿ prof. Kye-Soo Myung
Konkuk University, Korea Południowa
- ✿ prof. Chang Sik Kim
San Jose State University, USA
- ✿ prof. dr hab. Rafał Strent
Akademia WIT, Polska
- ✿ prof. Andrzej Markiewicz
Uniwersytet Radomski
im. Kazimierza Pułaskiego, Polska
- ✿ prof. Tomasz Goban-Klas
WSiZ w Rzeszowie, Polska
- ✿ prof. Vlad Țoca
Uniwersytet Art and Design w Cluj-Napoca,
Rumunia
- ✿ dr hab. Andrzej Adamski
WSiZ w Rzeszowie, Polska
- ✿ dr hab. Marcin Szewczyk
WSiZ w Rzeszowie, Polska
- ✿ dr hab. Dariusz Młacki
Akademia WIT, Polska
- ✿ prof. dr Li Xu
założyciel Beijing Art & Design, Chiny
- ✿ dr Arafat Tahir Abdelaziz Al Naim,
American University in the Emirates,
Zjednoczone Emiraty Arabskie



Drodzy Czytelnicy!

Siódmy numer magazynu dsignn otwiera wielogłos o współczesnym projektowaniu – o jego materialności, emocjonalności i nieustannym przenikaniu się świata fizycznego z cyfrowym. Autorzy tekstów ukazują, jak technologia staje się partnerem w procesie twórczym, edukacyjnym i kulturowym. Od cyfrowego prototypowania w modzie po refleksję nad nieobecnym ciałem w sztuce, od laboratoriów konserwatorskich po empatyczne projektowanie uniwersalne – ten numer jest mapą różnorodnych poszukiwań.

W centrum uwagi pozostaje Człowiek: jego wrażliwość, potrzeba uczestnictwa i zdolność do reinterpretacji tradycji. Artykuły pokazują, że współczesne projektowanie nie polega już na tworzeniu przedmiotów, lecz na budowaniu relacji – między przeszłością a przyszłością, między realnością a wyobraźnią, między nauką a intuicją.

Symbolicznym zwieńczeniem numeru jest wystawa „Światło i cień, pustka i pełnia”, w której czarno-białe prace stają się metaforą tej delikatnej równowagi – pomiędzy kontrastem a harmonią, między obecnością i brakiem, które definiują dzisiejszy język sztuki i projektowania.

Życzymy przyjemnej lektury!

Redakcja dsignn

04



Wgląd w koncepcję opracowania albumu fotograficznego

„Znaki Drogowe Łatgalii”

dr inż. **Aina Strode**

mgr **Diāna Apele**

mgr **Ineta Auzāne**

14



Wyjść poza schemat.

O pracy ze studentami i manowcach
fotografii generatywnej

dr **Justyna Staškiewicz-Jonak**

22



Pojawienie się nieobecnego ciała w sztukach pięknych

mgr **Tamara Pathat**

34



Upowszechnianie dziedzictwa poprzez edukację:

potencjał i wpływ komunikacji
centrum konserwacji

dr **Ingrīda Bagočiūnienė**

40



**Rozwój XIX-wiecznej nauki
o konserwacji malarstwa:**

autentyczność, estetyka
i dynamika kulturowa

dr **Eglė Aleknaite**

46



**Prototypowanie
cyfrowe w procesie
projektowania mody**

mgr **Ilze Bodža**

mgr inż. **Silvija Mežinska**

54



**Przestrzeń, która mówi
do wszystkich.**

Projektowanie uniwersalne jako
laboratorium empatii

dr **Agata Anacik-Kryza**

mgr **Anna Sieroń**

64



**Światło i cień,
pustka i pełnia.**

O sztuce czarno-białej

dr **Magdalena Furmanik-Kowalska**

zespół redakcyjny

Wgląd w koncepcję opracowania albumu fotograficznego „ZNAKI DROGOWE ŁATGALII”

#fotografia #projektowanie graficzne #album fotograficzny
#Łatgalia #znaki drogowe



artykuł
recenzowany



dr inż. **Aina Strobe**



mgr **Diāna Apele**



mgr **Ineta Auzāne**

Streszczenie

Poszukiwanie historycznych badań krajobrazowych może być fascynującym i edukacyjnym procesem, który pozwala poznać wydarzenia z przeszłości i ich wpływ na dzisiejszy krajobraz. Podczas pracy nad badaniem autorzy zwrócili uwagę na różnorodne poszukiwania historycznych badań krajobrazowych, aby jak najlepiej ukazać temat badań, który jest ściśle związany z historycznym krajobrazem Łatgalii. Aby urzeczywistnić problem zachowania środowiska kulturowego i historycznego Łatgalii, zebrano tematy, które znalazły się w albumie fotograficznym „ZNAKI DROGOWE ŁATGALII”. Są to skrzynki pocztowe, przystanki autobusowe, znaki przystanków autobusowych, stoły mleczne, ruchome znaki drogowe, krucyfiksy, stogi siana, kościoły Łatgalii, drewniane domy, dekoracje okien domów oraz ludzie. Fotorelacje zostały stworzone tematycznie, analizując ich wartość wizualną i informacyjną.

Jadąc drogami Łatgalii, można dostrzec przyciągające wzrok rzeczy. To łotewskie znaki drogowe w dosłownym i przenośnym znaczeniu. Są znaki drogowe wskazujące nazwę miejscowości, przystanek autobusowy itp. Ale czy znakiem drogowym nie jest także mleczny stojak przy drodze, człowiek, skrzynka pocztowa, stary drewniany dom z ażurowymi zdobieniami okien, jezioro, rzeka, martwe jesiony albo stary dąb pochylający się nad drogą, kościół, most, cmentarz,

sad jabłoniowy, niebieski traktor, krzak porzeczek, krucyfiks, stóg siana i kwitnące krzewy w ogrodzie opuszczonego domu?

Z biegiem czasu wiele się zmieniło. Wiejskie krajobrazy zapamiętane z dzieciństwa były zupełnie inne. Teraz, jadąc drogą między wzgórzami i jeziorami, pojawiają się pensjonaty, które zazwyczaj nie pasują do pejzażu, oraz przebudowane stare domy pozbawione opowieści o swoich pięknych oknach. Wtedy pozostaje tylko powiedzieć

– tak, wszystko tu zrujnowane – jedźmy dalej, nie ma tu nic do zobaczenia! Smutne, ale jednocześnie można stwierdzić, że bieda w Łatgalii dała nam szansę zachować wiele rzeczy autentycznych i nienaruszonych, ponieważ tuż za zakrętem, w zarośniętym sadzie jabłoniowym, kryje się stara zagroda z koronkowymi zdobieniami okien, subtelnie oszklonymi szybami ganku, proporcjonalnymi kształtami budynków. Można powiedzieć, że wszystko jest tak, jak być powinno – prawdziwie! Ale dom nie ma właściciela, który potrafiłby go docenić i zachować.

Wielu ludzi uważa, że wszystko, co stare i niszczące, należy zburzyć. To błędne rozwiązanie, ponieważ takie domy istnieją tylko w Łatgalii! Można je uratować, „zabezpieczyć”, nie ruszać, pozostawić dla przyszłości, bo nikomu nie przeszkadzają. To samo można powiedzieć o wielu innych rzeczach, które widzimy, jadąc drogą. Tak narodził się pomysł zebrania tematów w formie foto-reportażu, aby poruszyć kwestię ochrony środowiska noszącego świadectwo historyczne i stworzyć album fotograficzny.

Cel badań: stworzenie albumu fotograficznego o Łatgalii w celu podjęcia tematu ochrony środowiska stanowiącego świadectwo historyczne.

Metody badań: teoretyczne – analiza literatury i źródeł internetowych; empiryczne – obserwacja, analiza danych uzyskanych w badaniu (fotografie).

Metodologia badań

W badaniu zastosowano metody teoretyczne i empiryczne. Badania jakościowe oparto na analizie danych zebranych w wyniku obserwacji. Obserwacja to metoda gromadzenia danych pozwalająca analizować świat społeczny z perspektywy zewnętrznego obserwatora w celu weryfikacji teorii dotyczących zjawisk i procesów na podstawie ich przejawów oraz rozmieszczenia. W odróżnieniu od obserwacji w warunkach codziennych, obserwacja eksploracyjna ma charakter bardziej ukierunkowany i systematyczny. Badacz musi określić, co chce obserwować i jak zamierza to rejestrować. Zastosowano obserwację otwartą, definiowaną jako taki typ obserwacji, który nie zakłada korzystania z wcześniej przygotowanych tematów ani protokołów, a badacz kieruje się wyłącznie pytaniami badawczymi, jakie sam formułuje [1]. Autorzy prowadzili obserwacje podczas utrwalania materiału fotograficznego od

marca 2022 do lutego 2023 roku. W 2024 roku wyniki badań zebrano w albumie fotograficznym „ZNAKI DROGOWE W ŁATGALII”. Na etapie selekcji zdjęć istotna była treść oraz wartość artystyczna fotografii. W 2025 roku album ukaże się w formie drukowanej.

Wyniki badań

Poszukiwanie badań nad krajobrazem historycznym może być fascynującym i edukacyjnym procesem, który pozwala poznać wydarzenia z przeszłości oraz ich wpływ na współczesny krajobraz. Podczas pracy nad opracowaniem autorzy zwrócili uwagę na różne kierunki badań nad krajobrazem historycznym, aby jak najlepiej ukazać temat badawczy ściśle związany z krajobrazem historycznym Łatgalii.

Badania nad krajobrazem historycznym powinny rozpoczynać się od analizy źródeł literaturo-owych. W tym procesie przydatne mogą być biblioteki, archiwa i zasoby cyfrowe. Autorzy pracy przeanalizowali literaturę, aby uzyskać informacje nie tylko o środowisku Łatgalii, lecz także by zrozumieć aktualność i znaczenie albumów fotograficznych we współczesności. Przeprowadzono analizę książek historycznych, dokumentów oraz innych opracowań związanych z regionem Łatgalii i powstawaniem albumów fotograficznych.

Wizyty w miejscach historycznych odegrały istotną rolę w badaniu krajobrazu historycznego Łatgalii. Odwiedzanie obiektów takich jak muzea, stare miasta, ruiny dawnych zamków i inne ważne elementy krajobrazu daje najlepsze wyobrażenie o badanym miejscu.

Szczególną uwagę warto zwrócić na dwory i zamki. Dwory oraz ruiny zamków często stanowią dobrze zachowane zabytki. Analiza ich historii i znaczenia w lokalnym kontekście pozwala uzyskać wiele cennych informacji o badanym środowisku i krajobrazie. Odwiedzając stanowiska archeologiczne, można zobaczyć odkrycia dokonane w przeszłości i poznać dawne formy życia.

Istotne znaczenie ma rozmowa z ekspertami i mieszkańcami. Kontakt z historykami, pracownikami muzeów lub lokalną społecznością umożliwia uzyskanie dodatkowych informacji o konkretnych miejscach historycznych lub wydarzeniach.

Współcześnie trudno wyobrazić sobie jakiegokolwiek badania bez sięgania do zasobów cyfrowych. Podczas prowadzenia badań konieczne staje się korzystanie z archiwów cyfrowych, kolekcji muzealnych oraz portali historycznych, gdzie moż-

na analizować fotografie, dokumenty i inne materiały.

Autorzy położyli największy nacisk na terenowe wyjazdy badawcze podczas opracowywania studium. Odwiedzanie miejsc związanych z krajobrazami historycznymi pozwala pogłębić badania, ponieważ umożliwia zobaczenie i zrozumienie krajobrazu z perspektywy historycznej. Takie wyjazdy nie mogą się odbyć bez analizy map geograficznych i historycznych. Mapy pomagają uchwycić, jak krajobraz zmieniał się w czasie oraz jakie czynniki historyczne na niego oddziaływały. Wiele z tych metod badawczych zostało wykorzystanych przez autorów w trakcie realizacji opracowania, przy czym szczególną rolę odegrało badanie dawnych traktów.

Podczas prowadzenia badań, w tym dokumentowania fotograficznego odcinków dróg, autorom często udawało się odnaleźć elementy środowiska, które później rozpoznano w archiwach muzealnych lub prywatnych zbiorach fotograficznych. Na rycinie 1 widoczne jest okno z parafii Bīķernieki, którego fotografia znajduje się w kolekcji zdjęć *zudusilatvija.lv*.

Spoglądając na pierwsze zdjęcie, można zauważyć, że mimo różnic — jedno jest kolorowe, drugie czarno-białe — starano się zachować element architektoniczny, czyli okno. Jakiś czas temu zostało ono pomalowane, jednak zniknęła ozdobna deska nad oknem. Tego rodzaju zmiana wymaga przemyślenia tego, jak rozumiemy nasze wartości i jak potrafimy je zachować.

Opracowanie koncepcji tematycznej albumu fotograficznego

Dzięki zgromadzeniu obszernej wiedzy na temat historii fotografii, specyfiki krajobrazu Łatgalii, analizie technologii drukarskich i współczesnych trendów projektowych, a także zebraniu informacji o albumach fotograficznych, stało się jasne, jaką koncepcję powinien mieć nowy album. Powinien on oddawać łotewskie ciepło Łatgalii zarówno w treści, jak i w kompozycji, ukazując utracone oraz zachowane wartości regionu.

Należy jednak pamiętać, że podczas opracowywania albumu fotograficznego przeznaczonego do druku poszczególne elementy trzeba starannie zaplanować, aby produkt końcowy był



Ryc. 1 Okno w perspektywie historycznej.

Źródło: po lewej: <https://zudusilatvija.lv/objects/object/6954/>, po prawej: fot. I. Auzāne.

atrakcyjny wizualnie, przyjazny dla odbiorcy i skutecznie przekazywał zamierzony komunikat.

Analizując uzyskane informacje, autorzy badania stwierdzają, że istotną rolę w albumie fotograficznym „ZNAKI DROGOWE W ŁATGALII” odegrał również wpływ mediów społecznościowych. Pomogły one nie tylko w prowadzeniu badań empirycznych, lecz także w zrozumieniu, jak odbiorcy w sieciach społecznościowych reagują na różne fotografie oddające atmosferę charakterystyczną dla Łatgalii. Dzięki temu badaniu można było poważniej podejść do wyboru listy tematów przeznaczonych do publikacji w albumie fotograficznym.

Obiekty historyczne w krajobrazie drogowym mogą w różnorodny sposób wzbogacać doświadczenie podróży i pogłębiać rozumienie lokalnej kultury. Mogą to być zarówno twory naturalne, takie jak dawne grodziska, rzeki czy lasy, jak i elementy stworzone przez człowieka: domy, zagrody, kościoły, pozostałości wsi czy pomniki. Obiekty historyczne mogą stać się przedmiotem badań, ponieważ we współczesnym krajobrazie dróg Łatgalii spotyka się ich bardzo wiele.

Miejsca historyczne często pełnią rolę symboli tożsamości. Wiążą się z lokalną społecznością i mogą być źródłem dumy z historii, sztuki oraz tradycji danego regionu. Takie miejsca budują więź między ludźmi a ich dziedzictwem kulturowym. Odgrywają także ważną rolę nie tylko w zachowywaniu kultury i historii [2], lecz także w uatrakcyjnianiu podróży i dostarczaniu wartości edukacyjnych. Podróżnicy mają możliwość zarówno cieszyć się pięknem wizualnym i architektonicznym, jak i zyskać głębsze zrozumienie bogatej historii oraz dziedzictwa odwiedzanego regionu.

Elementy środowiska w krajobrazie przydrożnym mogą dawać ciekawe spojrzenie na przeszłość i dziedzictwo kulturowe. Różne obiekty przydrożne lub pobliskie punkty orientacyjne często łączą się z historią, tradycjami lub ważnymi wydarzeniami regionu. Przykłady takich obiektów to:

- **Krucyfiksy** – W źródłach internetowych można znaleźć informacje, że Łatgalia to jedyny region Łotwy, gdzie krucyfiksy spotyka się poza kościołami czy budynkami mieszkalnymi. Na przykład na łotewskiej stronie Wikipedii poświęconej krucyfiksom czytamy: „Krucyfiksy wiejskie i przydrożne w Łatgalii są symbolami wiary chrześcijańskiej i obiektami sztuki sakralnej, które najczęściej występują w tym regionie przy drogach lub na skrzyżowaniach [3]. W każdej wsi w Łatgalii znajdował się co najmniej jeden krucyfiks, a w największych nawet dwa: po jednym na każdym krańcu miejscowości. Był to symbol jedności i punkt gromadzenia się mieszkańców” [4]. Tak właśnie Wikipedia opisuje krucyfiksy (ryc. 2, 3, 4).
- **Zdobienia okien domów** – Architekt Pēteris Blūms podkreśla, że nigdzie indziej na Łotwie nie można zobaczyć zdobień okien charakterystycznych dla Łatgalii. Zwraca uwagę na ich znaczenie: „Tak właśnie odbywa się komunikacja poprzez okno – ty widzisz świat, a świat widzi ciebie. W zdobieniach stosuje się różne znaki ornamentalne, tzw. amulety, pełniące funkcję ochronną lub mające przyciągnąć przychylność sił wyższych, a zarazem ukazujące tożsamość właściciela domu” [5]. Podczas obserwacji

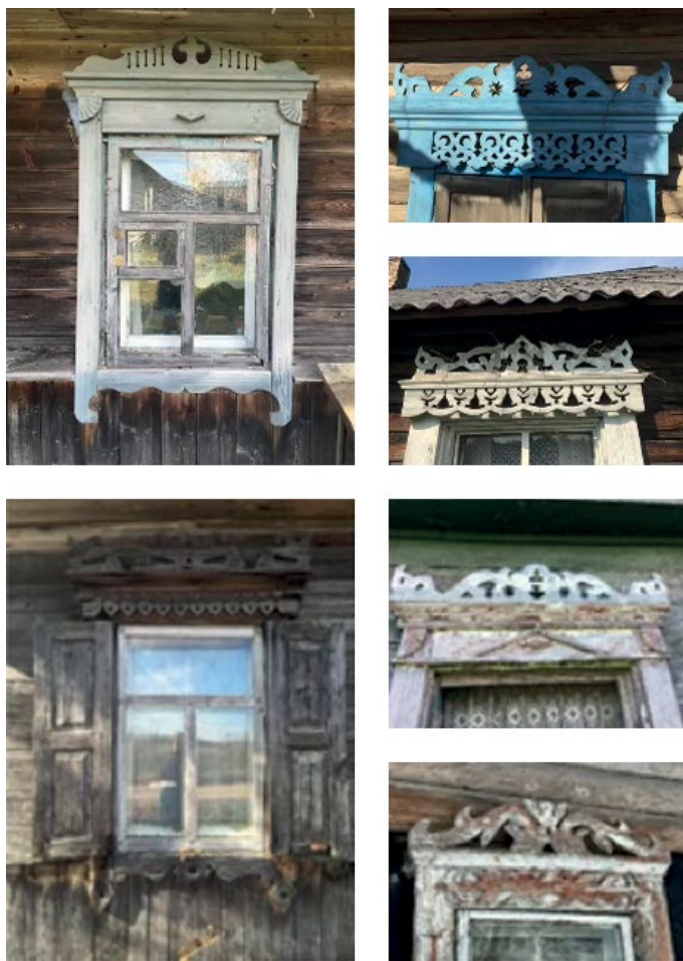


Ryc. 2, 3, 4 Od lewej: Łatgalskie znaki drogowe. Krucyfiksy. Odcinek drogi Višķi – Agļona, Grāveri – Okra.
Źródło: fot. I. Auzāne.

stwierdzono, że zdobienia okien (ryc. 5, 6, 7, 8) są niezwykle różnorodne i niemal niemożliwe jest znalezienie dwóch identycznych. Wiele okien nie posiadało okiennic, część nigdy ich nie miała. Tekstura ścian drewnianych domów uwydatnia barwy zdobień okiennych, które wyblakły na słońcu, tworząc malowniczy nastrój i podkreślając kształt. W zdobieniach widoczny był precyzyjny rytm ornamentu i subtelna stylizacja roślinna. Analizując i fotografując okna, można odnieść wrażenie obcowania z indywidualnym charakterem pracy mistrzów. Fotografowanie zdobień ujawniło też powtarzalność stylu w oknach znajdujących się przy określonych odcinkach dróg. W miastach widoczna jest duża różnorodność zdobień, ponieważ po wojnie

spotkały się tam tradycje budownictwa i zdobnictwa z różnych regionów.

- **Stoliki mlecze** – Stoliki mlecze to niewielkie formy architektoniczne umieszczone przy drogach Łatgalii (ryc. 9, 10). Pomimo wspólnej funkcji zaobserwowano dużą różnorodność ich form. Służą praktycznie do przekładania bańek z mlekiem, ale mogą pełnić także rolę estetyczną. Zauważono również, że do kilku stolików przymocowano odbłaski. Łatgalskie stoliki mlecze zwróciły uwagę podróżnych. Na przykład Laura Melne, redaktorka portalu informacyjnego ReTV.lv, opisała w mediach społecznościowych rosnące uznanie dla piękna i oryginalności stolików mleczych: „Od kilku miesięcy można śledzić galerię stolików mleczych i związane z nimi historie na koncie Instagram @pina_golds. Prowadzą je Łatgalki Amanda Anusāne i Vizma Mičule. Mičule zwraca uwagę na cechy, które czynią stoliki mlecze wyjątkowymi: „Przede wszystkim fakt, że takiego stolika nie da się kupić gotowego w sklepie, nie ma też jednego wzorca. Każdy właściciel wykonuje stół mleczy według własnego ‘projektu’ i w oparciu o dostępne zasoby. Najczęściej surowcem jest drewno, ale spotyka się też różne konstrukcje metalowe. Jeśli spojrzymy na formę stolików mleczych, to mamy do czynienia z całkowicie swobodnym lotem ludzkiej wyobraźni – niektóre są bardzo minimalistyczne, inne mają elementy dekoracyjne. Widzieliśmy nawet stół mleczy z rzeźbieniami w drewnie! Kolejną cechą, która czyni je wyjątkowymi, jest to, że ich czas jest policzony. W wielu miejscach stoliki nie służą już do dostarczania mleka, ponieważ dojarki odbierają mleko ‘prosto’ z mleczarni, a urządzenia wyposażone są w wąż, przez który mleko jest wypompowywane z baniek – nie trzeba ich już stawiać na podwyższeniu, mogą stać na ziemi. Dlatego główna funkcja stolika



Ryc. 5, 6, 7, 8 Łatgalskie znaki drogowe. Zdobienia okien. Źródło: fot. I. Auzāne.



Ryc. 9, 10 Łatgalskie znaki drogowe. Stoliki mleczne. Odcinek drogi Aglona – Dagda. Źródło: fot. I. Auzāne.

mlecznego – platformy do wygodnego podnoszenia bańki i wlewania jej zawartości do zbiornika maszyny – przestała być potrzebna. Zauważyliśmy jednak, że wiele stolików mlecznych wciąż pełni funkcję stojaków na skrzynki pocztowe” [6].

- **Stogi siana** – Stogi siana były niegdyś nieodłącznym elementem łotewskiego krajobrazu, dziś jednak stały się rzadkością. Tradycyjnie siano układano i suszono w stogach. Obecnie nie gromadzi się go już w tej formie. Podczas podróży zaobserwowano widoki bel siana – ustawionych rytmicznie, ułożonych chaotycznie, sprasowanych i luźnych. Widziano również tradycyjne stogi układane w stosach (ryc. 11, 12, 13). Badane zagadnienia są unikalne dla każdego regionu Łotwy. Wiadomo, że działalność człowieka różni się w poszczególnych częściach kraju, a nawet w obrębie jednego powiatu, ponieważ mentalność ludzi nie jest wszędzie taka sama. Autorzy opracowania chcieli podkreślić wyjątkowy charakter regionu Łatgalii poprzez analizę

tematów opisanych powyżej. Zostały one włączone do projektu graficznego albumu fotograficznego i uzupełnione o inne ważne motywy.

Kompozycja, kolorystyka i projekt typograficzny albumu fotograficznego „ZNAKI DROGOWE W ŁATGALII”

Historia wizualna, czyli visual history, to podejście wykorzystujące obrazy, grafiki, fotografie, filmy, malarstwo i inne elementy wizualne do zrozumienia i interpretacji przeszłości. Takie ujęcie daje możliwość oglądania wydarzeń i procesów historycznych poprzez materiały wizualne, co stanowi silny sposób pogłębiania wiedzy o przeszłości oraz budowania emocjonalnych i zmysłowych więzi z wydarzeniami historycznymi.

Podczas opracowywania projektu I. Auzāne (jedna z autorek badania) wykonała ponad 160 fotografii dokumentacyjnych okien. W układzie stron zamieszczono 144 zdjęcia okien. Jak podkreślają autorzy opracowania, stanowi to najcenniejszy materiał w procesie tworzenia albumu fotograficznego. Każde okno opowiada własną historię o domu, w którym się znajduje. Odbi-

Ryc. 11, 12, 13 Łatgalskie znaki drogowe. Stogi i bele siana. Odcinek drogi Jaundome – Andzeli. Źródło: fot. I. Auzāne.





Ryc. 14 Okładka albumu fotograficznego „ZNAKI DROGOWE W ŁATGALII”.
Projekt graficzny okładki tworzy fotokolaż okien. Projekt i zdjęcia: I. Auzāne.

ja jego niepowtarzalny nastrój. Każdy mistrz, projektując okno, wkładał w nie nie tylko pracę, lecz także duszę, starając się stworzyć je dla konkretnego gospodarza, nadając budynkowi wyjątkowy charakter. Fotokolaż okien został również wykorzystany w projekcie okładki albumu (ryc. 14).

Kolorystyka albumu fotograficznego łączy jasne i neutralne tony. Tła stron dopasowano do tonacji fotografii – albo je podkreślając, albo neutralnie scalając kolaż zdjęć w jeden obraz. Autorzy opracowania dążyli do tego, by wydobyć

treść fotografii ukazującej to, co charakterystyczne dla środowiska Łatgalii. Dlatego, bazując na kolorystyce zdjęć, wybrano ton podstawowy, który w układzie stron podkreśla fotografie (ryc. 15).

Wykorzystanie tekstu w albumie fotograficznym ma charakter koncepcyjny. Tekst pojawia się w adnotacji, spisie treści, tytułach tematów (ryc. 16) oraz w zakończeniu. Lokalizacje obiektów nie zostały wskazane, aby zainspirować do podróży i samodzielnego odnajdywania tych elementów środowiska. Treść fotografii sama w sobie opowiada lo-

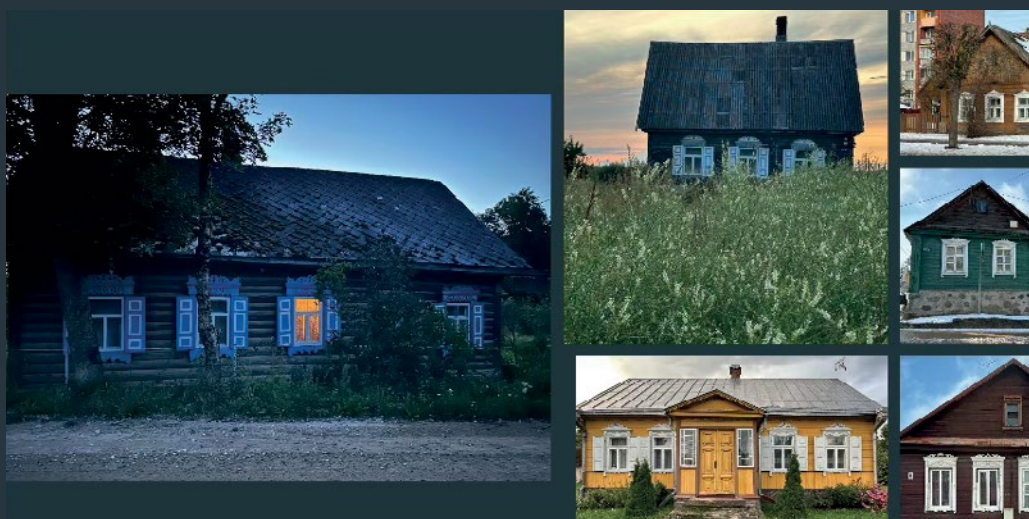


Ryc. 15 Kolorystyka stron albumu fotograficznego „ZNAKI DROGOWE W ŁATGALII”.
Projekt i zdjęcia: I. Auzāne.

SĀTA



Ryc. 16 Układ albumu fotograficznego „ZNAKI DROGOWE W ŁATGALII”, rozdział „Dom” I.
Projekt i zdjęcia: I. Auzāne.



Ryc. 17 Układ albumu fotograficznego „ZNAKI DROGOWE W ŁATGALII”, rozdział „Dom” II.
Projekt i zdjęcia: I. Auzāne.

tewską historię Łatgalii, dlatego autorzy opracowania postanowili pozostawić zdjęcia w roli narratora (ryc. 17). Tematy i adnotacja zapisane są w języku łatgałskim, co wzmacnia koncepcję autorów i podkreśla wyrazistość łatgalizmu w albumie. Wybrano krój pisma Hyphenate – lakoniczny, nienachalny i prosty. Autorzy uważają, że taki wybór dodatkowo zaakcentuje głównego bohatera albumu fotograficznego – fotografię.

W układach albumu fotograficznego można zobaczyć rozmieszczenie zdjęć na powierzchni strony (ryc. 15, 16, 17, 18). Fotografie umieszczono w formie kolażu lub pojedynczo. Krawędź części zdjęć została skomponowana do samej krawędzi strony, co w układzie albumu fotograficznego tworzy wrażenie przestrzenności.

Album fotograficzny ma format 23×23 cm. Kwadratowa kompozycja stron pozwoliła na takie rozmieszczenie fotografii, by były dobrze widoczne dla każdego zainteresowanego. Album w tym formacie jest wygodny do trzymania w dłoniach i przewracania stron. Na podstawie opracowanego układu i wydruku edycji pilotażowej autorzy uznali, że ten format sprawdza się w przypadku albumu fotograficznego.

Wnioski

Aby podkreślić problem ochrony środowiska kulturowego i historycznego w Łatgalii, zebrano i włączono do albumu fotograficznego „ZNAKI DROGOWE W ŁATGALII” następujące tematy: skrzynki pocztowe, przystanki autobusowe, znaki przystankowe, stołki mleczne, ruchome znaki drogowe, krucyfiksy, stogi siana, kościoły łatgałskie, drewniane domy, zdobienia okien oraz ludzie. Fotoreportaże opracowano tematycznie, analizując wartość wizualną i informacyjną każdego zagadnienia.

Analizując przeprowadzone działania, stwierdzono, że po zbadaniu treści w mediach społecznościowych oraz publikacji tematy przewidziane w opracowaniu są aktualne. Fotoreportaże mogą

być wykorzystywane jako materiał dydaktyczny podczas nauki historii Łatgalii, ponieważ informacje zostaną przedstawione w sposób wizualny i łatwy do zapamiętania.

W toku dalszych badań powstaną nowe tematy, na przykład: mosty drogowe; rzeki i jeziora; dawne wiejskie ogrody; okazale drzewa; cmentarze; szkody wyrządzane przez bobry przy drogach; rowy przydrożne; budynki z gliny; łąnie; ławki przy starych domach przy drodze itp., a także rozwijane i uzupełniane będą tematy już istniejące. ■

dr inż. **Aina Strode**
mgr **Diāna Apele**
mgr **Ineta Auzāne**



Przypisy

1. Novērošana, Elektroniskais resurss, b.r. [dostep: <https://www.rsu.lv/petniecibas-terminu-vardnica/noverosana>]
2. Vilcāne V., Kultūras pieminekļa īpašnieka priekšrocības un ierobežojumi, 2014, [dostep: <https://lvportals.lv/skaidrojumi/260261-kulturas-pieminekla-ipasnieka-prieksrocibas-un-ierobejojumi-2014>]
3. Latgales ciemu un ceļmalu krucifiksi, b.r. [dostep: https://lv.wikipedia.org/wiki/Latgales_ciemu_un_ce%C4%BCmalu_krucifiksi]
4. Latkovskis L., Acta Latgalica 2, 1968, [dostep: <https://lv.wikipedia.org/wiki/Krucifikss>]
5. Viļums J., Katrā Latgales pilsētā var atrast pa kādai koka arhitektūras pārlei, 2021, [dostep: <https://www.la.lv/katra-latgales-pilseta-var-atrast-pa-kadai-koka-arhitekturas-perlei-ludza-ta-ir-vecaka-sinagoga-baltija>]
6. Melne L., Instagram kontā apkopo piena galdu fotogrāfijas un stāstus, 2022, [dostep: <https://www.retv.lv/raksts/instagram-konta-apkopo-piena-galdu-fotografijas-un-stastus>]

Ryc. 18 Układ albumu fotograficznego „ZNAKI DROGOWE W ŁATGALII”, rozdział „Okno”. Projekt i zdjęcia: I. Auzāne.





Wyjść *poza* schemat

O pracy
ze studentami
i manowcach
fotografii
generatywnej

Maciej Lewandowski Fotografia wykonana podczas zajęć Pracowni
Fotografii Cyfrowej pod kierunkiem dr Justyny Staśkiewicz-Jonak



dr Justyna Staśkiewicz-Jonak

Streszczenie

Artykuł podejmuje problematykę współczesnej fotografii cyfrowej w kontekście dydaktyki oraz praktyki artystycznej. Autorka zwraca uwagę na znaczenie tradycji – od Jana Bulhaka po Władysława Strzeмиńskiego – oraz na rolę klasycznych kategorii kompozycyjnych (rytm, perspektywa, struktura). Wskazuje na potrzebę kładzenia w procesie dydaktycznym nacisku na świadome kształtowanie narracji wizualnej, obejmujące zarówno eksperymenty w zakresie środków wyrazu, jak i umiejętność twórczego skorzystania z bogactwa dokonań poprzedników. Podkreślono odmienną fotografię cyfrową sensu stricto i generatywnej, zwracając uwagę na wartość obrazu źródłowego oraz wagę doświadczenia pracy przy samodzielnej obróbce materiału fotograficznego. Artykuł wskazuje, że nauczanie fotografii wymaga od studentów wyjścia poza schemat, indywidualizacji tematów i pogłębionego kontaktu z tradycją artystyczną, co stanowi fundament dla samodzielności twórczej przyszłych fotografów.

#fotografia cyfrowa #fotografika #dydaktyka fotografii #perspektywa jednopunktowa
#kompozycja #sztuka generatywna #obraz źródłowy #edukacja artystyczna

Współczesna fotografia cyfrowa rozwija się na różnych płaszczyznach. Podąża za zapotrzebowaniem na dokumentację różnego rodzaju, tworzy ilustracje artykułów w codziennej prasie, publikacjach informacyjnych, modowych i innych. Ludzka ciekawość napędza też łowców obrazów, przemierzających świat w poszukiwaniu reportażu, sensacji, ilustracji.

W swoich pierwszych krokach adept fotografii mimowolnie naśladuje popularne pozy i kompozycje, stereotypy, ikony mody. Nie ma w tym nic złego, to naturalne dla sztuk wizualnych, że z początku uczymy się poprzez oglądanie i naśladowanie. Pożądane mogą wydawać się określone, oswajone ujęcia, szczególnie początkowo są one bardziej interesujące niż poszukiwanie nowych przedstawień. Wyjście poza schemat wymaga wysiłku.

Jan Bulhak wprowadził pojęcie „fotografiki” jako artystycznej, przemyślanej formy fotografii; według jego kryteriów odróżnia się dzisiaj fotografikę cyfrową od grafiki cyfrowej, generatywnej lub analogowej, inspirowanej fotografią.

Czy fotografika cyfrowa bywa sztuką? Zdecydowanie rzadziej niż grafika, rzeźba czy malarstwo. Różnica wynika

z istoty narzędzia; fotografia w swoim podstawowym i powszechnym zastosowaniu jest z definicji odtwórcza, podczas gdy malarstwo, grafika, rzeźba ze swojej natury wymagają transpozycji mechanicznej obserwacji na gest, co siłą rzeczy wymaga indywidualności i jednocześnie ją gwarantuje. Jeżeli rozumiemy sztukę jako język przetwarzania danych zmysłowych w metaforę, na przykład wizualną, można próbować ją „stopniować”: im bardziej świadomie kreowany jest obiekt nazywany „dziełem sztuki”, im więcej wiedzy i myśli (zrozumienia aspektów technicznych, kontekstów historycznych, kulturowych itd. oraz własnego do nich odniesienia) artysta angażuje w proces tworzenia, tym bardziej dzieło jest „sztuczne” i „twórcze” a mniej „odtwórcze”. W ciemni cyfrowej możemy otrzymać odbitki fotograficzne o bardzo ciekawym spektrum efektów artystycznych (solaryzacja, cyjanotypia, odbitki trójtonowe, eksponowanie negatywu w analogowym tego słowa znaczeniu). Nowe style w fotografii cyfrowej często wynikają z fascynacji narzędziami ciemni cyfrowej. Jak w każdej dziedzinie sztuki, również tutaj konieczne jest unikanie schematyzmu i podporządkowania się algorytmowi.



Magdalena Laskowska Fotografia wykonana podczas zajęć Pracowni Fotografii Cyfrowej pod kierunkiem dr Justyny Staśkiewicz-Jonak

Nie sposób nie włączyć do tych rozważań kwestii sztucznej inteligencji. Jest ona bardzo pociągająca, jest „zaczerowanym ołówkiem” naszych czasów, lecz jej właściwości są odtwórcze, znane i przewidywalne; być może jest postrzegana podobnie, jak postrzegano fotografię u jej początków? Jej urok polega właśnie na powrotach do znanych motywów. Z założenia karmi się tym, co już zaistniało. W dydaktyce fotografii kreacyjnej akcentowana jest natomiast potrzeba formułowania indywidualnych i rzetelnych narracji, które dają narzędzia pozwalające przekroczyć „bazę danych” - zrozumieć mechanizmy, które ją budują, i pozwolić stworzyć coś nowego, choć osadzonego w szerokim kontekście kulturowym.

Fotografika cyfrowa uwolniona od obowiązku rejestrowania wszystkiego, może oprzeć się na fundamentach gra-

ficznych takich jak rytm, perspektywa, struktura i kompozycja. Inaczej mówiąc, niezależnie od prostoty lub skomplikowania obrazu powinna pojawić się narracja gramatyczna i semantyczna zamknięta w ramy kompozycji. Rozłożenie ciężaru kompozycyjnego i przybliżenie lub oddalenie kadru to tylko niektóre elementy z kanonu budowania obrazu brane pod uwagę przez współczesnych mistrzów tego medium.

Różne są artystyczne oblicza fotografii, różne są talenty konieczne dla jej wykonywania. Na przykład nie ustaje zapotrzebowanie na fotografię portretową. Profesjonalna sesja portretowa wymaga taktu i delikatności od obu stron, szczególnie od fotografującego. Bardzo ważny jest element psychologiczny, wspólna praca może nieść za sobą przekraczanie granic osobistych, dlatego potrzebne jest jasne porozu-

mienie pomiędzy modelem a fotografem. Problematyka ta komplikuje się jeszcze bardziej przy realizacji reportażu, w którym bardzo ważną rolę odgrywa element etyczny. Są talenty fotograficzne skupiające się na geście, indywidualności, kreacji. Inne potrafią budować napięcie i w sposób intrygujący rejestrować zdarzenia, a jeszcze inni artyści skupiają się przede wszystkim na strukturze.

Praca ze studentami

Nauczanie fotografii cyfrowej niesie wiele wyzwań. To niezwykle popularne, dostępne i dynamicznie rozwijające się medium jest młodszą siostrą fotografii analogowej. Rdzeń pozornie jest ten sam, jednak porównując je nie sposób nie zauważyć, jak łatwo jest zapanować nad obsługą aparatu cyfrowego od strony teoretyczno-technicznej. To generuje niespotykane dotąd zainteresowanie wykonywaniem zdjęć rejestrujących różne aspekty życia. Również banki pamięci powodujące, że zdjęcia istnieją tylko w formie cyfrowej, rozleniwiają. Oprócz przygotowania i wykonania zdjęcia oraz obróbki pliku cyfrowego pojawia się zatem poważne wyzwanie przygotowania studentów do wyboru właściwego nośnika dla utrwalenia danego dzieła. Dysponujemy tu ogromnym dziedzictwem historycznym, zarówno w dziedzinie fotografii, jak i poligrafii.

Wszędobylski ekran ogranicza twórcę, a przeciętnego użytkownika pozbawia możliwości poznania plastycznych granic obrazu. W związku z tym pracując ze studentami dokładałam wielkiej staranności, żeby świadomie budowali oni prawidłowy wzorzec.

Wyznaczenie wyraźnej granicy pomiędzy fotografią cyfrową a grafiką wykorzystującą fotografię jest zadaniem trudnym. Granica ta określana jest w praktyce dydaktycznej, podczas analizy działań stylistyczno-technicznych towarzyszących procesowi przekształcania obrazu fotograficznego. Jest to tym trudniejsze, że współczesna nomenklatura fotograficzna zawiera liczne paradoksy. Dawniej „negatyw” był – jak sama nazwa wskazuje – odwrotnością obrazu. Dzisiaj, „negatyw cyfrowy” to plik, który zawiera szczegółowe dane zarejestrowanego obrazu znacznie przekraczające zakres możliwy do ujęcia na zdjęciu. „Przysłona” to, wbrew znaczeniu dosłownemu, stopień odsłonięcia soczewki obiektywu. Podejmowane w procesie edycji decyzje w programach graficznych to świadome dobieranie profili usta-

wień i wielu innych efektów, aby nawiązać do znanych kanonów współczesnej fotografii.

W procesie dydaktycznym przybliżyłam studentom zagadnienia związane z pojęciem współczesnej fotografiki w sposób systematyczny, odnosząc się m.in. do teorii Jana Bulhaka. Podstawowym, najmniejszym elementem budującym obraz na filmie fotograficznym jest ziarno, a podstawowym nośnikiem fotografiki cyfrowej jest piksel. Dzięki swojej niepowtarzalności, piksele niosące informacje o zapisie cyfrowym są dla nas wartościowsze od tych generowanych sztucznie (choćby przez najlepsze algorytmy); mając informację oryginalną, możemy jej świadomie użyć do budowy wypowiedzi artystycznej, umiejętnie ją różnicując. Brak tej źródłowej informacji powoduje, że mamy do czynienia z pozbawioną znaczenia masą w dosłownym sensie tego pojęcia. Jeśli zaś możemy korzystać z zapisu źródłowego, przykrajamy nadmiar informacji, aby przekazać tylko te najistotniejsze dla studenta i jego koncepcji artystycznej. Jest to możliwe tylko w przypadku, kiedy początkowy zasób informacji jest pełen; jest wtedy z czego rezygnować.

W studiu fotograficznym dostęp do tetheringu skrócił dystans pomiędzy rejestracją a wizualizacją obrazu. Możliwe jest niemal natychmiastowe korygowanie wad kompozycyjnych, technicznych i oświetleniowych. Możemy w krótkim czasie przeprowadzić studenta przez obserwację zmieniającego się światła na planie zdjęciowym, a tym samym zmieniającej się kompozycji. Obraz wyjściowy jest modyfikowany na planie zdjęciowym i dyskutowany niemal natychmiast. Student może pominąć dawniej wielogodzinny proces od ekspozycji do obejrzenia rezultatu w postaci odbitki. Ta pozorna łatwość stawia przed nami nowe szczególnie ważne wymagania dotyczące teoretycznego i praktycznego przygotowania studenta do fotograficznego ujęcia danego problemu artystycznego.

Wielopunktowe systemy pomiarów światła, coraz doskonalsze matryce, podgląd na ekranach w aparacie, system śledzenia wybranych elementów – wszystko to umożliwia coraz precyzyjniej i szybciej ingerować w proces fotografowania. Jeszcze nigdy w historii fotografii nie było tak łatwo zweryfikować poprawność technologiczną zdjęcia.

Największe trudności pojawiają się i wynikają z natury poznania i zrozumienia zarówno semantycznej, jak i strukturalnej natury obrazu. Percepcja ludzkiego oka jest skomplikowana. Opis tych

procesów jakże trafnie ujął Władysław Strzemiński w swojej „Teorii widzenia” analizując obraz łączący kilka perspektyw w jednej kompozycji.

Żeby choć trochę podążyć za procesami postrzegania, można zastosować multiekspozycję, która jest jednym z narzędzi do superpozycji (nakładania) kolejnych obrazów i modyfikacji perspektywy jednopunktowej (innym sposobem rozwiązania tego problemu jest kolaż). Świadome oglądanie fotografii można też rozpocząć od kierunku śledzenia szczegółów w kompozycji: przejścia od skupiania wzroku na detalach, do wrażenia ogólnego objęcia okiem całości. Ta ludzka możliwość pracy okiem przy tworzeniu koncepcji obrazu jest unikalna, bardzo różna od rejestracji technicznej i w zależności od koncepcji może pomóc kształtować nowe światy. Potem przychodzi etap pracy z przysłoną, odległością, regulacją głębi ostrości.

Charakterystyczną dla fotografii jest rejestracja perspektywy jednopunktowej, opisanej w renesansie, którą otrzymujemy w rezultacie użycia camera obscura. To postrzeganie perspektywy, splecionej z aparatem fotograficznym od początku wynalezienia narzędzi optycznych, jest na nowo oceniane. Jej przydatność artystyczna wywoływała żywe dyskusje (włącznie z negowaniem jej wartości) już w epoce Odrodzenia. W dydaktyce fotograficznej celowo stosowane są narzędzia optyczne deformujące klasyczną perspektywę jednopunktową. Zabieg ten pozwala studentom dostrzec, że tradycyjny model widzenia nie jest obiektywnym odwzorowaniem rzeczywistości, lecz konwencją, którą można modyfikować i poddawać analizie krytycznej. Studenci ćwiczą na smartfonach uzbrojonych w dedykowane im soczewki – w ten sposób tworzone są obrazy wizualne bardzo bliskie tym sprzed kilku stuleci. Kompozycje dynamiczne rejestrowane w ten sposób usprawiedliwiają utratę jakości wskutek użycia narzędzi generatywnych (smartfon z dedykowanym obiektywem szerokokątnym, rybie oko, obiektyw z przy-

padkowej soczewki czy inne algorytmy załamujące widzenie optyczne soczewkowe). Przeprowadzając te kreatywne doświadczenia włączamy studentów w dyskurs, który rozpoczął już van Eyck, a prowadzili m.in. de Chirico czy Escher. Porównujemy rezultaty naszych eksperymentów z podobnymi znanymi z historii sztuki: podobieństwo pozwala znaleźć kryteria, znajomość kryteriów pozwala następnie świadomie wybierać bardziej zaawansowane narzędzia fotograficzne oraz obróbki zdjęć.

Metamorfoza, transformacja nieliniowość obrazu. Zagadka wizualna.

Jak wskazałam wcześniej, eksperymentalne metody stosowane w procesie rozwoju twórczego dowodzą, że nawet prosta zmiana ogniskowej obiektywu wpływa na punkt zbiegu, co może prowadzić do celowego kreowania obrazu. Różnorodność perspektyw w praktyce fotograficznej stanowi istotny potencjał dydaktyczny. Nauczyciel pełni w tym kontekście rolę przewodnika, wskazując kierunki poszukiwań i stymulując eksperymenty. Gdy osoba rejestrująca obraz ma wysoką wrażliwość i zadba o odpowiednie parametry techniczne, nawet obraz pochodzący ze smartfonu może dostarczyć cennych wrażeń artystycznych. Tak lapidarna rzecz jak piksel może zainspirować do wypowiedzi w innym medium, czego przykładem jest witraż Gerharda Richtera w katedrze Kolońskiej inspirowany pikselami, który przypomina daleko idące supematystyczne „polowanie” na odpowiednią kompozycję prostokątów.

W fotografii cyfrowej (należy odróżnić ją od zwykłej „rejestracji cyfrowej”) zakłada się udział artysty w tworzeniu obrazów i przygotowanie do wykonania zdjęcia. W procesie dydaktycznym rozróżnia się plik wyjściowy od warsztatowej odbitki, interpretacji fotografii. Mając na względzie, iż algorytmy zostały napisane na podstawie rzeczywistych narzędzi pracy fotografa, tworzymy pożyteczny komentarz do programu ciemni optycznej.



Magdalena Ćwintal Fotografia wykonana podczas zajęć Pracowni Fotografii Cyfrowej pod kierunkiem dr Justyny Staśkiewicz-Jonak

W procesie dydaktycznym stosowane są ćwiczenia kompozycyjne z rytmem i perspektywą, ponieważ zagadnienia te odnajdziemy w przyszłej zawodowej przestrzeni pracy profesjonalnego grafika posługującego się fotografią. Fotografowanie sprzyja poszukiwaniu własnych pomysłów. Ważnym aspektem jest jednak oglądanie i studiowanie arcydzieł mistrzów fotografii i malarstwa, aby przyswoić i pogłębić zrozumienie zagadnień związanych z historią obrazowania, a tym samym odnaleźć we współczesnej sztuce miejsce na fotografię cyfrową.

Istotnym zagadnieniem jest umiejętność odnajdywania w codzienności światła i momentów wartych utrwalenia. Podkreśla się, że pogłębienie perspektywy w tworzeniu obrazu fotograficznego i jego treści pozostaje w ścisłym związku z doświadczeniami autora. To zjawisko określa zasada projekcji, tak trafnie opisana przez prof. Ernsta Gombricha w książce *Sztuka i złudzenie*. Powszechnie wiadomo, iż zebrane doświadczenia

same przez się nie wpływają na rodzaj rejestrowanego obrazu, dopiero prowokowanie pracy tematycznej, pracy nad ujęciem tematu w obrazie cyfrowym prowadzi do obrazu i podjęcia działań poza zwykłym rozumieniem fotografii. Skupienie się na tych pryncypiach nie stanowi o lekceważeniu portretu, reportażu czy zapisu socjologicznego. Jest to chwilowe położenie ciężaru na inne zagadnienia, mniej związane ze stroną aktorsko-reżyserską. Akt pojedynczego zdjęcia w portrecie czy reportażu wymaga dodatkowo rozważenia zagadnień antropologicznych, psychologicznych, może wchodzić w interakcję z pracą scenografów, reżyserów światła i makijażystów.

W opozycji do fotografii generatywnej, fotografia cyfrowa ujmuje światło tu i teraz, jest barometrem jego natężenia, pozycjonuje przedmioty w przestrzeni w sposób ciągły. Fotografia generatywna natomiast oblicza stosunki pomiędzy plamami i proponuje określone ich sekwencje, popelniając (owszem, coraz radsze) błędy w ob-

róbce przedmiotów tak oczywistych i pięknych, jak włosy, dłonie, zawłóści struktury, dla których nie jest w stanie dobrać właściwych sekwencji elementów. To zupełnie różne, tylko pozornie współistniejące, zagadnienia. Ciekawym doświadczeniem jest porównywanie zdjęć wykonanych przy użyciu lustrzanki cyfrowej i smartfonu. Pozorna ostrość i nadatrakcyjna wyrazistość kolorów uzyskana na fotografiach smartfonowych w uderzający sposób przykuwają uwagę laika. Czy aby na pewno jednak ich jaskrawa i pozornie atrakcyjna forma są tym nowoczesnym, ważnym obrazem? Pojawia się pytanie: co jest ważne, skoro atrakcyjna forma zdjęć aparatów smartfonów i podobnej jakości sprzętu swój efekt zawdzięcza prawie wyłącznie algorytmom, a nie mechanicznym możliwościom aparatu?

Przy odrobinie wyteżonej pracy zdjęcia wykonane współczesną lustrzanką lub bezlusterkowcem mają subtelność przestrzeni i autentyczność. Nie stawiają aż tak kłopotliwych wymagań, jak tradycyjna fotografia analogowa, jednakże nadal opierają się na pewnych technicznych ograniczeniach, które pozwalają świadomiej oddawać rzeczywistość. Generatywność często proponuje wygładzone płaszczyzny upakowane podobnymi sekwencjami pikseli. Jest to dość duża wada: nawet w nauce rysunku dużą uwagę przykładamy do różnicowania kreski w świetle i cieniach, ponieważ prowadzi to do tworzenia iluzji przestrzeni. Zbyt duża powtarzalność, mechaniczność jest postrzegana negatywnie, odbiera różnorodność, zubaża wyraz.

Niewyrobione oko, na co dzień podążające za krótkimi formami w mediach społecznościowych (np. rolki na Instagramie), nie ma szansy na zbudowanie szerszych wzorców estetycznych. Monotonia bodźców wizualnych powoduje, że widz traci szansę na zauważenie subtelności i niuansów obrazowania. Prostota przekazu i oczywistość generatywności są wysoce sugestywne i dominujące. Tym bardziej nauka budowania widzenia artystycznego staje się szczególnie ważna w procesie dydaktycznym.

Ziarnistość obrazu oraz intrygujące, oryginalne rozłożenie pikseli stanowią istotną wartość estetyczną, natomiast ich nadmierne uporządkowa-

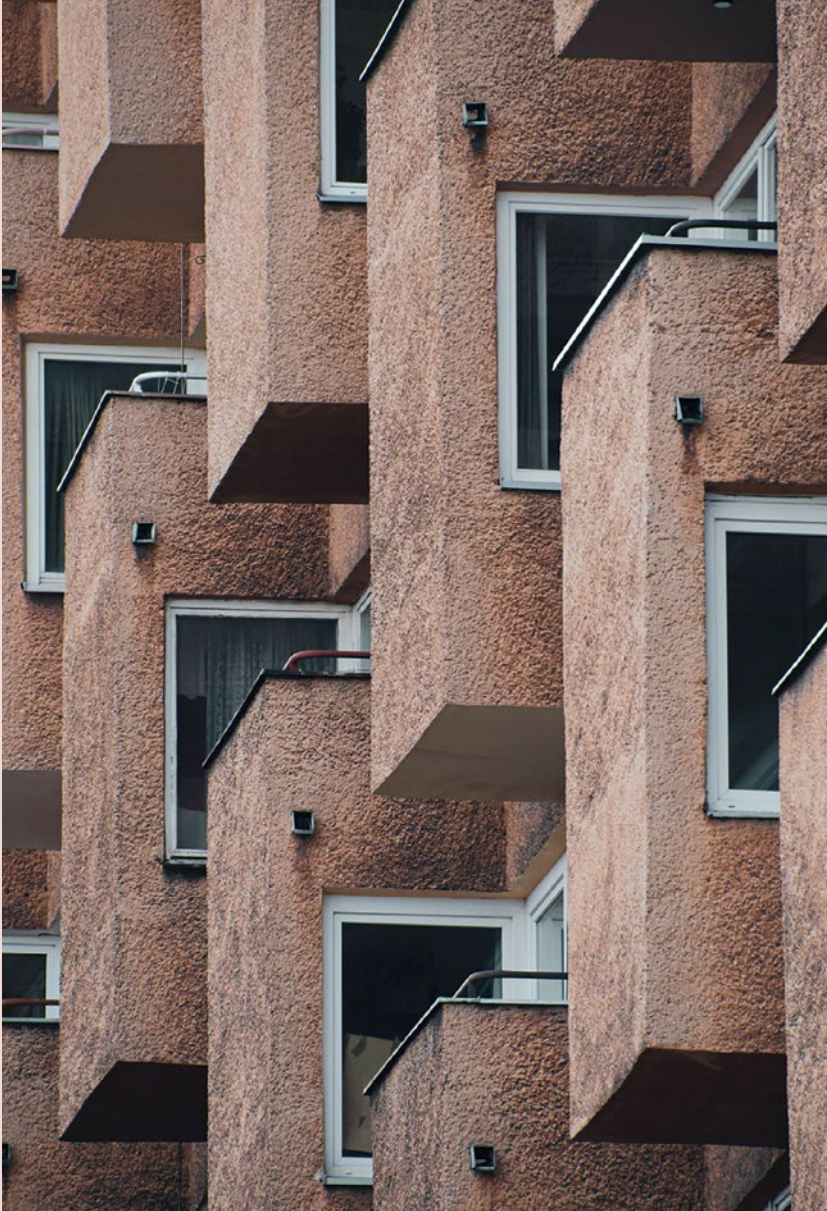
nie bywa odbierane jako nienaturalne, sugerujące rastrowy element wprowadzony przez sztuczną inteligencję. Tu otwierają się i zamykają nowe horyzonty graficzne. Z naciskiem na „zamykają”, ponieważ stałe stosowanie standardu generatywnego, jak każde mechaniczne jednostronne doświadczenie, ogranicza przyszłego adepta zawodu i unifikuje go z bezkształtnym tłumem. Radość z możliwości wyboru sposobu obserwacji światła i planu zdjęciowego stanowi wartość dydaktyczną, przekazywaną studentom.

Fotografia smartfonowa może natomiast pełnić funkcję szkicu w pracy nad zagadnieniami fotograficznymi. Tego rodzaju wstępne realizacje sprzyjają sprawniejszemu i bardziej świadomemu wykorzystaniu aparatu cyfrowego. Wymagają jednak determinacji, aby nie zastępować nimi praktyki artystycznej, w której oczekiwany jest głębszy proces twórczy. Fotografii smartfonem znakomicie nadają się jako obrazy „na rozpęd”, które mogą zostać wykonane, przeanalizowane i porzucone, aby można było wejść na prawdziwą drogę wypowiedzi fotograficznej.

Już dwumiesięczna praca nad kadrem pozwala bardziej interesująco obrazować przestrzeń. Mit natchnienia zastąpiony ciągłym prowokowaniem spotkania z obrazem przynosi rezultat, natomiast gdy przychodzi do budowania ostatecznego, złożonego obrazu, uproszczony zestaw danych ze smartfonu okazuje się zbyt ubogi. Na tym przykładzie widać tak mocne strony, jak i ograniczenia we współczesnej fotografii cyfrowej. Wyrażają się też w paradoksie manualności. Jednakże, mimo trudności spowodowanych ręczną nastawą wiemy, że doświadczenie takiej pracy jest bezcenne dla wypracowania umiejętności decydowania o tym, co jest ważne. Na tej podstawie użytkownik kształtuje własne manualne preferencje w aparacie. To umożliwia świadome podążanie wartościami graficznymi i kompozycyjnymi, tak charakterystyczne dla różnorodnych nurtów plastycznych fotografii XX wieku, tak trafnie opisanych przez Urszulę Czartoryską.

Wizję artystyczną w obszarze działań fotograficznych poszerza również traktowanie pojedynczego zdjęcia jako elementu mozaiki i dopuszcze-

Magdalena Laskowska Fotografia wykonana podczas zajęć Pracowni Fotografii Cyfrowej pod kierunkiem dr Justyny Staśkiewicz-Jonak



Bibliografia

1. Bulhak J., „Fotografika, Zarys fotografii artystycznej”, Trzaska Evert i Michalski S.A., Warszawa 1931.
2. Czartoryska U., „Przygody plastyczne fotografii”, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1965.
3. Gombrich E.H. J., „Sztuka i złudzenie. O psychologii przedstawienia obrazowego”, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1981.
4. Hockney D., Gayford M., „Historia Obrazów”, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 2016.
5. Strzemiński W., „Teoria Widzenia”, Muzeum Sztuki w Łodzi, 2016.
6. Tomaszczuk Z., „Łowcy obrazów: szkice z historii fotografii”, Centrum Animacji Kultury, Warszawa 1998.

nie przypadkowości i innych działań związanych z koncepcją autorską. Treści fotografii eksperymentalnej i kreatywnej widoczne m.in. w osiowych i zwierciadlanych kompozycjach Romana Cieślewicza, w intrygujących zestawieniach multifotografii Hockneya czy w pracach fotograficznych Zofii Kulik stanowią istotne punkty odniesienia w procesie edukacji artystycznej. Jako działania wybitnie autorskie, oparte na świadomej, oryginalnej decyzji artysty, zachęcają do własnych poszukiwań, w opozycji do prostego kopiowania dzieła. Obrazują, że warto zadawać pytania i formułować autorskie interpretacje zagadnień obecnych w pracowni.

W praktyce dydaktycznej zauważa się, iż takie różnorodne, ale zawsze świadome sposoby traktowania fotografii inspirują przemyślane wizje, przenikające potem nawet do „drugiego obiegu”, także do kiczu wypełniającego przestrzeń fotografii w tym studenckiej, stanowiącej główny obszar odniesienia. Im większy kładziemy nacisk na indywidualizację tematów i subiektywne preferencje fotograficzne na poziomie inspiracji i dydaktyki, tym większa będzie różnorodność dokumentacji poszukiwań estetycznych, tym większa też będzie wartość nauczania w procesie dydaktycznym. W ten sposób nieunikniona wtórność dużej części prac generowanych w warunkach akademickich zyskuje indywidualne, szlachetne rysy, stanowiące podwaliny pod przyszłą samodzielność zawodową studentów. ■

dr Justyna Staśkiewicz-Jonak



POJAWIENIE SIĘ NIEOBECNEGO CIAŁA W SZTUKACH PIĘKNYCH

#nieobecne ciało #sztuki piękne #fenomenologia #semiotyka



mgr Tamara Pathak


artykuł
recenzowany

Streszczenie

Artykuł bada koncepcję Nieobecnego ciała w sztukach pięknych, opierając się na teoriach semiotycznych, fenomenologicznych i dotyczących wyobraźni. Nieobecne ciało definiowane jest jako takie, które nie jest przedstawiane bezpośrednio, lecz doświadczane poprzez znaki, ślady lub kontekst osobistego doświadczenia. Omawiane są dzieła artystów, w których ciało staje się niewidzialną, lecz namacalną obecnością. Podkreślona została rola widza w tworzeniu znaczeń oraz w „dopełnianiu” wyobrazonego ciała dzięki mechanizmom interpretacji i wyobraźni. W ten sposób ciało wyobrażone jawi się jako szczególny przypadek w kontekście sztuki wizualnej, oparte na hipotezach i koncepcjach artystów, znaczących filozofów i teoretyków.

Zjawisko nieobecnego ciała w sztukach pięknych pojawia się jako interesujące i wielowarstwowe zagadnienie w obszarze sztuki, łączące percepcję estetyczną, refleksję nad cielesnością oraz wyobraźnię widza. Choć ciało jako obiekt przedstawieniowy lub wizualny istnieje w sztuce od najwcześniejszych okresów historycznych, niniejszy artykuł analizuje właśnie tę formę ciała, która nie zostaje ukazana wprost, lecz doświadczana jest poprzez wskazówki, znaki, ślady – przejawy Nieobecnego ciała.

Ryc. 1 Cueva de las Manos (Argentyna) powstała w kilku falach pomiędzy 7300 p.n.e. a 700 n.e. Starodawny przykład nieobecnego ciała w regionie Patagonii. Nazwa jaskini pochodzi od setek malowanych dłoni, odbitych w formie szablonów na ścianach skalnych. Źródło: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/f4/SantaCruz-CuevaManos-P2210651b.jpg>

Koncepcja ta, ściśle powiązana z mechanizmami wyobraźni, skłania do ponownego rozważenia granic percepcji artystycznej – tego, co widziane, ale nie przedstawione; doświadczane mimo braku bezpośredniego obrazu ciała. Maurice Merleau-Ponty podkreśla: „Nasze ciało jest naszą perspektywą na świat, a niekompletna, intencjonalna i horyzontowa struktura percepcji nie jest ograniczeniem naszego dostępu do świata i prawdy; stanowi samą możliwość tego dostępu.” [1] W ten sposób fenomen Nieobecnego ciała pozwala artyście i widzowi spotkać się we wspólnej przestrzeni wyobraźni.

Celem artykułu jest analiza koncepcji Nieobecnego ciała poprzez przykłady sztuki wizualnej, opartej na współczesnych teoriach filozoficznych i estetycznych, z podkreśleniem roli widza w „dopelnianiu” ciała oraz w doświadczaniu dzieła.

Metody

Pojawienie się Nieobecnego ciała w sztukach pięknych zostało zbadane przy użyciu metody studium przypadku, której celem jest dogłębna analiza tego fenomenu w kontekście sztuki wizualnej oraz wyjaśnienie badanego zjawiska poprzez badania artystyczne. Artykuł nie obejmuje bardzo szerokiego pola Nieobecnego ciała jako obiektu badań, koncentruje się głównie na definicji zjawiska, wynikach badań artystycznych, interakcjach z innymi przypadkami artystycznymi, znanych przykładach w sztuce, a także wybranych teoriach i filozofiach sztuki.

Wyniki

Nieobecne ciało, jako przykład ekspresji artystycznej w sztukach wizualnych, poszerza granice postrzegania cielesności i podkreśla konceptualne możliwości ciała. Przeprowadzone eksperymenty artystyczne uwiaryściły różnorodność możliwości oraz rozpoznawania przeniesionej idei.

Zrealizowane dzieło *no(BODY)* stanowi jeden z przykładów Nieobecnego

ciała, posługując się metodą odcisku, śladu. *no(BODY)* funkcjonuje jako znak – nośnik komunikacyjny, a wyabstrahowane znaczenie zachowuje „otwartość” dzieła. Dzięki utrzymaniu tej „otwartości” praca może być interpretowana i reinterpretowana; w przeciwnym razie staje się jedynie interpretacją myśli artysty.

Badania artystyczne są szczególnie istotne ze względu na temat reprezentacji ciała, opartej na historii sztuki, a jednocześnie skupionej na konceptualnym potencjale wyobrazonego ciała. Badanie identyfikuje przypadki wyobrazonego ciała w sztukach wizualnych jako ważne zjawisko, a także definiuje jego pojęcie oraz znaczenia teoretyczne i filozoficzne. Jak ujawniają badania, przejawy wyobrazonego ciała obecne są od czasów prehistorycznych, ale liczba dzieł z tym motywem znacząco wzrosła wraz z rozwojem postmodernizmu i sztuki konceptualnej.

Fenomen wyobrazonego ciała wciąż nie otrzymał wystarczającej uwagi i nie został szerzej zbadany. Badania artystyczne dowodzą, że tylko artysta potrafi urzeczywistnić to, o czym piszą teoretycy i filozofowie – czyli stworzyć ostateczną wersję dzieła w umyśle widza, przekonując go, że jest ono bardziej realne niż to, co przedstawiają bezpośrednie wizerunki ciała.

Badanie „Pojawienie się Nieobecnego ciała w sztukach pięknych” ogranicza się do dość wąskiego i niszowego przypadku reprezentacji cielesności. Wykorzystano w nim wybrane dzieła i eksperymenty artystyczne, które można powiązać z metodologią znaku i odcisku.

Dyskusja

Ciało ludzkie w sztuce tradycyjnej

Ludzkie ciało jest jednym z najstarszych i najczęściej powracających motywów w historii sztuki. Jednak jego przedstawienia, funkcje i znaczenia symboliczne ulegały znacznym zmianom w zależności od epoki, kultury oraz przemian ideologicznych i estetycznych. W wie-



Ryc. 2 Tamara Pathak, No(BODY) 2023–2025. Odcisk ciała wykonany na kamieniach litograficznych, aby zapisać znaczenie relacji pomiędzy ciałem artystki a kamieniem. Źródło: praca własna autorki.

lu kontekstach historycznych ciało nie było przede wszystkim nośnikiem ekspresji emocjonalnej, lecz raczej nośnikiem idei, duchowości i porządku symbolicznego. Na przykład w starożytnym Egipcie i Mezopotamii forma ludzka była stylizowana według ścisłych kanonów, pełniąc funkcje religijne i polityczne poprzez wyrażanie hierarchii, boskości i kosmicznego ładu, a nie indywidualności czy naturalizmu [2], [3].

Podobnie we wczesnochrześcijańskiej i bizantyńskiej sztuce cielesność była podporządkowana znaczeniu duchowemu: ciało Chrystusa czy świętych często ukazywano frontalnie i hieratycznie, ze symbolicznymi, a nie naturalistycznymi proporcjami, podkreślając transcendencję i przekazując prawdy teologiczne [4]. Z kolei sztuka islamska zasadniczo unikała figuralnego przedstawiania ludzkiego ciała, nadając pierwszeństwo abstrakcji, ornamentyce i znakowi kaligraficznemu jako nośnikom boskiej obecności [5]. W ten sposób ciało w sztuce tradycyjnej częściej funkcjonowało nie jako wyraz indywidualności czy emocji, lecz jako zakodowany znak, poprzez który artykułowano idee, wierzenia i hierarchie.

Od idealizowanych ciał starożytności, przez renesansowe uwielbienie proporcji i harmonii, aż po barok, rola ciała ulegała kolejnym przemianom. W obrazach Petera Paula Rubensa barokowe rozumienie cielesności wyrażają mięsiste, dynamiczne i monumentalne postaci, które nie są jedynie erotyzowanymi aktami, lecz nośnikami narracji mitologicznych, religijnych i politycznych. Byłoby jednak mylące całkowicie oddzielać przedstawienia Rubensa od zmysłowości: w epoce baroku ero-

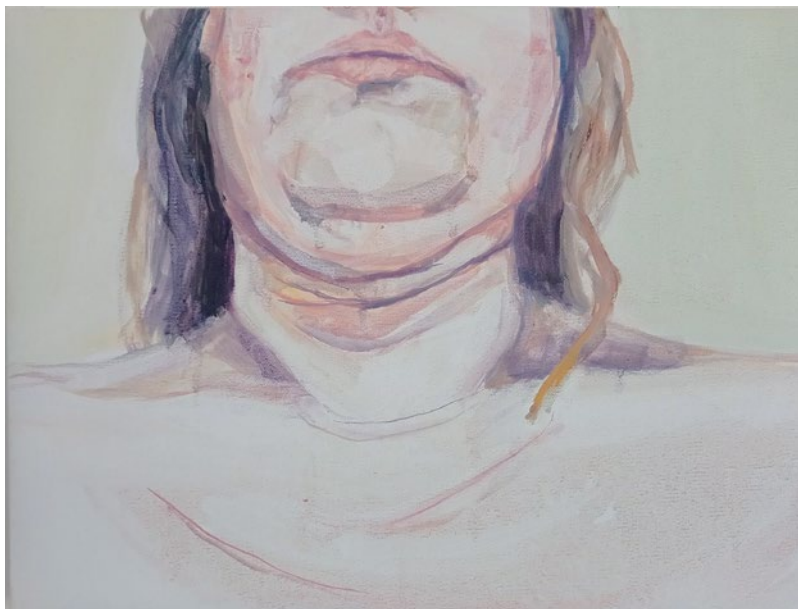
tyzm i narracja kulturowa spletały się ze sobą, a witalność ciała sama w sobie stanowiła element siły symbolicznej [6]. W nowoczesności Olimpia Édouarda Maneta (1863 r.) radykalnie podważyła utrwalony wizerunek kobiecego aktu jako biernego obiektu, prezentując spojrzenie konfrontacyjne, w którym ciało stało się aktywnym podmiotem dyskursu społecznego i artystycznego [7]. Pochodzenie świata Gustave'a Courbета (1866 r.) posuwa ten proces jeszcze dalej: choć dzieło często interpretowane jest jako symbol narodzin i źródła życia, nie da się go oddzielić od seksualności i prowokacji erotycznej. Realizm obrazu kwestionuje idealizowane piękno tradycji, a jednocześnie intymne ukazanie kobiecej anatomii przywołuje pragnienie erotyczne — stąd jego trwała kontrowersyjność i niejednoznaczny status pomiędzy filozoficznym znakiem a obrazem zmysłowym [8].



Ryc. 3 Édouard Manet, Olimpia (1863). Obraz uznawany za wysoce kontrowersyjny i rewolucyjny, głównie ze względu na bezpośrednie, prowokacyjne spojrzenie kobiety skierowane w stronę widza. Odbierany był jako konfrontacyjny i naruszający tradycyjne konwencje artystyczne. Źródło: <https://www.britannica.com/topic/Olympia-painting-by-Manet>

Ryc. 4 Elena Antanavičiūtė, Dewlap (2021).

Artystka ukazuje ciało w formach abstrakcyjnych, przedstawiając partie ciała rzadko eksploatowane w mediach. Jej podejście kształtowane jest nie tylko debatą nad standardami piękna, ale także indywidualnymi poszukiwaniami estetycznymi. Źródło: użyte przez autorkę.



We współczesnej sztuce ciało przybiera jeszcze bardziej zróżnicowane formy: jest fragmentaryzowane, przekształcane, a czasem znika całkowicie, pozostawiając jedynie ślady lub znaki. „Nieobec-



ność” ciała staje się konceptualną formą ekspresji związaną nie tylko z materialnością, lecz także z pamięcią, doświadczeniem i kontekstem społecznym. Jak zauważa Herschdorfer: „ciało nie jest już jedynie obrazem do oglądania, lecz ideą do odegrania lub przywołania” [9]. Tendencja ta widoczna jest także we współczesnych praktykach litewskich artystek: na przykład w wystawie Eleny Antanavičiūtė „In the Body” forma cielesna staje się zarówno przedmiotem badań, jak i subiektywnym materiałem doświadczenia, natomiast w twórczości Tamary Pathak ciało często wycofuje się z bezpośredniego przedstawienia, przekształcając się w systemy znaków i śladów, które artykułują relacje z przestrzenią, czasem i emocją. W ten sposób ludzkie ciało w sztuce nadal funkcjonuje nie tylko jako motyw reprezentacji, lecz także jako aktywne medium wytwarzania znaczeń.

Nieobecne ciało: definicja i uzasadnienie teoretyczne

Koncepcja Nieobecnego ciała we współczesnej sztuce pojawia się jako zjawisko interdyscyplinarne, łączące estetykę, semiotykę, fenomenologię i filozofię wyobraźni. Nieobecne ciało nie jest ciałem widzialnym ani fizycznie rozpoznawal-

nym, lecz takim, które „pojawia się” poprzez doświadczenie, znaki i osobistą interpretację. Istnieje ono jako możliwość, jako potencjalna aktywacja wyobraźni.

Rozszerzając definicję Nieobecnego ciała, słowo „nieobecne” można połączyć z pojęciem „konceptualne” czy „wyobrażone ciało”. Tak jak pisze Lisa Blackman: „Chociaż zmysł w pojęciu ‘nadawania sensu’ może sugerować bardziej świadome, cielesne doświadczenie, to generalnie odnosi się ono do interpretacji, do sądu, a ostatecznie do pracy myśli. Wracamy do kultury ‘od szyi w górę’, jak powiedział kiedyś znany badacz, a ciało – lub to, co oznacza posiadanie i bycie ciałem – zdaje się ponownie znikać, albo pozostaje jedynie nieobecną obecnością” [10].

Wszystkie te określenia odnoszą się do tego, co istnieje w doświadczeniu, lecz nie w formie materialnej. To właśnie napięcie między obecnością a nieobecnością stanowi główną zasadę wyobrazonego ciała. W fenomenologii Maurice’a Merleau-Ponty’ego ciało nie jest jedynie obiektem, ale również środkiem percepcji: „Mamy świat tylko dzięki temu, że mamy ciało: ciało jest naszym zakotwiczeniem w świecie” [11].

Nieobecne ciało staje się tutaj „ja jestem”, które wchodzi w interakcję ze światem nie poprzez słowa, lecz poprzez doświadczenie zmysłowe, spojrzenie, wyobraźnię. Litewski filozof Kristupas Sabolius, mówiąc o sile wyobraźni, twierdzi, że nie jest ona jedynie środkiem tworzenia iluzji, ale również kreatorem rzeczywistości: „Wyobraźnia nie tworzy złudzeń, ona tworzy możliwości rzeczywistości” [12].

A zatem Nieobecne ciało nie jest fikcją – jest potencjałem istnienia, rozpoznania, „dopełnienia” w wyobraźni widza. Takie ciało może być również rozumiane jako znak w strukturze semiotycznej. Zgodnie z koncepcją Ferdinanda de Saussure’a, znak zawsze składa się z signifiant (materialnego wyrażenia) i signifié (znaczenia): „Znak językowy łączy nie rzecz i jej nazwę, lecz pojęcie i obraz dźwiękowy” [13].

Wyobrażone ciało mieści się właśnie w tej przestrzeni pomiędzy – jest znakiem pozbawionym jasnej formy, ale obdarzonym silnym znaczeniem. Jacques Derrida dodaje: „Znaczenie jest zawsze odroczone” (*différance*) – nie jest ono stałe, lecz wciąż odsuwane w czasie, rozprzestrzeniające się poprzez system znaków, nigdy w pełni nieosiągalne [14].

W ten sposób Nieobecne ciało funkcjonuje jako struktura otwarta – nie istnieje bez widza i bez kontekstu. Jego granice nie są wyznaczone; wylania się poprzez aktywne patrzenie, myśl i odczuwanie. W teorii „dzieła otwartego” Umberta Eco zasada ta została podkreślona jako jedna z cech współczesnej sztuki: „Każde przyjęcie dzieła sztuki jest jednocześnie jego interpretacją i wykonaniem” [15]. Praca Mariny Abramović *The Artist is Present* doskonale odzwierciedla przypadek, w którym ciało staje się polem doświadczenia, mimo że fizycznie pozostaje niemal nieaktywne – to widz „dopełnia” niewidzialne ciało. W ten sposób Wyobrażone ciało postrzegane jest bardziej jako proces niż obiekt. Jest to ciało rodzące się z wizji, z kodu kulturowego, z pamięci zmysłowej. Ciało, którego nie ma – a jednak istnieje.

Przypadki Nieobecnego ciała występują nie tylko w sztukach wizualnych, ale są także szeroko stosowane w designie i działalności komercyjnej. Wyobrażone ciało daje możliwość przedstawienia pożądanego obrazu w sposób bardziej ekspresyjny – bez akcentowania obecności człowieka, lecz poprzez sugerowanie jego śladu czy powiązania. Przykłady: w projektowaniu mody stroje często ukazwane są bez postaci ludzkiej, w projektowaniu wnętrz pojawiają się fotografie z „śladem człowieka”, np. rozmazana sylwetka uchwycona w długiej ekspozycji. Pokazuje to, że znaczenie Nieobecnego ciała jest powszechnie rozumiane i akceptowane – funkcjonuje jako fenomenalny sposób wyrażania koncepcji, choć rzadko bywa nazywane wprost.



Ryc. 5 Kamilė Jadevičiūtė, z serii Future Fossils. Artystka opowiada o śladach pozostawionych przez człowieka w warstwach Ziemi i porównuje odcisk do skamieniałości. Źródło: użyzione przez autorkę.

Aspekty semiotyczne i perspektywa widza: ciało jako znak i pole interpretacji

Nieobecne ciało w sztuce wizualnej często funkcjonuje jako znak – nie jako bezpośrednia reprezentacja, lecz jako znacząca struktura zakorzeniona w systemach języka i kultury. Według Ferdinanda de Saussure’a znak składa się z dwóch elementów: signifiant (forma wyrażenia) i signifié (pojęcie) [16]. Wy-



Ryc. 6 Tamara Pathak, *No(BODY)* 2023–2025. Instalacja wideo pozwala widzom identyfikować się z projekcją obrazu, zadając pytania o relację z samym sobą, otoczeniem i dziełem. Powstaje indywidualna narracja oparta na wyobraźni i doświadczeniu odbiorcy. Kamienie litograficzne stają się świadkami i mediatorami interakcji ciała z zimnym kamieniem, odzwierciedlając pytania i wahania skryte w odbiorcy. Źródło: praca własna autorki.

obrażone ciało pełni właśnie tę podwójną funkcję – nie ma ustalonej formy, ale zaprasza widza do procesu nadawania znaczeń w jego świadomości. Przykładem, w którym Nieobecne ciało staje się centralnym paradoksem, jest seria prac Yves Kleina „Anthropometries”. Powstają one dzięki fizycznym ciałom (modele zanurzone w farbie odbijały ślady na płótnie), jednak w ostatecznych dziełach pozostają jedynie odciski i ślady. Brak ciała staje się częścią doświadczenia. To koresponduje z zainteresowaniem Kleina bezosobowością – sztuka nie jako osobista ekspresja, ale jako odcisk istnienia [17].

Roland Barthes, rozwijając analizę znaków, podkreśla, że mogą one być

odczytywane na wielu poziomach [18]. Wyobrażone ciało staje się więc częścią „tekstu kultury” – nie jest jednoznacznie przedstawione, lecz stale przekształcane przez interpretacje. Charles Ogden i Ivor Richards zaproponowali tzw. trójkąt znaczeniowy, tłumacząc, że znaczenie rodzi się z relacji między znakiem, myślą i desygnatem [19]. Nieobecne ciało często nie ma wyraźnego materialnego odniesienia – jego „obecność” tworzy się w punkcie styku myśli i kontekstu kulturowego. Szczególnie widoczne jest to we współczesnej praktyce artystycznej, gdzie ciało bywa traktowane jako niekompletne pole znaków.

Według teorii „stadium lustra” Jacques’a Lacana identyfikacja następuje po-

przez rozpoznanie wizualne, które kształtuje pojęcie „ja”. W tym paradygmacie Nieobecne ciało staje się „innym”, który skłania widza do refleksji nad sobą i do tworzenia znaczeń poprzez projekcję [20]. Ciało nie jest więc wyłącznie obserwowane – przekracza swój fizyczny kontur i staje się narzędziem formowania tożsamości psychologicznej.

Odwołując się ponownie do teorii „dzieła otwartego” Umberta Eco, Nieobecne ciało zyskuje jeszcze inny wymiar. Eco pisze, że każde dzieło sztuki pozwala na „nieskończone interpretacje”, ponieważ generowanie znaczeń należy do odbiorcy [21]. W tym ujęciu Nieobecne ciało nie jest ukazane jako ostateczny obraz, lecz jako otwarta przestrzeń znaczeniowych możliwości – należąca do wyobraźni i doświadczenia kulturowego widza. Takie połączenie teorii semiotycznej i psychoanalitycznej pozwala rozumieć Nieobecne ciało jako dynamiczny, interpretacyjny fenomen, który działa nie poprzez reprezentację, ale poprzez aktywny mechanizm widzenia, doświadczenia osobistego i wyobraźni.

Dzieło *no(BODY)* wylania się z poszukiwań twórczych i intuicji artystki dotyczących możliwości konceptualnej ekspresji cielesności. Jego sens potwierdzają teorie sztuki i idee filozoficzne. W tym przypadku zastosowano odcisk ciała – ślad, który pełni funkcję znaku i/lub signifiant. Zachowana zostaje świadoma odległość od ciała twórczyni, aby umożliwić widzowi identyfikację z dziełem przez osobisty pryzmat. Równocześnie graficzka Kamilė Jadevičiūtė prowadzi badania nad geologicznym pochodzeniem wapienia i naturalnymi odciskami – skamieniałościami – i dzieli się swoimi obserwacjami. Twierdzi ona, że gdy tusz litograficzny wysycha, tworzy wzór, w którym woda pozostawia ślad wysychania – jakby diagram czasu. Powtarzane czynności nacisku, szlifowania, rysowania i ponownego szlifowania tych samych warstw kamienia oddzielają doświadczony czas. Akt dotykania

skały osadowej wywołuje refleksje nad ogromnymi skalami czasu geologicznego i skłania do przemyśleń nad naszym miejscem w tym procesie [22]. Zarówno odciski natury, jak i odcisk w dziele *no(BODY)* mówią nierozzerwalnie o czasie i znaczeniu. Nieobecne ciało jest w pewnej mierze określone przez czas – szczególnie w przypadku odcisku/ślada. Można więc powiedzieć, że ciało, które tu było (czas przeszły), staje się Wyobrażonym ciałem.

Kamienie litograficzne w projekcie *no(BODY)* pełnią funkcję kontaktu zarówno w sensie bezpośrednim (fizjologicznym), jak i metaforycznym (komunikacyjnym czy poznawczym). Kamień przyjmuje ciało i zachowuje informacje (czas, wzór, ruch, odczucie itd.). W klasycznej litografii rysunki tworzone na kamieniu odbija się na papierze, jednak w przypadku Wyobrażonego ciała oraz relacji między kamieniem i ciałem ujawnia się istotność ich bezpośredniego kontaktu. Nie chodzi tu o kontakt pośredni (jak przy przeniesieniu obrazu na papier), ale o kontakt żywego ciała i – w pewnym sensie – żywego kamienia. Farba służy do stworzenia signifiant, który działa jako skok myśli. Nie mniej ważna okazuje się różnica temperatur między tymi elementami. Oddziałuje ona jak relacja plus/minus, prowokując pytanie: czy ciało ogrzeje kamień, czy kamień oziębi ciało?

Zakończenie

Nieobecne ciało we współczesnej sztuce jawi się jako szczególna forma ekspresji cielesności, która nie istnieje poprzez obraz, lecz rodzi się poprzez doświadczenie, interpretację i wyobraźnię. Koncepcja tego ciała nie odnosi się do fizycznej obecności, lecz do potencjału estetycznego, kulturowego i semiotycznego. Staje się ono znakiem, który zaprasza widza do aktywnego procesu tworzenia znaczeń. Analizując dzieło przez pryzmat Nieobecnego ciała, zmienia się także rola odbiorcy – nie jest on już wyłącznie obserwatorem, lecz staje się współtwórcą.

Ciało zyskuje sensory nie poprzez swoje przedstawienie, lecz poprzez brak, pustkę, znaki i wrażenia. Tego rodzaju rozumienie cielesności opiera się na poststrukturalistycznej teorii języka i znaków oraz fenomenologii wyobraźni, które podkreślają znaczenie ciała jako doświadczenia subiektywnego.

Artykuł pokazuje, w jaki sposób sztuka współczesna wykorzystuje strategię Wyobrażonego ciała, pozwalającą poszerzyć pojęcie cielesności poza grani-

ce wizualności. Tendencja ta dowodzi, że współczesna sztuka opiera się coraz mniej na reprezentacji, a coraz bardziej na praktyce doświadczenia – w której świadomość i zmysły widza stają się integralną częścią dzieła. ■

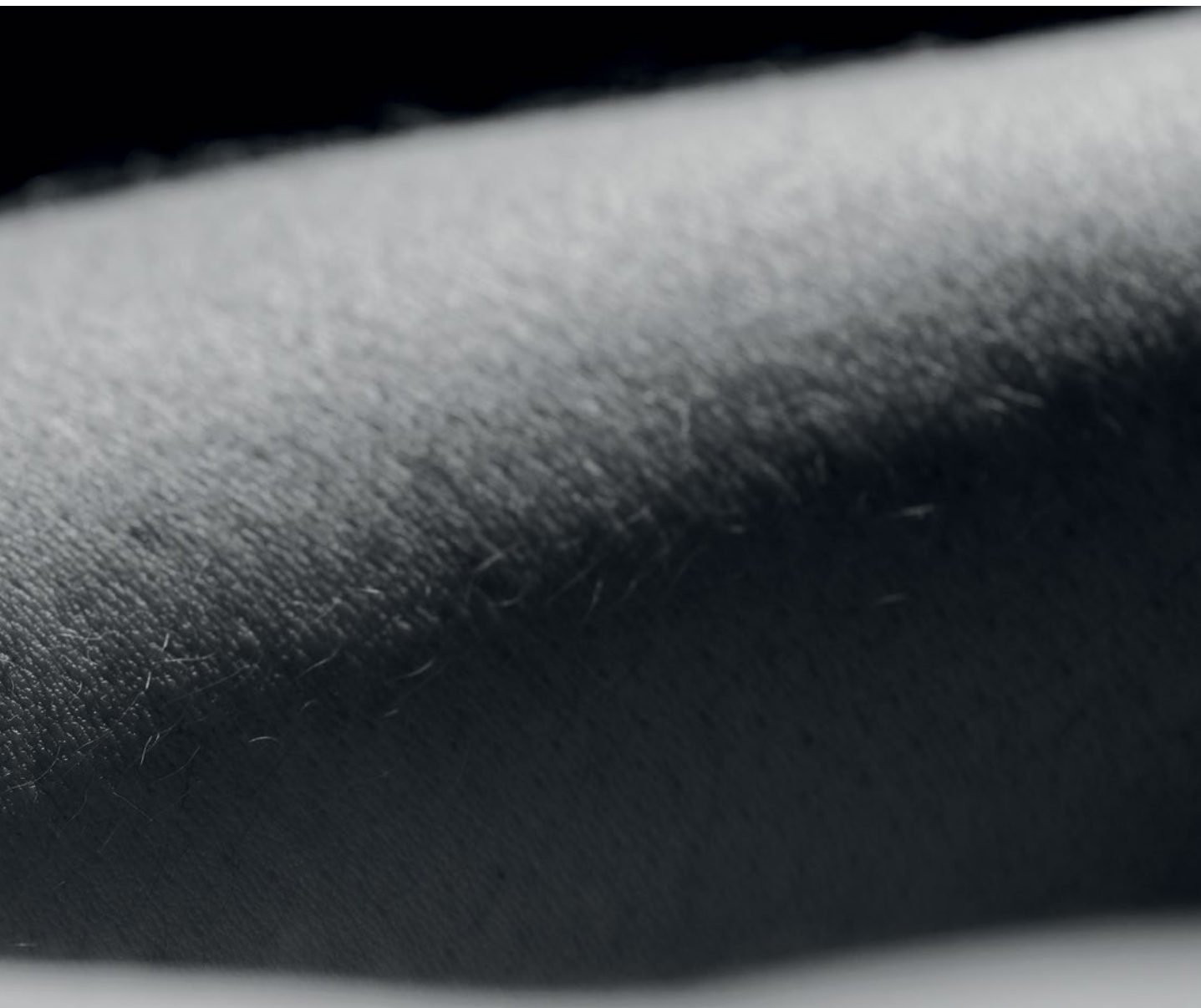
mgr **Tamara Pathak**

Ryc. 7 Tamara Pathak, z serii fotograficznej *Bodyscape* (2024). Fragmentaryczne fotografie ciała artystki tworzą wrażenie pejzażu – nie krajobrazu, nie panoramy miasta, lecz krajobrazu ciała. Źródło: praca własna autorki.



Przypisy

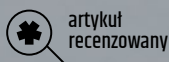
1. Merleau-Ponty, M. (2012). *Fenomenologia percepcji*. Londyn i Nowy Jork: Routledge, s. 36.
2. Robins, G. (1994). *The Art of Ancient Egypt*. Harvard University Press.
3. Winter, I. (2000). *On Art in the Ancient Near East*. Brill.
4. Cormack, R. (2000). *Byzantine Art*. Oxford University Press.
5. Grabar, O. (1987). *The Formation of Islamic Art*. Yale University Press.
6. Held, J. S. (1980). *Rubens and the Book of Nature*. Princeton University Press.
7. Clark, T. J. (1999). *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and His Followers*. Princeton University Press.
8. Nochlin, L. (1991). *The Politics of Vision: Essays on Nineteenth-Century Art and Society*. Harper & Row.
9. Herschdorfer, N. (2019). *Body: The Photography Book*. Nowy Jork: Thames and Hudson.
10. Blackman, L. (2008). *The Body: The Key Concepts*. Oksford: Berg Publishers, s. 11.
11. Merleau-Ponty, M. (2012). *Fenomenologia percepcji*. Londyn i Nowy Jork: Routledge, s. 12.
12. Sabolius, K. (2013). *Isivaizduojamybė*. Wilno: Liteviski Institut Badañ Kulturowych, s. 22.
13. Saussure, F. (1983). *Kurs językoznawstwa ogólnego* (tłum. R. Harris). Londyn: Duckworth, s. 66.
14. Philosophy Institute Research Methodology (2023). *Understanding Derrida's Différance*. <https://philosophy.institute/research-methodology/understanding-derrida-difference/> [dostęp 03.08.2025].
15. Eco, U. (1989). *Dzielo otwarte*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, s. 37.
16. Saussure, F. (1983). *Kurs językoznawstwa ogólnego* (tłum. R. Harris). Londyn: Duckworth, s. 66.
17. Aventurier, C. (reż.). (2020). *Yves Klein – Arman | Pioneers of Avant-Garde Art*.
18. Barthes, R. (1977). *Image, Music, Text* (tłum. S. Heath). Londyn: Fontana Press, s. 32-51.
19. Ogden, C. K., Richards, I. A. (1923). *The Meaning of Meaning*. Nowy Jork: Harcourt, Brace, s. 11.
20. Lacan, J. (2006). *Écrits: The First Complete Edition in English* (tłum. B. Fink). Nowy Jork, Londyn: W. W. Norton & Company, s. 75.
21. Eco, U. (1989). *Dzielo otwarte*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, s. 4.
22. Vilnius Academy of Arts (2025). *Kamilė Jadevičiūtė | Ateities fosilijos*. https://www.vda.lt/lt/studiju_programos/magistranturos-studiju-programos/grafika-1/naujienos/kamile-jadeviciute-ateities-fosilijos [dostęp 14.09.2025].





Upowszechnianie dziedzictwa poprzez edukację: potencjał i wpływ komunikacji centrum konserwacji

#komunikacja dziedzictwa #edukacja muzealna #centra konserwatorskie #dziedzictwo cyfrowe #partycypacja społeczna





dr Ingrida Bagočiūnienė

Streszczenie

Artykuł analizuje, w jaki sposób centra konserwatorskie funkcjonują jako platformy edukacyjne i komunikacyjne w procesie upowszechniania dziedzictwa kulturowego. Koncentrując się na Centrum Konserwacji im. Pranasa Gudynasa na Litwie, autor bada praktyki partycypacyjne, strategie edukacyjne oraz narzędzia komunikacji cyfrowej, które kształtują społeczne rozumienie dziedzictwa i wzmacniają świadomość kulturową. Centra konserwatorskie ukazane są nie tylko jako instytucje techniczne, lecz również jako przestrzeń dialogu, w których spotykają się profesjonaliści i publiczność. Organizując oprowadzania po pracowniach konserwatorskich oraz zajęcia praktyczne, takie jak edukacyjne warsztaty pozłotnicze, Centrum wspiera uczenie się poprzez doświadczenie i zaangażowanie społeczne. Innowacje cyfrowe – takie jak wirtualne wycieczki, transmisje na żywo i komunikacja w mediach społecznościowych – rozszerzają jego oddziaływanie poza granice fizyczne, przyczyniając się do inkluzywnej i zrównoważonej edukacji o dziedzictwie. Artykuł osadza te praktyki w kontekście współczesnych teorii komunikacji dziedzictwa, muzeologii partycypacyjnej i kultury cyfrowej. W konkluzji wskazuje, że centra konserwatorskie, realizujące misję edukacyjną, nie tylko chronią dziedzictwo, lecz także budują zaufanie społeczne, zapobiegają nieprofesjonalnym interwencjom i przyczyniają się do długofalowego uczestnictwa w kulturze.

Dziedzictwo kulturowe jest dziś rozumiane jako proces dynamiczny, obejmujący nie tylko zachowanie, lecz także aktywną komunikację, interpretację i edukację. Muzea oraz ich centra/pracownie konserwatorskie postrzegane są coraz częściej nie jako instytucje techniczne, lecz jako przestrzeń dialogu kulturowego, w których specjaliści i publiczność mogą wchodzić we wzajemne interakcje. Jest to szczególnie istotne we współczesnym kontekście, w którym technologie cyfrowe i media społecznościowe przekształcają sposoby rozpowszechniania wiedzy [1].

Rosnąca rola społeczeństwa informacyjnego i postęp technologiczny stworzyły nowe wyzwania dla instytucji zajmujących się dziedzictwem kulturowym, które muszą dostosować się do współczesnych trendów komunikacyjnych. Komunikacja dziedzictwa nie jest już jednokierunkowa – to dialog, w którym społeczeństwo aktywnie uczestniczy. Według M. Carrozzino i M. Bergamasco [2] tylko zrównoważone strategie cyfrowe mogą zapewnić głębokie i niesfragmentaryzowane rozumienie dziedzictwa. Dlatego ważne jest zbadanie, w jaki sposób inicjatywy edukacyjne i komunikacyjne wpływają na zachowania społeczne wobec dziedzictwa kulturowego. Instytucje zajmujące się dziedzictwem stoją również wobec presji, by stawać się bardziej otwartymi dla publiczności i angażować odwiedzających w procesy decyzyjne. Tendencja ta odzwierciedla szersze przejście od modeli ochrony dziedzictwa typu „top-down” do podejść współtworzeniowych, w których wiedza, doświadczenia i więzi emocjonalne odwiedzających są doceniane [3]. Dziedzictwo staje się nie tylko obiektem, lecz medium łączącym pokolenia, społeczności i tożsamości kulturowe.

Edukacyjna rola centrów konserwatorskich

Na przykład Centrum Konserwacji im. Pranasa Gudynasa organizuje oprowadzania po pracowniach konserwatorskich, prowadzone bezpośrednio przez samych konserwatorów (ryc. 1), co pozwala odwiedzającym na bezpośrednią obserwację narzędzi, technik i zasad konserwacji. Ponadto Centrum oferuje edukacyjny program pozłotniczy, podczas którego uczestnicy nakładają płatki złota na fragment dekoracyjnej ramy (ryc. 2), zdobywając w ten sposób praktyczne doświadczenie w zakresie historycznych technik i procesów.

Centra konserwatorskie, takie jak Centrum Konserwacji im. Pranasa Gudynasa, realizują programy edukacyjne, które pomagają odwiedzającym zrozumieć etykę konserwatorską i praktyki restauratorskie. Według Sani [4] działania edukacyjne muzeów i instytucji pokrewnych powinny koncentrować się na krytycznym myśleniu, uczeniu się poprzez doświadczenie oraz inkluzywną interpretację. Kluczowe jest celowe przekazywanie wiedzy, dlatego Centrum Konserwacji im. Pranasa Gudynasa wprowadziło interaktywne wycieczki prowadzone przez profesjonalnych konserwatorów, którzy pełnią rolę edukatorów lub przewodników. Warsztaty edukacyjne, wykłady i zajęcia praktyczne nie tylko rozwijają świadomość kulturową, lecz także kształtują szacunek dla pracy zawodowej.

Praktyka globalna pokazuje, że projekty edukacyjne w sektorze dziedzictwa wzmacniają odwiedzających i zachęcają ich do zaangażowania. Na przykład kanadyjska sieć muzealna Ingenium integruje interaktywne ekrany, strefy materiałów dotykowych oraz platformy edukacyjne dla szkół. Dzięki temu odwiedzający przestaje być biernym obserwatorem, a staje się aktywnym odkrywcą [5]. Podobnie Centrum Konserwacji im. Pranasa Gudynasa oferuje programy edukacyjne oparte na konstruktywistycznym podejściu do

nauczania. Warto podkreślić, że edukacja w tych centrach funkcjonuje jako proces dwukierunkowy – nie tylko publiczność uczy się od specjalistów, ale również profesjonaliści zyskują cenne informacje o oczekiwaniach i rozumieniu odwiedzających. Ten dwustronny dialog wzmacnia pozycję odbiorców, szczególnie młodzieży. Badania pokazują, że działania edukacyjne angażujące eksperymentowanie i samodzielne odkrywanie wywierają silniejszy wpływ na postrzeganie wartości dziedzictwa przez uczniów [6].

Zastosowanie technologii cyfrowych w komunikacji dziedzictwa

Rozwiązania wirtualnej rzeczywistości (VR) i rzeczywistości rozszerzonej (XR) otwierają nowe możliwości w odkrywaniu dziedzictwa kulturowego. Badania pokazują, że technologie VR nie tylko zwiększają zrozumienie złożonych procesów konserwatorskich, lecz także wzmacniają emocjonalne więzi odwiedzających z dziedzictwem [7]. Według Wanga i Zhanga [8] technologie metaverse umożliwiają tworzenie spersonalizowanych doświadczeń związanych z dziedzictwem, które poszerzają granice treści edukacyjnych.

Narzędzia cyfrowe dają odwiedzającym możliwość doświadczania obiektów w sposób interaktywny, a nie wyłącznie wizualny. Na przykład Instytut Smithsona opracował cyfrowe archiwum konserwatorskie, które pozwala użytkownikom śledzić proces restauracji dzieła sztuki w środowisku wirtualnym. Model ten nie tylko zwiększa przejrzystość, lecz także buduje zaufanie do instytucji. Badacze zauważają, że takie narzędzia nie tylko informują, ale również rozwijają wrażliwość etyczną u odbiorców [9]. Zastosowanie technologii cyfrowych umożliwia także uchwycenie i zachowanie kruchych form dziedzictwa. Na przykład skanowanie 3D wykorzystywane jest nie tylko do rekonstrukcji obiektów, lecz również do tworzenia symulatorów edukacyj-



Ryc. 1 Oprowadzanie po pracowniach konserwatorskich.
Źródło: Centrum Konserwacji im. Pranasza Gudynasa.

nych, w których użytkownicy mogą praktycznie „wykonywać” działania konserwatorskie. Metoda ta jest szczególnie użyteczna w kontekstach akademickich, gdzie łączona jest wiedza teoretyczna i praktyczna [10].

Rola mediów społecznościowych

Media społecznościowe nie są jedynie kanałem komunikacji, lecz także narzędziem budowania wspólnoty. Badania podkreślają, że strategiczne planowanie treści i analiza odbiorców są kluczowe dla skutecznego rozpowszechniania informacji [11]. Centra konserwatorskie aktywne w przestrzeni cyfrowej mają możliwość nie tylko szerzenia wiedzy, lecz także kształtowania dyskursu kulturowego i reagowania na błędne interpretacje.

Najnowsze badania pokazują, że sieci społecznościowe stają się nie tylko środkami rozpowszechniania treści, lecz również platformami współtworzenia pamięci zbiorowej [12]. Ma to szczególne znaczenie dla grup marginalizowanych, które dzięki cyfrowej ekspresji mogą współtworzyć pluralistyczne narracje dotyczące dziedzictwa. Dla skuteczności konieczne jest konsekwentne stosowanie metodologii analizy siecio-

wej oraz ocena efektów przy użyciu wskaźników komunikacyjnych. Komunikacja z odwiedzającymi musi być jasna i spójna. Informacje powinny być łatwo zrozumiałe i przekazywane w sposób, który pomaga odbiorcom uchwycić zamierzony przekaz [13]. Spójność zapewnia, że we wszystkich kanałach komunikacyjnych użytkownicy otrzymują ten sam komunikat oraz są informowani o aktualizacjach i zmianach.

Obok tradycyjnych mediów społecznościowych pojawiają się nowe platformy, takie jak TikTok, umożliwiające szybsze dotarcie do młodszych odbiorców. Na przykład europejskie instytucje kultury zaczęły wykorzystywać interaktywne wyzwania (np. #HeritageRestorationChallenge), aby zachęcać użytkowników do dzielenia się osobistymi historiami związanymi z dziedzictwem. Pokazuje to, że komunikacja cyfrowa jest dynamiczna i stale się rozwija, wymagając ciągłego monitorowania i dostosowywania.

Wśród działań znajdują się warsztaty praktyczne, takie jak program pozłotniczy (ryc. 2), podczas którego uczestnicy wykonują pozłacanie fragmentów dekoracyjnych ram, oraz oprowadzania po pracowniach prowadzone przez profesjonalnych konserwatorów (ryc. 1). Działania te rozwija-

ją nie tylko wiedzę, lecz także zrozumienie oparte na doświadczeniu, wzmacniając szacunek odwiedzających dla pracy konserwatorskiej.

Przypadek Centrum Konserwacji im. Pranasa Gudynasa

Centrum współpracuje z muzeami regionalnymi na Litwie, organizując edukacyjne wyjazdy i wydarzenia popularyzatorskie. Dzięki temu edukacja dotycząca dziedzictwa zostaje zdecentralizowana i dociera do mniejszych społeczności w regionach. Obok tradycyjnych działań Centrum produkuje również filmy dokumentalne o procesach konserwatorskich, które udostępniane są za pośrednictwem mediów społecznościowych i platform muzealnych. Zgodnie z wynikami ankiet przeprowadzonych wśród odwiedzających [14] działania te zwiększają zaufanie społeczne do kompetencji pracowników oraz pogłębiają zainteresowanie dziedzictwem kulturowym.

Aby osiągnąć inkluzywność społeczną, Centrum współpracuje ze szkołami i ośrodkami pomocy społecznej, oferując dopasowane programy edukacyjne. Zapewnia to dotarcie wiedzy o kon-

serwacji do różnych grup społecznych. Niezwykle istotne jest, by rozpowszechnianie informacji odbywało się we właściwym czasie. Kiedy wiadomości docierają do odbiorców niezwłocznie, mogą oni adekwatnie reagować na aktualności i zmiany [15]. Równie ważne jest szybkie odpowiadanie na pytania zadawane przez odwiedzających.

Skuteczna komunikacja z odbiorcami muzeum wymaga zrozumienia, że jest to proces dwukierunkowy [16]. Oznacza to, że muzeum musi nie tylko dostarczać informacje, lecz także wsłuchiwać się w opinie i pytania odwiedzających, aby lepiej rozumieć ich potrzeby i reakcje. Z tego powodu Centrum gromadzi zarówno dane ilościowe, jak i jakościowe dotyczące doświadczeń uczestników, by nieustannie doskonalić swoją ofertę edukacyjną [17].

Rekomendacje

Biorąc pod uwagę obecne trendy, zaleca się:

- Integrację rozwiązań VR i XR w programach edukacyjnych;
- Opracowanie spójnych strategii komunikacji w mediach społecznościowych;
- Angażowanie społeczności w proces



Ryc. 2 Program edukacyjny z zakresu złotnictwa – uczestnicy nakładają płatki złota na dekoracyjne elementy ram. Źródło: Centrum Konserwacji im. Pranasa Gudynasa.

- tworzenia treści;
- Zapewnienie upowszechniania zasad etyki konserwatorskiej;
- Tworzenie wielojęzycznych i dostępnych form edukacji;
- Rozwijanie programów edukacyjnych wprowadzających tradycyjne techniki lub umożliwiające uczestnictwo w podstawowych praktykach konserwatorskich/restauratorskich;
- Wdrażanie działań pozwalających odwiedzającym poczuć się częścią procesu konserwacji;
- Integrację edukacji o dziedzictwie w programach szkolnych;
- Promowanie zakulisowych procesów konserwatorskich;
- Zachęcanie do współpracy pomiędzy profesjonalistami a społecznościami.

Wnioski

Centra konserwatorskie stały się nierozdzielalną częścią polityki komunikacji kulturowej. Nie tylko zachowują, lecz także aktywnie tworzą nowe formy wiedzy poprzez zastosowanie najnowszych technologii i metod partycypacyjnych. Centrum Konserwacji im. Pranasas Gudynasas stanowi udany przykład integracji edukacji, komunikacji w mediach społecznościowych oraz etyki konserwatorskiej w celu wspierania zrównoważonej ochrony dziedzictwa.

Wyniki ankiet przeprowadzonych wśród odwiedzających Centrum Konserwacji im. Pranasas Gudynasas potwierdzają, że zintegrowane podejście do edukacji i komunikacji – oparte na nowoczesnych technologiach i praktykach partycypacyjnych – jest niezbędne do osiągnięcia długoterminowego efektu w ochronie dziedzictwa. Przyszłe badania powinny koncentrować się na wskaźnikach jakościowych oceniających, w jaki sposób narzędzia komunikacyjne kształtują świadomość kulturową i wartości społeczne. Prawdopodobne jest, że centra konserwatorskie będą stawały się coraz aktywniejszymi platformami wiedzy, integrującymi dziedzictwo materialne, cyfrowe i emocjonalne w spójne systemy edukacyjne. Transformacja ta wymaga elastyczności instytucjonalnej, zdolności do eksperymentowania z nowymi formatami oraz ciągłego dialogu z odbiorcami. Współczesna ochrona dziedzictwa to coś więcej niż zachowanie – to aktywne uczestnictwo kulturowe, w którym centra konserwatorskie odgrywają kluczową rolę.

Przypisy

1. González-Pérez L. i in., Communication and the Museum Experience in the Digital Age, „Museum Management and Curatorship”, nr 38, 2023, s. 233-250.
2. Carrozzino M., Bergamasco M., Beyond Virtual Museums: Experiencing Immersive Virtual Reality in Real Museums, „Journal of Cultural Heritage”, nr 39, 2019, s. 121-131.
3. Simon N., The Participatory Museum, Museum 2.0, Santa Cruz, 2020.
4. Sani M., Participatory Practices in Museums: Building Inclusive Communities, „International Journal of Cultural Policy”, nr 26, 2020, s. 345-361.
5. Marty P., Museum Informatics and Interactive Learning, „Museum & Society”, nr 18, 2020, s. 45-62.
6. Kotler N., Kotler P., Museum Strategy and Marketing: Designing Missions, Building Audiences, Wiley, Nowy Jork, 2019.
7. Zhao Y., Li Y., Dai T., Sedini C., Wu X., Jiang W., Li J., Zhu K., Zhai B., Li M., Virtual Reality in Heritage Education for Enhanced Learning Experience: A Mini-Review and Design Considerations, Frontiers in Virtual Reality, 31 marca 2025, DOI: 10.3389/frvir.2025.1560594.
8. Wang Y., Zhang X., Metaverse Applications in Cultural Heritage: A Review, „Heritage Science”, nr 12, 2024, s. 66.
9. Sylaiou S. i in., Communicating Ethics in Digital Cultural Heritage, „Heritage and Society”, nr 14, 2022, s. 89-104.
10. Addison A. i in., 3D Digitization and Simulation for Cultural Heritage, „Digital Applications in Archaeology and Cultural Heritage”, nr 28, 2023, s. 55-67.
11. Gulotta R. i in., Social Media Strategies in Cultural Institutions: Balancing Outreach and Ethics, „Journal of Digital Culture”, nr 11, 2024, s. 101-119.
12. Arvanitis K., Social Media and Cultural Memory: Negotiating Public History in the Digital Age, „Public History Review”, nr 28, 2021, s. 1-15.
13. Watkins J., Decolonizing Archaeological Theory and Practice, „Annual Review of Anthropology”, nr 47, 2018, s. 111-127.
14. Litewskie Narodowe Muzeum Sztuki (LNDM), Annual Report, Wilno, 2023.
15. Wowkovich S., Community-Driven Heritage Interpretation: Case Studies from North America, „Heritage & Society”, nr 13, 2020, s. 202-220.
16. Schröder K., Cultural Participation in the Digital Age, „Media, Culture & Society”, nr 40, 2018, s. 129-146.
17. Litewskie Narodowe Muzeum Sztuki (LNDM), Research Report on Educational Programs, Wilno, 2024.

Rozwój XIX-wiecznej nauki o konserwacji malarstwa:

autentyczność, estetyka i dynamika kulturowa

#restauracja malarstwa #autentyczność #dziedzictwo kulturowe #Walter Benjamin #Theodor Adorno #XIX wiek



dr Eglė Aleknaite

Streszczenie

Artykuł analizuje rozwój nauki o konserwacji malarstwa sztalugowego w XIX wieku, ze szczególnym uwzględnieniem zagadnień autentyczności dzieła, jego estetyki oraz wpływu na rozwój kultury. Autor odnosi się do kontekstu historycznego i filozoficznego, przywołując koncepcje Waltera Benjamina i Theodora Adorno, które pozwalają zrozumieć restaurację jako proces nie tylko techniczny, lecz również interpretacyjny. Przedstawiono dwa przykłady dzieł – obrazów Andrea del Sarto i Tycjana – które ilustrują napięcie między zachowaniem integralności historycznej a potrzebą wizualnej jedności. Restauracja jawi się tu jako akt kulturowy, który wpływa na sposób, w jaki dzieła są postrzegane, chronione i interpretowane.

Wprowadzenie

XIX wiek stanowił przełomowy moment w historii konserwacji dzieł sztuki. Wraz z instytucjonalizacją muzeów, postępami w naukach o materiałach oraz wyłonieniem się sztuki jako dziedzictwa kulturowego, rola konserwacji przesunęła się z prostych napraw ku wieloaspektowemu przedsięwzięciu intelektualnemu i etycznym. Niniejszy artykuł bada, w jaki sposób konserwacja malarstwa w XIX wieku przekształciła się z praktyki estetycznego udoskonalania w naukową i filozoficzną dziedzinę dociekań. Poprzez przykłady historyczne, refleksje filozoficzne i rozwój techniczny tekst analizuje, jak negocjowano i redefiniowano pojęcia autentyczności, oryginalności i aury. Celem jest zbadanie wpływu nauki o konserwacji nie tylko na fizyczne zachowanie obrazów, lecz także na pamięć kulturową, ramy interpretacyjne oraz tożsamość samego dzieła sztuki.



artykuł
recenzowany

Podstawy koncepcyjne i kulturowe znaczenie konserwacji malarstwa

Zachowanie dziedzictwa kulturowego stanowi fundamentalny element rozwoju społeczeństwa. Z biegiem czasu obiekty kultury ulegają degradacji z różnych przyczyn. Ewoluuące wysiłki na rzecz ochrony wartości kulturowych stopniowo rozwinęły się w konserwację jako odrębną gałąź nauki i sztuki. Termin „konserwacja” był różnie interpretowany na przestrzeni dziejów, odzwierciedlając zmieniające się cele, materiały i metody. Każda epoka przynosiła odmienne koncepcje wartości artystycznej, a estetyka konserwatorska odzwierciedlała ducha czasu, podczas gdy stosowane metody i technologie wskazywały poziom postępu naukowego [1].

Nauka o konserwacji malarstwa sztalugowego łączy zarówno dyscypliny technologiczne, jak i artystyczne. Ten interdyscyplinarny charakter rodzi istotne pytania o autentyczność, oryginalność oraz zachowanie bądź transformację aury – w rozumieniu Waltera Benjamina [2]. Celem niniejszych rozważań jest ukazanie rozwoju konserwacji malarstwa sztalugowego jako dynamicznego procesu odzwierciedlającego zmieniającą się percepcję sztuki na przestrzeni epok oraz dylematy etyczne związane z autentycznością dzieł. Analiza ma również na celu zrozumienie, w jaki sposób postęp naukowy w konserwacji wpływa na rozwój kulturowy społeczeństwa [3].

Proces konserwacji obrazów nie tylko zachowuje materialność dzieł sztuki, lecz także często przywraca ich wygląd estetyczny, odsłania warstwy historyczne i przyczynia się do zrozumienia oraz docenienia dziedzictwa kulturowego. Historyczna ewolucja praktyk konserwatorskich miała istotny wpływ na postęp kulturowy. Obrazy zachowane i odrestaurowane na przestr-

zeni czasu stawały się coraz bardziej dostępne dla publiczności poprzez muzea i galerie, inspirując tym samym dialog pomiędzy różnymi klasami społecznymi, epokami i kulturami. Ponadto konserwacja dzieł sztuki przyczyniła się do kształtowania społecznej percepcji wartości artystycznej i historycznej [4].

Konserwację można rozumieć jako proces transformacyjny, który integruje dzieła sztuki z nowoczesnymi systemami technologicznymi i instytucjonalnymi. Temat ten ma znaczenie nie tylko z perspektywy kulturowej i historycznej, lecz także filozoficznej i technologicznej. Pogłębia on nasze rozumienie tego, jak konserwacja wpły-

wa na percepcję sztuki i przyczynia się do szerszego rozwoju kultury [5].

W miarę jak konserwacja malarstwa sztalugowego ewoluowała i dojrzewała, pojawiały się nowe pytania dotyczące zachowania autentyczności w obliczu zmieniających się norm etycznych i estetycznych. Wylonienie się konserwacji jako dyscypliny formalnej doprowadziło do debat nad stopniem ingerencji dopuszczalnym bez naruszania historycznej i artystycznej istoty dzieła. Teoretycy tacy jak Benjamin i Adorno dostarczyli narzędzi koncepcyjnych do podejścia wobec tych dylematów, sytuując konserwację w szerszym dyskursie dotyczącym ciągłości kulturowej i tożsamości artystycznej [6].

Historyczna ewolucja XIX-wiecznej konserwacji malarstwa: studia przypadków i transformacje wizualne

Do XIX wieku muzea i instytucje sztuki zaczęły systematycznie konserwować dzieła, często zmieniając ich wygląd. Interwencje te miały charakter nie tylko praktyczny, lecz także estetyczny i ideologiczny. Jednym z wyrazistych przykładów jest *Madonna z Dzieciątkiem, św. Elżbietą, małym św. Janem Chrzcicielem i dwoma aniołami* (ryc. 1) autorstwa Andrei del Sarto, znajdująca się w Luwrze. W 1695 roku obraz został przekształcony w kształt owalu i powiększony, aby lepiej pasował do dekoracyjnych wnętrz [9]. Do roku 1750 interwencja ta została cofnięta, a dzieło przywrócono do jego pierwotnego prostokątnego formatu [7].

Podobnie *Madonna z królikiem* (*Madonna col Coniglio*, 1530) Tycjana (ryc. 2), również znajdująca się w Luwrze, przeszła liczne konserwacje na przestrzeni stuleci. Szczególnie istotne było przemalowanie z XIX wieku po prawej stronie kompozycji, które wprowadziło niespójności stylistyczne. Podczas kampanii konserwatorskiej w 1991 roku analiza ujawniła te dodatki i częściowo je usunięto, aby odzyskać pierwotną strukturę dzieła [10].

Studia te ukazują złożoną grę między integralnością historyczną a estetyczną reinterpretacją, która charakteryzuje XIX-wieczną konserwację. Wskazują one również na znaczenie analiz naukowych w odsłanianiu ukrytych warstw i wcześniejszych interwencji, a tym samym w podejmowaniu etycznych decyzji konserwatorskich. Narracja wizualna tych dzieł została ukształtowana przez stulecia zmian, debat i filozofii konserwatorskich.



Ryc. 1 Andrea del Sarto, Madonna z Dzieciątkiem, św. Elżbietą, małym św. Janem Chrzcicielem i dwoma aniołami, Musée du Louvre, Paryż. Źródło: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Andrea_del_Sarto_-_Madonna_and_Child_with_Saint_Elizabeth,the_Infant_Saint_John_the_Baptist_and_Two_Angels-_WGA00302.jpg

Co więcej, przykłady te podkreślają, że konserwacja była historycznie motywowana gustami i wartościami poszczególnych epok [11]. W przypadku Tycjana interwencje XIX-wieczne odzwierciedlały romantyczny ideał harmonii i piękna, podczas gdy późniejsze działania konserwatorskie miały na celu ujawnienie pierwotnego zamysłu malarza. Wskazuje to, że konserwacja nie tylko zachowuje przeszłość – ujawnia także relację teraźniejszości wobec niej.

W tym kontekście XIX-wieczna konserwacja funkcjonowała nie tylko jako proces techniczny, lecz również jako deklaracja ideologiczna. Decyzje dotyczące tego, co odrestaurować, co przemalować, a co pozostawić nienaruszone, były z natury aktami interpretacyjnymi, ukształtowanymi przez wiedzę, narzędzia i wartości danego czasu. Każde odrestaurowane dzieło stawało się więc obiektem warstwowym – zarówno fizycznie, jak i koncepcyjnie – odzwierciedlającym jego pierwotne powstanie oraz późniejsze reinterpretacje.

Coraz częstsze stosowanie rozpuszczalników chemicznych, nowych werniksów i pigmentów syntetycznych w XIX wieku również przyczyniło się do materialnej transformacji wielu obrazów [12]. Choć niektóre substancje poprawiały stabilność i widoczność, inne wprowadzały długotrwale uszkodzenia. Wyzwania te pobudziły rozwijający się dyskurs dotyczący odwracalności – zasady zakładającej, że działania konserwatorskie powinny być możliwe do cofnięcia bez szkody dla oryginalnego materiału. Choć zasada ta nie została wówczas powszechnie przyjęta, położyła fundamenty pod współczesną etykę konserwatorską.

Dodatkowo, w drugiej połowie XIX wieku coraz większe znaczenie zaczęto przypisywać dokumentacji [13]. Instytucje muzealne zaczęły prowadzić bardziej szczegółowe zapisy procesów konserwatorskich, obejmujące raporty pisemne, dokumentację fotograficzną oraz analizy materiałowe. Praktyka ta wprowadzała przejrzystość i odpowiedzialność, umożliwiając przyszłym konserwatorom śledzenie wcześniejszych interwencji i podejmowanie świadomych decyzji.

Rozwój ten oznaczał przesunięcie od konserwacji opartej na intuicji ku konserwacji opartej na badaniach, włączając rosnący wpływ chemii, mikroskopii i nauk o materiałach. Konserwatorzy zaczęli opierać się na testach i analizach w celu identyfikacji oryginalnych pigmentów, rozróżniania przemalowań oraz oceny stanu podłoża i spoiw. Ten zwrot ku nauce podniósł konserwację

z poziomu praktyki rzemieślniczej do rangi dyscypliny naukowej i technicznej [14].

Filozoficzne refleksje nad konserwacją: autentyczność, aura i tożsamość temporalna

Przekształcenie konserwacji malarstwa w dyscyplinę zakorzenioną zarówno w nauce, jak i estetyce zaprasza do głębszej refleksji filozoficznej. XIX wiek nie tylko sformalizował metody i technologie, lecz także zintensyfikował namysł nad tym, co właściwie oznacza zachowanie dzieła sztuki. W centrum tej refleksji znajduje się pojęcie autentyczności – jej definicja, ochrona i przemiana.

Esej Waltera Benjamina *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej* wywarł ogromny wpływ na sposób konceptualizacji autentyczności w sztuce. Według Benjamina autentyczność jest nierozzerwalnie związana z niepowtarzalnym istnieniem dzieła w czasie i przestrzeni – z jego „aurą” [2]. Konserwacja, mimo że ma na celu zachowanie, nieuchronnie tę aurę zmienia. Każda interwencja nakłada warstwę interpretacji, potencjalnie oddalając dzieło od jego pierwotnego kontekstu. Jednocześnie Benjamin zauważa, że nowoczesność wymaga nowych sposobów obcowania z przeszłością. Konserwacja staje się więc aktem paradoksalnym: chroni aurę, a zarazem ją rekonstruuje.

Theodor Adorno rozwinął tę ideę, przedstawiając dzieło sztuki jako obiekt dialektyczny – zarazem materialny i koncepcyjny, historyczny i autonomiczny. W Teorii estetycznej Adorno dowodzi, że dzieła sztuki posiadają wewnętrzną temporalność, a ich znaczenie rozwija się w czasie poprzez interakcje z odbiorcami, konteksty i warunki [6]. Konserwacja, w tym ujęciu, nie polega jedynie na przywróceniu obiektowi ustalonego stanu, lecz na negocjowaniu jego dynamicznego procesu stawania się.

Te rozważania teoretyczne podważają koncepcję jednej, obiektywnej normy autentyczności. Podkreślają, że każda decyzja konserwatorska niesie ze sobą ciężar etyczny i że decyzje te muszą uwzględniać nie tylko wierność techniczną, lecz również ewoluujące znaczenia kulturowe i historyczne dzieła. W ten sposób konserwacja zostaje przekształcona z przedsięwzięcia czysto technicznego w praktykę interpretacyjną i odpowiedzialną, osadzoną w pamięci kulturowej.

Dalszą implikację stanowi pojęcie warstwowości historycznej. Obrazy często noszą widoczne

ślady wcześniejszych konserwacji, oddziaływania środowiska i praktyk instytucjonalnych. Czy należy je usuwać, aby odzyskać wyobrażony oryginał, czy też zachowywać jako część narracji historycznej obiektu? Współczesna konserwacja coraz częściej opowiada się za tym drugim podejściem, postulując przejrzystość i uznanie zmiany.

Dyskurs nad etyką konserwacji, zapoczątkowany w XIX wieku, nadal się rozwija. Stawia przed profesjonalistami wyzwanie zachowania równowagi – ochrony czytelności wizualnej bez tworzenia fałszywej jedności oraz zabezpieczenia struktury materialnej bez zrywania ciągłości historycznej. Filozofie Benjamina i Adorna pozostają kluczowe w tych debatach, podkreślając, że konserwacja to nie tylko zachowanie formy, lecz także uczestnictwo w życiu kultury.

Wnioski

Ewolucja konserwacji malarstwa w XIX wieku ujawnia złożone splatanie się nauki, estetyki i wartości kulturowych. Praktyki konserwatorskie przeszły od interwencji intuicyjnych do systematycznie dokumentowanych i teoretycznie ugruntowanych podejść. Rozwój ten był kształtowany przez rozrost muzeów publicznych, innowacje technologiczne oraz rodzące się dyskursy dotyczące autentyczności i etyki. Kluczowi myśliciele, tacy jak Walter Benjamin i Theodor Adorno, przekształcili konserwację w akt filozoficzny, angażujący się w temporalność, znaczenie i aurę dzieł sztuki.

Przykłady Andrei del Sarto i Tycjana pokazują, że decyzje konserwatorskie mogą zarówno zachowywać, jak i przekształcać narrację wizualną obrazu. Co więcej, rosnąca rola analiz naukowych i dokumentacji utorowała drogę nowoczesnym zasadom konserwatorskim, takim jak odwracalność, przejrzystość i minimalna ingerencja. Ostatecznie XIX-wieczna konserwacja stworzyła fundament dla współczesnych praktyk, które postrzegają dzieło sztuki nie jako obiekt statyczny, lecz jako żywy artefakt osadzony w kontinuum przemian historycznych, kulturowych i materialnych.

To poszerzone rozumienie zachęca nas, by traktować konserwację nie tylko jako zadanie zawodowe, lecz jako etyczny dialog pomiędzy przeszłością a teraźniejszością. Każde współczesne działanie konserwatorskie pozostaje pod wpływem dziedzictwa XIX-wiecznych przemian – czy to poprzez instytucjonalną rolę muzeów, filozoficzne ramy interpretacji, czy też ewoluujące

technologie pogłębiające naszą zdolność do odczytywania i reagowania na zmiany materialne. Konserwacja nie polega już jedynie na zachowywaniu obiektów, lecz na podtrzymywaniu znaczeń kulturowych poprzez krytyczne i przejrzyste zaangażowanie.

W tym świetle konserwacja obrazów staje się doniosłym aktem kulturowym. Potwierdza wartość historii, jednocześnie przyjmując na siebie interpretacyjną odpowiedzialność teraźniejszości. W obliczu nowych materiałów, zdegradowanych powierzchni oraz zmieniających się priorytetów kulturowych, dziedzictwo XIX-wiecznej konserwacji pozostanie zarówno fundamentem, jak i wyzwaniem dla przyszłych pokoleń konserwatorów, badaczy i odbiorców.

Przykłady Andrei del Sarto i Tycjana pokazują, że decyzje konserwatorskie mogą zarówno zachowywać, jak i przekształcać narrację wizualną obrazu. Co więcej, rosnąca rola analiz naukowych i dokumentacji utorowała drogę nowoczesnym zasadom konserwatorskim, takim jak odwracalność, przejrzystość i minimalna ingerencja. Ostatecznie XIX-wieczna konserwacja stworzyła fundament dla współczesnych praktyk, które postrzegają dzieło sztuki nie jako obiekt statyczny, lecz jako żywy artefakt osadzony w kontinuum przemian historycznych, kulturowych i materialnych. ■

dr Eglé Aleknaitė



Ryc. 2 Tycjan, Madonna z królikiem (Madonna col Coniglio, 1530), Musée du Louvre, Paryż.

Źródło: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:La_Vierge_au_Lapin_%C3%A0_la_Loupe.jpg

Przypisy

1. Sitwell C., Staniforth S., Studies in the History of Painting Restoration, Archetype Publications, London, 1998, s. 11.
2. Benjamin W., The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction, Schocken Books, USA, 1968, s. 224.
3. Cimino G.A., Studying and Conserving Paintings, Archetype Publications, London, 2006, s. 55.
4. Etienne N., Does Conservation Challenge Art History?, Institute of Fine Arts, New York University, 2013, s. 25.
5. Kasiulytė R., Liūgienė V., Kaip ir iš ko kuriami paveikslai? w: Muziejinių eksponatų priežiūra I dalis, Lietuvos dailės muziejus, Wilno, 2008, s. 42.
6. Adorno T., Aesthetic Theory, London, 1997, s. 112.
7. Pakštas B., Senvaitienė J., Iš restauravimo istorijos: nuo užtapymų iki tradicijos, w: Muziejinių eksponatų priežiūra II dalis, Lietuvos dailės muziejus, Wilno, 2009, s. 34.
8. Darrow E., Art in the Public Eye: Conservation in the 19th Century, <https://cool.culturalheritage.org/waac/wn/wn16/wn16-3/wn16-308.html> [dostęp: 10.02.2025].
9. Cimino G.A., Studying and Conserving Paintings, op. cit., s. 58.
10. Ibidem, s. 61.
11. Sitwell C., Staniforth S., op. cit., s. 76.
12. Kasiulytė R., Liūgienė V., op. cit., s. 48.
13. Etienne N., op. cit., s. 31.
14. Adorno T., op. cit., s. 118.

Prototypowanie cyfrowe w procesie projektowania mody

#technologie cyfrowe 2D #3D #projektowanie #prototypowanie #moda



mgr Ilze Bodża



mgr Silvija Mežinska

Streszczenie

Technologia stała się niezbędna w branży mody, napędzając innowacyjność, wydajność i zrównoważony rozwój. Od projektowania po sprzedaż detaliczną, narzędzia cyfrowe, takie jak CAD, modelowanie 3D i sztuczna inteligencja, zmieniają sposób tworzenia i sprzedaży odzieży. Rozwój mody cyfrowej i środowisk „phygital” zmienia tradycyjne role, łącząc procesy fizyczne i wirtualne. Inwestycje w technologie mody rosną, umożliwiając rozwój inteligentnych tekstyliów, technologii noszonych, immersyjnych doświadczeń i innych technologii. Choć digitalizacja przynosi wiele korzyści, takich jak redukcja odpadów i szybsze przepływy pracy, wiąże się również z wyzwaniami, takimi jak wysokie koszty i potrzeba nowych umiejętności technicznych. Ważne jest, aby zapoznać się z klasyfikacją kierunków technologicznych w dziedzinie projektowania mody, aby zrozumieć oferowane przez nie możliwości.



artykuł
recenzowany

Wprowadzenie

Obecność technologii we współczesnym świecie stanowi integralną część każdej branży. Możliwości i korzyści wynikające z integracji oraz wykorzystania technologii zapewniają rozwój i wzrost na każdym poziomie działalności. Technologia wraz z cyfryzacją gwarantuje sprawność operacyjną, wyższą jakość i lepszą organizację procesów, a także otwiera nowe perspektywy dla innowacji i kreatywności.

Projektantka mody I. Komarova opisuje modę jako branżę znajdującą się na pograniczu designu i sztuki. Jednocześnie jest to ogromny, zasobożerny przemysł, który bywa krytykowany jako przejaw społeczeństwa konsumpcyjnego [1].

Badania naukowe i praktyka dowodzą, że wraz z gwałtownym rozwojem technologii stała się ona wszechobecną siłą wywołującą bezprecedensowe zmiany w przemyśle modowym. Technologia stała się nieodzownym partnerem współpracy, redefiniując możliwości i poszerzając granice tradycyjnych paradygmatów projektowych [2].

Dynamiczne upowszechnienie komputerów osobistych i wprowadzenie Internetu pod koniec XX wieku przekształciły kulturę cyfrową. Wpływ tego zjawiska odczuła również moda – projektanci tacy jak Jean Paul Gaultier zaczęli czerpać inspiracje estetyczne z cyberprzestrzeni, a systemy wspomaganego komputerowo projektowania

(CAD) zaczęły rewolucjonizować proces produkcji odzieży [3].

A. Deniss opisuje obecność transformacji cyfrowej w modzie, obejmującej niemal wszystkie etapy rozwoju – od projektowania po sprzedaż detaliczną. Obejmuje to wykorzystanie innowacji, takich jak automatyzacja procesów, robotyka, sztuczna inteligencja, Internet Rzeczy (IoT) i inne, w celu tworzenia nowych możliwości rozwoju. Technologie cyfrowe fundamentalnie przekształcają procesy w modzie, pozwalając projektantom i przedsiębiorcom odkrywać nowe perspektywy w tej branży [4].

Moda cyfrowa jako przyszłość branży

Zjawisko „mody cyfrowej” jest w ostatnim czasie przedstawiane w mediach jako kolejny wielki krok w rozwoju przemysłu modowego. Coraz częstsze wykorzystanie oprogramowania 3D i prototypowania cyfrowego w procesie projektowania odzieży stanowi część szerszego procesu cyfryzacji „fashion 4.0” [5].

Według raportu McKinsey & Company z 2022 roku firmy modowe przeznaczyły w 2021 roku 1,6-1,8 procent swoich przychodów na technologie. Przewiduje się, że do 2030 roku wartość ta wzrośnie do poziomu 3,0-3,5 procent (ryc. 1) [6]. Podkreśla to rosnące znaczenie mody cyfrowej jako kluczowego motoru transformacji w branży. Dane McKinsey & Company wzmacniają tę tendencję, wskazując na znaczący prognozowany wzrost inwestycji technologicznych w firmach modowych, co świadczy o silnym zaangażowaniu w innowacje cyfrowe i długofalowy rozwój przemysłu.



Fig. 1 Industry average technology investment.

Source: <https://www.mckinsey.com/industries/retail/our-insights/state-of-fashion-technology-report-2022>



Ryc. 2 Klasyfikacja innowacji w modzie cyfrowej.

Źródło: https://www.researchgate.net/publication/369845712_Defining_Digital_Fashion_and_Tracking_the_Developments_in_Relevant_Technologies

Najnowsze technologie we współczesnym projektowaniu mody

Technologia oddziałuje na przemysł modowy na wiele sposobów, a różne poziomy cyfryzacji przenikają każdy etap procesu. Od projektowania i produkcji, po marketing i sprzedaż detaliczną – technologia wyraźnie odcisnęła swoje piętno na modzie. Pojawienie się zakupów online, mediów społecznościowych i technologii rzeczywistości wirtualnej całkowicie odmieniło sposób, w jaki ludzie wyszukują i kupują odzież [7], [8]. Symbiotyczna relacja między technologią a projektowaniem mody była szeroko badana, ujawniając transformacyjny wpływ technologii na cały cykl procesu projektowania [2].

Obecność technologii w projektowaniu mody można podzielić na następujące kategorie:

- rozwój tkanin inteligentnych,
- moda cyfrowa i projektowanie 3D,
- zrównoważony rozwój i technologia,
- technologia ubieralna i moda,
- sztuczna inteligencja i uczenie maszynowe w projektowaniu mody,
- wpływ technologii immersyjnych [9].

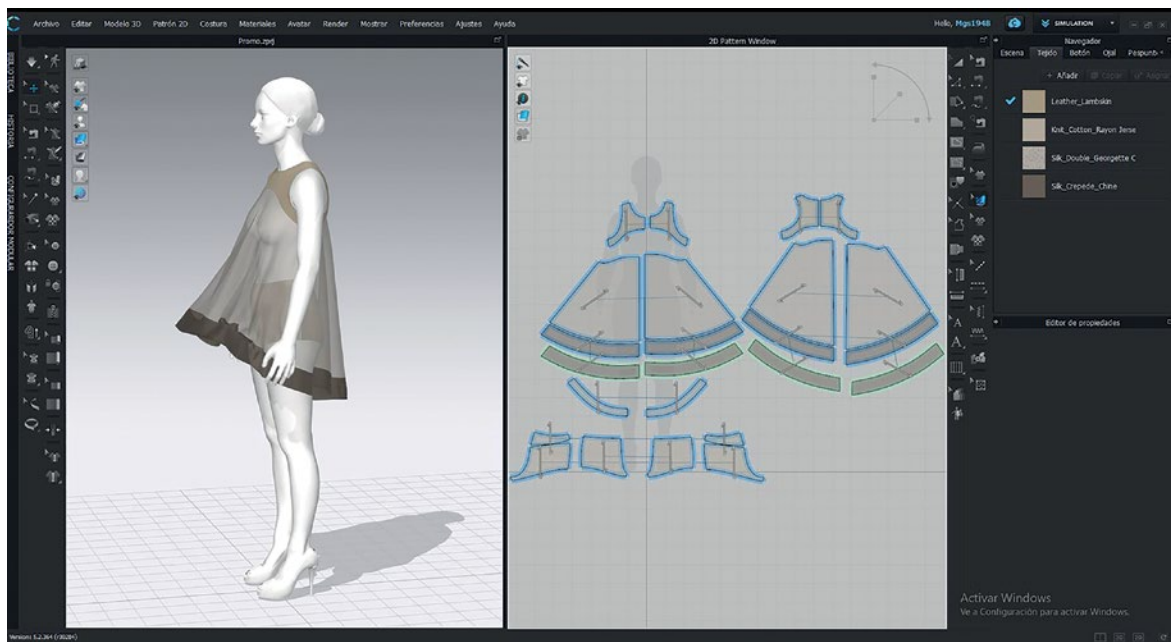
Kategorie te pokazują, że technologia nie tylko wspiera kreatywność i efektywność w projekto-

waniu mody, lecz także przekształca podstawowe wartości i praktyki branży. W oparciu o te kategorie technologiczne staje się istotne, aby zbadać, w jaki sposób technologie cyfrowe są stosowane w procesie projektowania odzieży.

Technologie cyfrowe w projektowaniu odzieży U podstaw tej ewolucji technologicznej leży koncepcja mody cyfrowej. Moda cyfrowa to dziedzina multidyscyplinarna, która obejmuje cztery główne kierunki:

- projektowanie cyfrowe i e-prototypowanie,
- biznes cyfrowy i promocję,
- cyfrowego człowieka i metawersum,
- odzież phygital oraz inteligentne technologie ubieralne (ryc. 2).

Projektowanie cyfrowe i e-prototypowanie to jeden z najczęściej stosowanych i najbardziej dostępnych obszarów mody cyfrowej, dający projektantom możliwość wizualizacji ubrań, eksperymentowania z fakturami i wzorami oraz tworzenia wirtualnych prototypów bez konieczności korzystania z fizycznych próbek. Takie podejście nie tylko przyspiesza proces projektowania, lecz także wspiera zrównoważony rozwój poprzez ograniczenie marnotrawstwa materiałów i umożliwia szybkie, ekonomiczne iteracje przed rozpoczęciem produkcji.



Ryc. 3 Prototypowanie 3D w programie CLO3D.

Źródło: <https://abcseams.com/clo-3d-virtual-prototyping/>

Aby w pełni zrozumieć wpływ projektowania cyfrowego i e-prototypowania, warto przeanalizować konkretne rodzaje i możliwości technologii cyfrowych 2D i 3D, które przekształcają proces projektowania mody.

Rodzaje i możliwości technologii cyfrowych 2D i 3D

Technologie 2D i 3D stały się integralną częścią projektowania odzieży oraz tworzenia prototypów, a ich możliwości można podzielić na:

- Projektowanie wspomagane komputerowo (CAD): oprogramowanie CAD stanowi fundament współczesnego projektowania mody. Umożliwia projektantom tworzenie szczegółowych szkiców, modeli oraz symulowanie dopasowania ubrań, co nie tylko oszczędza czas, lecz także ogranicza marnotrawstwo materiałów.
- Modelowanie 3D i prototypowanie wirtualne: narzędzia te pozwalają projektantom tworzyć i wizualizować ubrania w trzech wymiarach jeszcze przed produkcją. Wirtualne prototypowanie daje możliwość wprowadzania poprawek już na etapie projektowania, co zmniejsza ryzyko błędów i obniża koszty produkcji (ryc. 3).
- Cyfrowy druk tekstyliów: technologia ta zrewolucjonizowała projektowanie tkanin, umożliwia-

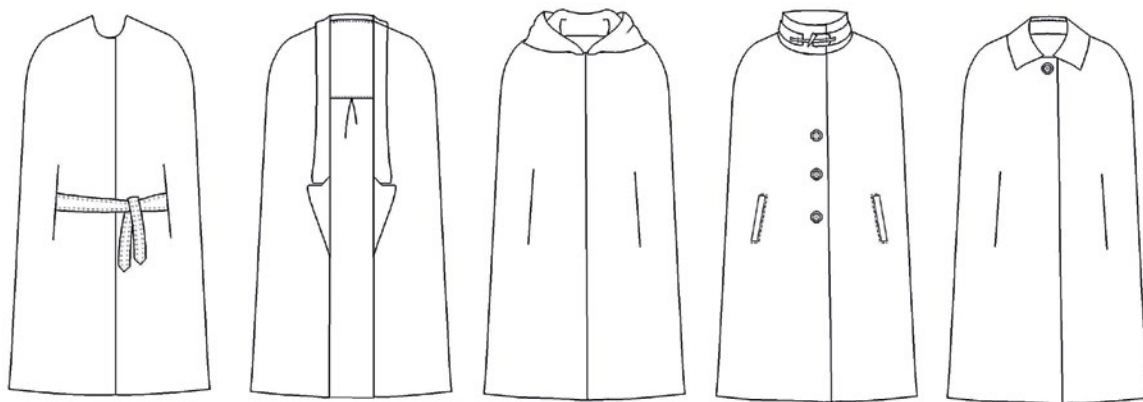
jąc nanoszenie skomplikowanych wzorów i intensywnych kolorów bezpośrednio na materiały. Otwiera to nowe możliwości personalizacji i znacząco przyspiesza proces projektowy [10].

Projektowanie cyfrowe i wirtualne prototypowanie obejmują ilustrację 2D, tworzenie wykrojów i rozmiarówki, a także symulacje 3D i modelowanie tkanin – narzędzia, które znacząco zwiększają efektywność oraz jakość produktów. Technologie cyfrowe 2D i 3D należą do najczęściej stosowanych i najbardziej dostępnych narzędzi w projektowaniu mody, oferując stosunkowo niskie koszty przy jednoczesnym wywieraniu dużego wpływu na efektywność, kreatywność i jakość produkcji.

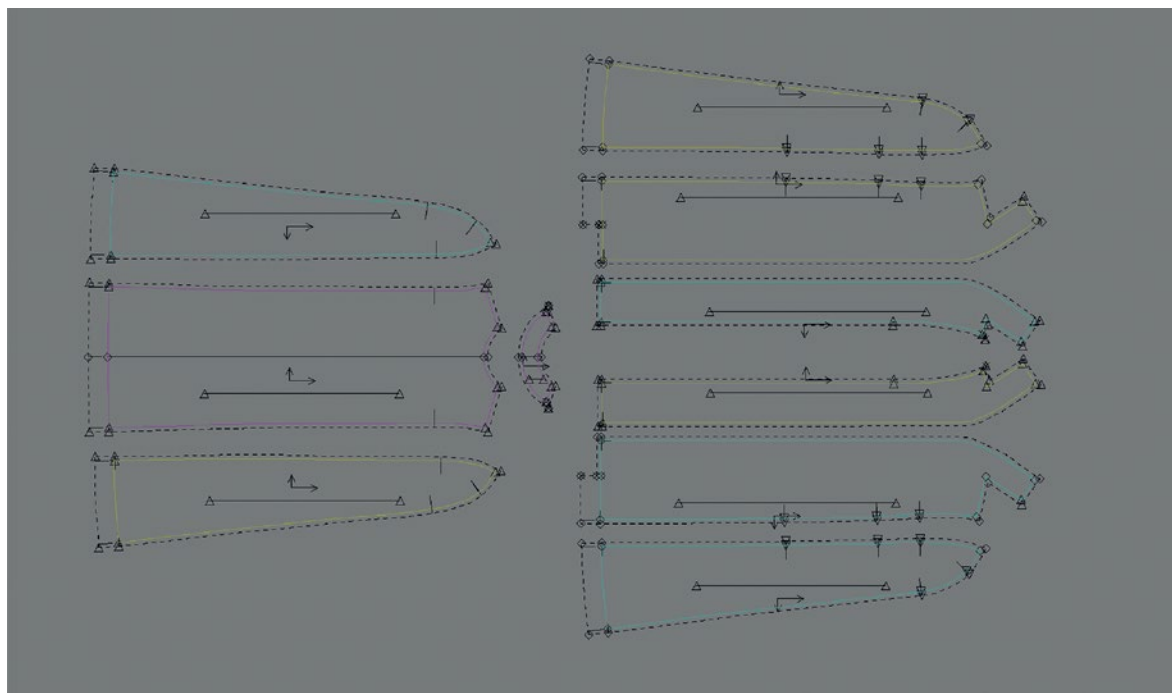
Po zapoznaniu się z możliwościami technologii cyfrowych należy pamiętać, że obok zalet istnieją również pewne wady, jakie te narzędzia wnoszą do projektowania mody.

Wyniki i analizy projektu

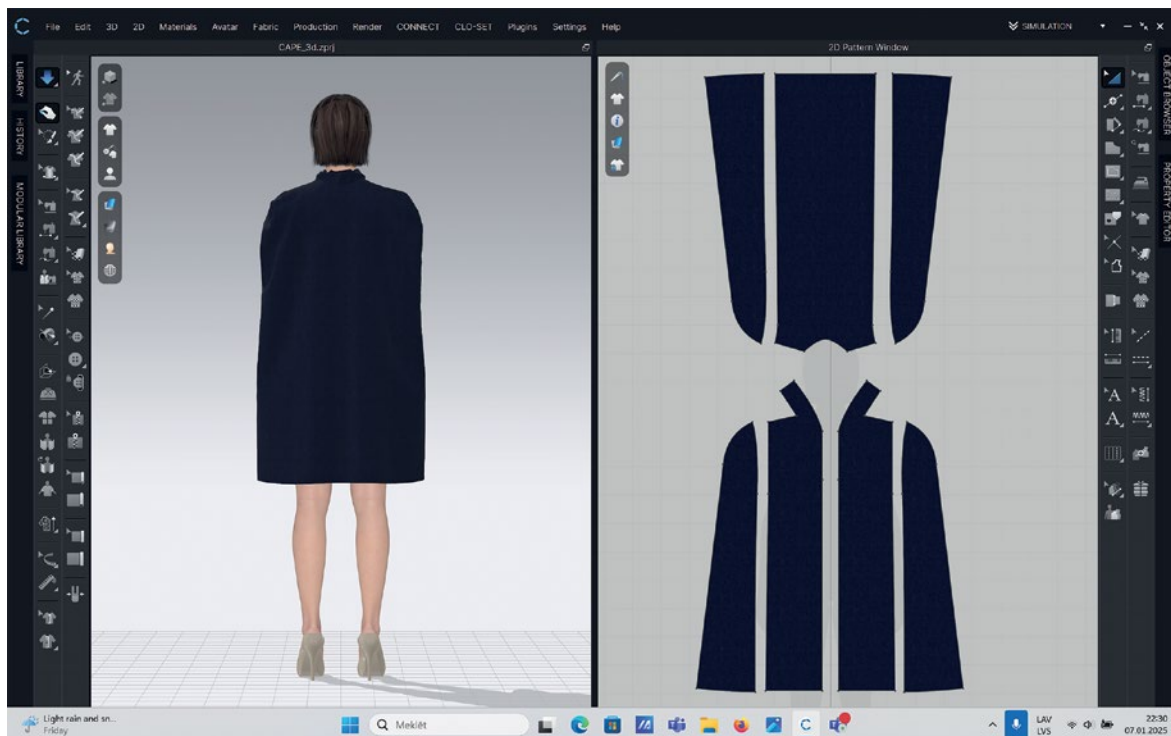
Aby zbadać aktualne trendy i możliwości na styku mody oraz technologii, a także promować działalność badawczą, na uczelni zrealizowano kilka projektów naukowych finansowanych z grantów [11], [12]. Jeden z nich koncentrował się na anali-



Ryc. 4 Opracowywanie koncepcji w specjalistycznym programie TexDesign.
Źródło: opracowanie własne.



Ryc. 5 Układy szablonów w specjalistycznym programie AccuMark Gerber.
Źródło: opracowanie własne.



Ryc. 6 Prototyp 3D wykonany w specjalistycznym programie Clo3D. Źródło: opracowanie własne.

zie zastosowania technologii cyfrowych w projektowaniu mody. Zastosowano podejście etapowe, umożliwiające wdrożenie i ocenę różnych dostępnych narzędzi cyfrowych, w celu zbadania ich skuteczności w procesie prototypowania odzieży. Warto podkreślić szerokie możliwości, jakie oferują narzędzia projektowania wspomagane komputerowo (CAD) w środowisku 2D. Na początkowym etapie prototypowania szkice mogą być tworzone przy użyciu dowolnego oprogramowania graficznego 2D i tabletu z piórem cyfrowym lub za pomocą specjalistycznych programów, takich jak TexDesign, które udostępniają bibliotekę gotowych elementów projektowych wspierających rozwój koncepcji i wizualizację pomysłów (ryc. 4).

Po etapie koncepcyjnym wykorzystano specjalistyczne oprogramowanie CAD AccuMark Gerber do cyfrowego opracowania szablonu odzieżowego, eliminując potrzebę ręcznego rysowania wykrojów na papierze. Szablon tworzony jest bezpośrednio w środowisku programu, co pozwala na precyzyjną edycję, modyfikację oraz generowanie wszystkich niezbędnych elementów konstrukcyjnych i układów kroju (ryc. 5).

W ramach oprogramowania definiowane i dopracowywane są kluczowe elementy szablonu.

Dodawane są punkty kontrolne wspomagające konstrukcję, dopasowywane są wymiary, a rozmieszczenie elementów – takich jak otwory na rękawy – jest dokładnie określone. Tworzone są także dodatkowe części, np. odszycia i podszywki, które uzupełniają strukturę odzieży.

Prototypowanie 3D umożliwia cyfrowe opracowanie modelu, zapewniając prawidłowe dopasowanie i konstrukcję wszystkich elementów jeszcze przed rozpoczęciem fizycznej produkcji. Na tym etapie wybierany i personalizowany jest wirtualny avatar, przypisywane są odpowiednie rodzaje tkanin wraz z ich właściwościami fizycznymi, a elementy szablonu są cyfrowo rozmieszczane na modelu. Następnie przeprowadzany jest proces „szycia” wirtualnego, symulujący montaż odzieży, którego efektem jest realistyczny trójwymiarowy prototyp (ryc. 6).

Tak przygotowany model umożliwia projektantowi ocenę dopasowania, sylwetki, zachowania tkaniny i dokładności projektu, co ułatwia wczesne wykrycie i korektę ewentualnych błędów w procesie projektowym (ryc. 7-8).

Projekt analizuje integrację technologii cyfrowych w projektowaniu mody, podkreślając ich praktyczne zastosowanie w procesie projektowym, ich potencjał w zakresie zwiększania efek-



Ryc. 7 Opracowany prototyp 3D.
Źródło: opracowanie własne.



Ryc. 8 Opracowany prototyp 3D.
Źródło: opracowanie własne.

tywności pracy oraz znaczenie dla edukacji i badań naukowych.

Najważniejsze punkty analizy można podzielić na trzy kategorie:

1. Technologia w modzie. Narzędzia cyfrowe 2D i 3D przekształcają projektowanie mody. Oprogramowanie, takie jak TexDesign i AccuMark Gerber, umożliwia precyzyjne tworzenie wykrojów, natomiast symulacje 3D pozwalają wizualizować dopasowanie i zachowanie tkanin przed produkcją.
2. Efektywność i organizacja pracy. Prototypowanie cyfrowe zwiększa dokładność i przyspiesza proces projektowy. Ogranicza potrzebę tworzenia fizycznych próbek, umożliwiając projektantom szybkie iteracje i modyfikacje.
3. Wartość edukacyjna. Projekt podkreśla znaczenie kształcenia umiejętności cyfrowych w modzie. Przygotowuje studentów do pracy w branży zdominowanej przez technologie

i wspiera innowacyjność poprzez praktyczne eksperymentowanie.

Zalety i wady technologii cyfrowej

Technologie cyfrowe w projektowaniu mody oferują wiele korzyści, takich jak szybsze procesy projektowe, ograniczenie marnotrawstwa materiałów dzięki wirtualnemu prototypowaniu, większa elastyczność twórcza oraz łatwiejsza współpraca w zespołach. Narzędzia takie jak oprogramowanie do modelowania 3D pozwalają projektantom wizualizować i udoskonalać projekty ubrań bez konieczności tworzenia fizycznych próbek, wspierając zarówno efektywność, jak i zrównoważony rozwój.

Jednak istnieją również wady, takie jak wysokie koszty początkowe związane z oprogramowaniem i szkoleniami, ograniczony kontakt dotykowy w porównaniu z pracą na realnych materiałach, cyfrowy ślad środowiskowy oraz konieczność posiadania umiejętności technicznych, które mogą

nie być częścią tradycyjnego przygotowania projektanta. Istotne jest także precyzyjne określenie potrzeb firmy i dokładne zbadanie możliwości w szerokim spektrum technologii.

Współczesna produkcja mody realizowana jest w środowisku phygital (łąającym fizyczne i cyfrowe), gdzie najlepsze zalety produkcji materialnej łączą się z możliwościami technologii cyfrowych. Pod wpływem tego środowiska, w synergii z modą cyfrową, granice zawodowe i materialne projektantów stają się płynne, przekształcając tradycyjny obraz projektanta mody [5].

Podsumowanie

Warto podkreślić szeroki charakter tego obszaru, który obejmuje różnorodne zastosowania i integruje szeroki wachlarz technologii cyfrowych — od narzędzi projektowych 2D i 3D, po sztuczną inteligencję, inteligentne tkaniny, rzeczywistość wirtualną i technologię ubieralną. Każda z nich wnosi unikalny wkład na różnych etapach procesu projektowania i produkcji mody, dając projektantom oraz producentom możliwość pełnego zbadania, jak technologie mogą wpływać na ich działalność.

Ścisły związek między nowoczesnymi technologiami a różnorodnymi aspektami projektowania i wytwarzania odzieży podkreśla interdyscyplinarny charakter tej dziedziny. Postęp technologiczny nieustannie otwiera nowe ścieżki

rozwoju — od projektowania i zrównoważonego rozwoju, po inteligentne materiały, procesy produkcyjne, przedsiębiorczość, technologie immersyjne oraz sztuczną inteligencję. Wraz z ewolucją tych innowacji branża mody zyskuje ciągle nowe rozwiązania i możliwości.

Innowacje w modzie cyfrowej nie ograniczają się do projektowania wspomagane komputerowo (CAD) i wytwarzania wspomagane komputerowo (CAM), lecz obejmują cały łańcuch produkcji odzieży. Skuteczny rozwój procesów wymaga spójnego, wzajemnie zsynchronizowanego systemu, który łączy najlepsze zalety produkcji fizycznej z możliwościami technologii cyfrowych, tworząc środowisko phygital.

Każdy z kierunków technologicznych wymaga pogłębionych badań, aby zrozumieć jego niuanse, zalety i zastosowania, co z kolei zależy od możliwości i priorytetów projektanta lub firmy. ■

mgr Ilze Bodża

mgr inż. Silvija Mežinska

Przypisy

1. Komarova I., Modes dizains, 2020, <https://static1.squarespace.com/static/5f06fd23a667bb31dbca5507/t/5f58c25c7414073459bb667d/1599652476500/Modes-dizains.pdf> [dostęp: 20.11.2024].
2. Munmun I. A., The Impact of Technology on Fashion Design: From Concept to Creation, 2023, https://ijaem.net/issue_dcp/The%20Impact%20of%20Technology%20on%20Fashion%20Design%20From%20Concept%20to%20Creation.pdf [dostęp: 11.12.2024].
3. Fashion and Technology, 2013, <https://www.fitnyc.edu/museum/exhibitions/fashion-and-technology.php> [dostęp: 02.11.2024].
4. Deniss A., Digital Transformation in Fashion, 2024, <https://whatfix.com/blog/digital-transformation-fashion/> [dostęp: 11.11.2024].
5. Sarmakari N., Digital 3D Fashion Designers: Cases of Atacac and The Fabricant, Fashion Theory: The Journal of Dress, Body & Culture, 2023.
6. McKinsey & Company, State of Fashion Technology Report 2022, 2022 [dostęp: 20.10.2024].
7. Byrne F., How Does Technology Impact the World of Fashion, 2023, <https://www.fashiondesignacademy.co.uk/blog/how-does-technology-impact-the-world-of-fashion-> [dostęp: 11.12.2024].
8. Schneider L., McMillin A., What Are "Phygital" Retail Experiences, Gifts & Decorative Accessories, vol. 124, nr 3, 2024, s. 42.
9. Technology Meets Textiles: The Future of Fashion Design, 2024, <https://www.rmcd.edu/blog/technology-meets-textiles-the-future-of-fashion-design/> [dostęp: 11.11.2024].
10. The Role of Technology in Modern Fashion Design, 2024, <https://www.amordesign.org/blog/the-role-of-technology-in-modern-fashion-design> [dostęp: 16.11.2024].
11. Mežinska S., (2021), Aspect of Collaboration in the Design Students' Involvement in Textile Laser Processing Research, 14th International Conference of Education, Research and Innovation (ICERI2021 Proceedings).
12. Mežinska S., (2021), Research Activity of Students in the Application of Laser Processing and 3D Printing Technologies in Textile Fabrics, Proceedings of the International Conference Society, Integration, Education, Rzeżyca (Łotwa).

PRZESTRZEŃ, KTÓRA MÓWI DO WSZYSTKICH.

PROJEKTOWANIE UNIWERSALNE JAKO LABORATORIUM EMPATII



artykuł
recenzowany

#projektowanie uniwersalne #inkluzja społeczna #empatia w projektowaniu #edukacja projektowa



dr Agata Anacik-Kryza



mgr Anna Sieroń

Streszczenie

Artykuł omawia rolę projektowania uniwersalnego jako narzędzia kształtowania empatii i społecznej odpowiedzialności w edukacji projektowej. Przedstawia doświadczenia dydaktyczne z kursu dla studentów grafiki, który integruje metodykę design thinking oraz uczenie poprzez projekty (Project-Based Learning). Celem zajęć jest przygotowanie studentów do tworzenia inkluzywnych i dostępnych rozwiązań. Przeprowadzona ewaluacja, oparta na metodologii mieszanej, wykazała, że kurs pozytywnie wpływa na podejście studentów do projektowania. Aż 65% studentów, którzy ukończyli kurs, zadeklarowało wyraźną, pozytywną zmianę w swoim podejściu. Zmiany te obejmowały wzrost świadomości w zakresie dostępności, lepsze zrozumienie znaczenia empatii oraz docenienie roli badań w procesie projektowym. Studenci podkreślali, że ich projekty koncentrują się na rzeczywistych potrzebach użytkowników, a nie na własnych preferencjach twórczych. Zauważali także, że projektowanie z myślą o osobach z niepełnosprawnościami poszerza dostępność dla całego społeczeństwa, w tym dla osób starszych czy rodziców z dziećmi.

Współczesne miasto można postrzegać jako złożony system komunikacyjny – zbiór znaków, przestrzeni i interakcji, który, niczym książka, wymaga uważnego czytania. Jednak tę metaforyczną „stronę” przewrócimy dopiero wtedy, gdy realny dostęp do przestrzeni będą mieli wszyscy jej mieszkańcy – dzieci, seniorzy, osoby z niepełnosprawnościami i osoby a. Projektowanie uniwersalne, rozwijane od lat 70. XX wieku przez Ronalda L. Mace’a, autora koncepcji „Universal Design: Barrier Free Environments for Everyone” (1985), oferuje ramy, które pozwalają myśleć o przestrzeni nie jako o wspólnym mianowniku dla „większości”, lecz jako o dynamicznym polu potrzeb i możliwości. W tym ujęciu projektant staje się mediatorem między różnorodnymi ciałami a strukturą świata codziennego – a projektowanie zyskuje wymiar etyczny i społeczny. Niniejszy artykuł przedstawia doświadczenia dydaktyczne z kursu projektowania uniwersalnego realizowanego na kierunku grafika, w którym metodyka design thinking oraz podejście oparte na uczeniu poprzez projekty (Project-Based Learning) służą jako narzędzia kształtowania empatii, wrażliwości na wykluczenia przestrzenne i odpowiedzialności zawodowej. Kurs ten stał się przestrzenią testowania założeń inkluzywności w kontekście miejskim – zarówno poprzez badania terenowe z udziałem użytkowników, jak i poprzez prototypowanie i testowanie rozwiązań w rzeczywistych warunkach. W kolejnych częściach artykułu przedstawiamy założenia teoretyczne, opis

przebiegu dydaktycznego, wyniki ewaluacji oraz przykłady trzech projektów studenckich, które ilustrują, jak projektowanie może stać się narzędziem zmiany społecznej.

Założenia projektowania uniwersalnego

Projektowanie uniwersalne stanowi fundamentalny paradygmat w dziedzinie projektowania, ukierunkowany na kreowanie artefaktów, przestrzeni i doświadczeń w sposób, który zapewnia ich optymalną dostępność i funkcjonalność dla możliwie najszerszego spektrum użytkowników. Zakłada ono eliminację barier wynikających z wieku, zróżnicowanych zdolności psychofizycznych czy indywidualnych preferencji, dążąc do uniwersalnej adaptacyjności. Celem tego podejścia jest zwiększenie inkluzji społecznej, co koresponduje ze współczesnym rozumieniem niepełnosprawności, którą coraz częściej postrzega się nie jako cechę inherentną jednostki, lecz jako konsekwencję niedostosowania systemowego otoczenia do zróżnicowanych potrzeb. W perspektywie demograficznej projektowanie uniwersalne odpowiada na wyzwania starzejących się społeczeństw, wymagających adaptacji infrastruktury do potrzeb osób starszych. Ponadto, projektowanie uniwersalne harmonizuje z zasadami zrównoważonego rozwoju, przyczyniając się do redukcji dysproporcji społecznych i ekonomicznych poprzez stymulowanie jedności społecznej oraz przeciwdziałanie dyskryminacji w dostępie do zasobów i usług.

Początki myśli o projektowaniu uniwersalnym to lata 70-te XX wieku, silnie związane z postacią amerykańskiego architekta Ronalda Mace'a. Był on autorem idei „projektowania dla wszystkich”, która zakładała konieczność tworzenia struktur architektonicznych w sposób uwzględniający potrzeby osób o odmiennych zdolnościach motorycznych, sensorycznych i poznawczych. Jego prace stanowiły impuls do opracowania standardów i norm w tej dziedzinie. W latach 80. XX wieku popularność tej perspektywy wzrosła dzięki publikacji Victora Papanka „Dizajn dla realnego świata. Środowisko człowieka i zmiana społeczna” (Kraków, 2023), w której autor propagował paradygmat projektowania holistycznego, przedkładając dobrostan ludzkości i planety ponad czystą estetykę czy cele komercyjne.

Lata 90-tych XX wieku przyniosły dywersyfikację zastosowań projektowania uniwersalnego, które wykroczyło poza architekturę, znajdując implementację w takich obszarach jak: wzornictwo przemysłowe, edukacja czy sektor usług. Przełomowym momentem było opublikowanie w 1997 roku przez Centrum Projektowania Uniwersalnego w Północnej Karolinie „Siedmiu Zasad Projektowania Uniwersalnego”, które do dziś stanowią aksjomaty tej filozofii. Obecnie zasady projektowania uniwersalnego są uzupełniane o dodatkowe kryteria, takie jak estetyczna integracja z otoczeniem oraz wspieranie realnej integracji osób o zróżnicowanych sprawnościach, co koresponduje z koncepcją „percepcji równości” sformułowaną przez Konrada Kaletscha („Perception

of Equality: Design for Inclusive Environments”, Springer, Berlin 2021), a także z postulatem Kat Holmes, autorki książki „Mismatch: How Inclusion Shapes Design” (MIT Press, Cambridge 2020), według którego projekt powinien być wrażliwy na kontekst kulturowy, językowy i społeczny użytkowników, dla których jest tworzony. Postęp technologiczny otwiera nowe możliwości w zakresie adaptacji rozwiązań do zróżnicowanych potrzeb użytkowników. Co więcej, przyjęcie interdyscyplinarnego podejścia do projektowania, integrującego wiedzę z ergonomii, psychologii, socjologii i innych dyscyplin, umożliwia tworzenie bardziej wszechstronnych i efektywnych rozwiązań. Kluczowym elementem jest także partycypacyjne włączanie w proces projektowania nie tylko ekspertów branżowych, lecz przede wszystkim przedstawicieli grup wykluczonych i marginalizowanych. Takie podejście gwarantuje, że projektowane produkty autentycznie odpowiadają na ich rzeczywiste potrzeby i aspiracje. Jak zauważa Ezio Manzini w książce „Design, When Everybody Designs: An Introduction to Design for Social Innovation” (Cambridge–London Press, 2015), przyszłość innowacji społecznych w projektowaniu leży w szerokiej kooperacji zarówno profesjonalistów, jak i osób spoza środowiska projektowego. Projektowanie uniwersalne, jako paradygmat holistyczny, uległo ewolucji od pierwotnej koncepcji „projektowania dla wszystkich” do stania się integralną częścią współczesnego projektowania zorientowanego na użytkownika, co przyczynia się do systematycznej budowy bardziej inkluzywnego i dostępnego środowiska dla całego społeczeństwa.

Uczenie poprzez projekty: Integracja projektowania uniwersalnego z aktywnym podejściem dydaktycznym

Uczenie poprzez projekty (Project-Based Learning) to metoda, która angażuje studentów w rozwiązywanie rzeczywistych problemów i rozwijanie umiejętności przydatnych w życiu zawodowym, takich jak krytyczne myślenie, współpraca czy sprawczość. Edukacja oparta na działaniu, jak pisał John Dewey, „jest życiem samym w sobie” – nie tylko przygotowaniem do niego.

Z kolei projektowanie uniwersalne opiera się na tworzeniu produktów, przestrzeni i usług dostępnych dla wszystkich, bez konieczności adaptacji. W edukacji oznacza to planowanie inkluzywnych

doświadczeń już na etapie projektowania procesu dydaktycznego. Ramy te, opisane przez Davida H. Rose’a i Anne Meyer w książce „Teaching Every Student in the Digital Age” (Association for Supervision and Curriculum Development, Alexandria 2002), umożliwiają angażowanie studentów o różnych potrzebach i stylach uczenia się, oferując wiele dróg ekspresji i uczestnictwa.

Na naszej uczelni, czyli Uniwersytecie SWPS filii w Krakowie, integracja tych podejść nie jest dodatkiem – to podstawa programu. Projektowanie uniwersalne stanowi obowiązkowy moduł dydaktyczny na kierunku grafika użytkowa i multimedia. Zajęcia są rozłożone na dwa semestry: pierwszy poświęcony jest empatyzacji – studenci badają potrzeby różnych użytkowników i analizują istniejące bariery; drugi koncentruje się na generowaniu rozwiązań i ich testowaniu. Całość prowadzona jest zgodnie z metodyką design thinking, która wspiera iteracyjność procesu i uczenie się przez doświadczenie.

Studenci pracują w interdyscyplinarnych zespołach, realizując projekty odpowiadające na rzeczywiste potrzeby społeczne – od przestrzeni publicznych po rozwiązania wspierające osoby z ograniczeniami funkcjonalnymi. Zasady projektowania uniwersalnego – takie jak równość dostępu, intuicyjność, elastyczność czy tolerancja błędów – są konsekwentnie stosowane na każdym etapie pracy projektowej.

Jak zauważył Victor Papanek, projektowanie to jedno z najpotężniejszych narzędzi kształtowania świata. W naszym podejściu uczymy, by wykorzystywać to narzędzie odpowiedzialnie – z myślą o jak najszerszym gronie odbiorców i z głębokim rozumieniem społecznego kontekstu.

Ewaluacja zajęć z projektowania uniwersalnego

Celem przeprowadzonego badania była kompleksowa ocena efektywności, jakości dydaktycznej oraz deklaratywnego wpływu zajęć na podejmowane działania projektowe, analizowana z perspektywy studentów oraz dyplomantów i absolwentów uczelni. Szczególny nacisk położono na identyfikację stopnia, w jakim ankietowani i rozmówcy integrują zasady projektowania uniwersalnego w swoich pracach dyplomowych oraz w codziennej praktyce zawodowej, co stanowi realny miernik transferu wiedzy i umiejętności.

Ewaluacja zajęć została przeprowadzona w oparciu o metodologię mieszaną, łączącą po-



Ryc. 1 Projekt inkluzyjnego placu zabaw. Autorki: Justyna Senderek, Wiktoria Springer, Ewelina Wojaś, Agnieszka Wojtanowska.

dejsia ilościowe i jakościowe, zgodnie z zasadami triangulacji w badaniach opisanymi przez Normana Denzina w książce „Sociological Methods: A Sourcebook” (Routledge, New York 2017). Takie połączenie umożliwia nie tylko weryfikację wyników z różnych źródeł, ale także uzyskanie bogatszego, bardziej zniuansowego obrazu analizowanego fenomenu.

Badanie ilościowe miało charakter populacyjny – link do ankiety został rozesłany do dwóch grup badawczych: studentów, którzy ukończyli zajęcia z projektowania uniwersalnego oraz do tych, którzy byli w trakcie pierwszego semestru przedmiotu.

W ramach fazy jakościowej badania zrealizowano łącznie 13 indywidualnych wywiadów pogłębionych. Do wywiadów zapraszano m.in. osoby, które na etapie studiów w sposób świadomy implementowały zasady projektowania uniwersalnego w swoich pracach dyplomowych.

Blisko 57% ankietowanych studentów zadeklarowało, że pod wpływem zajęć nastąpiła wyraźna, pozytywna zmiana w ich podejściu do projektowania. Wśród studentów, którzy pomyślnie ukończyli kurs, odsetek ten był jeszcze wyższy

i osiągnął 65%. Zaobserwowane pozytywne przemiany w podejściu do projektowania obejmowały: znaczący wzrost świadomości w zakresie kwestii dostępności, pogłębione zrozumienie znaczenia empatii w całym procesie projektowym, przyjęcie zasad projektowania inkluzyjnego jako nieodłącznego standardu pracy, lepsze pojmowanie złożoności odbioru projektu przez różnorodne grupy użytkowników, a także docenienie kluczowej roli rzetelnych badań w projektowaniu. Kurs efektywnie zmienia podejście studentów do projektowania, co jednoznacznie świadczy o jego długoterminowej wartości w kształtowaniu przyszłych specjalistów w dziedzinie designu.

Badani absolwenci i dyplomanci w różnym stopniu wdrażali zasady projektowania uniwersalnego do swoich prac końcowych. Dla niektórych z nich projektowanie uniwersalne stanowiło centralną ramę conceptualną, która determinowała i organizowała cały proces twórczy, dla innych natomiast, zasady te stanowiły istotny, choć uzupełniający element ich metodologii projektowej. Wszyscy rozmówcy jednak zgodnie podkreślali, że ich projekty nie są zorientowane na własne preferencje twórcze, lecz na realne i zróżnicowane potrzeby użytkownika, stawiając na użyteczność i funkcjonalność ponad walorami estetycznymi.

Respondenci konsekwentnie zaznaczali, że projektowanie z myślą o osobach z niepełnościami automatycznie poszerza dostępność dla ogółu społeczeństwa, obejmując również takie grupy, jak osoby starsze czy rodzice z małymi dziećmi. Wskazywali także na mniej oczywiste, lecz równie istotne grupy odbiorców, takie jak: dzieci, osoby posługujące się innym językiem niż dominujący, czy kobiety, które często nie są standardowo postrzegane w kontekście wykluczenia.

Najbardziej wartościowe elementy w programie nauczania według rozmówców obejmowały: możliwość szczegółowego zgłębienia założeń projektowania uniwersalnego i uświadomienia sobie jego krytycznego znaczenia dla współczesnego designu, doniosłość doświadczenia badawczego, poznawanie nowych technik i narzędzi analitycznych (oraz możliwość ich praktycznego zastosowania w realnych projektach) oraz kompleksową analizę dostępności i inkluzyjności poprzez systematyczną obserwację przestrzeni fizycznych i cyfrowych.

Rozmówcy jasno dostrzegali, że nauka projektowania uniwersalnego przekłada się na bardziej inkluzywne myślenie o projektach oraz na

połączoną świadomość w zakresie zapewniania dostępności i funkcjonalności dla wszystkich użytkowników. Wiedza ta stanowi dla nich solidne podstawy w rozumieniu pełnego cyklu projektowego i kształtuje umiejętność wnikliwej analizy potrzeb. Rozwijają empatię i wrażliwość na wymagania zróżnicowanych grup użytkowników, co w efekcie prowadzi do tworzenia bardziej zrównoważonych i etycznych rozwiązań projektowych. Badani dyplomanci i absolwenci są świadomi, że projektowanie uniwersalne odpowiada na rosnące potrzeby współczesnego świata i zapewnia im znaczącą przewagę konkurencyjną na rynku pracy.

Projekt studencki: uniwersalny plac zabaw

Projekt studentek Justyny Senderek, Wiktorii Springer, Eweliny Wojas i Agnieszki Wojtanowskiej stanowi przykład wykorzystania metodyki design thinking w projektowaniu przestrzeni publicznej dostępnej dla dzieci o zróżnicowanych potrzebach rozwojowych i funkcjonalnych (ryc. 1).

Punktem wyjścia były badania przeprowadzone na etapie empatyzacji – studentki rozpoznały potrzeby i bariery, z jakimi dzieci spotykają się w przestrzeni miejskiej. Inspiracją do diagnozy były wcześniejsze doświadczenia projektowe, w tym ćwiczenie design safari – metodą eksploracyjną polegającą na obserwacji przestrzeni z perspektywy osób narażonych na wykluczenie, która uwrażliwiła studentki na brak rozwiązań inkluzywnych w infrastrukturze miejskiej. W badaniu uczestniczyły dzieci w różnym wieku, co pozwoliło na uchwycenie wielu perspektyw.

Ważnym elementem procesu były także badania terenowe, w tym obserwacje i rozmowy z dziećmi oraz ich opiekunami, których wyniki zostały przeanalizowane i zestawione w planie badawczym obejmującym identyfikację użytkowników oraz analizę zebranych danych. Na ich podstawie studentki zdefiniowały najważniejsze potrzeby użytkowników, takie jak potrzeba różnorodnej aktywności ruchowej, integracji sensorycznej, odpoczynku i orientacji w przestrzeni.

Etap ideacji zaowocował licznymi pomysłami, które następnie zweryfikowano w fazie prototypowania. Stworzony model uniwersalnego placu zabaw zawierał m.in. wielopoziomą konstrukcję wspinaczkową, huśtawkę, tunel-zjeżdżalnię, sensoryczne elementy muzyczne i piaskownicę, a także zróżnicowaną pod względem wizualnym nawierzchnię z kolorowymi formami pełniącymi

funkcję punktów orientacyjnych. Studentki zdają sobie sprawę, że układ szachownicy nie spełnia wymogów projektowania uniwersalnego – wykorzystały go jedynie w prototypie, by podczas testów użyteczności móc wytłumaczyć i zwizualizować, jak będzie działało podłoże, gdy przejmie ono na siebie również rolę informacyjną.

Zaproponowane rozwiązania uwzględniały:

- przemyślane strefy funkcjonalne odpowiadające różnym formom aktywności (ruchowej, sensorycznej, społecznej),
- dostępność wizualną i fizyczną elementów zabawowych,
- elementy wypoczynkowe oraz wprowadzenie zieleni,
- czytelny i atrakcyjny układ przestrzenny inspirowany potrzebą eksploracji.

Projekt stanowi przykład wrażliwego społecznie podejścia do przestrzeni miejskiej i bardzo dobrze ilustruje zastosowanie zasad projektowania uniwersalnego w praktyce edukacyjnej. Studentki zaprojektowały miejsce zabawy, które nie segreguje dzieci według poziomu sprawności, lecz zachęca do wspólnej aktywności i współpracy. Wyraźnie realizowane są zasady równości w użyciu, elastyczności oraz zapewnienia przestrzeni dla różnorodnych form uczestnictwa. Zróżnicowane sensorycznie i wizualnie elementy wspierają orientację w przestrzeni i rozwój społeczny dzieci. Wysoką wartością projektu jest też uwzględnienie kontekstu społecznego – plac zabaw został zaprojektowany jako miejsce integracji, a nie rehabilitacji, co wpisuje się w zasadę wrażliwości kulturowej i językowej. Mimo bardzo dobrego poziomu dopracowania koncepcji, projekt mógłby zostać jeszcze rozwinięty w zakresie zasad „tolerancji błędu” i „prostoty użycia”, np. poprzez bardziej szczegółowe opracowanie oznaczeń bezpieczeństwa lub instrukcji użytkowania. Pomimo tych drobnych braków, koncepcja jest dojrzała i spójna, pokazując, że inkluzywność może być fundamentem estetycznego, dostępnego i społecznie znaczącego designu.

Ocena realizacji zasad projektowania uniwersalnego: 7/8.

Projekt stanowi przykład praktycznego zastosowania zasad projektowania uniwersalnego w edukacji projektowej, przy jednoczesnym kształtowa-



niu kompetencji miękkich, takich jak empatia, umiejętność współpracy i komunikacji. Dzięki włączeniu rzeczywistych użytkowników i iteracyjnemu charakterowi pracy, studentki wypracowały rozwiązanie, które może być punktem wyjścia do wdrożenia, a jednocześnie wpisuje się w dydaktyczne cele kształcenia empatycznych projektantek i projektantów świadomych roli dostępności w przestrzeni publicznej.

Praca dyplomowa Jakuba Bartkowskiego, realizowana w pracowni dyplomowej Oksany Shmygol i Juliana Wierzchowskiego, stanowi przykład wdrażania zasad projektowania uniwersalnego w przestrzeni publicznej o szczególnej wartości kulturowej i historycznej. Projekt dotyczył zaprojektowania systemu informacji przestrzennej oraz identyfikacji wizualnej dla Cmentarza Rakowickiego w Krakowie, z uwzględnieniem potrzeb osób narażonych na wykluczenie przestrzenne, przy zastosowaniu podejścia opartego na empatii i współprojektowaniu z użytkownikami o zróżnicowanych potrzebach funkcjonalnych, co wpisuje się w założenia projektowania uniwersalnego (ryc. 2).

Punktem wyjścia była analiza barier dostępności infrastruktury publicznej, zidentyfikowanych podczas wcześniejszego ćwiczenia design safari. Obserwacje te zainicjowały pogłębione rozpoznanie potrzeb użytkowników – w tym osób poruszających się na wózkach, osób starszych, opiekunów dzieci oraz osób z niepełnosprawnościami sensorycznymi.

Ważnym etapem procesu projektowego było przeprowadzenie spacerów badawczych (research walk) – metody jakościowej pozwalającej na bezpośrednie doświadczenie przestrzeni i identyfikację problemów użytkowników. Dyplomant, towarzysząc przedstawicielom grup docelowych, miał możliwość bezpośredniego doświadczenia wyzwań związanych z poruszaniem się po terenie cmentarza. Uwagę zwrócił m.in. brak informacji o dostępnych toaletach – aspekt kluczowy dla planowania wizyty przez osoby z ograniczoną mobilnością.

Badania terenowe miały charakter eksploracyjny i uczestniczący, co pozwoliło na zweryfikowanie założeń projektowych w duchu projektowania uniwersalnego, które zakłada testowanie hipotez poprzez kontakt z rzeczywistymi użytkownikami, a nie wyłącznie poprzez własne założenia. Równolegle przeprowadzono analizę porównawczą – zarówno cyfrowych, jak



Ryc. 3 Projekt przewodnika dla Lotniska w Balicach im. Jana Pawła II.
Autorka: Daria Łabędź.

i fizycznych systemów informacji w podobnych przestrzeniach publicznych w innych miastach (Warszawa, Łódź). Wnioski wskazywały na brak obecności osób z niepełnosprawnościami w świadomości zarządców cmentarzy, co odzwierciedla szersze zjawisko obserwowane w wielu instytucjach, gdzie osoby z niepełnosprawnościami nie są traktowane jako równoprawni użytkownicy przestrzeni, co skutkuje ich marginalizacją w projektach infrastrukturalnych.

Zaproponowane rozwiązania obejmowały:

- mapy i tablice z listą grobów zaprojektowane z myślą o różnych potrzebach użytkowników (np. kontrastowe wersje dla osób starszych i słabowidzących, tłumaczenia dla osób niepolskojęzycznych),
- oznaczenia barier architektonicznych i dostępnych toalet zostały opracowane z uwzględnieniem zasad projektowania informacji,

w tym odpowiedniego kontrastu, hierarchizacji treści, doboru ikon, wielkości czcionki oraz dostępności oświetlenia. kierunkowe tablice w języku polskim i angielskim,

- identyfikację wizualną inspirowaną detalami architektonicznymi – witrażami z kaplicy cmentarnej.

Projekt dyplomowy Jakuba Bartkowskiego zasługuje na szczególne uznanie ze względu na połączenie wrażliwości kulturowej z wymogami dostępności. Autor zaprojektował system informacji przestrzennej i identyfikacji wizualnej dla Cmentarza Rakowickiego, integrując funkcjonalność z refleksją nad doświadczeniem użytkownika w przestrzeni pamięci i sacrum. Projekt bardzo dobrze realizuje zasady równości w użyciu, prostoty, zrozumiałości przekazu i wrażliwości kulturowej – szczególnie poprzez zastosowanie kontrastowych map, piktogramów, tłumaczeń ję-

zykowych i odniesienia do detali architektonicznych cmentarza. Dużym atutem jest też analiza porównawcza rozwiązań z innych miast oraz empiryczne rozpoznanie barier architektonicznych w terenie. Projekt mógłby być jeszcze rozwinięty w zakresie zasad „niskiego wysiłku fizycznego” i „tolerancji błędu”, np. poprzez zaprojektowanie punktów odpoczynku lub wyraźniejsze oznaczenie stref trudnych w dostępie. Mimo to praca reprezentuje wysoki poziom wrażliwości społecznej i profesjonalizmu, łącząc wymiar funkcjonalny z symbolicznym i kulturowym.

Ocena realizacji zasad projektowania uniwersalnego: 6,5/8.

Projekt został pozytywnie oceniony przez Zarząd Transportu Publicznego w Krakowie, który wyraził gotowość do przejęcia nadzoru nad jego wdrożeniem. Przykład ten pokazuje, jak praktyka projektowania uniwersalnego może być skutecznie wprowadzana na poziomie edukacyjnym, poprzez kontakt z rzeczywistymi użytkownikami i uwzględnianie ich doświadczeń, co zwiększa szanse na wdrożenie wypracowanych rozwiązań i podkreśla wartość badań jakościowych w procesie edukacyjnym.

Projekt dyplomowy: Lotnisko przyjazne neuroróżnorodnym

Praca dyplomowa Darii Łabędź, realizowana w pracowni Zuzanny Łazarewicz i Kingi Blaschke, stanowi przykład zastosowania projektowania uniwersalnego w środowisku o wysokim poziomie bodźców i złożonej organizacji przestrzennej. Projekt dotyczył stworzenia systemu wspierającego samodzielność dorosłych osób w spektrum autyzmu na terenie lotniska Kraków-Balice, przy zastosowaniu podejścia opartego na empatii i współprojektowaniu z użytkownikami o zróżnicowanych potrzebach funkcjonalnych, co wpisuje się w założenia projektowania uniwersalnego. (ryc. 3).

Inspiracją była współpraca z Centrum Edukacji Lotniczej oraz osobiste doświadczenia studentki jako osoby wysoko wrażliwej, a zaangażowanie przedstawicieli grupy docelowej i ich gotowość do współpracy podkreślają znaczenie społecznego zakorzenienia procesu projektowego. W pierwszym etapie przeprowadzono serię wywiadów pogłębionych z dorosłymi osobami neuroróżnorodnymi, ponieważ tego typu metoda pozwala na uchwycenie niuansów doświadczeń użytkowni-

ków, szczególnie w grupach charakteryzujących się neuroróżnorodnością.

Dyplomantka opracowała własny scenariusz badawczy, skupiając się na jasnym języku, pytaniach otwartych i niedyrektywnym podejściu, zgodnie z założeniami projektowania uniwersalnego, które promuje odchodzenie od własnych przekonań projektanta na rzecz pracy opartej na danych z badań.

Na podstawie zebranego materiału zaprojektowano zestaw rozwiązań wspierających samodzielne poruszanie się po terminalu, m.in.:

- instrukcje krok po kroku dla najczęstszych sytuacji podróży,
- tablice informacyjne o uproszczonej strukturze,
- zestaw autorskich ikon graficznych,
- system nawigacji został oparty na zasadzie redukcji stresu przestrzennego, ponieważ przewidywalność i ograniczanie bodźców są kluczowe dla osób z trudnościami poznawczymi funkcjonujących w środowiskach o wysokim poziomie stymulacji sensorycznej.

Każdy z tych elementów został poddany testom użyteczności z przedstawicielami grupy docelowej. Studentka testowała fizyczne makiety, analizując ich zrozumiałość i funkcjonalność w rzeczywistym kontekście, ponieważ testowanie z użytkownikami w środowisku docelowym znacząco zwiększa trafność i użyteczność zaprojektowanych rozwiązań.

Praca Darii Łabędź wyróżnia się głęboką empatią i zrozumieniem współczesnych wyzwań związanych z neuroróżnorodnością. Projekt, skierowany do dorosłych osób w spektrum autyzmu, pokazuje, jak projektowanie uniwersalne może wspierać samodzielność, zmniejszać stres i poprawiać komfort poruszania się w przestrzeni o wysokim natężeniu bodźców. Autorka zrealizowała niemal wszystkie zasady projektowania uniwersalnego, w szczególności te dotyczące elastyczności użycia, prostoty obsługi, zrozumiałości przekazu i wrażliwości kulturowo-społecznej. Zestaw autorskich ikon, instrukcji krok po kroku i uproszczonych tablic informacyjnych został przetestowany z przedstawicielami grupy docelowej, co potwierdza skuteczność zaproponowanych rozwiązań. Wysoką wartością projektu jest także etyczny wymiar badań – oparcie ich na relacjach opartych na empatii i zaufaniu. W przy-

szłości można byłoby rozwinąć aspekt fizycznego komfortu użytkowników (np. odniesienia do przestrzeni odpoczynku, oświetlenia, akustyki), aby w pełni zrealizować zasadę „niskiego wysiłku fizycznego”. Projekt jest przykładem dojrzałego, empatycznego i społecznie świadomego designu, w którym komunikacja wizualna staje się narzędziem realnej inkluzji.

Ocena realizacji zasad projektowania uniwersalnego: 7,5/8.

W procesie badawczym studentka zmierzyła się z obawami związanymi z komunikacją – zarówno własną, jak i respondentów. Jak przyznaje, odkryła wiele wspólnych cech ze swoimi rozmówcami, co pozwoliło jej budować relacje oparte na empatii. Szczególnym źródłem inspiracji były strategie radzenia sobie ze stresem opisywane przez uczestników – nieoczywiste, ale skuteczne, takie jak oglądanie serów w supermarkecie, picie kawy „dla uspokojenia” czy chodzenie bosą – które pokazują, że nieoczywiste strategie regulacji emocjonalnej mogą inspirować do tworzenia niskoprogowych, empatycznych rozwiązań projektowych.

Projekt stał się dla studentki okazją do rozwinięcia kompetencji badawczych i refleksji nad rolą projektanta w kontekście społecznym. Zrealizowane działania pokazują, że edukacja projektowa może skutecznie wspierać budowanie wrażliwości społecznej, a rozwiązania projektowane dla jednej grupy mogą być użyteczne dla wielu, ponieważ edukacja projektowa oparta na rzeczywistych wyzwaniach społecznych sprzyja rozwojowi kompetencji wrażliwości społecznej i odpowiedzialności projektowej.

Podsumowanie

Projektowanie uniwersalne, jako interdyscyplinarny i ewoluujący paradygmat, łączy refleksję etyczną, społeczną i estetyczną w jednym procesie projektowym. Jego rozwój – od architektonicznych inicjatyw Ronalda L. Mace’a, przez postulaty Victora Papanka dotyczące odpowiedzialności projektanta wobec planety i społeczeństwa, po współczesne praktyki społeczne opisywane przez Ezio Manzini – pokazuje, że projektowanie staje się dziś narzędziem kształtowania bardziej równego i inkluzywnego świata. Włączenie ósmej zasady – wrażliwości kulturowej, językowej i społecznej – poszerza ten paradygmat, podkreślając potrzebę uwzględnienia różnorodnych kontekstów użyt-

kowników i odchodzenia od uniwersalizmu w stronę empatycznego pluralizmu projektowego.

W dydaktyce projektowej projektowanie uniwersalne nabiera szczególnego znaczenia jako narzędzie kształcenia kompetencji społecznych, empatii i odpowiedzialności zawodowej. Połączenie go z metodyką design thinking i podejściem Project-Based Learning pozwala studentom uczyć się poprzez działanie, a jednocześnie rozumieć projektowanie jako proces oparty na badaniach, refleksji i współtworzeniu. Zrealizowany kurs pokazuje, że interdyscyplinarne i iteracyjne podejście dydaktyczne rozwija zarówno umiejętności projektowe, jak i postawy etyczne – uczy słuchania, obserwowania, testowania i korygowania własnych założeń w odpowiedzi na realne potrzeby użytkowników.

Wyniki ewaluacji zajęć z projektowania uniwersalnego potwierdzają ich transformacyjny wpływ na świadomość studentów. Zarówno dane ilościowe, jak i jakościowe wskazują, że udział w kursie prowadzi do trwałej zmiany w myśleniu o projektowaniu – od indywidualnej ekspresji w stronę społecznego celu. Studenci deklarowali wzrost empatii, większe zrozumienie znaczenia dostępności, a także postrzeganie badań użytkowników jako kluczowego etapu procesu projektowego. W opinii absolwentów i dyplomantów projektowanie uniwersalne nie tylko poszerza warsztat, lecz także stanowi wyróżnik kompetencyjny w pracy zawodowej i ułatwia komunikację z różnorodnymi grupami odbiorców.

Analiza trzech opisanych projektów studenckich – inkluzywnego placu zabaw, systemu informacji przestrzennej dla Cmentarza Rakowickiego oraz projektu Lotnisko przyjazne neuro różnorodnym – pokazuje, że zasady projektowania uniwersalnego mogą być skutecznie stosowane zarówno w projektowaniu przestrzeni fizycznych, jak i systemów komunikacji wizualnej. Wszystkie trzy projekty potwierdzają, że projektowanie oparte na współpracy z użytkownikami prowadzi do powstawania rozwiązań realnie użytecznych i etycznie zakorzenionych.

Plac zabaw (7/8) – najlepiej realizuje zasady równości w użyciu, elastyczności i przestrzeni dla różnorodnych form uczestnictwa, ukazując potencjał wspólnotowego doświadczenia zabawy.

Cmentarz Rakowicki (6,5/8) – łączy wrażliwość kulturową z dostępnością informacyjną, stanowiąc przykład

zrównoważonego dialogu między pamięcią miejsca a potrzebami współczesnych użytkowników.

Projekt lotniska (7,5/8) – rozwija zasady prostoty, przewidywalności i redukcji stresu, proponując rozwiązania oparte na empatii i współtworzeniu z osobami neuroróżnorodnymi.

Łącznie projekty te pokazują, że stosowanie ośmiu zasad projektowania uniwersalnego sprzyja tworzeniu rozwiązań, które nie tylko zwiększają dostępność, lecz także wzbogacają doświadczenie użytkownika, budując przestrzeń wspólnego uczestnictwa i zrozumienia. Wspólnym mianownikiem tych działań jest przekonanie, że projektowanie uniwersalne nie ogranicza kreatywności – przeciwnie, staje się źródłem innowacji i refleksji o społecznej roli designu.

Podsumowując, doświadczenia dydaktyczne i wyniki badań wskazują, że edukacja projektowa zorientowana na projektowanie uniwersalne pełni funkcję transformacyjną – zmienia sposób myślenia studentów o projektowaniu, poszerza zakres ich empatii i kształtuje etyczne postawy zawodowe. Uczy odpowiedzialności za kształt środowiska społecznego i przestrzennego, w którym żyjemy. Projektowanie uniwersalne, przeniesione

na grunt edukacji, nie jest jedynie metodą – staje się postawą, dzięki której możliwe jest budowanie bardziej sprawiedliwego, włączającego i empatycznego świata. ■

dr **Agata Anacik-Kryza**
mgr **Anna Sieroń**

Bibliografia

1. Denzin, N.: Sociological Methods: A Sourcebook. Routledge, New York (2017).
2. Dewey, J.: Experience and Education. Macmillan, New York (1938).
3. Holmes, K.: Mismatch: How Inclusion Shapes Design. MIT Press, Cambridge (2020).
4. Kaletsch, K.: Perception of Equality: Design for Inclusive Environments. Springer, Berlin (2021).
5. Mace, R.L.: Universal Design: Barrier Free Environments for Everyone. The Center for Universal Design, North Carolina State University, Raleigh (1985).
6. Manzini, E.: Design, When Everybody Designs: An Introduction to Design for Social Innovation. MIT Press, Cambridge (2015).
7. Papanek, V.: Dizajn dla realnego świata. Środowisko człowieka i zmiana społeczna. Wydawnictwo d2d.pl, Kraków (2023).
8. Rose, D.H., Meyer, A.: Teaching Every Student in the Digital Age. Association for Supervision and Curriculum Development, Alexandria (2002).



Sztuka czarno-biała

Zenon Balcer · Sylwia Caban-Wiater · Piotr Janowczyk · Aneta ·
 Jazwińska · Justyna Kabala · Anna Kłos · Dominika Korzeniowska
 Piotr Krochmalcki · Luiza Kwiatkowska · Bartosz Mamak ·
 Joanna Mankiewicz · Dariusz Młacki · Anna Nowokuńska-
 Maksymiuk · Janusz Pabel · Michał Piekarski · Grzegorz
 Rogala · Ryszard Sekuła · Małgorzata Sobocińska-Kiss ·
 Rafał Strent · Wiesław Szamborski · Mieczysław Wasilewski

Kuratorka: Magdalena Furmanik-Kowalska

2-31 sierpień 2025 Galeria Lufcik Warszawa ul. Mazowiecka 11a



Światło i cień, pustka i pełnia

czyli o sztuce czarno-białej

Wystawa ukazuje prace dwudziestu jeden artystów, wykładowców Akademii WIT, reprezentujących różne gatunki i techniki. Jest mostem pomiędzy sztuką tradycyjną a technologią i idealnie odzwierciedla synergii, która buduje nowoczesne podejście twórców.

Cztery kategorie, na które pogrupowano prace nie są tożsame z podziałem technologicznym. Tematyka poszczególnych części odnosi się do kondycji zarówno człowieka jak i otaczającej go materii.

Odniesienia psychologiczne, społeczne i symboliczne kumulują się w pracach niezależnie od wybranej przez artystę techniki.

Dzięki rezygnacji z wyrazistej kolorystyki na rzecz światłocienia i mocnych kontrastów docieramy do sedna intencji twórców.

W kulturze zachodniej przeciwieństwa się zwalczają, dobro walczy ze złem, światłość z ciemnością. Ten dualizm metafizyczny odzwierciedla sztuka, w szczególności dostrzegalne jest to w epoce baroku.

Chrystus i święci wylania ja się z mroku wnętrza, jaskiń, bądź gęstego listowia. Na Świętego Pawła Caravaggia spływa boskie światło nawrócenia. Od prorokini Anny Rembrandta bije blask wiedzy i zrozumienia. Biel to światło, czerni to cień. Odmiennie jest w tradycji wschodniej, gdzie przeciwieństwa się uzupełniają.

W taoizmie żeńskie yin, odpowiadające czerni i materii, dopełnia się z męskim yang, które jest światłem, przestrzenią, pustką symbolizowaną przez biel.

Pejzaże komponowane są przez dawnych mistrzów Wschodu tak, aby ukazać te relacje. Czarne linie – pociągnięcia pędzla i biel papieru lu jedwabiu współgrają. Budują one dynamikę relacji pomiędzy pełnią a pustką. Materialnością a duchowością.

Współcześni artyści czerpią z obu tych tradycji, czego najlepszym przykładem są prace prezentowane na wystawie „Sztuka czarno-biała”.

Choć w tradycji europejskiej w taki sposób nazywano pierwotnie grafikę warsztatową od miedziorytu i drzeworytu zaczynając po litografię i linoryt, to dziś najczęściej używa się tego terminu myśląc o fotografii.

Wystawa, która prezentujemy pragnie przełamać to twierdzenie, ukazując, że w każdym współcześnie wykorzystywanym przez artystów medium, zarówno klasycznym malarstwie i grafice warsztatowej, jak i w cyfrowych dziełach, wciąż niezwykle istotne jest oddziaływanie opozycji – czerni i bieli. Zobrazować, że budowany przez nie kontrast wywołuje silne emocje i skutecznie przykuwa zmysły odbiorców.

Monochromatyczność dzieł dodatkowo może być wytnięciem od zalewu mocno skomercjalizowanych i zbyt intensywnych bodźców napływających do/ na nas w przestrzeni miejskiej i wirtualnej.

KSZTAŁT CZŁOWIEKA

„Dokąd idziesz?” pytają nas efemeryczne twarze z plakatu Mieczysław Wasilewskiego, otwierając jednocześnie ekspozycję. Proste i sugestywne jednocześnie. Odpowiada im rysunek Piotra Krochmalskiego, na którym przeczytamy „Kierunek Rzym”.

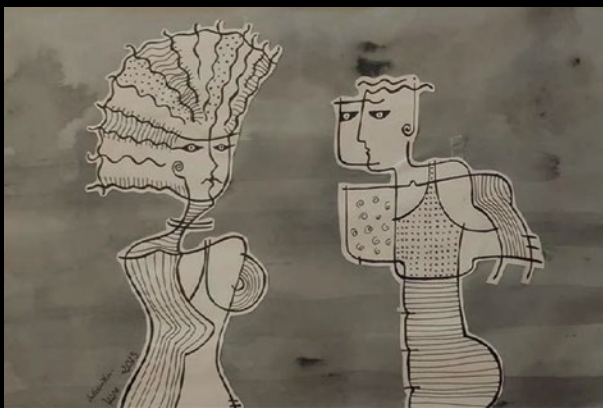
Ta satyra na współczesne relacje między ludźmi a ich czworonogami, ale też metafora konsumpcjonizmu. Małgorzata Sobocińska-Kiss też odnosi się do międzyludzkich związków. Ukazuje zarazem stylizowane i pełne ekspresji postaci, jedynie za pomocą różnorodnych kresek. Dzięki ich wieloznaczności i „komiksowości” każdy może wykreować swoją własną opowieść o ich bohaterach. „W drodze do domu zdarza się niewinność” to zaś tytuł obrazu Sylwi Caban-Wiater. Choć odwołuje się do codzienności, to zdecydowanie ma metafizyczny wymiar. Ustawione na nim postaci ludzkie, jedna za drugą, wydają się drabiną pokoleń, a może osobami, które mijamy w swoim życiu. Czy wchodzą w cień, czy wychodzą na światło? Olej budzi nasze zaciekawienie i lekki niepokój, bowiem nie daje jednoznacznej odpowiedzi.

Każdy musi sam zdecydować. Wieloznaczności pełne są też prace Anety Jaźwińskiej. Dostrzegamy na nich wizerunku dzieci patrzących się na nas. Utrwalone podczas zabawy nie tryskają jednak dziecięcą radością i beztroską. Maja zbyt dorosłe twarze. Obraz człowieka zamyka w przenośni, i dosłownie, w kształty film autorstwa Piotra Janowczyka.

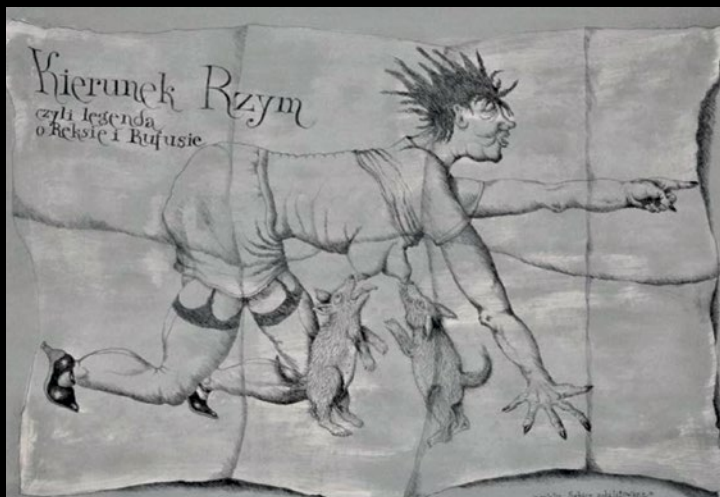
Artysta rejestruje taniec klasyczny, wpisując wykonujących go performerów w geometryczne formy. Białe proste linie otaczają ludzkie sylwetki konstruując skomplikowane bryły, których struktury przekształcają się z każdym ruchem ciała tancerzy.



Mieczysław Wasilewski | Quo vadis? | 2025



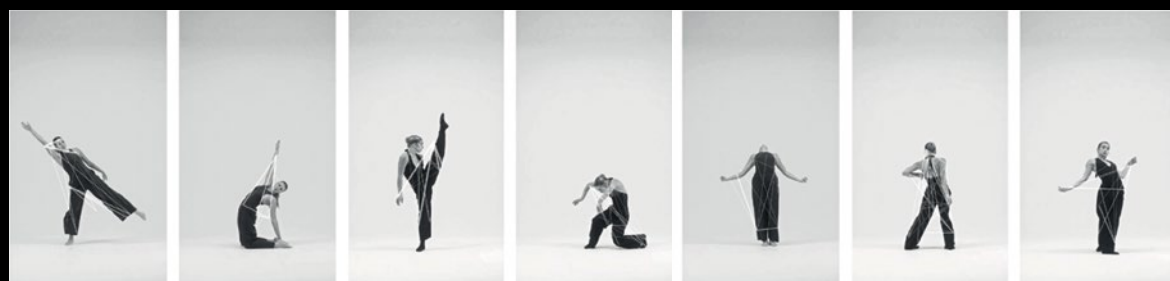
Małgorzata Sobocińska-Kiss | Wenus i Mars | 2013



Piotr Krochmalski | Kierunek Rzym | 2016



Aneta Jazwińska | Dziewczynka | 2025



Piotr Janowczyk | Body lines 02 (fragm.) | 2024



Sylwia Caban-Wiater | W drodze do domu zdarza się niewinność | 2025

ZNAKI PISMA

W pracach tych natura jest inspiracją, choć przeobrażona w uniwersalny przekaz. Stawia też pytania o przyszłość ludzkości. Symbol miesza się z wyobrażeniem przedstawionym na plakatach, kolażach i kompozycjach.

U Bartosza Mamaka uproszczone wykonane czarną kreską ludzkie sylwetki stapiają się natomiast w litery tworzące słowo fentanyl.

Jest to silny lek przeciwbólowy, który łatwo uzależnia doprowadzając często do śmierci spożywającego. Plakat jest zatem komentarzem i ostrzeżeniem, ale także ilustracją alternatywy bowiem postaci na nim wykonują ruchy przypominające ćwiczenia fizyczne. Chyba, że dostrzeżesz w ich formach inne znacznie? Natomiast Luiza Kwiatkowska wpisuje w graficzne znaki koty. Ich miękkość współgra z krętością zastosowanej przez artystkę linii tworzącą owale, koła i półkola, podobnie jak w wizerunków tych zwierząt na obrazach Franza Marca (1880-1916). Czworonożni przyjaciele człowieka są znaczącymi elementami grafik cyfrowych Grzegorza Rogali. Skonstruowa

ne w tych pracach przez artystę półki, przypominające formą średniowieczne ołtarze lub muzealne gabloty, zawierają niezwykle okazały przyrody – hybrydy ludzko-zwierzęce lub zwierzęco-zwierzęce. Zamknięte w ramach, zastygłe w bezruchu, fascynują swoją odmiennością.

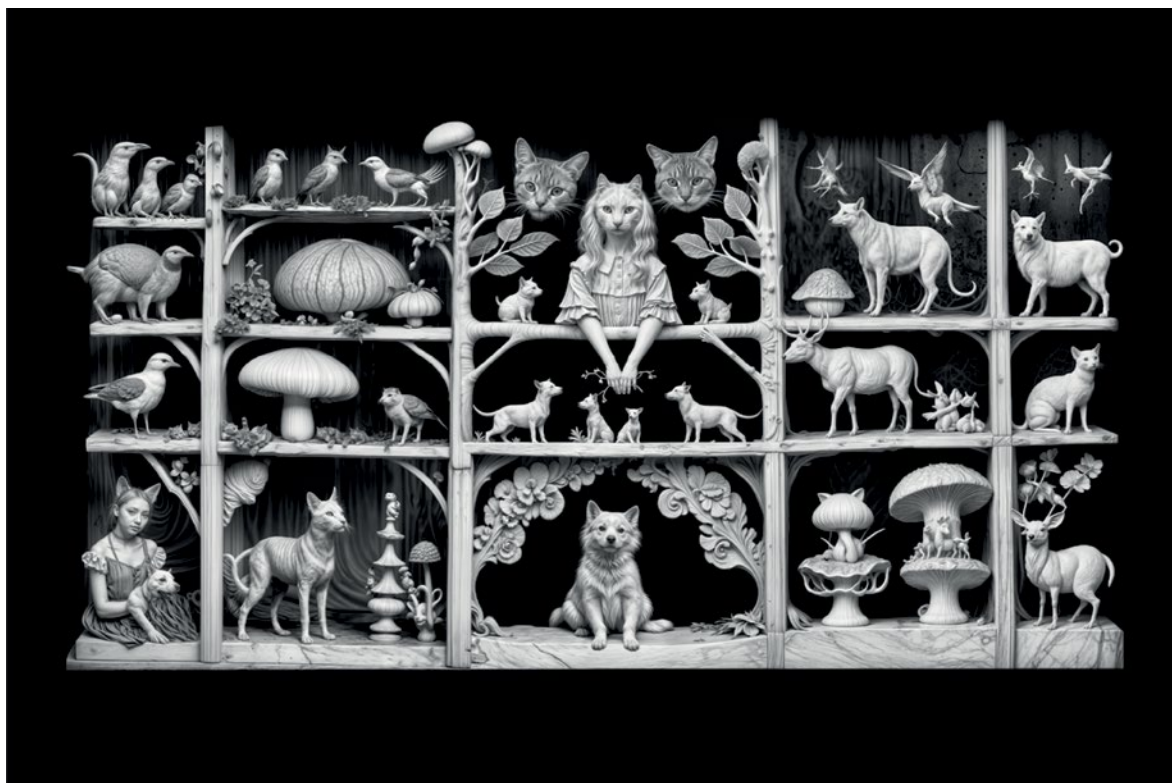
Stawiają też pytania o przyszłość ludzkości. Natura jest też inspiracją dla Michała Piekarskiego, choć u niego przeobraża się w typograficzne kompozycje. Zabawy słowami, które ułożone w przemyślany sposób, tworzą poezję wizualną, która swoje korzenie ma już w średniowiecznych manuskryptach, ale jej intermedialny charakter najbardziej wykorzystywali przedstawiciele Fluxusu. Piekarski tworzy obrazy za pomocą słów, Justyna Kabala i Anna Kłos natomiast przeplatają litery i wyrazy z formami plastycznymi. Pierwsza z nich wykonuje rysunki, druga komponuje kolaże z fragmentów starych gazet, listów, ulotek, fragmentów książek i innych znalezionych materiałów. U obydwu dochodzi do pomyślnej synergii znaków.



Bartosz Mamak | Fentanyl | 2025



Luiza Kwiatkowska | Curious cat | 2021



Grzegorz Rogala | Fairy tales and fables | 2025



Michał Piekarski
Akacje | 2020



Justyna Kabala
Afrodyta z kapui | 2021



Anna Kłos | La geometria fantastica | 2021

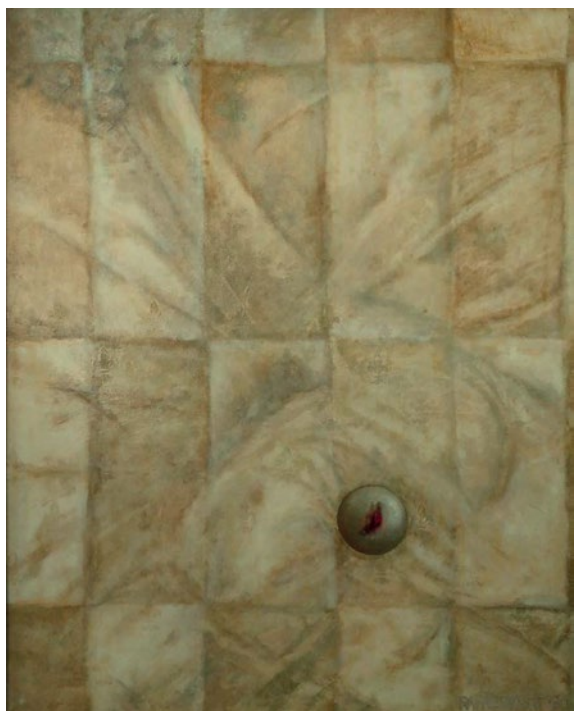
GEOMETRYZACJA CHAOSU

Kompozycje artystów opowiadają o próbie uporządkowania tego, co nieregularne, płynne, nieostre. Pierwszy z nich umocowuje paski wydarte z czarnego i białego papieru, tak, aby ich nieforemne kształty stworzyły prostokąt. Próba okiełznania nieokiełznanego chaosu – metafora ruchu świata i jego przemian. Artystka natomiast wpisuje biomorficzne formy w kratownice, bądź ustawia w szeregi pozornie jednorodne bryły. Ostatni z twórców zaś zwielokrotnia i upraszcza ukazywane przedmioty w taki sposób, że stają się raczej abstrakcyjnym wzorem (szablonem), niż mającym fizyczne właściwości obiektem. W przeciwieństwie to strategii Ryszarda Sekuły, który unifikuje podmiot w swojej sztuce, Zenon Balcer rozбивa go, rozdrabnia. Zatrzymane w fotograficznych kadrach snopy światła zostały przez artystę poddane cyfrowym modyfikacją.

Zmianom, które wprowadzają „glitche”, deformują poprzez geometryzację. Miękkie formy przyrody zostają uproszczone przez cyfrowe bezduszne algorytmy. Natomiast w pracy „Pamięć” Rafała Strenta dostrzec można odmienną sytuację. Uporządkowana struktura pod wpływem ruchu kolistego obiektu popada w nieład. Tak, jak nasze poukładane wspomnienia na półkach pamięci według dat i ważności, ożywają i mieszają się ze sobą od wpływem niespodziewanych bodźców.

Zenon Balcer | Echo światła 2 | 2025





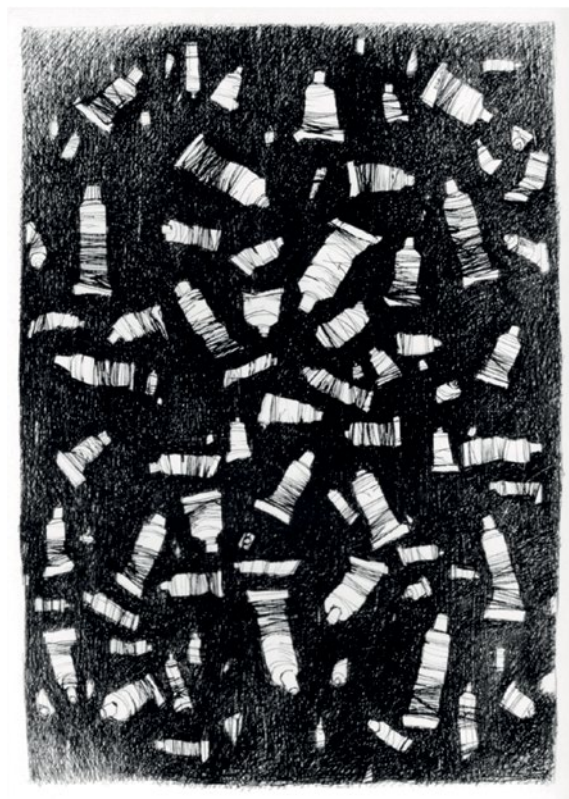
Rafał Strent | Pamięć | 1990



Janusz Pabel | Senne widzenie | 2005



Anna Nowokuńska-Maksymiuk | nr 3 z serii Gridometry | 2023



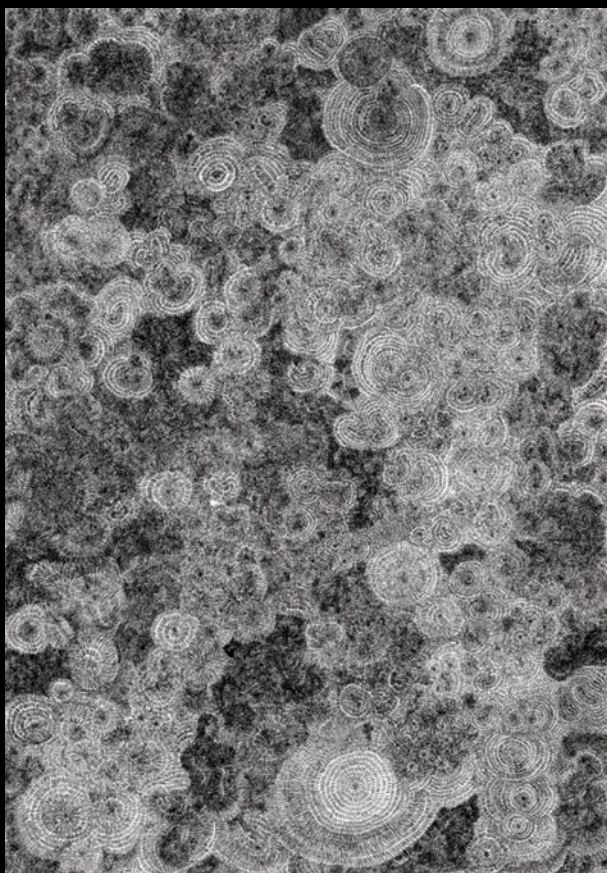
Ryszard Sekuła | Detale | 2015

STRUKTURY PRZYRODY

Natura uwielbia tworzyć wzory, które powiela w nieskończoność. Pozornie identyczne struktury przyrody w bliskim spojrzeniu ukazują swoją indywidualność i oryginalność. Każdy płatek śniegu jest inny, każde pióro, muszla, porost, ziarenko piasku... Takie podobieństwa i różnice to motywy prac Dariusza Młackiego, Dominiki Korzeniowskiej i Joanny Mankiewicz. Pierwszy z artystów nawiązując do dadaistycznej tradycji ukazuje przedmioty „wykonane” z nietypowych materiałów. Zamiast papieru koperta zrobiona jest z ptasiego pierza, przez co nabiera metaforycznych znaczeń. Powielone pióra tworzą dekoracyjne struktury. Ornamentem stają się też abstrakcyjne koliste formy w grafikach Korzeniowskiej.

Zgodnie z zasadą horror vacui, pokrywają równomiernie całą pracę, jak organiczne formy życia nieorganiczne powierzchnie. Przywodzą też na myśl skamieliny, bądź wnętrza rozłupanych kamieni. Bliskie stylistycznie są im obrazy Mankiewicz. Jednak w przeciwieństwie do statycznych i monumentalnych w wyrazie realizacji Korzeniowskiej, prace drugiej artystki są pełne ruchu. Skomponowane z białych i szarych kropek na czarnym tle budzą wiele skojarzeń. Między innymi przypominają widziane pod mikroskopem ludzkie tkanki i naczynia krwionośne, czy ledwie dostrzegalne nocą z dużej wysokości pejzaże. Ilustrują podobieństwo mikro- i makrokosmosu, co bliskie jest wschodniej myśli taoistycznej.

Na obrazie Wiesława Szamborskiego zaś białe plamki to światło, ale jednocześnie uproszczone formy kwiatów. Kwiatów, które oblepiając gałęzie tytułowej tawuły, tworzą abstrakcyjne struktury przestrzenne. ■



Dominika Korzeniowska | Ekspansja z cyklu Monokultury | 2023



Wiesław Szamborski | Tawuła | 2007



Dariusz Młacki | Koperta z piór | 2024



Joanna Mankiewicz | Uporczywa egzystencja | 2020



dr Justyna Staśkiewicz-Jonak

Wykłada fotografię na Akademii WIT w Warszawie. Zajmuje się malarstwem, grafiką, rzeźbą ceramiczną i fotografią. Poszukuje współczesnego języka plastycznego, korzystając z tradycyjnych technik, takich jak malarstwo olejne, grafika warsztatowa czy majolika. Skupia się na kolorze, tonacji i kontraście, czerpiąc inspirację z form organicznych i pejzażu. Łączy różne media w eksperymentalnych realizacjach, w tym w obrazach ceramicznych.



dr Ingrida Bagočiūnienė

Wykładowczyni w Kaunas College i Wileńskiej Akademii Sztuk Pięknych oraz pozłotniczka w Centrum Konserwacji im. Pranasas Gudynasa przy Litewskim Narodowym Muzeum Sztuki. Działalność zawodowa koncentruje się na komunikacji dziedzictwa kulturowego oraz praktykach edukacyjnych mających na celu przybliżenie procesów konserwatorskich szerszej publiczności.

ORCID: 0009-0001-8786-6565



mgr Silvija Mežinska

Wykładowczyni, badaczka i dyrektorka programu studiów „Fashion Design and Technology” na Riga Technical University Rezekne Academy (dawniej Rezekne Academy of Technologies). Odbiła staże na kilku europejskich uczelniach. Wyniki badań i prac praktycznych zostały przedstawione w 14 publikacjach zaprezentowanych na konferencjach na Łotwie i za granicą. Zainteresowania naukowe obejmują badania nad materiałami, nowoczesne technologie w odzieżownictwie oraz innowacje projektowe w edukacji.

ORCID: 0009-0003-2089-454X



mgr Tamara Pathak

Artystka, fotografka, wykładowczyni. Urodzona w Wilnie na Litwie.

Ukończyła studia licencjackie z zakresu historii, teorii i krytyki sztuki na Uniwersytecie Witolda Wielkiego oraz studia magisterskie z fotografii i sztuk medialnych na Wileńskiej Akademii Sztuk Pięknych. Oś jej twórczości koncentruje się wokół tematu reprezentacji ciała, a prowadzone od kilku lat badania artystyczne skupiają się na zagadnieniu „nieobecności ciała”.



mgr Ilze Bodža

Wykładowczyni na Riga Technical University Rezekne Academy, prowadząca zajęcia z zakresu projektowania, m.in. „Digital Technologies in Design”, „Applied Graphics and Font”, „Interior Sketching” i innych. Zainteresowania naukowe i zawodowe koncentrują się na projektowaniu wnętrz i grafice, a także na edukacji projektowej oraz szeroko pojętej komunikacji wizualnej. Oprócz działalności akademickiej aktywnie angażuje się w kuratorowanie międzynarodowych wystaw designu oraz koordynację udziału studentów w projektach wymiany międzynarodowej.

ORCID: 0009-0001-1911-7204



dr inż. Aina Strode

Profesor nadzwyczajny i główny badacz na Riga Technical University Rezekne Academy, prowadzący zajęcia dla przyszłych projektantów, inżynierów budownictwa oraz nauczycieli, członek Łotewskiego Związku Projektantów. Zainteresowania badawcze obejmują projektowanie w kontekście badań interdyscyplinarnych oraz myślenie projektowe w edukacji. Autor i recenzent międzynarodowych publikacji naukowych.
ORCID: 0000-0001-9702-5834



mgr Diāna Apele

Adiunkt i badacz, dyrektor zawodowego programu licencjackiego „Design Technologies” na Riga Technical University Rezekne Academy, artysta i projektant wnętrz, członek Łotewskiego Związku Projektantów. Zainteresowania badawcze obejmują interdyscyplinarne badania nad projektowaniem, natomiast w obszarze sztuki koncentruje się na integracji technologii z klasycznymi formami artystycznymi – grafiką i fotografią, oraz fascynuje się sztuką konceptualną. Autor międzynarodowych publikacji naukowych, organizator i uczestnik warsztatów, konferencji, projektów oraz wystaw sztuki i designu.



mgr Ineta Auzāne

Kierowniczka programu kształcenia w zakresie projektowania wnętrz oraz nauczycielka przedmiotów zawodowych w Centrum Kompetencji Edukacji Artystycznej „Daugavpils Secondary School of Design and Arts SAULES SKOLA”; nauczycielka projektowania wnętrz w Latgale Industrial Technical School. Od zawsze interesuje się projektowaniem graficznym i fotografią. Od pięciu lat aktywnie angażuje się w badanie i popularyzację łotewskiego dziedzictwa kulturowego, w szczególności regionu Łatgalii, poprzez fotografię.



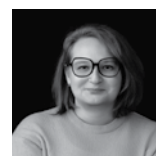
dr Eglė Aleknaite

Specjalistka w dziedzinie dziedzictwa kulturowego i wykładowczyni akademicka, specjalizująca się w konserwacji i restauracji malarstwa sztalugowego. Doświadczona w kurateli muzealnej, badaniach historycznych oraz zarządzaniu projektami kulturalnymi. Działalność zawodowa koncentruje się na ochronie dziedzictwa artystycznego oraz rozwijaniu inicjatyw edukacyjnych łączących praktykę konserwatorską z zaangażowaniem społecznym i badaniami interdyscyplinarnymi.
ORCID: 0009-0002-3750-7780



dr Agata Anacik-Kryza

Socjolożka, antropolożka kultury, badaczka społeczna i adiunktka na Wydziale Interdyscyplinarnym Uniwersytetu SWPS w Krakowie. W swojej pracy naukowej skupia się na alternatywnych doktrynach w projektowaniu, projektowaniu uniwersalnym, ze szczególnym uwzględnieniem projektowania dla osób neuro różnorodnych oraz na badaniach w procesie projektowym. Interesuje ją problematyka języka inkluzyjnego i jego zastosowanie w praktyce społecznej.
ORCID: 0009-0000-6981-393X



mgr Anna Sieron

Badaczka społeczna i badaczka UX, kulturoznawczyni, teatrolog, projektantka oraz doktorantka na Wydziale Projektowania Graficznego Akademii Sztuk Pięknych w Katowicach. Jednocześnie pracuje jako asystentka na Wydziale Interdyscyplinarnym Uniwersytetu SWPS w Krakowie. Jej zainteresowania naukowe skupiają się na projektowaniu uniwersalnym i włączaniu społecznym, podkreślając znaczenie zrozumienia różnorodnych potrzeb grup społecznych w celu tworzenia dostępnych i funkcjonalnych rozwiązań. Bada rolę projektowania w edukacji, przestrzeni publicznej i technologiach wspierających. Realizuje projekt MeetTypes o nauczaniu typografii w Polsce.
ORCID: 0009-0007-1611-4837



NAJLEPSZE DYPLOMY WIT

Odkryj świat młodych twórców!

UPGROWTH to więcej niż wystawa
– to historia rozwoju artystów, którzy
przekraczają granice wyobraźni.

Co roku prezentujemy projekty
dyplomowe wyróżnione za **jakość,**
pomysłowość i dopracowanie.



Wernisaż odbywa się co roku w październiku Galerii WIT przy ulicy Gizów 6 w Warszawie.
Wirtualna wystawa dostępna pod adresem www.dyplomy.wit.edu.pl



AKADEMIAWIT

Czas na studia – czas na dobry wybór

Akademia WIT to rozpoznawalna i ceniona instytucja na polskim rynku edukacyjnym, oferująca nowoczesne programy nauczania dostosowane do dynamicznie zmieniających się wymagań pracodawców.

- Wykładowcy z wiedzą akademicką i doświadczeniem zawodowym
- Laboratoria wyposażone w najnowszy sprzęt i oprogramowanie
- Programy tworzone we współpracy z liderami branży
- Dyplomy cenione przez pracodawców w Polsce i za granicą

Oferta edukacyjna dopasowana do Twoich potrzeb

Na Akademii WIT możesz rozwijać swoje umiejętności na każdym etapie kariery zawodowej:

- **Studia licencjackie (I stopnia)**
- **Studia inżynierskie (I stopnia)**
- **Studia magisterskie (II stopnia)**
- **Studia podyplomowe**

Zaprojektuj swoją przyszłość!



wit.edu.pl



dsignn

*Włącz się do dyskusji

wpływaj na przyszłość.

Dołącz do autorów – opublikuj artykuł*



www.dsignn.online

Wszystkie numery do pobrania w formacie PDF!



Social Media



[linkedin.com/company/dsignn-magazine](https://www.linkedin.com/company/dsignn-magazine)



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



[facebook.com/magazyndsignn](https://www.facebook.com/magazyndsignn)



<https://www.dsignn.online/blog>

Ten sam zakres, krótszy tekst?

Opublikujemy Cię na **blogu dsignn**



graduation projects

2025

13.03–26.04.2026

NAJLEPSZE PROJEKTY DYPLOMOWE

z Polski, Czech, Słowacji i Węgier

THE BEST GRADUATION PROJECTS

from Poland, the Czech Republic, Slovakia and Hungary

Zamek CIESZYN

Sala Wystawowa, budynek A
ul. Zamkowa 3 abc, Cieszyn

The Castle CIESZYN

Exhibition Room, building A
Zamkowa st. 3 abc, Cieszyn

Wystawie towarzyszą filmy przygotowane
przez tegorocznych laureatów, które można
oglądać od 13 marca do 26 kwietnia 2026 r.
online: www.graduationprojects.eu oraz
FB/graduation.projects.GP

The exhibition is accompanied by films
prepared by this year's winners, which can
be viewed from 13 March to 26 April 2026
online: www.graduationprojects.eu
and FB/graduation.projects.GP



STGU



FORMY.xyz



dsignn



:GRAFMAG: 79