





Szanowni Czytelnicy,

Sztuka najnowszych mediów a jej „źródłowe” odniesienia w fotografii i filmie, w tym problem uchwycenia multimedialnych czy transmedialnych konsekwencji zderzenia tych środków artystycznej wypowiedzi. Taki jest przewodni motyw bieżącego, jubileuszowego, numeru „Formatu”, i tej tematyce podporządkowane zostały wprowadzające teksty teoretyczne, omówienia indywidualnych postaw twórczych, a także bieżące recenzje.

Między multiwizualnymi ujęciami Zbigniewa Rybczyńskiego, narracyjnością serii fotoakcji Romana Kutery czy Piotra Komorowskiego a przekazami „jednoklatkowych” fotograficznych obrazów Mariana Schmidta lub Macieja Stawińskiego widzieć można zarówno różnicę przekazu (treści), ale również należy dostrzec fakt ich pokrewieństwa w osiągniętej formie, w tożsamościowej praktyce zastosowania technicznego medium. W ocenie tego efektu zderzenia „zaprogramowanej” aparatury (kamery, komputerów) z artystycznymi intencjami jej użytkowników zawsze preferujemy indywidualną, osobową kreatywność; to ona jest decydującym momentem każdej realizacji.

Choć trzeba tu pamiętać, że „niewinne oko nie istnieje” — jak głosi tytuł świetnej wystawy fotografii Wojciecha Wilczyka,

subiektywnie, bo z towarzyszącym komentarzem i albumem, dokumentującej obecny stan obiektów sakralnych (bożnic i prywatnych domów modlitw Żydów) na ziemiach polskich. Wystawy, która od swojej premiery w 2009 r. dopiero teraz (czerwiec 2011) dotarła do Wrocławia (*nota bene* problem miserii inicjatywy promujących fotografię w mieście ubiegającym się o zaszczyt kulturalnej stolicy 2016 jest zastanawiający). Ten temat zawinienia — zdwojonej zależności naszego spojrzenia (oka) — niech będzie więc mottem przewodnim całego numeru.

O braku niewinności spojrzenia pisał już w XIX wieku John Ruskin w odniesieniu do malarstwa. Fotografia i jej medialne rozwinięcia ten problem uwyraźniły i spotęgowały. Również obiektywny z założenia dokument fotograficzny (może poza fotografią naukową i policyjną) też jest zawiniony udziałem i subiektywnością wyboru obserwującego i interpretującego podmiotu — twórcy zdjęcia. Tę procedurę oczywiście maksymalizuje nowoczesna, cyfrowa technologia, z jej wirtualnymi obrazami i możliwościami manipulacji.

Minęło już dwadzieścia lat od wydania, wiosną 1991 roku, pierwszego numeru „Formatu”. Czy okrągłe jubileusze coś znaczą? Dla wydawcy i autorów — współpracowników pisma — na pewno tak: lata doświadczeń (zamiarów, błędów, spełnień) uczą i cieszą, ale też przypominają, że czas upływa i zmieniają się oczekiwania i potrzeby odbiorców. Niewinne oko nie istnieje — chyba zawsze o tym wiedzieliśmy i z takim poczuciem „winy” chcemy kontynuować nasz dyskurs z czytelnikami.

Andrzej Saj

Str. 1- Zbigniew Rybczyński, KafKamULtI, 1766 x 3000

#### REDAKTOR NACZELNY:

Andrzej Saj  
e-mail: asa@asp.wroc.pl

#### ADRES REDAKCJI:

Plac Polski 3/4, 50-156 Wrocław  
tel. (071) 34 380 31 w. 209 i 239  
fax (071) 34 315 58; 34 325 37  
e-mail: format@asp.wroc.pl

#### WSPÓŁPRACOWNICY KRAJOWI:

Andrzej P. Bator, Lila Dmochowska, Eulalia Domanowska, Grzegorz Dziamski, Anna Kania, Alicja Klimczak-Dobrzaniecka, Dorota Koczanowicz, Andrzej Kostołowski, Bożena Kowalska, Elżbieta Łubowicz, Dorota Miłkowska, Mirosław Rajkowski, Mirosław Ratajczak, Adam Sobota, Marek Śnieciński, Grzegorz Sztabiński

#### WSPÓŁPRACOWNICY ZAGRANICZNI:

Leszek Brogowski (Rennes), Renata Głowacka (Paryż), Alexandra Hołownia (Berlin), Bogdan Konopka (Paryż), Ireneusz Kulik (Düsseldorf), Mateusz Soliński (Londyn)

#### KOREKTA:

Natalia Karnecka-Michalak, Jarosław Michalak

#### LAYOUT:

Magdalena Fudali

#### OPRACOWANIE GRAFICZNE

Tomasz Pietrek, www.tomaszpietrek.com

#### REDAKCJA TECHNICZNA:

Romuald Lazarowicz

#### OKŁADKA:

projekt Wiesław Gołuch

DRUK: Fine Grain

#### TŁUMACZENIE NA JĘZYK ANGIELSKI:

Ryszard Sawicki

#### ŁAMANIE I PRZYGOTOWANIE DO DRUKU:

„Lena” Wrocław (info@wydawnictwo-lena.pl)

#### WYDAWCA:

Akademia Sztuk Pięknych we Wrocławiu  
i Fundacja im. Eugeniusza Gepperta

#### WARUNKI PRENUMERATY:

W prenumeracie krajowej cena 1 egz. wynosi 16,00 zł. Kwotę 48,00 zł (16 x 3) prosimy wpłacać na nasze konto: Akademia Sztuk Pięknych, ING Bank Śląski O/Wrocław 93 1050 1575 1000 0005 0269 6594 Jednocześnie na blankiecie wpłaty zaznaczając — prenumerata „Formatu”. Zamówione egzemplarze wysyłamy na nasz koszt. Oferujemy także, za zaliczeniem pocztowym, wysyłkę archiwalnych numerów pisma.

W prenumeracie zagranicznej cena 1 egz. wynosi 10 dolarów USA, pozostałe warunki jw.

#### NUMER SPINANSOWANY ZE ŚRODKÓW:

Urzędu Miasta Wrocławia.

Za finansowe wsparcie serdecznie dziękujemy.

CENA 16,00 ZŁ (w tym 5% VAT)

Nakład: 2200 egz (DCJ)

Copyright © 2011 by Redakcja „Format”

## W NUMERZE:

### TEMATY

- 4 **Grzegorz Dziamski** Epoka postmedialna: od sztuki mediów do sztuki programów
- 6 **Dorota Koczanowicz** Zdarzenie w sztuce. Wokół rozważań Martina Jaya
- 8 **Marianna Michałowska** Wolność fotografii dzisiaj
- 11 **Eulalia Domanowska** Wirtualne oczarowanie
- 14 **Adam Sobota** Fotografia w objęciach nowych mediów

### POSTAWY

- 17 **Iwona Grodz** Symulacje, symulakry według Zbigniewa Rybczyńskiego
- 20 **Mirosław Rajkowski** Rozmowa z Rybczyńskim
- 24 **Piotr Krajewski** Humor i Error. O praktykach wideo Igora Krenza
- 28 **Dorota Miłkowska** Odkrywanie rysunków — o kilku najnowszych, neokoncepcyjnych działaniach Wiesława Gołucha
- 32 **Marika Kuźmicz** Romuald Kutera „Pictures” BWA Kielce
- 36 **Ania Kania** Pomędzy(w ramach transmedialnego procesu)

### KONTEKSTY

- 40 **Marian Schmidt** Fotografia i muzyka
- 44 **Elżbieta Łubowicz** Tomasz Pulsakowski: miasto-maszyna. Wędrowki po Nowosybirsku
- 47 **Wojciech Jeżewski** Filip Przewoźny:  $a : b = (a+b) : a$
- 48 **Marek Śnieciński** „Nowe dokumenty” Macieja Stawińskiego
- 51 **Magdalena Wicherkiewicz** Fotografia — kobieca mowa...
- 54 **Agnieszka Bandura** Dotknięcie z daleka. O „Introspekcjach” Piotra Komorowskiego

- 58 **Justyna Ryczek** Czasowo-przestrzenna opowieść medialna  
 60 **Dorota Koczanowicz** Czy artystka może być matką?

### KONTAKTY

- 62 **Łukasz Guzek** Lekcja Fluxusu w Gorzowie Wielkopolskim  
 64 **Tomasz Pabedinskas** Współczesna fotografia Litwy: aspekt swoistości  
 70 **Mateusz M. Bieczyński** Kontemplacja sztuki w refleksji fotograficznej Thomasa Strutha  
 74 **Krystyna Łyczywek** Paryż kolekcjonerski — szesnasty Miesiąc Fotografii  
 78 **Mateusz M. Bieczyński** Imaginatywny teatr historii Yasumasy Morimury  
 81 **Magda Komborska** Sztuka interaktywna; fotografia open space  
 84 **Mirosław Rajkowski** Transmediale 2011  
 85 **Mirosław Rajkowski** Prix Ars Electronica  
 86 **Mirosław Rajkowski** Alternative Now

### RELACJE

- 90 **Małgorzata Kazimierczak** Łódzki Festiwal Sztuki Wideo  
 91 **Andrzej Matynia** Wobec Młyna i Krzyża...  
 94 **Łukasz Guzek** Za poezją, między sztuką  
 95 **Andrzej Kostołowski** Żeby nie zaśniedziała... (Kilka uwag o Fluxusie)  
 96 **Lila Dmochowska** Pranie mózgu  
 98 **Marta Skłodowska** Okoliczniki miejsca  
 100 **Łukasz Kropiowski** Furia, siostra medytacji  
 102 **Alicja Klimczak-Dobrzaniecka** „Bardzo nam się podoba”, Czyli pożegnanie Supergrupy Azorro  
 104 **Roman Lewandowski** Ideogramy pustki  
 106 **Magda Komborska** Kwiaty zła?  
 108 **Mieczysław Szewczuk** Malarze, którzy korzystają z fotografii  
 110 **Anna Solbach** Wszystko  
 112 **Piotr Rędziniak** II Triennale Polskiego Malarstwa Współczesnego — Jesienne Konfrontacje — Rzeszów 2010  
 113 **Weronika Trojańska** Kto to?

### RECENZJE

- 114 **Piotr Jakub Fereński** Obrazowanie obrazowania  
 115 **Agnieszka Bandura** Perypetie medialności  
 116 **Piotr Jakub Fereński** Nie patrząc na zdjęcia  
 116 **Marek Śnieciński** A3 Akt  
 117 **Marek Śnieciński** Powidoki

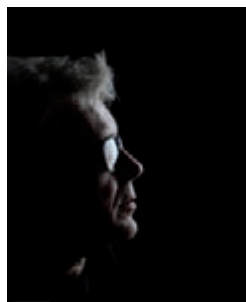
### WKŁADKA SPONSOROWANA

- 121 **Elżbieta Łubowicz** Z tradycją w tle, z wizją na przyszłość  
 128 **Adam Sobota** Sztuka fotografii



Zbigniew Rybczyński: MANHATTAN

17



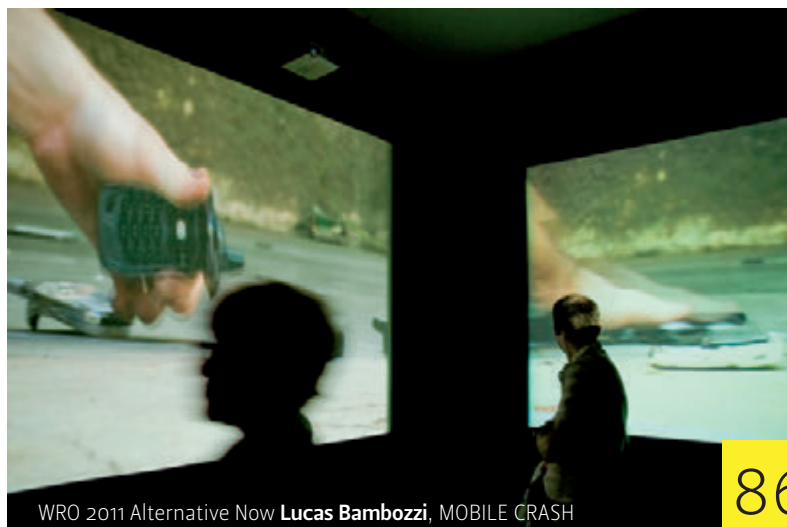
Człowiek chce być nieśmiertelny,  
to główny powód rozwoju  
technicznego.

**Zbigniew Rybczyński**



Małgorzata Kazimierczak, PRZENIKANIE

36



WRO 2011 Alternative Now **Lucas Bambozzi**, MOBILE CRASH

86

Grzegorz Dziamski

## Epoka postmedialna: od sztuki mediów do sztuki programów



Zbigniew Rybczyński: TAKE FIVE

Kiedy zaczęliśmy myśleć o sztuce w kategoriach medialnych i czy myślenie takie ma jeszcze sens? Czy nie weszliśmy już w epokę postmedialną, o której piszą Rosalind Krauss, Peter Weibel, Lev Manovich? [ 1 ]

### 1960

Tradycyjna refleksja nad sztuką posługiwała się opozycją forma/treść (*form/content*). Myślenie o sztuce w kategoriach medialnych łączyć należy z modernizmem, a właściwie późnym modernizmem — lat 60. Wczesny, ten z lat 20. posługiwał się ciągle jeszcze opozycją forma/treść, próbując co najwyżej wykazać, że forma jest integralną częścią treści — amerykańskie dyskusje z końca lat 40. i początku 50. na temat *subject matter* czy opozycji *subject/object*. Dzieło sztuki składa się z tego, co przedmiotowe, fizyczne i tego, co podmiotowe, subiektywne, co ma charakter intencjonalny, wiąże się z intencjami artysty. Jeżeli artysta wprowadza jakieś formalne innowacje, to po to, by lepiej wyrazić to, co chce powiedzieć. Forma nie jest przeciwieństwem treści, nie jest też czymś danym, gotowym, czego artysta może użyć. Sztuka wyrasta z formy, z poszukiwania nowych form.

Początki myślenia o sztuce w kategoriach medialnych łączyć należy z estetyką czy też filozofią sztuki Clementa Greenberga [ 2 ]. U Greenberga po raz pierwszy pojęcie medium odgrywa nie tylko znaczącą, ale centralną rolę. Sztuka modernistyczna jest dla Greenberga sztuką, która rozpoznaje specyfikę i ograniczenia swojego medium. Każda sztuka ma właściwe tylko dla siebie środki wyrazu. Rozpoznanie medium, jego możliwości i ograniczeń jest zadaniem sztuki modernistycznej. Dawna, realistyczna sztuka ukrywała swoje medium. Starzy mistrzowie w widzieli w nim ograniczenia, które należało pokonać i przekroczyć, by osiągnąć właściwe (iluzjonistyczne) efekty artystyczne. Artyści modernistyczni zaakceptowali medialne ograniczenia sztuki, widząc jej sens nie w ukrywaniu artystycznego

medium, lecz w jego eksponowaniu. Ich celem nie było naśladowanie artystycznych efektów, lecz procesów sztuki — przekraczanie malarskich ograniczeń w poszukiwaniu efektów artystycznych stało się domeną kiczu.

Dlaczego Greenberg posłużył się pojęciem medium? Czy uczynił to pod wpływem modnych w latach 60. teorii Marshalla McLuhana? Nie, pojecie to pojawia się u Greenberga już pod koniec lat 30., w jego słynnym eseju *Avant-garde and Kitsch* (1939). Greenberg pisał tam, że modernistyczny poeta i artysta odwraca się od potocznego doświadczenia, potocznego przeżywania świata i zwraca się ku *środkom swojego rzemiosła* (*the medium of his own craft*), że artyści awangardy *czepią swoje główne inspiracje ze środków, jakimi się posługują* (*derive their chief inspirations from the medium they work in*) i dlatego stają się *artystami artystów i poetami poetów* (*artists' artists, poets' poets*). Pojęcie medium pojawia się więc wcześniej, choć nie odgrywa jeszcze takiej roli, jak w eseju *Modernist Painting* (1960) będącym manifestem późnego modernizmu [ 3 ]. W latach 60. pojawiają się też inne medialne określenia: pojęcie intermedium, które wprowadził Dick Higgins w połowie lat 60. na oznaczenie działań podejmowanych przez artystów Fluxusa, oraz pojęcie multimedia na oznaczenie tzw. *mixed-means presentations*. Medialność staje się wyróżnikiem sztuki lat 60., a to oznacza, że sztuka, wbrew deklaracjom Greenberga, coraz śmielej i odważniej sięga po nowe środki wyrazu, fotografię i wideo.

### 1969

W 1985 roku Bożena Kowalska opublikowała książkę *Sztuka w poszukiwaniu mediów*. Tytuł przypominał dramat Luigi Pirandella *Sześć postaci w poszukiwaniu autora* (1921). Tak jak u Pirandella sześć postaci poszukuje autora, tak u Kowalskiej sztuka poszukuje mediów, nie swoich mediów, lecz mediów, ponieważ autorka, w przeciwieństwie do Clementa Greenberga, nie przyjmuje, że wyróżnikiem sztuki są jakieś specyficzne dla niej media, przeciwnie, uważa, że artysta ma do swojej dyspozycji rozmaite środki, którymi może się posłużyć. Medium, dla Kowalskiej, *to wszystko to, co służy przekazaniu postawy artysty lub jego przesłania* [ 4 ]. Przeciwnieństwem medium jest więc, jak u McLuhana, przekaz (*message*), ale inaczej niż w znanej formule McLuhana

*the medium is a message*, medium nie jest przekazem; to przekaz poszukuje swojego medium: *choć medium zależne jest od przesłania, to jednak rodzaj przesłania nie determinuje rodzaju medium* [ 5 ]. Artysta musi znaleźć właściwe medium dla swojego przesłania. *Trudno sobie wyobrazić, aby znalezione przez artystę nowe medium, w sposób automatyczny i niezamierzony, niosło w sobie nowe przesłanie. Takich przykładów brak zarówno w dawnej sztuce, jak i nowej sztuce* [ 6 ].

Sztuka modernistyczna dążyła do rozpoznania swoistości poszczególnych sztuk, czyli specyficzności dla każdej z nich medium; artyści postmodernistyczni poszukiwali mediów najlepiej wyrażających ich przesłanie. Bożena Kowalska używa dość staromodnego wyrażenia „przesłanie” na określenie koncepcji, idei, prowadzącej do dematerializacji medium. W 1969 roku Robert Barry umieścił na drzwiach amsterdamskiej galerii Art & Project kartkę z napisem *W czasie trwania wystawy galeria będzie zamknięta*. Co tu jest sztuką? Zapisane na kartce zdanie? Zamknięta przed publicznością galeria? Gest artysty? Idea artysty? A może nie ma tu w ogóle sztuki? Jest tylko komentarz na temat sztuki? Odpowiedź na tak postawione pytanie jest trudna, być może łatwiejsza będzie odpowiedź na pytanie, jakim medium posłużył się artysta? A może jest to praca multimedialna? W pewnym sensie tak, chociaż głównym medium jest zapewne galeria. Galeria jako medium sztuki. *Galerie z całą pewnością mają wpływ na to, jak wygląda sztuka, nie ma co do tego wątpliwości. Myślę, że jest to coraz bardziej oczywiste* — mówił Barry w rozmowie z Patricią Norvell [ 7 ]. Wykorzystując galerię jako medium sztuki, artysta może posłużyć się dowolnymi środkami, zmieniając przestrzeń galerii w salę muzealną, bibliotekę, biuro, tanią noclegownię, plac zabaw, stajnię, w cokolwiek.

Jesienią 1969 roku Barry wziął udział w wystawie „Prospect '69”. Organizatorowi wystawy, Konradowi Fischerowi przysłał maszynopis zawierający rozmowę z artystą. *Jaką pracę będzie pan prezentował na Prospecta?* — brzmiało pierwsze pytanie. *Moja praca składa się z myśli, jakie będą miały osoby czytające naszą rozmowę*, odpowiadał Barry. *Czy taka praca może zostać pokazana?* — *Nie* — odpowiadał Barry — *ale język może wskazać, że taka praca istnieje. — Jak możemy poznać te myśli?* — *Praca w swojej całości jest niepo-*

1 Zob. G. Dziamski, *Od syntezy sztuk do sztuki post-medialnej*, „Estetyka i Krytyka”, 2009/2010, nr 17/18.

G. Dziamski, *Intermedia, multimedia, epoka postmedialna (w:) Obrazy i obrazowanie w dobie mediów elektronicznych* (red. V. Sajkiewicz), Katowice 2010.

2 Zob. C. Greenberg, *Obrona modernizmu. Wybór esejów*, Kraków 2006.

3 Tamże, s. 47–56.

4 B. Kowalska, *Sztuka w poszukiwaniu mediów*, Warszawa 1985, s. 10.

5 Tamże, s. 18–19.

6 Tamże, s. 29.

7 *Recording Conceptual Art*. (ed. A. Alberro, P. Norvell), Berkeley 2001, s. 93.

znawalna, ponieważ istnieje w umysłach wielu ludzi. Każda osoba zna tylko tę część pracy, która jest w jej umyśle. — Czy ta praca w ogóle istnieje? — Istnieje, jeśli coś na jej temat myślisz, i ta część jest twoja. Resztę możesz sobie jedynie wyobrazić [ 8 ].

Obie prace Barry'ego mają charakter konceptualny. Medium ulega tu dematerializacji na rzecz idei, która staje się najważniejsza. Barry znany jest z tego, że za najważniejsze medium sztuki konceptualnej uznał telepatię [ 9 ], bezpośredni, bez żadnego pośrednictwa, przekaz z umysłu artysty do umysłu widza, co wywołało słuszny sprzeciw Josepha Kosutha, Terry Atkinsona i innych artystów konceptualnych. Całkowita dematerializacja medium nie jest bowiem możliwa; dematerializacja może być co najwyżej rozumiana, jak proponuje Tiziana Terranova, jako coś, co łączy różne materialności (*links between materialities*) [ 10 ]. Każda idea musi zostać jakoś zdokumentowana i media służą dokumentowaniu idei, ale idea nie musi być zdokumentowana w jeden sposób. Idea może się rozwijać, a jej dokumentacja zmieniać, bo idea funkcjonuje jak software, który może być prezentowany za pomocą różnych środków, jak liczone obrazy Romana Opałki, za pomocą malarstwa, rysunku, fotografii, zapisów dźwiękowych i innych mediów. Tak samo może być prezentowana przywołana tu praca Barry'ego. — Czy mógłbyś scharakteryzować swoją kontrolę nad poszczególnymi częściami swojej pracy? — Moja kontrola jest niezdefiniowana, ale tylko do pewnego stopnia. Mam przecież wpływ na formę mojej idei. A poza tym, jaką kontrolę nad swoim dziełem ma artysta? — odpowiada Robert Barry [ 11 ].

### 1993

Takie podejście zaciera różnice między starymi i nowymi mediami. Zwolennicy nowych mediów preferują więc podejście, które ma swoje źródła w Bauhausie, a dokładniej w wykładzie Waltera Gropiusa *Sztuka i technika: nowa jedność* (1923). Współczesnym wyrazem tego podejścia jest idea trzeciej kultury propagowana przez Johna Brockmana [ 12 ] oraz technokultura, czyli kultury korzystającej z najnowszych technologii. Zwolennicy tej tradycji, nazwijmy ją bauhausowską lub post-bauhausowską, uważają, że sztuka zawsze wymagała jakiejś wiedzy (Piotr Zawojski cytuje XIV wiecznego architekta Jeana Mignota *Ars sine scientia nihil est* [ 13 ]), a najważniejszą formą wiedzy dla sztuki XX wieku jest wiedza naukowa. Trzecia kultura, jak pisze Piotr Zawojski, ma tworzyć interdyscyplinarną platformę służącą wymianie informacji między naukowcami i artystami [ 14 ]. Oczywiście, nie chodzi tu o zwykłą wymianę informacji między naukowcami i artystami, o zwykłą kooperację przedstawicieli tych dwóch środowisk, lecz o poruszanie się na granicach współczesnej wiedzy, na granicy znanego i nieznanego, tylko bowiem wówczas artyści, apostołowie nieznanego, będą mogli

nawiązać prawdziwie twórczy dialog z naukowcami. Dialog, któremu od ponad czterdziestu lat asystuje założone przez Franka Malinę pismo „Leonardo”.

Fascynacja artystów nowymi technologiami ma długą, sięgającą lat 20. ubiegłego stulecia tradycję. Od samego początku wśród artystów ukształtowały się dwie postawy: z jednej strony podejście dadaistyczne, z drugiej konstruktywistyczne. Pierwsze znalazło przedłużenie w ruchu Fluxus, pop arcie, francuskim Nowym Realizmie. Świat Maszyn traktowany był tutaj nieufnie i podejrzliwie, a maszyny pozbawione swych utylitarnych zastosowań, przekształcone i maltretowane przez artystów zmieniały się w rodzaj anty-maszyn. Artyści lat 60., tak jak wcześniej dadaści, opowiadali się za humanizacją maszyn, indywidualnym przerabianiem urządzeń technicznych, co miało prowadzić do oswojenia maszyn i naznaczania osobistym piętnem ano-



WRO2011, Lucas Bambozzi, MOBILE CRASH, fot. M.R.

nimowych wytworów przemysłu. Drugie podejście reprezentowała w latach 60. sztuka kinetyczna, wczesna sztuka komputerowa i różne tendencje neokonstruktywistyczne przerzucające pomosty między twórczością artystyczną a nauką i nowoczesnymi technologiami. Przyswajając sobie nowe technologie, naukowe modele i sposoby myślenia artyści reprezentujący tę postawę chcieli odkryć nieznane dotąd obszary twórczości oraz ujawnić twórczy potencjał tkwiący w nowych technologiach. Komputer zdawał się oferować największe możliwości, a jednak, jak twierdzi Frank Popper, przed połową lat 80. powstało niewiele wartościowych przykładów sztuki komputerowej [ 15 ]. Dlaczego? Erkki Hohtamo podsuwa interesujące wyjaśnienie: dlatego, że artyści zajmujący się sztuką komputerową brali pod uwagę tylko jeden obszar odniesień — naukę. Ich prace nie mogły być interesujące, gdyż zbyt dosłownie traktowały rzucone kiedyś przez Edgara Varese hasło *Sztuka powinna dotrzymać kroku nauce*. Dopiero kiedy artyści zaczęli wychodzić poza scentystyczny krąg odniesień, porzucać postawę artysty-inżyniera (*artist-engineer*) na rzecz artysty-archeologa i antropologa, sięgając do społecznych i kulturowych uwarunkowań

i konsekwencji nowych technologii, koncentrować się na związkach człowieka z maszyną, ich prace utraciły ilustracyjny charakter, stały się bogatsze, ciekawsze, a przede wszystkim mocniej osadzone w kontekście artystycznym [ 16 ].

Wśród artystów zajmujących się nowymi mediami wyróżnić można dwie postawy: jedna, w której rozpoznać można ślady modernistycznego myślenia o sztuce, zorientowana jest na badanie możliwości nowych mediów, druga — na tworzenie nowej kultury. W tym drugim przypadku nie chodzi już o sztukę, lecz o wizję nowej formacji kulturowej, którą można nazwać cyberkulturą. Cyberkultura to kultura wytwarzana przy pomocy komputera jako hiper-medium czy meta-medium współczesnej kultury, a także zbiór wszystkich produktów i usług, które funkcjonują w cyberprzestrzeni, przestrzeni wirtualnej, w sieci. W tym pojmowanej kulturze tradycyjnie rozumiana sztuka odgrywa drugorzędną rolę. Głównym przedmiotem zainteresowania badaczy cyberkultury jest rzeczywistość wirtualna (*virtual reality*), sztuczna (*artificial reality*), wirtualna wspólnota (*virtual community*), życie na ekranie (*life on the screen*), bioobrazy oraz związki czy też przenikanie się świata wirtualnego z realnym, świata online ze światem offline [ 17 ]. W cyberkulturze zmianie ulega status wszystkich dotychczasowych mediów, zmienia się też funkcjonowanie kultury. *To, co odróżnia rzeczywistość wirtualną od starszych form przedstawiania, takich jak malarstwo czy film — pisze Jos de Mul — to fakt, że nie odsyła ona do realnego świata, świata istniejącego poza przedstawieniem, lecz tworzy innego rodzaju bycie-w-świecie* [ 18 ]. Ten inny rodzaj bycia-w-świecie jest przedmiotem zainteresowania badaczy cyberkultury. Niektórzy z nich widzą w cyberkulturze nowy paradygmat kulturowy zastępujący dawny, modernistyczny paradygmat kultury, oznacza to, że cyberkultura rządzi się innymi konwencjami, kodami, instytucjami niż kultura modernistyczna, a postmodernizm jest obszarem poddanym wzajemnie sprzecznym wpływom modernizmu i cyberkultury, jest hybrydyczną kondycją dzisiejszych społeczeństw powstrzymujących się przed skokiem i pełnym zanurzeniem w świecie cyberkultury [ 19 ]. Zwolennicy cyberkultury chcieliby nas zachęcić do wykonania tego skoku. [ 20 ]

### DZISIAJ

Sztuka nowych mediów z samej swej natury jest krytycznie nastawiona do tradycyjnych instytucji artystycznych, pisze Christiane Paul. [ 21 ] Julian Stallabrass wyraża podobną myśl w terminologii marksistowskiej:

#### → Dokończenie na stronie 118

16 E. Huhtamo, *Time Traveling in Gallery: An Archeological Approach in Media Art*, (w:) *Immersed in Technology. Art and Virtual Environment* (ed. M. A. Moser), Cambridge Mass. 1996.

17 Zob. M. Heim, *The Metaphysics of Virtual Reality*, New York — Oxford 1993; H. Rheingold, *The Virtual Community. Homesteading on the Electronic Frontier*, Cambridge Mass. — London 1993; S. Turkle, *Life on the Screen. Identity in the Age of Internet*, New York 1995.

18 J. de Mul, *Virtual Reality. The Interplay between Technology, Ontology and Art*, (w:) *XIV International Congress of Aesthetics* (ed. A. Erjavec), Ljubljana 1999.

19 Zob. R. Kluszczyński, *Spółczesność informacyjna. Cyberkultura. Sztuka multimediów*, Kraków 2001, s. 70–73 i 83–84.

20 Zob. M. Ostrowski, *Wirtualne realia. Estetyka w epoce elektroniki*, Kraków 2006.

21 Ch. Paul, *New Media and Institutional Critique...*, s. 192.

8 Robert Barry (ed. E. Franz), Bielefeld 1986, s. 25.

9 G. Dziamski, *Przełom konceptualny i jego wpływ na praktykę i teorię sztuki*, Poznań 2010, s. 28–29.

10 T. Terranova, *Immateriality and Cultural Production* (2005). Cyt. za Ch. Paul, *New Media Art and Institutional Critique*, (w:) *Institutional Critique and After* (ed. J. Weichman), Zurich 2006, s. 194.

11 Robert Barry... s. 25.

12 *Trzecia kultura. Nauka u progu trzeciego tysiąclecia* (red. J. Brockman), Warszawa 1996.

13 P. Zawojski, *Cyberkultura. Syntopia sztuki, nauki i technologii*, Katowice 2010, s. 42.

14 Tamże, s. 22.

15 F. Popper, *Art of the Electronic Age*, London 1993. Mike King uważa lata 1956–1986 za pionierski okres w historii sztuki komputerowej. M. King, *Computers and Modern Art*. Cyt. za P. Zawojski, *Cyberkultura ...* s. 257.

Dorota Koczanowicz

## Zdarzenie w sztuce. Wokół rozważań Martina Jaya [ 1 ]

Nieodparta pokusa uwiecznienia



**W** 1626 roku w Frederickstaat znaleziono olbrzymią rzodkiew. Była tak okazała i przez to niezwykła, że doczekała się „nieśmiertelności”. Uwiecznił ją w swoim obrazie anonimowy malarz. Umieścił ją na ciemnym tle, co uwypukla kształt warzywa i pozwala zaprezentować rzepę w najdrobniejszych szczegółach, z wieloma drobnymi korzonkami i zieloną nacią. Zwykle warzywo stało się atrakcyjnym tematem malarskim. Było to możliwe dzięki odkryciom naukowym i ogólnemu nastrojowi epoki. Takie wynalazki, jak soczewka, mikroskop, teleskop, a przede wszystkim stanowisko Keplera, który oko, mechanizm optyczny, uniezależnia niejako od człowieka, zachęcają do niedogmatycznych, obiektywnych, empirycznych badań i do ich dokumentowania. *Gigantischer Rettich* łączy naukową ilustrację z zainteresowaniem niezwykłymi formami i rozmiarami, tym, co Bacon określił jako „odchylenia natury”, kuriozami i tajemnicami, które budzą zdumienie i podziw – najważniejsze pobudki żądzy wiedzy [ 2 ].

Rzodkiew jest naturalnej wielkości, a dokumentalny charakter przedstawienia uzyskany jest przez uzupełnienie precyzji malarskiej o dane dotyczące wagi rośliny, miejsca i czasu wysiewu oraz daty

powstania obrazu. *Obraz i tekst uzupełniają się tu wzajemnie, by uwiecznić dla wspólnoty pamięć o cudzie natury* [ 3 ].

Sztuki piękne to historia wyjątkowych zdarzeń i tematów. W różnych okresach historycznych różnie decydowano o wadze i wyjątkowości pewnych treści i motywów, które zyskiwały lub traciły miejsce na podium sztuki. Sprawy codzienne, zdarzenia osobiste musiały rywalizować z treściami

W przypadku fotografii mamy rzeczywiście do czynienia z paradoksem zdarzenia, które zawisło na ścianie.

**Thierry de Duve**

metafizycznymi, z tym, co społeczne i uniwersalne, wielkimi wydarzeniami i postaciami historycznymi. Nielatwe przejście od *perargonu* do *ergonu* staje się prostsze w nowoczesności.

### FOTOGRAFIA. MOMENT UCHWYCONY

Demokratyzacja „utrwalenia” następuje z pojawieniem się nowego medium – fotografii. W *Małej historii fotografii* słynnym eseju Waltera Benjamina czytamy:

*Kamera staje się coraz mniejsza, coraz bardziej sprawna, gotowa utrwalić ulotne i tajemne obrazy, które swym szokującym działaniem zatrzymują w odbiorcy mechanizm skojarzeń. W tym miejscu musi się włączyć napis, obejmujący fotografię literackiego wizerunku wszelkich warunków życiowych, bez których wszelka fotograficzna konstrukcja skazana jest na przypadkowość. (...) Czyż podpis nie stanie się z czasem najistotniejszą częścią składową zdjęcia?* [ 4 ]

Fotografia powstaje na przecięciu nauki i sztuki, traktowana początkowo przez artystów jako rodzaj szkicownika, który pozwoli im uchwycić zarys „tematu”. Kiedy się zbliża do strony sztuki, artyści są wzburzeni. Dla przykładu Baudelaire zdecydowanie mówi, że właściwą i jedyną powinnością fotografii jest służenie nauce i sztuce.

Emancypacja fotografii ściśle wiąże się ze zmianą sposobu widzenia postrzeganej zmysłowo rzeczywistości. Przestaje być ona wyrazem ukrytych sił (tak jak *Gigantischer Rettich* jest „przykładem” niezmierzonej siły przyrody, czyli Boga), tendencji, czy prawdziwych bytów, a staje się serią ulotnych przemijających momentów niepowiązanych żadną wewnętrzną czy zewnętrzną logiką. Uważa się, jednak, że fotografia potrafi uchwycić ulotność, ale nie potrafi uchwycić prawdy. Walter Benjamin pierwszy teoretyk fotografii niebezpieczeństwo widzi w postawie fotografii. (...) *która byle puszkę od konserw potrafi zamontować we wszechświecie, lecz nie potrafi ogarnąć żadnego z ludzkich związków, w których się ona pojawia, tym samym będąc nawet w swoich najbardziej marzycielskich tematach, bardziej prekursorem ich sprzedajności niż ich poznania* [ 5 ].

Jednak jeżeli spojrzymy na fotografię z punktu widzenia filozofii zdarzenia, jak czyni to Martin Jay, uzyskujemy zupełnie inny jej obraz. Nieprzypadkowo jego obecny program badawczy nosi tytuł *Magiczny nominalizm. Fotografia i ponowne zczarowanie świata*. Fotografia staje się medium, które w rozbłysku chwili dostrzega głębszy sens, sens zdarzenia. W odróżnieniu od tradycyjnej sztuki, której powinnością było snucie opowieści ilustrującej wieczne prawdy o świecie, fotografia jest ciągłym oczekiwaniu na zdarzenie; ważna jest tutaj owa chwila odsłaniania, „prześwitu”. Martin Jay twierdzi, że w najlepszych fotografiach pojawia się moment zwinięcia czasu. Odwołując się do terminologii Gillesa Deleuze’a, nazywa on zdarzenia faldami w bycie, które przerywają stany rzeczy jak światła błyskawic w ciemnej nocy, wirtualne potencjalności immanentnie zawarte w tym, co jest rzeczywiste. W ten sposób fotografia odsłania związki, które choć pojawiają się jedynie przelotnie, stanowią emblemat całej skomplikowanej struktury danej sytuacji. Jako przykład Jay podaje zdjęcie zrobione w maju 68 roku w Paryżu, którego autorem jest Serge Hambourg. Na fotografii jest tłum słuchający przemówienia znającego działacza komunistycznego i pisarza Luisa Aragona. Na pierwszym planie widać Daniela Cohn-Bendit, który stara się powstrzymać wrzawę, jednak

1 W październiku 2010 roku odbyła się konferencja poświęcona myśli Martina Jaya pt. *Discussing Modernity. A Dialogue with Martin Jay*. Konferencję zorganizował Wydział Zamiejscowy Wyższej Szkoły Nauk Społecznych we Wrocławiu przy współudziale Centrum Sztuki WRO. Martin Jay to jeden z bardziej znaczących znawców europejskiej historii intelektualnej, kultury wizualnej i teorii krytycznej. Niezależnie od tego, czy zajmuje się on teorią krytyczną, estetyką wizualizacji, doświadczeniem, czy polityką, za każdym z tych tematów kryje się pytanie o specyfikę nowoczesności. Konferencję otworzył wykład Jaya *Photography and the Even* [Fotografia i zdarzenie], w którym analizował on francuską tradycję filozofii zdarzenia w kontekście fotografii. W kolejnych dwóch dniach, dialog z Martinem Jayem podjęło kilkanaście zaproszonych osób. Konferencja nie miała spójnego tematycznie charakteru. W różnorodności spojrzeń literaturoznawców, filozofów, socjologów i kulturoznawców odbijała się złożoność i różnorodność myśli Jaya.

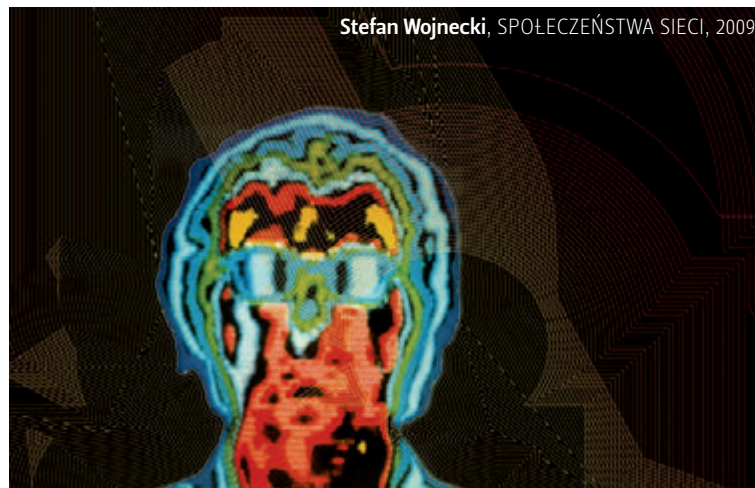
Mój tekst powstał na kanwie wykładu Jaya. Przywoływane przeze mnie koncepcje od Lyotarda, przez Deleuze’a, Foucaulta, Derridę do Badiou znajdują szczegółową analizę w jego artykule. Będzie on w całości dostępny w planowanym tomie pokonferencyjnym.

2 Heike Eipeldauer, *Das Objekt als Subjekt – Die Geburt des Stillebens*, (w:) *Augenschmaus vom Essen im Stilleben*, red. Ingrid Bruggler, Heike Eipeldauer, Prestel, München–Berlin–London–New York 2010, s. 84.

3 Ibid.

4 Walter Benjamin, *Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*, wybór i opracowanie Hubert Orłowski, tłum. Janusz Sikorski, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1998, s. 124–125.

5 Ibid., s. 122.



w interpretacji Jaya szczególne znaczenie ma pojawiająca się, pozornie przypadkowo, kula inwalidzka. W 1968 roku wydawało się, że otwierają się możliwości całkowitej zmiany, całkowitego zerwania z dotychczasowym społeczeństwem. Zdjęcie zostało zrobione 9 maja, w momencie pełnym energii i nadziei. Kula inwalidzka, ten pozornie drobny, przeszkadzający w kompozycji element jest kluczowy, wskazuje na słabości i jest zapowiedzią nieuchronnej porażki ruchu.

Wyraźnie w twórczości Deleuze'a widać dwa odniesienia zdarzenia: z jednej strony, jest zwinięciem czasu, z drugiej przerwą w czasie. Oczywiście w obu sensach zdarzenie jest czymś niezwykłym, co może i pewnie przeradza się w normalny porządek czasowy, który przeciwstawiony znów musi być zdarzeniu, to „wrastanie” wydarzenia w normalny porządek rzeczy nie jest jednak interesujące dla Deleuze'a, natomiast jego intuicje w dużej mierze zostały podchwyczone przez innego francuskiego filozofa, dużo bardziej zainteresowanego problemem historii: Michela Foucaulta, dla którego, podobnie jak dla Deleuze'a, zdarzenie jest nieredukowalne do niczego, jest zawsze pojedyncze, singularne. Dla Foucaulta jednak, tym razem w odróżnieniu od Jeana-François Lyotarda, zdarzenie nie jest manifestacją całkowitej różnicy czy erupcją wolności, erupcją energii libidinalnej.

Pojęcie zdarzenia nabiera również sensu politycznego, co wyraźnie jest zauważalne w koncepcji Lyotarda, a bardziej współcześnie widoczne jest w dwóch odmiennych koncepcjach zdarzenia Jacquesa Derridy i Alaina Badiou. Obaj, mimo zasadniczych różnic światopoglądowych, zgadzali się co do tego, że zdarzenie jest niezwykłą i głęboką rzeczą, która otwiera nową przestrzeń w tkaninie życia codziennego. Dla Derridy zdarzenie jest, jak określa to w Widmach Marksa widmowym śladem zarówno przeszłych traum, jak też i obietnicą przyszłości. W języku francuskim słowo oznaczające przyszłość: *avenir*, i to co nadejdzie: *à venir*, wymawia się tak samo. Derrida gra na tym podobieństwie: przyszłość jest zawsze opóźniona, przeznaczeniem obietnicy jest zawsze bycie spóźnionym.

Najbardziej upolitycznioną wizję zdarzenia przedstawił Alain Badiou. Nie wchodząc jednak w zawiłe konstrukcje intelektualne Badiou, warto powiedzieć tyle, że dla niego zdarzenie jest jednocześnie elementem „normalnej” sytuacji, jak też

całkowicie przekracza wszelkie ramy tej sytuacji. Zdarzenie, ujmowane od strony ontologicznej, jest nazywaniem pustki, która istniała w samym centrum poprzedniej sytuacji. Po drugie, zdarzenie jest „nositel” prawdy: Badiou zdecydowanie przeciwstawia się tej tendencji współczesnej filozofii, która relatywizuje prawdę. Prawda jest zawsze jedna, choć odniesiona musi być do jednej z czterech sfer ludzkiej aktywności: nauki, sztuki, polityki i miłości. Zdarzenie określa prawdę dla każdej z tych sfer. W sztuce zdarzeniem takim może być stworzenie nowego stylu, w nauce pojawienie się nowej teorii, w polityce rewolucja, a w miłości pierwsze spotkanie kochanków (być może, ten przełomowy moment uchwycił Brassai w słynnym zdjęciu *Kochankowie w kawiarni*). W każdym jednak przypadku prawda ujawniona w zdarzeniu przekracza istniejącą już wiedzę i staje się nową prawdą.

#### CO ZAPAMIĘTAĆ, A CO ZAPOMNIEĆ? NOWE MEDIA

W jakim języku mówi sztuka nowych mediów? Nie jest to język zdarzenia, gdyż opiera się ona na ciągłości i powtarzalności. Nie jest więc „momentem” ani „falda”. Mówi językiem współczesności, językiem procesu.

Artur Danto wprowadza kategorię „świata sztuki”, mając na myśli historyczny kontekst, aurę, która rodzi nowe zjawiska artystyczne. Twierdzi on, że *by zobaczyć coś jako sztukę, konieczny jest element, którego oko nie może dostrzec – jest to atmosfera teorii artystycznej, wiedza na temat historii sztuki: świat sztuki* [ 7 ]. Fotografia pojawia się z początkiem epoki nowoczesnej, jej ambicją jest uchwycenie momentu. Nowe media, jako „dziecko swoich czasów”, koncentrują się nie na zamrożeniu chwili, ale na ciągłym trwaniu. Jako przykład tej tendencji niech posłuży nam film Sam Tylor-Wood, zdobywczyni Nagrody Turnera w 2002 roku, pt. *Mała śmierć, który uwidacznia zarówno wzbudzające wstręt, jak i fascynujące janusowe oblicze powolnego rozkładu* [ 7 ]. W filmie pokazującym rozkład zajęczego ciała, paradoksalnie śmierć, która jest końcem, daje początek nieskończonemu rozpadowi, a więc nie końca, lecz trwania; po ostatnim kadrze, gdy robaki rozkładają ostatnią

cząstkę zwierzęcia, następuje powrót do początku projekcji, kiedy zajęc jest w całości. To, co mogłoby być zdarzeniem, rozkład ciała zajęca, jest poddawane w wątpliwość, odwracane, dekonstruowane i konstruowane na nowo. Zanika więc ten filozoficzny sens kategorii zdarzenia, coś pojawia się w jego miejsce? Można by zaryzykować tu twierdzenie, że tak jak fotografia była sztuką nowoczesności, sztuka nowych mediów odzwierciedla tę fazę nowoczesności, którą Bauman nazywa płynną nowoczesnością, a Ulrich Beck i Anthony Giddens nowoczesnością refleksyjną. Wszystko w niej jest zmienne, negocjowalne i odwracalne. Sens każdego zdarzenia poddawany jest refleksji, która przekształca jego trajektorię. Wracamy wciąż do tych samych momentów, nie potrafimy wywikłać się z klątwy powtarzalności.

W sztuce tradycyjnej obraz jest „ilustracją” wiecznych prawd, zasad, wielkich narracji; w fotografii sytuacja się odwraca, przedstawienie nie jest wizualnym ujawnieniem ukrytych głębi, staje się ono zdarzeniem, czyli skondensowanym przedstawieniem obecnych powiązań. Zadaniem fotografa nie jest udokumentowanie tego, co trwa, ale tego, co się staje, co wybucha w danej chwili. W tym sensie i fotografia i nowe media na swój sposób potwierdzają tezę, która staje się dogmatem współczesnej filozofii, że nie ma głębi, a wszystko, co jest pozostaje na powierzchni. Ludwig Wittgenstein uważał, że w odniesieniu do języka (...) *trudność zadania polega na tym, że chodzi o opisanie zjawisk mało uchwytanych, o szybko umykające aktualne doświadczenie itp. Gdzie zwykły język zdaje się zbyt gruby, i gdzie odnosi się wrażenie, iż mamy do czynienia nie ze zjawiskami codziennymi, lecz z jakimiś ulotnymi, które pojawiając się i ginąc, w efekcie wytwarzają tamte* [ 8 ]. Sztuka nowych mediów uwalnia nas od tego problemu. Przedstawienie nabiera tu charakteru temporalnego, rozwija się w czasie, szybko umykające aktualne doświadczenie zamienia się na doświadczenie możliwe do kolejnego przeżycia, w kolejnych odtworzeniach nagrania video. Nawet najbardziej szczegółowa analiza nie jest jednak drogą dojścia do ostatecznej prawdy, pozostaje na powierzchni.

6 Artur C. Danto, *Świat sztuki. Pisma z filozofii sztuki*, tłum. L. Sosnowski, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2006, s. 42.

7 Heike Eipeldauer, *Vanitas – Allegorien von Leben und Tod*, (w:) *Augenschmaus vom Essen im Stillleben*, op. cit., s. 97.

8 Ludwig Wittgenstein, *Dociekania filozoficzne*, tłum. Bogusław Wolniewicz, PWN, Warszawa 2000, & 436.

# Wolność fotografii dzisiaj

Gdybym — spośród wielu znakomitych realizacji fotograficznych oglądanych w ostatnich latach — miała wymienić trzy tylko, które zapadły w moją pamięć, byłyby to: cykl Wojciecha Wilczyka zatytułowany „Niewinne oko nie istnieje”, praca *Private Garden* Giacomo Costy i instalacja Pétera Forgácsa *Col Tempo — il progetto W.*

Pierwsza jest dokumentacją pozostałości po dawnych budynkach synagog i domów modlitwy w Polsce, druga to cyfrowo przetwarzana wizja świata po katastrofie, trzecia jest intermedialną opowieścią o możliwości zachowania indywidualności wobec pozbawiających jej praktyk panoptycznego nadzoru. Każda z nich koncentruje się wokół innego tematu, jednak łączy je pragnienie konfrontacji niewidzialnej przeszłości z teraźniejszością. Autorzy sięgają do środków „nieczysto” fotograficznych, łącząc tekst, obiekt i dźwięk z przestrzenią czy wykorzystując przekształcenie cyfrowe. Bo fotografie tylko pozornie są ciche, nieruchome i płaskie. Odbieramy je zawsze pośród innych przedmiotów i dźwięków. Wszystkie trzy dla mnie są znakomitym dowodem istnienia i sensu fotografii dzisiaj, po licznych „rewolucjach”, kulturowych i technologicznych „zwrotach”. Zaczniemy jednak od początku.

## POST-FOTOGRAFIA PO LATACH

Czy pamiętacie, szanowni Czytelnicy jeszcze lata dziewięćdziesiąte ubiegłego wieku? Dziwnie gorączkowe, jakbyśmy nagle wyczuli globalne przyspieszenie we wszystkich wymiarach: polityki, ekonomii, sztuki i oczywiście technologii. Czasy, w których z każdym rokiem pojemność pamięci komputerów ulegała pomnożeniu, zaś kolejne gadżety wywoływały przyspieszone bicie serca (chyba dopiero wprowadzenie iPhone'a w nowym wieku miało równą siłę, choć moda przeminęła szybciej niż można było się spodziewać).

Trwały wówczas niekończące się debaty o wyższości fotografii cyfrowej nad fotochemiczną (lub odwrotnie), równie fundamentalne, co historyczny spór „starożytników” z „nowożytnikami”. Być może energii debacie o sensie fotografii dostarczał zbieg wydarzeń: w 1989 roku stu pięćdziesiątolecie wynalazku fotografii zbiegło się z radykalną zmianą technologiczną i kulturową. „Śmierć” czy też „koniec” fotografii nastąpił w tym samym czasie, co „koniec historii”, tudzież innych dziedzin. Pytanie o „fotografię po fotografii” musiało zatem zostać postawione.

Z perspektywy czasu, teksty Viléma Flussera (*W stronę filozofii fotografii*), Andrea Müllera-Pohla (*Analogisieren, Digitalisieren, Projekten*), William J.T. Mitchella (*The Reconfigured Eye. The Visual Truth in the Age of...*) są nadal interesujące, ponieważ próbują opisać „na gorąco” zmiany zachodzące w ludzkim myśleniu o obrazie i wpływ

technologii wizualnych na percepcję autentyczności i fikcji. Relację niejednoznaczna. Łatwiej nam teraz być nieufnym w stosunku do obrazu, lecz z drugiej strony zadziwiająco łatwo ulegamy wizualnym manipulacjom, nawet jeśli sami potrafimy ich dokonywać. Nadal wahamy się między „nową magicznością” technologii a buntem przeciw standaryzacji obrazu fotograficznego. Z drugiej strony szczegółowe analizy różnic między „analogową” fotografią (terminu, który przyjął się potocznie, chociaż — jak zwracają uwagę badacze wywodzący się z nauk ścisłych — nie jest poprawny w odniesieniu do epoki fotochemicznego obrazu) i „digitalną” pozostały domeną fascynującą, acz akademicką.

Dyskusje, toczone się w owych latach okazały się bezzasadne o tyle, że zostały skorygowane przyziemnym pragmatyzmem, którym kierują się technokraci. Jaką siłę przebicia mają rozważania nad ontologicznym sensem fotografii wobec prostej decyzji koncernu, będącego przez ponad wiek synonimem fotografii fotochemicznej, któremu nie opłaca się już produkować materiałów tego rodzaju ze względu na brak zainteresowania potencjalnych klientów? Zmiany były nieuniknione i trudno było oczekiwać, że można będzie je powstrzymać. W fotografii popularnej zawsze zwyciężał pragmatyzm, prostota użytkowania, no i oczywiście fascynacja nowością. Było tak już wtedy, gdy unikaty dagerotypowe zostały wyparte przez techniki negatywo-wo/pozytywowe i wtedy, gdy na przełomie wieków dziewiętnastego i dwudziestego wybuchło „szaleństwo fotografowania” prostymi Brownies. Kiedyś nazywano ich „amatorami”, dzisiaj częściej wybieramy termin „użytkownicy”. Zapytam przekornie, czy było zatem o co kruszyć kopie?

## CYFROWOŚĆ W SZTUCE

Pamiętajmy jednak, że fotografia zawsze funkcjonowała w wielu obiegach i „użyciach” (to także nienowa obserwacja). Obok fotografii masowej lub popularnej istniała specjalistyczna — naukowa, zakładowa czy reporterska. Tutaj cyfrowy nośnik zapisu obrazu spowodował niekwestionowany postęp w szybkości i łatwości dostarczania informacji oraz w poszerzaniu grona ich nadawców. Tym samym, nieuniknionym zmianom musiał ulec zarówno etos fotoreportera (nie poważę się tu dać jednoznacznej odpowiedzi, czy była to zmiana na lepsze), jak i przekształcenie struktury i charakteru tradycyjnych zakładów fotograficznych (co raz częściej specjalizujących się przede wszystkim w usługach filmowania i cyfrowej produkcji dokumentacji rodzinnych uroczystości).

Czy jednak ta wyraźna zmiana w polu procesów ekonomicznych i społecznych wywołała przekształcenie procesów artystycznych? Badacze współczesnych procesów artystycznych, Hans Belting czy w Polsce Grzegorz Dziamski, piszą o stadium sztuki globalnej, która *rezygnuje z jednej, uniwersalnej definicji sztuki, [...] co pozwala*

*jej swobodnie przekraczać dotychczasowe granice i łączyć sztukę wysoką z niską, elitarną z popularną* [ 1 ], idąc zaś dalej — kontekstualizować kategorie estetyczne w zależności od geograficznego położenia. To samo zjawisko przekraczania granic dotyczy ram technologicznych, w których dzieło powstaje. Używając popularnego terminu „post-medialność” trzeba być zatem świadomym nie tyle jakiegokolwiek końca mediów, lecz poszerzającego się pola interdyscyplinarnych działań artystycznych.

Wyjaśnię to na prostym przykładzie. Dzisiejsze lustrzanki posiadają funkcję kręcenia filmów wysokiej jakości. Ważność traci zatem podział na filmowców i fotografów, na specjalistów od obrazów „ruchomych” i na tych — od obrazów „nieruchomych”. Skoro nie trzeba kupować dodatkowego narzędzia — kamery, dlaczego nie wykorzystywać tej opcji programu aparatu? Przyczyny zacierania granic między mediami mają swoje korzenie zresztą głębiej. Są one zarówno wynikiem przekształceń modelu edukacji artystycznej, jak i świadomości dostosowania narzędzia do oczekiwanego rezultatu. Z jednej strony, współcześni twórcy mają znacznie szersze kompetencje technologiczne niż kiedyś, zatem łatwiej im operować w sferze „intermedialnej”, z drugiej — wyrosli już z dziecięcego zachwyty samą technologią i mogą używać ich z większą świadomością. Słynne stwierdzenie Man Raya: *maluję czego nie mogę sfotografować i fotografuję, czego nie mogę namalować*, dotyczyłoby dzisiaj także nowych technik i narzędzi. Podkreślmy jednak, że dodanie nowych nie wyklucza możliwości powrotu tak do technik, które „nie sprawdziły się” i „wypadły” z procesu masowego postępu jak też zaanektowania dla działań artystycznych współczesnych „masowych” praktyk: blogów, forów społecznościowych, telefonów komórkowych. Tyle, że dagerotyp czy kolodion dzisiaj służyć będzie refleksyjno-artystycznej praktyce odmiennej od pierwotnego, bardziej instrumentalnego użycia, zaś „sztuka telefonii komórkowej” będzie proponowała refleksję nad sposobami komunikowania dzisiaj.

Zmieniło by się zatem tylko tyle (albo aż tyle), że teraz artyści mają większe możliwości. Żyją w świecie post-fotografii nie dlatego, że fotografia się w jakikolwiek sposób skończyła, lecz ponieważ teraz kwestia wyboru medium pozostała tylko ich własną sprawą — poszerzyło się pole możliwości. Post-fotografia czy szerzej post-medialność zmienia także zadania sztuki, a co za tym idzie — sposób działania artystów.

## MOBILNOŚĆ I MOBILIZACJA

Bez wątplenia, jedną z najważniejszych konsekwencji zmian idących w parze z technologiami

1 G. Dziamski, *Dyskurs postkolonialny, czyli jak czytać sztukę czasów globalizacji*, (w:) *Spoleczne dyskursy sztuki fotografii*, red. M. Michałowska, P. Wołyński, ASP Poznań 2010, s. 14



opartymi na digitalizacji przekazu jest specyficzna mobilność obrazów i informacji. John Urry stawia wręcz tezę, że naszą wiedzę o współczesnym społeczeństwie trzeba całkowicie przeformułować i spojrzeć na nią z punktu widzenia społeczeństwa mobilnego. Przede wszystkim należy poddać zjawiska dotyczące ruchu oraz relacje oddalenia i bliskości. Mają one wpływ na charakterystykę kontaktów między jednostkami. *Szczególnie*, pisze autor „Socjologii mobilności”, *współ-obecność pozwana na kontakt wzrokowy. Umożliwia zarówno na określenie ram intymności i zaufania, tak jak nieufności i strachu, władzy i kontroli* [ 2 ]. W mobilnym społeczeństwie, intymność i zaufanie nie wymagają już kontaktu fizycznego. Warunkiem współobecności stają się relacje oparte na kontaktach *face-to-face*, *face-the-place* and *face-the-moment* [ 3 ]. Cyfrowe i mobilne technologie przeciwdziałać miałyby zatem owej zerwanej fizycznie bliskości. Pytanie, czy tak jest rzeczywiście?

Wspominani przeze mnie wcześniej „użytkownicy” fotografii stają się przedstawicielami nowych mobilnych światów. Obraz fotograficzny nie musi dla nich istnieć materialnie w dawnym sensie fizycznego obiektu. Ważniejsze, by mieć go „przy sobie” w postaci pliku cyfrowego. Owo „przy sobie” także jest tu w pewien sposób metaforyczne. Najczęściej przecież znajduje się „wrzucone” na serwer lub do pamięci telefonu. I co ważniejsze owe obrazy służą komunikacji. Autor fotoblogu oczekuje, że będą komentowane, właściciel konta FB, że otrzyma jak największą liczbę pozytywnych ocen.

W książce *Za fotografię! W stronę radykalnego programu socjologii wizualnej* socjologowie Rafał Drozdowski i Marek Krajewski stawiają prowokującą tezę – zamiast badać obrazy i patrzeć na to, co na nich jest pokazywane, przyjrzyjmy się, jaka jest ich funkcja w obiegu społecznym, co ludzie robią z aparatami, jak o nich myślą, a później jak postępują ze zdjęciami. Obraz fotograficzny, zawsze zależny od technologii, w ramach której był realizowany, teraz ważny jest jako obiekt w społecznym obiegu produkcji i komunikowania. Mają rację zatem autorzy, że dzisiaj trzeba pytać nie tylko o obraz, lecz przede wszystkim o tego, kto go wytwarza i używa. Kim są zatem dzisiejsi użytkownicy fotografii?



Péter Forgács, COL TEMPO — IL PROGETTO W.

Z pewnością nie istnieje jedna ich definicja i klasyfikacja. Raczej mamy do czynienia z mikrowspólnotami identyfikowanymi przez technologię i hołdującymi zasadzie „mój gadżet mówi o mnie”. Z niewielką tylko przesadą można pomyśleć wręcz o nowej klanowości „nokijczyków”, „iphonowców”, „pecetowców” czy też „makijczyków” (czy równie silnym klanom „linuksowców” jednoczącym się przeciw „mikrosoftowcom”). Wszystkich łączy jedno: aparat ma być zawsze pod ręką, by nie stracić okazji do poinformowania innych o tym, czego właśnie się doświadcza. Jeden z koncernów kusi swoich klientów hasłem *You have a camera in your pocket, it's always with you so why not use it?*

Wspólnoty nowych użytkowników stwarzają zatem pozór prawdziwie demokratycznego medium: amatorskie fotografie publikuje się w sieci lub pokazuje w telewizyjnych wiadomościach (programy typu „kontakt”). Na ile jednak jest to demokracja sterowana? Mobilne obrazy uwikłane są w dwuznaczności charakterystyczne dla dzisiejszego społeczeństwa funkcjonującego w sprzeczności absolutnej wolności i gwarancji pewności od instytucji. Tak więc wiadomości będą modyfikowane przez nadawcę, fora nadzorowane opieką administratora, narzędzia wizualizacji wpisane w kompleks społecznych mód i skutecznej perswazji producentów.

Czy zatem rzeczywiście chodzi tu o obraz? Czy też o wiadomość i informację? Fotografia mobilna to hasło, przekaz. Jestem tu, widzę i o moim widzeniu natychmiast muszą dowiedzieć się inni – moi wirtualni znajomi. Fotografia mobilna, w telefonach komórkowych czy w sieci, mobilizuje do działania, jednoczy wokół problemu. Wreszcie sama, jako przedmiot, staje się obiektem ekspozycji. Tytuł *Za fotografię!* przeczytać można jedno-

częściej jako toast za medium w nowej postaci, jak i okrzyk bojowy tych, którzy poświęcają jej swój czas i uwagę.

#### CO STAŁO SIĘ Z OBRAZEM?

Czy jednak rzeczywiście obrazów już nie potrzebujemy lub przestały być ciekawe? Trudno się z takim postawieniem zgodzić, chociażby patrząc na prace współczesnych artystów. Nigdy chyba jeszcze nie mieliśmy do czynienia z tak wielką możliwością wyboru technik i jednocześnie z tak ciekawymi ich połączeniami. Termin fotografia przetrwał, choć teraz ci, którzy pamiętają o jego związku ze światłoczułością materiałów chemicznych, zaczynają należeć do mniejszości i coraz trudniej wyodrębnić „czystą fotografię” spośród tego, co przestrzenne, ruchome czy efemeryczne. Stawiana w latach dziewięćdziesiątych za podstawę fotograficzności „materialność obrazu”, dzisiaj czytana jest inaczej. Kiedyś opierała się ona na organiczności procesu chemicznego, na „rzeczywistym” procesie powstawania obrazu przeciwstawianego matematycznej operacji zerojedynkowej. Dzisiaj jednak „urzeczwienie” obrazu odnosi się do materializacji znaku symbolicznego, zyskującego konkretną wartość mimo wirtualnego charakteru obiektu (tak jak wartość marki firmy przerasta wartość jej produkcji, albo jak wtedy, gdy kupujemy wirtualne wyposażenie dla naszego bohatera w grze za „realne” pieniądze). Tutaj urzeczwienie rozumiane jest zatem jako materializacja wirtualnego, wprowadzenie do obiegu społecznego obrazu jako komunikatu. Jednak dzisiejsze obrazy mają swoje żądania. William J.T. Mitchell pisze wręcz, że obrazy docierające do nas zewsząd ciągle czegoś od nas „chcą”, domagają się naszej uwagi, reakcji, zgodzenia się na ich przekaz lub czekają na nasz protest.

2 J. Urry, *Mobility and Proximity*, „Sociology” 2002; 36; 255;

3 Tamże.

Z drugiej strony coraz lepiej wyraźniejsza jest rehabilitacja „klasycznego” obrazu w krytyce artystycznej i historii sztuki. Autorzy tacy jak Mieke Bal czy (z innej perspektywy) Hartmut Böhme zachęcają do pogłębionego czytania obrazów — albo w kontekście znaczeń kontekstowych (Bal) lub szukania hermeneutycznego ich sensu (Böhme). Dla takiego czytania obecny stan fotografii jest szczególnie atrakcyjny — wielopoziomowe dziedziny i wyrafinowane treściowo dzieła współczesne wykorzystujące fotografie są bogate interpretacyjne i płodne poznawczo. Takie są przykuwające uwagę widza „niemal dokumentalnymi cechami” inscenizacje Jeffa Walla, lecz także czyniące z fotografii metaforę malarstwa Gerharda Richtera. Paradoksalnie, wzmrożona reprodukcja dzieł w wirtualnych muzeach wcale nie powoduje zmniejszenia pragnienia widów fizycznego niemal z nimi kontaktu (tak jak najnowszy projekt Google wirtualnego zwiedzania światowych muzeów nie zmniejszy liczby turystów, lecz raczej ją pomnoży). Wręcz przeciwnie — odbiorcy stają się coraz bardziej świadomi różnicy pomiędzy zapośredniczonym doświadczeniem w sieci i przebywaniem w przestrzeni dzieła. Każde z nich ma inny charakter i realizuje inną potrzebę. Nie wykluczają się zatem, lecz wzmacniają wzajemnie. Wirtualność budzi tęsknotę za cielesnością. Wspominany przeze mnie wcześniej John Urry nie do końca miał zatem rację. Kontakt „face-to-face”, gdy patrzymy na naszych bliskich na ekranie komputera, rekompensuje częściowo poczucie oddalenia, lecz go nie niweluje całkowicie. Tak samo gdybyśmy chcieli zrezygnować z kontaktu „body-to-art”, utracilibyśmy wiele, bo świadectwo zmysłów cenimy coraz bardziej.

Każda z prac wymienionych na wstępie eksponuje tak dokumentalność jak i prywatną opowieść artysty, każda operuje fotografią i tekstem, powiększeniem i przemyślaną narracją ekspozycji. Każda jest jednocześnie klasyczna i „post-medialna”. Jest fotografią nowej ery, nie tyle za sprawą narzędzi, ile ważności tematu (choć nie są one łatwe) i piękna opowiadanej historii. Nasze lęki z końca poprzedniego milenium były przedwczesne. Fotografia ma się dobrze w każdym wymiarze: ekonomicznym, bo nigdy jeszcze nie robiono tak wiele zdjęć i nie kupowano tak wiele aparatów, społecznym — bo marzenia o powszechnym dostępie do narzędzi obrazowania zostały w dużej mierze spełnione i artystycznym, bo poszukujący własnej drogi twórczej mają możliwość kształtowania swojego komunikatu. Czyżby zatem spełnił się sen entuzjastów postępu w fotografii? Tu nie o postęp dla samego postępu chodzi, lecz o mądrość budowania przekazu. Vilem Flusser miał rację, fotografia będzie trwać dopóty, dopóki „gest fotografowania” będzie wyrażał ludzkie pragnienie wolności, *strategii podboju przypadku i konieczności przez ludzkie intencje* [ 4 ].



Giacomo Costa, PRIVATE GARDEN



Wojciech Wilczyk, z cyklu „Niewinne oko nie istnieje”

4 V.Flusser, *Ku filozofii fotografii*, przeł. J.Maniecki, Akademia Sztuk Pięknych, Katowice 2004, s.69.

Eulalia Domanowska

## Wirtualne oczarowanie

Nasz fascynujący świat zmienia się nieustannie. Nastąpiło tak wielkie przyspieszenie technologiczne, że w ciągu ostatnich 30–40 lat staliśmy się społeczeństwem post-industrialnym i informatycznym.

**P**owstało i ciągle powstaje wiele narzędzi technicznych, które umożliwiają nam, jak nigdy przedtem, komunikację i edukację, a także rozrywkę. Dziś już nie wyobrażamy sobie życia bez multimediów: internetu, komputera, telefonu komórkowego, aparatu fotograficznego, i-Poda.

### ŻYCIE W SYMULAKRZE

W ciągu sekund robimy zdjęcie i przesyłamy je MMS-em znajomym znajdującym się tysiące kilometrów od nas, aby mogli zobaczyć i wraz z nami cieszyć się lub trwożyć przekazanym widokiem. Powstało miliony fotografii i filmików wideo wrzucanych do sieci, które nie tylko informują nas o świecie, ale też pokazują go z indywidualnej perspektywy autora. Ta indywidualizacja i dostęp do informacji pociąga za sobą demokratyzację życia. Wraz z tą zmianą pojawiła się nadzieja na przemiany jakościowe i społeczne. Ryszard Kluszczyński określał społeczeństwo informacyjne jako to, które ma *możliwość szerokiego dostępu do informacji, usług i rozrywki na życzenie, a także możliwość interakcji, przeprowadzania rozmaitych operacji na odległość i komunikowania się w dowolnej chwili z dowolnego miejsca na świecie* [ 1 ]. Oznaczało to także zmiany formy uczestnictwa w edukacji i kulturze, która przestała być jednokanałowym modelem nadawca-odbiorca, a stała się interaktywna. Odbiorca komunikatu mógł stać się inicjatorem kontaktu i przekształcić się w aktywnego uczestnika. To usprawnienie procesu komunikowania się miało służyć rozwojowi gospodarczemu, nauce i edukacji, kulturze i sztuce. Miało też umacniać demokrację i prawa obywatelskie. Aby to było możliwe, muszą być spełnione takie warunki jak publiczny dostęp do usług elektronicznych, kształcenie w używaniu nowych technologii, które muszą strzec interesów publicznych, a także nie powinny wprowadzać zagrożenia bezpieczeństwa (ani zaburzać poczucia bezpieczeństwa).

### UWAGA, MÓZG NAM SIĘ ZMIENIA!

Ten ostatni wymóg staje się jednak coraz bardziej papierowy. Wraz z rozwojem nowych technologii, prowadzone są badania dotyczące ich



Marcin Berdyszak, KRYZYS KULTURY, 2010, instalacja

wpływu na nasze życie. Dość szybko okazało się, że mają one swoje dobre i złe strony. Przykładem może być eksperyment przeprowadzony przez profesora psychiatrii Gary Smalla w Los Angeles w 2007 roku i opisany przez Nicholasa Carra w zeszytowanej Gazecie Wyborczej. Profesor udowodnił, że po spędzeniu kilku godzin w Internecie nasze mózgi są bardziej aktywne i szybsze, ale jednocześnie promują pobieżną lekturę i brak koncentracji oraz powierzchowne przyswajanie wiedzy. Konieczność szybkiej oceny i decyzji w czasie surfowania, system oparty na przerywaniu i przeglądaniu seitek stron i linków, konieczność przeskakiwania od jednego zadania do innego sprawia, że to utrudnia nam myślenie, zwiększa możliwość przeoczenia lub niezrozumienia jakiejś informacji. Ilość napływających wiadomości i czytanie tych nawet trywialnych sprawia, że musimy przesiewać większą ich ilość, także tych wizualnych. To powoduje wzrost bogactwa różnych komunikatów, ale odciąga naszą uwagę od meritum sprawy. Według psychologa Patricii Greenfield *każde medium rozwija pewne zdolności kosztem innych* oraz: korzystanie z sieci doprowadziło do *powszechnego i wyrafinowanego rozwoju umiejętności wizualno-przestrzennych*, ale obniżyło zdolność do głębokiego przetwarzania bodźców, które są podstawą *świadomego zdobywania wiedzy, analizy intuicyjnej, krytycznego myślenia, wyobraźni i refleksji* [ 2 ]. A to efekty wysoce niepożądane. Carr ocenia, że nastąpiło odwrócenie procesu cywilizacyjnego — *od uprawiania i pielęgnowania osobistej wiedzy do łowiectwa i zbieractwa w lesie elektronicznej informacji* [ 3 ].

Takie właśnie wrażenie odnoszę oglądając dokumentalne bądź paradokumentalne filmy wideo licznie obecne na różnego rodzaju wystawach, festiwalach i przeglądach. Dostają etnograficzny kolaż, którego tematykę można często z góry przewidzieć. Znakomita większość tego typu produkcji jest po prostu banalna. Przykładem może być ostatnie Berlinale, w czasie którego wielu mło-

dych artystów mieszkających w Berlinie, zwłaszcza z Turcji, pokazywało tego typu filmy. Nastąpił przesyt tego rodzaju twórczością. Choć i w tej dziedzinie zdarzają się interesujące realizacje i artyści. Jednym z nich jest Polak, Piotr Wysocki, który opowiada w swoich filmach o szczególnych osobach i szczególnych problemach. Co takiego interesuje nas w filmach o transseksualiście, prowincjonalnej poetce dotkniętej chorobą czy warsztatach plastycznych z niepełnosprawnymi? Outsiderzy, „inni” pokazywani w filmach dokumentalnych i instalacjach wideo artyści byli już przecież niejednokrotnie i pewnie jeszcze wiele razy będą bohaterami współczesnych projektów artystycznych. Być może największą zaletą Piotra Wysockiego jest jego zdolność słuchania i dostrzegania człowieka takiego, jakim jest; a także jego zdolność ukazywania „innych” w sposób podmiotowy. Artysta oddaje im głos i przekonuje widzów, że nie taki diabeł straszny, a czasami nawet wspaniały. Wspaniały jak w filmie *Zbliżenie*, w którym niepełnosprawna poetka Irena Zielińska z Międzyrzecza deklamuje swoje wiersze w monumentalnej scenarii warszawskiego kina Relax, już nieczynnego i w całości oddanego do jej dyspozycji. *Ona 24 godziny na dobę żyje poezją. Nie chce opowiadać o swoim życiu, woli mówić wierszem. Dlatego nie nakręciłem o niej klasycznego dokumentu. Wybrałem taki rodzaj filmowego portretu, bo wiersze mówią o niej wszystko, w nich wykrzykuje to, co ma w środku* [ 4 ].

### TOTALNE KINO

Powszechność używania sztuki multimediów zaprezentował na Biennale Sztuki w Wenecji w 2001 roku kurator Harald Szeemann zmieniając teren Arsenalu w wielkie kino. Publiczność nieco narzekała na konieczność długiego zwiedzania. W końcu, żeby obejrzeć wszystkie prezentowane tam filmy, potrzeba było kilku dni. Widzowie zaś są przyzwyczajeni do poświęcania dziełu najwyżej kilku sekund. Spore wrażenie zrobiły wtedy wideo- →

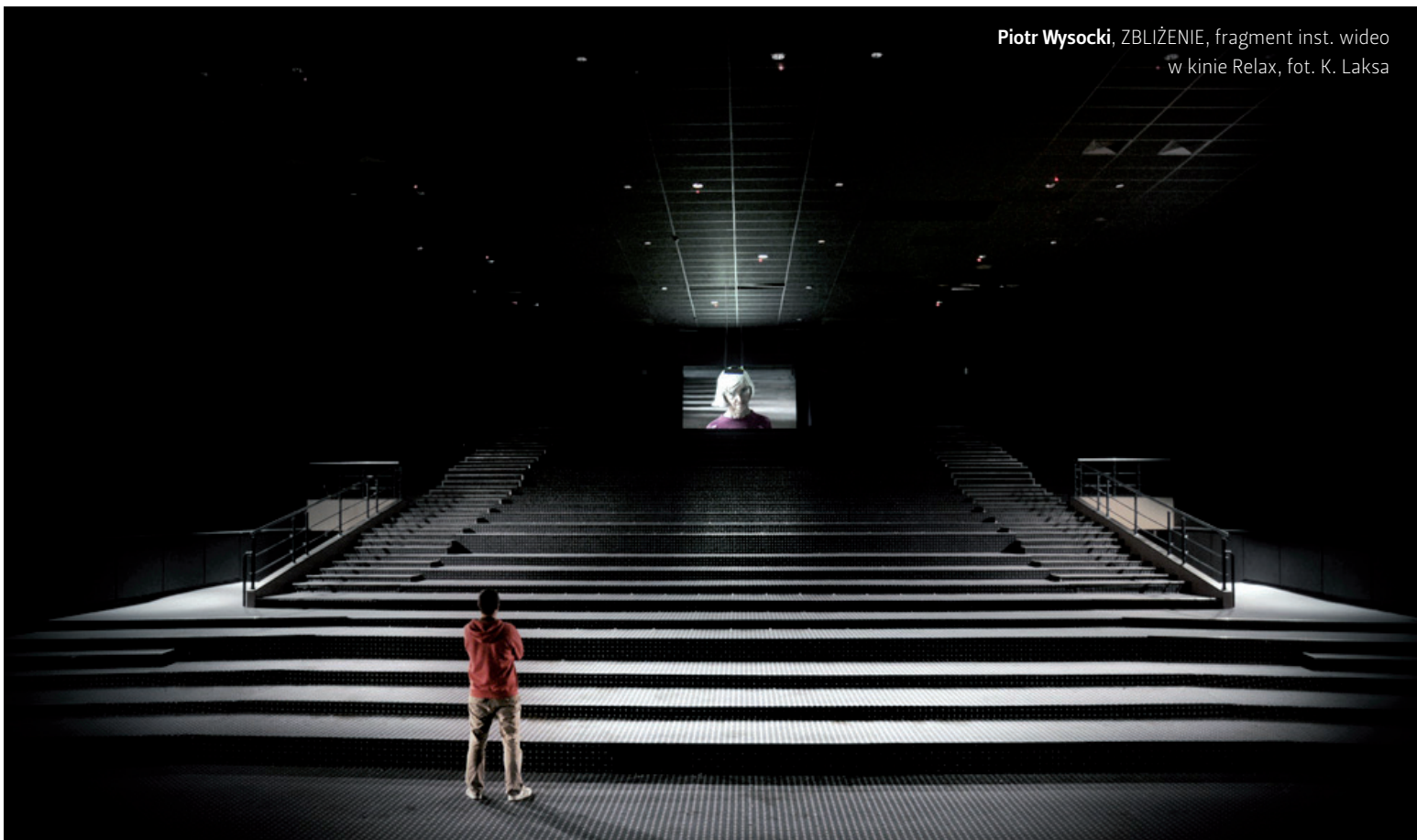
2 N. Carr, Co Internet robi nam z mózgiem, Gazeta Wyborcza, 19–20 czerwca 2010, s. 19

3 Ibidem, s.19.

4 Agnieszka Kowalska, Gazeta Wyborcza, 29 września 2008

1 R. Kluszczyński, Społeczeństwo informacyjne. Cyberkultura. Sztuka multimediów.

Piotr Wysocki, ZBLIŻENIE, fragment inst. wideo  
w kinie Relax, fot. K. Laksa



–instalacje Billa Viola. Maria Brewińska pisze, że: *...globalnie rozrastająca się sieć medialna i dostępność kamer wideo i podobnych urządzeń skutkują nadprodukcją i dewaluacją obrazów, dźwięków, informacji i postaw odbiorczych. Dlatego coraz trudniej odróżnić nam rzeczy wartościowe od śmieci* [ 5 ]. A Bill Viola już w 1981 roku zwracał uwagę na problem podobieństwa informacji i śmieci, i faktu, że na oba zjawiska można patrzeć jak na odpady, które dla dzisiejszego społeczeństwa są palącym problemem. Uważał więc, że dla artystów wideo najważniejszym jest podjęcie decyzji – czego nie filmować, że dzieło należy poddać takiemu montażowi i kondensacji, które unaocznia zasadniczą ideę artysty. Jego instalacje były w Wenecji rzeczywiście odpoczynkiem dla oczu i zmysłów od zalewu produkcji wideo i filmowej (niektóre trwały prawie dwie godziny). Viola ukazywał zaś w bardzo zwolnionym tempie grupę ludzi sekwencyjnie wyrażających jakieś emocje. Zafascynowany tym tematem studiował ekspresję ludzkiej twarzy od 1998 roku w Getty Research Center, a następnie wraz z aktorami tworzył sceny radości, cierpienia, myślenia, śmiechu, kichania, umierania, płaczu i inne. Portrety ludzi przedstawionych w półpostaci na neutralnym tle odgrywiają dla nas sceny emocji za pomocą mimiki twarzy. Krańcowo zwolnione tempo uwidacznia najmniejsze detale i ukazuje wszystkie subtelne zmiany. Czas zostaje jakby zawieszony dla aktorów i dla nas. Tego rodzaju efekty obserwujemy w serii zatytułowanej „Namiętności”: także w dziele *Kwintet Zdumionych* pokazanym w Wenecji czy

w takich wideo–instalacjach jak *Obrządek*, *Zamknięty Ogród* lub *Dolorosa*. Jarosław Lubiak przyrównał dzieła Violi do leniwie płynącej rzeki, która staje się pracą pamięci, ukazaniem jej mechaniki – *wywoływania obrazów ukrytych w nieświadomej głębi, (...), łączenia przypomnień z wyobrażeniami, (...), przekształcaniu obrazów w symboliczne przedstawienia* [ 6 ]. Spowolnienie przepływu myśli sprzyja ujawnieniu obrazów ukrytych w podświadomości. Viola uzyskuje największe stężenie, esencję najważniejszych rzeczy. Następuje jakby zawieszenie świadomości, które prowadzi widza do stanów podobnych kontemplacji i medytacji. Interesującym jest fakt zdawania sobie sprawy z zagrożeń, na jakie narażony jest współczesny człowiek w świecie technologii. Artysta zauważa, że większość z nas ma uczucie życia w świecie, który już nie jest naszym domem. Czujemy się w nim zagrożeni. Mamy poczucie braku kontroli. *Czujemy, że podlegamy siłom, na które nie mamy wpływu. (...) Pomimo nadzwyczaj łatwego dostępu do informacji i rozwoju technologii medialnych, dlonie pociągające za sznurki znajdują się za kulisami, anonimowe i ukryte przed wzrokiem. Zwykły człowiek nie czuje się dobrze poinformowany ani dopuszczony do władzy, lecz bezsilny i bezradny* [ 7 ].

#### ZREALIZOWANE PANOPTIKUM

To poczucie manipulacji nasiliło się zwłaszcza po 11 września, kiedy różne służby uzyskiwały legalny dostęp do wszelkich o nas informacji i mogą nas śledzić pod pretekstem zapobiegania terroryzmowi

i dbania o nasze bezpieczeństwo. Kamery wideo śledzą każdy nasz krok, nie pozostawiając żadnej sfery prywatności i intymności. Na dworcach, w sklepach, na ulicach, w szkołach są wszechobecne. Oko Wielkiego brata czuwa. FBI i inne instytucje mogą obejrzeć każdy nasz e-mail bez uzyskiwania specjalnego pozwolenia. Wraz z rozwojem Internetu rozwinęły się systemy szpiegowskie i technologia biometryczna. Nigdy wcześniej firmy, władze i badacze Internetu nie wiedzieli o nas tak dużo jak dziś. Zasadnym staje się pytanie, kto nas monitoruje i kto monitoruje tych, którzy śledzą nas? Kto decyduje, że ktoś staje się podejrzanym lub niewinnym? Wielu pisarzy, filozofów i badaczy zwraca uwagę, że żyjemy w orwelowskich czasach. Dawniej obserwowało nas mistyczne oko Świętej Trójcy, dziś mechaniczne oko skanera i kamery. Angielski filozof, Jeremy Bentham, opublikował w 1787 roku ideę nowego typu więzienia – tzw. Panoptikonu. W środku budynku usytuowana jest szklana wieża obserwacyjna, z której strażnik może obserwować pensjonariuszy, sam nie będąc widzianym. Dookoła znajdują się pojedyncze cele – małe teatry, w którym każdy z aktorów jest samotny. Możliwość nieustannej obserwacji jest tu pułapką stworzoną na potrzeby władzy. Tego rodzaju system rozprzestrzenił się w naszym społeczeństwie w ciągu ostatnich trzydziestu lat w związku z rozwojem nowych technologii i poddaniu wielu sfer przestrzeni publicznej kontroli kamer. Po dziesięciu latach od zakończenia Zimnej Wojny ponownie pojawił się problem szpiegostwa. Nawet badania nad sztuczną inteligencją mają swoje specjalne programy nazwane „agencjami”, które otwarcie i w tajemnicy sprawdzają klientów

5 Maria Brewińska, *Świadomość medium*, w katalogu Bill Viola, Narodowa Galeria Sztuki, Zachęta, 2007, s. 76

6 J. Lubiak, *Zawieszenie uczuć*, w katalogu Bill Viola, Narodowa Galeria Sztuki Zachęta, Warszawa 2007, s. 123.

7 B. Viola, *Od artysty*, ibidem, s. 10

Kadr z instalacji ZBLIŻENIE Piotra Wysockiego,  
fot. K. Laksa



państwa. Prawo do prywatności, rozumiane jako prawo do samotności, raptownie się skurczyło. Co więcej, paradoksalnie jesteśmy obecnie obserwowani nie przez Wielkiego Brata, tylko przez wielu małych braci, nie przez jakiegoś złego dyktatora, lecz przez społeczeństwo, które uzurpuje sobie prawo do decydowania o coraz większej liczbie obszarów naszej egzystencji.

Innym aspektem Internetu są hakerzy i spamy. Według statystyk 80% wiadomości domowych jest właśnie niechcianymi spamami. Ponadto w sieci zagrażają nam różne trojany, robaki i inne wirusy. A my potrzebujemy systemów ochrony naszych komputerów, czyli tzw. firewall. W 2004 roku Martin Henatsch zorganizował w Muenster i w Stuttgarcie projekt pod taką właśnie nazwą, gdzie różni artyści komentowali zaistniałą sytuację technologicznej kontroli społeczeństwa z racji wyższej konieczności ochrony przed terroryzmem. Niemiecki artysta Andreas Köpnick przedstawił skomplikowany model łodzi podwodnej pobudzający wyobraźnię widza za pomocą wysoko zaawansowanej technologii wojskowej, które często były początkiem wielu wynalazków, później używanych powszechnie na co dzień. Szwed Jonas Dahlberg wykorzystał oczekiwania widza – znane nam codzienne sytuacje, które obiecują bezpieczeństwo za pomocą optycznej kontroli. Artysta zainstalował kamery w najbardziej intymnym miejscu – w toalecie. Jednakowoż jego instalacja wideo była grą z konwencją naszego widzenia. Monitor zainstalowany na zewnątrz toalety pokazywał jej wnętrze z muszlami klozetowymi. Jednak każdy, kto chciał z niej skorzystać z ulgą stwierdzał, że kamera podglądała tylko miniaturowy model, który artysta zainstalował wewnątrz łazienki. Aernout Mik

i Magnus Wallin skoncentrowali się na granicach ludzkiej tożsamości i wytrzymałości na obserwację. Mik pokazał dwie prawie identyczne sytuacje w dwóch pomieszczeniach obserwowanych przez kamery. Nic nie wydaje się tu bezpieczne i pewne. Obraz drugiego pomieszczenia raz po raz pojawia się w kamerze zainstalowanej w pierwszym pokoju. Na fotelu siedzi tam kompletnie zrelaksowana osoba pogrążona w swoich myślach, nie zwracająca szczególnej uwagi na lustrzaną ścianę zamakającą przestrzeń, która służy do podglądania. Dla holenderskiego artysty bezpieczeństwo wydaje się być kwestią wewnętrznego stanu mentalności.

Nowe media są narzędziem, bez którego wydaje nam się, że nie moglibyśmy już żyć. Komputer zabieramy ze sobą wszędzie, czyniąc świat dookoła nas jednym wielkim biurem, a w domu chowamy się w wirtualny świat szklanych ekranów. Usiłujemy jednocześnie pracować, kontaktować się ze znajomymi i bawić. Czas wolny i czas pracy stopiły się w jedno. Nie możemy już skupić się tylko na jednym zadaniu, ani porządnie odpocząć. Mamy problemy w bezpośrednim komunikowaniu się z ludźmi i w wysławianiu się. Musimy zdać sobie sprawę, że multimedia nie są tylko nieszkodliwymi narzędziami, że mają wpływ na nasze życie, kształtują nasze relacje z ludźmi i musimy bardzo uważać, aby nie zamknąć się w jedynie wirtualnym świecie, jak mawia Jean Baudrillard – symulakrze. *W dobie nowoczesności, w której zaprzędaliśmy się nieustannemu gromadzeniu, dodawaniu i prześciganiu, zapomnieliśmy, że potęgę rodzi nieobecność. Ponieważ nie potrafimy już dzisiaj sprostać zadaniu symbolicznego panowania nad nieobecnością, ulegamy przeciętnemu złudzeniu oczarowanej iluzji [...]. Obraz miast się*

*wyobcować, wymykać się samemu sobie dzięki iluzji, zmuszony jest ukazywać się na milionach ekranów, na których horyzoncie znika już nie tylko rzeczywistość, ale również sam obraz [ 8 ].* Nieoczekiwanie pojawia się kryzys kultury, która przecież zyskała doskonale środki technologiczne. Problemem jest jednak ich totalna obecność, totalne zanurzenie się w wirtualnym świecie, który wydaje się rzeczywistością. Kolejnym czasochłonnym problemem jest konieczność selekcji informacji, która zajmuje nasz czas i pamięć. W sieci jest masa śmieci, które musimy odrzucić, aby dotrzeć do sedna interesującego nas tematu. Faktem jest, że multimedia oddziałują na prawie wszystkie nasze zmysły, co ułatwia i wzmacnia przekaz. Jednakowoż nie można bezkrytycznie wierzyć w ich moc. Multimedia nie załatwią wszystkiego. Dobitnie pokazuje to w swojej instalacji Marcin Berdyszak. Trzy białe pudła projektorów rzucają światło zmaterializowane przez artystę w formie białych promieni. Nieczytelny przekaz wydaje się być wyprany z wszelkiej treści. Poznański artysta obala mit, iż użycie nowych technologii powinno zapewnić sukces, na przykład w dziedzinie twórczości czy edukacji. Być może z tego powodu, coraz częściej galerie, kuratorzy, krytycy poszukują artystów, którzy wracają do klasycznych mediów – podejmując kulturowe dyskursy za pomocą malarstwa czy rysunku, a nie elektronicznego obrazu. Co jakiś czas pojawiają się też wirtuozi kamery, jak Shirin Neshat czy Isaak Julien, oczarowujący nas magią swoich ruchomych obrazów. Oni znaleźli odpowiednie medium do wyrażenia wizualnego zapisu sensów.

8 J. Baudrillard, *Zbrodnia doskonała*, Wydawnictwo Sic!, Warszawa, s. 12.

→ Stefan Wojnecki, SPOŁECZEŃSTWA SIECI,  
2009

Adam Sobota

Zbigniew Rybczyński, PLAMUZ,  
4419 x 4400

## Fotografia w objęciach nowych mediów

Przez nowe media rozumiem tutaj – tak jak to zdefiniował Lev Manovich [1] – sposoby przekazu związane z użyciem komputera dla produkcji lub dystrybucji danych. Użycie komputera sprawia, że obiekty nowych mediów mają kilka podstawowych cech, które decydująco wpływają na sposób przejawiania się współczesnej kultury.

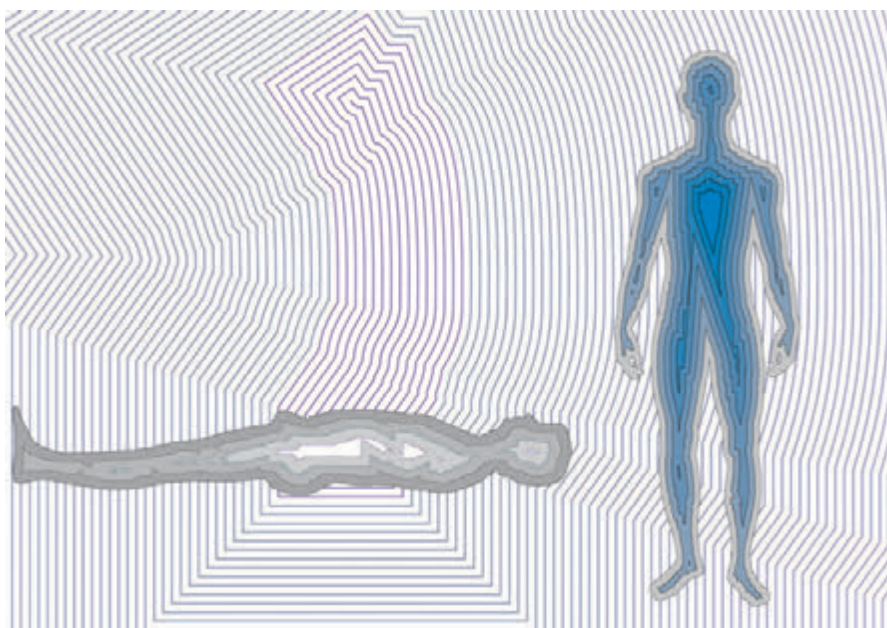
**T**e cechy to: 1. numeryczna reprezentacja obiektu; 2. modularność (fraktalność), umożliwiającą łatwe tworzenie złożonych form z niezależnych podstawowych elementów; 3. automatyzm formowania oraz wyszukiwania obiektów; 4. wariacyjność, dzięki której obiekt może się pojawiać w wielu postaciach, a te mogą być automatycznie kopiowane; 5. transkodowanie, opierające się na fakcie, że warstwa komputerowa przekazu (formowana przez prawa informatyki) narzuca reguły warstwie kulturowej [2].

Na obecnym stadium zglobalizowanej kultury, którą zasadnie nazywa się kulturą informacyjną, komputer jest niezbędnym pośrednikiem w przekazie form kultury. Formy te mogą być stworzone od początku dzięki możliwościom komputerów, albo też są tylko przy ich użyciu rozpowszechniane, jednak w każdym wypadku wytwarzany jest obiekt nowych mediów, który podlega specyficznym sposobom uformowania i odbioru. Skuteczne funkcjonowanie dawniejszych form kultury zależy dzisiaj od możliwości uzyskania o nich przynajmniej informacji (o ile nie ich kopii) w zasobach internetu, a więc dąży się do tego, aby wszystkie dzieła epoki przed komputerowej miały też swoją postać skomputeryzowaną. Przed-komputerowe nowe media (fotografia, film, telewizja, wideo) także dokumentowały i popularyzowały tradycyjne formy kultury i związane z nimi wartości, ale ten przekaz był tylko namiastką, która nie stanowiła konkurencji wobec oryginałów. We właściwościach zapisu cyfrowego są natomiast możliwości takiego ukształtowania przekazu, że jest on w większym stopniu niezależny od pierwowzoru. Przykładem takich możliwości może być zarejestrowane wykonanie muzycznego dzieła Krzysztofa Pendereckiego *Siedem bram Jeruzolimy*, które miało miejsce w Teatrze Wielkim w Warszawie w listopadzie 2008 roku. Był to zasadniczo klasyczny koncert, gdzie kompozytor dyrygował orkiestrą symfoniczną przed liczną widownią, z tym, że do warstwy muzycznej do-

dano występ grupy baletowej oraz komputerowe animacje rzutowane na tło sceny. Autorem dramatycznych w wyrazie animacji był Tomasz Bagiński, artysta odnoszący w tej dziedzinie w ostatnich latach wielkie sukcesy. W ten sposób powstało multimedialne widowisko, które stało się czymś innym niż muzyczny koncert. Sposób wykorzystania kamer dla telewizyjnej rejestracji sprawiał, że animacje często wypełniały całe pole widzenia lub przeważały w nim, co odwracało hierarchię muzyki i obrazów. Ponadto nagranie transmisji na płytę DVD pozwala odbiorcy na dowolne manipulowanie zapisem i dostosowanie odbioru do własnych preferencji. Można nadal utrzymywać, że oryginałem jest muzyczna partytura, ale spłot wszystkich wymienionych czynników spowodowa-

wał ostatecznie powstanie jeszcze innego dzieła – dzieła nowych mediów.

Inny wariant upowszechniania takich widowisk reprezentuje oferowana w zapisie DVD opera Jean-Philippe Rameau *Les Indes Galantes* wystawiona przez Operę Narodową w Paryżu w 2004 roku. Tutaj realizatorzy zdecydowali się zachować historyczne konwencje z czasów Ludwika XV co do instrumentarium, strojów, choreografii, jak i sposobu odbioru. Dekoracje są tam umowne, malowane, bez projekcji czy innych elektronicznych efektów, a nawet napisy pojawiają się w formie plansz przenoszonych przez aktorów. Jedynie zbliżenia śpiewaków, dokonywane co jakiś czas przez kamerę, dają nam nieco inny ogląd niż miałby to widz usadzony na widowni. Ta historyczna



Zbigniew Rybczyński, KAFKA



wierność też doskonale się sprawdza jako widowisko w wersji nowo-medialnej, która jest niemalże przezroczysta wobec wersji historycznej. Wydaje się jednak, że takie podejście jest dzisiaj rzadkością, gdyż w prezentacjach klasyki eksploatuje się zazwyczaj medialne innowacje.

W powyższych przykładach skomputeryzowanych form przekazu mamy do czynienia ze spotęgowaniem cechy wariacyjności, która była już wcześniej właściwa takim dziedzinom jak koncerty muzyczne czy spektakle teatralne. W większym stopniu takie konsekwencje obecności komputerów dały się odczuć tam, gdzie istotny był unikalny i dokumentalny charakter obrazu. Dotyczy to przede wszystkim fotografii oraz filmu. Ponieważ w XX wieku to film, wraz z telewizją, stał się głównym wzorcem komunikacji wizualnej, wszystko, co dotyczy zmian w filmie, wpływa też na fotografię. Obie dziedziny od początku miały zarówno swoje formy dokumentalne, jak też inscenizowane na potrzeby określonej narracji. W każdym wypadku obraz był jednak rejestracją sytuacji zastanej, lub stworzonej, w konkretnej przestrzeni. Wyjątek stanowiły animacje, które wykorzystywały strategię reprezentacji charakterystyczną dla tradycji malarskiej. Technika zapisu cyfrowego zmieniła dogłębnie tę sytuację, kiedy ze względów widowiskowych i ekonomicznych zaczęto na szeroką skalę wprowadzać komputerowe symulacje realnych przestrzeni i scen. Początkowo dotyczyło to głównie filmów typu science-fiction i fantasy, gdzie podstawą są specjalne efekty w sytuacjach nie limitowanych prawdopodobieństwem. Przy realizacji filmów stopniowo jednak zaczęła dominować komputerowa postprodukcja, polegająca na klonowaniu elementów, uzupełnianiu planów czy przetwarzaniu zarchiwizowanych motywów w potrzebne sceny. Np. nagrodzona Oscarem

w 2011 roku aktorka, odtwarzająca rolę baletowej primadonny w filmie *Czarny labędz*, w niemal wszystkich scenach tańca reprezentowana była przez ciało dublerki, do którego dopasowano komputerowo twarz aktorki. Jest to potwierdzenie tego, co w 2001 r. zauważył Manovich, że *kino cyfrowe to szczególnie rodzaj animacji wykorzystującej materiał kręcony na żywo jako jeden z wielu elementów* [3]. Czy w ślad za tym nie należałoby powiedzieć, że fotografia cyfrowa to szczególnie rodzaj imitowania trójwymiarowej przestrzeni, gdzie jedną z możliwości jest optyczne dokumentowanie sytuacji przed kamerą?

Chociaż takie stwierdzenie może być kontrowersyjne dla zwolenników tradycyjnej fotografii, to nie jest niczym nowym. W Polsce od lat 80. koncepcję fotografii jako różnych form „obrazu impulsograficznego” rozwijał Stefan Wojnecki [4]. Poza tym praktyki fotografii w XIX i XX wieku dostarczają wielu analogii dla sytuacji współczesnej. Dopiero teraz skomputeryzowane formy obrazowania pozwalają wyraziście dostrzec w tradycji to, co wcześniej wydawało się drugoplanowe albo wyposażone w inne sensy. Jeżeli zaakceptować logikę, według której komputer jest syntezą rozwoju maszyn liczących i historii fotografii oraz filmu, to w dziejach fotografii można poszukiwać przesłanek dla dzisiejszego stanu rzeczy. W aktualnej sytuacji, gdy zasoby dokumentalnych zapisów traktowane są jako wzornik dla tworzenia imitacji, które używane są dla dowolnych celów, z większą ostrością dostrzega się podobne praktyki w przeszłości fotografii. Uzasadnia to dokonywanie coraz liczniejszych analiz, od co najmniej pół wieku inspirowanych przez tezy strukturalizmu, a następnie postmodernizmu, które wykazują ideologiczne uwikłania dokumentalnych i artystycznych praktyk fotografii w całość jej historii.

Wszystkie te praktyki były podporządkowane określonym narracjom, które uzasadniały pewien porządek świata czy logikę działania. Postmodernizm ukazał te narracje jako teksty podlegające konstrukcji i dekonstrukcji, które powinny być przedmiotem poznania, a nie wiary. Nie odebrało to jednak zasadniczo fotografii zalet dokumentu (jako śladu zdarzeń), a raczej wskazało, że można ją wyłączyć z jednej narracji (kontekstu, objaśnienia) i osadzić w innej, która wzbudza większe zaufanie. Taka krytyka języka wizualnego zbiegła się w czasie z upowszechnieniem cyfrowego zapisu obrazu i możliwości jego komputerowego przetwarzania. Być może zjawiska te mogły wystąpić niezależnie od siebie, ale w praktyce zaczęły ze sobą głęboko współgrać.

Postawą, jaką upowszechniła komputeryzacja, jest traktowanie wszelkich faktów jako niezależnych elementów bazy danych, która jest zasobem służącym dla tworzenia wyższej rangi komunikatów (narracji). W tej perspektywie dowolna fotografia, jako element ogólnego „banku obrazów”, jest tylko przypadkiem sytuacyjnym czy estetycznym, który zostanie wykorzystany stosownie do motywacji użytkownika tego zasobu. Oczywiście nadal liczy się wiedza o miejscu danego obrazu w historii fotografii, o warunkach jego powstania czy znaczeniach pierwotnie mu przypisywanych. Nad tą wiedzą (obecną w internecie np. w formie Wikipedii) dominuje jednak logika bazy danych, która zasadniczo jest antynarracyjna i wydaje się uprawniać dowolne operacje. Dobrze pokazała to jedna z kolektywnych prac ekspozycyjnych na Biennale „Mediacje” w Poznaniu w 2010 roku. Z zasobów internetu zebrano dużą ilość fotografii wraz z towarzyszącymi im tekstami (tagami). Zaprogramowany komputer, wyszukując abstrakcyjne analogie w opisach, tworzył z tych fotografii →



Zbigniew Rybczyński, MEINFENSTER, 3100 x 599

zestawy, które w określonym rytmie rzutowane były na ekran. Pojawiła się w ten sposób enigmatyczna narracja, pomijająca pochodzenie i źródłowy sens obrazów, ukazująca nieprzewidywalne związki, ale też niezdołna do osiągnięcia autorytetu klasycznych narracji. Jest oparta na arbitralnej decyzji i zamieszana w wielogłos innych hipotezycznych narracji, o niepewnej granicy pomiędzy relacją a symulacją.

Na tej podstawie można powiedzieć, że głównym problemem fotografii rozpatrywanej w świetle nowych mediów jest tendencja do rozdzielania jej funkcji jako bazy danych od jej możliwości uczestniczenia w tworzeniu narracji. Dzisiaj rozróżnianie fotografii klasycznej od cyfrowej wydaje się zagadnieniem drugorzędym (o ile nie chodzi o opis ściśle techniczny). Strategia bazy danych realizowana w epoce komputerowej może być traktowana jako rozwinięcie podobnej strategii realizowanej w fotografii od XIX wieku (np. fotografia katalogowa, etnograficzna, pejzażowa, policyjna, czy studia faz ruchu). Różnica widoczna jest jednak w zdecydowanie w perspektywach narracyjności. W nowych typach narracyjności następuje o wiele bardziej finezyjne zacieranie różnic pomiędzy dokumentem a symulacją i dopuszczalna jest większa swoboda w kojarzeniu faktów. Praktykowane są nadal tradycyjne sposoby formowania i objaśniania fotograficznych rejestracji, ale postrzegane są już jako szczególne, niszowe przypadki ogólnej cyrkulacji danych. W każdym swoim wariantcie klasyczna fotografia musi się dostosować do wymagań przekraczających reguły jej dawniejszego odczytywania. Jeżeli stawia w tym zbyt wielki opór, wtedy zostaje uznana za anachronizm. Jest tak zwłaszcza, kiedy jej notacja jest ściśle związana z konwencją estetyczną determinującą jej artystyczne odczytanie. Często wówczas nie da się rozdzielić funkcji deskryptywnej od interpretacji. Dlatego tak łatwo i chętnie akceptuje się dzisiaj w obszarze praktyk kreatywnych archiwa fotografii dokumentalnej, które traktuje się jako bazę danych dla różnych spekulacji (im bardziej są anonimowe tym lepiej). Często trudno jest odtworzyć świadomość autorów tych fotografii i przesądzić o tym, czy rozumieli możliwości ich interpretacji w dzisiejszym sensie.

Niewątpliwie takie możliwości dostrzegali Eadward Muybridge, który od r. 1878 wykonał około 100 tysięcy eksperymentów z fotografowaniem faz ruchu. Początkowo jego prace przypominały wcześniejsze fotograficzne studia ciał wykonywane dla artystów i wzorowane na przedstawieniach malarstwa i rzeźby. Stopniowo jednak Muybridge coraz bardziej przekraczał granice konwencji estetycznych i ostatecznie

stworzył zbiór, bazę danych, ukazujący poruszanie się ludzi i zwierząt we wszelkich dostępnych jego rejestracjom układach. Okazało się, że skutki tych eksperymentów były dla sztuki większe niż miał to zmierzający wówczas w odwrotną stronę program fotograficznego piktorializmu, który zakładał zerwanie z opisowością i neutralnością obrazu, dla dobra walorów estetycznych. Awangarda artystyczna (począwszy od futuryzmu i kubizmu) wykorzystywała innowacje fotograficznych dokumentacji dla podważenia estetycznych dogmatów, a więc w sztuce XX wieku fotograficzna baza danych stale stanowiła podstawę dla tworzenia nowatorskich rozwiązań formalnych. Najbardziej radykalny atak na sferę estetyki przypuściła sztuka konceptualna, gdzie ograniczono się już wyłącznie do bazy danych, aby postawić znak zapytania nad samą ideą sztuki. Przykładowo Ed Ruscha w 1962 roku sfotografował wszystkie stacje benzynowe przy jednej z autostrad w Kalifornii i opublikował tę dokumentację w formie neutralnego, czysto wizualnego katalogu pt. *26 stacji benzynowych*. Inny dobry przykład to prace Natalii LL z 1970 r.: *24 godziny, 250 metrów drogi czy Górna Odra*. Jednak trzeba zauważyć, że w tego typu realizacjach występują zarówno zbieżności, jak i przeciwieństwa wobec obecnego stanu rzeczy. Dla konceptualistów ważne było potwierdzenie przez fotografię konkretności obiektów w realnej przestrzeni, w którą też był fizycznie uwikłany operator kamery czy performer. Jest to zasadnicza różnica wobec komputerowych symulacji przestrzeni, po których można nawigować według reguł wymyślanych przez informatyków, projektantów gier. Jednak z drugiej strony neutralność poszczególnych elementów fotograficznych sekwencji, jak i bezosobowa logika narracji oparta na rytmie zegara, miarach dystansu, liczbie napotkanych obiektów czy ustawieniach parametrów kamery, zbliża konceptualne dzieła do strategii narracyjnych dominujących w nowych mediach.

Postulatem, jaki w latach 70. wysuwali m.in. Susan Sontag i John Berger [5], było wypracowanie w społecznym obiegu fotografii tego rodzaju narracji, jakie funkcjonują w prywatnym obiegu fotografii. Miało to stanowić remedium na zawłaszczanie fotograficznych dokumentów przez propagandę polityczną i komercję. Dzisiaj można by takie samo remedium zalecić wobec presji mechanicznie konstruowanych narracji narzucanych przez skomputeryzowane formy kultury. Są to najczęściej modele narracji wzorowane na grach komputerowych, gdzie liczy się pokonywanie pewnej trajektorii najeżonej przeszkodami, poprawne sterowanie (jak w symulatorach lotu)

i zapętlenie serii działań. Rozwój tych narracji polega przede wszystkim na powiększaniu atrakcyjności wizualnej i na komplikowaniu trajektorii prostych działań. Jest to zgodne z oczekiwaniami większości użytkowników, które syntetycznie wyraża zamieszczona na internetowym portalu recenzja jednej z najnowszych gier: *Może i ma płytka fabułą, ale ta grafika wszystko wynagradza*. Komputeryzacja kultury związana jest z nieustannym pojawianiem się technicznych innowacji, które wydają się skupiać na sobie prawie całe zainteresowanie odbiorców. Tak więc nadzieje, że zostanie stworzony nowy język, jakim moglibyśmy porozumiewać się w świecie tak wzbogaconym o informacje i metody ich przetwarzania, na razie pozostają niezaspokojone. Okazuje się, że podstawową możliwością skonstruowania wartościowej narracji jest oparcie jej o wydarzenia z własnego życia. Ma to z założenia walor autentyczności, a ponadto jest komunikatywne, jako że każdy potrafi odnieść sens takich faktów do własnych doświadczeń. Nic więc dziwnego, że najbardziej interesujące realizacje fotograficzne ostatnich lat ogniskują się wokół takiej prywatnej tematyki. Przykładem mogą być dwie relacje o trudnych związkach z własnym ojcem, jakie w 2010 r. na festiwalu fotografii w Łodzi pokazali Marcin Suddziński i Philip Toledanko.

Innym sposobem skonstruowania narracji, którą cechowałaby spoistość i uniwersalność przesłania, jest odwołanie się do wątków religijnych czy mitologicznych. Przykładem na to są prace Natalii LL, która w ostatnich latach wykorzystuje nordycką mitologię, ukazując siebie jako Brunhildę czy Odynę. Z kolei Romuald Kuterka w ostatnim cyklu swoich prac inscenizuje objawienia bogini Odryki, nadając tym samym bardziej metaforyczny sens swoim eksperymentom z techniką fotograficzną. Charakterystyczne jest to, że wymienieni artyści, wywodzący się z konceptualizmu, odeszli od czysto technicznego i mechanicznego systemu narracji, który w latach 70. miał demontować estetyczne stereotypy. Stanowi to ich odpowiedź na obecną sytuację, która wymaga raczej poszukiwania form narracji uwzględniających zarówno kryteria psychologiczne, jak i poziom informacyjny uwikłania człowieka.

Przypisy:

1. L. Manovich, *Język nowych mediów*, Warszawa, 2006, s. 81-83.
2. Tamże, w rozdziale *Podstawowe pojęcia nowych mediów*, s. 91-118.
3. Tamże, s. 437.
4. S. Wojnecki, *Fotografia – gwiazda podwójna kultury* (pisma z lat 1977-2004), ASP Poznań, 2007. Istotny jest tu zwłaszcza tekst *Pojęcie modelu jako podstawa pojmowania fotografii* (2001).
5. S. Sontag, *O fotografii*, Warszawa, 1986; J. Berger, *O patrzaniu*, Warszawa, 1999.



Iwona Grodź

## Symulacje, symulakry według Zbigniewa Rybczyńskiego



Zbigniew Rybczyński, CZWARTY  
WYMIAR

Poniżej: Zbigniew Rybczyński, KWA-  
DRATMULTI, 5400 x 3288

*My mamy szansę to zrobić – sfotografować coś, czego nie ma.*

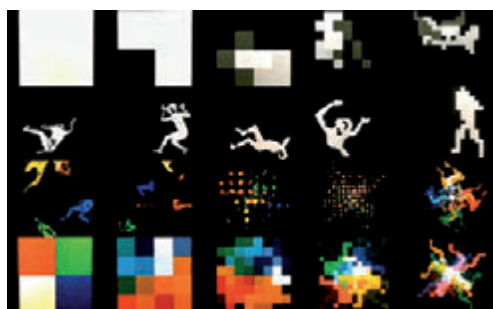
*Zbigniew Rybczyński:*

Gdy z perspektywy niemal 40 lat powracamy do twórczości Zbigniewa Rybczyńskiego, z niedowierzaniem uświadamiamy sobie jego pionierstwo techniczne i teoretyczne niemal we wszystkich, aktualnych i najczęściej analizowanych współcześnie tematach. Dotyczących rzecz jasna sztuki wideo-artu. Chodzi przede wszystkim o problem reprezentacji, a więc mimesis, kreacji i symulacji według Jeana Baudrillarda [ 1 ]. To niezwykle nie tylko na skalę Polską, ale i światową.

Zachodni socjolog zauważył przecież, że reprezentacja i symulacja są dwoma siłami działającymi niejako w przeciwnym kierunku. Ta ostatnia wpływa z radykalnej negacji znaku jako wartości, a więc jakiegokolwiek możliwości referencji. Tymczasem obraz jest znakiem, który miał ową rzeczywistość uchwycić i utrwalić. Kolejne stadia historii obrazu wskazują jednak kierunek przeciwny. Od odzwierciedlenia, poprzez wypaczenie czy ukrywanie nieobecności rzeczywistości, która jest ukazywana, aż po wskazanie braku jakiegokolwiek związku z rzeczywistością. Dlatego tak ważny jest decydujący zwrot w myśleniu o znaku, obrazie, który sprowadza się do uznania, że nic nie istnieje. Rybczyński, wiedząc o tym, decyduje się na niewiarygodny

czyn, chce sfotografować „Nic”. Podąża śladem Czesława Miłosza, który kilka lat temu zapragnął opisać odpowiednik owego „braku” w tomiku *To*.

W centrum zainteresowania badacza tej twórczości, znajdują się natomiast następujące zagadnienia teoretyczne: a) autotematyzm autorski – sztuka w filmie, b) kino autorskie – artysta w filmie, c) nauki i sztuka – artysta jako nauko-



wiec, wynalazca i pionier techniki komputerowej w animacji (historia animacji eksperymentalnej w Polsce). Zaskakuje różnorodność zainteresowań twórczych autora *Tanga*, który tworzył animacje dla dzieci, filmy eksperymentalne o wyraźnie autotematycznym charakterze. Rybczyński był też autorem zdjęć do etiid studenckich, filmów dokumentalnych, fabularnych, a nawet teatrów telewizji. Ostatecznie, po wyjeździe do Ameryki, związał swoją działalność artystyczną ze sztuką masową, światem wideoklipów i reklam. Zrozumienie fenomenu twórczości tego reżysera możliwe jest tylko po usłyszeniu lub przeczytaniu jego wypowiedzi o charakterze teoretycznym czy technicznym. W 2008 roku reżyser wyłożył swoją teorię i credo twórcze w książce: *Traktat o obrazie*. Wcześniej wielokrotnie wypowiadał się na temat

sztuki wideo-artu w filmach dokumentalnych, np. *Zbig* (2000).

Traktat o obrazie jest pozycją, w której twórca *Wdechu* – wydechu ujawnia swoje poglądy na temat: sztuki inżynierii obrazu;

perspektywy linearnej i sferycznej; obiektywu optycznego i cyfrowego; paradoksów i defektów obrazów optycznych; obrazu komputerowego; kamery statycznej i dynamicznej; rejestracji świata widzialnego i generowania obrazów świata wyobrazonego.

Są to wszystko zagadnienia stricte teoretyczne. Ważne dla badaczy jego twórczości, wiele mówiące o istocie tej twórczości, ale niestety niewiele o artyzmie filmów, które są raczej eksperymentami niż dziełami sztuki. Przykładowo warto przytoczyć najważniejsze tezy z książki-manifestu Rybczyńskiego, np. *Nim zaczęłam realizować filmy, byłam malarzem. Fascynowały mnie takie obrazy, które wiarygodnie przedstawiają świat nieistniejący w obiektywnie obserwowanej rzeczywistości, ale który na pewno istnieje w naszej pamięci, wyobraźni i snach. (...) malowane obrazy przedstawiają tylko zastygłe w czasie wydarzenia, podczas gdy obrazy, które sobie wyobrażamy, rozgrywają się w czasie, jest o wiele lepszym narzędziem do tworzenia takich obrazów niż malarstwo. Dlatego postanowiłem robić filmy, korzystając z aktualnie dostępnych narzędzi. Tym samym reżyser wskazuje, że to zainteresowania malarstwem renesansowym, szczególnie włoskim, jest dla niego najważniejszą inspiracją. Nietrudno uzasadnić, dlaczego akurat ten czas i to miejsce go zafascynowały. Włoski renesans to przecież okres największych odkryć i najsmielszych eksperymentów.*

Niezwykle ciekawą kwestią jest też podział obrazów, który jest autorskim pomysłem Rybczyńskiego na obrazy informacyjne, mentalne i symboliczne. Reżyser pisał: *Rozróżniamy trzy* →

1 Por. J. Baudrillard, *Symulakry i symulacja*, Warszawa 2005.



kategorie obrazów: obrazy informacyjne, obrazy mentalne i obrazy symboliczne. Obrazy informacyjne to obrazy rejestrowane przez ludzkie oczy, obrazy mentalne (obrazy wyobrażone) to obrazy wygenerowane przez ludzką wyobraźnię i sny, a obrazy symboliczne to obrazy uwidocznione na papierze, płótnie, fotografii czy ekranie (obrazy malarskie, obrazy fotograficzne, obrazy telewizyjne, obrazy filmowe, obrazy komputerowe). Wszystkie filmy twórcy-eksperymentatora są przede wszystkim obrazami symbolicznymi, w których jednak rozpoznajemy elementy typowe dla informacyjnych czy mentalnych. *Tango*, *Czwarty wymiar* czy *Kafka* są tego najlepszym przykładem.

Z powodów techniczno-eksperymentatorskich zainteresowań autora *Zupy* warto przytoczyć też jego diagnozę stanu technicznej wiedzy na temat obrazu: *Uważam, że obecny intelektualno-techniczny stan obrazu można porównać do stanięcia pisma przed wynalezieniem druku. Jestem przekonany, że zrozumienie i naukowe zdefiniowanie wszystkich aspektów fenomenu ludzkiego widzenia (wewnętrznego i zewnętrznego) – w celu zbudowania ustandaryzowanej, maksymalnie zautomatyzowanej i ekonomicznie efektywnej technologii wytwarzającej adekwatne obrazy – jest koniecznością w dalszym rozwoju cywilizacji.* Kryzys jest według reżysera powodem wszystkich niepowodzeń. Uzasadnia też niejako projekty, które były lub są realizowane. Czas pokaże, czy i kiedy to się zmieni? A co najważniejsze, jaki w tym udział będzie miał sam artysta?

Powracając do najważniejszej części tego wywodu, a więc do twórczości Rybczyńskiego, trzeba rozpocząć od początków jego filmowej edukacji. W czasie studiów filmowych w Łodzi Rybczyński zrealizował następujące filmy: *Kręte ścieżki* (1970),

*Dzień pracy* (1971), *Kręgle* (1971), *Kwadrat* (1972), *Podanie* (1972), *Skład 6800* (1972) czy *Take five* (1972). Pierwsze lata pracy reżysera związane były z animacją dla dzieci: *Proszę słonia* (odcinek *Znajomi w ZOO*) z 1968 roku, *Wesoła Ludwika* (1968), *Dziwne przygody Koziołka Matołka* (odcinek *Władca pustyni*), które Rybczyński realizował w latach 1969–1971. Potem była jeszcze *Lokomotywa* (1976) według wiersza Juliana Tuwima i powrót do filmu *Proszę słonia* w 1978. Na początku swojej drogi twórczej autor *Tanga* zrealizował też: *Plamuzę* (1973), *Chlebem i solą* (1974). Najważniejsze filmy w jego karierze powstały jednak w drugiej połowie lat 70. Należą do nich: *Zupa* (1974), *Nowa Książka* (1975), *Oj! Nie mogę się zatrzymać* (1975), *Święto* (1976), *Wideokaseta* (1976), *Piątek-Sobota* (1977), *Mein Ferster* (1979). W Polsce, równoległe z pracą nad eksperymentalnymi animacjami, Rybczyński realizował zdjęcia do filmów innych reżyserów, zarówno fabularnych: *Tańczący Jastrząb* (1977), *Rozmowa* (1974), jak i dokumentalnych: *Kronika fabryki fajansu* (1974), *Żelazny garneczek* (1974), *Malowane talerze* (1976), *Wanda Gościmińska. Włóknianka* (1975) czy *Po omacku* (1975).

Najważniejsze filmy Rybczyńskiego pochodzą z dwóch lat: 1980 i 1981. Chodzi przede wszystkim o nagrodzony Oscarem film *Tango* (1980), *Media* (1980), *Pierwszy film* (1981), *Wdech-Wydech* (1981). W tym czasie animator zrealizował też zdjęcia do filmów dokumentalnych: *Sceny narciarskie z Franzem Klammerem* (1980), *Spotkanie z Franzem Klammerem* (1981). Po wielkim sukcesie *Tanga*, reżyser wyjeżdża zagranicę, gdzie realizuje kilka niezwykle interesujących projektów: *The day before* (1984), *The discreet charm of diplomacy* (1984), *Steps* (1987), *Czwarty wymiar* (1988), *Manhattan* (1990), *Orkiestra* (1990), *Kafka* (1992), *Wiersze na Manhattanie* (2006). Zainteresowania Rybczyńskiego i chęć eksperymentowania prowadzą go także do kultury masowej – sztuki wideoklipu. W 1987 roku realizuje na przykład teledysk do piosenki *Imagine*. Z czasem zaczyna robić coraz więcej krótkich filmów dla różnych mniej lub bardziej znanych zespołów popowych. Nie służy to oczywiście jego karierze artystycznej, gdyż niebezpiecznie spycha ambicje zawodowe na sam koniec jego zawodowej aktywności. Ostatnie lata pracy autora *Zupy* związane są przede wszystkim z eksperymentami i nauczaniem innych. Czy to oznacza zaniechanie poszukiwań metody na utrwalenie tego, czego nie ma? Trudno powiedzieć. W każdym razie, ujrzenie czegoś, czego nie ma, to prawdziwe wyzwanie. Tak jak rozwój techniki jest wyzwaniem dla sztuki. Może kiedyś uda się nam sfotografować coś, czego nie ma albo być już nie może. Tymczasem pozostaje nam *Wiersz na Manhattanie*.





3



4

*Spróbuj opiewać okaleczony świat.  
Pamiętaj o długich dniach czerwca  
i o poziomkach, kroplach wina rosę.  
O pokrzywach, które metodycznie zarastały  
opuszczone domostwa wygnanych.  
Musisz opiewać okaleczony świat.  
Patrzyłeś na eleganckie jachty i okręty;  
jeden z nich miał przed sobą długą podróż,  
na inny czekała tylko słona nicość.  
Widziałeś uchodźców, którzy szli donikąd,  
słyszałeś oprawców, którzy radośnie śpiewali.  
Powinieneś opiewać okaleczony świat.  
Pamiętaj o chwilach, kiedy byliście razem  
w białym pokoju i firanka poruszyła się.  
Wróć myślą do koncertu, kiedy wybuchła muzyka.  
Jesienią zbierałeś żołądź w parku  
a liście wirowały nad bliznami ziemi.  
Opiewaj okaleczony świat  
i szare piórko, zgubione przez drozda,  
i delikatne światło, które błądzi i znika  
i powraca.*

Zbigniewa Rybczyńskiego  
Wiersz na Manhattanie

#### Bibliografia (wybór):

- Zbigniew Rybczyński. *Podróżnik do krainy niemożliwości*, red. Z. Benedyktowicz, Warszawa 1994.
- Ryszard Kluszczyński, *Zbigniew Rybczyński — nowe obszary widzenia*, [w:] *Kino polskie w trzynastu sekwencjach* pod redakcją Eweliny Nurczyńskiej-Fidelskiej, Łódź 1996, s. 207–223.
- Marcin Giżycki, *Zbig, czyli w pogoni za niemożliwym*, [w:] tegoż, *Nie tylko Disney. Rzecz o filmie animowanym*, Warszawa 2000.
- Ryszard Kluszczyński, *Od „Warsztatu Formy Filmowej” do „Łodzi Kaliskiej”*. *Z historii filmu awangardowego w Polsce*, „Powiększenie” 1988, nr 8 lub *Warsztat Formy Filmowej 1970–1977*, Warszawa 2000.
- S. Penny, *Dwa tysiąclecia rzeczywistości wirtualnej*, przeł. J. Węgródzka, „Magazyn Sztuki” 1996, nr 1.
- Z. Weres, *Twórczość filmowa Zbigniewa Rybczyńskiego na tle rozwoju polskiego filmu animowanego* (maszynopis w Katedrze Mediów i Kultury Audiowizualnej Uniwersytetu Łódzkiego), Łódź 1985.
- R.W. Kluszczyński, *Awangarda — sztuka nowa i antyszuka*, „Przegląd Humanistyczny” 1987, nr 3–4 lub *Awangarda. Rozważania teoretyczne*, Łódź 1997.
- M. Giżycki, *Wizja i kalkulacja*, „Projekt” 1983, nr 3–4.
- D. Szczechura, *Tango, czyli nowe spojrzenie na kino*, „Kino” 1983, nr 3.
- Ch. Solomon, „Tango”, *the Polish Dance of Alienation*, „Los Angeles Times” (19 IV 1983).



5

#### Zbigniew Rybczyński

1. TRZY PORTRETY, 1278 x 3000
2. CAPRICCIO, 4440 x 2689

3. TANGO, 4174 x 4440
4. ORCHESTRA, 4440 x 4031
5. CZWARTY WYMIAR, 4800 x 4400



Zbigniew Rybczyński, GRANDMASTERFLASH MUSIC VIDEO, 3000x2281

Mirośław Rajkowski

## ROZMOWA Z RYBCZYŃSKIM

**Mirośław Rajkowski** – Pozwoli Pan, że naszą rozmowę rozpocznę od pytania, które zawiera w sobie treści związane z miastem, w którym się znajdujemy. Wczoraj po wernisażu Pana wystawy w Centrum WRO zobaczyłem na ścianie plakat z Pana wystawy obok plakatu informującego o wcześniejszej w tej galerii wystawie zdjęć o Jerzym Grotowskim. Czy Panowie spotkali się kiedyś? Czy był Pan może zainteresowany jego pracą i teorią artystyczną?

**Zbigniew Rybczyński** – Nie, w ogóle nie. Dowiedziałem się o Grotowskim, będąc w USA. W czasie kiedy byłem w Polsce zajmowałem się przede wszystkim swoją pracą. Od chwili kiedy zdałem do szkoły filmowej pracowałem na okrągło i poza robieniem filmów w ogóle nie wiedziałem, co się dzieje. Do samego wyjazdu za granicę pierwszą moją przerwą był stan wojenny.

**MR** – Zapytałem o to również z innego powodu. Grotowski jest chyba najlepszym przykładem na to, że ówczesna, tj. z lat 60/70, sztuka polska odwracała się od technologii. Dowodem tego może być choćby jego teoria teatru ubożego, aktora ogolonego. Ponadto wspomnę, że inni wybitni artyści jak np. T. Kantor tworzył swoje assablage ze znalezionych przedmiotów, zaś J. Beres rzeźby z drewna i właściwie nie było twórcy, który cytując N.J. Paika *zamienilby pędzel i blejtram na tranzystory, kondensatory, kineskop*. Czy nie czuł się Pan wtedy w Polsce w pewien sposób wyalienowany? I czy kontekstem dla Pana pracy był wtedy wyłącznie film?

**ZR** – Trochę nie zgodziłbym się z tym, co Pan powiedział, ponieważ dla mnie teatr z istoty jest technologią. Zapomina się o tym, że sama sytuacja widza – człowieka obserwującego i aktora – człowieka robiącego przedstawienie jest po prostu maszyną. To jest technologia, która została wypracowana przez wiele tysięcy lat. I kiedy stała się już nie tak odkrywczą, to wtedy zapominamy, że jest to właśnie narzędzie i twierdzimy, że to jest naturalne. To nie jest sytuacja naturalna, dana, prosta, że odbywa się spektakl teatralny. Tę kwestię należałoby raczej postawić tak, że tam nie ma już jakiś nowych technologicznych narzędzi. Jednakże to nie zmienia faktu, że jesteśmy we

wnętrzu narzędzia technologicznego, jakim jest spektakl teatralny. Podobnie malowanie obrazu też jest bardzo skomplikowaną technologią rozwijaną przez wieki. Po pewnym czasie pojawia się zawsze ta sama kwestia, a mianowicie taka, że możliwości które stwarzają nowe narzędzia, po jakimś czasie zostają wyeksploatowane. Dlaczego tak jest? Dlatego, że nasze życie, my sami, jesteśmy tak skomplikowani, że wszystkie narzędzia, które jesteśmy w stanie zbudować mogą pokazać jedynie mały procent tej komplikacji. Jest pewna ilość możliwych kombinacji, które możemy zrobić danym narzędziem, a coś więcej możemy powiedzieć tylko nowym, które jest tworem swojego czasu. Z tym, z tą otwartością na nowe jest na bakier u wielu ludzi, także u artystów XX w. Porównałbym tu J. Joyce'a i Ch. Chaplina. Pierwszy tworzył z dużym potencjałem intelektualnym, ale użył technologii starej i w rezultacie miał mały wpływ na świat. W tym samym czasie Chaplin zaczął używać nowego narzędzia, filmu, które efektywniej zmieniło świat. Wpływ Chaplina na naszą cywilizację jest niewątpliwie większy niż Joyce'a.

**MR** – Język Pana sztuki jest językiem pop kultury. Jest to również język zakorzeniony w tradycji obrazu ruchomego. Pana film *Schody* daje możliwość współczesnym ludziom spotkania się





**MR** – Wykorzystując w swoich filmach fizyczne istniejącego aktora, transformuje go Pan. Czy tworzenie wirtualnej fizyczności człowieka jest dla Pana inspirującym procesem?

**ZR** – Jakie były obrazy przed wynalazkiem fotografii i filmu? Ludzie malowali obrazy, których w naturze nie można było zobaczyć. Oczywiście w jakimś sensie sztuka dążyła do weryzmu, ale w 99,5% obrazy nie przedstawiały świata takim, jakim był, tylko tak, jak artyści sobie go wyobrażali. Ich weryzm polegał na tym, żeby zrobić to prawdopodobnym. Rola sztuki wizualnej, z punktu widzenia jej historii, była w jakimś sensie propozycją, jakimi powinniśmy „być” i „jak” powinien wyglądać otaczający nas świat. Z nastaniem fotografii pojawił się zupełnie nowy, mechaniczno-optyczny i w specyficzny sposób zniekształcony obraz świata. Po okresie zachłyśnięcia się tym, że „sztuka to jest to, jacy jesteśmy” i świat „jest taki, jaki jest” – człowiek powrócił do swojego dawnego wyobrażenia o „upiększaniu”. Obraz, który nazywam nowoczesnym, jest obrazem efektów specjalnych. Taki film pokazuje świat nieistniejący, świat marzenia, bajki. Mówię o tym, by wskazać, co naprawdę wpływa na świat i fascynuje masy.

**MR** – Czy technologia sama przez się może pozytywnie wpływać na ewolucję człowieka?

**ZR** – Podam taką definicję słowa *technology*: to realizacja ludzkich marzeń i idei za pomocą środków materialnych. Człowiek chce być nieśmiertelny, to główny powód rozwoju technicznego. Jeżeli jesteśmy tworem materii, to w głębokich pokładach naszej podświadomości leży pragnienie poprawiania natury. Jeżeli za parę milionów lat ma zniknąć Układ Słoneczny, to do tego czasu ludzkość zbuduje nowy. Jesteśmy w przededniu największej rewolucji w historii cywilizacji; budowy samo-multiplikującej się komórki, co doprowadzi nas do zrozumienia tajemnicy życia. Wydaje mi się, że w bardzo dalekiej przyszłości ludzkość nie zaakceptuje zbiorowej zagłady, ale udoskonali naturę. Fantazja nie jest zbiornikiem urojeń, ale możliwości.

**MR** – Jak to się ma do zmian obrazu?

**ZR** – W pierwszych 20 latach filmu nie do zaakceptowania było cięcie. Między scenami można było przejść nie inaczej, jak za pomocą plansz z napisami. Dzisiaj montaż cięty polega na tym, aby następna scena miała jak najmniejszy związek z poprzednim obrazem. Następująca scena musi być radykalną zmianą. Obecnie oglądamy telewizję nie widząc tego, ponieważ nasz mózg nastawia

się na odczytywanie symboli, a nasze widzenie jest procesem ciągłym. Współczesny obraz jest tak samo symboliczny jak hieroglify egipskie. Nie uważam, że ludzie w poprzednich epokach byli ślepi, że ktoś zwracał uwagę, np. Giotto, iż maluje dobre postaci, ale że jego perspektywa jest niepoprawna. Obraz to był zawsze symbol. Mówię to, myśląc o obrazie totalnie realistycznym. Co do *virtual reality* to sprawdziłaby się ona tylko wtedy, gdy widząc jakiś przedmiot, włożylibyśmy okulary z wyświetlaczami i zobaczylibyśmy w nich dokładnie to samo. Taka technologia powstanie, aby spełniło się ludzkie marzenie wejścia w obraz.

**MR** – Ale przecież w istniejących już instalacjach *virtual cave* nie porównujemy światów tylko doświadczamy przy użyciu helmu, okularów, rękawic komputerowo generowanej rzeczywistości.

**ZR** – Na razie, a mówię to po wizytach w paru centrach komputerowych, tej wirtualnej, sztucznej rzeczywistości tak na prawdę jeszcze nie ma. Poza tym z pojęciem „sztuczne”, „nieszuczne” mam zawsze problem, bo gdyby np. to miejsce, w którym teraz jesteśmy, było tylko obrazem HD, jaka byłaby wtedy różnica? Sztuczność czegoś znika wtedy, gdy mogę do tego podejść i to coś

dotknąć. Ale, z iloma ludźmi w życiu każdy z nas się poznał, rozmawiał i nie miał żadnego kontaktu dotykowego? Czy wobec tego byli oni nieprawdziwi? Tak, że, jeżeli powstanie idealny wirtualny obraz, czy będziemy mogli powiedzieć, że jest on sztuczny? Większość życia spędzamy w obrazie, w którym nie mamy dotykowego kontaktu. Poza tym kojarzymy słowo „sztuczny” z czymś negatywnym, a przecież to, co cenimy: kultura i cywilizacja, to są byty sztuczne. Mówiliśmy o teatrze – bycie w teatrze jest zgodą na pewne reguły, na pewne nie-naturalne zachowanie; aktor udaje, a widz siedzi bez ruchu i obserwuje.

**MR** – Czy jest Pan przekonany, że świat zaakceptuje kwintesencję Pana teorii obrazu – przejście na nowy typ konstrukcji obiektu?

**ZR** – To jest konieczność i naturalny krok w rozwoju, jeżeli zna się i rozumie historię obrazu. Obraz musi zostać ustandaryzowany. Dziś jesteśmy w podobnej sytuacji jak przed wynalezieniem druku, bo w konstrukcji obrazu posługujemy się obiektami, które produkują inne, unikalnie zdeformowane obrazy – mające mało wspólnego z ludzkim widzeniem. Z kolei w konstrukcji obrazu komputerowego posługujemy się wciąż regułami perspektywy linearnej, której wadą byli świadomi jej twórcy w XV wieku.

**MR** – Czy to się objawia przede wszystkim dychotomią konstrukcji obrazu fotograficznego i komputerowego?

**ZR** – Nie, to chodzi o coś więcej. Nie mamy naukowo sprecyzowanych właściwości ludzkiego widzenia. Współczesna standaryzacja obrazu technologicznego polega na tym, że mamy ustaloną kolorystykę, format klatki, proporcję obrazu oraz ilość klatek na sekundę. Natomiast nie ma żadnej standaryzacji geometrii „tego”, co jest w środku obrazu, czyli przedstawienia przestrzeni w sposób, jak my widzimy świat naszymi oczami. Mamy model budowania obrazu oparty na tangensie kąta, co powoduje, że możemy zobaczyć tylko mały wycinek świata ograniczony małym okienkiem, kiedy my widzimy w 180 stopniach, łącznie z naszym ciałem. To my sami musimy pojawić się w obrazie.

**MR** – Dlaczego wrócił Pan do Polski?

**ZR** – Tak się złożyło, że w 2008 roku przyjechałem do kraju ze względu na projekt, nad którym obecnie pracujemy (tj. „Historia białego człowieka”), a wiedziałem, że musi on być zrealizowany w Polsce. No i w 2008 r. dostałem parę nagród: *honoris causa* w Szkole Filmowej, nagrodę Ministra Kultury Gloria Artis, nagrodę Kobro. Przyjeżdżając tu, stwierdziłem, że sprawia mi przyjemność pobyt w Polsce. Przyjemność przez język, przez swobodę językową. Trzeba przeżyć kilkadziesiąt lat, żeby zrozumieć, że to jest wielki luksus psychiczny – przebywać w rzeczywistości, w której się wyrosło, wykształciło. W najlepszej wierze przyjechałem więc do Polski i w Minister-

stwie złożyłem projekt stworzenia w kraju – może jedynej na świecie takiej instytucji – Centrum Badawczego Rozwoju Obrazu. Byłoby to, w szerokim rozumieniu, takie centrum edukacyjne, badawcze, rozwojowe itp. – oparte na nowych technologiach.

**MR** – Dlaczego we Wrocławiu?

**ZR** – Jeżdżąc po Polsce i oglądając różne rzeczy, natrafiłem na Wytwórnę Filmów Fabularnych we Wrocławiu. Zdałem sobie sprawę z niezwyklej lokalizacji tego magicznego miejsca, z legendą wielu filmów zrobionych tutaj. Cudowne miejsce. Studio z ośrodkiem badawczo-edukacyjnym w mieście, które szczyty się zaplecem wielu wyższych uczelni, jest czymś idealnym, zatem zaproponowałem, aby ten projekt zrealizować właśnie we Wrocławiu. A to się okazało być zsynchronizowane z działaniem Ministerstwa, aby uratować WFF.

**MR** – Kim Pan tam będzie – dyrektorem? Dziekanem? Czy to będzie uczelnia, czy też wytwórnia?

**ZR** – Tak się składa, że mam doświadczenia w dydaktyce; w Polsce byłem asystentem Kazimierza Konrada, wykładałem także na Columbii w NY – na pierwszym na świecie wydziale uczącym o filmie elektronicznym, potem prowadziłem zajęcia w Japonii, byłem w Kolonii przez trzy lata w Akademii Media Arts. Zebrałem więc pewne doświadczenia w tym zakresie i na tej podstawie uważam, że edukacja artystyczna jest bardzo zła. Dlatego, że nie ma związku z rozwojem naukowo-technicznym. To jest efekt sięgającego XIX wieku rozbratu pomiędzy sztuką i nauką. Całkowita akceptacja tego pomysłu dokonana się jesienią 2010 roku. Bez omówienia technicznych problemów trudno to wytłumaczyć. Chodzi o efekty specjalne. Tylko trzeba by najpierw zdefiniować, co to są efekty specjalne. Dla mnie jest to nowoczesny obraz, który powstaje nie tylko z filmowania tego co jest przed kamerą, ale także z tworzenia czy łączenia bardzo różnych informacji z szerokiego spektrum energii elektromagnetycznej, plus wyobraźnia. Chodzi tu o rzeczy, które można filmować, ale które nie stoją przed obiektywem kamery

tylko trzeba je jakoś skonstruować. Powszechnie uważa się, że E.S. to jakieś potworki czy wybuchy. Efekty wizualne – to są dziś wizualizacje, które są obecne we wszystkich dziedzinach nauki. Mechanika, chemia, biologia, medycyna, architektura – wszystko to są wizualizacje. To jest połączenie różnych technik i metod tworzenia obrazu. Jest wiele rzeczy, które można w tej dziedzinie zmienić, doprowadzić do pewnych ułatwień i standaryzacji. W epoce elektronicznej całą produkcję filmową można totalnie inaczej potraktować.

**MR** – To będzie ośrodek, który będzie tworzył, a także i uczył. Kim będą studenci?

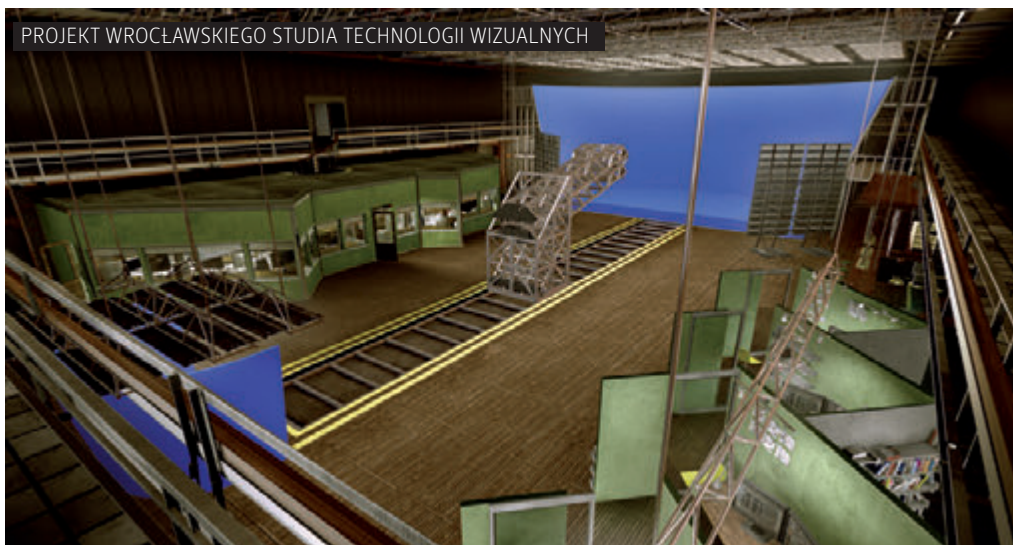
**ZR** – To musi być ekskluzywna szkoła. Chodzi o popularyzację tych technik, ludzie się będą ich uczyć. Ale ja jednocześnie nie chcę doprowadzić do takiej sytuacji, że jest jakiś program narzucony z zewnątrz (jakiejś instytucji) i że trzeba przyjąć iluś studentów i iluś ma ją skończyć. Akceptuję tu koncepcję Teopliza ze Szkoły Filmowej w Łodzi, według której czasami bywało tak, że na roku pozostawał jeden dobry student.

**MR** – Czy ma Pan już kadrę?

**ZR** – Ta kadra jest na razie złożona z dwójga osób. Cały pomysł polega na tym, żeby zbudować studio i zaangażować ludzi, którzy będą uczestniczyć w jego budowie, tak by każdy mógł zrozumieć o co tu chodzi, poznać każdy kabel, każdą śrubkę. Ci ludzie zostaną kadrą. I tę kadrę też trzeba wychować. Nie ma w Polsce specjalistów od *compositingu* albo od *motion control*.

**MR** – Kiedy pierwsze egzaminy?

**ZR** – To kwestia dwóch lat. Ale pierwsza grupa ludzi jest już potrzebna od jutra. Każdemu mówię: zasady są bardzo proste; gotowość pracy – 14 godzin na dobę, nie ma weekendów, praca na okrągło. Potrzebuję ludzi z pasją. Stworzenie „załogi” jest bardzo trudnym procesem. Czasem jest ktoś bardzo zdolny, niezwykle, ale nie nadaje się do pracy w grupie. A czasy samotnej pracy w tych dziedzinach się skończyły.



## Humor i Error

## O praktykach wideo Igora Krenza

Igor Krenz pierwszą pracę wideo zrealizował w roku 1990, w czasie, kiedy w Polsce twórczość wideo była fenomenem jeszcze dość rzadkim, ale już nabierającym znaczenia.

Artysta był wtedy kilka lat po studiach na warszawskiej ASP, gdzie kształcił się w projektowaniu form przemysłowych. Warto dodać, że w czasie, gdy studiował – w latach 1981–86 – wideo nie było techniką nauczaną w Polsce i nie uchodziło za pełnoprawną dziedzinę sztuki. Krenz należy zatem do pokolenia tych artystów, którzy pod koniec lat 80., nie opierając się na żadnych istniejących wcześniej wzorcach, z własnej potrzeby sięgnęli po wideo, znajdując w nim interesujący dla siebie środek wyrazu, wówczas jeszcze wolny od zrutyinizowanych konwencji.

Właśnie w tym wczesnym okresie artysta, pracując sam na sam z kamerą na tle białej ściany pracowni, zdefiniował własny ascetyczny styl dosłownego zapisu – jakby od niechcenia i tylko przez przypadek powołujący skomplikowane systemy odniesień i relacji pełnych sylogizmów, tautologii oraz ujmującego humoru. Zamknięty w pracowni, realizował kolejne prace z rygorystyczną, a jednocześnie pełną powątpiewania konsekwencją. Powstające kolejne zapisy wideo z pogranicza fikcji, naukowej demonstracji i etiudy na samemu sobie zadany temat, zawierały elementy akcji, instalacji, performansu i przypowieści. Łączyła je pełna rzetelności powściągliwość formy skonfrontowana z wrażeniem jej odcyżniającej destabilizacji.

Rygoryzm wyjściowych założeń, właściwych dawno już wówczas minionemu konceptualizmowi, Krenz zestawiał z pełną przekory ekspresją gry, bliskiej niekiedy rebusowi, swobodnie i jakby mimochodem prowadzącej do wielopoziomowych znaczeń. Istotna w tym rola przypada poetyce tytułów nadawanych pracom, zawsze bezpośrednio przylegających do zawartości, ale i zawsze wprowadzających element niepewności co do intencji artysty.

Połączenie wszystkich tych cech obecne w pracach Igora Krenza sprawiło, iż stały się one niemal natychmiast rozpoznawalne.

Owa natychmiastowość nie dotyczy jednakże ich wejścia w obieg sztuki, zwłaszcza, że przez kilka lat artysta tej twórczości niemal nie prezentował publicznie. Jedną z jego pierwszych, ale za to od razu zauważonych prezentacji, miała miejsce dopiero w roku 1996 we Wrocławiu podczas poświęconemu polskiej sztuce wideo sympozjum WRO Monitor Polski. Zaprezentowany wówczas zestaw *Iść czy jechać*, składający się ze zrealizo-

wanych w latach 1991–95 dokamerowanych działań na tle białej ściany pracowni, stanowił już bardzo spójny i dojrzały cykl. Kamera jest w nim jedynym świadkiem działań i inscenizacji z użyciem gotowych (*ready made*) przedmiotów i/lub prymitywnych urządzeń własnej konstrukcji, w których rozmaite zmagania artysty łączą wymiar tragiczny i podniosły, absurdalny i banalny, poetycki i beznadziejnie trywialny. Zarówno pierwsze prace, jak *Ogień jest lepszy od nożyczek* (1990), *Źle/Nieźle/Dobrze/Bardzo źle* (1992–1993), *Tylko lewa strona ekranu istnieje* (1998), jak również te bardziej współczesne, jak *Rzeczy* (2002) i *The White Wall* (2005), to wyraz trwających przez lata poszukiwań opartych na tym samym niezwykle nośnym paradygmacie. Bliskość kamery, obiektywizm i jednocześnie ironia sterylnej sytuacji, jedność miejsca



oraz brak znamion upływającego czasu sprawiają, iż trudno je podzielić na stare i nowe. Pokazywane w cyklu prace Krenza ujawniają wiele aspektów, których nie widać zrazu w poszczególnych z nich, a które w sąsiedztwie innych doznają istotnego wzmocnienia. Choć są zapisami zrealizowanymi na przestrzeni wielu lat, prezentowane w cyklu ujawniają bardzo spójną strukturę. W tym sensie w odniesieniu Krenza trudno niekiedy mówić o pracach wcześniejszych i późniejszych. Oglądane dziś, tworzą spontanicznie napięcia sensów między zapisami zrealizowanymi w różnych okresach, co czyni z tego cyklu jedno z najbardziej frapujących współczesnych działań *in progress*.

Sam artysta komentował to następująco przy okazji prezentacji na Biennale WRO w 2003 roku: *Mój pokaz to jedna praca, która jedynie składa się z wielu „osobnych” elementów trwających tyle i tyle, powstałych wtedy a wtedy – ich interesującą stroną jest nieokreśloność, brak wyznaczonego tytułem początku, wyznaczonego w swej konstrukcji końca. Ukontekstwiają się w zależności od miejsca, w jakim się pojawia-*

*ją* [ 1 ]. Jak to ujmuje Łukasz Gorczyca ze współpracującej z Krenzem Galerii Raster, *wszystkie jego działania mają w sobie wiele z nic sobie nierobiącej z upływu czasu zabawy, ale zarazem są przenikliwie inteligentną grą z racjonalizmem poznawczym [...] Igor potrafi skutecznie zasiać w widzu zwątpienie w najprostsze fakty fizyczne. Przy okazji podważa, a czasem nawet ośmiesza wypracowane kanony sztuki wideo, ukazując, jak dalece filmowa umowność i iluzja mogą kierować naszymi przekonaniem, wyobrażeniami i emocjami. [...] Widz sam musi sobie udzielić odpowiedzi od razu na kilka pytań: o co pyta artysta i dlaczego z premedytacją stawia pytania, na które nie ma jasnej odpowiedzi, a przede wszystkim, czy to w ogóle jest pytanie, czy raczej gotowa odpowiedź, manifest inteligentnego wątplenia jako podstawa świadomej egzystencji we współczesnym świecie* [ 2 ]. Przenikliwość na pograniczu dosłowności i wolna od metafory umowność połączona jest u Krenza z zabawą na różnych poziomach mentalnej i poznawczej iluzji.

## SZTUKA W BŁĘDZIE

Pozostając w kręgu czynności banalnych, autor nigdy jednak nie pozwala sobie na banalizację. Eksperymenty i dokamerowe demonstracje artysty są nieodmiennie utrzymane w granicach prostej zwyczajności. Bywają krótkie i lapidarne, ale bywają i niemożliwie wręcz rozciągnięte w czasie, gdyż ich trwanie często wyznacza osiągnięcie przez artystę założonego na wstępie celu. Gdy za pomocą zaimprovizowanej z deski katalpuly próbuje wstrzelić kamyk do starej puszki po konserwie, sukces zajmuje mu ponad 40 minut. Właśnie ta praca, zatytułowana *Kamień i puszka* (1998), w pełni ilustruje rolę, jaką w twórczości Igora Krenza pełnią konsekwencje błędu oraz destylowana z błędu perspektywa poznawcza i emocjonalna.

Także w pracy *Things*, pochodzącej z 2002 roku i będącej ważnym odniesieniem do trwających już wtedy ponad dwanaście lat działań artysty do kamery, w pracowni pojawia się systemowo potraktowany błąd. Igor Krenz umieścił na ścianie w pewnych odstępach od siebie w jednej linii niewielkie prostokątne ramki. Jest ich sześć, są to typowe ramki do fotografii rozmiaru 13 x 18 cm. Charakterystyczna dla artysty nieruchoma kamera, osadzona na statywie, pokazuje je wiszące wszystkie razem, wraz z obszernym fragmentem białej ściany i jasnej podłogi studia.

1 Igor Krenz, tekst w katalogu WRO 03 International Media Art Biennale, Wrocław 2003, cyt. za: [http://wro03.wrocenter.pl/specials/krenz\\_screening-pl.html](http://wro03.wrocenter.pl/specials/krenz_screening-pl.html)

2 Łukasz Gorczyca, cyt. za: [http://independent.pl/krenz\\_igor](http://independent.pl/krenz_igor)





Ramki jedna po drugiej zaczynają się od odrywać i upadać na podłogę. Wtedy w kadrze pojawia się sam artysta, podnosi leżące z podłogi i pieczołowicie przykleja z powrotem do ściany, starając się przytwierdzić upadłą ramkę na poprzednio zajmowanym miejscu. Siła ciężenia jest jednak silniejsza niż moc zastosowanej substancji klejącej i ramki ciągle spadają. Robią to w różnych odstępach czasu, niekiedy pojedynczo, jedna po drugiej, niekiedy seriami w krótkich interwałach albo wręcz synchronicznie po dwie, trzy. Ponieważ są niewielkie i lekkie więc podczas upadku nie doznają żadnej szkody, nie rozbijają się, nie tłuką. Artysta konsekwentnie i systematycznie podnosi je i ponownie przytwierdza do ściany na właściwe miejsce. W krótkich chwilach spokoju, gdy wszystkie ramki wiszą na ścianie obok siebie, autor wychodzi z kadru, by za kilka sekund pojawić się z powrotem i ze spokojem podnieść kolejną upadłą ramkę. Wnętrze pracowni oświetlone regularnym światłem wygląda monochromatycznie do tego stopnia, że kadr podobnie jak w wielu innych pracach artysty, można wziąć za czarno-białe. Nie wiemy, co jest w ramkach, gdyż widzimy tylko jednolicie szare płaszczyzny. Nawet gdyby były to rysunki lub fotografie i tak byśmy tego nie dostrzegli, zważywszy ograniczoną rozdzielczość kamery i jej oddalenie.

W spadaniu ramek nie jesteśmy w stanie doszukać się prawidłowości. Porządek ich spadania jest niezależny od kolejności ich przywracania na ścianę; czasem spada ta dopiero co przytwierdzona, czasami któraś utrzymuje się wyjątkowo długo. Szybko rozumiemy, że sytuacja choć zmienna, to w rzeczywistości już się nie odmieni, że artysta podejmując nieustanny trud przywracania ramek na ścianę, nie liczy bynajmniej na osiągnięcie trwałości ich zamocowania. Że rytm sceny choć nieregularny, jest cykliczny, i nie pojawią się tu już żadne nowe elementy czy rozwiązania. Artysta mimo, zdawałoby się, ciągłego niepowodzenia, nie zmieni sposobu postępowania, nie wykona próby udoskonalenia przyjętej metody i eliminacji błędu. Nie ma zamiaru nic zmienić ani ulepszyć. „Klejanie” nie będzie już mocniejsze, a ramki odpadając



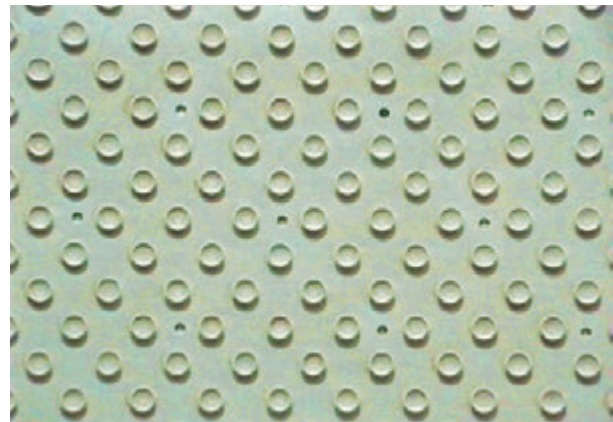
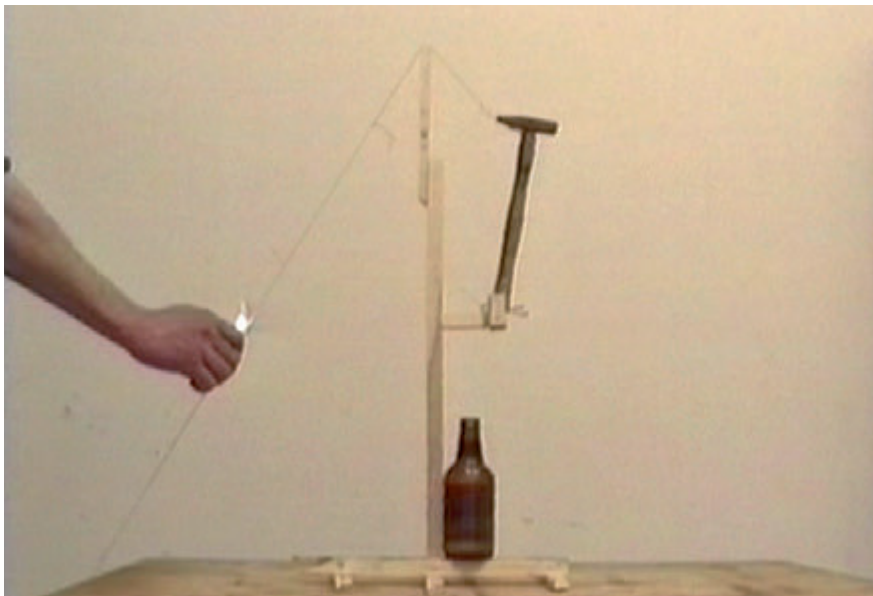
też nie ulegną zniszczeniu. Sytuacja ta została jednoznacznie zdefiniowana od początku.

A manifestowana w tej pracy swoista systemowa postawa wobec błędu, badawcza i egzystencjalna jednocześnie łączy ciepłość, uszanowanie i powagę, stoicką wyrozumiałość i wielką dozę humoru.

Można te pracę odbierać jako jeszcze jedną metaforę sytuacji jednostki wobec współczesnego świata zdominowanego przez obrazową komunikację, jednostki dokonującej nieustannego wysiłku ustabilizowania jego obrazu, przedstawionej przez pryzmat mitologicznego „syzyfowego trudu”. Jest tu także wiele odniesień do świata sztuki, jak Malewiczowskie potraktowanie abstrakcji albo nawiązanie do klasyki video-artu. Zapis akcji trwa równo godzinę, zatem tyle, na ile pozwalała kasetka mini DV, co odwołuje nas do klasycznych akcji Bruce’a Naumana z lat 60. rejestrowanych we własnym studio, które także nie miały kulminacyjnego zakończenia, a ich czas był podobnie podyktowany długością taśmy w magnetowidzie, pozwalającej właśnie na 60. minutowy zapis.



W *Things* pojawiają się też odniesienia do teorii przypadku. Co wydaje się szczególnie godne podkreślenia: w sposób wolny od estetyki jej typowych wizualizacji: geometrii fraktalnej Mandelbrota czy dywanu Sierpińskiego, Krenz dokonuje własnej całkowicie oryginalnej „obrazowej” demonstracji przypadku i chaosu na gruncie kina. Mamy tu swoiste kino w kinie, które jest wszak następstwem nieruchomych obrazów, ramek. Kino jest przecież ruchomym obrazem powstałym w wyniku przesuwu ramek zawierających nieruchome kadry. →



Jest to zatem może przede wszystkim wypowiedź na temat granic kina i wieloznaczności pojęcia „ruchomego obrazu”, który jest przecież wynikiem szybko przesuwających się nieruchomych kadrów. O ile zatem świadoma eksploracja kreatywnego potencjału błędu i wykorzystanie praw grawitacji zbliża Krenza do postawy, jaką w sztuce tak konsekwentnie prezentował wcześniej Bas Jan Ader, to w zdefiniowaniu kina jako iluzji ruchomego obrazu wynikłej ze specyficznego następstwa ramek wypełnionych statycznymi obrazami, ideowym antenatem jest Peter Kubelka.

#### W STRONĘ KINA

Kino to jest interesujący rozdział w zajęciach Krenza. Kino, a dokładniej Zespół Filmowy KINO, to nazwa, jakiej artysta zaczął używać w 1999 roku. Pod tym szyldem udostępniając własny warsztat montażowy innym artystom, gdy trzeba pomagając w produkcji ich projektów lub też organizując we własnej pracowni otwarte dla przyjaciół i sąsiadów pokazy ich prac wideo. Tak więc u artysty tak bardzo skoncentrowanego na własnej rygorystycznej metodzie twórczej KINO jako projekt zbiorowy, improwizowany, poniekąd wspólnotowy, odgrywa ogromną rolę. Wprowadza zarówno przeciwwagę, jak i alternatywną sytuację artystyczną, podobne zresztą jak współtworzona przez Krenza Supergrupa Azorro. Ta ostatnia, powołana w 2001 wspólnie z 3 innymi artystami odnosiła ogromne sukcesy kwestionując w swych pracach utrwalone kategorie instytucjonalnego dyskursu świata sztuki. Jeden z projektów Azorro *Les Figurants* (2005) nazwać można ściśle kinematograficznym. Członkowie Azorro zaangażowali się jako statyści do międzynarodowej superprodukcji filmowej będącą

biografią papieża Jana Pawła II. Artyści całkowicie bez świadomości reżysera i ekipy tworzącej film dokonali podstępnego aktu zawłaszczenia cudzego dzieła, w tajemnicy rozwijając wewnątrz niego własną akcję artystyczną. Do kin trafił film, w którym członkowie grupy są obecni na ekranie, i to w czterech różnych wcieleniach każdy: zarówno jako ofiary eksterminacji: żydzi, księża i profesorowie, a także ich wojenni oprawcy, hitlerowcy. Poza tym filmem powstały inne części projektu Azorro, składające się z serii fotosów z planu filmowego, na których Krenz i inni członkowie grupy Azorro widnieją odpowiednio ucharakteryzowani do odgrywanych ról, a także alternatywnego plakatu anonującego ów film jako dzieło Azorro, a pomijającego nazwiska jego reżysera, wreszcie z kilku projekcji filmu dla publiczności, która przyszła zobaczyć go jako dzieło grupy Azorro. W ten sposób nawet normalna projekcja oryginalnego filmu stała się aktem subwersywnym, odbierającym film jego twórcom.

Co to jest dzieło filmowe? Kto je tworzy, kto decyduje, jak je odbieramy i kto właściwie rządzi jego zawartością?

#### SQUERS AND CIRLCES, CZYLI O ABSTRAKЦИИ W KINIE

Podczas wystawy „Praktyki nielegalne” (2008) w Centrum Sztuki WRO Krenz zaprezentował kolejny swój projekt dotyczący kina jako sztuki ruchomego obrazu, intencjonalności jego formy oraz gramatyki języka. Projekt ten następnie rozwinął jako dwudziestodwukanałową instalację. Za tym nowym dziełem leży spostrzeżenie, że większość filmów rozpowszechnianych w Polsce jest w swoim sposobie odciekająca, naznaczona ręką nieokreślonych twórców, którzy na każdej kopii filmowej postawili tajemnicze kółka i kwadraty. Spostrze-

żeniu temu towarzyszy odkrycie, że należą one do złożonego systemu sterowania projekcją kinową. Stanowią zatem przykład archaicznego systemu cybernetycznego – cybernetyki jako nauki o sterowaniu – tyle że odczytywanego nie bezpośrednio przez maszyny, ale przez odpowiednio wyszkolonych ludzi pracujących w kinowych kabinach. W systemie tym szczególna rola przypada wygnanej z kina abstrakcji, która choć wyrugowana z obrazu

Krenz w sposób sobie właściwy wydobywa wideo art z sytuacji pierwotnie do sztuki nie należącej, marginalnej i usługowej.

filmowego, to rozwija się jednak w kinie, gdyż jest jednak niezbędna dla podtrzymania iluzji.

W Polsce, aż do połowy lat 90, czyli przed epoką multipleksów, dominowały niewielkie kina wyposażone w projektory pozwalające na zakładanie tylko średniej wielkości szpul z taśmą. Ten system sprawiał, że w kabinie projekcyjnej znajdowało się kilka projektorów wymagających synchronizacji, gdyż cały film był nawinięty na 5-6 szpul zawierających po ok. 20 minut projekcji. Gdy na jednym z projektorów kończyła się taśma, trzeba go było w odpowiednim momencie wyłączyć i precyzyjnie uruchomić kolejny projektor z następną częścią filmu. Operacji tej należało dokonać płynnie, by nie przerwać ciągłości wyświetlanego obrazu. Widzowie filmów fabularnych w szczególności nie tolerują deziluzji wynikłej z mankamentów



6

## Igor Krenz

- 1,3. OGIEN JEST LEPSZY OD NOŻYCEK
2. ZNAJDŹ ODPOWIEDNIĄ ILOŚĆ SZCZEGÓŁÓW
- 4,5. ŚWIATŁO GASI ŚWIATŁO
- 6,7. SUPERGRUPA AZORRO, CZY ARTYŚCIE WOLNO WSZYSTKO
- 8, 9, 10. DWA ZNIKNIĘCIA KULKI

Fot. dzięki uprzejmości Centrum Sztuki WRO



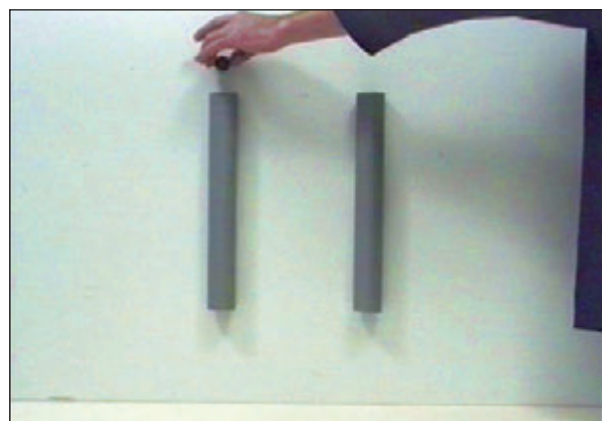
7

technicznych projekcji. Konieczność takiej wielokrotnej synchronizacji w czasie odtwarzania filmu sprawiła, że rozwinął się cały język oznaczeń na taśmie złożony z kół i kwadratów – znaków przeznaczonych dla kinooperatorów. Abstrakcyjne, zewnętrzne wobec obrazu filmowego formy, tak odległe od narracji filmowej, były kulturowo niepostrzegane, a przynajmniej ignorowane przez widzów, a jednocześnie dla operatorów w kabinach projekcyjnych stanowiły sygnał dla podjęcia właściwej akcji. Fenomen tych naniesionych na taśmę form polegał zatem na tajemnicy ich jednoczesnej widzialności i niewidoczności. Stanowiły one szczególnie analogowy system sygnałów wejścia i wyjścia, cybernetyczny w swej naturze, który choć archaiczny w formie, przetrwał w kinie całe dziesięciolecie. Pomimo, że już bezużyteczny, kino nie potrafi się jeszcze od niego wyzwolić, niczym od raz wszczepionego wirusa. Kółka i kwadraty pozbawione swego użytecznego niegdyś charakteru, stały na trwałe częścią obrazu filmowego i należą do historii kina. Są razem z całą klasyką reprodukowane i powielane na płytach DVD. Krenz w sposób sobie właściwy i tu wydobywa video art z sytuacji pierwotnie do sztuki nie należącej, marginalnej i usługowej. Z formy nabierającej praw sztuki przez zasiedzenie. Dokonując wydobywania, skondensowania i powiększenia znaków naniesionych kiedyś, buduje abstrakcyjną, a jednocześnie całkowicie konkretną formę zbliżoną do niedoskonałej animacji w duchu kina absolutnego – radykalnej praktyki ar-

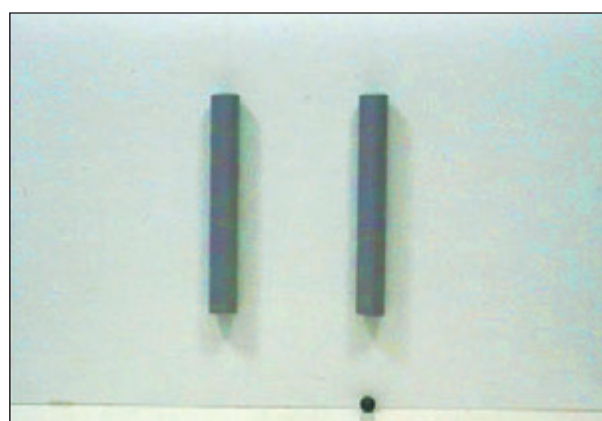
tystycznej, która narodziła się w połowie lat 20. XX wieku – wykorzystującej taśmę filmową jako medium abstrakcji. I przez dziesięciolecie ignorowanej przez historię kina.

Teoria filmu opisująca systemy znakowe, znajdujące się w obrazie filmowym, które choć mają z nim związek, do obrazu tego nie należą, nie istnieje. Podobnie jak teoria percepcji tłumacząca zjawisko, że gdy w kinie nawet zauważamy coś, co nie ma związku z tym, co uważamy za właściwą formę, to tego jednak nie widzimy. W tym miejscu natomiast pojawiają się działania Igora Krenza, o których Violetta Kutlubasis-Krajewska w tekście towarzyszącym wystawie w Centrum sztuki WRO napisała, że są uporczywe i powtarzalne, występujące po stronie nieoficjalnej, ukryte, dostępne wprowadzonym poufnie odbiorcom. Przeciwno czemuś – obowiązującemu porządkowi, niekiedy odsłaniające brak czy łamiące ograniczenie. Analityczna ultrakonsekwencja Krenza ogarnia pewien typ podejścia do mediów jako plastycznego tworzywa, którego kształt i wartość nigdy nie przybierają ostatecznej postaci. Zjawiska ze świata historii czy historii sztuki to znaki pozorne, zawsze inne niż to, co widoczne i reprezentowane. Zawsze warte akcji sabotażowej, aby sprawdzić, czasem potwierdzić, ich współczesną wartość [ 3 ].

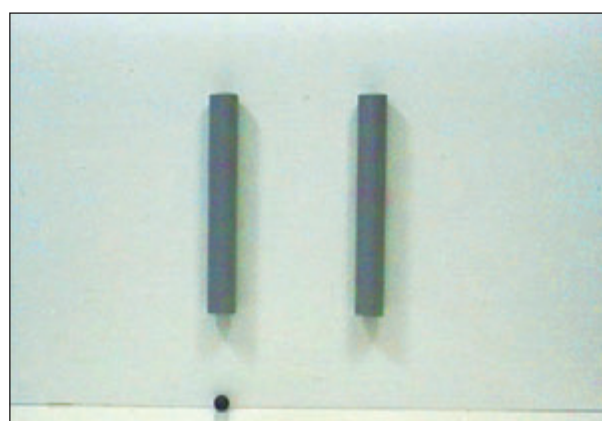
3 Violetta Kutlubasis Krajewska, *Praktyki nielegalne Igora Krenza*, cyt. za: <http://www.wrocenter.pl/strony-wystaw/igor-krenz-praktyki-nielegalne/praktyki-nielegalne-igora-krenza/>



8



9



10

Dorota Miłkowska

## Odkrywanie rysunków — o kilku najnowszych, neokonceptualnych działaniach Wiesława Gołucha

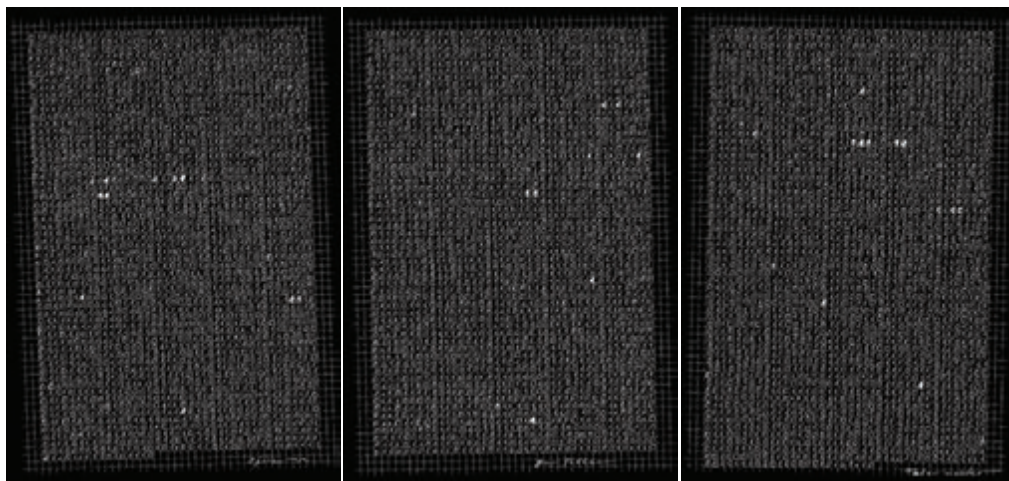
Jednolita, czarna powierzchnia pokryta siatką wertykalnych i horyzontalnych linii, w którą wpisane zostały odręcznie dwie cyfry: 0 i 1, tworzące długie sekwencje liczb. Tak można by opisać jedną z powstałych ostatnio realizacji Wiesława Gołucha. Opis ten byłby jednak niepełny. Odnosi się on do plastycznego konkretnego, który należy traktować jedynie jako efekt końcowy realizacji konceptualnego założenia. Jak niejednokrotnie artysta udawał, te dwa elementy są integralnymi składnikami jego prac.

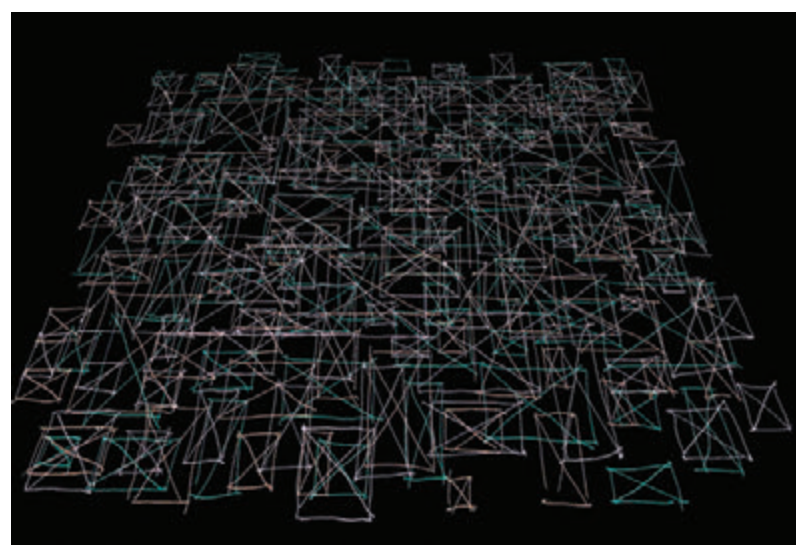
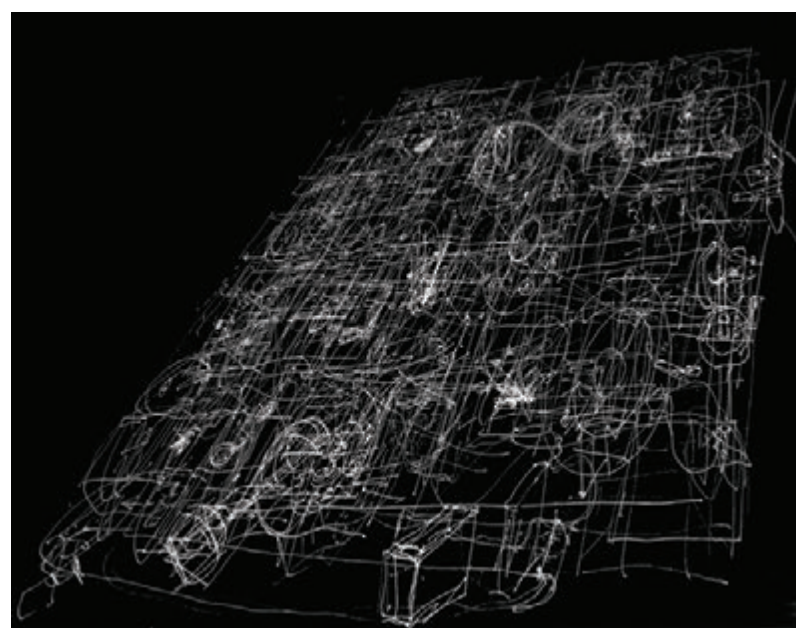
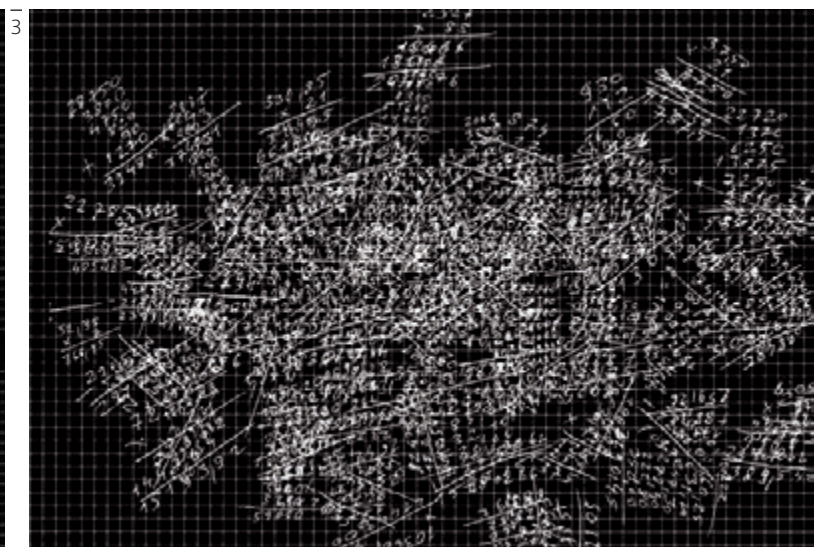
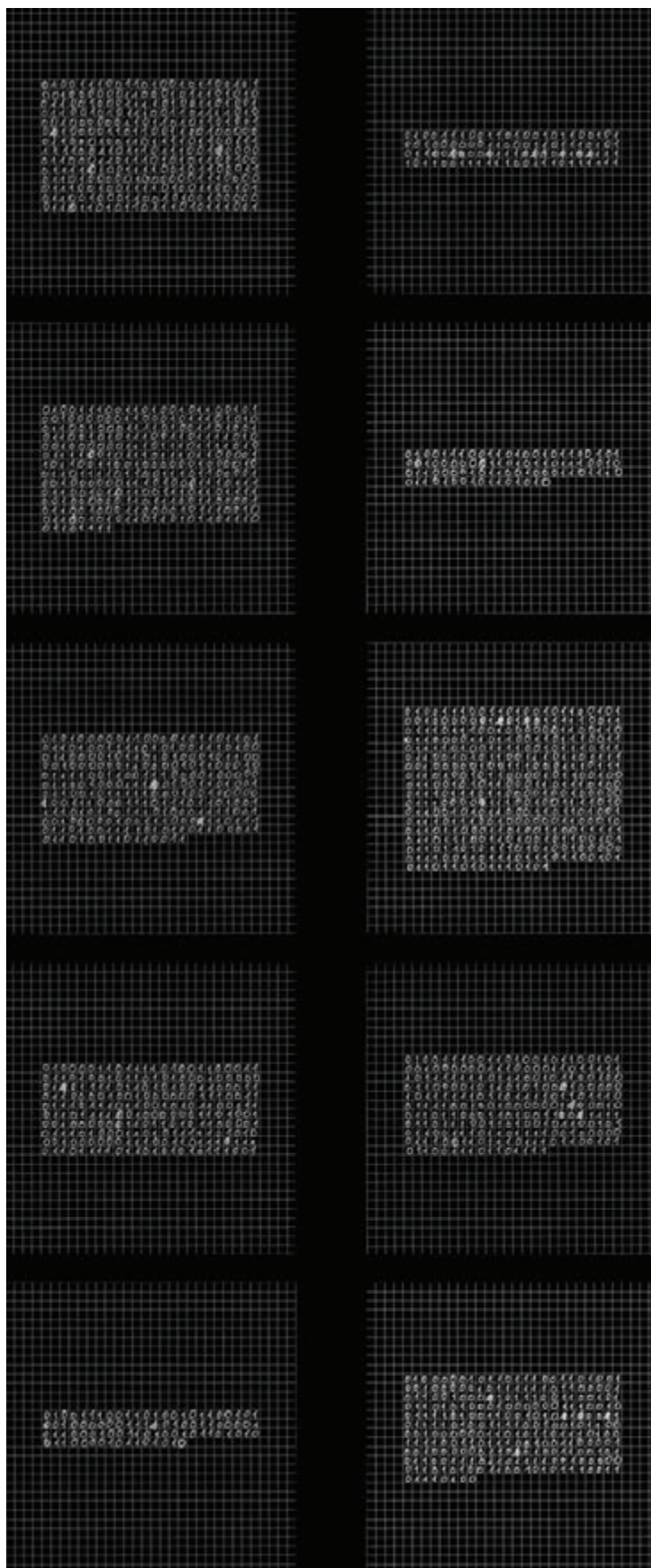
Podstawą opisanej powyżej pracy *Policzone / zyciorys — rysunek cyfrowy*, powstałej w 2011 roku, jest autobiografia artysty. Jej pierwotny, alfabetyczny zapis, zamieniony został na zapis w systemie binarnym, stosowany w informatyce [ 1 ]. Przyjęcie mechanicznej konwersji jako odgórnej sankcji warunkującej formę rysunku, odebrało twórcy możliwość wpływania na niego, modelowania go w celu uzyskania zadawalających efektów wizualnych. Tym samym także estetyka przestała być zależna od artysty; jest ona efektem samokreacji dzieła. Po określeniu kierunku nanoszenia kolejnych liczb i szerokości zamykającej obraz czarnej bordiury, artysta mógł jedynie obserwować swoje dzieło, w którego powstawaniu odtąd tylko bierze udział, zapisując na powierzchni papieru kolejne znaki. Z twórcy stał się narzędziem tworze-

nia, a jego jedynym osobistym wkładem w formę rysunku był kształt znaków, odbijający indywidualizm zawarty w charakterze pisma. Kolejny przejaw personalizacji, czy raczej humanizacji formy, był już niezależny od twórcy, a wynikał z popełnionych przez niego przy przeliczaniu lub rysowaniu błędów. Pośród ciągów liczb, budujących na papierze zaciemnienia, linie i plamy, zaznaczyły się one mocniejszymi akcentami bieli. Aby podkreślić puryzm przyjętej formuły, artysta ograniczył kolorystykę rysunku do achromatycznego zestawu czerni i bieli. Ta binarna tonacja wydaje się być także odpowiednikiem systemu liczbowego.

Według analogicznego klucza zrealizowane zostały: *Dekalog*, oraz pochodzący z 2009 roku tryptyk *Ojciec nasz*, w którym oprócz polskiego, wykorzystano także angielski i łaciński tekst modlitwy. Wszystkie te prace stanowią pola zapisu treści nacechowanych dużym ładunkiem emocjonalnym. Jednak widz nie staje się ich odbiorcą. Przekaz zostaje zneutralizowany do tego stopnia, że warstwa wizualna zaczyna istnieć w oderwaniu od semantyki. To kolejny poziom konceptualizowania formy, a zarazem przejaw odrzucania przez Gołucha kolejnych, artystycznych konwencji. Tym razem rezygnuje on z definicji sztuki jako reżyserii emocji, mimo iż z samą definicją emocjonalnie jest związany. Sformułował ją doc. Leszek Kaćma, u którego Wiesław Gołuch zaczynał pracę w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych we Wrocławiu, obecnie Akademii Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta, z którą związany jest do dziś. Odnajdując rysunek w formach pozaartystycznych, do jakich należy niewątpliwie zapis w pozycyjnym systemie liczbowym, wydaje się przedkładać ponad akt tworzenia proces poszukiwania formy. Ten aspekt działalności artystycznej pociąga ostatnio artystę. Już wcześniej sięgnął on

1 Aby odczytanie tekstu nie było zbyt łatwe, artysta wprowadził do pozycjonowania liczb błąd, będący sposobem na zaszyfrowanie danych.





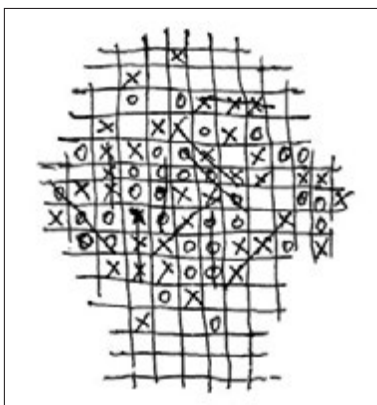
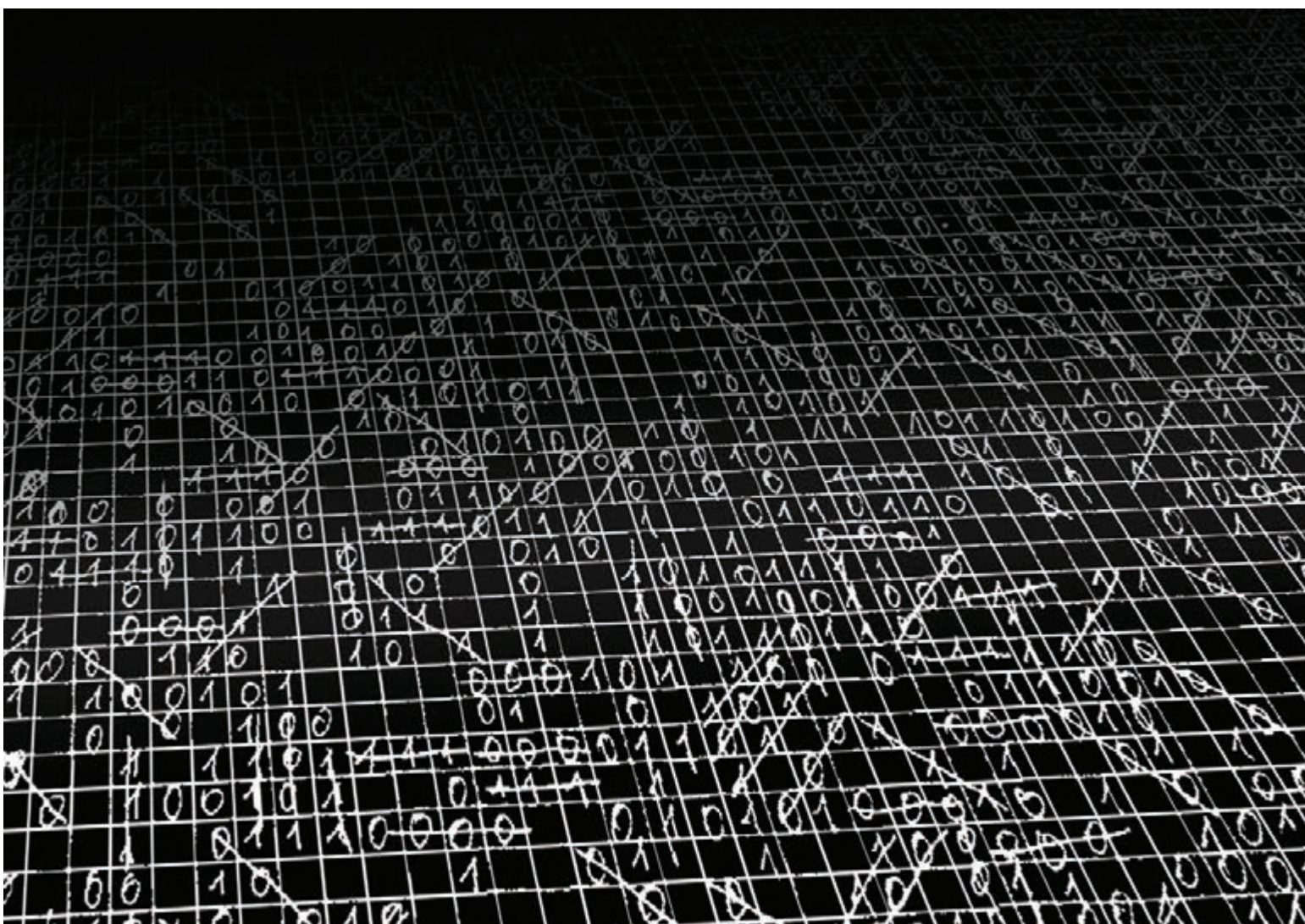
### Wiesław Gołuch

1. POLICZONE: ŻYCIORYS WŁASNY – RYSUNEK CYFROWY WYKORZYSTUJĄCY OŚMIÓBITOWY ZAPIS ZERO–JEDYŃKOWY, 2011
2. OJCZE NASZ, OUR FATHER, PATER NOSTER – TRYPTYK, rysunek cyfrowy wykorzystujący ośmiobitowy zapis zero–jedyŃkowy w trzech językach, 2009
3. DEKALOG (PODZIAŁ AUGUSTYŃSKI) – RYSUNEK CYFROWY WYKORZYSTUJĄCY OŚMIÓBITOWY ZAPIS ZERO–JEDYŃKOWY, 2011
4. RECYKLING: RYSUNEK WYMUSZONY, RACHUNKI KIEROWNIKA, 2010
5. RECYKLING: MOJE KOREKTY STUDENCKIE, zestaw 1, 8 warstw, 2010
6. RECYKLING: MNÓSTWO OBRAZKÓW, 2010

po gotowy schemat, co można było zobaczyć na rysunkach opartych na regule gry w kółko i krzyżyk, zaprezentowanych w 2006 r. na wystawie „Wieżowce Wrocławia” w Muzeum Narodowym we Wrocławiu. W ich przypadku artystyczna interwencja polegała na rozszerzeniu formuły dziewięciu pól pojedynczej rozgrywki do siatki o potencjalnie nieograniczonej liczbie

oczek. Tak powstała idea rysunku nieskończonego w czasie i przestrzeni. Podobnie jak w późniejszych realizacjach, rysunek utrwalony na papierze i tu nie był efektem kontrolowanej kreacji: komponowania, racjonalizowania czy choćby poddawania się artysty intuicji, ale wynikał z dynamiki gry.

Nie tylko metoda określająca sposób kreowania rysunku może zostać →

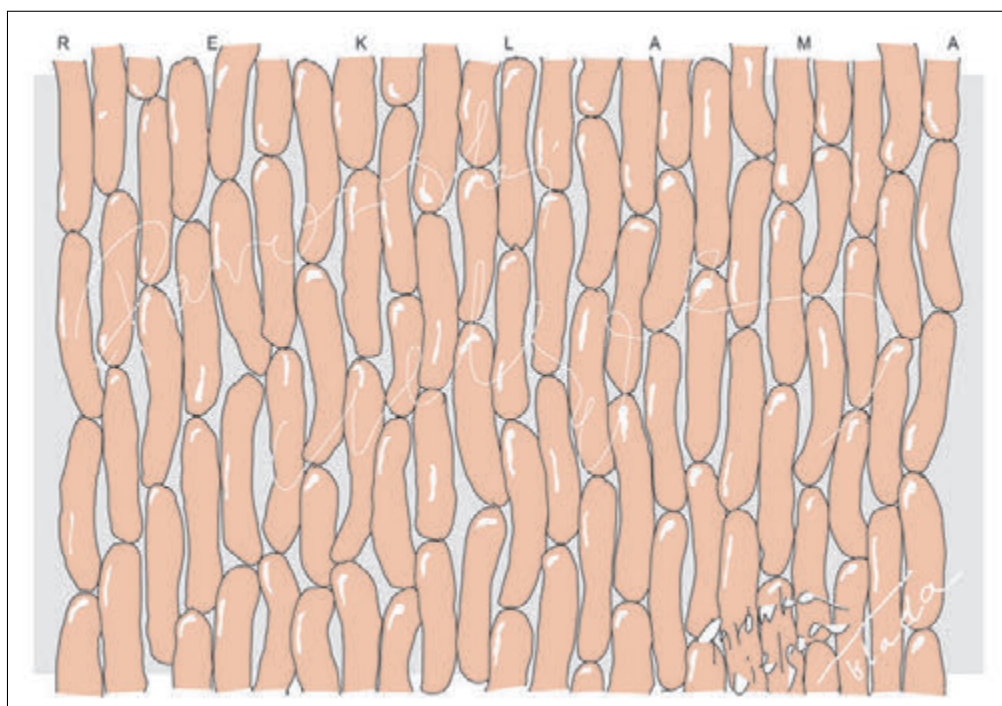


5 przez artystę odnaleziona i wtórnie zastosowana. Pośród prac zrealizowanych w ostatnich latach znalazły się także takie, które powstały z gotowych, nazwijmy je — form graficznych. W cyklu „Rysunków wymuszonych” Gołuch wykorzystał sporządzone przez siebie zapiski matematycznych obliczeń — ułożone w kolumny cyfry, opatrzone dodatkowo swobodnie kreślonymi komentarzami. Po zeskanowaniu i ponakładaniu na siebie w przypadkowych warstwach, te niewymuszone artystycznie formy stały się ostatecznie rysunkami cyfrowymi. Z podobną ekologią artystyczną mamy do czynienia w cyfrowej realizacji z gatunku *creative commons* z 2011 roku, w której Gołuch zamieścił rysunki udostępnione przez

swoich studentów, zrealizowane w ramach przedmiotu Inwentyczne podstawy kreacji. Pozbawione swego pierwotnego kontekstu, jakim był *Życiorys fałszywy*, a poprzez warstwowe nałożenie na siebie, także treści, stały się one surowcem wtórnym, materiałem wizualnym, wykorzystanym jako komponent nowego dzieła.

Niewątpliwie po raz kolejny Wiesław Gołuch udowadnia, że należy do tego gatunku twórców, których nie zadowala jedynie tworzenie obrazu. Kreowane przez niego artefakty do wielowarstwowe struktury, które widz może, podążając za myślą twórcy, odkrywać. Odkrywa je także, chociaż w innym sensie, sam artysta, odnajdując w swoim otoczeniu, pod różnymi postaciami.

## Wiesław Gołuch inaczej – subiektywne reklamy spożywczo–polityczno–artystyczne

**Wiesław Gołuch**

1. RECYKLING: EFEKT WYLICZENIA KOSZTÓW STUDIÓW ZAOCZNYCH
2. RECYKLING: KOMPLETNY OPIS MATERIAŁÓW Z PRACOWNI
3. RECYKLING: RAZEM CZY OSOBNO, 2010
4. RYSUNEK NIESKOŃCZONY – IDEA, 2008
5. AUTOPORTRET NIESKOŃCZONY, 2007

**Wiesław Gołuch inaczej – subiektywne reklamy spożywczo–polityczno–artystyczne**

6. SOS POMIDOROWY Z BAZYLIĄ, 2003
7. PARÓWKA CIEŁĘCA BLADA, 2003
8. SEJM, 2003
9. PROJEKT INSTALACJI, 2003

Marika Kuźmicz

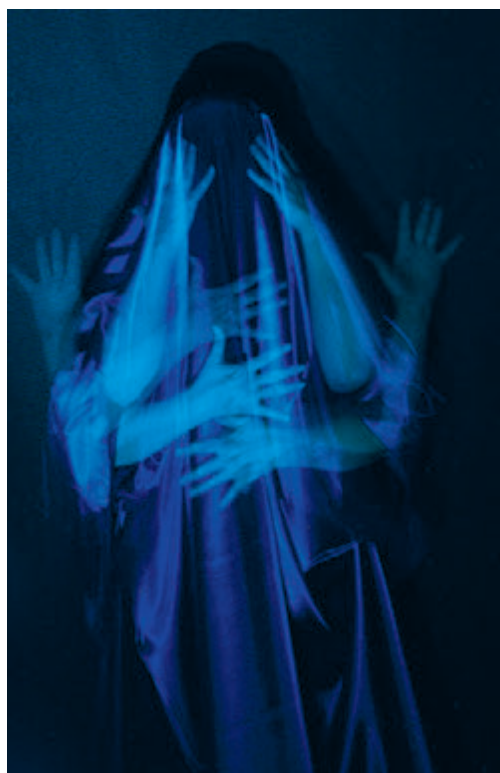
## Romuald Kutera „Pictures” BWA Kielce

Pomimo tego, że wystawa Romulada Kutery w kieleckim BWA nie miała w założeniu charakteru retrospektywy, to istotny dla jej odczytania jest fakt, że pokazano na niej zarówno kilka bardzo wczesnych prac Romana Kutery, jak i jego ostatni, nieukończony jeszcze ostatecznie projekt. Tę chronologiczną klamrę budują, z jednej strony prace *Lusterko I* i *Lusterko II* (1972), z drugiej najnowsze realizacje artysty, powstałe w technice dagerotypu.

Fotografie z lat 70. XX w. oraz dagerotypy pojawiły się na ekspozycji w swojej bezpośredniej bliskości, co prowokuje, by poprzez ten właśnie pryzmat próbować odczytać najważniejsze aspekty sztuki tego artysty. Pozornie obydwaj bieguny wystawy dzieli nie tylko dystans czasowy. Pierwsze fotografie, realizacje, w których Kutera posłużył się skromnym rekwizytem, czyli tytułowym lusterkiem, powstały wówczas, gdy artysta studiował jeszcze na PWSSP we Wrocławiu, ale był już związany ze środowiskiem artystycznej awangardy. Te i inne jego prace z okresu studenckiego, jak również fotografie i filmy powstałe po ukończeniu uczelni, sytuują go w nurcie konceptualnej sztuki analitycznej.

Kutera za pomocą bardzo prostych, adekwatnych i dających się odczytać na wielu poziomach środków dotykał pytań, które bliskie były szerokiemu środowisku artystów uprawiających fotografię konceptualną czy kręgowi twórców zajmujących się tak zwanym medializmem. Były to pytania o granice, możliwości, kompetencje fotografii jako medium, a również w tym aspekcie pytania o jej koniec i początek. Aby zrealizować wspomniane prace, artysta fotografował siebie z lusterkiem trzymany w dłoniach, za pomocą którego odbijał światło. Na kolejnych czterech ujęciach każdej realizacji artysta zmieniał stopniowo ustawienie lustra względem źródła światła, aż do sytuacji, w której obraz staje się praktycznie nieczytelny, ponieważ strumień światła odbitego w lustrze, kierowany jest bezpośrednio w obiektyw aparatu. Przedmiotem jego zainteresowania był moment ostatecznej dekonstrukcji i zaniku obrazu.

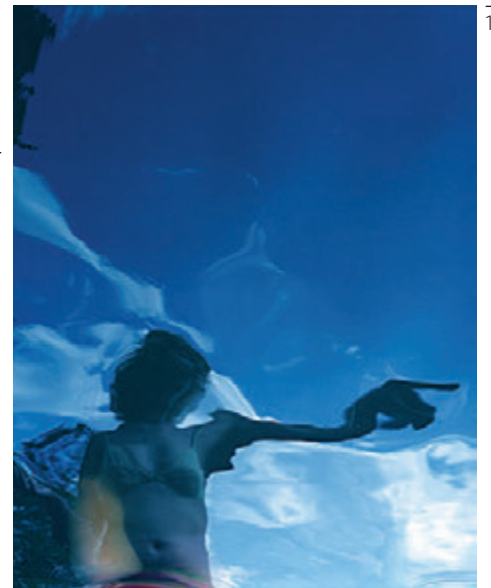
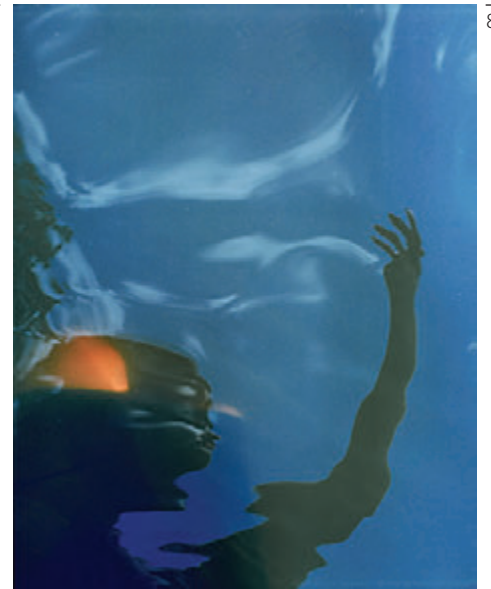
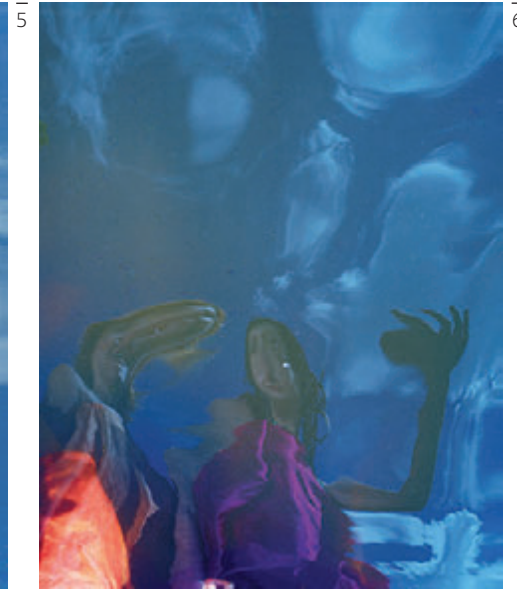
Sytuacja wykreowana przez Kutera staje się frażująca, jeśli weźmiemy pod uwagę fakt, że czynnikiem niezbędnym dla powstania fotografii jest właśnie światło. Artysta próbuje uchwycić zatem ten moment, w którym światło zamiast tworzyć — dekonstruuje





obraz, wyznaczając i doświadczając granic obrazu fotograficznego. Przywołuje fakty leżące u podstaw fotografii, a tym samym przywołuje jej historię i podstawową, najbardziej popularną definicję, która mówi o tym, że sam termin „fotografia” pochodzi od słów *phōtós* — światło; *gráphō* — pisać, *graphein* — rysować, pisać i jest zbiorem wielu różnych technik, których celem jest zarejestrowanie trwałego, pojedynczego obrazu za pomocą światła.

Natomiast w ostatnim okresie swojej twórczości Kutera sięgnął po historyczną technikę fotograficzną czyli po dagerotypię i właśnie ten aspekt omawianych prac, to, że mamy do czynienia z taką, a nie inną techniką, wysuwa się na pierwszy plan. Fakt, że artysta postkonceptualny buduje swoje prace w oparciu o ich materialność, jest znamienny. Kutera posługuje się dagerotypią, zaprzeczając tym projektem w pewnym sensie zadaniu, do którego powołana została fotografia, czyli dania obiektywnego obrazu widzialnej rzeczywistości.



#### Romulad Kutera

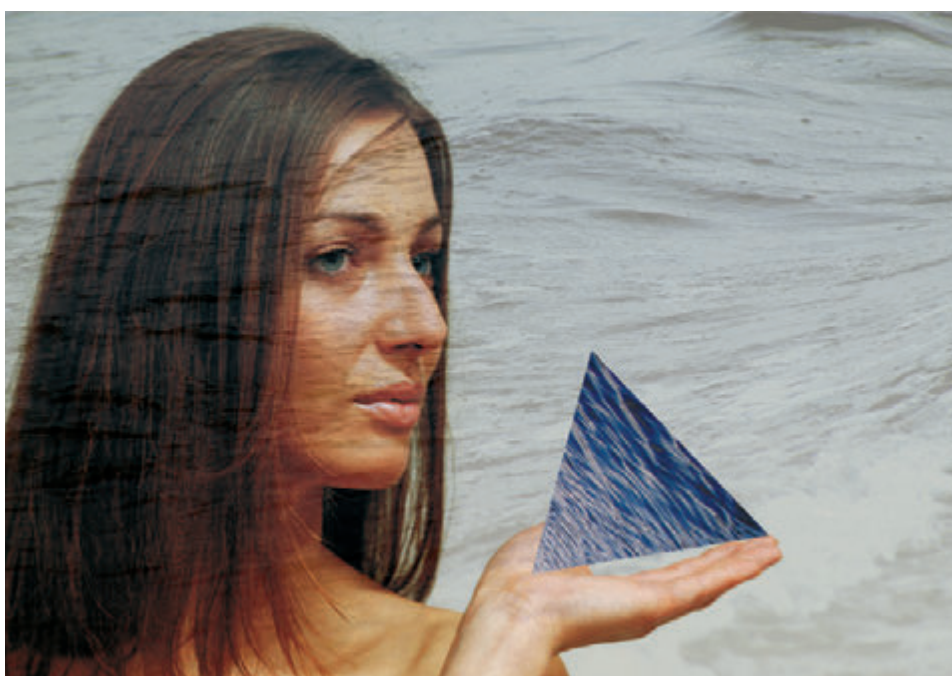
1. AKWARELE FOTOGRAFICZNE
- 2,3. GESTY, 2009
4. KONSTELACJE MALARSKIE, 2010
- 5,6,8,10. SYRENY, 2003
- 7,9. KONSTELACJE MALARSKIE, 2010



Romuald Kutera używa płyt dagerotypowych do opowiedzenia historii boginki Odryki, która to historia ma swoje korzenie w mitologii greckiej, splatając się jednocześnie, w sensie geograficznym z doliną rzeki Kwisy, dorzeczem Odry, miejscem, gdzie artysta mieszka i pracuje. Cykl poświęcony tej historii to seria dagerotypów z wizerunkiem jej mitycznej bohaterki, swoista dokumentacja jej spotkań i rozmów z artystą. Romuald Kutera, sięgając po technikę związaną z początkiem historii fotografii, przywołuje i przypomina, poprzez ów wybór, leżącą u podwalin tej dziedziny sztuki, wiarę w jej skłonność i kompetencje do rejestrowania tego, co jest, i, idąc krok dalej, do rejestrowania i pokazywania tego, co jest naprawdę. Dzięki temu zabiegowi, artysta przywołuje poniekąd długą tradycję tzw. fotografii duchów, fotografii spirytystycznych, bardzo popularnych najpierw w Stanach Zjednoczonych, a później, w lata 70. XIX wieku, również w Europie. Fotografie, mające przedstawiać duchy czy inne formy energii astralnej, funkcjonowały, w pewnych oczywiście kręgach społecznych, jako dokumentacja zjawiska, które istotnie miało miejsce, czyli dokonaniu się swego rodzaju materializacji zjawy, jej uwidocznieniu. Podstawą do budowania wiary w to, że obrazy duchów są prawdziwe, było właśnie to, że utrwalono ich „obecność” za pomocą fotografii, która przecież mówi prawdę, prawdę o rzeczywistości. Artysta, poprzez posłużenie się dagerotypem, dokonuje egzemplifikacji tego mechanizmu uwiarygodnienia opowiedanej przez siebie historii, korzystając w sposób twórczy z tego rozdziału historii dawnej fotografii.

Historia Odryki, opowiedziana przez ukazanie jej na srebrzonych dagerotypowych płytkach, przeplatanych w przestrzeni kieleckiej BWA instalacjami, poświęconymi związkom wody i światła, pozornie może wydawać się aktywnością prowadzoną w obszarze odległym, od tego, co interesowało Kutera wówczas, gdy zajmował się analizą mediów. Jednocześnie jednak, można stwierdzić, że wręcz paradoksalnie, pomimo swojej rozbudowanej warstwy narracyjnej, cykl ów bliski jest realizacjom artysty, takim jak przywołane już prace *Lusterko I i II*, poprzez swoją autorefleksyjność, wobec historii medium fotograficznego, a tym samym wobec dylematów i nadziei, jakie towarzyszą jej od momentu jej wynalezienia. Tym samym, aktualną twórczość artysty, dzięki konfrontacji na kieleckiej wystawie prac, które powstały w odległości czterech dekad, można odczytać poprzez fakt jej tyleż silnego, co twórczego zakorzenienia w analizie mediów.

Z drugiej strony, niewątpliwie silnie obecny w ostatnim okresie w twórczości Kutery pierwiastek wyobraźni kieruje nas w kierunku myśli Gastona Bachelarda: *Wyobraźnia to przede wszystkim zdolność uwalniania nas od pierwotnych obrazów, zdolność ich przekształcania. Zawsze pragniemy, żeby wyobraźnia była zdolnością tworzenia obrazów [ 1 ]*. Artysta, który jest świadomy postkonceptualnego doświadczenia, również tego w obszarze analizy i rozpoznania medium, jest zdolny do tego, by realizować to właśnie, formułowane przez filozofa pragnienie. Zdolność ta zwalnia go z wyjaśniania czegoś, popycha go raczej do budowania tajemnicy za pomocą rekwizytów.



1 G. Bachelard, *L'Air et les Songes*, Paris 1980, s. 7.

**Romulad Kutera**

1. NIMFA 1, 2007
2. NIMFA 2, 2007
3. NIMFA 3, 2007
4. POJAWIENIE SIĘ ODRYKI, 2009
5. ZNIKNIĘCIE ODRYKI, 2009
- 6,7,8,9. PIERWSZA ROZMOWA  
Z ODRYKĄ, 2009
- 10,11,12. DRUGA ROZMOWA  
Z ODRYKĄ, 2010



Ania Kania

## Pomiędzy

(w ramach transmedialnego procesu)

Artystyczną postawę Małgorzaty Kazimierczak charakteryzuje konsekwentne – od lat pielęgnowane – zainteresowanie nie tylko materialnym artefaktem, czyli konkretnym efektem pracy twórczej, co właśnie tej twórczości przebiegiem; inaczej mówiąc, zabiega ona o wyraźne skupienie uwagi na samym procesie dochodzenia do tego efektu, i na doświadczaniu nowej formy „zapisu” dzieła. Jest to proces ciągły i – jak sama mówi – otwarty na nowe znaczenia, na przenikanie znaczeń...

Chodzi o znaczenia, które pojawiają się w trakcie złożonego ciągu interakcji, jakim podlega twórcza „materia” angażowana w ten proces. A materię tę stanowią zwykle złożone i nieprzewidywalne relacje między artystką a zapraszonymi do jej projektów osobami, wybieranymi nieprzypadkowo, choć często w efekcie spontanicznych kontaktów. Są wśród tych współuczestników akcji bliscy i dalsi znajomi; także artyści, teoretycy sztuki ale i niezwiązane zawodowo ze sztuką osoby. W trakcie takich interpersonalnych spotkań – wprawdzie aranżowanych ideowo i warsztatowo przez artystkę – rodzą się jednak nieprzewidywalne interakcje emocjonalne i reakcje, pojawiają się intelektualne deklaracje, co w sumie znakomicie wzbogaca założenia wyjściowe projektu i stanowi podstawę twórczo przemyślanych działań. To stąd płyną impulsy pobudzające zarówno jej indywidualną wrażliwość i kreatywność, jak i stymulujące kreatywność zapraszanych osób. W zasadzie to potrzeba uczestnictwa w nieustannym procesie ciągłej kreatywności jest, w przypadku Małgorzaty Kazimierczak, swoistym imperatywem jej życia. Temu celowi podporządkowała niemal wszystkie swoje działania; to rodzaj pasji – zaangażowania się w sztukę niemal bezwarunkowo. W swych



reakcjach, rozmowach towarzyskich, zachowaniach itp. nieodmiennie uwypukla ona intencje artystyczne; jest w tym zawarty jakby zamiar ciągłego dawania świadectwa sztuki. I w tym właśnie celu wykorzystuje dostępne współcześnie instrumentarium medialne – od fotografii, poprzez film, dźwięki, nagrania głosu oraz konwencjonalne i komputerowe formy wizualizacji.

Kazimierczak twórczo wyraża się w określonej i wybranej przez siebie przestrzeni intermedialnej, przestrzeni wypracowanej niejako pomiędzy tymi środkami, jest więc artystką, rzecz można, transmedialnego procesu, bo efekty jej pracy przekraczają kompetencje poszczególnego medium i sytuują się w istocie pomiędzy znaczeniami osiągalnymi dzięki tym różnym mediom i, w rezultacie, kreuującymi w tym procesie nowe znaczenia. Ten aspekt aktywności uwypuklił Andrzej Saj w relacji otwierającej ekspozycję prac artystki w Galerii Sztuki Najnowszej w Gorzowie Wlkp. (listopad 2009 r.). Stwierdził on wówczas, że sens owego „pomiędzy” sprowadza się w jej twórczości do poszukiwania nowych znaczeń poprzez zderzanie faktów i aranżowanych sytuacji w kolejnych płaszczyznach działalności:

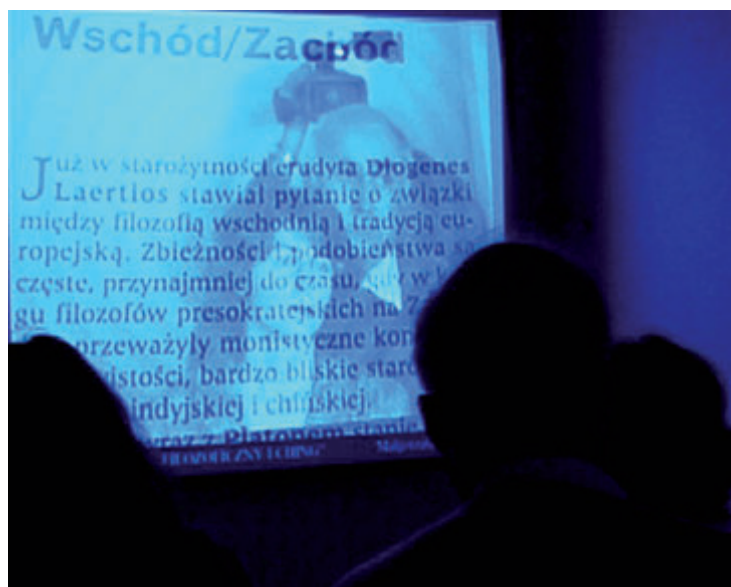
1. Pomiędzy stanem obecnym rzeczywistości (oddanym w reakcjach ludzi uczestniczących w tych akcjach) a utopijnymi lub możliwymi do zaistnienia sytuacjami wykreowanymi przez artystkę w „przestrzeni”, w której znalazły się zaproszone osoby: deklaratowane postawy osób (wyrażane np. wierszem lub innym znaczącym tekstem) były traktowane jako materiał wyjściowy do realizacji nowej jakościowo instalacji audiowizualnej;

2. Pomiędzy wybranymi osobami, w sensie oceny ich predyspozycji i możliwości wzajemnej komunikacji i generowania nowych sytuacji (efektem są prace tytułowane: *Mandale – szalasy współczesnych nomadów*, 2005/2006 r.);

3. Pomiędzy znakiem (utożsamianym z formą dzieła) a jego odniesieniem metaforycznym lub symbolicznym, generującym nowe aspekty poznawcze;

4. Pomiędzy myśleniem znamiennym dla kultury Wschodu a myśleniem „zachodnim”, tu instalacje interaktywne: np. *Filozoficzny I Ching*, 2007 r.;

5. Pomiędzy obiektami rzeczywistymi (np. schody na zamku w Kliczkowie) a jego plenerowymi użytkownikami, inspirowanymi przez autorkę akcji do parateatralnych inwencji i prezentacji własnych,



psychologicznie uzasadnionych, zachowań: np. *Schody... pomiędzy... miejscem a sobą*.

Skąd tak złożone inspiracje twórczości? Małgorzata Kazimierczak, absolwentka wrocławskiej Akademii Sztuk Pięknych (w 1995 r.) była jednocześnie aktywną uczestniczką alternatywnej

...proces nieustający... przenikanie znaczeń

Grupy Działań Teatralnych (teatru poszukującego we Wrocławiu) i zdobyte w tej mierze doświadczenia pozwoliły jej na poznanie własnego potencjału w sferze ekspresji ruchowej oraz możliwości własnego ciała, co później znalazło kontynuację w wypracowaniu postawy permanentnego działania; świadomości twórczości jako procesu. Miało to również swoje znaczenie w przekraczaniu tradycyjnej formy przekazu artystycznego, w efekcie



usytuowania między sztuką a rzeczywistością, w akceptacji nieostrych granic poszczególnych dyscyplin sztuki. Artystka proponuje instalacje i obiekty, które traktuje przeważnie jako formy „otwarte”, tj. stwarza ona tylko pewne ramy dzieła, nie dążąc do jego zamknięcia, pozwalając na jego swoiste „dzianie się”. Akceptuje tym samym pewnego rodzaju nieprzewidywalność, której pierwiastek tkwi niemal we wszystkich jej pracach. Swoje działania artystka często nazywa „badaniami”, które nigdy nie wiadomo dokąd mogą zaprowadzić. Tym samym potwierdza ona brak zamiaru realizacji konkretnego, skończonego materialnie, dzieła, stawia zaś na efekt połączenia wielu mediów, by móc w ten zintensyfikowany sposób stawiać pytania; traktować media jako nośniki pewnych idei, które będą ewoluować, rozwijać się w rezultacie doświadczeń z uczestnikami akcji, rozszerzać i rozrastać w wielowarstwowe realizacje o strukturze domagającej się ciągu dalszego. I dlatego dominującym motywem jej działań artystycznych jest przede wszystkim spotkanie z drugim człowiekiem, jest to zamiar pogłębienia z nim kontaktu – co traktuje ona jako wartość samą w sobie. Właśnie tak określa swój najnowszy projekt, który buduje w oparciu o ciągły kontakt z wybranymi jego uczestnikami, zatytułowany: *...proces nieustający... przenikanie*

*znaczeń*. Jest to zaplanowany na wiele lat swoisty eksperyment badawczy, oparty na zasadzie zderzenia indywidualnych postaw i poglądów wybranych przez artystkę osób, które dokonują autoprezentacji za pomocą dobranego lub przez siebie przygotowanego tekstu – rodzaju wypowiedzi ideowo identyfikującej daną osobę w danym momencie życia, a następnie wykorzystania (tych wypowiedzi) jako materiału wyjściowego do realizacji instalacji audiowizualnej (z kilkoma projekcjami filmowymi). W powstałym kręgu dialogowym układ osób za każdym razem zmienia się, powstaje więc ciągle nowy obraz dający inne odniesienia do treści ogólnych, uniwersalnych, gdzie tworzą się za każdym razem inne konstelacje dialogowe. Ten zabieg prowadzi w efekcie do niedyskursywnego kolażu głosów i tekstów – ich nakładania się i fonicznego wzmocnienia. Artystka w procesie rodzenia się nowych znaczeń, zachowań i reakcji osób przed kamerą stwarza pretekst do generowania własnych odniesień, do kreowania nowej, wynikowej sytuacji. Kazimierczak chce w ten sposób dotrzeć do głębi prawd psychologicznych wybranych osób i w zasadzie dociera również do własnej, subiektywnej „prawdy” autora. Jak mówi: *Z różnorodności zwyczajowej, kulturowej i światopoglądowej możemy czerpać i zmieniać swoją świadomość,*

*obdarowując się wzajemnie. Pozostając w szacunku dla innych poglądów oraz w wewnętrznym dystansie do przekonań własnych ze świadomością, iż przecież to my sami stwarzamy kulturę, systemy, idee, skomplikowane i wyrafinowane struktury społeczne. W procesie przenikania znaczeń możemy pozostać w otwartości dla innych myśli, w pokorze i dystansie do własnych oraz wolności od tego, co poznane.*

Twórczość Małgorzaty Kazimierczak jest niekonwencjonalna: jej instalacje i obiekty multimedialne są wycelowane we współczesną kulturę popularną z jej presją umasowienia, manipulacji, wszechobecności TV, globalizacji, konsumpcjonizmu itp. Artystka wykorzystuje „mechanizmy” obecne w kulturze masowej, ale w gruncie rzeczy przeciwstawia się tej kulturze, wątpi w jej przesłanie. Stawia krytyczne pytania i poddaje ją nieustannej weryfikacji (właśnie w tych nowych znaczeniach). Jej artystyczna aktywność rozciąga się na całe życie, jego codzienność i odświętność. Poprzez swoją zaangażowaną postawę, determinację i ciągle eksperymentowanie liczy ona na przezwycięzenie tego stanu presji kultury masowej i jednocześnie stwarza artystyczną utopię. Jak zwykle jest to piękna utopia.

Niech więc ten proces trwa, niech będzie ciągle otwarty...



Małgorzata Kazimierzczak, PROCES NIEUSTAJĄCY — PRZENIKANIE ZNACZEŃ, instalacja



fot.: K. Gałazka

Marian Schmidt

# FOTOGRAFIA I MUZYKA [ 1 ]

Gdy słuchamy muzyki, wszystkie dźwięki są nam podane w pewnej kolejności, w danym czasie. Nuty oraz ich uporządkowanie są niezmiennie. Wykonawca może najwyżej odczytać partyturę według własnej interpretacji, ale słuchacz niczego nie może zmienić. Jest tak, jak zostało mu podane.

**Z** obrazami sytuacja jest zupełnie inna jeśli chodzi o kolejność i czas oglądania elementów wizualnych obrazu. Każdy człowiek inaczej patrzy na obraz. Zaczyna patrzeć na pewien obszar obrazu, który najbardziej zwraca jego uwagę, przesuwa się dalej do innych obszarów, bez żadnego przewidzianego schematu. Kolejność obszarów uwagi oraz czas zatrzymania się na nich są inne nie tylko dla każdej osoby przy tym samym obrazie, ale nawet dla tej samej osoby i tego samego obrazu w innym czasie.

Pierwsze eksperymenty naukowe badające, w jaki sposób ludzie patrzą na obrazy, zostały przeprowadzone instrumentem do śledzenia wzroku przez profesora Guya T. Buswella w Chicago i opublikowane w 1935 roku. Obszary uwagi, na których widz zatrzymuje swój wzrok były nazywane przez niego *fixations* (obszary utrwalenia), a punkty oznaczające środek tych obszarów, nazywał centrami utrwalenia. Badając 200 osób (w sumie 1.877 pomiarów tras wzroku), w tym także studentów szkół artystycznych i dzieci, doszedł do następujących wniosków: niektórzy szybko przesuwały wzrok przez cały obraz, zatrzymując się na krótko na głównych jego aspektach. Inni zaś skupiają się na długo na małych obszarach. Nie było dwóch widzów, którzyby patrzyli na obraz w ten sam sposób. Pomimo tego, można zauważyć pewne wspólne cechy przesuwania wzroku. Na początku wielu widzów ma predyspozycję do szybkiego poruszania wzroku przez obraz, zatrzymując go na krótko w różnych miejscach. Trasy oka są stosunkowo długie. Później widzowie skupiają się na mniejszych obszarach, gdzie dłużej się zatrzymują, badając je przez krótkie ruchy oka. Zestawiając wszystkie trasy wzroku zarejestrowane przy tym samym obrazie jedne na drugich na wykazie, Buswell zauważył, że pojawiają się gęste obszary utrwalenia, gdzie zatrzymuje się bardzo liczna ilość widzów. Są to miejsca bogatsze w znaczenie. Dla Buswella oznaczało to, że ludzie nie patrzą w sposób przypadkowy na obraz, ponieważ skupiają się na tych samych obszarach. To, co ich różni, to



Marian Schmidt, SIOSTRA RÓŻA, Medjugorie

w jakiej kolejności i jak długo zatrzymują na nich wzrok [ 2 ].

Fotograf lub malarz ma trudniejsze zadanie niż muzyk. Obraz powinien wzruszyć widza niezależnie od trasy, jaką pokonuje jego wzrok, czyli od kolejności i czasu zatrzymania się nad elementami obrazu. Malarz Paul Klee (1879–1940), który przez pewien czas był także zawodowym skrzypkiem, uważał, że *utwór muzyczny ma przewagę nad obrazem: jest słuchany w tej samej kolejności dźwięków jak był napisany. Lecz kiedy się słucha tego samego utworu wiele razy, ponieważ te same wrażenia się powtarzają, może nastąpić lenistwo, brak skupienia w słuchaniu. Z obrazem jest inaczej. Laik może nie wiedzieć, od którego obszaru ma zacząć patrzeć. Ale za to doświadczony widz góruje w możliwościach odbierania obrazu: odkrywa nowe wrażenia kiedy świadomie zmienia trasy wzroku* [ 3 ].

Muzyki nie stanowi każda seria dźwięków. Muszą być pewne powiązania między nimi, aby mogły one stworzyć coś więcej niż nic nieznaczące dźwięki. Działanie serii dźwięków na nasze emocje jest zależne od tych powiązań. Tak samo jest z obrazami. Aby silnie oddziaływały na widza powinny istnieć pewne relacje między elementami obrazu.

Aby lepiej zrozumieć działanie obrazów na człowieka, najpierw powinniśmy się zapoznać z pewnymi pojęciami: wygląd, esencja i redukcja [ 4 ].

W rzeczywistości, każdy obiekt (*noema*) – żywotny lub nie – ma swój wygląd naturalny, taki jak jest przez nas spostrzegany. Jest on zależny od światła, które na niego pada, od warunków atmosferycznych (jeśli jest na zewnątrz), od jego barwy lub poziomu szarości, od jego faktury i trójwymiarowego kształtu. Kiedy obiekt jest sfotografowany i oglądamy go jako element obrazu, jego oblicze przemienia się na wygląd obrazowy, który nie

tylko jest zależny od jego wyglądu naturalnego, ale także od wizji i techniki autora, od środków przekazu (papier, ekran, monitor, odbitka, wydruk itd.) oraz od jakości obrazu. Między jednym a drugim wyglądem pojawia się wygląd eidetyczny, czyli jak fotograf sobie wyobraża, że obiekt będzie wyglądał na obrazie.

Kiedy fotograf poszukuje motywów do fotografowania – noematów [ 5 ], to co go przyciąga do nich to na pierwszy rzut oka ich wygląd naturalny oraz przeblask ich potencjalnych treści. Następnie, zaczyna się głębsze spojrzenie: odnajdywanie najlepszej formy motywu, przewidując, jaki będzie jego wygląd obrazowy, a równocześnie odbieranie jego treści. Zatem fotograf przechodzi od stanu świadomości realnej do idealnej. Najpierw wyczuwa realną noema, a później skupia się na wyglądzie eidetycznym motywu, który nie ma jeszcze rzeczywistej egzystencji, a istnieje tylko w jego wyobraźni.

Forma, czyli kompozycja, polega na uporządkowaniu elementów obrazu, ustala relacje przestrzenne między nimi oraz powiązania między ich kształtami i wartościami. Wybór punktu widzenia,

Fotograf przechodzi od stanu świadomości realnej do idealnej.

z którego się fotografuje, a także ogniskowej obiektu w aparacie ma istotny wpływ na kompozycję obrazu. Przeważnie forma jest związana z poczuciem piękna. U człowieka przyjemne reakcje na piękno są z jednej strony zakodowane genetycznie, a z drugiej wyuczone [ 6 ]. Istnieją konkretne obszary naszego mózgu, które są aktywowane przez estetyczne bodźce. W następnej kolejności systemy neuronów przemieniają te wrażenia na pozytywne

2 Dalsze eksperymenty w tym kierunku robili m.in.: Yarbus, François Molnar, Nodine, Locher, Krupinski, Pelz i Lipps.

3 André Kuenzi Klee, *Catalogue d'exposition*.

4 Esencja i redukcja są pojęciami fenomenologii Husserla, ale tutaj ich znaczenie jest nieco inne, bardziej zastosowane do praktyki fotografii i częściowo zainspirowane przez fenomenologię Sergiu Celibidache.

5 Liczba mnoga słowa *noema*.

6 Jean-Pierre Changeux, *Rules and Constraints of Artistic Creation: the Neurobiologist Viewpoint*.

1 Ten artykuł dotyczy bardziej muzyki poważnej i tradycyjnej niż popularnej.



emocjonalne przeżycia. Optymalizacja kompozycji z punktu widzenia estetyki nie wystarczy, aby oddać cały potencjał motywu. Piękno jest tylko przynętą, aby głębiej widzieć.

Nie ma konkretnych reguł kompozycji, ponieważ w czasie poszukiwania najlepszej formy motywu stwarza się żywy związek między fotografem a obiektem. Każde przesunięcie wrażliwego fotografa w jakimkolwiek kierunku (na prawo, na lewo, do góry, na dół, do tyłu lub na przód) zmienia intensywność jego emocji przy odbiorze motywu. Najlepszym punktem widzenia jest ten, który stwarza najgłębsze emocje. Narzucanie struktury intelektualnej na kompozycję motywu, poprzez jakiegokolwiek reguły, zniszczyłyby tę żywą relację między fotografem a obiektem.

Istnieją natomiast ogólne zasady, na które trzeba zwracać uwagę, kiedy ustala się kompozycję motywu. Ich interpretacja jest osobista i zależy tylko od wrażliwości fotografa [ 7 ].

Pierwszą zasadą jest poszukiwanie równowagi, czyli równowagi wizualnej. Jest to doznanie stabilności – wszystko jest na swoim miejscu w odpowiednich proporcjach, odcieniach lub kolorach. Kiedyś mówiło się o poszukiwaniu harmonii w twórczości człowieka pojawił się u Homo erectus około półtora miliona lat temu. Po raz pierwszy poczucie symetrii ukazało się w narzędziach kamiennych przez niego stworzonych. To zjawisko było powiązane z ewolucją: powiększenie pojemności mózgu u człowieka do ok. 800 cm<sup>3</sup> [ 8 ].

Jednak harmonia niekoniecznie oznacza symetrię i przeważnie nie równa się z nią. Jest raczej związana z przyjemnym odbiorem.

W XX wieku odczuwa się coraz mniej harmonii w twórczości człowieka, a przede wszystkim w kompozycjach muzyki poważnej. Obecnie pojęcia konsonansu i dysonansu nabierają większej wagi, ponieważ lepiej oddają niuanse między harmonią a jej brakiem.

W muzyce konsonans i dysonans są związane z przyjemnym i nieprzyjemnym odbiorem dźwięków i mają swoje podstawy w prawach fizyki. Odnoszą się do interwałów (odległość między dwoma dźwiękami lub współbrzmienie dwóch odmiennych dźwięków) i akordów (równoczesne brzmienie co najmniej trzech różnych dźwięków). Różnica między konsonansem (harmonią) a dysonansem nie jest jak czerń i biel. Istnieją różne odcienie między nimi. Interwały są bardziej lub mniej harmonijne, tak samo jak bardziej lub mniej dysonansowe. Na przykład oktawa [ 9 ] i kwinta [ 10 ] są bardziej harmonijne niż tercja [ 11 ] i seksta. [ 12 ] A za najbardziej dysonansowy jest uważany tryton [ 13 ], który w dawnej muzyce kościelnej był

nazywany *diabolus in musica*. Przykładem trytonu jest interwał f–h. Mniej dysonansowa od trytonu jest septima [ 14 ].

Dysonans pojawił się w muzyce dawno temu, ale zawsze był umiarkowany. Dopiero w XX wieku kompozytorzy zaczęli się nim powszechnie i ustawicznie posługiwać. Dlatego współczesna muzyka poważna jest trudniejsza w odbiorze. Nasuwa się pytanie: czy przyzwyczajenie się do gęstego dysonansu nie zmienia wrażliwości człowieka i w dużym stopniu nie zmniejsza jego odbioru harmonii?

Harmonia jest stabilna. Kiedy ją słyszymy, odnosimy wrażenie czegoś skończonego. Natomiast interwały dysonansowe są niestabilne, stwarzają nieprzyjemne napięcie i wymagają rozwiązania w kolejnych granych interwałach, aby ponownie wrócić do równowagi. W utworach muzycznych powrót do stabilności jest powszechny nawet we współczesnych kompozycjach. Lecz droga pokryta gęstymi dysonansami do ostatniego celu może być udręka.



Marian Schmidt, JAKUSHO KWONG

Przechodząc do obrazu, dysonans może pojawić się w nim na dwa sposoby: w kompozycji lub treści. Ale jest jeszcze trzeci sposób stwarzania dysonansu: jako odstające od reszty dzieła w całej serii obrazów. Ten ostatni wariant jest widoczny przy pracy fotoedytorskiej w publikacjach lub kuratorskiej na wystawach.

W dziełach wielkich mistrzów malarskich dysonans może być obecny w treści, ale prawie nigdy w kompozycji. Dobrym przykładem jest *Dama z gronostajem* Leonarda da Vinci. Odczuwam, że kompozycja jest zrównoważona, ale prawa dłoń młodej dziewczyny odbiega od delikatności postaci i subtelności całego obrazu. Jest za bardzo dokładnie „anatomicznie” namalowana i kościasta. Najprawdopodobniej ta dysonansowa dłoń jest metaforą braku niewinności dziewczyny.

Dla fotografa szukającego równowagi w kompozycji, tak samo jak dla malarza, pojęcie względnej harmonii jest ważne. Kompozycja ma służyć

ekspresji obrazu, a świadomy dysonans w treści może w tym odgrywać istotną rolę. Nie ma wyraźnej granicy między harmonią (konsonansem) a dysonansem.

Drugą zasadą kompozycji jest czystość: wykluczenie zbędnych elementów z obrazu. Jeżeli się pojawiają z braku uwagi lub świadomości autora, osłabiają przekaz obrazu, a nawet mogą go zupełnie przekreślić. Patrząc na motyw przez wizjer, matówkę lub jakiegokolwiek okienko, fotograf może decydować, według swojej wrażliwości, które elementy motywu i w jakich proporcjach mają być dopuszczone do ostatecznej kompozycji. Każdy element obrazu jest ważny. Trzeba liczyć się ze wszystkimi.

W czasie koncertu, gdy pianiści grają z pamięci, wielu z nich, myśląc się, wstawia od czasu do czasu fałszywe nuty, które nie są wcale napisane w oryginalnej partyturze [ 15 ]. Jeżeli te nuty nie są dysonansowe, prawie nikt z publiczności nie zauważy tych fałszów oprócz innych muzyków znających utwór. Patrząc na obraz przez dłuższy czas, niedoświadczony widz łatwiej postrzeże ogólny brak wyrazu niż poszczególne elementy odpowiedzialne za to niedociągnięcie.

Trzecią zasadą kompozycji jest poszukiwanie silnej relacji wizualnej między kształtami i wartościami elementów obrazu. To poszukiwanie nazywa się spojrzeniem korelacyjnym. Powtarzające się linie, krzywe, figury, które zjawiają się w rozmaitych miejscach obrazu, w różnych proporcjach, pochylone, odwrócone itd. mogą tworzyć rytmy, które wzmacniają kompozycję. Każda figura lub obszar ma swoją wartość zależną od swojego kształtu, koloru, odcienia szarości, faktury. Dla Paula Klee, *jeżeli obraz jest precyzyjnie i solidnie skomponowany na podstawie serii zróżnicowanych wartości, wtedy oko widza na początku zaczyna wchłaniać te wartości, które go najbardziej przyciągają. A po „strawieniu” tych pierwszych wrażeń, przechodzi do następnych. Silne kontrasty między wartościami powodują, że oko widza przez dłuższy czas skacze między obszarami, tak jakby śledziło zwierzynę, na którą się poluje. Albo przechodzi rytmicznie z jednego miejsca do drugiego. Natomiast jeżeli kompozycja opiera się na luźnej, niedbalej strukturze, oko widza dryfuje jak mała łódka na niespokojnej wodzie, tam gdzie prądy ją zawieruszą [ 16 ].*

Jednym z poważnych problemów dla fotografa jest umiejętność wyobrażenia sobie wyglądu obrazowego motywu, czyli to, co nazywamy wyglądem eidetycznym, zanim zdecyduje się go fotografować. A następnie reagowanie na wygląd eidetyczny zamiast na wygląd naturalny motywu. Wymaga to doświadczenia i odpowiedniej wyobraźni. Nie dotyczy to tylko formy ponieważ jest ona mocno powiązana z treścią. Te dwa pojęcia są nierozdzielne. Patrząc na formę, nie można równocześnie nie odczuwać treści, ponieważ pierwsza powinna służyć drugiej. Przy najlepszych obrazach jedna i druga razem silnie działają i się dopełniają. Na słabych →

7 Te zasady, do których doszedłem wiele lat temu potwierdzają się w Henri Matisse'a *Ecrits et propos sur l'art*.

8 Jean-Pierre Changeux, *Rules and Constraints of Artistic Creation: the Neurobiologist Viewpoint*.

9 Interwał między ósmioma kolejnymi stopniami skali muzycznej.

10 Interwał między pięcioma kolejnymi stopniami skali muzycznej.

11 Interwał między trzema kolejnymi stopniami skali muzycznej.

12 Interwał między sześcioma kolejnymi stopniami skali muzycznej.

13 Interwał wynoszący trzy całe tony.

14 Interwał między siedzioma kolejnymi stopniami skali muzycznej.

15 Wyjątkiem był pianista Arturo Benedetti Michelangeli (1920–1995), który zawsze grał z pamięci wszystkie nuty według partytury.

16 André Kuenzi Klee. *Catalogue d'exposition*.

można powiedzieć, że forma przewyższa treść lub odwrotnie. A jeszcze gorzej, jeśli obydwie: forma i treść, są za wątle – nawet nieobecne.

Podsumując: forma powinna służyć treści.

Najważniejszą treścią – jeżeli nie jedyną – którą twórca może przekazać, jest prawda. Nie jest to ani rzeczywistość czy realność, ani stwierdzenie naukowe, ani dokument, ani świat obiektywny. Jest to prawda wewnętrzna: absolutna szczerłość przeżyć. Tylko umiejętne przekazywanie autentycznych doznań może głęboko poruszać odpowiednio przygotowanego odbiorcę. Lecz, żeby

Forma powinna służyć treści.

mieć takie intensywne przeżycia, twórca powinien rozpoznać potencjał właściwego motywu i dotrzeć do jego esencji.

Podobnie jak z wyglądem, każdy obiekt (żywotny lub nie) ma swoją esencję, zarazem naturalną i obrazową. Trudno jest konkretnie zdefiniować esencję, łatwiej jest opisać, jak jest ona odbierana. To, co szkoły filozoficzne różnie określają jako esencja nadaje się bardziej do dyskusji intelektualnych niż do konkretnych zastosowań w twórczości wizualnej.

Esencja nie dotyczy tylko obiektów materialnych. Posiadają ją także utwory muzyczne. Dotarcie do niej jest zależne od naszego sposobu słuchania muzyki. Istnieją trzy sposoby słuchania. Pierwszy jest najgorszy. Włączamy źródło dźwięku – odbiornik radiowy lub odtwarzacz płytowy – w domu czy w pracy i wykonujemy jakąkolwiek inną czynność w trakcie słuchania. Czyli dźwięki stanowią dla słuchacza tylko tło. Drugi sposób polega na skupieniu się na dźwiękach, których słuchamy: na żywo lub przy ich odtwarzaniu. Wówczas bardzo często, a nieraz stale przychodzą do nas różne myśli. Niektóre nie mają nic wspólnego z tym, czego słuchamy. Wiążą się raczej z naszymi codziennymi problemami. Inne przychodzące myśli, to sceny przez nas wyobrażone, zainspirowane przez dźwięki, których słuchamy. Jeszcze inne myśli są związane z wiedzą muzyczną, czyli porównywaniem z innymi interpretacjami tego utworu, które słyszeliśmy w przeszłości lub z idealną interpretacją w naszej wyobraźni. A od czasu do czasu udaje nam się o niczym nie myśleć i tylko reagować na to, co słyszymy. Trzeci sposób słuchania jest najtrudniejszy i wymaga dużej praktyki. Polega na pełnym otwarciu się, pozwalającym dźwiękom płynnie dotrzeć do nas, bez żadnych przeszkód intelektualnych. Czyli nie myślenie o czymkolwiek w czasie słuchania. Ten stan wolności nazywa się redukcją. Podczas tego procesu bogactwo tonalne każdego dźwięku, relacje między dźwiękami, artykulacja frazy, architektura utworu – wszystko działa bezpośrednio na nasze przeżycia. Myśli wtrącają się do nas, jeżeli nie mamy wystarczającej praktyki w redukcji lub wtedy, kiedy części utworu są słabsze, a co gorzej jeśli interpretacja jest nieprawidłowa. Aby nabyć doświadczenia w redukcji, zaczynamy stosować tę

metodę na krótkich odcinkach utworu, aż stopniowo damy sobie radę z całym dziełem.

Utwór składa się z kompozycji oraz z jego interpretacji. Liczy się nie tylko akustyka pomieszczenia i nasze miejsce odsłuchu, ale także nasze nastawienie psychiczne w czasie słuchania. Przy odpowiednich warunkach, poprzez redukcję powinniśmy dojść do esencji utworu.

Esencja jest nieokreśloną, wyczuwalną energią, którą wydzielają noematy: obiekty materialne lub niematerialne. Noematami, na których się skupiamy, mogą być ludzie, fragmenty natury, sceny życia codziennego, ludzkie dzieła – wizualne, dźwiękowe, medialne itd. Proces, który pozwala dojść do esencji danej noema określa się słowem redukcja. Jest to sposób odbierania bez wiedzy, osądów, porównań lub przyjętych z góry koncepcji. Umożliwia odbiór wibracji emanującej od danej noema.

Redukcja dźwiękowa jest o wiele łatwiejsza niż wizualna, ponieważ dźwięki mogą oddziaływać bezpośrednio na nasze emocje, nie bazując na jakichkolwiek skojarzeniach.

Odbiór wizualny jest bardzo skomplikowany. Kiedy uważnie przyglądamy się danemu obiektowi, jego wygląd naturalny jest bodźcem nie tylko dla naszych zmysłów, ale także dla naszego intelektu. Noema stymuluje różne rejony naszego mózgu. Jeden z nich jest tam, gdzie znajduje się automatyczny proces identyfikacji. Od razu, według naszej pamięci, zdajemy sobie sprawę, że

Sztuka ma sens, kiedy pozwala nam przenieść się na chwilę „do Atlantydy”.

widzimy człowieka, dom, ulicę, zwierzę, samochód, drzewo czy chmurę itd. Niektóre motywy mają potencjał rozbudzenia naszej wyobraźni. Dla fotografa może to mieć tak samo negatywne, jak i pozytywne skutki. Na przykład, kiedy zaczynamy opowiadać sobie bajki, których najprawdopodobniej nikt inny, patrząc na ten sam motyw, sobie nie opowie. Taki proces nie ma nic wspólnego z językiem wizualnym. Kojarzy się bardziej ze „złą literaturą”. Inaczej jest wtedy, kiedy zainspirowani przez motyw, na który patrzymy, spostrzegamy znaki, symbole lub metafory. Na przykład skała, drzewo czy chmury przemieniają się w inne stwory i przerastają same siebie. Odkrycie metafory może być tak samo ekscytujące jak rozwiązanie zagadki. Nieważne jest to, czy autor i widz spostrzegają tę samą metaforę, lecz czy w ogóle obraz potrafi podniecająco rozbudzić wyobraźnię widza. Intelektualna interpretacja tego, co widzimy, może być źródłem pewnych emocji, ale przeważnie ogranicza nasz odbiór wizualny. Kiedy patrząc na motyw, intensywnie rozbudzamy rejony mózgu związane z myśleniem, inne obszary za mało albo wcale nie reagują, a one są o wiele ważniejsze w odbiorze wizualnym. Przykładem tego są reakcje estetyczne lub podświadome. Natomiast jeszcze

bardziej istotne są przeżycia transcendentalne, do których nie można dojść bez redukcji.

Ażeby lepiej zrozumieć, dokąd doprowadza redukcja, Edmund Husserl (1859–1938), ojciec fenomenologii, opowiadał o metaforze Atlantydy:

*Osoba która przez dziesiątki lat nie spekulowała na temat istnienia Atlantydy, ale faktycznie tam dotarła, podróżując poprzez bezdrożne dzicze nowego kontynentu i nawet uprawiając tam niektóre pola jej dziewiczej ziemi, nie będzie w żadnym wypadku zahamowana przez geografów, którzy odrzucają jego raporty z podróży. Tacy geografowie osądzają go poprzez ich nalogowe schematyczne sposoby myślenia i przeżywania. A sami sobie znajdują wymówki, ażeby nie podjąć trudnego wysiłku, którego wymaga podróż po nowym kontynencie [ 17 ].*

Psycholog Abraham Maslow (1908–1970), twórca psychologii humanistycznej oraz teorii hierarchii potrzeb, nazwał szczytowymi przeżyciami (*peak experiences*) te doświadczenia transcendentalne, gdzie człowiek czuje się w całkowitej harmonii ze światem, doznając wielkiego spokoju wewnętrznego. Tak samo jak w metaforze Husserla, Maslow pisał, że „nieszczętowiec” nigdy nie będą rozumieć „szczytów”, czyli tych osób, którzy przynajmniej raz doświadczyli przeżycia szczytowego.

Transcendencja kojarzy się z uczuciem absolutnej wolności, z wszechogarniającą lekkością lotu, ze stanem głębokiego spokoju, przekraczającego emocje i myśli. Człowieka napełnia pozytywna energia. W takim stanie rodzi się bezinteresowna miłość do ludzi i świata. Według Maslowa każdy człowiek ma potencjał doznania takich głębokich przeżyć, lecz nie każdy ich poszukuje.

Podczas słuchania odpowiedniego utworu muzycznego redukcja dźwiękowa jest czystym procesem doprowadzającym słuchacza do braku świadomości o czymkolwiek. Dlatego Sergiu Celibidache [ 18 ] (1912–1996) uważał redukcję za najkrótszą drogę do przeżycia transcendentalnego, czyli szczytowego, w hierarchii potrzeb Maslowa, lub Atlantydy w metaforze Husserla.

Tak jak trzeba znaleźć odpowiednie utwory do słuchania, tak samo trzeba znaleźć właściwe motywy do sfotografowania. Obojętnie, czy są to ludzie, sceny z życia codziennego czy krajobrazy, musimy do nich dotrzeć. Kiedy już jesteśmy na miejscu fotografowania, potrzebujemy trochę czasu, aby się wyłączyć od naszych powszechnych myśli i pozbyć się kłopotliwych napięć. Potencjalnym motywem jest ten, w którym wyczuwamy pewne wibracje, czyli część jego esencji. Przy dynamicznych motywach, jak na przykład sceny uliczne albo w chwilach, w których ucieka nam światło, nie mamy czasu na dalsze wyczuwanie i musimy szybko fotografować, ponieważ zniknie nam motyw. Ze statycznymi motywami sytuacja jest inna. Poprzez redukcję wizualną wytwarza się pewna komunika między fotografem a motywem. Spośród różnych punktów widzenia najlepszy

17 Marianne Sawicki, *Edmund Husserl (1859–1938)*.

18 Uważany za jednego z największych dyrygentów XX wieku.



### Marian Schmidt

1. ISTAMBUŁ  
2. BIAŁOWIEŻA 4

3. LEŻAJSK  
4. JEROZOLIMA

#### Bibliografia

1. Sergiu Celibidache, *Seminaires de phénoménologie de la musique*, Cluny et Paris, 1988-90.
2. Sergiu Celibidache, *Teaching Session*, „Curtis Institute of Music”, Philadelphia 1984.
3. Jean-Pierre Changeux, *Rules and Constraints of Artistic Creation: the Neurobiologist Viewpoint*. „Symposium on the Evolutionary Origins of Art and Aesthetics”, 2009.
4. Edmund Husserl, *Ideas Pertaining to a Pure Phenomenology and to a Phenomenological Philosophy – First Book: General Introduction to a Pure Phenomenology*, trans. F. Kersten. The Hague: „Nijhoff” (= Ideas) [1913], 1982.
5. Jiddu Krishnamurti, *The Complete Published Works 1933-1986*, „The Krishnamurti Foundation”.
6. André Kuenzi Klee. *Catalogue d'exposition*. „Fondation Pierre Gianadda”, 1985.
7. Abraham Maslow, *Religions, Values and Peak-experiences*, Columbus, Ohio: „Ohio State University Press”, 1964.
8. Abraham Maslow, *Toward a Psychology of Being* [Second Edition], „Van Nostrand”, 1968.
9. Henri Matisse, *Ecrits et propos sur l'art*, „Hermann”, Paris 1972.
10. Marianne Sawicki, *Edmund Husserl (1859-1938)*, „IEP”, 2005.
11. Marian Schmidt, *Kierunki wrażliwości w procesie fotografowania*, „Format”, 1-2 (46), 2005.

jest ten, gdzie vibracje motywu są najsilniejsze. A optymalną kompozycją jest ta, która odsłania jego esencję. Forma obrazu, która nie powstaje z energii odbieranej od motywu, jest martwa.

Znów pojawia się problem, czy esencja naturalna motywu przenosi się na esencję obrazową. Czyli czy energia, którą odczuwał fotograf przy motywie, jest również odczuwalna na fotografii. To nie zawsze się zdarza. Dużo zależy od wprawy fotografa. Jednak nie da się tego nigdy do końca opanować. W pewnych momentach do redukcji wizualnej dochodzi podświadome doświadczenie twórcy. Jedno i drugie działają razem, ale nie w tym samym czasie. Nie zawsze uda się właściwie je połączyć.

Podsumowując: esencja motywu ustala jego wygląd obrazowy.

Co to jest dzieło sztuki? To kreacja ludzka, która przy odpowiednich warunkach może spowodować przeżycie transcendentalne u człowieka właściwie na to przygotowanego (kulturalnie i psychicznie). Dzieło sztuki jest jak dźwięk. Jeśli nie ma odbiorcy, to nie ma sztuki. Jeśli nie ma odbiorcy to dźwięk jest tylko wibracją powietrza,

ale nie jest dźwiękiem. Brakuje zmysłu słuchu umożliwiającego odbieranie fal jako dźwięków. Wobec tego relacja między twórcą a odbiorcą odgrywa istotną rolę. Dzięki Husserlowi odeszliśmy od koncepcji obiektywizmu i subiektywizmu, aby dojść do intersubiektywizmu, czyli „ja się w tobie znajduje, a ty we mnie”. Zatem percepcja dzieła jest zależna od wzajemności pomiędzy twórcą a widzem. Husserl określał to terminem *intersubjektive Betroffenheit*.

Redukcja skupiona na danym obiekcie, czyli ta, którą dotychczas badaliśmy, nazywa się lokalna. Istnieje jeszcze szersze pojęcie: redukcja globalna, która nie jest na niczym skupiona. Jest procesem dochodzenia do esencji wszechświata, tym co Jiddu Krishnamurti (1895-1986) [ 19 ] nazywał źródłem wszystkich energii. Przy takim stanie nie ma żadnej świadomości, podświadomości, wiedzy, przeszłości, przyszłości, jest tylko bezinteresowna miłość do ludzi i świata. Sztuka ma sens, kiedy pozwala nam przenieść się na chwilę „do Atlantydy”.

19 Hinduski mędrzec, pisarz i nauczyciel.



Elżbieta Łubowicz

## TOMASZ PULSAKOWSKI: MIASTO-MASZYNA Wędrówki po Nowosybirsku

Fascynacje i talenty tego debiutującego twórcy zmierzają jednocześnie w dwóch różnych kierunkach: jako antropologa z wykształcenia pociąga go fotograficzny dokument; jako absolwenta Akademii Sztuk Pięknych – artystyczna kreacja za pomocą różnych mediów. W tej pierwszej dziedzinie ciekawie wypowiada się zarówno poprzez samą fotografię, jak i jej multimedialne opracowania, określane mianem fotokastu.

Szczególnie interesującym tematem reporterskim są dla niego kraje należące jeszcze niedawno do ZSRR: Kazachstan, Ukraina i sama Rosja, przede wszystkim na jej odległych, syberyjskich terenach. Niezwykle cenny jest zacząty kilka lat temu i zamierzony na długi okres pracy fotograficzny i filmowy cykl dokumentalny poświęcony polskim zesłańcom oraz ich potomkom. Warto

jednak poznać także fotokasty i zdjęcia opowiadające o dziwnym świecie, jaki odkryła przed nim sama Rosja.

Fotograficzna seria zrealizowana w czasie wędrówek po Nowosybirsku w maju i czerwcu 2009 roku ukazuje miasto w jego podwójnym charakterze: z jednej strony wielkiej, nowoczesnej metropolii (jest to trzecie co do wielkości miasto Rosji!), z drugiej – zdewastowanej, porzuconej „zony”, jak z filmu Andrieja Tarkowskiego. Połączenie w jednym organizmie tych dwóch odrębnych rzeczywistości tworzy właśnie specyficzny klimat tego rosyjskiego miasta w centralnej Azji.

Na zdjęciach Tomasza Pulsakowskiego nie widać w ogóle ludzi i ta cecha mocno ukierunkowuje ich stylistykę i sens. Brak nieodłącznych zwykle od pejzażu miasta jego mieszkańców inspiruje wyobraźnię widza – budowle wydają się być dziwną scenografią nabierającą metaforycznych znaczeń. Te fotografie nie budują bowiem narracyjnego fotoreportażu, ale tworzą spójną estetycznie serię, która poprzez sumę kadrów wyraża subiektywną autorską wizję dotyczącą i tego konkretnego miasta, i szerzej, Rosji jako samego w sobie świata o własnej specyfice.

Gigantyczne budynki o martwych fasadach, pomniki przytłaczające swoją skalą mówią o trwałych mocarstwowych ambicjach, o dążeniu do siły i dominacji. Na zapleczu tej fasady kryje się jednak zaniedbanie i destrukcja, co fotograf odśladnia, pokazując porzucone elementy fabryk i ruiny

w środku miasta, na przykład na tyłach hipermarketu. Podobnie jest w przypadku budynku nazwanego przez miejscowych „hotelem-widmem”, gdyż nikt z nich nie słyszał, aby ktokolwiek w nim się zatrzymywał. Osiedle mieszkaniowe blisko centrum, porzucone w trakcie budowy i niszczone od paru lat to także sygnał raczej niezdrowych ekonomicznych reguł rządzących w Rosji.

Mieszkańcy Nowosybirska oczywiście woleliby na zdjęciach cudzoziemca z Europy zobaczyć swoje miasto wyłącznie od jego najbardziej nowoczesnej i reprezentacyjnej strony. Według relacji młodego reportera, dumni są, że w ostatnich latach tak wiele zmienia się na lepsze, co znaczy, iż wszechobecna staje się kultura konsumpcyjna według wzorów amerykańskich. Znakomicie, bowiem świadczy to o zmianie modelu kulturowego z totalitarnego podporządkowania obywateli państwu na odwrotny, w którym to aparat państwowy ma służyć ich dobrobytowi. Jednak, jak to widać na fotografiach, wciąż nad przechodniami górują dawne sowieckie pomniki, przytłaczające swoim ogromem i budzące lęk odczłowieczoną socrealistyczną formą. Uchwycony tu pomnik Lenina, obejmujący oprócz statuy wodza rewolucji cały zespół postaci, znajduje się w samym centrum, na placu jego imienia. Pokazany na tle wielkiego szyldu Nokii, Lenin bynajmniej nie sprawia wrażenia żalostnego reliktu przeszłości. To raczej reklama wielkiej firmy wydaje się być tymczasową dekoracją...

**Tomasz Pulsakowski**

1. PORZUCONY FRAGMENT SILOSU NA FABRYCZNYCH TERENACH NOWOSYBIRSKA
2. PORZUCONA BUDOWA OSIEDLA W CENTRUM NOWOSYBIRSKA
3. PARK PRZY MIASTECZKU AKADEMICKIM
4. PEJZAŻ Z FABRYCZNYCH TERENÓW NOWOSYBIRSKA

Obraz Nowosybirsk, jaki powstaje na fotografiach Tomasza Pulsakowskiego mówi o rzeczywistości, która podlega gwałtownym zmianom i w której dochodzi do zetknięcia się dwu odmiennych cywilizacji. Powagę tego, co rozgrywa się przed naszymi oczami podkreśla surowa stylistyka klasycznego, czarno-białego dokumentu, z uwydatnionym rysunkiem konturów.

Bardzo znamienity i znaczący jest na tych fotografiach wygląd nieba: gęste, skłębione chmury zdają się zamykać przestrzeń od góry ciężką pokrywą, tworząc poczucie niepokoju, a nawet zagrożenia. Odmienny to wizerunek niż w fotograficznych seriach innych autorów, poświęconych obrazom miasta, fotografowanego również bez postaci jego mieszkańców. Myślę tu o cyklu „Praha” Jana Reicha oraz „Szarym Paryżu” Bogdana Konopki. W dziele praskiego autora wyludniony miejski pejzaż ukazuje miasto „zaczarowane”, pełne niezwykłego światła, które samo wydaje się żywą osobą rozmawiającą z przechodniem i widzem. Bezludne widoki Paryża polsko-francuskiego fotografa również personifikują miasto, spowijając je w nastrój melancholii i nostalgii. Brak przechodniów u Tomasza Pulsakowskiego przynosi ze sobą całkiem inną wizję miasta: jako gigantycznej maszyny funkcjonującej dla siebie samej, której ludzie są niepotrzebni. W tych pejzażach każdy człowiek byłby intruzem, przybyszem z innej planety. Nowosybirsk – spełniony sen futurystów?...

Rosja jest tematem niezwykle ciekawym dla młodych reporterów – fotograficznymi opowieściami o niej, o jej mieszkańcach i przemianach, jakie przechodzi, zajęli się także Rafał Milach i Adam Lach, prezentując swoje serie „Młoda Rosja” (przeznaczoną na „7 pokoi”) oraz „Nowa Moskwa”. Ich punkt widzenia, odmiennie niż w przypadku Tomasza Pulsakowskiego, skupia się właśnie na samych ludziach. Powiedzieć coś istotnego i prawdziwego o współczesnej Rosji poprzez fotografię – to bardzo trudne zadanie, bo jakkolwiek temat się podejmie, będzie to tylko drobny fragment całego splotu okoliczności, które składają się na charakter tego kraju. Serię poświęconą Nowosybirskowi, miastu tak mocno związanemu z historią polskich zesłańców, warto przyjąć jako dobitne przesłanie dotyczące obrazu Rosji w bardzo istotnym jego aspekcie, związanym zarówno z historią, jak i teraźniejszością.

Tomasz Pulsakowski, ur. 1984. Ukończył etnologię na Uniwersytecie Śląskim i antropologię kultury na Uniwersytecie Wrocławskim oraz Forum Fotografii „Kwadrat” we Wrocławiu i wrocławską Akademię Sztuk Pięknych (grafika i fotografia). Prowadzi własną firmę Puls-Medya, zajmując się realizacją intermedialnych form przekazu wizualnego oraz prowadząc zajęcia edukacyjne z zakresu fotografii i multimediów.



2

3

4

→



**Tomasz Pulsakowski.** BOLEJĄCA MATKA — fragment Monumentu Sławy, pomnika poświęconego mieszkańcom Syberii, którzy zginęli na froncie w czasie II wojny światowej



**Tomasz Pulsakowski.** HOTEL-WIDMO W CENTRUM NOWOSYBIRSKA

Wojciech Jeżewski

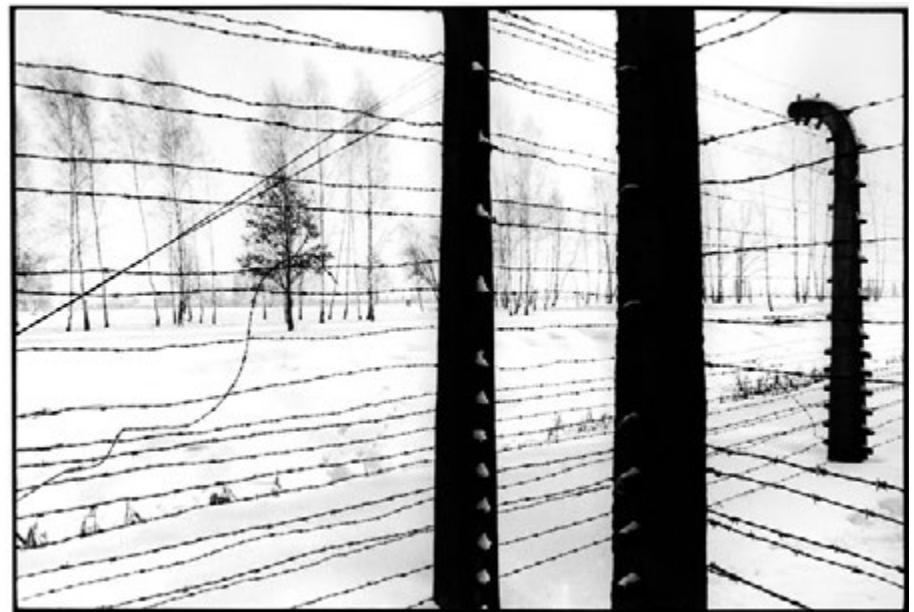
# Filip Przewoźny

## $a : b = (a+b) : a$

Filip Przewoźny o swojej pracy: *Zbiór fotografii mający na celu dokumentację zachowanych na terenach byłych obozów koncentracyjnych w Brzezince i Oświęcimiu obiektów architektonicznych, będący jednocześnie studium geometrii i perspektywy linearnej z wykorzystaniem podziału harmonicznego, czyli podziału odcinka na dwie części w taki sposób, by stosunek długości dłuższej z nich do krótszej był taki sam, jak całego odcinka do części dłuższej.*

**T**a lakoniczna wypowiedź ujawnia istotny element pracy Filipa Przewoźnego: skupienie na procesie i kompozycji, na znalezieniu intelektualnego i technicznego sposobu ujęcia tego, co przepuszczone przez zestaw soczewek pada na błonę. W pracach fotografa widać to przesunięcie z mimesis „realnego” w sferę subiektywnego odwzorowania emocji i tropów intelektualnych. Można by sparafrazować tytuł pierwszej wystawy Filipa w Falansterze – „Rozmowa z K.” – na – Rozmowę o F. – i powiedzieć, że to nazwa na cały projekt fotograficzny artysty. To F. odnosi się zarówno do fotografii, jak i do imienia fotografa, bo wydaje się że dzieło z twórcą jest tu niezwykle mocno zespolone, a estetyczna i techniczna warstwa jego prac jest równie ważna, co intelektualne i emocjonalne podłoże „motywow” warsztatowych. Nazwa wystawy odsyła nas do ogromnego zasobu kodów estetycznych, naukowych, duchowych czy politycznych. Filip nie próbuje niczego nam uprościć, nie wskazuje, które elementy z tego archiwum były/są dla niego istotne. Złota proporcja, której algebraicznym odpowiednikiem jest złota lub boska liczba tworząca przez stulecia hellenistyczny i europejski kanon piękna, odnaleziona w naturze, stanowiąca o kilku interesujących własnościach matematycznych, jest tu zestawiona z miejscem jednej z największych ludzkich kaźni, przedstawionym jako przestrzeń dziewicza, choć każdy jej element świadczy o niegdysiejszym ludzkim panowaniu. Nie dowiadujemy się nic więcej o tej relacji, poza informacją, że cała praca jest dokumentacją. Specyficzna to jednak dokumentacja, od strony technicznej można powiedzieć nieudana. Owe obiekty architektoniczne pojawiają się bez detali, wylaniają się z otaczającej bieli trochę jak zjawy. W tej dokumentacji nie ma wartościowania znajdujących się na fotografiach artefaktów: budynki są tak samo ważne, jak słupy ogrodzeniowe, druty kolczaste czy sterta szmat leżących na ziemi. Fotograf jawi się jak Stalker, który prowadzi nas przez Zonę. I, wskazując wzór złotej proporcji, jak Stalker, rzuca śrubę ze wstążką i każe iść za nią, mówiąc z przestroga: „W Strefie nie wolno spacerować. Strefa to nie jest miejsce do spacerów”.

Wystawa Filipa to rejestracja bez listy dialogowej. Ale jednocześnie to zapis, który wymaga od nas komentarza, naszego uczestnictwa.



Filip Przewoźny

1-3. z cyklu „ $a : b = (a+b) : a$ ”

Marek Śnieciński

## „Nowe dokumenty” Macieja Stawińskiego

Maciej Stawiński od wielu lat realizuje fotograficzne projekty artystyczne, w których posługuje się stylistyką fotografii dokumentalnej. Blisko fotograficznego dokumentu był już wtedy, gdy zajmował się fotografią teatralną, gdy tworzył serie portretowe Reny Mireckiej i Ryszarda Cieślaka, aktorów Teatru Laboratorium, albo wtedy, gdy pracował nad projektem „Granica Europy” (1992–99), będącym opowieścią o ludziach i miejscach wschodniego pogranicza Polski. Ostatnio jednak – coraz częściej – Stawiński podejmuje grę, w wyniku której jego fotografie odchodzą od specyficznej oczywistości i transparentności dokumentu.

**W** serii „Odwrócone spojrzenie” gra ze stylistyką dokumentu polega na wykorzystaniu przypadku – artysta wykonuje fotografie nie kontrolując kadru albo raczej kontrolując go tylko częściowo, potem zaś przewija cały film i dokonuje ponownego naświetlenia. Podwójna ekspozycja – całkowicie przypadkowa – sprawia, że w uzyskanych obrazach nawarstwiają się na siebie różne miejsca i sytuacje, zderzają się ze sobą gesty i wizerunki ludzi. Przy takiej metodzie działania, przy takim upodmiotowieniu przypadku jako siły sprawczej obrazu, kluczowe znaczenie ma selekcja zdjęć, której potem dokonuje fotograf. Selekcja z odpowiednio obfitego materiału.

W nowej serii fotografii „Tybylcy/ Turyści”, zrealizowanej w ramach projektu „Nowe dokumenty” autor w proces twórczy również wplata przypadek. W pierwszej chwili można by sądzić, że jest to seria portretowa, że fotograf wyruszył w świat zainteresowany przede wszystkim portretowymi fotograficznymi „znaleziskami”. Szybko jednak zdajemy sobie sprawę, że artysta nie prowadzi tutaj gry, której stawką miałby być portret. Albo inaczej – obrazy te nabierają portretowego charakteru tylko mimochodem, portret jest tu tylko ubocznym produktem działań fotografa.



Maciej Stawiński, STATYŚCI 1-Portret hybrydowy  
Poniżej: STATYŚCI 7-Portret hybrydowy



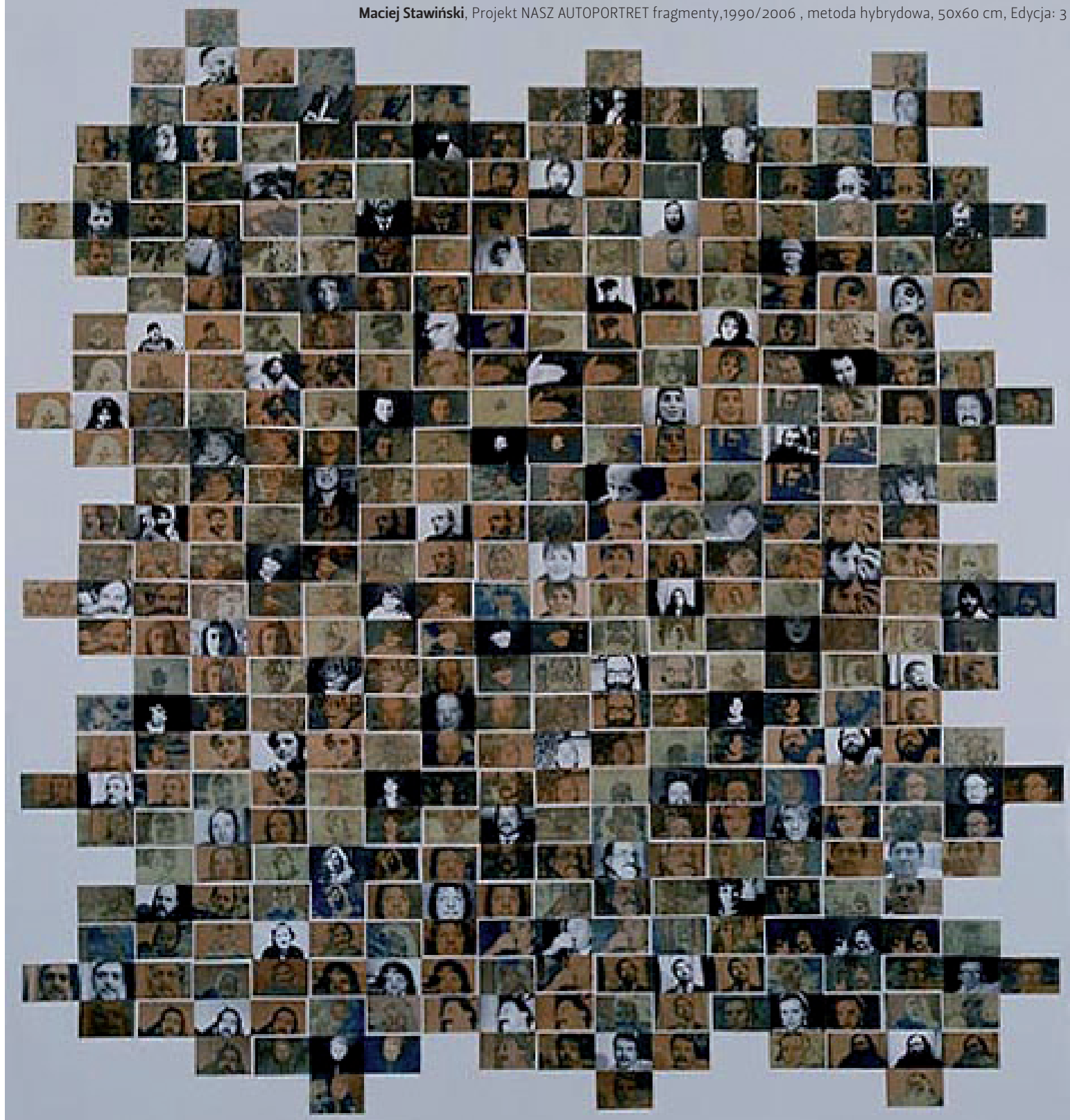
Stawiński porusza się wśród ludzi nie chcąc być rozpoznany przez nich jako fotograf. Jest jednym z nich, przechodniem, turystą, który ich mija, który przystanął na chwilę zajęty swoimi sprawami. Ludzie nie wiedzą o oku fotografa, tego oka w ogóle tu nie ma, nie reagują zatem na obecność kamery. Nie pozują. M. Stawiński fotografuje „z biodra”, tylko do pewnego stopnia kontrolując kadr, przewidując, co „zobaczy” kamera. Podobny zabieg był już obecny we wspomnianej wcześniej serii „Odwrócone spojrzenie” oraz w realizacji „Bliscy nieznanymi”. Oko kamery i oko fotografa spoglądają w inną stronę, nie utożsamiają się ze sobą – kamera rejestruje przypadkowe momenty procesu, w którym uczestniczy fotograf, procesu niezakłócanego przez obecność aparatu i przez czynność fotografowania. Nawiasem mówiąc, widać tu pewne podobieństwo do projektu zrealizowanego przez Beata Streuli na nowojorskich chodnikach, Streuli usunął się jednak z pola widzenia ludzi, stosując teleobiektyw, natomiast Stawiński jest blisko, jest wśród ludzi,

a schował się przed rozpoznaniem dzięki zastosowanej przez siebie metodzie.

Obrazy te układają się w opowieść, w której mniej istotne jest to, co rozpoznajemy na fotografiach, nie budują jej obecne w nich motywy, lecz manifestująca się poprzez nie postawa artysty wobec własnego narzędzia i wobec rzeczywistości. Gra, którą podejmuje twórca, sprawia, że obrazy te są równocześnie czymś w rodzaju przedmiotów znalezionych, które aparat „zdjął” z rzeczywistości, oraz są rezultatem zastosowanej techniki (programu, w jaki wyposażony został aparat). Obrazy te są zatem jednocześnie śladami świata i wyrazem medium [Hans Belting, *Antropologia obrazu*, Kraków 2007, tłumaczenie Mariusz Bryl, s. 254]. Można powiedzieć, że ów dwoisty status obrazu jest pierwszoplanowym celem artysty. Stawiński nie kieruje swych pytań ku samej (czystej) rzeczywistości, jaka by ona nie była, lecz odpytuje świat wypełniony fotografiami, świat, w którym czynność fotografowania i ludzkie reakcje na tę



Maciej Stawiński, Projekt NASZ AUTOPORTRET fragmenty, 1990/2006, metoda hybrydowa, 50x60 cm, Edycja: 3



czynność stały się czymś banalnym i powszednim. To opowieść o bliskości i dystansie – fotografa wobec świata i wobec jego narzędzia (kamery fotograficznej). Owa bliskość, choć jest odbierana jako namacalne, fizyczne doświadczenie, jest wszakże wysoce problematyczna. Wymyka się, pozostaje nieuchwytna. Ciała i twarze – mimo przezroczystości fotografa – stają się spektaklem, jakby ludzie przebywający w przestrzeni publicznej nie potrafili (i nie chcieli) uwolnić swej cielesności od takiego wymiaru. Ich ciała i twarze mają tu dla nich przede wszystkim wartość ekspozycyjną (pojęcie zaproponowane przez Waltera Benjami-

na wydaje się w tym przypadku wyjątkowo adekwatne). Owa wartość ekspozycyjna nie wiąże się w tym przypadku z fotografią, z czynnością bycia fotografowanym, lecz rodzi się w związku z pokazywaniem siebie ludziom przebywającym w tej samej przestrzeni. Obniżony punkt widzenia i mały dystans do fotografowanych osób (do ich póz i gestów) sprawiają, że postaci nabierają monumentalnego charakteru. Jest to jednak dziwna monumentalność, bowiem sytuacje, w jakich widzimy tych ludzi, są banalne, powszednie: krążą oni po bazarze, są turystami zwiedzającymi zabytki, czekają na jedzenie przy ulicznym barze-straganie.

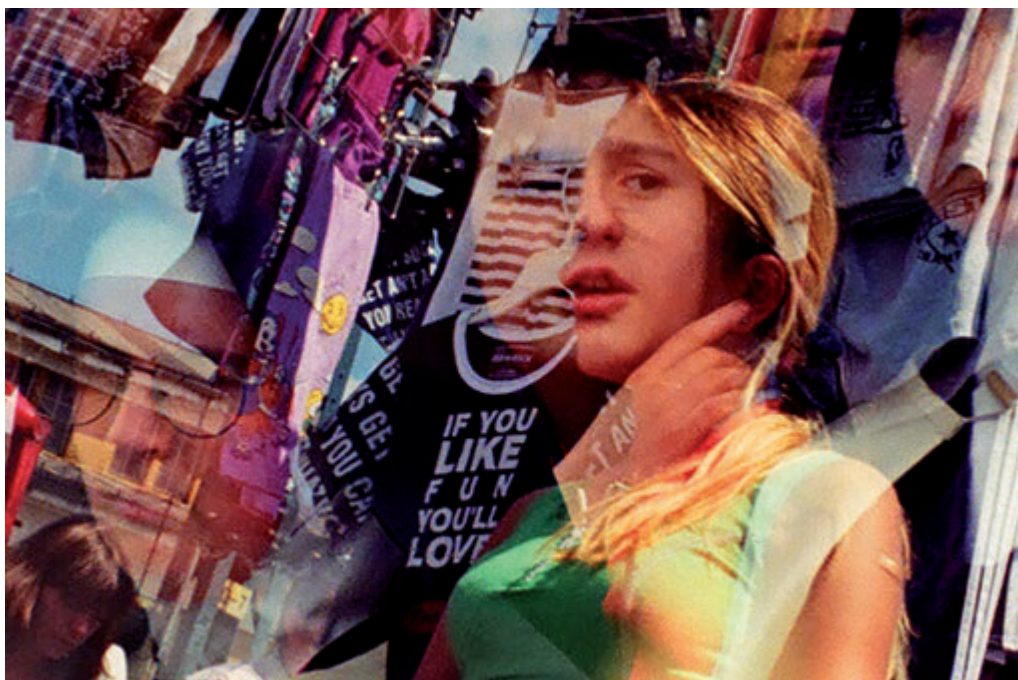
Wyczuwamy wakacyjny nastrój, brak pośpiechu, jest dużo światła, które wydaje się obnażać ludzkie ciała i twarze (często są to ciała młodych kobiet). Wszystko to oglądamy jakby oczami dziecka (obniżony punkt widzenia), ale dziecka świadomego swej męskiej seksualności. Jako widzowie skazani jesteśmy na to dziecięce spojrzenie, na to dziecięce podglądanie świata.

Pozy i gesty postaci uzyskują tutaj dziwną moc. Po części wynika to z owej monumentalizacji, jednak związane jest przede wszystkim z faktem, że – jak zauważył Giorgio Agamben – *między gestem a fotografią istnieje tajemny związek*. [Giorgio →



Agamben, *Profanacje*, Warszawa 2006, s. 37]. Włoski filozof twierdzi, że fotografia nadaje gestom ludzi eschatologiczny charakter, i dotyczy to zwłaszcza błahych, powszednich gestów: *Obiektyw aparatu nadaje jednak temu gestowi zasadniczy ciężar, sprawia, iż zachowanie pospolite, nieznaczące, może nawet groteskowe, streszcza i skupia w sobie całość egzystencji* [ibidem, s. 36-37]. Taki eschatologiczny charakter gestu odnajdują też w fotografiach M. Stawińskiego. Obrazy te mają perfekcyjną kompozycję (było to zapewne jedno z ważnych kryteriów wyboru), budowane są w oparciu o mocne pierwsze plany.

Choć Maciej Stawiński w swym projekcie wykorzystuje tzw. fotografię niekontrolowaną, wykorzystuje zatem w procesie twórczym przypadek, to jednak wyznacza temu, co przypadkowe, precyzyjnie zdefiniowane miejsce. Artysta najpierw ustalił metodę, precyzyjnie określił sposób użycia narzędzia (aparatu), po to, żeby móc się ukryć za ową metodą, żeby siebie użyć także jako zwykłego narzędzia, zdystansowanego i nie rzucającego się w oczy, lecz niezbędnego. Akt kreacji zawarty jest w określeniu metody, w ustaleniu reguł gry oraz w porządkowaniu i wyborze obrazów z zarejestrowanego materiału. W takim kontekście projekt ten, w którym twórca posługuje się fotografią bezpośrednią, zaś obrazy są specyficznymi dokumentami rzeczywistości „ujrzonej” przez kamerę, jest bez wątpienia projektem artystycznym, który mieści się w szerokim nurcie tzw. fotografii autorskiej. Obrazy Stawińskiego, przy całej ich wizualnej atrakcyjności, zapraszają widza do wielowarstwowej intelektualnej gry, w której widz i autor uczestniczą na równych, partnerskich zasadach.



Maciej Stawiński  
1-5 z cyklu „Odwrócone spojrzenie”



Magdalena Wicherkiewicz

Basia Sokołowska

## Fotografia — kobieca mowa...

Czy rzeczywiście wykorzystane „narzędzie fotograficzne” determinuje powstały za jego pomocą obraz? Po obejrzeniu „Kobiecych komórek” z udziałem Hanny Musiałówny, Basi Sokołowskiej i Joli Rycerskiej w Starej Galerii ZPAF (marzec 2011), odpowiedzielibyśmy zapewne przecząco... Jeśli bowiem nie doczytamy informacji, że fotografie prezentowane na wystawie zostały wykonane aparatem telefonu komórkowego, zapewne się nie domyślimy.

**T**elefon komórkowy — współczesny, osobisty, wielofunkcyjny niezbędny, zupełnie wyjątkowe narzędzie komunikacji: notes, pamiętnik, powiernik, dyskretny komunikator, który wysyła i odbiera szybkie słowno-obrazkowe telegramy, odtwarzacz muzyki. Nasz elektroniczny mikroświat. Także — aparat fotograficzny i kamera. Zawsze pod ręką. Prawie zawsze włączony.

Fotografowanie przy pomocy aparatów w telefonach komórkowych stało się częścią naszej codzienności, naszej coraz większej „demokracji fotograficznej”. Krótkie wiadomości mms ze zdjęciami ślemy jako pocztówki z wakacji, wysyłamy intymne fotografie, robimy fotograficzne notatki...

Zdjęcia wykonywane aparatem fotograficznym, także tym całkowicie zautomatyzowanym, wydają się być „poważniejsze” niż te zrobione aparatem telefonu komórkowego, nawet jeśli ten ma bardzo dobre parametry techniczne i pod tym względem nie różni się od „samodzielnych” kamer. Czy takie komórkowe fotografowanie może być także „artystyczne”? A jeśli tak, to czy nie będzie traktowane jako zjawisko marginalne? Z licznych prób komórkowej fotografii można by przypomnieć kobiecy i intymny „Lovebook” Karoliny Breguły z 2006 roku. „Kobiece komórki” wydają się pozostawać w tej właśnie przestrzeni. Czy jednak to sfera takiej mało poważnej „kobiecej fotografii”...?

Gdy fotografia nie była jeszcze uznawana za w pełni artystyczną dziedzinę sztuki, widziano w niej zajęcie, które może być z powodzeniem uprawiana przez kobiety. Jeszcze w latach 30. ubiegłego wieku polecano fotografię kobietom jako zajęcie o podobnym charakterze jak będące domeną kobiet różnorodne prace ręczne... Podkreślano także szczególną aurę emocjonalną fotografii, ponieważ *w szlachetnej sztuce czerni i bieli to właśnie przeżywanie* [będące przecież specyficznie „kobiece”] *jest najistotniejsze*<sup>1</sup>. Historia fotografii zweryfikowała powyższe intuicje. Fotografia nie stała się domeną kobiet, ani „przeżywanie” jej szczególną właściwością. Choć trzeba przyznać, że na tle innych dziedzin artystycznych, fotografia wydaje się być jednak przychylna kobietom.

„Kobiece komórki” to projekt, który powstał spontanicznie i chyba nie rościł sobie ambicji do bycia „bardzo poważną wystawą”. A jednak...

Jednak już sam tytuł intryguje, jest wieloznaczny. Czym są bowiem tytułowe „Kobiece komórki”? Czy chodzi o damskie telefony? Czy może o kobiece pomieszczenia? Lub kobiecą biologię? Kobiecy

świat... Kobiece rozmowy... sekrety... przestrzenie... Kobieca fotografia wreszcie. Wszystko to pomnożone przez trzy. Trzy odmienne sposoby widzenia i trzy różne sposoby fotografowania: Hanny Musiałówny — fotoreporterski, Basi Sokołowskiej — inscenizacyjny i Joli Rycerskiej — poetycki. Tym, co łączyło, było narzędzie — aparat fotograficzny telefonu Nokia N8. Śladem komórkowego fotografowania zdaje się być jedynie wyczuwalna osobista, intymna aura zdjęć trzech uczestniczących w projekcie autorek. „Kobiece komórki” to przede wszystkim kobieca wielogłosowa, wielowątkowa rozmowa.

Hanna Musiałówna, podążając za osobistym charakterem fotografii komórkowej i pozostając wierna swojemu powołaniu dokumentalistki, zrealizowała zbiorowy portret kobiet w różnym wieku. Wykonała dwadzieścia pięć fotografii kobiet w wieku od trzech do dziewięćdziesięciu lat. Tym, co łączy zdjęcia składające się na ten współczesny kobiecy „zapis socjologiczny” jest... łóżko. To *wyjątkowy, intymny mebel, w którym spędzamy połowę naszego życia* — pisze autorka w komentarzu do swoich prac. Na każdej fotografii rzeczywiście pojawia się łóżko, lecz wydaje się ono być niejako symbolem przestrzeni prywatnej, własnego pokoju, kobiecego cichego świata. Prostota, naturalność, nawet banalność ujęć, powodują, że fotografie Hanny Musiałówny odczytujemy jako świadectwo, jako zapis spotkań autorki z bohaterkami zdjęć. Prostota powoduje także, że bezbłędnie chwytamy towarzyszące zdjęciom emocje: ciepło, intymność relacji z bliskimi, przede wszystkim z dziećmi, czasem — ze zwierzęcymi przyjaciółmi: kotami, psami... Są też inne nastroje — bezpieczeństwo, małe, codzienne radości, skupienie, lecz także samotność...

Projekt Jolanty Rycerskiej „Mozaika. Obrazy i myśli” to osobisty zapis tygodnia z jej życia, próba →

cud życia powszedni

pod pergaminem skóry  
ożywiona grudka ziemi

katedra ciała  
trwa w oddechu

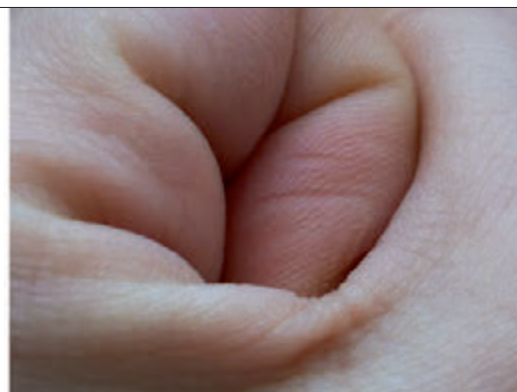
potem upada



cicha otulina ciała

wewnątrz ja  
w spokojnym  
pępku wszechświata

tylko tęsknoty uparte  
wciąż wypełniają  
do ludzi



zakreślenia codzienności. Formalnie bardzo zdyscyplinowany, o zwartej strukturze, choć jednocześnie – wielowątkowy i otwarty w warstwie treściowej. Poruszający bliską autorce tematykę ciała i bliskości, z migawkami codzienności w tle... Mozaiki to wizualno-poetyckie fragmenty, miniatury, szczeliny i prześwity. Jolanta Rycerska operuje szczególnie, zbliżeniem, detalem, kolorem definiuje emocje i myśli. Dopełnia poetyckim słowem. Tak prowadzonej fotograficznej narracji sprzyja intymny charakter „fotografii komórkowej”. Mozaikowa forma z kolei wydaje się być analogią do kobiecego języka – rozproszony, płynny, będący w nieustannym dialogu, skupionego na emocjach.

Basia Sokołowska buduje rozbudowane, fotograficzne martwe natury. Świat kobiecych przedmiotów. Przedmioty kobiecego świata. Coś odkrywa, innym razem – przesłania. Dekoruje... Znając wcześniejszą twórczość autorki, zapewne dostrzeżemy nawiązanie do jej wczesnego cyklu „Carmen Infinitum” z 1990 roku. Jednak w obecnym projekcie jest więcej lekkości, zabawy, a także – inteligentny dialog z odbiorcą. W swoich kompozycjach Basia Sokołowska cytuje znane z historii sztuki wizerunki kobiet stworzone przez mężczyzn: Dürera, Goyę, Gauguina, Celnika Rousseau, są tu także ilustracje z *Baśni tysiąca i jednej nocy* i z kreskówek... Wzbogaca je *własnymi wizualnymi dodatkami codzienności*: owocami, warzywami, lekarstwami, a także przedmiotami z „męskich domów” – technologii czy majsterkowania. Basia Sokołowska snuje błyskotliwe „opowieści” o kobiecych nastrojach: miłosnych, zmysłowych, depresyjnych, biżuteryjnych, kulinarnych, kosmetycznych... Całość układa w osobisty dziennik-kalendarz, 12 kobiecych emocji: styczeń



– melancholijny, lipiec – namiętny, grudzień – fotogeniczny...

„Kobiece komórki” miały być projektem niezobowiązującym, przyjemnym, lekkim... Nie do końca takim się stały. Powstały trzy spójne, fotograficzne światy, trzy kobiece rozmowy. Nie plotki, nie babskie gadanie. Raczej – refleksje, obserwacje, myśli, poezja.

„Kobiece komórki”  
Hanna Musiałówna, Jolanta Rycerska,  
Basia Sokołowska  
Stara Galeria ZPAF, Warszawa  
8 marca – 1 kwietnia 2011

Przypis

1 Joseph Kopistka, *Unsere Frauen sollen mehr fotografieren*, „Photoblätter” 16 (listopad 1939), cyt. za: Botis von Brauchitsch, *Mala historia fotografii*, Wydawnictwo Cyklady, Warszawa 2004, s. 334



1. Jolanta Rycerska, MOZAIKA. OBRAZY I MYŚLI
2. Jolanta Rycerska, CIAŁO
3. Basia Sokołowska, SIERPIEŃ
4. Hanna Musiałówna, PANI GIENIA. MA DZIEWIĘĆDZIESIĄT CZTERY LATA I JUŻ NIE LUBI ŁÓŻKA. NAJCHEŃNIEJ WSPOMINA DZIEŃ SWEGO ŚLUBU, KTÓRY BRAŁA W 1938 ROKU
5. Basia Sokołowska, STYCZEŃ
6. Hanna Musiałówna, MARYSIA, MA TRZY LATA. SAMA POPROSIŁA O ZDJĘCIE W ŁÓŻKU

5



53



6



Agnieszka Bandura

## Dotknięcie z daleka. O „Introspekcjach” Piotra Komorowskiego

Kolejny cykl obrazów fotograficznych Piotra Komorowskiego, zatytułowany „Introspekcje”, konsekwentnie realizuje podjęte przez niego kilkanaście lat temu zadanie rozjaśnienia antropologicznej zagadki kondycji ludzkiej i jej nieusuwalnej dwoistości: cielesności i podmiotowości.

Zgodne z tradycją fenomenologiczną przedstawienie ciała jako przedmiotu (rzeczy w świecie, obiektu do obserwacji, materii dla doświadczenia itd.) i podmiotu (bastionu intymności, „miejsca” najbardziej niedyskursywnych odczuć, emocji, ale i refleksji), ciała jako funkcjonującego w przestrzeni pomiędzy tym, co anonimowe i powszechne, a tym, co subiektywne i jednostkowe, podkreśla niepokojąco enigmatyczny ambiwalentny status ludzkiej cielesności czy podmiotowości skazanej na ciało. W zestawie omawianych fotografii Komorowski usiłuje rozjaśnić intuicyjnie czy za pośrednictwem odczucia tajemnicę doświadczenia ciała, będącego zawsze wyjątkowym punktem widzenia na świat,

a nie rzeczą w przestrzeni, zamieszkującą rzeczywistość — lecz samodzielnym podmiotem — moją ekspresją w świecie, widzialnym kształtem moich intencji [ 1 ]. A także przesunąć akcent w refleksji i poznaniu człowieka na bardziej osobisty i równocześnie bardziej ogólnoludzki. Docenić wiedzę uzyskiwaną poprzez własne ciało (czy jego kosztem) w dialektycznej relacji między intymnością (sferą ciała, nagości, cierpienia czy choroby, także śmierci, tak ludzkiej samotności czy osobności, wreszcie autoportretu) a ogólnością (wiedzy dzielonej powszechnie przez ludzi doświadczających i doświadczanych za pośrednictwem ciała).

Założenie o sensotwórczej ekspresji ciała w fotograficznym dokumencie, fikcji i eksperymencie towarzyszy twórczości Komorowskiego co najmniej od cyklu „Personifikacje” z roku 2004, uznawanego przez niego samego za naturalny wstęp do „Introspekcji” i tego, co się w nich artystycznie i metaforycznie wyklarowało, to jest „sugestywnego” obrazu „własnej podmiotowości”. Motyw nieredukowalnej dwoistości pod-

kreślany był w tytułach kolejnych przedsięwzięć zderzonych z ich zawartością. W „Inkarnacjach” przedstawione widmowo postacie zdawały się tracić swą cielesność, w „Antygravitacji” realność czy materialność konfrontowana była z nierealistyczną nieważkością i brakiem jakichkolwiek punktów ciężenia czy aksjologicznego odniesienia, w „Personifikacjach” to, co najbardziej jednostkowe i to, co najbardziej ogólne i anonimowe znalazło wspólny wyraz w „człowiekowości” — osobistej prawdzie o ludzkości.

W omawianym cyklu fotografii stajemy przed trudnością uniwersalnego — czy co najmniej intersubiektywnego — wymiaru introspekcji. Temu nadbudowanemu przez kilka ostatnich lat na kanwie faktycznych wypadków zestawowi obrazów przyświeca pytanie o miejsce człowieka (o swoje miejsce) w rzeczywistości oraz wspólna idea: ukazać problem podwójnego zakorzenienia czy usytuowania człowieka pomiędzy cielesnością (przedmiotowością, zmysłowością, materialnością) i mentalnością (podmiotowością, duchowością, uczuciowością itp.), pomiędzy skończonością a dążeniem do jej transcendowania (nieograniczonością). Przy równoczesnym zachowaniu świadomości „równości” ciała i ducha, z których każde może być drogą i każde może być klatką czy przeszkodą.

1 Un inédit de M. Merleau-Ponty, „Revue de Métaphysique et de Moral”, 1962, nr 2, s. 403.

**Piotr Komorowski**1–3. z cyklu  
„Doświadczenie 2”,  
20054. z cyklu  
„Doświadczenie 1”,  
20055. z cyklu  
„Doświadczenie 2”,  
2005

Angażujące refleksję „wglądanie w siebie” czy w swoje ciało (łacińskie *intro-spicere*) ma formę trzyczęściowej, zachowującej ciągłość opowieści o granicznych doświadczeniach cielesności. Charakterystyczne już dla wczesnych fotografii (lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych) Komorowskiego środki kompozycji i ekspresji: achromatyczność, manipulacja ostrym światłem

i przepastnym cieniem (sygnalizująca to, co nieprzedstawione czy nie wypowiedzalne), specyficzna statyczność (skoncentrowana na wewnętrznym napięciu czy energii), pewna powtarzalność, prozaiczność czy banalność tematu, zgaszenie lub zakrycie emocji na twarzach czy w ciałach fotografowanych postaci, zamierzona sztuczność czy iluzyjność przedstawienia itd., zostają w „Introspekcjach” wzbogacone o co najmniej dwa świeże elementy. Przede wszystkim jest to rezygnacja z inscenizacji, zrównoważona sugestywnie przez wizualizację i intensyfikację emocji w pozornie statycznych ilustracjach z prawych części dyptyków.

Na momentami drastyczną, gdzie indziej ironiczną, opowieść o własnej cielesności składają

i w pracowni). Ryzykowna metoda eksplorowania własnej – cierpiącej czy buntującej się – cielesności przez fotografię ułatwia nam (choć słowo „ułatwiać” wydaje się tu nie na miejscu) przyswojenie wewnętrznych doświadczeń autora. Introspekcja fotograficzna umożliwia niemożliwe: dotykanie z dystansu, dotyk na odległość, więcej – dosłowne, acz wysoce ulotne wczucie się w czyjeś własne ciało i zorientowanie się w nim od wewnątrz. Ponad słowami czy racjonalnym pojęciem solidarnie przeżywamy pokrewieństwo czy partycypujemy w doświadczeniu ciała autora (w doświadczeniu jego ciała). I odwrotnie – mamy również podstawy, by przypuszczać, że autor stając się w introspekcji bardziej sobą, stał się też bardziej mną.

się przejrzyste fabularnie, powiązane ze sobą trzy części opisujące perypetie doświadczanego ciała (w szpitalu, w domu

znanie ciała. Introspekcja fotograficzna ujawnia autorefleksyjny potencjał ciała człowieka – ciała i człowieka, które w opisywanych autoportretach wyobcowują się i jednocześnie na przemian, a iluzja, inscenizacja, konfabulacja itd., pozwalają ostatecznie dotrzeć do rzeczywistości.

Antropologiczną wartość takiej introspekcji podbija dodatkowo fakt, iż przedstawiane graniczne doświadczenie cielesności (ból i sprzeniewierzenia się własnego ciała) faktycznie wraca człowieka do pierwotnego stanu sprzed rozdwojenia na podmiot i przedmiot, na zjawisko i rzeczywistość. W tej wyjątkowej sytuacji (cierpienia, choroby, walki z ciałem) ból i świadomość bólu są tym samym. Ciało i podmiot, doświadczanie i poznanie stanowią bezpośrednią jedność – stężoną realność bólu. Bezzasadne jest w tym przypadku pytanie o prawdziwość-falszywość doświadczenia ciała – zawieszeniu podlegają także inne wartości: →

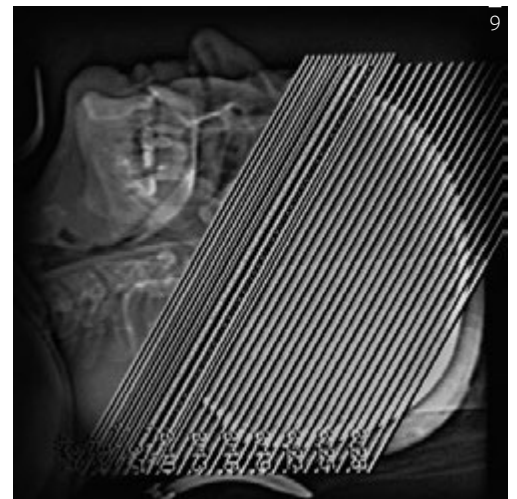


**Piotr Komorowski**

1-5, 8-9. Z cyklu „Doświadczenie 1”, 2005

6-7. z cyklu „Doświadczenie 3”, 2005





dobro-zło, piękno-brzydota, przydatność-szkodliwość, sprawiedliwość-niesprawiedliwość itp.

O autoportretach Komorowskiego myśleć można w kategoriach bataille'owskiego rytuału – przedstawienia czy opowieści dramatyzującej w nie zafalszowany sposób ludzką egzystencję – który z jednej strony inauguruje doświadczenie wewnętrzne (w sytuacji zawieszenia wszelkich wartości), z drugiej – umożliwia oczyszczenie i powrót do normalnego życia (czymkolwiek by ono nie było), z trzeciej – ma aspekt intersubiektywny i funduje wiedzę o kondycji ludzkiej (wewnętrznym doświadczeniu ciała nas wszystkich). Ale odwrotnie niż w ujęciu Georges'a Bataille'a, u Piotra Komorowskiego nie ma ostatecznie krytyki czy niehumanitarnej kpiny z istnienia jako bezsensownego dążenia, nie ma nieuchronnego „ześlizgiwania” się w śmierć i unicestwiania ja w „nocy istnienia” – wprost przeciwnie: jest odskocznia, odbicie od cierpienia i granicznego doświadczenia

ciała oraz nowe ja, a jeśli kpina – to wyrosła z refleksji nad pozytywnie rozumianą skończonością.

Wypadałoby podkreślić zwłaszcza tę „prospekcyjną” (otwierającą człowieka na przyszłość) wartość fotograficznej introspekcji w wydaniu Komorowskiego. Czy można poznać czy nawet spełnić siebie, nie wiedząc dokładnie, kim się jest (bardziej duchem czy ciałem) czy gdzie się jest? Czy krytyczna świadomość równoczesnego bycia ciałem i podmiotem stanowi element spełnienia i energii do działania? Jeśli tak, to twórczość Piotra Komorowskiego zdecydowanie mieści się w nowoczesnej formule sztuki jako eksperymentowanie (*novatio* u Jeana-François'a Lyotarda) czy „próbowanie” (którym kieruje zapowiedź odkrycia u Luigiego Pareysona). Ale najważniejszej dążenie do uchylecia tajemnicy wewnętrznego doświadczenia ciała oddaje chyba greimasowski pomysł na ciało ludzkie – tradycyjnie uznane za najbardziej ograniczone i ograniczające – te-

raz jawiące się jako odskocznia, która przerzuca nas od bezznaczeniowości ku sensowi [ 2 ]. Wewnętrzne doświadczenie ciała mediuje między tym, co spodziewane, a tym, co nieoczekiwane, pomagając w bardziej otwarty sposób spojrzeć na to, czego doświadczamy, a zwłaszcza na to, co nas doświadcza. Fotoautoportret staje się kluczem do uniwersalności konkretnego doświadczenia ciała. Za tezę tą przemawiałaby osobista obserwacja Komorowskiego o szczególnie dobitnym oddziaływaniu („sile rażenia”) stworzonych autoportretów na niego samego – uprzedmiotowiony i zdystansowany przekaz własnej intymności po pewnym czasie uderza w autora z natężoną mocą właśnie z powodu charakterystycznego dla niego rodzaju ogólności: nie uśredniającej konkretności czy bogactwa pojedynczości, nie abstrahującej od rzeczywistości tego oto ciała i osoby, lecz ekstrahującej tę rzeczywistość. Tego typu ogólność ma postać ekstraktu – tego, co najistotniejsze dla kondycji ludzkiej i przeżycia ciała, faktycznego lub przeżywanego na horyzoncie każdej pojedynczej egzystencji.

2 A. J. Greimas, *O niedoskonałości*, tłum. A. Grzegorzczak, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań, 1993, s. 113.

Justyna Ryczek

## Czasowo-przestrzenna opowieść medialna

*Wyobrażenia antycypacji i sztuki omijają i kondensują, wyrzucają nudne kawałki i kierując naszą uwagę na momenty zasadnicze, nie kłamiąc przy tym i nie upiększając, skutkiem czego nasze życie nabiera wyrazistości, której brak mu niekiedy w drażniącej mętności chwili obecnej.* Alain de Botton [ 1 ]

**W**chodzimy do wyciemnionego pomieszczenia Galerii. Oglądamy tajemnicze obrazy, po chwili zauważamy czerwone linie biegnące pomiędzy okrągłymi ekranami, w tle słyszemy dźwięki – trzepotanie skrzydeł i techniczne odgłosy szumu. Jesteśmy sami. Obrazy ogarniają nas. Stajemy się ich częścią, chociaż równocześnie wyraźnie odczuwamy nasze bycie obok. Bycie na zewnątrz. Jesteśmy jedynie osobami obserwującymi.

### ZAPISY

W poznańskiej Galerii Piekary Izabella Gustowska zaprezentowała swoją kolejną medialną opowieść. Oparła ją na zupełnie nowych realizacjach, które powstały w ostatnich miesiącach. Była to całościowa przestrzenno-czasowa instalacja, w której ważną rolę zarówno w środku obrazów, jak i w zewnętrznym świecie, odgrywa światło. Nie tylko buduje nastrój, lecz stanowi istotny element snutej opowieści, kreuje światy, odkrywa tajemnice. Połączenie statycznego obrazu/zastygłej fotografii, z ruchomym zapisem, czasami nałożenie ich na siebie i dodatkowo jeszcze przekraczanie granic projekcji, wzmacnia niepewność przedstawień, wymaga naszego zaangażowania i poszerza przestrzeń, zwielokrotniając ją.

Techniczne rozwiązania, które zastosowała Izabella Gustowska, jak zwykle odgrywają istotną rolę. Nienachalnie służą budowaniu nastroju, a przy kolejnym odbiorze zaczynają fascynować. Dlaczego obrazy wychodzą z okrągłego ekranu i rozlewają się na ścianę? Co my właściwie widzimy? Odszukujemy kolejne „wpisane” w siebie kadry, dostrzegamy nałożone projekcje. Zaczy-



namy zastanawiać się nad sposobem wykonania, aby po chwili stwierdzić, że nie musimy dokładnie rozpoznawać technicznych niuansów, by zauważyć, że są one ważne merytorycznie, zadają pytania o zapis naszych przeżyć i kreowanie na ich podstawie wspomnień. Zastosowane rozwiązania ujawniają obecność przeszłości w teraźniejszości. Zastanawiamy się nad funkcją mediów w budowaniu pamięci, przez to konstruowaniu nas samych. Pamiętamy, że pamięć to nie tylko nasze osobiste wspomnienia, ale także fragmenty obejrzanych filmów, zasłyszanych opowieści czy fantazji innych.

Zastanawiamy się również nad czasem i przyjętym sposobem jego dzielenia: przeszłość, teraźniejszość, przyszłość, a może są to błędne za-

łożenia, może o wiele więcej z wczoraj dzieje się jednocześnie dziś? Może to nie są jedynie zapisy zacierających się wspomnień...

### PODRÓŻ

Artystka proponuje nam podróż, zarówno przestrzenną, jak i w głąb czasu, jednocześnie realną i rozgrywaną się w wyobraźni. Niektóre z otaczających nas obrazów odszyfrowujemy od razu, inne do końca pozostają realną niewiadomą. Przywołany na początku tekstu Alain de Botton zauważa: *Przyjmując, że nasza egzystencja zdominowana jest przez poszukiwanie szczęścia, niewiele obszarów ludzkiej działalności odslania dynamikę owych poszukiwań – z całą ich*

1 A. de Botton, *Sztuka podróżowania*, tłum. H. Pustuła, Warszawa 2010, s. 19.



**Izabella Gustowska**

1-3. z cyklu „Cichym ścigałam go lotem”, fragment inst. przestrzenno-czasowej, fotogr., projekcja filmowa, fot. J. Klupś

wywoływać niepokój. Przenikający niepokój, bowiem podążając za obrazami/światami napotyka my katastrofy – wybuch jądrowy, zawalenie się mostu, uciekający przerażeni ludzie. Obserwujemy koniec pewnego świata, rozpad wartości, dotykamy tragizmu przeznaczenia. Gdy zestawimy to z tytułem pochodzącym z *Eumenid* Ajschylosa, w których autor mówi o Eryniach – mścicielkach przelanej krwi, uosobieniach zemsty za wszelką niesprawiedliwość, czyli w pewien sposób o symbolach przeznaczenia i losu człowieka, a także ludzkich wyrzutów sumienia – które w dramacie przeistaczają się w Eumenidy – bóstwa opiekuńcze, to musimy postawić pytanie, do kogo jest skierowane przesłanie tytułu, czy w centrum pozostaje jedynie artystka, czy każdy i każda z nas? Poza jedną projekcją wszędzie bowiem jest ona obecna, ale to my snujemy opowieść, odnajdując wątki powiązań...

*Ledwie dyszę pościgiem, strudzona, zziajana...  
Wszystkie zakątki ziemi zbiegłam goniąc zwierza,  
ponad morze bezskrzydłym ścigałam go lotem  
aż tutaj, równie szybka jak łódź, co go niosła  
Tu się musiał przyczaić, tu się gdzieś ukrywa  
zbrodniarz: woń krwi człowieczej zaśmiała się do  
mnie... [ 3 ]*

**AMERYKA**

Osobiście nie mogę uwolnić się od Ameryki. Jej obrazy, tak charakterystyczne, znane z wielu kulturowych przekazów wskazują kolejne punkty interpretacji omawianej pracy. Widok mostu, sam w sobie intrygujący, to Golden Gate w San Francisco; ludzie spacerują po Brooklyn Bridge w Nowym Jorku; podglądana kobieta przebywa

na wyspie wulkanów. Co symbolizuje odwołanie do amerykańskiej rzeczywistości?

Ameryka pozostaje obszarem zarówno realnym, tam wykonano zdjęcia bazowe, jak i zupełnie fantastycznym, krainą z naszych marzeń, przechowywaną w poszczególnych zwojach mózgowych. Fascynacja Izabelli Gustowskiej przenika przestrzeń, przenika nasze myśli, wędruje wraz z nami w podróży poprzez sztukę i poprzez życie. Podpatrujemy je i śledzimy jak zarejestrowaną kobietę na jedynym ekranie bez artystki.

Jean Baudrillard pisał: *to, co zostaje pomyślane w Europie, w Ameryce jest realizowane – wszystko, co w Europie zanika, pojawia się ponownie w San Francisco!* [ 4 ]. Może stąd ta fascynacja u autorki i moje za nią podążanie, wielość czasów oraz przenikające się realności. Pośród nich marnienia, możliwe do spełnienia jedynie w nowym, otwartym świecie. Ale również nasze lęki.

Jedną z istotnych projekcji, prawdopodobnie spajającą wszystkie zgromadzone, jest obraz motyla zamkniętego w małym szklanym okręgu. Trzepot jego skrzydeł, ten odgłos bezsilności ujawniający niemożność wydostania się, towarzyszy nam przez cały czas oglądania wystawy. A jednocześnie mamy świadomość istnienia wzajemnych relacji i powiązań. W niektórych kulturach motyle to duże. Inni twierdzą, że ruch ich skrzydeł wpływa na cały wszechświat. Nic, nawet bardzo oddalonego, nie pozostaje bez wpływu na bliski nam świat, na nasze życie. Nie ma czynów bez konsekwencji.

Nie ma życia bez katastrof, nie ma jednej zapisaney historii, a życie składa się z wielu fragmentów, na co kolejny raz zwraca uwagę Izabella Gustowska.

Wychodzimy z czerwonym światłem pod powiekami, z trzepotem skrzydeł w uszach i niepokojem w sercu, gdzie zaprowadzi nas ta nieskończona jeszcze podróż.

Izabella Gustowska, „Cichym ścigałam ją lotem”, Galeria Piekary, Poznań  
7 marca – 1 kwietnia 2011

zarliwością i paradoksami – lepiej od naszych podróży. Wyrażają one, aczkolwiek niebezpiecznie, nasze wyobrażenie o tym, co jeszcze składa się na sens życia oprócz przymusu pracy i walki o przetrwanie. A jednak fakt, że obrazują problemy filozoficzne – to znaczy kwestie wymagające innego myślenia niż praktyczne – bywa powszechnie ignorowany. Jesteśmy zalewani poradami, d o kąd podróżować; mało kto mówi nam, d l a c z e g o i j a k to robić – choć sztuka podróżowania z natury rzeczy wiąże się z licznymi pytaniami, które nie są ani proste, ani trywialne... [ 2 ]. Pytaniami, które mogą również

3 Ajschylos, *Eumenidy*, [w:] *Antologia tragedii greckiej*, przekł. S. Srebrny, Warszawa 1989, s. 328.

Tak brzmi ten fragment w tłumaczeniu J. Alexa (Macieja Słomczyńskiego) w powieści *Cichym ścigałam go lotem*, do której odwołują się materiały prasowe przygotowane do wystawy:  
*Nad wodami i lądem, jak żagiel skrzydlaty,  
Bezszelstnym i cichym ścigałam go lotem,  
Wreszcie tu go dopadłam, skrytego mordercę.  
I roześmiały się do mnie opary krwi ludzkiej.*

W swoim tekście celowo nie nawiązuję do powyższej pozycji i inspiracji. Jak również celowo nie przywołuję teorii strun, która tak naprawdę będzie ważna dopiero w nowej, przygotowywanej przez artystkę realizacji.

4 J. Baudrillard, *Ameryka*, tłum. R. Lis, Warszawa 1998, s. 112

2 Tamże, s. 14.

1. Patrycja Dołowy, OBCY WE MNIE
2. Viola Tycz, KK1
3. Bo Dzierwa, SPLAMIONE
4. Anna Bedyńska, L MAMA 6

Dorota Koczanowicz

## Czy artystka może być matką?

W wystawie „Sztuka matek” wzięło udział 16 młodych artystek: Anna Bedyńska, Patrycja Dołowy, Bo Dzierwa, Agata Endo Nowicka, Anna Grzelewska, Elżbieta Jabłońska, Klara Kopcińska, Katarzyna Korzeniecka, Cecylia Malik, Małgorzata Malwina Niespodziewana, Joanna Pawlik, Izabela Rabenda, Agnieszka Sandomierz, Patrycja Trzepizur, Viola Tycz, Aleksandra Wasilkowska, które uważają, że doświadczenie macierzyństwa zaważyło na ich wrażliwości artystycznej.

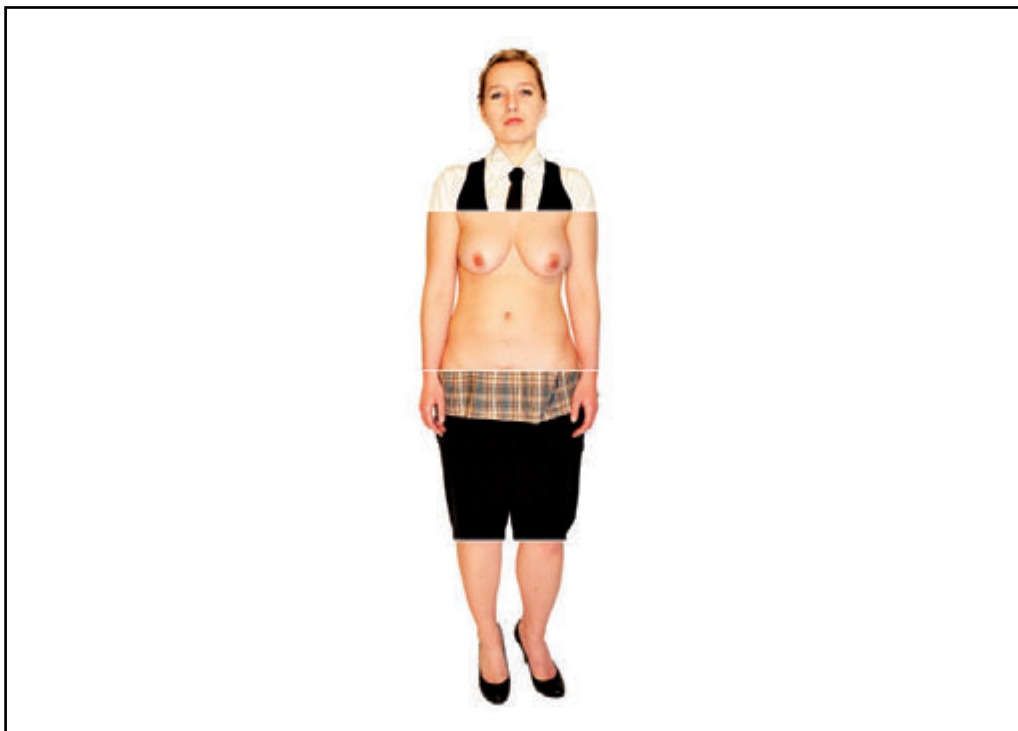
**B**ycie matką wydaje się być czymś „naturalnym”, a przez to oczywistym. Wystawa „Sztuka matek” uświadamia jednak, że każde przeżycie macierzyństwa jest doświadczeniem indywidualnym, za każdym razem niewątpliwie wyjątkowym, ale obarczonym też wieloma ambiwalencjami i sprzecznościami. Rzadko kiedy jest ono źródłem czystej afirmacji i niezakłóconego niczym naturalnego szczęścia. Bo Dzierwa w *Splamionych* buntuje się przed akceptacją bólu, różnego rodzaju niedogodności i ograniczeń oraz bezwarunkową pokorą wobec wymagań nowej roli życiowej. Podobają mi się te artystki, które będąc matkami nie prowadzą martyrologicznej narracji Matki-Pollki, znajdując swoją przestrzeń, swój język, a jeżeli coś im bardzo przeszkadza, to sięgają po karabin... Może to broń skierowana również przeciwko tym naciskom, które tyranizują koniecznością innej samorealizacji niż tej wynikającej po prostu z bycia mamą. Wyco-



fanie się z kariery zawodowej na jakiś czas bywa oceniane jako słabość, a codzienne prace domowe niżej cenione od zajęć „oficjalnych — zawodowych”. Z punktu widzenia definicji sztuki Johna Deweya, każde doświadczenie może prowadzić do zadowolenia i satysfakcji o charakterze estetycznym. Myślę, że o tym chce powiedzieć w swojej pracy *Przypadkowa przyjemność — zmywanie* Elżbieta Jabłońska. Nie każda/każdy, kto zmywa

Bedyńskiej *Dziecko pod biurkiem*. Może to być biurko artystki pisarki, ale także księgowej, dziennikarki, czy młodej uczoney, księgowej-matki, dziennikarki-matki czy doktorantki-matki. Brak czasu to problem uniwersalny.

Wymogi i obciążenia macierzyństwem są być może jeszcze bardziej dotkliwe, kiedy nie ma szansy się z nimi zmierzyć. Mówi o tym praca *Kariotyp* Patrycji Trzepizur, dedykowana kobiecie bezplod-



i gotuje, musi czuć się nieszczęśliwy, niezrealizowany. Błędem byłoby uogólnianie i narzucanie jednej ostatecznej prawdy. Problemom matki pragnącej pogodzić opiekę nad dzieckiem z aktywnością zawodową poświęcony jest cykl zdjęć Anny

nej, której „dany” jej wolny czas nie jest czasem swobody i samorealizacji, ale udręki i tęsknoty.

Społeczeństwo żąda bezwarunkowej aprobaty macierzyństwa, nie dopuszcza chwil wątpliwości, zmęczenia rolą matki i niechęci do własnych dzie-



3

ci. Z jednej strony kultura dowartościowuje matki i doświadczenie macierzyństwa jako unikatowe i będące źródłem wyjątkowych doświadczeń, których kobieta matka nie dzieli z kobietami nie-matkami i mężczyznami. Z drugiej jednak strony afirmacja wyjątkowości relacji matka-dziecko niesie za sobą obarczenie każdej matki większą odpowiedzialnością i obowiązkiem opieki nad dzieckiem.

Ciąża i macierzyństwo to wielka zmiana i ogrom nowych obowiązków. Ciąży, to „obcy we mnie” i konieczność oswojenia nowej sytuacji, opanowania lęków i niepewności. W bardzo intymny i subtelny sposób mówi o dylematach tożsamości kobiety oczekującej dziecka Patrycja Dołowy. Sytuacja jest tym trudniejsza, jeżeli kobieta nie ma oparcia w bliskich. O decyzji samotnego macierzyństwa przejmującego rysuje tuszem na papierze Joanna Pawlik.

O rozpadzie tożsamości na wiele różnych osobowości cząstkowych, niezbędnych do funkcjonowania kobiety w różnych kontekstach życiowych, z właściwym sobie poczuciem humoru, mówi Viola Tycz w *Podręcznych*. Jej rozpustne świętoszki (*Pół na pół*) natomiast, to wizualizacja sprzecznych oczekiwań kulturowych łączenia niewinności z ponętnością.

„Sztuka matek” to wystawa różnorodna pod względem technik i emocji, stawiająca wiele ważnych pytań o macierzyństwo. Afirmuje stan bycia matką, ale nie cukruje.

Sztuka Matek od 29 kwietnia do 13 maja 2011 r.  
w BrowArcie  
kuratorka wystawy: Katarzyna Haber  
pomysłodawczyni projektu: Patrycja Dołowy

61



4



Łukasz Guzek

## LEKCJA FLUXUSU W GORZOWIE WIELKOPOLSKIM

„Fluxus” – tak zatytułowana została prezentacja trzech członków tego ruchu w Galerii Sztuki Najnowszej w Gorzowie Wielkopolskim – Charlesa Dreyfusa z Francji, Erica Andersena z Danii oraz Ann Noel, Amerykanki mieszkającej obecnie w Berlinie.



Fluxus to bardzo liczna (choć coraz mniej...) „międzynarodówka” artystów, mniej lub bardziej ściśle współpracujących, i w różnym stopniu utożsamiających się z ruchem. „Ruch” – właśnie tak należy powiedzieć o Fluxusie; nie grupa, formacja, czy kierunek, gdyż to, co podkreślali zgodnie wszyscy fluxusowcy, to różnorodność, której nie da się podporządkować ani jednej idei ani jednemu liderowi. I właśnie to owa afirmacja różnicy stała się spoiwem ruchu. I choć brzmi to paradoksalnie, to zarazem właśnie paradoksalność i sprowadzanie ad absurdum jest jednym z głównych środków artystycznych stosowanych przez artystów związanych z tym ruchem. Prezentacja tej trójki artystów jest bardzo dobrą próbką tego, czym był i jest Fluxus, gdyż pozwala uchwycić zarówno cechy ogólne, właściwe dla tej sztuki jako całości, jak i pokazać najbardziej charakterystyczne formy i sposoby działania stosowane wariantowo w pracach poszczególnych artystów. Fluxus, ukształtowany w początkach lat 60., nie jest, jak mogłoby się wydawać, zjawiskiem już li tylko historycznym. Owszem, ma on za sobą długą historię, ale zarazem twórczość artystów Fluxusu jest wciąż żywa,

a ową żywotność zawdzięczają oni krytycyzmowi swojej sztuki i krytycznemu, czyli zdystansowanemu, nastawieniu wobec samej sztuki, jej otoczenia instytucjonalnego, czy tzw. „świata sztuki”, i kontekstu społecznego.

Pojęciem, które najlepiej oddaje metodę artystyczną Fluxusu, jest „kolaż”. Ale nie należy rozumieć go tu zgodnie z utrwalonym w historii sztuki pierwowzorem, łącząc go z powierzchnią i przedmiotem, a nawet nie li tylko w związku ze sztukami wizualnymi. Pamiętajmy bowiem, że mistrzem fluxusowców był John Cage i to jego rozszerzone pojęcie muzyki stało się podstawą teoretyczną ich sztuki. Zarazem, rozszerzeniu ulega pojęcie wykonawstwa muzycznego, instrumentu, partytury i samego wykonawcy. Na innym polu medialnym, także poezja – rozszerzona – i połączona źródłowo z muzyką stała się podstawą fluxusowej formy. Pojęciem par excellence fluxusowym, stworzonym już przez Fluxus na potrzeby sztuki i dobrze zdefiniowanym, jest pojęcie „intermedia”, oznaczające tworzenie nowych form artystycznych poprzez łączenie znanych mediów (tzw. karta intermediów Dicka Higginsa). Łączenie mediów oznaczało także łączenie nurtów sztuki. W formie fluxusowej



1. Charles Dreyfus
2. Charles Dreyfus, D3
3. Charles Dreyfus, D2
4. Charles Dreyfus, D1
5. Erick Andersen, E1
6. Erick Andersen, E1
7. Charles Dreyfus, D6
8. Ann Noel, EMMET WILIAMS
9. Ann Noel, ANN NOEL



znajdziemy odniesienia do wszystkich awangard XX wieku, aż po konceptualizm. To dlatego fluxusowcy dumnie ogłaszają siebie postmodernistami, którzy wyprzedzili postmodernizm. I to kreowanie połączeń intermedialnych stanowi o oryginalności formalno-artystycznej prac artystów Fluxusu. Drugim pojęciem, już nie o czysto fluxusowej proveniencji, ale szeroko zaadaptowanym przez Fluxus, jest „partycypacja”, która źródłowo wywodzi się z opisu metody happeningowej Kaprowa.

Charles Dreyfus pokazał na wystawie zestaw obiektów (*ready made*) post-duchampowskich i surrealistycznych z ducha i metody twórczej, z których powstawała aranżacja przestrzena – instalacja. W pierwszej sali widz napotykał na rozmieszczone w przestrzeni zegary, których wskazówki poruszały się w różnym rytmie. Czas? A co to niby jest czas? – pyta z ironicznym dystansem artysta. Wchodzimy więc w świat odrealniony. Poruszając się w przestrzeni wystawy–instalacji napotykamy szereg obiektów, których użytkowa funkcja została przekształcona w metaforyczną, poprzez rozmaite ich zestawianie i uzupełnianie tekstem. Powstają w ten sposób kolaże, które tu są jednocześnie utworami poetyckimi.

Ann Noel przybliżyła nam historię Fluxusu udostępniając tomy swojego dziennika i inne materiały mówiące o jej życiowym związku z Fluxusem, także w wymiarze prywatnym, gdyż była

żoną jednego z założycieli Fluxusu, nieżyjącego już poety Emmeta Williama. Ponadto pokazała serie kolażowych obrazów–rebusów, w rodzaju poezji wizualnej.

Eric Andersen pokazał dokumentację pracy opartej na absurdalnym założeniu, ale w monumentalnej skali. Zaproponował rzeźbę – dysk pokryty trawą, który obracał się zawsze w stronę Słońca (niezależnie od faktycznego umiejscowienia na Ziemi). Znajdując się na tej rzeźbie zawsze, przynajmniej w naszej świadomości, wygrzewamy się w słońcu.

Na otwarciu każdy z artystów wykonał akcję. Andersen, z udziałem gorzowskiej publiczności, wykonał premierowo utwór muzyczny, bardzo w stylu fluxusowym, polegający na rytmicznym stykaniu się kolanami („utwór na kolana”), łączący muzykę (o rozszerzonej formule) z body artem. Druga jego akcja polegała na ankietowaniu publiczności, która miała odpowiedzieć na jedno pytanie: czego żałujesz? Kartki z odpowiedziami rozwieszono na ścianach stały się częścią ekspozycji. Noel wykonała *Fluxusowe zakąski*, czyli obrazy–kolaże, z których każdy powstawał z użyciem materiałów spożywczych reprezentujących innego członka Fluxusu. Dreyfus zaprezentował się jako mistrz „gry w łapki” – każdy mógł się z nim zmierzyć i rzeczywiście – tu nie było dada–surrealistycznej błagi – wygrał wszystkie gry.



Wystawa pozwalała zrozumieć, czym jest Fluxus, fluxusowa metoda artystyczna, i last but not least, fluxusowe podejście do sztuki łączącej się z życiem. Artyści Fluxusu, tak jak ich sztuka, byli zawsze niezwykle otwarci. Dlatego ich kontakty z artystami polskimi, a także z innych krajów zza żelaznej kurtyny, były zawsze dość liczne i owocowały wieloma trwałymi przyjaźniami. Jednak mimo tego trudno byłoby znaleźć w sztuce polskiej, poza incydentalnymi realizacjami, ślady oddziaływania Fluxusu. Wystawa, poprzez dobór przykładów, była szansą na wprowadzenie w sztukę polską ducha Fluxusu, którego w mojej ocenie bardzo w niej brakuje. Sztuka polska, en globe, nie przetrwała doświadczenia Fluxusu (tak jak wcześniej surrealizmu) stąd też w dominującym w Polsce stosunku do sztuki, u artystów i odbiorców, ujawnia się, w sposób mniej lub bardziej dojmujący, pewien brak dystansu, zrozumienia sztuki jako alternatywnego świata, który istnieje niezależnie od polityków i decydentów od kultury, a jest w każdym z nas. Ale by po niego sięgnąć i uruchomić jego działanie, trzeba zdać sobie sprawę z jego istnienia.

1. **Alvydas Lukys**, Z serii „KONTYNUACJA PRZESZŁOŚCI”, 2006–2008
2. **Arturas Valiauga**, Z serii „BYŁEM U STEFANA. ROZMAWIALIŚMY O ŻYCIU”, 2002

Tomas Pabedinskas

Przekład z języka litewskiego: Agata Kopacka

## Współczesna fotografia Litwy: aspekt swoistości

Podczas pisania o współczesnej fotografii Litwy zawsze pojawia się problem ze ścisłym określeniem omawianego tematu zainteresowania. Zarówno teoretycy, kuratorzy, jak i sami fotografowie prowadzą gorące dyskusje na temat tego, jaka twórczość może być określana jako współczesna fotografia, a których prac nie należy zaliczać do tej kategorii.

**W**ydawałoby się, iż pojęcie współczesnej fotografii powinno przede wszystkim odnosić się do dzieł nowych, jednak granice chronologiczne nie są jedynym i najważniejszym kryterium pozwalającym decydować o ich współczesności. W tym samym okresie tworzą przecież różnorodni fotografowie, których prace i poglądy na fotografię są bardzo odmienne, a czasem nawet całkowicie rozbieżne. Postrzegając pojęcie współczesności jedynie poprzez pryzmat chronologii, należałoby omówić różnorodne prace, które nie łączy ani stylistyka, ani podobne podstawy konceptualne. W tym przypadku fotografię współczesną charakteryzowałyby nie poszczególne kierunki, lecz umowne granice chronologiczne, które z biegiem czasu należałoby określać od nowa, gdyż to, co dziś uważa się za fotografię współczesną, po kilku latach stanie się historią. Z tego względu o współczesności fotografii należałoby decydować nie ze względu na datę powstania,



lecz ze względu na taktyki twórcze obrane przez jej autorów, wyniki których zdecydowanie różnią się od tradycyjnej fotografii artystycznej. Uogólniając, można stwierdzić, iż konwencjonalną fotografię artystyczną oraz fotografię współczesną odróżnia przejście od wyrazu fotografii specyficznej i poszukiwań wyraźnych autorskich ścieżek do refleksji nad szerokim kontekstem socjokulturowym. Do takiej refleksji swoją niewyrazistą formą wizualną

często prowokują przykłady współczesnej fotografii litewskiej, która nie pasuje do ekspresywnej, i wydawałoby się, noszącej bezsporne tradycyjne wartości litewskiej fotografii artystycznej.

W jednym artykule trudno jest szczegółowo omówić tendencje litewskiej fotografii współczesnej również ze względu na różnorodność twórczości litewskich autorów. Fotografowie i inni artyści tworzący fotografię odziewając się od ob-

1  
2





3



4

3. **Algis Griškevičius**, WYSTĘP ZE SKAKANKĄ. Z cyklu „CYRK”, 2009 r. (początkowa / robocza fotografia)

4. **Algis Griškevičius**, WYSTĘP ZE SKAKANKĄ. Z cyklu „CYRK”, 2009 r. (fotografia końcowa)

razowej formy i humanistycznej treści, które przeżywały w fotografii litewskiej w latach 70. i 80. XX w. przejęli tendencje współczesnej fotografii światowej. Po wejściu w globalny kontekst fotografia litewska stała się szczególnie różnorodna. Pomimo że przedstawiciele współczesnej fotografii Litwy wyraźnie odseparowali się od wcześniejszych fotograficznych tradycji litewskich, żadne z pokoleń współczesnych twórców — ani młode, ani też stare — nie stworzyło odmiennej „szkoły” czy kierunku. Na scenie fotografii litewskiej występują tak odrębne kierunki twórczości, jak fotografia zwana *tableau*, ukazująca stereotypowe wyobrażenia w kulturze wizualnej (np. realizowany obecnie projekt Ugnysa Gelgudasa „Pejzaże kryminalne”, ang. *Crimescapes*), jak próby twórczego wykorzystania i rozważenia specyfiki fotografii analogowej (seria Arūnasa Kulikauskasa „Wokoło” z lat 2004–2010, praca Gintautasa Trimakasa z 2009 r. „Miasto inaczej”) oraz oddawanie się refleksji na temat popularności fotografii oraz „nieprofesjonalne” jej wykorzystanie w czasach technologii cyfrowej (seria zdjęć Alvidasa Lukysa pt. „Kontynuacja przeszłości” wykonanych telefonem komórkowym).

Zarówno fotografię współczesną, jak i ogólnie fotografię Litwy konsekwentnie i profesjonalnie bada niewielu litewskich znawców: dr Agnė Narušytė dogłębnie zbadała aspekt „estetyki znużenia” w litewskiej fotografii lat 90., dr Vytautas Michelkevičius bada fotografię Litwy Radzieckiej z instytucjonalnego punktu widzenia i z perspektywy teorii mediów, natomiast Margarita Matulytė zagłębia się w badanie związku fotografii artystycznej z ideologią sowiecką. Historię fotografii Litwy opisywali Skirmantas Valiulis oraz Stanislovas Žvirgždas, a autor tego artykułu bada w fotografii zmieniający się sposób prezentacji ludzkiej tożsamości. Nie są to oczywiście jedyni litewscy znawcy fotografii, jest też wielu innych autorów, którzy publikują wartościowe artykuły na ten temat. Nie tworzą oni jednak obszernych

5. **Ramunė Pigagaitė**, KRAWCOWA. Z serii „LUDZIE MEGO MIASTA”, 2001

6. **Ramunė Pigagaitė**, FOTOGRAF. Z serii „PRZYWÓDCY RZEKI”, 2008

prac i nie prowadzą bardziej uogólniających badań nad fotografią, gdyż nie jest to ich głównym kierunkiem zainteresowań. Jeszcze mniejszą grupę stanowią prace omawiające fotografię Litwy w językach obcych. Takich prac jest zaledwie kilka: *The Aesthetics of Boredom: Lithuanian Photography 1980–1990* [ 1 ] dr A. Narušytė czy *Contemporary Lithuanian Photography. Relationship between the Image and the Identity of a Person* [ 2 ] dr. T. Pabedinskasa.

Ze względu na wspomnianą już różnorodność twórczości autorów litewskich oraz na ograniczoną objętość artykułu nie jest możliwym pokazanie całej panoramy współczesnej fotografii Litwy. Z tego względu zamiast tylko powierzchownie omawiać wszystkie wspomniane wcześniej i inne odmienne przykłady współczesnej fotografii litewskiej warto zwrócić uwagę na jeden z ważniejszych i swoją treścią najbardziej oryginalny kierunek fotografii litewskiej, jakim jest zapoczątkowany w końcu XX w. „nowy ruch młodej fotografii Litwy w stronę obserwacji społecznej”. W tym czasie fotografowie zwrócili uwagę na samorealizację ludzi *w wyborze ubrań, a nawet wizerunków, w wystroju wnętrza itd.* [ 3 ]. Wyniki takich „artystycznych badań” na pierwszy rzut oka często nie wyglądają zbyt interesująco, a prace odrębnych autorów są do siebie formalnie podobne i niewiele wyróżniające się wśród dominujących tendencji na międzynarodowej scenie. Twórcy współczesnej litewskiej fotografii często uwieczniają ludzi w statycznej pozycji wybierając kompozycję frontalną, wykorzystywanie której, zdaniem dr A. Narušytė, odzwierciedla procesy zachodzące w fotografii światowej. Zdaniem Narušytė *frontalizm*

1 Agnė Narušytė, *The Aesthetics of Boredom: Lithuanian Photography 1980–1990*, Vilnius 2010.

2 Tomas Pabedinskasa, *Contemporary Lithuanian Photography. Relationship between the Image and the Identity of a Person*, Lambert Academic Publishing, Saarbrücken 2010.

3 Agnė Narušytė, *Nuo jvaizdžio iki vaizdo*, [w:] *Lietuvos fotografija: vakar ir šiandien*, pod red. Skirmantas Valiulis, Stowarzyszenie fotografów Litwy, Vilnius 2004, s. 12.



6



7

1. Rimaldas Vikšraitis, GRYMASY ZMĘCZONEJ WSI, 2001
2. Vitas Luckus, z serii NA BIAŁYM TLE, 1987
3. Rimaldas Vikšraitis, ZARZYNIANIE, 1982
4. Alvydas Lukys, z serii KONTYNUACJA PRZESZŁOŚCI 2006–2008



wraca do fotografii, wypierając paradygmat ukrytej obserwacji oraz „chwytania” chwili i jest związany ze skłonnością do konceptualizowania fotografii, do obrócenia jej w narzędzie badań socjologicznych [ 4 ]. Jednakże pomimo formalnej monotonii prac litewskich twórców oraz ich ujednolicenia w kontekście międzynarodowym, niejednemu litewskiemu twórcy udaje się pozostawać wyjątkowym i tworzyć oryginalną fotografię pod względem treści. Jeżeli w latach 70. i 80. XX

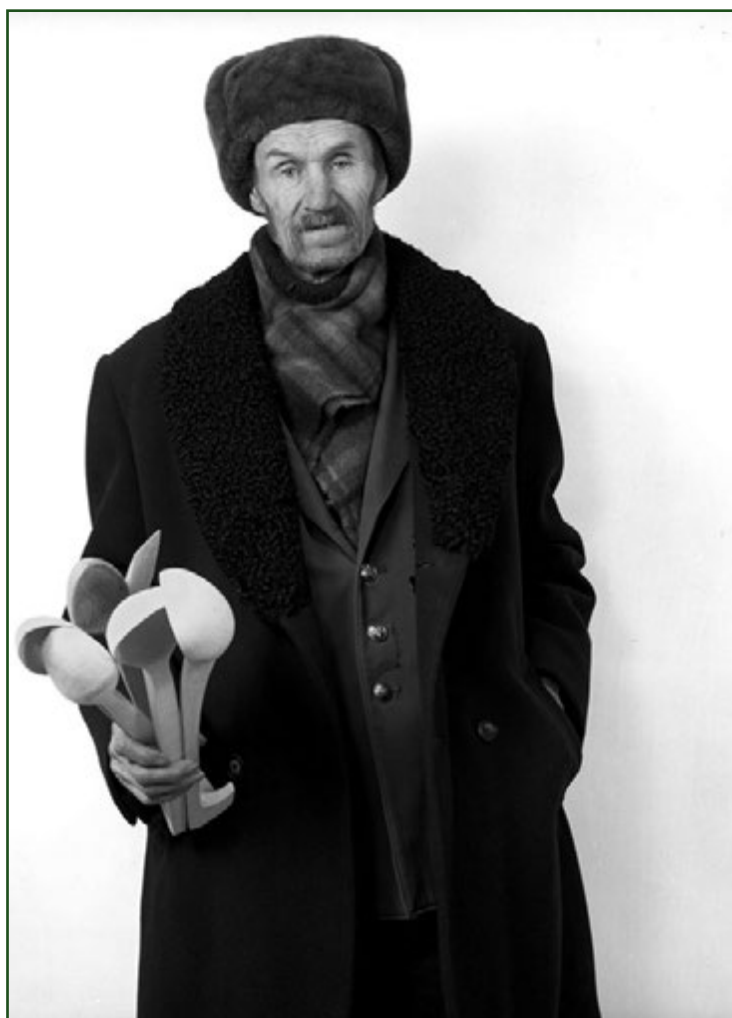
w. przeważający kierunek w fotografii litewskiej wyznawał uogólnione i uniwersalne wartości humanistyczne, robiąc wrażenie na odbiorcach swoją ekspresywną formą oraz wysoką jakością techniczną, to niewyraźna współczesna fotografia pozostawia więcej możliwości świadomego oddawania się refleksji nad rozwojem indywidualności ludzkiej i nad wpływającymi na nią specyficznymi okolicznościami.

Wczesne przykłady fotografii wrażliwej na indywidualność ludzką i kontekst lokalny powstały jeszcze w drugiej połowie lat 90. XX w. W 1987 roku Vitas Luckus (1943–1987) rozpoczął swoją

ostatnią serię fotografii pt. „Na białym tle”, a Vytautas V. Stanionis w tym samym roku odtworzył ze starych negatywów ojca zdjęcia paszportowe robione na zamówienie w okresie okupacji sowieckiej niedługo po II wojnie światowej.

W serii „Na białym tle” V. Luckus wyraźnie odseparował się od wcześniejszego charakterystycznego dążenia w fotografii ukazującego psychologię ludzką, tym samym demonstrując uniwersalną naturę człowieka. W ciągu kilku dziesięcioleci przeważającą kontrastowość, kompozycje dynamiczne, zniekształcone obrazy uwarunkowane wykorzystywaniem obiektywu szerokokątnego

4 Agnė Narušytė, *Keturių kartų žvilgsnis man tiesiai į akis*, (w:) *Kartos: kintanti fotografija*, pod red. Agnė Narušytė, „Erdvės”, Alytus 2005, s. 16, 19.



5. **Alvydas Lukys**, Z serii „KONTYNUACJA PRZESZŁOŚCI”, 2006–2008, zdjęcia wykonane aparatem w komórce
6. **Gintautas Trimakas**, Z serii „MIASTO INACZEJ”, 2006 r.
7. **Vitas Luckus**, Z serii „NA BIAŁYM TLE”, 1987
8. **Alvydas Lukys**, Z serii „KONTYNUACJA PRZESZŁOŚCI”, 2006–2008

oraz metodę pracy reportażowej z serii „Na białym tle” V. Luckusa zastąpiły w fotografii litewskiej ujęcia ludzi w prawie pełnej postawie ustawionych na wprost i jawnie pozujących przed aparatem fotograficznym. Wybór takiego schematu przedstawiania człowieka, pozornie bardziej obiektywnego, przypominającego bardziej fotografię dokumentalną niż artystyczną, nie był przypadkowym posunięciem – pozwolił on V. Luckusowi odżegnać się od zakorzenionych w świadomości fotografów jego pokolenia *kompozycji, oświetlenia, stereotypu formy*. Zdaniem V. Luckusa właśnie te kanony formy ograniczają fotografa w *prawdziwym po-*

*strzeganiu i odsiewają pewne elementy, bez których obrazowi życia brakuje pełni* [ 5 ]. Oglądając cykl „Na białym tle” z dzisiejszej perspektywy, można stwierdzić, że niewymyślna forma zdjęć zmusza odbiorcę do zwrócenia uwagi na utrwalone na fotografii wygląd ludzi i właśnie na podstawie tego wyglądu pozwala scharakteryzować postaci uwiecznione przez V. Luckusa. Na zdjęciach widzimy uczestników Jarmarku Kaziukowego w Wilnie oddzielonych od otoczenia białym tłem,

których wygląd, ubranie, trzymane przedmioty i postawa przed aparatem fotograficznym stają się najważniejszymi czynnikami charakteryzującymi ich tożsamość. Ludzie ukazani na zdjęciach wydają nie tylko na posiadających bardzo odmienne i indywidualne charaktery, lecz też na odrobinę dziwnych. Zdjęcia te pokazują odzieżową modę z tamtego okresu, wyroby rękodzieła tradycyjnego oraz przekazują swoistą typologię jarmarcznych sprzedawców, którzy odchodzą w przeszłość i znikają w pamięci. Sfotografowani przez V. Luckusa ludzie wydają niezwykle również ze względu na zarysowującą się na zdjęciach przeplatankę →

5 Lietuvos fotomenininkų sąjunga: Žinynas, pod red. Stanislovasa Žvirgždasa, Vilnius: Lietuvos fotomenininkų sąjunga, 2004, s. 101, 102.



Algis Griškevičius, WYSTĘP Z KROWĄ, z cyklu CYRK, 2009, początkowa / robocza fotografia



Algis Griškevičius, WYSTĘP Z KROWĄ, z cyklu CYRK, 2009, końcowa fotografia

tradycyjnej kultury wiejskiej oraz kultury miejskiej. Fotografie z serii „Na białym tle” zachowały dla przyszłych pokoleń także charakterystyczne cechy socjokulturowe określonego okresu oraz indywidualną tożsamość każdej pozującej osoby.

Wcześniejszy okres historii Litwy podobnie określają zdjęcia Vytautasa V. Stanionisa – przeniesione do kontekstu sztuki zdjęcia dokumentalne jego ojca Vytautasa Stanionisa. Po II wojnie światowej Vytautas Stanionis fotografował na tle białego prześcieradła mieszkańców wsi Seirijai i tworzył zdjęcia, które odpowiednio wykadrowane mogły służyć jako zdjęcia paszportowe. Jednak jego syn V. V. Stanionis stworzył z negatywów ojca fotografie, pozostawiając na nich takie nieodpowiednie dla zdjęć paszportowych detale jak fragmenty otoczenia lub dłonie człowieka przytrzymującego białą tkaninę-tło. Oprócz tego V. Stanionis wielu ludzi fotografował w parach, a jego syn V. V. Stanionis wyrabiając fotografie ojca tych „podwójnych” portretów nie dzielił, tylko je jedynie powiększał. Powojenne zdjęcia paszportowe mieszkańców Seirijai były wystawione w 1987 roku na wystawie w Wileńskim Muzeum Sztuki Współczesnej i od tego czasu uznaje się je za część współczesnej fotografii litewskiej. Zdjęcia, które nie spełniły swego pierwotnego przeznaczenia dzisiaj przekazują odbiorcy wiadomość z przeszłości. Zdaniem dr A. Naruśytė *nieporządek otaczający naciągnięte płótno można uważać nie tylko za bezfunkcyjny i przeszkadzający detal, lecz też za znak mówiący o sytuacji fotografa i pozujących ludzi [...] – o oszczędności, pośpiechu, o obojętności na wytyczne obcej władzy, zrozumieniu, że trafiles do ewidencji i zdjęcie to pomoże w manipulowaniu twoim losem itd.* [ 6 ]. Toteż formalnie niewyrazista i estetycznie bezwartościowa fotografia stała się ważna pod względem swojej treści. Wraz z wcześniej omówioną serią „Na białym tle” zdjęcia paszportowe uwieczniające konkretnych ludzi i indywidualności stały się świadectwem

politycznej, socjalnej oraz ekonomicznej sytuacji powojennej Litwy.

Niewyrazistą fotografię, której kompozycja frontalna często przypomina zdjęcia do dokumentów, do dzisiaj wykorzystują twórcy w swoich „artystycznych badaniach”. Część z nich takie rygorystyczne ramy formalne wykorzystuje analizując te aspekty życia współczesnego (bezdumność, zmiana koncepcji tożsamości płciowej, stereotypy wizerunków popularyzowanych przez kulturę komercyjną), które nie są ściśle związane ze swym istotnym socjalnym oraz kulturowym kontekstem bądź z konkretnym okresem historii Litwy. Inni fotografowie zachowują się odwrotnie – w swoich dziełach poddają się refleksji nad cechami lokalnego życia we współczesnej Litwie i nad uformowanymi przez siebie cechami ludzkiej tożsamości. Wśród takich twórców konsekwentnie poszerzających obraną tematykę wyróżniają się: Ramunė Pigagaitė, Arturas Valiauga i Andrew Miksys.

Oryginalnym ustosunkowaniem się do litewskiej prowincji w fotografii wyróżnia się seria R. Pigagaitė pt. „Ludzie mego miasta” (2000 – 2002). Robiąc fotografie do tego cyklu, R. Pigagaitė inscenizowała własne wspomnienia o społeczności miasteczka Worany. Jej członkowie na zdjęciach prezentują swoje prawdziwe zawody, jednak w czasie, gdy byli fotografowani nie wykonywali już czynnej pracy w tym zawodzie. Poza tym widoczne na zdjęciach odegrane role ogólnie zdecydowanie bardziej należą do układu socjalnego, kulturowego oraz politycznego z przeszłości, aniżeli do okresu, gdy te zdjęcia powstały. Na kontekst interpretacji serii „Ludzie mego miasta” składa się specyfika życia na litewskiej prowincji w latach 80. i 90. ubiegłego wieku oraz w późniejszym okresie zmian po odzyskaniu przez Litwę niepodległości. Im lepiej odbiorca jest zaznajomiony z tym kontekstem, tym bardziej zrozumiałe są dla niego te fotografie: jedni dojrzą na nich tylko inscenizacje przedstawiające różnorodne zawody, inni zdjęcia skojarzą z socjalnym systemem z przeszłości, kolejni zaś z ogólnymi przemianami warunków życia i z determinującymi je historycznymi okolicznościami. Wymownym znakiem socjokulturowym na zdjęciach R. Pigagaitė może

stać się na przykład kwiecista suknia krawcowej, która dla autorki zdjęć niegdyś była „bardzo ładna”. Litewskie starsze kobiety R. Pigagaitė zawsze kojarzyły się z takimi pstrykami polskimi sukienkami, które mieszkańcy Woran często nabywali wraz z innymi polskimi produktami [ 7 ]. Zwykle ubranie ze zdjęcia staje się reliktem z okresu, gdy polskie odzienie uważano za „zachodnie”, „inne”, a więc i „ładne”. Świadczy to o formującym się zamkniętym życiu ludzi z prowincji z okresu Związku Radzieckiego oraz idealizowaniu Zachodu. Toteż także w tym przypadku wartość fotografii zależy nie tyle od ich estetyki, lecz od konceptu autorki. Pomimo niewyrazistej wizualnej formy zdjęć, R. Pigagaitė wymownie na nich pokazała ludzkie typy i utrwaliła ważne polityczne, socjokulturowe oraz ekonomiczne zmiany cechujące nowy okres historii Litwy. Taki sam schemat formalny zdjęć (kompozycja frontalna i statyczne pozowanie) autorka wykorzystywała również w późniejszych seriach, które podobnie przedstawiają różne role zawodowe i socjalne. Jednak późniejsze prace („Szpital” z 2007 r., „Przywódca rzek” z 2008 r.) powstały już w Niemczech, gdzie obecnie autorka mieszka. Tymczasem o wyjątkowości serii „Ludzie mego miasta” decyduje bardzo osobisty stosunek artystki do prezentowanych na fotografiach realiów litewskiej prowincji.

Z drugiej strony fotografowie zwracając uwagę na osobliwości życia miejscowych ludzi, podkreślają nie tylko ich „litewskość”. Nie mniej interesujące są prace, które odzwierciedlają uzależnioną od wielu czynników zmianę narodowościową i kulturalną lub zastanawiają się nad tożsamością przedstawicieli innych narodowości. Na przykład, Arturas Valiauga w stworzonym w 2002 roku cyklu „Byłem u Stefana. Rozmawialiśmy o życiu” utrwalił prywatne otoczenie mieszkańca wsi, wystrój domu, w którym ściany oklejone są nawet kilkoma warstwami wycinków z prasy i fragmentami opakowań po produktach. Te fotografie A. Valiaugi stały się nie tylko dokumentem życia pojedynczego człowieka, lecz

6 Agnė Naruśytė, *Kas ir kaip išsprūsta iš po cenzūros letenos: pokario fotografijos byla*, [w:] *Europos erdvė: naujausias žinios apie „Genius Locii”*, pod red. Elona Lubytė, Rūta Mikšionienė, Vilnius: Lietuvos dailės muziejus Šiuolaikinės dailės informacijos centras, Tarptautinės dailės asociacijos (AICA) Lietuvos sekcija, 2004, s. 21.

7 Jurga Čekauskaitė, „Kur link nurodė smali barzdelė, „Laima”, 2004, nr 11, s. 85.

także sugestywną opowieścią o zakorzenieniu się kultury komercyjnej na litewskiej wsi, w której starsze pokolenie fotografów poszukiwało przede wszystkim przejawów tradycyjności i ludowego sposobu życia. W 2004 roku A. Valiauga stworzył podobną serię fotografii, na których uwiecznieni są mechanicy samochodowi pracujący w garażach. Skupiając uwagę nie na samych ludziach, lecz na otoczeniu, w którym pracują, fotograf wymownymi detalami scharakteryzował nie tylko swoistą (sub)kulturę automobilistów, lecz też ogólne cechy okresu: zakorzenienie się kultury komercyjnej w codziennosci klasy średniej, detale świadczące o patriotyzmie fotografowanych osób itd. Obierając podobną taktykę twórczą, A. Valiauga w swoich późniejszych pracach konsekwentnie ciągnie tematykę tożsamości narodowej. W stworzonej w 2005 roku serii „Cicha tożsamość” fotograf uwiecznił prywatne przestrzenie mieszkalne mieszkających na Litwie Holendrów oraz litewskich emigrantów w Holandii. Zdaniem A. Valiaugi dla osób, którym praca dała możliwość zamieszkania w obcym kraju, przestrzeń mieszkalna i znajdujące się w niej przedmioty stały się swoistą mapą osobistego świata, w którym widoczna jest zmieniająca się i ściśle powiązana z przeszłością ich tożsamość narodowa [ 8 ]. Od 2007 roku A. Valiauga kontynuuje serię „Tożsamość. Pomiędzy przeszłością i przyszłością”, w której uwiecznia przedstawicieli mniejszości narodowych mieszkających na Litwie i próbuje odkryć oznaki zmian ich tożsamości narodowej. Toteż A. Valiauga, podobnie jak i inni wcześniej wspomniani fotografowie litewscy, uwiecznia indywidualności, tym samym ukazując ogólne zmiany narodowej i kulturowej tożsamości oraz formując ją zmienne warunki egzystencjalne. A. Valiauge interesuje nie tylko litewska tożsamość, lecz i ludzi innej narodowości, a także subtelne niuanse tego zagadnienia ujawniające się w osobowości każdego człowieka. Fotograf ten w kontekście współczesnej fotografii litewskiej wyróżnia się też tym, że pracując jedynie z fotografią kolorową wyraźnie rezygnuje z niewyrazistych kompozycji i tworzy pasjonujące oraz wysokiej jakości prace.

Następnym wyraźnym przykładem fotografii Litwy opowiadającym o tożsamości narodowej i formującym ją kontekście jest seria „Baxt” autorstwa Adrew Miksysa – fotografa o litewskim pochodzeniu. W serii tej autor uwiecznił litewskich Romów, ich warunki mieszkalne, wystrój domów oraz przedmioty osobiste. Fotografie A. Miksysa pokazują kulturę Romów oraz specyficzne warunki ich życia na Litwie: doświadczane trudności ekonomiczne, wyobcowanie społeczne

oraz elementy zachodniej kultury napływające po odzyskaniu niepodległości państwowej.

Na Litwie tworzą oczywiście też inni fotografowie, tacy, których prace nie podlegają jakiegokolwiek klasyfikacji i przynależności do przeważających tendencji w fotografii. Niezależnie od tego zdobyli oni jednak wiele cennych nagród oraz niezaprzeczone międzynarodowe uznanie. Jeden z takich litewskich autorów – Rimaldas Vikšraitis w 2009 roku na międzynarodowym festiwalu „Rencontres d'Arles” (Spotkania Arla) we Francji zdobył nagrodę Odkrycie Roku. W swoich pracach uwiecznił on mieszkańców litewskich wsi i chutorów, ulegających degradacji. Fotografowanych przez Vikšraitisa ludzi najwyraźniej charakteryzuje ich sposób pozowania przed aparatem, świadczący o nieadekwatnym pojmowaniu sytuacji – z własnej woli inscenizują spektakl przed fotoaparatem przedstawiający ich upadłość, a ich warunki mieszkalne stają się wymownymi dekoracjami tego spektaklu. Właśnie ze względu na umiejętność R. Vikšraitisa uwiecz-

śkevičiusa to efekt długiego procesu twórczego, który prezentuje skonstruowane przez autora skomplikowane konstrukcje i starannie wyreżyserowane sytuacje. Właśnie tym prace artysty odróżniają się od „decydujących momentów” uchwyczonych przez fotografów w naturalnym biegu życia. A. Griškevičius przekracza granice stereotypu fotografa jako uważnego obserwatora i wybiera rolę aktywnego twórcy umożliwiającą mu połączenie różnych dziedzin sztuki. Po dokładnym obejrzeniu fotografii A. Griškevičiusa myśli kierują się w stronę egzystencjalnych pytań, zarazem pozostając dobitnie codziennymi. Artysta tworzy dla swoich fotografii mizansceny o symbolicznym znaczeniu, lecz ich symboliczność kontrastuje z wykorzystanymi przedmiotami użytku codziennego oraz materialnością ludzkiego ciała. Konceptualna podstawa prac A. Griškevičiusa oraz ironia łączą je z kontekstem sztuki współczesnej, tymczasem w skłonności do filozoficznych uogólnień, metaforyczności obrazów oraz w wiejskich motywach można dostrzec



Ugnius Gelguda, STARA PETARDA STAŁA SIĘ PRZYCZYNĄ NIESZCZĘŚCIA, z serii PEJZAŻE KRYMINALNE, 2010

echa wcześniejszych tradycji fotografii litewskiej. Możliwe, iż właśnie ta dwoistość jest tutaj najciekawsza. Cechy fotografii A. Griškevičiusa łączą lokalne tradycje fotografii z poglądem (samo)refleksyjnym charakterystycznym dla sztuki współczesnej na polu międzynarodowym.

Omówione prace osobnych twórców oraz tendencje we współczesnej fotografii Litwy formalnie pasują do dominujących tendencji na dzisiejszej scenie fotografii międzynarodowej. Jednak popularne na świecie taktyki twórcze autorzy litewscy osiągają, tworząc prace o swoistej treści. Właśnie konceptualna podstawa oma-

wianych prac wyróżnia je od wcześniejszej tradycji fotografii litewskiej; w każdym z tych przypadków swoista treść podkreśla wyjątkowość na scenie międzynarodowej fotografii. Wyjątkowość ta jest uwarunkowana umiejętnością litewskich fotografów do prezentowania w pracach charakterystycznych cech ludzkiej tożsamości, tym samym pokazując ogólniejsze czynniki formujące socjalne i kulturalne realia Litwy. Analizując jednak prace innych autorów i inne tendencje we współczesnej fotografii litewskiej, na globalnej mapie współczesnej fotografii odkrywamy inne kontury fotografii Litwy. Kontury te nie tyle oddzielałyby fotografię litewską od międzynarodowego kontekstu, ile by oznaczały wtopienie się fotografii litewskiej w przeważającą tendencję w światowej fotografii. Z tego też powodu przed zakończeniem artykułu należy jeszcze raz podkreślić, iż omówiony tu został tylko jeden, choć ważny kierunek powstającej współcześnie fotografii litewskiej. Kierunek ten absolutnie nie reprezentuje całej współczesnej fotografii Litwy.

Jeszcze jednym wyrazistym twórcą, któremu nie ma równych na scenie fotografii Litwy jest artysta i fotograf Algis Griškevičius. Jego prace charakteryzują się międzydiscyplinarną naturą związaną nie tyle ze współczesną praktyką artystyczną, lecz z takimi płaszczyznami sztuki, jak malarstwo, rzeźba czy teatr. Fotografie A. Gri-

8 Changing Faces, Work, pod red. Agnes Matthias, Essen: Museum Folkwang, IPRN, 2006, s. 131.



Mateusz M. Bieczyński

Thomas Struht

1. ART INSTITUTE OF CHICAGO 1, 1990
2. SAN ZACCARIA VENEZIA, 1995

## Kontemplacja sztuki w refleksji fotograficznej Thomasa Strutha

Kontemplacja sztuki odbywa się za pośrednictwem wzroku. To właśnie widzenie, patrzenie, oglądanie, postrzeganie jest procesem umożliwiającym zrozumienie przekazu obrazowego. Wizualna lektura dzieł sztuki odbywa się na ogół w miejscach do tego przeznaczonych, pełniących funkcję ekspozycji, takich jak muzea, galerie czy salony wystawiennicze.

**W** fotografiach niemieckiego artysty Thomasa Strutha zagadnienie miejsca prezentacji sztuki i relacji widza do eksponowanych dzieł może być traktowane jako klucz pozwalający zrozumieć rozwijaną przez niego koncepcję twórczą. Niniejszy artykuł stanowi podsumowanie

jednego z wątków twórczości niemieckiego fotografa zaprezentowanej na poświęconej mu wystawie retrospektywnej „Thomas Struth. Fotografien 1978–2010”, prezentowanej w Kunstsammlung Nordrhein–Westfalen w Düsseldorfie od 26 lutego do 19 czerwca 2011 roku.

### APRIOPRIACJA

Na wykonanym w roku 1988 zdjęciu *Restauratorzy w San Lorenzo Maggiore* po raz pierwszy w twórczości Thomasa Strutha pojawiły się obrazy innych artystów, mistrzów włoskiego renesansu. Fotografia, której kopie stały się w międzyczasie częścią kolekcji takich muzeów jak The Metropolitan Museum of Art w Nowym Jorku czy The Art Institute of Chicago, stanowi ikonograficzne nawiązanie do obrazu Davida Teniersa z 1651 roku przedstawiającego Cesarza Leopolda Wilhelma w jego galerii obrazów. Oba przedstawienia (obraz i fotografię) łączy fakt, że ukazują one inne obrazy. Struth wpisał się w ten sposób w długą tradycję przedstawień ukazujących zbiory dzieł sztuki (w tym przypadku obrazy religijne z kościoła San

Lorenzo Maggiore w Neapolu). Owa relacja obrazu w obrazie ma istotne znaczenie w dalszej twórczości niemieckiego fotografa.

Zdjęcie Strutha to stanowi zapowiedź wykonanej przez niego rok później serii przedstawięń zatytułowanych „Museum Photographs 1”. Stanowi ona szczególnego rodzaju studium relacji pomiędzy widzem a obrazem. Zdjęcia przedstawiają wnętrza muzeów wraz ze zwiedzającymi w różnych układach, zarówno pojedynczych zwiedzających, jak również ich grupy. Oprócz zagadnienia „bycia” w określonej przestrzeni, właściwym tematem tych prac jest „oglądanie” oraz związane z nim innego rodzaju reakcje, jak gestykulacje czy rozmowy.

W omawianej serii zostaje w szczególny sposób otwarty spór o artystyczny charakter fotografii oraz jej relację do malarstwa. Czy fotografia zwłaszcza fotografowane malarstwo? Odpowiedź nie jest jednoznaczna, bowiem w *Museum Photographs* dochodzi do trojakiego powielenia: obraz w obraz, *Kunstraum* w *Kunstraumie* oraz publiczność w obrazie i widz fotografii.



## KUNSTRAUM

Znaczenie fotografii Strutha objawia się w pełni przy zetknięciu z nimi w przestrzeni wystawienniczej, przede wszystkim w przestrzeni muzealnej. Nie udajemy się bowiem na ogół do muzeum, aby przyglądać się innym zwiedzającym. Nie staramy się wejść z nimi w kontakt wzrokowy.

Dopiero więc w szczególnym kontekście *Kunstraum* („przestrzeni sztuki”) odkrywamy *zagadkę labiryntu spojrzeń* (Hans Belting). W ten sposób niemiecki fotograf wizualizuje oczywistą tezę, że muzeum stanowi szczególnego rodzaju sytuację społecznej komunikacji, która dla swojego istnienia potrzebuje zwiedzających.

Zdjęcia z serii „Museums Photographs 1” zostały podzielone na cykle, odpowiadające nazwą miejscom ich wykonania: „National Gallery in London”, „Rijks Museum” w Amsterdamie, „Kunsthistorisches Museum” w Wiedniu, „Art Institute of Chicago”. Taka aranżacja czyni z tych fotografii rodzaj szerszej refleksji na temat uniwersalnej funkcji muzeum w czasach nam współczesnych i może być widziana w kontekście mającej miejsce w latach 80. krytyki tradycyjnego sposobu rozumienia instytucji wystawienniczej (*idea white cube*).

Struth nie narzuca jednak widzowi jednego sposobu rozumienia swoich fotografii. W o wiele większym stopniu ukazuje pewien fenomen i po-

zostawia odbiorcy wolność decydowania co z takim wizualnym przekazem uczyni. Znaczenia są natomiast generowane przez sam przedmiot obserwacji. Wydaje się bowiem, że fotografowanie zwiedzających wystawę, którzy sami często fotografują oglądane dzieła, jest odwróceniem funkcji miejsca ekspozycji oraz zburzeniem „wewnętrznego” rytuału muzeum.

## TEATRALIZACJA

Zgodnie z komentarzem samego autora zamieszczonym w prospekcie towarzyszącym jego solowej wystawie „Making Time”, w berlińskiej Galerii Max Hetzler trwającej od 24 marca do 21 kwietnia 2007 roku, w swoich pracach zajmuje się on różnymi sytuacjami, w których znajdują się ludzie. [...] *Fotografia jest czymś jakby spotkanie pomiędzy artystą a portretowanym w dniu wykonania zdjęcia.*

Wypowiedź ta naprowadza na stosunkowo prostą intencję ukazywania rzeczywistości. Dziełenie się przez Strutha wynikami swojej obserwacji rzeczywistości, zaakcentowanie przez niego magicznego „tu i teraz” fotografii jest symbolicznym wyrazem utrwalania ulotnych momentów, których wartość nie jest możliwa do oceny poza jej własnym odbiciem na wykonanej fotografii.

Hans Belting wskazuje na publiczność jako przedmiot przedstawienia. Widz wbudowany

w przestrzeni obrazu jest jednym z elementów wyznaczających jego wewnętrzne przesłanki recepcji (Wolfgang Kemp). Postaci zwiedzających, odwrócone tyłem do widza, są paralełą dla jego spojrzenia. Postaci te nie stanowią przeszkody dla naszego wzroku, w przeciwieństwie do realnej sytuacji postrzegania w muzeum.

Można odnieść wrażenie, że fotograf bardziej stara się zaakcentować zbieżność i pokrewieństwo osób na obrazach z osobami przed obrazami niż ich przeciwieństwo.

Ujmując tę tendencję słowami Waltera Graskampa, można uznać, że fotografia Strutha stanowi *surową rejestrację procesu recepcji sztuki*. Zabieg ukazania obserwującego na pierwszym planie obrazu przedstawionego do publicznego oglądu jest znanym motywem artystycznym, mającym w historii sztuki długą tradycję. Jej najbardziej znanym przykładem jest twórczość niemieckiego malarza Caspara Davida Friedricha.

Figura ustawiona tyłem do widza staje się niejako jego „wizualnym przedstawicielem” wewnątrz przedstawienia. Element ten jest wyrazem dramatyzmu; teatralną figurą refleksji i namysłu. Ukazanie widzów i obrazów na jednej fotografii jest równoznaczne z uczynieniem jej głównym tematem relacji między nimi. Jest ona studium subiektywnego przeżywania sztuki. →



Thomas Struth, ALTE PINAKOTHEK MONACHIUM, 2000

## TOŻSAMOŚĆ

Z roku 2001 pochodzi druga seria „Museums Photographs”. Jedno ze zdjęć ma charakter szczególny. Przedstawia ono autoportret Albrechta Dürera we frontálním ujęciu. Po prawej stronie fotografii znajduje się postać mężczyzny w niebieskiej marynarce. Jego oblicze „nie zmieściło się” w kadrze. Dopiero z tytułu można dowiedzieć się, że jest to również autoportret samego Strutha.

Zainteresowanie niemieckiego fotografa tym właśnie portretem Dürera tłumaczyć można na dwa sposoby. Po pierwsze, ze względu na samą postać renesansowego malarza, który ma „status emblematu” sztuki niemieckiej w ogóle, po drugie zaś, ze względu na autoportret jako temat będący bardzo szczególnym wyrazem samoświadomości każdego artysty. Tym samym wydaje się wyrazem indywidualnego doświadczenia fotografa i jego refleksji nad historią sztuki oraz własnym miejscem w historii sztuki swojego kraju, jak również otwiera pytanie, jak daleką drogę sztuka pokonała od

czasów renesansowego mistrza do współczesnego fotografa.

Wizualna struktura tego zdjęcia stanowi niemal dosłowne potwierdzenie tezy Rolanda Barthesa, że wizerunki są *labiryntami spojrzeń*. Widz zdjęcia znajduje się na linii intensywnego spojrzenia przedstawionego na obrazie mistrza niemieckiego renesansu, widz ten (czyli my) spogląda na postać po prawej stronie fotografii (samego Strutha), która z kolei obserwuje autoportret Dürera. W tym trójkącie spojrzenia pomiędzy widzem, artystą i przedmiotem jego przedstawienia zachodzi szczególna relacja, w której każdy jednocześnie obserwuje i jest obserwowany.

## DEKONSTRUKCJA

W roku 1911 Eugene Atget wykonał zdjęcie grupy ludzi spoglądających w niebo przez zadymione kawałki szkła. Nadał mu tytuł *Zaćmienie (Eclipse)*. W ten sposób na płaszczyźnie symbolicznej widzowie zostali utożsamieni z przedmiotem swojego

oglądu. W intencji autora można oczywiście doszukiwać się krytycznych znaczeń. Czy w większym stopniu niż o naturalne zjawisko zaćmienia słonecznego nie chodziło mu bowiem o rodzaj mentalnego zaćmienia, jakie staje się udziałem ludzi oddających się grupowemu wpatrywaniu („gapieniu się”)?

Praca nad „Museums Photographs” zainspirowała Strutha do postawienia pytania o to, jak wygląda widz z perspektywy obrazu. Parafrazując F. Nietzschego można by bowiem zapytać, czy nie jest tak, że gdy my patrzymy na obrazy one patrzą na nas? Myśl ta wydaje się znajdować swoje obrazowe rozwinięcie już w jednym z obrazów z serii „Museum Photographs 1”. Na fotografii oznaczonej jako *Kunsthistorisches Museum 3* z 1989 roku widzimy bowiem mężczyznę przyglądającego się dwóm portretom. Osoby na nich przedstawione wydają się spoglądać na widza. Znajduje się on na linii ich wzroku.

Podążając za tym doświadczeniem, Struth postanowił skupić się właśnie na samym widzu, jako na





Thomas Struth, MUSEO DEL PRADO 4, 2005

tym, który „uruchamia” opisany *labirynt spojrzeń*. W serii „Audience” wykonanej we florenckiej Galleria dell’Accademia w 2004 roku ukazał zwiedzających, pomijając zupełnie przedmiot ich obserwacji (*Dawida Michała Anioła*). Stworzył w ten sposób obraz tzw. widzenia peryferyjnego, pozbawiony wizualnej dominacji i obrazowego punctum (Roland Barthes). Inwersja spojrzenia jest inwersją znaczenia.

Refleksja na temat mechanizmu widzenia była następnie kontynuowana przez artystę w serii „Museo del Prado”, którą można uznać, jak na razie, za podsumowanie tematu recepcji sztuki w jego twórczości.

Struth rozpoczął od fotografowania wnętrza muzeum wypełnionego przez zwiedzających. Starał się – jak sam przyznaje – selekcyjonować takie ujęcia, które w możliwie najdalej idący sposób potwierdzały jego spostrzeżenie o tym, że publiczność stanowi dopełnienie malarskich kompozycji; staje się ich wizualnym kontinuum. Fotografie te wykonane w Prado – muzeum prezentującym na co

dzień wyłącznie sztukę dawną – zostały następnie wystawione w miejscu swojego wykonania. W ten sposób zdjęcie dzieła sztuki oraz miejsca jego wystawienia samo stało się dziełem sztuki eksponowanym w tym samym miejscu. Ekspozycja jego twórczości dopełniła autotematyczną wypowiedź sztuki na temat samej siebie, a Struth stał się pierwszym współczesnym artystą, którego prace zostały zaprezentowane w tym muzeum.

W serii Museo del Prado ujawniają się silne wątki konceptualne oraz krytyczne. Walter Grasskamp zwrócił uwagę na fakt, że fotografowanie obiektu wystawienniczego prowadzi do fikcjonalizacji i marginalizacji pierwotnego przedmiotu ekspozycji, a taki sens tego zabiegu ujawni się, gdy wyobrazimy sobie, że same fotografie Strutha, wystawione w muzeum, mogą być powtórnie obiektem fotograficznej rejestracji. Akt prze-fotografowywania zbliża się w tym sensie do metody twórczej Sherrie Levine, amerykańskiej artystki konceptualnej, która zasłynęła z poddania w wąt-

pliwość paradygmatu twórcy jako autora oryginału w serii fotografii „After Walker Evans”.

Metodologiczny dystans obu obrazów – fotografowanego i samej fotografii – nie daje się jednak w prosty sposób podsumować w historycznym dystansie między nimi. Zdaniem Grasskampa zdjęcia Strutha ukazują w przewrotny sposób sens przysłowia *ars longa, vita brevis*. Zatrzymanie malarstwa w mgnieniu oka jej recepcji stanowi bowiem triumf „taniej” fotografii nad „kosztownym” malarstwem.

Dekonstrukcja leżąca u podstaw fotografii muzeów jest możliwa do ujęcia w następujący sposób: Struth fotografuje dawną sztukę, aby odciąć ją od przypisywanego jej statusu, odebrać dziełom miano ikonicznych reprezentacji, przypomnieć widzowi, że ma do czynienia jedynie z obrazami oraz połączyć ze sobą „czas obrazu” z „czasem widza”. W tym sensie fotografia Strutha miałaby stać się dosłownym zobrazowaniem tezy Waltera Benjamina o utracie aury przez dzieło sztuki w wyniku jego powielenia (reprodukcji).

1. Edouard Boubat, 1982
2. Marc Riboud, 1967
3. Henri Cartier-Bresson, MEKSYK, 1934



Krystyna Łyczywek

## PARYŻ KOLEKCJONERSKI — SZESNASTY MIESIĄC FOTOGRAFII

Minęło 30 lat od chwili, gdy Jean-Luc Monterosso wystąpił z inicjatywą organizowania regularnie co dwa lata „miesiąca fotografii” w Paryżu. Poparły go prawie wszystkie instytucje kulturalne stolicy Francji, a organizatorem było i jest Stowarzyszenie Paris Audiovisuel, powołane w roku 1979 dla popularyzacji fotografii, a w którym właśnie on od początku działa. Początkowo mieściło się ono na ulicy Boétie, a od roku 1996 w Europejskim Domu Fotografii w dzielnicy Marais, w zabytkowym domu na ulicy de Fourcy, który dzięki poparciu ówczesnego mera Paryża Jacquesa Chiraca został wyremontowany i przystosowany do potrzeb MEdP (Maison Européenne de la Photographie). Chirac jako mer nie tylko pomagał finansowo temu Stowarzyszeniu, ale pisał wstępy do katalogów kolejnych „miesiący fotografii”, a nawet organizował konferencje prasowe w Ratuszu.

**N**azwa „miesiąc fotografii” ma charakter symboliczny, zaczyna się on przeważnie w październiku i trwa do początków marca, ale w listopadzie odbywają się wernisaże wystaw z udziałem fotografów o sławie światowej, konferencje, pokazy filmów, a nawet warsztaty. Ponieważ wystaw jest około setki, to zdarza się, że jest tych wernisaży kilka, a nawet kilkanaście. Wystawy odbywają się prawie we wszystkich dzielnicach Paryża, i to nie tylko w muzeach i galeriach, ale nawet w merostwach, instytucjach obcych państw, czasami w kościołach. Kilkakrotnie poza oficjalnym programem wystaw wcześniej wybranych, można było obejrzeć również te nieoficjalne, bardziej dynamiczne, zorganizowane najczęściej przez młodych i dla młodych, ekspozycje pod nazwą „mois de la photo off”.

Od roku 2004 paryski „miesiąc fotografii” rozszerzył się na inne stolice naszego kontynentu i przybrał nazwę „Europejski miesiąc fotografii”. Prawie w tym samym czasie miesiące takie odbywają się w Berlinie, Bratysławie, Moskwie, Rzymie, Wiedniu i Luksemburgu. Poza tym również w listopadzie już od lat 13 Paryż organizuje corocznie światowe targi fotografii pod nazwą PARIS PHOTO. Na targach sprzedawane są zdjęcia sławnych autorów osiągające czasem niewiarygodne ceny, np. praca Roberta Doisneau – 8.500 euro, Lartigue’a – 9.250 euro, a Mohol Nagy’ego za 265.000 dolarów. Od roku 2010, spośród 120 wystawiających aż 32 to byli nowi wystawcy, w tym również Polacy, ponieważ na te targi zaproszono kraje Europy Centralnej.

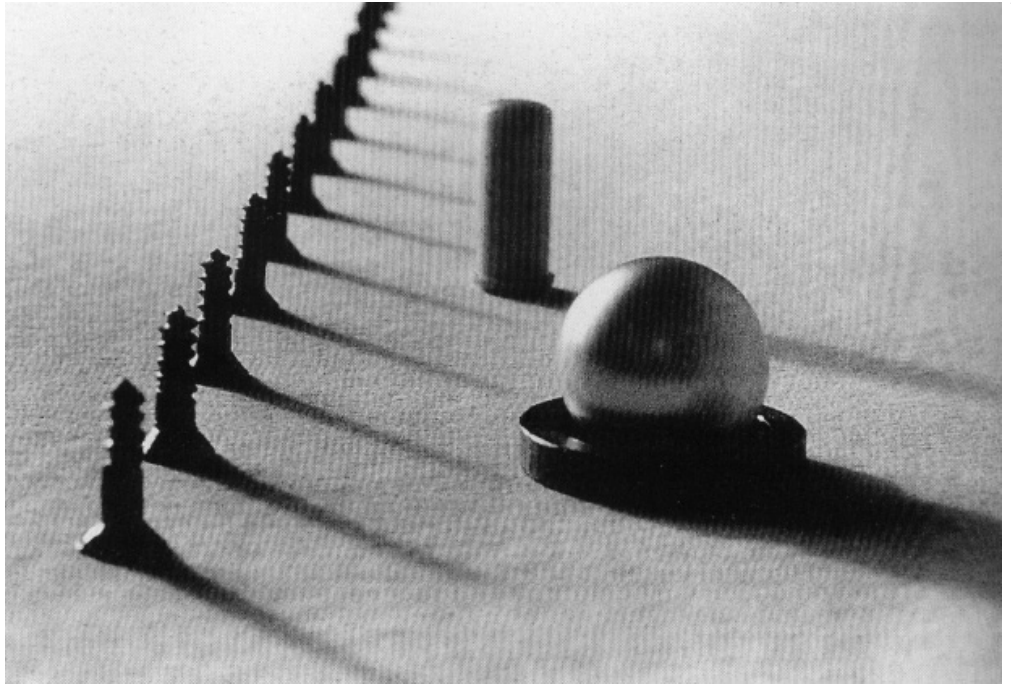
Targi odwiedziło ok. 38 tysięcy zainteresowanych, w tym 40 % – to przybysze spoza Francji. Polskę reprezentowały trzy galerie – krakowska galeria ZPAF oraz dwie warszawskie: Asymetria oraz Czarna.



4. Zofia Rydet, 1975

Niezależnie od Paris Photo – gdzie Polska znalazła się wśród honorowych gości targów – polskie wystawy zorganizowano w ramach programu „Miesiąca fotografii” i tak w galerii Baudoin Lebon, pod oryginalnym tytułem „La photographie en Pologne communiste – un esprit surréaliste”, pokazano zdjęcia Zbigniewa Dłubaka, Zofii Rydet, Marka Piaseckiego i Jerzego Lewczyńskiego. Ponadto prace polskich autorów można było obejrzeć w wielu miejscach Paris Photo. Na wystawie „East Side Story” znalazły się prace Tomasza Tomaszewskiego, Adama Lacha, Ewy Meissner, a przez kilka dni z okazji targów blisko Châtelet wisiały prace Izabeli Jaroszewskiej i Piotra Wołyńskiego. W galerii Paviot jak zwykle wystawiał Bogdan Konopka, a w angielskiej galerii Fine Art. Gallery Zofia Kulik. Niewątpliwie ważnym polskim akcentem był również Festiwal Filmów Polskich w Dzielnicy Łacińskiej pt. KINOPOLSKA pod hasłem „Solidarność – już 30 lat”, gdzie wyświetlano filmy m.in. Agnieszki Holland i Janusza Zaorskiego.

Jubileuszowy „Miesiąc fotografii” w Paryżu poświęcony był cennym zbiorom stolicy Francji. MEP wypożyczył zdjęcia ze swych bogatych zbiorów (prawie 22 tysiące) muzeom i galeriom, a te bardzo często dorzuciły fotografie z własnych kolekcji. Hasłem wiodącym było „Paris collectionne” – stąd ogromna różnorodność aż 60 wystaw. Do najciekawszych można zaliczyć ekspozycję poświęconą węgierskiemu fotografowi André Kerteszowi w Muzeum Jeu de Paume. Po raz pierwszy można było obejrzeć oryginalne jego zdjęcia ze szklanych negatywów. Całość obejmowała była na trzy okresy jego twórczości, które prezentowano na trzech piętrach: pierwszy – węgierski z czasów pobytu w rodzinnym kraju, drugi – paryski i trzeci – amerykański z okresu nowojorskiego. W ramach akcji „Reporterzy bez granic”, która trwa już 25 lat i walczy o wolność prasy Petit pokazano 100 prac dwóch nieżyjących już fotoreporterów ojca – i córki – Pierre i Alexandre Boulat, która o sobie mówiła, że urodziła się w wywoływaczu.



5. Zbigniew Dłubak, 1948

Obydwoje fotografowali to, co smutne i tragiczne, co zarejestrowali w czasie pokoju i w czasie wojny. Ich prace eksponowane były nie tylko w dwóch osobnych salach, ale również tam, gdzie wisiały obrazy i rzeźby znanych artystów, co świadczy o tym, że fotografię traktuje się w Paryżu na równi z malarstwem, grafiką i rzeźbą. Kolejnym dowodem na to była wystawa fotografa Thibaut Cuisseta w galeriach Akademii Sztuki, pt. „Campagne française”. Otrzymał on nagrodę tej akademii, przyznawaną corocznie właśnie za fotografię. Z kolei w Bibliotece Narodowej Mitteranda wisiały prace znanego francuskiego fotografa Raymonda Depardon, który tym razem pokazał tylko 36 zdjęć barwnych z pośród 3500, które wykonał w ciągu ostatnich 6 lat, wędrując po Francji i fotografując wioski. W albumie jest ich 180. Za to zamieścił na tej wystawie 150 zdjęć 14 swych uczniów, młodych adeptów fotografii.

Europejski Dom Fotografii, który jest organizatorem Miesiący Fotografii, a który działa przez cały rok, udostępniając wszystkim przeróżne wystawy, czytelnię i salę kinową, tym razem eksponował najpierw retrospektywę Niemca Karla Lagerfelda, który stwierdził, że: *Fotografia jest częścią mego życia, a na świat patrzę przez wizjer aparatu*. Później zaś można było obejrzeć dwieście bardzo kontrowersyjnych zdjęć ze zbiorów MEPu pt. „Autour de l’Extrême” m.in. takich autorów, jak Serrano, Witkin i Mapplethorpe. Kiedyś, gdy zdjęcia tego ostatniego autora eksponowano w Paryżu w Muzeum Sztuki Nowoczesnej, to umieszczono przy wejściu napis ostrzegawczy „Osobom wrażliwym radzimy nie wchodzić”. Podobnie w roku 2010 przy wystawie Amerykanina Larry Clarka umieszczono napis pozwalający ją zwiedzać tylko tym, którzy ukończyli 18 lat, co wywołało krytykę w prasie.

Od ośmiu lat na Montparnasse mieści się Fundacja Henri Cartier-Bressona, którą prowadzi jego córka Anna Frank. Odwiedzam ją regularnie i spotykam się z dużą życzliwością, może dlatego,

że mają w swych zbiorach mój wywiad przeprowadzony z HCB w r. 1974, opublikowany w prasie i książce, oraz egzemplarz „Formatu” z przetłumaczonym przeze mnie *Decydującym momentem*. Zawsze można tam obejrzeć film nagrany z Cartier-Bressonem przed jego śmiercią, a jest to wyjątkowa okazja, bo ten artysta nie pozwolił się fotografować i za jego życia w książkach, prezentujących współczesnych, znanych fotografów, miejsce na jego portret było puste. A poza pracami tego wielkiego fotografa, twórcy Magnum, zawsze eksponowane są inne wystawy – tym razem Amerykanina Harry’ego Callahana w bardzo zróżnicowanych formatach. Zaciekawia zamieszczona tam jego refleksja: *Fotografia jest przygodą podobnie jak życie. Jeśli ktoś chce wyrazić swój pogląd fotograficznie, to powinien rozumieć własny stosunek do życia*.

Po raz pierwszy również Muzeum Morskie wzięło udział w „miesiącu fotografii” i tam znalazły się m.in. zdjęcia tych fotografów humanistów, którzy interesowali się także tematyką morską, jak np. Cartier-Bresson, Edouard Boubat czy Emanuel Sougez, którego zdjęcia pochodziły z lat 30. W Muzeum Montparnasse można było obejrzeć zdjęcia laureatów nagrody Niépce’a, przyznawanej rokrocznie od 55 lat przez stowarzyszenie Gens d’image zawodowym fotografom. Wśród tych nagrodzonych znalazły się m.in. nazwiska nieżyjących: Jeana Dieuzaide. Roberta Doisneau, Jeanloupa Siefy. W galerii Bibliotek uprzywilejowano wyłącznie kobiety i tam eksponowano zdjęcia ze zbiorów Margueritte Durand, m.in. Berenice Abbot, Germaine Krull, Gisèle Freund, Sabine Weiss a nawet wystawiono album pt. „150 lat emancypacji kobiet we Francji”. Natomiast w galerii Esther Woerdehoff pokazano zdjęcia zmarłego w r. 2009, brazylijskiego fotografa Mario Cravo Neto, artysty wielostronnego. Na wystawie znalazły się nie tylko jego zdjęcia czarno-białe, ale i rzeźby oraz instalacje.

Niewątpliwie interesującym tematem „miesiąca” wybranym przez galerię Monnaie de Paris →

1. **Harry Callahan**, 1947
2. **Raymond Depardon**, 2004
3. **Alexandra Boulat**, SARAJEWO, 1996
4. **Willy Ronis**, 1949
5. **Daniel Balley**, SHARON TATE, POLAŃSKI, 1969
6. **Larry Clark**, 2003
7. **Sally Mann**, 2008

był tytuł wystawy Gerharda Seidla, znanego fundatora wydawnictwa: „Kiedy fotografia staje się książką (od Roberta Franka do Karla Lagerfelda)”. Podobno to wydawnictwo od roku 1972 wydało już dwadzieścia tysięcy dwieście albumów i książek fotograficznych, a na wystawie zainicjowano swoisty dialog między eksponowanymi pracami fotograficznymi ze zbiorów MEPu (m.in. Cartier-Bressona, Roberta Franka, Raymonda Depardona i Baldessari’ego), a ich albumami wydanymi przez Seidla. Oczywiście odwiedziłam Agatę Gaillard, która prowadzi swą galerię bez przerwy już od prawie 40 lat na wyspie św. Ludwika. Poznałam ją w roku 1970 po ślubie z Jean Philippe Charbonnier, znanym fotografem, członkiem grupy 30 x 40 i autorem książki *Mówi do was fotograf*, którą zadedykował mi: *à ma chère cousine....* A to dlatego, że jego pradziad mieszkał w Warszawie i jako dziecko widział z balkonu wojska napoleońskie. Od kilku lat już nie żyje. Tym razem Agata pokazała ciekawe zdjęcia wielu fotografów, m.in. Boubat i Riboud, choć tytuł wystawy tych kilkunastu autorów brzmiał „Wokół niewyraźnego zdjęcia dziecka J.P. Charbonnier”.

Na rue Quincampoix mieści się od kilkunastu lat galeria „Fait et Cause”, jedyna galeria, która eksponuje tylko wystawy autorów zajmujących się problematyką społeczną. Niedaleko tego miejsca od pewnego czasu znajduje się również galeria, której właścicielem jest Polak Koralewski, choć wystawia przede wszystkim prace malarskie i rzeźbiarskie.

Dziesięć instytutów kultury obcych krajów eksponowało prace fotograficzne w czasie tego miesiąca. Na przykład Instytut Meksykański na wystawie „Światłość i cień” pokazał prace trzech artystów, w tym Alvareza Bravo, a Instytut Goethego wystawę indywidualną Herberta Lista z lat 1930-1970. Instytut Węgierski zamieścił prace wielu fotografów, m.in. Kertesza, Mohol-Nagy’ego i Brassai’a, ale tematem wszystkich było ciało kobiece. Instytut Fiński dla odmiany pokazał ciało męskie w fotografii współczesnego fotografa Kari Soinio. Włoski Instytut zaprezentował z kolei twórczość współczesnego fotografa Mario Giacomelli.

Każdemu „Miesiącowi fotografii” w Paryżu towarzyszy przyznanie nagrody przez „Paris Match” – tym razem otrzymał ją już po raz drugi Olivier Laban-Mattel za reportaż z trzęsienia ziemi na Mattei.

Jubileuszowy Miesiąc fotografii w Paryżu był niezwykle okazją do poznania cennych zbiorów kolekcjonerskich przede wszystkim Europejskiego Domu Fotografii, ale również wielu innych ośrodków z całego świata.





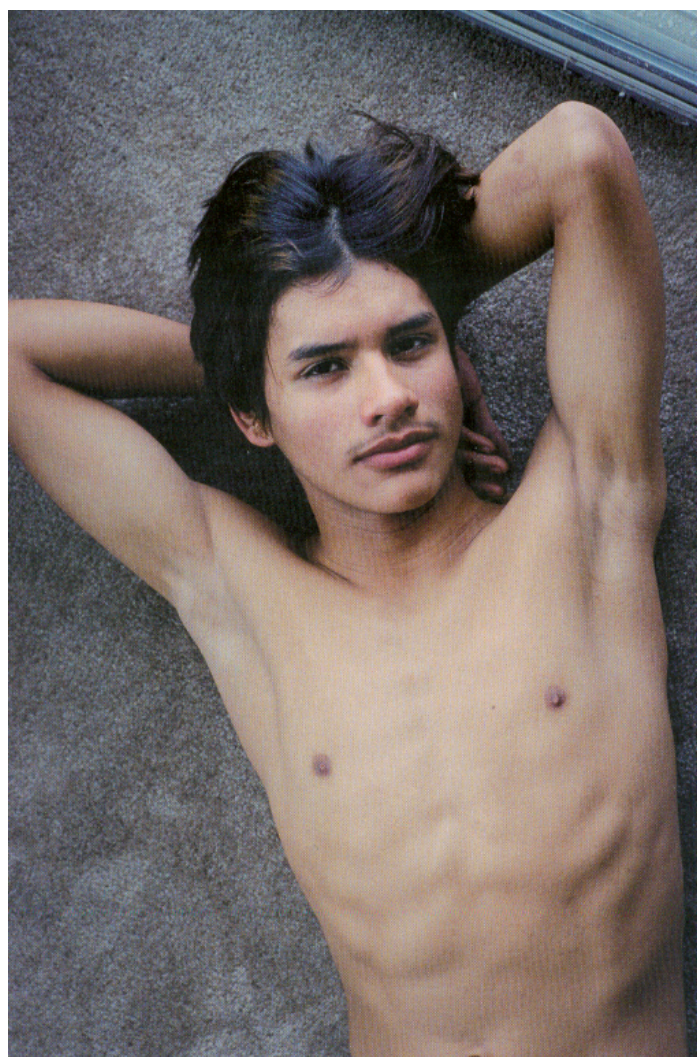
3



4



5



6



7



Yasumasa Morimura

1. M'S SELF-PORTRAIT, No 17, 1997
2. CAMILLE ROULIN (Sepia), 1985, monochrome, 18.5×14.3cm
3. PEAR WITH NOSE AND HAND, Monday 1992, FRP, 31×13×29cm
4. A REQUIEM, Remembrance Parade 1945 USA, 2010, gelatin silver print, 178×135cm
5. GIFT OF SEA, Raising a Flag on the Summit of the Battlefield, 2010, HDTV stereo 23min

Mateusz M. Bieczyński

## Imaginatywny teatr historii Yasumasy Morimury

Yasumasa Morimura jest jednym z najbardziej rozpoznawalnych, współczesnych artystów japońskich. Urodził się w 1951 roku, krótko po II Wojnie Światowej, a więc po wydarzeniach mających decydujące znaczenie dla historii stosunków Japonii z Zachodem.

Jego prace są wynikiem indywidualnej obserwacji zetknięcia kultury Wschodu z kulturą Zachodu oraz sztuki współczesnej ze sztuką tradycyjną. Od lat 80 wykorzystuje on formę autoportretu do zmiany własnej tożsamości przez stylizację na osoby znane z malarstwa, filmu i polityki [ 1 ] – tak rozpoczyna się tekst, stanowiący wprowadzenie do katalogu najnowszej wystawy artysty „A Requiem. Art on the Top of the Battlefield”, odbywającej obecnie tournée po japońskich muzeach. Ten sumaryczny komentarz naprowadza na najważniejsze tropy interpretacyjne jego twórczości, które w niniejszym artykule zostaną ujęte w następujących punktach: 1. tożsamość, 2. apriopriacja, 3. cross-dressing, 4. teatralizacja, 5. dekonstrukcja.

### TOŻSAMOŚĆ

Komentując swoją najsłynniejszą serię fotografii „The Doughter of Art History”, Morimura stwierdził: *zawsze starałem się wykonywać autoportrety ze względu na moją fascynację „byciem widzianym*. Cytat ten nakazuje rozpocząć analizę jego twórczości od zagadnienia

autoreprezentacji. Trop ten odpowiada również płaszczyźnie wizualnej większości prac z *oeuvre* artysty, które oparte są na jednolitej koncepcie ukazania siebie samego w roli kogoś innego – na ogół powszechnie znanego lub jednoznacznie rozpoznawalnego.

I tak, w omawianej serii Japończyk wciela się w Monę Lisę, Van Gogha, Fridę Kahlo, Rembrandta i wielu innych bohaterów obrazów znanych z historii sztuki. Jego własne ciało staje się w ten sposób nośnikiem tożsamości wymienionych postaci. Oddziaływanie pomiędzy nowopowstałymi wizerunkami a ich pierwowzorami jest przy tym dwukierunkowe. Z jednej strony bowiem artysta zawłaszcza tradycję europejskiego malarstwa do własnej twórczości, z drugiej zaś strony projektuje na tą tradycję siebie samego (również dosłownie). W obu przypadkach daje on więc wyraz osobistej relacji łączącej go z obrazami będącymi przedmiotem nawiązania.

Dla odczytania znaczenia autoportretów Morimury kluczowe znaczenie wydaje się mieć wskazana powyżej zmiana tożsamości. Przedstawienie siebie jako „innego”, powtórzone w wielu odmiennych wariantach jest równoznaczne z odgrywaniem przez Morimurę wielu ról; posiadaniem przez niego wielu równoległych tożsamości. Owe

wielości „ja” nie towarzyszy jednak sztuczność przedstawienia. Wręcz przeciwnie. Poszczególne obrazy są niezwykle spójne wizualnie. Spójność ta wynika z podporządkowania ich kompozycji wewnętrznej, artystycznej dyscyplinie, polegającej na powtórzeniu kompozycji pierwowzoru – kompozycji znanych tzw. zbiorowej świadomości.

Artystyczne widzenie samego siebie „w wielu osobach” znajduje również swoją znaczeniową paralelę w strukturze japońskiego społeczeństwa, którego każdy członek, w zależności od kontekstu, w którym się znajduje, definiuje siebie w odmienny sposób, używając jednego ze słów składających się na zbiór wyrażeń oznaczających własną osobę. Dla przykładu odróżnić można podstawowe formy słowa „ja”, rozpoczynając od nieco staroświeckiego watakushi, przez najbardziej uniwersalne watashi, związane z zaakcentowaniem płci atashi (kobieta o sobie) czy boku (chłopiec, ale również kurtyzana) oraz ore (wyłącznie mężczyzna, w nieformalnym kontekście), literackie ware, aż do wyrażeń podkreślających wiek lub status społeczny washi (starszy mężczyzna o sobie, forma wykorzystywana w literaturze do kształtowania stereotypowej figury męskiej). Ta wielopostaciowość autoekspresji w języku japońskim oddziałuje z całą pewnością na sposób widzenia siebie przez

1 H. Keiichiro (red.), *A Requiem: Art on the Top of the Battlefield*. Morimura Yasumasa, Tokio 2010.



artystę i wpływa na kreowane przez niego obrazy. W tym sensie, na płaszczyźnie osobistej, jego prace można określić również jako wizualną autorefleksję w rodzaju *Watakushi shōsetsu*, czyli powieści autorefleksyjnej, której cechą charakterystyczną jest badanie własnej natury przez ukazywanie jej skomplikowania.

#### APRIOPRIACJA

Zabieg przywołania wzorów przedstawieniowych należących do kanonu malarstwa europejskiego wpisuje twórczość Morimury w nurt tzw. sztuki apriopriatywnej, czyli sztuki stosującej zapożyczenia i adaptującej na własne cele dzieła powstałe uprzednio. Przy pierwszym zetknięciu z fotograficznymi kolażami nawiązanie do sztuki dawnej wydaje się zabiegiem afirmatywnym, podkreślającym przynależność artysty do tej tradycji. Na drugim poziomie można rozumieć je również jako wyraz demokratyzacji sztuki i jej powszechnej dostępności. Wnikliwa analiza opisywanego dialogu z europejską tradycją odkrywa jednak również wątki krytyczne i satyryczne. Niejednokrotnie rozpoznanie artysty w osobie ze znanego obrazu wywołuje efekt komiczny, symbolicznie obniżając wartość sztuki wysokiej. Czy sztuka, którą może mieć każdy, jest bowiem wciąż tak samo wartościowa? Czy malarstwo poddane obróbce fotograficznej i cyfrowej nie traci aury (W. Benjamin) swojej wyjątkowości? Z jednej strony sztuka Morimury jest więc wypowiedzią prywatną o własnym stosunku artysty do tradycji przedstawieniowej, z drugiej zaś strony swoistą meta-wypowiedzią o samej sztuce współczesnej, za pomocą właściwych jej środków obrazowania (przede wszystkim cytatu artystycznego).

U podstaw auto-ironicznego sensu opisanego przekształcenia obrazowego leży więc sama technika fotograficzna. Morimura wykorzystuje jej ponadnaturalną zdolność imitacji rzeczywistości. Przetworzenie ma u niego więc więcej niż jedną jedynie płaszczyznę. Nie tylko podstawą jego prac jest gotowe już dzieło sztuki, ale również on sam

dokonyuje podwójnego przetworzenia w drodze cyfrowej obróbki materiału fotograficznego [ 2 ].

#### CROSS-DRESSING

Zapoczątkowany w opisanym powyżej serii fotografii zabieg ukazywania siebie w roli osób znanych z historii sztuki zyskał swoje rozwinięcie w serii „Aktorki”, w której Morimura nawiązał do fotograficznych wizerunków sławnych kobiet. Wcielił się m.in. w Marilyn Monroe, Gretę Garbo, Brigitte Bardot, Marlenę Dietrich itp. Również w kolejnej serii *A Story of M's Selfportraits*, w większości prac zmianie tożsamości towarzyszy również zmiana płci. Ma ona swoje konceptualne źródło w twórczości Marcela Duchampa, który przedstawił siebie jako *Rose Selavy*. W tym kontekście istotnego znaczenia nabiera jedno ze zdjęć należących do opisywanej serii, ujawniające wizualne i konceptualne podobieństwo z kobiecym alter ego Duchampa. Morimura dokonał jednak podwojenia tożsamości osoby przedstawionej (samego siebie jako kobiecego wcielenia Dadaisty), przydając jej dwa kapelusze i cztery ręce.

Dla odczytania wizerunków składających się na historię autoportretów japońskiego fotografa na płaszczyźnie kulturowej istotne znaczenie będzie miał w pierwszej kolejności tzw. nurt transgendery oraz związana z nim praktyka *cross-dressing*, czyli ukazywania się w strojach charakterystycznych dla odmiennej płci. Zauważyć należy, że w twórczości Morimury praktyce tej nie towarzyszy tzw. *female masking*, czyli zmiana tożsamości osoby w wyniku zasłonięcia twarzy, a sam artysta pozostaje na tych przedstawieniach sobą (jest rozpoznawalny mimo przybieranych póż i doskonałej charakterystyki). Stąd, portrety *en femme* nie mogą być rozumiane jednopłaszczyznowo.

Aktorki Morimury skłaniają zatem do pytania o przyjmowaną przez artystę postawę artystyczną. Rozpoznanie tożsamości artysty w poszczególnych pracach prowadzi do ich odpersonalizowania. Zo-

stają one (zarówno zdjęcia-pierwowzory, jak również przedstawione na nich aktorki) niejako pozbawione właściwej im funkcji reprezentowania. Proces ten polega na przeniesieniu akcentu z osoby przedstawionej na sam sposób przedstawiania, dzięki czemu zostaje poddana w wątpliwość wyjątkowość osób-pierwowzorów. Czy nie jest bowiem tak, że gdy w pozie przyjmowanej przez którąś z wielkich aktorek widzimy Morimurę, ale mimo to w pierwszym odruchu mówimy *Madonna*, nie oznacza to, że sama funkcja reprezentacji jest w stanie zastąpić jej przedmiot?

Zamiana płci jest w takim samym stopniu ironiczna, jak wprawia widza w pewne zakłopotanie. Morimura staje się w ten sposób pewnego rodzaju *femme fatale* historii sztuki. Nie pozwala na łatwe i jednoznaczne odczytanie znaczenia swojej twórczości, mimo jej pozornej prostoty. Jest to rodzaj tożsamościowego uwodzenia. W pewnym sensie jest to również wypowiedź na temat uniwersalności piękna – piękna samego siebie. Uwodzenie obrazem ma w twórczości Japończyka coś narcystycznego.

#### TEATRALIZACJA

Poszczególne przedstawienia Morimury charakteryzuje kompozycyjna dyscyplina połączona z odgrywaniem pewnej roli. Wizualna lektura jego prac przywodzi na myśl fotograficzny zapis sztuk teatralnych. Dla wyjaśnienia fenomenu teatralizacji przedstawień Japończyka nie bez znaczenia wydaje się krąg kulturowy, z którego się on wywodzi. Istotnym tropem interpretacyjnym może być tutaj tradycja teatru Kabuki, w którym obowiązywał rozdział płci. Rozróżnić należy zatem *yarō kabuki*, czyli teatr, w którym wszystkie role grali mężczyźni od *onna kabuki*, czyli teatru kobiecego. Mężczyźni specjalizujący się wyłącznie w postaciach kobiecych określani byli jako *oyama* lub *onnagata* (*onna* to kobieta, *gata* to forma lub sposób wykonania). W tradycji teatru Kabuki (w epoce Edo i Kioto) napotkać można pewne wzory charakterologiczne wyrażone przez →

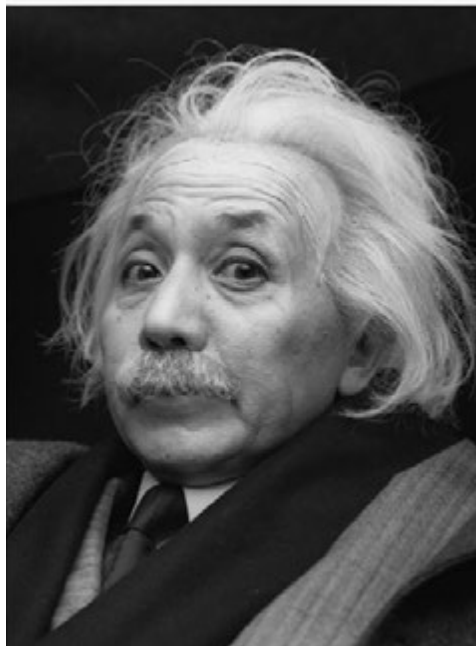
2. F.F. Vogel, *The Cindy Shermans: inszenierte Identitäten: Fotogeschichten von 1840–2005*, Weimar 2006, s. 369.

maski, takie jak: *koomote*, czyli młoda kobieta z arystokracji, *hannaya*, czyli kobieta przemieniona w demona ze względu na jej zazdrość [ 3 ]. Odwołanie do jednoznacznie rozpoznawalnych wzorów przedstawieniowych wydaje się konceptualnym rozwinięciem tej tradycji.

#### DEKONSTRUKCJA

Jak wskazano powyżej, twórczość Morimury zalicza się do nurtu tzw. sztuki apriariatywnej (appropriation art), którą można również określić mianem zapożyczeniowej. Bazuje ona na transformacji. W omawianym przypadku ma ona kilka wymiarów. Po pierwsze sam artysta zostaje przekształcony w dzieło sztuki. Przekształcenie to następuje przez wykorzystanie cudzego dzieła jako konceptualnej ramy dla własnego autoportretu, przy jednoczesnej kulturowej dyslokacji obrazu będącego przedmiotem nawiązania (z tradycji zachodniej do Japonii). W ten sposób zaakcentowany zostaje fakt, że fotograf sam siebie postrzega jako kreatora. To on decyduje o przedmiocie własnego nawiązania. To właśnie on sam okazuje się również najważniejszym przedmiotem własnego przedstawienia. Dzięki temu akcent w analizie twórczości Morimury zostaje postawiony na nim samym, jako na tym, ze względu na którego wszystko się dzieje. Z teoretyczno-artystycznego punktu widzenia przeniesienie akcentu z dzieła na autora jest wyzwaniem rzuconym krytyczno-artystycznej metodologii. Zbieg taki stanowi bowiem podważenie tezy o tzw. śmierci autora (R. Barthes). Skoro bowiem w zachodniej historii sztuki odrzucono możliwość odczytania autorskiej intencji dzieła sztuk wizualnych i przyznano całkowitą wolność interpretacyjną jego odbiorcy-adresatowi, to uczynienie z autora, umiejscowionego w obrazowej ramie europejskiego kanonu artystycznego, centralnego tematu własnej twórczości prowadzi do ponownego postawienia tego samego pytania: co właściwie chciał powiedzieć? U Morimury intencja twórcza znowu stała się przedmiotem krytycznej analizy. Oczywiście, jedynie pozornie, bowiem widz pozostaje bezsilny wobec smutnej prawdy o niemożliwości dotarcia do myślowych źródeł artystycznego komunikatu. W tym sensie można zatem mówić o dekonstrukcji współczesnej historii sztuki, która następuje przez podrażnienie widza w wyniku wykazania jego rzeczywistej interpretacyjnej bezradności.

W ten sposób Morimura dokonuje wielostopniowej demistyfikacji zarówno sztuki wysokiej, jak również obrazów z kultury masowej, a w najnowszej serii również ikonografii politycznej. Podstawowym tematem i sensem jego artystycznych działań wydaje się zatem demaskowanie obrazowych mitów i krytyka utartych sposobów rozumienia przekazu wizualnego. We wszystkich przedstawionych seriach dotyka on bowiem problemu powszechnej rozpoznawalności, jak również problemu wizualnej władzy – retoryki obrazu.



3 K. Chino, *A Man Pretending to Be a Woman: On Yasumasa Morimura's „Actresses”*, [w:] P.Z. Brand: Beauty Matters, Indiana Univ. Press 2000, s. 258.

#### Yasumasa Morimura

1. A REQUIEM, DREAM OF UNIVERSE ALBERT1, 2007, 120 × 96cm

2. M'S SELF-PORTRAIT NO 72 OR AS MARILYN MONROE IN TOKYO UNIV, Komaba campus, 1995

3. DAUGHTER OF ART HISTORY (PRINCESS A), 1990



1. JR, PROJECT WOMAN IN AFRICA, 2008
2. Diana Ronnberg, POZOSTAŁOŚCI, 2009



Magda Komborska

## Sztuka interaktywna fotografia *open space*

Interaktywne pola, jak wirtualne projekcje i symulacje samorodnych światów (*The Sims*, *Mleczna Panika*, *Wioska skrzatów*, *Wioska Celtycka*, *Spróbuj uciec*, *Twoja własna firma*), nagminnie się powtarzają, wręcz duplikują prawie wszędzie tam, gdzie funkcjonujemy, przebywamy.

Przykładem jest Disney World. Stał się on wzorcem dla innych symulowanych światów ponowoczesnych grup społecznych, np. dla miasta Celebration. Jest on przykładem rodzaju interaktywnej sztuki masowej przeznaczanej dla popularnych społeczności, które próbują naśladować sztuczną Amerykę małych miasteczek. Sztuczne wulkany, lasy tropikalne, skały wywierają znacznie silniejsze wrażenie niż oryginały. Nawet pracownicy poprzebierani są w różne kostiumy, ściśle trzymają się swoich ról. Poza Disney Worldem – turystycznymi miejscami art worldu, istnieją też nowe luksusowe osiedla, magiczne i symulowane, ale jednak realne (sztuczna społeczność, sprowadzone z zewnątrz drzewa i krzewy). Przykładem może być ww. aglomeracja Celebration lub Shady Canzon. Przed przyszłymi właścicielami domów Celebration puszczany jest następujący film z tekstem:



*Wspomnienia z dzieciństwa. (...) Jest miejsce, które cię przenosi w tamte czasy niewinności. (...) Miejsce jabłek w karmelu i cukrowej waty... [ 1 ] Z kolei Shady Canzon udaje swym wyglądem wieś. Wąskie drogi bez chodników, niewiele światła ulicznych i układ dostosowany do miejscowej topografii... Jak twierdzi prezes: większość mieszkańców nie ma koni ale podoba im się to, że mieszkają w okolicy, która sprawia, wrażenie nastawionej na jeździectwo”... [ 2 ] Świat nowoczesny charakteryzuje dyferencjacja, czyli tworzenie nowych, innych rzeczy, miejsc, mieszkańców... Wszystkie one implodują i nie*

dają się rozróżnić. Idąc dalej dedyferencjacja to niemożność rozróżnienia... przy braku jakiegokolwiek wiedzy ludzie żyją we własnych mikroświatach [ 3 ].

Człowiek dokonuje więc (jak pisze Małgorzata Bogunia-Borowska) swoistej dekoracji – chce zaistnieć poprzez rzeczy w wykreowanej przestrzeni. Cały przebieg przekształcania jednostki autorka określa jako proces stylizacji – czyli nowy sposób funkcjonowania w społeczeństwie. Zjawisko interaktywnego *open space* uruchamiają też twórcy. Miejsca zawłaszczane są, odmieniane przez szczególny typ dekoracji i stylizacji, np. w fotografii.

Sandy Skoglund zaprojektowany *Nadchodzący raj* dokumentuje za pomocą fotografii. Jej instalacja Szklarnia jest w pełni wymyślonym miejscem i pewnego rodzaju „żywą fotografią”. Jest miejscem naturalnym, lecz i wyobrażonym. To rodzaj fotografii inscenizowanej nie wychodzącej poza swój obszar sceniczny, dekoracyjny. Pozostaje ona symulacją *placement*. Także w polskiej fotografii znajdziemy przykłady budowania wyobrazonego obszaru, *self site specific*. Fotografie Andrzeja Kwietniewskiego i Andrzeja Świątlika *Chleb dla ptaków* (2005) i *Skandal w gdańskiej AWFis* (2005) utrzymują sarkastyczny i krytyczny styl grupy „Łódź Kaliska”. Ludowość połączona z kulturą pop, czyli fantazyjna gwiazda medialna karmiąca kury przed swoim wozem czy skonstrastowanie dwóch subkultur sportowców i aktorek staje się impulsem do stylizacji całego wydarzenia, fotograficznego eventu. Sensacyjne wydarzenia są tu rozpoznawalne, widz może kojarzyć znane miejsca, czy przypisywać boha-

1 George Ritzer, *Magiczny świat konsumpcji*, Warszawa 2001, rozdział 5, *Symulowane społeczności* s. 171/226  
2 Tamże.

3 Małgorzata Bogunia-Borowska, *Reklama jako tworzenie rzeczywistości społecznej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2004, s. 59





1. Diana Ronnberg, POZOSTAŁOŚCI, 2009
2. Diana Ronnberg, POZOSTAŁOŚCI, 2009
3. JR, FACE2FACE WALL ON THE PALESTINIAN, 2007

4. JR, PORTRET OF A GENERATION, Paryż, 2006
5. PROJEKT WOMEN KIBERIA ROOFAC-TION, 2008

terów zdjęć. Poza rejestrację w formie płaskiej powierzchni, czyli fragmentaryczne postrzeganie rzeczywistości, jako *site specific*, wybiega Magda Samborska. Swoje modele ludzkie nazwała *kobieta-lalka (...)* jako *dziecko zabawek* [ 4 ]. Powstały one początkowo jako torsy z gorsetów czy stelażowe suknie. Później stały się fotografiami wlepionymi w obiekt, w wybrany obszar. Samborską ujęła fotografia reklamowa. W „Periodyku” (I cykl „Dekonstrukcji”) zdjęcia rysowała, znaczyła liniami za pomocą krwi menstruacyjnej. Szczególnie porywające są twarze modelek w „Metkach tożsamości” (2004, cykl 4). Ich imiona wypisane są na talerzach, na których leżą płaskorzeźby głów. Autorka wkleiła w nie modne usta i oczy z popularnych czasopism typu „Viva”. W 4 cyklu Dekonstrukcji, naklejone fotografie na modele lekko podnoszą się z żurnalowych pism,

dialogizują z otwartymi obok zdjęciami. Oglądamy czy podglądamy więc dwie postaci; jedną w gazecie, drugą, bliźniaczą, w przestrzeni. *Pre-t-a-porter, haute-couture* lansują kobietę jako *homo duplex*, wieczną młodość i piękno, nienaturalną zduplikowaną postać. Samborska pokazała kobiece realia w konwencji świata lalkarskiego. Sama bohaterka przybiera formy pseudopamiętek po sobie. Sfery zapomnianej ludzkiej historii odkrywają „Pozostałości” (2009), czyli zdjęcia Diany Ronnberg. Choć artystka wybrała je z albumów znalezionych w różnych antykwariatach, to jednak odczuwa się w nich swojską aurę, bliskość. Uszyte miękkie postaci lalek w naturalnej skali człowieka wyglądają jakby były oklejone przez przypadek odnalezionymi fotografiami ludzi. Są jak „fizyczne duchy” (W rzeczywistości są to wydruki na płótnie wypchane watoliną). Ronnberg mówi: nie znam żadnej postaci z tych zdjęć, nie wiem, kim oni byli, jak się nazywali, jak żyli. Mogę jedynie wiedzieć to co widzę, to co zdjęcia

mi o nich mówią [ 5 ]. Nowatorski zabieg umieszczenia fotografii w roli *site specific*, interaktywnego modułu, autorka zakumulowała w symbolu pewnej komórki społecznej tj. dowolnie wybranej grupy ludzi. W efekcie zdjęcia odsyłają do subkultury, służą celebracji ich nowego usytuowania. Wymiar fotografii auto place zachowany jest także i w dwóch wideoinstalacjach „The Eyes” (2007) i „The Body” (2009) Ronnberg. Przez dwa okna budynku poznańskiej ASP można było nocą obserwować wyglądające oczy. Wzrok wielkości okien, skierowany był na zewnątrz, tak samo jak ciało siedzącej we wnętrzu budynku dziewczyny, tym razem widocznej z trzech rzędów okien. Nietypowe kino urządzone w naturalnym wieczornym środowisku miejskiej aglomeracji zaanektowało wideo do *open space*. Nową wolną przestrzeń dla fotografii odkrył francuski fotograf JR. Wystąpił on w roli dokumentalisty miejskich

4 Krzysztof Jurecki, *Poszukiwanie sensu fotografii. Rozmowy o sztuce*, wyd. Galeria Sztuki Wozownia, Łódź 2007, s. 69

5 Diana Ronnberg, *Pozostałości*, praca dyplomowa, 06.2009



6

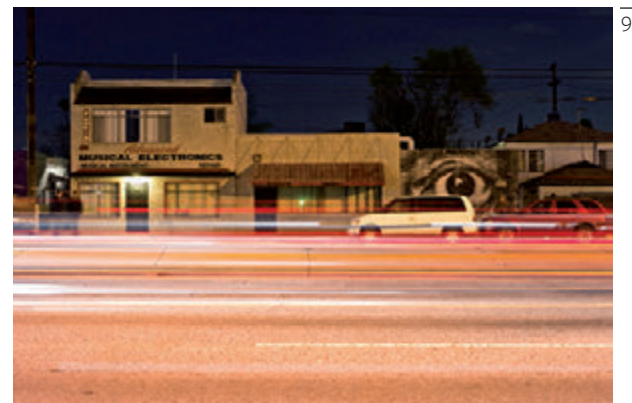
6. **Diana Ronnberg**, THE EYES VIDEO, 2007  
 7. **JR**, INSIDE OUT IN TUNISIA, 2011  
 8. **JR**, INSIDE OUT TUNISIA, SIDI BOUZID, instalacja z wozem policyjnym, 2011  
 9. **JR**, WRINKLES OF THE CITY PROJECT, Los Angeles – Venice Boulevard, 2011  
 10. **JR**, INSIDE OUT TUNISIA, PASTING IN THE HEART OF TUNIS...2011



7



8



9



10

społeczeństw, pobudził zastygłą urbanistyczną tkankę. Betonowe powierzchnie budynków, pociągi zostały pokryte jego wielkoformatowymi wydrukami zdjęć portretujących sytuacje społeczno-polityczne. Paryskiemu fotografowi przyznano nagrodę TED Prize. To nagroda dla osób, które są gotowe za nią wspomóc innych, czyli przeznaczyć ją w określonym społecznym celu.

Jury TED tak pisze o fotografii: *JR tworzy sztukę, która rozprzestrzenia się na budynkach paryskich slumsów, na ścianach na Bliskim Wschodzie, na mostach w Afryce oraz brazylijskich dzielnicach nędzy. Ludzie, którzy są fotografowani, żyją zazwyczaj w skrajnej biedzie; uczestnictwo w projektach fotograficznych jest dla nich całkiem nowym doświadczeniem. Starsze kobiety stają się modelkami w ciągu jednego dnia, dzieciaki przemieniają się w artystów w tydzień. Fotograf udowadnia, że w świecie sztuki nie ma granicy między aktorami a widzami [ 6 ].* JR w swych fotografiach mówi o sprawach ważnych, niebanalnych i bolesnych jak nędza, społeczne odrzucenie, odmienność kulturowa: np. „Portrait of Generation” – fotograficzny portret francuskich slumsów. Niesamowite wrażenie sprawia też zaaranżowany na dachach budynków ciąg patrzących oczu. Widoczne z lotu pta-

ka przestraszone ludzkie spojrzenia, tłumia martwą pomnikowość miasta. Do wykonania tej realizacji autor poprosił kobiety z mniejszych grup lokalnych o opowiedzenie jakiejś wyjątkowej historii o sobie. Każda z osobna jest zawarta w tych portretach. *Oczy, które spoglądają ze ścian budynków, mówią wszystko [ 7 ].* JR w swoich pracach aktywuje sztukę jako część struktury zamieszkałej przez człowieka, będącej jednocześnie więzieniem, siecią, walką o multikulturowość i wolność, np. „Face to Face” (fotografie przedstawiały duchowieństwo Izraela i Autonomii Palestyńskiej, zawisły one po obu stronach muru dzielącego państwa).

Sztuka ma to *fun and celebration*, fotografia *open space*. Laicki, naiwny ale i o najwyższym poziomie sposób kreacji toczącej się w interaktywnym zakresie twórczości. To sztuka subkultur, „rzemieślnicza”, która jest nadal sztuką żywą, realnym polem w jakim styka się ze sferą magicznej wyobraźni. Tam zamiast emotikonów powstają własne ikony, popikony jak specyficzny społeczny znak Stecyka (wyrastającego w środowisku skateboardingu), jak „Pig and Crossbones” (dwa piszczele z głową świni). Fotografia *open space* jest znalezieniem własnego pola niezależnej przestrzeni, wypowiedzi, miejskiej ikony.

6 <http://fotoblogia.pl/>, <http://www.jr-art.net/>

7 Tamże



Miroslaw Rajkowski

## Transmediale 2011

Ryuichi Kurokaw, 5 HORIZONS

Poniżej: Minoru Fujimoto, LIGHTING CHOREOGRAPHER

*Zeitgeist*, jakie twoje hasło? Robot mały. Jaki znak twój? Kod otwarty.

**R**ESPONSE:ABILITY (czyt. ODPOWIEDŹ: ZDOLNOŚĆ) takie motto spięło klamrą ponad 300 projektów uczestniczących artystów, media aktywistów, filozofów, programistów i badaczy, które rzuciły wyzwania społeczeństwu digitalnej epoki. *Skoncentrowaliśmy się na stworzeniu równoległego życia i partycypacji w festiwalu, w którym kultury internetowe i otwarte systemy same przez siebie eksplorowały kompleksowe procesy cyfrowych społecznych interakcji* – diagnozują organizatorzy tego zdarzenia. Trzy na ponad tysiąc prac zgłoszonych do konkursu – oto bilans nagród na berlińskim festiwalu sztuki i kultury cyfrowej Transmediale 2011.

Nagrodę Transmediale Award 2011 otrzymało indonezyjskie laboratorium sztuki The House of Natural Fibre (w skr. HONF) za audio-performatywną instalację *Intelligent Bacteria Saccharomyces cerevisiae*, będącą wizjonerską reakcją na patologiczne zdarzenia zatrucia metanolem z alkoholu domowej produkcji w kraju artystów, gdzie w ostatnich latach z powodów religijnych obostrzono przepisy jego sprzedaży i podniesiono wielokrotnie cenę. HONF, współpracując z uniwersyteckim wydziałem mikrobiologii, w formie instalacji opisał i przedstawił właściwy i bezpieczny proces fermentacji cukru prowadzący do otrzymania etanolu. Jednakże w ich ujęciu proces beztlenowego rozkładu cukru to nie tylko misterium na poziomie mikrobów w zamierzonym celu otrzymania alkoholu, ale również platforma aku-

stycznego procesu podczas wyzwania bioenergii przy rozkładzie molekuł cukru. HONF amplifikował bowiem cały proces fermentacji w retortach, wykorzystując go do tworzenia generatywnych struktur dźwiękowych.

*Ma umysł programisty, a serce utopisty. Z zadziwiającą szerokością i jasnością spojrze-*

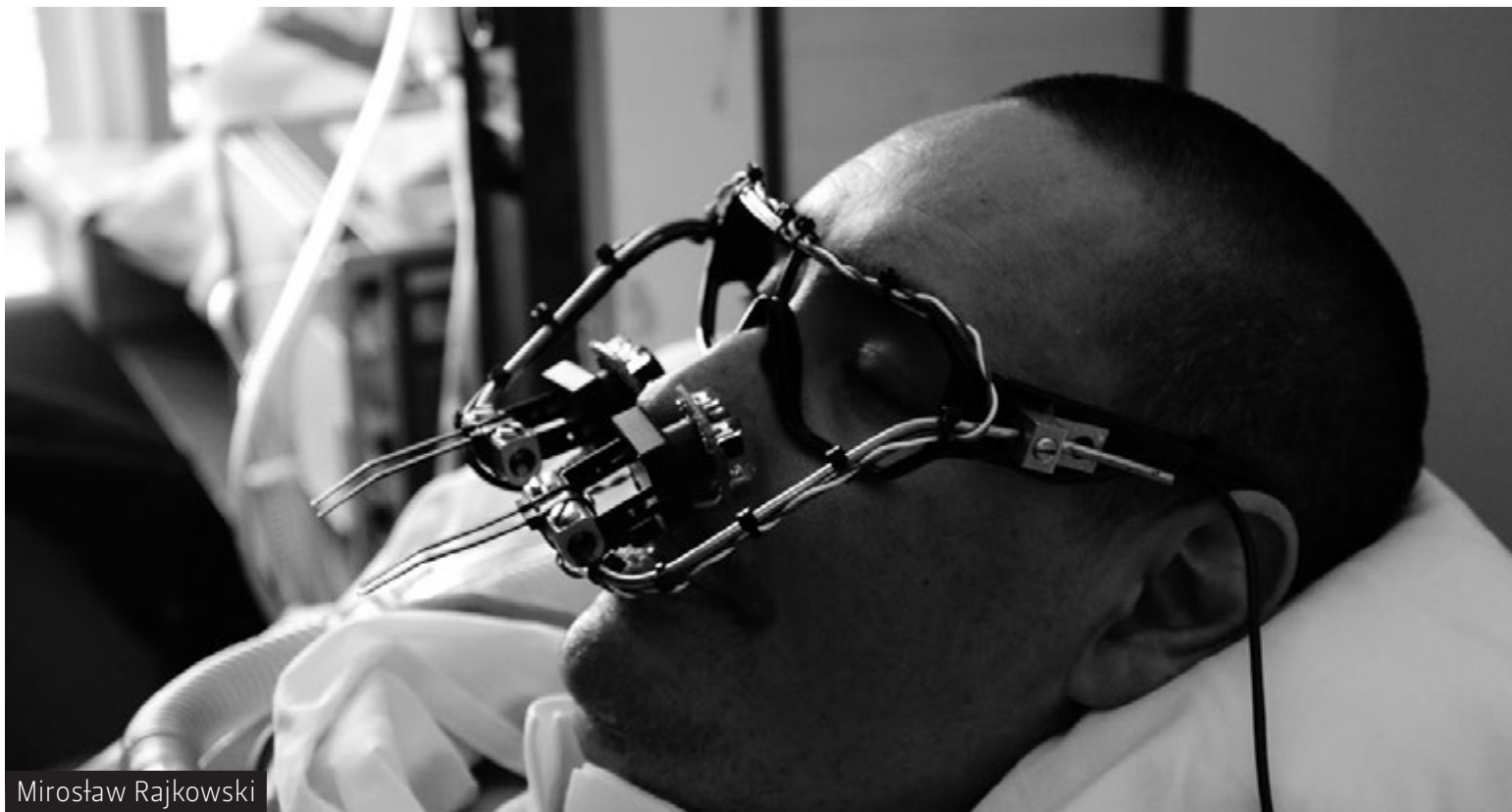


*nia łączy psychoanalizę, teorię filmu, semiotykę i demografię, aby odsłonić ukryte siły polityczne i ekonomiczne, które strukturalizują i kontrolują kompleks ciała-obrazu maszyny* – tak o Jordanie Crandallu, zdobywcy tegorocznej nagrody Vilem Flusser Theory Award, wyraził się Amerykanin Lawrence Rinder. Zaprezentowany w formie performance okołogodzinny wykład pt. *Gatherings 1: Event, Agency, Programm* połączył w sobie aktywne czytanie, obrazy z ulicznego monitoringu i sekwencje muzyki elektroakustycznej w wielowarstwowy ontologiczny proces semiotycznej analizy komputeryzacji i sensoryzacji przestrzeni publicznej współczesnych miast i kwantyzacji ich obywateli. Ta swoista, cage'owska, sceniczna nar-

racja-show pokazała, jak ważna, urzekająca i poruszająca estetycznie może być refleksja nad procesem kulturowej i cywilizacyjnej digitalizacji.

Ostania z nagród Open Web Award, *ex definitione* należąca się dziełu, które krytycznie analizuje i używa potencjału Otwartej Sieci (*Open Web*) dostała się w ręce Amerykanina Evana Rotha, za projekt sieciowy *Graffiti Analysis*. Roth stworzył aplikacje do analizy i zapisu gestów wykonywanych przez graficyzmy przy realizacji swoich ulicznych prac. Tworzący graffiti może zapisać tor ruchu swojej ręki podczas malowania jako plik GML (*graffiti markup language*). Projekt funkcjonuje już w Sieci i archiwizuje obecnie ponad 10 000 prac. Jest to nie tylko największa na świecie kolekcja graffiti, ale również społecznościowy portal hakerów – interwencjonistów od kodów i miejskich ścian.

Na zakończenie należy wspomnieć o koncercie przypominającym o eksperymentach z analogowymi telewizorami Nam June Paika, który zaprezentował Japończyk Ei Wada. Wykorzystując elektromagnetyczne właściwości 12 kineskopów przemieniał dotykiem ich luminancję w dźwięk i odwrotnie. Kiedy rytmicznie dotykał ekranów, to tworzył fascynujący audiowizualny koncert, w którym jego ręce i całe ciało służyły jako pseudoanteny telewizyjne. Instrument powstały z połączenia starych telewizorów i magnetowidów staje się perkusją, syntetyzatorem światła, agregatem VJ/DJ zmontowanym w jedno. Wyprowadzając światło z luminancji swoim biopolem, artysta przemienia rytmicznymi gestami dłoni obrazy w dźwięki, o ekstatyczno-transowym charakterze. Elektromagnetyczne pole widzów wciągane jest w ten proces.



Mirostaw Rajkowski

## Prix Ars Electronica

THE EYEWITER

Prix Ars Electronica to jeden z najpopularniejszych konkursów cyfrowych mediów na świecie. Świadczy o tym rosnąca z roku na rok liczba zgłoszeń.

**P**onad 3 000 aplikacji z ponad 70 krajów dobitnie wskazuje jak dynamiczne i różnorodne jest spektrum cybersztuki orbitujące wokół Linzu. A dodajmy do tego, że organizatorzy wydali na nagrody ponad 117 500 EU; przyznano: 6 Golden Nicas, 12 wyróżnień, 1 grant i 71 honorowych wyróżnień.

W kategorii HYBRYD ART główną nagrodę zdobył *królik doświadczalny własnej wyobraźni*, czyli Stelarc, który od ponad 40 lat tworzy swą sztukę, używając narzędzi medycznych, protez, robotów, systemów VR i biotechnologii w celu badania granic organicznego ciała. *Przypuszczam* – twierdzi – *że jeżeli możliwości ciała ludzkiego zostaną rozszerzone to rozwinie ono swą wyższą świadomość*. I zapewne temu służy ostatnie wzbogacenie własnego ciała o trzecie ucho. W *Ear on arm*, jak jednoznacznie sugeruje tytuł, artysta zaimplantował pod skórę swego lewego przedramienia wykonaną z tworzywa sztucznego małżowinę uszną wyposażoną w mikrofony i transmiery dźwięku. Technologicznie wygenerował nowy organ, ale jaki sens ma ta wymuszona poprawa ewolucyjnej formy i możliwości naszego ciała? Stelarc broni się – *Obecnie możemy skonstruować sobie nowe organy, aby lepiej działać we współczesnych obszarach technologicznych i medialnych, w których przychodzi nam żyć*. Jednakże każda ingerencja w naturę ma swoje negatywne

skutki uboczne (vide Michael Jackson i jego tragiczny los) i może zamiast wymyślania nowych implantów lepiej było być tak przekonstruowywać nasze cywilizacyjne środowisko, aby było ono absolutnie kontrolowalne przez nasze ciała takimi, jakimi są z natury?

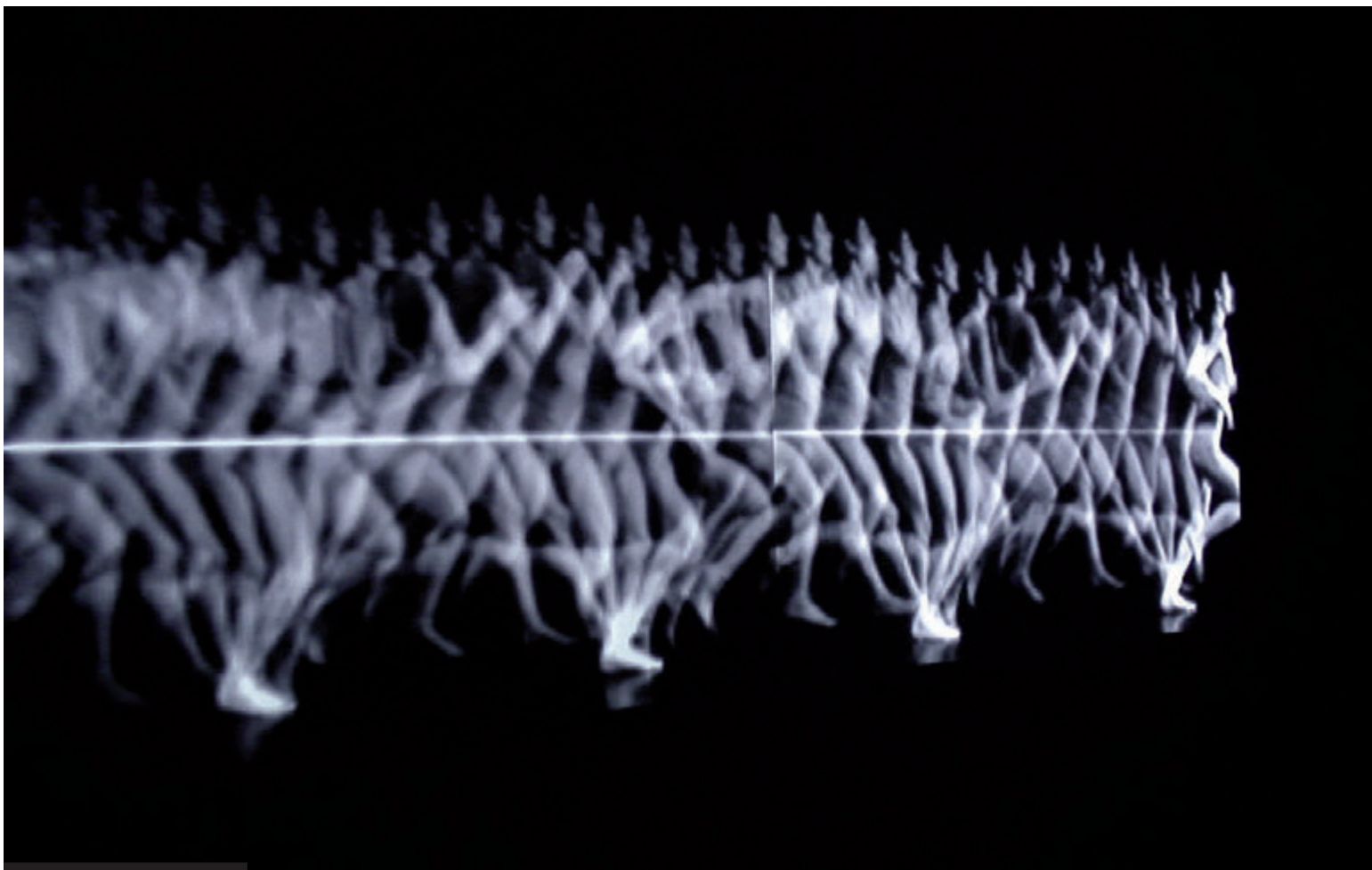
Najmniej interesującą kategorią konkursu jest COMPUTER ANIMATION, ponieważ od lat ceni się w niej nade wszystko technologiczną innowacyjność i wizualne efekty. Animowane filmy mają zazwyczaj prostą fabułę opartą o powszechnie znane psychoanalityczne toposy współczesnej narracji lub, jak bywało, są niekiedy ekskluzywnymi reklamami. I tego typu uroczym dziełem jest również tegoroczny zwycięzca – *Nuit Blanche*, Kanadyjczyka Areva Manoukiana – niosący sobą sentymentalny aromat niespełnionego erotycznego zachwyty, zaczerpnięty z noweli *Białe Noce* Dostojewskiego. Oglądamy marzyciela, który przeżywa erotyczne połączenie podczas przypadkowej wymiany spojrzeń w epizodzie stworzonym przy pomocy technologii CGI i „zielonego ekranu”. 5-minutowa scenka w nebularnej konwencji niemego kina zachwyca przede wszystkim archaiczną stylistyką i semirepetatywną muzyką fortepiano-wo-smyczkową.

W kategorii INTERACTIVE ART wygrała praca grupy artystów z USA i UK, *The Eyewriter*, w której komputerowy interfejs, będący okularami zbudowanymi jako urządzenie skanujące, pozwala tworzyć kompleksowe graffiti przez analizowanie ruchu gałki ocznej, jego digitalizację i projekcję na ścianę budynku w formie świetlnego graffiti w dowolnie odległym miejscu.

The Chaos Computer Club jest organizacją hackerów działającą od 1981 r. w Niemczech i założoną

w celu antycypacji doniosłej roli, jaką technologia informatyczna będzie odgrywać w sposobie życia ludzi i w ich wzajemnej komunikacji. Do ich spektakularnych akcji należy m.in. udana akcja cyberszpiegostwa komputerów w USA na rzecz KGB w 1989 r. oraz największa na świecie interaktywna instalacja świetlna – *Projekt Blinkenlight* z 2001 r. w Berlinie. Za całokształt swojej działalności otrzymali Golden Nica w kategorii DIGITAL COMMUNITY.

Kategoria Digital Music i Sound Art powoli traci swoją audialną tożsamość, ponieważ coraz bardziej aspekt wizualny nadaje atrakcyjność jej dziełom. W czystym dźwięku zrobiono już chyba wszystko i teraz można się tylko powtarzać w sposób mniej lub bardziej wykwinny. Prawdziwość tej tezy potwierdzają prace wyróżnione w konkursie, które powtarzają dość trywialnie znane od kilkunastu lat strategie komponowania kolaży z dźwięków konkretnych. Główna nagroda tej kategorii – *RHEO: 5 horizons* Japończyka Ryuichi Kurokawy, formalnie narzuca się, aby ją postrzegać jako 5-ekranową wideopłaskorzeźbę, albowiem to efekty wizualne projekcji przede wszystkim przyciągają uwagę. Jednakże to pochopna konstatacja. Każdy z pięciu kanałów audio/wideo jest autonomiczny. Elastyczność przeskakiwania obrazu z ekranu na ekran, rytmika pojawiania się i znikania, drgania – uatrakcyjniają i wzbogacają percepcję momentu z linii czasu. Hipnotyczne piękno i napięcie tej kompozycji tkwi w podporządkowaniu dwu motywów wizualnych – (pustego, komputerowego pejzażu i abstrakcyjnych skupisk kresek szkieletu CGI) – parametrom przetwarzanych informacji dźwiękowych i na odwrót.



Miroslaw Rajkowski

## ALTERNATIVE NOW

14 edycję WRO poświęcono tematowi indywidualnych postaw i strategii artystycznych, które odwracają się od zinstytucjonalizowanego świata sztuki i jego standardowych oczekiwań. Na festiwalu pokazano wybór prac alternatywnych, spolaryzowanych wobec artystycznego establishmentu, pod wcale niejednoznacznym hasłem – ALTERNATIVE NOW.

**N**iejednoznacznym, ponieważ w języku angielskim *alternative* jest jednocześnie rzeczownikiem i przymiotnikiem. Do języka angielskiego rzeczownik *alternative* przeniknął w XVII w. z języka francuskiego.

Można by zatem przetłumaczyć tytuł festiwalu jako antyfonę: Oto teraz prezentujemy Tobie, widz, nieznaną Ci, wartościowszą sztukę, która, można by powiedzieć, zmieni Ciebie i Twoje życie (a także śmierć) na lepsze.

Oto cztery nagrodzone prace, wystawione we wrocławskim Muzeum Narodowym:

### Megan Daalder MIRRORBOX

Mirrorbox jest aparatem do badania krótkotrwałych stanów wspólnej identyczności w konkretnym

czasie i miejscu. Został stworzony z impulsu dojmującego pragnienia za bardziej nie-banalnymi znaczeniami kontaktu międzyludzkiego. Biologicznie, psychologicznie, i socjologicznie rzecz ujmując, wyjaśnienie naszego człowieczego pragnienia za połączeniem się rozciągają się od starogreckich opowiadań o pochodzeniu miłości (vide: *Uczta Platona*) po współczesne teorie sugerujące, że nasze ekspansywne internetowe społeczności mogą katalizować ewolucyjny proces przejścia od *homo sapiens* do *homo emphaticus*. Mirrorbox to obiekt – hełm-skrzynka z polichloru winylu, w który użytkownicy mogą wsunąć swoje głowy i oglądać stojąc *vis a vis* swoje połączone odbicia na szybce dzielącej hełm na dwie części w jaskrawym świetle zamontowanych wewnątrz świetlówek. Z punktu widzenia widzów, Mirrorbox tworzy sieć chwilowej empatii lokalnej, używający *low-fi* technologii i plastyczności ludzkiego mózgu, aby tworzyć prawdziwe doświadczenie czasu naszego przeszłego i prawdopodobnie naszego przyszłościowego potencjału empatycznego między dwoma osobami. Konkludując efekt instalacji słowami Jeremy Rifkina: *nabyliśmy technologię aby myśleć o sobie kategoriami rodziny*, lub słowami Bono: *we are one but not the some*.

### David Bowen's Tele-Present-Water

Ta kinetyczna instalacja porusza się dzięki informacjom o intensywności ruchu wody w odległym miejscu. Dane o fali są zbierane w prawdziwym czasie z boi będącej własnością NOAA umieszczonej na oceanie. Te boje są rozmieszczone na powierzchniach oceanu w różnych lokalizacjach na całej kuli ziemskiej. Zbierają i prze-

kazują natychmiast dane o temperaturze wody, szybkości wiatru i kierunku, częstotliwości oraz wysokości fali. Intensywność fali i częstotliwość jest przekazywana po przeskalowaniu do kinetycznej konstrukcji kraty. Ta instalacja jest szczególnie metodą przedstawiania danych w fizycznym kształcie, tworząc analogie między organicznymi ruchami a ruchami kinetycznego ustroju. Efektem zaistnienia rzeźby będzie symulacja fizycznych rezultatów spowodowanych przez ruch wody z odległej lokalizacji, tworząca związek między dwoma różnymi miejscami na planecie.

### MORFOLOGIA MATEMATYCZNA W TELEDETEKCJI

Z dziesięciu telewizorów i odtwarzaczy DVD powstała instalacja Igora Krenza, która najkrócej mówiąc jest audiowizualną ilustracją naukowej książki o tym samym tytule. Przy pierwszym kontakcie, za sprawą obrazów w kineskopach, kojarzyła się z jakimś pokojem do monitoringu, archaiczną stacją szpiegowską. Po dłuższym z nią obcowaniu nakierowywała umysł w kierunku rozważań nad relacją między manipulacjami obwodami elektronicznymi i analogowymi danymi wizyjnymi a efektami obróbki cyfrowej obrazu i generatywnymi animacjami.

### INCITE

Hamburski duet Incite łączy wystąpienia artystowskie z klubową rozrywką w dynamicznym audiowizualnym show dającym intensywne doznania oczom i uszom widzów. Euforyczne salwy statycznego hałasu i supernaładowane subbasy łączą się z abstrakcyjnymi monochromatycznymi

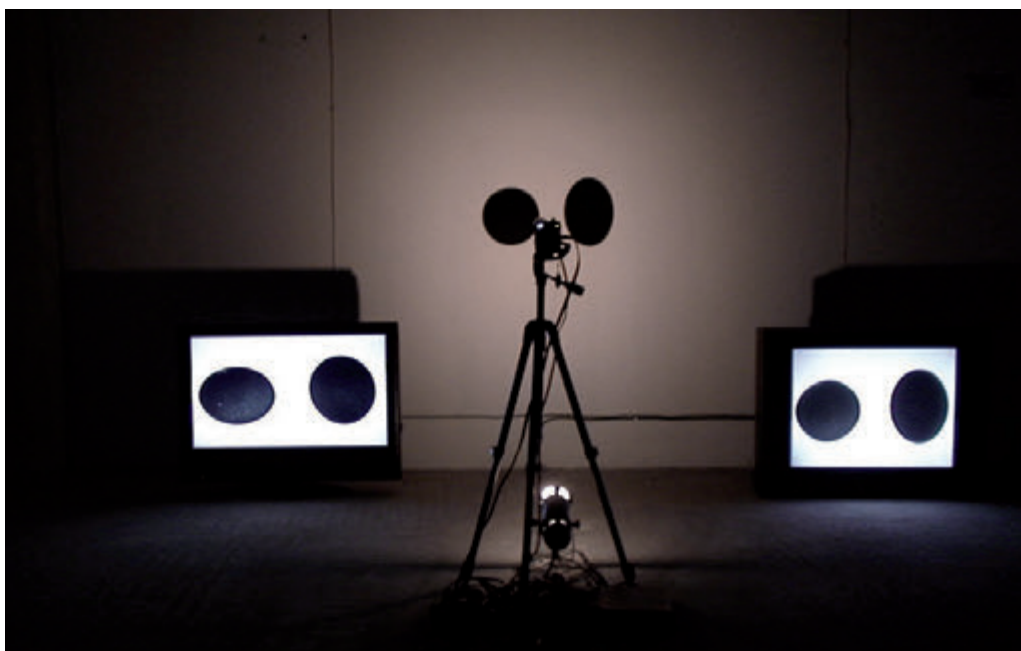
1. **Butch Rován**, LET US IMAGINE A STRIGHT LINE
2. **Martijn Veldhoven**, BRIDGE
3. **Sergij Petljuk**, DREAMS ABOUT EUROPE
4. **Igor Krenz**, KOŁO GWARANTOWANE

obrazami filmowymi. Ich audiowizualna kreacja odnosi się do fizyki kwantowej postrzeganej przez zdarzenia codziennego życia. Zdeformowana wizualność jest trudna do zidentyfikowania, ukrywając ukryte podteksty, podnieca wyobraźnię publiczności do badawczej analizy.

#### PASAŻ

Bogaty wachlarz ponad dwudziestu instalacji pokazano w zaimprovizowanym salonie ekspozycyjnym w pasażu Pokoyhoff. Instalacje można podzielić na dwie grupy: wrażeniowe i kontemplacyjne. Kilkuminutowa pętla wideo Wolfa Kahlena serwowała posmak spontanicznej sprzeczności nakazów estetycznych – z jednej strony dążyła do zamkniętej regularności, a z drugiej natomiast wprowadzała nieforemny powiew poststrukturalnego rozluźnienia związków znaku i formy. *Carpet* to podwojony obraz zapisu marszu kamerzysty po asfalcie pełnym zwiędłych liści. Naprzeciwko zaprezentowano zdjęcie całej postaci wrocławskiego artysty Andrzeja Dudka-Dürera będące manifestacją jego koncepcji „żywa rzeźba”. Daniel Bisig i Tatsuo Unemi w pracy pt. *Cycles* zmaterializowali ideę integracji świata realnego i komputerowego. Detekcja ruchu dłoni pod czujnikiem powodowała różnorodne układanie się świetlnych punkcików na blacie pulpitu-ekranu. Osnuta na idei zamkniętego obwodu instalacja *RE* na projektor i system czterech lusterek Carolien Teunisse i Brama Snijdersa w wyciszonej atmosferze malowała wysyłający obraz projektor wysyłanymi przez niego linearnymi wzorami. Fernando Velazqueza – *from the midnight series* – praca sekwencyjnie i pulsacyjnie zapelniała kolorowymi liniami i figurami ekran telewizora LCD. Softwarowo-hardwerowy environment *Let us imagine stright line* Butcha Rovana jest kontemplacyjnym, ekranowym studium ruchu nawiązującym do myśli H. Bergsona o nieskończonej linii i ruchu postępowym jej punktu i E. Mareya o manifestacji fenomenu życia. Projekcję przechodzącej tancerki wyzwalano się zamknięciem obwodu dłońmi, powodując zapalenie się żarówki na pulpicie, z jednoczesnym przeniesieniem parametrów rezystancji i szybkości pracy serca widza do napędu projekcji. Filozoficzne sentencje pojawiające się na pozostałych monitorach skłaniały do refleksji o czasie i ruchu w aspekcie sprzecznych koncepcji XIX w. o jego ciągłości albo sekwencyjności. Marsz postaci po moście, realne środowisko i oniryczne odkrywanie pustki po obu stronach na końcach mostu to esencja projekcji BRIDGE Martijna Veldhova.

Alternatywnym wątkiem festiwalu była wystawa „Moving Stories”, gdzie szczególnie spośród kilku prac przyciągał uwagę interaktywny obiekt Pawła Janickiego *Oceanus*. Osnuta na kanwie poematu o podróżach w poszukiwaniu Ziemi Obiecanej irlandzkiego mnicha Brandamusa narracja tej pracy umożliwia użytkownikowi bardzo subiektywne



2

3

4

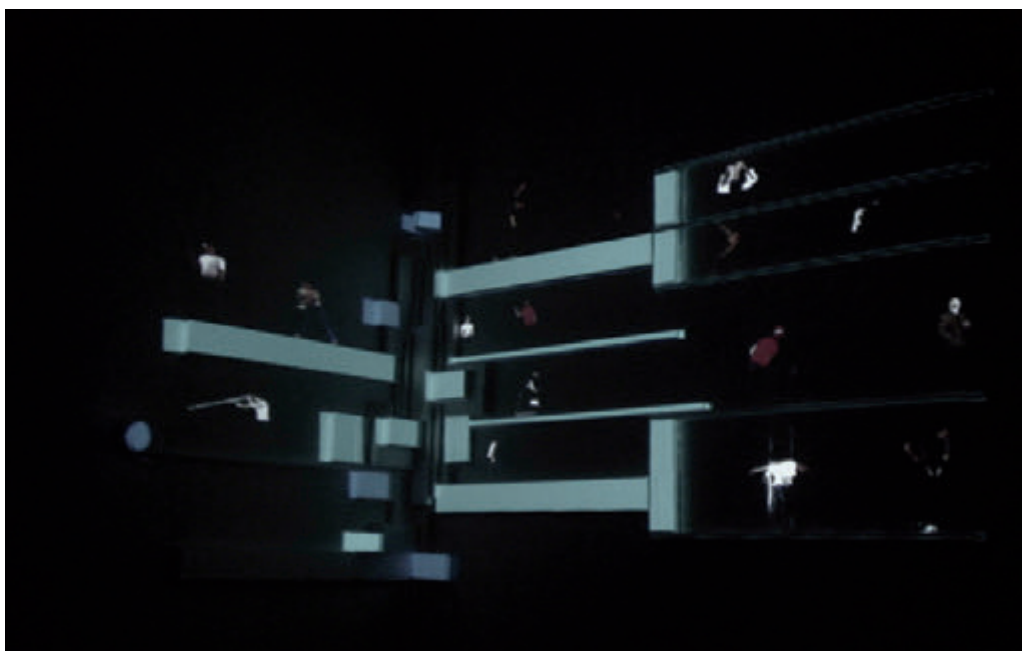
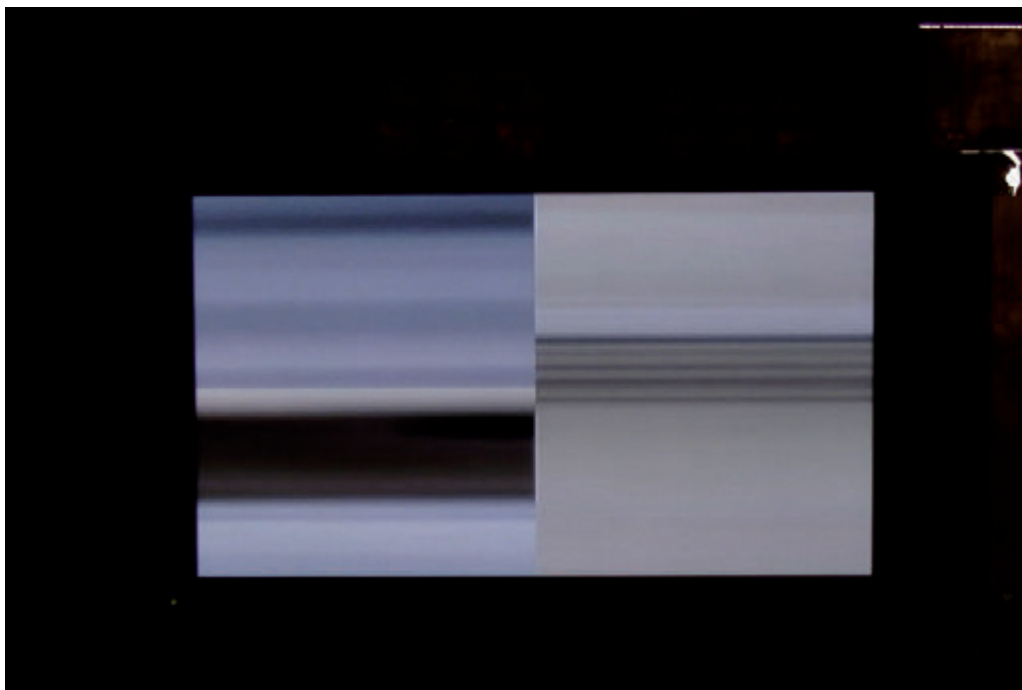
→

konstruowanie doświadczenia audiowizualnego. Nawarstwianie szybkością gestów rąk nad interaktywnym pulpitem krótkich pętli rytmicznych, wizualne traktowanie fragmentów tekstu łacińskiego tworzyło efemeryczne kondensacje semantycznych ognisk, których celowość wydaje się zamykać w krótkich fleszowych rozjaśnieniach całego ekranu i powolnym *fade out*. Praca, jakby z zamysłu „nieuchwytna”, bazuje na wycinkach tekstu łacińskiego, trudno identyfikowalnych obrazach komputerowej grafiki i kadrów wideo ze świata natury. Inną niezwykle atrakcyjną wizualnie pracą była projekcja Mihaia Grecu *Under the Centipede Sun*. Punktem wyjściowym jego filmu była fascynacja krajobrazem wyschniętego jeziora słonego Salar de Atacama. Artysta, patrząc na nie, zaczął *sobie wyobrażać żywy krajobraz i poczuł chęć kontrolowania meteorologicznych zjawisk i wewnętrznych napięć wewnątrz obrazu, używając tylko naturalnych elementów*. Materializacją tych wewnętrznych poruszeń jest mesmeryczny film, który halucynacyjnie deformuje percepcję przestrzeni dając wrażenie, że jego partie poruszają się w różne, fizycznie niemożliwe kierunki. *Chciałbym, aby mój film pomógł się wydostać im (widzom – przyp. tłum.) z tego świata* – tak opisał artysta przesłanie swojej pracy.

Cecile Babiola przeddefiniowała maszynę do życia w zakresie celowości jej używania i granulacji dźwięku. Konkretny, realny wymiar pracy mechanizmu szwalniczego przez użycie piezomikrofonów transportowany był do aplikacji jMax i rozprzestrzeniał się w abstrakcyjne struktury. Szyjąc swój efemeryczny koncert, Babiola niczym Penelopa zaczarowywała wpatrzonych w nią zalotników siedzących na twardych krzesłach widowni.

Dość multiminimalistycznie wypadł pokaz Stelarcza, w którego performansie koncepcja sprzężenia fizycznego ciała z komputerowym awatarem była zbyt prosta percepcyjnie, aby zaciekawiać przez cały okres ponadgodzinnego pokazu. Ruchy rąk wyzwalające raz po raz te same reakcje obrotu graficznej postaci i szczęścia obleczonego twarzą artysty po kilkunastu minutach zniechęcały do skoncentrowanej obserwacji. Jednakże należy podkreślić, że Stelarcz – postrzegany przez niektórych artystów ze współczuciem jako opętany przez technologię – to wizjoner, którego projekty są jakby przeniesieniem w świat elektronicznej technologii marzeń okultystów, spirytystów, parapsychologów. Odsłaniając swój implant ucha i plany, artysta powiedział, że zamierza konstruować w przyszłości technologię takie sytuacje, że osoba z nim rozmawiająca będzie mówiła do niego jego ustami i patrzyła na siebie jego oczami, i słuchała jego uchem. Cyborg to twór świata post-genderowego, w którym zanika podział człowieka, bo ten stał się niejako protezą Boga, który niezależnie od traumy utraconej jedności przeniósł swój układ nerwowy w system bezprzewodowej elektronicznej sieci. Wspaniała cyborg nie jest mniej opanowany psychoanalityczną kateksją niż konstruktem owocnego łączenia w pary.

Festiwal w niezwykle sposób ożywia środowisko wrocławskie idąc ramię w ramię, jak żadna inna instytucja, z Duchem Czasu.







4

89



5

1. Fernando Velasquez, FROM MINDSCAPE SERIES
2. Kuba Garścia, LABIRYNT
3. Carolien Teunisse, Bram Snijders, RE, inst.
4. Istvan Kantor, PERFORMANCE WRO, 2011, fot. L. Wojtasik
5. Megan Daalder, MIRRORBOX
6. David Bowen, TELE-PRESENT-WATER



6



↑ MIGAWKI Z FESTIWALU

Małgorzata Kazimierczak

## Łódzki Festiwal Sztuki Wideo

Pierwsza edycja Festiwalu „Punkty Widzenia” (8–10 kwietnia 2011 roku w Łodzi) przewidziana była jako przegląd twórczości studentów polskich uczelni artystycznych.

Festiwal był adresowany do wszystkich osób zajmujących i interesujących się sztuką, w szczególności zaś sztuką wideo, choć przede wszystkim pomysły zostały jako forum prezentacji prac wideo najmłodszej i „najświeższej sztuki” – studenckiej. Prace 50 uczestników z różnych uczelni: z Łodzi, Poznania, Wrocławia, Gdańska i Krakowa zostały wyświetlone w przestrzeni Galerii Manhattan. Wylonione przez organizatorów w drodze kwalifikacji materiały, wyodrębniły i podkreślały odmienne strategie pracy z ruchomym obrazem i mediami elektronicznymi: od klasycznej już dzisiaj formy zapisu wideo, po animacje komputerowe, a nawet koncepcję interaktywną, w ramach której o przebiegu i rozwoju narracji projektu mogła decydować publiczność zgromadzona na sali.

Otwarcie Festiwalu uświetnił swoją obecnością i wykładem o sztuce wideo wraz ze specjalną projekcją specjalista w tej dziedzinie, prof. Ryszard Kluszczyński. W bogatym wielowarstwowym tematycznie materiale odniósł się również do historycznej już dzisiaj; genezy powstawania pierwszych realizacji wideo, odmiennych od tradycyjnych form filmowych. Metodę pracy na

wideo umożliwia produkcja przenośnej kamery, dająca nowe poszerzające możliwości wykorzystania metod realizacyjnych wywodzących się z samego medium. Kluszczyński jest autorem wielu publikacji z tego tematu, m.in. *Film – sztuka Wielkiej Awangardy, Obrazy na wolności, Film – wideo – multimedia czy Sztuka ruchomego obrazu w erze elektronicznej* itp.

Trzydniowe pokazy twórczości studentów poprzedzone zostały piątkową prezentacją prac zna-



nych już w kręgu łódzkiej sztuki artystów: Anny Orlikowskiej, Pawła Hajncela, Michała Brzezińskiego (który tym razem przygotował działanie oparte na bezpośrednim generowaniu obrazów i dźwięków w czasie rzeczywistym) oraz pokaz grupy Videopunkt. Wydarzeniem sobotniego wieczoru był

wideo-performance Izoldy Pietrusiak z trzema jednoczesnymi projekcjami oraz interakcją z obrazem wideo. Projekt został zrealizowany przez studentkę z wrocławskiej pracowni Intermediów na wydziale Rzeźby. To właśnie najliczniejszą i najbardziej różnorodną reprezentację postaw stanowiła grupa młodych zaangażowanych twórców – studentów Wrocławskiej Akademii Sztuk Pięknych. W ostatni dzień specjalną prezentację przygotowali gospodarze i Pracownia Multimediiów prof. Konrada Kuzyszyna (ASP Łódź), dokonującego osobistego komentarza do wybranych przekrojowych prac, opowiadając niezwykle wnikliwie i interesująco o metodach, sposobach i procesie realizacyjnym.

Pomysłodawcą i skutecznym inspiratorem przedsięwzięcia był prof. Ryszard Kluszczyński jako wykładowca, wybitny teoretyk sztuki nowych mediów – motywując najmłodsze pokolenie do działania i organizacji festiwalu miał zawodową pewność i niewątpliwą rację! Organizatorami zaś są odważni, entuzjastyczni studenci Łódzkiej ASP, z Leą Lewanowicz, Aleksandrą Hawran i Alicją Królewicz na czele, których gościnnym wsparciem i pomocnym doświadczeniem w walce z organizacyjnym chaosem otoczyła dobrze znana Galeria Manhattan.

Myślę, że dla każdego otwartego człowieka, a przede wszystkim młodego artysty ważnym edukacyjnym elementem rozwoju własnej indywidualnej drogi twórczej jest uaktywnienie procesu poznawczego, konfrontacja z innym sposobem myślenia i innym „twórczym punktem widzenia”.



Andrzej Matynia

## Wobec Młyna i Krzyża...

Lech Majewski, ĆWICZENIA Z BRUEGLA

W roku 2005 Michael F. Gibson, pisarz, naukowiec, historyk i krytyk sztuki, zobaczył w Paryżu Angelusa Lecha Majewskiego i należy przypuszczać, że się zachwycił skoro odszukał reżysera i ofiarował mu swój esej *Młyn i Krzyż*, który jest próbą interpretacji obrazu Bruegla *Droga krzyżowa* z Kunsthistorisches Museum w Wiedniu.

Lech Majewski przyznał, że wielokrotnie odwiedzając wiedeńskie muzeum oglądał ten obraz, ale znacznie bardziej interesowały go inne obrazy niderlandzkiego mistrza. Jednakże esej Gibsona trafił na podatny grunt. Pamiętajmy, że wcześniej Majewski zrealizował *Ogród rozkoszy ziemskich* (2004) zainspirowany obrazem Hieronima Boscha, a w 2007 *Szklane usta/ Krew poety* rodzaj poematu wizualnego w 33 obrazach, gdzie jeden z obrazów jest próbą zainscenizowania żywego obrazu na podobieństwo *Zdjęcia z krzyża* Rogiera van der Wayden. Tu pozwolę sobie na dygresję. Otóż Majewski, bardzo efektownie tworząc żywy obraz, zignorował, lub nie dopatrzył się zasadniczego przesłania. W obrazie tym bowiem układ ciała Marii jest powieleniem formy ciała zdejmowanego z krzyża Chrystusa. Układają się one symetrycznie. Tym samym van der Wayden jednoznacznie dał do zrozumienia widzowi, że Maria współcierpiała z Chrystusem i współuczestniczyła w jego ofercie. Nie jest to bez znaczenia, bo tym samym malarz włączył się w dialog z husytyzmem, który zwalczał

kult świętych i Matki Boskiej, negując jej udział w dziele odkupienia. Kościół rzymskokatolicki odpowiedział na te herezje ustanowieniem święta Matki Boskiej Bolesnej.

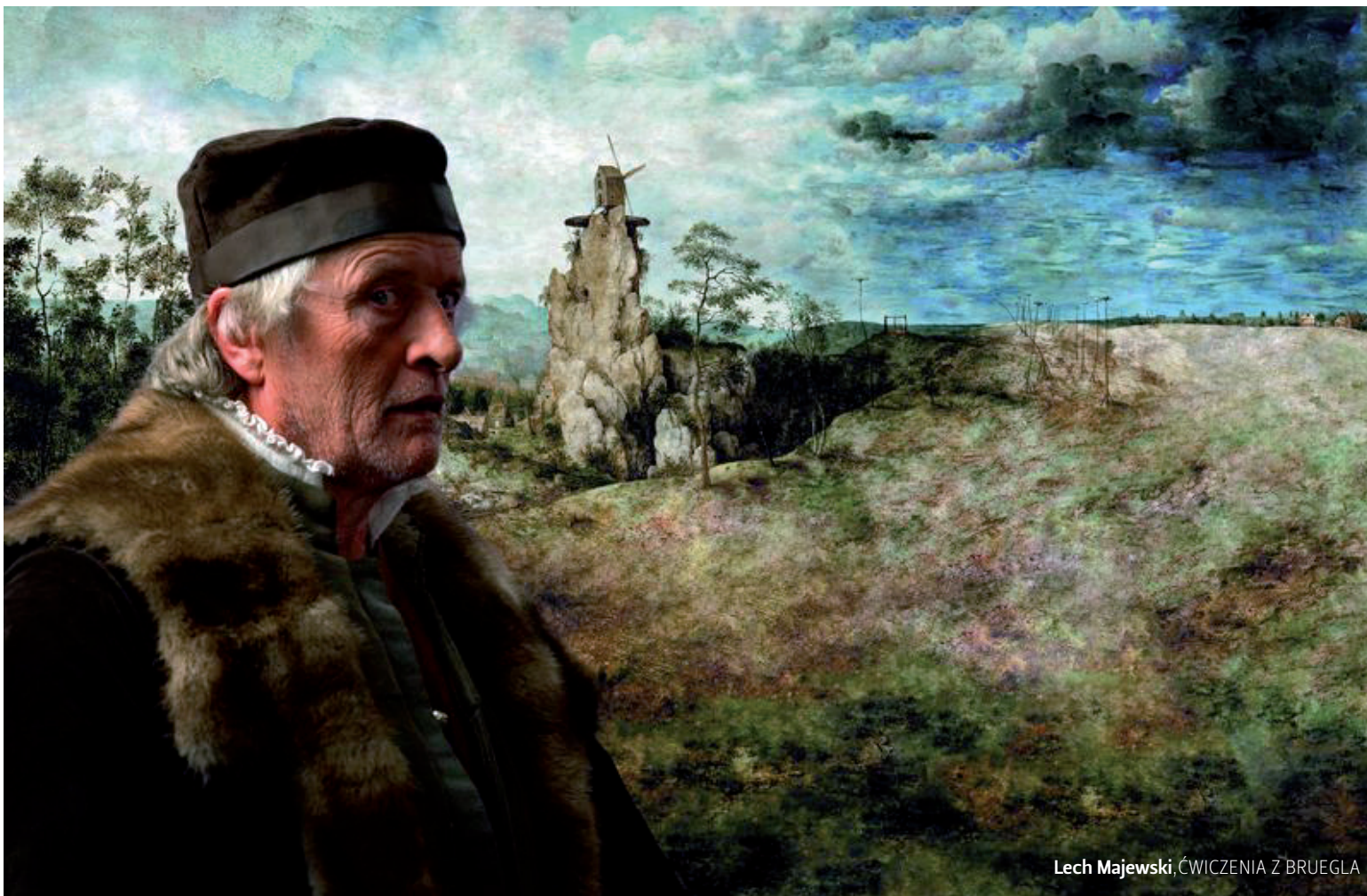
Interpretacja Gibsona obrazu Bruegla jest wnikliwa, aczkolwiek bywa zbyt efektowna, co szczególnie widoczne jest w odczytywaniu symboliki skały, która góruje nad toczącą się u jej stóp akcją. Gibson słusznie tropi związek skały ze sceną upadającego pod krzyżem Chrystusa, a następnie z grupą kobiet z Matką Boską, które to sceny tworzą diagonalną linię w obrazie. Ale w interpretacji skały odchodzi od powszechnie znanego malarzom obrazów sakralnych Pisma Świętego na rzecz interpretacji freudowskiej. Pisze bowiem: *Ów Brueglowski fal-lus, dziki i obcy, niczym prehistoryczny megalit, zdaje się utożsamiać jakąś pradawną tajemnicę* [1]. Tymczasem w Pierwszym liście do Koryntian święty Paweł wyklada *expressis verbis* w opowieści o praojcach Izraela: *Pili zaś z towarzyszącej im duchowej skały, a ta skała – to był Chrystus* [2].

Wydaje się, że jeśli wodę zastąpimy mąką młyn na skale odzyska swoją duchową symbolikę.... Gibson w pewnym momencie pisze: *...jesteśmy jak widz w teatrze, który patrzy na scenę, lecz nie może przekroczyć owej niewidzialnej linii, która oddziela sztukę od rzeczywistości*. Omawiając grupę skupioną wokół bolejącej Marii, jeszcze raz pisze o ich teatralnej proveniencji: *Są to najbardziej teatralne, pełne ekspresji postacie w całym obrazie...* [3]. Ale tej myśli nie rozwija. Szkoda, gdyż, jak wiadomo, malarze od średniowiecza bardzo aktywnie działali jako twórcy, lub współtwórcy widowisk. Leopold Schmidt w pracy *Malers – Regisseur des Mittelalters* pisze: *Największy malarz tego stu-*

*lecia, Pieter Bruegel Starszy, musiał być mocno związany z teatrem. Jego obrazy jak i miedzioryty są wystarczającym tego dowodem* [4].o Niestety, jak pisze Schmidt, nie mamy innych dowodów teatralnej działalności Bruegla. Niewątpliwie do tych obrazów, o których pisze Schmidt, a które świadczą o teatralnych zainteresowaniach Bruegla, należy *Droga krzyżowa*.

Widowiska misteryjne w Niderlandach miały swoją odrębną formułę. Mansjony (miejsca akcji) nie były ustawiane w kolejności zdarzeń, a widowie nie przechodzili od mansjonu do mansjonu. W Niderlandach widzowie stali w jednym miejscu, a przed nimi przejeżdżały ustawione na wozach mansjony z kolejnymi scenami. Na obrazie Bruegla mamy podobną sytuację. Przed naszymi oczami przewijają się sceny odgrywane tylko dla nas. Między poszczególnymi scenami nie ma wyraźnej interakcji, a scena z niosącym krzyż Chrystusem nikogo na obrazie nie interesuje poza... widzem, który zdecydował się wnikliwie obserwować scenę po scenie, które przesuwały się przed nim.

Majewski stanął po raz kolejny przed obrazem Bruegla uzbrojony w esej Gibsona i zobaczył wielkie, panoramiczne widowisko, fresk historyczny z dziejów Flandrii roku 1564 (rok powstania obrazu), gdzie scena z niosącym krzyż Chrystusem stanowi symbol tego, co działo się z okupowaną przez Hiszpanów ojczyznę. Zobaczył, że wbrew temu, co mówił Gibson (jak można zrobić fabułę z analizy symboli ukrytych w obrazie starego mistrza [5]), można z tego zrobić fabułę. Przekonał do tego Gibsona i zaproponował współpracę. Narratorami uczynił samego Bruegla, którego domniemany autoportret to mężczyzna przy prawej krawędzi →



Lech Majewski, ĆWICZENIA Z BRUEGLA

obrazu (Rutiger Hauer) i Nicolaesa Jonghelincka, bogatego patrycjusza, mecenasa sztuki, który ponoć stoi na obrazie przytulony do martwego drzewa (Michael York). W filmie, oprócz nich, dopuszczona do głosu została jedynie Matka Boska Boleśna (Charlotte Rampling), ale jej wypowiedzi mają charakter monologów wewnętrznych.

Flandria w owym wybranym na czas akcji roku 1564 przeżywała bolesny okres hiszpańskiej okupacji, dławienia ruchów wolnościowych, co zakończyło się trzy lata później brutalnym stłumieniem zamieszek przez księcia Alby, który był przekonany, że lepiej zrównać kraj z ziemią i zbawić go dla Boga i króla drogą wojny, niż pozwolić mu trwać w pokoju, dla korzyści diabła i heretyków, jego wyznawców [6]. Pascal miał rację, gdy pisał, że ludzie nigdy nie czynią zła tak ochoczo, jak wtedy, gdy robią to z przekonania religijnego. Na obrazie Bruegla roi się od czerwonych kubraków hiszpańskich żołnierzy.

Majewski, podobnie jak większość badaczy twórczości Bruegla, nie uważa go za kronikarza chłopskich obyczajów, ale za genialnego ilustratora martyrologii flandryjskiej, gwałtownego oskarżyciela hiszpańskiej okupacji [7]. Toteż pozwala sobie wykreować scenę paralelną do sceny męczeństwa Chrystusa. Rekonstruuje przeszłość i przyszłość młodego Flamanda, który wraz z żoną na obrazie Bruegla przyprowadzili na targ jałówkę. Zostaje on brutalnie pobity przez czerwone kubraki, a następnie ukołowany i zawieszony na stojącym słupie, który już wraz z krukiem czekał na niego po prawej stronie obrazu. Nie chcę za daleko posuwać

się w mojej interpretacji, ale w młodym Flaman-dzie dostrzegam Dyla Sowizdrzała, który wszakże działał w tym czasie i na tym terenie... Takich scen, którym Majewski tworzy przeszłość i przyszłość (patrz Bergson), jest kilka. Należy do nich scena z Judaszem. Na obrazie jest ledwie widoczna postać z wyciągniętą ręką, w której trzyma sakiewkę (?); w filmie zbiega tanecznym krokiem z rozległego wzgórza, zstępując w podskokach, w dziwacznych, komicznych pozach, każda we własnym rytmie. Wygląda to jak rewers makabry tańca śmierci [8]. W następnej scenie Judasz rozsypuje monety na posadzkę świątyni.

Nie będę opisywał logistycznych i technicznych trudności, jakie towarzyszyły ożywieniu brueglowskiej Drogi Krzyżowej zwanej również Drogą na Kalwarię [9], pozwolę sobie jedynie zacytować słowa Majewskiego, który opisuje tworzenie kadru półzbliżenia starca w ciemnoszmaragdowym aksamitnym berecie na tle wtopionego w krajobraz krzyża: Starszy człowiek na pierwszym planie został sfilmowany w katowickim studio na tle blue boxu. Parę żołnierzy, obok krzyża, na drugim planie nakręciłem na katowickich „Alpach”, czyli haldach pozostałych po wyrobiskach i biedaszybach, gdzie powstał mój Angelus. Trzeci plan, z prawej strony, jest fragmentem prawdziwej scenerii z okolic Olsztyna. Dalszy plan, ze skalą sterczącą z lewej strony, jest malowanym przez Bruegla pejzażem z Ucieczki do Egiptu. Zaś jeszcze dalej rozciąga się niebo, które jest kombinacją jego malarstwa i zdjęć chmur nakręconych w Nowej Zelandii [10].

Paul Haesaerts, wybitny filmowiec działający w Belgii, uważał, że malarstwo flamandzkie, które powstało w XV i na początku XVI wieku, milczące i tak na oko statyczne, kryło w sobie jednak utajony, trzymany na wodzy „ruch”. Nieustanny ruch myśli oscylującej między niebem a ziemią, tym, co ważne i tym, co nieważkie, ruch uczuć darzących równą miłością totalne wizje świata i stokrotki ukryte w trawie, strumień, w którym toczą się obok siebie dramaty legendarne i dramaty prawdziwe. Tu znajdziesz Memlinga opisującego tragiczne koleje wędrówki św. Urszuli, Bruegla sledzącego posępną pochód śmierci wśród ludzi, Van Eycka, Van der Goesa trwożnym pędzlem malującego sceny życia i śmierci Jezusa, aby dalej stwierdzić, że każdy wybitny malarz jest jednocześnie wielkim reżyserem i że warto praktykować u niego w charakterze pierwszego asystenta... Filmować obraz to nie tylko śledzić grę form na jego powierzchni. To docierać za pomocą kamery do wszystkich zakamarków jego psychiki, do jego etosu, systemu myśli. Prawdę mówiąc, znaczy to zanurzyć się w odmęt [11]. Lech Majewski zanurzył się w ten odmęt. Spełnił wszystkie postulaty swego manifestu Haesaerts. Wyposażony w technikę komputerową i kamerę RED o rozdzielczości 4K wydobyl ruch z ludzi i zwierząt, poruszył chmury. Pochód na Kalwarię ożył... Pokazał różnorodny tłum, który na obrazie Bruegla liczy ponad pięćset postaci. U Majewskiego mniej, ale robi wrażenie liczniejszego. Pokazał niemych świadków tragedii zupełnie na nią obojętnych.

Wiemy już – pisał Gibson – gdzie szukać zła: w symbolice głazów, a nie w beztrudnej zaba-



Lech Majewski, ĆWICZENIA Z BRUEGLA

wie dzieci, w zatwardziałości instytucji, lecz nie w prymitywnej brutalności ludzi, którzy są jedynie narzędziem w rękach władzy [12]. I tu Gibson, a za nim Majewski sprzeniewierają się Brueglowi. Flamandzki malarz nie był tak wyrozumiały dla ludzi. Od początku swojej twórczości. Jego pierwsza rekcja przypomina nieco Erazma. Życie społeczności ludzkiej zdumiało Bruegla swym bezmyślnym i jaskrawym zaferowaniem, przebudziło w nim talent humorystyczny oraz wywołało pierwsze przypiły gorzkiego sceptycyzmu [13].

Krytycyzm z biegiem lat się pogłębiał. *Upadek Ikar*, a potem *Ślepcy* są tego najlepszym dowodem. Zauważono słusznie, że u źródeł powstania neapolitańskiego obrazu leży myśl o gatunkach ludzkiej ślepoty – dodajmy: i zaślepienia – nurtująca stale niespokojny umysł Bruegla [14]. Natalia Gerszenzon-Czegodajewa, analizując *Drogę krzyżową*, zwraca uwagę, że bezmyślny tłum w tym obrazie podlega prawu świata wywróconego na opak [14]. Typy ludzkie pokazane w tym i w innych obrazach Bruegla nie należą do najpiękniejszych ani fizycznie, ani duchowo. Zrzucanie odpowiedzialności za ich czyny na głazy wydaje się sprzeczne ze sceptycyzmem i krytycyzmem malarza. Nie zmienia to mojego przekonania, że film *Młyn i krzyż* jest nie tylko technicznym majstersztykiem, ale również filmem o ludzkiej kondycji, filmem wieloznacznym i refleksyjnym. Lech Majewski należy do czołówki światowej. Po licznych wystawach za granicą, między innymi w nowojorskim Museum of Modern Art, doczekał się retrospektywy w Muzeum Narodowym w Krakowie. W jednym z wywiadów



Lech Majewski, ĆWICZENIA Z BRUEGLA

wyznał, co dla mnie nie jest zaskoczeniem, ale dla wielu było, że *choć sam mam pokazy filmów i wideoartów w muzeach nowoczesności, czuję, że sztuka XX wieku jest wyzbyta znaczenia, niewiele po niej zostanie* [15].

Przypisy:

- 1 Michael F. Gibson, Lech Majewski, *Bruegel. Młyn i krzyż*. BOSZ & Angelus Silesius.
- 2 *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu. Biblia Tysiąclecia*. Wydanie III.
- 3 patrz przypis 1.
- 4 Leopold Schmidt, *Malers — Regisseur des Mittelalters*, „Maske und Kothurn” R. 1958 z. 1.

5 patrz przypis 1.

6 jw.

7 Michał Walicki, *Bruegel*. [w:] M. Walicki, *Obrazy bliskie i dalekie*. WAI. Warszawa 1963.

8 Magdalena Lebecka, *Lech Majewski*. Biblioteka „Więzi”. Warszawa 2010.

9 Obszernie na ten temat: M. Lebecka, *Lech Majewski* oraz Dagmara Drzazga [w:] M. Gibson, Lech Majewski, *Bruegel. Miecz i krzyż*.

10 cytuję za: M. Lebecka, *Lech Majewski*.

11 Paul Haesaerts, *Od malarstwa do filmu*. Druk ulotny wydany w tłumaczeniu Zbigniewa Czeczota-Gawraka z okazji jednego z zakopiańskich Przeglądów filmów o sztuce. Niestety nie datowany.

12 patrz przypis 1.

13 patrz przypis 7.

14 Natalia Gerszenzon-Czegodajewa, *Bruegel*. „Iskusstwo” Moskwa 1983.

15 *Bruegel ma zawsze widownię*. Z Lechem Majewskim rozmawia Tadeusz Sobolewski. „Gazeta Wyborcza”. „Duży Format”. 17 marca 2011.



Łukasz Guzek

## Za poezją, między sztuką

Bogusław Jasiński w trakcie performance „ZApoetyzowanie”

„ZApoetyzowanie” – już to słowo, tytuł wystawy Bogusława Jasińskiego, podpowiada nam jej charakter. Ukucie neologizmu świadczy o tym, że mamy tu do czynienia z autorem wyczulonym na słowo, rozumiejącym jego wagę, ale też nie wahających się rozpocząć grę ze słowem.

**P**osłużenie się w tworzeniu tytułowego słowa prefiksem „za” wskazuje na stan już dokonany i trwałe (jak zauroczenie, czy zamysłenie się, ale można się także na czymś zafiksować). W tym przypadku autor trwa przy poezji, konsekwentnie od lat, tak iż bez popadania w przesadę, można powiedzieć, że stała się ona jego „naturą”. Także naturą jego myśli. *Nie napisany wiersz, Po drugiej stronie wiersza, ZA słyszenia* to tomy poetyckie wydane na przestrzeni lat.

Jasiński jest przede wszystkim filozofem. Jego domeną jest logika oraz estetyka. Wydawałoby się, że pod względem użycia słowa są one sobie skrajnie przeciwstawne. Jednak zarówno filozof, jak i estetyk szukają słów z ambicją zobiektywizowania w słowach własnych myśli. Zdarza się jednak, że słownikowe sensy słów i sformułowań okazują się niewystarczające. Mozolna, uporczywa praca nad daniem wyrazu własnej myśli nie przynosi zadowalającego efektu – myśl nie mieści się w języku. W filozofii co rusz pojawiają się nawoływania do trzymania się języka, którym posługujemy się na co dzień (Wittgenstein). Z drugiej strony słowotwórstwo filozofów prowadzi ich na granicę poezji (Heidegger). Może więc Jasiński ma rację, mówiąc językiem filozofii na jej terenie tyle, ile jest się w stanie wypowiedzieć, a to, o czym nie da się powiedzieć w języku filozofii, próbuje

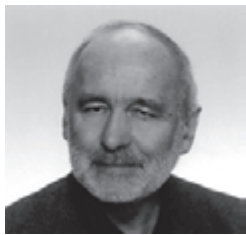
wypowiedzieć w języku poezji. Rozdzielenie tych dwóch obszarów dyskursu jest tu kluczowe i dość, powiedzmy, zdroworozsądkowe („logiczne”, mówiąc potocznie).

Okazuje się jednak, że również teren poezji jest niewystarczający, by się w pełni i precyzyjnie wypowiedzieć. Sięga więc po obszar sztuk wizualnych. Dokładniej, wprowadza poezję (a wraz z nią swoją filozofię) w obszar sztuki. Wystawa w Galerii Sztuki Najnowszej w Gorzowie Wielkopolskim jest dla niego rozszerzeniem pola językowego. Niewystarczalność słowa używanego w dotychczasowej postaci jest tematem wszystkich prac pokazanych na wystawie. Najlepiej ilustruje ją wystawienie cyklu zapisanych kartek kończący się kartką niezapisaną. Po jaki środek teraz sięgnąć? Na wystawie artysta używa kilku mediów sztuki. Dla przedstawienia graficznej formy słów wybiera stylistykę pisma odręcznego – bezpośredniej ekspresji. Ta z kolei wiąże się z akcją, działaniem na żywo. Artysta pisze w obecności widzów, co jest dokumentowane – powstaje więc film (pokazywany potem przez cały czas trwania wystawy). Pomieszczenia galerii zmieniły się w instalację (będącej tu rodzajem scenografii) – labirynt w którym poruszają się widzowie. Główny obiekt przestrzenny skonstruowany jest przez Jasińskiego z półprzezroczystej folii. Artysta pisze na jego ściankach swoje teksty z *Zapoematu*. Tytułowe „za” okazuje się mieć tak-

że wymiar dosłowności przestrzennej. Ów składnik akcjonistyczny pracy jest też o tyle istotny, że Jasiński jest także człowiekiem teatru i gra aktorska jest bliska jego ekspresji artystycznej.

Widzimy więc jak artysta dokonuje szeregu transferów międzymedialnych, przechodzi od jednego repertuaru form do innego, od jednego języka artystycznej wypowiedzi do drugiego. Żaden jednak nie staje się „jego” językiem. Nie jest artystą związanym z jednym medium. W tym sensie nie jest profesjonalistą. Ale dzięki temu nie ma też uprzedzeń artystycznych. Pozwala mu to na swobodę tworzenia, z której skwapliwie korzysta.

Słowo, które łączy poszukiwania filozofa i estetyka, łączy też prace artysty wykonane w różnych mediach. Jednak słowo, oprócz wymiaru formalnego w literackim słowotwórstwie i sztukach wizualnych, ma także wymiar ekspresyjny, wyraża naturę indywidualności twórcy. To jej wielowymiarowość i skomplikowanie odzwierciedla różnorodność mediów, po jakie sięga artysta, także na tej wystawie. Można powiedzieć, że natura artysty nie może zmieścić się w ramach jednego medium, jednej sztuki. Nawet słowo, mimo, zdawałoby się, swojej wyjątkowej uniwersalności i zdolności adaptacyjnych do dowolnego dyskursu, okazuje się niewystarczające. Dla twórczej jednostki świat to zdecydowanie za mało. Musi stworzyć świat własny.



Andrzej Kostołowski

## ŻEBY NIE ZAŚNIEDZIAŁA... (Kilka uwag o Fluxusie)

Wyształcając określone strategie i sposoby opracowywania form, artyści niejednokrotnie „wpadają w maliny” powtórek, mechanicznych dopiłowywań, ogłady schlebającej odbiorcom itd. Dużo jest też w sztuce gry o prestiż, a także dążenia do tzw. wybitnych osiągnięć.

**T**u przypomina się wskazówka Henryka Tomaszewskiego dla młodych projektantów graficznych: *Nie dążcie do tego aby tworzyć dzieło wybitne. Starajcie się po prostu zrobić coś dobrze.* Właśnie takie „uwybitnienie” sztuki już od lat 50. powodowało jej zaśniedzenie. Dlatego też za ożywcze („oczyszczające”) uznać można początkowo lekceważone, lecz stopniowo bardziej zauważane, działania artystycznych kpiarzy i destruktorów niedbających o kanonizację, często niepodpisujących swych dzieł i myślących bardziej o udanej hecy niż liczących się z kamienną powagą cmokierów i snobów. Tacy byli francuscy letryści i sytuacjoniści oraz polscy sensibiliści. W tę stronę zmierzała chorwacka grupa Gorgona. Ale najbardziej znaczące i systematyczne były działania Fluxusu. Powstały w 1961 w USA, z ojcem założycielem Johnem Cage i dryfujący po świecie pod wodzą George’a Maciunasa, stał się Fluxus znaczącym odwrotem od formalizmu i patetyczności ostatniej fazy modernizmu. Ironiczny wobec nadęcia dzieł „muzealnych”, określane czasem jako przejaw „anty-sztuki”, otwarty był i n e r m e d i a l n i e na luźne formy zapisów wizualnych czy dźwiękowych. Zwrócił się ku przypadkom, zróżnicowanym sytuacjom oraz często pospolitym acz odkrywanych na nowo obiektom z naszego otoczenia. W swych drobnych *events*, prześmiewczych partyturach, zdjęciach, filmach, projekcjach wideo i edycjach obiektów, szybko znalazł kilka rezonansów we Wschodniej Europie. Być może najwcześniej zaistniał na Litwie i była to nie tyle obecność geograficzna, co mentalna. Reprezentowali ją Litwini w Nowym Jorku: Maciunas, Almius Salcius i Jonas Mekas. Bojowy i początkowo mocno lewacki Maciunas stał się „generałem” całego ruchu, pro-

wadząc wojnę, w której główną bronią był humor. Mając niezwykle poczucie ubawu i gry, zasłynął z *Flux Smile Machine* – sprężyn wkładanych w usta i rozciągających je w niby-uśmiechu. Także jego *Stoły ping-pongowe* z otworami i zagięciami utrudniającymi grę czy film *12 wielkich nazwisk* będący projekcją li tylko samych nazwisk sław sztuki to równie prześmiewcze przykłady. Wraz z Salciusem, Maciunas założył w 1961 w Nowym Jorku przesławna fluxusową A/G Gallery. Praktyk i teoretyk filmu, Jonas Mekas był przyjacielem Maciunasa i kilkakrotnie uczestniczył w festiwalach Fluxusu. Sam uważał, że kamera jest „trzecim okiem”. Trzymał ją w pogotowiu i nieustannie uruchamiał, filmując: przyjaciół, *śmiech, jedzenie, przyrodę*. W tych notacjach detali z codzienności nie unikał też reminiscencji czy nawet nostalgii emigranta. Wbrew temu, co działo się na Litwie w czasach ZSSR, amerykańscy przybysze z tego nadbałtyckiego kraju manifestowali propozycje programowo wolne wobec narzucanych kulturze obcogów. Ta postawa odrzucenia dyktatów stała się zresztą głównym nerwem Fluxusu i dziś widać to wyraźniej niż dawniej. Jako przyjaciel Maciunasa jeszcze z czasów litewskiego dzieciństwa, jednym z pierwszych entuzjastów Fluxusu w Europie Wschodniej był Vytautas Landsbergis, który w wileńskim Instytucie Pedagogicznym w 1966 roku zorganizował ze studentami *event* muzyczny w kabaretowej oprawie, a w jego ramach Yellow Piece – imaginatywny koncert na fortepianie z uderzeniami wyłącznie w pedały.

Wcześniej pojawił się duch Fluxusu w Chorwacji, Serbii, Czechach, a potem w Polsce i na Węgrzech. Dla naszego kraju zasługi w tym względzie mają galerie: Foksal, Riwieria-Remont i Piwna 20/26 w Warszawie, Akumulatory 2 w Poznaniu oraz Potocka w Krakowie. To w nich była ożywcza inseminacja sztuką prześmiewczą i bez pretensji. Jarosław Kozłowski od 1972 kontaktował się z fluxusowcami: Erikim Andersenem, Kenem Friedmanem, Geoffrey’em Hendricksem, Dickiem Higginsem, Emmettem Williamsem i organizował im wystawy w prowadzonej przez siebie Galerii Akumulatory 2. Korespondował z Maciunaszem, a ten zwrócił się w pewnym momencie do polskiego artysty o przesłanie „czystej” widokówki z Poznania. Po jakimś czasie odesłał ją z tekstem pozdrowień, prosząc o naklejenie znaczka i wysłanie na wskazany adres. *Okazało się, że Maciunas poprosił o to samo kilkanaście osób z różnych stron świata, co miało dowodzić, że w tym samym czasie był w kilkunastu miejscach jednocześnie.* Takie jak ta gry, jak przynajmniej Kozłowski, miały znaczenie dla jego własnej twórczości a także były inspiracją dla pięknego i śmiesznego Festiwalu Fluxusu, który zorganizował w Galerii Akumulatory 2 w 1997 roku i który obejmował *3 dni zabawy* według scenariuszów głównych artystów ruchu.

Odwołania do zgrywy czy kabaretu (patrz kabaret Voltaire) pozwalały krytykom pisać o tym, że Fluxus określić można jako neo-dadaizm. Ale już Raul Hausmann, jako prawdziwy dadaista

z dawnych lat, a także zaprzysiężony ze świetnie znającym historię sztuki Maciunaszem, odradzał temu ostatniemu stosowanie terminu neo-dada. Pozostał więc Fluxus jako... przepływ ku sztuce niefabularyzowanych elementów rzeczywistych: odkrywanych, destruowanych, niepozabawionych często hecy i niepodzianki. Różne fluxusowe obiekty i zapisy pozostawiano żywiołowi czasu, choć już bardzo wcześniej pojawili się kolekcjonerzy dzieł artystów tego ruchu, tacy jak Gino Di Maggio czy Francesco Conz, sami po trochu kumulujący chichot tamtych wydarzeń i ekstrawagancji. Kolekcjonerzy jako artyści (!).

Edycje dokumentów i przedmiotów, instalacje oraz festiwale *eventów*, fluxusowe znaczki pocztowe, wskazówki i poematy haiku obejmują też medialne notacje wydarzeń z dziejów tego ruchu, samodzielnie opracowane filmy niektórych artystów (patrz wzmiankowane dzieła Maciunasa, Mekasa czy np. filmy Yoko Ono), a także mocno akcentujące nowy typ *eventu* wideo-instalacje oraz krytykę telewizji w ogóle. Jak pisał Michael Rush, *uzbrojeni w pojęcia sztuki traktowanej jako idea i w rolę przypadku w życiu i sztuce, artyści przygotowali się do nowej eksplozji kreatywności, jaką zawierał Fluxus. Ukierunkował się on ku intermediom, które rozkwitły w latach 60. i dał początek szeregu innowacjom w performansie, filmie, a w końcu i w wideo.* Jeśli dla niektórych spektakli podstawowym elementem zapisu stały się filmy (jak np. dla Yoko Ono) to ważnym spektaklem wyszydzającym „kiefbasianą” TV był performans Josepha Beuysa *Filtz TV* z 1966, a wykonany dla kamery w 1970. Szaman Nam June Paik już w 1964 (Zen dla filmu) wyznaczył minimalistyczny punkt wyjścia, prezentując przez 30 minut „gołą” taśmę filmową. Film taki stał się *tabula rasa* dla dowolnych skojarzeń widzów, dla samego zaś artysty był początkiem dalszych prób i oszalałającego programu wielu odkryć sposobów użycia wideo, a potem i robotów. Filmując samą siebie, Shigeko Kubota w pracy Duchampiana *Akt schodzący po schodach* (1976) zaprezentowała zapisy na schodkowo ustawionych monitorach i zbudowała w ten sposób oryginalne dzieło, które można uznać za „zejście” w linię instalacji multimedialnych. Na podobnej zasadzie daje się opisywać twórczość Wolfa Vostella, który od 1958 roku programowo spłaszczal znaczenie odbiorników telewizyjnych, sprowadzając je do roli bełkotliwych rzeźb.

Wejście Fluxusu do Wschodniej Europy znacząco wzmocniło i tak już obecny tam w kręgach sztuki radykalnej stan *desintersement* dla opresji i w sztuce i w polityce. Natomiast posłużenie się przez artystów tego ruchu propozycjami niwelującymi różnice między gatunkami i mediami, uznać można i za krytykę zgłupiałych w swym populizmie środków przekazu i za jeszcze jedną grę z tym co bliskie rzeczywistości. Wprowadzając w pole sztuki stan wrzenia i układania na nowo, Fluxus wciąż zdaje się płynąć poprzez dzieła artystów ostatnich dekad.

Lila Dmochowska

## Pranie mózgu

Tego dość szokującego zdjęcia nie wykreował artysta, tylko młody historyk sztuki. Pokazano je na wystawie w galerii „Szewska 36”, która mieści się w budynku Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego.



Aleksandra Figaszewska-Kuźmińska

**M**oim zdaniem doskonale oddaje ono mieszane uczucia wielu teoretyków sztuki wobec tych wszystkich zjawisk we współczesnej sztuce, począwszy od konceptualizmu, a skończywszy na nowych mediach, z którymi obecnie muszą się zmierzyć – wcześniej poznając arcydzieła poprzednich epok. Artystyczne prowokacje Marcela Duchampa i zamknięte w puszkach ekskrementy Piera Manzoni ośmieliły bowiem kolejne pokolenia artystów do wyboru zbyt łatwej drogi twórczej.

Wykłady na wydziałach historii sztuki nie nadążają za nowymi postawami i trendami. Odpowiedzialni za programy nauczania, chyba słusznie zakładają, że wiele artystycznych kierunków umiera młodo. Potrzeba czasowego dystansu, aby ocenić, czy wniosły one nowe wartości do historii sztuki współczesnej. Cierpią na tym sami zainteresowani – przyszli krytycy i kuratorzy. Aby mogli oni łatwiej poruszać się w sferze artystycznych postaw, które wykorzystują współczesne nośniki komunikacji, stworzono dla nich kierunkowe poddyplomowe studia na Uniwersytecie Jagiellońskim. W konsekwencji tego przedsięwzięcia, dziś już chyba ponad setka młodych kuratorów – lepiej od innych zorientowanych w temacie nowych mediów, wyruszyła w Polskę, aby wystawiać, promować i pisać o tym nowym typie kultury „cyfrowo-multimedialno-wizualnej”. W rezultacie „medialność” próbuje wyprzeć rzemieślniczo pojęte dyscypliny sztuki. Ma się nieodparte wrażenie, że kurator stał się ważniejszy od artysty, a kuratorstwo zdominowało współczesne myślenie o sztuce. Spadła na nas lawina wystaw, gdzie w sterylnych, ascetycznych wnętrzach błyskają rzędy cyfrowych ekranów i wiszą nieodłączne słuchawki. Dostępność i łatwość interaktywnego przekazu spowodowała, że dziś może się w ten sposób wypowiadać każdy – nawet dyletant. Wernisaże takich wystaw przyciągają tłumy młodych ludzi. Przykładem niech będzie Centrum Sztuki WRO. Tak duża frekwencja na pokazach multimedialnych, to jednak bardziej demonstracja przynależności do określonego odłamu kultury – w tym wypadku kultury masowej, niż autentyczne zainteresowanie tym, co mają do przekazania ich twórcy. Zgromadzenie tak wielu projekcji wideo w jednym miejscu, rzadko jako mobilizuje



Marek Grzyb, AKT

do obejrzenia i wysłuchania całości. Nawet Międzynarodowe Biennale Sztuki Mediów we Wrocławiu – najbardziej opiniotwórczy przegląd nowych mediów w Polsce, więcej uczestników gromadzi w bufecie – przy winie niż w salach ekspozycyjnych. Na przesłedzenie tych projekcji trzeba mieć przecież wielokrotnie więcej czasu niż na obejrzenie typowej wystawy obrazów i rzeźb. Zniechęca też kolejka do słuchawek. Takie pokazy, pomimo że bywają ciekawe, nie są dostosowane do obecnego – szybkiego stylu życia. Nawet wideo zapisy artystycznych kreacji Katarzyny Kozyry i supergrupy Azzorro we wrocławskim BWA nie zmobilizowały licznie przybyłych ich fanów do przyswojenia wszystkiego.

Nowe wirtualne artystyczne przedsięwzięcia najlepiej się sprawdzają na wystawach mieszanych, wśród klasycznych kierunków sztuki. Widzimy wtedy, że mogą funkcjonować jedno obok drugich. Nowe kierunki stanowią kontynuację naszej kultury, są znakiem naszych czasów i powoli stają się klasyką. Można się było o tym przekonać, oglądając prace wrocławskich pedagogów Akademii Sztuk Pięknych w listopadzie ubiegłego roku w Poznaniu i poznańskich profesorów we Wrocławiu.

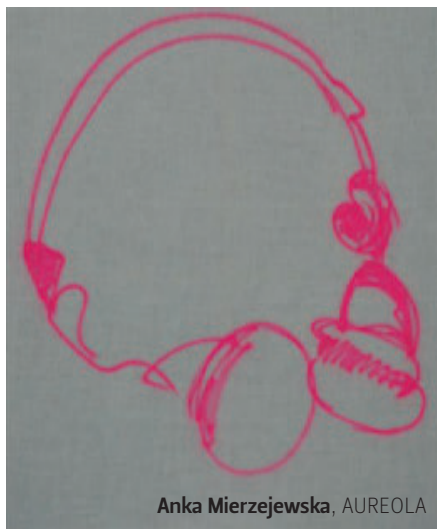
Nowym mediom nie wystarczy już dziś istnienie jako kolejny zapis i nośnik artystycznego przekazu. Śmiało wkraczają do współczesnej sztuki, postanawiając udawać klasyczne, nobliwe rzemieślnicze dziedziny, jak na przykład malarstwo. Młodzi kuratorzy próbują nas przekonać, że samo

złudzenie obcowania z rzeczywistością może zastąpić – ich zdaniem *przytłaczające dziedzictwo sztuki malarstwa*. Powstały nowe pojęcia takie jak „wideo malarstwo” i „rozszerzone malarstwo”. Do kilku ostatnich edycji konkursu malarstwa im. Eugeniusza Gepperta dopuszczono instalacje i filmy wideo. Można było obejrzeć między innymi wcale nie malowniczy bałagan w sypialni, scenę zhuszczania z paznokci lakieru, kręcącą się w zwolnionym tempie tancerkę, biesiadę w sadzie. Precedens dopuszczenia tych raczej wątpliwych konceptualnych refleksji nad malarstwem wzbudza cichy – jak dotąd pomruk niechęci ze strony licznych teoretyków sztuki i odbiorców. Jak to się stało, że te marne w większości filmiki, które na pewno nie zostałyby przyjęte na żaden – nawet najmniej prestiżowy konkurs filmowy istnieją jako pełnowartościowe dzieła malarskie i nikt nie ma odwagi krzyknąć, że „król jest nagi”. Latwiej może byłoby się z tym pogodzić, gdyby takich demonstacji dokonywali uznani malarze z dorobkiem i stylem, ale oni tego nie czynią. Myślę, że entuzjaści i twórcy tych wirtualnych prac powinni poprzestać na swoich własnych – odrębnych konfrontacjach, tak jak się to stało z wcześniejszymi nowinkami technicznymi: fotografią i filmem. W obronie malarstwa może warto za cytować samego Eugeniusza Gepperta [ 1 ]:

1 Eugeniusz Geppert, *Przeszłość daleka i bliska*, Wrocław 1977, s. 177.



I mimo wszystko nasuwa się pytanie — gdzie jest racja, czy wszystko ma rację bytu, czy jest to już jakieś załamane, szukanie nowej drogi, ale czy w ten sposób jest z niej wyjście? Ale mnie osobiście trudno jest się z tym pogodzić i wtedy budzi się we mnie rozbieżność, opór i wątpliwość. (...) Byłem w Ameryce, widziałem op-art. I pop-art., a przedtem w Paryżu „Mouwmwent et lumière” . (...) Nie wiem, jak określić eksponat rzucony na ziemię: fioletowy prostokąt papieru, a nad nim napis, że takich papierów autor rozrzucił po Warszawie kilkaset sztuk... (...) Nie chcę być źle zrozumianym i nie sugeruję by ktoś dzisiaj robił Rembrandta czy El Greca. Nie, ale gdy stoję przed takim obrazem, to cały świat odchodzi, przestaje być ważnym i ogrom napięcia emanującego z tego płótna obezwładnia. (...)



Anka Mierzejewska, AUREOLA



Józef Hałas, MALOWANIE NA ŚNIEGU

Teksty krytyczne o kondycji nowych mediów pojawiają się niezwykle rzadko. Większość krytyków, być może z bezsilności zmierzania się z tematem, ucieka się jedynie do zrelacjonowania obejrzanych wystaw. Do wyjątków należy tu Jan Rylke, który moim zdaniem bardzo trafnie zrelacjonował ostatnie Weneckie Biennale 2009: (...) *Sztuki pojętej tradycyjnie, praktycznie nie było. Przede wszystkim sztuki prezentującej wartości formalne i warsztatowe (także umiejętności), czyli to, co od czasów antycznych wyróżniało sztukę od innych dziedzin ludzkiej działalności. (...) zamiast kontaktu ze sztuką serwuje się nam reklamę państw i innych grup interesów (narcisków), reprezentowaną przez kuratorów. Ci kuratorzy wykorzystują artystów (zlecają im?) do estetycznej oprawy prezentowanego towaru (treści). Myślę, że zbliża się kryzys biennale, podobny do tego z 1968 roku (...)*

Malarstwa próbują bronić sami malarze. Przykładem niech będzie niedawna wystawa Anki Mierzejewskiej w Londynie (marzec 2010). Prezentowany przez nią cykl obrazów „Pranie mózgu” — to kontynuacja jej zaangażowanej postawy wobec kondycji obecnej sztuki i kolejna desperacka próba walki o należne miejsce dla malarstwa w sztuce XXI wieku. Swoją zdecydowaną i odważną postawą wobec takiego faktu artystka nie chce walczyć ze sztuką związaną z nowymi mediami, które, jak już to ustaliliśmy są przecież znakiem naszych czasów. To raczej kolejna próba uświadomienia nam wszystkim — kuratorom i odbiorcom, jak ważne

zarówno w życiu, jak i w sztuce jest wyważenie odpowiednich proporcji. Namalowane przez nią słuchawki — dziś nieodzowny dodatek do sztuki wideo, to prowokacja, która zmusza do refleksji. Obrazy ze słuchawkami, a właściwie czaszko-słuchawki, to malarstwo rzetelne i prawdziwe, które nie zniknie, gdy zabraknie prądu.

Najbardziej fascynuje mnie fenomen funkcjonowania mediów w sztuce artystów starszego pokolenia. Widać, jak mądrze — z kulturą i wycuciem wykorzystują nowe technologie. Z nowinek technicznych korzystał między innymi malarz Józef Hałas. Dziś jego zdjęcia i filmy stanowią dopełnienie imponującej twórczości. Zarejestrowana na taśmie filmowej plenerowa akcja J. Hałasa „malowanie na śniegu” budzi refleksję i żal, że ci znakomici artyści nie mieli możliwości takich, jakie mają teraz młodzi.

Jak przydatne mogą być artyście nowe media, przekonała mnie nowojorska retrospektywa dokonań Mariny Abramović w MoMA (marzec 2010). Podziwu godna jest jej metodyczna konsekwencja dokumentowania. Artystka, która nie wytwarza przecież materialnych przedmiotów, mogła dzięki nowym mediom zapisać kilka pięter prestiżowej galerii i wydać imponujący katalog. Przynajmniej połowa wystawianych przez nią prac to zapisane na wideo happeningi i inne performerskie działania. Resztę stanowiły żywe obrazy, zdjęcia i przedmioty — relikwie związane z życiem artystki.

Nowe media, to współczesne środki przekazu i utrwalania zapisu tych wszystkich konceptu-

alnych działań artystów, które nie pozostawiają materialnego śladu. Jaka szkoda, że nie pomyśleli o takiej rzetelnej dokumentacji nasi rodzimi twórcy z grupy LUXUS, czy Republiki Bananowej. Nie zrobiło też tego wielu performerów. Dziś, po latach bardziej funkcjonują jako legenda i naprawdę trudno złożyć w całość, a tym bardziej pokazać ich dorobek, który bez kompleksów — gdyby był zarejestrowany, mógłby być pokazywany w najlepszych światowych galeriach. Takiego błędu nie popełniła grupa Łódź Kaliska, która konsekwentnie rejestruje własne poczynania, a także reprezentant młodszego pokolenia Tomasz Domański.

Jak widać, nowe media mogą zdziałać wiele dobrego — to głównie zależy od tego, kto się nimi posługuje. Szkoda, że wielu artystów nazbyt zachłystuje się techniką i porzuca swoje realne artystyczne kierunki — bez reszty pograżając się w świecie wirtualnym. Tak między innymi zrobił Marek Grzyb. Poświęcił on karierę dobrze zapowiadającego się malarza na rzecz animacji, filmów wideo i grafiki komputerowej. Dziś widzimy, że zyskaliśmy znakomitego przedstawiciela nowych mediów, jednak jego nieliczne prace malarskie dają nam wyobrażenie, co straciliśmy. Może najlepiej byłoby rozwijać kilka sprawności, bo nigdy nie wiadomo, co wybierze historia. Dobrym przykładem może być tu Witkacy. Jego równoległe powstające z malarstwem i rysunkiem fotografie dziś chyba cenimy najbardziej. Jeszcze lepszym przykładem jest Tim Burton (MoMA, marzec 2010), którego genialne filmowe realizacje są konsekwencją zarówno niebanalnej wyobraźni, jak manualnych zdolności i doskonałego rzemiosła.

Wydaje się, że sztuka nowych mediów, z racji ogólnej dostępności i powszechności powoli powszednieje. Wirtualny artystyczny świat ginie od własnej broni. Gdy znika emitowany obraz pikseli, pojawia się pustka i nicość. Doświadczylam tego niedawno na własnej skórze, gdy awaria komputerowego dysku ulotniła pieczołowicie zbraną dokumentację fotograficzną, której przynajmniej część miałam w planie odbić na papierze. I choć zwolennicy nowych mediów będą nas przekonywać, że najważniejszy jest obraz w naszej pamięci, to jednak wielu oglądających czuje się oszukanych. Za jakiś czas zmęczeni widzowie zapragną namacalnego dowodu na istnienie sztuki. Już dziś widać nowego modnego konkurenta — recykling.



Marina Abramović, MOMA, 2010

## Okoliczniki miejsca

Ewa Partum w Łodzi przypomniała o miejscach, w których zdarzała się jej sztuka. Po wystawach w gdańskim Instytucie Sztuki Wyspa i w warszawskiej Królikarni, Galeria Manhattan przygotowała projekt, który można określić retrospektywą konceptualną: podkreślający związki artystki z Łodzią, gdzie spędziła dzieciństwo i gdzie przeprowadziła swoje najbardziej znane działania artystyczne.

„Konceptualnym Muzeum” Ewy Partum można pisać jako o auto-podsumowaniu twórczości tej pierwszej polskiej artystki konceptualnej i feministycznej, autorki przełomowych akcji w przestrzeni publicznej i własnego języka znaków powstających na styku logiki, poezji i ciała. Można też potraktować je jako kolejną z jej prac. Bo sześć błyszczących złoto tabliczek, które zostały umieszczone w miejskiej przestrzeni Łodzi w listopadzie 2009, oznaczając miejsca działań Partum także stanowi znak, który mimo tradycyjnej formy (a może właśnie przez nią, budząc skojarzenia z oficjalnymi tablicami państwowymi?) odsyła do prac Partum – ale czyni to jej własnym, bezkompromisowym językiem sztuki. Wydaje mi się, że najciekawsze jest czytanie akcji Ewy Partum „Konceptualne Muzeum” właśnie przez pryzmat jej poprzednich prac i w ten sposób potraktowanie go zgodnie z jej intencją – jako znaku odsyłającego do twórczości i skłaniającego do zastanowienia się nad jej charakterystycznymi wątkami. Jak podkreśla Ewa Partum, to „sygnał intelektualny”, który w konceptualnej sztuce wystarczy za inne bodźce.

To puste kiedyś miejsce stało się powodem powstania dzieła sztuki – taki napis widnieje na jednej z tabliczek. Takich miejsc, zagospodarowanych sztuką Ewy Partum wyróżniono w Łodzi sześć. Pojawienie się w nich tablic powtórnie zlokalizowało w czasie i przestrzeni ikonizowane dla neoawangardy działania i przywróciło wymiar konkretnych wydarzeń funkcjonującym przeciw w „muzeum wyobraźni” osób zainteresowanych sztuką.

Odwołanie do lokalnej historii i zaznaczenie na mapie miasta punktów, w których rozegrały się ważne rozdziały sztuki neoawangardowej lat 70. i 80. nadało tym miejscom – znajdujących się całkiem poza turystycznym kanonem – wyjątkowy charakter. Zaułki, place, podwórka i piwnice położone w różnych dzielnicach miasta zyskały



pełniejszą tożsamość dzięki temu, że rozgrywała się tam historia Ewy Partum, „her-story”. W czasie stanowiącej pierwszą część projektu, znajdującej się na granicy performance akcji *Legalność Przestrzeni/Oznaczenie Miejsca/Łódź 1971-2009* można było wspólnie z Ewą Partum wyruszyć w tę trasę – śladem zdarzeń i pamięci artystki.

Na przykład odwiedzić dawną galerię Adres, która mimo że poza adresem posiadała niewiele więcej, to jednak stała się jednym z najważniejszych ośrodków sztuki poczty. Współpracowali z nią (prowadzili korespondencję) między innymi artyści Fluxusu, tacy jak John Cage, Ben Vautier, Wolf Vostell, Robert Filliou, Robin Crozier, Dick Higgins, Gerald Minkoff, Muriel Olesen i Alison Knowles. Najpierw, w latach 1971-73, mieściła się w Związku Artystów Plastyków przy ul. Piotrkowskiej 86 (dziś w tej piwnicy znajduje się pub „u Plastyków”), potem do 1977 roku działała w mieszkaniu przy ul. Rybnej 7d na Bałutach. Tu nie tylko były przechowywane zagubione potem dokumenty galerii, ale także przeprowadzona m.in. kluczowa w twórczości artystki akcja postarzenia połowy swojej twarzy przy pomocy charakterystyki.

Partum w materiale archiwalnym łódzkiej telewizji z 1972 roku komentując powstanie Galerii Adres powiedziała m.in.: (...) w swojej działalności artystycznej postanowiłam zastosować metody działania instytucji, jaką jest galeria sztuki i włączyć ją do swoich akcji. To zdanie można zastosować także do „Konceptualnego Muzeum”.

Synonimami pamięci o dziełach sztuki w czasie projektu stały się adresy. Poza wymienionymi już dwoma miejscami, pozostałe cztery tabliczki umieszczono: przy ul. Więckowskiego 36, na dziedzińcu Muzeum Sztuki, gdzie w ramach zbiorowej wystawy zorganizowanej z okazji międzynarodowego spotkania krytyków sztuki AICA w 1972 roku odbyła się akcja Partum „Metapoezja”; przy ul. Jaracza 7, gdzie w mieszczącej się tam kiedyś (zamiast obecnego second-handu) Galerii Art Forum w 1979 roku odbył się spektakl *Change (Zmiana – Mój problem jest problemem kobiety)* polegający na postarzeniu tym razem lewej połowy ciała artystki; zapomniane podwórko przy ul. Piotrkowskiej 255, które w latach 80. ukrywało niezależną galerię dla niepoznaki nazywaną się *Czyszczenie Dywanów*, gdzie doszło w 1982 do ostatniej akcji Partum przed wyjazdem z Polski do Berlina Zachodniego, czyli *Hommage dla Solidarności*, a także pusty kiedyś a dziś zabudowany kamienicą teren przy Placu Wolności, gdzie w 1971 roku powstała legendarna instalacja *Legalność przestrzeni*. Znajdujące się na znakach przypominających te drogowe napisy: „Zabrania się zabraniać”, „Zabrania się pozwalać”, „Przejszcia nie ma”, „Łowienie ryb surowo wzbronione”, „Wszystko wzbronione”, „Zabrania się uprawy czegokolwiek”, „Cisza”, „Nie dotykać”, „Nie karmić”, „Zakaz lądowania”, „Wchodzenie na wieżę surowo wzbronione” obnażały absurdalność dotyczące przestrzeni nazywanej wspólną lub publiczną, a w rzeczywistości nie należącej do ludzi, tylko zdominowaną przez rządowe, PRL-owskie nakazy i zakazy równie absurdalne, co te użyte przez artystkę.

Tym razem Partum także, używając określenia artystki, dokonała *wejścia w rzeczywistość znakiem, wtargnięcia w normalny układ znaków znakiem sztuki*. I mimo że tradycyjny gest umieszczenia na budynkach tablic upamiętniających minione wydarzenia jest niemal przezroczysty, nie prowokujący do protestów, tak jak np.

**Ewa Partum**

1. JARACZA
2. JARACZA
3. MUZEUM SZTUKI
4. Piotrkowska 86

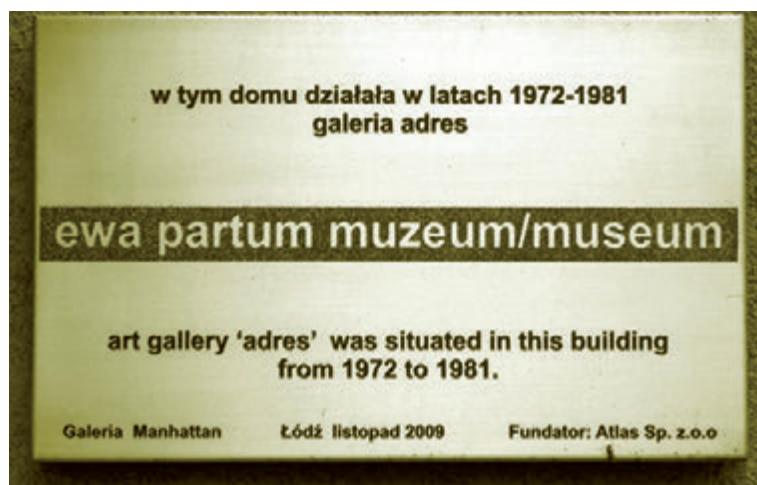
5. Piotrkowska 255
6. Piotrkowska 86
7. Plac Wolności
8. Rybna



*Titled Arc* Richarda Serry usunięty z Federal Plaza w Nowym Jorku, to może nawet w większym stopniu niż tamta monumentalna forma jest elementem walki o symboliczną władzę w przestrzeni. Przez użycie istniejącego już systemu znaków, łączącego się zwykle z informacją, utrwalającą w świadomości zbiorowej wydarzenia o skali narodowej, oznaczające miejsca, w których był więziony Piłsudski, gdzie ginęły ofiary stalinizmu, albo odwiedzane przez Jana Pawła II, Partum nie tylko „reprodukuje przeszłość”.

To gest, wykonany przez artystkę od początku walczącą o siebie, swoją sztukę i należne dla niej miejsce, jest negocjowaniem swojego miejsca – w tradycji neo-awangardowej, w historii sztuki i w historii miasta. Artystka manifestując swoją obecność w przestrzeni Łodzi, zadała ważne pytanie: o status sztuki w pamięci zbiorowej i o to, jak sztuka może wzbogacić doświadczenie miasta. *Sposób w jaki definiujemy przestrzeń publiczną, wiąże się bowiem z koncepcjami: człowieka, natury społeczeństwa i rodzaju wspólnoty politycznej, jakiej pragniemy* (Rosalyn Deutsche, *Agorafobia*).

Ewa Partum, „Konceptualne Muzeum”, listopad 2009, Galeria Manhattan/przestrzeń Łodzi, kurator: Krystyna Suwalska-Potocka.



Łukasz Kropiowski

# FURIA, SIOSTRA MEDYTACJI

Laura Pawela, „In the church without magic”, wystawa w Galerii Sztuki Współczesnej w Opolu, 10.03–10.04.2011 r.

Oszczędność aranżacji oraz precyzja wyznaczenia perspektyw oglądu i dominant wizualnych, to pierwsze, co przykuwa uwagę na wystawie Laury Paweli. Artystka bardzo ściśle zakomponowała „architekturę” ekspozycji. W trzech sporych salach prezentowanych jest właściwie siedem prac, liczby w tym przypadku nie mają oczywiście żadnego znaczenia, uświadamiają jednak, że przestrzeń ekspozycyjna – także ta niezapełniona, będąca światłem lub mrokiem (dolna przestrzeń galerii jest biała i oświetlona, dwie górne sale są czarne i całkowicie zaciemnione) – ma ogromne znaczenie, jest częścią konceptu – pustką, która ma wymownie i niepokojąco brzęczeć w uszach. Bo autorka mówi właśnie o uczuciu pustki i, paradoksalnie, o nadmiarze, którym za wszelką cenę nicość próbuje się niwelować, który jednak przez jakąś szczelinę w powłoce „rzeczywistości” szybko i nieustannie wycieka, co powoduje utrzymujący się stan nienasyconia (symptomatyczny jest tu tytuł jednej z projekcji *Pieśni nienasyconia*). Oczywiście taka charakterystyka tematu jest dużym uproszczeniem – wystawa ma różne „odgałęzienia”, prace są wielowarstwowe, a ponadto bardzo odmienne formalnie, jednak stale ma się wrażenie próżni i bezustannie owa próżnia jest zatykana, zapychana, tamowana (w sensie, w jakim tamuje się krew ze śmiertelnej rany). Nad wystawą unosi się duch Tantalusa i jego pragnienia – bo mimo wszechogarniającego rozkiełznania materii artystka wydrapuje na białej (pustej) ścianie żądanie: „I WANT AND I WANT AND I WANT AND I WANT...”.

To roszczenie wynikające ze ssącego uczucia braku otwiera ekspozycję i cała reszta jest jego pochodną. Należy podkreślić koncepcyjny charakter wystawy i ściśle powiązanie prac, które oddziałują na siebie, ścierają się lub uzupełniają, w każdym razie nie są wolne od wzajemnej obecności (choć każda z nich może funkcjonować jako osobne dzieło). Pierwszą salę uzupełnia czarno-białe wideo *Wstęga*, na której z pokorą należy odczytać napis (tytułowa wstęga w szybkim tempie faluje), by przekonać się, że jest on ironiczną zachętą do „krynarności” oraz instalacja łącząca cztery wydruki i wideo (wydruki i wideo również są czarno-białe). Na ekranie umieszczonym pomiędzy wydrukami, pojawia się ciemny zarys gęstego lasu i fragment jeziora, widok dzieli na osi pionowej



linia, stwarzając wrażenie, że obie strony są wzajemnym odbiciem. Obraz jest w ciągłym powolnym ruchu, jakby kalejdoskopowo „rozsypany się”. Natura jest hipnotycznie złowroga i chaotyczna mimo symetryczności wyznaczonej werdykalną linią. Tą sztuczną symetrię potęguje umieszczenie ekranu w centralnym punkcie pomiędzy dyptykami takiego samego formatu druków.

Wszystkie druki łączy to, że są „cytatami” z przeszłości (trzema starymi fotografiami i ryciną), na których artystka dokonuje drobnych interwencji malarskich oraz temat – przedstawiają sekretne rytuały i zgromadzonych w dosyć niejasnym celu, podekscytowanych ludzi. Zgromadzenia są pełne wyczekiwania, napiętego wypatrywania, są „wydarzeniami sacrum”, jednak tajemnica, na której skupiają się obecni jest albo poza kadrem, albo zostaje „wymazana” przez wspomniane interwencje autorki albo zanegowana przez ledwie dostrzegalne, zdziwione głosy wąsatych muzyków wyglądające zza paproci pradawnego boru, uświadamiając, że scena jest w rzeczywistości przedstawieniem operowym. Co niezwykle, te negacje i wymazania wcale nie zmieniają silnego napięcia przedstawień, jakiejś elektryzującej tajemnicy w nich obecnej (pozostaje to w jawnej sprzeczności z tytułem wystawy). Jedną z przyczyn uczucia niezwykłości tych prac jest ich wyciągnięcie z kontekstu i ustawienie poza czasem. Bo to, w jaki sposób czas zmienia percepcję, jest motywem często powracającym w twórczości Paweli. Artystkę fascynuje to co „zmęczone” rzeczywistością, co pozostaje jako destrukcja, na marginesie – zniszczone budynki, stare witryny, uśpione miasteczka, peryferyjna stacja kolejowa, przez którą przejeżdża pociąg nie zatrzymując się. Nawiasem mówiąc, wspomniany pociąg z pracy *Nieustające wakacje*, w oczywisty sposób kojarzy się ze słynnym filmem Louisa Lumière’a *Przyjazd pociągu na stację w La Ciotat* (1985), dobitnie

Laura Pawela

1. HAND, wideo, 2011 r.
2. PIEŚNI NIENASYCENIA, fragment sześciokanałowego wideo, 2011
3. Widok na ekspozycję, na pierwszym planie BEZ TYTUŁU (E.O.D.), wideo, 2011, z tyłu „Ztrulla”, wideo, 2011

uzmysławia te diametralne przemiany sposobu widzenia. *Będący dla nas ucieleśnioną codziennością film Lumière’a utkwili w pamięci ludzi tamtej epoki jako film ze zniekształconą perspektywą, znikającymi ludźmi i pociągiem rozrastającym się do wymiarów, które napawają strachem* – pisze Jurij Cywjan – dodając opisy popłochu, jaki wywoływała projekcja, paniczny lęk publiczności przekonanej, że pociąg zaraz ją zmiażdży. Artystka odwraca tę sytuację i odnajduje takie obrazy, które będąc codziennością dla ludzi epoki, w której powstały, teraz „wyciągnięte” z czasu, oczyszczone z ówczesnej perspektywy, ztracają oczywistość i ujawniają nasycenie jakimś migotliwym sensem, co w pewnym stopniu zapobiega *wyczerpywaniu się naszej myśli nigdy nie ujmującej w pełni wszystkich możliwości i okradanej przez tajemniczą noc z samego przedmiotu naszej refleksji* (Georges Bataille).

Wchodząc na górę, wkraczamy w obszar ciemności rozświetlanej jedynie przez projekcje autorki. W pierwszej z górnych sal oglądamy trzy prace wideo będące ze sobą w ścisłej korespondencji (stosunek tych prac jest stosunkiem antynomicznym i nie jest tu bez znaczenia stwierdzenie Rolanda Barthes’a: *relacja antynomiczna jest częścią pokrewieństwa*). Nad przestrzenią panuje ekran z wideo *Ztrulla*, wprawdzie umieszczony na tylnej ścianie pomieszczenia, jednak dominujący rozmiarem (niemal od podłogi do sufitu), wyrazistością ujęcia (męska twarz na jasnym tle) i wypełniającym salę dźwiękiem. Pozostałe dwa wideo (*Bez tytułu* (E.O.D.) i *Hand*) ustawione są równoległe do poprzedniej pracy, emitowane z ekranów umieszczonych po przeciwległych stronach dużego prostopadłościannu, jedna z nich jest niema, a drugiej towarzyszą słuchawki. Obydwo ogląda się przez pryzmat *Ztrulla* – umieszczoną frontalnie *Bez tytułu* (E.O.D.) ze względu na perspektywę – przesunięcie prostopadłościannu do lewej ściany, powoduje pełną widoczność tylnego ekranu, a *Hand* przez bardzo wyraźne odbicie w niej potężnej twarzy. *Ztrulla* jest więc opresyjna, osaczająca, natarczywa. Oblicze mężczyzny uderza rysem desperacji, jest blade, nieogolone, hektycznie oblane potem i naznaczona nabrzmiałymi żyłami pod podkrążonymi oczami. Wyrzuca z siebie przekaz w niezrozumiałym języku, wyraźnie agresywny i urągłiwy, oscylujący pomiędzy niemym wyrzutem, złorzeczącą skargą i paroksyzmem bluźnierstw.

Natarczywa złość i intensywność niezrozumiałego bólu jest skrajnie skonstrastowany z pracą *Hand* – niewyraźnym zarysem smukłej kobiecej dłoni poruszającej się delikatnie na czarnym tle. Dłoń jest miękka w swym rozmyciu, błoga w czułym, „głaszczącym” ruchu, jej łagodną kontem-

placyjność zakłóca jednak klątwa rzucona przez refleks *Ztrulla*”.

Bez tytułu (*E.O.D.*) jest również silnie, szczególnie formalnie, skonstrastowana z towarzyszącymi pracami – w zestawieniu z czarno-białą *Hand* i także niemal monochromatycznym *Ztrulla* uderza jej szlachetny koloryt, a przy minimalizmie środków wyrazu poprzednich wideo „barokowość” sceny. Przedstawia kobietę (jest nią Pawela) wylewającą z kryształowego kielicha czerwone wino. Płyn równomiernie rozlewa się na stół zatłoczony pozostałościami po posiłku. Scena powtarza się z różnych perspektyw, różnych ujęć kamery. Jej spowolnione tempo i namaszczony gestu nosi rys rytuału. W płynie oblewającym owoce, resztki jedzenia, naczynia jest coś perwersyjnie nadmiernego, coś z nonszalancko rozrzutnego przesytu starorzymskich orgii. Jest w nim obecne niedbale bogactwo materii. Szybko dostrzegamy jednak, że wideo to, pomijając kontrasty z otoczeniem, samo w sobie opiera się również na wewnętrznych sprzecznościach. Bo ten rys rozrzutności kontrastuje z mizernymi rozmiarami stołu oraz tłem zatechłych betonowych ścian i wąskich piwnicznych okien. Dodatkowo brud pomieszczenia i „rozbebeszenie” resztek jedzenia (rozwiniecie skrótu umieszczony w tytule to zresztą *Empire Of Dirt*) stoi w wyraźnej opozycji do harmonijnych dźwięków fortepianu i mającego w sobie oczyszczający spokój odgłosu ściekającej wody towarzyszącym obrazowi. Jakby przez ten brud i przesyt mogła prowadzić paradoksalna droga uwolnienia. Istnieje tu jakieś pokrewieństwo z pisarstwem J.K. Huysmansa, *gdzie wizjonerstwo walczy o lepsze z ryzygliwością* (Julian Rogoziński) a jego bohaterowie wyobrażają sobie *działanie Łaski jako proces fizjologiczny*.

Wszystkie te projekcje ukazują stany zbliżające umysł do pewnych kondycji granicznych, skrajnych momentów – tak skrajnych jak przeciwległe bieguny medytacyjnego uspokojenia i furii. Wściekłą anestezją desperata, ekstatyczną kontemplację i mdle zobojetnieniu przesytu łączy wrażenie ogarniającej pustki, a może właśnie jaskrawej pełni?

Ostatnia i największa sala mieści w sobie sześciokanałową projekcję *Pieśni nienasycenia*. Projekcja podzielona jest na dwa ciągi – po obu stronach pomieszczenia umieszczone są trzy ekrany. Na ekranach widzimy tautologiczną czarną przestrzeń – otacza nas, wprawdzie inne, ale równie mroczne miejsce, które wciąga wirowym ruchem, gdyż akcja dzieje się na równomiernie obracającej się scenie. Z początku przestrzeń jest pusta, trwa tylko lewostronny ruch, następnie na środkowych ekranach obu ciągów projekcji pojawia się kobieta (Pawela) z mężczyzną, a właściwie są to dwaj mężczyźni – inny po każdej stronie. Kobieta zaczyna szeptać im na ucho niesłyszalne dla nas frazy, następnie mężczyźni owe kuszące podszepty wyśpiewują ekspresyjnie modulując głos. Są to urywane zdania – apoteozy grzechu, negacje pojęcia „zbrodni przeciw własnej naturze”, umniejszające dobro i wywyższające zło. Co ciekawe, myśli te nie negują pojęć dobra i zła, uznając je, odrzucając prymat dobra, wybierając „kształtowanie” przez

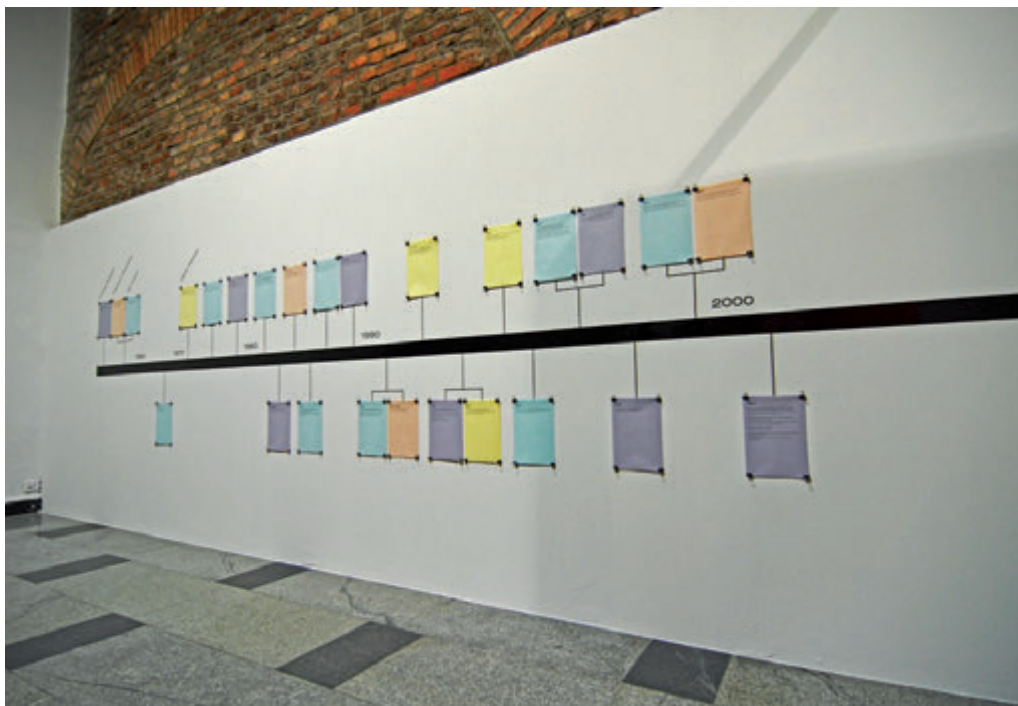


zło, próbując dobro odrzucić a nie unicestwić. Są jakby podchwyceniem myśli Kanta: *Jesteśmy po części grą ciemnych wyobrażeń (skłonność, wstręt, strach, nienawiść, których powodu nie potrafimy podać), po części igramy ciemnymi wyobrażeniami (...)* i wyborem przyzwolenia na poddanie się *ciemnym wyobrażeniom*. To podszept, by opowiedzieć się po stronie *roześmianego, zadowolonego z siebie satyra* (Nietzsche), chęci nieskrępowanego korzystania z wszelkich pożądań ciała i odrzucenia miłości czy pokory. Można oczywiście myśli te zanegować – Nietzsche wyraźnie stwierdził, że *satyr z moralnego punktu widzenia* stoi niżej. Nieokiełznane korzystanie z materialnych przyjemności prowadzi w końcu do zobojetnienia powodowanego przesyleniem – punktu bez wyjścia, jak pisze Winfried Menninghaus: *kumulacja niezmaczonej przyjemności przeradza się w kwantytatywny rodzaj wstrętu, związany z uczuciem nasycenia (czy przesylenia)*, po czym dodaje cytata z Mendelssohna: *Coś, co jest tylko przyjemne, niebawem sprowadzi za sobą nasycenie, a na koniec wstręt*. Artystka jednak nic nie udowadnia i nie stawia żadnych tez, jest to pewne prowokacyjne nakłucie stwardniałego umysłu, który wypiera myśli o dobru i złu, nie

podejmując kwestii wyboru między nimi, jest to także działanie pokrewne słowom Bataille'go: *Potrzeba nam myśli, która nie cofa się, zmieszana, przed okropnością; trzeba nam też samoświadomości nie uchylającej się od obowiązku eksploracji obszarów możliwego aż po jego krańce*.

Laura Pawela nie uchyla się od obowiązku, który postulował Bataille – jej prace wypełnione są skrajnymi emocjami i równie krańcowymi dążeniami. Mimo pozornego dystansu do tytułowego braku „magii”, do wymazywania tajemnicy z „wydarzeń sacrum”, czuć w nich napięcie, „bojaźń i drzenie”. Zawierają w sobie przemożną chęć zobaczenia czegoś przerażającego – chęć często silniejszą od nas, ciekawość, która pociąga do tego, co spotworniale, mimo wiedzy, iż będziemy później uległości wobec tej ciekawości żalować i przyplacimy ją nocnymi koszmarami. Artystkę napędza przekora skłonna do negacji – „krynbrność” to jedno z kluczowych słów jej twórczości. Przede wszystkim odrzuca ona to, co letnie, pośrednie i bezmyślne. Pragnie zniszczenia tego, co intelektualnie wygodne, a powołując się na Schlegela: *Sens Boskiego stworzenia objawia się dopiero w entuzjazmie niszczenia. Życie wieczne rozblyskuje dopiero w otoczeniu śmierci*.

1-4. Zdjęcia z wernisażu  
w BWA Awangarda,  
fot. Wojciech Kołacz



Alicja Klimczak-Dobrzaniecka

## „Bardzo nam się podoba”, czyli pożegnanie Supergrupy Azorro

Retrospektywna wystawa Supergrupy Azorro przywodzi na myśl filozoficzną dyskusję w „Imieniu róży” U. Eco, podczas której konserwatywni mnisi wyrażają swoje zaniepokojenie istotą śmiechu. Polemizuje z nimi bohater powieści, mnich Wilhelm, udowadniając, że śmiech jest nieodzownym składnikiem ludzkiej natury. Supergrupa Azorro jest na swój sposób współczesnym mnichem Wilhelmem, prowadząc spór z niezwykle poważnym polskim art worldem.

gor Krenz, Oskar Dawicki, Łukasz Skąpski i Wojciech Niedzielko wprowadzili do polskich galerii szczerzy śmiech. Ich wspólna działalność opiera się na żartobliwej krytyce artystów, kuratorów, wystaw oraz dyskusji o sztuce.

Panowie pokpiwają z zadęcia i powagi, które towarzyszą wydarzeniom artystycznym, piętnują nadprodukcję teoretycznych dysput nierzadko odciągających uwagę widza od istoty dzieła artystycznego oraz zaburzających intuicyjne reakcje odbiorców na sztukę. Robią to jednak w subtelny i nienachalny, a przede wszystkim inteligentny sposób, co sytuuje ich gdzieś koło żartownisów

pokroju komików z *Latającego cyrku* Monty Pythona, a realizacje grupy przywodzą na myśl szkołę absurdałnych polskich komedii z lat 80.

Prezentacja w galerii BWA Awangarda jest – jak twierdzą artyści – ostatnią wystawą grupy. Nie wiadomo, czy obwieszczenie to nie jest jedynie kokieterią, jednakże wystawa nosi wszelkie znamiona pokazu podsumowującego działalność kolektywu. Kuratorka Joanna Zielińska skonstruowała ekspozycję na wzór modnych ostatnio „wystaw archiwalnych”, pokazując oprócz trzonu, czyli reprezentatywnego dla Supergrupy Azorro zestawu filmów, szereg artefaktów – rekwizytów, które pojawiły się w nagraniach. Część „materialna” została zaaranżowana tak, by wraz z historyczną osią czasu układała się w chronologiczną narrację, opowiadającą o powstaniu i dziejach grupy. Smaczkowi dodaje fakt, że członkowie Supergrupy są w kwiecie wieku, a więc w okresie jeszcze zbyt wczesnym na ostateczne podsumowania. Ale skoro ma to być ostatnia wystawa...

Filmy Supergrupy odsłaniają kulisy świata sztuki, celując w jego najbardziej czule punkty. W *Portrecie z kuratorem w tle* (2002) wbito szpilkę szarym eminencjom – kuratorom i krytykom, grającym nierzadko rolę celebrytów. Grupa fotografowała się z każdym z nich ukradkiem, niczym nieśmiali fani kolekcjonujący wizerunki



swoich idoli. W *Propozycji* (2002) Azorro reaguje gromkim śmiechem na zaproszenie do udziału w wystawie prestiżowej, ale niskobudżetowej, wystosowane przez jedną z galerii. Bezlitosne wyśmianie instytucji przez artystów, potraktowanych w pierwszym momencie jako gwiazdy, które jednak nie powinny oczekiwać żadnego honorarium, jest w rzeczywistości gorzkim komentarzem do niedofinansowanego sektora kultury.

Sztandarowym dziełem jest ponad dwudziestominutowe wideo *Wszystko już było* (2004), podczas którego artyści próbują wymyślić „coś nowego”, co można by zaprezentować – okazuje się, że w sztuce wszystko zostało już powiedziane. Logicznym ciągiem dalszym jest zatem film *Idealna rzeźba* (2003-2010), w którym zdefiniowano atrybuty, jakimi powinno charakteryzować się współczesne dzieło. W rzeczywistości grupa rozpisala i ogłosiła oficjalnie konkurs na idealną rzeźbę. Zdecydowano jednak o przyznaniu drugiej nagrody, ponieważ nawet najlepszy projekt nie spełnił wszystkich kryteriów.

Azorro zwraca także uwagę na stan wiedzy o sztuce współczesnej pośród społeczeństwa.



Film *Rodzina* (2004) opowiada o przeciętnych „Kowalskich”, którzy każdą banalną czynność okraszają komentarzem do wydarzeń ze świata sztuki i kultury. Ziszczony sen artystów i krytyków? Czy raczej brutalne demaskowanie miałości i hermetyczności niektórych dyskusji, w których jako „ludzie sztuki” mamy okazję uczestniczyć i, co najważniejsze, inicjować je?

Najnowszą pracą jest wideo *Ostatni film* (2010), odsłaniające kulisy działań artystycznych: pokazuje kłótnię członków kolektywu, wieszcząc rychły jego koniec. Obnaża warsztat pracy, mówi o scenariuszach, pomysłach na poszczególne filmy i roszczeniu sobie prawa do bycia „tym, który wszystko wymyślił”, niczym w rozpadających się u szczytu sławy zespołach rockowych. Jest jednocześnie pokazem zamykającym wystawę i pozorującym finał istnienia grupy.

Pokaz jest przemyślanym i konsekwentnie przeprowadzonym wywodem o kondycji sztuki, hermetyczności środowiska oraz o stanie świadomości społecznej w tej materii. Supergrupa Azorro nie pozostawia suchej nitki na kuratorach, krytykach czy na artystach. Z formalnego punktu widzenia – narzuconego de facto przez samych twórców – jest to wystawa idealna, posiadająca wszelkie cechy odpowiadające wymaganiom stawianym przez świat sztuki: retrospektywna, treściwa, pokazująca nowe media, niebanalna, śmieszna, archiwalna, aktualna, ironiczna, autotematyczna, odsłaniająca szwy, kontestująca, refleksyjna, filozoficzna, mainstreamowa i zarazem anarchizująca. Jest materializacją wymyśłów grupy o dziele modelowym,



nawet jeżeli charakteryzujące je cechy wzajemnie się wykluczają.

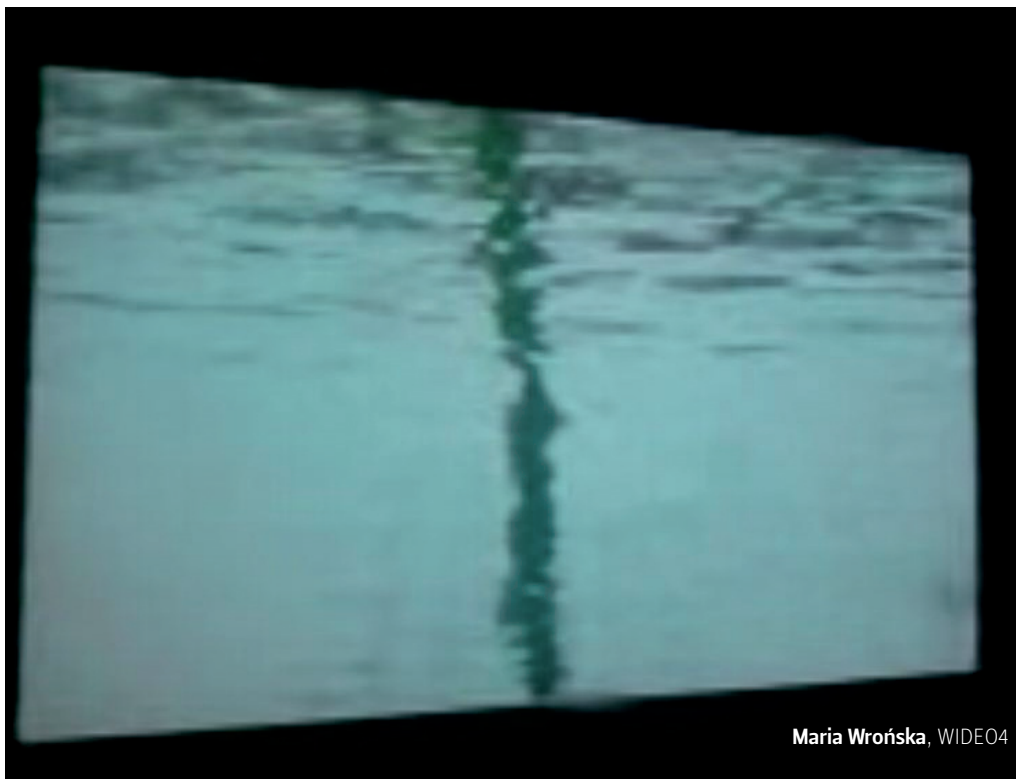
Najistotniejsza jednakże jest samoświadomość istnienia Supergrupy Azorro w wysmiewanym przez siebie korowodzie artystycznym. Poprzez ironiczną i analityczną prezentację własnej twórczości oraz pozornie bezsensowne działania (całe archiwum jest w istocie zbiorem przedmiotów, nie niosącym głębszej treści poza uporządkowaniem informacji o historii grupy) komentuje swoistą modę na robienie wystaw – pomników „ku pamięci”, stawianych często przez artystów samym sobie (przypomnę chociażby ostatnią dużą wysta-

wę duetu KwieKulik). Przede wszystkim jednak stawia ważne pytania: gdzie w tym łańcuchu jest miejsce na szczerą sztukę? Jak ważna jest świeżość pomysłów w procesie twórczym? I czy w ogóle jest ona jeszcze możliwa? Proste i zabawne filmy pozornie tylko puentują środowiskowe wynaturzenia. Poddając w wątpliwość sens prowadzenia niektórych działań oraz beztreściowych dyskusji o sztuce, zwracają uwagę na problem ze zdefiniowaniem rzeczywistości – czy to jeszcze jest postmodernizm, czy może już następny etap? A może faktycznie, jak twierdzi Azorro, „sztuka się skończyła” i należy ten fakt po prostu zaakceptować?

Roman Lewandowski

## IDEOGRAMY PUSTKI

Od najdawniejszych czasów ciało i związane z nim rytuały cielesności są dla ludzi jednymi z najważniejszych punktów odniesienia i artykułowania swej odrębności oraz niepowtarzalności. Nie może zatem dziwić fakt, że figura bądź uproszczony moduł człowieka pełnią rolę metafor i obrazów konstruujących i konstytuujących tożsamość. Ich wzajemne uwikłanie w sieć relacji z Innym(i) i z przestrzenią stały się dzięki temu stałym elementem permanentnych strategii artystycznych i prowadzonych przez artystów gier językowych.



Maria Wrońska, WIDE04

Prezentowana w słupskiej Baszcie Czarownic wystawa Marka Kusia i Marii Wrońskiej pt. „Ideogramy pustki” jest – jak się wydaje – wizualnym i konceptualnym nawiązaniem do tej tradycji obrazowania i filozofowania.

Artyści ci od wielu lat zajmują się oznakowywaniem antropomorficznej lub abstrakcyjnej formy, która w ich realizacjach zawsze jest mobilna i znajduje się w transzycie. Jednocześnie twórczość ich cechuje się poszukiwaniem substancjalnej jedności w obrębie przestrzeni oraz znaku.

Maria Wrońska jest autorką kilkunastu niezwykle pieczołowicie przygotowywanych wystaw indywidualnych. Każdy z jej projektów stanowi zawsze rezultat długiego przebywania w konkretnym miejscu i stąd z reguły odzwierciedla refleksję i swoistą medytację nad daną przestrzenią. Interwencje artystki – niekiedy niemal niezauważalne – są cichą i spokojną, choć niezwykle skupioną rozmową z czasem oraz miejscem. Dlatego też artystyczne działania Marii Wrońskiej można zestawiać ze schedą minimalizmu, land-artu czy arte-povera. Artystka ingeruje w przestrzeń architektoniczną na przykład monotonną emisją wideo, wilgocią rozlanej wody czy snopem światła płynącego z odbitych luster. Te procedury nie niosą z sobą śladu agresywnej dominacji podmiotu ani też nie zmieniają nieodwracalnie samego „miejsca”, jak to zdarzało się chociażby w działaniach Roberta Smithsona. Można się u Marii Wrońskiej doszukać raczej powinowactwa (choć nie wiem, czy z wyboru) z twórczością Richarda Longa oraz artystów tzw. opcji zerowej. Przededefiniowanie przestrzeni odbywa się tu bowiem z szacunkiem dla struktury i idei miejsca. W Słupsku artystka zaprezentowała wideo, które zrealizowała nad rzeką Słupią, nieopodal Baszty Czarownic. W pracy tej pojawia się na pozór niewinny motyw płynącej wody, która jednak stanowi rodzaj matrycy

odbijającej refleksy światła i sugerującej rozmaite motywy kulturowe. Znaczącym kontekstem jest tutaj mieszcząca się przy brzegu baszta, w której przetrzymywano w XVII wieku poddawane torturom kobiety. Z symboliką akwaticzną siłą rzeczy związane są m.in. tzw. próby wody, którym poddawano ludzi posądzanych o czary. Woda ocala, ale niekiedy też zabiera życie; jest jego symbolem, choć konotuje także oczyszczenie, odrodzenie i – jak u Heraklita – przemijanie. Podobny trop pojawił się w piwnicy Baszty Czarownic, gdzie artystka rozlała na posadzkę wodę. Stamtąd też dochodził cichy i przeciągły śpiew kołysanki. Realizację tę cechowały poetyckość, powściągliwość oraz empatia, jakby w myśl idei, że cały świat widzialny jest naszym ciałem. To zapewne efekt estetycznego odbicia i mentalnego utożsamienia z miejscem, jakiego brakuje dziś wielu artystom.

Marek Kuś, który przestrzenią swoich działań objął pozostałe dwie kondygnacje, zaprezentował rozwijany przezeń od 1986 roku cykl prac multiplikujących ideogram ludzkiej sylwetki oraz wykonał performance. Zarówno jego metalowe płyty pokryte grafitowymi rysunkami jak i długie – rozwieszone na oknach – blaszane kotyliony powtarzały ten sam moduł oraz matrycę figuralną. Podobnie stało się też podczas działania artysty w galerii, kiedy mozolnie składał on na kolejnych warstwach jutowych worków ten sam motyw i obiekt. Zabieg multiplikacji i powtórzenia toposu człowieka został tutaj poddany różnicowaniu – w aspekcie czasu i przestrzeni. Kuś odtwarza i reaktywuje figury, które stanowią nieodrodny element ludzkiego imaginarium. Jego minimalizm i ascetyzm nie tworzy jednak ograniczenia, gdyż artysta nie jest tu – jak Roman Opalka – zakładnikiem swego projektu. To raczej rodzaj zakładu z czasem i obrazem, które są efemeryczne i stąd też bierze się zmienność użytych mediów. Dlatego Marek Kuś dialoguje z różnymi

środkami wyrazu – niekiedy jego prace nawiązują do grafiki i prowadzą dyskurs z matrycą, innym razem są odpowiednikami instalacji *in situ* albo też spełniają się w działaniach typowo akcyjnych. To, co zespala jego ideogramy oraz media, to ideologia pisma, księgi, ornamentu... Skonstruowane przezeń z różnych czcionek figury pozostają zawsze znakami – pozornie homogenicznymi, ale to właśnie każdy nowy kontekst nadaje im piętna niepowtarzalności oraz indywidualności, jest rodzajem autorskiej sygnatury. Nie trzeba w tym doszukiwać się (choć pewnie można) metafizyki, aby odnaleźć dla tego typu działań uzasadnienie, bo jest to zdecydowanie sztuka, która nie potrzebuje żadnych zewnętrznych sankcji ani potwierdzenia. Prace Marka Kusia wpisują się w model twórczości nie pretendującej o oryginalność i efektywność; jego znakowanie i „pisanie” dzieła koresponduje raczej z klasycznymi dziś, geometrycznymi realizacjami Daniela Burena, który pozostawiał na ulicach i w paryskim metrze neutralne pasy. Ascetyzm i monotematyczność Kusia – podobnie jak u francuskiego artysty – wchodzi w dyskurs z językiem – z jego langue i parole – oraz właśnie z przestrzenią. Jednak inaczej niż u Burena – tutaj rzecz nie dotyczy języka geometrii, ale bezpośrednio nawiązuje do figury człowieka i związanej z nim antropologii. To zaś czyni sztukę Marka Kusia w jakiś sposób osobną i paradoksalnie niepowtarzalną.

Wystawa „Ideogramy pustki” porusza problematykę obrazowania pojęć oraz idei. W daleko-wschodnim rozumieniu wszelka idea jest *de facto* „pustką”, mimo że może ona przybierać różnorodne obrazowe formy. W tym sensie prace Marii Wrońskiej i Marka Kusia są ideogramami wizualnie i konceptualnie spełnionymi. Jest to zatem pustka artystycznego i afirmatywnego spełnienia.

Maria Wrońska & Marek Kuś – „Ideogramy pustki”, 15.01.2010–7.02.2010  
Bałtycka Galeria Sztuki Współczesnej – Baszta Czarownic, Słupsk





Marek Kuś, fragment instalacji



Marek Kuś, fragment instalacji

Magda Komborska

## Kwiaty zła?

Horror... swym klimatem i stylem mocno odczuwalny jest w sztuce, bo od kilku lat wypowiada się ona językiem bardzo spokrewnionym z tym rodzajem filmu. Z dwóch powodów można o tym mówić. Pierwszy to intensywne nacechowanie dzieł przemocą. Drugi to pojawienie się mrocznej fabuły, swoistego stylu kuratorskiego polegającego wręcz na tworzeniu wydarzenia.

Określiłabym to zjawisko jako nietypowy *event*. Kurator przyjmuje w nim funkcję reżysera artystycznych wydarzeń. Dzieje się tak w większości proponowanych wystaw. Akcje artystyczne połączone są ściśle ze scenariem prezentowanych dzieł sztuki, więc *event* to więcej niż *live act*. Jest on nowatorskim stylem budowania kuratorskich zamysłów. Przyczynkiem do tego typu wniosków stały się dwie wystawy: „Kwiaty zła” Huberta Czerepoka i Marka Wasilewskiego (03/30.12.2010, Galeria Miejska Arsenal, Poznań) oraz „Brudne kwiaty” (03.12.2010, Galeria Starter, Poznań), a raczej dwa kuratorskie eventy – pejzaże modne, bo pełne zła... *evil event*.

*Trzeba zmienić społeczeństwo tak, by ludzie nie próbowali desperacko szukać ucieczki z własnego świata.*

Slavoj Žižek, słoweński badacz idei, twórca filozofii w stylu pop, znawca współczesnej kinematografii, sugeruje, że przede wszystkim systemy polityczne i ekonomiczne stanowią źródło erupcji wszechobecnej agresji, swoistego *horror vacui*. Według niego, to estetyka języka ma stać się najlepszym antidotum. Mając to na uwadze zastanawiające jest, w jaki sposób oddziałują dwie wspomniane wystawy?

Bezwonne stereotypy zła unoszą się w mediach. Próbuje one pokazywać, definiować zło... Wzorem tego może być właśnie gatunek horroru. Fantastyka grozy oparta na wprowadzaniu odbiorcy w relację z aktami przemocy, licznych wynaturzeń, oziębłej bezwzględności. Mimo to widz jest zadowolony... dlaczego tak się dzieje? Według Freuda, gdy przyjemnością jest dążenie do zniesienia napięcia, wtedy końcową przyjemnością jest śmierć lub agresja, gwałt. Przed niebezpieczeństwem tym, idąc za analizą Freuda, bronić ma piękno. Niestety o jego zanikaniu mówi Umberto Eco (o tym, że czas nam doszukiwać się piękna nawet w brzydocie). Freud znalazł inny środek pozwalający unikać agresji. Jest nim przesunięcie traumatycznego przeżycia w przeszłość tak, by nie odnawiać go w swojej pamięci.

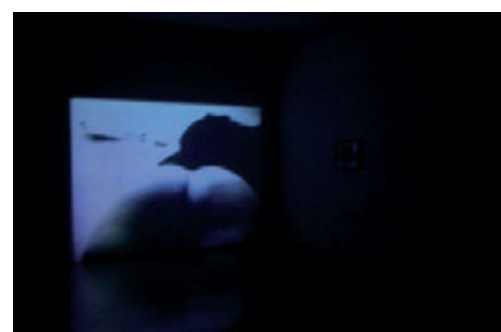
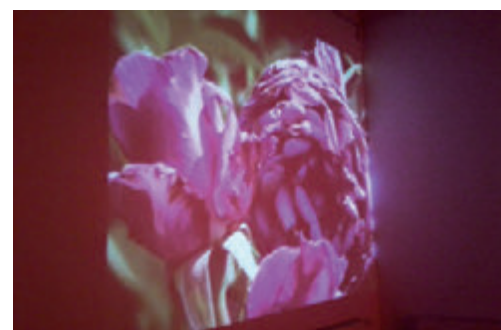
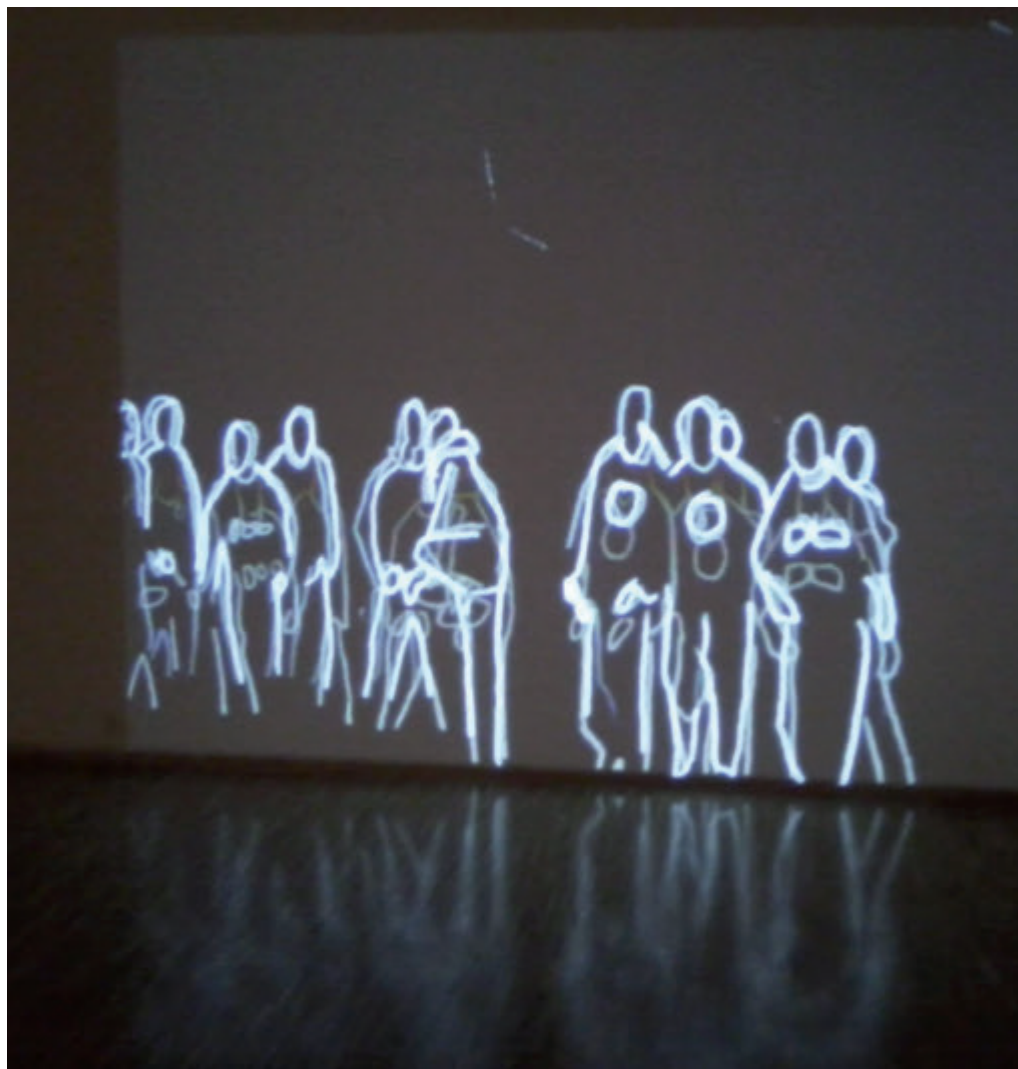
Tego jednak nie można dokonać, poruszając się w obszarze współczesnej sztuki, czyli realistycz-



nych przedstawieniach okrucieństwa (a nie piękna). Najdotkliwiej doświadczamy ich w kobiecej twórczości m.in. w nieznormatywizowanej agresji performansów Angeliki Fojtuch, która policzkuje się lub w bandażu elastycznym pełza po ziemi wywołując ataki przypadkowej publiczności holenderskiej. Solidną dawkę agresji uwalnia Aleksandra Ska w swojej pracy *3 x U* (2005). Narzędzia domowe, kobiece czyli spinki, szydełka, nożyczki trzymające się na namagnesowanej listwie zyskują cechy negatywne, symbolikę okrucieństwa. Czym są wobec tych realizacji przytaczane w „Kwiatach zła” historie gwałcicieli, szaleńców, sprawców morderstw, cytaty z *Mein Kampf*, model broni lub beczka z kapustą? Próba agresji tzw. przeniesionej z obiektu niedostępnego na obiekt dostępny? Celowym powtórzeniem niechcianych potwornych czynów lub realizacji twórczych odnoszących się do przemocy, prowokacji? Nie mocniejsze były już działania Marka Zygmunta – bicie kijem na osłep w pomieszczeniu galerii czy Arti Grabowskiego demolującego wnętrze galerii i szukającego ofiar wśród widzów? Efekt takich działań, czyli zmierzania się z przekraczaniem granic odpowiedzialnych emocji, wykazał Zimbardo w Stanfordzkim Eksperymentcie Więziennym już 1971 r. Jego doświadczenie, jak sam stwierdził, uprzytomniło

fakt, że przyjemność agresji jest w stanie unieść każdego z nas. Być może, wystawa Kwiaty zła skłonić ma do pytania jak wytyczać granice dobra, czarowności, by nie uruchamiać agresji. Podczas gdy sama agresja staje się już sztuką na miarę piękna. Jak ożywić piękno, by nie było dziś jedynie kiczem, zbyt dużym fetyszem?

Czym jest z kolei przemoc, zło przedstawione w wystawie Brudne kwiaty? Kuratorki Paulina Plachecka i Marika Zamojska odnoszą się do klimatu zła umieszczając go pomiędzy sztuką a spirytystyką. Kuratorski team w dekoracyjnej konwencji zgrabnie połączył dwie idee postsurrealistyczny motyw zła, a raczej jego załączek z duchowością, magią i religią. To niezwykle ciekawe zestawienie polega na balansowaniu oraz fantazjowaniu na tle unoszącego się wokół brudu, negatywnych emocji, jak i oczywistych demonstracji agresji w sztuce. Honza Zamojski zawiesił swoje obrazy poniżej parapetu we wnęce balkonowej. To niewielkich formatów cztery „poetyki”. W cyklu malarskich rysunków na papierach w trzech różnych kolorach jednakowo rozmieścił czarne plamy. Stanowiły one ślad, dokumentację czwartej pracy z widocznymi przedmiotami. Niedotykalne wyobrażenie rzeczy, interpretacja zjawiskowości, to coś poza „martwą naturą”, to, co chyba coraz mniej zauwa-



zamy na żywo, wśród masy obiektów i ich obrazów. Ten delikatny symptom unoszenia się ponad realnym doświadczaniem czy obserwacją posiada też obraz Zofii Nierodzińskiej. Całą woyerystyczną scenierię przemieściła w estetykę typową dla dziecka. Malutki obrazek dziewczęcego pokoiku ma blade, różowe i turkusowe kolorki. Przytłumione barwy stwarzają, że słodkie lata są odległym wspomnieniem. Autorka wprowadza niepokój nie tylko barwą. Na środku podłogi widzimy leżącą nieruchomo małą bohaterkę obrazu. Po wierzchniej warstwie płótna, niczym z filmu *slash*, rozpryskane są czerwone plamy krwi, soku malinowo-truskawkowego...? Nie wiemy. Pseudo lekkie, wdzięczne wnętrze kryje domyślną, nie do końca oczywistą fabułę wydarzeń. Autorka operuje swoją malarskością tak, by wywołać zarazem baśniową, jak i koszmarną fantazję, pragnienia, życzenia... *Spacer* Anki Sobkowiak zatrzymuje obserwatora w tym samym niejasnym momencie, w punkcie oczekiwania. Płachecka i Łakomy z dystansem poddają się duchowości i spirytystyce. *Baner reklamowy* Łakomego to zdjęcie złotego pucharu, symbolu wolności, władzy, świętowania. Znaczenie to jest w tym przypadku mocno podważone, ponieważ wydruk zawieszony jest tak, że spora jego część leży na podłodze. Fakt ten jest dobrym komentarzem do reklam celebrujących przedmioty mówiące o władzy, polityce, wojnie... Cykl kolaży P. Płacheckiej o tytule *Left hand triangles* to celowo zastosowana leworęczność, jakiej efektem

są karykaturalne potworki, prowokujące dyskurs. Naturalny i jednocześnie niepokojący wygląd ciał, zastanawia, jak postrzegać prawidłowo człowieka, jego wady biologiczne, nawet te najmniejsze, jak leworęczność. Transformacje ludzkich sylwetek są obecne także w trzech gwaszach M. Gutkowskiego. „Brudne kwiaty”, jak wcześniej nawiązałam, tworzą rodzaj wysmakowanej scenerii wydarzeń, sumę artystycznych zamierzeń złożonych z rozmaitych technik (w Galerii Leto, czyli w pierwszej części wystawy towarzyszył też występ Grobbing Thistle DJ Set). Częścią tej aranżacji są *Gracze* Agnieszki Grodzińskiej oraz śnieżnobiały zwierzęcy obiekt Marii Cervicek. Moduły pancerzy morskich Grodzińska ułożyła w drewnianych obudowach. Opakowania te sprawiły, że biologiczne elementy okazały się kolekcją, mimo ochronnego pancerza czasu. Cervicek nie uwięziła organicznej formy. Ujęła widzów kruchym białym zwierzęciem. Rzeźbiarski obiekt to nieokreślony gatunek. Czworonóg jest odbiciem nikłych wnętrzości, inaczej lichym kośćcem, to zwierzęcy duch..

„Brudne kwiaty” są łagodną falą zmian przechodzącą między skrajnymi motywami zła i duchowym pięknem. Autorki tego wydarzenia odeszły od pokazywania tak popularnej dziś dokumentacji, dlatego nie dostarczają dosłownych stanów emocji, uniesień, rozpacz, bólu, jakich mamy wokół nadprodukcję. „Brudne kwiaty” nie są więc symbolicznym lacanowskim objectem petit a – ponieważ nie uosabiają nadmiaru, czyli

żądzy, bezwzględne ludzkiego odczuwania, do którego przynależy przemoc, zanieczyszczenie emocji. Kwiaty te mogą być odtrutką na zatrważająco rozwijającą się groźbę, wobec jakiej stajemy się bezbronni.

#### „BRUDNE KWIATY”

23.10.2010 / 15.11.2010  
Galeria LETO, Warszawa  
3/19.12.2010

Galeria Starter, Poznań

Maria Cervicek, Jakub Czyszczoń, Agnieszka Grodzińska, Michał Grochowiak, Mariusz Gutkowski, Sebastian Krzywak, Piotr Łakomy, Zosia Nierodzińska, Paulina Płachecka, Anna Sobkowiak, Roman Soroko, Honza Zamojski  
Wernisażowi towarzyszył występ Grobbing Thistle DJ Set.

#### „KWIATY ZŁA”

3/30.12.2010

Galeria Miejska Arsenal

Hubert Czerepok, Marek Wasilewski

1. **Hubert Czerepok**, LITTLE BOY, obiekt, 2010
2. **Agnieszka Grodzińska**, GRACZE, obiekt w drewnianej ramie, 2010
3. **Sebastian Krzywak**, THE SERPENTS EGG, część cyklu, 2010, **Maria Cervicek**, BEZ TYTUŁU, papier technika własna, 2010
4. **Hubert Czerepok**, PLAYOFF, 2006, film dvd 1,22 min
5. **Maria Cervicek**, BEZ TYTUŁU, papier technika własna, 2010
6. **Marek Wasilewski**, FLOWERS OF GOOD AND FLOWERS OF EVIL, projekcja dwukanałowa, 2010
7. **Hubert Czerepok**, POSSESSED, dvd 2,33 min, 2007

Mieczysław Szewczuk

## Malarze, którzy korzystają z fotografii



Muzeum Sztuki Współczesnej w Radomiu, skupiające uwagę przede wszystkim na dwóch dyscyplinach: malarstwie i rysunku — pokazało w marcu 2011 r. obrazy i rysunki artystów, którzy w pewnym momencie swojej twórczości korzystali z fotografii. I tylko tych, którzy niemal wiernie odtwarzali na płótnie czy kartce papieru sfotografowany obraz rzeczywistości (co nie znaczy, by fotografii nie przetwarzali). Decyzja wykorzystywania fotografii oznaczała dla nich zbliżenie się w tym konkretnym momencie lub wybór na zawsze drogi — własnej formuły realizmu.

**W**ystawa „Sześć dróg do obrazów z fotografii” pokazywała zestawy autorskie sześciu twórców. Prace Wojciecha Fangora, Zbigniewa Karpińskiego, Łukasza Korolkiewicza, Jerzego Kutkowskiego, Zbysława Marka Maciejewskiego i Jacka Rykały. Tylko prace Karpińskiego trafiły do zbiorów po śmierci malarza, wszyscy pozostali należą do grona bliskich przyjaciół i darczyńców placówki.

Twórcy ci związani byli i są z różnymi uczelniami i środowiskami: Warszawą, Krakowem, Wrocławiem, Katowicami, Fangor też z uczelniami angielskimi i amerykańskimi, a Jerzy Kutkowski — z Radomiem. Artyści należą do dwóch pokoleń. Pokazanie kolejnych etapów twórczości dwóch artystów z pokolenia klasyków polskiej sztuki współczesnej, aż do dzieł, które namalowali, posługując się fotografią — było najbardziej interesujące.

Duży zestaw rysunków i obrazów z różnych lat (od lat 40. do 90.) ukazuje drogę nieżyjącego wrocławskiego artysty, profesora PWSSP, Zbigniewa Karpińskiego (1920–1996). W latach 40. znakomi-

ty rysownik – portrecista później upraszczał formę, by ostatecznie zacząć malować portrety i rzeczywistość wsi z fotografii. Pokrywał powierzchnię obrazu drobnymi punktami koloru i w ten sposób uzyskał efekt gęstości, wibracji — barw w intensywnym świetle. Efekt intensywności widzenia. Określam to malarstwo terminem pointylistyczny fotorealizm, sam Karpiński nazywał je *realizmem bezkompromisowym*.



Wystawa stwarzała okazję prezentacji większego zestawu obrazów Wojciecha Fangora (ur. 1922), które artysta tworzył, mieszkając w USA i podarował radomskiemu muzeum. Muzeum pokazało zestaw 9 obrazów. (Dla dziesiątego obrazu o formacie 305 x 612 cm wnętrza są zbyt niskie. Ten obraz można było oglądać w ubiegłym roku w galerii Atlas Sztuki w Łodzi). Prace Fangora z okresu „pozytywnej przestrzeni iluzyjnej” (czyli z niezwykłymi efektami optycznymi) i „Obrazy

telewizyjne” — dla wielu zwiedzających są zawsze szczególną atrakcją. „Obrazy telewizyjne”, malowane na przełomie lat 70. i 80., na podstawie czarno-białych fotografii, to w twórczości artysty tylko jeden — ale ważny — etap w poszukiwaniach zapisu widzenia świata. Twórczość Fangora jest drogą odkryć formalnych, ale też zapisem myśli o zmieniającej się rzeczywistości.

Fangor malował obrazy w Ameryce, Karpiński pracował we Wrocławiu... — dwóch artystów jednego pokolenia, a wszystko odmienne. A jednak dla obu ważna jest siła wizji, warsztat. Zestawienie ich twórczości zaskakuje, zmusza do refleksji. Zastanowienie nad kolorem w ich obrazach prowadziło do stwierdzenia, że obaj są w tej dziedzinie mistrzami. Fangor nie jest dostatecznie ceniony jako kolorysta. W „Obrazach telewizyjnych” sięgał po tradycję pointylizmu, by ukazać siłę i znaczenie mediów we współczesnym świecie. Żeby oddać strukturę obrazu na świecącym ekranie telewizora umieszczał na płótnie regularnie ułożone plamki wybranych kolorów — rozbity na cząstki obraz niepokoi. Obrazy drażnią i przykuwają uwagę. Kiedy „Obrazy telewizyjne” trafiły do Polski, odczytujemy je tu jako wypowiedź na temat cywilizacji (świat poznajemy teraz z ekranu telewizora). Jedyna taka wypowiedź w polskiej sztuce? Z kolei Karpiński poprzez swój „fotorealizm pointylistyczny” obrazów działających silniej niż barwne fotografie, nadawał widzeniu wiejskiej rzeczywistości intensywność — i wskazywał świat wartości.

Zaskakujące! Malując obrazy na podstawie fotografii, przywołali nie tradycję realizmu, a pointylizm.

Droga artystów kolejnego pokolenia do obrazów ze zdjęć była już prostsza. Gdy zaczynali, z fotografii korzystało wielu malarzy na całym świecie. Zbysław Marek Maciejewski (1946–1999) korzystał ze zdjęć już przed dyplomem, choć zawsze też rysował i malował z natury. W radomskiej kolekcji są jedne i drugie prace. Arcydzieło kolekcji autoportretów, *Balkon* z 1980 r., namalował na podstawie slajdu, ale punktem wyjścia do namalowania *Św. Sebastiana* (też z 1980 r.) były szkice rysunkowe



1. **Zbigniew Karpiński**, PORTRET WIEŚNIAKA JÓZEFA [obraz 416], 1980, olej, płótno, 72 x 108 cm, kolekcja Muzeum Sztuki Współczesnej w Radomiu, dar Ireny Kowalińskiej

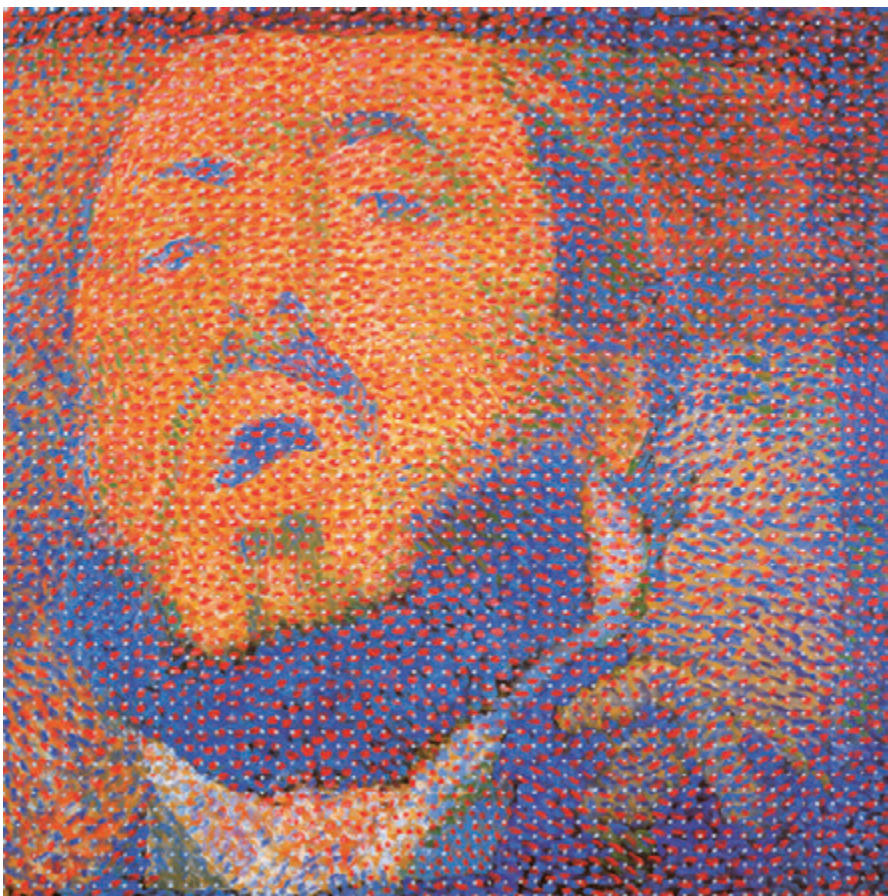
2. **Zbysław Marek Maciejewski**, AUTOPORTRET (Balkon), 1980, olej, płótno, 200 x 137 cm, kolekcja Muzeum Sztuki Współczesnej w Radomiu

3. **Jerzy Kutkowski**, PLAC JAGIELLOŃSKI (Radom), 1993, ołówek, papier, 40 x 30 cm, kolekcja Muzeum Sztuki Współczesnej w Radomiu, dar Artysty

4. **Wojciech Fangor**, PAVAROTTI, 1981, olej, płótno, 152 x 152 cm, kolekcja Muzeum Sztuki Współczesnej w Radomiu, dar Artysty

5. **Jacek Rykała**, SARA, 2004, olej, kolaż, płótno, 177 x 230 cm, kolekcja Muzeum Sztuki Współczesnej w Radomiu, dar Artysty

6. **Łukasz Korolkiewicz**, ZBAWIENNA NICOŚĆ, 1981, olej, płótno, 136 x 190 cm, kolekcja Muzeum Sztuki Współczesnej w Radomiu  
Fot. 1-6. M. Gardulski.



z modelu. Ciekawe, że Maciejewskiego, jak i Karpińskiego, można wyodrębnić w tej grupie, jako malarzy, którzy korzystali z fotografii, choć ich twórczość wyrosła z tradycji koloryzmu.

Łukasz Korolkiewicz (ur. 1948), również twórca autoportretów (kolejne arcydzieło kolekcji: *Zbawienna nicość*), ale też widoków polskich miast lat 80., które są świadectwem historycznej już epoki stanu wojennego – malując obrazy na podstawie slajdów stał się jednym z najważniejszych w Polsce twórców fotorealizmu. Jego obrazy, manifestacyjnie „fotograficzne”, jednocześnie ujawniają nastroje (np. seria autoportretów), działają na emocje. *Europa środka* z 1985 r. to widok podwórka warszawskiej kamienicy, z kapliczką i kwiatami przy figurce Matki Boskiej, a pośrodku

podwórka, przy pojemnikach, rozrzucone śmieci. To o Polsce.

Dwaj pozostali artyści: Jacek Rykała i Jerzy Kutkowski (obaj ur. 1950) – dzięki wykonanym przez siebie czarno-białym fotografiom, przeniesionym na płótno czy kartkę papieru – utrwalają fragmenty dwóch miast, odległych i zarazem podobnych do siebie w swojej zwyczajności: Sosnowca i Radomia. Widoki miasta każdego z nich stwarzają inną atmosferę. Obrazy Rykały są jak okno, przez które zaglądamy w przeszłość tych miejsc, w miniony świat; czemu towarzyszy silna emocja. Ołówkowe rysunki Kutkowskiego są dokumentem utrwalającym starą materię miasta, jak wyglądała w chwili zrobienia zdjęcia – ona później przestała istnieć i te miejsca po 20 latach zwykle wyglądają zupełnie inaczej.

Rok 2011 w Muzeum Sztuki Współczesnej w Radomiu to rok jubileuszu 20-lecia działalności. Muzeum powołane zostało jako oddział Muzeum Okręgowego w Radomiu w listopadzie 1990 r., działalność rozpoczęło w maju 1991 r. pierwszym pokazem zbiorów. Wobec braku jakichkolwiek środków na zakupy (i działalność) w 1992 r. roz-

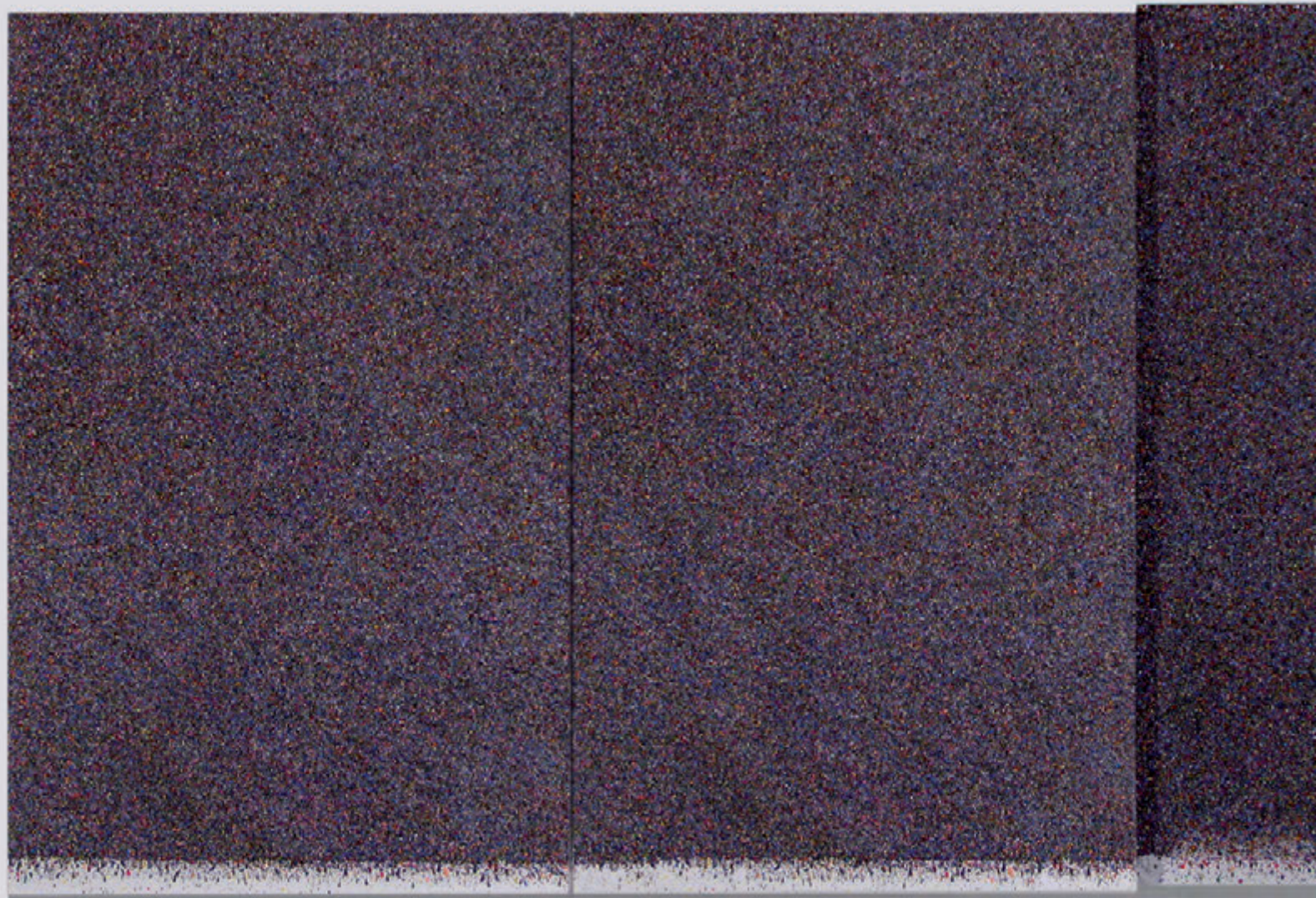
poczęło akcję gromadzenia darów. Dla pierwszego w Polsce muzeum, które oficjalnie otrzymało nazwę muzeum sztuki współczesnej.

Wśród prezentowanych teraz prac były dary. Darami są całe kolekcje prac Fangora, Karpińskiego i Kutkowskiego. Darem szczególnym jest dziesięć obrazów Wojciecha Fangora; trzy spośród nich były eksponowane na jego wystawie indywidualnej w Muzeum Guggenheima w Nowym Jorku w 1970 r. (Ta wystawa w 1971 inaugurowała działalność Uniwersyteckiego Muzeum Sztuki w Berkeley w Kalifornii). Zestawy prac trzech pozostałych twórców to dawne zakupy i późniejsze dary. Najnowsze dary (już z 2011 r.) to obraz dużego formatu autorstwa Jacka Rykały Sara z 2004 r., autoportret Łukasza Korolkiewicza *Niejasno, przez zwierciadło*, z 1993 oraz zestaw rysunków i monotypii Zbigniewa Karpińskiego.

Muzeum Sztuki Współczesnej, oddział Muzeum im. Jacka Malczewskiego w Radomiu, 25.02. – 27.03.2011

Wystawa: „Sześć dróg do obrazów z fotografii”.

Malarstwo i rysunek Wojciecha Fangora, Zbigniewa Karpińskiego, Jerzego Kutkowskiego, Łukasza Korolkiewicza, Zbysława Maciejewskiego i Jacka Rykały.



Anna Solbach

## WSZYSTKO

Punktem wyjścia dla twórczości Sławomira Marca jest sytuacja obrazu pojmowana jako istotne doświadczenie widzialności. Obraz zakorzeniony w egzystencjalnym pytaniu o sens i wartość. Obraz jako fenomen wielowarstwowy, będący grą czy dialogiem różnych wymiarów i aspektów naszego istnienia. Sztuka według niego jest przede wszystkim wezwaniem do jednostkowej podmiotowości, wytwarza dystans umożliwiający refleksję, pogłębioną wrażliwość i przetworzoną emocjonalność.

**O**braz nie tyle stanowi przekaz określonej treści, lecz kreuje optymalną sytuację do ich wytworzenia. Konsekwencją tego jest przekonanie Marca, że właściwym tematem sztuki powinno być...Wszystko.

I taki tytuł miało kilka jego wystaw prezentujących environment, bricolage, film czy obrazy. Wszystko to nie tylko niemożliwa i nierealna, a jednocześnie niezbędna całość czy pełnia. To raczej nieufność wobec wszelkich konkretyzacji, to poszukiwanie ich najszerszych uwikłań i złożoności. Ostatecznie jest także świadomością, że wszystko raczej jest współistnieniem czy splotem współzależności.

W ostatnich latach obrazy tego artysty pokrywa mieszanina rozproszonych wszystkich kolorów – według nauki człowiek rozpoznaje świadomie około 165 odcieni. Drobinę barw są swobodnie nachlapywane pędzlem, ale także mozolnie nakładane punktowo drobiną po drobinie. Jak powiada, mimo kilku lat, nadal jest to doświadczenie w jakiś sposób „źródłowe”, gdy jedno uderzenie pędzlem

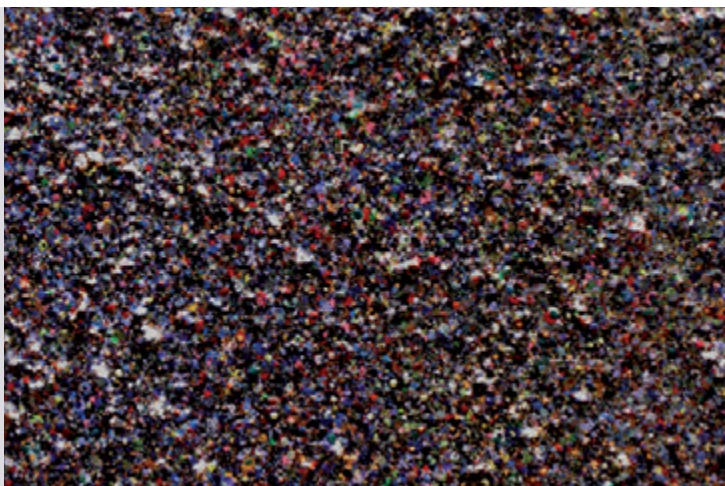
wprowadza nowy wymiar przestrzeni w obrazie, lub położenie jednej kropki, która nic nie zmienia, a jednocześnie przecież zmienia wszystko. Użycie bardzo wielu kolorów powoduje niezwykłą zależność tych obrazów od światła. Są one właściwie samą zależnością, czystą potencjalnością otwartą na wszelkie aktualizacje. Najmniejsza zmiana, nawet odchylenie głowy zmienić może ich tonację i wyraz. Może uaktywnić lub zniwelować bogatą fakturę nawarstwień.

Obrazy te stanowią rodzaj dynamicznej równowagi i równoprawności różnych tonacji. W zależności od światła (np. pory dnia) i naszej odległości od obrazu, te drobiny wszystkich kolorów można określić jako tonację niebieską, czerwoną, fioletową itd. Ruch czasu i przestrzeni aktualizuje i uaktywnia kolejne aspekty tego malarstwa. Ta równowaga jest jednak określona, zdeterminowana przez dane światło, w jakim artysta ustalał ostatecznie jego tonacje, bowiem obrazy te są różne! Miewają odmienną tektonikę, wielkości kropek, dominują w nich te, a nie inne kolory, czy inna gradacja walorów. Inność tych obrazów jest

Sławomir Marzec

↓ TRYPTYK, 2010, akryl, płótno, 130 x 250 cm

→ detal 1



i sylwet. W odpowiednim świetle sprawiać to może wrażenia ruchomego ekranu. Dodatkowo te „błądzące” formy zależne są od wyobraźni widza, gdyż można dostrzec tam każdy zasugerowany choćby tytułem kształt.

W pierwszych obrazach z tego cyklu pulsacja wszystkich kolorów dopełniana była drobnymi liniami czy formami werniksu. Zależnie od punktu widzenia były widoczne lub niewidoczne, lśniąco lub ciemne. Obrazy nie miały wobec tego jednego podstawowego punktu widzenia. Wymagały ruchu widza, rekonstrukcji wszystkich swoich możliwości.

Na wystawie w Galerii Art New Media Sławomir Marzec zaprezentował wybrane obrazy z ostatnich kilku lat. Na każdym z nich pojawia się pas białego gruntu, jako rodzaj ramy czy derridiańskiego pa-

doksalna jednoczesność stanu i zdarzenia.

Takie subtelne odchylenie/precyzowanie można zauważyć przykładowo w prezentowanym na wystawie tryptyku, który z zasady narzuca hieratyczną symetrię struktury. W tym przypadku jest on jednak „wzbogacony” o linearność układu, gdzie to właśnie trzeci ostatni obraz jest cofnięty w ścianę (ma cieńszy blejtram od dwóch innych) oraz podniesiony o grubość centymetrowej linii werniksu pokrywającej jego górną krawędź. Zabieg ten wprowadza narracyjność, napięcie między hieratycznością symetrii a linearnością, swoistym „niedokonaniem” formy. Podobnie w przypadku obrazu składającego się z około 15 małych płócien, wiszących w jednym, niezbyt równym rzędzie. Tu „narracja” zaczyna się od nadmiaru (kilka obrazów nawarstwionych

na siebie), by skończyć się obrazem odwróconym licem do ściany, potem miejscem pustym i białym płótnem z przyklejoną i nieco przesuniętą szybą tej samej wielkości. W tym przypadku to linearność boryka się dla odmiany z pojęciem głębi danym jako przedstawienie negatywne — jako pustka, transparentność — czy nieobecność.

Sławomir Marzec

Właściwym tematem sztuki powinno być... Wszystko. Wszystko to nie tylko niemożliwa i nierealna, a jednocześnie niezbędna całość czy pełnia. To raczej nieufność wobec wszelkich konkretyzacji, to poszukiwanie ich najszerszych uwikłań i złożoności.

niemal nieuchwytna, trzeba dobrego światła i zestawienia kilku płócien, by ją dostrzec. Charakterystyczne jest to chyba dla całej jego twórczo-

ści: elementy znaczące znajdują się na pograniczu widzialności, są wyzwaniem dla potocznej uważności.

Artysta dba, by nie nawarstwić tych drobin koloru iluzyjnie, nie ma więc przechodzenia przykładowo od błękitów do ciepłych barw, ale jest ich jednoczesność. Daje to specyficzną dwuznaczność, której nie potrafimy czytać ani jako iluzji przestrzeni, ani także jako płaskiej powierzchni. Powstają w ten sposób obrazy, które redefiniują właściwie pojęcie formy. A być może nawet samego obrazu. Nie ma tu kształtów, lecz sama jednoczesność pojawiania się i zanikania. Czysta pulsacja, nabrzmiewanie do zaistnienia. Wynika to z mechanizmu psychofizjologii widzenia, gdzie czułość naszych oczu zmienia się co około trzy sekundy, preferując te, a nie inne barwy, by uniknąć znieczulenia na kolor. Powoduje to, iż bezmiar kropek układa się optycznie w coraz inne zarysy kształtów

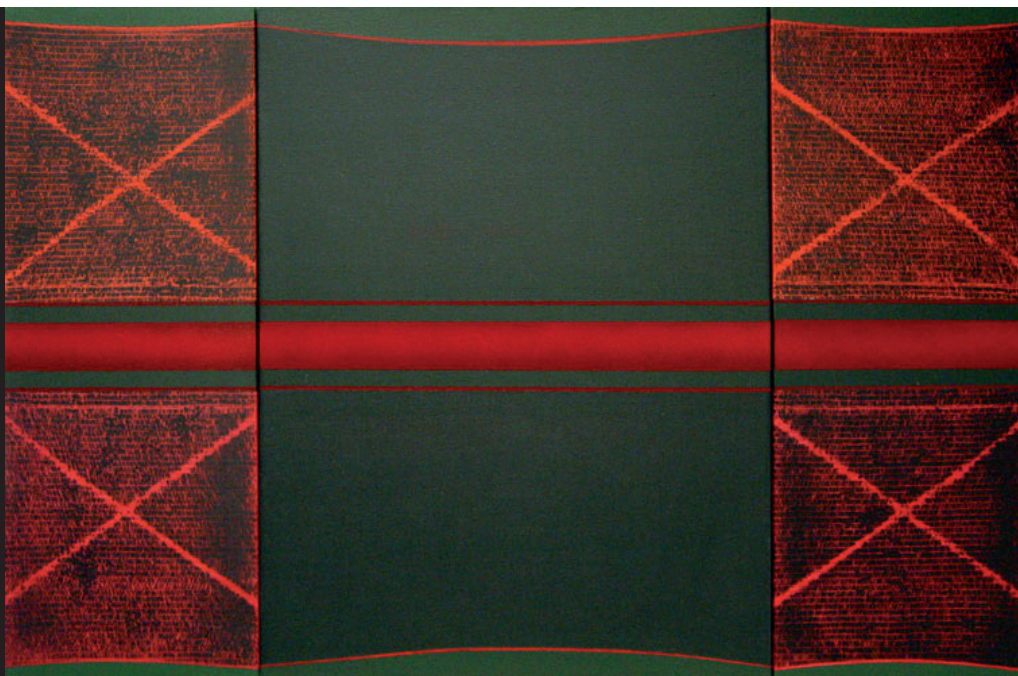
रण. Akcentuje to dodatkowo kwestię złożoności i wielowarstwowości formy, albowiem niemal wszystkie obrazy były tu wieloelementowe. Stanowi to następny krok w poszukiwaniach tego artysty, gdzie forma i znaczenie rozgrywa się i dopełnia w kilku wymiarach i porządkach. Można to interpretować jako próbę procesualnego zestawienia formy w szersze konfiguracje i współzależności. Albo też jako formę niedokonaną, formę jako określony rodzaj oscylacji, dynamiki, a nie niezmiennego kształtu.

Obrazy Marca wydarzają się na poziomie oscylacji form i znaczeń subtelnych, w jednoczesności ich pojawiania się i zanikania. Na pierwszy rzut oka może to sprawiać wrażenie działania schematycznego. Jednak już pobieżny ogląd pozwala dostrzec drobne odchylenia, relokacje czy *clinamen*, które wprowadzają w obraz, jak to pisze sam autor: *określony rodzaj dwuznaczności*. Jak bowiem

W każdym swoim obrazie Marzec ponawia nieustannie pytanie o niemożliwą i nierealną w czasach ponowoczesnych całość, o wszystko. Skazuje tym samym każdą formę, każde znaczenie i każdy gest na ostateczną nieostateczność. Ujawnia także najszerszą skalę naszych uwarunkowań, których dopiero wzajemne neutralizacje mogą wyczarować chwile wolności. Mogą dać szansę nad/determinacji. Często w jego tekstach pojawia się sprzeciw przeciwko „redukcji człowieka do socjologicznych uogólnień lub psychologicznych typologizacji”. Wydaje się, że przeciwstawia im desperację pojedynczości, jako zmienną i nieostateczną, ale przede wszystkim niepowtarzalną konfigurację wszystkiego. W złożonej i dynamicznej wielowymiarowości istnienia nie poddaje się samej różnorodności, lecz wciąż ponawia próbę jej precyzowania, poszukiwania zmiennego optimum.

Piotr Rędziniak

## II Triennale Polskiego Malarstwa Współczesnego – Jesienne Konfrontacje – Rzeszów 2010



Biuro Wystaw Artystycznych od 18 listopada do końca grudnia 2010 roku prezentowało na dwóch salach pokonkursową wystawę „Jesienne Konfrontacje”.

Jest to druga edycja ogólnopolskiego konkursu malarskiego adresowanego do profesjonalnych artystów plastyków z całej polski. Pierwszy konkurs, który odbył się w 2007 roku przyniósł spodziewane efekty. Impreza stała się znana i głośna we wszystkich ważniejszych środowiskach artystycznych w Polsce. Stała się znaczącym przedsięwzięciem artystycznym, którego rangę docenili Minister Kultury i Dziedzictwa Narodowego, Wojewoda Podkarpacki, Marszałek Województwa Podkarpackiego, Prezydent Miasta Rzeszowa obejmujący nad nią Patronat. O wysokim poziomie konkursu, który konkuruje już z Festiwałem Malarstwa Współczesnego w Szczecinie i „Bielską Jesienią” świadczy również rosnące zainteresowanie nią wśród samych artystów. W tym roku do konkursu zgłosiło się 272 artystów z 799 pracami a więc niemal 100 osób więcej niż w trzy lata temu. Powołane jury konkursu w składzie: artysta malarz Anna Szewczyk z Wrocławia, artysta malarz Aneta Jaźwińska z Warszawy, artysta malarz Łukasz Konieczko z Krakowa, artysta malarz Ryszard Dudek oraz artysta malarz Marian Jarzemski z Częstochowy, który był przewodniczącym, w pierwszym etapie zakwalifikowało na podstawie materiałów elektronicznych 82 prace 67 autorów. Dwóch artystów – laureatów poprzedniej edycji – skorzystało z zaproszenia do wystawy: Maciej Majewski z Rzeszowa i Dawid Bartosz Ślusarski z Wrocławia. W drugim etapie jury przyznało następujące nagrody: I Nagrodę Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego Tomaszowi Pietrzykowi z Torunia; Nagrodę Marszałka Województwa Podkarpackiego otrzymał Seweryn Jański z Wrocławia, Nagrodę Elektromontaż Rzeszów S.A. zdobyła Iwa Króczkowska-Król z Zabrze, a Nagrodę Prezydenta Miasta Rzeszowa otrzymał Piotr Błażejowski z Wro-

clawia. Nagrodę ICN Polfa w Rzeszowie otrzymała Sylwia Zółkiewska z Warszawy za obraz *Terra Futura*.

Nagrody BWA w Rzeszowie w postaci zakupu obrazów do Zbiorów BWA otrzymali Andrzej Rulka z Rzeszowa oraz Hanna Wojdała-Markowska z Radomia.

Wystawa jest jedyną zorganizowaną w naszym regionie prezentacją współczesnego malarstwa o charakterze ogólnopolskim. Organizator ma nadzieję w ślad za przesłaniem, które wystosował w słowie wstępnym do katalogu wystawy Prezydent Miasta Rzeszowa Tadeusz Ferenc, iż miłośnicy sztuki, rzeszowianie, będą mieć (dzięki tej wystawie) możliwość zapoznania się z aktualnymi tendencjami w sztuce polskiej, a prezentowane w Biurze Wystaw Artystycznych prace na nowo pozwolą (odbiorcom) zachwycić się sztuką.

Wystawie pokonkursowej, co jest już ogólnie panującym zwyczajem w Polsce, towarzyszyła wystawa jurorów. II Triennale Polskiego Malarstwa Współczesnego „Jesienne Konfrontacje – Rzeszów 2010” może być jak to pokazuje rzeszowska galeria formą promocji sztuki polskiej za granicą. Promocji nie tylko sztuki, ale również artystów. Bowiem jak pisze we wstępie do pięknie wydane katalogu komisarz tego konkursu artysta malarz Ryszard Dudek – dyrektor rzeszowskiego BWA *Zainteresowanie Jesiennymi Konfrontacjami potwierdza liczba prawie trzystu artystów, którzy zgłosili do konkursu prawie osiemset prac. Satysfakcją napawa*



*mnie fakt, iż konkurs jest odzwierciedleniem młodego polskiego malarstwa. Uczestnicy to w większości młodzi malarze, wśród których znalazło się kilkanaście osób reprezentujących artystyczne środowisko Rzeszowa i Podkarpacia. I jak miemam, właśnie o promocję głównie artystów z tego regionu chodziło Organizatorowi, który wykorzystując współpracę z galerią Umelcov w Spisskiej Novej Vsi na Słowacji, pokazał tę wystawę na przełomie stycznia i lutego 2011 roku. I na tym nie koniec, gdyż wystawa zostanie jeszcze zaprezentowana w tym roku w Zamojskiej Galerii BWA.*

1. Piotr Błażejowski, EPITAFIUM III/2010
2. Seweryn Jański, KAZAŁ MI WYOBRAZIĆ



Weronika Trojańska

## KTO TO?

*Historia tylko wtedy trafia do przekonania, gdy odwołuje się do podświadomych marzeń, gdy przywraca wydarzeniom bieg snów – mówił Ksawery Sominski.*

Jego prace to fuzja artystycznych i technologicznych eksperymentów. Oscylują na granicy sztuki i życia, historyczności i fikcji. Przypominają zebrane skarby i zabawki małego chłopca, rysunki szalonego inżyniera i konstruktora, pamiątki dziwnego podróżnika czy historyka. Rozgrywają się na granicy obecności i nieobecności, pełni i pustki – w punkcie przecięcia się marzeń z rzeczywistością.

Postać Ksawerogo Sominskiego, artysty urodzonego w 1923 roku w podwarszawskim Milanowku, zniknęła z kart polskiej historii na długie lata, a jego działalność artystyczna była w naszym kraju właściwie nieznana. Trudno w to uwierzyć, zważywszy na fakt, że jego prace prezentowane były na wielu wystawach indywidualnych i zbiorowych na całym świecie (m.in. w Kunsthalle Wien w Wiedniu, Nationalgalerie w Berlinie czy w MOMA w Nowym Jorku).

Artysta, który podczas II wojny światowej został zmuszony wyemigrować do Antwerpii, spędził całe życie poza granicami ojczystego kraju. W wyniku nieszcześliwych wypadków oboje jego rodzice zginęli: ojciec poległ na froncie, a matka, Żydówka, została wywieziona do obozu w Oświęcimiu. Po wojnie Sominski, nie mając do czego wracać, postanowił pozostać w Belgii. Dokładny los artysty pozostaje jednak do dzisiaj nieznany. Większość dokumentów dotyczących Sominskiego zginęła w czasie wojny. Dopiero po tragicznej śmierci artysty, który zginął w 1979 roku w wypadku samochodowym pod Rawą Mazowiecką, część z nich odnalazła się w archiwach Czerwonego Krzyża. Z jego życia znane jest tylko kilka faktów. Sam artysta unikał wszelkich informacji na swój temat. Chciał przemawiać do odbiorców tylko swoją sztuką, pozostając w cieniu kreowanych przez siebie światów. *Nigdy nie uważałem istoty osobowości artysty za najgłębszą treść jego twórczości* – mówił Sominski. Wiadomo, że ukończył historię na Uniwersytecie w Antwerpii oraz tamtejszą Królewską Akademię Sztuk Pięknych. Po studiach przez pewien czas pracował w warsztacie introligatorskim, a później w archiwum Muzeum Morskiego, które wywarło duży wpływ na jego działalność

artystyczną. W 1960 roku pokazał marynistyczne rysunki i obiekty na swojej pierwszej indywidualnej wystawie w antweperskiej galerii Wide White Space. Wczesne prace Sominskiego charakteryzuje estetyka dadaizmu – co widać szczególnie w rysunkowych kolażach łączących tekst z figuratywnymi przedstawieniami. Silny wpływ wywarła na nim głównie idea duchampowskich *ready-mades*, które później przekształcił we własnoręcznie wykonywane artefakty. W połowie lat sześćdziesiątych zaczął tworzyć charakterystyczne dla całej jego późniejszej twórczości instalacje, składające się z wielu elementów i nawiązujące do rzeczywistych wydarzeń (np. *Samoloty* z 1964 roku, czy *Zeppelin* z 1966).

W 1969 roku Sominski wyjechał do Austrii, gdzie poznał jasnowidza Wolfa Messinga i Teda Seriosa, zajmującego się fotografią myślową. Pod ich wpływem zaczął interesować się zjawiskami paranormalnymi. Badał ich domniemane fenomeny, udowadniając ich rzeczywiste istnienie. Przedstawiał to, co ze względu na brak rzetelnych dowodów często kwestionuje nauka i historia. Powstały wtedy prace odnoszące się do statków zaginionych w okolicy Trojkiaty Bermudzkiej (1975) czy o Syberyjskiej Doliny Śmierci (1978).

Balansując na granicy prawdy historycznej i fikcji, stworzył własny, oryginalny styl, tworząc poza głównymi nurtami sztuki.

Używając tradycyjnych mediów (takich jak rysunek czy fotografia), konstruował nową racjonalność z tego, co z pozoru znane i banalne. Nie deformował rzeczywistości, a formułował ją inaczej. Nie znaczył świata, a kreślił jego nowe kontury, dając możliwość zobaczenia różnych zależności, tego, co zwykle się nazywa „rzeczywistością”. Swoim sposobem wypowiedzi stworzył taktyki i techniki archiwizacji i ekspozycji muzealnej. Pod tym względem metody jego działania przypominają częściej te przypisywane kuratorom niż artystom, co porównywane było czasami z koncepcjami Marcela Broodthaersa. Sominski przyjął rolę historyka, archiwisty, opowiadacza historii, galerzysty, krytyka, projektanta wystaw, kolekcjonera, wizjonera czy magika. Budowane z różnych elementów instalacje ukazywały zmienność historii, pojmowanej zarówno jako dziejowa faktografia, jak i jako osobiste wspomnienia. Ich celem było odkrycie nowych znaczeń i danie widzom możliwości ponownego odczytania faktów za pomocą artefaktów. Każda z realizacji stanowiła model jego osobistej wystawy tematycznej, w której poszczególne elementy pozostają w ścisłej relacji do upatrzonożego tematu. Przypominają tym samym

→ Dokończenie na stronie 119



Ksawery Sominski

1-3. Obiekty

Agnieszka Bandura

# Perypetie medialności

Po lekturze wydanej kilka miesięcy temu antologii pokonferencyjnej *Sztuka w przestrzeni transmedialnej* [ 1 ] zastanawiam się, czy autorom udało się z pomocą tytułowego pojęcia „transmedialności” ujednoczyć czy chociażby uporządkować rozległą dziedzinę sztuki mediów.

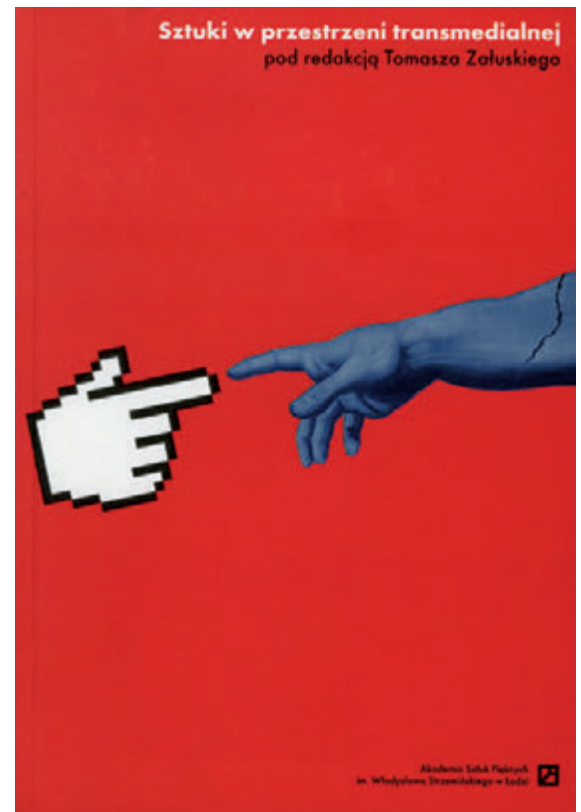
Jak zauważa we wstępie Tomasz Załuski, podstawowym celem jest uściślenie mgławicowej idei transmedialności, która z jednej strony stanowić ma wyjątkowe narzędzie krytyki współczesnej sztuki mediów; i na którą – z drugiej strony – sztuki mediów są niejako skazane: „Transmedialność nie jest celem samym w sobie, nie jest wyłącznym ani nawet głównym obiektem poszukiwań artystycznych – a przynajmniej staje się nim niezmiernie rzadko. Wyznacza raczej kształt przestrzeni, w jakiej mogą dziś zaistnieć praktyki artystyczne, stanowi warunek możliwości, który immanentnie towarzyszy jednostkowym realizacjom, wchodząc w skomplikowane i różnorodne związki z podejmowaną w nich tematyką artystyczną, kulturową, społeczną, polityczną itd.” [ 2 ] Refleksji nad transmedialnością towarzyszy krytyka pojęcia intermedialności, które rzekomo straciło znaczenie, stając się zbyt obszerne. Niestety dokładnie to samo można powiedzieć o pojęciu transmedialności, która występuje w antologii w bardzo różnych kontekstach: mediacji, konwergencji, multi-, inter- i postmedialności, a nawet „bi-medialności” czy „transmedializmu” itp.

Odnosząc się do dotychczasowych (głównie Higginsowskich, ale nie tylko [ 3 ]) ustaleń w temacie intermedialności – łączących czy wykorzystujących różne własności i elementy poszczególnych sztuk, sytuujących się w przestrzeni „pomiędzy” już istniejącymi praktykami artystycznymi – podkreśla się odmienną (procesualną i niematerialną) naturę transmedialności – skoncentrowanej bardziej na „dynamice przejścia danej praktyki z jednej dziedziny medialnej w inną, a także akcentuje wewnętrzną heterogeniczność powstającego w tym procesie wytworu” [ 4 ]. Transmedialność ma być zatem związana z jakimś „prześciem”

(Welschowskie transition) czy „transferem” praktyki lub techniki wykształconej w obrębie jednego medium do innego medium. Przy czym w przypadku sztuki transmedialnej (w odróżnieniu od intermedialnej) wartością nadrzędną i konstytuującą (nową?) praktykę artystyczną jest nie odrębność czy autonomia materiałowa, techniczna, metodologiczna czy pojęciowa, lecz sama „tranzytywność” czy „przechodność” [ 5 ]. Dwa ostatnie pojęcia pochodzą oczywiście od Lyotardowskiego transitivity, oznaczającego jednakże (wielkim skrócie) odrębną zdolność odróżniania, a następnie przechodzenia (transiger) czy umożliwiania przejść (passages) pomiędzy heterogenicznymi władzami czy praktykami [ 6 ]. „Tranzytywność” stosuje się raczej w perspektywie intermedialności. Wydaje się, że dotychczasowa terminologia okazuje się wystarczająca dla badania problemów sztuki mediów, domagając się ponadto doprecyzowania i uporządkowania.

Większość tekstów zamieszczonych w antologii usiłuje – z powodzeniem – sprostać temu zadaniu. To właśnie drugie zamierzenie antologii – odpowiedzieć na pytanie o naturę czy sposób istnienia, funkcjonowania, obecności medium – przesądza o jej wartości i teoretycznej przydatności. „Efektywna redefinicja pojęcia medium” nie musi jednak prowadzić do „prostego usuwania wymiaru medialnego z refleksji nad współczesnymi działaniami artystycznymi” [ 7 ], gdyż idea medium na horyzoncie zakłada niezmiennie tranzgraniczność, przesuwanie granic, przenikanie obszarów w przestrzeni sztuki, czy wreszcie „aksjomat”, że „w sztuce wszystko może wejść w relację ze wszystkim” [ 8 ].

Nad potencjałem (inter)medialności, mediacji i medium zastanawiają się w pierwszej (teoretycznej) i drugiej (praktycznej) części, między innymi: Mateusz Salwa (który za Martinem Seelem ujmuje medium jako sposób porządkowania rzeczywistości umożliwiającym jednocześnie jej percepcję czy za Hansem Beltingiem – jako formalno-materiałowe zapośredniczenie dzieła), Krzysztof Pijarski (medium jako „materialne podłoże i techniki jego obróbki”, poddane konwencjom, nie determi-



nujące istoty malarstwa, fotografii, teatru itd.), Agnieszka Rejniak-Majewska (medium będące „tworzywem, zestawem sposobów jego kształtowania oraz reguł odbioru”, medium jako cieleśnie doświadczane „miejsce” – tworzywo oraz temat sztuki – w którym staje się sztuka), Wioletta Kazimierska-Jerzyk (umieszczenie medialności w kontekście: transpozycji, translokacji, transfiguracji i transmutacji), Łukasz Guzek (idee artystyczne jako przedmiot transferu pomiędzy mediami), Kazimierz Piotrowski (iluzja jako mediacja „między prawdą realności ... i dającym się technologicznie udoskonalać fałszem”) i in. Szeroko pojęta medialność pojawia się w omówieniu: twórczości Jerzego Rosołowicza (podwójna medialność – artystyczna i optyczna – Neutronikonów) i Jana Świdzińskiego (jak wcześniej – sztuka kontekstualna, performans i film jako podwójne medium: sztuki oraz kontaktu z rzeczywistością), działań duetu KwieKulik (wizja instytucjonalnej i medialnej integracji sztuk) oraz sztuki cyfrowej (media cyfrowe pomiędzy realnością a wirtualnością). W części trzeciej bada się zależności między różnymi artystycznymi mediami zapisu oraz analizuje bezpośrednią i metaforyczną obecność medium pisma w sztukach współczesnych. Część czwarta sygnalizuje problemy i niejednoznaczne własności sztuki nowych mediów: kontrolowaną mobilność, niewidzialną inwigilację czy manipulację, wspólnotowość wirtualną czy projekcję cielesności (w T\_Visionarium opisywanym w zamykającym antologię tekście Piotra Zawojkiego).

Wymienieni autorzy usiłując dookreślić znaczenie terminu „medium” w sztukach współczesnych, skłaniają do tak potrzebnej w obecnej sytuacji dyskusji na temat natury medialności. A sytuując „medium” w szerszym kontekście intermedialności jako element pośredniczący, tworzywo czy nośnik

1 Sztuka w przestrzeni transmedialnej, pod red. T. Załuskiego, Akademia Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego, Łódź, 2010 (antologia powstała po ogólnopolskiej konferencji naukowej, zorganizowanej w dniach 7-8 grudnia 2009 roku przez Międzywydziałowy Zakład Teorii i Historii Sztuki i Akademię Sztuk Pięknych im. W. Strzemińskiego w Łodzi).

2 T. Załuski, Transmedialność?, w: Sztuka w przestrzeni transmedialnej, s. 17.

3 Antologia rzetelnie przybliżyła i konfrontuje wiele aktualnych koncepcji medialności autorstwa m.in.: H. Beltinga, J. D. Boltera i R. Grusina, D. Crimpa, T. de Duve'a, M. Frieda, C. Greenberga, A. Gwóźdźcia, D. Higginsa, H. Jenkinsa, R. W. Kluszczyńskiego, R. Kraussa, L. Manovicha, W. Welscha, K. Wilkoszewskiej i in.

4 T. Załuski, Transmedialność?, w: Sztuka w przestrzeni transmedialnej, s. 11.

5 Tamże, s. 11.

6 Por. J.-F. Lyotard, Leçons sur l'Analytique du sublime: Kant, Critique de la faculté de juger, #23-29, Éditions Galilée, Paris, 1991, s. 14, 15; J.-F. Lyotard, Argumentation et présentation: La crise des fondements, w: Encyclopédie philosophie universalis, t. I: L'Univers Philosophique, PUF, Paris, 1989, s. 744; J.-F. Lyotard, L'enthousiasme. La critique kantienne de l'histoire, Éditions Galilée, Paris, 1986, s. 12, 32; J.-F. Lyotard, Tombeau de l'intellectuel et autres papiers, Éditions Galilée, Paris, 1984, s. 87-88; i in.

7 T. Załuski, Transmedialność?, w: Sztuka w przestrzeni transmedialnej, s. 17.

8 Tamże, s. 10.

Piotr Jakub Fereński

# Obrazowanie obrazowania

Wraz ze zwrotem wizualnym, jaki miał miejsce już przeszło dwadzieścia lat temu w obszarze nauk humanistycznych i społecznych, problematyka obrazu oraz obrazowania ulokowała się trwale w centrum debat naukowych.

Każdego roku na świecie odbywa się niezliczona ilość konferencji poświęconych rozmaitym zagadnieniom związanym z możliwie najszerzej pojętą ikonosferą. Poza tradycyjnymi formami ekspresji artystycznej oraz „nowszymi” technikami wyrazu (w dynamice zmian cechującej współczesność coraz chyba trudniej zdobyć się na słowo „nowych”), w obszarze zainteresowań badaczy i artystów reprezentujących nader różne dziedziny wiedzy i sztuki, znalazły się również media i procesy czy też sposoby komunikacji w ich wymiarze wizualnym. Dyskusje te uwzględniają oczywiście rozwój technologiczny, jaki dokonał się na przestrzeni ostatnich dekad, przekształcenia narzędzi i metod tworzenia, cyfryzację, digitalizację nośników i środków przekazu.

Także w Polsce mamy większe lub mniejsze zjazdy, sympozja, panele, których tematem jest obraz, sposoby jego poznania, formy działania, oddziaływanie, jego kodowanie i dekodowanie, role jakie pełni, funkcje społeczne, różnice dzielące wykorzystywane technologie zapisu i trans-

– którego funkcją jest naśladowanie, re-prezentowanie, nazywanie, przekazywanie znaczenia, metaforyczna ekspresja czy insynuacja, komunikowanie itd. – opisują perypetie medialności jako istoty sztuki w ogóle. Na stronie 134 antologii w świetnym krytycznym tekście performerka Małgorzata Butterwick przestrzega jednak przed interpretacyjną i terminologiczną nadwyżką refleksji nad sztuką i zapominaniem, „że trans i inter należą po prostu do ‘istoty rzeczy’, jaką jest sztuka”. Postawiona we wstępie teza o transmedialności czy przestrzeni transmedialnej jako koniecznym warunku możliwości współczesnych sztuk wydaje się przekombinowana – zwłaszcza, że sama przestrzeń stanowi już warunek możliwości przejść i transformacji, zawłaszczania, wypierania itd., a dodatkowe połączenie przedrostka „trans” z medialnością czy medium, które z kolei samo jest „transgranicznej” natury, tylko zaciemnia problem (przecucie tego faktu podkreśla zresztą obecny w tytule Transmedialność? znak zapytania).

Niewątpliwie jednak siła tej publikacji tkwi w przejrzystej i wielostronnej analizie problemu medialności oraz dookreśleniu, czym jest czy może być medium w sztukach współczesnych.

misji itp. Z rezultatami jednego z takich wydażeń możemy zapoznać się dzięki książce *Obrazy i obrazowanie w dobie mediów elektronicznych*. Publikacja ta ukazała się pod koniec zeszłego roku (2010) dzięki zaangażowaniu wydawnictwa Muzeum Śląskiego oraz Akademii Sztuk Pięknych w Katowicach, organizatorowi konferencji o tym samym co ona tytule, podczas której to zaprezentowane zostały teksty składające się na tom. Już same rozmiary książki, dwadzieścia cztery artykuły pogrupowane w trzech częściach, sprawiają, że zwłaszcza (choć nie tylko) osoby zainteresowane problematyką kultury wizualnej powinny ją zauważyć. Przy takiej ilości autorów z wielu dyscyplin i dziedzin, reprezentujących odmienne perspektywy oraz stanowiska badawcze, trudno raczej wymagać od zbioru, by był spójny, koherentny czy jakoś ujednolicony, przeciwnie – jego siłę stanowi właśnie owa różnorodność, wielogłosowość, możliwość konfrontacji wyników badań i porównania osiągnięć.

Na pierwszą część publikacji składają się teksty dotyczące sposobów, warunków oraz granic poznania obrazów, z towarzyszącym temu pytaniem o relację między ikonosferą a logosferą (czyli mówiąc inaczej, po prostu językiem) – akcentowanym nawet przez redaktorów we wstępie. W tym właśnie aspekcie nieco problemów nastrocza artykuł otwierający całość. Prezentując ideę „holizmu poznania obrazowego” Maciej Kociuba wdaje się w polemikę z Michelem Foucaultem na temat *Las Meninas* Don Diego Velázquez, przypisując autorowi Słów i rzeczy błędy interpretacyjne w zakresie rozpoznania struktury tegoż dzieła. Jest to może o tyle zaskakujące, że jak raczej wiadomo francuskiego filozofa i historyka interesował w jego analizie Panien Dworskich przede wszystkim stosunek języka do obrazu („widzialnego”, „danego oku”). Chodziło o nieskończoność odniesień, „nieredukowalność” słów i tego, co dostępne jest nam w postrzeganiu. Uważał Foucault, iż mimo metafor oraz porównań jakie są w użyciu, nie da się opowiedzieć o tym, co widziane, albowiem materia języka, miejsce w którym – jak się wraża – „rozbłyskają” słowa, pozostaje zawsze odmienne od „przestrzeni” wizualnej. Niemniej artykuł M. Kucieby bez wątplenia wart jest starannej lektury, podobnie zresztą jak i większość tekstów zawartych w pierwszej części książki. Na szczególną uwagę zasługują tu zwłaszcza: tekst Łukasza Kiepuszewskiego o analogowości malarstwa czy też analogii w malarstwie w świetle myśli G. Deleuze’a, analiza „fotogenicznego widzenia” Raoula Hausmanna Doroty Łuczak, a zwłaszcza refleksja Grzegorza Dziamskiego nad korespondencją pomiędzy sztuką a multimediami, intermediami i postmedialnością. Druga część



tomu zatytułowana *Reprezentacja versus symulacja* poświęcona jest w (główniej mierze) najważniejszym zagadnieniom związanym z dyskusją nad wrokoocentryzmem współczesnej kultury, epoką dominacji, hegemonii reprodukcji nad rzeczywistością, epoką nadprodukcji bądź swoistej inflacji obrazów i nieufności wobec nich. Tutaj ciekawie artykuły to choćby: autorstwa Natalii Mrozkowiak-Nastrożnej o kryzysie reprezentacji, czyli o możliwościach i granicach komunikowania tego, co z jednej strony pozostaje niewidzialne, a z drugiej niewypowiedziane i Justyny Ryczek dotyczący przekształceń w obrębie relacji obrazu – rzeczywistość, zilustrowanej kilkoma przykładami prac artystycznych. Tematyka kolejnej trzeciej, od razu powiedzmy, niezwykle interesującej części pracy, skupiona jest wokół opozycji lub napięciu między kreacją a dokumentacją. Najistotniejsze okazują się tu związki fotografii, historii, pamięci, narracji oraz pytania o oddziaływanie praktyk fotograficznych na rozwój i odbiór dzieł sztuki wśród osób zajmujących się nimi profesjonalnie, jak też szerszego grona odbiorców. Pojawia się przy tym nader intrygująca kwestia oryginalności czy unikatowości rezultatów twórczej aktywności, wobec skali i dynamiki rozpowszechnienia się przedstawień – obrazocentryzmu. Warto zajrzeć do tekstów: Marianny Michałowskiej o inspirującej, produktywniej sile ciszy fotografii i Aleksandry Gieldoń-Paszek stanowiącego zapis refleksji na temat znaczenia mediów cyfrowych. Impulsem dla tych przemyśleń były doświadczenia zebrane podczas odbytej przez autorkę podróży.

Krótko podsumowując *Obrazy i obrazowanie w dobie mediów elektronicznych*, to ciekawa lektura dla osób zainteresowanych zmianami jakie zachodzą we współczesnym świecie w wymiarze obrazu, jego poznania i recepcji. Publikacja przydatna również w nauczaniu akademickim.

Piotr Jakub Fereński

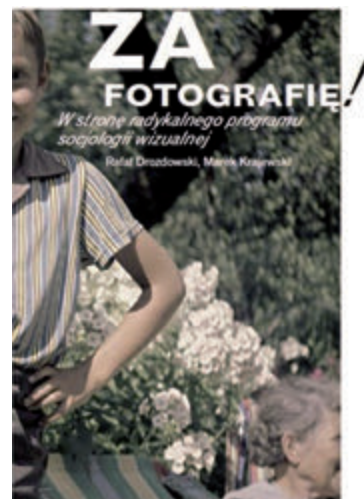
## Nie patrząc na zdjęcia

Nakładem Fundacji Bęc Zmiana ukazała się niedawno na rynku księgarskim praca autorstwa dwóch poznańskich socjologów Rafała Drozdowskiego i Marka Krajewskiego, zatytułowana *Za fotografię! W stronę radykalnego programu socjologii wizualnej*. Pierwszy z nich, profesor UAM, nie tylko zajmuje się fotografią naukowo, ale sam jest fotografem, uczestniczył w kilkunastu wystawach artystycznych przez wiele lat był członkiem Związku Polskich Artystów Fotografików.

Drugi z autorów, również profesor UAM, znany jest z licznych publikacji dotyczących kultury popularnej, konsumpcji i sztuki czy społecznego kontekstu funkcjonowania przedmiotów (rzeczy). Był też inicjatorem projektu *Niewidzialne miasto*, mającego na celu prezentację spontanicznych form twórczej aktywności w publicznej przestrzeni największych polskich miast.

Za fotografię zasługuje na uwagę z kilku przynajmniej powodów. Ciekawość budzi już sam sposób jej wydania. Na okładce interesująco wykorzystano mianowicie jedno ze zdjęć ilustrujących omawiane przez Drozdowskiego i Krajewskiego społeczne utrwalone i podzielane strategie, reguły, zasady związane z fotografowaniem. Zajmuje ono prawie całość obwoluty, czyli przód i tył książki, prawie, bowiem osadzone jest w białej ramce, która w połączeniu z tytułem w tym samym kolorze, naniesionym na górną część fotografii, daje zaskakujący, udany, efekt estetyczny. W środku kolejna niespodzianka, tekst wyrównany został jedynie do lewej strony, i choć jest to raczej rzadko stosowane rozwiązanie w publikacjach naukowych, bynajmniej nie wpływa negatywnie na przebieg lektury. Oczywiście, dzieje się tak również, czy może przede wszystkim, za sprawą treści omawianej pracy. Autorzy wychodzą tu od krytycznego spojrzenia na współczesną socjologię wizualną, zdominowaną przez trzy typy podejść badawczych ukierunkowanych kolejno na: interpretację zdjęć traktowanych jako dokument, demaskację praktyk władzy wykorzystujących bezwzględnie fotografię do fałszowania prawdy o świecie i systemie nim rządzącym oraz na rekonstrukcję sposobów oglądu rzeczywistości pre-

zentowanych przez fotografujących. Te strategie nie są jak się jednak okazuje komplementarne i wyczerpujące, stosowany w nich redukcjonizm, nie pozwala ujawnić wielu aspektów społecznego wymiaru fotografii, pozostają wtórne, zamknięte, w zbyt małym stopniu zorientowane na to co poza zdjęciem. Dlatego właśnie Drozdowski i Krajewski postulują konieczność skupienia się w ramach socjologii wizualnej również na regułach i wzorach kulturowych odnoszących się do rejestrowania obrazów za pomocą aparatu, na tym co staje się obiektem zabiegów fotograficznych i tym co jest w kadrach pomijane, ukrywane, retuszowane, na konwencjach i rytuałach towarzyszących czynności fotografowania, a także na praktykach związanych ze sferą rozwiązań technicznych. Przystępnie, ciekawie napisana i ważna książka, przeznaczona nie tylko dla osób zafascynowanych zjawiskami kultury wizualnej.



Marek Śnieciński

## A3 Akt

Wydany ostatnio album fotograficzny „A3 Akt [naked wind]” to interesująca publikacja prezentująca fotograficzne „rozważania” na temat kobiecego aktu autorstwa trzech polskich fotografów: Jana Berdaka, Jacka Jędrzejczaka i Sergiusza Sachno. Każdy z nich ma świadomość długiej historycznej tradycji (tej przed-fotograficznej także), jaka wiąże się z tym motywem obrazowym. Każdy z nich próbuje też – wśród wielu obecnych w owej tradycji wzorów – odnaleźć własne miejsce, własną autorską przestrzeń.

W pracach Jana Berdaka kobiece ciało jawi się przed oczami widza umieszczone jakby na krawędzi rozpoznawalności. Ciało (jego fragmenty) staje się tutaj tworzywem obrazu, który w jego wydaniu jest przede wszystkim estetyczną strukturą. I właśnie owa struktura ma być czytelna a nie ten czy inny fragment ciała. Spoglądamy zatem na prawie abstrakcyjne studia kompozycyjne, w których artysta osiąga najciekawsze efekty wtedy, gdy rozpoznawalne (choć często z trudem) fragmenty kobiecego ciała pojawiają się w nich jak obraz w obrazie.

Stylistyka prac Jacka Jędrzejczaka jest zasadniczo odmienna. Tutaj obecność ciała w obrazie nie podlega wątpliwości – to ciało rozedrgane, poruszone, chwytnie w specyficznej ruchowej nadaktywności. Nie znajdziemy tu ciała, które zastrygły nieruchomo, hipnotyzowane przez obiektyw kamery – Jędrzejczak ukazuje ciało, które ucieka lub po prostu bawi się z podglądającym je (często z nieoczekiwanych, karkołomnych perspektyw) okiem fotografa. Nie metamorfozy ciała obserwujemy, tylko jego ucieczkę, jego wymykanie się obiektywowi, który chciałby je wreszcie dopaść i zmienić w znieuchomiałego fetysza.

Sergiusz Sachno inscenizuje światłem ascetyczne spektakle, w których ciało rozmawia ze swym cieniem. Ciała kobiet – rzeźbiarsko opisane światłem – wchodzi tutaj w dialog ze zgrafizowaną, ekspresyjną i płaską formą cienia. W ramach tych spektakli ciało i cień wchodzi ze sobą w rozmaite relacje, wykazują odmienną często aktywność. Choć jednak docho-

dzi tu stale do wymiany ról między nimi – czasem w obrazie dominuje ciało, lecz często to cień za-właszcza obraz – to wciąż określają się one wzajemnie, niekiedy dosłownie trzymając się za ręce.

Akt jako motyw obrazowy jest dla każdego z autorów obszarem dociekań przede wszystkim estetycznych i nie chodzi tu o estetyczny wymiar kobiecego ciała, lecz o estetykę obrazu. Warto podkreślić wyjątkowo staranną, wręcz perfekcyjną szatę graficzną i edytorską tego wydawnictwa.

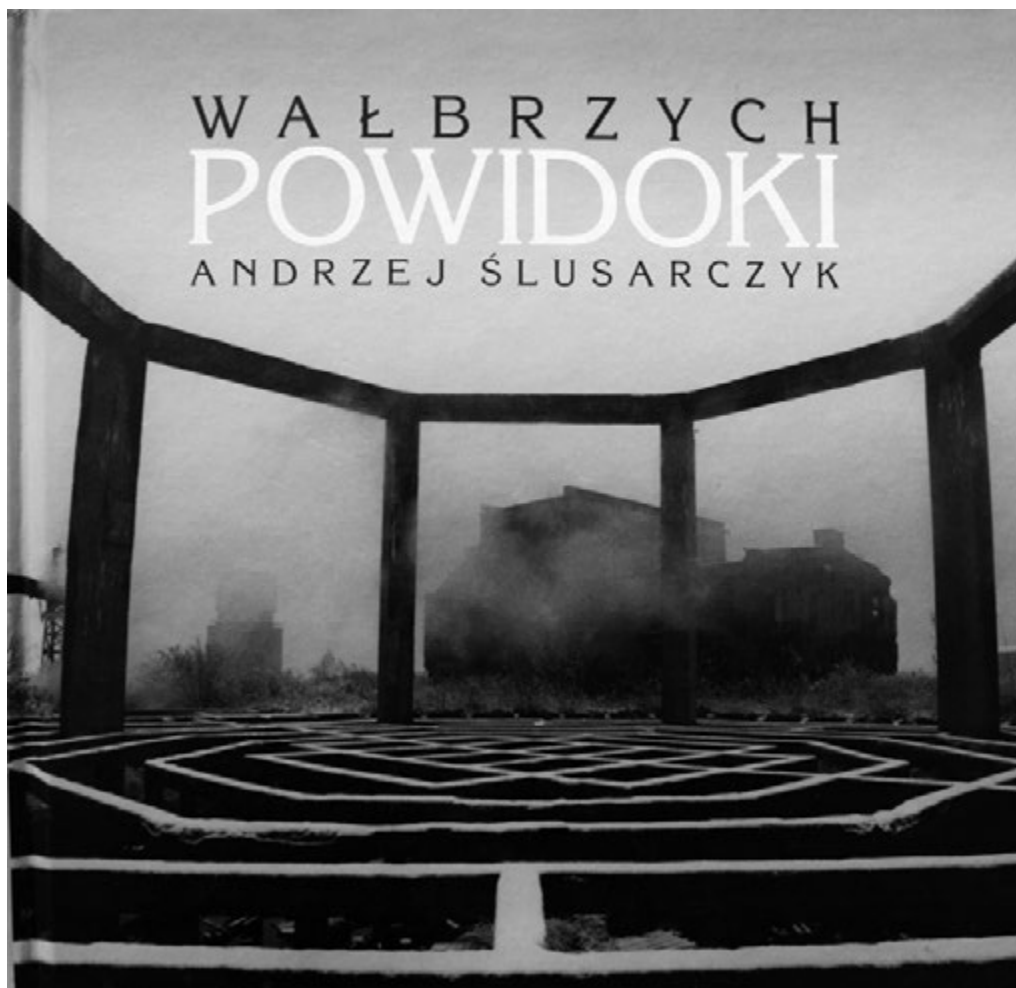


## Wałbrzych. Powidoki

Fotograficzna opowieść Andrzeja Ślusarczyka, której głównym bohaterem, głównym motywem obrazowym wydaje się Wałbrzych i jego okolice, jest wielowątkową opowieścią o czasie. Jest to opowieść o czasie miejsc i czasie autora tych fotografii, o splataniu się i rozdzielaniu tych różnych rytmów czasowych, różnych jego wymiarów.

Autor posługuje się rozmaitymi dokumentalnymi stylistykami obrazowania: fotografią bezpośrednią, dokumentem subiektywnym, mocno kontrastowymi ujęciami pejzażu w duchu tzw. kieleckiej szkoły krajozawu (tu zastosowanymi do innej rzeczywistości). We wszystkich tych stylistykach obraz fotograficzny jest wypowiedzią w czasie teraźniejszym, ale to Teraz jest zagadkowe i niejednoznaczne, zawiera bowiem w sobie wiele różnych teraźniejszości. To Teraz miejsc i Teraz autora, a dodatkowo — zaraz po sfotografowaniu — staje się ono obrazem przeszłości. W tym fotograficznym Teraz czas ulega zagęszczeniu: czas miejsc to zagęszczone epoki, czas autora to np. lata 1974 — 2010, kiedy powstawały te fotografie.

Wałbrzych jest dla Ślusarczyka miejscem ważnym. Używa on kamery, by zobaczyć jak świat



będzie wyglądał po sfotografowaniu, po „przełożeniu” go na obraz fotograficzny. Często znajdziemy tu krajobrazy ukazane w stylu L. Baltza, gdzie precyzyjna, klasyczna kompozycja obrazu zderza się z ukazywanym zdewastowaniem. Ob-

raz ma zarejestrować i jednocześnie uporządkować chaos destrukcji — ślady dawnego porządku nie dają nam oparcia, wzmagają zamęt, zaś porządek wprowadza dopiero kamera i przyjmowany przez fotografa punkt widzenia. Niekiedy oko kamery koncentruje się na pojedynczych przedmiotach, na fragmentach i śladach, które także naznaczone są działaniem jakiejś destrukcyjnej siły (człowieka, czasu). Jest to świat po apokalipsie, ale w tym świecie życie toczy się nadal, odradza się, wczesnia się kurczowo: wątle brzoźki, wybudają trawy, rośliny wspinające się na ruiny budynków, na szczątki maszyn, ścieżka wydeptana wśród gruzu, drzewa przeglądające się w oleistym lustrze skażonej wody.

Andrzej Ślusarczyk poszukuje tutaj estetycznego klucza, który chaos przemieni w ład, który wydobędzie ukryty porządek. To poszukiwanie estetycznego czy stylistycznego rastra, który pomoże wydobyć sensy. Raster ten oferuje równocześnie niezbędny dystans, ustanawia pomiędzy autorem a rzeczywistością partnerską relację. W opowieści tej nie ma gotowej tezy, którą miałyby zilustrować fotografie. Ważna jest metoda i postawa fotografa, który nie chce bawić się w gazetową, doraźną publicystykę, lecz szuka sposobu (i znajduje go), by stanąć twarzą w twarz z rzeczywistością, by pozwolić przemówić jej własnym głosem.

Fotograf nie chce dostarczać sobie i nam łatwych objaśnień — swoimi obrazami opowiada o zagadce pewnego fragmentu świata, który pojawia się tutaj w całym przepychu swego Teraz a nie po to, by snuć nostalgiczną opowieść o minionej świetności.

### KORESPONDENCJE \* SPROSTOWANIA \* KORESPONDENCJE \* SPROSTOWANIA

Pan Redaktor Naczelny  
pisma „Format”  
Wrocław

Z okazji wystawy Władka Klamerusa w Kielcach dowiedziałem się, że w Pańskim piśmie {1998 r., nr 28/29 (3/4) s. 72/73} wydrukowany został mój artykuł o Władku Klamerusie i pomniku Umschlagplatz pod błędnym imieniem „Władysław” Skrodzki. Że jest to mój tekst, świadkiem jest p. Krystyna Krawczyk, która posiada kopię maszynopisu mojego tekstu z właściwym nazwiskiem autora. Sprawa jest niezwykle poważna, gdyż dotyczy mojej bibliografii, w zw. z tym domagam się w sposób absolutny (nie wyłączając kroków prawnych) zamieszczenia krótkiego sprostowania nast. brzmienia: *Redakcja z przykrością informuje, iż autorem tekstu, zamieszczonego w n-rze 28/29 (3/4) z 1998 r. (str. 72/73) pt. „Być*

*całością” jest Wojciech Skrodzki, a nie Władysław Skrodzki.*

Sprawa nie jest przedawniona, gdyż dotyczy mojej bibliografii, gromadzonej m.in. przez Bibliotekę Narodową.

Otrzymanie przeze mnie wycinka sprostowania pozwoli mi na skorygowanie zapisu bibliograficznego w Bibliotece Narodowej i innych głównych bibliotekach.

Z poważaniem  
Wojciech Skrodzki

PS. Nie wnoszę żadnych pretensji w związku z honorarium.

**Od Redakcji: Autora tekstu „Być całością” w nr. 28/29 „Formatu”, pana Wojciecha Skrodzkiego za pomyłkowe wydrukowanie innego imienia przepraszamy.**

Nasze ingerencje redakcyjno-korektorskie w tekst **pani dr Bożeny Kowalskiej** pt. „Sztuka wobec przemijalności”, zamieszczony w nr 59 „Formatu”, spowodowały, że w kilku miejscach zostały wypaczone intencje autorskiej wypowiedzi - za co naszego cenionego współpracownika serdecznie przepraszamy.

Redakcja 😊

# Art Naïf Festival

zapraszamy  
17.06-17.08.2011

NA IV MIĘDZYNARODOWY  
FESTIWAL SZTUKI NAIWNEJ

## Art Naïf Festival

uroczyste otwarcie  
17.06.2011r. godz 18:00

Katowice, Galeria Szyb Wilson, ul. Oswobodzenia 1

organizatorzy:



patronat honorowy:



KATOWICE  
Miasto Ogrodów  
Kandydat na Europejską  
Stolicę Kultury  
2016

partnerzy:



LA HABANA.Pub  
KATO

patronat medialny:

format

→ Dokończenie ze strony: 5

środku produkcji, jakie mają do dyspozycji artyści, wchodzi dziś w konflikt z przestarzałymi stosunkami produkcji panującymi we współczesnym świecie sztuki [ 22 ]. Dlaczego zatem sztuka nowych mediów nie rozsądza niewydolnych już struktur artystycznych, nie buduje nowego obrazu sztuki na ruinach dawnych instytucji artystycznych? Dlaczego stare instytucje wciąż trwają, mają się dobrze, a nawet coraz lepiej? Nowe muzea wirtualne, cyfrowe, online nie powstają na ruinach dawnych muzeów, lecz obok, a teoretycy cyberkultury zdają sobie dobrze sprawę ze sprzeczności tkwiącej w określeniu „muzeum cyfrowe” — cyfrowe oznacza wszystko, co płynne, przejściowe, niematerialne, zmienne, podczas gdy muzeum jest uosobieniem tego, co trwałe, stabilne, solidne, pisze Roy Ascott. [ 23 ] Dlaczego jeden z pionierów net artu, Vuk Cosic mówi w rozmowie z Tilmanem Baumgartelem „w pewnym sensie to

22 J. Stallabrass, *Art Incorporated. The Story of Contemporary Art*, Oxford 2004, s. 187.

23 R. Ascott, *Muzeum cyfrowe* (przekł. K. Ballaban), „Magazyn Sztuki”, 1995, nr 2/3.

my jesteśmy idealnymi dziećmi Duchampa.”? [ 24 ] Dlaczego pionier sztuki internetowej chce się dopisać do tak odległej tradycji artystycznej?

Określenie „sztuka nowych mediów” (new media art) jest nieprecyzyjne. Kiedy dzisiaj posługujemy się tym określeniem to mamy na myśli prace korzystające z technologii cyfrowej, a więc sztukę cyfrową (digital art), która przyjmować może rozmaite formy, od fotograficznych wydruków i filmowych projekcji, po interaktywne instalacje, sztukę w sieci (net art), sztukę wykorzystującą telefony komórkowe czy GPS-y. Technologia cyfrowa zmienia nasz stosunek do kultury wizualnej; obraz staje się wszechobecny, łatwy do uzyskania, przechowywania i rozpowszechniania. Przede wszystkim jednak obraz cyfrowy staje się obrazem odcieleśnionym (disembodied), nie przypisanym do jednego, konkretnego medium, obrazem postmedialnym. Artyści koncentrują się bardziej na projekcie, a używając języka nowych mediów — na programie niż na medialnym zapisie; ten ostatni może się zmieniać z prezentacji na prezentację, bo prezentacja, jak powiedział wiele lat temu Lawrence Weiner, „ma niewiele wspólnego ze sztuką” (has very

24 Ch. Paul, *New Media and Institutional Critique* ... s. 202.

little to do with art). [ 25 ] Artyści nowych mediów przywiązują większą niż Weiner wagę do prezentacji swoich prac, często są to rozbudowane instalacje, fascynujące widzów najnowszymi rozwiązaniami technologicznymi, ale i tak najważniejszy jest program, software. Najważniejszym osiągnięciem nowych mediów, takich jak komputer, pisze Peter Weibel, nie jest stworzenie nowych kierunków artystycznych, takich jak sztuka komputerowa, lecz wpływ nowych mediów na całą sztukę, na zmianę charakteru sztuki współczesnej. Dzisiejsza sztuka jest sztuką mediów wzajemnie na siebie oddziałujących i dlatego ma charakter multimedialny czy polimedialny, a to prowadzi nas, powiada Weibel, do epoki postmedialnej, w której nie ma już dominujących przekazyńców, bo każdy przekaz korzysta z wielu mediów i żywi się wieloma mediami. [ 26 ]

25 Zob. G. Dziamski, *Przełom konceptualny* ...s. 30.

26 P. Weibel, *Synthetic Times*. <http://mediartchina.org/essays/Weibel>. Zob. również *The Post-Media Condition*, katalog towarzyszący wystawie w Gruzji (2005) oraz *Madrycie przy okazji tarów sztuki ARCO* (2006). Zob. również G. Dziamski, *Od syntezy sztuk do sztuki post-medialnej*... oraz G. Dziamski, *Intermedia, multimedia, epoka postmedialna*....

→ Dokończenie ze strony: 113

XVIII-wieczne kunstkamery i gabinety osobliwości. Zawarte w nich eksponaty nie stanowią jednak tylko roli rekwizytów. Są szczególną emanacją tego, co było. Za ich pomocą Sominski pragnął utrwalić to, co przepływa poza czasem. Przyjmując swoistą rolę demiurga, wyłaniał z meandrów historii fakty, przedmioty i postacie, usytuowane dotąd na jej marginesie. Konstruował w ten sposób fantomy przeszłości, które wydawały się bardziej rzeczywiste niż to, co naprawdę się zdarzyło. Sominski rościł sobie prawo do tego, co osobliwe i nadzwyczajne, kryjąc je (nie ukrywając, ale zachowując) w „sanktuarium sztuki”.

Wszystko, co tworzył, tak jak jego biografia – zawiera w sobie nutę niejasności. Odczytując po latach sens jego prac, można wysnuć wniosek, że realizacje jego charakteryzują się ciągłymi poszukiwaniami i niemożnością życia „tu i teraz”. Obrazują nieobecność tego, co było „tam”, gdzie zginęli jego rodzice, a on żył z tą nieświadomością, ukrywany na emigracji, i nieobecność tego, co „teraz”, gdyż do końca nie mógł pogodzić się z tragicznym losem. Sominski uważał, że nie należy pokazywać niczego wprost, a tym bardziej rzeczy poważnych i tragedii, gdyż są niewyrażalne. Dlatego zachował dystans do wszystkiego,

co go otaczało, także do swojej twórczości. Jego realizacje cechuje ironiczne spojrzenie. Ironiczne, ale nie prześmiewcze, tylko nieufne. Opowiadał o dziwności i paradoksalności istnienia, o niemożności poznania świata i samego siebie, o nieustającym poczuciu metafizycznego braku. Zminiaturyzowane obiekty, nawiązujące często do estetyki zabawek, czy zmistyfikowane lub skopiowane zdjęcia służyły mu za narzędzia do prowadzenia z widzem – takim samym świadkiem rzeczywistości jak on – osobliwej gry. Zwodził go. Zamiast zdjęć z katastrofy lotniczej podaje mu popsute modele samolotów, fotografuje paradoksalną śmierć plastikowych zwierząt, buduje model statku, którego istnienie w rzeczywistości jest wątpliwe, i wreszcie – każe wierzyć w prawdę, która wydawała się mało prawdopodobna.

Takimi zabiegami chciał w istocie uciec choć na chwilę przed zmierzaniem się z „egzystencją istnienia”. Dawało mu to poczucie „stania z boku”, możliwość odnalezienia miejsc, z których będzie mógł tylko obserwować toczące się wydarzenia, wypadki i zmiany. Mógł pozostać poza czasem, poza historią.

Tak jak ja dzisiaj – tworząc postać Ksawerego Somiskiego, który faktycznie służy mi tylko jako narzędzie, medium do przedstawienia własnej historii. Nie był celem samym w sobie. Powstał jakby na marginesie mojej twórczości, jako rodzaj

pseudonimu, który pozwala na wyrażanie osobistych treści i poglądów, bez ujawniania swojego „ja”. Wykorzystałam jego osobę, tak jak pisarz wykorzystuje w swojej powieści głównego bohatera, tworząc zbeletryzowaną opowieść, która w rzeczywistości opiera się na jego własnych doświadczeniach i obserwacjach. Albo jak reżyser, tworzący fabularyzowany dokument opowiadający realną historię czy biografię za pomocą aktorów i scenografii. Poprzez ten zabieg chciałam sprawić, by instalacje, odwołujące się do moich wspomnień i fascynacji z dzieciństwa, zyskały bardziej uniwersalny charakter, zostały osadzone w innym czasie i przestrzeni. Z jednej strony Sominski stał się swoistą materializacją mojego innego „ja”, którego w ten sposób mogłam doświadczyć. Za jego pomocą mogłam przenieść się w odmienną rzeczywistość czasoprzestrzenną, tak jak przenosimy się wraz z kolejnymi kartami powieści w świat bohaterów, z którymi się utożsamiamy. Z drugiej strony – konfrontowanie jego twórczości i biografii z odbiorcami pozwala mi na badanie granic tożsamości artysty i obserwację, na ile jesteśmy w stanie uwierzyć w fikcję. Dzięki tym relacjom mogę próbować udowodnić, że realne jest to, w co potrafimy wierzyć. W każdym z nas kryje się potrzeba tworzenia jakiejś fabuły, ponieważ mamy tylko jedno życie, a ten rodzaj kreowania rzeczywistości jest mi najbliższy.

119

# FILM I FOTOGRAFIA W BADANIACH NAD KULTURĄ

KONFERENCJA NAUKOWA

Wrocław, czerwiec 2011

ul. Szewska 36

INSTYTUT KULTUROZNAWSTWA

Uniwersytet  
Wrocławski

SAJ/SOBOTA/CZAJA/CHMIELECKI/DRABEK/CHAREWICZ/MOKRZAN/JASKUŁOWSKI/KOZUBEK/  
DĘBSKI/BANAŚ/MATYSEK-IMIELIŃSKA/MAŁECKA/POGŁOSY I POWIDOKI/KATASTROFA/  
FEREŃSKI/NAHIRNY

**Materiały pokonferencyjne w przygotowaniu**



## Ucz się!

- ◆ studium zaoczne
- ◆ studium dzienne
- ◆ studium wieczorowe
- ◆ kursy semestralne
- ◆ podstawy fotografii
- ◆ warsztaty wieczorowe
- ◆ warsztaty mistrzowskie



Elżbieta Łubowicz

## Z TRADYCIĄ W TLE, Z WIZJĄ NA PRZYSZŁOŚĆ

Galeria Fotografii i Fotoklub  
w Ostrowcu Świętokrzyskim

*W małym mieście ludzie sami muszą tworzyć kulturę, jeśli chcą, żeby coś się działo* — to słowa jednego z młodych fotografów, członków Fotoklubu Galeria MCK w Ostrowcu Świętokrzyskim. Są one kluczem do zrozumienia, dlaczego w tym właśnie miejscu wokół Galerii Fotografii działa twórcze środowisko, o jakim mogą pomarzyć artyści z większych ośrodków kulturalnych. Jak się okazuje, koło dwudziestu osób w bardzo różnym wieku, różniących się także wykształceniem i uprawianym zawodem, potrafi regularnie co tydzień znajdować czas na spotkania poświęcone fotografii.

**O**d dnia powstania Klubu, którego założycielskie spotkanie odbyło się 21 stycznia 2003 roku, w każdą środę jego członkowie zasiadają przy długim stole w Galerii i omawiają kolejne wspólne przedsięwzięcia oraz dyskutują o interesujących ich warsztatowych czy estetycznych problemach związanych z fotografią. Co szczególnie ważne, z tych spotkań wynikają bardzo konkretne rezultaty, tworzące nowe wartości w kulturze regionu.

Aktywne środowisko twórcze, złożone z ciekawych osobowości, nie miałyby jednak szans na trwały rozwój, gdyby zabrakło w nim lidera, który potrafi zainspirować zespół koncepcyjnie i ogarnąć go od strony organizacyjnej. Takim liderem jest w Ostrowcu Świętokrzyskim Andrzej Łada, fotograf i zarazem założyciel oraz kierownik Galerii funkcjonującej już od 15 lat. Jego fotograficzna

i animatorska pasja szczęśliwie trafiła na sprzyjający klimat w Miejskim Centrum Kultury, gdzie mieści się Galeria, i którym kieruje równie zafascynowana wartościami kultury i kompetentna osoba — dyrektor Elżbieta Baran.

Tylko dzięki odpowiednim ludziom na właściwych miejscach instytucje stają się placówkami rzeczywiście kulturotwórczymi — inaczej pełnią rolę jeszcze jednego urzędu, istniejąc właściwie tylko siłą inercji. Ich sposób pracy i struktura muszą odpowiadać prawdziwym potrzebom środowiska, któremu mają służyć. Tak też planowany jest program całego Centrum i samej Galerii — skierowany zarówno do tych, którzy aktywnie chcą uprawiać działalność artystyczną, jak i biernych jej odbiorców, a także do ludzi o różnym poziomie kulturalnych zainteresowań. Ostrowiec Świętokrzyski to miasto zamieszkałe przez wiele napływowych rodzin robotniczych, ściągniętych przez funkcjonującą tu od niemal 200 lat hutę stali, a jednocześnie o długiej, bo 400-letniej tradycji miejskiej, związanej z wieloma polskimi arystokratycznymi rodami: Tarnowskich, Czartoryskich, Lubomirskich, Radziwiłłów. Uwzględnienie tej specyfiki potrzeb kulturalnych mieszkańców i wyjście im naprzeciw sprawiło, że Galeria Fotografii stała się z czasem miejscem, które zaakceptowali oni jako własne — dzięki temu na przykład na wernisażu dorocznego przeglądu prac członków Fotoklubu zjawia się publiczność w liczbie ponad 200 osób, z trudem mieszcząca się w salach, jak to było na otwarciu ostatniej, siódmej tego rodzaju wystawy, w 2011 roku.

Ścisły związek z własnym regionem: żyjącymi tu ludźmi, historią, krajobrazem i kulturą tradycją miasta i okolic ujawnia się w wielu działaniach ostrowieckiego środowiska kulturalnego, a szczególnie wyraźnie zaznacza się w przedsięwzięciach podejmowanych przez Galerię i Fotoklub. W programie wystawienniczym kluczowe miejsce zajmują prezentacje twórczości miejscowych fotografów,

ze szczególną atencją dla nestorów. Andrzej Łada od początku istnienia Galerii, w której pierwsza wystawa otwarta została 30 marca 1996 roku, zabiegał o obecność w niej starannie przygotowanych prezentacji dzieł fotografów, którzy przez całe życie pracowali w tym właśnie regionie.

Dwukrotnie w Galerii pokazany został wybór prac Longina Łepicza, urodzonego w 1933 i zmarłego w 2008 fotografa związanego z ostrowiecką hutą, którego zdjęcia są cennym dokumentem historii miasta, jego głównego przemysłowego zakładu oraz krajobrazu okolic. Pierwsza z tych wystaw, zatytułowana Zapomniane fotografie, odbyła się w 1997 roku; towarzyszył jej album sfinansowany przez hutę. Dzięki temu przedsięwzięciu autor wystawy po dłuższej przerwie powrócił do fotografowania, co zaowocowało m.in. unikalnymi zdjęciami Starego Zakładu Huty Ostrowiec wykonanymi po jego zamknięciu, a przed zburzeniem. Druga wystawa retrospektywna otwarta została już po śmierci Łepicza, w 2009 roku i również towarzyszył jej katalogalbum, tym razem wydany przez Wydawnictwo Fine Grain z Kielc oraz MCK. To, jak się okazało, był dobry początek serii tego rodzaju przedsięwzięć przypominających i promujących miejscowych fotografów z istotnym dla regionu dorobkiem. Zaistniały w Galerii dwie kolejne wystawy, dopełnione starannie wydanymi albumami, zapoczątkowując, dzięki nawiązanej stałej współpracy z Fine Grain, serię Kolekcja Wydawnicza Fotografii Ostrowieckiej. Była to wystawa Dobrosław Kostkowski — świadek epoki (2009), poświęcona pracom ostrowieckiego fotoreportera działającego w latach 1940–1980 oraz wybór prac Stanisława Sudnika (2010), jednego z założycieli Kieleckiej Szkoły Krajobrazu, który oprócz pięknych zdjęć pejzażowych wykonał także wiele interesujących zdjęć dokumentalnych z Ostrowca, ukazujących miasto, hutę, mieszkańców i różne sytuacje mówiące sporo o ich życiu w latach PRL.



Andrzej Łada

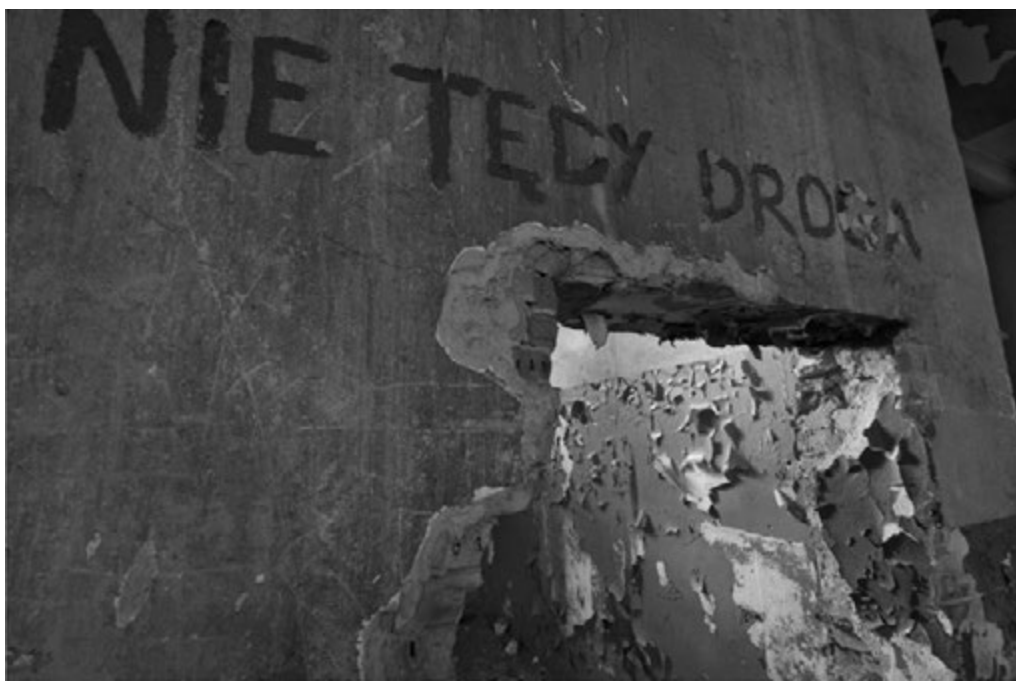
Współpraca z Wydawnictwem Fine Grain, która zapowiada dalsze wspólne inicjatywy wydawnicze w przyszłości, to efekt ustanowienia w Fotoklubie instytucji członka honorowego. Tytuł ten przyznawany jest mieszkającym na Ziemi Świętokrzyskiej, a czasem nawet poza nią, fotografom o znaczącym dorobku artystycznym oraz autorytecie, którzy pojawiają się na wystawach w Galerii oraz interesują pracą Fotoklubu, wspierając go cennymi informacjami i wskazując nowe kierunki oraz możliwości działania. Jednym z kilku honorowych członków Fotoklubu został Jerzy Piątek, właściciel Wydawnictwa Fine Grain — specjalizujący się w publikacjach poświęconych fotografii i sam także będący znakomitym fotografem. Członkiem honorowym jest także Paweł Pierściński, twórca koncepcji Kieleckiej Szkoły Krajobrazu, którego doświadczenie warsztatowe, wiedza i kontakty w świecie fotografii są nie do przecenienia. To dzięki niemu w Galerii mogła odbyć się już na początku jej działalności wystawa Edwarda Hartwiga i nawet autor we własnej osobie, mimo mocno już podeszłego wieku, przyjechał na wernisaż. Wiele inicjatyw Fotoklubu, szczególnie związanych z fotografią aktu, zostało zrealizowanych z inspiracji kolejnego honorowego członka — Sergiusza Sachno.

Młodzi fotografowie, którzy są członkami Fotoklubu, mimo że poszukują własnych dróg, używając już nowoczesnych technologii, bardzo cenią sobie możliwość korzystania z wiedzy i doświadczenia starszych, dzięki stałemu kontaktowi z nimi na spotkaniach. Szacunek dla pracy poprzedników oraz świadomość, że swoimi dokonaniem w naturalny sposób kontynuują istniejącą przed nimi tradycję — to bardzo szczególna i wyjątkowo cenna postawa, zaznaczająca się w działaniach tej ostrowieckiej grupy osób skupionych wokół fotografii. Wielka rola w budowaniu takiej świadomości przypada jej liderowi, Andrzejowi Ładzie. Jak widać, nie obawia się on konkurencji ze strony innych silnych fotograficznych osobowości i chętnie zaprasza do współpracy z klubem starszych kolegów, których sam uważa za autorytety w dziedzinie tego medium.

Oprócz prezentacji wymienionych ostrowieckich klasyków, w programie wystawienniczym Galerii istotne miejsce zajmuje twórczość fotografów całego regionu świętokrzyskiego. Systematycznie odbywają się zbiorowe i indywidualne wystawy przedstawiające dzieła wielu znakomitych autorów. Swoje autorskie pokazy mieli tu w ciągu 15 lat działania Galerii członkowie grupy tworzącej Kielecką Szkołę Krajobrazu, a więc Paweł Pierściński, Jan Spałwan, Jerzy Mąkowski, Aleksander Salij, Jerzy Piątek. Andrzej Łada sprowadza także do Ostrowca ekspozycje artystów, które są znaczące na ogólnopolskim forum fotograficznym. Poza wspomnianym już Edwardem Hartwigiem w Galerii można było oglądać dotychczas dzieła Adama Bujaka (*Misteria*), Tadeusza Rolkego, Tomka Sikory, Zbigniewa Tomaszczuka (*Sweet Polska*), Krzysztofa Gierałtowskiego, Piotra Komorowskiego, Waldemara Jamy, Jana Berdaka, Krzysztofa Hejke, Wiktora Wołkowa, Jerzego Piątka (*Smutek prowincji*), Andrzeja Polakowskiego, Bogdana Łopieńskiego, Leszka Mądziaka i Sergiusza Sachno (*Nagi szept*). Byli też



Grzegorz Gałęzia



Stanisław Dunin-Borkowski

artyści z zagranicy: klasyk europejskiego dokumentu, Litwin Antanas Sutkus, fotograf Jana Pawła II Arturo Mari, Romualdas Pożerskis, Jean Christophe Ballot czy Pierre Cotine — z reportażem z Polski lat osiemdziesiątych. Galeria gościła również wystawy zbiorowe jak „Mistrzowie Polskiego Pejzażu”, „Polska lat 70.”, „Fotografia polska w XX w.”.

Możliwość bezpośredniego spotkania z tymi dziełami, a także osobiście z ich autorami, jest bardzo doceniana nie tylko przez członków Fotoklubu, ale także przez szeroką publiczność zaprzyjaźnioną z Galerią. Wernisaż za każdym razem gromadzi mnóstwo osób. Po jego zakończeniu tradycyjnie odbywają się w Galerii długie rozmowy najbardziej zainteresowanych widzów, szczególnie z grona członków Fotoklubu, z autorem wystawy. Takie poważne podejście do tematu, wykraczające poza towarzyskie spotkanie na wernisażu, to szczególnie cenna wartość tego, co dzieje się wokół ostrowiec-

kiej Galerii Fotografii, wyjątkowa w skali całego kraju. Okazuje się, że jeśli artysta chce usłyszeć na otwarciu wystawy coś więcej poza ogólnymi komplementami oraz przekonać się, że jego prace mogą rzeczywiście inspirować widzów, w tym innych fotografów, do wielu przemyśleń — powinien zjawić się w Ostrowcu Świętokrzyskim. To jedna z zalet małego miasta, w którym, jeśli już zaistnieje aktywne środowisko twórców i odbiorców — jego uczestnikom nigdy nie żal czasu i uwagi na spotkanie z ciekawym gościem.

W kontekście prezentowanych w Galerii pokazów prac tak znakomitych autorów tym bardziej ważnym wydarzeniem stają się wystawy młodych członków Fotoklubu, których dorobek Andrzej Łada uzna za dojrzały już do publicznej prezentacji. Takie wyróżnienie stało się dotąd udziałem Grzegorza Gałęzi, Marka Rachwała, Wiktora Bednarczuka. Spotkania klubowe odbywające się w wielu

formach — bo nie tylko dyskusji, ale także warsztatów, wykładów, plenerów, stałego konkursu na fotografię miesiąca, wspólnych wyjazdów dla obejrzenia ważnych wystaw — przynoszą więc wymierny efekt w postaci intensywnego kształcenia początkujących fotografów. O faktycznym działaniu tej edukacyjnej roli ostrowieckiego Fotoklubu świadczy najlepiej, że odkąd istnieje, osiem osób spośród jego uczestników zostało już przyjętych do Związku Polskich Artystów Fotografików.

W ciągu 15 lat swojej działalności Galeria Fotografii MCK w Ostrowcu Świętokrzyskim przedstawiła 150 wystaw, a więc mniej więcej raz w miesiącu jest wystawa. Taka regularność pracy w długim okresie wskazuje, iż jest to instytucja mocno już osadzona w środowisku, z wypracowaną pozycją znaczącego ośrodka działań w dziedzinie fotografii. Bez pomyłki można stwierdzić, że jest to obecnie najaktywniejszy i najciekawszy ośrodek fotografii w Świętokrzyskiem. Z pewnością niemałe znaczenie dla takiego spostrzegania jej nie tylko w mieście, ale także w całym regionie ma przyjęta przez Fotoklub reguła, że obowiązkowo raz w roku jego członkowie przedstawiają publiczności zbiorową wystawę ukazującą nowe fotografie, w więc wynik pracy od poprzedniej wystawy. Doping zarówno możliwości, jak i konieczności wykonania w ciągu każdego roku nowego zestawu prac kwalifikujących się na wystawę przynosi w tym wzajemnie motywującym się, zaprzyjaźnionym już gronie widoczne rezultaty.

Na najnowszej, siódmej przeglądowej wystawie dorocznej w marcu 2011 roku pojawiło się wiele bardzo ciekawych, oryginalnych i różnorodnych prac. Najsilniejszy wśród nich jest nurt dokumentalny; poza fotografiami honorowego członka Jerzego Piątka wyróżniają się swoim istotnym znaczeniem i znakomitą formą zdjęcia Stanisława Dunin-Borkowskiego, Marka Ra-chwała, Grzegorza Gałęzi, Lucyny Malickiej, Mirosława Radomskiego, Adama Białowąsa, Rafała Wójcika, a także samego Andrzeja Łady. Dokumentaliści, idąc w ślady swoich poprzedników, za temat swoich prac obierają przede wszystkim sytuacje i ludzi z własnego regionu, zapisując dla przyszłości to, co w tym właśnie miejscu i czasie najbardziej specyficzne, i dlatego właśnie najczęściej najmniej doceniane. Dzięki szkole fotografii, jaką faktycznie jest dla młodych adeptów tej dziedziny Galeria i Fotoklub, rozumieją oni doskonale, że wartość prawdziwego dokumentu polega właśnie na dostrzeżeniu tego, co tak oczywiste, że przez nikogo nie zauważane.

Obok tej silnej grupy jest też kilka osób, które z dużym powodzeniem zajmują się fotografią kreatywną — to Magdalena Wolff, przedstawiająca bardzo ciekawą serię zdjęć z wykorzystaniem luster; Justyna GENTILE Łada (córka Andrzeja), drążąca w pełen fantazji sposób temat „kobiecej duszy”, Agnieszka Radlak, snująca poetyckie opowieści o wewnętrznych przeżyciach i nastrojach za pomocą wieloznacznych, symbolicznych fragmentów wnętrza i martwych natur. Dwóch członków Fotoklubu: Paweł Jabłczyk i Jarosław Wójcik, uprawia fotografię przyrodniczą i to na najwyższym poziomie — ta nie raz lekceważona jako „mało artystyczna” fotografia, jeśli wykonywana jest z dużą wiedzą i fascynacją dla



Marek Rachwał

tematu oraz z zastosowaniem w pełni profesjonalnego warsztatu, ma jednak niemniejszą wagę niż klasyczny społeczny dokument, bowiem ocala dla pamięci i ukazuje wartość skarbów natury, z których część niedługo być może stanie się tylko przeszłością.

Przyglądając się aktywności ostrowieckiej Galerii Fotografii oraz pracującego przy niej Fotoklubu warto zauważyć, że charakter tych działań pozwala w innym nieco świetle niż zazwyczaj ujrzeć wartości, jakie niesie ze sobą fotograficzna twórczość na ogólnopolskim forum. Andrzej Łada, układając program Galerii, nie ma ambicji prezentowania u siebie premierowych ekspozycji czołowych polskich fotografów, co jest podstawą znaczącej pozycji dla najważniejszych fotograficznych galerii. Wystawy czołowych polskich fotografów, jak tu się pojawiają, ukazują prace już pokazywane wcześniej w innych miejscach. To natomiast, co

jest przedmiotem szczególnego zainteresowania i długotrwałej, żmudnej nieraz pracy nad przygotowaniem nowego zupełnie pokazu — to twórczość autorów regionu świętokrzyskiego, i to twórczość tematycznie z nim związana. Nie konkurując więc z istniejącymi już wcześniej, czołowymi polskimi galeriami w premierach, Galeria i Fotoklub stopniowo i systematycznie ukazują i rozwijają kulturę miejscową i miejscowe środowisko twórcze. W obecnym czasie, kiedy niemal wszyscy chcą funkcjonować na forum globalnym, nie odróżniając się od tego, co pokazywane „na świecie”, zajęcie niższej takiej regionalnej pracy u podstaw może okazać się szczególnie cennym wkładem w polską kulturę.

Maj 2011



Dominika Zarzycka



Magdalena Wolf



Dominika Zarzycka



Maciej Strąpoć



Lucyna Malicka



Robert Nadratowski



Aleksandra Kućma



Ewa Gawlik



Justyna GENTILE Łada

# Członkowie honorowi



Longin Łępicz



Dobrosław Kostkowski



Stanisław Sudnik



Jerzy Piątek





Adam Sobota

## SZTUKA FOTOGRAFII

– Almanach 30-lecia Okręgu  
Świętokrzyskiego ZPAF

Związki twórcze, których powstawanie wyznaczało wyższy poziom funkcjonowania kultury w stosunku do organizacji rzemieślniczych, zawsze starały się udokumentować swoje znaczenie poprzez wystawy i publikacje, najczęściej związane z jubileuszami istnienia. Nie inaczej było w dziedzinie fotografii. Co prawda indywidualizacja programów twórczych i hybrydyzacja mediów sztuki sprawiły, że związkowe przeglądy nie mają już takiego znaczenia jak dawniej, ale zbiorowe działania nadal przynoszą znaczące rezultaty.

**P**olscy fotografowie w sensie prawnym wywalczyli sobie status artystów w roku 1947, kiedy powstał istniejący do dzisiaj Związek Polskich Artystów Fotografików, organizacja o statusie wyższym niż stowarzyszenia fotoamatorów, których elity – z Janem Bułhakiem na czele – przez długi czas starały się uwolnić z enklawy rzemiosła. Następny etap, z powszechnością akademickiego nauczania fotografii i jej wszechobec-

nością poprzez skomputeryzowane media, w Polsce osiągnięto w ostatnich dwóch dekadach, a chociaż poddawano z tego powodu w wątpliwość dalszy sens istnienia takich związków twórczych jak ZPAF, to funkcjonuje on nadal. Siłą napędową działalności związkowej są zawsze konkretne osoby aktywizujące lokalne środowiska, które w ZPAF mają status okręgów i delegatur. Tak jest też w przypadku Świętokrzyskiego Okręgu ZPAF, którego centrum stanowią Kielce. Okręg ten powstał w 1978 roku, kiedy była tam już wystarczająca liczba członków ZPAF (pierwszym był w 1960 r. Jan Siudowski, a kolejnym Paweł Pierściński). Kieleckie tradycje w fotografii sięgają jednak do samych jej początków. Już w 1839 roku działał tam Maksymilian Strasz, pionier polskiej fotografii i autor podręczników. Później znaczącą rolę odegrała sekcja fotograficzna lokalnego oddziału Polskiego Towarzystwa Krajoznawczego, a po II wojnie światowej Świętokrzyskie Towarzystwo Fotograficzne. Najaktywniejsi członkowie tego towarzystwa utworzyli tzw. Grupę Roboczą (1962–1968), która wypracowała program artystyczny oparty w dużej mierze na koncepcjach „fotografii ojczystej” Jana Bułhaka. Ten program, znany jako „kielecka szkoła krajobrazu” stał się formułą z której to środowisko zaczęło być znane w całym kraju, a także za granicą. Niestrudzonym animatorem tego programu działania był Paweł Pierściński, organizator licznych wystaw zbiorowych, plenerów i wydawnictw. Jest on też autorem wielu opracowań teoretycznych i historycznych związanych z fotografią krajobrazu i środowiskiem kieleckim. Reprezentacyjną imprezą dla tego środowiska, zakładającą też szerokie otwarcie na zewnątrz, było Biennale Krajobrazu Polskiego, organizowane w Kielcach w latach 1968–1996.

Almanach „Sztuka fotografii” (2009) reprodukuje na przeszło 250 stronach prace twórców, którzy od 1978 roku byli przynajmniej przez jakiś czas członkami Okręgu Świętokrzyskiego ZPAF. Najstarsze zdjęcie pochodzi z 1949 r., a najnowsze są z 2008. W latach 90. Okręg postawił na rozbudowę i różnorodność, co sprawiło, że liczy obecnie około 70 członków, z których wielu pochodzi spoza terenu Kielecczyzny (np. Przemyśl, Rzeszów, Kalisz, Koło, Lublin, Zamość, Częstochowa). Choć wielu nowych członków sympatyzuje z tradycjami „kieleckiej szkoły krajobrazu”, to jednak reprezentują oni szeroki wachlarz zainteresowań i technik obrazowania. Nie było więc łatwo, aby nadać tej publikacji zwarty charakter, do czego niewątpliwie dążyli redagujący ją fotograficy: Andrzej Borys, Wiesław Turno, Zdzisław Słomski i Jerzy Piątek (ten ostatni, jako właściciel Agencji Reklamowo-Wydawniczej „Fine Grain”, z wielką starannością almanach wydrukował). W artykule wstępnym Paweł Pierściński starał się przedstawić formułę „kieleckiej szkoły krajobrazu” jako program wiążący różne indywidualne realizacje i zarazem wystarczająco elastyczny, aby dopuszczać znaczną różnorodność. Stosownie do tego almanach rozpoczyna się od dzieł i autorów reprezentacyjnych dla klasycznej wersji tego programu. Są to przede wszystkim: Jan Siudowski, Paweł Pierściński, Janusz Buczkowski, Tadeusz Jakubik,

Wacław Cislowski Jerzy Kamoda, Jan Spałwan, Jerzy Mąkowski, Jerzy Piątek, Andrzej Pęczalski czy Henryk Pieczul, z pracami od lat 50. do 80. Jak to określił Paweł Pierściński, podzielali oni „matematyczno-geometryczną wizję polskiego krajobrazu rolniczego”. Narzucił to sam krajobraz Kielecczyzny, pełen niewielkich, wąskich poletek tworzących geometryczne podziały i gęsty układ linii wyznaczanych przez miedze i brzozy. Dodatkowo pofalowanie terenu wnosi do tego zestawu sinusoidalne kształty, chętnie wykorzystywane przez fotografów. Ich ulubioną porą roku było przedwiosnie, kiedy resztki śniegu podkreślały klarowność i gęstość rytmów pejzażu. Lider tej grupy, Paweł Pierściński, często wyłamując się z ortodoksyjnej dokumentalności i dodatkowo grafizował obrazy poprzez wprowadzanie technik tonorozdzielczych i fotomontaży. Multiplikował w ten sposób naturalne układy, albo konstruował z nich rodzaj wiru czy wachlarza. To najdobitniej wskazuje na element emocjonalności związany z tematyką pejzażu.

Klasyczna estetyka „kieleckiej szkoły krajobrazu” realizowana była w fotografii czarno-białej, a więc wiele prac nowszych, chociaż nawiązuje do podobnej tematyki, odróżnia się ekspresyjnym użyciem koloru. Kolor z największym upodobaniem młodszy autorzy wykorzystują do ukazywania struktur i faktur materii. Jest to też narzędzie opisu świata nasyconego reklamą i elementami wizualnymi nieobecnymi w szarej rzeczywistości czasów PRL-u. Wówczas walory świata natury i tradycyjnego rolnictwa kontrastowały z wielkimi zakładami przemysłowymi stanowiącymi znaną nowocześnieść. Kieleccy fotografowie nie pomijali tego wątku, chociaż jest on w Almanachu ukazany w bardzo skromnym zakresie. Nieco więcej jest fotografii pokazujących sceny obyczajowe czy portrety ludzi, ale te wątki też nie są rozwinięte proporcjonalnie do systematycznej pracy fotografów w tym kierunku, a ukazane są raczej jako okazjonalne impresje.

Prace najnowsze to w zdecydowanej większości subiektywne wizje różnych form, inscenizacje oraz medialne przetworzenia. Sporo jest też fotografii stosujących techniki piktorialne i przywołujących klimat sztuki z jej odległych okresów. Dowodzi to, że „kielecka” fotografia nie jest już takim monolitem, za jaki była uważana niegdyś, niemniej daje do myślenia fakt, że jest to środowisko atrakcyjne dla tak wielu różnych osób. Być może wynika to z preferowania postawy świadomości konserwatywnej wobec medium fotografii, gdzie estetyczny ład i wypracowanie własnego stylu cenione są jako wartości uniwersalne. Od tej strony we wszystkich fotografiach zamieszczonych w Almanachu można znaleźć pewne wspólne cechy. Jedną z nich jest swoboda w przechodzeniu od działań dokumentujących do swobodnych formalnych interpretacji, poddanych jednak zasadzie geometrycznego uporządkowania. Almanach Okręgu Świętokrzyskiego ZPAF jest jednym z lepszych wydawnictw tego typu i z pewnością będzie z czasem zyskiwał na znaczeniu jako dokument świadomości pewnej epoki.



# WYSTAWY ANDRZEJA JERZEGO LECHA

Łódzki Dom Kultury, Galeria FF

Premiera: 7–29 V 2011

Toruń, Galeria Sztuki Wozownia

1–31 VII 2011

Opole, Muzeum Śląska Opolskiego

11 VIII – 25 IX 2011

Świdnica, Miejska Biblioteka Publiczna

14 X – 19 XI 2011

Jelenia Góra, Biuro Wystaw Artystycznych

1–31 XII 2011

Poznań, Centrum Kultury „Zamek”, Galeria Fotografii pf

III 2012



**Andrzej Jerzy Lech**

Cytaty z jednej rzeczywistości  
Fotografie z lat 1979–2010



Eugeniusz Get Stankiewicz (14 V 1942 – 10 IV 2011), Domek Miedziorytnika, Wrocław

**Andrzej Słomianowski**

## LIST OD GETA

Andrzeju, jadę,  
wygląda, że na dłużej...  
Gdzie?

Daleko, nie wiem...  
Na olimpiadę – widać,  
potrzebują mnie tam.  
Jak będziesz wpadał  
do Wrocławia,  
odwiedzaj mnie na  
różnych ścianach  
i u Św. Elżbiety  
obok Domku.  
Mieliśmy się spotkać  
na Dorzeczu Różewicza,  
ale nie wyszło,  
szkoda...

Trochę się spieszę,  
więc do następnego,  
gdziekolwiek!  
Andrzeju, ściskam cię –  
Get.

9 kwietnia 2011 r.

Pośród wielu muzeów w Görlitz jednym z najciekawszych jest Muzeum Fotografii. Nieistniejący już dziś w tym mieście przemysł fotograficzny szczycił się swego czasu ponad stuletnią tradycją i Görlitz pospołu z Dreznem i Jeną to kolebka przemysłu fotograficznego. Upraszczając, można powiedzieć, że Francuzi i Anglicy wynaleźli fotografię, a rzemieślnicy, optycy i mechanicy z Saksonii i Turyngii położyli podwaliny pod przemysł fotograficzny. W Görlitz od końca XIX wieku do wczesnych lat 1990. działały w sumie 23 firmy produkujące aparaty fotograficzne, znana z produkcji wysokiej jakości obiektywów firma optyczna Hugo Meyer, dwie wytwórnie płyt i papierów fotograficznych, oraz duża firma produkująca miechy do aparatów fotograficznych.

Muzeum Fotografii mieści się niedaleko dworca kolejowego, na Löbauer Strasse 7, w budynkach dawnej firmy Herbst & Firl, która seryjnie produkowała aparaty fotograficzne już pod koniec lat 1880. (5000 aparatów w latach 1889–1894). Logo tej firmy służy jako logo Muzeum. Sama ta instytucja zajmuje pomieszczenia od ulicy, a w podwórzu, w tzw. Fabryce, mieszczą się: duża galeria wystawiennicza, tradycyjna, funkcjonująca ciemnia fotograficzna, a także pomieszczenia konferencyjne i szkoleniowe, wyposażone w komputery z programami do obróbki fotografii cyfrowej. W salach muzealnych od ulicy można oglądać stare aparaty, obiektywy i sprzęt fotograficzny, w galerii w „Fabryce” prezentowane są wystawy, sale szkoleniowe i ciemnia służą zaś zainteresowanym do poznawania tajników fotografii tradycyjnej oraz cyfrowej. Muzeum jest czynne od wtorku do niedzieli, w godzinach 12–18.

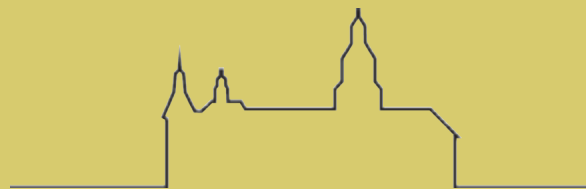
Strona internetowa muzeum:  
[www.fotomuseum-goerlitz.de](http://www.fotomuseum-goerlitz.de)

Andrzej Słomianowski



Hiszpańskojęzyczny obszar kulturowy to 400 milionów ludności w ponad 20 krajach świata

# LOS DIAS DE LA Baja Silesia



Los castillos y palacios de la Baja Silesia  
en acuarela de Andrzej Woźniak



promujmy Dolny Śląsk

[www.BajaSilesia.net](http://www.BajaSilesia.net)