





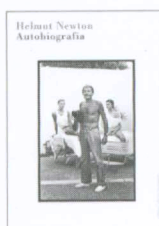
## słowo/obraz terytoria

wydawnictwo słowo/obraz terytoria sp. z o. o.  
al. Grunwaldzka 74/3, 80-244 Gdańsk  
tel. (58) 341 44 13, (58) 345 47 07, fax (58) 520 80 63  
www.terytoria.com.pl

### Nowości o sztuce:

#### Helmut Newton *Autobiografia*

Newton, chimeryczny ekszhibicjonista o skłonnościach do narcyzmu i perwersji, człowiek o niezwykłej intuicji artystycznej, robi ze swej biografii iście hollywoodzką kreację. Seks, kariera, małżeństwo, skandale towarzyskie, moda i polityka, ale nade wszystko sztuka – takimi drogami biegnie życie fotografa, który zrewolucjonizował spojrzenie na nagie ciało kobiety.



#### Agnieszka Taborska *Spiskowcy wyobraźni. Surrealizm*

Pomysłowa analiza surrealizmu na przykładzie sztuk plastycznych, kina, fotografii i literatury. Autorka sięga do początków nurtu, a następnie oprowadza nas po całym wieku XX, pokazując, jak surrealistyczne spojrzenie na świat łączy biografie rozmaitych artystów – tytułowych „spiskowców wyobraźni” – a tym samym kształtuje zarówno historię, jak i mitologię jednego z najważniejszych ruchów w sztuce współczesnej.



#### Jean Clair *De Immundo*

Rozprawa o najniższych kręgach Danteskiego piekła sztuki współczesnej, o jej kloace w dosłownym tego słowa znaczeniu. Autor opisuje takie zjawiska, jak: wystawianie na pokaz i bezczeszczenie ludzkiego ciała, poniżanie jego funkcji i wyglądu, deformacje, samookaleczenia, fascynacja krwią i ekskrementami. Jednocześnie szuka odpowiedzi na pytanie o artystyczne uzasadnienie tych działań, które niejednokrotnie odbywają się z błogostawieństwem ludzi kierujących wielkimi instytucjami kulturalnymi.



#### Jan Białostocki *Płeć śmierci*

Drugie wydanie książki, na którą składają się trzy eseje szkicujące historię przedstawiania śmierci w malarstwie oraz dzieje obrazowania idei „marności” w poezji i sztuce. W rozprawie tytułowej autor analizuje przekształcanie się wizerunku śmierci w zależności od gramatycznego rodzaju słowa „śmierć” w poszczególnych językach. Szkic drugi omawia ewolucję przedstawień śmierci, od moralizatorskich, zakorzenionych w myśleniu religijnym, po związane ze świecką tradycją ikonografii funeralnej. Trzeci tekst analizuje tematy ikonografii *vanitas*, charakterystyczne dla poszczególnych epok i kręgów kulturowych, oraz ich rozwój od starożytności po wiek XIX.

#### Hubert Damisch *Okno w żółci kadmowej albo o tym, co kryje się pod spodem malarstwa*

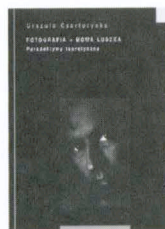
Książka jest subiektywną panoramą współczesnego malarstwa lub inaczej – próbą zajrzenia pod jego spód. Damisch przedstawia model historii sztuki przypominający plecionkę, w którym wątek widoczny w danym momencie na górze nabiera znaczenia i utrwala się w odniesieniu do wątku niewidocznego, biegnącego dołem, a zarazem zmierzającego na powierzchnię.

#### Jean-Jacques Courtine, Claudine Haroche *Historia twarzy*

Książka jest próbą nakreślenia dziejów twarzy w czasach nowożytnych, od odrodzenia fizjonomiki w wieku XVI po jej schyłek w XIX stuleciu. Autorzy nie ograniczają się jednak do tej interesującej, ale często kwestionowanej dziedziny nauki. Badają także wpływ literatury, sztuki czy medycyny na postrzeganie twarzy oraz relacje między jej wyglądem a labiryntem ludzkiej duszy.

### P o n a d t o:

Charles Baudelaire *Sztuka romantyczna*  
Charles Baudelaire *Paryski splin*  
Roger Caillois *W sercu fantastyki*  
Urszula Czartoryska *Fotografia – mowa ludzka*  
Eugène Delacroix *Dzienniki. 1822–1853*  
Eugène Delacroix *Dzienniki. 1854–1863*  
Aleksander Jackowski *Świat Nikifora*  
Wiesław Juszcak *Malarstwo polskiego modernizmu*  
Łukasz Kiepuszewski *Obrazy Cézanne'a*  
Bohdan Paczowski *Zobaczyć*  
Edouard Pontremoli *Nadmiar widzialnego*  
Hans Peter Willberg, Friedrich Forssman *Pierwsza pomoc w typografii*  
Sztuka w świecie znaków pod red. Bogusława Żyłki  
Marguerite Yourcenar *Czarny mózg Piranesiego. Konstandinos Kawafis*  
i inne



**REDAKTOR NACZELNY**

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

**WSPÓLPRACOWNICY KRAJOWI**

Andrzej P. Bator, Bożena Czubak, Grzegorz Dziamski,  
Dorota Hartwich, Andrzej Kostołowski, Dominika  
Kowalewska, Bożena Kowalska, Elżbieta Łubowicz,  
Mirosław M. Ratajczak, Katarzyna Roj, Piotr Stasiowski,  
Adam Sobota, Marek Śnieciński, Grzegorz Sztabiński

**WSPÓLPRACOWNICY ZAGRANICZNI**

Leszek Brogowski (Rennes), Renata Głowacka (Paryż),  
Bogdan Konopka (Paryż), Ireneusz Kulik (Düsseldorf)  
Ryszard Piekarz (Hannover), Mateusz Soliński (Londyn)

**LAYOUT**

Andrzej Moczydłowski

**OPRACOWANIE GRAFICZNE I REDAKCJA TECHNICZNA**

Alek Figura  
Romuald Lazarowicz  
Andrzej Moczydłowski

**TŁUMACZENIE NA JĘZ. ANGIELSKI (WKŁADKA)**

Ryszard Sawicki

**KOREKTA**

Natalia Karnecka-Michalak, Jarosław Michalak

**ŁAMANIE I PRZYGOTOWANIE DO DRUKU**

„Lena” Wrocław

**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

**WYDAWCA**

Akademia Sztuk Pięknych we Wrocławiu  
i Fundacja im. Eugeniusza Gepperta

**NUMER SFINANSOWANY ZE ŚRODKÓW**

Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego  
oraz Urzędu Miasta Wrocławia  
*Za finansowe wsparcie serdecznie dziękujemy.*

**OKŁADKA**

Janusz Leśniak, z cyklu „Mandale”

**DRUK**

KONTRA

**WARUNKI PRENUMERATY:**

W prenumeracie krajowej cena 1 egz. wynosi 14,00 zł.  
Prenumeratę przyjmujemy na cztery kolejne numery pisma.  
Kwotę 56,00 zł 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.

Copyright © 2008 by Redakcja „Format”

Cena 14,00 zł (w tym 0% VAT)

Nakład: 2000 egz.

Okładkę bieżącego zeszytu zdobi cień fotografa – ujęty tu jako jedyna realna forma w obrazie otaczającej go „płynnej” rzeczywistości. Niech ten niematerialny ślad bytu ludzkiego będzie symbolicznym znakiem odsyłającym do zawartości całego numeru: poświęconego głównie prezentacji dokonań fotografii dokumentalnej i oferującego cykl wypowiedzi odnoszących się do tego medium. Mamy nadzieję tym samym wzbogacić żywą ostatnio dyskusję na temat kondycji dokumentu i symptomów jego kryzysu w czasach zdominowanych przez cyfrową technikę. Jednak impulsem sprawczym wyboru głównej tematyki było hasło „nowych dokumentalistów”, które pojawiło się w związku z wystawą grupy fotografów, zorganizowanej w 2006 r. przez A. Mazurę. Spektakularny sukces tego zdarzenia i zainicjowana potem dyskusja nie wyczerpała jednak problemu: stąd próba jej uzupełnienia, przy świadomości koniecznego jej ciągu dalszego.

Andrzej Saj

## TEMATY

Grzegorz Sztabiński: <b>Autorytet fotografii</b> .....	3
Katarzyna Michalak: <b>Fotografia w pułapce geometrycznej siatki</b> .....	7
Tomasz Załuski: <b>Fotografia jako prezentacja jednostki i wspólnoty</b> .....	8
Andrzej Saj: <b>Względność (nowego) dokumentu</b> .....	15
Zbigniew Tomaszczuk: <b>Refleksje na temat fotografii dokumentalnej w powojennej Polsce</b> .....	25
Piotr Jakub Fereński: <b>O roli przypadku w fotografii</b> .....	32
Elżbieta Łubowicz: <b>Fotograficzny dokument w sztuce współczesnej</b> .....	34
Krzysztof Jurecki: <b>Pojęcie nowego dokumentu w Polsce – rok 2006</b> .....	36

## POSTAWY

Daniel Antosik: <b>Teraz – dowód współlistnienia</b> .....	38
Marianna Michałowska: <b>Fotografia nie ma płci, tylko wśród kobiet nie ma fotografów?</b> .....	40
Olga Białostocka: <b>Dokument wewnętrzny</b> .....	44
Lorne Carl Liesenfeld: <b>Rozmowa z Marianem Schmidtem o fotografii humanistycznej</b> .....	49
Renata Głowacka: <b>Bogdana Konopki podróże do Chin</b> .....	50
Anna Kania: <b>W jednym czasie</b> .....	54
Ireneusz Zjeżdżałka: <b>Polska prowincja a polska fotografia</b> .....	56
Zbigniew Tomaszczuk: <b>Nostalgiczny obraz prowincji</b> .....	59
Maciej Szymanowicz: <b>Scenografia PRL-u</b> .....	62
Stanisława Zacharko: <b>Kielecka Szkoła Krajobrazu</b> .....	64

## KONTEKSTY

Christine Spengler: <b>Opaska na oczach</b> .....	69
Eleonora Jedlińska: <b>Biografia/„Auto-biografia” – Pamięć/Śmierć/Życie</b> .....	72
Adam Sobota: <b>Odczytanie „Czytania”</b> .....	78
Agnieszka Kłós: <b>Pomyśl, zanim naciśniesz</b> .....	80

## PREZENTACJE

Adam Sobota: <b>Foto Art Festiwal w Bielsku-Białej</b> .....	81
Dorota Hartwich: <b>Od dagerotypu do cyfry</b> .....	84
Krzysztof Jurecki: <b>Miesiąc fotografii w Bratysławie (2007)</b> .....	88
Elżbieta Łubowicz: <b>Polskie festiwale fotografii</b> .....	90

## KONTAKTY

Alexandra Hołownia: <b>Oszczędne wybory Martina Parra</b> .....	97
...więc jestem artystą. Rozmowa z Jeffem Wallem .....	97
Dominika Kowalewska: <b>Paradoks fotografii</b> .....	100

## MOTYWY

<b>Martwa natura 2007</b> .....	102
Piotr Komorowski: <b>Pozornie martwa natura</b> .....	104
Dominika Łarionow: <b>Fotografia jako szkicownik</b> .....	106

## RELACJE

Adam Sobota: <b>Konfrontacje po raz 34</b> .....	111
Mieczysław Szewczuk: <b>Random in Radom</b> .....	113
Adam Sobota: <b>Jubileusz Związku Polskich Artystów Fotografików</b> .....	114

<b>PORTFOLIO</b> .....	12-13, 47, 96
------------------------	---------------







Już dawno temu zauważono, że autorytetu fotografii nie można sprowadzić do autorytetu fotografującego. Sytuacja ta różni wykonywanie zdjęć od malowania czy rysowania. W przypadku sztuk plastycznych wiedza i umiejętności artysty decydują całkowicie o wartości dzieła. Farba lub tusz umieszczone na płaszczyźnie nieumiejętnie lub bez wiodącej idei nie mają wartości. Inaczej jest w przypadku zdjęcia. Nawet wówczas, gdy zostało źle naświetlone lub skadrowane, gdy do jego powstania doszło w rezultacie przypadkowego działania, zachowuje ono podstawowe cechy fotografii.

Zagadnienie autorytetu rozważane jest zwykle w odniesieniu do osób. Podkreśla się przy tym ważność dziedziny, ze względu na którą ktoś jest autorytetem. W przypadku zwykłego nakładania farby na płaszczyznę mówienie o autorytecie wydaje się pozbawione sensu. Dopiero ten, kto maluje, czyniąc to w szczególny sposób, może spowodować, że czynność sama w sobie banalna stanie się przedmiotem zainteresowania i wywoła uznanie. Inaczej jest w przypadku fotografowania. Rudolf Arnheim pisał, że dostrzeżenie, iż jesteśmy rysowani bez naszej wiedzy nie wywołuje zaniepokojenia. Ograniczamy się zwykle do prośby o pokazanie nam skończonej pracy i jakoś komentujemy uzyskany rezultat. Tymczasem zauważenie aparatu fotograficznego skierowanego w naszą stronę wywołuje natychmiast reakcję, często gwałtowną. Pozwala to

Na problemy te, ujmując je w szerszym kontekście kulturowym, zwraca uwagę Martin Jay. Pisze on o *zdeprymowanych oczach* (*downcast eyes*) i rozważa zagadnienie, biorąc pod uwagę myśl filozoficzną oraz teorię sztuki przełomu XIX i XX wieku<sup>2</sup>. Trzeci rozdział swej książki rozpoczyna od zacytowania wypowiedzi Jeana-Louisa Comolli, który pisał, że *ludzkie oko traci swoje ponadczasowe przywileje* wówczas, gdy jest obdarzone mnogością urządzeń optycznych, gdyż *mechaniczne oko maszyny fotograficznej patrzy teraz zamiast niego (in its place) i pod pewnymi względami zapewniając większą pewność. Fotografia staje się zarazem triumfem i grobem oka*<sup>3</sup>. Uwaga ta jest bardzo charakterystyczna. Zwykle rozwój fotografii łączony jest z triumfem oka, z dominacją roli spostrzegania w kulturze. Rzeczywiście, od drugiej połowy XIX wieku mamy do czynienia z „szaleństwem wizualizacji”. Związane było ono ze zwiększeniem się ilości i roli obrazów w życiu społecznym. Ale czy prowadziło to w sposób prosty do zwiększenia zaufania okazywanego bezpośrednim danym wzrokowym, do wzrostu autorytetu oka? Dokładniejsze przemyślenie problemu skłania do wniosku, że aparat fotograficzny nie zawsze miał wspomagać spostrzeganie, a często traktowany był jako urządzenie konkurujące z nim, jako mechanizm doskonalszy pod pewnymi względami od oka. Służył na przykład jako sposób uzyskania dowodu, że coś się wydarzyło (było rzeczywiście oglądane lub mogło być zobaczone), jako potwierdzenie, że coś w określony sposób wygląda lub wyglądało, albo wreszcie jako środek umożliwiający dostrzeżenie tego, co ze względu na szybki przebieg akcji umyka możliwości rejestracji za pomocą ludzkiego narządu widzenia (np. układy nóg konia w czasie galopu). Rolę taką zdjęcia pełniły w nauce, kryminalistyce, a także w malarstwie, jako specyficzna forma szkicu lub studium. Fotografia

# Autorytet FOTOGRAFII

Grzegorz Sztabiński

mówić o autorytecie samej techniki, zastanawiać się, co jest jego podstawą oraz jakie praktyki fotograficzne podbudowują go lub zmniejszają.

Co jest podstawą autorytetu fotografii? Sądzę, że można wskazać dwa kierunki, jakimi zmierzały próby określenia jej prestiżu. Pierwszy polegał na powiązaniu pozycji zajmowanej przez fotografię z doniosłością obiektywnego utrwalenia obrazu rzeczywistości. W drugim istotne było zwrócenie uwagi na związek nowej techniki z ogółem przemian zachodzących w nowoczesnym świecie, zaakcentowanie roli wynalazków chemicznych i fizycznych, które umożliwiły jej powstanie. Zagadnienia te zwykle ujmowane są łącznie. Uważam jednak, że zaakcentowanie jednego lub drugiego z nich wyznacza odmienną perspektywę przy próbach określenia autorytetu fotografii.

Najwcześniejszą definicją tego, czym miała stać się fotografia w sensie programu poszukiwań, zauważa Michel Frizot, było sformułowanie Niepce'a z 1829 roku: *heliografia polega na spontanicznej reprodukcji obrazu otrzymanego w camera obscura poprzez działanie światła, ze wszystkimi gradacjami od czerni do bieli*<sup>1</sup>. Charakterystyczne jest użycie w tej wypowiedzi słowa „spontaniczność”. Zwykle jest ono stosowane w odniesieniu do działań ludzkich i oznacza samorzutność, żywiołowość, odruchowość, instynktowność, mimowolność wykonania. Tutaj uwzględnione zostało w odniesieniu do procesu powstawania obrazu heliograficznego, aby podkreślić automatyczność kształtowania wizerunku. Zachowania spontaniczne u człowieka pojawiają się, gdy działający bodziec jest tak silny, że samokontrola, premedytacja, wpływ nawyków i konwencji są wyeliminowane lub ulegają znacznemu ograniczeniu. W przypadku obrazu heliograficznego lub fotografii również można brać pod uwagę rolę oddziaływania samej rzeczywistości przy zmniejszeniu wpływu świadomej kontroli na proces powstawania wizerunku, ograniczenie znaczenia konwencji i nawyków wizualnych. Obraz wyzwała się spod władzy człowieka. Może go zaskoczyć, sprawić mu kłopot przy próbach zrozumienia. Prawdziwym autorytetem cieszy się tu bowiem pokazywany świat. Urządzenie techniczne umożliwia tylko samorzutne powstanie jego wizerunku w postaci trwałego i wiernego obrazu – z uwzględnieniem wszystkich gradacji walorowych od czerni do bieli. Ma wynosić rzeczywistość na piedestał, podkreślać jej istotność, zwracać uwagę nie tylko na wyróżniane przez człowieka jej części, a uwzględniać również to, co zwykle pomijane, a co jednak okazuje się godne uwagi, gdy zostanie zarejestrowane przez kamerę. Dlatego już na heliografiach, dagerotypach, a potem fotografiach pojawiało się wiele wizerunków przedmiotów takich, na które malarz nie zwróciłby uwagi, które nie przyciągałyby ludzkiego oka. Dostrzeżenie ich stało się zasługą fotografii.

konkurowała więc od początku z okiem i często zwyciężała we współzawodnictwie, detronizując oko. Proces ten, zauważa Comolli, nie miał łagodnego charakteru, albowiem w obliczu *nowej magii widzialności ludzkie oko postrzega się jako dotknięte całą serią ograniczeń i wrażliwości*<sup>4</sup>. Sytuacja ta trwa przez kolejne dziesięciolecia XX wieku zarówno w życiu codziennym, podczas prowadzenia badań naukowych (z eksploracją mikrokosmosu i makrokosmosu łącznie) oraz w sztuce, gdzie również fotografia skutecznie zajmuje miejsce oka, prowadząc w pewnym stopniu do poniżenia go.

Nietzsche kpił z koncepcji *niepokalanego poznania*<sup>5</sup>. Podkreślał, że zawsze obciążone jest ono ludzkimi pragnieniami i pożądaniami, nigdy nie jest niezależne, czyste. Pogląd ten dotyczył także wzrokowego sposobu ujmowania rzeczy. Jean Baudrillard przeniósł to stanowisko na rzeczywistość, z jaką mamy do czynienia u schyłku XX wieku. Koncepcja hiperrzeczywistości zakłada, że nie można już dotrzeć do poziomu niezapomnianego, do tego, co absolutnie rzeczywiste. Nie chodzi więc tylko o pomnożenie punktów widzenia, o połączenie recepcji z projekcją, a o znikanie różnicy między tym, co dane i tym, co zostało przekształcone przez pragnienie. O pojawianie się w świecie coraz większej ilości obiektów, których status jest niepewny, których nie można uznać ani za rzeczywiste, ani za wyobrażone. Przykładem jest Disneyland. Baudrillard twierdzi, że występuje on poza zasadami prawdy i fałszu. Śledzi też pojawianie się analogicznych przykładów istnień, pisząc o swej podróży do Ameryki<sup>6</sup>. Twierdzi, że nie da się już uratować realnej rzeczywistości, która rozciągałaby się poza granicami Disneylandu, gdyż różnica między nimi w coraz większym stopniu znika.

Czy niemożność odróżnienia rzeczywistości od tego, co jest pozorem, prowadzi do upadku fotografii? Baudrillard sądzi, że należy tylko zmienić jej koncepcję. O ile dawniej (pogląd ten podtrzymywany jest także obecnie przez wielu fotografujących i teoretyków) traktowana była ona jako potwierdzenie obecności, realnego istnienia przedmiotu znajdującego się przed obiektywem, dziś należy ją uznać za świadectwo znikania. Obraz fotograficzny jest natychmiastowy i nieodwracalny. Fotografowanie ma charakter analogowy, „zatrzymuje moment negatywu, niepewność negatywu”. Jednak rezultatem nie jest potwierdzenie istnienia rzeczy. Fotografia *pozwala obrazowi zaistnieć na własnych prawach, innymi słowami jako coś innego od realnego obiektu, jako złudzenie lub – mówiąc inaczej – jako moment, w którym świat czy obiekt znika w obrazie*<sup>7</sup>. Różni to wykonywanie zdjęć od wytwarzania obrazów wirtualnych lub numerycznych. *Fotografia – pisze francuski autor – zachowuje moment zniknięcia, podczas gdy w obrazie syntetycznym, czym-*





Zofia Chomętowska, *Kościół św. Floriana, 1945-46*



Anna Musiałówna, *Kolejka, l. 80*

*kolwiek by był, to co realne już znikło. To lekkie przesunięcie nadaje obiektowi magiczny, dyskretny czar uprzedniej egzystencji*<sup>8</sup>.

Czy można wobec tego przyjąć, że fotografia wobec hiperrzeczywistości zmienia tylko podstawę swego autorytetu, natomiast sama jej pozycja pozostaje niezachwiana? Sądzę, że słowa, których użył Baudrillard w przytoczonym wyżej cytacie, nie pozwalają udzielić pozytywnej odpowiedzi na postawione pytanie. „Magiczny, dyskretny czar” nie kojarzy się z cechami autorytetu. Fotografia wobec utrwalanych obiektów podejmuje próbę *odkrycia tej tajemnej odmienności skrytej poza ich tożsamością, dokonuje ekshumacji tej inności ukrytej poza własną pozorną realnością*<sup>9</sup>. Kwestionuje więc raczej wszelkie autorytatywne rozstrzygnięcia, niż je potwierdza.

Drugim ważnym źródłem autorytetu fotografii był jej związek z nowoczesną techniką. Frizot zauważa, że z punktu widzenia historyka nauki rola fotografii była analogiczna do wynalazków takich jak maszyna parowa, maszyny latające lub telefon. Potwierdzała więc ona moc ludzkiego umysłu, możliwości panowania nad przyrodą i ułatwiała życie praktyczne. Z tego punktu widzenia rozważać można zarówno jej stronę techniczną (kamerę), jak ostateczny produkt (obraz). Fotografie należy więc włączyć, jak pisze Frizot, do *całości dziewiętnastowiecznych wynalazków rozważając ją jako „maszynę”, używając terminu, który był faktycznie stosowany w odniesieniu do niej w wielu tekstach około 1839 roku (mówiono o dagerotypie jako maszynie Daguerre’a)*<sup>10</sup>. Na czym jednak miałby polegać sens nowej maszyny i co nadawało jej wartość? Uważano, że analogicznie jak w przypadku maszyny parowej, gdzie sprężona para wodna posiada siłę zdolną uruchomić lokomotywę, tutaj następuje wykorzystanie energii świetlnej w celu wytworzenia obrazu, który jest stały i uwzględnia gradacje walorowe od czerni do bieli. Frizot zauważa, że również z *bardziej nowoczesnego punktu widzenia proces fotograficzny mógł być także definiowany jako użycie automatycznej maszyny do przekazywania informacji, aparat rejestrujący (recording apparatus) należący do tej samej linii co gramofon wynaleziony kilka dekad później. Narodziny fotografii można więc pojmować jako rodzaj rewolucji kopernikańskiej w nauce optyki, związanej z poznaniem działania „światelnego fluidu”. W ten sposób natura przestawała być pojmowana jako bezwładna, stanowiąc tylko przedmiot obserwacji – ona działała, będąc kontrolowana, na pewne uwrażliwione substancje*<sup>1</sup>.

Koncepcja ta związana jest z innym pojmowaniem źródła autorytetu fotografii. Rzeczywistość utrwalana nie stanowi głównej podstawy jej prestiżu. Istotny jest wyraz ludzkiej inwencji. To człowiek, korzystając ze swej wiedzy i wynalazczości, stworzył nowoczesne urządzenie, dzięki któremu zjawiska naturalne zachodzące wcześniej niezależnie od niego mogą być wykorzystane dla zaspokojenia jego potrzeb. To człowiek potrafi organizować i kontrolować procesy fizyczno-chemiczne dzięki stworzonej maszynie. Fotografia mieści się więc na linii wielkich ludzkich dokonań technicznych, a nawet może być uznana za „kopernikański przewrót” wyznaczający nową drogę rozwoju wynalazczości. W przeciwieństwie do poprzednio omówionej koncepcji autorytetu fotografii, który zwią-

zany był ze spełnieniem odwiecznych marzeń o zatrzymaniu obrazu osób lub stanów rzeczy, o wyrwaniu ich z procesów przemian związanych z upływem czasu, tu pojawia się inna podstawa wartości – dzięki nowoczesnej maszynie można podporządkować sobie procesy naturalne. O ile pierwszą wersję cechowało nastawienie kontemplatywne (zdjęcie jest zatrzymanym odbiciem w tafli wody), w przypadku drugiej występuje zachęta do dalszego działania, do stawiania pytań o to, co jeszcze można zrobić po uzyskaniu kontroli nad obrazem otrzymanym za pomocą światła.

Odczucie różnicy między tymi dwoma koncepcjami autorytetu fotografii znajdowało wyraz od początku jej istnienia. Zwolennicy pierwszego stanowiska ostro potępiali wszelkie manipulacje wykonywane na zdjęciach. Zakłócały one, ich zdaniem, podstawową wartość fotografii, źródło jej autorytetu. Za wystawianie prac złożonych z połączenia różnych zdjęć groziło usunięcie z francuskiego Stowarzyszenia Fotograficznego<sup>12</sup>. Z drugiej jednak strony, biorąc pod uwagę przekonanie o wzmacnianiu przez fotografię władzy człowieka nad naturą, można uznać, że dalszym krokiem w tym kierunku powinien być fotomontaż. Gustaw Klucis, jeden z jego najważniejszych przedstawicieli w ramach awangardy rosyjskiej z początku XX wieku, podkreślał związki fotomontażu z najbardziej rozwiniętą techniką. Pisał, że *fotografia utrwała MOMENT znieruchomiła, statyczny. Fotomontaż natomiast oddaje dynamikę życia, rozwija tematykę przedmiotu*<sup>13</sup>. Dążenie do kontroli i panowania nad rzeczywistością ulega tu rozszerzeniu. *Poprzez rozmieszczenie i zaakcentowanie zdjęć fotograficznych w różnej skali oraz przez podkreślenie konkretności stosunków między barwami można wyrazić żądany temat, można zmusić zdjęcie fotograficzne, hasło i barwę do tego, żeby służyły zadaniom walki klasowej, zmusić fotografię do opowiadania, agitowania, wyjaśniania*<sup>14</sup>. Fotografia przestaje być ujmowana kontemplatywnie. Wartością jej jest to, że mechanicznie, obiektywnie rejestruje fragment rzeczywistości. Można jednak zmusić ją, jak pisze Klucis, do tego, żeby była czymś więcej, żeby służyła idei, agitowała, wyjaśniała problemy rzeczywistości. Niewystarczające jest więc wierne utrwalenie stanu rzeczy, podobnie jak nie można zatrzymać rozwoju techniki na etapie maszyny parowej. Powinien nastąpić podbój świata idei i świata ruchu. Film z tego punktu widzenia jest potwierdzeniem i przekroczeniem autorytetu fotografii.

Czy media digitalne są kolejnym krokiem w tej linii rozwoju? Podawane charakterystyki uzyskiwanego dzięki nim obrazu wydają się być zaprzeczeniem cech właściwych dla fotografii. Jest to, jak pisze Alain Renaud, *obraz, ale nie wierzy on już w swoje Podobieństwo czy Analogię*<sup>15</sup>. Reprezentacja jest tylko symulowana. Powstaje w czasie oglądania silne odczucie realnej obecności przedmiotów ukazywanych, pomimo że nie mają one desygnatów w rzeczywistości. W związku z tym elementy ikoniczne *samotnie dryfują, uwolnione z trwałego Odniesienia i jego uspokajającego nadzoru (...)*<sup>16</sup>. Relegowane są ze związków z bytami materialnymi, które w fotografii tradycyjnie stanowiły ważną podstawę autorytetu zdjęć. W związku z tym, według Renaud, *nowe obrazy są jak drink ze słynną nazwą firmową – nawet jeśli są kolorowe albo*





Krystyna Łyczewek, *Chłopiec*, Szczecin, ok. 1955

wykorzystują „wcześniejsze” obrazy, nawet jeśli prezentują siebie w formie obrazów (ekranowych) – mówiąc dosadnie: nie są dłużej obrazami! Pochodzą z całkowicie nowego porządku wizualnego, powiązanego z innym typem porządku kulturowego<sup>17</sup>.

Z pewnością twierdzenie to jest prawdziwe, jeśli jako punkt odniesienia przyjmujemy pierwszą z prezentowanych tu koncepcji fotografii i odpowiadającą jej ideę autorytetu. Rozważane w tej perspektywie obrazy cyfrowe udają, że są obrazami, choć mogą dążyć w pewnych sytuacjach do korzystania z autorytetu właściwego dla fotografii. Możliwe jest fałszowanie wiedzy na temat rzeczywistości poprzez pokazywanie obrazów przypominających zdjęcia, ale cyfrowo przekształconych lub sztucznie generowanych. Taki sposób postępowania jest jednak wyjątkowy i dość powszechnie uważany za nadużycie. W istocie obrazy cyfrowe są rezultatem konwersji (pisanie algorytmami) wszystkich danych w konkret (fenomen) lub abstrakt (konceptje, teorie), w tablicę cyfr tłumaczoną na ekranie w informację – obraz. To jest ogólna wizualna symulacja, używana do manipulacji, eksperymentów i kontroli danych<sup>18</sup>. Przy tym ujęciu autorytet obrazów cyfrowych jest odmienny od autorytetu fotografii pojmowanej jako świadectwo rzeczywistości. Cechuje je różnica pochodzenia i tożsamości. Są one *skalkulowane*, jak pisze Renaud, a nie zarejestrowane. Jeśli punktem wyjścia jest sygnał optyczny lub ścieżka światła (jak w przypadku danych z satelity), to zostają one przełożone na parametry matematyczne. Natomiast w przypadku projektów, np. architektonicznych lub urbanistycznych, obraz stanowi wizualną „konkretyzację” matematycznych operacji. W obu przypadkach więc obrazy cyfrowe nie korzystają z autorytetu podobieństwa, tak ważnego w przypadku pierwszej z prezentowanych tu koncepcji fotografii. Czy jednak nie mają związku z koncepcją drugą?

Kończąc swój artykuł, Renaud pyta o stosunek obrazów cyfrowych do „klasycznych” technik audiowizualnych (malarstwa, scenografii, kina, wideo). Czy powinny być traktowane jako *niezastąpione laboratorium praktycznych i kon-*

*ceptualnych eksperymentów*, czy też należy zamknąć się w *nowym cyfrowym getto*? Czy ich odmianę cyfrową należy ujmować jako w pełni swoistą i odrębną, czy też można obdarzyć ją zaufaniem, biorąc pod uwagę podstawy autorytetu, jakim darzyliśmy pewne wcześniejsze odmiany ikoniki? Wydaje się, że jest uprawnione (przy uznaniu aparatu fotograficznego za odmianę maszyny) przyjęcie komputera wytwarzającego obrazy cyfrowe za dalszy etap tej samej linii rozwoju. Autorytet obrazów cyfrowych w tym zakresie byłby więc związany z możliwością doskonalszego spełnienia pewnych potencji, które maszyna fotograficzna posiadała w zarodku lub którymi dysponowała w ograniczonym zakresie. Norbert Bolz pisze: *Wszystkie obrazy i odgłosy świata, sprowadzone do zapisu cyfrowego, maszyna obliczeniowa może zgromadzić, uporządkować i zachować w gotowości do przywołania w ramach dowolnych transformacji (kopia, analiza, ponowna synteza)*<sup>19</sup>. Możliwość fotograficznego utrwalenia wszystkich obrazów świata była brana pod uwagę od początku istnienia tej techniki ze względu na szybkość rejestracji. Jednak aparat nie pozwalał na daleko idące transformacje. Twórcy fotomontażu próbowali uzupełnić to ograniczenie, stosując nożyczki i klej. Dziś, dzięki technice cyfrowej, obrazy są potencjalnie transformowalne w nieskończoność. *Postacie* – pisze Bolz – *uwalniają się od miejsc zdarzeń*<sup>20</sup>. Twórcy fotomontażu, dokonując analogicznej operacji, czuli się jednak zobowiązani do podporządkowania uwolnionych fragmentów zdjęć ideologii. Opowiadanie, agitacja, prezentacja nadrzeczywistości itp. miały uprawomocnić odejście od porządku elementów utrwalonego na zdjęciu. Miały wspomóc autorytet dokonywanych zabiegów. Dziś takie dodatkowe uzasadnienia wydają się zbędne. *Sztuka uwarunkowana przez komputer* – pisze Bolz – *konstruuje „labirynty estetyczne” (Moles), w których bez trudu i na zasadzie zabawy uprawiamy się w rzeczywistość pozorów*<sup>21</sup>. Właśnie sprawa pozorów stanowi podstawową zmianę, jaka nastąpiła w rozwoju przebiegającym od aparatu fotograficznego do komputera wytwarzającego obrazy cyfrowe. Wartość maszyny zdjęciowej uzasadniana była w epoce, gdy realność cieszyła się wysokim prestiżem. Dlatego określając ważność nowego odkrycia technicznego, bardzo mocno podkreślano jego możliwości w zakresie wiernego, niezafałszowanego utrwalania obrazu świata. Dziś, w epoce wirtualności, cecha ta nie jest zbyt istotna<sup>22</sup>. W związku z tym cenione jest wprawianie w rzeczywistość pozorów. Warto zastanowić się, jakie są możliwości fotografii w tym zakresie.

<sup>1</sup> Cyt. wg *A New History of Photography*, red. M. Frizot, Koeln 1998, s. 16

<sup>2</sup> M. Jay, *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, Berkeley 1993

<sup>3</sup> Cyt. tamże, s. 149

<sup>4</sup> Tamże, s. 150

<sup>5</sup> F. Nietzsche, *Tako rzecze Zaratustra*, przekł. W. Berent, Toruń – Warszawa – Siedlce, b.r. wyd.: „I niech mi będzie rzeczy wszelkich niepokalanem poznaniem, iż niczego od nich nie pożądam, oprócz możliwości spoczywania przed nimi, jak zwierciadło o stu źrenicach”. Szczęście daje wówczas „przypatrywanie się rzeczom z obumarłą wolą”, „bez zachwyty żądy i samolubstwa” (s. 143). Refleksja nad fotografią daje z jednej strony świadectwo fascynacji uzyskiwaną dzięki niej możliwością „niepokalanego poznania”, z drugiej zaś ujawnia wątpliwości z nim związane.

<sup>6</sup> J. Baudrillard, *Ameryka*, przekł. R. Lis, Warszawa 1998

<sup>7</sup> J. Baudrillard, *Sztuka znikania*, przekł. O. i W. Kubiński, „Kresy” 2000, s. 153

<sup>8</sup> Tamże

<sup>9</sup> Tamże, s. 154

<sup>10</sup> *A New History ...*, s. 16. Frizot nie rozróżnia wyraźnie w swym tekście omawianych tu oddzielnie sposobów ujmowania fotografii.

<sup>11</sup> Tamże

<sup>12</sup> Por. D. Ades, *Photomontage*, London 1976, s. 11

<sup>13</sup> G. Klucis, *Fotomontaż jako nowy rodzaj sztuki propagandowej*, [w:] *Artyści o sztuce*, oprac. E. Grabka i H. Morawska, Warszawa 1963, s. 338

<sup>14</sup> Tamże

<sup>15</sup> A. Renaud, *Obraz cyfrowy jako technologiczna katastrofa obrazów*, przekł. B. Kita i E. Stawowczyk, [w:] *Pejzaże audiowizualne. Telewizja, wideo, komputer*, oprac. A. Gwóźdź, Kraków 1997, s. 332

<sup>16</sup> Tamże

<sup>17</sup> Tamże, s. 334

<sup>18</sup> Tamże, s. 339

<sup>19</sup> N. Bolz, *Estetyka cyfrowa*, przekł. J. Ostaszewski, [w:] *Pejzaże audiowizualne*, s. 357

<sup>20</sup> Tamże

<sup>21</sup> Tamże, s. 358

<sup>22</sup> Wolfgang Welsch pisze, że „ciężar podstaw rzeczywistości jest niejako ciemnym osadem”, który usuwany jest obecnie przez procesy estetyzacji przybierające postać „wirtualnego uchylania rzeczywistości”. (*Procesy estetyzacji. Zjawiska, rozróżnienia, perspektywy*, przekł. J. Gilewicz, [w:] *Sztuka i estetyzacja. Studia teoretyczne*, red. K. Zamiara i M. Golka, Poznań 1999, s. 31). Tendencja ta znajduje wyraz w filozofii, nauce oraz w życiu praktycznym.

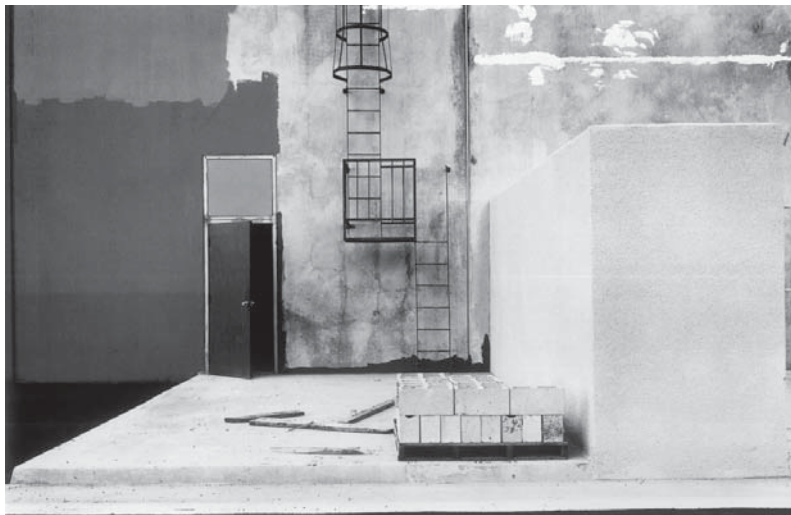


Katarzyna Michalak

Między dokumentem  
a kulturą masowąFOTOGRAFIA  
w  
geometrycznej siatki

**Specyfika medium fotograficznego, związana z procesem powstawania fotografii, jej reprodukcji oraz sposobem ekspozycji spowodowała, że historia fotografii ściśle łączy się z modelem geometrycznej siatki jako pewnej ramy, poprzez którą patrzymy na fotografię. Pojedyncze zdjęcie spełnia wszystkie kryteria, aby stać się taką anonimową kostką pochwyconą w siatce. Daje się standaryzować do określonego rozmiaru, jest powtarzalne i można je w nieskończoność reprodukcować. Idealną ilustracją tego pochwylenia fotografii jest błona filmowa, gdzie poszczególne kadry stoją w równym rzędzie na baczność. Ale i fotografia cyfrowa wcale nie jest wolna od owego schematu. Komputerowe przeglądarki zdjęć również tworzą na ekranie geometryczną strukturę standaryzowanych obrazków, a używając funkcji podglądu możemy je dowolnie powiększać lub zmniejszać do miniaturowych cegiełek, równocześnie zagęszczając lub rozrzedzając ową fotograficzną sieć.**

Pisząc o siatce, nie sposób nie odwołać się do Rosalind Krauss i stworzonego przez nią modernistycznego modelu siatki geometrycznej, który zakładał oddzielenie obrazu od narracji. Siatka powiązana z obrazem miała wykluczać wszelką narracyjność medium obrazowego. W kontekście tak sformułowanej definicji siatki fotografia stoi jakby na rozdrożu. Nie sposób poddać ją Kraussowskiej definicji, bo w istotę fotografii równie silnie wpisana jest geometryczna siatka jak i narracyjność. Z jednej strony mamy fotograficzne tablo, błonę filmową czy strony albumu z rzędami zdjęć, a z drugiej strony pojedyncze zdjęcie opowiadające pewną historię, której narracyjność wzmacnia się poprzez jej nieuniknione powiązanie z rzeczywistością. Standaryzacji przeciwstawiona zostaje narracyjność. Fotografia w ciągu historii swoich dziejów zdaje się nieustannie walczyć pomiędzy tymi dwoma aspektami, a geometryczna siatka nie jest neutralnym modelem, lecz nieustannie podszywa się pod rozmaite struktury semantyczne: porządkującego archiwum, opresyjnej kraty, wieloekranowego panelu czy planszy do gry.



Lewis Baltz, California, 1970

Świadome odwołanie do geometrycznej siatki jako formy archiwizującej i porządkującej pojawiło się najpierw w amerykańskiej fotografii dokumentalnej lat 70., zwłaszcza w tzw. fotografii drogi. Siatka miała legitymizować obiektywizm przedstawienia i brak jakiegokolwiek interwencji w fotograficzną kompozycję. Tu rola fotografa miała sprowadzać się jedynie do uruchomienia migawki aparatu w odpowiednim momencie. W tej grupie fotografów znaleźli się między innymi Robert Adams, Stephan Shore czy Lewis Baltz, dokumentujący industrialne przemiany w Ameryce.

Szczególnie interesujące są fotografie tego ostatniego. Jego cykl *New Industrial Parks Near Irvine, California* z 1970 r. to seria, wydawałoby się, całkowicie

przypadkowych fotografii nowopowstających parków industrialnych. Fragmenty budynków, ulic, stacji benzynowych balansują między abstrakcyjną geometrią a jakimś realnie przedstawionym fragmentem rzeczywistości. Fotograf sprowadza je do geometrycznych struktur, eksponując ich fakturę. Charakterystyczne dla Baltza jest prezentowanie serii jego fotografii właśnie w formie siatki, gdzie poszczególne widoki są równie ważne, co nieistotne. Można je dowolnie wymieniać, nie naruszając wcale tworzonej przez niego struktury czy kolejności układu zdjęć.

Fotografie Baltza tworzą specyficzny rodzaj siatki, gdzie każdy z pojedynczych kwadratów tej struktury zawiera w sobie schemat kolejnej siatki, dotyczący kolejnej warstwy przedstawienia. W ten sposób rozbudowuje coś na kształt wielopoziomowej struktury. Najpierw mamy do czynienia z siatką utworzoną przez rzędy fotografii umieszczonych na ścianie. Dalej pojedyncza fotografia pocięta jest pionowymi i poziomymi liniami wyznaczanymi przez budynki i wreszcie na poszczególnych budynkach widzimy równomierną fakturę elewacji, którą tworzą drobne cegiełki, płytki czy blacha falista. Jak w zoomie możemy dowolnie przybliżać lub oddalać poszczególne warstwy tych szablonów. Fotografie Baltza całkowicie zaprzeczają jakiegokolwiek formie koncentracji, na którymkolwiek z przedstawionych elementów. Te wręcz abstrakcyjne obrazy architektury powodują, że oko widza może się tylko bezwolnie ślizgać po poszczególnych okienkach tej struktury, dochodząc do optycznej ściany, którą jest faktura budynków. Pozostajemy na zewnątrz tej struktury, nie odnajdując żadnego centrum czy hierarchii ważności.

Archiwizującą funkcję siatki wykorzystywała też para niemieckich dokumentalistów, Bernd i Hilla Becher, czyniąc z niej osnowę swojej sztuki. Fotografie Becherów przedstawiające budynki industrialne to swoiste karty katalogowe pozbawione wszelkich przypadkowych elementów, które mogłyby zakłócić ich neutralną percepcję jako dokumentów. Robione zawsze wcześniej z rana, zazwyczaj wiosną lub jesienią, przez co otaczająca przyroda jest tak transparentna, że wydaje się właściwie nieobecna. Niebo lekko zakryte chmurami, więc obiekty są równomiernie oświetlone, a cienie prawie całkowicie wyeliminowane. Poszczególne serie obiektów fotografowane są z tej samej odległości i pod tym samym kątem, wycelowane i zawsze ujęte frontalnie, przez co wydają się być prawie nierrealne i płaskie.

Ta absurdalna systematyzacja i chirurgiczna wręcz precyzja Becherów w wycinaniu przypadkowych i zbędnych detali zamiast wzmacniać efekt wiarygodności odnosi przeciwny skutek. To, co widzimy, jest tak realne, że staje się aż hiperrealne, zwłaszcza przez zestawienie tak podobnych do siebie obiektów. Swoje cykle fotograficzne prezentują zawsze w formie szablonu, prowokując tym samym do porównań pomiędzy poszczególnymi, prawie identycznymi budowlami. Nie bez znaczenia jest tu fakt, że budowle, które fotografują Becherowie, są dość rzadko spotykane i fakt zgromadzenia w jednej serii kilkunastu prawie identycznych budowli wzmacnia ów efekt odrealnienia. Wydaje się bowiem, że Becherowie po prostu multiplikują to samo zdjęcie, dokonując jedynie drobnych zmian w poszczególnych jego kopiach, choć wiemy, że drogą mozolnych poszukiwań oni odnajdują te obiekty w rzeczywistości. Ortodoksyjne zastosowanie się do zasad fotografii dokumentalnej spowodowało, że to, co widzimy i to, co wiemy, że widzimy przestało być spójne. Standaryzująca cecha siatki, zamiast wzmocnić ich dokumentalizm, wytrąciła te fotografie z obszaru rzeczywistości, przesuwając je w obszar symulacji. Tym samym Becherowie wykroczyli poza funkcjonalizm fotografii dokumentalnej. Strategia siatki pozwoliła Becherom zająć pod podszewkę fotografii dokumentalnej i odnaleźć jej nową jakość.

Nie przez przypadek również sztuka feministyczna wykorzystała siatkę, odwołując się głównie do opresyjno-porządkującego aspektu tej struktury. Dla Hannah Wilke czy Kathariny Sieverding siatka jest idealnym modelem ilustrującym sposób reprodukcji społeczno-kulturowego wizerunku kobiety, który nie podlega rozwojowi czy ewolucji, a jedynie uczestniczy w rynku dystrybucji ikonografii poprzez repetycję. Dzięki możliwości równoczesnego eksponowania kilku wizerunków kobiety, jej wielu wcieleń czy też wielu tożsamości, siatka skupia kilka kluczowych aspektów dotyczących sposobu prezentacji kobiety, takich jak: maskarada, narcyzm czy problem męskiego oka.



Dla Hannah Wilke konstrukcja siatki to forma męska, opresyjna poprzez standaryzowanie każdego wizerunku kobiety jako seksualnego. „S.O.S. Stratification Object Series” (Seria Obiektów Uwarstwionych) to ułożone w formie siatki fotografie półnagiej Wilke, która wciela się w rozmaite role kobiece: gospodyni domowej, kowbojki, Arabki etc. Wilke pokazuje, że mimo tej różnorodności w społecznym odbiorze kobiety dominuje jeden aspekt, jej seksualność, czego potwierdzeniem ma być przyklejona w różnych miejscach na jej ciele guma do żucia, ukształtowana w formę kobiecych genitaliów. Guma jak matryca ostemplowuje jej ciało jako obiekt seksualny, podkreślając, że tylko przez ten pryzmat jest postrzegana. To podwojenie komunikatu, swoiste ometkowanie się, ironizuje schematyczność myślenia o kobiecym ciele. Wilke w tytule swej pracy odwołuje się do mapy, geometrycznej siatki kartograficznej, która jest schematycznym zapisem obrazu kuli ziemskiej, podobnie jak schematyczna jest społeczno-kulturowa percepcja kobiety, która spłaszcza ją do jednej warstwy – seksualności. Ciało kobiety jest mapowane, rozplanowywane jak schemat i w tym sensie siatka staje się formą opresyjną, kratownicą, która wiąże ciało i przed którą Wilke szuka ratunku (tytułowe S.O.S.)

Siatka jest też stałym elementem strategii artystycznej Katherine Sieverding. Fotografuje własną twarz pomalowaną bardzo mocnym makijażem. Powiela te fotografie, tworząc wielkoformatowe tableau, a następnie poprzez wzmocnienie kontrastu między jasnymi i ciemnymi tonami nadaje twarzom wygląd metalicznej maski. Makijaż, będący elementem autokreacji, został użyty przez Sieverding jako element autodestrukcji własnego wizerunku. Narcystyczna maskarada kobiety, której symbolem staje się siatka rozrastająca się w nieskończoność we wszystkich kierunkach, zostaje sprowadzona tu do absurdu. Autokracja kobiety zostaje przekształcona w autodestrukcję. To odwrócenie jest sposobem ucieczki przed męskim wzrokiem.

Najbardziej wieloznaczne wydaje się użycie siatki przez Natalię LL. Zresztą ta wieloznaczność wydaje się być elementem strategii tej artystki. Jej cykl „Sztuka konsumpcyjna” z 1972 r., przedstawiający fotograficzne szablony z fotografiami atrakcyjnej blondynki, która w dwuznaczny sposób bawi się bananem czy parówkami, został wpisany w nurt krytyki feministycznej. Dla artystki jednak równie ważny był tu aspekt pewnej afirmacji wykonywanych czynności. Na styku tych dwóch perspektyw krytycznej kontestacji i erotyczno-narcystycznej afirmacji Natalia LL stawia pytanie o język. W jaki sposób obrazy jedzenia stają się znakami seksualnymi? Odwołanie się do siatki, gdzie pionowe i poziome rzędy fotografii przecinają się ze sobą, to odwołanie się do struktury pozbawionej mowy i języka. Artystka stara się uchwycić ten moment „pomiędzy” i zrozumieć, w jaki sposób obrazy stają się narracjami.

Geometryczny model siatki jest niezwykle przydatny do analizowania obrazkowej kultury masowej, a zwłaszcza obrazu telewizyjnego. Do tego aspektu siatki odwołuje się brytyjski fotograf Martin Parr. Oglądając jego fotografie, możemy poczuć się jak w studiu telewizyjnym, bo ich format i wielkość przypominają ekran telewizyjny, a intensywność kolorów razi nas niczym reklamy obiecujące lepszy świat. Na wystawach jego zdjęcia rozmieszczone są dość gęsto, w kilku rzędach, stwarzając coś na kształt ściany zabudowanej monitorami telewizyjnymi.

Siatka Parra, złożona z kostek monitorów telewizyjnych, ilustruje wszechobecność kultury masowej i ciągłość konsumpcji. Cudownie kolorowe fotografie pojawiają się tylko na chwilę, by zagać w potoku innych obrazów, nieustannie gotowych zawładnąć naszą wyobraźnią. Siatka Parra to swoista plansza do gry, szachownica, po której pionki skaczą z jednego pola na drugie. Jak pilotem możemy dowolnie przeskakiwać po kanałach telewizyjnych, wybierając coraz to nowe obrazy. Prace Martina Parra ilustrują jedną z kluczowych cech siatki – izolację. Izolację obrazów okratowanych siatką, gdzie obserwujemy równocześnie wiele rzeczywistości telewizyjnych, które w żaden sposób nie zająbiają się, nie tworzą całościowej wizji świata, lecz przeciwnie – coraz bardziej fragmentaryzują rzeczywistość. Parr odwołuje się do modelu siatki, bo przez jej pryzmat szczególnie widoczne staje się to, że telewizja jest narzędziem separowania nas od świata.

Obraz telewizyjny stał się też punktem wyjścia dla Zofii Kulik. Wykorzystała ona napięcie pomiędzy dokumentalnym aspektem siatki, jako pewnego rodzaju standaryzującym archiwum, a jej reprodukcyjną cechą. Jej praca z 1999 r. *Od Syberii do Cyberii* to ogromnych rozmiarów mozaika składająca się z kilku tysięcy niewielkich, czarno-białych fotografii, a dokładniej migawek z rozmaitych programów telewizyjnych. Nawiązują one głównie do historii totalitaryzmów XX wieku, ale równie liczne są obrazy z obszaru masowej rozrywki.

Kulik konfrontuje Syberię i Cyberię na poziomie obrazu oraz metod jego dystrybucji przez systemy totalitarne i kulturę masową. Splata je ze sobą poprzez strukturę siatki, ujawniając podobne mechanizmy manipulowania widzem. Siatka geometryczna rozrasta się w nieskończoność we wszystkie strony, podobnie jak w nieskończoność reprodukowane są obrazy. Wielość tych pojedynczych czarno-białych kostek uniemożliwia dokonywanie jakiegokolwiek selekcji, bo w strukturze siatki brak hierarchii i centrów. Mamy do czynienia ze światem pokruszonym na drobne kostki. Nieskończona ilość tych obrazowych

komunikatów zamazuje ich czytelność, prowadząc do szumu komunikacyjnego. *Złożona z pikseli powierzchnia niejasnych telewizyjnych obrazów* – pisze Sarah Wilson – *służy Kulik za wątek i osnowę, raczej strukturalną siatkę niż treść: nośnik znaczenia nabiera coraz bardziej widmowego charakteru, staje się simulacrum do kwadratu*. Ostatecznie Kulik ujawnia, że w gąszczu tych obrazów nie ma żadnego komunikatu, bo siatka pozbawiona jest mowy i symbolizowania.

Na każdy z pojedynczych obrazów telewizyjnych nałożona jest jeszcze jedna siatka. Tworzą ją miliony regularnych pikseli, z których powstaje obraz telewizyjny. Siatka to systemowe rozwiązanie organizujące nasz świat. Nie ma pojedynczych narracji, są tylko geometryczne struktury, które nakładają się w pracy Kulik jedna na drugą, jak więzienna krata. Ujawniają tym samym, że tam gdzie w głębi nie ma żadnej prawdy, a jedynie systemy porządkowania i represjonowania.

Siatka w fotografiach Andreeasa Gursky’ego pojawia się w dość przewrotny i zakamuflowany sposób. Punktem wyjścia jest dla niego pojedyncza fotografia, której poszczególne elementy wielokrotnie powtarza, budując w ten sposób gigantyczne blokowiska, biblioteki, supermarkety czy wysypiska śmieci. Gursky wykorzystuje klasyczną cechę geometrycznej siatki, którą jest jej nieskończony rozrost przez powtarzalność jej elementów. Ale zabieg artysty jest bardzo przebiegły. On zamazuje linie realnych podziałów, scalając pojedyncze obrazki w jeden gigantyczny obraz. Niwelując tę siatkę, Gursky podsuwa nam kolejną, która powstaje jakby samoczynnie z powtarzających się motywów. Półki w supermarkecie czy niekończące się rzędy stołów w trakcie Oktoberfest tworzą wręcz geometryczny układ równoległych linii, a monstrialnie rozrośnięty paryski blok z tysiącem małych okienek to strukturalna siatka w czystej postaci.

Forma geometrycznej siatki jest dla Gursky’ego narzędziem krytyki społeczeństwa masowego, a siła tej krytyki wynika z neutralności tej siatki, z tego, że została pozbawiona mowy, znaczeń i hierarchii. Schemat siatki miał wzmocnić to, czym fotografia, zwłaszcza dokumentalna, stara się być, czystym zapisem zdarzenia. Ale Gursky dowodzi, że siatka, podobnie jak fotografia, sama w sobie jest niewiarygodną formą. Im bardziej stara się być neutralna, tym bardziej skrywa swą manipulacyjną funkcję.

Geometryczna siatka, jako sposób ekspozycji fotografii, ale także jako schemat konstruowania pojedynczego zdjęcia, towarzyszyła fotografii dokumentalnej od początku jej dziejów. Jednocześnie przesuwała dokument w nowe, niespotykane obszary. Punktem wyjścia była potrzeba wzmocnienia dokumentalnej funkcji fotografii poprzez odwołanie do neutralnej i standaryzującej siatki geometrycznej, lecz w dłuższej perspektywie odniosła przeciwny skutek. Siatka jako forma archiwum nie mówiła prawdy, bo homogenizowała wszystkie fakty i obrazy, pozbawiając je hierarchii ważności. Z drugiej strony – jak pisze Susan Sontag – fotografie, poprzez wielokrotną ekspozycję, a w konsekwencji poprzez ich repetycję w pamięci zbiorowej, stają się mniej realne. W tej strukturze prawda fotograficznego dokumentu rozmywała się, przesuwała się w obszary symulacji i hiper-rzeczywistości.

Historia fotografii pokazuje, że geometryczna siatka szybko przestała pełnić funkcję porządkującego archiwum, a kolejno stawała się narzędziem: gry, represji, manipulacji czy wreszcie symulacji. Zaskakujące jest to, jak różne, czasem sprzeczne, tezy miała legitymizować. Trudno więc dziś mówić o geometrycznej siatce w kontekście Kraussowskiego bezjęzykowego i beznarracyjnego modelu. Artyści bowiem świadomie odwołują się do siatki, przekształcając tę strukturę formalną w strukturę semantyczną. Pojedyncze fotografie stawiane są w roli szeregowych żołnierzy, tworzących pewien wspólny front dla historii ramowanej przez tę właśnie geometryczną siatkę. I choć cechy siatki pozostają niezmiennie, to paradoksalnie stała się ona doskonałym narzędziem do modelowania rzeczywistości czy dosadniej – do manipulowania.

Siatka posiada moc zdejmowania nam zoomu z oka, odsuwając nas tym samym emocjonalnie od obiektu. Nie potrafimy wówczas powiedzieć o tych fotografiach nic osobistego, bo siatka roztacza nad nimi władzę ogólnikowości i systemowości. Narzuca nam widok perspektywiczny ze wskazaniem na określoną tezę. Paradoksalnie jednak nigdy nie jest nam dany widok całościowy, bo siatka skrywa w sobie nieustanną gotowość, by się rozrastać i w procesie tego rozwoju potrafi transformować jedną tezę w drugą, wielokrotnie zaprzeczając sobie. W tym sensie siatka staje się ciekawym modelem do opisu współczesnego języka obrazu, który charakteryzuje się ciągłą zmiennością, niejednoznacznością, a przy tym silnym zakotwiczeniem w strukturach porządkująco-nadzorujących.

<sup>1</sup> Rosalind Krauss, *The Originality of the Avant Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, 1985.

<sup>2</sup> Sarah Wilson, *Odkrywanie Psyche: Zofia Kulik*, [w:] *Zofia Kulik. Od Syberii do Cyberii*, Muzeum Narodowe w Poznaniu, 1999, s. 68.

<sup>3</sup> Susan Sontag, *On Photography*, Penguin Books, London 2002, s. 20



# FOTOGRAFIA jako PREZENTACJA jednostki i wspólnoty

W 1955 roku w Stanach Zjednoczonych Edward Steichen zorganizował objazdową wystawę „The Family of Man – Rodzina Człowiecza”. W następnych latach obejrzało ją dziewięć milionów widzów w sześćdziesięciu dziewięciu krajach; w 1959 roku była ona prezentowana w Warszawie. Z około dwóch milionów czarno-białych fotografii, jakie nadesłano na wystawę z całego świata, Steichen najpierw wybrał dziesięć tysięcy, potem zaś pięćset trzy – te właśnie ostatecznie weszły w skład ekspozycji. Były to zdjęcia zrealizowane w konwencji dokumentalno-reportażowej, a ukazywały ludzi oddających się na całym świecie takim samym, typowym czynnościom i żyjących zgodnie z wielkim biologicznym cyklem narodzin, młodości, dojrzałości, starości oraz śmierci.

Zarówno dobór zdjęć, aranżacja wystawy, jak i teksty zawarte w towarzyszącym jej katalogu wyrażały przekonanie Steichena, że najważniejszym zadaniem fotografii jest zapis stosunków międzyludzkich i wyjaśnianie człowieka innemu człowiekowi oraz człowieka samemu sobie<sup>1</sup>. W istocie była to wystawa „z tezą”, mająca komunikować odbiorcy ściśle określone i jednoznaczne przesłanie: *chcieliśmy jedynie unaocznić widzom fakt, że w każdym człowieku tkwi dobro, a w najprostszych sprawach wszyscy ludzie są do siebie podobni*<sup>2</sup>. Jak pisał Roland Barthes, celem wystawy było *pokazanie uniwersalności ludzkich gestów w życiu codziennym we wszystkich krajach świata: narodziny, śmierć, praca, wiedza, zabawy narzucają wszędzie te same zachowania; istnieje Ludzka Rodzina*<sup>3</sup>. Krótko mówiąc, wystawa miała ukazywać jedność człowieka na całym świecie.

odgrywał przede wszystkim dobór zdjęć. Wiele z nich przedstawiało dość sentymentalnie – by nie powiedzieć „ckliwie” – ujęte motywy, grające na emocjonalności odbiorcy i mające pozwalać mu na łatwe „zanurzenie się” oraz identyfikację z ukazywanymi, „archetypowymi” postaciami i czynnościami. Co więcej, zdjęcia zostały tak dobrane, aby stanowiły niesamodzielne części jednej wielkiej opowieści o człowieczej rodzinie, narracyjnego foto-eseju przypominającego nieco te spotykane ówczesnie w magazynach ilustrowanych. Ważną funkcję pełnił też sam sposób ekspozycji: zdjęcia zostały wmontowane w monumentalną, quasi-architektoniczną ramę ekspozycyjną, zaprojektowaną przez Steichena przy współpracy fotografa Wayne’a Millera i architekta Paula Rudolpha<sup>4</sup>. Merytorycznie wystawa była na wskroś autorską konstrukcją Steichena: fotografowie, których prace weszły w skład *Rodziny człowieczej*, nie mieli żadnego wpływu ani na jakość, ani na rozmiar odbitek – powiększanych lub pomniejszanych tak, by pasowały do ramy wystawienniczej – ani też na kontekst, w którym były prezentowane ich zdjęcia. Czynnikiem ostatecznie kształtującym znaczenie eksponowanych zdjęć były teksty zawarte w katalogu wystawy. Prezentowały one intencje Steichena, a w ten sposób niejako instruowały widzów, w jaki sposób należy patrzeć na fotografie i je odczytywać. Za pomocą tych różnych zabiegów Steichen budował efekt „jedności rodziny człowieczej”, jaką w jednoznaczny sposób miały komunikować eksponowane zdjęcia.

Osiągnięcie tego efektu miało jednak swoją cenę: była nią potężna dawka idealizacji poruszanej tematyki, idealizacji stawiającej pod dużym znakiem zapytania „dokumentalno-reporterski” charakter zdjęć. Sama wizja i pojęcie „rodziny” służyły jako metafora międzynarodowego porządku, jedności i harmonii. Z perspektywy czasu wyraźnie widać, że „*Rodzina człowiecza* ukazuje powszechną harmonię, nie zajmuje stanowiska wobec konkretnych wydarzeń i losów, osiągając paradoksalny efekt – za pomocą zdjęć dokumentalnych usuwa rzeczywistość, zastępując ją idealną wizją globalnej koegzystencji”<sup>5</sup>. Ta wyidealizowana wizja pomijała spory i antagonizmy istniejące wówczas zarówno w USA, jak i na całym świecie, odzęgnywała się od konfliktów społecznych i politycznych epoki Zimnej Wojny.

Usuwała z pola widzenia brak równości społecznej, jak też historyczne oraz gospodarcze różnice między poszczególnymi częściami świata. Ukazywała wyłącznie miłość heteroseksualną oraz to, co w języku angielskim określa się jako *nuclear family* – tzw. pełny, tradycyjny, stereotypowy model rodziny; nie dostrzegała takich zjawisk jak sierocत्व, samotne rodzicielstwo, nie mówiąc już o miłości homoseksualnej<sup>6</sup>. W ten sposób *Rodzina człowiecza* pomijała zasadniczą różnorodność ludzkich sposobów bycia.

Wystawa miała pokazać „jedność człowieka na całym świecie”, wizualnie dowieść, że „wszyscy ludzie są do siebie podobni”. Oznaczało to potraktowanie każdorazowej odmienności jednostek ludzkich i ich sposobów bycia jako czegoś drugorzędnego – czegoś, co należy wziąć w nawias i pominąć, próbując odkryć istotę Człowieka, jego prawdziwą, jednolitą naturę, powtarzającą się w każdym z ludzi, niejako „pod osłoną” jednostkowych różnic. Jak ujmuje to Roland Barthes w swym krytycznym komentarzu do *Rodziny człowieczej*, *najpierw stwierdza się różnicę ludzkich wyglądków, podnosi się wartość egzotyizmu, pokazuje się nieukończony odmiany gatunku, różnorodność kolorów skóry, czaszek i zdolności, dla przyjemności pokazuje się pogmatwanie świata. Potem z tego*

Alexander Honory, *Jeden świat o wielu twarzach*, 1999

Jak wiadomo, obraz fotograficzny sam w sobie jest niejednoznaczny i pozwala na różnorodne, czasem nawet wzajemnie sprzeczne interpretacje. Chcąc spowodować, aby komunikował on określony przekaz, trzeba się uciec do dodatkowych zabiegów, współkształtujących sens danego zdjęcia. To właśnie zrobił Steichen. Istotną rolę w konstruowaniu przesłania *Rodziny człowieczej*

„pod osłoną” jednostkowych różnic. Jak ujmuje to Roland Barthes w swym krytycznym komentarzu do *Rodziny człowieczej*, *najpierw stwierdza się różnicę ludzkich wyglądków, podnosi się wartość egzotyizmu, pokazuje się nieukończony odmiany gatunku, różnorodność kolorów skóry, czaszek i zdolności, dla przyjemności pokazuje się pogmatwanie świata. Potem z tego*



# Bartosz ŁUKASZONEK





pluralizmu magicznie wyciąga się jedność: człowiek rodzi się, pracuje, śmieje się i umiera wszędzie w ten sam sposób; a jeśli w tych działaniach istnieją jakieś szczególne odmiany etniczne, to daje się przynajmniej do zrozumienia, że u podstaw każdej z nich znajduje się jednakowa «natura», że ich różnorodność jest tylko formalna i nie przeczy istnieniu wspólnej matrycy. Wiąże się to oczywiście z postulatami pewnej esencji ludzkiej<sup>7</sup>.

Barthes ostatecznie zauważa, że prezentowane w *Rodzinie człowieczej* przekonanie o istnieniu jednej i tej samej esencji czy też natury u wszystkich ludzi odsyła nas do niejasnego mitu „wspólnoty” ludzkiej<sup>8</sup>. Dokładniej rzecz biorąc, *Rodzina człowiecza* ucieleśnia tradycyjny sposób rozumienia wspólnoty. Ma ona wypływać z faktu, że wszyscy jednostkowi ludzie mają tę samą „istotę”, za sprawą której są do siebie zasadniczo podobni. Odkrycie tej wspólnej „istoty” ma doprowadzić do zaistnienia bezpośrednich, harmonijnych i nie naruszalnych więzi międzyludzkich, a zarazem zniesienia wszelkich różnic, poczucia dystansu i wzajemnej obcości. W takiej – dość idyllicznej – wspólnotie zachodzi bezkonfliktowa komunikacja ludzi, którzy mają poczucie całkowitej jedności i tożsamości, a także łatwość identyfikacji wzajemnej oraz grupowej.

Aby odkryć i zrealizować – czy to w wizualnej prezentacji, a więc w wymiarze „wyobrażeniowym” czy też w „twardej” rzeczywistości społeczno-politycznej – ową „rodzinną” wspólnotę ludzką, trzeba „obedrzeć” ludzi z zewnętrznej różnorodności i wydobyc ich wewnętrzną, zasadniczą jedność i tożsamość. W praktyce trzeba wybrać pewien zestaw cech, emocji, zachowań, sposobów życia itd., które uznaje się za istotne i ważne, ustanawiając rodzaj wyidealizowanego standardu, modelu lub normy, pominać zaś czy raczej wykluczyć wszystkie pozostałe cechy, emocje, doświadczenia czy zachowania jako odbiegające od tego modelu, odmienne i obce. Rozstrzygnięcia tego rodzaju zawsze są jednak arbitralne, stanowią nieuzasadnione ujednoczenie oraz pełne przemocy zubożenie potencjalnie nieskończonej różnorodności wspólnoty jednostek ludzkich. Wydaje się, że z tego rodzaju ujednoczającym zabiegiem – o charakterze tyleż filozoficznym, co społeczno-politycznym – mamy do czynienia w przypadku wizji ludzkiej wspólnoty, jaką konstruowała wystawa *Rodzina człowiecza*. Do wspólnoty tej należeli nie tylko ludzie ukazani na zdjęciach: miała ona objąć również odbiorców, z których każdy zyskiwał możliwość łatwej identyfikacji, uzyskania poczucia tożsamości i sentymentalnej wspólnoty z przedstawionymi postaciami oraz ich działaniami. Wystawa miała niejako ucieleśniać tradycyjną humanistyczną maksymę, wedle której „nic, co ludzkie nie jest nam obce”. Zadanie to realizowała jednak za cenę faktycznego wykluczenia doświadczenia obcości i oznak wzajemnej odmienności jednostek ludzkich.

To, co w ten sposób wykluczone, powraca ze zdwojoną siłą w amerykańskiej fotografii następnej dekady, między innymi w twórczości Diane Arbus. Ryzykując uproszczenie, można powiedzieć, że Arbus w dużej mierze poświęciła się fotografowaniu „innych”, dokumentowaniu ludzkiej odmienności i obcości w jej konkretnych, zawsze jednostkowych postaciach<sup>9</sup>. Fotografowała członków różnego rodzaju subkultur, między innymi nudystów, wędrownych cyrkowców, transwestytów czy *drag queens*, jak również ludzi fizycznie zdeformowanych i umysłowo chorych. Ukazywała też jednak w specyficznym świetle tych pozornie normalnych, stereotypowych, aż – wydawałoby się – banalnych w swej zwyczajności. Susan Sontag podkreśla, że w przeciwieństwie do zdjęć z wystawy *Rodzina człowiecza*, które zapraszały do łatwej identyfikacji, wręcz rodziły pragnienie utożsamienia się z ukazwanymi postaciami, dzieło Arbus nie zachęca odbiorców do identyfikowania się z wyrzutkami i żałośnie wyglądającymi ludźmi, jakich fotografowała. Na jej zdjęciach – dodaje Sontag – ludzkość nie jest „jednością”<sup>10</sup>.

Istotnie, w fotografiach Arbus brak poczucia potocznie rozumianej bliskości i tożsamości, brak też ukazania owej jednej, tożsamej natury ludzkiej, jaką otwarcie i wyraziście wydawały się prezentować zdjęcia z *Rodziny człowieczej*. Fakt ten był ścisłą konsekwencją filozofii życiowej i artystycznej Arbus, streszczającej się w przekonaniu, że na Ziemi istnieje, istniała i będzie istnieć nieskończona liczba rzeczy. Wszystkie są indywidualnymi, odmiennymi istotami, wszystkie chcą czegoś innego, wszystkie wiedzą coś innego, wszystkie kochają coś innego; wszystkie też wyglądają odmiennie. Wszystko, co było i jest na Ziemi różni się od każdej innej istoty. To właśnie kocham: różnorodność i odmiennność, wyjątkowość wszystkich rzeczy [...] <sup>11</sup>. Zamiast możliwości identyfikacji, fotografie Arbus oferują odbiorcy doświadczenie dystansu, niedostępności, nieprzejrzystości, doświadczenie pewnego „sekretu”, którego nie sposób przeniknąć. Zdaniem samej artystki *jednostkowa fotografia jest sekretem odnoszącym się do sekretu. Im więcej ci mówi, tym mniej wiesz*<sup>12</sup>. Artystka starała się odnaleźć ów za każdym razem inny „sekret” – ową wyjątkowość, jednostkową dziwność, nieoswajalność i niesamowitość, czasem wręcz odpychającą lub odstręczającą – nie tylko u tych, których łatwo uznać za „odmieńców”, ale również u „zwyczajnych”, stereotypowych i pozornie tak bardzo podobnych do siebie osób. Także ukazujące ich zdjęcia dają poczucie odstępu, dystansu, różnicy. Lecz to właśnie dzięki temu ludzie ci są w stanie *dotknąć* widza swą specyficznością i odmiennością – widza jako kogoś, kto również jest za każdym razem jednostkowy i odmienny. Co więcej, doświadczenie odmienności i obcości, pewnej „sekretności” wypływa tu nie tylko z konfrontacji z prezentowanymi na zdjęciach postaciami, ale



1



2



3

1., 2., 3. Bartosz Łukaszonek, z cyklu: „Ludzie”, 2003



też z ambiwalentnego charakteru samych zdjęć: chroniąc swój „sekrety”, stawiają one opór jednoznaczному odczytaniu i zrozumieniu.

Pewne światło na twórczość Arbus wydaje się rzucać następujące stwierdzenie Lisette Model: *Im bardziej jesteś specyficzny, tym bardziej to będzie uniwersalne. Musisz się z tym pogodzić*<sup>13</sup>. Idąc tym tropem, można zauważyć, że Arbus dokumentowała *uniwersalną specyficzność* ludzi, swoistą *wspólnotę innych* – heterogeniczną wspólnotę jednostek połączonych faktem swej wielorako manifestującej się odmienności. Być może jednak zdjęcia Arbus – a przynajmniej niektóre z nich – były odbierane jako nazbyt dziwaczne, a nawet ekstremalne, by móc zachęcać do refleksji, że jednostkowa specyficzność jest znamiem każdego człowieka. Ze względu na swą wyrazistość zbyt łatwo może dawały się sprowadzić do kategorii groteski, osobliwości czy kuriozalności. Pozwalało to odbiorcom odeprzeć stawiane przez nie wyzwanie, a także uznać ich autorkę – jak to często czyniono – za *podglądaczkę wariatów, kalek, dewiantów, ludzi strasznych i odpychających*<sup>14</sup>.

Dążenie do stworzenia fotograficznego świadectwa owej „uniwersalnej specyficzności” i przysługującej powszechnie ludziom różnorodności można też przypisać Nan Goldin, od lat siedemdziesiątych dokumentującej życie wąskiej wspólnoty swoich znajomych i przyjaciół<sup>15</sup>. Odwołując się do gry słów używanej czasem przez anglojęzycznych komentatorów<sup>16</sup>, a wykorzystującej podobieństwo brzmieniowe między słowem *man* i imieniem artystki *Nan*, można powiedzieć, że zamiast uogólnionej, wyidealizowanej, istniejącej niejako poza wszelkim miejscem i czasem „Rodziny człowieczej” – *The Family of Man*, mamy tu do czynienia z *The Family of Nan*, ze specyficzną, konkretną „Rodziną Nan”, złożoną z rozpoznawalnych jednostek i osadzoną w określonych miejscach, takich jak Nowy Jork czy Berlin. Goldin – portretująca samą siebie jako część owej heterogenicznej „rodziny” – nie ukazuje domniemanego ogółu doświadczeń ludzkich. Wiele jej zdjęć dotyczy wybranego, konkretnego doświadczenia: miłości w jej wielorakich postaciach.

Jak wiadomo, już od starożytności miłość jest uważana za coś, co w największym stopniu ma jednoczyć ludzi, wręcz stapiać oddzielne jednostki w jedność. U Goldin jednak doświadczenie miłosne ma charakter ambiwalentny: jest splotem bliskości i dystansu, utożsamienia się i wyobcowania kochanków, ich wzajemnego oddania i pełnego przemocy panowania. Co więcej, Goldin nie portretuje jedynie miłości heteroseksualnej, ale też miłości gejojską, lesbijską, biseksualną, praktyki transgenerowe i *drag queens*. Konfrontacja z jej portretami osób uznawanych niezaświadczonej „outsiderów” również nie przynosi tzw. statystycznym odbiorcom łatwej identyfikacji, w efekcie czego mogą oni powiedzieć: „te zdjęcia nie są o nas”. Sprawa jest jednak bardziej skomplikowana. Sama Goldin w znamienity sposób oscyluje w swych autokomentarzach: w jednych stwierdza, że portretowani przez nią ludzie sytuują się „poza normą” społeczną czy obyczajową, w innych wyraża zaś przekonanie o „normalności” zachowań swych bohaterów i bohaterek<sup>17</sup> (odnosi się to również do jej własnej seksualności – Goldin jest bowiem biseksualistką). Analogiczna oscylacja znamionuje jej zdjęcia. Z jednej strony dokumentują one takie sposoby życia, specyficzne zachowania i doświadczenia, które nie są udziałem wszystkich ludzi; z drugiej jednak strony ukazują je w sposób prosty, bezpretensjonalny, „zwyyczajny”, wręcz trywialny, będąc zarazem w stanie odkryć w nich dyskretne, rozproszone i niewymuszone piękno. Fotografie te są świadectwem konkretnych, jednostkowych egzystencji, ukazaniem ich swoistej godności oraz afirmacją, zwykłym uznaniem-w-byciu każdorazowej specyfiki tego czy innego bliskiego autorce człowieka. Dzięki temu zaświadczają one – choć czynią to na swój własny, specyficzny i nieuchronnie ograniczony sposób – o istnieniu pewnej swoistości uniwersalnej prawdy: że nie dzielimy żadnej jednolitej określonej, wspólnej „natury”, lecz wyłącznie wzajemne różnice, że łączy nas jedynie wspólnota jednostkowości i wzajemnej odmienności. Ukazując specyfikę pewnej wąskiej wspólnoty, twórczość Goldin mówi zarazem w jednostkowy sposób o różnorodnym charakterze powszechnej wspólnoty ludzi. W tym sensie jej zdjęcia są o „nas wszystkich”: zaświadczają, że „ludzie są dziwni”.

Analogiczne, choć inaczej konstruowane świadectwo możemy odnaleźć w fotograficznym projekcie *Jeden świat o wielu twarzach*, jaki od połowy lat dziewięćdziesiątych realizuje Alexander Honory. Projekt ten zakłada fotograficzną dokumentację twarzy mieszkańców dwunastu większych miast na czterech kontynentach. W każdym mieście, w tym samym fotograficznym studio-kontenerze stojącym na ulicy, przy tym samym tle i oświetleniu, Honory rejestruje siedemset dwadzieścia twarzy. Dokumentacji tej nadaje potem postać książki z reprodukcjami zdjęć twarzy, filmu ukazującego owe twarze jedna po drugiej oraz strony internetowej, na której można obejrzeć obok siebie wszystkie twarze z danego miasta<sup>18</sup>.

Może się tu nasunąć myśl, że w ten sposób pomyślany i realizowany projekt nieuchronnie banalizuje ludzkie twarze i samych jednostkowych ludzi, czyniąc ich częścią seryjnego katalogu czy też rodzaju inwentaryzacyjnego archiwum. Istotnie, Honory – jeśli porównać go z omawianymi wcześniej artystkami – podchodzi do rozważanego problemu niejako od drugiej strony: punktem wyjścia nie czyni tego, co w ludziach w wyrazisty sposób specyficzne, odmienne lub obce, lecz to, co zwyczajne, przeciętne, banalne czy też „statystyczne”. Paradoksalnie, zastosowana przez niego praktyka podważa jednak samo przeciw-

stawienie tego, co banalne i tego, co niezwykle – tego, co zwyczajne i tego, co wyjątkowe. Seryjność i powtórzeniowy charakter jego zdjęć, prowadząc fotografowanych ludzi ku ekstremalnemu podobieństwu czy wręcz ujednoczeniu, w tym większym stopniu pozwalają dostrzec ich cechy różnicujące, ich każdorazową, jednostkową odmienną. Innymi słowy, przedsięwzięcie Honory’ego eksponuje fakt, że „to, co zwyczajne” jest zawsze wyjątkowe<sup>19</sup>. Seryjne fotografie Honory’ego każą też myśleć, że ludzie różnią się jedynie jedni od drugich, nie posiadają natomiast jakiegoś ogólnego, jednolitego i wspólnego modelu czy archetypu Człowieka, który ucieleśniałoby w lepszy lub gorszy sposób. Nawet typowe cechy powtarzają się za każdym razem w sposób zmodyfikowany, nie posiadając żadnej „czystej”, właściwej postaci. Na zdjęciach Honory’ego wszyscy są ludźmi, ale ludźmi rodzaju, który nie ma jednej tożsamości, jednej, właściwej postaci, lecz potencjalną nieskończoność różnorodnych postaci jednostkowych. W każdej z wielości tych postaci ludzki świat uzyskuje też nowe oblicze – zaczyna się i stwarza się na nowo. Honory ukazuje „jeden” świat jako fragmentaryczną, otwartą wielość odmiennych światów.

Z filozoficznego punktu widzenia, jednym z zadań dynamicznie rozwijającej się współcześnie fotografii dokumentalnej (czy też, jak być może należałoby ją nazwać „testymonialnej”, dającej świadectwo<sup>20</sup>) jest właśnie nieustanne świadczenie o tej nieskończonej bogatej *banalności*<sup>21</sup>: różnorodności oraz wzajemnej odmienności jednostek tworzących ludzką wspólnotę, wielorakości ich zachowań, doświadczeń i sposobów bycia. Zadanie to podejmują również fotografie najmłodszego pokolenia, zaczynający dopiero dokumentować i „archiwizować” rzeczywistość. Można by tu przywołać wiele przykładów; ograniczę się jedynie do absolwenta łódzkiej ASP Bartosza Łukaszonka i jego cyklów „portretów społecznych”: „Ludzie” (2003) oraz „Z miasta Łodzi” (2005-6). Operując charakterystyczną dla fotografii społecznej zasadą seryjności oraz powtarzalności ujęcia, zdjęcia te eksponują przeciętność, banalność, ale i każdorazową odmienną ukazujących osób. Poprzez stereotypowe atrybuty ekonomiczno-społeczne statusu portretowanych oraz przybierane przez nich „przed aparatem” pozy (zdradzające kulturowe konwencje, w jakich żyją i społeczne role, jakie odgrywają) dyskretnie przebijają w nich każdorazowa „dziwność” jednostkowych ludzi. Jest ona trudno uchwytnym znamiem, które ostatecznie przyciąga uwagę i zaciekawia w tych pozornie „nijakich” zdjęciach.

Być może współczesna fotografia dokumentalna jest jednym z wielu miejsc, w których następuje porzucenie tradycyjnego, abstrakcyjnego humanizmu z jego wiarą w jedną, ogólną istotę Człowieka. W zamian zarysowuje się tam możliwość innej, post-humanistycznej czy może raczej „alter-humanistycznej” kultury, która odchodzi od przekonania, że „nic, co ludzkie nie jest nam obce” na rzecz maksymy „ludzie są dziwni”.

<sup>1</sup> N. Rosenblum, *Historia fotografii światowej*, przeł. I. Batur, Wydawnictwo Batur, Bielsko-Biała 2005, ss. 481-483.

<sup>2</sup> Cyt. za B. von Brauchitsch, *Mala historia fotografii*, przeł. J. Koźbial, B. Tarnas, Wydawnictwo Cyklady, Warszawa 2004, s. 170.

<sup>3</sup> R. Barthes, *Mitologie*, przeł. A. Dziadek, Wydawnictwo KR, Warszawa 2000, s. 217.

<sup>4</sup> Obecnie wystawa znajduje się w Luksemburgu, w zamku Clervaux. Istnieje możliwość jej wirtualnego zwiedzenia – zob. [http://www.cna.public.lu/2\\_PHOTO/2\\_4\\_The\\_Family\\_of\\_Man/2\\_4\\_5\\_visite\\_virtuelle/index.html](http://www.cna.public.lu/2_PHOTO/2_4_The_Family_of_Man/2_4_5_visite_virtuelle/index.html)

<sup>5</sup> B. von Brauchitsch, *Mala historia fotografii*, op. cit., ss. 169-170.

<sup>6</sup> Więcej na temat związków *Rodziny człowieczej* z ideologią oraz praktyką społeczno-polityczną i ekonomiczną USA w latach 50. XX wieku pisze A. Sekula, *The Traffic in Photographs*, „Art Journal”, March 1981, Vol. 41, Issue 1, ss. 19-21.

<sup>7</sup> R. Barthes, *Mitologie*, op. cit., s. 217.

<sup>8</sup> Ibidem.

<sup>9</sup> Zob. reprodukcje zdjęć Arbus w: [http://www.artcyclopedia.com/artists/arbus\\_diane.html](http://www.artcyclopedia.com/artists/arbus_diane.html)

<sup>10</sup> S. Sontag, *O fotografii*, tłum. S. Magala, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1986, s. 34; przekład zmodyfikowany.

<sup>11</sup> Cyt. za *Diane Arbus. Revelations*, Random House, New York 2003, s. 70.

<sup>12</sup> Ibidem, s. 278.

<sup>13</sup> Cyt. za L. Rubinien, *Where Diane Arbus Went*, „Art in America”, October 2005, Vol. 93, Issue 9, s. 75.

<sup>14</sup> Cyt. za ibidem, s. 67.

<sup>15</sup> Zob. reprodukcje zdjęć Goldin w: <http://www.georgetown.edu/faculty/irvinem/visualarts/Image-Library/Goldin/> oraz w: [http://www.artcyclopedia.com/artists/goldin\\_nan.html](http://www.artcyclopedia.com/artists/goldin_nan.html)

<sup>16</sup> Zob. L. Kaplan, *Photography and the Exposure of Community*, „Angelaki. Journal of the Theoretical Humanities”, December 2001, Vol. 6, Number 3, s. 13.

<sup>17</sup> Ibidem, s. 22.

<sup>18</sup> Zob. stronę projektu *Jeden świat o wielu twarzach* w: <http://www.honory.de>

<sup>19</sup> J.-L. Nancy, *Etre singulier pluriel*, Éditions Galilée, Paris 1996, s. 28.

<sup>20</sup> Kwestię fotografii jako aktu „dawania świadectwa” rozwija J. Prosser, *Testimonies in Light: Nan Goldin: Devil's Playground*, „Women: A Cultural Review”, Vol. 13, Number 3, ss. 341-343.

<sup>21</sup> Na temat „banalności” w kontekście obrazu fotograficznego zob. J.-L. Nancy, *Corpus*, przeł. M. Kwitniewska, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2002, ss. 81-83.

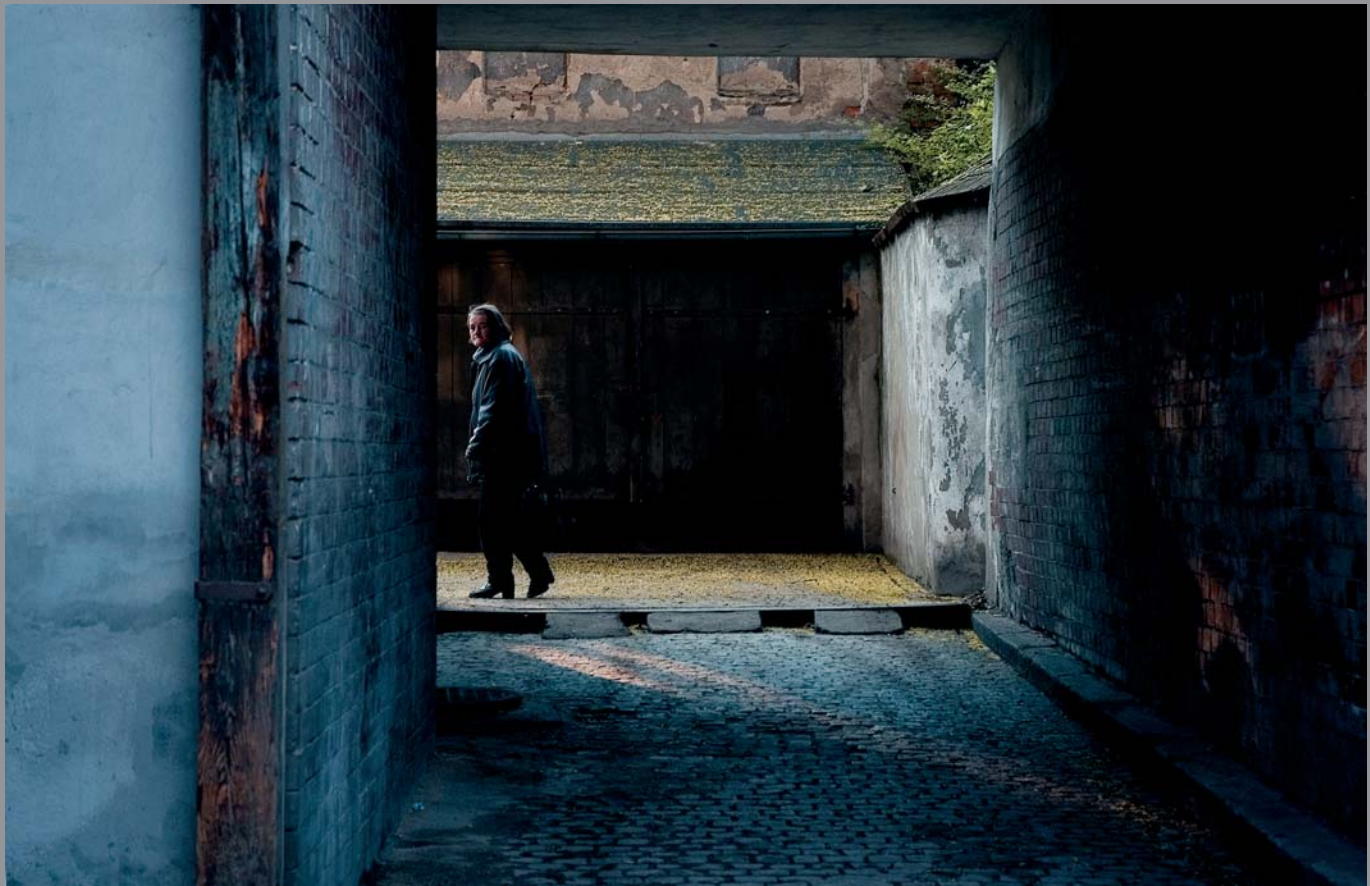






# Grzegorz ADAMSKI

Absolwent wrocławskiej Szkoły Filmowej i Akademii Sztuk Pięknych na kierunku fotografia i multimedia. Wystawy m.in. na FotoFestiwalu w Łodzi w 2007 r. i we wrocławskiej Mleczarni. Obecnie pracuje w fotoagencji SPP. Prezentowane zdjęcia są częścią serii „Miejsce w życiu”, poświęconej obserwacji ludzi w miastach Dolnego Śląska. Inne fotografie można zobaczyć na stronie [www.adams.art.pl](http://www.adams.art.pl)



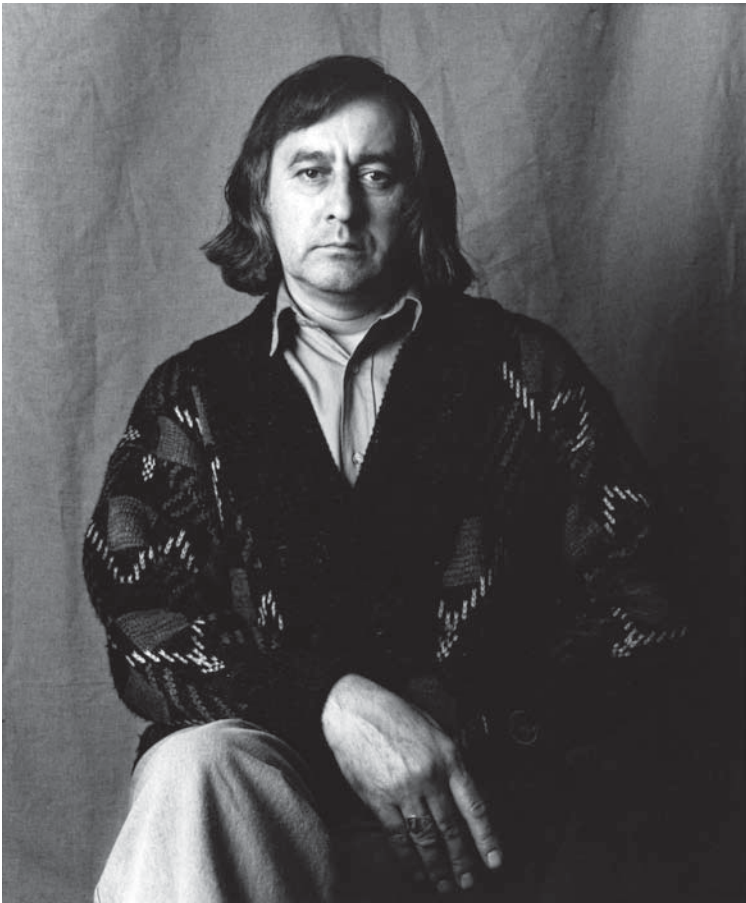


# Ewa ANDRZEJEWSKA

Z serii: „Artyści wiejscy”, 1997-2000



## Wojciech ZAWADZKI



*Paweł Trybalski – artysta*



*Śpiewaczka żałobna, 1997*



Andrzej Saj

# WZGLĘDNOŚĆ (nowego) DOKUMENTU

Wiosną 2008 r. ukazała się publikacja pt. *Rzeczywistość a dokument*, zbierająca materiały z sesji naukowych, organizowanych w ramach 5. Krakowskiej Dekady Fotografii (kwiecień 2007)<sup>1</sup>. Jest to w istocie również dokument stanu zainteresowania fotografią dokumentalną: efekt aktualnej dyskusji na temat jej rozumienia, wiarygodności i namysłu nad jej kondycją w czasach zdominowanych przez techniki cyfrowe. Moderator sesji Sławomir Magala, wprowadzając do dyskusji, zwrócił uwagę nie tylko na problemy definiowania i rozumienia fotograficznego dokumentu, ale przede wszystkim podkreślił potrzebę szerokiego uzasadnienia miejsca tej formy twórczej aktywności współcześnie. Magala (już w dyskusji) zasugerował możliwość wykorzystania w tym celu formuły interpretacyjnej, nawiązującej do koncepcji Thomasa S. Kuhna (wyłożonej w jego *Strukturze rewolucji naukowych*), a objaśniających pojawienie się nowych teorii w nauce w kontekście odkrycia, zaś ich charakterystykę, ocenę przydatności, rozwój lub zmianę (już dla potrzeb nowego paradygmatu) sytuujących w ramach tzw. kontekstu uzasadnienia. Takie ujęcie wydaje się być również użyteczne w odniesieniu do fotografii, w jej interpretacji; co zresztą pośrednio znalazło potwierdzenie w głosach innych uczestników sesji, np. A. Soboty czy K. Lewandowskiej<sup>2</sup>.

Kontekst odkrycia – w odniesieniu do fotografii – wyrażałby zatem uwarunkowania programowo-techniczne złożonego procesu realizacji zdjęć; od poszukiwania tematu (jego zamysłu) począwszy, kadrowania albo inscenizowania elementów rzeczywistości przed ich utrwaleniem, następnie wyboru momentu (albo właściwej, uprzywilejowanej, chwili) rejestracji widoku, wreszcie procedur wywołania i wykonania (lub wyświetlania obrazu na ekranie monitora). Stąd w kontekście odkrycia możemy mówić i o koncepcji „decydującego momentu” H. Cartier-Bressona, i o „boskim znaku” – na który czekał A. Adams czy „cięciach” przez rzeczywistość (przestrzeń i czas) w realizacjach reporterów Magnum, ale także w tym kontekście mieszczą się wszelkie zabiegi inscenizacyjne, ustawianie i pozowanie przed obiektywem (np. w portrecie czy fotografii deskryptywnej) lub inne przedsięwzięcia o charakterze estetyczno-plastycznym. Fakt pojawienia się nowego bytu: obrazu, dzieła, zapisu, śladu itp. jest tu efektem pracy maszyny i zasad wpisanych w jej program, ale także indywidualnych predyspozycji podmiotu, który tę maszynę (jako operatora) wykorzystuje, bądź ją obsługuje, lub jej ulega. W tym względzie V. Flusser<sup>3</sup> dzieli operatorów na twórcach, którzy przy pomocy kamery realizują własne, subiektywne zadania, oraz wykonawców podległych programowi maszyny, których nazywa „funkcjonariuszami”. Efekt twórczy oznacza w tym wypadku umiejętność przewyższenia programu kamery. Warto dodać, że kontekst odkrycia sięga również do źródeł tego medium: zasad działania kamery obskurny, roli ciemni, rozwoju optyki, a także chemicznej (dzisiaj cyfrowej) technologii utrwalania zarejestrowanych widoków – są to najważniejsze elementy współorganizujące proces powstawania (odkrywania) obrazów rzeczywistości (ich kopii).

Z kontekstem odkrycia ściśle łączy się jednak jego aspekt „ideowy” i historyczny – których rozwinięcie jest możliwe dopiero w szerszej wykładni intencji pomiotu (autora) jaką wyraża właśnie kontekst uzasadnienia. Bo każdy rodzaj fotografii (bepośrednia, inscenizowana, przetworzona) już na etapie powstawania (intencji) opiera się o pewne założenia ideowe: jest rezultatem albo zamiarów artystycznych (jako wyraz indywidualnej ekspresji) albo poznawczych, bądź wreszcie może ona służyć celom użytkowym (tu znajdują się różne jej odmiany, np. fotografia prywatna, domowa lub komercyjna, np. w prasie, reklamie itp.). Każdy też rodzaj fotografii może pełnić zarówno funkcje magiczno-rytualne, jak i rozrywkowe, a wreszcie zawodowe (wykorzystywana artystycznie lub komercyjnie). Tu wreszcie pojawia się problem prawdy: czy fotografia (szczególnie dokumentalna) przybliży nam prawdę o rzeczywistości, czy jest obiektywna? Właśnie na tym gruncie sformułowane jest odczucie względnej obiektywności dokumentu, jako efektu cech konstytutywnych fotografii ale także względności jej odczytywania w kontekście historii, reprezentowanej konwencji, bądź podatności na manipulacje formalne i treściowe (chodzi tu o ingerencje komputerowe, przetworzenia w tworzywie, fotokolaże itd.) Pewnym nawiązaniem do zaproponowanej tu koncepcji kontekstu uzasadnienia byłoby rozumowanie A. Soboty, który odnosząc się do problemu obiektywizmu fotografii, mówił o względności odczytywania dokumentu przy akceptacji pewnej konwencji realizmu osadzonego w społecznej świadomości danego czasu. Jeśli

zmienia się (historycznie) kontekst odczucia tego, co jest realne, to zmienia się odbiór dokumentu, jego odczytanie; traci on wtedy swoje znaczenie (swą wartość dokumentalną) na rzecz odbioru symbolicznego, tzn. również estetycznego czy artystycznego. Przykładem mogą tu być losy słynnej fotografii Dorothei Lange z programu F. S. A. (Matka tułaczka, Kalifornia 1936), czy dzisiejszy, zorientowany symbolicznie, odbiór socjologizujących zdjęć Zofii Rydet (z serii: „Zapis socjologiczny”, 1978-1989).

Należy zgodzić się z Sobotą, że perspektywa historyczna zmienia sposób odbioru zdjęcia (jego uzasadnienia) ale nie tylko ona, bo znana jest sytuacja jaka przydarzyła się, także słynnej fotografii z 1997 roku, wybranej w konkursie Word Press Foto do głównej nagrody, zatytułowanej „Algierska Madonna” i niby prezentującej rozpacz matki po utracie dzieci. Po tym jak okazało, że fotograf uchwycił przypadkowo tylko zamyślenie kobiety siedzącej przed chatą, cały sens nagrodzonego zdjęcia zdewaluował się. Treściowe manipulowanie obrazem (zdarzające się dziś często ze względów propagandowych czy komercyjnych – tu jako przykład fotografa Spencera Platta z relacji w Bejrucie, 2006 r.) bywa o wiele częstszą przyczyną zmiany treści lub podważania wiarygodności dokumentu. Szczególnie łatwość manipulacji związana z możliwościami technik cyfrowych stawia pod znakiem zapytania przydatność fotografii jako obiektywnego dokumentu, zaś waga dyskusji nad fenomenem tego medium przesuwają w stronę etyki. Andre Rouille<sup>5</sup> mówi wprost o hybrydowej prawdziwszej fotografii, bo na tę składa się i tzw. prawda pokazywana w gazecie – brukowej i ta przemieszana z fikcją wskutek komputerowych obróbek. Stąd kryzys przedstawiania wynikający z rozbieżności między materialnym światem przedstawianym na fotografii a rzeczywistością dzisiejszego informatycznego świata. Inscenizacja i manipulacja dostępna w ułatwieniach technologii odrealniają ten obrazowy wyraz rzeczywistości. Odkrywamy obrazy fikcyjne, odsyłające do innych obrazów, kopie z kopii, zaś granice między realizmem a fikcją są zatarte.

Tradycja fotografii łączy dokument zwykle z docieklivością socjologiczną (bądź antropologiczną). Tak sądzi Beaumont Newhall odnosząc się do zdjęć Roya Strykera z F.S.A. i cytując jego pogląd o roli dokumentalisty jako tego, który ma „wiedzieć wystarczająco dużo na temat danej rzeczy, żeby odnaleźć znaczenie jej samej, jak również relacji do otoczenia, czasu, i funkcji, jaką spełnia”. A to oznacza, że już z założenia, chodzi tu o subiektywny stosunek do tematu – bo to fotograf musi być wyposażony w indywidualną wiedzę, wrażliwość i umiejętności operatora. A więc dokument służy równocześnie obserwowaniu wybranego widoku, jak i jego interpretacji. Owe aspiracje interpretacyjne (co oznacza również porządkująco-konstrukcyjne) niemal już od początków XX wieku brały górę nad czysto dokumentacyjnymi. Taką była postawa m.in. L. Hine’a i J. Riisa z przełomu XIX wieku. Zakładano, że fotografia służy rzetelnej, bezpośredniej obserwacji (tzw. direct observation), co sprzyjało, np. w Ameryce, orientacji na problematykę socjalną, na wychwytywanie wielkomięjskich problemów społecznych (np. R. Stryker, W. Evans, B. Abbot): nb. podobną tematykę, chociaż w odniesieniu do indywidualnych typów (np. A. Sander), znaleźć można było w niemieckiej fotografii. Twórcze włączenie się tego medium w sztukę modernizmu, skutkowało wzrostem autonomiczności fotografii, ale z drugiej strony formułowane były wobec niej obowiązki wykraczające poza jej autonomiczne właściwości. Historia wkraczania fotografii na modernistyczną scenę awangardowych eksperymentów jest powszechnie znana, a jej rosnące znaczenie – po przełomie konceptualnym, w realizacjach postmodernistycznych drugiej połowy XX wieku – wpłynęło niewątpliwie na zainteresowanie możliwościami tego medium, jednocześnie przyspieszyło symptomy kryzysowe w fotografii dokumentalnej.

A. Rouille<sup>7</sup> – oceniając ewolucję fotografii końca modernizmu – zauważył, że fotografia dokumentalna przestała służyć przedstawianiu rzeczywistości, czy wierzeniu w nią; ale postawiła sobie zadanie odnoszenia się do niej i wprowadzenia określonego porządku wizualnego (a nie widzialnego), takiego który sytuowałby się ponad prawdą i fałszem. Chodziło tu o „odkrycie” porządku w widzialnej rzeczywistości, porządku nota bene zapoczątkowanego już w epoce Quattrocento (na prawach geometrii optycznej), sprzyjającego zorganizowaniu widzialnej rzeczywistości przejrzystości, jasności i wyraźności.

Pewne symptomy kryzysu fotografii dokumentalnej pojawiają się już w połowie XX wieku; paradoksalnie zdarza się on w okresie największego jej



# NOWI dokumentaliści



1



2



3

1. Konrad Pustoła, *Przysucha*, 2005
2. Zuzanna Krajewska, *Ewa*, 2005
3. Andrzej Kramarz, *Weronika todzińska*, *Filozo, Berlin*, z cyklu: „Hobbyści”, 2005



rozkwitu – w latach 50. wraz z ekspansją koncepcji „decydującego momentu” Henri Cartier-Bressona. A. Rouille<sup>8</sup> widzi w tej koncepcji „szczyt” możliwości dokumentu, z którego fotografia już tylko musiała schodzić w stronę eksploracji nowych trendów twórczości. Bardzo wnikliwą analizę symptomów końca (pewnej) fotografii przeprowadził Leszek Brogowski<sup>9</sup> (na lamach „Formatu”) pokazując konsekwencje „decydującego momentu” dla fotografii dokumentalnej i jej ewolucji w stronę fotografii spektakularnej (inscenizowanej). Ten filozof, teoretyk i praktyk fotografii wyszedł tu od przypomnienia znaczenia dla malarstwa (a także Bressona, który był z wykształcenia malarzem) tzw. uprzywilejowanej chwili, o której w swej estetyce (wyłożonej w *Laokoonie*), mówił G.E. Lessing – zastanawiając się nad wyborem chwili o największym napięciu dramatycznym (brzemiennej) dla najlepszego wyrażenia danego tematu w malarstwie. Brogowski zamierzył udowodnić jak ta koncepcja zawiadła praktyką „decydującego momentu” i stopniowo zdobywała sobie mass media, zaś fotografia zaczęła poddawać się estetyzacji, poszukiwała dramatyzacji obrazu i nieuchronnie oddalała się od pierwotnych intuicji, jednocześnie zbliżając się do roli tworząca plastycznego, a w rezultacie poddając się plastycznemu kształtowaniu, tracąc przy tym zdolności obiektywnego odzwierciedlenia świata i zdarzeń<sup>10</sup>.

Jeśli zapowiedź kryzysu fotografii dokumentalnej można wiązać z koncepcją „decydującego momentu” – czyli wynikającej z tego inspiracji poszukiwania przez podmiot owej chwili, w której przypadek wynika z najkorzystniejszego „uporządkowania” i daje takie oto u-stawienie się rzeczywistości (w jej brzemiennej dramatycznie wyrazie), że jest ono najlepsze dla uchwycenia danego odbicia, utrwalenia „ślądu” itd. – to w rzeczy samej możemy tu mówić o swego rodzaju „genetycznej” niemożności istnienia czystego dokumentu, oraz że ingerencja podmiotu, w owe „ustawienie się” przed obiektywem aparatu jest regułą – czyli wynika ze specyfiki tegoż medium, z jego właściwości interpretacyjno – konstrukcyjnych. Również koncepcja Rolanda Barthesa, wyłożona w publikacji z 1980 r. pt. *La Chambre claire. Note sur la photographie*<sup>11</sup> – akcentująca rolę fotografii jako dokumentu, który sprowadza się do desygnacji (odniesienia zmysłowego do rzeczywistości) – nie przysłużyła się tej kategorii obrazowania. Wprawdzie Barthes odniósł swoje rozumienie dokumentu do filozoficzno-semiotycznych założeń teorii znaku Charlesa Peirce’a, to jednocześnie podkreślał, że *moc zaświadczenia* (takiej fotografii) *przewyższa moc reprezentacji*. Natomiast j sens swoich rozważań nad ogólnym i poszczególnym zdjęciem umieszczał w kulturowo zarysowanej „optyce” wyobrażeń, magii, rytuału itp. i w tym obszarze refleksji dociekał rozumienia jej fenomenu. W interpretacji fotografii zawsze podkreślał jej tzw. intensywność oddziaływania na odbiorcę (nazywaną brutalnością, bolesnością, traumatycznym doświadczeniem lub „żałobnością”) – co zwykle odnosi się do osobniczej pamięci oraz indywidualnych predyspozycji odczytywania znaczeń, choć według Barthesa fotografia nie jest pamięcią, tylko zbliża się do niej. Te uwagi odnośnie do relacji podmiotowo-rzeczowych w fotografii były więc już wyraźną zapowiedzią akceptacji ekspresji, jej znaczeniu dla „gestu fotograficznego”.

Również S. Sikora<sup>12</sup> interpretując – jak to nazwał – aporię fotografii (jej sprzeczność i tajemniczą wieloznaczność) mówił o niemożliwości ostatecznego jej odczytania i zrozumienia (może zbyt szeroki kontekst uzasadnienia?). Według tego autora kryterium prawdziwości dokumentu – to kryterium interpretacji, że chodzi w nim raczej o przesunięcie w stronę referencyjności kosztem symbolu. Ale symboliczny odbiór danego zdjęcia może się zmieniać, może wzrastać z czasem, w kontekście nowego odczytania (tu przykład wspomnianych zdjęć D. Lange). Oznacza to, że prawie każda fotografia może zmieniać swą „wartość dokumentalną” na rzecz wzrostu jej wartości ekspresyjnych: symboliczno-artystycznych, narastania nowych znaczeń w kontekście uzasadnienia.

Próba rozumienia istoty fotografii – mówi S. Sikora – będzie więc zawsze próbą penetracji tego trudno rozpoznawalnego obszaru pomiędzy: tej trzeciej rzeczywistości, sytuowanej między naturą a sztuką<sup>13</sup>.

Stąd problem rozumienia: czym jest wartość dokumentalna w fotografii? Co ją wyznacza? Czy data i miejsce wykonania zdjęcia – jak się czasami sądzi – są wystarczającą dawką informacji dla identyfikacji jego treści, bycia „znakiem czasu”, zaświadczenia o działalności ludzkiej w pewnej rzeczywistości, etc. etc.? Wypełnianie znamion „dokumentu” przez zdjęcie jest więc – szczególnie dzisiaj – problematyczne i trudne wobec możliwości nowych technologii przekazu telewizyjnego, Internetu). To już nie tylko kwestia oczekiwań formułowanych wobec fotografii ale problem wiarygodności i prawdy (inscenizowanych) przekazów.

O wartości dokumentalnej zdjęcia świadczy więc ranga obrazu (jego formy, estetyki) czy raczej sam przekaz (temat) odniesiony do spraw ludzi, ich życia, środowiska itp.? To jest ważne, by fotografia oferowała refleksję nad rzeczywistością, która została ujawniona w jej rzeczywistości i oczywistości (a nie fikcyjności). Trzeba pamiętać, że tę rzeczywistość dokumentuje człowiek (a nie sama maszyna), stąd zdjęcie zawsze „nasiąka” tym co wnosi sobą (swoją ekspresją, świadomością i wyborami) podmiot procesu fotograficznego. Z drugiej strony „rzeczywistość” fotografii poddaje się narastającej presji manipulacyjnej w relacjach gazet – brukowców (które niemal wyeliminowały tradycyjny reportaż), zaś globalna estetyzacja życia sprzyja reklamie, inscenizacji i innym spektakularnym wizualizacjom (w tym politycznym): coraz bardziej złożona informa-

cyjna rzeczywistość już nie może znaleźć pełnego odzwierciedlenia w fotograficznym dokumencie. I tak zanika jego wartość.

Zresztą, niektórzy autorzy wręcz kwestionują możliwości dokumentacyjne fotografii, twierdząc, że nawet bezpośredni, czysty dokument daje obraz tylko naskórkowy, że odsłania tylko pewien widok przedmiotu, nigdy nie sięgając do jego istoty<sup>14</sup>.

Skoro każde zdjęcie jest nasycone subiektywnymi treściami, a każdej oczywistości widoku zarejestrowanego na obrazie towarzyszy „cień” nieoczywistości – to pojęcie dokumentu musi być rozszerzone. Stąd propozycja tzw. dokumentu subiektywnego. Są to prace fotograficzne, które prezentują pewną wartość dokumentalną (to zawsze jest odcisk, odniesienie, „lustro”, to-co-było itd.), ale które są w różnym stopniu wzbogacone o wartości ekspresyjne (artystyczne). Chodzi tu jednak o to czy istnieje taki rodzaj zapisu rejestrującego zewnętrzne widoki, który jest jednocześnie „ślądem” wewnętrznych odczuć i zamiarów autora. Ten rodzaj fotografii, silnie identyfikowanej z nurtem subiektywnym – tu raczej trzeba go nazywać wrażeniowym czy poetyckim – ma już także długą historię: od lat 20. i 30. XX w. naznaczonych działalnością Alfreda Stieglitza, późniejszą estetyką tzw. czystej fotografii Edwarda Westona, Harry Callahana czy Aarona Siskida, znajduje – poprzez estetykę „ekwiwalentów” (jako odpowiedników w fotografii wewnętrznych nastrojów) Minora White’a, a także przykładach „subiektywnego realizmu” Ottona Steinerta czy fotografii czeskiej (Josef Sudek) – w latach 80. rozwinięcie w niemieckim wizualizmie (wokół „European Photography”) i polskiej fotografii elementarnej (identyfikowanej z obszarem tzw. twórczości fotograficznej)<sup>15</sup>.

Wobec tego, że każda fotografia zależy w jakimś (różnym) stopniu od woli autora (wszak kamera nie robi sama zdjęć), to w tym sensie można mówić, że każda kamera jest „myśląca” – bo jest podporządkowana intencjom podejmującego decyzje (spontaniczne lub reżyserowane) fotografa. To autor decyduje o wyborze najlepszego momentu – w zgodności planu wewnętrznego z zewnętrznym widokiem – czyli takiego, który posłuży zmaterializowaniu się zdjęcia w ramach tzw. gestu fotograficznego.

W istocie teoria fotografii traktuje „gest fotograficzny” jako subiektywny moment twórczy włączony w proces techniczny (kamery). V. Flusser<sup>16</sup> mówi tu o wzbogacaniu uniwersum fotograficznego o nowe informacje i o nowe symbole (jako cel obrazowania) oraz o weryfikacji możliwości technicznych kamery (aparatu). Ten proces jest ciągłą grą między aparatem a jego dysponentem (funkcjonariuszem), grą w istocie polegającą na szukaniu kompromisu między wolą podmiotu a uwarunkowaniami programowymi aparatu – co oznacza ciągłe balansowanie między realizmem a idealizmem. Im bardziej się uda przezwyciężyć program aparatu tym dokument w wyższym stopniu jest nasycony valorami subiectum. Kamera jest tu nie tylko narzędziem ale w rękach fotografa pełni rolę medium; także jego wewnętrznych aspiracji i przekonań.

Uzupełnianie „dokumentu fotograficznego” o walor subiektywny dokonywało się w ramach jakby oddolnego procesu różnicowania potrzeb i zakresów penetracji (oraz ich interpretacji) rzeczywistości przez fotografów. Już zdjęcia np. Roberta Franka, Diane Arbus, Lee Friedlandera czy Harry Callahana i Williama Kleina przekraczały (w połowie XX w.) konwencje dokumentu bezpośredniego, w stopniu pozwalającym na mówienie o nowym sposobie widzenia. To oni stawiali nie na to co widzialne ale sięgali poprzez własne doświadczenia głębiej – czynili widzialnym to co skryte, co egzystowało na obrzeżach oficjalności i harmonii, sięgali do własnych emocji i wyobrażeń; przywracali rangę podmiotowi, szukali kontaktu z Innym, propagowali twórczy krytycyzm i indywidualizm. Uzasadniali (a może na nowo budowali) potrzebę odwoływania się w fotografii do ekspresji<sup>17</sup>.

Natomiast termin „New Documents”<sup>18</sup> po raz pierwszy pojawił się w związku z wystawą Johna Szarkowskiego w 1967 r. w MoMA – na której prezentowane były prace Diane Arbus, Gary’ego Winogradowa i Lee Friedlandera. Ekspozycja ta była programową kontrpropozycją wobec estetyki Edwarda Steichena i jego nasyconej humanistycznym uniwersalizmem wystawy „The Family of Man” (1951 r. N.Y. MoMA). Z tej trójki wyraźnie wyłamywał się Friedlander, idący w stronę metafotografii, dokumentu wzbogaconego o refleksję nad wszechobecnością obrazów w rzeczywistości (obecności tzw. „wizualnej nadinterpretacji”). Faktycznie na przełomie lat 60. i 70., wykształciły się w Ameryce, w tym obszarze fotograficznej penetracji, dwa wiodące nurty: „gorącego” dokumentu ulicznego (tu m.in. ironiczna fotografia R. Franka, groteskowa J. Meyerowitza czy brutalistyczna W. Kleina, później doszedł tu dokumentu-reportaż społeczny, np. T. F. Arndta czy, B. Davidsona) oraz drugi: „chłodna” fotografia krajobrazu. Nurty te były nazywane „nowym dokumentem” i „nową topografią”, i miały wpływ na kolejne inicjatywy kształtujące nowe widzenie. Do takich należy zaliczyć „minimalistyczne” propozycje Lewisa Baltza, Roberta Adama czy na gruncie europejskim – realizowane w stylistyce „postrzęczości” – zdjęcia szkoły düsseldorfskiej z Hilly i Bernardem Becherami na czele. „Nowi topografowie” fotografowali i niszczyli wpływ przemysłu na krajobraz, i skutki zanieczyszczenia środowiska (również z użyciem koloru – np. R. Misrach czy B. Norfleet) ale także „oswojony” pejzaż i dziką przyrodę<sup>19</sup>.

Dokończenie na str. 117





„Grodziec” cement mill, Grodziec, 26.01.2005



„Grodziec” cement mill, Grodziec, 20.11.2005





# Piotr CHOJNACKI

Z cyklu „Aura niepewności”





# Wojciech ZAWADZKI

z cyklu „Moja Ameryka” (1997-2003)





# Ireneusz ZJEŹDŹAŁKA



1. Wrzeźnia, 2008
2. Mikuszewo, 2008
3. Wrzeźnia, 2008
4. Wrzeźnia, 2008



# Andrzej Jerzy LECH



Zacalaca, Quintana Roo, Yukatan, Meksyk. Sobota, 10 lutego 2007 roku, fotografia panoramiczna, negatyw 7x17 cali, odbitka stykowa, sepia, barwnik herbaciany, Ekspedycja fotograficzna „Yukatan 2007”

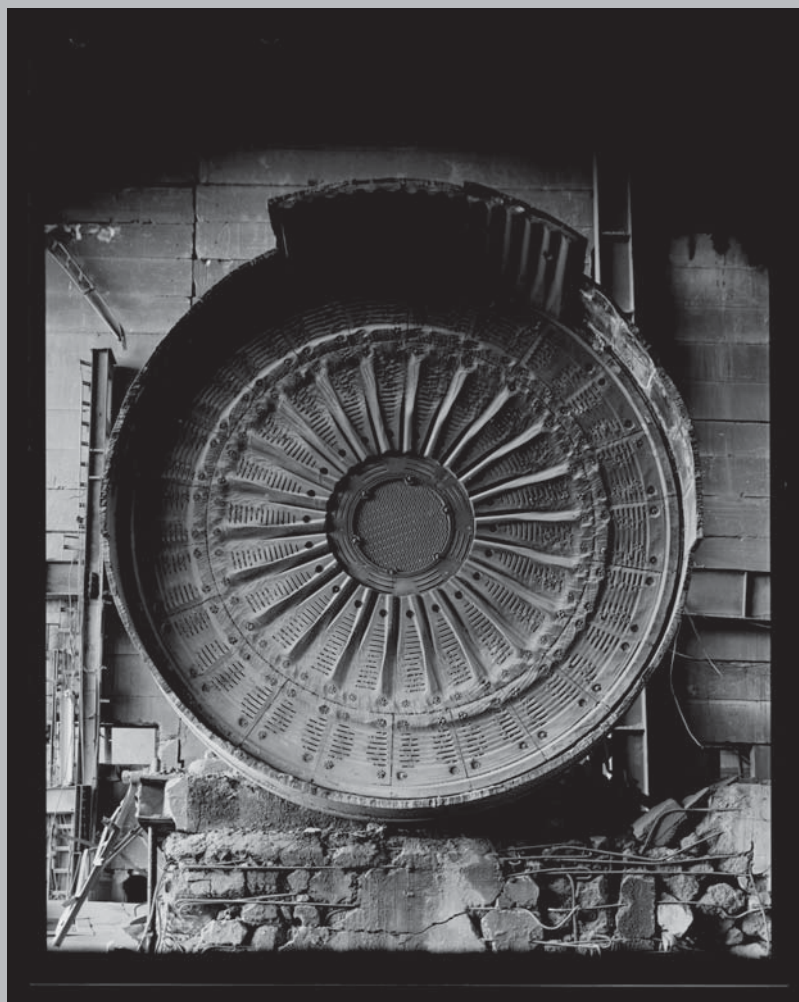


Huay Max, Quintana Roo, Yukatan, Meksyk, Niedziela, 11 lutego 2007 roku, fotografia panoramiczna, negatyw 7x17 cali, odbitka stykowa, sepia, barwnik herbaciany, ekspedycja fotograficzna „Yukatan 2007”

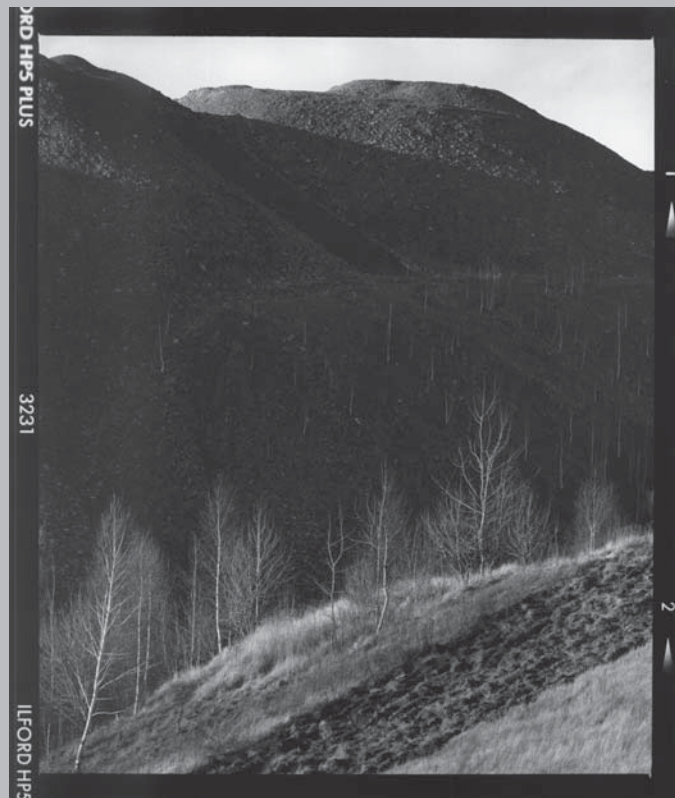




z cyklu „Cementownia Sławoj DUBIEL Strzelce Opolskie”



Andrzej ŚLUSARCZYK z serii „Wałbrzych – powidoki” (1999-2000)







ZEIT baryt 2004



ZEIT baryt 2004



Zbigniew Tomaszczuk

# Refleksje na temat FOTOGRAFII DOKUMENTALNEJ w powojennej Polsce

Kiedy w 2002 roku na łódzkim symposium „Fotografia lat 90.” wygłaszałem referat pt. *Sytuacja dokumentu w epoce postmodernizmu, fotografia dokumentalna w Polsce miała diametralnie inny status niż obecnie*<sup>1</sup>. Rzadko gościła w galeriach i salach wystawowych, a postawy dokumentalisty nie zaliczano do autorskich kreacji. Podkreślał to już wiele lat temu Jerzy Busza, pisząc refleksje na temat odbytego w 1979 roku w Karpaczu „Kolegium fotografii dokumentalnej”: *Przed wszystkim w świadomości fotografów utrwalił się model fotografa ambitnego, czyli artysty. Fotograf dokumentalista tymczasem pozostał w cieniu różnorodnych działań w obszarze sztuki*<sup>2</sup>.

Takie podejście do fotografii dokumentalnej funkcjonowało u nas jeszcze do niedawna. Jednakże w ostatnich latach pojawiły się w prestiżowych polskich galeriach ważne prace oparte na dokumentaryzmie, potwierdzając znaczący udział postawy dokumentalnej w światowej fotografii. Mam tu na myśli na przykład wystawy w warszawskim Centrum Sztuki Współczesnej: Nan Goldin<sup>3</sup>, Borysa Michajłowa<sup>4</sup> czy Thomasa Ruffa<sup>5</sup>. Co ważne, każdy z tych autorów w odmienny sposób traktował dokumentalny paradygmat fotografii. Przychylny klimat wpłynął na zainteresowanie fotografią dokumentalną również polskich kuratorów. Wystawy zbiorowe zorganizowane przez Adama Mazura „Nowi dokumentaliści”<sup>6</sup>, Krzysztofa Miękusa „Teraz Polska”<sup>7</sup> czy „Efekt rzeczywistości. Fotografia i wideo z Polski”, której kuratorem była Karolina Lewandowska<sup>8</sup>, potwierdziły dużą popularność postawy dokumentalnej. Pytanie, które rodzi się w kontekście trzech wymienionych wyżej wystaw dotyczy próby znalezienia odmienności współczesnego dokumentu w stosunku do realizacji wcześniejszych. Otóż zasadnicza różnica wiąże się z rozmyciem dzisiaj pojęcia dokumentaryzmu przez włączenie dokumentu w kontekst sztuki współczesnej<sup>9</sup>. Po drugie, pojawiły się fotografie o dużych formatach, co spowodowało problem ich percepcji z „fotografii do czytania” do „fotografii do oglądania”. Inaczej mówiąc, to, co odczuwamy, patrząc na zdjęcie na wystawie, nie pokrywa się z tym, co odczuwamy patrząc na zdjęcie reprodukowane np. w albumie czy katalogu. Szukając odrębności współczesnego polskiego dokumentu, uwagę zwraca ekspansja fotografii barwnej, co wydaje się jednakże oczywiste w nowej rzeczywistości technologicznej, ale również recepcja na naszym gruncie fotografii spod znaku małżeństwa Becherów i ich uczniów. Zaakceptowanie przez polskich kuratorów fotografii dokumentalnej wiąże się, oczywiście, z faktem pojawiania się tego typu realizacji na ważnych międzynarodowych festiwalach sztuki, np. Documenta w Kassel czy Biennale w Wenecji.

Wobec wspomnianego rozszerzenia koncepcji fotografii dokumentalnej absolutnym wyjątkiem jest niezwykle spójna i świadoma twórczość Wojciecha Wilczyka, nie tylko jako autora fotograficznych projektów: „Kapitał”<sup>10</sup>, „Śląsk industrialny”<sup>11</sup>, „Życie po życiu”<sup>12</sup>, ale również propagatora ortodoksyjnie pojętej fotografii dokumentalnej, zarówno w postaci interesujących i merytorycznie ważnych tekstów, jak i np. organizacji w 2003 r. w krakowskiej galerii Zderzak wystawy „Fotorealizm” z udziałem Sławoja Dubiela, Piotra Szymona, Andrzeja Ślusarczyka i Ireneusza Zjeżdźka<sup>13</sup>, wprowadzającej fotografię dokumentalną w obszar wystawowy zarezerwowany dotychczas dla sztuk plastycznych. W Zderzaku indywidualny pokaz miał również jeden z najciekawszych dokumentalistów pracujący w technice fotografii barwnej – Krzysztof Zieliński<sup>14</sup>. Jego konsekwentna twórczość penetruje od 2000 roku najbliższe otoczenie rodzinnego miasta Wąbrzeźna. Estetykę fotografii barwnej z powodzeniem wykorzystuje Wojtek Wieteska odwołujący się w swojej twórczości do tradycji amerykańskiej fotografii ulicznej. W tym miejscu mógłbym również wspomnieć o moim projekcie „Sweet Polska”<sup>15</sup>, dotyczącym wizualnych zmian w pejzażu miejskim wywołanych eks-

pansją reklamowych obrazów. Krakowski kontekst pozwala mi na zwrócenie uwagi na bardzo interesującą działalność duetu: Weronika Łodzińska i Andrzej Kramarz i na ich ciekawe cykle: „1,62 m<sup>2</sup> domu” czy „Hobbyści”. Mniej komentowana w mediach jest niezwykle spójna dokumentalna twórczość Piotra Chojnackiego, którego wielkoformatowe czarno-białe fotografie z cyklu „Kontury rzeczywistości” dotyczą obszarów, które są świadkiem przemijania kultur i cywilizacji oraz, które są uczestnikami, ważnego w pracach Chojnackiego, zjawiska powrotu natury w miejsca cywilizacji, uzyskiwania przez nią powtórnej równowagi<sup>16</sup>. Co ważne, autor prowadzi chyba najciekawszą w Polsce pracownię fotografii dokumentalnej na poznańskiej ASP, w której powstało wiele wartych zauważenia projektów. Człowiek na fotografii dokumentalnej jest głównym tematem zestawów realizowanych od kilku lat przez Monikę Bereźcecką i Monikę Redzisz, czyli duet Zorka Projekt<sup>17</sup>, ale należy tu wymienić też zestaw Ewy Andrzejewskiej z 1991 r. pt. „Artyści wiejscy”, wykonany precyzyjnie wielkoformatową kamerą fotograficzną<sup>18</sup>, czy fotografie z różnych uroczystości rodzinnych Przemysława Pokryckiego.

Po tych kilku refleksjach dotyczących niektórych aspektów aktualnego stanu rzeczy warto chyba przypomnieć, choćby w bardzo zwięzłej formie, propozycje dokumentalne w polskiej fotografii z pozycji historycznej. Materiał do analizy jest bardzo obszerny, dlatego tekst ten nie aspiruje oczywiście do wyczerpania tematu. Stanowiąc będzie refleksję opartą o własne archiwa i może być co najwyżej przyczynkiem do głębszego zajęcia się tym problemem. Dla uproszczenia zacznę od fotografii po 1945 roku, kiedy to sprawą oczywistą stała się konieczność dokumentowania i publicznego pokazania obrazu zniszczeń wojennych, począwszy od pierwszej espozycji przedstawiającej zburzoną Warszawę, którą pokazał na początku 1945 r. w Grodzisku Mazowieckim – Stefan Deptuszewski. W tym samym roku Zofia Chomętowska i Edward Falkowski stworzyli głośną wystawę „Warszawa oskarża” inaugurując w stolicy działalność Muzeum Narodowego. Edward Falkowski zorganizował następnie dwie duże wystawy indywidualne: w 1957 r. w warszawskiej Kordegardzie i w 1963 r. w Muzeum Historycznym. Ta ostatnia pod nazwą „Warszawiacy” cieszyła się bardzo dużym powodzeniem publiczności. Nieodwołne jest również wspomnienie w tym miejscu nazwiska Jana Bulhaka, autora wielu fotografii: Pomorza, Śląska, Ziemi Odzyskanych oraz widoków zburzonej Warszawy, eksponowanych następnie na wystawie „Ruiny Warszawy” w lutym 1946 r.

Wśród wielu innych dokumentalistów tego okresu na uwagę zasługują: Krystyna Gorazdowska, Krystyna Łyczywek, Janina Mierzecka<sup>19</sup>, Eugeniusz Haneman, Maksymilian Jankowski, Bronisław Kupiec, Edmund Kupiecki, Zbyszko Siemaszko, Kazimierz Lelewicz, Zbigniew Kosycarz czy Leonard Sempoliński, który dokumentował zarówno odbudowę miasta z pożogi wojennej czego rezultatem jest albumu pt. *Warszawa 1945*, ale również widoki Warszawy, szczególnie z lat 70. Pierwszą indywidualną wystawę związaną właśnie z materiałem zawartym we wspomnianym albumie miał dopiero w 1969 roku w warszawskiej Zachęcie. Kolejny większy pokaz jego prac został zorganizowany przez Instytut Sztuki PAN, który przygotował wystawę pt. „Warszawa – dwa portrety miasta”, na którą składały się przedwojenne fotografie Warszawy autorstwa Henryka Poddębskiego i zbiór zdjęć z Warszawy 1945 r. autorstwa Leonarda Sempolińskiego. Jednakże dopiero duża retrospektywa jego zdjęć zorganizowana w Zachęcie w 2005 roku pokazała, jak różnorodny i pokazny był dorobek tego fotografa. Tytuł wystawy „Robię tylko dokumenty” nawiązywał do powszechnie znanej twórczości XIX-wiecznego francuskiego fotografa Eugène’a Atgeta, który deklarując się jako dokumentalista, jest współcześnie odbierany jako wybitny artysta fotograf<sup>20</sup>. Porównanie to pozwala na odczytywanie postaci Sempolińskiego w szerszym niż dotychczas kontekście.

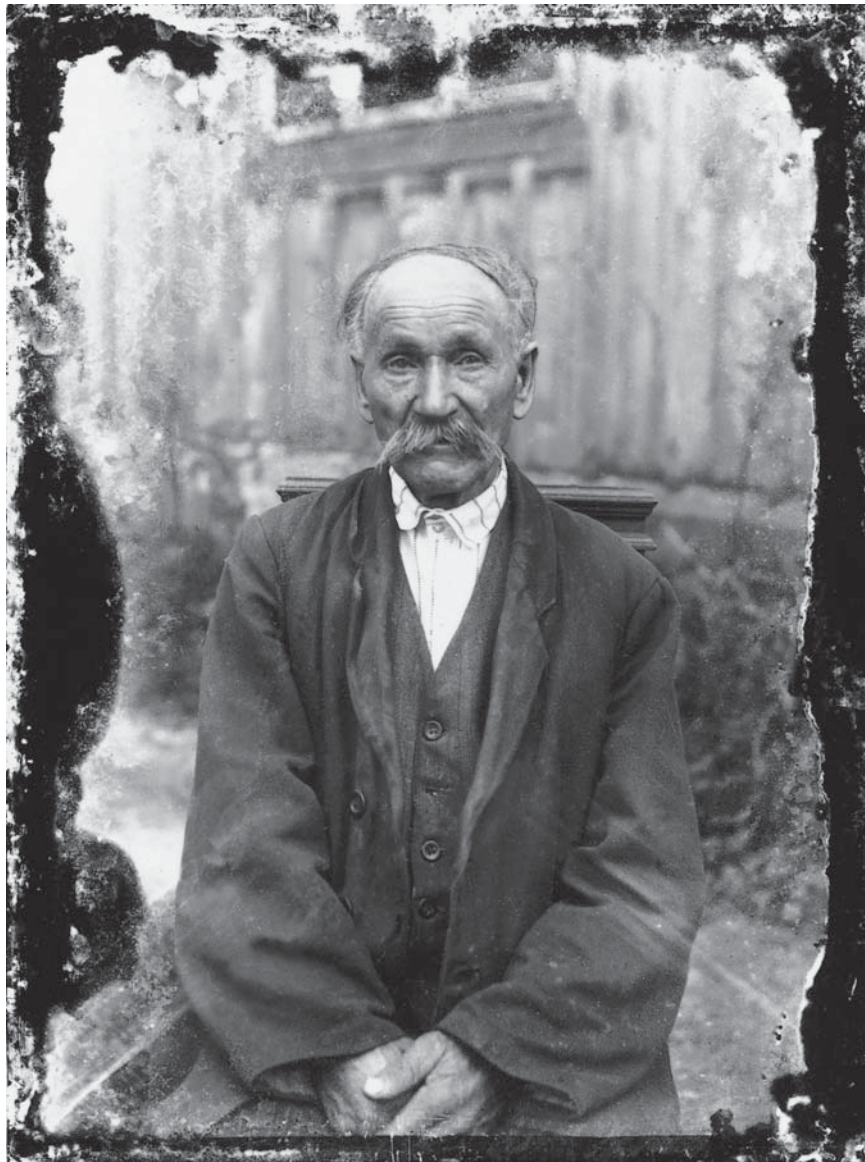
Osobiście traktuję fotografię dokumentalną jako formę odmienną od reportażu i dlatego pomijam w tym tekście np. dorobek reporterów związanych z założonym w 1951 roku tygodnikiem „Świat” czy miesięcznikiem „Polska” oraz całej rzeszy wspaniałych reporterów pracujących później w takich pismach, jak: „ITD”



czy „Razem”. Podstawą pracy fotoreportera jest bowiem reagowanie na konkretne zdarzenie i decydujący jest tu zarówno czas, jak i odpowiedni moment reakcji fotografa na zaistniałą sytuację. Jest to swego rodzaju gatunek dziennikarski. Postawa dokumentalisty jest rozciągnięta w czasie. Bardziej liczy się tu sposób realizacji i przyjęta konwencja estetyczna, aczkolwiek jest sprawą oczywistą, że nie istnieją jakieś sztywne w tym względzie podziały<sup>21</sup>. Trudno jest komentować polskie projekty dokumentalne powstałe po wojnie, ponieważ w momencie ich realizacji pojęcie „dokumentalny” właściwie nie istniało w słowniku krytyka. Przykładem może być niezwykle istotny cykl Krzysztofa Pruszkowskiego pt. „Barierka” z 1978 r. Tematem tej wystawy były fotografowane przez wiele miesięcy metalowe barierki oddzielające przestrzeń miasta w sytuacjach różnego rodzaju ograniczeń ruchu. Ekspozycja, a następnie książka odnosiły się więc do kwestii manipulowania ludźmi za pomocą prostego, metalowego urządzenia. W tekstach krytycznych fotografie te opisywane były jako reportaże. Dzisiaj raczej zgodzilibyśmy się z tezą, że był to bardzo świadomie prowadzony projekt dokumentalny i w tym kontekście nabiera on całkiem innego znaczenia. Przypisanie Pruszkowskiemu reporterskiej etykiety było związane z szeroką pozytywną recepcją u nas światowej wystawy „The Family of Man” i zaakceptowaniem jako twórczo ważnej koncepcji „Life photography”. W przeciwieństwie do pojęcia „dokument”, reportaż nabrał kreatywnego kontekstu.

Nie budzących wątpliwości co do charakteru przykładów istotnych w swoim czasie projektów fotografii dokumentalnych, można by odnaleźć w działalności studenckiej grupy „Stodoła 60”, której członkowie zorganizowali w 1966 r. tematyczną wystawę o charakterze dokumentu interwencyjnego pt. „Problem śmieci w mieście”. Wystawa stała się ważnym wydarzeniem wprowadzającym nowy – zbiorowy styl pracy<sup>22</sup>.

W tym czasie zaczyna rodzić się dokumentalna twórczość Adama Bujaka, interesującego się obszarem religijnych praktyk, z najciekawszym cyklem, wydanym również w postaci albumu pt. *Misteria*<sup>23</sup>. Później Bujak wydał wiele książek poświęconych pontyfikatowi Jana Pawła II i bardzo wartościowy album o prawosławnej Rusi. Na przełomie lat 60. i 70. powstawało wiele projektów dokumentalnych, nie zawsze jednak realizowanych w postaci wystaw. Współcześnie przychylny klimat, jakim otacza się tego typu fotografię, prowokuje do odkurzania prywatnych archiwów. Przykładem może być wystawa Andrzeja Florkowskiego pt. „Dokument, synteza intuicji, widzenia i światła 1969-2000”<sup>24</sup>, na której autor pokazał kilka cykli swoich wczesnych prac, z których do najciekawszych należał moim zdaniem zestaw „Odpust w Górze Duchownej realizowany w latach 1969-1971”. Również pod koniec lat sześćdziesiątych spójny cykl dokumentalnej fotografii pt. „Strachy” zaczął tworzyć Waldemar Jama<sup>25</sup>. *Wszystkie zdjęcia są opisanymi dokumentami, zawsze widnieje na nich data i miejscowość, gdzie fotografia została wykonana. Jako takie posiadają niezaprzeczalnie aspekt etnograficzno-antropologiczny. Mówią o kulturze wsi i o rytuałach związanych z pracą rolniczą*<sup>26</sup>. Cytowany fragment tekstu Jerzego Buszy zwraca uwagę na istotny aspekt tradycyjnie pojmowanej fotografii dokumentalnej, mianowicie opis czasu i miejsca powstania zdjęcia. Bez tego komentarza fotografia dokumentalna bardzo łatwo przesuwa się w inny wymiar – wymiar wyłącznie estetyczny. Dlatego mam wątpliwości, czy np. ważną dla polskiej fotografii twórczość Andrzeja J. Lecha czy Bogdana Konopki wpisać w trend fotografii dokumentalnej, czy znaleźć dla niej miejsce w szeroko pojętej tendencji „fotografii wizualnej”. Osobiście skłaniam się ku tej drugiej opcji uważając, iż dokumentaryzm to właściwie określona postawa artysty. Taki intencjonalnie dokumentalny zapis ma, oczywiście, sens w połączeniu ze słownym komentarzem, bez którego możliwości różnej interpretacji zdjęcia zwiększają się. Ciekawym przykładem relacji: podpis-obraz, są dwa wczesne cykle zdjęć Andrzeja Jerzego Lecha. Pierwszy, pt. „Kalendarz szwajcarski, rok 1912”<sup>27</sup> przedstawia małe (6x9 cm), sepilne zdjęcia Karkonoszy. Fotografie wykonane zostały współczes-



Jadwiga Wolska, *Mieszkańcy wsi Dołęga*, 1915-1918, wł. rodziny



Zofia Chomętowska, *Warszawa. Zakład fotograficzny w tramwaju na Marszałkowskiej*, 1945-1946, wł. Muzeum Historyczne m. st. Warszawy





Irena Jarosińska, Warszawa, ok. 1946, wł. Ośrodek KARTA



Leonard Sempoliński, Z cyklu „Warszawa”, 1945

nie, ale podpisy i brązowa tonacja odnosiły je do wczesnych lat XX wieku. Co było intencją takiego zabiegu? Autorowi chodziło o to, że fotografia traktowana jako wartość wizualna bez kontekstu narracyjnego może powstać niejako poza czasem, ponieważ sens tych zdjęć leży w estetycznych, czysto obrazowych emocjach, którymi mogą emanować. Podobnie drugi zestaw Andrzeja J. Lecha pt. „Amsterdam, Warka, Kazanлык”<sup>28</sup>, przedstawiający fragmenty najbliższego otoczenia, sfotografowane w Opolu, a noszące podpisy różnych miast, może

istnieć zarówno poza czasem, jak i poza przestrzenią, z tego samego powodu co poprzedni. Natomiast późniejsze prace z cyklu „Dziennik podróży”<sup>29</sup>, mimo że w warstwie formalnej podobne do poprzednich, są opisane miejscem i datą powstania i w odautorskim komentarzu dedykowane wędrującym fotografom. Specyfiką zdjęć Andrzeja J. Lecha jest ich *spójność estetyczna pozwalająca spośród wielu oglądanych fotografii bezbłędnie wyłowić zdjęcia autora*<sup>30</sup>. Ta ostatnia cecha jest oczywiście również widoczna w twórczości Bogdana Konopki, a odniesienia do E. Atgeta można niewątpliwie znaleźć w jego interesującym cyklu „Szary Paryż”<sup>31</sup>. Oczywiście, nie można tu pominąć innych realizacji Bogdana Konopki<sup>32</sup>, jak chociażby „Rekonesans”<sup>33</sup> czy fotografie z Chin<sup>34</sup>.

Powracając do chronologii projektów dokumentalnych, warto przywołać jeden z pierwszych w polskiej fotografii projektów tego rodzaju o charakterze spójnej koncepcji wiążącej całość. Mam tu na myśli cykl „6 metrów od Paryża”, zrealizowany w 1971 roku przez Eustachego Kossakowskiego. *Owe 159 zdjęć z tej serii, ujętych z odległości 6 metrów, obejmowały punkty graniczne administracyjnego obszaru Paryża, ze znakiem na blaszanej tabliczce „Paris”, przy 159 ulicach i uliczkach wiodących do miasta. Znak administracyjny sztywno nazywał przestrzeń, okoliczne skwery, kioski, krzewy, krawężniki i znaki drogowe w różnych konfiguracjach. Znak „Paris”*

*arbitralnie był obecny tam, gdzie nic – przestrzenie, urbanistycznie myśląc – nic go nie motywowało w ciągłym krajobrazie przedmieść. „Przyklejał się” jednak do obrazu nieodwołalnie jak niezmywalna naklejka – nie na krajobrazie, lecz na emulsji zdjęcia, jak „Par avinion” na kopercie*<sup>35</sup>.

Obszarem fotograficznej aktywności rzadko obecnym w powojennej fotografii jest temat wsi, który ma swoje fantastyczne korzenie w polskiej fotografii w postaci chociażby zdjęć działających w okresie międzywojennym wiejskich fotografów: Feliksa Łukowskiego, Józefa Szymańczyka<sup>36</sup>, Wojciecha Migacza<sup>37</sup> czy Jakuba Smoleńskiego<sup>38</sup>. Do nielicznych porównywalnych ilościowo zestawów współczesnych fotografów wsi można by zaliczyć prace Jerzego Dunina<sup>39</sup>, jak również dokumentalny zapis rejonu Podlasia, który doczekał się co najmniej dwóch dużych cykli zrealizowanych przez Wojciecha Leszczyńskiego<sup>40</sup> i ujęty w postaci książki przez Waldemara Stępnia<sup>41</sup>. Wschodnie rejony Polski stały się obecnie atrakcyjnym obszarem dokumentalnych penetracji, zapewne ze względu na fakt, że zostały granicą Unii Europejskiej. Przykładem jest realizowany od kilku lat przez grupę fotografów (Grzegorz Dąbrowski, Jakub Dąbrowski, Andrzej Górski, Adam Kardasz, Andrzej Kramarz, Rafał Milach, Piotr Niemczynowicz, Paweł Supernak, Piotr Szymon, Łukasz Wołagiewicz) cykl obejmujący już tysiące zdjęć pod nazwą „Ex Oriente Lux”. Muszę w tym miejscu przywołać również unikalny projekt Pawła Grzesia, który w 2004 r. sfotografował wszystkich mieszkańców nadgranicznej wsi Mileszki, zrealizowany w konwencji zdjęć Augusta Sandera. Mieszkańcy stali wyprostowani przed swoją chałupą, ujęci frontalnie w kwadratowych kadrach. Następnie autor wykonał odbitki formatu 1x1 m i stworzył plenerową wystawę, wieszając je na płocie w miejscach wcześniejszego pozowania<sup>42</sup>.

W drugiej połowie lat 70. pojawiło się w Polsce kilka niezwykle ciekawych zestawów zdjęć wpisujących się w nurt tzw. fotografii socjologicznej. Bardzo istotną imprezą podsumowującą ten nurt było sympozjum i towarzysząca mu wystawa pn. „I Ogólnopolski Przegląd Fotografii Socjologicznej”, zorganizowana w Bielsku-Białej przez Andrzeja Baturo w listopadzie 1980 roku. Pod pojęciem fotografii socjologicznej starano się przemycić poza cenzurą treści niewygodne dla ówczesnej władzy. Rzeczywistość była bowiem odmienna od lansowanego przez środki masowego przekazu obrazu Polski. Co do istoty tego nurtu sądzę, że adekwatnie wypowiedział się Jerzy Busza. *Czym więc była „fotografia socjologiczna”? Była z całą pewnością zjawiskiem rdzennie polskim, w sensie fotograficznym nieprawdopodobnym i – powiedziałbym również – mgławicowym. Pojawiła się gdzieś po roku 1975, a na dobre – latem w rok później. Definitywnie zniknęła w sierpniu 1980 roku. (...) W świecie fotografów o poważnych społecznych zainteresowaniach zdjęcia przypisywane nurtowi „fotografii socjologicznej” stały się wyrazem postawy tyleż po prostu*



obywatelskiej, co w jakimś sensie politycznej<sup>43</sup>. Jerzy Busza do najambitniejszych cykli z tego nurtu zaliczał „Widok z mojego okna, kronika z lat 1969-1976” Mariusza Hermanowicza<sup>44</sup> i „Zapis socjologiczny. Anno 1978” Zofii Rydet. Mariusz Hermanowicz wykonał swój cykl fotografii z okna mieszkania bloku przy jednej z warszawskich ulic. Krytyk Krzysztof Teodor Toeplitz pisał o tych zdjęciach: *Ten cykl ma wartość pamiętnika, bezpośredniego, dokładnego i szczerego, pisanego nie bez poczucia humoru, pamiętnika wolnego od fałszywych ambicji literackich, ale takiego, do którego tym chętniej sięgają później historycy*<sup>45</sup>. Seria fotografii Zofii Rydet dotyczyła konwencjonalnie fotografowanych mieszkańców we wnętrzach swoich domów. Konwencja polegała na zachowaniu stałej stylistyki kadrów z frontalnie fotografowanymi osobami z użyciem światła lampy błyskowej dla nadania dużej czytelności wszystkim przedmiotom charakteryzującym wnętrze. W ten sposób powstał unikalny zbiór zdjęć dokumentujących sposób kształtowania najbliższego otoczenia człowieka. A propos tego cyklu, podobny w formie zestaw pt. „Metryka świadomości” zrealizował w latach 1978/1981 Krzysztof Cichosz<sup>46</sup>. Przeglądowi fotografii socjologicznej towarzyszyły m.in. dwie wystawy: kielecka „Huta-dom-rodzina”<sup>47</sup> i „Rodzina szczecińska”. Ekspozycja „Huta-dom-rodzina” była przygotowana przez grupę „10x10”, która zajmowała się realizacją problemowych wystaw o charakterze publicystycznym<sup>48</sup>. Ośmiu autorów pokazało w dwunastu cyklach tematycznych zapis życia zawodowego i rodzinnego pracowników Huty im. Marcelego Nowotki w Ostrowcu Świętokrzyskim<sup>49</sup>. Wystawa „Rodzina szczecińska” powstała z inspiracji Krystyny Łyczywek. Obejmowała dzieje 36 rodzin, głównie ze Szczecina<sup>50</sup>. *Dzieje ich ukazane zostały przez zestawy zdjęć wykonane przez członków rodzin w czasie uroczystości rodzinnych, codziennych zajęć domowych i zabaw. Niekiedy zdjęcia aktualne uzupełnione zostały pamiątkowymi z dawnych lat i fragmentami wspomnień*<sup>51</sup>.

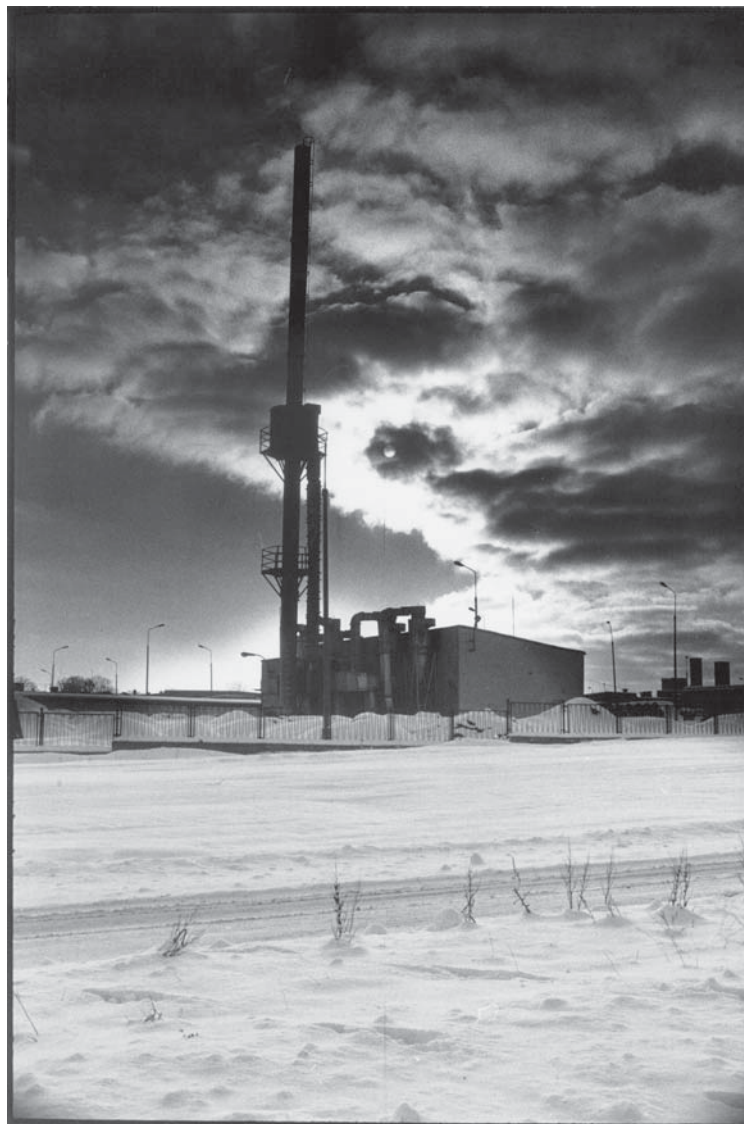
W 1981 roku istotnym wydarzeniem stała się zorganizowana w Bydgoszczy wystawa i towarzysząca jej sesja krytyczno-teoretyczna pt. „Sztuka Faktu 1970-1980”<sup>52</sup>. Dotyczyła ona refleksji, czy współczesna sztuka jest w stanie inspirować się „dosłownością” rzeczywistości społecznej. Oprócz malarstwa i rzeźby na wystawie pojawiły się fotografie m.in. Zygmunta Rytki i Zofii Rydet.

Dla mnie szczególnie ciekawym potwierdzeniem wartości dokumentu fotograficznego były rezultaty fotograficznych warsztatów prowadzonych w latach 1973-1981 przez Janusza Nowackiego, będące efektem jego działalności w dziedzinie upowszechniania i szkolenia w zakresie fotografii w województwie poznańskim<sup>53</sup>. Dla przykładu przywołam tu warsztaty w miejscowościach Obierzycko w 1978 r. i Opalenica w 1979 r. Sądzę, że najważniejszą wartością tych warsztatów było właśnie totalne zdokumentowanie przez ich uczestników poszczególnych miejscowości w obierzyckiej gminie. Fotografie te stanowią niezastąpiony materiał dla badacza przeszłości. Dodatkowo w przypadku warsztatów w Opalenicy wzbogacono materiał o zdjęcia przedstawiające sytuację społeczną wielodzietnych rodzin, podupadłych gospodarstw, działalność Ochotniczej Straży Pożarnej itp., wpisując ten, jak również i inne projekty Nowackiego w ciąg zapisów o charakterze socjologicznym.

Do innych najciekawszych dokumentalnych cykli lat siedemdziesiątych należy zrealizowany w 1979 roku przez Zdzisława Pacholskiego zestaw pt. „Peryferyjna architektura przemysłowa”, a do zupełnie wyjątkowych cyklów zdjęć z lat 1970-1975 Witolda Jurkiewicza pt. „Portret za 5 złotych” stanowiący bezpretensjonalny zapis zabaw i towarzyszących spotkań młodzieży wykonany popularnym aparatem Smiena.

Nieodłączną częścią fotografii dokumentalnej jest oczywiście fotografia architektury. W latach siedemdziesiątych na uwagę zasługiwała niewątpliwie działalność Leszka Dziedzica, i to zarówno jako inicjatora corocznego konkursu na fotografię Krakowa pt. „Ocalić od zapomnienia” jak też konsekwentnego dokumentalisty tego miasta. Ciekawe, że przy ocenie pracy dokumentalistów z reguły podkreślano walory estetyczne fotografii, aby w ten sposób dowartościować sam akt dokumentowania, który uważano dość powszechnie za rodzaj technicznych umiejętności. *Jego kamera śledzi model jakby dwoma obiektami. Poprzez jeden pracuje bowiem fotograf artysta wrażliwy na budowę formy, walor, kompozycję obrazu, poprzez drugi pracuje fotograf dokumentalista, perfekcyjny technik i autentyczny miłośnik zabytków*<sup>54</sup>.

Wiele interesujących projektów dokumentalnych pojawiło się na VII Biennale Krajobrazu w dziale „Krajobraz – dokument”<sup>55</sup>. Dla przykładu, analizując z dzisiejszej perspektywy cykl prac Zbigniewa Zalewskiego pt. „Chałupy Polesia Lubelskiego”, można je wpisać w kontekst współczesnego katalogowania rzeczywistości wg określonego klucza estetycznego. Fotografowane obiekty są pokazane z zachowaniem stałego punktu widzenia z dbałością o wypuklenie wspólnych cech budynków. Metoda ta jest bardzo podobna do konwencji charakteryzującej realizację małżeństwa Becherów, dość powszechnie dziś przyjętej przez wielu dokumentalistów (jeden z najciekawszych współczesnych polskich cykli opartych na opisaną wyżej konwencji to fotografie Konrada Pustoły przedstawiające opuszczone, niedokończone domy, na ukończenie których za-



Zdzisław Pacholski, *Peryferyjna architektura przemysłowa*, 1979

brakło już pewnie funduszy). Na tej samej wystawie na uwagę zasługiwały i inne realizacje, np.: „Kapliczki polskie” Mariusza Hermanowicza<sup>56</sup> czy cykl „Kakonin” Henryka Pieczula. Przyzwyczajenie do traktowania fotografii krajoobrazowej jako estetycznego obrazka marginalizowało w opinii publicznej realizacje dokumentalne. Klasycznym przykładem może być twórczość Pawła Pierścińskiego, która odczytywana jest z reguły w kontekście określonej stylistyki tzw. kieleckiej szkoły krajoobrazu, będącej swego rodzaju kontynuacją fotografii piktorialnej. Warto mieć natomiast świadomość, że autor ten realizował wiele cykli dokumentalnych, chociażby prezentowany w kieleckim BWA w 1982 roku zestaw „Kielce-Włoszczowa”. Na tę wystawę składało się 25 dzieł tematycznych (900 fragmentów krajoobrazu, domy, drzewa, znaki drogowe, rzeki, bramy, kapliczki, krzyże, przystanki PKS, strachy na wróble itp. Wystawa ... miała za zadanie przedstawić bez komentarza, bałagan i natłok elementów bez określonej hierarchii ważności, ani też walorów wizualnych znaków<sup>57</sup>. Dokumentalne podejście do fotografii krajoobrazu konsekwentnie realizował Fryderyk Kremser związany z Forum Polskich Fotografów Krajoznawców. Jego bogata twórczość była pokłosiem wędrówek po małych miasteczkach i wsiach, z których ludzie uciekli do miast. *Fotografia Kremsera stała się zapisem, dokumentem obserwacji człowieka bardzo uważnego i wnikliwego. Przykładowo w cyklu zdjęć poświęconych starym domom w Łęcznej, pokazywał portrety domów bez upiększeń, bez gry światła i cienia. W domach z Tykocina uwaga twórcy kierowała się nie na bryłę domu, ale na ornament i detal*<sup>58</sup>. Małe miasteczka stanowiły temat interesującej twórczości Jerzego Piątki, który swoją dokumentalną twórczość przełomu lat 70. i 80. ub.w. z terenu Kielecczyzny zawarł w autorskim albumie *Smutek i urok prowincji*<sup>59</sup>. W technologii fotografii barwnej małe miasteczka fotografował Jan Morek, twórca m.in. albumu *Polska na co dzień*<sup>60</sup>.

Na fotograficznym sympozjum Federacji Stowarzyszeń Fotograficznych w Polsce w Uniejowie w 1983 roku duży cykl fotografii dokumentalnej pokazał Edmund Fladrzyński, a dotyczył on fotograficznych penetracji chełmskiej dzielnicy Pilichonki.





Wojciech Zawadzki, *Portret ulicy. Najkrótsza historia ulicy 1 Maja*, Jelenia Góra, 2005

W latach 1984-1986 ożywioną działalność fotograficzną prowadziła grupa „Hard” w składzie: Jan Włodarczyk, Andrzej Maniak, Krzysztof Pilecki, Mieczysław Wielomski<sup>61</sup>. Członkowie tej grupy, konsekwentnie używając szerokokątnych obiektywów (co stało się wyróżnikiem estetycznym ich zdjęć), rejestrowali klimat śląskich miasteczek. Była to jedna z nielicznych programowo prowadzonych akcji twórczej dokumentacji, którą członkowie grupy traktowali jako: *...tworzenie dokumentacji poszerzonej o walory estetyczno-dekoracyjne małych osad, przedmioty czy wsi, fotografii oscylującej między czystym dokumentem, reportażem i fotografią statyczną*<sup>62</sup>. Obszar Śląska należy do często fotografowanych w konwencji dokumentu miejsc w Polsce. Należy tu wymienić np. wystawy Edwarda Poloczka<sup>63</sup>, Andrzeja Koniakowskiego, Michała Cały<sup>64</sup>, Zbigniewa Podsiadło. Dla mnie osobiście najciekawszy zestaw o Śląsku zrealizował w ostatnim czasie, oprócz wymienionego na wstępie Wojciecha Wilczka – Rafał Milach w postaci wystawy i albumu pt. *Szare*<sup>65</sup>. Warto też wymienić cykl Jerzego Wierzbickiego pt. „Wąski margines – śląskie biedaszyby”, nagrodzony główną nagrodą na 32 Konfrontacjach Fotograficznych w Gorzowie Wlkp<sup>66</sup>.

Łącznikiem między początkiem lat 80., a czasami nam bliższymi może być ciągle kontynuowany cykl Anny Beaty Bohdziewicz pt. „Fotodziennik. Piosenka o końcu świata”. Ma on unikalne w polskiej fotografii dokumentalnej cechy. Po pierwsze dlatego, że jest konsekwentnie nieprzerwanie kontynuowany. Po drugie ze względu na formę dziennika z odręcznie nanoszonym autorskim komentarzem. Początki „Fotodziennika” związane były z kontekstem politycznym, jako komentarz zastanej rzeczywistości. Dzisiaj ten komentarz jest równie istotny dla wydobywania np. paradoksów naszego życia<sup>67</sup>. Nawiązując do politycznego kontekstu, chciałbym przywołać tutaj cykl „Graffiti ze stanu wojennego”<sup>68</sup>, ale też inne realizacje niezwykle interesującej twórczości Krzysztofa Wojciechowskiego opartej na dokumentalnym paradygmacie. Niewątpliwie najpełniej polityczny dokument fotograficzny realizował w polskiej fotografii Tomasz Kizny, który w latach 1986-1997 tworzył swój wielki projekt „Obraz systemu”, dotyczący współczesnej Rosji. Niezmiernie istotny jest również jego cykl „Pasażerowie”, będący zbiorowym portretem pasażerów metra w takich miastach jak: Moskwa, Paryż, Warszawa, Berlin<sup>69</sup>.

Upadek wielu dużych zakładów przemysłowych i związana z tym destrukcja stał się w naszej rzeczywistości czymś nowym. Wielu fotografów podjęło się więc roli dokumentowania tych zmian. Do publicznie prezentowanych w postaci wystaw można by wymienić następujące ekspozycje: Marka Gardulskiego – zakłady sodowe Solvay k. Krakowa<sup>70</sup>, Marka Likszeta – jeleniogórska Celwiskoza<sup>71</sup>, Sławoja Dubiela – Cementownia Groszczowice pod Opolem<sup>72</sup> czy Ireneusza Zjeżdzałki – wrzesiński Stokbet<sup>73</sup>. Chęć pokazania pozostałości po starym systemie stała u podstaw projektu Wojciecha Prażmowskiego „Białoczerwono-czarna”, który ukazał się również w postaci książki<sup>74</sup>. W tym kontekście absolutnie niepomijalną realizacją są czarno-białe fotografie Wojciecha Zawadzkiego z serii „Moja Ameryka”<sup>75</sup>. Wykonane wielkoformatowym aparatem w celu uzyskania niezniekształconych widoków jeleniogórskiej architektury zdjęcia to dokumentalny zapis nawiązujący od strony formalnej do tradycji fotografii Edwarda Westona i Walkera Evansa. Podobnie zresztą jak równie precyzyjne projekty Juliusza Sokołowskiego np. z odlewni stali w Gliwicach<sup>76</sup> czy inne zestawy zdjęć zabytkowej architektury przemysłowej, jak chociażby: „Znikające miasto”, cykl zdjęć Bogusława Biegowskiego z Poznania czy fotografie Wałbrzycha i okolic, autorstwa Macieja Hnatiuka. Przeglądając prywatne archiwum, ciągle napotykam na zapomniane realizacje. Mam przed sobą np. katalog retrospektywnej wystawy Waldemara Kućko zorganizowanej w Małej Galerii w Gorzowie Wlkp. w 2006 r. Na kilkunastu stronach publikowane są w nim fotografie miasta, w tym konsekwentnie prowadzona seria kwadratowych dyptyków – na górze zdjęcie czarno białe, na dole ten sam widok wykonany po upływie pewnego czasu na materiale barwnym. Fotografia jawi się tu jako rejestracja upływu czasu nie tylko w warstwie przemian fotografowanego widoku ale też przemian technologicznych samej fotografii. Kończąc ten tekst, odkrywam przed sobą wciąż nowe realizacje – na razie zostawiam je na później.

<sup>1</sup> Tekst został zamieszczony w materiałach z sympozjum „Fotografia lat 90 – czas przemian czy stagnacji?” towarzyszącego wystawie „Wokół dekady. Fotografia polska lat 90.”, Łódź 2002.



- <sup>2</sup> Jerzy Busza, *Kolegium Fotografii Dokumentalnej Karpacz '79*, Foto 4/1980.
- <sup>3</sup> Zbigniew Tomaszczuk, *Plac zabaw diabła*, Kwartalnik Fotografia 12/200.
- <sup>4</sup> Zbigniew Tomaszczuk, *Pomiędzy dokumentem a inscenizacją. O fotografii Borysa Michajłowa*, Kwartalnik Fotografia 15/2004.
- <sup>5</sup> Zbigniew Tomaszczuk, *Dokumenty niewiary Thomasa Ruffa*, Kwartalnik Fotografia, 14/2004.
- <sup>6</sup> *Centrum Sztuki Współczesnej*, Warszawa 2006
- <sup>7</sup> Prezentowany m.in. na Miesiącu Fotografii w Krakowie w 2006.
- <sup>8</sup> Galeria Zachęta, Warszawa 2007.
- <sup>9</sup> Przykładem mogą być cyfrowo wspomagane realizacje Anety Grzeszczykowskiej: „Album” czy „Portrety”.
- <sup>10</sup> Krzysztof Jaworski (tekst), Wojciech Wilczyk (fotografie), *Kapitał*, Zakład wydawniczy SFS Kielce 2002.
- <sup>11</sup> Cykl został wydany w albumie *Czarno-biały Śląsk*, Galeria Zderzak Kraków, Górnośląskie Centrum Kultury, Katowice 2004.
- <sup>12</sup> Album: *Życie po życiu (2004-2006)*, CSW, Warszawa 2007.
- <sup>13</sup> Przy okazji wystawy w Zderzaku Zjeżdżałka wydał autorski album *Sedymentacja*, Wyd. Kropka, Wrzesnia 2004.
- <sup>14</sup> Katalog *Hometow*, Galeria Zderzak, Kraków 2002.
- <sup>15</sup> Zbigniew Tomaszczuk, *Sweet Polska*, BWA Wrocław, grudzień 2002/styczeń 2003.
- <sup>16</sup> Piotr Wołyński, *Reszta to mit. O Konturach Realności Piotra Chojnackiego*, Galeria Wieża Ciśnień, Kalisz 2002 (kat. wystawy).
- <sup>17</sup> Duet zrealizował wiele cykli: „Laski”, „Mocarze”, „Kominiarze”, „Budowniczości metra”, „Tramwajarki”, „Matki i córki” itp.
- <sup>18</sup> Prawie 100 fotografii tego cyklu znajduje się dziś w zbiorach Muzeum Narodowego we Wrocławiu.
- <sup>19</sup> W dorobku Mierzeckiej znajduje się, oprócz zdjęć zabytków, również cykl prac rąk ludzi różnych zawodów zrealizowanych do publikacji *Ręka pracująca*.
- <sup>20</sup> Kurator Monika Lewandowska, Zachęta, Warszawa 2005.
- <sup>21</sup> Mogłbym przywołać tu np. dokumentalne realizacje „Ostatni Żydzi w Polsce” czy „Cyganie”. W reporterskim dorobku Tomasza Tomaszewskiego.
- <sup>22</sup> Następne tematyczne wystawy nosiły tytuły: „Mleko” (1967) i „Parowozownia” (1969).
- <sup>23</sup> Wydawnictwo, Sport i Turystyka, Warszawa, 1989.
- <sup>24</sup> Galeria fotografii Pf, Poznań 2007.
- <sup>25</sup> Po koniec lat 90. Jama zrealizował ciekawy dokumentalny projekt pt. „Ankry- Śląskie rydwany”, dotyczący charakterystycznych dla tego regionu łączy rozpadających się budynków.
- <sup>26</sup> Jerzy Busza, *Strachy Waldemara Jamy*, Fotografia 2/40/86.
- <sup>27</sup> Gustaw Gallery, Toronto Ontario, 1988.
- <sup>28</sup> Mała Galeria ZPAF/CSW, 1987.
- <sup>29</sup> Mała Galeria CSW/ZPAF, 2001.
- <sup>30</sup> Zbigniew Tomaszczuk, *Z punktu widzenia obserwatora dokumentalnej sceny fotograficznej w Polsce* [w:] Fotografia dokumentalna w projektach fotograficznych, Cieszyn, Galeria Szara 2005.
- <sup>31</sup> Bogdan Konopka, *Szary Paryż*, Instytut Polski w Paryżu, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2000.
- <sup>32</sup> Kilka najważniejszych cykli zostało zawartych w książce, *De rerum natura*, wyd. Kropka, Wrzesnia 2004.
- <sup>33</sup> Grand Prix Europeen de la Ville de Vevey, 1998.
- <sup>34</sup> Np. wystawa „Jesień w Pekinie”, Galeria FF, Łódź 2004, czy wystawa i wydawnictwo „Beijing opera”, Galeria Bielska BWA 2006
- <sup>35</sup> Urszula Czartoryska, *Eustachy Kossakowski*, Fotografia 1/25/82.
- <sup>36</sup> Krzysztof Jurecki, *Oblicza wsi polskiej w twórczości Józefa Szymańczyka*, Fotografia 1/4/2001
- <sup>37</sup> Jan Maria Jackowski, *Chłopski Leonardo da Vinci*, Foto 2/1986.
- <sup>38</sup> Jakub Smoleński, *Wiejski fotograf z Łuki*, katalog Muzeum Podlaskiego w Białymstoku, 2002.
- <sup>39</sup> Jerzy Szuba, *Wies Jerzego Dunina*, Fotografia 3-4/23-24/81
- <sup>40</sup> Joanna Paszkiewicz, *Podróż na Podlasie*, Fotografia 3/29/83.
- <sup>41</sup> *Podlasie w fotografii Waldemara Stępnia*, KAW, Lublin 1983.
- <sup>42</sup> Podobną konwencję totalnego fotografowania przyjął Wojciech Zawadzki, realizując swój projekt „Portet ulicy. Najkrótsza historia ulicy 1-go Maja”. Autor sfotografował wszystkie budynki na jednej z ulic Jeleniej Góry. Przed każdym budynkiem stał jego mieszkaniec, właściciel firmy, sprzedawca sklepu, kioskarka itp. Katalog Jeleniogórskiego Centrum Kultury 2004.
- <sup>43</sup> Jerzy Busza, *Fotografia socjologiczna*, Foto 9/1985
- <sup>44</sup> Autor za ten cykl otrzymał prestiżową I nagrodę w konkursie Złocisty Jantar 1977 w kategorii Fotografia młwi.
- <sup>45</sup> Fotografia 3(7)/1977
- <sup>46</sup> Wystawa w Galerii ŁDK w 1982 składała się z kilkudziesięciu fotografii ukazujących bliskich autorowi ludzi we wnętrzach ich mieszkań.
- <sup>47</sup> Wojciech Kotasik, *Huta, dom, rodzina*, Fotografia 4/16/79.
- <sup>48</sup> Założycielem grupy był Paweł Pierściński, a wspomniana wystawa odbyła się w maju 1979 r. w Muzeum Ruchu Robotniczego Kielecczyzny w Ostrowcu Świętokrzyskim.
- <sup>49</sup> Autorami wystawy byli: Edmund Dolecki, Andrzej Pęczalski, Paweł Pierściński, Jerzy Piątek, Jan Spałwan, Jerzy Soiński, Aleksander Salij, Stanisław Sudnik.
- <sup>50</sup> Udział w fotograficznej akcji wzięło 20 fotografów.
- <sup>51</sup> Alfred Ligocki, *Czy istnieje fotografia socjologiczna?*, Kraków 1987.



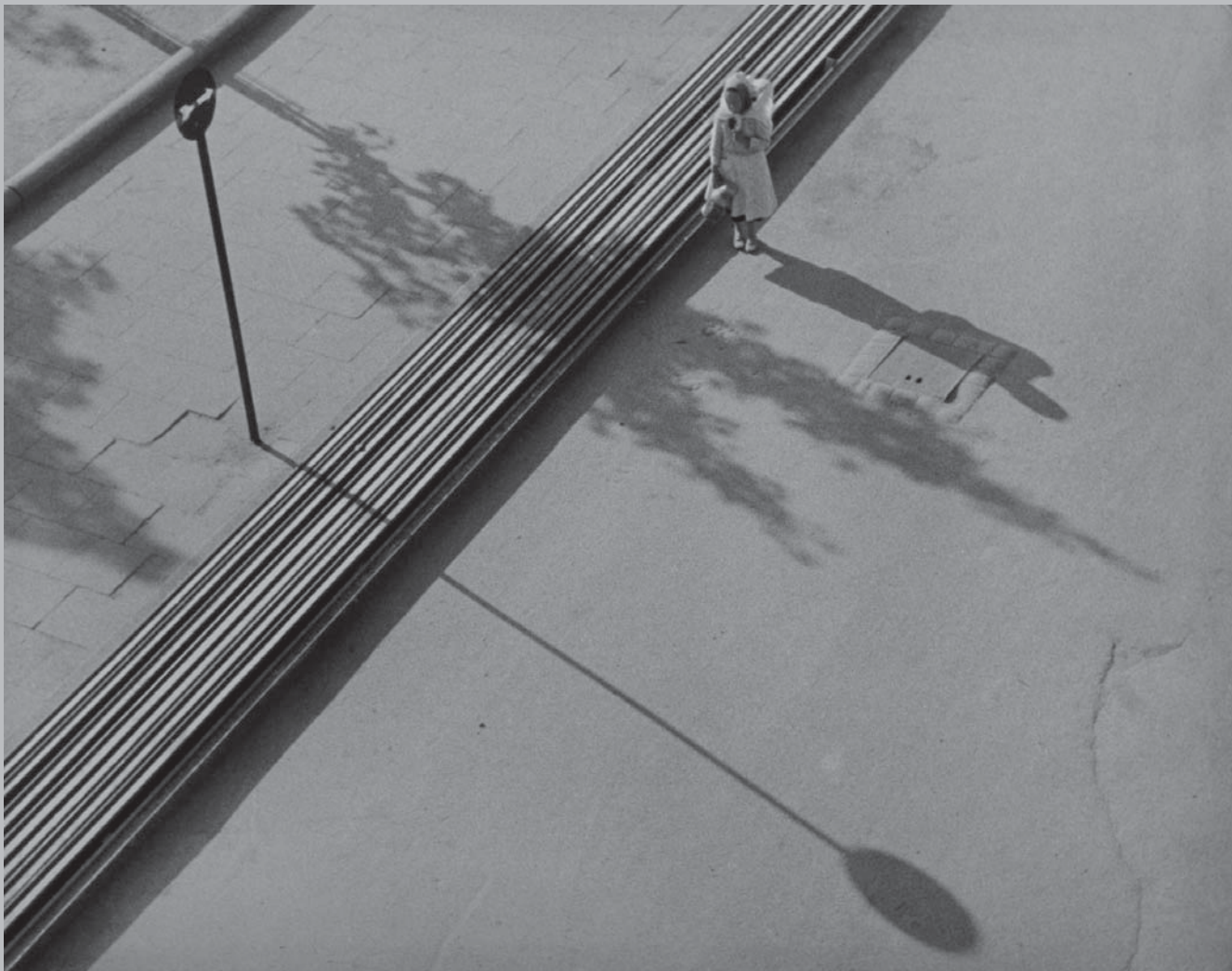
Zofia Nasierowska, *Włochy*, 1956

- <sup>52</sup> Komisarzami wystawy byli: Grzegorz Boros, Janusz Bogucki, Jerzy Busza, Aleksander Jałosiński, Zygmunt Korus, Witold Chmielewski, Janina Sawicka-Jafuga.
- <sup>53</sup> *Warsztaty fotograficzne Janusza Nowackiego 1973-1981*, wyd. Wojewódzka Biblioteka Publiczna i Centrum Animacji Kultury, Poznań (bez daty wydania).
- <sup>54</sup> Z katalogu wystawy „Zniszczenia zabytkowych detali kamiennych Krakowa”, grudzień 1978.
- <sup>55</sup> Barbara Kosińska, *Biennale krajobrazu po raz siódmy*, Fotografia 1-2 (23-24), 1981.
- <sup>56</sup> Wiele wczesnych projektów tego autora opiera się również na dokumentaryzmie. Wystarczy przypomnieć cykl „Mieszkanie”, będący swoistym sprawozdaniem z ubiegania się młodej rodziny o przydział mieszkania, czy późniejsze albumy: *Ślady*, stanowiący kolekcję śladów pocisków na warszawskich murach, oraz *10-lat*, będący fotograficzną retrospektywą rodzinnego miasta, Olsztyna.
- <sup>57</sup> *Kronika wystaw*, Fotografia 2/1982.
- <sup>58</sup> Jerzy Piwowski, *Fryderyk Kremser (1930-1995) – artysta fotograf. [w:] Prace naukowe. Edukacja plastyczna. Fotografia*, Wyższa Szkoła Pedagogiczna Częstochowa 2001.
- <sup>59</sup> Agencja Reklamowo-Wydawnicza Fine Grain, Kielce 2007.
- <sup>60</sup> Wydawnictwo Interpress
- <sup>61</sup> Do najciekawszych cykli grupy można zaliczyć: „Miejski blues”, „Polska B”, „Skansen”, „Ldzie nowe”, „Chochołów”.
- <sup>62</sup> Jan Maria Jackowski, *Czterech z HARD-u*, Fotografia 2/1986
- <sup>63</sup> Wystawa „Koniugacje”, Galeria BWA w Katowicach 1974.
- <sup>64</sup> Album *Śląsk*.
- <sup>65</sup> Rafał Milach, *Szare*, wyd. Frodo, Bytom 2002.
- <sup>66</sup> Autor wcześniej dokumentował robotnicze przedmieścia Gdańska.
- <sup>67</sup> Z innych dokumentalnych cykli A.B. Bohdziewicz należy wymienić: „Kapliczki warszawskie” i „Antypocztówki”.
- <sup>68</sup> Miesięcznik, Tytuł roboczy, nr 004/2004.
- <sup>69</sup> Elżbieta Łubowicz, *Pasażerowie: portret zbiorowy*, Fotografa 3/2000.
- <sup>70</sup> Wystawa „Solvay 1993-1995”, Galeria Pusta, Katowice.
- <sup>71</sup> Cykl nazywał się „Koniec fabryki”, powstał w 1998 r., katalog wystawy, Galeria Pusta, Katowice 1999.
- <sup>72</sup> Marek Sady, *Fotografie Sławoja Dubiela*, Kwartalnik Fotografia 6/2001 (projekt był realizowany cztery lata).
- <sup>73</sup> Wystawa „Inwentaryzacja”, Kino „Trójka”, Wrzesnia 2003.
- <sup>74</sup> Wyd. Muzeum Częstochowskie, 2001.
- <sup>75</sup> Adam Sobota, *Bliska Ameryka*, Kwartalnik Fotografia 9/2000.
- <sup>76</sup> Latarnik 1/2002





**Julia Pirotte**, *Ofiary pogromu kieleckiego, 1946*, wł. Żydowski Instytut Historyczny



**Zofia Rydet**, *Ulica, 1956-59*



W FOTOGRAFII  
ROLA przypadku artystycznej  
i prasowej

## I

Tytuł niniejszego artykułu wymaga niestety, by już do pierwszych słów wstępu zacząć go rozjaśniać. Chodzi przede wszystkim o użycie terminu przypadek oraz przymiotnika *artystyczna* w stosunku do techniki fotograficznej. Oczywiście łatwo przychodzi uzmysłowić sobie stopień złożoności poruszanej problematyki, tak samo jak i sporność najrozmaitszych rozstrzygnięć teoretycznych jej dotyczących, które w toku ciągnącej się już przeszło sto pięćdziesiąt lat dyskusji, w liczbie niezwykle wielkiej, rościły sobie pretensje do miana obowiązujących. Ponadto rzeczą wiadomą jest, iż ostatnie dekady XX wieku upłynęły w sztuce i myśleniu o niej, tak jak i zresztą w całej humanistyce, pod znakiem zacierania się wszelkich granic. Zatem, choćby wyjściowo, zapytać należy, z czym – po pierwsze – współcześnie identyfikować można mówienie o przypadku, tak by odznaczało się przejrzystością, oraz – po drugie – wedle jakich kryteriów wypada dzielić fotografię, jeśli jakkolwiek klasyfikację w ogóle wprowadzać tu przystoi. Zwrócić więc trzeba wpierr uwagę na to, iż potoczne rozumienie wyrazu *przypadek* wydaje się dla podejmowanej tematyki o wiele użyteczniejsze niż filozoficzno-naukowe, w którym oznacza on stan rzeczy będący efektem występowania czy oddziaływania czynników nieprzewidywanych wcześniej bądź też pewną dowolność w wyborze wielu możliwych interpretacji i opisów tego samego zjawiska. Tymczasem potocznie najczęściej posługujemy się słowem przypadek po prostu po to, by określić zaistnienie zbiegu okoliczności. Jakieś zdarzenia zachodzące w pewnym miejscu albo czasie niejako niezależnie od siebie zaczynają wykazywać – przynajmniej w naszym postrzeżeniu – wzajemny wpływ. Ktoś lub coś, znajdując się gdzieś w danym momencie, bez zamierzenia wchodzi w znaczeniową interakcję z czymś innym. Wtedy właśnie mówimy powszechnie o przypadku, co samo wydaje się wyjątkowo jasne. Schemat ten w aspekcie fotografii jednak nieco bardziej komplikuje udział trzeciej składowej, czyli autora (sprawstwa) zdjęć.

Jeśli idzie o przymiotnik artystyczna(y), to stosujemy go najczęściej w odniesieniu do powstawania (tworzenia) dzieł sztuki, czyli przedmiotów oraz działań odznaczających się specyficznym typem jakości i związanych z wartościami estetycznymi. Fotografia uzyskuje tę kwalifikację oraz formę oczywiście przez indywidualne podejście fotografa do tematu, a więc użyte w tym celu środki wyrazu z kompozycją obrazu i światłem na czele. Ma zdjęcie w ten sposób stanowić samodzielne dzieło sztuki. Różnicę między fotografią prasową a artystyczną, pomimo znamionowanej wyżej tendencji do zacierania granic i odchodzenia od anachronicznych – zdaniem wielu – podziałów, wciąż najlepiej zdaje się ukazywać porównanie z czynnością pisania. Otóż oba rodzaje podejścia mają się do siebie tak, jak skupione na funkcji informacyjnej, relacyjnej bądź ewentualnie perswazyjnej piśmiennictwo prasowe do estetyzującej literatury pięknej. Przypisać trzeba zrazu, że intencjonalność autora i dalszy los fotografii wydają się tu bardzo ważne, zważywszy na fakt, iż tematy czy też obiekty przedstawień bywają zbliżone. Jednak również same obrazy noszą charakterystyczne rysy jakościowe, pozwalające wychwycić odmienną gatunkową. Natomiast fotografii artystycznej i prasowej z pewnością nie różnicują kategorialeńskie warunki kontekstowe zdjęć jak omawiany wyżej przypadek, choć pewnych odmienności można by się zapewne dopatrzeć. Kwestię tę w jakiejś mierze zilustrują nam jeszcze zamieszczone w części III niniejszego tekstu przykłady.

## II

Najbardziej bodaj znaną, jeśli mowa o teorii fotografii, koncepcją łączącą ze sobą zagadnienia dotyczące artystycznej formy przedstawień oraz problematykę przypadkowość jest niewątpliwie ta, zaprezentowana przez francuskiego mistrza obiektywu Henriego Cartier-Bressona. Z jednej strony, wychodząc od malarstwa i podkreślając stale związek fotografii z obrazem, zarówno w aspekcie samej praktyki, jak i jej rezultatów, uczynił on twórczość fotograficzną dziedzicą sztuki, z drugiej zaś, uwydatniając prymarne lub też konstitu-

tywne znaczenie najmniejszych fragmentów czasu i przestrzeni dla ostatecznej postaci czy treści dzieła, zwracał uwagę właśnie na rolę przypadku.

Cartier-Bresson studiował malarstwo, które na zawsze pozostało dla niego, nie tylko pasją, ale – przede wszystkim – sposobem patrzenia na otaczający świat. Niemniej jednak w wieku dwudziestu paru lat odkrył coś, co, jak sam pisał, wydłużyło jego wzrok (zob. *Format*, nr 46, 1-2/2005). Był to aparat fotograficzny Leica. Od tej chwili miał się z nim już nie rozstawać. Na każdym wykonywanym przez siebie zdjęciu Bresson pragnął uchwycić istotę rozgrywanej się akurat sceny. Od samych początków działalności nie chodziło mu zatem o reporterską narrację w postaci sekwencji kilku fotografii, lecz raczej o oddanie, możliwie jak najbardziej dogłębne, sensu napotykanego rzeczywistości. Najlepiej więc, gdyby w przypadku reportażu jedna tylko fotografia wystarczająco odzwierciedlała zdarzenie, choć jak artysta sam przyznawał, taki stan rzeczy zdarza się niezmiernie rzadko. Częstokroć bowiem ułamki sekundy, milimetry bądź jakieś najdrobniejsze elementy otoczenia mogą rozdzielić fotografa od właściwego, czyli mówiąc inaczej „oczekiwanego” (co niekoniecznie oznaczać winno tu „antycypowanego”) przedstawienia. Jednak zdaniem Bressona, właśnie fotografia, spośród ogółu dostępnych środków wyrazu (czy ekspresji), jako jedyna posiadała niezwykle potężny potencjał precyzyjnego utrwalenia czasowego wymiaru wszelkich zjawisk. Temu, co równie aktualne, jak efemeryczne, nadaje ona trwałe charakter, także poprzez wykraczanie poza chwilowy kontekst sytuacyjny. Przedstawienie (zdjęcie) tworzy całość, scala i niejako uniwersalizuje zaistniałe okoliczności. Jest to zadziwiająca przypadłość przypadkowości i zarazem niezwykła właściwość samej fotografii, którą określić można jako przełamywanie fragmentaryczności świata otaczającego. Dla opisu swych idei artystycznych francuski mistrz używa metafory polowania. Wykonywanie zdjęć stanowi wedle niego rodzaj łagodnej, „bezkrwawej” przemocy – chodzi tu jedynie (lub aż) o upolowanie chwili. Niepowtarzalny, krótki przeblysłk, nazwany w języku angielskim *The Decisive Moment*, przesądza o rezultacie podjętych działań. Dla wykonania przez „łowcę” pracy o takim charakterze ważniejsze i bardziej niezbędne od intelektu, wydają się Bressonowi instynkt bądź intuicja. Przechwycenie oraz wrażliwość to wraz z płaszczyznami, liniami i światłem elementarne składowe właściwej kompozycji. Całość zaś wyłącznie na czarno-białej kliszy...

Tematy tych bressonowskich obrazów (zdjęć) wydobywają się ze wszystkiego, co poddawane obserwacji, ale nie są one w żadnym przypadku kolekcją faktów. Francuski mistrz dodaje, że *fakty same w sobie nie są godne zainteresowania. Ważne jest to, by wybrać z nich ten, który odzwierciedla głęboką rzeczywistość. W fotografii najmniejsza rzecz może być wielkim tematem, a drobny szczegół ludzki może stać się leitmotywem. My widzimy i pozwalamy widzieć przez naszą pracę świat, który nas otacza, a wydarzenie samo tworzy organiczny rytm* (Ibidem, s. 2).

## III

Dobrym przykładem podejścia reporterskiego, relacjonującego jakieś zdarzenie, a zarazem pracy noszącej znamiona przypadkowości może być obraz przedstawiający grupę młodych, „dobrze ubranych” Libańczyków, którzy wyposażeni w telefony komórkowe z funkcją aparatu fotograficznego, w czerwonym kabrioletcie przemierzają zniszczoną przez Żydów południową dzielnicę Bejrutu. Zdjęcie zostało wykonane 15 sierpnia 2006 roku, tuż po wprowadzeniu porozumienia o zawieszeniu broni między armią izraelską a bojownikami Hezbollahu. Autor otrzymał za tę fotografię Grand Prix 50 konkursu World Press Photo. Zamiast, jak dotychczas zwycięskich (również w znaczeniu „przeważających”), obrazów prezentujących w dosłowny i natarczywy sposób ludzką tragedię, wygrywa przedstawienie dające głębszy ogląd złożoności, wielowarstwowości, a nawet paradoksalności sytuacji panującej w regionie ogarniętym konfliktem zbrojnym. Poprzez przypadkowo uchwycony zaistniały dysonans udaje się ukazać nieco inną codzienność wojenną niż ta, emblematyczna już, jaka znana jest z tysięcy zdjęć pochodzących ze wszystkich stron świata – widok śmierci, zniszczenia, rozpacz. Zbieg okoliczności, zdarzenie wynikłe



z nałożenia się na siebie w określonym miejscu i czasie względnie niezależnych porządków sytuacyjnych w postrzeżeniu tworzy nową rzeczywistość, która zarazem w jakiś sposób staje się symptomatyczna. Znajdujący się gdzieś „tam”, w „danym” momencie fotograf uwiecznia chwilowe zajście – poniekąd kreując je dla dalszego obiegu.

Inną ilustracją przypadku, tym razem już w fotografii artystycznej i w bliższym też miejscu, może być obraz zatytułowany *Wrocławski tramwaj*, pokazywany na ulicznej wystawie „Fotografie Wrocławia” wiosną 2007 r. Autor wykonał zdjęcie stojącego na przystanku pojazdu komunikacji zbiorowej, na którego szybach umieszczono prawdopodobnie reklamę dziennika prasowego. Widać na niej grupę stojących i siedzących osób, obu płci, w różnym wieku, a także o nieco różnych stylach prezencji, jakkolwiek w każdym wypadku sugerujących wymownie sukces zawodowy oraz materialny – są to ludzie energiczni, aktywni, zdecydowanie zadowoleni z życia. Jedna z postaci, młody chłopak, siedzi wyprostowany, trzymając nienaturalnie, wysoko przed sobą gazetę, pozostałe zaś, znajdując się za nim lub obok niego, niejako „przez jego ramię” zaglądają z zainteresowaniem do treści artykułów. Sfotografowana reklama przepuszcza jednakże do kadru sytuację rzeczywistości obecną wewnątrz tramwaju. Choć dokładnie poniżej miejsca, w którym na szybie znajduje się afiszowy dziennik, widoczne są prawdziwe dłonie i kartki papieru, co samo stanowi niewątpliwie przykład niezwykle przypadkowości, to reszta odsłony rzeczywistości nie pokrywa się z wyglądem czy też wymową reklamy. Podobnie jak poprzednio w fotografii prasowej chodzi tu o rodzaj kontrastu, mimo iż na opisywanym ujęciu porządku zdają się znacząco bardziej mieszać czy też – w planie artystycznym – przenikać. „Za” siedzeniem osoby trzymającej gazetę/kartki dostrzec można starszą kobietę w grubym zimowym płaszczu, jej głowę przykrywa jasny beret. Z kolei dwa miejsca przed nią wyraźnie widoczna jest sylwetka mocno zgarbionego mężczyzny łokciem wspierającego się na czarnej gumowej uszczelce okalającej okno. Sprawia on wrażenie śpiącego. Znowż zatem chwilowy wzajemny wpływ dwóch zjawisk zostaje zarejestrowany i zobiektywizowany (w sensie „upowszechniony”). Postaci znajdujące się w tym momencie w tramwaju wchodzą w semantyczną interakcję z czymś od nich diametralnie innym. To za sprawą przypadku właśnie autorowi udało się ukazać napięcie między docelowym,

poddanym idealizacji, „światem przedstawionym” reklamy, wytwarzającym wyobrażenie pejzażu wielkomiejskiego, a obrazem „zwykłej” codzienności miasta.

## IV

Mowa wyżej była o przypadku w fotografii artystycznej oraz reporterskiej. Być może jednak zespół występujących na zdjęciach zdarzeń (choć czasem uważać należałoby za coś przypadkowi przeciwnego, nie za koincydencję, lecz za konieczność... lub też jak w filmach Krzysztofa Kieślowskiego przypadek po prostu trzeba by godzić z metafizycznością sytuacji.



Spencer Platt, *Libańczycy przejeżdżający przez zniszczoną południową część Bejrutu*, 2006  
© Getty/Images/EastNews



Krzysztof Saj, *Wrocławski tramwaj*, 2003



Elżbieta Łubowicz

# Fotograficzny DOKUMENT W SZTUCE WSPÓŁCZESNEJ

## STARZY DOKUMENTALIŚCI W NOWYM KONTEKŚCIE

We współczesnej kulturze zachodzą dwa znamienne zjawiska, które dopełniają się wzajemnie. Pierwsze z nich to upadek fotografii dokumentalnej w obiegu informacyjnym; drugie – inwazja obrazu fotograficznego, głównie w postaci dosłownej dokumentalnej relacji, we współczesnej sztuce. Fotograficzny dokument, w dużym stopniu wyrugowany ze sfery informacji i publicystyki przez relacje filmowe, znalazł ostatnio nowe miejsce w galeriach sztuki.

Pisze o tym zjawisku André Rouille w swojej książce *Fotografia. Między dokumentem a sztuką współczesną*, twierdząc jednocześnie, że nie jest to bynajmniej dowód na dominację fotografii we współczesnej sztuce, lecz przeciwnie, objaw instrumentalnego wykorzystywania przez nią fotografii. Obrazy fotograficzne są według niego traktowane przez artystów jedynie jako mate-

takiej, która eksponuje swoistość i autonomię tego sposobu obrazowania, odrzucając różnego rodzaju piktorialne jej wersje.

Po raz pierwszy fotografię „czystą” zastosowali w swoich pracach awangardowi artyści lat 20. XX wieku. Zarówno w przypadku dadaistów, jak i konstruktywistów szczególna wartość została przypisana fotografii jako „dokumentowi rzeczywistości”. „Dokument” rozumiany był tu jako obraz o charakterze indeksalnym, a więc „odcisk”, „śląd”, który ze względu na fizyczno-chemiczne źródło powstania ma bezpośredni, obiektywny kontakt z rzeczywistością.

Mniej więcej od końca lat 60. XX wieku fotografia dokumentalna pojawiła się znów w galeriach sztuki, jednak w zupełnie innej już postaci. Radykalna zmiana formuły sztuki wprowadzona przez wchodzącą wówczas na scenę sztukę konceptualną sprawiła, że artyści znów gremialnie odkryli fotografię. Powodem ich zainteresowania tym medium była również jego dokumentalna wartość, jednak ci artyści inaczej już rozumieli dokument. Był on dla nich przede wszystkim realistycznym obrazem świata, a więc odwzorowującym relacje pomiędzy rzeczywistymi obiektami, rozumiane tak, jak jawią się w potocznym ich postrzeganiu. Tego rodzaju użycie dokumentu fotograficznego odwoływało się do funk-



Autoportret



Mój ojciec



Zenek „Wskazówka”



Waldek P.



Krzysztof P. (sąsiad)

riał, tworzywo; ignorują oni natomiast całkowicie tradycję estetyczną wypracowaną przez niemal 170 lat historii tej dziedziny.

To spostrzeżenie wydaje się słuszne w odniesieniu do sztuki mniej więcej lat 1950-1970, kiedy to prace artystów sięgających do fotografii powstawały bez styczności z twórczością uprawianą przez fotografów – zarówno tą dokumentalną, jak i tą artystyczną (np. Andy Warhol i inni pop-artysty). Zaczyna się to jednak zmieniać już w latach 70., kiedy w nurt sztuki konceptualnej włączają się fotografowie i od tej pory sztuka fotografów i fotografia artystów mieszają się ze sobą; coraz częściej pojawiają się autorzy funkcjonujący równie dobrze w obu tych obszarach (w Polsce np. Natalia LL, grupa Łódź Kaliska). Trudno już w tym czasie odróżnić fotografię jako sztukę od sztuki posługującej się fotografią (Cindy Sherman, Sherrie Levine, Jeff Wall). Jeszcze inna, szczególna sytuacja powstaje około roku 2000. W galeriach sztuki zaczynają pojawiać się fotografie dokumentalne prezentowane jako „projekty artystyczne” – są to serie fotograficzne wykonywane według pewnej założonej z góry koncepcji. Temu nowemu zjawisku na gruncie sztuki i fotografii poświęcam niniejsze rozważania; jednak, by właściwie uchwycić jego charakter, należy umieścić te prace w historycznym kontekście wcześniejszych strategii wykorzystania fotograficznego dokumentu w sztuce.

Historia wzajemnych związków między fotografią a sztuką pokazuje, że sztuka, sięgając do fotografii, kilkakrotnie dokonywała w dwudziestym wieku odnowy swojego języka, odnajdując w tym nowoczesnym medium inne możliwości niż te, którymi dysponowały tradycyjne dziedziny artystyczne. Za każdym razem wehikułem tych zmian była fotografia w jej postaci podstawowej, czysto dokumentalnej. Awangardowi artyści wykorzystujący fotografię, choć odwoływali się w różnych momentach rozwoju sztuki do różnych wersji fotograficznego dokumentu, zawsze jednak sięgali do fotografii *sensu stricto*;

jakiej pełni fotografia – właściwej reportażowi oraz, w pewnej mierze, amatorskiej fotografii pamiątkowej. Trudno się zresztą dziwić, że, poszukując narzędzia możliwie neutralnego estetycznie, konceptualiści wykorzystali najbardziej popularne podejście do obrazu fotograficznego – takie, w którym jego forma jest „przezroczysta”, niezauważalna.

\*\*\*

Fotograficzny dokument w ramach sztuki pojawił się w innej jeszcze, nowej roli, jak to już zostało wspomniane, około roku 2000. Podejście autorów tych prac do obrazu fotograficznego odwołuje się, podobnie jak w przypadku konceptualistów, do nie-metafizycznego, dosłownego i relacjonującego sensu dokumentu. Dokumentalnym seriom opartym na założonej z góry idei, przedstawiającej pewne zjawisko czy problem – o społecznym i kulturowym charakterze – przygotowały grunt prace artystów z nurtu „sztuki krytycznej” lat 90. W pracach tych fotografia używana była albo jako dokument akcji artystycznej, albo jako wizualny znak wywołujący publicystyczne sensy (dające się łatwo przełożyć na język dyskursywny). Obecność w galeriach sztuki fotografii opartej na dosłownym, niemetaforycznym obrazie była więc pod koniec lat 90. XX wieku widokiem coraz częstszym i nie budzącym zdziwienia.

Analizując właściwości takich dzieł dokumentalnych, jakie zaczęły pojawiać się w galeriach sztuki obecnie, odwołam się do prac przedstawionych na wystawie „Nowi dokumentaliści”, która pokazana została w 2006 roku w Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski. Kurator wystawy Adam Mazur stwierdza w katalogu, że *wpisując się w kontekst sztuki współczesnej [autorzy wystawy], zrywają z dominującą do niedawna w fotografii tradycją działania artystycznego rozumianego w kategoriach „gestu plastycznego”*.



Jednak Wojciech Wilczyk, Ireneusz Zjeżdżałka czy Rafał Milach nigdy „fotografii plastycznej” nie uprawiali; to fotografowie, którzy działali cały czas w nurcie fotografii dokumentalnej istniejącym równoległe do fotografii kreacyjnej. Trudno więc uznać, że nastąpił jakiś przełom w estetyce tej dziedziny w Polsce. Nowością jest natomiast co innego: umieszczenie prac fotografów-dokumentalistów na wspólnej wystawie z artystami posługującymi się fotografią. Zostały one pokazane jako prace artystyczne, nie zaś pod szyldem „wystawy fotografii”, i to w galerii przedstawiającej najnowszą sztukę. Ponadto – okazało się, iż rzeczywiście interesująco wpisały się w kontekst sztuki, dobrze korespondując z pracami tych autorów, którzy w swojej dotychczasowej twórczości (często wykorzystującej fotografię) funkcjonowali raczej jako artyści. W ramach całej wystawy ich dzieła reprezentowały po prostu jeszcze jedną odmianę estetyczną sztuki posługującej się fotograficznym dokumentem; opuściły natomiast definitywnie obszar „fotografii artystycznej”.

Na wystawie „nowych dokumentalistów” zostały więc pokazane razem zdjęcia reporterów (Anna Bedyńska, Rafał Milach, Zorka Projekt, czyli Monika Redzisz i Monika Bereżecka), fotografów uprawiających „dokument subiektywny” (Franciszek Mazur, Szymon Rogiński, Wojciech Wilczyk, Krzysztof Zieliński, Ireneusz Zjeżdżałka) i artystów wykorzystujących w swoich pracach fotografię (Agnieszka Brzeżańska, Mikołaj Groszperre, Igor Przybylski). Spotkały się tu dwie tendencje: z jednej strony fotografia dokumentalna, która poprzez tworzenie długich eseistycznych serii nabiera znaczeń uniwersalnych, zbudowanych ponad dosłownym sensem zdjęć; z drugiej – sztuka „postkrytyczna”, która dla wyrażenia uogólniającej refleksji na temat społeczeństwa i jego kultury posługuje się dokumentalnymi obrazami. Wystawa ta pokazała, iż często nie sposób już znaleźć wyraźną różnicę między tymi dwoma rodzajami prac: równie dobrze mogą funkcjonować w kontekście dokumentalnej fotografii, jak i sztuki.

Znamienne, że spośród wielu autorów działających w Polsce w silnym od lat 80. zeszłego stulecia nurcie „dokumentu subiektywnego” do udziału w wystawie wybrani zostali właśnie ci wymienieni powyżej. Ich prace pod względem swojej estetyki sytuują się bowiem na obrzeżach tego nurtu w fotografii. Autorzy ci unikają sugestywnej metaforyki, operując raczej metonimią, dzięki czemu ich zdjęcia są w swojej stylistyce mniej poetyckie, a bardziej „surowe”, bliższe dosłownemu

skale, ale jednak własne. Ich serie fotograficzne są bowiem w porównaniu z „wielkimi narracjami” na przykład Augusta Sandera czy Berndta i Hilli Becherów narracjami na małą skalę, na skalę prywatnych refleksji nad światem.

Subiektywizm prac „nowych dokumentalistów” jest bardzo istotną ich cechą, która odróżnia je także od przywołanych wcześniej w tym artykule historycznych strategii wykorzystania dokumentalnej fotografii w sztuce. Dotychczas, zarówno w twórczości „pierwszej awangardy”, jak i konceptualistów, artyści sięgali po fotografię, aby odwołać się do przypisywanego temu obrazowi obiektywizmu – wynikającego z naturalnego pochodzenia tej techniki oraz mechanicznego jej narzędzia. Teraz po raz pierwszy fotografia zaczyna być stosowana w sztuce nie ze względu na swój obiektywizm, ale, przeciwnie, swój subiektywny charakter. I to jest także powód, że prace fotografów wykonywane w stylistyce „subiektywnego dokumentu” zaczęły nagle mieścić się blisko prac artystów, którzy uznali „amatorską”, „notatkową” fotografię za najlepszą formę wypowiedzenia swoich drobnych, prywatnych refleksji.

W kontekście wystawy „Nowych dokumentalistów” odsonił się nowy obraz fotografii we współczesnej kulturze; inna już jej konotacja niż ta, która funkcjonowała jeszcze do niedawna. Nawet klasyczny fotograficzny dokument o reporterskim charakterze przestał być powszechnie odbierany jako relacja obiektywna – i stąd bez przeszkód mógł zaistnieć w kategorii „dzieło sztuki”. Powszechne wykorzystywanie fotografii do różnych celów perswazyjnych sprawiło, iż obraz fotograficzny, także w swojej dokumentalnej wersji, jest traktowany jako subiektywna wypowiedź jego autora, i to nie mniej wcale subiektywna niż w przypadku zdjęć kreacyjnych. W tej nowej sytuacji naturalnym łącznikiem między sztuką a fotografią dokumentalną mógł stać się klasyczny dla fotografii (rozwijającej się niezależnie od sztuki) „dokument subiektywny”. Tak więc na naszych oczach dokonała się przemiana w kulturowym paradygmacie fotografii – coraz bardziej znika z powszechnej świadomości dawny „etos fotografii” – oparty na przekonaniu o obiektywnym jej związku z rzeczywistością – którego śmierć konstatawał już w 1991 roku Stefan Wojnecki, mówiąc o przemianie go w mit. Pojawia się jednak etos nowy: fotografia coraz bardziej rozumiana jako dokument subiektywnego spojrzenia fotografa na otaczającą go rzeczywistość.

\*\*\*

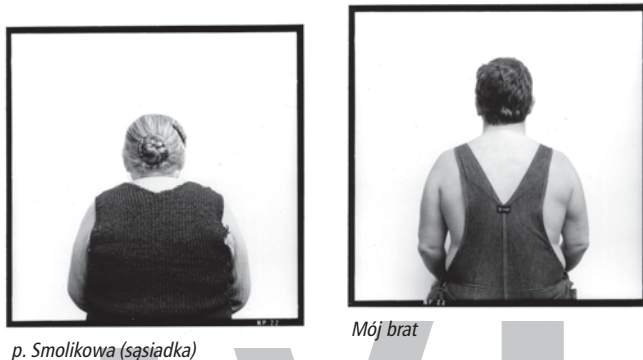
Czy „prywatne spostrzeżenia” rozbudowane do skali konsekwentnego, trwałego przez dłuższy czas zadania („projektu”) istotnie są w stanie wyzwolić nowe, ponaddyskursywne znaczenia, które uzasadniałyby funkcjonowanie tych prac w ramach sztuki?

Monika Małkowska, komentując nową estetykę wystaw oglądanych w ostatnich latach w galeriach, przypisuje tego rodzaju dziełom dość proste uzasadnienie i sens: *Znamienne, że artyści zaniechali tradycyjnych form i strategii. Zachowują się, jakby zmienili zawód na psychologów bądź śledczych. Ich kreacje to rekonstrukcje, dokumenty, odtwarzanie wydarzeń z przeszłości. Słowem, cytaty z rzeczywistości. Powód? Dziś coraz mniej ludzi czyta metaforę. Trzeba odbiorcom wyłożyć kawę na ławę, bez opakowania w aluzje i przenośnie. Obraz czy rzeźba wydają się zbyt odległe prawdziwemu życiu. Co innego film lub fotografia.*

Gdyby to była właściwa diagnoza sytuacji we współczesnej sztuce, należałoby przyznać, że, uciekając od przeestetyzowanego, przestylizowanego i pustego obrazu kultury masowej, artyści wpadli w pułapkę w innym miejscu: zaczęli wyrażać w swoich pracach proste, jednoznaczne sensy, zbliżając się do wizualnej publicystyki. Krótko mówiąc: nie tylko koniec „pięknego obrazu”, ale także koniec „wieloznacznego obrazu”. Zatem – koniec sztuki...

Jednak przynajmniej część dzieł autorów, którzy uprawiają podobnego rodzaju twórczość jak ta pokazana na wystawie „Nowych dokumentalistów”, przywołuje kulturową tradycję, z którą prowadzi dialog. Interpretacje ich fotograficznych serii nie wylkają się na szczęście w żadne ideologie (na przykład feminizmu czy „wykluczenia”), a prowadzą w stronę lirycznej lub epickiej refleksji o bardziej uniwersalnej naturze. Rozwijanie w ramach sztuki gry pomiędzy dosłownością dokumentalnych fotografii a wieloznacznością zbudowanej z nich serii wymaga, jak zawsze, zakorzenienia w kulturze, a także wrażliwości i talentu do tworzenia w wyobraźni wielowłatkowych wizualnych struktur (jak w przypadku poematu lub powieści).

W nowej sytuacji włączenia do sztuki fotograficznego dokumentu posługującego się „estetyką prywatności” doszło znów do powtórzenia się zjawiska, które zachodziło już kilkakrotnie w sztuce współczesnej: kiedy diagnozowano „koniec sztuki”, sztuka faktycznie poszerzała właśnie swoje dotychczasowe granice. Wydawało się, że w trakcie permanentnej awangardowej rewolucji w dwudziestym wieku tak dalece zostały już one poszerzone, iż nie sposób było ich dostrzec nawet na horyzoncie. A jednak okazało się możliwe zagarnięcie przez sztukę kolejnego obszaru: klasycznej fotografii dokumentalnej. I to w taki sposób, że fotograficzny dokument może pozostać wciąż tym samym, starym fotograficznym dokumentem i być obecnym jednocześnie zarówno w sferze sztuki, jak i w autonomicznym obszarze fotografii jako fotografii. ■



językowi prozy. Nie skupiają się także szczególnie na wartościach fotografii jako obrazu; sam temat jest dla nich ważniejszy (albo przynajmniej równie ważny) niż czysta forma oparta na subtelnościach przejść tonalnych między bielą a czernią.

Co istotne, prace wielu uczestników wystawy „Nowi dokumentaliści” są wręcz niedopracowane formalnie z punktu widzenia klasycznego warsztatu fotografa; mają wyraźny charakter „notatkowy”. Ta ich „nieprofesjonalna” forma osadzona jest w estetyce zdjęć amatorskich, wykonywanych w trakcie rodzinnych uroczystości, wypoczynku, podróży. Stylizacja na przypadkową amatorską kompozycję oddala te prace od idei „picture”, świadomej, intencjonalnej kompozycji. Odwołują się one natomiast do innej już koncepcji obrazu, którą można określić jako „image”: niematerialny obraz ukazujący pospieszne spojrzenie na otaczającą rzeczywistość, wizję z pamięci, wyobraźni lub ze snu. Tego rodzaju obraz umieszczany jest w interpretacji widza już nie w porządku estetyki i sztuki, ale w kontekście rzeczywistości pozaartystycznej.

Zdecydowane unikanie piktorialnej wersji fotografii, zmierzającej ku starannej kompozycji „pięknego obrazu” według klasycznych zasad jest tą wspólną wartością, która połączyła ze sobą dzieła fotografów i artystów na wystawie „Nowych dokumentalistów”.

Jaki jest powód i sens odejścia od „artystyczności” w fotografii oraz stylizacji na fotografię amatorską? Wydaje się, że Adam Mazur trafnie rozpoznał źródło tej postawy w alergii artystów i fotografów na zbyt estetyczne i jawnie wyreżyserowane fotografie funkcjonujące w sferze użytkowej: w publicystyce (fotomontaż), reklamie i modzie. Sztywna konwencjonalność, manipulacja symbolami oraz pusta dekoracyjność tych zdjęć sprawiają, że fotografowie i artyści szukają ucieczki od tego rodzaju obrazów w „estetyce prywatności”, chcąc przekazać widzowi coś „od siebie” – coś, co jest na niewielką choćby



Krzysztof Jurecki

# POJĘCIE nowego DOKUMENTU w Polsce – rok 2006

Rok 2006 otworzył nową kartę w dziejach polskiej fotografii. Stało się to za sprawą wystawy Adama Mazura *Nowi dokumentaliści*. Ekspozycja udowodniła, że bardzo szeroko interpretowany dokument stał się w Polsce niekwestionowaną jakością/aktywnością najnowszej kultury wizualnej. Był to jednak wieloletni etap wyznaczony działalnością Zofii Rydet począwszy od lat 60. i częściowo Jerzego Lewczyńskiego, który upominał się m.in. o uznanie wybitnej, moim zdaniem, twórczości Feliksa Łukowskiego – fotografa amatora z lat II wojny światowej. Ważną rolę odegrała także sesja teoretyczna *Polska fotografia dokumentalna na skrzyżowaniu dyskursów* (Zachęta 2005) i zaprezentowane na niej teksty, m.in.: Sławomira Sikory *Fotografia w czasach zgiełku. Kilka uwag o dokumencie i „Powiększeniu”*<sup>1</sup>.

W 2002 roku, organizując wraz z Adamem Sobotą i Krzysztofem Cichozem wystawę „Wokół dekady. Fotografia polska lat 90.” w katalogu napisałem: *W końcu lat 90. wielu fotografów pod wpływem inscenizacyjnego znużenia i wyczerpania wróciło do dokumentaryzmu, często wykorzystując fotografię otworkową i stare aparaty (Wojciech Prażmowski, Konrad Kuzyśzyn, Marek Poźniak, Artur Chrzanowski). Dokument fotograficzny zawsze był istotnym składnikiem w historii fotografii, ale często go nie uważano*<sup>2</sup>.

Spoglądając na historię fotografii światowej, nie tylko amerykańskiej, francuskiej czy niemieckiej, można zauważyć, że uznanie dokumentu nastąpiło bardzo późno. Z czego to wynikało? Z presji tradycji fotografii artystycznej, w tym działalności i funkcjonującemu systemowi edukacji w ZPAF-ie, który do roku ok. 1989 był praktycznym monopolistą wyznaczającym granice obszaru nazywanego fotografią artystyczną. Sytuacja zmieniła się w latach 90., kiedy ZPAF zaczął tracić decydujący głos na rzecz takich instytucji jak Zachęta czy CSW w Warszawie.

Oczywiście w XXI wieku w Polsce istnieją inni ciekawi dokumentaliści (nieujawnieni na ekspozycji Adama Mazura), ale nie ma takiej możliwości ani potrzeby, aby ich wszystkich pokazać na jednej wystawie (np. Grzegorz Dąbrowski, Jerzy Wierzbiński, zmarły Piotr Szymon). Wciąż także odkrywa się nowych (Tadeusz Żaczek), ale to normalna praktyka w krytyce fotograficznej – obraz najnowszej fotografii, w mniejszym stopniu dawnej, jest wciąż zmienny mimo istnienia klasyków, mistrzów, kierunków i mniejszych linii rozwojowych.

## Tendencje nowego dokumentu

Oglądając dwukrotnie wystawę *Nowi dokumentaliści*, pierwszy raz w nadmiernie stłoczonych przestrzeniach CSW i po raz drugi na *Miesiącu fotografii* w Bratysławie (listopad 2006, gdzie w końcu miała należyte miejsce do ekspozycji i z pewnością należała do najważniejszych prezentacji), zastanawiałem się nad stylistykami stworzonymi przez nową generację twórców, będącymi głównie odwzorowaniem wizji kuratora pokazu, niż wynikającymi ze świadomości samych fotografów. Ale w takiej metodzie nie ma nic nagannego.

## Reportaż i fotografia prasowa

Taką proweniencję prezentowały zbyt estetyczne prace Franciszka Mazura, za bardzo karykaturalne, ale z rysem drapieżności, usytuowane pomiędzy najnowszą tradycją czeską a tradycją Martina Parra – Rafała Milacha, różnorodne i sięgające do koncepcji zdjęcia amatorskiego – Igora Omuleckiego czy w stylu groteskowo-karykaturalnym – Alberta Zawady. Ta wyodrębniona przeze mnie tendencja nie jest ani zbyt oryginalna ani interesująca, sięga zarówno do tradycji polskiej (tygodnik „Razem” 70./80. XX wieku), jak i najnowszej czeskiej. Najciekawsze w tym zestawie były zaskakujące pod względem kompozycji, koloru i kreowania szizoidalnej przestrzeni mieszkalnej prace Andrzeja Kramarza i Weroniki Łódzińskiej z cyklu „Hobbyści”. W ten sposób poznaliśmy dziwne wnętrza polskich domów, ocierające się o aspekty neurozy czy o klimaty z filmu *Lokator* Romana Polańskiego.

## Becherowie i konceptualizm

Tradycja fotografii Bernda i Hilli Becherów odegrała wielką rolę w zakresie zracjonalizowanego dokumentu, prowadzącego także do rozwoju fotografii związanej z konceptualizmem, nazywanym w Polsce od lat 70. fotomedializmem. Taką tradycję przypominają nostalgiczne prace Wojciecha Wilczyka, jak też wczesne realizacje z motywem dachów tworzone w latach 60. przez Zofię Rydet. I właśnie te prace Wilczyka są najlepsze, gdyż w następnych latach zagubił swój styl i przesłanie. Ta metoda przypomina też o bardzo ważnym cyklu Marka Gardulskiego *Solvay 1993-95*, który w dokumentalny sposób pokazał transformację ustroju, w tym upadek systemu gospodarczego, symbolizowanego przez starą fabrykę w Krakowie. Z mniejszym przekonaniem przyjąłem bardziej konceptualne czy w pewien sposób systemowe prace: Mikołaja Grosperre’a (zbyt abstrakcyjne i zunifikowane w swym wyrazie) oraz Konrada Pustoly (zdecydowanie lepiej działają wraz z tekstem na temat niedokończonych willi i ich dziwnych historii). Zupełnie nie przekonuje mnie styl Igora Przybylskiego przedstawiającego Polskie drogi, w tym samochody, gdyż jest to zbyt tradycyjnie (amatorsko) fotografowane, a sam temat był wielokrotnie eksplorowany w parakonceptualnym wymiarze (np. Antoni Mikołajczyk). Nie przekonały mnie także prace bardzo zdolnego duetu Aneta Grzeszykowska i Jan Smaga, a mam na myśli przede wszystkim zdjęcia z cyklu „Niebieski pasek”, będące dokumentacją (ale zbyt prostą!) pracowni Edwarda Krasieńskiego i Henryka Stażewskiego. Praca bez inwencji i polotu, co różni ją zdecydowanie od innych ich zaskakujących realizacji. Jako nieświadome nawiązanie (a może jednak świadome?) do idei kontekstualizmu Jana Świdzińskiego i Zbigniewa Dhubaka odebrałem prace Krzysztofa Pijarskiego, dysponującego bardzo dużą wiedzą z zakresu historii sztuki i fotografii, która nie przekłada się jednak na jego zdjęcia – zbanalizowane problemem przedmiotu i podmiotu, obserwatora i obserwowanego w muzealnych przestrzeniach, co przypomina metodę stosowaną w ostatnich latach przez znanego Niemca Thomasa Strutha, choć jest jednym z najważniejszych obecnych problemów kultury wizualnej, rozwijanych za sprawą słynnej, ostatniej pracy Marcela Duchampa (*Étant donné*).

## Postfeminizm

Nie była to zbytnio zaznaczona tendencja w najnowszym dokumencie w wydaniu Adama Mazura, a szkoda! Zobaczyliśmy za to bardzo ekshibicyjstyczne prace Zuzanny Krajewskiej, która podążając śladami Nan Goldin dokonała retrospekcji psychicznej i obnażyła swe otoczenie w bardzo mocnych wizualnie i świadomie masochistycznych zdjęciach (*Mama*). Udało się jej także, co należy do rzadkości, zarejestrować różne stany psychologiczne czy może bardziej je zainscenizować przedstawiając w erotycznym uścisku dwie kobiety (Kamila i Agnieszka). Być może odwołuje się do wymowy ideowej takich twórców, jak Pedro Almodóvar, starając się przedstawić problem „złego wychowania” czy fatalizmu losu.

Z pozycji feministycznych działa od kilku lat z bardzo dużym powodzeniem artystycznym duet Zorka Projekt, spełniający się w dziennikarstwie fotograficznym. Artystki, podążając czasami śladami Diane Arbus i tradycji amerykańskiej, poruszają problem polskiej kobiety, w tym matki i córki, kulturystki, osoby starszej, ale czynią to z bardzo dużą świadomością i wyrafinowaniem, jeśli chodzi o symbolikę czy urokliwość bądź brzydotę ich prac.

## „Fotografia elementarna” i szkoły jeleniogórskiej

Na wystawie „Nowi dokumentaliści” tylko Ireneusz Zjeżdźka reprezentował tradycję odwołującą się do fotografii polskiej lat 80. i 90., przede wszystkim wyznaczoną pracami Andrzeja Lecha i Bogdana Konopki. Ale z pewnością działają także inni twórcy, którzy próbują kontynuować ten *ex definitione* dokumentalny styl. Bardzo cenię prace Zjeżdźki, gdyż metodę Lecha i Konop-



ki przeniósł z sukcesem do miejsc ukazujących polską prowincję i, co istotne, ujawnia i akcentuje jej atmosferę duchową, którą nie tak łatwo wyrazić.

Sądzę, że taka postawa reprezentowana także przez Wojciecha Zawadzkiego i Ewę Andrzejewską będzie bardziej inspirująca dla młodych fotografów niż postawa Becherów czy post-konceptualna, oczywiście mam tu na myśli pojęcie dokumentu, a nie *en globe* obszaru fotografii polskiej. Wypada dodać, że tradycję tę ugruntowały teksty Andrzeja Saja pisane przez lata 90. na łamach „Formatu” oraz wystawa „Blżej fotografii” (BWA Jelenia Góra, 1996) i działalność galerii „Pustej” w Katowicach, która od początku prezentuje ten nurt jako główny program galerii.

### Tradycja Zofii Rydet i Augusta Sandera

Od początku lat 80. trwają poszukiwania czy kontynuacje stylu wynikającego z „Zapisu socjologicznego” Rydet, ale niezwykle trudno dodać do tej estetyki nowe aspekty. Problemem na skalę europejską jest odpowiedź na pytanie, jak ustosunkować się do dziedzictwa Augusta Sandera? Zazwyczaj oglądamy tysiące powtórek w całej niemalże Europie, są to postacie na tle wnętrza lub w przestrzeni w tzw. obiektywnym stylu, ale niewiele z tych penetracji wynika.

Na wystawie w CSW bardzo podobały mi się realizacje Przemysław Pokryckiego, który ukazuje stany graniczne polskiej egzystencji, jak chrzciny, komunია, ślub, tworząc przy tym własny styl rejestrujący zarówno prostotę sytuacji, jak też spontaniczne gesty dzieci. Dokumentuje także, powracając, co ma swój głęboki sens, do dziewiętnastowiecznej tradycji, przedstawiając nie tyle pogrzeb, co trumnę i ciało zmarłego w zaciszu domu. Powstaje pytanie, czy uda się fotografowi utrzymać wysoki poziom w dalszej drodze dokumentowania wewnętrznej życia Polaków, żyjących wciąż w cieniu tradycji?

### Inscenizacje

W przypadku prac Krajewskiej i Krzysztofa Zielińskiego, ukazującego dziwne stany emocjonalne i zaskakujące akcesoria, powraca pytanie o granice dokumentu i jego związek z „fotografią-inscenizacją”. Ważna jest bowiem tradycja i wcześniejsza działalność danego fotografa, w przypadku Krajewskiej była to właśnie inscenizacja i teatralizacja, zaś w wydaniu Zielińskiego dokument fotograficzny z Wąbrzeźna. Nie ma ścisłej definicji, i z pewnością nie będzie, na oddzielenie jednego typu fotografii od drugiego. Istnieje nawet przekonanie, że wszystko jest inscenizacją. Ważne jest pierwotne założenie koncepcji twórczej oraz metoda pracy twórczej, która będzie zmierzać w stronę dokumentu lub gry, teatru, słowem inscenizacji. W pracach Zjeżdżałka, Kramarza i Łódzińskiej nie ma mowy o inscenizowaniu, gdyż autorzy przedstawiają same wnętrza, w przypadku zaś współpracy z modelem (Krajewska, Zorka Projekt) pojawia się problem inscenizacji, który wg definicji Andreasa Müller-Pohlega posiada swoją tradycję i określone wyróżniki. Dochodzimy więc do kolejnej konkluzji, że w ramach pojęcia nowego dokumentu mamy także do czynienia ze strategią inscenizacji oraz imaginacji, polegającej na dostosowaniu rzeczywistości do konkretnego wyobrażenia twórczego.

### Co pozostanie z nowego dokumentu?

W dużej mierze zadecyduje o tym twórczość w latach następnych i to, czy wymienieni powyżej twórcy będą potrafili rozwinąć swój styl! Zabrakło na wystawie postawy, o której pisał w swym tekście Krzysztof Pijarski (*Fotografia dokumentalna i historie*), zwanej „archeologią fotografii”, reprezentowanej od lat 60. przez Lewczyńskiego. Takie prace, bardzo dobrze opracowane w technice gumy przez Grzegorza Gorczyńskiego, wystawiane były w galerii „Obok” w Warszawie. Metoda ta jest wręcz popularna w Czechach, o czym świadczy ciekawa twórczość artysty z Ostrawy – Jaroslava Malika, który swą poetyką, co interesujące, bliski jest Lewczyńskiemu.

A co pozostanie z tej wystawy? Podsumuję jeszcze raz swe rozważania: na pewno Kramarz i Łódzińska, Zorka Projekt, Zjeżdżałka, Pokrycki, Zieliński i być może Krajewska (rażą mnie jednak jej wypowiedzi o fotografii i instrumentalnym wykorzystywaniu modeli do zdjęć). Co do innych mam wiele mniejszych lub większych wątpliwości.



1



2



3

<sup>1</sup> Tekst Sikory powstał na kanwie jego książki *Fotografia między dokumentem a symbolem*, Izabelin 2004, w której mamy bardzo ciekawe studium z pogranicza teorii fotografii, w tym głównie z pogranicza teorii Rolanda Barthesa i antropologii filmu. Książka powstała na podstawie rozprawy doktorskiej pisanej u prof. W. Juszczyka IS PAN w Warszawie.

<sup>2</sup> K. Jurecki, *Fotografia polska lat 90. Przemiany, tendencje, twórcy*, kat. wyst., Muzeum Sztuki, Łódź 2002, s. 14.

1. Zofia Rydet, *Zapis socjologiczny*
2. Witold Romer, *Start*, 1939, 27,3 cm x 38,9cm
3. Andrzej Pawłowski, Z cyklu: *Genesis 2*, 1967



Daniel Antosik

# TERAZ – dowód współistnienia

**Powstał niezwykle, jubileuszowy portret Jeleniej Góry. Jedy-ny w swoim rodzaju dokument obrazujący życie miasta w jed-nym momencie.**

Chwila w życiu miasta. Niepowtarzalna, jak każdy moment, który już za nami. Ale zapamiętana, bo uwieczniona w spojrzeniach blisko setki osób, które w czwartek 3 kwietnia 2008 roku, punktualnie o godzinie 12.00, jednocześnie wykonały fotografie w najróżniejszych miejscach Jeleniej Góry.

Akcja fotograficzna przeprowadzona została dokładnie w pięćdziesiąt rocznicę ukazania się pierwszego wydania „Nowin Jeleniogórskich”. Redakcja pisma, realizująca całe przedsięwzięcie, tym sposobem uhonorowała także obchodzone w 2008 roku 900-lecie Jeleniej Góry.

Realizacja projektu „Teraz – Dowód współistnienia” oparta była na idei zobrazowania jednoczesności, której autorem jest znany jeleniogórski społecznik i geograf Józef Liebersbach. Od wielu lat nosił on w sobie chęć zmierzenia się z próbą zapisu jednoczesności, która dałaby autentyczny obraz świata widzianego w tym samym momencie z najróżniejszych stron. Swoimi zamiarami podzielił się jakiś czas temu z zaprzyjaźnionymi dziennikarzami. Redaktorzy „NJ” postanowili podjąć nietuzinkowe wyzwanie, osadzając jego wykonanie w jubileuszowym kontekście. Pomysł realizacji projektu opracowano, nadając mu wymiar reporterski i charakter twórczej akcji społecznej. Do udziału w nim zaproszono lokalne środowisko fotograficzne – profesjonalistów i amatorów, artystów i rzemieślników, fotografujących dziennikarzy, wreszcie pasjonatów fotografii związanych regionem jeleniogórskim. W ten sposób udało się wywołać prawdziwe pospolite ruszenie miejscowych fotografów. Wśród uczestników akcji znalazło się wielu znanych i cenionych fotografów, m.in. Ewa Andrzejewska, Wojciech Zawadzki, Marek Likszet, Jan Kotlarski, Tomasz Mielech, Jerzy Wiklendt, Zygmunt Trylański, Adam Bończa-Pińro, Janina Hobgarska, Marek Arcimowicz, Krzysztof Kuczyński, Mirosław Kulla, Katarzyna Karczmarsz, Marek Koprowski, Wojciech Miatkowski, Janusz Moniatowicz, Kazimierz Pichlak, Leszek Różański, Tatiana Cariuk, Jacek Jaśko, Andrzej Jędrocha, Andrzej Ploch, Krzysztof Kowalski, Bartosz Ploch, Zbigniew Kulik, Robert Kutkowski, Jacek Pałka, Aleksandra Śnieżek, Roman Rapała, Henryk Stobiecki.

Przedsięwzięcie miało charakter otwarty, to znaczy, że do akcji oprócz zaproszonych osób spontanicznie mógł włączyć się każdy, kto w czwartkowe południe był w Jeleniej Górze i sfotografował to, co akurat miał przed oczami. Odzew był wspaniały, choć zadanie do wykonania niełatwe. Bo przecież z założenia odwrócona została sytuacja fotografa, który zazwyczaj sam decyduje o chwili, w której wykonuje zdjęcie. Tym razem spust migawki nacisnąć trzeba było we wcześniej wskazanym, jednym dla wszystkich, momencie, bez względu na to, co akurat dzieje się przed obiektywem. Ważna była ta jedna uchwycona na zdjęciu chwila. Jednak dla zupełności obrazu wcześniej wybrano pewne ważne miejsca na mapie miasta, w których pojawiły się zaproszone do działania osoby. Zdjęcia powstawały więc na ulicach miasta, w budynkach prywatnych i publicznych, parkach i górach. Wszędzie tam, gdzie toczy się życie miasta, ale wyłącznie w granicach Jeleniej Góry.

Wiadomo, że fotografowało ponad sto osób! 75 – programowo, pozostali spontanicznie. Ostatecznie 92 osoby dostarczyły efekty swojej pracy. Reporterski portret Jeleniej Góry został opublikowany na stronach specjalnej wkładki do jednego z kwietniowych wydań „Nowin Jeleniogórskich”. Finałem przedsięwzięcia stała się wystawa w jeleniogórskiej Galerii sztuki BWA (21 V – 20 VI), na której zaprezentowane zostały 83 zdjęcia, czyli niemal wszystkie, jakie powstały w neuralgicznej chwili. Kolejna ekspozycja będzie miała miejsce w Galerii Za Miedzą w Lubomierzu (od 21 czerwca do 10 sierpnia). Wystawom towarzyszy wydawnictwo w formie plakatu prezentującego jubileuszowy portret Jeleniej Góry.

**Daniel Antosik:** Koordynator projektu, komisarz wystawy oraz jeden z autorów fotografii.







5



9



6



10



7



11



8

1. Janina Hobgarska, Skrzyżowanie przy teatrze C.K. Norwida
2. Wojciech Zawadzki, ul. 1 Maja
3. Daniel Chodorowski, ul. Korczaka
4. Marek Koprowski, Przedsiębiorstwo Prober
5. Radosław Pelisiak, Salon fryzjerski Duo
6. Daniel Antosik, W powietrzu
7. Jan Kotlarski, Widok z okna przy ul. Noskowskiego na Zabobrze
8. Janusz Moniatowicz, Gabinet prezydenta miasta
9. Adam Bończa-Plóro, Zakład zegarmistrzowski p. Skowrońskiego
10. Artur Walicki, Wzgórze Kościuszki
11. Marek Likszet, Wieża na Wzgórzu Krzywoustego



Marianna Michałowska

# FOTOGRAFIA nie ma płci, tylko wśród Kobiet nie ma fotografów

**„Takimi wykluczonymi bądź marginalizowanymi zjawiskami są na przykład: szkoła polskiego reportażu, wciąż zbyt jednostronnie rewidowana koncepcja «fotografii ojczystej» czy wypierany jak największa trauma realizm socjalistyczny, zaś takimi marginalizowanymi przez historię podmiotami – kobiety fotografki”<sup>1</sup>.**

Zacznijmy od odrobiny statystyki: w klasycznym dziele (i jedynym przez długi czas) poświęconym historii fotografii w Polsce – „Dziejach fotografii polskiej” Ignacego Płazewskiego, obejmującym pierwsze stulecie istnienia wynalazku, na ponad 200 biogramów polskich twórców fotografii jest zaledwie ok. 20 biogramów kobiet (w tym kilka wspólnych biogramów rodzinnych). Czy znaczyłyby to, że nie było w owym czasie fotografek? Próba odpowiedzi na to pytanie nie jest prosta. Nie chodzi o to, że fotografujące kobiety, podobnie jak wiele malarek czy rzeźbiarek, nie działały w sferze publicznej. Wiele z nich przecież zakładało pierwsze zakłady fotograficzne lub pracowało dla prasy. Odpowiedź zawarta jest w trzech poziomach historycznej marginalizacji fotografek; ich społeczne ograniczenie do sfery prywatnej jest tylko pierwszym z nich, na który nakładają się, specyficznie dla sytuacji polskiej: niedocenywanie roli fotografii zakładowej i ograniczanie roli reportażu do przekazu propagandowego oraz dominacja „fotografii jako sztuki”. W tę wielopoziomą pułapkę wpadały same artystki, często traktując własną twórczość jako błahą i nieistotną.

Nietrudno zauważyć, że zadane przeze mnie pytanie powtarza sformułowane ponad trzydzieści lat temu hasła Lucy R. Lippard i Lindy Nochlin. O ile w odniesieniu do sztuk audiowizualnych w Polsce odpowiedź na nie została wielokrotnie przepracowana (m.in. w znakomitych wystawach organizowanych w latach 90. m.in. w Galerii Łaźnia i Galerii Bielskiej BWA<sup>2</sup>), to w wyspecjalizowanym obszarze fotografii takich prób „przywrócenia” artystek historii fotografii nie znajdujemy. Dopiero gigantyczny zamysł kuratorski Karoliny Lewandowskiej „Dokumentalistki” nadrabia historyczne braki, dając widzom imponującą panoramę twórczości fotografek, przedstawiając zarówno te całkowicie nieznanne, jak i przypominając prace artystek doskonale rozpoznanych.

Oglądając wystawę, nie natrafimy jednak na intencje pokazania artystów-geniuszy w stylu modernistycznych praktyk kuratorskich Johna Szarkowskiego. W zamian, zgodnie ze współczesnymi tendencjami wystawienniczymi, otrzymamy niezwykle interesującą narrację pokazującą, jak fotografia towarzyszyła zmianom społecznym i kulturowym w Polsce ostatnich stuleci. Zespół historyków pracujący nad projektem (m.in. Anna Duńczyk, Karolina Puchała Rojek, Adam Sobota) dokonał wielkiej pracy, starannie przeglądając archiwa i odtwarzając biogramy często zapomnianych autorek, odtwarzając kontekst świata, w którym pracowały. W wystawie przeplatają się dwie narracje: pierwsza jest historią poszczególnych fotografek, ich pracy i życia; druga opowieść dotyczy zmiany hierarchii w polskiej historii fotografii. Całość podzielona na części: Pionierki, Amatorki, Przestrzenie fotoreportażu, Fotografia dokumentalna, Pole sztuki – niemal linearnie opowiada, jak fotograficzny dokument powoli zyskał status jednej z praktyk artystycznych. Prace bohaterki opowieści Lewandowskiej przeplatają się w poszczególnych wątkach, ukazując zmieniające się tematy ich zainteresowań dokumentalnych.

## W poszukiwaniu własnego imienia

Jeśli przypomnimy modelowe dla problemu nieobecności sztuki kobiet w instytucjach artystycznych rozważania Lucy Lippard, to zauważymy, że używane przez nią argumenty nie do końca pokrywają się z sytuacją fotografii. W fotografii, inaczej niż w dziedzinach sztuki, używających innych materiałów artystycznych, przeszkodą nigdy nie

była sama technika. Inaczej niż w rzeźbie, w fotografii potrzeba umiarkowanej siły (choć argument ten podnoszony był już chociażby w trakcie egzaminów na wydział operatorski), zaś specyfika technologii pozostaje ta sama bez względu na płeć użytkownika. Czy znaczyłyby to zatem, że „fotografia nie ma płci”? Niezupełnie, bowiem zgodnie z rozpoznaniem Lippard, mimo tego, że co prawda sztuce obojętna jest płeć, to nie da się ukryć, że artyści płci mają różną i z tego powodu są dyskryminowani<sup>3</sup>.

To, że w popularnym odczytaniu fotografia stała się domeną mężczyzny, stało się za sprawą freudowskiego (by nie powiedzieć prostaczkiego) zrównania: fotograf-myśliwy, fotograf-zdobywca. Gest fotografowania został utożsamiony z aktem seksualnego posiadania (czego ilustracją może być słynna scena z *Powiększenia* Antonioniego, w której fotograf pochyla się nad leżącą pod nim modelką). Owemu stereotypowi „męskiej fotografii” uległa także część krytyki feministycznej, więcej uwagi poświęcając analizie „męskiego spojrzenia” i voyeuryzmu niż fotografiom robionym przez kobiety<sup>4</sup>. Griselda Pollock w tekście *Feminism/ Foucault – Surveillance/Sexuality*<sup>5</sup> pokazuje sposób konstytuowania się wyobrażeń o dziewiętnastowiecznej seksualności. Autorka sytuuje „męskie” wartości kulturowe takie jak racjonalność, samokontrola, seksualność w sferze publicznej życia społecznego, zaś „kobiecy”: moralność, duchowość, aseksualność i histeryczność w sferze prywatnej. Stosując rozróżnienie Pollock do fotografii, dopisujemy każdej z płci typowe dla nich podejście i tematy; fotografii „mężczyzn”: fotoreportaż, eksploracje podróźnicze, analizę zachowań społecznych, sztukę, zaś fotografii kobiet „uduchowione” pejzaże, symboliczne kompozycje, portrety rodziny i przyjaciół, czułe portrety dziecięce. Co ciekawe, promowane dzisiaj albumy w rodzaju *Kobiety fotografują dla National Geographic* z jednej strony tematyzują obszar fotoreportażu, lecz jednocześnie potwierdzają mit o tym, że fotografki wybierają tematy „domowe” – takie jak macierzyństwo czy dziecko. Znacznie ciekawsze wydają się szczególnego rodzaju projekty artystyczno-krytyczne jak głośne „Women” Annie Leibovitz i Susan Sontag.

Czym zdjęcia robione przez kobiety miałyby się różnić od zdjęć wykonywanych przez mężczyzn? Odpowiedź – w niczym. Wspaniałe dziewiętnastowieczne portrety mieszkańców wsi Dołęga Jadwigi Wolskiej nie są ani gorsze, ani lepsze jakościowo od innych portretów tego okresu robionych przez mężczyzn. Te prace jak niemal każda z fotografii pokazanych na wystawie „Dokumentalistki” każe chociażby częściowo zakwestionować model przedstawiony przez Pollock. Kobiety, dokumentując swoje otoczenie, nie są ani szczególnie uduchowione ani histeryczne. Natomiast, bez wątpienia należy się zgodzić z usytuowaniem kobiety w rodzinnym kręgu, przez co ich nazwiska niemal nie przeszły do sfery publicznej (Maria Chrzęszczowa jeszcze w latach 50. używała godła „Stefan”). Problem z fotografią kobiet odnajdujemy nie w samym narzędziu, lecz w dziedzinach fotografii, w których kobiety się wyspecjalizowały, a które nie znajdowały się w polu zainteresowania sztuki.

„Dokumentalistki” są ciekawe, ponieważ dokładnie określają usytuowanie społeczne fotografek. Co ciekawe, sytuacja polskich fotografek działających w XIX wieku niezwykle przypominała tradycję anglosaską z jej arystokratycznym modelem *amateur-photographer*, która pozwoliła zabłysnąć kobietom w fotografii światowej. To dzięki wysokiej pozycji społecznej kobiety takie jak Lady Elisabeth Eastlake mogły swobodnie uczestniczyć w „męskich” dyskusjach o sztuce, zaś prace Anny Atkins i Julii Margaret Cameron były podziwiane w kręgu naukowców i artystów. Podobnie Maria Lipowska czy Jadwiga Golcz mogły sporządzać dokumentację dworów ziemiańskich lub publikować wydarzenia historyczne w ówczesnej prasie. Jednak, chociaż w końcu fotografia amatorska stała się zajęciem uznawanym za właściwy element edukacji młodej panny, podobnie jak rysunek czy zamilowania muzyczne, to nie miała jednak stać się właściwym zajęciem kobiety. W doro-



słym życiu zainteresowania artystyczne mogły stanowić rodzaj autoterapii od życia rodzinnego. Tymczasem, chociaż często autorki prezentowane na wystawie działały w cieniu mężczyzn: ojców, mężów, to trudno nazwać je biernymi podmiotami. Kobieta-fotograf (fotografka to przecież nasz współczesny neologizm) z jednej strony przełamwała, z drugiej potwierdzała tradycyjny schemat patriarchalnej kultury.

Prezentowane jako „pionierki” i „amatorki” uczennice mistrzów: Jana Bułhaka, Henryka Mikolascha, pochodzące z rodzin ziemiańskich (Jadwiga Wolska, Maria Kietlińska), inteligentkich (Anna Musiałówna) lub kręgu przedsiębiorców (Wanda Herse), były zachęcane do rozwijania własnych zdolności. Później, dzięki posiadaniu odpowiednich umiejętności, mogły zyskać źródło utrzymania w dziedzicznych lub zakładanych przez siebie zakładach fotograficznych (Wanda Chicińska – właścicielka pierwszego atelier w Lublinie, Jadwiga Golcz w Warszawie). Niemal żadna z nich jednak nie zrywała z kręgiem rodzinnym. Nierzadko stawały się współpracownicami swych mężów, pozwalając by to męskie nazwisko firmowało ich działalność (casus firmy portretowej Dorysów czy też Bolesławy Zdanowskiej wspólnie z mężem Edmundem zakładającej pierwsze technikum fotografii w Gdyni).

Sytuację fotografek dobrze obrazuje termin Jolanty Brach-Czajny – krzątactwo. *Sugestia nieważności, którą sączą w nas wszystkie drobne, codzienne sprawy, musi jednak w końcu wzbudzić wątpliwości. Nie mamy powodu bezkrytycznie ufać temu, co objawia się poprzez pokątne skrywanie. Co nieustannie odwraca od siebie uwagę. Bo cho-*

znakomite zajęcie dla kobiety, z drugiej jednak strony ograniczono pole ich działania do obszaru „prydomowego”, wykluczając pracę fotoreporterki, wymagającej oderwania od rodziny.

Nie sądzmy jednak pochopnie, że w czasach, w których tworzyły fotografki, nie potrafiono poznać się na wartości artystek: Maria Czaplicka, autorka unikalnych projektów etnograficznych – zyskała pozycję uznanej antropolożki na Uniwersytecie Oksfordzkim i Bristolskim, zaś prace Zofii Chomętowskiej – członkini Fotoklubu Polskiego i Fotoklubu Warszawskiego – wystawiano w ramach. Jednak ich prace wędrowały nie do archiwów muzealnych i galerii sztuki, lecz instytutów badawczych i archiwów rodzinnych. Dopiero dzisiejsza akceptacja dokumentu naukowego i historycznego jako artystycznego pozwoliła zmienić tę relację.

### Emancypacja dokumentu

Tradycyjny podział na tematy kulturowo uznane za „kobiece”: dzieci, dom i „męskie”, nie sprawdza się w przypadku tej wystawy. Zarówno prace uznanych fotografek: jak Fortunata Obrąpalska czy Zofia Rydet jak i amaterek podejmują wątki równoległe obecne w fotografiach mężczyzn. Zatem klucz, każący zadać pytanie, dlaczego o jednych słyszeliśmy bardziej, a o innych mniej, ma swoje uzasadnienie w mojej opinii nie tyle w tradycyjnie męskim świecie fotografii, ile w zainteresowaniu tematami, które do historii fotografii polskiej nie przechodziły – dokument był dobry dla prasy (dla której wiele z autorek pracowało), lecz nie dla „wielkiej sztuki”.

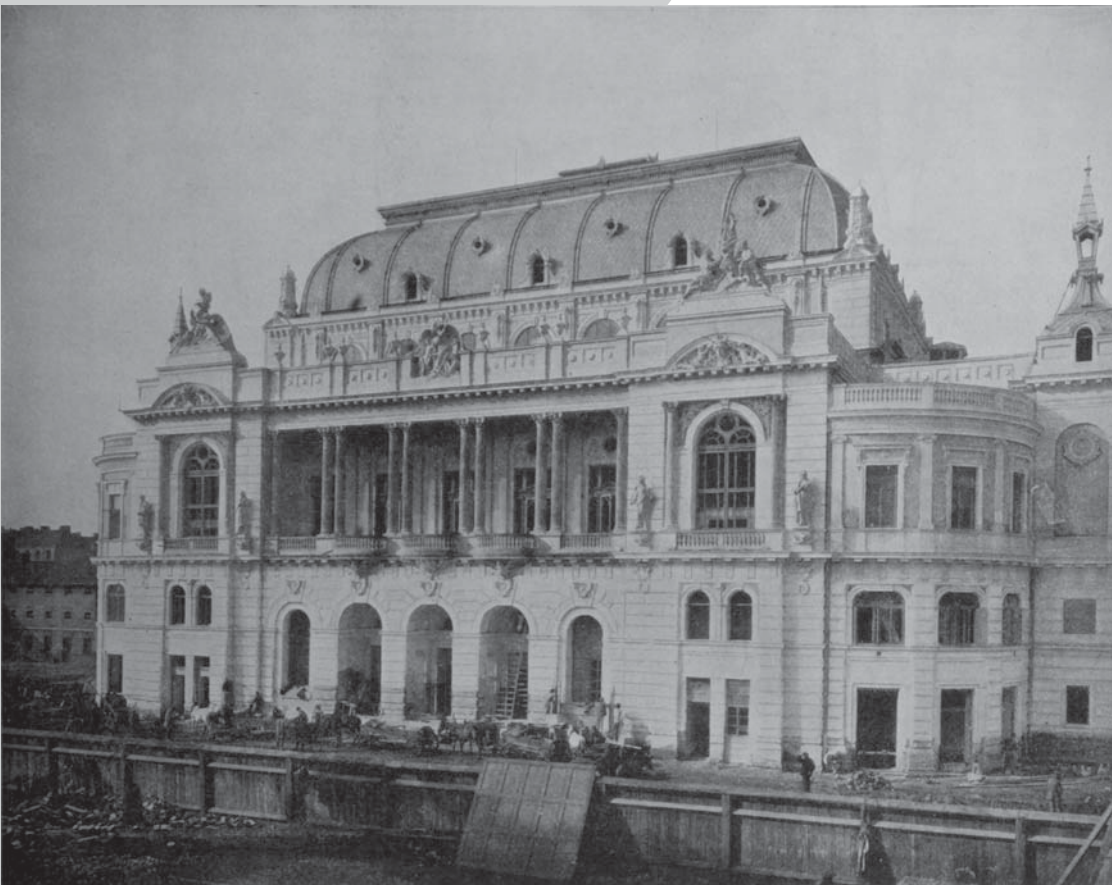
Abigail Solomon-Godeau pisała, że w dziewiętnastym wieku niemal każda fotografia (także ta o artystycznych ambicjach) stała się dla nas później dokumentem<sup>8</sup>. Można by również odwrócić to stwierdzenie. Dla nas dzisiaj, w niemal każdym dokumencie zaczynamy dostrzegać pewien rodzaj praktyki artystycznej i doceniamy jego wartość dla ekspozycji galerijnej. Dopiero badania semiotyczne, dostrzeżenie w fotografii nowego języka, eksperymenty z fotonarracjami (w polskiej fotografii wspaniałym przykładem fotonarracji jest *Fotodziennik, czyli piosenka o końcu świata* Anny Beaty Bohdziewicz), a także wpływy konceptualizmu doprowadziły do przewartościowania relacji tekst-obraz oraz przyznania prawa dokumentowi do autonomii. Takie dowartościowanie fotografii dokumentalnej ma istotne konsekwencje dla współczesnej sytuacji fotografii: po pierwsze zaczynamy w autorach dokumentów (często niemal anonimowych) dostrzegać odrębne indywidualności twórcze, po wtóre poszerzamy znacząco pole sztuki.

Fotografia amatorska, dziennikarska, fotoreportażowa uprawiana przez bohaterki wystawy w warszawskiej „Zachęcie” w swoich czasach nie doczekała się właściwego odbioru. Te z autorek, które przeszły do podręczników historii (m.in. Płazewskiego): Zofia Chomętowska, Janina Mierzecka, działały w ramach sztuki – początkowo piktorializmu, zaś w późniejszym okresie Fortunata Obrąpalska i Zofia Rydet z awangardą. Co ciekawe, prace wówczas publikowane w pismach, z którymi współpracowały autorki, należały do innego repertuaru niż te, uznane przez nie same za „artystyczne”. Mierzecka, znakomita artystka, nigdy nie doceniła części swojego dzieła – wspa-

niałej serii rąk w istocie stanowiącej dokumentację naukową sporządzoną na potrzeby pracy naukowej męża. Dzisiaj możemy ocenić, jak te niedoceniane prace fotoreporterskie i dokumentalne były współczesne trendom fotografii światowej. Prace Ireny Jarosińskiej, publikowane w piśmie „Polska”, pokazujące sceny z życia Warszawy ok. roku 1956, reprezentują znakomity poziom wykorzystujący najlepsze wzory francuskiego i amerykańskiego dokumentu. Podobnie fotografie Zofii Rydet, Julii Pirotte czy Ireny Elgas-Markiewicz, pozostające pod wpływem fotograficznego humanizmu Edwarda Steichena.

Przyglądając się relacji fotografii, uprawianej przez autorki, należy zatem pamiętać o wczesnym podporządkowaniu ilustracji tekstowi.

dokończenie na str. 119



Jadwiga Golcz, *Fasada gmachu filharmonii*, „Tygodnik Ilustrowany”, 1901, nr 39, wł. Instytut Sztuki PAN

ciaż codzienność nas nie opuszcza, to jednak tylko w rzadkich chwilach koncentracji udaje nam się dostąpić objawienia w niezauważalności<sup>6</sup>. Wybór fotografii na wystawie wskazuje na charakterystyczną cechę podejścia fotografek: zawsze są tuż obok życia, obok tego, co najbardziej podstawowe i radosne: rodziny, domu, najbliższego kręgu znajomych, lecz także tego, co tragiczne – jak dokumentacje ruin Warszawy Zofii Chomętowskiej i Marii Chrzęszczowej czy fotografie pokazujące powstanie w Marsylii i portrety ofiar pogromu kieleckiego Julii Pirotte. To nie jest „szukanie wielkich tematów”, lecz pokazywanie tego, co najbardziej codzienne. One same, zajęte codziennym krzątactwem nie zostały „mistrzyniami”, twórczyniami nowych trendów, lecz pracowitymi ich realizatorkami. Fotografia kobiet podszyta jest dwuznacznością – z jednej strony, jak przypomina Adam Sobota, w tym medium usytuowanym na pograniczu rzemiosła i sztuki<sup>7</sup> dostrzegano





Kwiecień 2003. W różnych punktach miasta, o różnych porach, zostawiam swój cień.



Marec 2007. Zawsze można się schronić pod swoim sztandarem...





2



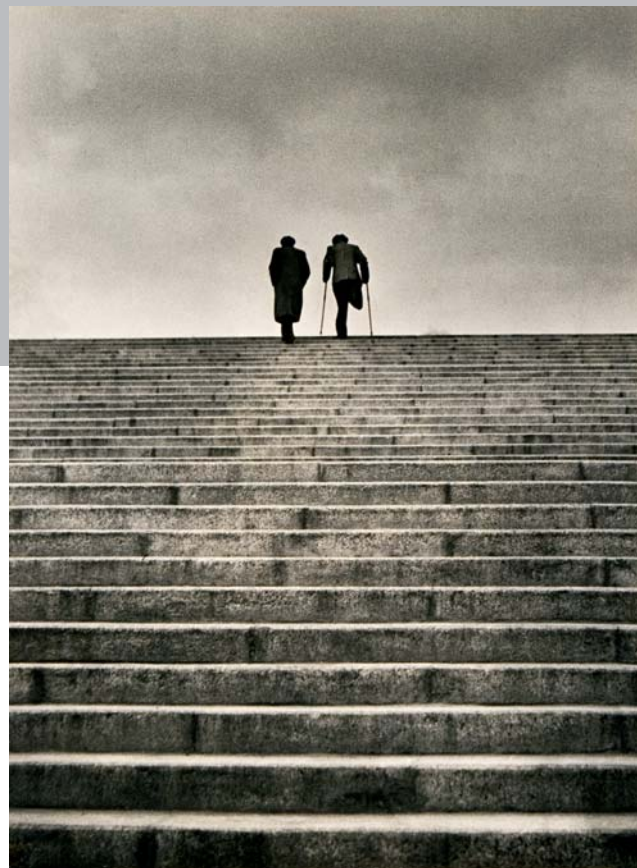
4

# Dokumentalistki

- 1, 1a. **Anna Beata Bohdziewicz**, *Fotodziennik, czyli piosenka o końcu świata*, 1982-2007, wł. artystki
2. **Weronika Łodzińska**, *Pokoje panieńskie*, Kair, Moqattam, 2007
3. **Julia Staniszevska**, *Galeria Mokotów*, 2000
4. **Zofia Rydet**, *Ciężki chleb*, 1958, wł. Muzeum Sztuki w Łodzi
5. **Irena Elgas-Markiewicz**, *Nigdy wojny*, ok. 1954, wł. Muzeum Narodowe we Wrocławiu



3



5



# Dokument wewnętrzny

**Usłyszeć krople deszczu rozbijające się o kamienie, podmuch wiatru w koronach drzew i śpiew rzeki płynącej wśród zarosli, zobaczyć tęczę w paskach zebry i tańczący na wietrze tułacz kurzu, dotknąć mgły i szepnąć do ucha słonia.**

## Cisza

Zapomnieć o powierzchowności, zasadach i konwenansach. Na nowo stać się dzieckiem i śledzić szeroko otwartymi oczami każdy krok rzeczywistości. Uwolnić się od pragnień, oczekiwań, lęków. Uciszyć ciało, by usłyszeć duszę.

Wyjeżdżam, by się zmieniać. Zabieram ze sobą aparat fotograficzny. Pozbywam się siebie, chcąc narodzić się na nowo. Przekraczam niewidzialny próg. Porzucam swoją powierzchowność, bagaż doświadczeń, uprzedzeń, stereotypów, codzienną formę i treść. Wyjeżdżam, by odnaleźć swoje „ja” pierwotne, prawdę o sobie skrywaną pod maską, którą narzuciła mi rzeczywistość, człowieczeństwo przekształcone przez współczesną rewolucję przemysłową, zakleszczone w trybach cywilizacji, zdeptane w wyścigu szczurów, w niekończącym się sprincie po pieniądze i pozycję, duszące się wśród reklam i kolorowych magazynów, bombardowane telewizyjną rzeczywistością, która zdaje się być bardziej nierealna niż powinna być autentyczna. Wyjeżdżam, by odnaleźć w sobie ciszę, by ponownie odkryć piękno leżące w prostocie, zachwycić się promieniem słońca, poczuć delikatność ziemi pod stopami, szukać historii w obłokach na niebie i wystawić siebie na jeszcze jedną próbę. Stawka jest wysoka. „Ja” nią jest (em). Poprzez odrzucenie pancerza, który chroni przed ciosami świata, otwieram się na innych w nadziei, że odnajdę to, co kierowało mną, gdy byłam dzieckiem, że przewartościuję mój świat i poznam moje słabości, wychodząc im na przeciw. Krok po kroku odkopuję siebie. Jestem archeologiem własnej duszy.

Stéphane Breton, francuski etnograf i dokumentalista, który przez kilka lat żył i pracował z plemieniem Wodani w Nowej Gwinei, w swoim filmie „Le Ciel dans un jardin” (Niebo w ogrodzie) wyznaje: *Marzyłem o życiu, które ograniczałoby się do deszczu, do marszu, do ziemniaka pieczonego w popiele; życiu, które byłoby obfitością czasu. Nie pociągała mnie egzotyka, lecz uproszczenie*<sup>1</sup>. Mówiąc te słowa w filmie zestawia obraz obutych nóg na ruchomych schodach, z bosymi zniszczonymi stopami stąpającymi po wiszącym moście zrobionym z lin i drewna gdzieś w dżungli.

W tej prostocie leży prawda o nas. Gdy pozbędziemy się wszystkich warstw wytworzonych w odruchu defensywnym, gdy znikną niezliczone „alter ega”, każde na swój sposób walczące z codziennością, zostaje z nas to, co najbardziej naturalne, czego nie da się chyba zniszczyć, choć bardzo łatwo daje się skutecznie zagłuszyć. Dlatego wyruszam w podróż. Chcę spotkać się z samą sobą, wśród obehwładniającej potęgi natury, odkryć swoje nicnieznaczenie, poczuć i zrozumieć prawdę. I przestać pragnąć, nauczyć się cieszyć z drobnych rzeczy, widzieć cuda, a nie tylko na nie czekać. Potrzebuję więc uciec od zgiełku życia, wyciszyć się, odgrodzić od codzienności pełnej nakazów i zakazów, wiązań, terminów, oczekiwań, które zawsze zaczynają górować nad nami samymi; by uwolnić się od tego, co mnie otacza, przekraczam granicę. Każdy ma inną, własną granicę, bramę do innego świata. Ja muszę wyjechać. Ofiarowuję sobie czas; czas, którego ciągle nam brakuje. Gdzie on jest, kto go zabrał? To nasz czas, mój czas, zależny wyłącznie ode mnie.

Kiedyś w Afryce pewna dziewczyna zobaczyła na mojej ręce zegarek. Poprosiła mnie o niego, na pamiątkę, tak jak my kupujemy rękodzieła, chcąc zachować jakiś skrawek dalekiego świata. Zegarek ten nie przedstawiał dla niej żadnej wartości materialnej. Na nadgarstku miała już dwa inne. Nie służyły one bynajmniej do odmierzenia czasu, każdy mógł wskazywać jakąś inną porę dnia lub nocy, czas w Nowym Jorku, w Harare czy w Warszawie, czas lokalny czy czas zatrzymany; czas nie był istotny, istniał jakby w oderwaniu od życia, bo go nie regulował, nie ograniczał.

Podróż, rozumiana najczęściej jako odkrywanie świata, może stać się podróżą w głąb siebie. Zaś fotografie, które przy okazji powstaną, odsłonią dużo więcej niż tylko rzeczywistość zastaną. Marian Schmidt wyróżnia dwa efekty czy kierunki wrażliwości, które można osiągnąć fotografując – efekt zwiercia-

dła zewnętrznego i wewnętrznego. Tworzenie w stanie zakłóconego wnętrza doprowadza do „efektu zwierciadła zewnętrznego”. Twórca staje się odbiciem jedynie zewnętrznego świata, akceptując go lub krytykując, przetwarzając (poprzez talent, osobowość, wyobraźnię) nabyte napięcia. Treści te można określić dokumentacją – nawet fikcyjną – świata ludzkich czynów i złudzeń. Taka twórczość ogranicza się do pospolitej świadomości. Jeżeli owo zwierciadło jeszcze powiększa odbicie zewnętrznego świata, powstają prace, które potrafią wzbudzić mocne wrażenia i emocje u widza. Przeciwny kierunek to dążenie do wolności od napięć, od pospolitej świadomości – aby docierać coraz głębiej, do świata wewnętrznego, do stanu spokoju, bezinteresownej miłości. Fotografia działa wtedy jak „zwierciadło wewnętrzne”<sup>2</sup>. Fotograf może być więc jedynie okiem kadrującym obraz świata, który odbija się w nim niczym w zwierciadle bądź też może być sam obrazem, który się uzewnętrznia, ujawnia w wyniku zetknięcia ze światem, zostaje przez niego przepuszczony jak przez pryzmat. Dla francuskiego fotografa Bernarda Descamps *fotografia jest w rzeczywistości autoportretem, wewnętrznym obrazem rzuconym na przedmiot czy też na codzienną rzeczywistość, których zwyczajowe znaczenie zostaje w ten sposób zmienione. Podróżuję, by spotkać się z samym sobą*, mówi Descamps, *by odnaleźć moje obrazy, te, które są we mnie, i które niestrudzenie staram się odstaniać*<sup>3</sup>.

Kierunek, jaki przyjęła moja fotografia, również wyznaczyły podróże, bo one mnie ukształtowały na nowo, otworzyły na zupełnie inne bodźce. Zawód archeologa i studia w Instytucie Krajów Rozwijających się rozwinęły we mnie ciekawość świata i skierowały moją uwagę w stronę krajów ubogich Afryki, Azji, Ameryki Południowej. „Uproszczenie” życia, o którym mówi Breton, prostota i piękno z niej wypływające są wartościami, których poszukuję, z nich czerpię inspirację, one stały się moją fascynacją, również fotograficzną. Dlatego podróżuję do krajów rozwijających się, by tam szukać obrazów siebie; tylko tam je znajduję, tylko tam potrafię pozbyć się wszelkich warstw i uprzedzeń i osiągnąć ciszę.

Ryszard Kapuściński mówił o Herodocie: *Chce poznać Innych, gdyż rozumie, że aby lepiej poznać siebie, trzeba poznać Innych, bo to właśnie Oni są zwierciadłem, w którym się przeglądamy, wie, że aby zrozumieć lepiej samych siebie, trzeba lepiej zrozumieć Innych, móc się z nimi porównać, zmierzyć, skonfrontować*<sup>4</sup>. W zasadzie nie trzeba ruszać się zbyt daleko, by spotkać się z drugim człowiekiem, wystarczy wyjść z domu, może po prostu zapukać do sąsiada, „inność” jest dookoła nas, o ile potrafimy ją dostrzec i schować swój lęk przed tym, co nieznanne, niespodziane. Jak na ironię, by spotkać siebie, trzeba czasem pokonać dużo więcej przeszkód. Ja muszę wyjechać, przekroczyć moją granicę, odnaleźć ciszę. Spotykając drugiego człowieka, zupełnie obcego mojej kulturze, światopoglądowi, sposobowi życia, na tej samej zasadzie co on dla mnie, ja dla niego jestem tym „Innym”. A przeglądając się w nim niczym w lustrze, w efekcie sięgam w głąb siebie samej. Spotkanie to staje się więc jedynie pretekstem do poznania siebie, a cała podróż, która odbywa się pod pretekstem bliższego kontaktu ze światem, jest właściwie wyprawą do własnego wnętrza.

Odwiedziłam niedawno Londyn. Nie szukałam pracy. Nie emigrowałam za chlebem. Postanowiłam po prostu poznać legendarną krainę mlekiem i miodem płynącą, europejski raj na ziemi, gdzie podobno życie ma smak i kolor. Tak wiele zakątków świata ubogich zdążyło mnie już do siebie wezwać, a nigdy nie miałam okazji poznać się bliżej z tą przeogromną, tętniącą życiem metropolią. Pojechałam więc do mitycznego Londynu. Chciałam poczuć to miasto, przedstawić się mu. Szybko jednak zatęskniłam za zakurzonymi piaszczystymi drogami Afryki, za laterytowymi ścieżkami Azji, za życiem toczącym się na ulicy, ciasnymi mikrobusami, zwyczajnym brakiem blasku i blichtru, zatęskniłam za bardziej ludzkim światem, w którym życie ma zupełnie inne tempo. Ilekroć wyjeżdżam do krajów Afryki czy Azji, powtarzają się pytania, czy się nie boję, po co ryzykuję, czemu pcham się zawsze tam, gdzie konflikty, bieda, przestępczość, gdzie człowiek na człowieka patrzy wilkiem, zwłaszcza na przybysza z Zachodu, czemu nie pozostanę na łonie cywilizacji. Cóż jednak ofiarowuje nam dziś cywilizacja? Dla mnie dużo ważniejszy od niej jest człowiek, a jego samego zaczyna powoli brakować w naszym rozwiniętym świecie. Goni za czymś, co i tak nie przyniesie mu szczęścia, za wieczną młodością, wolnością utożsamianą ze stanem konta, za wygodą i niezależnością. Człowieczeństwo



Olga Białostocka



Sudan



Namibia



Kambodża



Lesoto



Namibia



Namibia



Sudan



Indie



kryje się tymczasem w „uproszczeniu”, w lepiankach ludu Himba w Namibii, wysoko w górach w indyjskim Ladakhu, wśród straganów targu w sudańskim Omdurmanie i w buddyjskich klasztorach Laosu. Nawet sama w podróży, nigdy nie czułam się tam samotna, nieakceptowana, nigdy nie byłam bezradna, bo obok był zawsze drugi człowiek. Tymczasem w wielomilionowym Londynie otaczała mnie próżnia. Pustkę i bezsilność odczułam jeszcze bardziej, gdy mnie okradziono. Nagle, niepostrzeżenie, nierealnie jakby, znalazłam się w centrum obcego mi miasta bez niczego, bez grosza, bez słowa, bez sensu, zostałam z mapą w rękę, mapą, na której wśród pajęczyny ulic, gigantycznej siatki mia-



Olga Białostocka, Kambodża

sta nie dostrzegłam drogi do żadnego człowieka. Otoczona magmą ludzką, w samym centrum cywilizacji, ponoć bezpieczna, z dala od ubóstwa, brudu i żebractwa zatęskniłam za „niecywilizowanym” człowiekiem i przestraszyłam się potwora naszych czasów. Najwyższa pora obalić mit niebezpiecznego ubóstwa i odnaleźć człowieka-wilka w bogatej Europie.

Robiłam w Londynie zdjęcia, choć w takich miejscach nie potrafię, nie znajduję wewnętrznej ciszy. Duże miasta zagłuszają mnie, cywilizacja obezwładnia, nie jestem w stanie przekroczyć mojej granicy, pozbyć się powierzchowności. Chciałam jednak spróbować jeszcze raz, zmusić się. Chciałam, a chcieć nie należy, zmuszałam się, a z przymusu nic nie powstanie. Stworzyłabym jedynie bezosobowy dokument, kłatki skradzione gdzieś miastu, przypadkowe twarze, przypadkowe układy mniej lub bardziej geometryczne – dokument miasta. W wyniku kradzieży straciłam mój aparat. Nie żałowałam jednak utraty zdjęć. Jaką prawdę niósłby bowiem mój dokument, gdyby przetrwał? Prawdę o mieście, dobrze znaną, powielaną, jeszcze jedną wersję Londynu. Ani jedna fotografia nie została w mojej świadomości, nie były bowiem efektem szukania głębi pod powierzchnią, odbiciem mych przeżyć wewnętrznych, których najzwyczajniej brakowało w tym chaosie, zabrakło ciszy, zwierciadło pozostało skierowane na zewnątrz.

Starając się fotografować to, co czuję, podświadomie wybieram kadry, nie robię niczego na siłę, nie zmuszam się, w przeciwnym razie wynik i tak nie będzie wart. Wolę chłonąć świat dookoła, nawet jeśli nie osiągnę przez to żadnego efektu w postaci fotografii. To, co przeżyte, jest dużo ważniejsze niż zrobione zdjęcie. W myśl zasady Henri Cartier-Bressona, *że jeśli czegoś bardzo pragniemy, nie dostajemy nic; nie trzeba chcieć, należy być gotowym*<sup>5</sup>, lepiej nie polować na zdjęcia, nie planować ich, czekać... Zapisuję na filmie fotograficznym moje odczucia, emocje, w jakiś sposób poruszone poprzez zetknięcie się z taką, a nie inną rzeczywistą sytuacją. Fotografia jest w moim przypadku barometrem nastrojów, czasem nie potrafię zrobić nic, nie czuję aparatu w dłoni, bo brak mi wyciszenia, świat wokół mnie przygniata mnie, zagarnia mój umysł, szarpie moje zmysły; dopiero gdy ucieknę w ciszę, poddaję się magii fotografii, by wewnątrz mogło się poprzez nią uzewnętrznić.

Fotografie, niczym oczy, są oknami duszy. Wyrażamy poprzez nie stany emocjonalne, w których się znajdujemy, nasze spojrzenie na problemy dotyczące otaczającą nas rzeczywistość. Obraz świata uchwycony na fotografiach zawsze jest subiektywny, bo widziany oczami konkretnej osoby, przepuszczony przez pryzmat konkretnych przeżyć, doznań, odzwierciedla nasze wnętrza, bo za każdym zdjęciem stoi decyzja, w którym miejscu postawić aparat, o jakiej porze dnia czy nocy, jak wykadrować fotografię, podkreślając w ten sposób określony aspekt obrazu, wreszcie kiedy nacisnąć spust migawki i czy w ogóle go naciskać. Te wybory, instynktowne, intuicyjne, mówią o nas więcej niż wiele słów. I jeśli rzeczywiście uda nam się odgrodzić od napierającej rzeczywistości, odwrócić zwierciadło do wewnątrz, mamy możliwość stworzenia zupełnie wyjątkowego dokumentu – dokumentu wewnętrznego. Będzie on odzwierciedlał jedynie fragment rzeczywistości, ale czyż nie równie ważny co prawda ogólnodostępna?

Czym bowiem jest dokument... czy tylko chłodną rejestracją rzeczywistości? Jak daleko można odejść od czystego dokumentu, by nie stracił on swej wartości? Jak wiele własnej duszy może przelać fotograf na fotografowany obiekt, człowieka, sytuację, by nie przekroczyć granicy dokumentu? Gdzie kończy się prawda i czy rzeczywiście się kończy, czy może tylko zmienia w prawdę inną – o nas samych, a więc o człowieku – może dużo istotniejszą od prawdy oczywistej, dobrze znanej, od czystej informacji. Czy fotograficzna prawda o człowieku, będąca rezultatem uniesienia, oderwania się od życia, osiągnięcia choć na chwilę wolności nie jest równie ważna, co chwila zatrzymana w aparacie, w miarę obiektywnie uchwycona na gorącym uczynku, rzeczywistość telewizyjna? A może niesie nawet większy ładunek? Prawda pozarozumowo przepuszczona przez oko i duszę fotografa, nacechowana jego wewnętrzną atmosferą, przeżyciami, odczuciami, staje się bowiem prawdą ogólną, dotyczącą zarówno fotografowanego, jak i fotografującego.

Kapuściński twierdził, iż *o emocjach i uczuciach należy pisać jak najprościej i jak najoszczędniej. Tylko wtedy można przedstawić je w miarę wierne i uniknąć emocjonalnego bałaganu*. Chaos w fotografii czyni ją nieczytelną, wrażliwość artysty może się przez niego nie przebić. Dlatego mówiąc o dokumencie wewnętrznym wprost narzuca się stwierdzenie Henri Cartier-Bressona, *że treść nie może być oddzielona od formy. Przez formę rozumiem rygorystyczną organizację współzależności powierzchni, linii i walorów. Tylko dzięki niej nasze koncepcje i emocje stają się konkretne i udaje się je przekazać*<sup>6</sup>. W dokumencie takim kompozycja i estetyka powinny, a nawet muszą współgrać z obrazem, by go dopełniać dla lepszej ekspresji.

Każda podróż w stronę ciszy przywraca nadzieję, budzi świadomość, odnawia wrażliwość. Wraca energia, odwaga, by mierzyć się z losem, by o nim decydować i go zmieniać. Ale jednocześnie... powrót zupełny do rzeczywistości codziennej zdaje się już niemożliwy, a oderwanie zaczyna się pogłębiać. Pojawiają się dylematy, którą drogą. Czy całkowite odrzucenie powierzchowności w dzisiejszym świecie jest możliwe? Czy prędzej czy później nie zagłuszymy ciszy naszymi pragnieniami i oczekiwaniami, gdziekolwiek ją znajdziemy? ■

<sup>1</sup> *Le Ciel dans un jardin*, Stéphane Breton, Les Films d'ici, Arte France, 2003.

<sup>2</sup> M. Schmidt, *Kierunki wrażliwości w procesie fotografowania*, „Format” 46 (1-2. 2005), s. 9.

<sup>3</sup> <http://www.centre-atlantique-photographie.asso.fr/archives/descamps.htm>

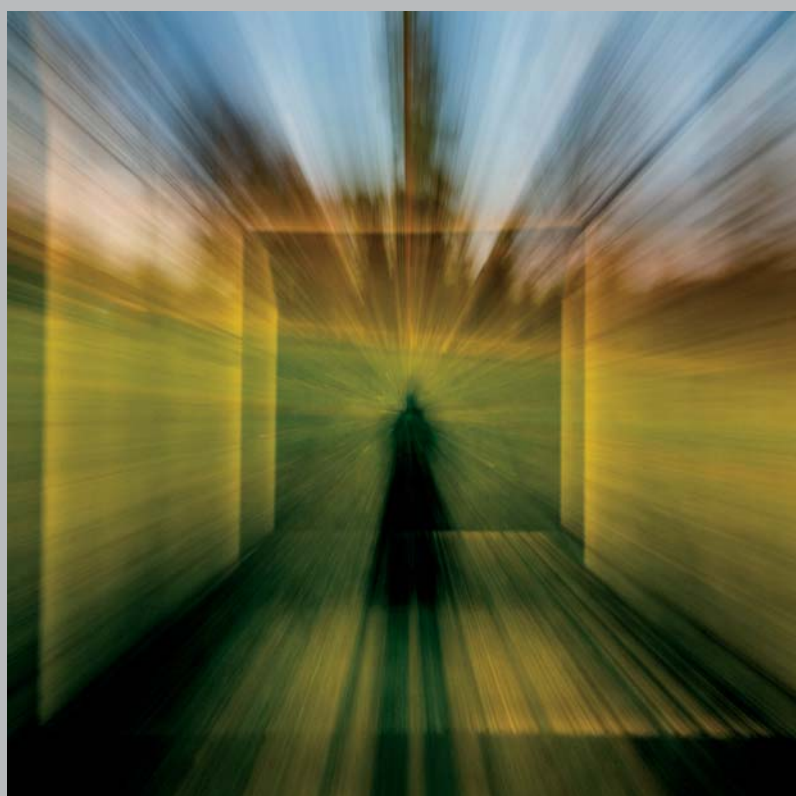
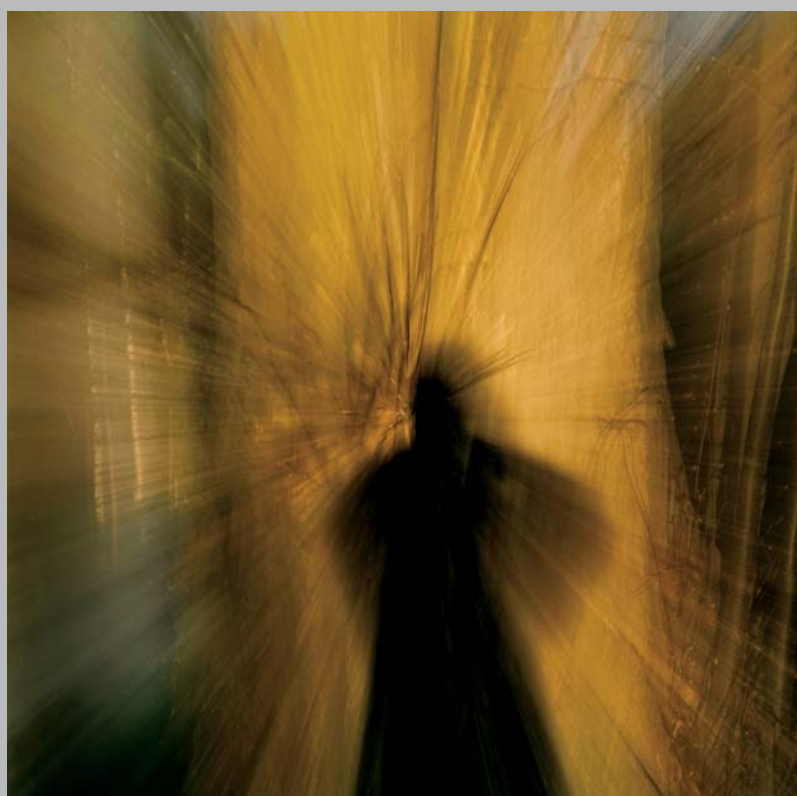
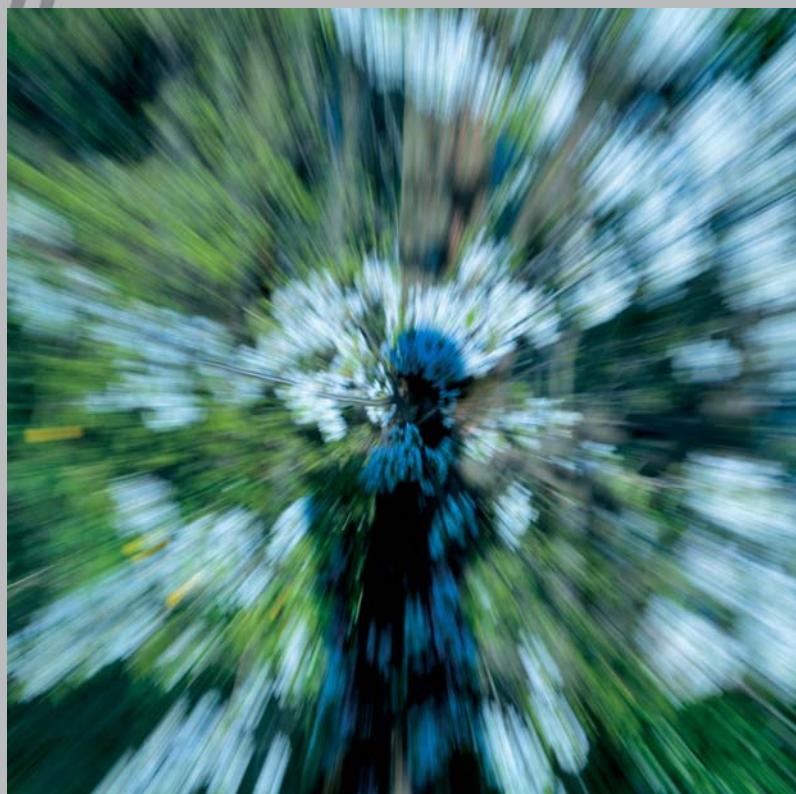
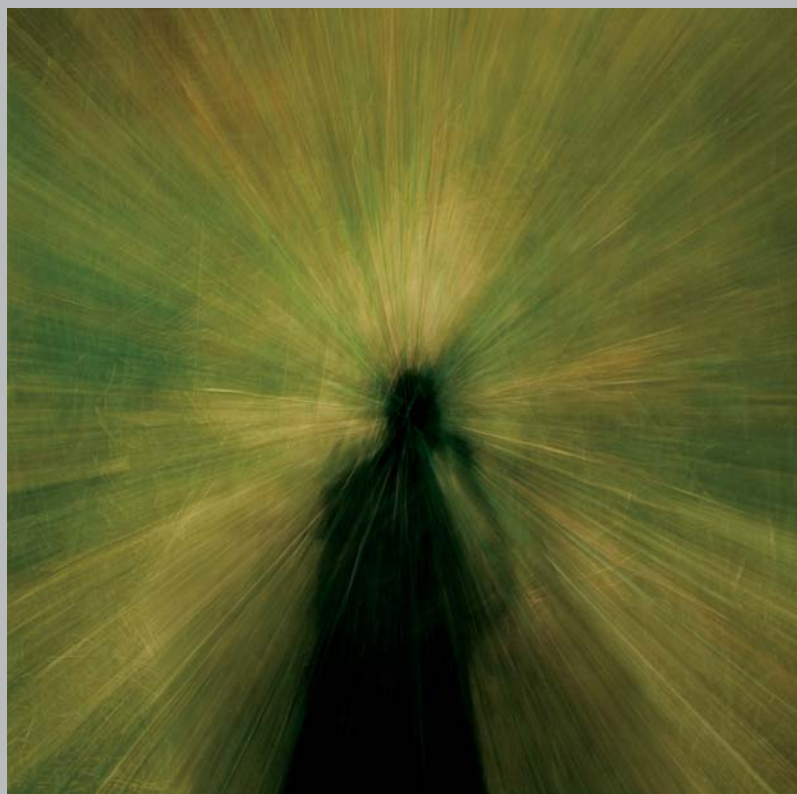
<sup>4</sup> R. Kapuściński, *Wykłady wiedeńskie I*, 1.12.2004 (wygłoszony w Institut für die Wissenschaften vom Menschen w Wiedniu), w: R. Kapuściński, *Ten Inny*, Kraków 2006, s. 14.

<sup>5</sup> *Contacts: Henri Cartier-Bresson*, Robert Delpire, Centre National de la Photographie, Paris, KS Vision, 1994.

<sup>6</sup> H. Cartier-Bresson, *The mind's Eye. Writings on photography and photographers*, New York 1999, s. 43.



# Janusz LEŚNIAK „MANDALE”





Lorne Carl Liesenfeld

# Rozmowa z Marianem SCHMIDTEM o FOTOGRAFII HUMANISTYCZNEJ

**Lorne Carl Liesenfeld:** *Czym jest fotografia humanistyczna?*

**Marian Schmidt:** Nurt ten jest powiązany z francuską tradycją fotografii, która ma swój początek u Eugena Atgeta. Od lat 1890-tych do jego śmierci w 1927 roku, Atget intensywnie fotografował Paryż i jego przedmieścia. Posługiwał się drewnianym aparatem wielkoformatowym 18x24 cm na statywie i sam wykonywał stykówki ze swoich szklanych płyt, a później z negatywów. Atget reprezentował przełom między piktorializmem a bardziej współczesnym spojrzeniem na świat. Szwajcarski historyk Jean-Luc Daval określa fotografie Atgeta jako *poezję samotnego spacerowicza*. Określenie Davala jest dla mnie najlepszą definicją fotografii humanistycznej. Atget nie tylko fotografował ludzi, ale także puste ulice, podwórka, wnętrza, parki, drzewa... Szukał w życiu codziennym tego, co jest przypadkowe, nieprzewidywalne, inspirujące, tego, co jest niezależne od wydarzeń: kontaktu z nieznanymi ludźmi, u których wzbudzał zaufanie, a także subtelnego światła, niezwyklej atmosfery. Atget był skromnym człowiekiem, który przede wszystkim kochał to, co robił. Nie uważał się za artystę ani też nie był karierowiczem. Sprzedawał swoje stykówki różnym malarzom jako motywy dla ich obrazów. Atget zainspirował kilka pokoleń paryskich fotografów: André Kertesza, Henri Cartier-Bressona, Brassai'a, Izi'sa, Willyego Ronisa, Roberta Doisneau, Edouarda Boubat. Aby określić nurt humanistyczny w sztuce, przychodzi mi na myśl słowa Ludwika van Beethovena: *Czynić dobro gdzie tylko można, najbardziej kochać wolność, nigdy nie wyrzekać się prawdy*.

**LCL:** *Wyzwolić się od konceptów, włóczyć się z aparatem, spostrzegać to, co się dzieje dookoła nas?*

**MS:** Tak. Fotografia humanistyczna jest antykonceptualna, nawet antyintelektualna. Cartier-Bresson, Boubat i Doisneau, kiedy krytykowali zdjęcie, nie mówili, że jest niedobre, tylko że jest za intelektualne. Droga do poezji wizualnej nie prowadzi przez intelekt, tylko przez otwartość na świat, uczucia do ludzi, intuicję, przez autentyczne przeżycia. To są podstawy fotografii humanistycznej.

**LCL:** *Czy to jest droga przez miłość do ludzi?*

**MS:** Nie można jednoznacznie na to pytanie odpowiedzieć. To zależy od fotografa i od jego okresu w życiu. Oglądając fotografie Roberta Doisneau, Edouarda Boubat, Willyego Ronisa i Wernera Bischofa, zawsze czuje się ogromną bliskość i sentyment do ludzi, których fotografowali. André Kertesz w swoim okresie węgierskim, a także na początku pobytu w Paryżu zbliżał się do ludzi, robiąc często bardzo wzruszające zdjęcia. Później stwierdził, że ta bliskość przeszkadza mu w ekspresji, której szuka. Nie chciał, żeby jego zdjęcia

były zależne od wyrazu twarzy osób fotografowanych. Więc przeważnie albo ich nie było na zdjęciach lub pokazywał ich z daleka, a z bliska tylko ich cienie. Szukał poezji w świetle, atmosferze, kompozycji. To nie znaczy, że nie kochał ludzi. Słyszysz krytyki na temat Cartier-Bressona, że na jego zdjęciach czuje się chłód i dystans do ludzi. Znałem go osobiście i mogę powtórzyć to, co Boubat kiedyś mi o nim powiedział: że jest świetnym aktorem i udaje nieprzyjemnego człowieka po to, aby ludzie dali mu święty spokój.

**LCL:** *Do jakiego stopnia komponujesz swoje zdjęcia?*

**MS:** Aby przekazać to, co jest wzniosłe, potrzebne jest odpowiednie podłoże estetyczne. Każdy fotograf humanista ma swój własny sposób zharmonizowania wszystkich elementów, które występują w obrazie, a przede wszystkim człowieka z otaczającą go przestrzenią. W tym właśnie wyczuwalny jest unikalny styl fotografa. Nie raz słyszę krytyki na temat młodych fotografów, którzy robią zdjęcia na ulicy, że naśladują Cartier-Bressona. Świadczy to o braku wrażliwości krytyka, który „wkłada do jednego worka” wszystkie poszukiwania „momentu” i nie potrafi odróżnić stylu komponowania innego fotografa albo nie widzi, czy na zdjęciach jest odczuwalna poezja.

**LCL:** *Jak ważny jest „decydujący moment” Cartier-Bressona?*

**MS:** Dla mnie bardziej istotny w fotografii jest „intensywny moment”, w którym fotograf przekazuje swoje głębokie i autentyczne przeżycia.

**LCL:** *Czy dla fotografii humanistycznej ważne jest także unikanie pokazywania przemocy i skupienie się na tym, co jest pozytywne w życiu?*





**MS:** Na codzień oglądamy w telewizji lub czytamy w prasie o ludzkim okrucieństwie, korupcji, przemocy, o katastrofach, tak jakby media miały obsesję, aby pokazać to, co jest najgorsze u człowieka i w jego życiu. Media podporządkowują się kryteriom największej oglądalności. Zapominają o dobrej stronie człowieka, którą uważają za nieciekawą do pokazywania. Nie dziwie się więc, że tylu ludzi na świecie cierpi na depresję. Fotografia humanistyczna powinna być oazą dla człowieka. To nie wyklucza pokazywania cierpienia, pod warunkiem, że respektuje się godność człowieka i wyraża się współczucie i zrozumienie dla niego.

**LCL:** *Jaka jest różnica między fotoreportażem a fotografią humanistyczną?*

**MS:** W fotoreportażu przeważnie szuka się serii zdjęć, które opowiadają historię, a pojedyncza fotografia prasowa jest prawie zawsze związana z wydarzeniami lub służy do ilustrowania konkretnego tekstu. Fotografia humanistyczna ma zupełnie inny charakter, polega na poszukiwaniu „magicznych momentów” w życiu codziennym. Boubat mówił o sobie jako o poszukiwaczu skarbów. Na temat „momentu”, Boubat wypowiadał się: *Co się chce uchwycić? Dobrze wiemy, że niczego nie uchwycamy. Otwieramy się na świat, patrzymy i jesteśmy pociągnięci przez „coś”. Ale to „coś”, to „nic”, które nas pociąga, jest unikalne, niezastąpione.* Fotoreportaż nie wyklucza „odkrywania skarbów”. Przykładem są: reportaż Eugena Smitha z Minamaty, w którym jest unikalne zdjęcie matki trzymającej upośledzonego syna w kąpielni, oraz reportaż Wernera Bischofa z Japonii, gdzie zrobił poetyckie zdjęcie trzech mnichów buddyjskich chodzących w padającym śniegu. W fotoreportażu, jeżeli skupiamy się tylko na sytuacjach pasujących do historii, którą chcemy opowiedzieć, możemy nie zauważyć „momentów poetyckich” dookoła nas. Cartier-Bresson mówił, że niczego nie można chcieć, żadnego zdjęcia nie można pożądać, trzeba być otwartym na przyjmowanie darów.

**LCL:** *Czy to otwarcie się na świat wymaga odpowiedniego przygotowania psychologicznego?*

**MS:** Jak najbardziej, ale nie tylko od fotografa, lecz także od widza, który odbiera fotografię. Doisneau kiedyś mi powiedział, że gdy nie czuł się dobrze psychicznie, to nie robił tego dnia zdjęć. Osobiście tak samo postępuję. Na pytanie, na czym polega to otwarcie się na świat, Boubat odpowiada: *W momencie fotografowania, znajduję się w stanie wyłączenia swych myśli. Jest to dar przeżycia teraźniejszości. Wchodzę w przestrzeń niezastąpionej niczym wolności. Mówi się, że w stanie „nie-myślenia” nie obawiamy się niczego. I taka jest rola fotografii.* Tu chciałbym dodać, że fotograf jest zależny nie tylko od swojej wrażliwości wizualnej, ale także od błyskawicznych refleksów, które pozwalają utrwalić ulotne momenty. Niepotrzebne myśli zaburzają wrażliwość oraz refleksy.

**LCL:** *Jak dojść do takiego stanu ducha?*

**MS:** Pytanie jest bardzo trudne, a odpowiedź nie jest prosta. Powiedzmy, że spacerujemy z aparatem fotograficznym, nie mając żadnych obowiązków tego dnia, nawet wykluczając, że dla kogoś musimy robić zdjęcia. Wtedy pojawiają się różne sposoby patrzenia na otaczającą nas rzeczywistość. Przeważnie mamy predyspozycje do myślenia o czymś innym nie mającym nic wspólnego z tym, co

widzimy. Prześladują nas sceny z przeszłości lub marzenia o przyszłości. Kiedy sobie to uświadamiamy i skupiamy się jedynie na tym, co widzimy, pojawiają się inne myśli. Na przykład, mówimy do siebie: to mi się podoba lub nie, przy tej ulicy chciałbym mieszkać, te billboardy mi przeszkadzają itd. Na takich spacerach, poprzez ciągłą obserwację i świadomość tego, co się dzieje w naszym mózgu, po kilku godzinach lub po kilku dniach, możemy dojść do tego, że wreszcie patrzymy na rzeczywistość bez żadnych ocen lub niepotrzebnych skojarzeń. Wtedy tylko rejestrujemy to, co widzimy. Jeżeli znajdziemy to „coś”, które nas pociąga, to robimy zdjęcia. Obojętnie, czy tego dnia udało nam się zrobić lub nie dobre zdjęcie, to jesteśmy szczęśliwi, że nasze serce się otworzyło, nasz stosunek do innych osób był bardziej ludzki i przeżyliśmy piękny dzień! Taki stan ducha charakteryzuje fotografa humanistycznego. ■

**Marian Schmidt** urodził się w Polsce. Po wyjeździe rodziny z Polski w 1947 roku mieszkał w Wenezueli aż do matury. Studiował matematykę w Stanach Zjednoczonych, gdzie uzyskał doktorat. Jego pierwszą pracą zawodową, którą wykonał w 1970 roku, było sfotografowanie jednej z najsławniejszych okładek płytowych: Carlosa Santany „Abraxas”. W latach 80. i 90. mieszkał w Paryżu, gdzie był członkiem agencji fotograficznej „Rapho” razem z Edouardem Boubat, Robertem Doisneau i Willy Ronisem. Obecnie jest dyrektorem i wykładowcą Warszawskiej Szkoły Fotografii.

**Lorne Carl Liesenfeld** (ur. 1960 roku w Kanadzie) studiował fotografię wielkoformatową w prestiżowym *Istituto Europeo di Design* w Rzymie. Następnie pracował jako fotograf biżuterii w Mediolanie. Od pierwszego przyjazdu – w 1977 roku – do Warszawy nadal tu mieszka i pracuje. Od 2004 roku uczy fotografii wielkoformatowej w Warszawskiej Szkole Fotografii. Od 2006 roku prowadzi rozmowy z polskimi fotografami.



**Marian Schmidt:**

1. Siostra Róża, Medjugorja
2. Ks. Antoni Rojek, Jerozolima
3. Derwisze, Istanbul
4. Jerozolima I
5. Jerozolima II



Renata Głowacka

## Bogdana KONOPKI podróże do CHIN

**Renata Głowacka:** W 2007 r. w Wydawnictwie Marval ukazała się Twoja książka – album fotograficzny pt. *Chine. L'Empire du Gris* (Chiny – Imperium szarości). *Był to plan kilku Twoich wypraw do tego kraju. Kiedy wyruszyłeś w swoją pierwszą podróż do Chin?*

**Bogdan Konopka:** W roku 2003 dostałem zaproszenie na festiwal w Ping Yao. Był to chyba pierwszy międzynarodowy festiwal fotograficzny, jaki zorganizowano w Chinach. Zaangażowała się w to mocno strona francuska. W Ping Yao połąkłem haczyk, bo okazało się, że w Chinach jest wszystko to, czego szukałem uparczywie wcześniej w całej Europie. Tam cegła jest szara a nie czerwona, tam wszystko jest szare, ziemia jest szara... Niebo błękitne bywa niezwykle rzadko, bo piasek nawiewany z pustyni Gobi fruwa w powietrzu. Wszystko jest jakieś zamglone, zszarzone. Dotykając murów, dotyka się kilku stuleci. Ping Yao to jest miejscowość, która została wpisana przez UNESCO na światową listę zabytków, bo oparła się rewolucji kulturalnej. Potem pojechałem do Pekinu, a tam w 2003 roku istniały jeszcze małe, kręte uliczki zwane hutongami. Były puste, ludzie prowadzili swoją aktywność handlową i rzemieślniczą albo w domach, albo na ulicy, gdzie nie było samochodów, były rowery, jak 100 lat wcześniej. Teraz te ulice się kompletnie wyburza i buduje 40-piętrowe domy mieszkalne.

**R.G.:** *Potem pojechałeś dalej.*

**B.K.:** Jeździć po Chinach to nie jest takie proste. Po pierwsze – można podróżować pociągiem, tylko trzeba znać język, można też wynająć samochód z kierowcą, bo tam Europejczykom nie wolno prowadzić samochodów – odpowiednie czynniki muszą wiedzieć, gdzie się przemieszczasz i co robisz. To się pewnie zmienia za jakiś czas, ale póki co... Żeby nie wtykać nosa tam, gdzie oni nie chcą, a są takie tematy, drażliwe dla nich, np. miejsca epidemii AIDS czy obozy pracy przymusowej. Jeżeli fotografujesz mniej drażliwe tematy, jak np. ruiny, nikt złego słowa nie powie.

**R.G.:** *Poruszałeś się według jakiegoś klucza?*

**B.K.:** Klucz był prosty. Następną podróż to był Szanghaj – a więc duże miasto, potem był Kanton – znowu duże miasto i oczywiście to są różne opowieści, bo każde z tych miast ma swoją historię i swoją przeszłość i szalenie się między sobą różnią. Poznałem tam człowieka, który się nazywa Luo Yongjin i pracuje jako profesor na Akademii Sztuk Pięknych w Szanghaju. Zaprzyjaźniliśmy się. Przy mojej trzeciej podróży do Szanghaju zaproponował mi, że możemy sobie zrobić wyprawę z Kantonu na południu, na północ. Było nas ośmioro, mieliśmy dwa dżipy, znalazło się miejsce dla mojej żony – Jaqueline, i dla mnie. To, co widziałem w Szanghaju i w Pekinie, tego nie ma na prowincji i odwrotnie. Zrobiliśmy wówczas jakieś trzy tys. km po bezdrożach i dopiero wtedy zrozumiałem, dlaczego jazda po Chinach jest takim szaleństwem. Luo, który jest Chińczykiem, który zna Chiny jak własną kieszeń, jest fotografem i dużo jeździ po kraju, już 60 km od Szanghaju nie potrafił się dogadać z Chińczykami, którzy mówili w jakimś zupełnie innym narzeczu. Na prowincji jedziesz szosą, jest rozwidlenie i nie ma żadnych znaków, nie wiesz, dokąd te drogi prowadzą. Zapytany Chińczyk, oczywiście, grzecznie ci odpowie, nawet jeśli sam nie ma pojęcia, co jest za zakrętem. Sam nigdy bym nie dotarł do miejsc, gdzie dowiódł mnie chiński przyjaciel. Oczywiście, można wynająć samochód i tłumacza, ale tłumacz zawiezie cię tam, gdzie stoją pomniki, gdzie są jakieś grotty odwiedzane przez wszystkich, pokaże tę najpiękniejszą, albumową stronę kraju. A ja interesuję się tym, co ucieka, co się wymyka, przełazi między palcami, ważne są klimaty, które są tylko w określonych miejscach. Moi towarzysze pod-

róży w lot to wyczuli, bo sami widzą, jak znika bez śladu to, co trwało przez tysiąclecia.

**R.G.:** *W Chinach jest dużo ludzi. Dlaczego nie ma ich na Twoich zdjęciach? Jak Ci się udało znaleźć te opustoszałe miejsca, także w wielkich miastach?*

**B.K.:** Są dwa powody. Po pierwsze, staram się wybierać miejsca, które nie są aż tak często odwiedzane. Ale jest jeszcze inny powód – fotografuję przecież miejsca, gdzie jest trochę ludzi. Tyle że Chińczycy, którzy mieliby się znaleźć w kadrze, stają za mną i z zaciekawieniem patrzą na odwrócony obraz na matówce i na to, co ja robię. Moja wielkoformatowa kamera pełni rolę jakiegoś magicznego narzędzia i samo fotografowanie jest dla nich czymś więcej. Faktycznie tam, w tym miejscu, staję się dla nich performerem z aparatem. To fascynuje ludzi, którzy nigdy moich zdjęć przypuszczalnie nie zobaczą, takich fotografów z płachtą na głowie, stojącego przy kamerze może także nigdy nie widzieli. Wszyscy są zachwyceni, że ktoś się nimi interesuje. I jeszcze jedna sprawa. Na Nowy Rok Chińczycy wieszają na drzwiach wstęgi z życzeniami noworocznymi... do góry nogami – na szczęście! Jeżeli Chińczyk zachodzi za moją kamerę i na matówce widzi obraz do góry nogami – woła sąsiada (zaczyna się dziać coś zupełnie nieprawdopodobnego) i wszyscy stają za mną, nikogo nie ma przed aparatem, wszyscy obserwują z ciekawością, co ten facet wyrabia. Dogadać się ze mną nie mogą, ale dochodzi do jakichś duchowych porozumień. Ktoś przynosi lemoniadę, do domu cię zapraszają, herbatę ci robią, samogonem z ryżu częstują. Ktoś inny częstuje mięsem, nie wiadomo z jakiego zwierzęcia, ale nie wypada tego odrzucić. Tylko w ten sposób udaje się być wśród tych ludzi. Nikt mnie nie przegania, nikt mnie nie zaczepia, nawet wówczas gdy nigdy wcześniej nie widziano tam białego człowieka.

**R.G.:** *Co najbardziej utkwiło Ci w pamięci? Co wywołało największe wrażenie w czasie tej podróży?*

**B.K.:** Może „zakazane miasto” – wielkie, luksusowe więzienie w Pekinie, które było zbudowane dla cesarza, żeby tam siedział i nie wychodził na zewnątrz. To jest przepiękne, to jest monstrualne, ale mnie to nie interesowało. Natomiast udało mi się dotrzeć do zapomnianych, rozwalonych świątyń w Pekinie, np. do zdewastowanej świątyni Lamy. Rewolucja kulturalna chciała się tego wszystkiego pozbyć. Kto wie, może „Zakazane miasto” ocalało tylko dlatego, że partia się tam wprowadziła. To, co mnie uderzało wszędzie, co było dla mnie najdziwniejsze, to ulice bez okien. To zaszokowało mnie już w Ping Yao. Idziesz ulicą, a wokół są mury i tylko od czasu do czasu wejście – mur broni przed złymi duchami, ale za to przez otwartą bramę możesz wejść i dopiero do wewnątrz skierowane są wszystkie okna, tam są podwórka, dopiero tam toczy się życie.

**R.G.:** *Twoje zdjęcia to subiektywna interpretacja tamtego świata. Jak daleko Twoje Chiny odbiegają od tych rzeczywistych?*

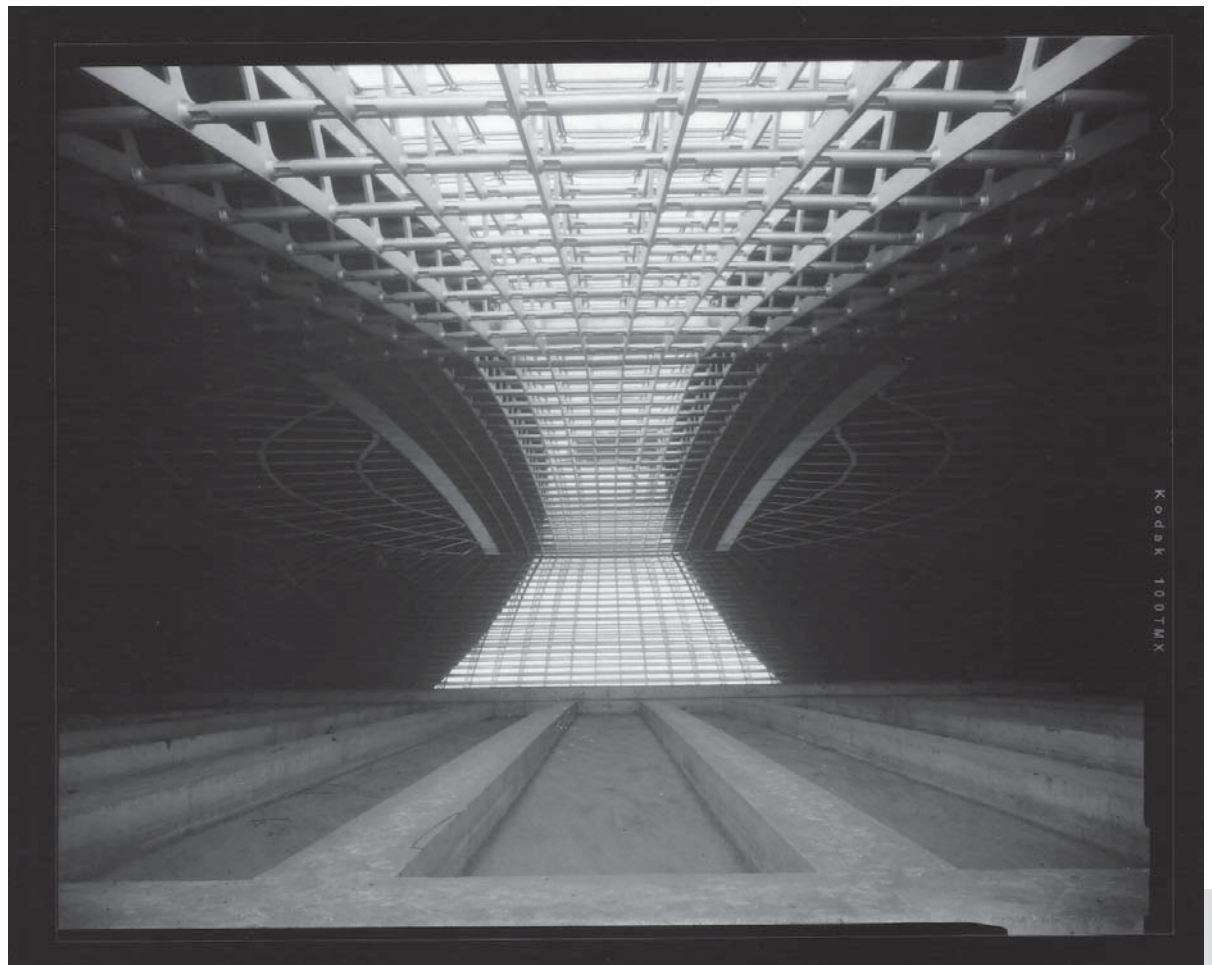
**B.K.:** Trudno mi oceniać, należałoby o to raczej zapytać Chińczyka... Ostatnio Jaqueline weszła do jakiejś księgarni zapytać, czy mają moją książkę, a sprzedawca odpowiedział, że owszem, jest, ale są w niej takie Chiny sprzed trzydziestu lat... Myślę, że w Chinach próbowałem odnaleźć to, co rzeczywście było 30, 50 czy nawet kilkaset lat temu. Już niemal wszędzie widać wieżowce, które wylażą z za ruin. Szukałem tam tego, o czym wszyscy chcieliby zapomnieć, zwłaszcza Chińczycy. Ich stosunek do tradycji, do dziedzictwa jest zupełnie inny niż na Zachodzie. W Chinach, jeśli nawet jest jakiś podniszczony budynek sprzed 400 lat, to woła rozwalić go do zera i postawić identyczny.



Taki bywa ich stosunek do dziedzictwa. Chińczycy, sądzą, że nie ma sensu konserwować za grube pieniądze jakiejś zgniłej belki, skoro od wieków, z pokolenia na pokolenie, przekazują sobie tzw. *savoir faire* (czyli rzemiosło) i są w stanie zbudować teraz dokładnie to samo, co tysiąc lat temu.

**R.G.:** *Osobnym tematem są Twoje zdjęcia opery w Pekinie...*

**B.K.:** Część tej wystawy (jako pracę niedokończoną) pokazałem w 2006 roku w Białymstoku, w Galerii BWA (pt. Beijing Opera). Opera pekińska to jednocześnie teatr narodowy. Jest to dzieło francuskiego architekta Paula Andreu. Jego projekt jest niezwykle, bo trzy budynki tworzące ten teatr postanowił przykryć jedną kopułą. To jest większe niż stadion. Kiedy pojechałem do Pekinu po raz pierwszy, w 2003 r., pojawiły się tam już pierwsze pręty rusztowania. Kiedy przyjeżdżałem po raz kolejny, za każdym razem obserwowałem inny etap prac. W pewnym momencie wszystko było skończone, ale... przezroczyście. Przyjeżdżam kolejny raz – a już wszystko jest wypełnione, na czarno zamalowane warstwą przeciwdźwiękową. Interesowała mnie kopuła, jej konstrukcja, jej geometryczne kształty i ta przestrzeń, którą człowiek ujarzmił aż pod niebo. Czegoś takiego nigdzie nie widziałem. Zwykle fotografuję to, co ma zniknąć, a tu sytuacja jest odwrotna – tu jest konstrukcja, która rośnie, choć zniknie, bo architekt zaplanował, żeby to przykryć. Było to fantastyczne doświadczenie, także ze względów wizualnych. Moje zdjęcia to wyłącznie prywatna wizja, opera była tylko pretekstem, jeszcze raz pretekstem do wypowiedzi stricte fotograficznej. O ile w fotografiach z Chin, tych tradycyjnych czy w moim „Szarym Paryżu” jest przede wszystkim światło, a dopiero potem pojawia się jakaś opowieść o świecie, to tutaj pozostało już tylko światło i struktura graficzna. Nie mogę powiedzieć, że fotografując Chiny, odkryłem jakąś uniwersalną prawdę – pokazałem swoje prywatne wrażenia, impresje nie tyle na temat Chin, co raczej na temat jakiejś ogromnej przemiany, która rozgrywa się przed naszymi oczami.



Bogdan Konopka, *Opera, Pekin, 2003*



Bogdan Konopka, *San He, 2005*



1. Zhuxian, Henan, 2005
2. Shanghai, 2004
3. Shanghai, 2004
4. Opera, Pekin, 2003

Bogdana  
KONOPKI  
CHIN  
podróże do



1



2





3



Kodak 100TMAX

4



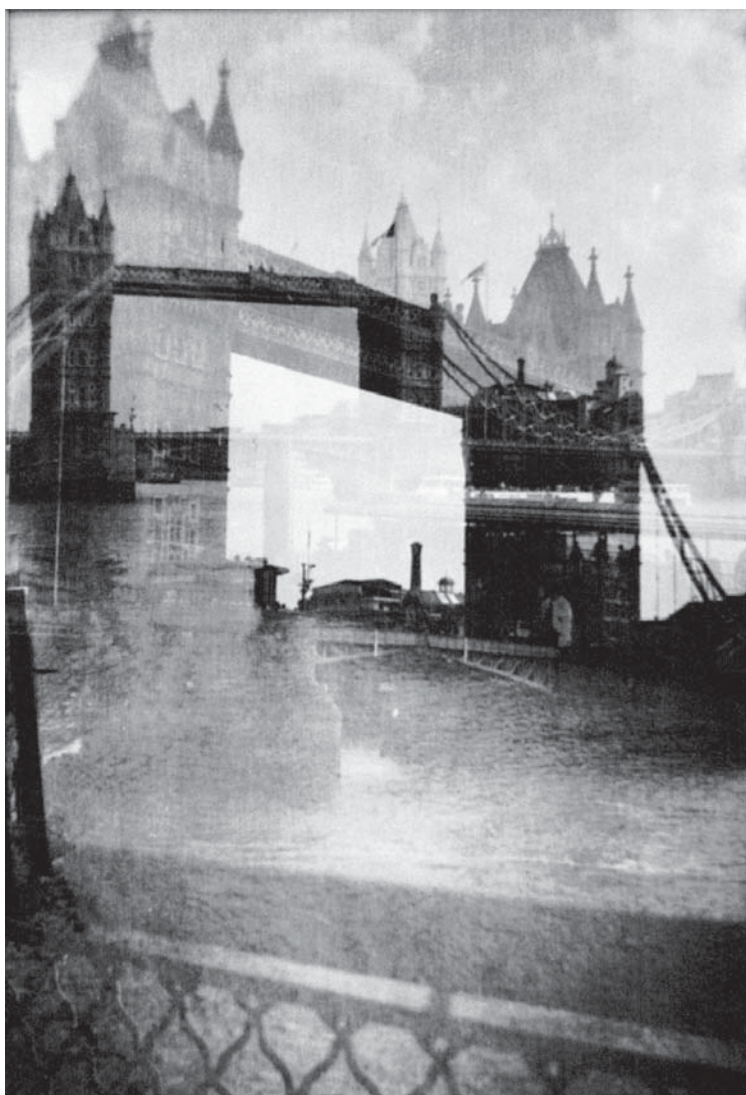
Anna Kania

Marka POŹNIAKA

# W jednym czasie

## fotograficzny SPÓR z historią

Z problemem czasu w fotografii mierzyli się już niejednokrotnie teoretycy tej sztuki i choć fotografia może być traktowana jako ślad danego czasu, to sprawa nie jest tak oczywista. O *unieruchomieniu czasu* i jego *polykaniu* przez fotografię pisał Roland Barthes, a według Susan Sontag fotografia jest odliczaniem czasu, jaki został do śmierci, ponieważ jest zapisem tego, co zostanie przez nią zniszczone. Czas fotografii jest więc jakby innym czasem, płynącym ledwie dostrzegalnie, a nawet znieruchomiłym, jak mówił Andre Bazin – *zamrożonym*. Jak wiele jest interpretacji rozumienia i odczuwania czasu w fotografii, pokazał A. Sobota w eseju pt. *Wyraz czasu w fotografii* (por. „Dyskurs” nr 7/2008). Zrozumiałe więc jest, że do tego problemu w swej twórczości muszą odnieść się również sami fotograficy.



Pełną świadomość znaczenia czasu w fotografii prezentuje w swoich pracach Marek Poźniak. Takie spostrzeżenie jest niewątpliwie usprawiedliwione przy okazji poznania jego cyklu zdjęć z Londynu, pod zagadkowym tytułem „Przeszłość współcześnie”, co *de facto* wskazuje kierunek rozumienia i interpretacji tych fotografii. Otóż są to zdjęcia dokumentujące współczesny Londyn (wykonane kilka lat temu), ale pokazane w celowo „wykreowanej”, subiektywnej przestrzeni, stylizowanej na wiek XIX. W celu pełniejszego niejako podkreślenia realiów tamtej epoki, autor wybiera do ujęć obiekty architektoniczne pochodzące z tamtego okresu. Czy fałszuje w ten sposób rzeczywistość? I tak i nie, bowiem zdjęcia pokazują współczesny stan rzeczy – obrazy istniejących dzisiaj obiektów w ich faktycznym otoczeniu. Ale oczywiście artysta stosuje tu również inne zabiegi, służące umownemu przeniesieniu aktualnego czasu w przeszłość. Tematem wiodącym jest bowiem na tych zdjęciach architektura XIX-wieczna i ona odgrywa główną rolę, i to ona niejako wspomaga owo przeniesienie w przeszłość, ale jak mówi sam autor: *czas przeszły to historia dla kogoś, kto mierzy istnienie czasem przeszłym, teraźniejszym i przyszłym. Niekiedy ten prosty, analityczny i logiczny rozbiór dziejów wydaje się być nieaktualny – mamy złudzenie, że wszystko dzieje się w jednym czasie. Tu pomocna lub komplikująca wszystko staje się teoria światów równoległych*.

Dla fotografa (i odbiorcy zdjęć) historia może nie mieć znaczenia; zdjęcie zawsze będzie tu i teraz, bo właśnie teraz jest odbierane. A więc zabieg stylizacji na „historyczność” dowodzi złudności czasu i złudności prawdy dokumentu – oczywiście tylko w wymiarze artystycznym. To celowe działanie – sądzi A. Saj („Format” nr 54) – poświadcza inną wartość fotografii, która przeczy upływowi czasu, neguje historię, to także ranga fotografii jako stymulatora pamięci, jako „składnika” złożonego procesu przypominania, nostalgii, wzruszeń... a więc tego wszystkiego, co czyni z fotografią medium twórczości – subiektywnego odczuwania tego, co było, kosztem chłodnego zapisu faktów i zdarzeń. Być może właśnie z takim porządkiem spiera się Marek Poźniak, oferując obrazy, które powstają jakby poza czasem, poza historią.

W jaki sposób Poźniak realizuje swój zamiar unieważnienia, a raczej zrównania czasu aktualnego (w którym te zdjęcia powstały) z tamtym czasem, zmitologizowanym nawarstwieniem „śladów” przemijania, oddalenia w przestrzeni? Zabieg ten jest w zasadzie dość oczywisty. Otóż artysta po prostu odwołuje się do starej techniki (aparatu) i technologii uzyskiwania odbitek. W swej pracy posłużył się angielskim Ensingem z około 1900 roku, tj. zabytkowym amatorskim aparatem, który nie ma obiektywu, regulowanej przesłony, a migawka pozwala jedynie na wybór pomiędzy naświetlaniem na czas i zdję-







ciem migawkowym. Z pomocą takiego sprzętu (oraz dawki sporej cierpliwości) powstają fotografie, dla których wykonania autor zadaje sobie trud podobny do tego, jaki musieli pokonać pionierzy tej dziedziny. Używając starego, niedoskonałego sprzętu, świadomie decyduje się on na powstawanie tzw. przypadkowych błędów fotograficznych, takich jak: nieostrość, niekontrolowane wielokrotne naświetlanie kliszy czy niezamierzone „złe” kadrowanie. Zarówno aparat, jak też filmy wykorzystywane w tej realizacji są produkcji angielskiej. Klisze wywołane zostały w wywoływaczu, którego receptura pochodzi z XIX w., powiększenia zaś wykonane zostały w technice także już nieco zapomnianej – litowej, która polega na użyciu papieru chlorowego lub chloro-bromo-srebrnego – mówi artysta. Zdjęcia są na grubym kartonie, który wywołany jest w wywoływaczu infekcyjnym, pozwalającym uzyskać obrazy o bardzo dużym kontraście. Wywoływacz składał się z dwóch roztworów mieszanych ze sobą tuż przed wywołaniem, ponieważ w ciągu kilku godzin utlenia się. Czas wywołania odbitki wynosił ok. 20 min. Powoduje to, że metoda ta jest niezwykle kosztowna i rzadko stosowana. Wykorzystanie jej cofa nas do czasu kopii po-albuminowych: o dużym kontraście i zabarwieniu brązowo-sepiowym, zależnym od temperatury i czasu wywołania.

Ten przywołany historyczny sposób wykonywania zdjęć został świadomie wybrany przez Poźniaka właśnie po to, by przywrócić ów niemal mistyczny proces zatrzymania obrazu na zdjęciu, by odtworzyć magię wywoływania zdjęcia w ciemni – by przypomnieć ów rytuał „zaklinalnia” czasu, jego unieśmiertelnienia.

Czy propozycja Marka Poźniaka – w jej fascynacji starymi technikami – wnosi jakąś wartość wobec presji digitalnej fotografii i jej spowszechnienia, a tym samym pewnej deprecjacji jej rangi i znaczenia? Otóż można ją tak odczytywać: sztuka przegrywa z techniką, czas, który rejestruje, jest nieubłagany, płynąc wnosi postępy, który podsuwa nowe możliwości jego fotograficznego „chwytania” itd. A że w tych nowych możliwościach (digitalnych) ginie aura, ginie duch fotografii... traci na tym nie tylko sztuka, ale właśnie odbiorcy, użytkownicy i orędownicy tego narzędzia powstrzymywania czasu i przywracania pamięci. Świadomość tego oznacza już opowiadanie się po stronie sztuki. ■

Wszystkie zdjęcia: **Marek Poźniak**, z cyklu „Przeszłość współcześnie”, Londyn, 2006/2007



**W momencie gdy zgodziłem się na napisanie tego tekstu, nie zdawałem sobie jeszcze sprawy z tego, jak kłopotliwe zadanie się przede mną pojawiło. Początkowo wydawało mi się, że temat wsi czy małych miasteczek jest we współczesnej kulturze polskiej stosunkowo często spotykany. Owszem, ale nie w fotografii...**

Pojęcie „wieś” czy „prowincja” wciąż budzi mieszane uczucia i kojarzone jest z tą stroną życia, z którą na co dzień nie chcemy się utożsamiać. Z drugiej strony coraz częściej mówi się o „lokalnym patriotyzmie” czy „małych ojczyznach”, ale to tylko początek drogi i nie przypuszczam, by np. modna ostatnio agroturystyka szybko zmieniała utarte stereotypy. Od lat bowiem „wieś” stanowi synonim kiepskiego smaku, złego zachowania, braku kultury – „słoma wystaje z butów”. Wiocha to dziura, zadupie, miejsce zapomniane przez świat. Tu chodzi się w gumofilcach i pali papierosy bez filtra, popijając je tanim winem. Jarmarczny wizerunek dodatkowo potęgowały instytucje w rodzaju „Cepelii”, zwykle produkujące ludowość ocierającą się o kicz i nie mającą wiele wspólnego z tak cennym etnicznym folklorem. Do dziś pamiętam doskonale, jak większość „miastowych” smarkaczy czekała przed szkołą i przepuszczała uczniów klasy „e”, do której uczęszczali przyjezdni z okolicznych wsi. Wiadomo, wejść do szkoły wraz z nimi to był dopiero prawdziwy „obciach”!

Rzecz jasna wyreżyserowany obraz przedstawiony w filmie zazwyczaj odbiega znacznie od rzeczywistego obrazu polskiej prowincji, ale i tak fotografia wypada na jego tle blade. Zresztą polska fotografia – wciąż jeszcze niestety – napotyka sporo problemów z dokumentowaniem rzeczywistości, za to twórcy, szczególnie młodego pokolenia, coraz chętniej szukają tematów poza granicami kraju. Niemniej należy wspomnieć kilka cennych realizacji dotyczących polskiej prowincji. Jednym z najważniejszych wydaje mi się „Zapis socjologiczny” Zofii Rydet, który powstawał w latach 1978-1990 w celu zachowania zanikającego obrazu życia wsi, m.in. Suwalszczyzny, Podhala, Lubelszczyzny, Rzeszowszczyzny i Śląska. Zapis polegał na fotografowaniu mieszkańców we wnętrzach ich domów. Powstała w ten sposób unikalna dokumentacja zacofanej wsi, licząca kilkadziesiąt tysięcy negatywów. Swoista kolekcja ludzkich typów przywoływać może na myśl dzieło Augusta Sandera, oparte na podobnej zasadzie systematycznego katalogowania klas społecznych. Wcześniej, bo w 1961 r., Rydet pokazała w galerii Krzywe Koło w Warszawie wystawę „Mały człowiek”, nad którą pracowała od lat 50., a na którą złożyły się rozmaite wizerunki dzieci, szczególnie tych z biednych środowisk, często zagubionych. Fotograficzna droga Zofii Rydet i skala jej działalności stanowi niestety odosobniony przykład w polskiej fotografii. Nie znajdziemy w niej kolejnych twórców takiego pokroju, jak choćby czeski fotograf Jindřich Štreit, który został zaakceptowany przez lokalną społeczność wsi Soviniec i kilku innych miejscowości regionu podgórze Josenika, gdzie fotografował codzienność – *dokumentował, jak w archaiczny styl życia wnikają coraz częściej elementy nowoczesnej cywilizacji i globalnej kultu-*

Ireneusz Zjeżdżałka autor z prowincji

# Polska PROWINCJA a polska FOTOGRAFIA



Tomasz Kaczorek



Tomasz Kaczorek

Problem prowincji, być może przez swoją malowniczość i „inność”, dość często podejmowany jest przez twórców filmu. Wystarczy choćby wspomnieć filmy Jana Jakuba Kolskiego, których akcja dzieje się w bliżej nieokreślonej przestrzeni pól i łąk („Jancio Wodnik”, 1993, „Historia kina w Popielawach”, 1998), ironiczne spojrzenie komedii Jacka Bromskiego („U Pana Boga za piecem” 1998 i jego kontynuacja „U Pana Boga w ogródku”, 2007) czy całej masy dokumentów, wesoło ukazujących niewesołą rzeczywistość upadłych PGR-ów, na czele ze słynną „Arizoną” (1997) Ewy Borzęckiej, która tytuł zapożyczyła od marki taniego wina, będącego, według autorki, towarem pierwszej potrzeby w sklepiku w Zagórkach. Jakby tego było mało, od kilku lat cała Polska śledzi losy rodzinne bohaterów prowincjonalnych telenoweli produkowanych przez telewizję – „Złotopolskich” (od 1997) czy „Plebani” (od 2000).

*ry z jej konsumpcyjnymi fetyszami, to, jak ludzie są nakłaniani do życia w kłamstwie i obłudzie, jak ulegają zmianie ich życiowe wartości<sup>1</sup>.*

Nie mniej co jakiś czas pojawiają się artyści poruszający się w obszarze szeroko rozumianej prowincji. Do tematyki ludowej silnie nawiązują prace Andrzeja Różyckiego, który w kolażach (cykl „Koszulki Panny Marii”, lata 80.) przywołuje ludyczne elementy wiary chrześcijańskiej, tworzone zazwyczaj w oparciu o portrety dziewcząt. Jerzy Piątek, który w latach 70. i 80. tworzył cykl „Smutek prowincji”, ukazywał marazm małych miasteczek. Podłoże zmian na polskiej prowincji w pewnym stopniu oddaje cykl „Biało-czerwono-czarna” Wojciecha Prażmowskiego (realizowany od 1999), w którym autor sięgnął do estetyki dokumentu fotograficznego (znany jest przede wszystkim z fotografii aranżowanej) po to, by pokazać przemiany, jakie zaszły w Polsce w latach 90.,



tłumacząc zwrot w stronę takiej fotografii: *Geneza jego powstania sięga roku 1994, kiedy znalazłem się pewnego dnia nad Czarną Hańczą. Ku mojemu zdziwieniu na skraju puszczy, czyli w miejscu dzikim, niedostępnym i pierwotnym zobaczyłem szalasa z napisem „supermarket”, a wewnątrz dwadzieścia dwa gatunki piwa. W tym właśnie momencie spostrzegłem, że „idzie nowe”. Właściwie nie idzie, ale biegnie. Zmiany po 1989 roku miały raczej formę rewolucji, niż stopniowego procesu<sup>2</sup>. Potrzeba zapisu tych przemian przez fotografów wydawać się powinna oczywista, a jednak odnieść można wrażenie, że fotografia przeoczyła je (z wyjątkiem pojedynczych twórców) i zaczęła się budzić się dopiero na początku XXI wieku...<sup>3</sup>. Tylko czy otworzy oczy na dobre?*

Wspominany powyżej moment, czyli polityczny przełom roku 1989, stał się dla Polski niezwykle istotny – demokratyczny ustrój, powstający wolny rynek, otwarcie granic, przystąpienie do NATO i Unii Europejskiej wrzuciło polskie społeczeństwo w zupełnie nową rzeczywistość, z którą nie wszyscy potrafili sobie poradzić. Problemy dotknęły szczególnie małe ośrodki i prowincje, gdzie przemiany wielohektarowych, czasem dobrze prosperujących (tak, tak) Państwowych Gospodarstw Rolnych (PGR), często przeprowadzane w sposób rabunkowy, powodował ich upadek, a w ślad za nimi załamanie całych społeczności wiejskich i ucieczkę ludzi do „lepszego życia”. Jako jeden z nielicznych, ową zapaść dostrzegł Witold Krassowski, który w cyklu „Powidoki z Polski” (1987-1997) nie tylko dokonał zapisu czasu przełomu, w tym m.in. lokalnych społeczności wcześniej całkowicie uzależnionych od PGR-ów, ale też dokumentował nowe zjawiska, jakie pojawiły się w tym okresie – choćby kulturowy fenomen „disco-polo”, muzyki do dziś popularnej w wiejskich środowiskach.

Potrzeba było kilkunastu lat, by się otrząsnąć i odnaleźć w nowej, wolnorynkowej sytuacji ekonomicznej. I choć dziś rolnik bywa nazywany farmerem, to w wielu miejscach marazm nadal trwa. Trudno zachować optymizm, gdy w drodze do sklepu każdego dnia mija się demolowane i rozkradane szkielety budynków pozabawionych nadzoru i gospodarstwa dokumentnie oczyszczone z inwentarza. Infrastruktura gospodarcza stała się tematem przewodnim stosunkowo słabo znanych prac Waldemara Śliwczyńskiego, który od kilku lat dokonuje zapisu obór, silosów czy garaży dla maszyn rolniczych<sup>4</sup>, znajdujących się wyłącznie w obrębie granic powiatu wrzesińskiego. Taką lokalność, wsparta o rodzinne korzenie i powrót do lat młodości, stała się tematem fotografii Krzysztofa Zielińskiego („Hometown”, 2001), ukazujących osobistą wizję rodzinnego Wąbrzeźna, wcześniejszy wspomnieniowy cykl Marka Poźniaka na temat Czarnkowa<sup>5</sup> czy wyciągnięte z szuflady po 30 latach prace dokumentalne Andrzeja P. Florkowskiego, ukazujące Kościan<sup>6</sup>. Tutaj przywołałbym także swoje fotografie dotyczące rodzinnej Wrześni, szczególnie zaś serię dziecięcych portretów „Bez atelier” (2001), wykonanych z okazji 100. rocznicy strajku dzieci wrzesińskich<sup>7</sup>.

Polska prowincja od zawsze ma jedną pozytywną cechę – nie ugina się wpływom zachodniej kultury tak szybko jak duże ośrodki i chociaż zapożycza z niej wiele elementów, zacierając granicę pomiędzy miastem, to jednak wciąż stanowi opokę tradycji ludowej i bez wątplenia wiary chrześcijańskiej. I chyba taki obraz pokoleniowych zmian na bazie ciągłości tradycji pragną ukazać nam adepci Warszawskiej Szkoły Fotografii: Ula Klimek, Katarzyna Marczyńska i Tomasz Kaczorek. Choć nie do końca...

Ula Klimek postanowiła obrzędowość religijną potraktować jako punktu wyjścia do zobrazowania polskiej prowincji na początku XXI wieku. Z pewnością stanowi ona istotny wyróżnik świata „poza miastem”. Jednym z najważniejszych przejawów religijności i przywiązania do tradycji jest uroczystość Ciała i Krwi Pańskiej, znana powszechnie jako Boże Ciało. Procesja do czterech ołtarzy ustawionych przy drodze, przy których czyta się fragmenty Ewangelii, to także jedna z najbarwniejszych uroczystości kościelnych z udziałem orkiestry i dziewczynek posypujących trasę przemarszu płatkami kwiatów. Fotografie Klimek podkreślają udział przede wszystkim najmłodszych parafian, co ukazuje ciągłość pokoleniową tradycji i religijny klimat, w jakim przyszło im dorastać, a który następnie wytycza ich drogę według określonych precyzyjnych etapów – chrzest, komunie święta, bierzmowanie, małżeństwo... Interesująca jest tu determinacja mieszkańców



Katarzyna Marczyńska



Katarzyna Marczyńska

27 lipca 2008 roku – już w trakcie druku tego numeru „Formatu” – nadeszła smutna wiadomość o śmierci **Ireneusza Zjeżdżałki**. Po ciężkiej choro-

bie odszedł nasz kolega, redaktor „Fotografii” i przyjazny człowiek, z którym dzieliłiśmy nasze fascynacje. Będzie nam Go brakowało. Redakcja „Formatu”





Ula Klimek



Ula Klimek



(śląskich „familoków”) do tego, by nawet w tak nieprzyjemnej atmosferze szarych budynków stworzyć warunki jak najbardziej godne duchowych przeżyć (ozdobione okna, śląskie stroje ludowe). Ale Klimek pokazuje też uwspółcześioną stronę życia młodych prowincjuszy – nastolatki jednak chcą podążać za światem z kolorowych pism, kierując się rubryką towarzyską, czy doniesieniami z plotkarskich portali internetowych, zwłaszcza wtedy gdy zbliża się zabawa taneczna.

Podobnie na fotografiach Katarzyny Merczyńskiej młodzi ludzie starają się za wszelką cenę sprostać wyzwaniom współczesności. I choć przed studniówką ćwiczą kroki poloneza, jednego z najstarszych rodzimych tańców, dawniej zwanego „chodzonym”, to prawdopodobnie bardziej przypisują go obyczajowości balów maturalnych niż podtrzymywaniu polskich tradycji. Gdy pozują na tle własnego (?) samochodu, pokazują się na imprezach czy zakładają piłkarskie getry, zdają się ulegać tym samym pokusom i wartościom, które stanowią dziś podstawę wyznacznika statusu nastolatek na całym świecie, bez względu na szerokość geograficzną. Elementy ciągłości tradycji widać jedynie w galowych mundurach muzyków orkiestry dętej, bez której nie może się obyć żadna ważna uroczystość.

Rozbicie młodych społeczności widać wyraźnie w pracach Tomasza Kaczorka, gdzie tradycja chrześcijańska (Garbarka) została zestawiona z nowym (jak na warunki prowincji) zjawiskiem kulturowym, jakim są subkultury powiązane z muzyką metalową. Ale autor pokazuje też odświętną jarmarczność. Być może jest to oznaka pewnej tęsknoty za lepszym światem i za lepszym życiem, bo dni celebry kościelnej to czas, kiedy można (wręcz trzeba) pokazać się w najlepszym ubraniu (do dziś pamiętam, jak w latach 80., wtedy 10-letni mój kolega zakładał do kościoła piłkarskie korki...), a po mszy zjeść uroczysty obiad z rodziną, resztę dnia zaś spędzić na bezkarnym paradowaniu „głównymi” uliczkami czy pomiędzy straganami odpustu.

Pokoleniowa ciągłość jest również widoczna na fotografiach dokumentujących codzienne życie, które determinują obowiązki związane z prowadzeniem gospodarstw. Tu z kolei widać, że aktywność zawodowa także przechodzi na kolejne pokolenia, pozostając w gestii rodzin. Wiele prac wykonuje się już w wieku kilku lat, a nie jest rzadkością, że w czasie żniw, z powodu braku rąk do pracy, ciągnik prowadzi dwunastolatek. Nic dziwnego, że co roku media przynoszą dramatyczne wiadomości o wypadkach w czasie prac polowych, którym ulegają dzieci. Bez wątpienia życie mieszkańca prowincji nie oferuje tylu możliwości co miasto, choć w ostatnich latach trafiają tu podobne udogodnienia (internet, bankomaty itd.), a wraz z nimi nowy styl życia. To w części wyrównuje szanse na dobry start, ale wciąż tylko w części...

<sup>1</sup> Vladimir Birgus, *Skonfiskowane fotografie Jindřicha Streita*, Kwartalnik Fotografia, 7/2001

<sup>2</sup> Krzysztof Jurecki, Krzysztof Makowski, *Słowo o fotografii*, ACGM Lodart S.A, Łódź, 2003

<sup>3</sup> Mam tu na myśli przede wszystkim wystawy zbiorowe „Nowi dokumentaliści”, CSW Zamek Ujazdowski, Warszawa, 12.06-31.08.2006 oraz mniej udaną prezentację „Teraz Polska”, Miesiąc Fotografii w Krakowie, Fabryka Schindlera, 06-31.05.2006,

<sup>4</sup> Fotografie z cyklu „Cisza” zostały po raz pierwszy pokazane na wystawie „Mała rzeczywistość”, Galeria Wieża Ciśnień, Kalisz, 25.05-15.06.2007

<sup>5</sup> Marek Poźniak, *Czarnków, Miasto Osiemsetletnie. Eine kleine Stadt mit Spuren der Zeit*, Nadnoteckie Echa, 1992

<sup>6</sup> Andrzej P. Florkowski, *Dokument – synteza: intuicji, widzenia i światła (1969-2000)*, Galeria Fotografii PF, Poznań, 11.05-10.06.2007

<sup>7</sup> Pod zaborem pruskim, w 1873 r. rozporządzeniem naczelnego prezesa prowincji poznańskiej, j. niemiecki stał się językiem wykładowym we wszystkich nauczanych przedmiotach z wyjątkiem religii i śpiewu kościelnego. Rozporządzeniem z 4 marca 1901 r. regencja poznańska wprowadziła niemiecki wykład religii, co spotkało się z protestem uczniów szkoły we Wrześni.



Zbigniew Tomaszczuk

# Nostalgiczny OBRAZ prowincji

Sądzę, że twórczość Jerzego Piątka należy umieścić w kontekście pewnego fenomenu polskiej fotografii. Mam tu na myśli tzw. fotografię socjologiczną. Termin ten, który pojawił się w Polsce w latach 70., ma w naszej fotograficznej rzeczywistości swoje specyficzne znaczenie. Chodziło o to, aby pod przykrywką naukowego odniesienia przemyścić do publicznej świadomości zdjęcia, które w warstwie formalnej stanowiłyby kontrapunkt oficjalnej propagandy PRL-owskiej. Wobec działalności cenzury wiele realizacji, które w sposób krytyczny odnosiły się do naszej rzeczywistości owych lat, nie mogłyby pojawić się w przestrzeni publicznej. Była to więc swoista próba obejścia i oszukania cenzury. W sposób najbardziej pełny prace takie ujawniły się na Ogólnopolskim Przeglądzie Fotografii Socjologicznej w Bielsku-Białej w listopadzie 1980 roku.

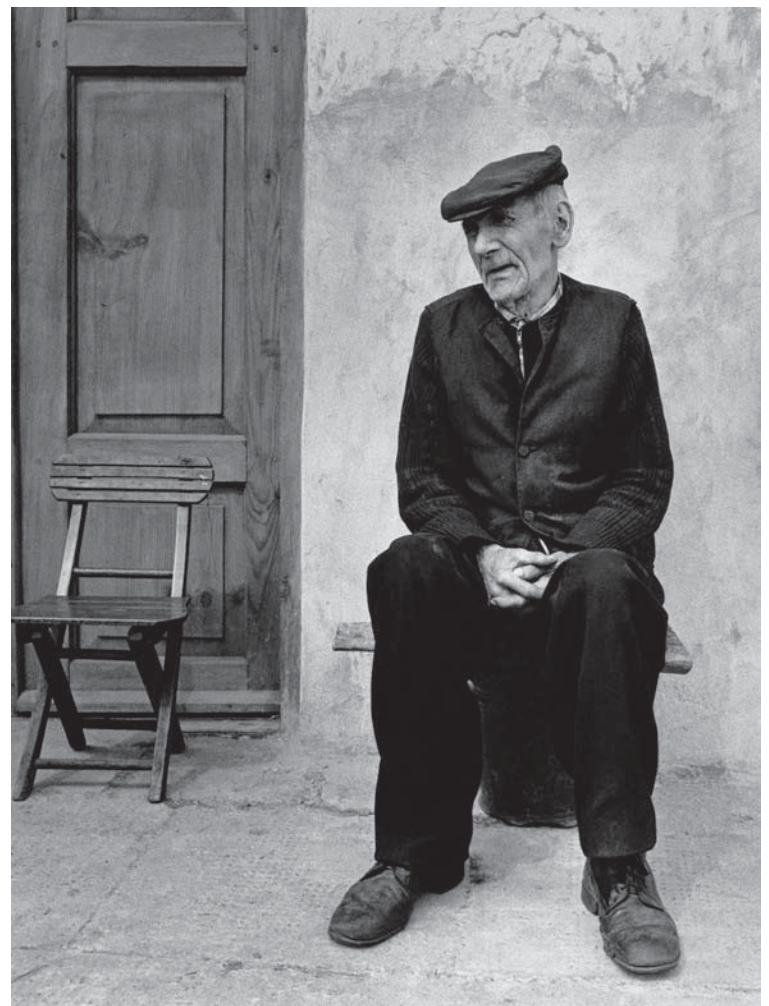
I chociaż z punktu widzenia naukowej terminologii pojęcie to budziło wiele wątpliwości, to jednakowoż na stałe zaistniało w polskiej fotografii współczesnej, nie tyle jako próba tworzenia autorskiej stylistyki, co raczej z potrzeby pokazywania niezniekształconego obrazu życia w Polsce.

W światowej historii fotografii zdjęcia o krytycznym zabarwieniu społecznym z reguły wywodzi się od realizacji Jacoba Rissa i Lewisa Hine'a, a do najczęściej cytowanych należą prace fotografów związanych z programem Farm Security Administration. W Polsce tradycja takiej fotografii jest o wiele skromniejsza. Niewątpliwie związane jest to z silnym wpływem tzw. fotografii piktorialnej, wiążącej kwestie twórczej fotografii z pojęciem plastyki obrazu. Wbrew pozorom, konsekwencje tego sposobu myślenia zaciążyły na naszej fotografii aż do dzisiejszych czasów. Bowiern dopiero od niedawna fotografia dokumentalna znajduje swoje miejsce w prestiżowych salach wystawowych. Z tego powodu fotografie pokroju zestawu zdjęć Jerzego Piątka nabierają dzisiaj nowego, istotnego znaczenia.

Dokumentaryzm jest immanentną cechą fotografii. To nieodłączne przypisanie styku rzeczywistości z jej obrazem, nawet wobec olbrzymich możliwości późniejszego przetworzenia, skłania odbiorcę do odczytywania fotografii w kategoriach bycia świadkiem rejestrowanej sceny. Oczywiście subiektywne zabarwienie każdego aktu fotografowania z góry zakłada, iż przypisywany fotografii obiektywizm jest raczej określoną postawą fotografa w podejściu do samego medium niż autonomiczną cechą fotografii. Fotografia bowiem w swojej istocie powstaje w relacji: światło – fotografowany motyw – materiał światłoczuły, i na drodze tych czynników może powstać szereg zakłóceń, świadomych czy też leżących poza intencją fotografa. Związane jest to np. z użyciem określonej optyki, migawki, przysłony czy kąta widzenia aparatu. Istnieją wszakże takie realizacje, w których najistotniejsze stają się wartości poznawcze. Jeżeli

dodatkowo zdjęcia te charakteryzują się ciekawą wizją plastyczną, opartą na świadomym doborze kadru, określonym rozkładzie płaszczyzn ostrości czy właściwym, jak by to powiedział klasyk fotoreportażu Henri Cartier-Bresson – momencie naciśnięcia migawki, wtedy prace takie wykraczają poza czystą rejestrację na rzecz kreowania określonego przesłania. Przesłanie było niewątpliwie motorem powstania cyklu zdjęć Jerzego Piątka, który przez wiele lat konsekwentnie rejestrował prowincjonalną Kielecczynę. Motorem tego przesłania była potrzeba zachowania obrazów, które niechybnie znikną z naszej pamięci. Przywoływanie pamięci jest równie ważną cechą fotografii. To ciekawe, jak warstwa estetyczna zdjęcia, w miarę upływu czasu dzielącego nas od powstania fotografii, ustępuje miejsca warstwie dokumentalnej. Chodzi jednak o to, aby dokumentaryzm ten wykraczał poza zwykłą rejestrację na rzecz nadawania pewnej symboliki przedstawianym obrazom. Tak dzieje się w przypadku wielu zdjęć Jerzego Piątka.

Kiedy kreślę refleksje na temat określonych fotograficznych realizacji, z reguły unikam opisywania poszczególnych zdjęć, zdając się na moc przekazywania znaczeń przez sam obraz. Jednakże myśląc o zdjęciach Jerzego Piątka, niezmiennie pojawiają mi się przed oczyma niektóre fotografie. Pamiętam na przykład tę z miejscowości Raków, na której przed sklepem z napisem obuwie stoi człowiek i z niewątpliwą radością, rzekłbym czułością, trzyma w siatce gumowe buty. W dzisiejszej dobie nadmiaru dóbr konsumpcyjnych widok ten przywołuje u pamiętającego te czasy widza odruch nostalgii. I pomimo że również i teraz region Kielecczyny należy do jednego z najbiedniejszych, i widok zmęczonych codzienną walką o byt ludzi jest tu dość powszechny, to jednakowoż z fotografii autora emanuje swoista aura tamtych lat. I zapewne o to chodzi w tego typu fotografii. O umiejętność zamknięcia w kadrach „ducha czasu”. Ale udaje się to nielicznym i to wyróżnia człowieka z aparatem fotograficznym od świadomego fotografa. Patrząc z tej perspektywy łatwo więc pojąć, dlaczego mimo tak powszechnego użycia fotografii, tak niewiele powstaje znaczących realizacji. Do tego bowiem potrzebna jest świadomość obrazu, a tę świadomość posiada niewiele osób. Jerzy Piątek należy właśnie do tych nielicznych, wybranych fotografów.





Jerzy  
PIĄTEK







Str. 59-61: Jerzy Piątek, fotografie z cyklu „Smutek i urok prowincji”



Maciej Szymanowicz

# Scenografia PRL-u

O fotografii Andrzeja P. Florkowskiego

Podczas „5. Biennale Fotografii”, które odbyło się w Poznaniu w 2007 roku, zaprezentowana została indywidualna wystawa Andrzeja P. Florkowskiego pt. „Dokument – synteza intuicji, widzenia i światła (1969-2000)”<sup>1</sup>. Autor przedstawił na niej właściwie nieznanne dotychczas zdjęcia dokumentalne<sup>2</sup>, które wykonał na przestrzeni ostatnich 30 lat.



Ekspozycja ta była o tyle zaskakująca, że jej autor do tej pory był znany przede wszystkim z fotografii kreatywnej i reklamowej. Florkowski od 1988 roku pracuje w poznańskiej Akademii Sztuk Pięknych, gdzie prowadzi Pracownię Fotografii Reklamowej. Przywołana wystawa obejmowała sześć odrębnych cykli fotografii: „Odpust w Górze Duchownej” (1969-1971); „Cyrk” (październik 1979); „Boże Ciało” (18.06.1981); „Stocznia” (listopad 1986); „Fragmety scenografii” (koniec lat 80.) oraz „Kościan” (2000). Większość zdjęć artysta zrealizował w Wielkopolsce, przede wszystkim w Poznaniu i rodzinnym Kościanie. W swoich rozważaniach ograniczę się do fotografii wykonanych na przestrzeni lat 1979-1989. Prace te, w moim przekonaniu, stanowią bowiem nie tylko ideowy rdzeń wystawy, ale również posiadają odrębny charakter formalny – w odróżnieniu od dynamicznych reporterskich zdjęć z pierwszego i ostatniego cyklu operują one statycznym, wysublimowanym kadrem, którego przedmiotem jest analiza bezludnych przestrzeni miejskich i industrialnych.

Wizualna strategia Florkowskiego jest oparta na analizie przestrzeni, w której odnajduje symbole władzy lub odbicie ówczesnej sytuacji politycznej. Obecność władzy w przestrzeni miejskiej jest leitmotywem dokumentalnych cykli Florkowskiego. Podążmy więc tym tropem, jak pisze, używając Foucaultowskiej retoryki, Piotr Piotrowski, w przestrzeni... *władza realizuje swoje strategie dominacji i kontroli; przestrzeń i panowanie nad nią to ludzka obsesja...*<sup>3</sup> Pierwszym cyklem Florkowskiego, odwołującym się do tego problemu, był pochodzący z końca epoki gierkowskiej „Cyrk”. Zestaw ten został zamierzony przez artystę jako alegoria obozu komunistycznego<sup>4</sup>. Sfotografowany w Poznaniu cyrk pochodził z Niemieckiej Republiki Demokratycznej, ówczesnie jawiącej się jako państwo o zdecydowanie bardziej rozwiniętym systemie represji niż ten wytworzony przez władze PRL-u. Charakterystyczne, że cyrk jest tak sfotografowany, by sugerować ówczesny zimnowojenny podział świata. Florkowski wykonał zdjęcia przesuwając się wzdłuż ogrodzenia, które na wielu zdjęciach zostało wyeksponowane. Wrażenie wzmaga statyczna monumentalność kadrów uzyskana dzięki kwadratowemu formatowi zdjęć, w które z dużą precyzją wpisano architekturę namiotu cyrkowego i jego zaplecza.

Alternatywą wobec ponurej wizji systemu zaprezentowanej w „Cyrku” był zestaw pt. „Boże Ciało”, wykonany w przededniu przełomowych wydarzeń na wybrzeżu. Przedmiotem zainteresowania autora stały się tym razem ołtarze

wzniesione na potrzeby procesji idącej ulicami Kościana z okazji święta Boże Ciało. Zdjęcia te pokazują skomplikowaną, pełną paradoksów rzeczywistość PRL-u, gdyż ołtarze rozmieszczono wokół placu Sojuszu Polsko-Radzieckiego. W efekcie kościelna procesja obchodziła ulokowany w jego centrum pomnik przyjaźni bratnich narodów. Jak trafnie zauważył Adam Sobota: *Obecne w ukazanej przestrzeni znaki mówią o konfrontacji dwóch systemów wartości*<sup>5</sup>. Zdjęcia te wskazują na istnienie równoległej przestrzeni ideologicznej alternatywnej wobec dominującego dyskursu ówczesnej władzy, obecnego w przestrzeni polskich miast za pośrednictwem fundowanych przez aparat państwowy pomników czy rozbudowanych spektakli politycznych, takich jak pochody pierwszomajowe. Jak pisał Piotr Osęka: *...obrzędowość PRL jest bardziej formą sprawowania władzy niż zjawiskiem ze sfery zachowań społecznych*<sup>6</sup>. Uogólniając, można powiedzieć, że ówczesne władze dokonały w wieloraki sposób zideologizowania przestrzeni miejskich. Florkowski, starając się zredefiniować je, stanął przed koniecznością odwołania się do świata symboli.

W kolejnym cyklu pt. „Fragmety scenografii” artysta podjął ciekawą próbę przedstawienia odmiennej ikonografii systemu, posługując się zreinterpretowanymi symbolami władzy PRL-owskiej. Nowe odczytanie nastąpiło poprzez wywołanie u odbiorcy poczucia zagrożenia. Autor uzyskał taki efekt poprzez zastosowanie ostrego światła fleszowego przy wykonywaniu nocnych zdjęć, na których w ciasnych kadrach pokazał symbole władzy – pomniki, plansze informacyjne – które ironicznie zestawił z obrazami wesołego miasteczka. Dramatyzm obrazów, uzyskany dzięki ostremu światłu lampy błyskowej, poprzez silne kontrasty powoduje swoistą transformację rzeczywistości. Obrazy te przypominają wykonywane na potrzeby śledczych policyjne zdjęcia dokumentujące miejsca zbrodni. Na takie porównanie wpływa fakt, iż Florkowski rejestrował przedmioty wyizolowane z kontekstu z precyzyjnie ukazaną strukturą, usytuowane blisko ziemi tak, by przywołać skojarzenie ze zbieraniem materiału dowodowego. Fotografie te w swej stylistyce są echem m.in. prac Weegee’go – nowojorskiego fotografa, który w latach 30. ubiegłego wieku specjalizował się w zdjęciach kryminalnych. Siła obrazów, zawartych m.in. w kultowym albumie „Naked City” z 1936 roku, polegała na wywołaniu dramatycznego klimatu zdjęć, w ich tworzeniu istotną rolę odgrywał przypadek; niekontrolowane bliki i refleksy na szybach czy powierzchniach metalowych dawały wrażenie ukradkowości spojrzenia, tak jakby zdjęcia udostępniały nam zakazane rewiry<sup>7</sup>. Florkowski wypowiada się w zbliżonej do Weegee’go konwencji. Fotografując symbole władzy, jak np. zaciśniętą pięść z monumentu Juliana Marchlewskiego czy pierwszomajową dekorację, symuluje kryminalne dochodzenie, tym samym sugerując gwałt dokonany przez zawłaszczenie przestrzeni.

Krytyczna ocena ówczesnej sytuacji politycznej pojawia się również w cyklu „Stocznia”, zrealizowanym w 1986 roku, który, jak deklaruje artysta, jest obrazem przegranych strajków, niespełnionych nadziei i stanu apatii, w którym pograżyło się społeczeństwo<sup>8</sup>. Ów stan podkreślały statyczne kadry, pokazujące unieruchomione kadłuby statków w stoczni będącej kolebką ruchu solidarnościowego.

Fotografie opowiadające w krytyczny sposób o rzeczywistości czasów PRL-u bez wątpienia stanowią emanację światopoglądu Florkowskiego, który w latach 80. był fotografem Regionu Wielkopolska NSZZ Solidarność. Obrazy te jednak nie wpisują się w kanon fotografii walczącej dokumentującej ówczesną sytuację, bardziej są rodzajem prywatnej refleksji i próbą symbolicznej oceny tamtej rzeczywistości. Wystawa była próbą uporządkowania prywatnego archiwum, na razie artysta poczynił pierwszy krok, teraz na opracowanie czeka część dotycząca działalności ruchu opozycyjnego w Wielkopolsce lat 80.

<sup>1</sup> Wystawa była prezentowana w dniach 11.05-10.06.2007 w Galerii Fotografii pł mieszczącej się w Centrum Kultury „Zamek” w Poznaniu. Wystawa była również eksponowana w nieco innej wersji i pod zmienionym tytułem „Document In Space 1970-1990” podczas 17 edycji Miesiąca Fotografii w Bratysławie w listopadzie 2007 roku.

<sup>2</sup> Część z prezentowanych zdjęć była eksponowana na kilku wystawach m.in.: „Prezentacje '87” w Salonie Poznańskiego Towarzystwa Fotograficznego; „Twórcy Poznańskiej Fotografii 1895-1989” w BWA w Poznaniu w 1995 roku oraz na indywidualnej wystawie pt. „Reguly gry” w Galerii OKNO w Słubicach w 2002 roku.

<sup>3</sup> Piotr Piotrowski, *Sztuka według polityki. Od Melancholii do Pasji*, Kraków 2007, s. 57.

<sup>4</sup> Informacja na podstawie rozmowy przeprowadzonej z Andrzejem P. Florkowskim w dniu 18 kwietnia 2008 roku.

<sup>5</sup> Adam Sobota, *Boże Ciało*, „Kwartalnik Fotografia”, 2007, nr 23, s. 40.

<sup>6</sup> Piotr Osęka, *Rytuały stalinizmu. Oficjalne święta i uroczystości rocznicowe w Polsce 1944-1956*, Warszawa 2007, s.17.

<sup>7</sup> Joel Meyerowitz, Colin Westerbeck, Bystander, *A History of Street Photography*, Boston-Nowy Jork, Londyn, 2001, s. 335.

<sup>8</sup> Informacja na podstawie rozmowy przeprowadzonej z Andrzejem P. Florkowskim w dniu 18 kwietnia 2008 roku.

- |  |                                       |
|--|---------------------------------------|
| 1. Z cyklu: „Boże Ciało”, 18.06.1981               | 4. Z cyklu: „Stocznia”, listopad 1986 |
| 2. Z cyklu: „Cyrk”, październik 1979               | 5. Z cyklu: „Cyrk”, październik 1979  |
| 3. Z cyklu: „Fragmety scenografii”, koniec lat 80. | 6. Z cyklu: „Stocznia”, listopad 1986 |



Andrzej P.  
FLORKOWSKI



1



4



2



5



3



6



Kielecka Szkoła Krajobrazu – to termin coraz częściej funkcjonujący w dwojakim znaczeniu. Jedno – to kanon fotografowania pejzażu – zgodnie z intencją Jana Sunderlanda, który w 1963 roku, na I Biennale Krajobrazu Polskiego, tak właśnie określił wyróżniające się jednorodną stylistyką fotografie kieleckich artystów. W drugim – funkcjonującym zwłaszcza w kieleckim środowisku fotograficznym – ta nazwa określa zarówno kanon, jak i grupę kieleckich fotografików, którzy wieloletnią, wspólną pracą, stworzyli ten charakterystyczny, rozpoznawalny styl w fotografowaniu pejzażu.

Stanisława Zacharko

# Kielecka Szkoła Krajobrazu

W tym szerszym znaczeniu dorobek Kieleckiej Szkoły Krajobrazu obejmuje dotykane przez nich – równolegle i później – tematy w pewnym sensie „dopełniające” planowe dokumentowanie regionu: fotografie pejzażu przemysłowego i zabytków Kielecczyzny oraz fotografie socjologiczną, ukazującą różne aspekty życia społeczności wiejskich i miejskich. Tak pojmowana KSK funkcjonowała (i ewoluowała) – poprzez wspólnie podejmowane działania fotograficzne, do końca lat osiemdziesiątych. Rezultaty ponad trzydziestoletniej działalności według ściśle określonych zasad jawią się z perspektywy czasu jako zwarta całość, z której trudno bez szkody dla pojmowania wartości tejże całości wyprzeżować tylko osławione, „kanoniczne”, fotogramy. Także one same, w kontekście działań, w rezultacie których powstały, nabierają innego charakteru.

Zarówno styl, jak i grupa KSK (nieformalna), kształtowały się powoli przez lata wspólnej pracy, tak artystycznej, jak i społecznej na rzecz promowania fotografii. Rokiem uznawanym za początek jej funkcjonowania jest rok 1955 – data założenia Oddziału Kieleckiego Polskiego Towarzystwa Fotograficznego. Na ogół uważa się że podstawowy skład KSK to Paweł Pierściński, Janusz Buczkowski, Waław Cislowski, Tadeusz Jakubik, Jerzy Kamoda, Jan Spałwan. Często jednak nazwa „Kielecka Szkoła Krajobrazu” używana jest do określenia szerszej grupy fotografików: tych, którzy brali udział w działaniach podstawowej grupy lub młodszych, którzy dołączyli do niej później. Byli to między innymi: Stanisław Sudnik, Jan Siudowski, Stanisław Lipka, Franciszek Gładysz, Jerzy Piątek, Andrzej Pęczalski, Piotr Kaleta, Jerzy Mąkowski, Henryk Pieczul.

Od początku niekwestionowanym liderem, organizatorem wszelkich działań i wystaw, autorem większości wstępów do katalogów oraz teoretykiem, który precyzyjnie sformułował wszystkie zasady artystyczne, warsztatowe i estetyczne fotografii KSK był Paweł Pierściński. On także, jako najaktywniejszy twórczo artysta i kurator większości wystaw, miał przemożny wpływ na ich ostateczny kształt. Szczegółowego podsumowania zarówno dzieł KSK jak i właściwych jej estetyce środków wyrazu dokonał w tekście *Kielecka Szkoła Krajobrazu, Kronika 1955-2002* (ten i inne, w autorskim wyborze, zostały przedrukowane w antologii tekstów Pawła Pierścińskiego z lat 1975-2004 pt. *Czas krajobrazu*).

Według niego, nadrzędnym celem KSK miało być systematyczne i planowe utrwalanie określonego obszaru specyficznego kieleckiego krajobrazu, dokumentowanie jego form geologicznych i roślinnych, jego przemian w rytm pór roku i powolnych zmian wywołanych działalnością człowieka oraz pokazywanie i ujawnianie jego piękna w myśl idei i zasad fotografii ojczystej.

Obszar regionu świętokrzyskiego jest pod względem różnorodności i naturalnej urody rzeczywiście wyjątkowy. To teren z wybrzuszeniami najstarszymi polskimi górami – Górami Świętokrzyskimi, oraz rzeźbiarskimi w charakterze zespołami wapiennych skałek, które są pozostałością pradawnego morza. Malowniczo pofałdowany, pełen krętych koryt rzek i strumieni, z reliktem pradawnej Puszczy Jodłowej i wieloma rezerwatami przyrody z endemicznymi, tylko tu występującymi roślinami. Ukształtowanie terenu i liche gleby wymuszały wykorzystywanie pod uprawę najmniejszych nawet skrawków ziemi, stąd fantastyczne nieraz kształty sfalowanych pagórkami poletek, wspólnie tworzących charakterystyczną szachownicę, z wyraźnym rysunkiem miedz i urozmaiconymi strukturami upraw. To wszystko razem wpływało na unikalny charakter świętokrzyskiego krajobrazu, naznaczonego ciężką pracą ludzi mocno związanych z naturą – pracą ziemi

najbliższą, przy pomocy zwierząt i prostych narzędzi. Ta unikatowa całość, wraz z przemianami społecznymi i cywilizacyjnymi, coraz gwałtowniej zaczynała zmieniać swój charakter. Również to mobilizowało do wysiłków utrwalenia jej, do zaklęcia w fotografiach tego, co było jej pradawną istotą.

Realizowaniu tych celów miały służyć ściśle określone zasady fotografowania, które skryształizowały się w kanon wyróżniający KSK, precyzyjnie określony przez Pawła Pierścińskiego<sup>1</sup>.

*Srodkiem wyrazu KSK jest fotografia czarno-biała realizowana w przeważającej ilości przypadków w czystej odbitce bromowej. Odstępstwami od tej zasady są z rzadka wykonywane techniki tonorozdzielcze, pozwalające uwypuklić charakterystyczną cechę krajobrazu poprzez eliminację zbędnych szczegółów i zwiększenie kontrastów. W takim przypadku celem autora jest uzyskanie wizji syntetycznej i podkreślenie unerwienia graficzne*

*go pejzażu kieleckiego oraz zachowanie prawdy o ziemi i o jej strukturalnej budowie. Powiększenia wykonywane są w technice bromowej, opracowane tonalnie, z nasyconą skalą walorów, z dużą ilością szczegółów w światłach, skróconą skalą tonalną w cieniach, przeważnie na papierze o powierzchni błyszczącej. Szerokie i proste spojrzenie na pejzaż to również odpowiedni dobór obiektów i kadrowanie. Chętnie używany jest obiektyw standardowy oraz teleobiektyw. Plan zdjęcia pełny, kadrowanie przeważnie umożliwia rejestrację dużej ilości form krajobrazowych oraz dużej ilości szczegółów i faktur. Wiele znacząca, niezwykle ważną zasadą kieleckiej szkoły krajobrazu, jest sposób oświetlenia pejzażu. Dobór oświetlenia jest tak przeprowadzony, by światło ślizgało się po nierównościach terenu wydobywając najbardziej charakterystyczne cechy jego budowy, podkreślało falistość wzgórz pociętych wąwozami, uplastyczniało budowę gleby, jej uziarnienie, miękkość upraw roślinnych. Generalne założenia kieleckiej szkoły krajobrazu dyktują prostotę układów kompozycyjnych. Chętnie stosowane są klasyczne formy komponowania, jak układ centralny, symetryczny, po przekątnej, lub kompozycje dekoracyjne, deseniowe, szczególnie często stosowane przy fotografowaniu kieleckich dywanów, w których dekoracyjnie rozpięte plamy poletek tworzą typowe dla regionu układy polnej szachownicy. Pozornie statyczne przedstawienia krajobrazu kieleckiego zawierają wewnętrzną dynamikę zakodowaną w rytmicznej budowie pejzażu i stanowią najbardziej charakterystyczną cechę kieleckiej szkoły krajobrazu.*

I w innym fragmencie tegoż tekstu:

*Znamienną cechą KSK jest unikanie dekoracyjnego nieba. Większość zdjęć wykonywana jest przy klarownej, przejrzystej pogodzie, pełnej widoczności odległych planów przy pełnej przejrzystości atmosfery. Niebo w takim przypadku to na fotogramie neutralnie szary, wąski pasek pejzażu nad horyzontem, często jeszcze dodatkowo przytłumiany, a często w ogóle pomijany (linia kadrowania przebiega poniżej linii horyzontu). Sprzyja to uzyskaniu pełnej jednorodności formalnej i treściowej fotogramu. Chmury na zdjęciach KSK pojawiają się niezmiernie rzadko i to tylko wtedy, gdy organicznie łączą się z pejzażem, gdy występują związki konstrukcyjne pomiędzy terenem i wypełnionym chmurami niebem. (...)*

*Sztafaż jest chętnie stosowany przez artystów kieleckich. Sztafażem jest przeważnie człowiek lub zwierzę domowe, zagubione w rozległym pejzażu, prawie niezauważalni i prawie nigdy nie stanowiący głównego tematu fotografii. Człowiek jest wszechobecny w pracach KSK poprzez swoje dzieła, stworzone przez rolnika. Uprawy rolne tworzą formy abstrakcyjne o charakterze figur geometrycznych, jak: kwadrat, romb, trójkąt, trapez, także linia falista, elipsa, koło, sinusoida i temu podobne oraz formy nieregularne o charakterze tworów biologicznych. Figury i formy występują w dużym zagęszczeniu, tworzą charakterystyczne układy szachownicy, zwane niekiedy pasiakami lub dywanami świętokrzyskimi. (...). Ta wewnętrzna geometria i rytmika pejzażu decyduje o wyrazie plastycznym kieleckiego krajobrazu, jak również o odrębności i o wyrazie artystycznym kieleckiej szkoły krajobrazu.*

Te drobniogowo opracowane zasady „sklejały” obszerne twórczości wielu fotografów w jedną formalnie całość, tworzyły umowny kod, według którego wspólnie – ale i osobno – tworzyli „portret ziemi” i „prawdę o ziemi”.



*Bo wiem im więcej prawdy o ziemi zdola zawrzeć fotografia, tym mocniej wzruszy odbiorcę i tym silniejsze roztoczy działanie<sup>2</sup>.*

Prawda zawarta w efektownych fotograficznych kompozycjach, określonych mianem kanonu Kieleckiej Szkoły Krajobrazu, dotyczyła tylko wybranego wąskiego aspektu rzeczywistości: kulturowego krajobrazu z zapisanymi w nim śladami pracy człowieka, tej, w której człowiek bezpośrednio stykał się z ziemią, „współpracował” z nią, która w sposób szczególny, najbardziej chyba humanistyczny, kształtowała jej powierzchnię. Stąd i dostosowany do tych założeń sposób fotografowania, łączący w sobie zarówno możliwość zanotowania szczegółów, jak i możliwość scalenia ich w pejzażową syntezę. Kieleccy fotograficy dążyli do osiągnięcia wrażenia ponadczasowości, do uniwersalności, w znaczeniu historycznej ciągłości i tradycji. Zapewne z tego powodu obecność człowieka redukowali do roli sztafażu *zagubionego w rozległym pejzażu, prawie niezauważalnego*, nienatrętnego wizualnie, aby współczesne szczegóły ubioru czy narzędzi nie wiązały obrazu z konkretnym czasem. Podobnie traktowana była rozpoznawalna architektura: zarówno współczesna, jak i zabytkowa. Unikali dekoracyjnego nieba, bo i ono wprowadzało element – i nastrój – przypadku, tymczasowości, niepowtarzalności chwili. W sposób wywiedziony z doświadczeń malarstwa równoważyli chaos bezkształtnej materii i porządku intelektu: organicznego żywiołu natury – i logicznego rytmu stworzonych przez człowieka podziałów, żywych struktur materii upraw – i porządkujących je geometrycznych figur-pól, obwiedzionych rysunkiem miedz.

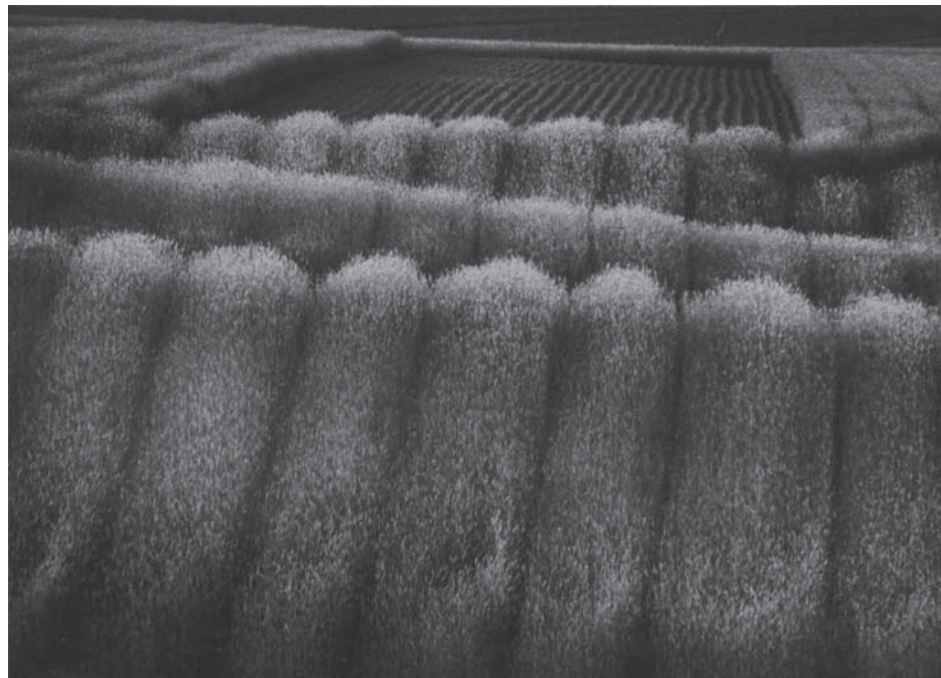
Pochylali się też nad drobnymi formami krajobrazowymi, nad strukturami ziemi, tworząc przez lata fascynującą dokumentację; z jednej strony zmian, jakie w nich lub wokół nich występowały, z drugiej – twórczych i formalnych sposobów podchodzenia do pojedynczych tematów.

Te same fragmenty przestrzeni fotografowali wielokrotnie, o różnych porach roku i dnia, systematycznie przez prawie trzydzieści lat – a nawet dłużej. Wykonywali wspólne sesje zdjęciowe, ale i fotografowali indywidualnie. Niejednokrotnie w tych samych lub zbliżonych ujęciach. Już sama metoda tej niebywałej pracy wymuszała tworzenie syntetycznych podsumowań pejzażu, dokonywanie wyborów takich kadrów, w których wieloletnie doświadczenie wnikliwego obserwatora i artysty scalało w jedno setki, a nawet tysiące ujęć.

Pietyzm, wnikliwość, twórczą i dokumentalną drobiazgowość, z jaką podchodzili do fotografowania pejzażu artyści KSK, przykładowo obrazują dzieje fotografowania jednego poletka, zapoczątkowane przez Pawła Pierścińskiego w 1956 roku – to jego słynna *Sinusoida*.

Przedstawia niewielki spłachetek uprawnej ziemi rozciągnięty karkołomnie na dwóch, dość wysokich wzniesieniach. Wpisany rozciągniętym prostokątem we wzniesienia i przedzielającą je kotlinkę, tworzy zarys idealnej w kształcie sinusoidy – motyw szczególnie przyciągający artystów KSK, poszukujących porządkujących krajobraz geometrycznych podziałów kompozycyjnych. Dzieje poletka są dość osobliwe. Pole, co wyraźnie widać na fotografii, kończyło się przed szczytem pagórka. Jego strome zbocze uniemożliwiało zawrócenie ciągnącego pług konia, co przy normalnej orce jest niezbędne. Właściciel skonstruował więc specjalny pług, z ostrzami z dwóch stron, który nie musiał być zawracany – na końcu bruzdy przeprzęgał konia na drugą stronę, przesuwając pług w bok, i wyorywał, wiodąc go z powrotem, kolejną bruzdę... Historia wyjątkowa, przechowana w anegdotycznych opowieściach – ale i zapisana w brzdach zaoranej ziemi i utrwalona w fotografiach. Licznych fotografiach, powstałych w różnym czasie – bo z tym drobnym fragmentem krajobrazu (i z *Sinusoidą* Pierścińskiego) zmierzyło się ok. 15 fotografików (wg Jerzego Piątka – jednego z nich). *Sinusoidy* w tym miejscu już nie ma. Uciążliwość uprawy uczyniła ją nieopłacalną, właściciele zestarzeli się i umarli, pole zarosło gęstym lasem: zatarł się bezpowrotnie jeszcze jeden charakterystyczny fragment kieleckiego pejzażu. W wieloczęściowym, w ciągu kilku lat powstającym cyklu zatytułowanym „Była sobie sinusoida” udokumentował proces jej zaniku Andrzej Borys – kolejny kielecki fotografik (ostatnie, dziewiąte zdjęcie powstało w lutym br.)

Tak drobiazgowo analizowanych miejsc było więcej. To przypomina, że rozległe fotograficzne syntezy Kieleckiej Szkoły Krajobrazu oparte są na wnikliwych studiach szczegółów, na ich wieloletniej, rozciągniętej w czasie analizie, obserwacji i notowaniu drobnych nawet zmian. Efektowne fotogramy to końcowy wynik bardzo długiego procesu, twórczego i poznawczego, niezwykle konsekwentne-



Janusz Buczkowski, *Łany*



Paweł Pierściński, *Sinusoida*



Tadeusz Jakubik, *xxx*



go w swoich założeniach. A z analizy tego procesu wynika, że istotą pracy twórczej i dokumentacyjnej artystów KSK nie było tworzenie fotograficznych, estetycznych obrazów – lecz działanie, działanie o wymiarze akcji plastycznej, w której istotnym elementem był czas. Z perspektywy ponad trzydziestu lat coraz większej wartości nabierają rezultaty tych działań: szczegółowa i systemowa dokumentacja, z której to na użytek wystaw i konkursów wypreparowywano najefektowniejsze plastycznie kompozycje.

Dlatego w wielu wypadkach zawężanie rezultatów twórczości artystów KSK tylko do osławionych fotogramów, zniekształca ich miarodajną ocenę.

O metodach ich pracy dają wyobrażenie trzy różne wystawy – efekty trzech różnych działań (wszystkie znajdują się w zbiorach BWA w Kielcach). To zbiorowa wystawa „Puszcza Jodłowa”, skomponowana jako całość w 1977 roku oraz dwie wystawy Pawła Pierścińskiego: „Kielce – Włoszczowa” z 1982 oraz „Małe Formy Krajobrazowe” z 1984 roku.

„Puszcza Jodłowa” składa się z fotografii z lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych ubiegłego stulecia, wykonanych w trakcie wielu wspólnych wypraw i akcji fotograficznych w Puszczy Jodłowej przez Pawła Pierścińskiego, Wacława Cisłowskiego, Tadeusza Jakubika, Jana Spałwana, Jerzego Kamodę, Jerzego Piątka, Henryka Pieczula, Jerzego Mąkowskiego i Stanisława Sudnika.

To obszerny zestaw zdjęć dokumentujących charakterystyczne występujące w niej formy roślinne, leśne wykroty, powalone olbrzymie drzewa i pasożytujące na nich grzyby. Niewątpliwie częściowo gęstwa lasu wymuszała zawężenia kadrów, skupianie się na szczegółach, portretowanie pojedynczych roślin czy ich fragmentów. Ale zestaw zawiera także i rozległe widoki szczególnie pięknych miejsc, nastrojów budowanych światłem, przedstawionych o różnych porach dnia i roku. Wiele z tych fotografii rozpatrywanych pojedynczo nie wykazuje szczególnej oryginalności w ujęciu tematu: bo też celem ich powstania, a potem wyboru do zestawu, była tylko rejestracja kolejnych naturalnych form. Zebrane i skomponowane w całość zyskują i na obiektywizmie, i na wzmocnieniu prawdy przekazu – a nawet, jako elementy zwartej plastycznie całości i na wartości artystycznej. Powstała w ten sposób maksymalnie rzetelna dokumentacja, zarówno charakterystycznych form roślinnych, jak i szczególnej atmosfery prastarej Puszczy Jodłowej. Nie jest to jednak oschła, techniczna rejestracja. Do spójnego charakteru zestawu różnorodność ujęć wykonywanych w ciągu kilkunastu lat, o różnych porach roku i dnia, przez różnych autorów wprowadza element emocji, nastroju, indywidualnych interpretacji i skojarzeń – zanotowanych chociażby w tytułach poszczególnych prac. Całość jest fascynującym portretem nietkniętej ręką człowieka natury, jej dynamicznej witalności, portretem emocjonalnie potraktowanym – i emocje budzącym. Dokumentacja tym cenniejsza, że Puszcza Jodłowa już nie istnieje (przez niewłaściwe, zbyt rygorystycznie traktowane zasady utrzymania rezerwatu nie ochroniono jej przed pasożytami drzewnymi, które bezpowrotnie zniszczyły stary drzewostan i odwieczny ekosystem).

Elementem wspólnym obu wystaw Pawła Pierścińskiego, jest rygor schematu przemyślanego działania i systematyzacja sfotografowanych drobnych elementów pejzażu. W obydwu, choć w każdej w inny sposób, metodą prowadzącą „od szczegółu do ogółu” starał się osiągnąć maksymalną rzetelność w przekazaniu istotnej prawdy o kieleckim krajobrazie.

Celem akcji i wystawy KIELCE-WŁOSZCZOWA, była jak najbardziej obiektywna rejestracja konkretnych miejsc, przeprowadzona w konkretnym czasie, według drobiazgowo opracowanego schematu. O metodzie i celu swojej pracy artysta napisał:

*Droga KIELCE- WŁOSZCZOWA należy do typowych tras komunikacyjnych, jakich wiele w naszym kraju. Wszystko tu statystycznie średnie. Sama trasa o fantastycznym, niewytłumaczonym technicznie kształcie zbyt ostrych miejscach luków, jej nawierzchnia mimo modernizacji nie wszędzie jednakowo równa, gdzieś tam pozbawiona poboczy, znaki drogowe czasem nadmiernie zagęszczone, a czasem nieobecne, domy jednakowo „nowoczesne”, typowe i brzydkie, pojazdy i ludzie jednostajnie dążący w różnych przeciwstawnych kierunkach, kapliczki na skróconych wiekiem słupkach, krajobrazy szare, niezmiennie „pracujące na kawałek chleba”<sup>2</sup> niebem pochylającym się nad tą ziemią.*

*Wystawa fotografii dokumentalnej ma za zadanie przedstawić bez komentarza i oceny prawdziwy stan polskiego krajobra-*



Jan Spałwan, *Sandomierska droga*

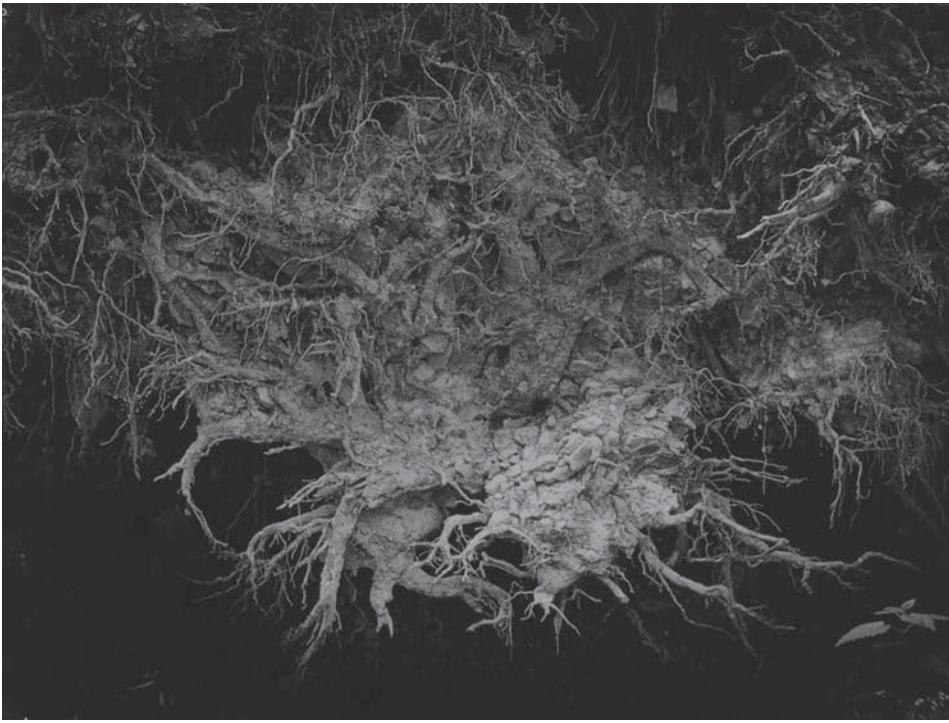


Jerzy Kamoda, *Poletka*



Wacław Cisłowski, *Żniwa*





Paweł Pierściński, Z cyklu: „Puszcza Jodłowa”, Wykrot, 1969

zu, bałagan i natłok elementów bez określania hierarchii ważności ani też walorów wizualnych ZNAKÓW. (...)

Dane techniczne:

1. Rejestracji podlegał odcinek drogi zawarty między granicami administracyjnymi Kielc i Włoszczowy o długości około 51 km. (Odczyt licznika samochodu) – poręczny szkic sytuacyjny trasy. W normalnych warunkach przebycie trasy zajmuje około jednej godziny.

2. Rejestracji dokonano w dniach 13, 14 i 15 lipca 1981.

3. Zarejestrowano wybranych 847 obiektów, na wystawie eksponowano wybór 364 fotografii zgrupowanych na 25 planszach tematycznych

4. Narzędzie rejestracji:

Aparat fotograficzny Pentaconsix 6 x 6 cm z obiektywem Biometar 2.8/80.

Film Fotopan – HL, wywoływacz D-76, papier Fotonbrom B34 – 111 C.

5. Format powiększeń 16,4 x 16,4 cm

Format plansz 63,0 x 57,0 cm

7. Warunki identyfikacji zdjęć. Pierwsza cyfra oznacza numer archiwalny, druga cyfra – kolejny kilometr ze szkicu sytuacyjnego trasy.

8. Orientacyjny i subiektywny podział na tematy ma za zadanie jedynie uporządkowanie problemów, a nie ich autorytatywne poszufladkowanie<sup>5</sup>.

Wykonane zdjęcia zostały podzielone na 25 grup tematycznych. Te tematy to (kolejno, wg autora): droga, znaki drogowe, słupki kilometrowe, nazwy miejscowości, przystanki PKS, drogi boczne, krajobrazy, rzeki, drzewa, kapliczki i krzyże, hasła i reklamy, tablice ogłoszeniowe, ogrodzenia, bramy, domy, szczyty domów, zabudowania gospodarcze, pawilony i sklepy, drzwi i okna, punkty pobierania wody, linie energetyczne, wapienniki, różne, strachy na wróble, spotkania w drodze.

Przegląd mechanicznie fotografowanych napotkanych elementów daje najbardziej miarodajną dokumentację wycinka konkretnej przestrzeni w określonym przedziale czasu. W obszar kreacji artystycznej kieruje ją natomiast koncepcja autora, jego sposób podejścia do problemu, sposób jego utrwalenia i wizualizacji.

MAŁE FORMY KRAJOBRAZOWE to autorska klasyfikacja drobnych form pejzażowych, utrwalanych na przestrzeni wielu lat. Zdefiniowane we wstępie do katalogu, drobne formy pejzażowe zostały podzielone na poszczególne zbiory – działy, zawierające:

Dział I – STRUKTURA KRAJOBRAZU: 1. Wzgórze, 2. Zbocze, 3. Dolina, 4. Wawóz, 5. Tarasy, 6. Wychodnie skalne.

Dział II – krajobraz rolniczy: 7. Miedza, 8. Poletko, 9. Pasma pól, 10. Sza-chownica pól, 11. Fale pól, 12. Warstwy pól i lasów.

Dział III – SZATA ROŚLINNA: 13. Struktura gleby, 14. Typy upraw, 15. Krzewy, 16. Drzewa, 17. Kępy drzew, 18. Lasy

Dział IV – GOSPODARKA ZASOBAMI KRAJOBRAZU: 19. Drogi, 20. Zabudowania, 21. Wody, 22. Kamieniołomy, 23. Erozja, 24. Pogranicza krajobrazowe, 25. Różne<sup>4</sup>.

Powstała w ten sposób szczególna, wieloczęściowa synteza pejzażu, nie pozbawiona wartości estetycznych, typowych dla kanonu KSK, zarówno jeśli chodzi o pojedyncze ujęcia, jak i ich układ na planszach. Dzięki jednorodnej

konwencji fotograficznej, pomimo różnego czasu powstania, tworzą spójną wizualnie całość. Założenie jej uniwersalności artysta dodatkowo podkreślił, rezygnując z podawania nazw miejsc, w których wykonał fotografie. Ta wystawa to podsumowanie zarówno idei estetycznych Kieleckiej Szkoły Krajobrazu, jak i tożsameskiego z nią charakteru części twórczości Pawła Pierścińskiego. Jest to także rodzaj syntetycznego dokumentu, „rejestr” najistotniejszych elementów przestrzeni kieleckiej – ale i uniwersalnego – pejzażu.

To tylko niewielki fragment dorobku KSK – jako grupy – i tylko niewielki fragment tej jego części, która dotyczy fotografowania krajobrazu. Należy jednak pamiętać, że założonym – i realizowanym – celem kieleckich fotografów było wszechstronne dokumentowanie Kielecczyzny.

Jakiegokolwiek rozważania o wartości dorobku KSK nie uwzględniające innych, realizowanych równoległe akcji fotograficznej penetracji Kielecczyzny są nierzetelne i niepełne. Twórcze zainteresowania każdego z artystów utożsamianych z Kielecką Szkołą Krajobrazu dotyczyły także innych obszarów rzeczowości. Te działania, nie tak dobrze znane, są jednak w kontekście krajobrazowych syntez w duchu kanonu KSK równie ważne – są bowiem ich dopełnieniem.

Planowo i systematycznie, przez ponad trzydzieści lat powstawały fotografie utrwalające różnorodne aspekty życia regionu: dokumentacje osadzonych w pejzażu świętokrzyskich zabytków, zakładów przemysłowych, życia mieszkańców. Powstawały w ramach kolejnych wspólnych akcji i plenerów fotograficznych, jak i indywidualnych koncepcji twórczych, kończących się wystawami. Na fali działań związanych z nurtem fotografii socjologicznej dokumento-

wano życie ludzi. Na przestrzeni lat powstały m.in.: w 1978 roku obszerny cykl indywidualnych prezentacji „Rodzina Robotnicza. Huta – dom – rodzina”, dokumentujący życie losowo wybranych 12 rodzin ostrowieckich hutników, zbiorowa wystawa „Kieleckie targowiska”, „Smutek prowincji” Jerzego Piątka, „Warsztat”, a potem „Fabryka tektury” Jerzego Mąkowskiego i inne.

Zgromadzono ogromny materiał dokumentacyjny. Materiał, którego nikt nigdy w pełni nie ogarnął. Którego znaczna część nie jest znana – a znaczna zapomniana. Części nie poznamy już nigdy: Paweł Pierściński, nie doczekawszy się zainteresowania swoją spuścizną, spalił w akcie desperacji idącą w tyśiące ilość swoich negatywów. A przecież dzieło jego życia – rozciągnięte w czasie pięćdziesięciu lat, systematyczne, szczegółowe i wielokrotne dokumentowanie jednego tylko regionu: Kielecczyzny – jest działaniem unikatowym na skalę światową! Nikt także nie wie, jak – i czy – zostały zabezpieczone obszerne i równie wartościowe dorobki twórcze zmarłych Wacława Ciślowskiego, Tadeusza Jakubika, Jana Spalwana i Jerzego Kamody.

O wartości, zarówno dokumentalnej, jak i artystycznej, twórczości kieleckich fotografików tylko w wąskim zakresie mogą świadczyć przykłady zestawów fotografii znajdujących się w kolekcjach – przede wszystkim w zbiorach Biura Wystaw Artystycznych w Kielcach (1782 fotografie, głównie artystów KSK) i archiwum Świętokrzyskiego Okręgu ZPAF.

Na ile są wartościowe z punktu widzenia dokumentacji, a na ile z punktu widzenia kreacji artystycznej?

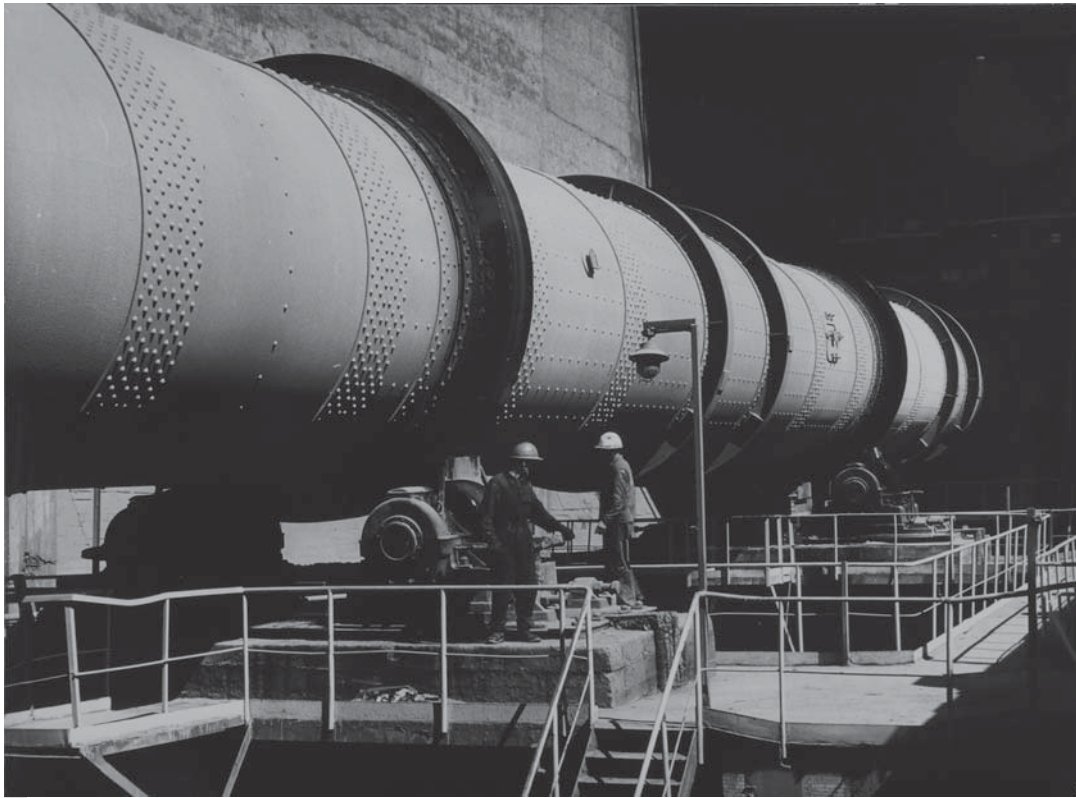
*W istocie dzieło fotograficzne jest nasycone elementami dokumentu i estetyki równocześnie. Granica podziału jest niezmiernie wątła, zatarta, a niekiedy ewoluuje wraz z przemianami ocen krytycznych. Nikt nie jest w stanie ocenić, jaki procentowy udział kreacji zawiera konkretne dzieło fotograficzne. Ponadto jego ocena zmienia się z upływem lat. Zainteresowania odbiorcy, od początkowych fascynacji warstwą estetyki oscylują w stronę dokumentacji, dając nadrzędne miejsce warstwie treściowej. Głównym zadaniem fotografa jest realistyczne przedstawienie krajobrazu, ludzi czy sytuacji. Estetyka dokumentu zastępuje w tym wypadku wszystkie zabiegi twórcy-kreatora<sup>5</sup>.*

Te słowa Pawła Pierścińskiego odnoszą się także do krajobrazowych ikon Kieleckiej Szkoły Krajobrazu.

Ta, tak budząca zachwyty krytyki lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, „estetyka dokumentu” KSK, poparta autorytetem samego Władysława Tatar-kiewicza<sup>6</sup>, stała się podwójną formalną pułapką. Podwójną – bo z jednej strony wiodła do samopowielania się i skostnienia. Z drugiej: przysloniła ogromny, pozostający poza kanonem, materiał działań dokumentacyjnych i pozostała część twórczości kieleckich fotografików.

Z czasem także zawężił się obszar inspiracji: z jednej strony przez wyeksploatowanie tematu, z drugiej – poprzez nieodwracalne, cywilizacyjne zmiany. Zmiany zaistniały zarówno w pejzażu, jak i w fotografii – ok. 1988/9 wielu artystów – w tym Paweł Pierściński – zajęło się fotografią barwną. To ostatecznie zamknęło w kieleckim środowisku fotograficznym czas funkcjonowania tradycyjnego kanonu KSK.



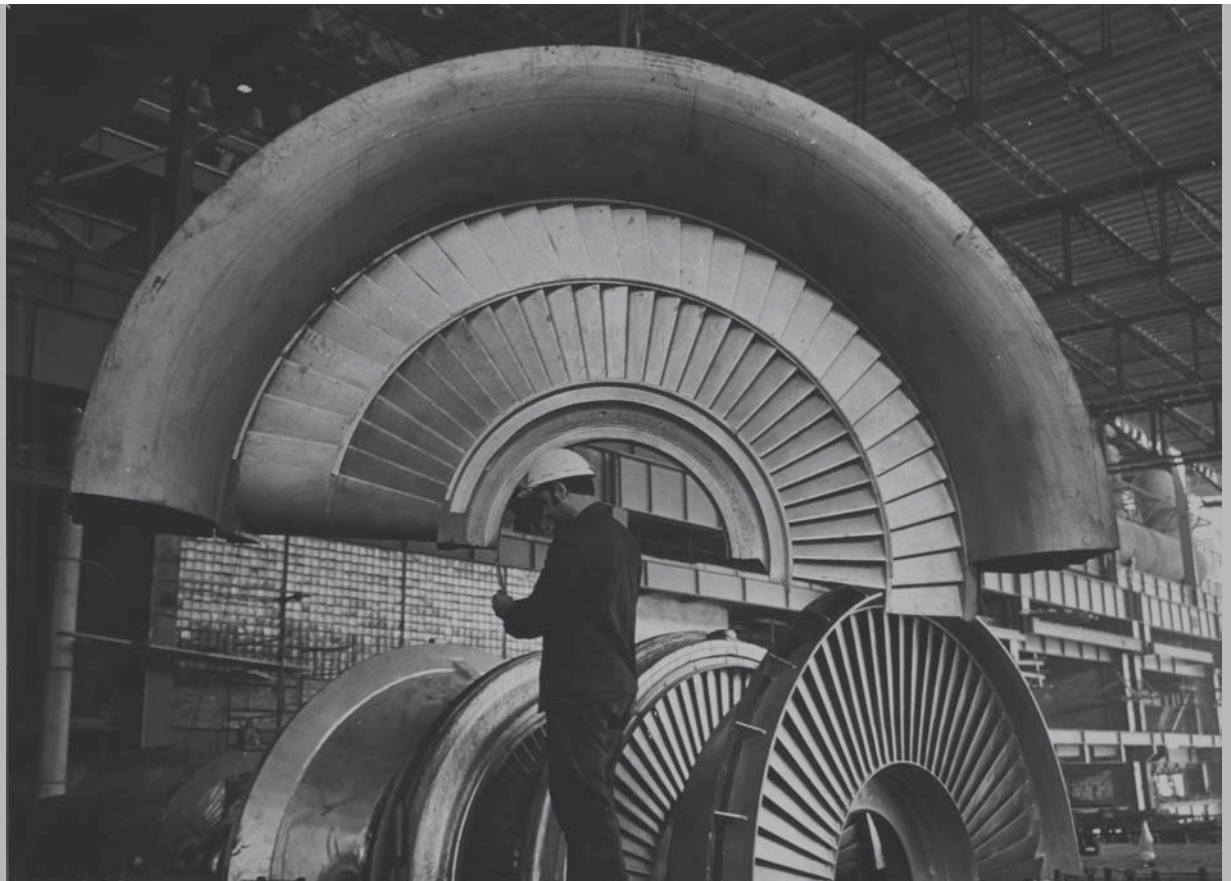


1



2

# Paweł PIERŚCIŃSKI



3

1., 2., 3., Kielecczyzna przemysłowa

Teraz, z perspektywy czasu, najistotniejszym wydaje się być to, że sztuka artystów KSK zdążyła utrwalić kielecki krajobraz na krawędzi istotnych zmian. Zwłaszcza w ostatnim czasie, kiedy zmienia się on nieomal z dnia na dzień, wskutek wyludniania się wsi, unijnych dopłat do zalesiania gruntów i powstawania specjalistycznych gospodarstw, wartość jej walorów dokumentacyjnych coraz bardziej jest doceniana. Może przyszedł czas, aby na dorobek kieleckich fotografów spojrzeć z innego punktu widzenia?

Jestem przekonana, że wraz z pełniejszym poznaniem charakteru ich twórczości, innych aspektów i form ich działalności, również ocena artystycznych wartości krajobrazowych ikon Kieleckiej Szkoły Krajobrazu zacznie się zmieniać.

<sup>1</sup> *Kielecka Szkoła Krajobrazu, Kronika 1955-2002*, (w:) *Kielecka Szkoła Krajobrazu*, Kielce 2002, Paweł Pierściński, *Czas Krajobrazu*. Kielce-Kraków 2004 s.15-16

<sup>2</sup> Paweł Pierściński, *Krajobrazy IV – pogranicza krajobrazowe*, FOTO-magazyn fotograficzny, Warszawa 1982 nr 7, w Paweł Pierściński, *Czas krajobrazu*. op. cit., s. 93.

<sup>3</sup> Wstęp do katalogu wystawy „Kielce – Włoszczowa”, Galeria BWA Kielce 1982, Paweł Pierściński *Czas krajobrazu* Kraków – Kielce 2004, s. 194

<sup>4</sup> Wstęp do katalogu wystawy, BWA Kielce 1984, (w:) Paweł Pierściński, *Czas krajobrazu*. op. cit., s. 198

<sup>5</sup> Referat wygłoszony na VII Ogólnopolskim Sympozjum Fotograficznym pn. *Krajobraz*, Ameliówka 6 V 1989 r. (w:) Paweł Pierściński *Czas krajobrazu*. op. cit., s. 82

■ <sup>6</sup> „Fotografia”, nr 2, Warszawa 1977, *Parerga*, *Fotografie i obrazy*, s. 11-112, PWN, Warszawa 1978

Reprodukcje: Bogdan Ptak



Christine Spengler

Opaska na  
Oczach

Bejrut Zach. 1982

Wracam z południowego Libanu po wyczerpującej porannej pracy na froncie. Mój palestyński przewodnik, siedzący obok mnie, zasnął, ale zdążył mnie przed tym zapytać, czy jestem zadowolona i czy sfotografowałam to, co chciałam. Odpowiedziałam mu, że tak. Nagle zauważyłam surrealistyczną scenę na drodze. Mercedes ozdobiony białymi i różowymi wstążkami, jadący na czele ślubnego orszaku, próbuje za pomocą głośnych klaksonów wyprzedzić zamaskowany czołg, pełen fedainów – symboliczna fotografia! Chwyciwszy aparat staram się uchwycić tę scenę przez szybę samochodu. Na dźwięk migawki mego Nikon Assem się obudził, a tymczasem ślubny orszak jest już daleko przed nami. Zauważywszy czołg, rozłożył się i zawołał z wściekłością:

„Skorzystałaś z tego, że spałem i sfotografowałaś obiekt strategiczny. Szpieg w służbie Izraela nie zachowałby się inaczej, a zresztą skąd wiadomo, czy nie uwieczniłaś innych bardziej kompromitujących scen”. Po powrocie do siedziby OLP podarł moją przepustkę na drobne kawałki, abym nie mogła pracować w tym sektorze Bejrutu. Nie wiedziałam o tym, że mój portret rozlepi na wszystkich rogatkach i *check points* miasta.

Któregoś poranka, gdy od kilku godzin krążę po mieście taksówką, żołnierze, którzy widywali mnie od miesiąca na ulicach, w szpitalach i w obozach Sabra i Chattila, nie pytają mnie o przepustkę, a ja, wychylając się z samochodu, witam ich, tak jak każdego poranka w pasażu Muzeum – *Marhaba keku entu?* (Dzień dobry, jak się masz?) A wtedy oni, wczorajsi przyjaciele, zamiast odpowiedzieć mi „Bardzo dobrze, a jak ty?” podchodzą do mnie, szoferowi każą odjechać, potem wiążą mi ręce z tyłu i wciągają do budy strażnika. Mój portret wisi na murze, a pod nim napis *Jasusa subyamiya* (szpieg syjonistyczny) – tak przedstawiają mnie swym kolegom. A ja nie mogę zapomnieć tych zdjęć, które wczoraj robiłam w szpitalu psychiatrycznym, zniszczonym izraelskim bombardowaniem. Jeden z pacjentów w piżamie patrzy w ciszy na ruiny zniszczonego miasta, kobiety w żałobie płaczą rozpaczliwie na grobach męczenników na cmentarzu żołnierzy OLP. A oto małe „lwiątko” z armii wyzwolenczej Palestyny, sfotografowane w mundurze z kałasznikowem w ręce – miał 10 lat, gdy zginął.

Te obrazy tłoczą mi się w głowie, podobnie jak ten topielec płynący pionowo i obrazy z mego dzieciństwa – drogie mi osoby... Eryk, mój ojciec, babka, ciotka Marcela...

A tymczasem *morabitan* krzyczą wzburzeni i popychają mnie. Zabrali moje aparaty, które teraz tłuką się w skrzyni samochodu. A ja myślę o tych wszystkich zdjęciach, które w ciągu tych lat wykonałam – o tych twarzach płaczących lub uśmiechających się, które uwieczniłam w czarnym słońcu wojny, aby dać świadectwo słusznemu sprawom. Wczoraj w szpitalu Palestyńczyk, który miał tylko jedną rękę, napisał na gipsie swej jedynej nogi „Palestyna zwycięży”, a do mnie powiedział: „Zrób mi ładne zdjęcie”. A ja miałam ochotę płakać...

Dziś z powodu ważnego wydarzenia czas się nagle zatrzymał. To nie jest odpowiednia pora, by myśleć o bliskich. Oni nie mogą mi pomóc. Gdy wracam do rzeczywistości nie myśląc o Eryku, mojej babci i o tym małym żołnierzu w szpitalu „Triumf”, to po to by patrzeć na tych *morabitan*, którzy się cieszą. Po raz pierwszy widzę ich okrutne spojrzenia, zęby tygrysa zwisające na szyjach i kałasznikowy, zwrócone w moją stronę. Jak to możliwe, że ja zapomniałam o tym, że to oni byli postrachem na linii demarkacyjnej, że obrabowywali przechodniów, uderzając kolbą, że kradli zegarki, biżuterię i aparaty.

Ja, słaba, ubrana na czarno, samotna kobieta na wojnie, znalazłam się wśród tych wrzeszczących mężczyzn, którzy postradali rozum. Czekam, by mój los się dokonał. Jeden zbliża się do mnie, schyla się, by podnieść starą wojskową bluzę, leżącą na ziemi. Wyjmuje z kieszeni nóż i tnie ją na strzępy, aby zrobić z tego dla mnie opaskę na oczy.

Nie – tylko nie to.

Bezwiednie cofam się, ale inni mnie chwytają a mój strażnik zakłada mi na oczy opaskę. „Jesteś pewna, że mnie nie widzisz?” – mówi – To ciekawe, bo ja cię dobrze widzę”.

Z rękoma związanymi na plecach każą mi iść ulicami miasta pośrodku grupy izraelskich więźniów. Przywiązani jeden do drugiego, jak bydło, idziemy na oczach wszystkich. Rozpoczyna się największe upokorzenie mego życia. Podczas gdy my się poruszamy, otoczeni przez strażników, którzy każą nam się posuwać, uderzając kijem w plecy, słyszę natężający się pomruk. To ludzie, pokazując mnie palcami, wołają: *Jasus a subyamiya* (szpieg syjonistyczny).

Umieram ze wstydu. Chciałabym godnie umrzeć za sprawę, której bronię, ale nie z rąk tych brutalni.

Otacza nas coraz większy tłum ludzi. Na jakiej ulicy Bejrutu, w jakiej dzielnicy jesteśmy?

Czy te kobiety z niemowlakami w ramionach też krzyczą, patrząc na mnie? A nas uderzając kolbą zmuszają strażnicy do wejścia do wozu, który nas zawiezie nie wiadomo dokąd. Drzwi zamykają się, a nam się wydaje, że wchodzimy do wilczego dołu. Chyba się uduszę w tej atmosferze, przesiąkniętej strachem i wilgotnością ubrań. Po pewnym czasie, który się wydaje wieczny, każą nam wyjść i pchać do windy. Potem wchodzimy do pomieszczenia przegrzanego, w którym słychać krzyki przesłuchujących. Mój strażnik pcha mnie do grupy więźniów izraelskich, siedzących na ziemi. Zupełny koszmarn!

*Morabitan* nie słuchają żadnego prawa, żadnego szefa. Wpadłam w ręce najgorszej z 116 uzbrojonych straży w Bejrucie Zachodnim. To są ci najbardziej niebezpieczni, poza prawem – oni zabijają, rabują, kradną, traktują brutalnie, wymuszają łapówki, a wszystko to robią dla własnej przyjemności.

Ja natomiast myślę o Mimie, która czeka na mnie w Madrycie, by ze mną obchodzić swe 80. urodziny. Ona nigdy nie płacze, gdy ja pakuję walizkę, bo już dawno zrozumiała, że ja nie mogę żyć bez wykonywania tego zawodu. To dziwne, ale ja pewnie umrę przed nią. Wiem, że ona będzie mnie szukała w tym dużym mieszkaniu... Ale Madryt daleko... A tymczasem z sąsiedniego pomieszczenia, gdzie zapewne odbywają się przesłuchania, dochodzą krzyki, wrzaski i uderzenia kolbą. Teraz przychodzą po mnie i siłą wprowadzają do sąsiedniego pomieszczenia, zdejmując z oczu opaskę. Znalazłam się przed rewolucyjnym trybunałem. Naprzeciw mnie siedzi przy biurku sędzia, ubrany po cywilnemu, otoczony dwoma uzbrojonymi milicjantami w maskach, z kałasznikowami i bagnietami. Za nim na ścianie wisi mapa Palestyny. Pozostali stoją poza mną z bronią, opartą o nogi.

Rozpoczyna się przesłuchanie. Potrwa 5 godzin, a mnie jest strasznie gorąco i mam ogromne pragnienie. Mój sędzia podnosi się kilkakrotnie, ażeby pociągnąć mnie za włosy

Z groźną miną stawia mi ciągle to samo pytanie:

„Dla kogo pracujesz, *sauda* (kobieta w czerni)? Jaka jest twoja druga misja? Dlaczego trzy razy w ciągu trzech miesięcy przyjechałaś do Bejrutu? Czy twoja agencja *Sygma* nie ma mężczyzn fotografów i musi tu przysyłać kobiety? Dlaczego uczysz się arabskiego?”

Mówić po arabsku to moje największe życzenie od czasu, gdy rozpoczęłam pracę w tym zawodzie i wyspecjalizowałam się w walkach o wolność. Wspominam Kadafiego. Gdy po raz pierwszy spotkałam go w Libii, roześmiał się wraz ze swymi ministrami, gdy ja mu wyrecytowałam zdanie, którego nauczyłam się metodą Assimil: „W każdym razie zawezwę pana, bracie pułkowniku, we wtorek rano do biura?”

Dziś język arabski nie służy mi do niczego, przeciwnie: to się obraca przeciwko mnie. Mój sędzia już kilka razy pociągnął mnie za włosy i ścisnął szyję. Ale to nie on jest takim chamem, to ten łobuz w drelichu, który grozi mi rewolwerem, przykładając łufę do skroni. Chce mi się pić. Jakiś żołnierz podaje mi butelkę z wodą, do połowy pustą i woła: „Pozwólcie jej pić, czy nie widzicie, że się boi?”. A ja zdenerwowana odpowiadam w jego języku: „To nieprawda, ja się nie boję, mnie się tylko chce pić”. Potem kopnęłam nogą jego butelkę.

Mój palestyński sędzia jest wyraźnie pod wrażeniem... Wydaje mi się, że to człowiek uczciwy i próbuje mnie uwolnić.

W czasie tych wielu godzin notuje szczegółowo całą moją działalność. Moje życie zostaje wpisane do tego zeszytu i to zadecyduje o moim losie. A ja widzę siebie na nowo wśród żołnierzy w Czadzie, potem w Kambodży, gdzie byłam świadkiem okrucieństw popełnianych przez czerwonych khmerów. Ale to zbyt daleko od Palestyny. Więc opowiadałam mu o żołnierzach na froncie Polisario w Algierii. Nazywało się ich Palestyńczykami z pustyni.

Wspominam miesiące spędzone z bojownikami kurdyjskimi, afgańskimi, erytrejskimi i te sprawy przegrane, których chciałam bronić, a które nie przyniosły ani pieniędzy, ani prestiżu, jedynie pewne poczucie godności. Widząc, że jestem zdeterminowana, że ani razu nie oparłam się w fotelu, tylko patrzyłam jemu prosto w oczy, chyba zmienił swą postawę i był gotów uwierzyć w to, co mówię. Udawał, że chce zostać, aby mi pogrozić, ale ja mu powiedziałam: „Może mnie pan zabić, jeśli pan chce, ale proszę mnie nie dotykać!!!”.

Zawstydzony wrócił na miejsce za biurko i powiedział: „Proszę się uspokoić. My, Palestyńczycy tego nie robimy. Ja jestem zdecydowany panią obronić” i zabronił temu łajdakowi grozić mi rewolwerem. I nadal słucha tego, co ja



opowiadał, przekonany o mojej uczciwości zwłaszcza wtedy, gdy mu tłumaczy: „My, kobiety, inaczej podchodzimy do fotografowania wojny. My fotografujemy tych, którzy zginęli, kostnice, walące się domy oraz ból i cierpienie na twarzy tych, którzy przeżyli...”. Kończąc, tłumaczy, dlaczego chciałam uwiecznić ten orszak ślubny i czołg, a on robił wrażenie, jakby to rozumiał. O wiele większe wrażenie aniżeli wojenny poranek wywarł na mnie ten ślub i ten orszak weselny, który nie bał się śmierci, drwił sobie z wojny, kontynuując koncert klaksonów w odległości zaledwie 10 km od granicy z Izraelem. Przypominam sobie również to zdjęcie zrobione w ruinach Kollizji, na którym kobieta, postawiwszy lusterko między dwoma kamieniami, malowała swe oczy, by podobać się mężowi. A mój sędzia zakończył raport złożony z 20 stron i przyrzekł mi: „Zrobię wszystko, by wytłumaczyć im w siedzibie OLP. Uważam, że pani jest wielką kobietą”. Potem wyraził żal z powodu brutalnego potraktowania mnie i powiedział, że powinnam zrozumieć, że jesteśmy na wojnie. A ja wyraziłam zgodę i przyznałam, że nie powinnam była zrobić tego zdjęcia poprzez szybę samochodu, nie pytając o zgodę na to mego strażnika. No i staliśmy się przyjaciółmi. Nagle dzwoni telefon. Po kilku minutach rozmowy, sędzia wstał, sam uwolnił moje ręce z kajdanków i powiedział: „Wald Jumblatt, sławny wódz druzów, osobiście zatelefonował i oświadczył, że ręczy za ciebie i żąda uwolnienia, a więc jesteś wolna!...”

„Mabrouh, mabrouh” (gratulacje) wykrzykuje nagle tańcząc wokół mnie ten łobuz, który przez cały czas przesłuchania groził mi rewolwerem i mówi: „Jestem zadowolony, że nie jesteś izraelskim szpiegiem”. „Mabrouh, mabrouh”, powtarzają moi strażnicy. Opuszczając broń, ściskają mi po kolei rękę. A ten łobuz w łachmanach pyta: „Chcesz kawy czy herbaty?”. To mi dodaje otuchy.

Przed odjazdem po raz ostatni spoglądam na ten koszmarny pokój, którego nie mogę zapomnieć, i to obrzydliwe przedstawienie, na które złożyła się parodia rewolucyjnego sądu. Potem wprowadzają mnie do biura, w którym meble są wyłożone czerwonym pluszem, a w witrynach znajdują się drogocenne bibeloty. Dowiaduję się, że pewien ważny palestyński kierownik odwiedzie mnie swym mercedesem do Zachodniego Bejrutu mimo izraelskich bombardowań, ponieważ mam noc spędzić w hotelu Commodore – tego zażądał Walid Jumblatt. A ja lekceważę bombardowania i chcę za wszelką cenę spać w Commodore, bo tam czekają na mnie niecierpliwie moi koledzy, uprzedzeni przez francuską ambasadę.

Już jest godzina 21.30 – o tej porze Bejrut jest pogrążony w ciemnościach, pozbawiony światła przez Izraelczyków, którzy każdego wieczoru rozpoczynają swój rajd na to męczeńskie miasto. Ludzie krzyczą: „Tayran, Tayran! – samoloty”, a ja wsiadam do białego mercedesa wraz z dwoma uzbrojonymi Palestyńczykami, którzy zakładają mi na oczy opaskę. „Nie możesz wiedzieć, gdzie byłeś”

Powoli wjeżdżamy przy wygaszonych latarniach w środek gór kamieni i odpadów, które tworzą prawdziwe barykady obronne. Ulica jest zupełnie pusta, gdy dojeżdżamy do hotelu Commodore, oświetlonego wybuchającymi rakietami. Po zdjęciu opaski z oczu moi strażnicy oddają mi moje aparaty fotograficzne, na szczęście nie uszkodzone, i wysadzają na chodnik. Hol hotelu jest pusty. Kot jak zwykle rozłożył się na telewizorze, który trzeszczy. Zniknęła papuga Coco. A gdzie są moi koledzy? Czy poszli spać?

Przypominają mi się wydarzenia tego okropnego dnia. Mam ochotę wskoczyć do basenu, ażeby uwolnić się od tego upału, zrzucić to czarne ubranie, które przyniosło mi takie nieszczęście.

Gdy przeszłam korytarz, który prowadzi do basenu, usłyszałam wrzawę. A więc oni tam są! Miałam wrażenie, że jestem toreadorem, schodzącym z areny... Oni tam są, siedzą przy stołach, nakrytych białymi obrusami, na których stoją błyszczące wiaderka z szampanem. Zbliżają się do mnie z fleszem, z kamerami, dręcząc pytaniami – przeżyłam. Ci, którzy mnie zawsze lubili – koledzy z Irlandii, Wietnamu, Libanu... i ci, którzy mnie nie lubią, ale dręcząc pytaniami, aby przygotować scoop: A jak to było z tymi Palestyńczykami? Czy pobili cię?

Nawet ta wielka Catherine Leroy wzięła mnie w ramiona. Jestem wzruszona, bo wiem, że ona tu, w Bejrucie przeżyła upokorzenie, o którym nigdy nie wspominam. Jesteśmy rywalkami w pracy, ale również siostrami. Szanujemy się nawzajem. To bardzo dobrze, gdy uściskną się walczące kobiety. Z mężczyznami jest inaczej. Tego wieczoru wszyscy się do mnie zalecają. Proszą, bym im mówiła o tym, że groziła mi śmierć i bym odżyła w ich ramionach.

Tej nocy po raz pierwszy od śmierci Eryka mam sny w kolorze. Zасыpiam, widząc plażę ze złotymi kamyczkami, podobną do deptaku angielskiego z czasów mego dzieciństwa.

**Christine Spengler** urodziła się w Alzacji, ale dzieciństwo i wczesną młodość spędziła w Madrycie. Po śmierci ojca w roku 1970 wybrała się wraz z bratem Erykiem, fotografem, do Czadu i pierwsze zdjęcie wykonała w Tibesti, patrząc na bosonogich tubylców strzelających do francuskiego helikoptera. Po powrocie do Paryża zdecydowała nauczyć się zawodu fotografa, choć wcześniej pragnęła zostać pisarzem. To powołanie zawdzięcza niewątpliwie swemu bratu, który zginął śmiercią samobójczą i właśnie jego pamięci zadedykowała książkę *Kobieta na wojnie 1970-2005*. To od niego otrzymała aparat Nikona i pojechała sama do Północnej Irlandii w r. 1970, a jej zdjęcie *Karnawał w Belfaście* obiegło cały świat. Od roku 1973 pracowała dla trzech agencji: Associated Press, Sipa i Sygma. Najpierw przebywała w Wietnamie, potem w Kambodży, a kolejno w Libanie, Iranie, Salwadorze, Afganistanie i Iraku. Wędrując po tych krajach, dokumentowała tragedie tubylczej ludności, a zwłaszcza kobiet i dzieci. Zdjęcia Christine Spengler były publikowane m.in. w takich pismach, jak: „Paris Match”, „Life”, „Time”, „Newsweek” i „El Pais”. Do r. 1988 pragnęła dołączyć do ukochanego brata, ale gdy poznała Filipa, w którym się zakochała, wróciła jej chęć do życia. Zaczęła fotografować w kolorze, tworząc interesujące fotomontaże. Jednak nie mogła żyć bez fotografowania cierpiących w czasie wojen i znowu jeździła do Afganistanu i Iraku, a o sobie tak mówiła: *Jestem fotografem wojny, który opowiada o życiu – nie interesuje mnie sama walka, lecz ludzie*. Otrzymała wiele nagród m.in. w Brukseli w roku 2002, jako **Kobieta roku**, a w roku 2007 Minister Kultury Francji mianował ją **Kawalerem Orderu Sztuki i Literatury**, a wręczając jej to odznaczenie, powiedział: *Jest pani nie tylko wspaniałym dziennikarzem i fotografem, ale przede wszystkim wielkim artystą naszych czasów*.



Christine Spengler

Fragment książki *Kobieta na wojnie*. (*Une femme dans la guerre*), rozdział 8  
tłumaczenie: Krystyna Łyczywek

Nota o Spengler: Krystyna Łyczywek



Christine SPENGLER





Eleonora Jedlińska

# Biografia/„Auto-biografia” – Pamięć/Śmierć/Życie Christian Boltanski

*Twarz otwiera źródłową rozmowę,  
której pierwszym słowem jest zobowiązanie  
i żadna „wewnętrzność” nie pozwala tego  
zobowiązania uniknąć.  
Emmanuel Lévinas, *Całość i nieskończoność*.  
Esej o człowieku, przeł. Małgorzata Kowalska*

W wywiadzie przeprowadzonym przez Paula Bradleya, Charlesa Esche i Nicholę White Christian Boltanski tak mówi o swojej twórczości:

**C.B.:** *Kiedy tworzę swoją sztukę, jestem kłamcą i jestem najbardziej ohydliwym, profesjonalnym artystą, obrzydliwym, taka jest moja praca... to prawda, że chciałem zapomnieć o moim dzieciństwie. O dzieciństwie mówiłem wiele, ale to nie było moje dzieciństwo. To było zwyczajne dzieciństwo. Nigdy nie mówiłem o czymś, co było prawdziwe. Na początku moja sztuka wydawała się biograficzna, ale nic w niej nie było prawdziwe i nigdy nie mówiłem o tym, że jestem Żydem, ani o tym, że moja matka nie mogła się poruszać, ponieważ chorowała na polio. Nigdy o tym nie mówiłem, nigdy też nie mówiłem o mojej zwarowanej babce. Mówiąc o swoim dzieciństwie, mówiłem o zwyczajnym dzieciństwie; kiedy zdecydowałem się zrobić album fotograficzny, wybrałem album rodzinny mojego przyjaciela Durranta, ponieważ Durrant to taki angielski Smith, Durrant to nikt po prostu zwyczajny Francuz.*

**B.W.:** *Czy to jest sposób na odtwarzanie lepszego dzieciństwa?*

**C.B.:** *Tak, po prostu coś normalnego.*

Boltanski nie rekonstruuje widzialnego, ale widzialnym czyni coś, co należy do świata, lecz nie musi należeć do tego, co widzialne – stwierdza André Rouillé. Zainteresowanie rzeczami zwykłymi, poszukiwanie części siebie samego, tego, co stereotypowe, uwikłane w codzienność znajduje wyraz w zbiorze, powstałym w 1969 roku, zatytułowanym *Recherche et présentation de tout ce qui reste de mon enfance, 1944-1950 (Poszukiwanie i obecność wszystkich, którzy pozostali z mojego dzieciństwa, 1944-1950)*. Artysta poszukuje tej części siebie, która – jak mówi – znikła „... zagłębiałem się niczym archeolog w czeluściach mojej pamięci”. Fotografia, drobne przedmioty dzieciństwa – starannie ułożone i opisane relikwie, gesty odtwarzają mikro-wydarzenia życia konstruowanego na pograniczu prawdy i fałszu (*Vitrines de référence*, 1970). Seria „Saynetes Comiques” z 1974 roku składała się z inscenizowanych fotografii, w których Boltanski w prześmiewczy sposób odgrywa scenki rodzajowe, jakoby odpowiadające jego dzieciństwu; są to „krótkie opowiadki” mówiące o ślubie jego rodziców, chorobie dziadka, o pozostawionych przez niego pamiątkach, porannej toalecie, śmierci babki, ciąży matki, o dziadku na rybach, o dobrych ocenach, toalecie matki, opowieściach ojca, rocznicach, urodzinach Christiana, wstydlivym pocałunku, kleksie w szkolnym zeszytce, oschłości ojca, pierwszej komunii, wizycie lekarza, ojcu na polowaniu... Są to najzwyklejsze, archetypowe wręcz scenki z dzieciństwa. Wszystkie wyobrażenia, odgrywane przez artystę ubranego w ciemny garnitur, do którego dodawane są drobne atrybuty, pozwalające mu zmienić się w kogoś innego: w okularkach staje się lekarzem, w kapeluszu z kwiatkiem – matką. Przerysowane miny i grymasy nadają owym wizerunkom efekt „nieprawdy”. Nic tu nie zostało ujawnione, podobnie nic albo niewiele dowiadujemy się o Boltanskim z cytowanego powyżej wywiadu; osobiste doświadczenia pozostały tajemnicą. Boltanski chce powiedzieć, że sztuka – nawet ta odwołująca się do autobiografii – nie przedstawia rzeczywistości, pozostając jedynie niebezpieczną grą z iluzją. Jest czymś

znacznie ważniejszym – jest próbą, dążeniem do przekształcenia rzeczywistości nie-do-zniesienia w coś, co da się znieść, a więc w coś, co powszechnie uważane jest za normalne, zwyczajne.

W tym sensie można te wczesne, pochodzące z lat siedemdziesiątych, prace uznać za traktujące o Holocaustu, uważa Ernst van Alphen: *W kulturze po Holocaustu grają one na intensywnej potrzebie normalności*.

Sztuka jest grą, mówi artysta – gra jest rzeczywistością – stawką jest trudne zmierzenie się z historią traumy, która nie chce być cierpieniem przeżywanym, ale wciąż przeżywanym. Temu, co nieprzedstawialne artysta nadaje wartość treści, która nosi w sobie zamiężal. *Chociaż nostalgia przebija z całego dzieła Boltanskiego – pisze André Rouillé – traci ona począwszy od Leçons de ténèbre (Lekcje ciemności) swój czysto indywidualny charakter, uzyskując wymiar zbiorowy i historyczny, stając się patetyczną ekspresją dramatu narodu żydowskiego i tragicznych losów człowieka*.

W latach 1969-1971 powstał cykl prac, w których artysta odwoływał się do swego (?) dzieciństwa. Robił wówczas fotografie i lepił z plasteliny niezdarne, jakby wykonane ręką dziecka, przedmioty, przywodzące na myśl zabawki i ubrania. Wówczas też opublikowana została praca *Rekonstrukcja wypadku, któremu jeszcze nie uległem, a w którym poniosłem śmierć*. Znaleźć tu można było kartę lekarską wypadku, zdjęcie identyfikacyjne, diagram odtwarzający rekonstrukcję przebiegu wydarzeń przy ulicy Jean-Jaures oraz fotografię policyjną obrysu ciała na miejscu zdarzenia.

W 1972 roku Boltanski zrealizował pracę zatytułowaną *Les Habits de François C. (Ubrania François C.)*. Była to seria czarno-białych fotografii ujętych w metalowe ramy, oświetlonych biurowymi lampami. Dziecięce ubranka François C., ułożone w wielkich pudłach z kartonu, miały opowiadać historię życia nikomu nieznanego dziecka.

Prosta, minimalistyczna metoda formalna realizowana przez Boltanskiego jest zarazem jasna i czytelna, wytwarzająca atmosferę i nastrój namysłu, odwołuje się do nieobecności, pamięci, zapomnienia, braku identyfikacji, przeczucia i doznawania śmierci, rozpamiętywania Holocaustu. Świat Boltanskiego zdaje się owładnięty czasem minionym i śmiercią, nierealny poprzez wszechobecny tu stan nostalgii. Koncentrując się na jednostkowym, odrębnym istnieniu, zdaje się odrzucać wszelką uniwersalną perspektywę czy jakikolwiek projekt na przyszłość.

W realizacji zatytułowanej *Archives: „Déetective”* (1987) w trzech przepięknie wykonanych z metalowych krat umieszczono 350 czarno-białych fotografii portretowych przedstawiających zbrodniarzy i ich ofiary. Były to zdjęcia pochodzące z tygodnika „Déetective” relacjonujące morderstwa, gwałty, porwania i samobójstwa. Pozbawione pierwotnego kontekstu, właściwego piśmu znaczenia informacyjnego, stawały się swoistym epitafium. Spojrzenia przedstawionych na zdjęciach osób wydają się wpatrywać w widza, „w poczuciu łączności ponad czasem z fotografowaną osobą”. Każde ze zdjęć, różnego formatu, zostało umieszczone między dwiema szybami połączonymi szarą taśmą. Zreprodukowane i powiększone fotografie różnych rozmiarów zostały zawieszane jedna obok drugiej na wielkiej ścianie, razem z pudełkami po ciastkach. Rząd biurowych lamp, umieszczonych pod sufitem oświetlał całość. W pudełkach znajdowały się wycinki artykułów dotyczące często makabrycznych wydarzeń, które zostały zamieszczone w piśmie „Déetective”. W innej wersji tej pracy w pudełkach umieszczone były dokumenty odnoszące się do zbrodni, które nie zawsze dotyczyły osoby z konkretnej fotografii. Obie wersje *Archive* zostały tak zbudowane, by widz nie mógł rozpoznać, czy fotografia przedstawia ofiarę, czy sprawcę zbrodni. Proste cele, kraty, natłok twarzy, punktowe ostre oświetlenie – wszystko to powodowało uczucie nieznosnego zatłoczenia. Zwiedzający tę przestrzeń mieli wrażenie osaczenia – znajdowali się w miejscu

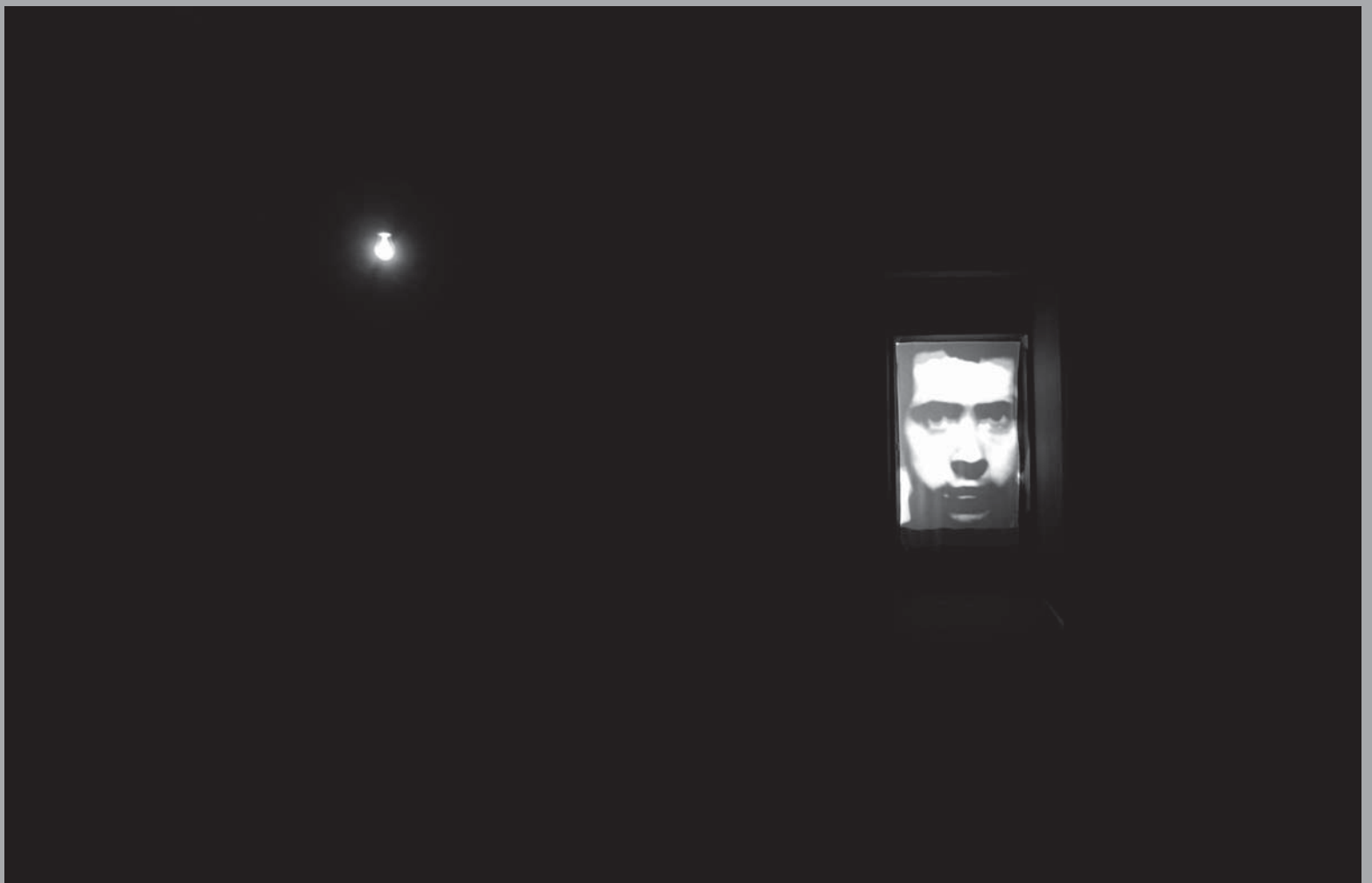




Christian Boltanski, *Serce Heart*, Galeria Foksal 2008, foto Jerzy Gładyski



Christian Boltanski, *Serce Heart*, Galeria Foksal 2008, foto Jerzy Gładyski



Christian Boltanski, *Serce Heart*, Galeria Foksal 2008, foto Jerzy Gładyski



w całości wypełnionym wizerunkami twarzy Innego, którego Lévinas nazywa nieskończeniem transcendentnym, nieskończeniem obcym, *którego twarz, wydarrająca się jako epifania i wyzywająca mnie, odrywa się od świata, który może być nam wspólny i którego możliwości, rozwijające się w naszej egzystencji, zapisane są w naszej naturze*. Przyglądając się uważniej fotografiom pokazanym przez Boltanskiego można było dostrzec, że niektórzy ukazani na nich ludzie ustawiali się „jak do portretu”, wyraźnie podporządkowując się poleceniom fotografa, inni mieli wymuszone uśmiechy, jeszcze inni sprawiali wrażenie martwych. Pomysł *Archiwum* i różnych wersji tej pracy, artysta zaczerpnął z retoryki archiwów, kartotek policyjnych i raportów o deportowanych, skrupulatnie przygotowywanych w czasie II wojny światowej przez urzędników francuskich na polecenie Niemców. Niekiedy Boltanski wykorzystuje dokumenty zawierające listy nazwisk obywateli francuskich pochodzenia żydowskiego, sporządzone przez samych Żydów na polecenie policji francuskiej współpracującej z Niemcami.

W 1989 roku w Muzeum w Bazylei artysta rozrzucił na podłodze pół tony używanych ubrań, które wydzielają nieprzyjemny zapach *Purim Réserve* (*Święto Purim*). 16 czarno-białych fotografii, 16 biurowych lamp i 147 metalowych pudełek po herbatnikach – zamazane znacznym powiększeniem twarze dzieci, kierują naszą pamięć do wojennej przeszłości i tragedii żydowskich dzieci. „Mówiące” twarze dzieci, twarze na „granicy świętości” zdają się zapraszać do relacji, która nie ma wspólnej miary – by raz jeszcze zwrócić się ku myśli Lévinasa – ani z władzą rozkoszowania się, ani z władzą wiedzy.

Zardzewiałe pudełka po herbatnikach, w których Boltanski zgromadził swoje archiwum, służą za piedestały, półki, postumenty lub po prostu stoją jedne na drugich, tworząc kolumny o chwiejnej równowadze. Podobnej treści jest praca *Réserve, Les Suisses Morts (Zbiór zmarłych Szwajcarów)* z 1991 roku, w której po raz kolejny odwołuje się do swej fascynacji fotografią uwieczniającą twarze umarłych, niejako w zdumieniu, że w Szwajcarii ludzie także umierają.

W 1991 roku powstała realizacja zatytułowana *Le Lycée Chases* Boltanski, podobnie jak Tadeusz Kantor, odkrywa zarazem „grozę i teatralność fotografii umarłych”, wywołuje z niepamięci uczniów ostatniej klasy prywatnego gimnazjum w Wiedniu, którzy w maju 1931 roku zdali maturę. Zdjęcie to, zamieszczone w katalogu wystawy Christiana Boltanskiego w Kunstverein in Düsseldorfie, opatrzone zostało napisem: *Wszystko, co o nich wiemy to to, że byli uczniami Liceum Chases w Wiedniu w 1931 roku*. Na kolejnych stronach zeszytu-katalogu zamieszczone zostały przeffotografowane i znacznie powiększone twarze uczniów. Tym samym przekształcił banalną fotografię grupową uczniów zebranych wokół swego profesora, w uporządkowany zbiór osobnych twarzy, osamotnionych przez „wycięcie” ich ze zbiorowości klasy, nadając im epitafijski charakter. Powiększając twarze uczniów, z jednej strony wydobyl ich jednostkowość (nie znamy ich imion i nazwisk), z drugiej – redukując oczy do ciemnej, pustej plamy, z cieniem uśmiechu bliższym grymasowi śmierci, rozmywając indywidualne rysy i gesty – nadał im cechy widmowe. Twarze z ciemności sali wydobywało ostre światło biurowych lamp, które oślepiło, obnażało każdy z wizerunków, ale jednocześnie koncentrowało uwagę na każdym z osobna. Powiększenie jest tak duże, że rysy twarzy stały się nieczytelne. Obcujemy z mglistymi śladami po cieniach ludzkiego życia. Powiększone portrety maturalistów zostały wykonane na specjalnie przygotowanym papierze zachowującym jedynie ślady emulsji chlorku srebra. Z upływem czasu nietrwała emulsja przechowała tylko szczątki pierwotnego obrazu fotograficznego.

W kolejnych wersjach *Le Lycée Chases* Boltanski użył metalowych pudeł przypominających puszki na prochy ekshumowanych – ustawił je w stosy tak, że stanowiły oparcie dla fotografii.

Od 1986 roku artysta zaczął pracę nad serią, którą zatytułował *Kanada*. „Kanadą” nazywano w żargonie obozów koncentracyjnych magazyny, w których sortowane były przez więźniów ubrania, przedmioty i kosztowności odbierane Żydom wysyłanym do komór gazowych. Pierwsza wersja *Kanady* została wykonana w Ydessa Hendels Art Foundation w Toronto. Składała się z ok. 6000 używanych ubrań, które – wedle słów artysty – *podobnie jak fotografie przedstawiające ludzi, ewokują śmierć: ubrania i fotografie są tu idiomami mówiącymi o czyjejs obecności i braku kogoś. Są zarazem przedmiotami i pamiątkami. Wraz ze śmiercią właściciela, przedmiot staje się wspomnieniem*.

Różnobarwne ubrania, których artysta użył w swej pracy, zawieszono były na gwoździach wbitych w ściany niewielkiego pomieszczenia. Ubrania dokładnie pokrywały ściany od sufitu do podłogi, zwykłe biurowe lampy o świetlały ciasne wnętrze.

W kolejnej wersji tej pracy Boltanski ułożył pół tony używanych ubrań wprost na podłodze. Skierował na nie światło lamp, tym razem zawieszonych bardzo wysoko, połączonych przewodami elektrycznymi ze ścianą i sufitem. Regularnie ułożone przewody nadawały wizualny rytm i porządek przynależny uniformom, dramatycznie kontrastując z chaotyczną masą ubrań rozrzuconych na podłodze. Zwiedzający wystawę stawali się jej uczestnikami: przechodząc po

rozrzuconej odzieży mieli wrażenie, że deptają ludzkie ciała – artysta, narzucając widzom (poprzez konstrukcję swej instalacji) konieczność bezpośredniego, sensualnego (postrzeganie, zapach, dotyk, czucie) obcowania z czymś, co należało do innego człowieka, niejako pozbawił widza komfortu biernej obserwacji, sprawił, że odbiorca mógł poczuć się następną ofiarą chodzącą niejako po trupach.

W świecie sztuki Boltanskiego widz zmuszony jest do współuczestnictwa w dziele artysty. Proces deptania osobistych rzeczy, które do kogoś niegdyś należały – wedle założeń twórcy – miał być dobitnym podkreśleniem naszego udziału w przenoszeniu pamięci o tych, których nie ma; miał być tym, co w języku sztuki ma symbolizować rozpamiętywanie i żal nad śmiercią, mówić o ofierze i kacie, o odpowiedzialności, o uczynkach i zaniechaniu. Boltanski nigdy wprost, nigdy jednoznacznie nie mówi o Holocaustie. Nawet wtedy, gdy używa w swych pracach fotografii przedstawiających ludzi, którzy byli dorośli w momencie, gdy wojna już trwała. Nie wiemy ostatecznie, co się z nimi stało, nie wiemy, czy przeżyli – jeśli byli Żydami – wojnę, czy nie.

W 1989 roku w salach Musée d'art moderne de la ville de Paris powstała kolejna wersja *Archive-Musée Réserve pour les Enfantés* (*Archiwum-muzeum magazyn dla dzieci*). Artysta wówczas zainstalował 55 ogromnych rozmiarów fotograficznych portretów dzieci: zamazane, niewyraźne twarze oświetlone zostały rzędami lamp – nie były już wizerunkami, lecz cieniami... W następnej sali zwiedzający wystawę stawali nagle wobec niezmiernie dużej różnobarwnych ubrań. Od podłogi po sufit leżały pozwijane dziecięce ubranka upchane na metalowych regałach, oświetlone wciąż tymi samymi lampami, w natarczywy sposób przywodząc myśl o magazynach obozowych, w których przechowywano rzeczy odebrane ofiarom ludobójstwa.

Primo Levi w książce *Pogrążeni i ocaleni* przytacza fragment swego listu pisanego w 1962 roku do doktora T.H., obywatela Niemiec, mieszkańca Hamburga, *przedstawiciela, wielkiego zbiorowiska niemieckiego mieszczaństwa*, który w prowadzonej z pisarzem korespondencji, niezamierzenie obnaża się jako nazista, *ale nie fanatyk, tylko oportunistą, który wyraża skruchę, kiedy mu wygodnie ją wyrazić i twierdzi, że antysemityzm był w Niemczech niepopularny, a jeśli jakiegokolwiek napaści na Żydów miały miejsce, miały one charakter „spontaniczny”, że nie wiedział o masowej zagładzie Żydów w obozach koncentracyjnych*. Fragment listu Leviego brzmi następująco: *Osobiście natknąłem się w Katowicach, już po uwolnieniu, na wiele paczek z formularzami, które upoważniały głowy niemieckich rodzin do darmowego przejmowania z magazynów Auschwitz odzieży i butów dla dorosłych, ale też dla dzieci. Czy nikt nie zadawał sobie pytania, skąd wzięło się tam tyle dziecięcych butów?*

Boltanski nie ujawnia swego zaangażowania w tragedię Holocaustu – jego dzieło mówi o współodpowiedzialności, o zaniechaniu, o pamięci i poszukiwaniu śladów miejsc pamięci, o śmierci wreszcie. W wywiadzie z Alainem Fleischerem mówił: *Moje dzieło nie jest o obozach, ale po obozach. Rzeczywistość Zachodu zmieniła się pod wpływem Holocaustu. Nie powinno się niczego rozważać bez uwzględnienia tego faktu. Ale moje dzieła nie dotyczą Holocaustu, raczej generalnie śmierci*. Susan Steward, analizując prace Boltanskiego, koncentruje uwagę na jego fascynacji śmiercią, przemianą, brzemieniem pamięci, jakie niosą w sobie miejsca, szczególnie te naznaczone śmiercią; pamięci, którą wszyscy i wszystko zawiera: *... pamięć może bowiem odtwarzać wedle swej woli to, co jest najważniejsze: piekło i raj, ozdobność i użyteczność, dziedzictwo i przodków, to, co warte jest zachowania i to, co marne. Przeznaczeniem rzeczy, pamiątek jest zapomnienie, ta tragedia mieści się w ich znikaniu, zacieraniu się pamięci. Jest to tragedia wszystkich biografii*.

### Miejsca Pamięci: Berlin

Przy Grosse Hamburger Strasse 15/16 we wschodniej części Berlina, w okolicach Hackescher Markt, gdzie w XIX i na początku XX wieku osiedlili się Żydzi przybywający tu ze Wschodniej Europy, często uciekinierzy przed pogromami, Boltanski w 1990 roku zrealizował monumentalną pracę zatytułowaną *Missing Hause*. Na szczytowej ścianie jednej z przedwojennych berlińskich kamienic, która sąsiadowała z inną, zombardowaną w 1945 roku przez wojska alianckie, artysta umieścił tabliczki-nekrologi z nazwiskami i zawodami żydowskich mieszkańców tej kamienicy. Dwanaście białych tabliczek, obwiezionych czarnym konturem, z czarnymi literami wypisanymi imionami i nazwiskami, datami życia, umieszczonych zostało na różnych poziomach ściany; przypominają papierowe klepsydry, jakie nakleja się na mury miast, zawiadamiające o śmierci sąsiada. Tabliczki-klepsydry z berlińskiej kamienicy zaznaczają, wskazują miejsca, gdzie mogły znajdować się mieszkania tych, którzy tu żyli; widz zaś – stojąc naprzeciw tej ściany, w miejscu, gdzie stał dom – przywołać może obraz owego brakującego domu, swoją w tym miejscu obecnością, uwagą, czasem koniecznym do odczytania napisów, przywołuje nieżyjących. Boltanski stawia nas w sytuacji aktorów *Umarłej klasy* Tadeusza Kantora, którzy wyliczają, „wypominają” nazwiska umarłych: *Teraz aktorzy rozpoczy-*





Christian Boltanski, *Póki my żyjemy*



Christian Boltanski, *Póki my żyjemy, Franck z harmonią*



nają właściwe [wypominki] – pisał Kantor w partyturze sztuki – *Po kilku chwilach widzowie winni odczuć, / że wylizanie nazwisk odnosi się / do umarłych / i że ta niekończąca się fala zmarłych / pokoleń swoją żalobną kantyleną / będzie ciągnęła się w wieczność...*

Pomnik *Brakującego Domu* w Berlinie jest pomnikiem poświęconym umarłym mieszkańcom Berlina, ale jest też pomnikiem Holocaustu; artysta odwołując się do archiwaliów, ale przede wszystkim do ludzkiej pamięci i wrażliwości wskazuje miejsce braku: Żydów, ich domów, ich codzienności, tym samym wypełnia wywiedziony z tradycji żydowskiej nakaz pamięci. Boltanski zdaje się także odwoływać do

*sam artysta nie wydaje się niekiedy nie całkiem poważny, nawet gdy podejmuje problemy i tematy śmiertelnie poważne, odnoszące się zarówno do własnej biografii, jak i do uniwersalnej realności śmierci?* – zauważa Wiesław Borowski.

### Miejsca Śladów: Warszawa

Boltanski prezentował swe prace w Warszawie w ramach indywidualnych pokazów w Galerii Foksal, w latach 1978 i 1984, a także w 2001 roku. W roku 1995 brał udział w zbiorowej wystawie „Gdzie jest brat twój Abel?” w Zachęcie. Na wystawę zorganizowaną przez Anę Rottenberg w pięćdziesiątą rocznicę zakończenia II wojny światowej francuski artysta przygotował instalację zatytułowaną *Bliźni*. Na ścianach pomieszczenia, oświetlonego słabym żółtym światłem żarówek, zawieszonych zostało kilkaset czarnych pustych kartek papieru tego samego formatu, oprawionych w szkło. Monotonny, kobiecy głos odczytywał nazwiska z przedwojennej książki telefonicznej. W różnych odstępach czasu odczytywana litania nazwisk przerywana była pytaniem: *Czy twarz, którą widzicie, będzie następną ofiarą rasizmu i nietolerancji?* Żarówki rozwieszono dość gęsto na różnych wysokościach, co wraz z połyskującymi dyskretnie, zawieszonymi równo jedna obok drugiej, szklonymi ramkami tworzyło wnętrze czyste, niepozabawione elegancji. *Abel? – Abel. – Ostatni raz widziałem cię, jak zamiataleś basztową. Niedaleko Akademii. Przystanąłem, porozmawialiśmy – snuje swe refleksje Mieczysław Porębski o wystawie w Zachęcie – To były dopiero początki. Potem już się nie spotkaliśmy. Dopiero tu, u Boltanskiego. Przyjemny lokal, prawda? Tylko ta pani. Miły ma głos, ale trochę tu przeszkadza. Więc cóż? Jeszcze po jednym? Jeszcze po jednym.*

Indywidualna wystawa Boltanskiego zatytułowana *Revenir* została zorganizowana w 2001 roku przez Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski w Warszawie, pokazowi towarzyszyła kameralna prezentacja w Galerii Foksal: składający się ze stu zdań tekst przytaczany przez głośniki był swoistą szkatułką ze wspomnieniami różnych osób opisujących, tak jak to sobie wyobraził Boltanski, jego samego po śmierci. Jedna historia jednego człowieka, któremu przypadło urodzić się w 1944 roku, nazywać się Boltanski, być artystą, którego wypełniają niepokoje, codzienne troski, poczucie humoru i ustawiczne zmaganie się z pamięcią, pamiętaniem, pamiątkami...

Wystawę w Zamku Ujazdowskim (2001), którą Boltanski przygotowywał przez kilka lat, składała się z prac pochodzących z ostatnich kilkadziesiąt lat, trzy prace odnoszące się do polskiego kontekstu oraz czterdzieści plasz zawieszonych w różnych częściach Warszawy oraz wkładka o nakładzie 50 tys. egzemplarzy do „Gazety Wyborczej”. Do swej wystawy retrospektywnej, Boltanski dołączył fragment odnoszący się do losu Żydów warszawskich. Milada Słizińska, kuratorka wystawy Boltanskiego, wspomina okres przygotowań: *Wtedy zaczęłam otrzymywać od niego „zadania”: miałam przeglądać archiwa, przedwojenne książki telefoniczne, rejestry osób pochowanych na żydowskim cmentarzu w Warszawie. (...) Potem kupił książkę ze zdjęciami z warszawskiego getta, uznał jednak, że zbyt głęboko wchodzi w osobiste dramaty przedstawianych tam ludzi i sam odrzucił pomysł wykorzystania tych fotografii.* Początkowo artysta zamierzał stworzyć realizację, która w założeniu przypominałaby *Missing Hause* w Berlinie. Ta koncepcja jednakże nie mogła zostać zrealizowana – Warszawa jest w dużej mierze miastem-atrapa; dzielnice obejmujące dawne tereny getta doszczętnie niemal zburzone, wypalone przez Niemców, po wojnie zostały zabudowane tandetnymi blokami. Ale te właśnie bloki, wytyczające nazwy ulic (Nowolipki, Krochmalna, Sienna, Dzielna, Okopowa...), w których pobrzmiwa pamięć dawnego getta, których nazwy powtarzają się na stronicach *Kroniki getta warszawskiego* Emanuela Ringelbluma, *Dziennika* Adama Czerniakowa, wspomnieniach spisanych przez Marka Edelmana i w niemal wszystkich wspomnieniach spisanych przez tych, którzy przeżyli, zbudowano na gruzach i popiołach kilkadziesiąt tysięcy ludzi, oni domagają się pamięci. Boltanski, chodząc po ulicach Warszawy, poruszony był dojmującą nieobecnością we współczesnej architekturze miasta pamięci getta; mówił o mieście, którego nie ma.

W Żydowskim Instytucie Historycznym w Warszawie zachowało się wiele przedwojennych zdjęć grupowych, przedstawiających klasy szkolne, wyjazdy na wycieczki, pielęgniarki z żydowskich szpitali, członków różnych towarzystw sportowych itp. Artysta wykorzystał powiększenia twarzy przedstawionych tam ludzi, najczęściej bezimiennych, którzy – możemy być niemal pewni – nie przeżyli Zagłady.

We wkładce do „Gazety Wyborczej” zamieszczone zostało zdjęcie drużyny bokserkiej z klubu „Gwiazda”, pochodzące z 1937 roku, do zdjęcia dołączono prośbę o kontakt, jeśliby ktoś rozpoznał, choć jednego z przedstawionych tam mężczyzn.

Pan Ryszard M. Gozdek, jeden z czytelników „Gazety”, przyszedł do Zamku i opowiedział organizatorom wystawy historię jednego z uwiecznionych na fotografii bokserów. Był nim, wedle relacji Pana Gozdka, mężczyzna o nazwisku Rotholc, który przed 1939 rokiem był czołowym bokserem polskim, walczył w reprezentacji Polski.

*Nie wydaje mi się, żeby te prace mówiły coś o historii Żydów, choć często spotykam się z takim fałszywym – moim zdaniem – odczytaniem. – mówi Boltanski – Oczywiście, jest to sztuka po Holocaustie, ale to nie to samo, co sztuka żydowska... Moje prace mówią o samym fakcie, a nie o Holocaustie.*

W 2001 roku na ulicach, ścianach budynków, na skwerach Warszawy Boltanski rozmieścił czterdzieści plasz, na każdej z nich przedstawił ten sam, znacznie powięk-

Christian Boltanski, *Witness Białoostocka 9*



Christian Boltanski, *Witness Gracowska 84*



Christian Boltanski, *Witness, Saska 48*



swoistej ambiwalencji niemieckiej pamięci oraz do znaczeniowego „uzależnienia” pomnika od widzów-świadków. Podobne realizacje wykonują Shimon Attie i Norbert Radermacher, którzy pokrywają różne pograżone w niepamięci miejsca Berlina czy Krakowa obrazami i narracjami ich niedawnej przeszłości.

Kiedy Boltanski zrealizował swój *Missing Hause* w 1990 roku, ta dzielnica Wschodniego Berlina, zaniedbana przez lata komunizmu, w sposób niejako „naturalny” zachowała swą przedwojenną architekturę, choć nie było tu Żydów. Dziś jest to rewitalizowana dzielnica kolorowych domów, galerii sztuki i kawiarni; także *Missing Hause* został pomalowany na jaskrawo-żółty kolor; monument oraz sąsiadująca z nim przestrzeń, pozbawione zostały komemoratywnego charakteru. Jakkolwiek nie byłoby ludyczne otoczenie wokół *Missing Hause*, czyż



szony fragment fotografii smutnych, poważnych oczu dziecka. Wielkie, rozmiarami odpowiadające afiszom reklamowym i jak reklamy prezentowane, fotografie umieszczone zostały na ulicy Saskiej 48, Alejach Jerozolimskich 121/123, ulicy Nobla 76/78, Grochowskiej 84, Okopowej 7a... Praca ta zatytułowana została *Witness*. Duże, ciemne oczy, prawdopodobnie żydowskiego dziecka, o których świadkowie Zagłady tak często pisali w swych wspomnieniach. Oczy, które zdradzały, ujawniały, obnażały, oczy ze świata, którego nie ma – w sposób dojmujący stały się obecne w ulicznym ruchu współczesnej Warszawy – obecne pomiędzy takiego samego formatu reklamami, hasłami i wizerunkami polityków, prostackimi graffiti – wprowadzając element niepokoju, konfuzji, wydają się stawiać pytanie o pamięć. Na czarno-białych reprodukcjach-kartkach pocztowych tej pracy (fot. Rafał Ulanowski), widoczne plansze z fotografią Boltanskiego (*Witness*), włączone w ikonosferę miasta, zdają się śledzić z uwagą obecne tu życie – często biedne i byle jakie, czasem energicznie pragnące podkreślić swą wielkowiejskość.

Para uważnych oczu dziecka zdaje się milcząco pytać o ślady żydowskiego życia w tym mieście, może pomóc w odsłonięciu zepchniętych w niepamięć fragmentów historii albo odzyskać ślady przeszłości wymazywanej, albo skonfiskowanej nam, którą jest tu bardzo intensywnie – wobec braku materialnej substancji jako historycznego świadectwa tragicznej historii – przeżywana w pamięci prywatnej, indywidualnej i rodzinnej. Pozostały także miejsca, one są świadkami przeszłości. Aleida Assmann, pracująca w Niemczech badaczka kultury, podkreśla rolę pamięci miejsca, które postrzegane i odczuwane jest jako rzeczywista przestrzeń pamięci. Assmann dokonuje rozróżnienia na miejsca pamięci i pamięć miejsca. Te pierwsze – zdaniem uczzonej – są ruchome, sytuujące się głównie w mapach mentalnych. Pamięć miejsca jest natomiast przywiązana do fizycznej. Istotny jest tu charakter relacji między tym miejscem a niesioną przez nie pamięcią. Takim miejscem jest dawna wojenna dzielnica żydowska w Warszawie, którą spacerował Boltanski z Miladą Śliżińską, próbując odnaleźć ślady tamtego czasu. Takim miejscem jest także Reduta Bank Polski przy ulicy Bielańskiej 10 w Warszawie.

### Raz jeszcze Warszawa, luty 2008 rok

21 lutego 2008 roku w Galerii Foksal w Warszawie Christian Boltanski przedstawił pracę zatytułowaną *Le Coeur / Serce*. Ta wystawa to instalacja fotografii oraz zsynchronizowanego dźwięku i światła, gdzie bicie serca artysty słyszalne jest w zaciemnionej, pomalowanej na czarno, przestrzeni galerii. Rytm bijącego serca jest zespolony ze światłem słabej żarówki, która gaśnie i zapala się z każdym uderzeniem. Pomiedzy korytarzem a czarnym projektorem z mocną żarówką, zawieszona została biała zasłona, na którą wyświetlane są powiększone, niematerialne czarno-białe fotograficzne portrety przedstawiające artystę w różnych okresach jego życia – zdjęcia płynnie zachodzą na siebie, przenikają się, twarz zmienia się z upływem czasu: twarz dziecka, młodzieńca, mężczyzny i znów od początku...

Praca ta po raz pierwszy pokazywana była na wystawie „Christian Boltanski „Prendre la parole” w Galerii Marian Goodman w Paryżu w 2005 roku; tego samego roku pokazywana była w Mediolanie (Padiglione d'Arte Contemporanea), w 2006 roku w Instytut Mathildenhöhe w Darmstadt, w 2007 w Pfäfersberg w Berlinie.

23 lutego 2008 roku w częściowo restaurowanych ruinach Reduty Boltanski przygotował trwający około czterech godzin performance zatytułowany *Póki my żyjemy*... W spektaklu wzięli udział także inni francuscy artyści: Jean Kalman (scenograf), Franck Krawczyk (kompozytor), Angelika Markul (artystka, była studentka Boltanskiego) oraz grupa wolontariuszy. Widowisko rozgrywało się na dwóch poziomach przestrzeni dawnego Banku Polskiego. Była to odnosząca się do uniwersalnej historii i wspomnień poetycka kompozycja składająca się z ascetycznej scenografii z wykorzystaniem światła, różnych efektów teatralnych, muzyki i śpiewu (sopran i głos męski), tworząc pospółu oniryczną atmosferę z pogranicza jawy, wyobraźni, snu, fragmentów zasłyszanych opowieści, wspomnień, lęków i wszechobecnego poczucia absurdu ludzkiej egzystencji. Akcja, pozbawiona logicznej fabuły, oparta została na repetycjach poszczególnych sekwencji: odległego odgłosu ujadających psów, dźwięku harmonii, śpiewu, klekotu drewnianej kołatki, fletu, szumu sztucznego wiatru. Ciemne wnętrze pierwszego poziomu, przedzielone grubą, bezbarwną folią zawieszoną u sufitu wypełnia gęsta mgła; światło reflektora oślepia wchodzących; dezorientację łagodzi dźwięk harmonii. Na ustawionym na podium krzesło siedzi samotny grajak (Frank Krawczyk) – całkowicie pochłonięty swoją muzyką – przeciągłe frazy wydają się skądś znane, jakby wyprowadzone z odległej przeszłości; chwilami w jakichś nutach można rozpoznać dobrze przecież znaną melodię, ale za chwilę to wrażenie ucieka, rozmywa się i znów powraca. Poprzez gęstą mgłę i oślepiające światło przebiega nikiły sopranowy

śpiew, i tego śpiewu nie jesteśmy pewni, jak gdyby ów czysty kobiecy głos tkwił raczej w naszej podświadomości, we wspomnieniu tak odległym, że zdaje się nie być prawdą. Światło reflektora przebijające ciemność i gęstą mgłę, sugerującą mroźną, zimową noc, „wycina” ostrym konturem czarną sylwetkę siedzącego na krześle harmonisty, który zdaje się ucieleśniać tu stan żałoby i nostalgii, pamięci i zapomnienia, jest Historią i opowieścią, tym, co etyczne i estetyczne w naszej codzienności... *Póki my żyjemy*...

Na drugim poziomie rozgrywa się spektakl wyobraźni i marzenia sennego, usilnych prób wskrzeszenia choćby strzępów pamięci – zanikający dźwięk fletu, żalobnej kołatki, męski stłumiony, ale pewny głos śpiewający znaną z *Wielopola, Wielopola* Tadeusza Kantora pieśń śpiewaną przez wojsko czasu Wielkiej Wojny – I wojny światowej (*Szara piechota*), przez owych „pokątnych lokatorów POKOJU”. Aktorzy w maskach zwierząt, w długich do ziemi płaszczach przechadzają się między publicznością, w ręku trzymając latarki; gęsta mgła i światło reflektorów zmieniają sylwetki aktorów i widzów w teatr cieni; wyglądamy jak duchy nieobecnych, albo jak kształty pamięci. *Żadna pamięć, nawet najbardziej intymna i osobista, nie może być izolowana od kontekstu społecznego, od języka i systemu symbolicznego uformowanego przez społeczność na przestrzeni wieków* – pisał Amos Funkenstein.

Tym kontekstem społecznym i historycznym jest Warszawa i jej obecni mieszkańcy, pamięć i nie-pamięć wydarzeń, których to miasto było świadkiem.

### Tadeusz Kantor – Boltanski

Christian Boltanski w swych wypowiedziach i swej sztuce często podkreśla jak istotne znaczenie dla kształtowania się jego świadomości miała sztuka Tadeusza Kantora i jego osobisty Teatr Cricot2. Wspólne dociekania Kantora i Boltanskiego, odnoszące się do biografii, do czasu dzieciństwa, śmierci, pamięci, ironii, auto-tworzenia znajdują w twórczości francuskiego artysty swój wyraz już na przełomie lat 60. i 70.; Kantora po raz pierwszy poznał i zobaczył *Umarłą klasę* (dopiero) w 1976 roku; od tej pory Kantor stał się jego fascynacją. *Na początku* – powiedział Boltanski – *dużo mówiłem o swoim dzieciństwie, które mogłoby być wspólnym mianownikiem dla nas wszystkich. Im więcej pracuję, tym szybciej znika. Tym, co naprawdę znikło, jest dziecko, którym byłem*. Te słowa bliskie są przekonaniu Kantora, że dzieciństwo, biografia, pamięć są głównym motorem życia, tylko przeszłość istnieje w realnym, konkretnym stanie; doświadczona i przeżyta.

Tadeusz Kantor 13 marca 1980 roku zapisał: *Otóż – rekonstruuując wspomnienia dzieciństwa* [taki jest sens spektaklu (*Umarła klasa*)], *nie „piszemy” fabuły wedle wzorów znanych z literatury, fabuły opartej na ciągłości. Założyłem, że jest to nieprawda. A bardzo mi chodzi o prawdę (...). Ta rekonstrukcja wspomnień dzieciństwa ma zawierać tylko te momenty, obrazy, „klisze”, które pamięć dziecka zatrzymuje, dokonując wyboru w masie rzeczywistości, wyboru niezwykle istotnego (artystycznego), bo trafiającego nieomylnie w PRAWDĘ. W dziecięcej pamięci zachowuje się zawsze tylko jedna cecha postaci, sytuacji, wypadków, miejsca i czasu*.

Wystawa zatytułowana *Le Coeur / Serce* (Galeria Foksal) oraz performance *Póki my żyjemy*... w warszawskiej Reducie mogą być odczytane jako swiste wezwanie do pamiętania, które nigdy nie kształtuje się w próżni. Artysta w sposób metaforyczny i dosłowny zarazem przeszukuje ruiny pamięci, zaznaczając własną, bardzo osobistą tu obecność. Pobyt Christiana Boltanskiego w Warszawie w lutym 2008 roku i prezentowane w tym czasie artystyczne wydarzenia były naznaczone także pamięcią Tadeusza Kantora i jemu dedykowane. *PAMIĘĆ/pamięć przeszłości./pogardzana/przez Trzeźwego/i z tego powodu cenionych osobników/rodzaju ludzkiego/(zawsze podejrzewam ich o tępotę)./i przez „żartoków”/codziennosci/pędzących na złamanie karku/ku przyszłości i obietnicom./ PAMIĘĆ/spychana bezlitośnie z drogi./na której odbywa się/ten jakoby wspomniały pochód/ ku przyszłości...*

*PAMIĘĆ.../warto się nią zająć!*

\*

Christian Boltanski świadomy jest oddalania się naszej przeszłości, żyjemy w czasie „przyspieszenia historii”, spychania pamięci – jesteśmy od niej odcięci, już jej nie zamieszkujemy. – mówi Pierre Nora. Pamięć, a z nią historia, przemawiają do nas jedynie poprzez pozostawione ślady, one zaś stały się tajemnicze i ku tej tajemnicy możemy jedynie zwracać swe pytania o pamięć, o to, czym jesteśmy. Francuski artysta wydobywa przeszłość za pośrednictwem pracy rekonstrukcji dokumentacyjnej (także autobiograficznej), archiwalnej, pomnikowej, która czyni z intymnej pamięci historię. Album rodzinny, fotografia, kartoteka, biblioteka, kolekcja, banki danych, chronologia – pomiędzy sytuuje się pamięć, wyobraźnia, fantazja, surrealistyczne gry z prawdą, obiektywizmem i przypadkowością obrazu fotograficznego.



Cykl prac pt. „Czytanie”, realizowany w okresie 2006/2007 przez Krzysztofa Pruszkowskiego, ma wyjątkowo dramatyczny wyraz. Oparty jest na metodzie reprodukcji obrazów, jakie pojawiają się w mediach, głównie na ekranie telewizyjnym, ukazujących porywaczy-terrorystów oraz ich ofiary. Widzimy tam, jak zamaskowani porywacze otaczają ofiarę i zazwyczaj jeden z nich odczytuje z kartki tekst oskarżenia, wyroku czy ultimatum. Porywacze sami filmują takie sceny i podrzucają ten materiał mediom, aby tą drogą ogłosić swoje polityczne i finansowe żądania.

Adam Sobota

## Odczytanie „Czytania”

Czarno-białe reprodukcje tych scen, gdzie Krzysztof Pruszkowski uwypukla pewne ich elementy, pogłębiają jeszcze przegnąbający efekt takiego przekazu. Odczucia oglądającego mogą oscylować pomiędzy oburzeniem, współczuciem i poczuciem beznadziejności. Nie chodzi przecież tylko o refleksje na temat wydarzeń konkretnej wojny, której dotyczą obrazowane tu przejawy akcji terrorystycznych w Iraku czy Afganistanie. Artysta wykorzystuje te przykłady dla wskazania na pewien strukturalny impas w relacjach międzyludzkich, który stale próbuje się rozwiązywać przy pomocy siły, a który faktycznie nigdy nie znajduje rozwiązania. Zakładnicy mogą zostać zabici, bezterminowo więzieni, uwolnieni za okup czy w wyniku negocjacji, jednak utrzymujące się polityczne i kulturowe przyczyny konfliktów sprawiają, że historie z zakładnikami stale się powtarzają. Ofiary są w oczywisty sposób bezsilne, podczas gdy bezsilność oprawców jest ukryta za demonstracją siły. Przemocą apelują oni do litości, co ma wywołać gotowość do ustępstw, a paradoksem jest też to, że często zakładnikami stają się ludzie niosący pomoc w akcjach humanitarnych na terenach objętych konfliktami.

Zazwyczaj w takich filmowanych scenach osoby stosujące przemoc są zamaskowane, a ofiara jest dobrze widoczna, ale bywa odwrotnie. Czasami walczące ze sobą strony zamieniają się rolami. Nie tak dawno opinią publiczną wstrząsnęły ujawnione przypadkowo zdjęcia z więzienia w Iraku, gdzie torturowano podejrzanego o terroryzm; tam odsłonięte twarze mieli amerykańscy żołnierze, a więźniem stał na skrzynce nakryty kapą i z przewodami podłączonymi do kończyn. Zauważono podobieństwo w ukazaniu jego postaci do przedstawień ukrzyżowanego Chrystusa, co przypuszczalnie wzmocniło protesty wobec ujawnionych praktyk. Także Krzysztof Pruszkowski wydaje się odwoływać do pewnego istniejącego w kulturze kanonu przedstawiania dramatu ubezwłasnowolnienia i ofiary, chociaż jego prace nie wywołują bezpośrednich wizualnych skojarzeń, np. z obrazami ukazującymi mękę Chrystusa, na których twarze oprawców są w istocie maskami oznaczającymi deprawację. W pracach z cyklu „Czytanie” artysta zmierza do pewnych uogólnień raczej poprzez prowokowanie refleksji na temat zasad funkcjonowania mediów, zarówno gdy chodzi o przekaz fotograficzny, jak i o mechanizmy kultury masowej. Analizując te prace, można by oczywiście skupić się na określonej symbolice gestów, póz i rekwizytów używanych przez terrorystów, ja chcę się jednak skoncentrować na intencjach Krzysztofa Pruszkowskiego, które można objaśnić pełniej poprzez odwołanie się także do jego wcześniejszych realizacji.

Jednym z wątków, jakie stale go intrygowały, jest funkcjonowanie pewnych mechanizmów, które stanowią zarazem barierę, jak i łącznik pomiędzy ludźmi. Pierwszą jego głośną realizacją była wystawa „Barierka” w roku 1977, gdzie ukazał, jak w przestrzeni miejskiej Paryża funkcjonują ruchome metalowe barierki wykorzystywane dla okazjonalnego dzielenia miejsc publicznych. Można było tam zobaczyć, jak przedmiot, który ma usprawniać komunikację i zabezpieczać kontaktujące się strony (np. przy masowych imprezach z udziałem przedstawicieli władzy) w istocie służy ich oddzieleniu, dystansowaniu, a na co dzień zamienia się w barierę. Zastanawiając się nad tym, możemy dojść do wniosku, że tak przecież jest ze wszystkim, co stanowi o konstrukcji współczesnej przestrzeni

publicznej. Autostrady czy sygnalizacja świetlna, biurokracja czy media, wszystko to ma oczywiście służyć ulepszeniu życia społecznego, jak najsprawniejszemu komunikowaniu się, ale realnie okazuje się także barierą, środkiem wymuszania określonych zachowań czy tłumienia osobistych aspiracji. W aspekcie takiej dwubiegunowości Krzysztofa Pruszkowskiego szczególnie interesuje sposób funkcjonowania mediów. Ponieważ posługuje się fotografią, to jest świadomy, że i ona ma w sobie coś z barierki. Z jednej strony oznacza spotkanie czy konfrontację, informuje, przybliża i jednocześnie chroni przed niebezpieczeństwami bezpośredniego poznawania, lecz także oddziela, mitologizuje, skłania do zadowolenia się namiastką, wymusza uznanie dla stanu rzeczy wyrwanego z kontekstu. Wszystko to dotyczy także sposobu funkcjonowania informacji w środkach masowego przekazu, które opierają się na fotograficznie zarejestrowanych faktach.

W pracy *Aleksander*, zrealizowanej w roku 1978, Krzysztof Pruszkowski przedstawił dokumentację swojej obserwacji paryskiego kloszarda, który przez długi czas wystawał pod murem nad wywietrznikiem z ciepłym powietrzem, aż na murze utrwalił się ślad jego obecności. Kiedy kloszard przestał się pojawiać, Pruszkowski nakleił w tym miejscu jego fotografię i dokumentował z kolei jej zanikanie. Co prawda, artysta nawiązał też rozmowy ze swoim „modelem”, ale zasadniczo cykl ten był prezentowany w oparciu o serię fotografii. Te obrazy zaś podkreślają izolację starego człowieka, który sam unika kontaktu, odwracając się tyłem i zasłaniając twarz, a ponadto zauważamy, że środek zapisu sprowadza osobę do wizualnego śladu i tylko w ten sposób może go upamiętnić. Nie wiemy, dlaczego Aleksander zaczął żyć na ulicy i jakimi wartościami się kierował. Bezdomny jest jakby zakładnikiem losu, który domaga się okupu dla zmiany tej sytuacji, lecz rzadko kiedy to następuje. Bezdomność, bieda, czy marginalizacja pewnego typu ludzi, to problemy nigdy dotąd nierozwiązane, ale które często są tematami ekscytujących reportaży i celem różnych przedsięwzięć, gdzie idealizm założeń nazbyt często uwarunkowany jest utrzymywaniem istniejących barier.

Krzysztof Pruszkowski poprzez swoje prace wydaje się też stwierdzać, że wartościowanie jednostkowego losu w relacjach społecznych znajduje się pod przemożną presją kategorii typowości i modelowych ideałów. To, co unikalne, w sposób przesadny podporządkowane jest temu, co powtarzalne. Tak więc maski dominują nad autentyczną osobowością. Ten problem znalazł szczególny wyraz w metodzie fotosyntezy, którą artysta sporadycznie wykorzystywał już w latach siedemdziesiątych, a używał systematycznie w latach osiemdziesiątych ubiegłego stulecia. Metoda nakładania na siebie fotograficznych obrazów jednostkowych obiektów należących do pewnego zbioru (np. portretów przedstawicieli jakiejś grupy zawodowej, rasy czy rodziny), po to, aby uzyskać wizerunek typowego czy statystycznego osobnika, ma swój rodowód w naukowych dociekania XIX wieku, ale Krzysztof Pruszkowski nawiązał do tej tradycji z dużą dozą ironii, która decyduje o krytycznym charakterze jego prac.

Najbardziej znany z tego cyklu jest chyba dyptyk z 1985 roku ukazujący dwa syntetyczne portrety pasażerów metra I oraz II klasy, każdy złożony z portretów 60 osób. Widmowość ostatecznych wizerunków sprawia, że równie dobrze można tę pracę rozumieć jako protest przeciwko społecznej segregacji, jak też jako kpinę z postulatu ujednoczenia. W wielu pracach tego rodzaju artysta wypróbował możliwości tej metody. Syntetyczne portrety strażaków czy policjantów mogą się wydawać bardziej logiczne z uwagi na specyfikę tych służb. Z kolei wrażenie absurdu wywołują fotosyntezy uśredniające wizualnie bliskie sobie osoby różnych płci, jak: Jean P. Sartre i Simone de Beauvoir, albo prezydent Ronald Regan i jego żona. Tu jest to absurd raczej komiczny, ale w innych przypadkach absurdalność wskazuje na realne zagrożenie. Jest tak przy wątku terrorystycznym, który u Krzysztofa Pruszkowskiego pojawia się już na początku lat osiemdziesiątych, np. w pracy *14 terrorystów libańskich* (gdzie obraz ostatecznie niemal całkowicie się zaczernia) czy w fotosyntezie *27 członków Politbiura*. Ta ostatnia praca, sumująca zarząd komunistycznej Partii ZSRR, jest symbolem terroryzmu państwowego, co w roku 1981, kiedy powstała, było szczególnie czytelne dla Polaków. Stosując kilka lat później (1989) metodę fotosyntezy w cyklu „Fotologia”, zrealizowanym w oparciu o historyczne monumenty kultury Egiptu, artysta nadał już tym razem problematyce zawartej w tej metodzie charakter transcendentny i ponadczasowy. Syntetyczność odkrywana w antycznej sztuce Egiptu, a także ta konstruowana na bieżąco przy pomocy fotografii, w podobny sposób służą artyście dla wyrażenia potrzeby odnajdywania stałych wartości i uniwersalnych reguł.

Obiekty sztuki, poprzez wywoływanie estetycznej akceptacji, stępują ostrze dramatycznych kwestii, do jakich często odnosi się ich symbolika. Na ogół składają też do ambiwalentnej oceny moralnych uzasadnień różnych czynów. Natomiast wydarzenia bieżące domagają się zdecydowanej reakcji i konkretnego osądu. Jednak niezdolność do zapobieżenia złu często jest dramatem współczesności. Ten dramat stara się w swoich ostatnich pracach wyrazić Krzysztof Pruszkowski, przy użyciu tych środków, które określał go jako artystę.





Krzysztof Pruszkowski, z cyklu „Czytanie”





Agnieszka Kłos

# POMYŚL, zanim naciśniesz



Ile razy czytaliście zwierzenia fotoreporterów, którzy twierdzili, że nie myślą w momencie robienia zdjęć, ale ich publikacji? Czy można im wierzyć, a jeśli nie to, co powoduje, że człowiek pragnie najpierw fotografować, a potem oglądać zdjęcia z najbardziej przerażających widowisk w historii?

Być może wskazówką okaże się ta książka. Już jej wstęp sugeruje, że mamy przed sobą historię niezwykle zainteresowania zdjęciami związanymi z Zagładą. I to nie tylko zdjęciami, ale w ogóle wszelkimi obrazami z nią związanymi. Jej autorka traktuje historię nie jako zamkniętą szafę z przestarzałymi ubraniami, ale jako punkt wyjścia do rozważań również moralnej natury. Czym są, a później stają się obrazy związane z wojną? Jaką moc sprawują nad naszą wyobraźnią i wiedzą oraz jaki poziom fikcji budują, karmiąc się prawdziwymi historiami?

Odpowiedzi na te pytania nie są łatwe. Należą raczej do gatunku pytań, wokół których się krąży, zbierając coraz to nowe dowody za lub przeciw. Dlatego tak pasjonująca jest książka Janiny Struk, zatytułowana *Holokaust w fotografiach*.

Wojna w perspektywie aparatu fotograficznego oraz jego zdobycy, czyli gotowych obrazów, nigdy się nie kończy. To znaczy, dowody na zbrodnię długo jeszcze obciążają lub pobudzają dwie strony konfliktu. O obu mówi z równą starannością autorka tej książki. Dokonuje w niej analizy nie tylko gotowych fotografii, jakie pozostały po Zagładzie, ale wskazuje na łączność obrazu z miejscem jego powstania, czyli Polską. Tak się przewrotnie złożyło, że mimo iż na naszych ziemiach powstało stosunkowo najwięcej zdjęć związanych z Zagładą, zachowało się ich w archiwach niewiele. Na dodatek, na co wskazuje autorka, są one najczęściej błędnie interpretowane, podpisane lub skatalogowane. W niektórych archiwach można spotkać dwie takie same fotografie, które zostały zupełnie inaczej podpisane. Badacze zajmujący się historią rzadko prostują fakty i wpływają na ludzi pracujących na co dzień w archiwach fotograficznych.

Książka Struk porządkuje naszą wiedzę o kontekście fotograficznym. Wiadomo, że zdjęcie nie tylko powstaje w określonych warunkach, ale potem jest w określonym kontekście wykorzystywane. Jaki to kontekst i co go określa? Przede wszystkim ramy wypowiedzi (gazeta, szkic, książka, prelekcja, wystawa), dalej osoba redaktora, który nada je lub pomniejsza rangę fotografii, wreszcie podpis pod zdjęciem, o którym mądrzy ludzie mawiają, że może zmienić dosłownie w s z y s t k o. Jak pokazuje historia fotografii związanych z Zagładą, nierzadko same dokumenty były kadrowane, retuszowane, poddawane obróbkom, które miały za zadanie je upiększyć, podkreślić lub wydobyć pewne ich aspekty. Tak więc zupełnie inaczej przedstawia się historia jakiegoś zdjęcia w perspektywie wystaw artystycznych (dla przykładu warto wspomnieć o *Antologii fotografii polskiej 1839-1989*, pod redakcją Jerzego Lewczyńskiego, który jedną z fotografii zrobionych przez grupę Sonderkommando, potraktował w swoim tomie nie tylko jako dzieło sztuki, ale przykład polskiej wojennej fotografii), a zupełnie inaczej w kontekście realizmu czy określonej estetyki dawnych lat. W historii pojedynczego zdjęcia nie brakuje ironii i złośliwości losu. Oto zdjęcie przedstawiające chłopca z warszawskiego getta, które pochodzi z Raportu Stroopa, staje się przedmiotem wnikliwych poszukiwań. Co raz ktoś zgłasza się do placówek, które je reprodukują, żeby udowodnić, że chłopiec na zdjęciu jest ich krewnym. Dużo zamieszania wywołują również fotografie Żydów z okresu okupacji Warszawy. Kopiujący rowy lub budujący drogi po zbombardowaniu miasta, podpisujący się zwykle jako „Żydzi zmuszani siłą do pracy”.

Jak twierdzi Struk, jej książka mówi o zaniedbaniach i manipulacjach, o motywacji osobistej i politycznej, wobec których ważą się losy zwykłej fotografii. *Fotografie i ich interpretacje* – pisze dalej – nie

zawsze pozwalają nam lepiej zrozumieć wydarzenie historyczne, które nazywamy Holokaustem, przypominają raczej, jak świat został urządzony później. Teraźniejszość zawsze wywiera wpływ na rekonstrukcję przeszłości.

Być może dla większości czytelników strony poświęcone historii fotografii w Niemczech i w Stanach Zjednoczonych będą jedynie powtórką z wiedzy, jaką posiadają, dla innych jednak mogą stanowić podstawy, bez których nie sposób zrozumieć, czym była fotografia dla wielkich mocarstw światowych. Narodowy socjalizm pokochał fotografię, ponieważ wierzył w jej potęgę propagandową. Fotografowanie „typów” i klasyfikacja naukowa, jaką podlegali członkowie społeczeństwa, były wtedy bardzo modne. Nie doszukiwano się w tym działaniu niczego złego. Wręcz przeciwnie, wierzono, że „żywa” fotografia powie masom znacznie więcej niż najlepiej napisany tekst.

Fotografia w tym czasie przestaje pełnić rolę rytuału, a zaczyna podlegać polityce. To znamienne również dla naszych czasów i miejscu fotografii w mediach. Ludzie wierzyli i w dalszym ciągu wierzą w „autentyczne przedstawienie rzeczywistości” na zdjęciu. Poza tym wiedziano już wówczas, że istnieje sposób na „zręczną manipulację”, czyli idealnie dobrany do zdjęcia podpis.

W ówczesnych Niemczech sama groźba fotografowania była jednoznaczna z zastosowaniem środka policyjnego. Być może to wyjaśni, dlaczego sama fotografia tak często towarzyszyła pewnym aspektom Zagłady.

Fotografie, które robiono w czasie wojny, bardzo często źle reprodukowano. Nie wynikało to ze złej woli, ale stanowiło część tradycji. Po prostu, bardzo często robili to ludzie, którzy nie zajmowali się zawodowo fotografią. Materiały z mikrofilmów niestarannie powiększono albo wydobywano z nich jedynie ważny dla danego kontekstu szczegół. Potem w reguły retuszowano lub podmalowywano zdjęcie ołówkiem, co dla zwolenników faszystów jest do dziś jawnym dowodem, że zdjęcia te nie są autentyczne.

Autorka książki nie tylko odtwarza historie wielu tak „wykonanych” zdjęć, ale, co ciekawe, pokazuje, że funkcjonują one nadal w zbiorowości i pokazywane są na wielkich wystawach poświęconych Zagładzie. Fotografie są punktem wyjścia do odmalowania genialnego tła, na którym wyraźnie widać przecinające się wpływy interesów wielu państw, które nie chciały pomóc Polakom i Żydom. W ich mniemaniu pozycja Polski była niepopularna, nikt też nie wierzył świadectwom „tych Żydów”.

Książka Struk zawiera wiele ciekawostek ze świata reklamy oraz mediów. Zwykle fotografie, które się ukazywały na zachodzie potrzebowały specjalnego kontekstu, czasami tak kuriozalnego jak gabinet figur woskowych. Stworzono go dla potrzeb propagandy w Stanach Zjednoczonych i Wielkiej Brytanii. W gabinecie ustawiono obok Królowej Śnieżki i Kopciuszka monstrualnych rozmiarów „muzułmanów” z obozu koncentracyjnego, które wykonano według fotografii. Publiczność wpadała w histerię, a media miały o czym pisać.

Niemcy szczególnie chętnie dokumentowali zagładę Żydów (ze wschodu), Romów i Polaków. Zupełnie inaczej odnosili się do Żydów z zachodu, którym robili zdjęcia podczas żydowskich świąt na przykład w obozie koncentracyjnym w Westerbork. Po wkroczeniu do Polski żołnierze niemieccy czują paniczny strach przed Żydami. Robią im zatem niezliczoną ilość zdjęć, żeby się przed ich obrazem uchronić. *Fotografowanie nieprzyjaciela* – pisze autorka książki – było równoznaczne z jego pokonaniem. Publiczne upokorzenie, poniżenie i być może zabicie „Prawdziwego” Żyda oznaczało, metaforycznie, zniszczenie wizerunku mitycznego Żyda. Robienie zdjęć było integralną częścią procesu upokarzania, w tym sensie, że dopełniało aktu przemocy.

dokończenie na str. 118



Od 19 do 28 października 2007 w galeriach Bielska-Białej odbył się drugi z kolei festiwal fotografii zorganizowany przez Inez i Andrzeja Baturo, fotografów, którzy od kilkunastu lat prowadzą w tym mieście własną galerię „B&B”. Kontynuacja ich projektu sprzed dwóch lat świadczy o tym, że pomysł zyskał akceptację środowiska oraz sponsorów i ta impreza może na stałe wpisać się w kalendarium licznych już festiwali fotografii w Polsce.

Adam Sobota

# W BIELSKU-BIAŁEJ FOTOARTFESTIWAL

Na razie koncepcja bielskich festiwali opiera się na wielu prezentacjach znanych twórców zagranicznych, a do tego dochodzi jedna ekspozycja z historii polskiej fotografii (nie licząc konkursu dla fotoamatorów) – poprzednio była to wystawa Tadeusza Wańskiego, a obecnie prace członków Fotoklubu Polskiego. Trzeba przyznać, że za każdym razem dobór autorów i prac był interesujący i warto było zwiedzać wystawy. Organizatorzy zaprosili też samych artystów, z których wielu przyjechało i miało spotkania autorskie tłumnie oblegane, zwłaszcza przez młodzież. Dla takiego miasta jak Bielsko-Biała impreza tego typu ma wielkie znaczenie prestiżowe i edukacyjne. Działa tam bardzo dobra galeria BWA, ale stale potrzebne jest poszerzenie środowiskowej recepcji sztuki współczesnej.

Tegoroczny festiwal postawił wyraziście pytanie o granice i definicję fotografii, poprzez mocne wyakcentowanie dwóch skrajnych metod pracy z fotografią. Jedną z nich polega na inscenizacjach i plastycznym konstruowaniu obrazu od etapu pierwotnego pomysłu, a także na jego przekształcaniu, przede wszystkim przy użyciu komputera. Druga metoda opiera się na zasadach fotoreporterskiego dokumentalizmu i ogólnie uznawanych regułach wiarygodności. Z pierwszego typu najciekawszą wdała mi się realizacja Sarah Moon (Francja). Jej praca była wizualnym odtworzeniem kluczowych epizodów z baśni Christiana Andersena „Dziewczynka z zapalkami”. Na podstawie zarówno dokumentalnych jak i aranżowanych fotografii, którym towarzyszył słowny komentarz, stworzyła też wersję filmową, dzięki użyciu odpowiedniego programu komputerowego. Praca eksponowana była w obydwu formach i wytwarzała sugestywne poetyckie przesłanie. Na spotkaniu z publicznością autorka stwierdziła, że obecnie właśnie taka metoda pracy odpowiada jej najbardziej. Joan Fontcuberta (Hiszpania) zastosował program komputerowy, przeznaczony do naukowej interpretacji obrazów przestrzeni, dla opracowywania fotografii fragmentów dzieł malarstwa. W efekcie powstały niby-realistyczne pejzaże, dla których podstawą jest wyobraźnia malarzka. Lucas Hüller (Austria) w serii prac zatytułowanej „Siedem grzechów głównych” zastosował niezwykle rozbudowane alegoryczne kompozycje oparte na inscenizacjach i montażu komputerowym, a nawiązujące do późnośrednio-wiecznych moralizujących dzieł Hieronima Boscha. Podobną metodą posłużył się Mitra Tabrizian (Irakczyk zamieszkały w Wielkiej Brytanii), który konstruuje sceny pozornie banalnej codzienności, w których jednak zawarta jest zapowiedź szaleństwa. Trzej inni autorzy zajęli się wyłącznie formą ciała ludzkiego, poddając je radykalnym przemianom. Misha Gordin (Łotysz zamieszkały w USA) ostentacyjnie używa obróbki cyfrowej dla konstruowania surrealistycznych wizji ciała w przestrzeni. Michal Macku (Czechy) dla uzyskiwania pożądaných deformacji ciała i jego zaskakujących relacji do tła używa skomplikowanej techniki ręcznego przenoszenia emulsji. Z kolei Stasys Eidrigevicius (Litwin mieszkający w Polsce i znany dotąd z prac graficznych) po prostu dokumentuje kamerą zaaranżowane przez siebie układy ciał nagich modeli, które zespała z geometrycznymi elementami studyjnej przestrzeni. Przypomina to nieco pomysły Františka Drtíkola z lat 20., ale te prace prezentują się bardzo przekonująco i wykazują najbardziej wszechstronne walory w porównaniu do dwójki wspomnianych wcześniej autorów.

Bardzo dobrze zaprezentowana została fotografia o tematyce społecznej. Odkryciem dla polskiej publiczności mogły być prace Waltera Rosenbluma (USA,

1919-2006), który rozpoczął karierę, dokumentując dzielnice nowojorskiej bi-doty w latach 30., jako członek lewicowej Foto-Ligi. Ten temat kontynuował przez całe życie, łącząc społecznikowskie podejście z najwyższymi standardami obrazowania ukształtowanymi dzięki kontaktom ze środowiskiem artystycznym Nowego Jorku. Jego błyskotliwymi pracami są także wojenne reportaże z działań armii amerykańskiej w Europie w latach 1944-1945. W Bielsku-Białej pojawiła się też żona Waltera, Naomi Rosenbaum, autorka wydanej także po polsku *Historii fotografii światowej*, oraz jego córka, Nina Rosenbaum, uznany reżyser filmowy, które miały swoje autorskie spotkania. Lepiej znany polskiemu odbiorcy był inny klasyk, Alexander Macijauskas z Litwy, zaprezentowany w sze-

rokiem wyborze charakterystycznych dla niego prac z różnych lat, opartych o wnikliwą obserwację scen codziennego życia swoich rodaków. Znakomity poziom reprezentowały reportaże z cygańskich osad na Węgrzech wykonane w latach dziewięćdziesiątych przez fotograficzne małżeństwo Judit Horváth i György Staltera (Węgry). Zwłaszcza prace J. Horváth zwracały uwagę umiejętnością nawiązania kontaktu z tym raczej hermetycznym środowiskiem oraz wydobywania z każdej sytuacji maksymalnej ekspresji. O ile u tej autorki ekspresja wynika raczej z przybliżenia psychiki modelu, to w pracach Pedro L. Raoty (Argentyna, 1934-1986) wynika głównie z operowania kontrastami i efektownymi ujęciami. Jest to styl odpowiadający najbardziej ilustrowanym czasopismom i tą drogą autor zdobył sobie ogromne uznanie w światowej fotografii. Młodszy argentyński fotograf, José L. Raota, także pokazany w Bielsku-Białej, idzie podobną drogą. Można też było obejrzeć wybór prac słowackiego fotografa Karola Kallaya, który od 1942 roku z sukcesami rejestruje charakterystyczne zdarzenia w przestrzeni społecznej w różnych krajach.

Jako osobną grupę, wobec dokonanej powyżej klasyfikacji, można wymienić te fotografie, gdzie autor poszukuje atrakcyjności wizualnej, opartej co prawda o realne fakty, ale potraktowanych raczej jako pretekst dla formalnego efektu. Wybitnym przykładem był tu Franco Fontana (Włochy) z retrospektywą pokazującą jego fascynację kolorem znajduwanym w naturze i transformowanym w ekwiwalenty fotograficzne, o wyrazistych i zarazem subtelnych zestawach barw. Niezwykle mistrzostwo w operowaniu niuansami czarno-białej fotografii pokazał Michael Kenna (Wielka Brytania). W wypadku jego prac, gdzie w naturze nie widać człowieka, fotografia uświadamia nam nie tyle ulotność czasu, co ulotność stanu, i to w sposób „zapierający dech w piersiach”. Trzech chińskich fotografów o nazwisku Shao (Du 1910-1970, Jiaye ur. 1939, i najmłodszy z nich Dalang) pokazało dosyć efektowny, chociaż zachowawczy typ fotografii, podkreślający harmonijne współistnienie człowieka i natury. Wszyscy trzej odwołują się do konwencji tradycyjnego chińskiego malarstwa pejzażowego, a ich fotografie mają w sobie wiele ze stylistyki jaka ukształtowała się w latach 30. Mimo to ich prace, nawet te pochodzące z ostatnich lat, nie razią anachronicznością, co być może wynika ze szczególnego szacunku i wrażliwości chińskich artystów wobec tego, co „klasyczne”. Wybitnymi i unikalnymi walorami wizualnymi przyciągały uwagę także fotografie Alexa ten Napela (Holandia) zatytułowane „Wodne portrety”. Są to barwne przybliżenia głów dzieci wynurzających się ponad powierzchnię wody basenu. Efekt jest intrygującą mieszaniną naturalności i surrealizmu. Autor wyjaśniał, że chciał dać alegorię sytuacji Holandii, jako kraju, którego mieszkańcy zdeterminowani są poprzez relacje do żywiołu wody.

Wystawa poświęcona twórcom zrzeszonym w latach 30. w ekskluzywnym „Fotoklubie Polskim” przygotowana została przez Małgorzatę Plater-Zyberk dla ZPAF i była już eksponowana wcześniej w Warszawie. Prace te są jednak wciąż mało znane i z pewnością były w Bielsku-Białej potrzebna lekcją historii polskiej fotografii. Współczesną polską fotografię Inez i Andrzej Baturo pokazują stale w swojej bielskiej galerii, a więc chyba nikt tam nie wątpił, że takowa istnieje. Czy będzie obecna szerzej na kolejnych bielskich festiwalach, to się okaże; a niezależnie od tego ostatnią propozycję ocenić można wysoko. ■





1



3

# FOTO ART FESTIWAL



2



4



5

1. © **K. Kallay**, *Italy*, 2007
2. © **M. Kenna**, *Kussharo Lake, Japan*, 2007
3. © **Andrzej Baturo**, *Spych*, 2001
4. © **G. Stalter**, *5 OZD*, 1994
5. © **W. Rosenblum**, *Street shower*, 2007
6. © **A. Macijauskas**, *Rinkti 11*, 2007
7. © **P.L. Raota**, *Arriba*, 2007
8. © **W. Rosenblum**, *Girl on swing*, 2007
9. © **G. Stalter**, *Hejopapi*, 1994
10. © **S. Moon**, *Le Jongleur*, 2002
11. © **M. Kenna**, *Last Fence, Japan*, 2007





6



9



7



10



8



11



Dorota Hartwich

# OD dagerotypu DO cyfry

Prezentowana na przełomie roku (2007/2008) w Muzeum Narodowym we Wrocławiu wystawa muzealnej kolekcji fotografii miała akademicki charakter. Na duży, przeglądowy pokaz muzeum pozwolić sobie mogło z pełną odpowiedzialnością – muzealna kolekcja fotografii liczy sobie bowiem ponad 10 tysięcy prac, jest najstarszą i z pewnością jedną z najlepszych w Polsce.

Nie pokazano, co oczywiste, wszystkiego, lecz fragment zbiorów – około 400 prac. Encyklopedyczny rys wystawy to najwyraźniej efekt świadomie zamierzony przez kuratora Adama Sobotę, który już w tytule zasygnalizował dydaktyczny rys przedsięwzięcia: „Fotografia – historia i sztuka”.

Idąc zatem za tytułem: najpierw historia. A skoro historia, to i chronologia. Tak też zaaranżowana została wystawa – otwierały ją prace najstarsze, pierwsze dagerotypy, a zamykały fotografie z ostatnich lat, wykorzystujące techniki cyfrowe.

Pojęcie historii, jako zapisu dziejów rozwoju gatunku, nierozzerwalnie wiąże się z przywołanym w tytule hasłem „sztuka” i wynikającą z niego refleksją na temat statusu fotografii w kontekście sztuki w ogóle, a także w kontekście poszczególnych jej dziedzin. Wystawa, pomyślana prosto, bo w oparciu o chronologiczny zapis ewolucji gatunku, miała jednak składowe tak zróżnicowane, że powstała (szczęśliwie) przestrzeń na wspomniane kwestie i pytania.

Wystawę otwierały pierwsze dagerotypy, z których dwa pochodzą z 1839 roku, momentu uznawanego za narodziny fotografii (Louis Mandé Daguerre

z ich indywidualnym podejściem do każdej odbitki, szukaniem unikatowości poprzez ingerencję manualną (z zastosowaniem technik: gumy, bromoleju, pigmentu, przetłoku), dają wyraz temu marszowi w górę: ich fotografie zbliżają się stylistyką do malarstwa, rysunku czy grafiki.

Poczucia autonomii fotografii jako gatunku sztuki pełnowartościowej z pewnością nie brakowało fotografom wpisującym się w nurt tzw. awangardy artystycznej pierwszej połowy XX wieku czy rozwijanej później neoawangardy. Wrocławska kolekcja spokojnie mogłaby zresztą posłużyć za źródło bardzo dokładnej egzemplifikacji i wielopoziomowej analizy kategorii, jaką jest w teorii fotografii eksperyment w ogóle; w swoich zbiorach muzeum ma bowiem fotografie największych, a zarazem skrajnie różniących się wizją, stosowanymi technikami i tematyką, autorów. Pokazna jest kolekcja prac lidera konceptualistów w polskiej fotografii Zbigniewa Dłubaka, są prace autorów słynnego pokazu „Antyfotografia” – Zdzisława Beksińskiego, Jerzego Lewczyńskiego, Bronisława Schlabsa (oczywiście nie tylko z okresu wystawy), są prace przedstawiciela „Grupy Krakowskiej” Andrzeja Pawłowskiego, członków „Zero 61”: Antoniego Mikołajczyka, Józefa Robakowskiego. Na ile fotografia bywa jednym z elementów współtworzących dzieła o złożonej morfologii, wielogatunkowe, zwiedzający wystawę przekonają się mogli na przykładach prac Natalii Lach-Lachowicz, Andrzeja Lachowicza, Zofii Kulik, Zdzisława Jurkiewicza, Leszka Brogowskiego, Andrzeja Dudka-Dürera i wielu innych.

Sporo miejsca zajęli też na wystawie ci, którzy stanowią rodzaj przeciwwagi wobec praktyki eksperymentu, czyli autorzy kontynuujący tradycyjne formy i tematy (Edward Hartwig, Stefan Arczyński, Krzysztof Gierałtowski, Władysław Strojny i in.), a także przedstawiciele nurtu, zwanego od lat 80. „elementaryzmem”, będącego wynikiem dążenia do bezpośredniości i precyzji w odwzorowania stanów natury (Andrzej Lech, Wojciech Zawadzki, Ewa Andrzejewska, Bogdan Konopka, Marek Likszet).

Wrocławską wystawę dała przede wszystkim sposobność do prześledzenia przemian, jakie decydująco wpłynęły na kształtowanie się gatunku. Jest jednak jeszcze jeden ważny jej aspekt, związany z wyeksponowanym w tytule pojęciem historii. Pokaz fotografii obejmujący okres ponad stu pięćdziesięciu lat – nawet w przypadku kiedy znaczną jego część zajmują fotografie bardziej kreujące rzeczywistość niż rzeczywistość rejestrujące – zawsze bowiem ma swój dokumentalistyczny wymiar. Tak też było w Muzeum Narodowym we Wrocławiu, gdzie odwracając karty z zapisem ewolucji fotografii, odwracaliśmy karty historii kraju i społeczeństwa (a raczej – w przypadku kolekcji z Wrocławia, miasta o dość złożonej przeszłości – „krajów” i „społeczeństw”). W przepastnych zbiorach są bowiem fotografie dziewiętnastowiecznego Wilna, dokumentacje z wojny francusko-pruskiej 1870 roku, motywy z Afryki północnej

i południowej, cykle poświęcone Powstaniu Warszawskiemu, więźniom obozu pracy w Breslau, związanym z ruchem „Solidarności” strajkom i manifestacjom lat 80., działalności Pomarańczowej Alternatywy, wizytom Jana Pawła II w Polsce. Obok nich wyodrębnić można wyrazisty portret obyczajowości, z najważniejszą bodaj autorką w tym gatunku Zofią Rydet i całym przekrojem jej prac z lat 1955-1990. To właśnie na przykładzie twórczości Rydet najbardziej chyba unaczni się oczywista, choć uporczywie umykająca prawda o fotografii – o tym, że będąc wyrazem jakiejś rzeczywistości, nie ma ona nic z transparentności odwzorowania. Bo jeśli jest zwierciadłem, to nie światła, a raczej ujmującego świat w kadrze fotografa.

Wraz z otwarciem wystawy Muzeum Narodowe we Wrocławiu przygotowało premierę bogato ilustrowanego katalogu zbiorów (Adam Sobota, *Fotografia*, Muzeum Narodowe we Wrocławiu 2007), będącego pierwszą tego rodzaju publikacją w Polsce.



Herman Krone, Autoportret w pracowni astronomicznej, 1852, dagerotyp stroboskopowy, 2x(6,3x 5,6 cm)

przedstawia przed Francuską Akademią Nauk wynalazek dagerotypii – obraz fotograficzny tworzony jest przez cząsteczki rtęci na posrebrzanej blaszce). Temat najstarszego z wrocławskich dagerotypów (*Wesz ludzka głowowa*, 1939) odsłania przy okazji jeden z aspektów pochodzenia fotografii – tej, która zrodziła się między innymi po to, by pomóc w postępie naukowym (autor *Wszy...*, Johann H. Göppert nie był artystą, lecz lekarzem i botanikiem, przy tym dyrektorem Ogrodu Botanicznego we Wrocławiu).

Znaczną część kolekcji pierwszych fotografii zajmują tzw. carte-de-visite, czyli portrety (formatu 6 x 9 cm) czy portrety gabinetowe (10 x 15 cm). Tu wyróżniały się nazwiska sławnych fotografów: Karol Beyer, Walery Rzewuski, Edward Trzemeski czy August Zeuschner. Ważną część wystawy stanowiły prace amatorów działających w końcu XIX wieku – z jednej strony z pracami o charakterze prywatnym, z drugiej strony – z pracami, które sklasyfikowano potem jako tworzące nurt piktorializmu. Oto jak kształtowała się tożsamość fotografii, jak dyscyplina spychana na margines ambitnie pięła się do poziomu dziedzin o niezachwianym statusie sztuki pisanej przez duże „S”. Piktorialiści,





1



3



2



4

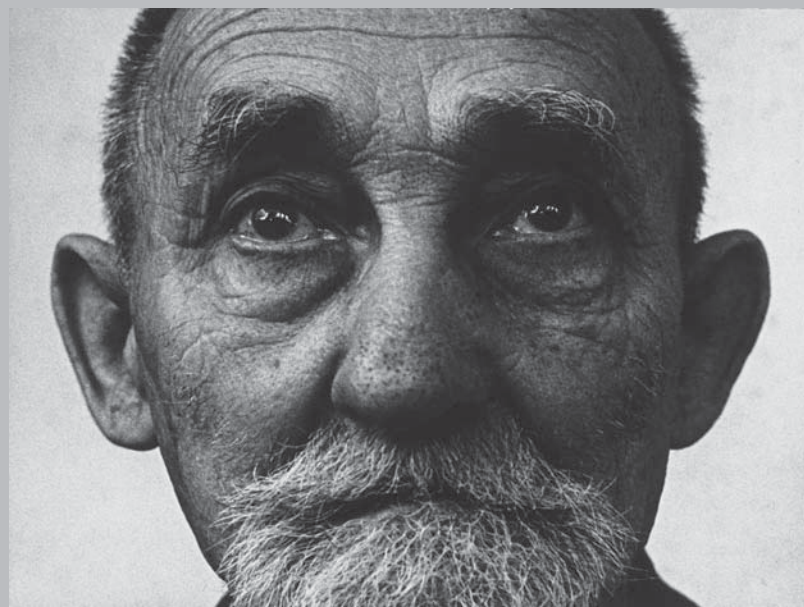
1. Johan H. Göppert, *Wesz ludzka głowowa*, dagerotyp mikroskopowy, 3,7x6,4 cm
2. Krystyna Gorazdowska, *Posąg Św. Jadwigi (w katedrze wrocławskiej)*, 1948, 29x23 cm
3. Aleksander Karoli, Maurycy Pusch, *Portret aktorki w kostiumie (Herman)*, ok. 1880, 14,2x10,1 cm
4. Autor nieznan, *Portret starszego i młodego mężczyzny*, 1840-1850, dagerotyp, 7,6x6,2 cm



1. **Aleksander Krzywobłocki**, *Portret Haliny Hornung*, ok. 1930, 39,6x29,5 cm
2. **Krystyna Gorazdowska**, *Zbyszek*, 46x55,5 cm
3. **Zdenek Tmej**, *Portret drzemiącego strażnika*, 1943-1944
4. **Witold Romer**, *Portret*
5. **Marian Dederko**, *Pocisk atomowy*, ok. 1925, 29,2x36,4 cm
6. **Zdzisław Beksiński**, *Chwila (portret)*, 1958, 36,5x48,7 cm



# OD dagerotypu DO cyfry







ul. Św. Tomasza 17, 31-022 Kraków, tel./fax 12 422 14 88



fotografia design film nowe media



[www.f5-ksiegarnia.pl](http://www.f5-ksiegarnia.pl)

księgarnia fotograficzna



Krzysztof Jurecki

# Miesiąc FOTOGRAFII w Bratysławie. Nie tylko MAGNUM

Co roku w Bratysławie można obejrzeć od kilku do kilkunastu ważnych, bardzo interesujących wystaw. W przeciwieństwie do polskiego pejzażu festiwalowego trudno spotkać tu wystawy przypadkowe czy zupełnie nieudane, chociaż takie też się zdarzają. Jest to podstawowa różnica między jednym festiwalem zorganizowanym na Słowacji a kilkunastoma, jeśli nie kilkudziesięcioma mającymi miejsce w Polsce w 2007 roku.

Zacznijmy od kilku uwag krytycznych odnośnie do Miesiąca fotografii w Bratysławie. W galerii „Profil” pokazano bardzo dużą studencką wystawę Katedry Fotografii miejscowej Akademii Sztuk Pięknych, ale nie była to udana wystawa, należało ją raczej potraktować jako przegląd prac studenckich. Szkoda, że takiej powierzchni nie miała wystawa studentów z Opawy, który przedstawił prace przesiąknięte erotyzmem. Nie jest dobrym pomysłem wypełnianie programu tego rodzaju festiwalu pracami studentów czy absolwentów, prezentowanymi obok realizacji czołowych postaci Magnum.

Co było najciekawszym pokazem? Dla wielu osób nowy rodzaj dokumentu w wydaniu Belga Carla de Keyzera z Magnum Photos, który przez kilka lat (2000-2003) w statycznym stylu uwieczniał motyw i, co się z tym wiąże, ukryty dramat rosyjskiego więzienia w Krasnojarsku. Zdaniem rosyjskich historyków jest to modny temat, chętnie podejmowany przez Rosjan, ale w sposób pobieżny. Rosja w pewien sposób otworzyła się dla reporterów, jednak w rozmowie z Keyzerem dowiedziałem się, że był cenzurowany i nie mógł wykonywać wszystkich zdjęć, a niektóre tematy były zabronione, nad czym czuwała „ochrona”. Wystawa zrobiła na mnie bardzo duże wrażenie, gdyż Belg operował nowym stylem, często przypominającym malarstwo fotorealistyczne i zdjęcia inscenizowane. W rozmowie ze mną autor zaprzeczył, że były to „fotografie inscenizowane” pokazujące, iż więzienie jest odbiciem czy próbą stworzenia/odtworzenia normalnego życia toczącego się za drutami kolczastymi.

Na drugim miejscu umieściłbym bardzo dużą ekspozycję „Otwarte mapy” (1991-2002), podzieloną na kilka grup: *Rytuały tożsamości*, *Sceny*, *Alternatywne historie*, prezentującą mozaikę artystyczną z Ameryki Łacińskiej. Do tej pory znaleźliśmy przede wszystkim Luisa Gonlaza Palmę – światowego fotografa pochodzącego z Gwatemali. Okazało się, że bardzo rozbudowana jest w tym regionie „fotografia inscenizowana”, kontynuacja body-art (Mario Cravo Neto) i teatralność gestu. A do tego dochodzą zaskakujące wątki feministyczne, mocno atakujące religię katolicką,

w tym temat Ukrzyżowania. Prezentacja niektórych prac z pewnością skończyłaby się w Polsce procesem sądowym, na Słowacji panuje większa wolność artystyczna. W fotografii Ameryki Środkowej i Południowej wpływy europejskie mieszają się z północnoamerykańskimi. To bardzo silna w swej ekspresji, nieznana w Europie fotografia, pochodząca ze zbiorów państwowych i prywatnych, z pewnością trudna do przygotowania w Europie ze względu na różnice polityczne i kulturowe tego zafanowanego regionu świata.

Z dużym uznaniem przyjąłem wystawę „Opowieści” klasyka czeskiej fotografii średniej generacji – Petera • upnika, bardzo poetyckiego, świadomego tradycji, umiejętnie w delikatny sposób ingerującego w obraz pozytywowym. Ta obszerna wystawa udowodniła konsekwentny rozwój jednego z bardziej znanych fotografów czeskich, poszukującego w prostych tematach prozy życia. W dużej mierze jego koncepcja fotografii, a być może i życia przypomina styl Pawła Żaka, który w Instytucie Polskim zaprezentował ekspozycję pod tym samym tytułem, jednak o bardziej piktorialnej i nostalgicznej tradycji, zawartej między inscenizacją drobnych przedmiotów a nieco reklamowym stylem.

Mogła się także podobać fotografia w zupełnie innym stylu – ekspresyjnego realizmu Paola Pellegrina, który posługuje się zgrafizowanym stylem, innym od tradycji Magnum z lat 40.-70. Bieda w Afryce, konflikt palestyńsko-izraelski nabrał wymowy uniwersalnej. To styl być może wywodzący się z fotografii Wiliama Kleina, a podobny m.in. do Michaela Akermana, mieszkającego i wystawiającego w Krakowie.

W tej samej przestrzeni ekspozycyjnej pokazano także dużą wystawę Andrzeja Florkowskiego „Dokument – synteza intuicji widzenia i światła (1969-2000)”, która nie prezentowała jednak zdjęć oryginalnych z lat 70., co przypomina o analogicznej historii z pracami Benedykta J. Dorysa z lat 30., które po raz pierwszy artysta skopiował w latach 60.

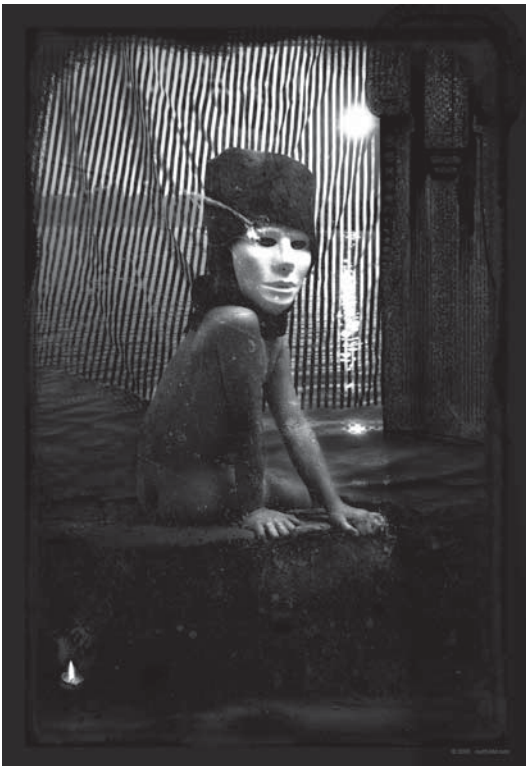
Bardzo podobała mi się autentyczna postawa zawarta w prostych zdjęciach outsidera czeskiej fotografii Miroslava Tichy`ego, który poszukuje własnego stylu, naznaczonego przede wszystkim oniryzmem i erotyzmem spełnienia. Oniryzm nie jest programowo surrealistycznym, wynika ze zmagania się ze skonstruowanym przez samego artystę sprzętem fotograficznym, a także z walki o wywołanie pozytywowego odbitek. Prezentuje fotografię umiejscowioną poza programem zarówno ówczesnej fotografii artystycznej, jak też dokumentalnej. To styl amatorsko-prymitywny, ale o ogromnych walorach poznawczych.

Interesująca była wystawa znanego artysty francuskiego Georges Rousse'a, który kontynuuje postawę minimal-artu, op-artu i konceptualizmu odwołując się do barkowego iluzjonizmu, który stosowali włoscy i francuscy malarze. To rodzaj sztuki intelektualnej, dalekiej od tradycji fotografii artystycznej.

Ciekawa, a na pewno więcej niż poprawna, była wystawa Harisa Kararouhasa „Kubański dziennik”, będąca sanderowskim, ale wykonanym w kolorze zapisem dnia codziennego, bez patosu, bez epatowania biedą, pokazującego prozę życia z bardzo dobrym wyczuleniem kolorystycznym.

Mogły się podobać portrety w umiarkowany sposób wykorzystujące montaż komputerowy Bułgara Alexandra Valeva, młode czeskie kobiety fotografiki, a wśród nich: Daniela Dostálková, Barbora Kukliková czy Sylva Francova, która wygrała przegląd portfolio (ale moim zdaniem, powinien zwyciężyć Austriak Reiner Riedler – świetny cykl „Kake Holidays”). Ciekawe prace przedstawił też po raz kolejny Słowak Rasto Ěambál.

To tylko niektóre z propozycji, jakie zauważyłem na kolejnym udanym festiwalu w Bratysławie, bo oczywiście trudno obejrzeć kilkadziesiąt ekspozycji.



Rasto Ěambál, *Identity*, 2007





Carl de Keyser, Krasnojarsk, 2000-2002



Peter • upnik, Cíza



Elżbieta Łubowicz

POLSKIE  
FESTIWALE FOTOGRAFII

W Europie festiwalowym miesiącem dla fotografii jest listopad (odbywają się wówczas dwie wielkie imprezy fotograficzne: Paris Photo oraz Miesiąc Fotografii w Bratysławie); w Polsce aż trzy fotograficzne przeglądy organizowane są w maju. W 2008 roku 6 maja rozpoczął się VI Miesiąc Fotografii w Krakowie, 9 maja – III Warszawski Festiwal Fotografii Artystycznej i 13 maja – VII Międzynarodowy Festiwal Fotografii w Łodzi (w maju także rozpoczyna się zwykle Biennale Fotografii w Poznaniu – jednak tym razem go nie było, bowiem odbywa się w latach nieparzystych). Przeglądy łódzki i krakowski to przedsięwzięcia samodzielne, które mają własne biura festiwalowe, działające wyłącznie dla ich organizacji, natomiast festiwal warszawski przygotowywany jest przez Akademię Sztuk Pięknych, a w jej ramach – przez Instytut Sztuki Mediów.

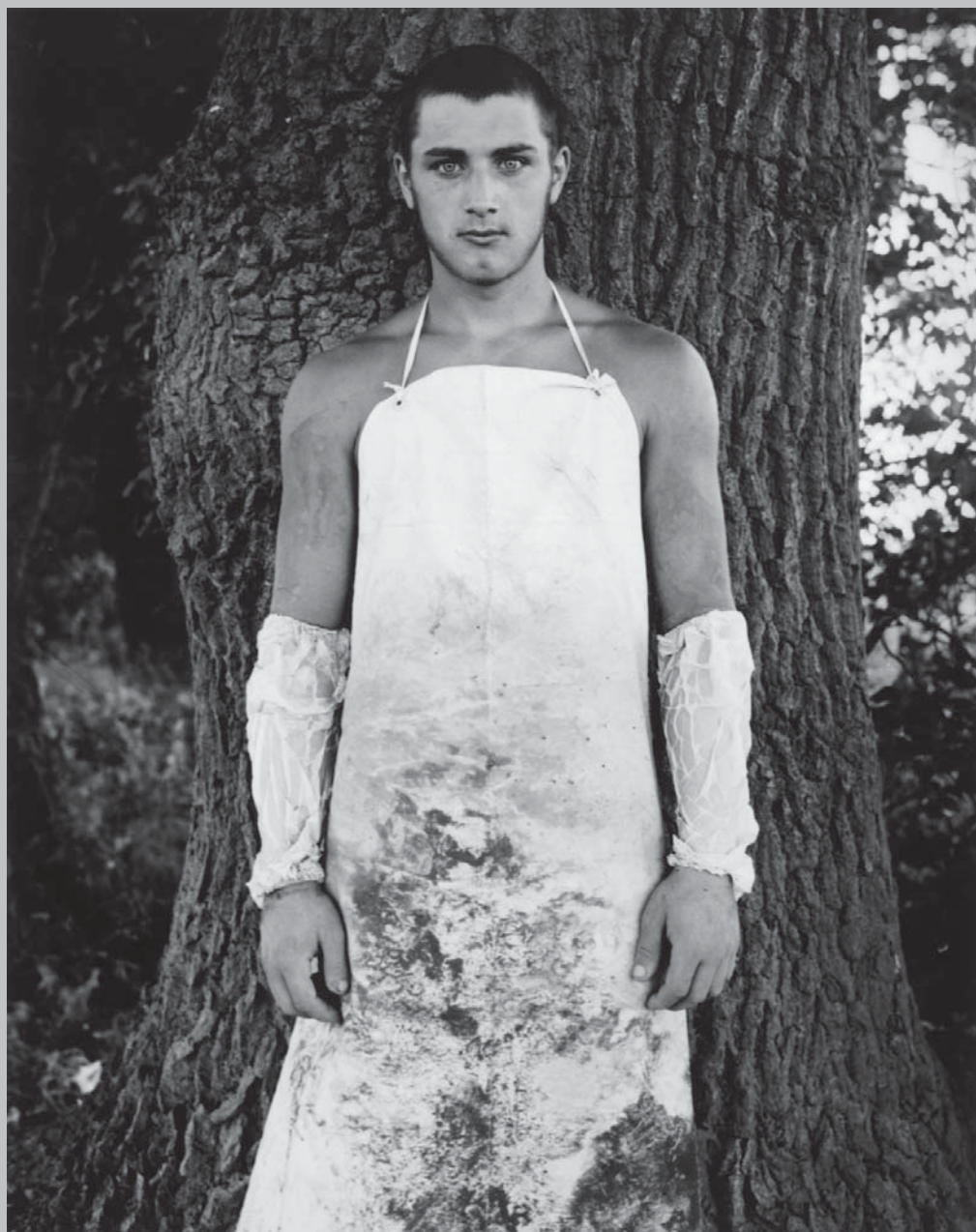
Polskie festiwale to przedsięwzięcia stosunkowo młode, istniejące od mniej niż dziesięciu lat, które od początku wpisują się w nową sytuację tej dziedziny: zmierzchu specyficznego dla niej klasycznego dokumentu oraz przemieszczania się fotografii w dwóch dominujących kierunkach: reklamy i mody oraz sztuki. Festiwale fotografii wraz z innymi tzw. „nowymi mediami” coraz bardziej stają się festiwalami sztuki wykorzystującej fotograficzny obraz i anektującej także typowe strategie dokumentalne.

Chociaż na każdym z nich istotnym punktem programu jest prezentacja twórczości młodych artystów, festiwal warszawski ma pod tym względem specjalny charakter: konkurs dla młodych fotografów (do 35 lat) i wystawa pokonkursowa stanowią zasadniczą jego część. Można byłoby się więc spodziewać wielkiego przeglądu młodej polskiej fotografii; tymczasem efekt był gorzej niż żenujący. Prace przypadkowe, nie dające żadnego obrazu środowisk akademickich ani tendencji wśród debiutujących fotografów. Umieszczona na uboczu wystawa (w budynku Instytutu Sztuki Mediów w pobliżu Cmentarza Powązkowskiego) była zupełnie w mieście niewidoczna – co w sumie okazało się słuszną strategią wobec jej kompromitującego poziomu, także pod względem ekspozycyjnym. Zadziwiające, że do tego amatorskiego „festiwalu” został wydany całkiem profesjonalny katalog, ciekawie zaprojektowany przez Mariusza Gajewskiego.

Czego widz może się spodziewać po festiwalu fotografii? Przede wszystkim – prezentacji wybranych najciekawszych wystaw z szeroko rozumianej tej dziedziny (zbiorowych oraz indywidualnych), które pojawiły się ostatnio w Polsce i za granicą. Te oczekiwania zarówno festiwal krakowski, jak i łódzki spełniły tylko w części, przede wszystkim ze względu na ograniczone w stosunku do ambicji środki finansowe. W Łodzi najciekawsza była oferta zagraniczna: program główny (oba festiwale składają się z kilku elementów: programu głównego, wystaw towarzyszących i przedsięwzięć dodatkowych, jak wykłady, warsztaty i przeglądy portfolio) poświęcony był w całości Chinom. Pod hasłem „Made in China” pokazana została wystawa dwunastu chińskich autorów, przygotowana przez niemieckiego kuratora Thomasa Kellnera, która, choć dość skromna i klasyczna (bez projekcji, filmów i przestrzennych instalacji fotograficznych), była niezwykle ciekawą prezentacją

chińskiej mentalności, wrażliwości i wyobraźni na etapie intensywnego kontaktu z odmienną, europejską cywilizacją. Nawet u tych chińskich autorów, którzy w równie oczywisty sposób jak Europejczycy posługują się obrazem o zbieżnej perspektywie (obcym dawnej chińskiej sztuce), mocno wyczuwalna była pewna specyficzna jego właściwość: czysty wizualizm, objawiający się w szczególnej pustce i ciszy obrazu, który nie niesie ze sobą sugestii zmysłowej pełni świata, dopełnianej w wyobraźni widza o jego odbiór poprzez pozostałe zmysły.

Druga wystawa dotycząca Chin, „Western Eye on East” (Wschód w oczach Zachodu), przygotowana przez Krzysztofa Candrowicza, dyrektora artystycznego łódzkiego festiwalu, obejmowała prace dziesięciu europejskich fotografów. Dziesięć różnych punktów widzenia, rozmaitych języków estetycznych, relacjonujących szok spotkania z zupełnie innym światem oraz próbę zrozumienia tego, co naprawdę dzieje się w Chinach i co przeżywają mieszkający tam ludzie. Część z tych prac to obserwacje dość powierzchowne, skupiające się na egzotyce samych widoków; są jednak także dzieła poważniejsze, które przekazują widzom coś istotnego o współczesnym Państwie Środka. Jeden z autorów, Nadav Kander, Izraelczyk mieszkający w Wielkiej Brytanii, komentując swoje



Ingar Krauss, Bez tytułu, 2007



zdjęcia, pisze: *W Anglii większość z nas może powrócić w miejsca, w których się wychowali – i z reguły będą to wciąż te same miejsca, które przypomną nam rodzinę i dorastanie. W Chinach jest to niemożliwe – ogromna skala rozwoju państwa zmieniła większość kraju nie do poznania. „Nic już nie jest takie samo, nie możemy wrócić tam, skąd pochodzimy, bo tych miejsc już nie ma”* – cytuje słowa swojego chińskiego przyjaciela. Ten szok gigantycznych przeobrażeń i ludzie wrzuceni w obcą przestrzeń monumentalnych budowli, wielokrotnie przerastających ich skalą – to powtarzający się temat kilku fotograficznych serii, podobnie jak elegia na cześć znikających hutongów, dzielnic parterowych domków, w których dotąd mieszkali Chińczycy („Imperium szarości” Bogdana Konopki, a także bardzo pokrewna stylistycznie seria wykonana przez uczestniczkę wystawy chińskiej, Feng Bin).

Oprócz tego odbywał się także w trakcie łódzkiego Fotofestiwalu pokaz indywidualnych wystaw polskich i zagranicznych, konkurujących o Grand Prix (10 propozycji). Główną nagrodę otrzymał Francuz Eric Vazzoler za dokumentalną, czarno-białą serię „Twarzą w twarz”, pokazującą młodych obywateli dawnych republik sowieckich – ludzi odrzuconych na margines: poruszający obraz świata bez prywatności, w którym ludzkie jednostki próbują zachować indywidualność i godność.

Stałym elementem łódzkiego Fotofestiwalu od początku jego istnienia (2001 rok) jest „Fabryka fotografii”, czyli prezentacja szkół fotograficznych. W tym roku wystawa została przygotowana w najlepszej formule spośród dotychczasowych ekspozycji. Każdy z wybranych pedagogów (14 osób) polskich i zagranicznych wyższych szkół artystycznych przedstawił dwa indywidualne pokazy swoich studentów (w dwóch przypadkach oba pokazy były z tej samej uczelni, ale prowadzone przez różnych promotorów). Gdybym miała przyznać swoje nagrody studenckim pracom, wyróżniłabym przede wszystkim „Memo-formy”, instalację z użyciem fotografii na porcelanie Anny Kaźmierak (uczennica prof. Grzegorza Przyborka, ASP Łódź) oraz serię barwnych zdjęć („Dwie”) przed-

kowskich wystaw aktu prezentacja wizerunku kobiety w fotografii młodych polskich autorów, przygotowana przez Adama Mazura.

Wystawą numer jeden w Krakowie była jednak prezentacja polskiej fotografii XX wieku, przygotowana przez fotografa Wojciecha Prażmowskiego, pod tytułem „Marzyciele i świadkowie”. To hasło sygnalizowało dwa przeplatające się ze sobą nurty: fotografii kreacyjnej oraz dokumentalnej. Pierwsza z nich była w wyraźnej przewadze – wystawa przede wszystkim ukazywała twórcze indywidualności w polskiej fotografii; zdjęcia dokumentalne, relacjonujące społeczną i polityczną sytuację w różnych latach minionego wieku pełniły rolę jakby „okien”, otwierających się wśród tych różnych autorskich koncepcji bezpośrednio na rzeczywistość i ujawniających towarzyszące im konteksty. Wiele z tych fotografii to zdjęcia mało znane, które po latach od ich powstania nabrały dopiero wyrazistych znaczeń, precyzyjnie definiujących swoją epokę – jak na przykład Romana Burzyńskiego ujęcie Eisenhowera i Spychalskiego na tle ruin Warszawy, „Kibice” Piotra Baracza z roku 1960 czy „Dostawa” Macieja Osieckiego z 1980 roku (sceny przed sklepem monopolowym).

Szczególną wartością tej wersji przeglądu polskiej fotografii XX wieku był jej osobisty charakter: obraz polskiej fotografii XX wieku widziany oczami znakomitego fotografa, którego własna twórczość wyrasta z tego gruntu (Wojciech Prażmowski w eksponowanym zestawie pominął swoje prace). Wystawa zrealizowana więc została jako opowieść fotografa o własnych fotograficznych fascynacjach. Spoza prac wycierają postacie ich autorów, które toczą ze sobą na ścianach muzeum żywą konwersację, korzystając z niespodziewanego sąsiedztwa. W ten sposób Paweł Pierściński ze swoim kieleckim pejzażem prowadzi dialog z Józefem Robakowskim, autorem „Kątów energetycznych”, na temat geometrii jako zasady obrazu; Zofia Rydet z opartą na estetyce kiczu „Suitą śląską” rozmawia z młodszymi co najmniej o pokolenie autorami postmodernistycznie przerysowanych obrazów: Jerzym Modrakiem, Piotrem Komorowskim i Joanną Zastróżną. Takich zaskakujących korespondencji jest więcej; nadają one wystawie jej własny, oryginalny charakter, choć widz może czasem być z ich powodu zdezorientowany.

Widać na tej wystawie wyraźnie, jak bardzo przełomowymi zjawiskami w polskiej fotografii była najpierw „Antyfotografia” Bekszińskiego, Lewczyńskiego i Schlabsa, a potem działalność Grupy 0-61: Michała Kokota, Antoniego Mikołajczyka, Józefa Robakowskiego, Andrzeja Różyckiego, Jerzego Wardaka. W pierwszym przypadku oparcie się na surowym dokumencie oraz abstrakcji znalazło swoją kontynuację dopiero w pracach konceptualnych lat 70., a w drugim – wyzwolenie się z konwencjonalnych form i technik przyniosło nowe możliwości operowania językiem fotografii na wiele lat naprzód. I to możliwości niezależnych od nurtu konceptualnego, który na wystawie pokazany został bardzo lakonicznie (zgodnie z zasadą wyboru według osobistych preferencji i fascynacji kuratora; przyniósł on jednak w efekcie niezupełnie prawdziwy obraz polskiej fotografii XX wieku).

„Marzyciele i świadkowie” to także obraz wartości polskich kolekcji fotograficznych: muzealnych i prywatnych, z których zostały wypożyczone. Okazuje się, że oprócz dzieł często pokazywanych na wystawach i w publikacjach, w zbiorach tych znajdują się znakomite prace autorów na ogólnopolskim forum mało znanych lub zapomnianych, jak na przykład wrocławianie Zbigniew Staniewski i Michał Diament albo Krystyna Andryszkiewicz, Tadeusz Ciesielski, Jerzy Jawczak, Jakub Pa-

jewski, Tomasz Michałowski.

Obydwa festiwale, łódzki i krakowski, realizowane są przede wszystkim za publiczne pieniądze, toteż nieunikniona konkurencja, jaką sobie wzajemnie robią, prezentując się w tym samym miesiącu, nie jest w tym przypadku zdrowa: widzowie zmuszeni są często do wyboru jednego z nich, ze szkodą dla siebie i fotografii. Może więc warto doprowadzić do specjalizacji, by nie rozpraszać sił i środków? Na przykład Fotofestiwal łódzki, skoro już ma w nazwie „międzynarodowy”, mógłby zająć się sprowadzaniem do Polski najciekawszych wystaw zagranicznych oraz konfrontacją polskich szkół fotografii z obcymi, natomiast krakowski stałby się przeglądem najwartościowszych zjawisk w fotografii polskiej oraz forum debiutów dla młodych fotografów. I jeśli już nie da się przenieść jednego z nich na inny miesiąc, to przynajmniej obydwaj powinny trwać cztery tygodnie, a nie trzy lub dwa, jak to ma miejsce obecnie...



Peng Xiangjie, *Świąty Cyrkowe*, 1992-2002

stawiających dzieci (siostry-bliźniaczki) na tle ciemnych zarośli – wyrafinowane i wieloznaczne portrety (praca pod kierunkiem prof. Vladimira Birgusa, Instytut Fotografii Twórczej na Uniwersytecie Śląskim w Opawie).

Mimo że wśród osiemnastu wystaw programu głównego Miesiąca Fotografii w Krakowie, przebiegającego pod hasłem „Młodość”, większość stanowiły wystawy zagraniczne – to właśnie polska fotografia była najbardziej znaczącym punktem festiwalu, bowiem Polska wystąpiła w roli tegorocznego „gościa specjalnego”. Warto było obejrzeć znakomity wybór z „Zapisu socjologicznego” Zofii Rydet (kuratorzy: Andrzej Różycki i Piotr Lelek) i nieznaną dotąd, niezwykłą fotografię portretową Stefanii Gurdowej z okresu międzywojennego (kuratorzy: Andrzej Kramarz i Agnieszka Sabor). Ciekawy autorski wybór nowej polskiej fotografii prezentowała także wystawa „Aktualizacja” (kurator: Krzysztof Miękus) oraz „Wenus polska” – nawiązująca do dawnych kra-









7



10



8



11

1. Billboard, Łódź, fot. K. Saj
2. **Zeng Han**, *Soulstealer-cosplay10*, 2006, Fotofestiwal 2008
3. **WangTong**, *Mao-na-ścianie*, Fotofestiwal 2008
4. **Tereza Vlekova**, *Dwie/Two*, Instytut Fotografii Twórczej, Opawa; Fotofestiwal 2008
5. **Kamil Strudziński**, *Przytomność*, ASP w Poznaniu, Fotofestiwal 2008, fot. K. Saj
6. **Reiner Redler**, *Superman nad Placem Czerwonym w Antalya*, Turcja, Fotofestiwal 2008
7. **Marta Szymczak**, *Grand Prix*, 4 FFA 2008
8. **Giacomo Chiesa**, *Beleno*, 4 FFA 2008
9. **Barbara Konopka**, *Neurenika*, MFK 2008
10. **Kusto Dymopolos**, *Basen*, 4 FFA 2008
11. **Dawid Furkot**, *II Nagroda* 4 FFA 2008



9





1



3



2

FESTIWALE FOTOGRAFII





4



6



5



7

1. **JiangZhenqing**, *Kobieta zbierająca małże*, 1999, Łódź, Fotofestiwal 2008
2. **FeritKuyas**, *Miasto Ambicji-Przewijanie, Do Przodu, WChinach*, Łódź, Fotofestiwal2008
3. **WolfgangZurborn**, *Przyszłość Przeszłości*, Łódź, Fotofestiwal 2008
4. **Piotr Barącz**, *Kibice*, 1960, 60 cm x 49 cm. Ze zbiorów Muzeum Narodowego we Wrocławiu
5. **Tomasz Michałowski**, *bez tytułu*, 1995, odbitka bromosrebrowa tonowana na papierze, 38,5 cm x 28,5 cm. Z Archiwum Małej Galerii 1977-2006 /CSW
6. **Jakub Pajewski** (ur. 1962) *Julia*, 1999. 1/20. 34 cm x 46 cm. Odbitka na papierze fotograficznym. Z kolekcji Wojciecha Jędrzejewskiego
7. **Krystyna Andryszkiewicz**, *Wnętrze z uwięzioną*, 1982, 43 cm x 39 cm. Ze zbiorów Muzeum Narodowego we Wrocławiu





# Andre BARANOWSKI





# OSZCZĘDNE MARTINA PARRA WYBORY

Urodzony w 1952 roku w Epsom koło Londynu Martin Parr, studiował w latach 1970-73 fotografię na Manchester Polytechnic University. Sławę zdobył wprowadzeniem do fotografii języka socjalnego reportażu. Od 1994 roku pracuje dla renomowanej paryskiej agencji Magnum. Ta właśnie zorganizowała prezentację jego prac w londyńskiej galerii „Barbican”. Także w Deichtorhallen w Hamburgu, w Museo Nacional de Arte Reina Sofia w Madrycie, w Maison Europeenne de la Photographie w Paryżu. Martin Parr poza fotografią uprawia wiele różnych dziedzin. Bywa kuratorem wystaw, kolekcjonerem, dziennikarzem, wydawcą i autorem książek. W roku 2004 otrzymał profesurę na wydziale fotografii Uniwersytetu Wales Newport. W roku 2006 został laureatem prestiżowej nagrody Salomon-Preis. W roku 2007 miał wystawę indywidualną w Tate Britain w Londynie. Martin Parr mieszka i pracuje w mieście Bristol w Anglii.

Berlińskie Forum Fotografii „C/O Berlin, Postfuhramt” zaprezentowało (od 15.12.2007 do 02.03.2008) dorobek Martina Parra. Artystę od dziecka interesowała fotografia. *Mój dziadek z wielkim zamiłowaniem fotografował pejzaże. Mnie również zachęcił do robienia zdjęć. Podarował mi nawet książkę, ze specjalną dedykacją, bym w przyszłości dochował wierności formie, linii, światłu i pięknu...*, wspominał twórca. Prace Martina Parra oscylują wokół zwykłych tematów dnia codziennego. Stanowią obserwację obyczajowości, ironizują zastane sytuacje otaczającego nas życia. Zgodnie z hasłem: światowo, daleko, wstrętnie, z bardzo brytyjskim poczuciem humoru, dokumentują zły smak. Na berlińskim spotkaniu „Lectures” artysta udostępnił uzupełniającą wystawę slajdów dotyczące serii z ujęć parkingów. Oryginalny pokaz pustych, czekających na samochody miejsc, umożliwił wgląd w aranżację parkingów w 41 krajach świata. Widoczna była wyraźna różnica pomiędzy parkingami w Moskwie, Pekinie, Londynie czy Nowym Jorku. Nikt wcześniej nie opisywał tak bezpośrednio i dowcipnie zastanej rzeczywistości. Parr konsekwentnie ironizuje masową kulturę. Także kolejny jego projekt, związany z supermarketem w małym angielskim miasteczku, świadczy o czerpaniu natchnienia z rzeczy zupełnie oczywistych. Artystę zawsze fascynowali pogrążeni w normalnych czynnościach, zwyczajni obywatele. Tutaj Parr podpatrywał zachowania klientów robiących zakupy. Fotografował, chodząc za ludźmi po markecie. W innych udostępnionych na wystawie pracach uwypuklił amerykańzmy zauważone w Meksyku. Ogólnie wiadomo, że mało podatny na obce wpływy Meksyk pielęgnuje bardzo mocno własną kulturę. Dlatego zaskakuje nas ukazanie meksykańskich robotników, odzianych w typowe amerykańskie bejsbolowe czapki. Dziwią obchody święta Halloween w meksykańskim McDonalddie. Martin Parr bada propagandę ukrytą w fotografii.

*Ludzie nie wiedzą, że fotografia kłamie. A ja pragnę przybliżyć prawdę. Kreuję kadr bardzo realnie. W tym celu używam języka komercyjnego, reklamowego i propagandowego. Najchętniej pokazuję klasę pracującą i mieszczaństwo...*, mówił artysta.

W swojej książce „The Last Resort” (1986) przedstawił, położoną nieopodal Liverpoolu, popularną i lubianą przez Anglików plażę New Brighton. Wykonane w latach 80. zdjęcia plażowiczów, odzwierciedlały upadek socjalny brytyjskiego społeczeństwa za rządów Margaret Thatcher. Artysta ośmieszył populistyczną, zachodnią kulturę konsumpcji. Na jednym z obrazów widzimy bar pełen łakomych, tłustych, brzydkich kobiet, skupionych nad służącymi do okraszenia hot dogów butelkami z keczupem. Martin Parr ujawnił absurdalność pospolitości, wszechobecny banał, nudę i pustkę ludzkiego istnienia. Jego prowokatorski i sarkastyczny styl ujęć podkreśla duchowy kryzys

Dokończenie na str. 120  
ilustracje na str. 99



Aleksandra Hołownia i Jeff Wall

Aleksandra Hołownia

## ... więc JESTEM artystą rozmowa z Jeffem WALLEM

*Dlaczego zajął się pan fotografią?*

W roku 1962, w wieku 16 lat, pojechałem wraz z mamą do Seattle, obejrzeć wystawę sztuki współczesnej. Pamiętam, że największe wrażenie wywarły na mnie gigantyczne płótna Jacksona Pollocka. Od tamtej chwili zacząłem poważnie interesować się sztuką.

Mieszkałem na przedmieściach Vancouver, co sprawiało trudności z dotarciem do ciekawych prezentacji zarówno historycznych, jak i współczesnych. Dlatego w moim przypadku kontakt ze starą i nową sztuką był możliwy tylko poprzez książki. One właśnie umożliwiały dostęp do wiedzy. Lubiłem historię sztuki, a najbardziej barok. Fascynowałem się malarstwem starych mistrzów. Szczególnie obrazy Delacroix zmieniły mój sposób patrzenia na fotografię. Na przykład zdjęcie *The Destroyed Room* wykonałem na skutek inspiracji obrazem Eugene Delacroix „La mort de Sardanapel”. Fotografię ustawiłem w relacji do malarstwa. Chciałem polemizować z malarstwem. Przekładałem kolory, perspektywe, proporcje i konstrukcje znanych dzieł malarskich na fotografię. Uważam, że przenieśliem awangardę w malarstwie do fotografii.

*Jak dużą wagę przywiązuje pan do miejsc, które pan fotografuje?*

Myślenie, że jedno miejsce jest lepsze od drugiego uważam za nieartystyczne. Nigdy nie traktowałem niczego hierarchicznie. Nie mogę powiedzieć, że Berlin jest ciekawszy od Vancouver czy Sztambułu. Drzwi zamykają się przed tymi, którzy wybierają tylko miejsca specyficzne. Moją twórczość charakteryzuje brak tematu i brak kraju. Pokazuję codzienność i mogę pracować wszędzie, bo zawsze jestem sobą, niezależnym artystą. Zacząłem fotografować w Berlinie, gdyż chciałem być wolnym od amerykańskiej rzeczywistości. Potem jednak wybrałem Sztambuł. Zainteresowałem się migrującymi bezrobotnymi, turecką ludnością wyczekującą na stambulskich przedmieściach. Ta sytuacja zainspirowała mnie twórczo. Pragnąłem uchwycić atmosferę bezrobocia. W jednym ze zdjęć, wykonanych na peryferiach Sztambułu, 17-letni chłopiec grał niosącego torbę emigranta. Była to jego pierwsza płatna praca. Pragnąłem przekazać informacje o ludziach, których estetyka zamienia miasto w wieś.

Bo właśnie moi stambulscy bohaterowie przyjeżdżają za chlebem ze wsi do miasta.

*Oglądając pańskie prace w berlińskim Muzeum Guggenheima, stwierdziłam, że problematyka socjalna jest dla pana bardzo ważna.*

Nie realizuję żadnej koncepcji. Nie mam stałych tematów. Chcę być otwartym na świat. Chcę reagować na to, co mnie porusza. Przyznaję jednak, że ostatnio często dotykam problemów bezdomności, emigracji, samotności. A przedstawiani przeze mnie bohaterowie najczęściej bývają opuszczonymi przez los, biednymi nieudacznikami.

*Co pana w tych figurach podnieca?*

Uczucie walki znamy z własnych doświadczeń. Wielu z nas fascynuje dynamika procesu walki. Jeśli aktywnie o coś walczymy, stajemy



# WALL

## Jeff



1

się dla siebie samych atrakcyjniejsi. Cieszy nas zwycięstwo i pomyślny los. Mnie natomiast zainteresował proces odwrotny, związany z poddaniem i rezygnacją. Choć w rzeczywistości prywatnie nie zwracam uwagi na ludzi, których fotografuję, to przy pomocy zdjęć chcę pokazać dostojność tych właśnie pomijanych, niedostrzeganych osób. Od czasów Gustawa Courberta biedni są przedstawieni w sztuce w sposób godny i wspaniały.

*Czy uważa się pan za artystę politycznego?*  
Zupełnie nie.

*Jakie związki ma dla pana fotografia z filmem?*

Film zawsze mnie inspirował. Lecz filmowiczyznaję inne wartości niż fotograf. W kinie istnieje

je jednakowy zmysł dla wszystkich rzeczy, którymi tak długo się żongluje, aż zaczną do siebie pasować. W rezultacie wszystkie powstałe napięcia prowadzą do pięknych ujęć. Weźmy na przykład Antonioniego, jego filmy stanowią sumę znakomitych, pojedynczych kadrów.

W neorealistycznych utworach Vittorio de Sici czy Rosseliniego, grali wyłącznie amatorzy. Ja też zatrudniam amatorów. Pracując w przestrzeni otwartej, poza studio, używam technik filmowych. Choć generalnie moja robota nie ma nic wspólnego z filmem. Nie rozwijam żadnej fabuły. Nie znoszę serii. Nie robię artystycznego dziennika, tylko jednorazówki. Za każdym razem inscenizuję wszystko od nowa. Ostatnio preferuję fotografię czarno-białą. Film był również na początku czarno-biały. Generalnie stawiam na intuicję, a przede wszystkim na artystyczną wolność. Nie mam reguły określającej, jak należy fotografować. Uważam, że trzeba zapomnieć o tym, jak robili to inni. W mojej pracy *Mimik* ludzie idący ulicą są figurami artystycznymi. Scena jest kompletnie pozowana. Oglądamy faceta, który ruchem ręki robi sobie skośne oko. Gest ten stanowi aluzję do widniejącego obok azjatyckiego młodzieńca, uosabiającego symbol azjatyckich podróbek. Wiemy bowiem, że Azjaci podrabiają markowe towary zachodnie.

Dokończenie na str. 120

1. Jeff Wall, fot. A. Hołownia

2. Jeff Wall, *Reinfilld Suitcase*, 2001

3. Jeff Wall, *The destroyed room*,



3



2

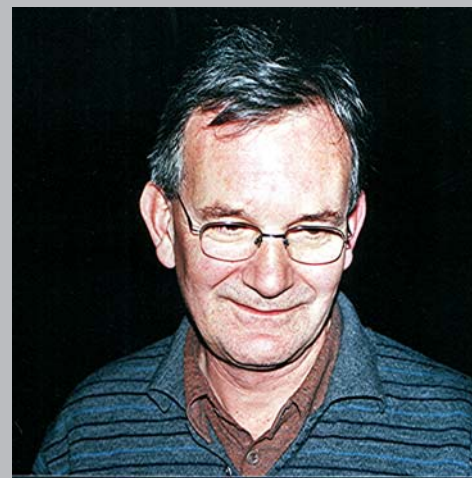


# PARR

Martin



1



3



4



2



5

1. **Martin Parr**, Venice Biennale, Italy, 2001

2. **Martin Parr**, Greece-Athens-Acropolis, 1991

3. **Martin Parr**, fot. A. Hołownia

4. **Martin Parr**, West Bay

5. **Martin Parr**, G.B.England-New-Brighton, 1985



Dominika Kowalewska

# PARADOKS

O sztuce FOTOGRAFII  
Lucy GÖBÖLYÖS

Różnorodność fotografii Lucy Gôbölyös stanowi zagadkę dla krytyki lubującej się w klasyfikacji. Oczywiście, można próbować przypisać tę sztukę do jakiegoś trendu współczesnej fotografii, jednakże nie rozwiąże to problemu jej sensu, ukrytego gdzieś głęboko w nietypowej aranżacji sceny. W rzeczy samej, to właśnie ta niesamowitość skojarzeń naprowadza nas na główny trop, mianowicie paradoks. Choć pozornie podobny do znanej nam rzeczywistości, świat fotografii Gôbölyös w pewnym momencie zdaje się wymykać spod kontroli, zaczyna zadziwiać, śmieszyć bądź wzruszać w całej swojej przewrotności.



Proces twórczy przechodzi tu od umiejętnej obserwacji świata poprzez eksperymentowanie z jego elementami i łączącymi je relacjami aż po nadanie im nowych znaczeń w kontekście autentycznie przeżytej lub wymyślonej przez artystkę historii. Artystka jest zatem nie tylko rejestratorem świata, ale jego kreatorem, a zarazem elementem, każdy zaś z tworzonych przez nią cykli odsłania przed widzem jego nowe aspekty.

Cykle paryskie i nowojorskie, które z pozoru można by zaklasyfikować do fotografii pejzażowej czy rodzajowej, są właściwie projekcją zupełnie nowego wizerunku miasta, widzianego oczami artystki. Codzienna rzeczywistość zadziwia swoją niezwykłością, ulice, konstrukcje i poruszające się wokół nich postacie przypominają niekiedy scenę alternatywnego teatru. Głowa przerażonego konia z miejskiej karuzeli, samotna parasolka oceniająca kawiarniany stół w szarej ulicy Paryża, gołąb ulatujący w górę ponad rozświetlone porannym blaskiem kałuże, tajemnicze jezioro o gładkiej szarej tafli odbijające kształty okalających je drzew i figurek igrających ponad jego powierzchnią amorków z fontanny czy wreszcie uchwycony z góry widok nabrzeża w formie geometrycznej abstrakcji: wszystko to jakby nie do końca prawdziwe zdaje się być częścią jakichś baśniowych opowieści czy malarskich kompozycji umiejętnie wpisanych w tajemniczy pejzaż miasta. Nowy Jork jest nieco bardziej groteskowy w charakterze: kabaretowe postacie transwestytów przebranych w stroje przedwojennych aktorek czy niesamowite ujęcia architektury: mostu spiętrzonego ponad budynkiem czy podziemnego tunelu z pędzącymi samochodami skontrastowanego z ażurową konstrukcją wiaduktu otwartą na deszczową

przestrzeń nieba. To, co tak nierealne, musiało przecież zaistnieć, aby zostać sfotografowane. Czy zatem zapisane kadrem aparatu konstrukcje i postacie istnieją nadal w rzeczywistości Paryża czy Nowego Jorku, czy też zamknięte na płaszczyźnie fotograficznego obrazu przeniosły się już totalnie i bezpowrotnie w wymyśloną przestrzeń sztuki? Zdaje się, że tak, bo nawet jeśli ich pierwowzory wciąż tkwią w rzeczywistości, z której zostały pochwycone, już nikt, nawet sama artystka, nie zobaczy ich po raz drugi w ten sam sposób. Sfotografowane miasto zamienia się w zupełnie nowy świat.

Ten właśnie motyw gry rzeczywistości pierwowzoru z jego artystyczną projekcją przewija się nieustannie w późniejszych projektach Lucy Gôbölyös. Artystka znajduje w otaczającym ją świecie przedmioty z pozoru zwyczajne, które jednak za sprawą fotografii odsłaniają swoje ukryte znaczenia. Czasem są to obiekty w szczególnie bliskiej artystce, czasem przedmioty napotkane na drodze, które zebrane w cykle fotograficzne stają się bohaterami intrygujących narracji.

W takim nastroju utrzymany jest cykl *Nasi sezonowi Święci* przedstawiający przydrożne atrapy atrakcyjnych panienek i kucharzy zapraszających zmotoryzowanych klientów do barów. W gruncie rzeczy stanowi on ciekawy materiał badawczy, na podstawie którego można analizować techniki reklamowe, współczesne gusta i potrzeby, do których w swoisty sposób odnosią się te groteskowe wizerunki. Zgrabna blondynka w kostiumie to uproszczony i upowszechniony ideał kobiecego piękna w oczach mężczyzn, uśmiechnięta dziewczynka z wielkimi lodami to znów symbol dziecięcego łakomstwa, które jednak wcale nie znika z wiekiem, jak dowodzą tego wizerunki brzuchatych kucharzy w tradycyjnych wysokich czapach i z drewnianymi łyżkami w dłoniach, zapraszające do baru wszystkich lubiących dobrze zjeść, bądź sylwetka mnicha z kuflem piwa, uśmiechająca się do wszystkich, którzy lubią się dobrze napić. Trywialne i rubaszne, można by powiedzieć, ale jak wymowne i autentyczne! Niegdyś przy drogach ustawione były figurki świętych, które podług wierzeń miały wspierać podróżnych w ich trudach i bezpiecznie wieść ich do celu. W obecnych czasach podróż jest nieco łatwiejsza i chyba nikt się nie boi, że nie dotrze na miejsce: każdy jednak lubi sobie zrobić przerwę na małe co-nieco.

Zupełnie inną wymowę ma cykl *Życie jest piękne w parze*, gdzie żart przeplata się z dramatem zespolonymi ze sobą w melancholijną ironię losu. Opowiada on historię miłości artystki: kolejni jej partnerzy zostali uwiecznieni w wizerunkach kubków i filiżanek, które kupowali jej w podarunku po dwie sztuki, dla uczczenia związku. Jednakże za sprawą tajemniczego przypadku, po pewnym czasie jedno z naczyń zawsze się tłukło, pozostawiając swoją partnerkę samą. To symboliczne rozstanie w świecie ceramiki było zawsze dla artystki zapowiedzią odejścia danego partnera z jej życia. Trudno byłoby rozstrzygać, czy opowieść ta jest prawdziwa, czy zmyślona, ani czy opiera się na przeznaczeniu, czy na zwykłym zbiegu okoliczności. Czasem pewne banalne fakty układają się w zagadkowe wzory, które wbrew wszelkiej logice zdają się determinować rozwój znaczących wydarzeń w życiu. Oglądając imponującą kolekcję artystki: misterne kielichy i szklanki ze szkła przezroczystego lub barwionego zielenią czy różem, współgrające kształtami i kolorami maków i tulipanów, niekiedy rozświetlone od tyłu ciepłym płomieniem świecy, na intensywnie czerwony kubek kontrastujący z fluoryzującym granatem szkła czy zabawne kubki z wizerunkami krów, kotów, leopardów bądź samych leopardzich łat, można snuć refleksje o siłach kształtujących ludzką egzystencję, można też po prostu przeżywać piękno ich form i kompozycji, które uwikłane w życiowy dramat, stają się jeszcze głębsze i subtelniejsze.

Ów subtelny dramat jest tematem kolejnego cyklu *Z Tobą jak i bez Ciebie*, opartym już nie na zderzeniu realnego podmiotu z jego wizerunkiem, ale raczej na relacji pomiędzy światem rzeczywistym i projekcją pamięci. Znowu powraca tu motyw przerwane go związku, tym razem jednak więź, która została zerwana, jawi się jako znacznie głębsza, a jej koniec wywołany śmiercią partnera – jako znacznie bardziej dotkliwy. Fotografie tego cyklu to kolaże, w których na autoportret artystki lub wycinki widzianej przez nią realnej rzeczywistości nałożony zostaje rozmyty wizerunek nieżyjącego już partnera. Stojąca na przenośniku taśmowym w drodze na terminal lotniska, patrząca przez okno, wyciągająca przed siebie rękę, zamysłona, płacząca artystka zdaje się egzystować pomiędzy dwoma światami: przeszłym i teraźniejszym. Nieobecna myślami w otaczającym ją świecie nieustannie przywołuje przeszłość. Obraz partnera, chociaż mglisty, jest zadziwiająco żywy, tak jakby umarły nie mógł i nie chciał odejść z życia artystki: jego twarz wciąż pełna jest uczucia, jego postać wciąż się porusza, jego obecność wciąż wywołuje w artystce silne emocje. Tyle, że wszystko to jest przeszłością, do której tak naprawdę nie ma już dostępu: postać partnera, choć tak mocno obecna, jest jedynie duchem, tworem pamięci artystki, niemogącej pogodzić się ze stratą. Owe fotografie ducha to, jak wyznaje artystka, rejestracja procesu stopniowego osvajania się ze śmiercią partnera, „uczenia się życia z jego brakiem”. Artystka zdaje się fotografować na nich przeszłość, która pomimo usilnych starań pamięci nigdy nie stanie się teraźniejszością i skazana jest na powolne odejście w melancholijną sferę tego, co przeminęło.



Paradoks czasu, który zamiast płynąć linearnie zapętlą się, powraca lub uporczywie tkwi w miejscu w połączeniu z przestrzenią, która choć powinna być niezmienna, mocą ludzkiej percepcji zdaje się kurczyć i rozciągać, stał się inspiracją jeszcze jednego cyklu o wymownym tytule *Podróżnik cieni*. Osadzony w scenerii nowojorskich symboli, obleganych codziennie przez turystów obsesyjnie naciskających migawki swoich aparatów, cykl ten jest niczym więcej jak fotograficznym eksperymentem z czasem i przestrzenią. Zupełnie nieoczekiwanie, artystka przekazuje tu aparat swojej przyjaciółce i zamiast fotografować wchodzi w obiektyw turystów robiących zdjęcia sobie i swoim rodzinom na tle słynnych widoków. Następnie podchodzi do nich, przyznaje się do swojej zamierzonej inwazji w ich prywatność i wymienia się z nimi adresami. Teraz jej wizerunek uwieczniony na zdjęciu turystów pojedzie do przeróżnych krajów Europy, Azji czy Ameryki Południowej. Będąc zatem sobą w miejscu swojego fizycznego przebywania, artystka będzie równocześnie w kilkunastu punktach globu, podróżując jako wizerunek na fotografiach turystów, a przy tym w Nowym Jorku, tam gdzie została uwieczniona. To tak trochę, jakby moment powstania fotograficznego obrazu rozszczepiał czas na linię obecną płynącą i linię przeszłą, zatrzymaną i pozwalał człowiekowi egzystować podwójnie: w realnej i otwartej przestrzeni świata i w zamkniętej przestrzeni dzieła fotograficznego.

Z drugiej strony jednak wizerunek fotograficzny nigdy nie będzie tożsamy z realną postacią: czas i przestrzeń wewnątrz zdjęcia, jakkolwiek istotna i związana z realnymi przeżyciami jego twórcy i widza, pozostaje autonomiczna i zamknięta dla świata rzeczywistego. Fotografia sama w sobie zatem jawi się jako paradoks zetknięcia realnego z nierealnym, w którym to obydwie te rzeczywistości udają, że są tożsame. Sztuka Lucy Góbbölyös, oscylując na granicy różnych światów, paradoks ten misternie podkreśla i rozwija w intrygujące, zabawne, a także wzruszająco piękne obrazy i opowieści.



4



**Automobil und  
Touring Club  
Insbruck, Ausztria**

2



**Gomez  
Greenwich, Nagy Britannia**

5



3

**Luca Góbbölyös:**

1. *New York*, 1996
2. *Shadow traveller*, 2002
3. *Paris*, 1987-88
4. *Our seasonal saints*, 2000



# 2007

## MARTWA natura

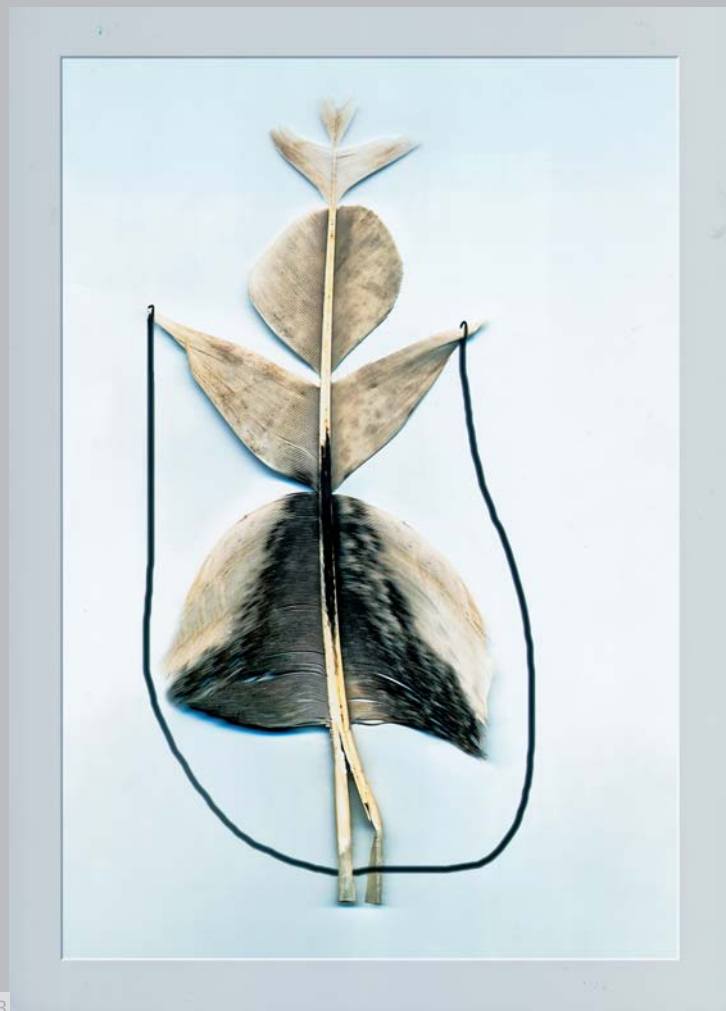
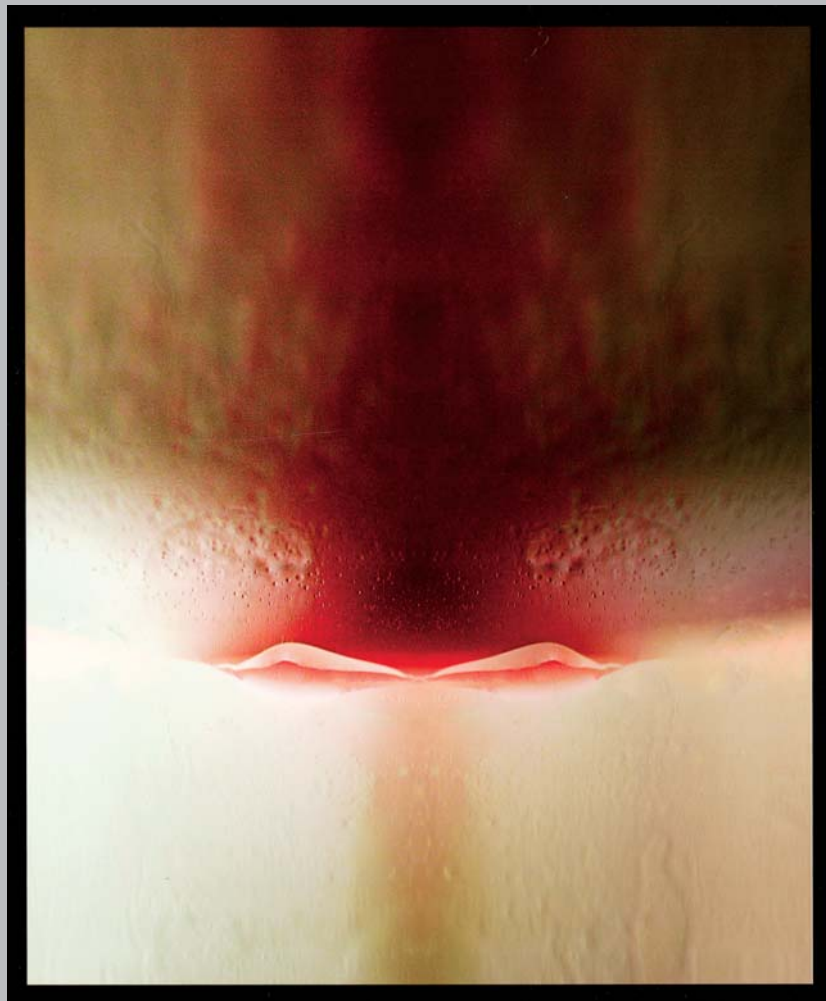
Pomysł „Salonu” jako konkursu dla artystów fotografików zrodził się w czasie jednego z plenerów fotograficznych w 2002 r. w grupie osób, którym fotografowanie martwej natury było bliskie, a jednak miały świadomość, że na otwartych imprezach fotograficznych ten rodzaj zdjęć nie jest najlepiej widziany. W 2003 roku, zyskując poparcie Prezydenta Miasta Częstochowy oraz Dyrekcji Miejskiej Galerii Sztuki w Częstochowie, udało się zorganizować pierwszą krajową edycję Salonu „Martwa natura w fotografii – Częstochowa 2003”. Już w wersji międzynarodowej Salon odbył się w roku 2005 i zgromadził fotografie autorów z 14 krajów.

Kolejna edycja Salonu „Martwa natura w fotografii – Częstochowa 2007” przynosi plon bardzo interesujący. Autorzy skupiają się głównie na poszukiwaniu relacji z przedmiotami codzienności, na wydobywaniu poprzez światło, wodę, kolor ich innej, intymnej strony – niedostrzeganej, ukrytej.

Nagrodzone Grand Prix fotografie Katarzyny Karczmarsz z Jeleniej Góry to pamiątki z różnych miejsc, które autorka odwiedziła, gromadzone przez pięć lat. Przejmująca jest fotografia Leonida Goldina z Izraela nagrodzona Złotym Medalem Fotoklubu RP, przedstawiająca część ekwipunku żołnierskiego, być może samego autora lub kogoś z jego bliskich. To nie tylko świetna fotografia, ale także przejmujący dokument z kraju, w którym wciąż trwa wojna. Ponadto nagrody otrzymali: Joanna Rybczyńska z Warszawy (I Nagroda), Łukasz Grycicha z Rybnika (II Nagroda), Mykola Tynakalyuk z Ukrainy (Srebrny Medal Fotoklubu RP), Małgorzata Kozakowska z Częstochowy (III Nagroda), Bogumił Krużel z Wieliczki (Brazowy Medal Fotoklubu RP) oraz trzy równorzędne wyróżnienia dla Edyty Wypierowskiej.

**Janusz Mielczarek**

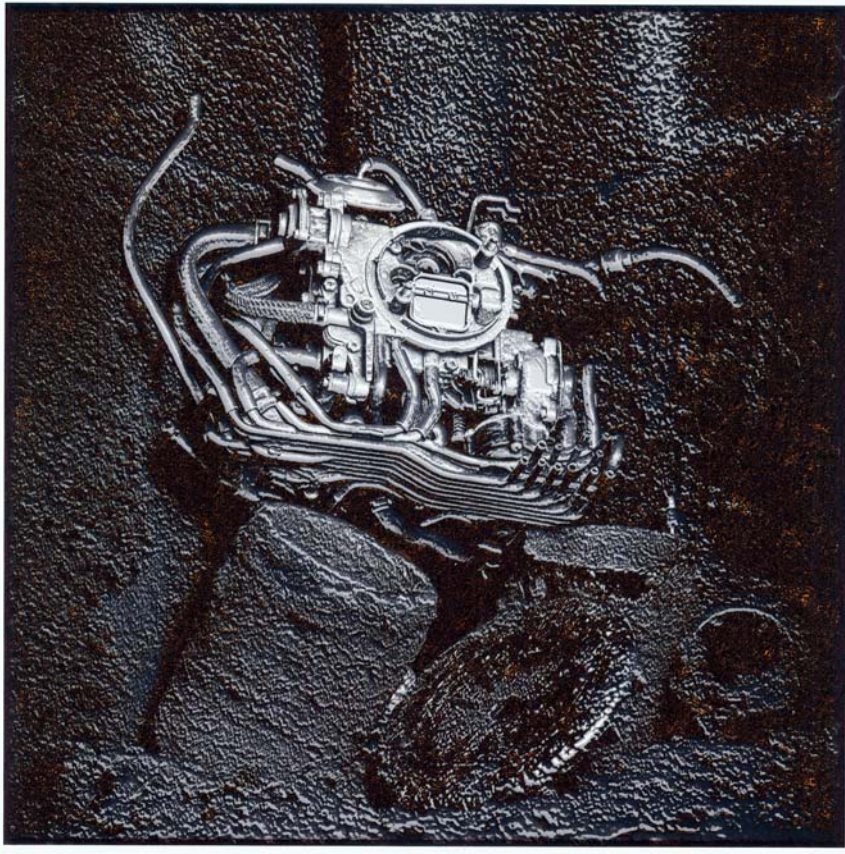
(pomysłodawca i komisarz Salonu)



1. **Katarzyna Dobrzańska**, *Gruszka*
2. **Joanna Rybczyńska**, *Płatek begonii w wodzie 2* (I Nagroda)
3. **Tadeusz Adamczuk**, *Lekkość*
4. **Davis Chrburhtors, Jan Zych**, *Bez tytułu* (wyróżnienie)
5. **Łukasz Grycicha**, *Drink* (II Nagroda)
6. **Małgorzata Kozakowska**, *Jabłko* (III Nagroda)



6



4



5



Piotr Komorowski

# Pozornie martwa natura

**Twórczość Katarzyny Karczmarz stanowi dobrą sposobność do wniknięcia w świat takiej fotografii, która w wyrafinowany, esencjonalny sposób prezentuje cechy swojej autonomii. Na pierwszy rzut oka zdjęcia te wydają się funkcjonować głównie w obszarze czystej estetyki, w rzeczywistości jest jednak tak, iż przede wszystkim są one świadectwem zaistnienia konkretnego zdarzenia, określonego przez czas, przestrzeń, materialność, żeby nie powiedzieć – substancjonalność świata.**

Te zaś właśnie cechy fotografii, ta jej – na etapie tworzenia się obrazu utajonego – realna współobecność w zaistniałym strumieniu rzeczywistości, stanowi o wciąż nieuchwytnym pojęciowo fenomenie fotografii, utożsamianym zazwyczaj z jej dokumentalnym charakterem. Przywykliśmy bowiem sądzić, choć dzieje się to w przedziwny, niewytłumaczalny sposób, że obrazy fotograficzne stanowią bezpośrednie przedłużenie, kontynuację owej rzeczywistości czy – precyzyjniej rzecz ujmując – kontynuację jej widoku. Prawda jest jednak taka, że fotografia jedynie symbolizuje ową rzeczywistość, zawierając w sobie systematykę sensów, ukrytych znaczeń. Podstawowy sens jest czysto sprawozdawczy: oto obraz reprezentuje same w sobie wyglądy rzeczy i ich relacje z otoczeniem. Jednakże tak, jak klasyczne martwe natury małych mistrzów holenderskich nie przedstawiają tylko pięknych, wystudiowanych przedmiotów, kunsztownie ułożonych i oświetlonych, lecz zawierają zazwyczaj bogatą symbolikę, do odczytania której potrzebna jest wiedza kulturoznawcza dotycząca specyfiki epoki, tak w przypadku zdjęć Katarzyny Karczmarz również istnieje symbolika, bardzo prywatna, intymna, wręcz hermetyczna, do której pełnego zrozumienia niezbędne jest odautorskie wyjaśnienie.

Jaką rzeczywistość ukazują nam zatem zdjęcia Katarzyny Karczmarz? Myślę, że symbolika tych fotografii zawiera się w mówieniu do siebie, co stanowi rodzaj autoprezentacji posługującej się systemem kodów, mających charakter unikatowy, a zatem niepowtarzalny, jedyny w swoim rodzaju. W celu pełniejszego przeniknięcia do tego, do czego tak wdzięcznie zaprasza nas estetyczna doskonałość tych fotografii, konieczny zatem jest komentarz zaświadczący o ich personalistycznym zapleczu, dający możliwość pełnego zrozumienia nie tyle szczegółów, co samej w sobie zasady podstawowej, którą autorka kieruje się w swojej praktyce fotografowania. Bohaterami tych zdjęć są drobne przedmioty, będące niegdyś przypadkowymi świadkami konkretnych, znaczących,

ale także pozornie nieistotnych chwil jej życia. Ich cechą – można by powiedzieć – jedyną zasługą jest to, że tak jak fotografia, stanowią przetrwałnik pamięci, tyle że materialny, dosłowny, wymierny, reprezentowany nie tylko swoim widokiem – wyglądem, ale i namacalną obecnością. Znalezione na ulicy ptasie pióro, zwiędły jesienny liść, inne drobne roślinki, małe ozdobne chorągiewki – dekoracje towarzyszące przybraniu niektórych potraw oraz wiele innych, pozornie nieistotnych drobiazgów, to świadkowie chwil wartych zapamiętania. Intymny sens tych obrazów w pełni czytelny jest tylko dla ich autorki, to oczywiste. Jednakże świadomość takiej ich interpretacji, takiego właśnie sposobu ich rozumienia daje nam, odbiorcom, przecucie głębszego sensu, opartego co prawda na tajemnicy – nigdy bowiem nie dowiemy się, czemu tak naprawdę towarzyszyły kiedyś owe przedmioty – ale tajemnicy wplecionej w aurę dostępnej każdemu z nas, banalnej codzienności. Ale... czy aby na pewno banalnej? Czy okruchy pamięci mogą być tylko banalnymi wspomnieniami zaświadczałymi o przemijaniu?

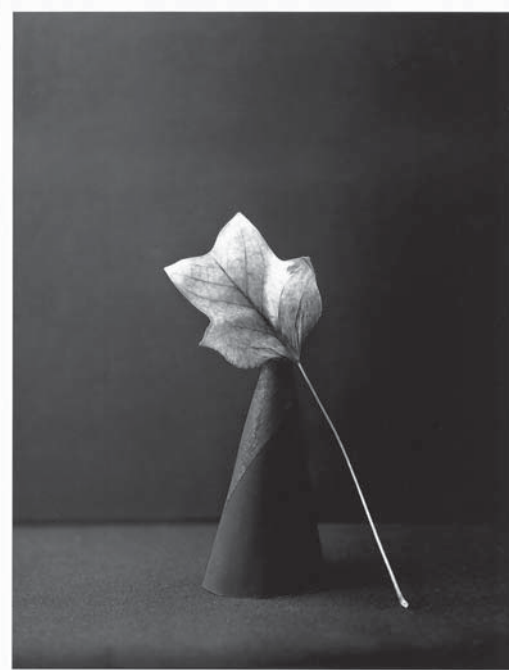
Katarzyna Karczmarz delectuje się magicznym, intymnym symbolem, który buduje poprzez swoje wyrafinowane konstrukcje. Te zaś, w warstwie formalnej, zbudowane są z przedmiotów, lecz w sferze mentalnej – z imagacji, wciąż żywej emocji, z radości i ze smutku. Przedmioty te są – dla nas – tylko dalekim przecuciem; dostępna jest tylko aura – kontynuacja ludzkiego uwikłania w rzeczy, jako katalizatory wspomnień. Te zaś, ukazane na fotografiach, stanowią rodzaj osobistych talizmanów, przekraczających proste semantyczne znaczenia. Wszystkie realizacje oparte są na tym samym schemacie kompozycyjnym: skąpane w zdecydowanym, lecz miękkim świetle, fotografowane drobiazgi stają się monumentalne, nabierają cech autonomicznych, odchodząc od swego pierwotnego znaczenia. Autonomiczność ta jest czymś oczywistym, choć hermetycznym, jednocześnie zaś wyczuwalnie bliskim. Świat składa się najpierw z naszych ciał, w drugim rzędzie zaś z przedmiotów. Nakładanie na nie znaczeń w stosunku do nich transcendentnych jest tak stare, jak odwieczna jest ludzka skłonność do składania ofiar bogom oraz budowania dla nich ołtarzy. Martwe natury Katarzyny Karczmarz są zatem świadectwem rytuału, który odprawia ona sama ze sobą, rytuału intymnego, ale poprzez fotografie poddanego upublicznieniu i uniwersalizowaniu. To zaś jest powodem nieświadomego uwiedzenia widza przez obraz, który kontempluje on początkowo z czysto tylko hedonistycznym nastawieniem. Ten właśnie fakt, owo mentalne zaangażowanie w podskórny, ale jednak zasadniczy wymiar tej fotografii, wydaje się stanowić o ich rzeczywistej, autentycznej wartości.



Katarzyna Karczmarz, *Pamiętki – Janowice 2003*, Grand Prix



Katarzyna Karczmarz, *Pamiętki – Sokołowiec 2006*, Grand Prix



Katarzyna Karczmarz, *Pamiętki – Łagów 2002*, Grand Prix



MAŹDZIK *kezeset*



*Cunco (Peru)*



*Lima*



*Toruń*



*Lublin*



*Teheran (Iran)*



*Santiago de Chile*



Prawie każdy dorosły człowiek miał cyfrówkę w rękach. Oczywiście ogromnej większości robienie zdjęć służy do dokumentacji własnej rodziny i uroczystości z nią związanych. Czym innym staje się fotografia w rękach artysty, chcącego podglądać świat, tak by go potem przetworzyć na obraz teatralny. Osobą, która za pomocą fotografii tropi interesujące ją motywy jest Leszek Mądzik, reżyser, scenograf związany z autorską Sceną Plastyczną KUL. Od kilku lat z dużym powodzeniem pokazuje publiczności swoje zdjęcia. Niektóre z nich opublikował w albumie *Fotografia. Faktura – czas – sacrum – postać*. Dla badacza twórczości lubelskiego artysty intrygujące jest porównanie nowej działalności do istniejącego prawie od 40 lat specyficznego teatru.

Spektakle Mądzika, które powstały w ramach grupy awangardowej Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, uwodziły tajemnicą. Stworzone były z obrazów, pozbawione słów, z niezwykłą muzyką i specyficznym potraktowanym aktorem. Każdy, kto choć raz zasiadł na widowni i zagłębił się w czeluściach

ność budowania przestrzeni przy użyciu prostych materiałów, np. zwykły papier pakowy może zmienić się wręcz w wykwinną, barokową suknię pod wpływem światła. Można rzec, że do perfekcji została przez reżysera opanowana sztuka iluzji. Powstaje całkowicie fikcyjny świat, który ujawnia się przed widzami.

Inaczej postępuje Mądzik – fotograf. Jego obiektyw ogniskuje ostrość na realnym przedmiocie. Ale artysta pokazuje nam tyle, ile chce, może to być np. ściana drewnianych belek z Tallina, która przez słońce zyskała niezwykle światło i ma niecodzienną fakturę. Dostrzegamy jej chropowatość, która jest na tyle wyraźna, że widz może wręcz jej dotknąć. Ujawnia się specyficznym pojętą chęć dokumentacji obecności człowieka. Przez część wspomnianego wyżej albumu, poświęconą fakturze, przewija się zdjęcie zbombardowanego wieżowca z Sarajewa. Wyraźnie Mądzika fascynowało zniszczenie. Pokazał dom z różnych ujęć – destrukcja spalonego betonu, dyndających metalowych drutów, pozostałości jakiegoś dawno toczącego się życia. Fotograf nie ma chęci budowania jakiegokolwiek iluzji. Obiektyw chwytą realność i pokazuje ją tak, jak jest postrzegana przez osobę naciskającą migawkę. Zatem w Kairze może stać się intrygującym stos płóciennych worków, a w Damaszku półka w sklepie z przyprawami. Pudełka zlewają się z szaroburym kolorytem ściany. Artystę oczarował krzyż wykuty w piaskowcu w Aleppo, którego forma przypomina lichтарь. Zestawił go z prostym krzyżem wrytym w granitowej skale w Sydon. Ale wydaje się, że Mądzik poprzez ten układ bardziej pyta o tożsamość twórców niż o religię.

Dominika Łarionow

## FOTOGRAFIA JAKO SZKICOWNIK CZYLI O Leszku MĄDZIKU

ciemności, wie, że wizja świata reżysera miała w sobie dużo z halucynacji. Ledwo widoczne kadry wylaniały się z mroku na chwilę, po to tylko, by zaraz zniknąć. Widz, który w natężeniu czerni nie dostrzegał siedzących obok współodbiorników, wychwytywał nieostre sekwencje widowiska i analizował je przez filtrowane przez własną wyobraźnię. Ta z pewnością pozornie niezrozumiała przekaz ikoniczny zastępowała logicznym odpowiednikiem. Dlatego krytycy, opisując widowisko, często skupiali się na indywidualnych przeżyciach i nie potrafili odtworzyć ciągu obrazów. Poetyka teatru nazywana była różnie: narracją plastyczną lub przestrzenią multipikturalną. Odrębność spektakli nie pozwalała jednoznacznie zaklasyfikować lubelskiego twórcy. Przyzwyczajono się do określania go mianem artysty pogranicza teatru i plastyki.

Czym zatem są zdjęcia Mądzika? Z pewnością łącznikiem pomiędzy światem teatru a wizjami fotografii jest wyobraźnia artysty. Barwa jest pierwszym ważnym rozróżnieniem, które odgranicza dwie przestrzenie twórcze. Mądzik z obiektywem przy oku jest poszukiwaczem koloru rozumianego jako żywy odcień natury. Stąd pojawiają się zdjęcia ściany głęboko nasyczonej zielenią liści klonu w Rouen lub kipiąca żółcieniem skrzynia pomarańczy w San Paulo oraz soczyste kiście winogron w Madrycie. Trzeba zaznaczyć, że sfera niuansów i półtonów wszelkich barwników nie jest do końca obca artyście. Na początku lat 70. w jego religijnych obrazach, które od strony kompozycji nawiązują do prawosławnej ikony, dominantą była dumna czerwień. Wczesne spektakle miały wiele odcieni: purpurowa *Wieczera* (1972) i wielobarwny *Zielnik* (1976). Czern pojawia się jako kolor ostateczny od *Wilgoci* (1978), po to, by stać się stałym elementem teatru, traktowanym trochę jak grunt na płótnie malarskim. Dzięki złudzeniu optycznemu artysta nakłada na ciemne tło inne tony, tworząc za pomocą światła coś na kształt aury, np. *Kir* (1997) miał w sobie dużo ciemnej zieleni, dostrzegalnej jedynie dla wprawnego oka zaś w *Całunie* (2000) odbywała się gra pomarańczami i karminem.

Jest pewna wyraźna różnica w użyciu barwy w fotografiach Mądzika i w teatrze. Zdjęcie niczego nie skrywa. Artysta nie bawi się z nami w chowanego, pokazuje wyraźnie, jaki przedmiot go interesował i w jakim aspekcie. Zatem z łatwością rozpoznajemy liście klonu, winogrona, pomarańcze etc. Inaczej w teatrze, gdzie mrok zwodzi nasze oczy i dostrzegamy tyle, ile zdołamy, a i tak czasem możemy się mocno pomylić. Pamiętam, spotkałam kiedyś widza, który po wyjściu z seansu Sceny Plastycznej stwierdził, że to, co zobaczył, to była po prostu doskonała sztuka wideo. Trudno o lepszy komplement, potwierdzający kunszt techniczny zespołu. Cechą charakterystyczną poetyki teatru jest umiejęt-



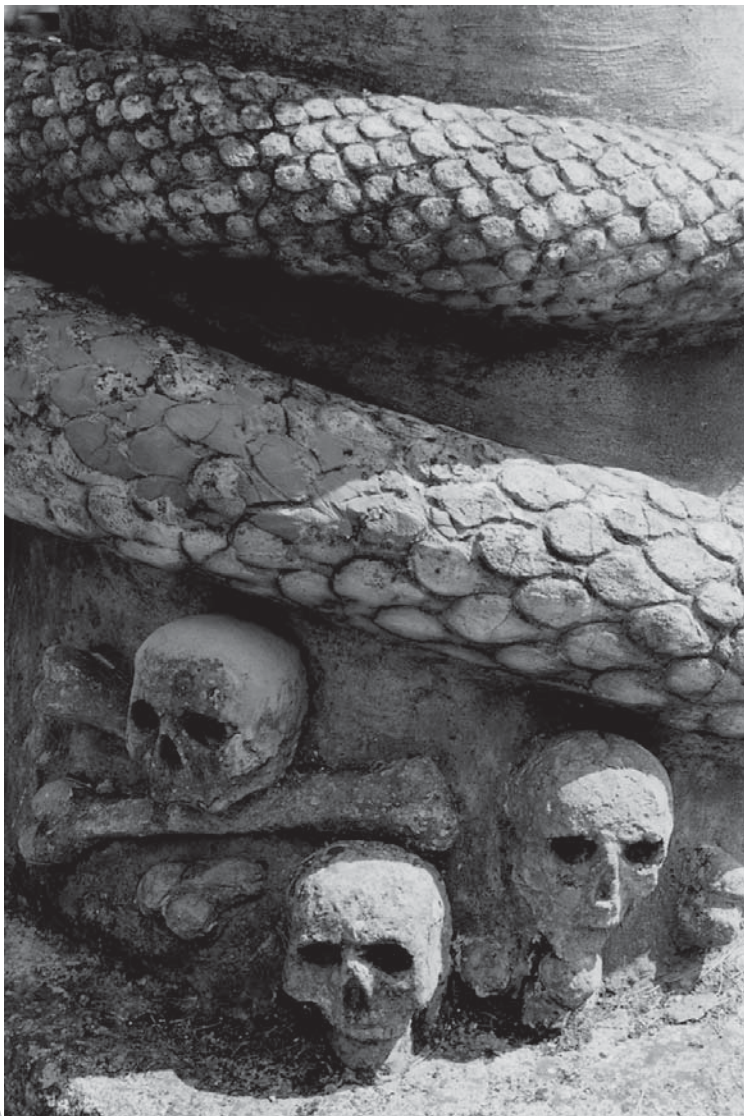
Leszek Mądzik, Łarionow



Artysta nigdy nie ucieka do przetworzenia rzeczywistości, nie powstaje fotografia technicznie przetworzona. Iluzja, z którą jest dobrze obeznany, nie wykracza poza progi teatru. A można nawet powiedzieć, że w fotografii dokonuje się pewien ekshibicjonizm twórczy. W albumie, w części pt. *Postać* znajdziemy zdjęcia aktorów Sceny Plastycznej w papierowych sukniach i białych twarzach. Widzimy ich w dwóch ujęciach, jedno przedstawia kadr ze spektaklu, tylko pozbawiony światła teatralnych, a drugi jest zapisem przygotowań czynionych przed ostatecznym wyjściem na scenę. Uśmiechnięte aktorki poprawiają suknie zrobione z papieru pakowego. Reżyser dokonuje ujawnienia mechanizmu własnego świata. A może chciał odrzec magię widowiska ze sfery iluzji?

Ciekawym zagadnieniem w odniesieniu do całej twórczości artysty lubelskiego jest tytuł. Mądzik posługuje się nim jak słowem-kluczem, gdyż to on stanowi jedyną wskazówkę interpretacyjną przedstawień. W fotografii jest nieco inaczej. Tytuł odnosi się do miejsca, w którym zdjęcie powstało. Zatem pod obrazem aktorów Sceny nie znajdziemy podpisu, odnoszącego się do konkretnego widowiska, tylko punkt w świecie – San Paulo. Można zatem wysnuć wnioski, że robienie zdjęć jest dla Mądzika czymś w rodzaju szkicownika, w którym zapisuje intrygujące spostrzeżenia. To osobisty kajet, wręcz czasami podręczne notatki. Niechęć do nadawania tytułów może też wynikać z silnej potrzeby nakierowania oka widza na obraz i nie powodowania u niego zakłócenia odbioru. Tytuł sprawiłby że, doszukiwalibyśmy się znaczeń. A tu chodzi o indywidualne postrzeganie tego, co artystę zainteresowało w świecie. Zatem swobodnie zestawia swoich aktorów z wizerunkami białych mimów z Aurillac. Dzieje się to na zasadzie tworzenia komunikatu w stronę widowni: zobaczcie, jaka ładna faktura skały albo jaka ciekawa twarz. Nie ma w zdjęciach Mądzika głębszego dna interpretacyjnego i to jest w nich najbardziej intrygujące w porównaniu do wieloaspektowego teatru.

Zarówno w sferze teatru, jak i w fotografiach zastanawia u Mądzika symbioza świata żywego z martwym. W albumie fotografii w części poświęconej postaci są nie tylko zdjęcia ludzi z różnych stron świata, czasem wręcz kalek, ale też manekinów, lalek. To specyficzne zestawienie może wytłumaczyć anegdota. Mądzik w Szkole Filmowej w Łodzi zrobił w 2004 roku ze studentami Wydziału Aktorskiego spektakl dyplomowy pt. *Powłoki*. Do widowiska przygotował figury drewniane, które w planie scenicznym waloryzowane były na równi z ciałem człowieka. Po zakończeniu roku akademickiego reżyser przyje-



Leszek Mądzik, Tallin

chał swoim osobowym autem zabrać manekiny. Załadował wszystkie do samochodu i zdziwił się: Nigdy nie przypuszczałem, że 24 osoby zmieszczą się do mojego wozu. I choć użycie manekinów przez Mądzika było już szeroko omawiane, należy zaznaczyć, że występuje z taką samą intensywnością w sferze teatralnej, jak w zdjęciach. Różnica może polegać na tym, że w teatrze zawsze są to zgrzebne pałuby drewniane, a w albumie znajdziemy manekiny służące sprzedawcy czarczałów z ulic Damaszku, kiczowate popiersia do ekspozycji sari z rynku w Delhi, dziewiętnastowieczne dzieciinne lalki ceramiczne z Passau. Zdjęcia ujawniają ich tożsamość, a w teatrze artysta dąży do unifikacji figur. Chociaż może tylko jest to odbiór widza, a dla Mądzika jego kukły zawsze są zindywidualizowane? Z pewnością lalki to są jedyni stali aktorzy Sceny Plastycznej, gdyż człowiek w zespole może ulec wymianie. Żadna rola nie jest przez Mądzika pisana dla konkretnego aktora. Interesuje go ciało ludzkie, które pokazuje przed publicznością. Ale nie może ono stać się dominującym czynnikiem widowiska artystycznego.

Przy omawianiu teatru Mądzika pojawia się zawsze kwestia sacrum rozumianego przeważnie w odniesieniu do kultury chrześcijańskiej. Wizerunki Chrystusa czy krzyże pojawiały się w niektórych widowiskach. Do sfery religii w fotografiach reżyser podchodzi inaczej. To są prawie naukowe zapisy świętych figur. Ale nie ma w tym oka historyka sztuki, który zbiera wymarzoną dokumentację (choć sam autor jest absolwentem tego kierunku). Czasem artystę pociąga układ świetlnoprzestrzenny rzeźby. Tak się stało w wypadku zniszczonego posązka Chrystusa z Lublina. Oko przyciąga cień na ścianie, który ma w sobie więcej dramatyzmu niż sama postać. Pejzaż polskiej religijności artysta zestawiał z meksykańskimi figurami. I nie da się uniknąć stwierdzenia, że zrobił to celowo. Porównanie dwóch światów z odrębnych stron globu wykazuje, że przeżycie *sacrum* może mieć różną reprezentację, ale w każdym wypadku zachowuje podobną intensywność. Seria zdjęć z Wasilkowa, gdzie krzyże obrastają drzewa i zarastają łąki, sąsiaduje z rzeźbami z Ameryki Łacińskiej, przeżywającej *sacrum* wyraziście. Rany Chrystusa krwawią ciemną czerwienią, która spływa z poranionych kolan, a jego oczy patrzą na nas z wyrazem cierpienia. Gdy św. Jerzy stoi na zabitym smoku, dramatyzmu przedstawieniu dodaje nieskonsumowana uczta bestii. Z jej paszczy sterczą nogi człowieka. I tylko ten fragment przedstawienia zainteresował Mądzika, gdyż całej postaci nam nie pokazał. Meksykańskie rzeźby nie dość, że są sugestywnie pomalowane, to dodatkowo przyozdabiają je barwne szaty uszyte z kolorowych materiałów. Należy się domyślać, że kościół dba o zmiany przyodziewku. Brakuje w tych porównaniach zdjęcia praskiego Jezulotka z jego ubrankami autorstwa co ważniejszych projektantów Europy. To wszak wysublimowana odpowiedź starego kontynentu na przepych Meksyku.

Sfera *Sacrum* w albumie Mądzika płynnie przechodzi w część poświęconą Czasowi, w której pokazane są epitafia nagrobne z różnych stron świata. Fascynacja śmiercią i jej specyficzną rozmową, jaką toczy od zarania z człowiekiem, jest jednym z tematów stale obecnych w twórczości artysty z Lublina. W teatrze szczególnie widoczna była w trzech przedstawieniach, które mimowolnie ułożyły się w tryptyk: *Kir – Całun – Odchodzi* (2003). Zarówno w dorobku scenicznym, jak i fotograficznym podchodzi Mądzik do tematyki funeralnej nie jak do doświadczenia końca życia. Wręcz przeciwnie, dla niego śmierć stanowi punkt graniczny, który otwiera nową jakość bytu. Zatem pokazane cmentarze fotografowane są jako „melancholijny rodzaj ogrodów” jak określił je w XVIII wieku niemiecki uczonec Christian Hirschfeld w *Theorie der Gartenkunst*. Mądzikowi z pewnością daleko do czasów idei *Sturm und Drang*. W swoim obrazowaniu wydaje się bliski niemieckiemu romantyzmowi dialogowi ze śmiercią, jaki odnaleźć można chociażby w obrazach Caspara Davida Friedricha.

Mądzik nie jest jedynym artystą teatru, który zdecydował się pokazać światu swoje fotografie. W 2004 roku przez kilka polskich galerii i bodajże jedną niemiecką przemknęła wystawa zdjęć Krystiana Lupa, guru teatru dramatycznego ostatnich lat. Nie da się ukryć, że coś łączy te dwie wyobraźnie, które w sferze zawodowej konstruują zupełnie odmienne artefakty. Lupa buduje teatr, w którym chętnie skupia się na pokazaniu psychicznej warstwy zachowań ludzkich. Czasami zachowuje się jak chirurg, który potrafi wypreparować najbardziej drażliwe punkty z duszy człowieka. A w zdjęciach idzie dalej. Pokazuje ludzkie śmieci. Nie chodzi o ukazanie wysypisk odpadów, ale o pokazanie np. wnętrza szuflad pełnych okruszków, obciętych paznokci etc. Nie można uciec od skojarzenia z Lekcją Anatomii wedle Rembrandta, happeningu autorstwa Tadeusza Kantora z 1969 roku. Chociaż z pewnością każdy artysta miał inną motywację.

Aparat fotograficzny w rękach ludzi teatru w większości jest traktowany jako osobisty szkicownik. Ciekawe, że Mądzik nigdy nie zrobił zdjęć ze swoich spektakli, czego nie unika Lupa. Granicę nieprzekraczalną wyznacza w Scenie Plastycznej pewnie nie tylko iluzja, ale również technika, która w formie bardziej skomplikowanej nie ma prawa wstępu w świat wyobraźni teatralnej reżysera.





1

# XXXIV Konfrontacje Fotograficzne

GORZÓW WIELKOPOLSKI 2008



2





2



4

- 1. Mirosław Polański
- 2. Paweł Kula,
- 3. Michał Piotrowski wyróżnienie
- 4. Arkadiusz Dżiczek Mały błękit
- 5. Bukowska, Choleryk – tryptyk3



5







Krzysztof Saj, *Galleria del Tasso*



Jacek Lalak, *Naswietlenia*



Adam Sobota

# KONFRONTACJE PORAZ

Przełóżając prace nadesłane na tegoroczny konkurs, można było zauważyć, że niewątpliwa dominacja techniki cyfrowej w fotografii nie likwiduje różnorodności sposobów operowania obrazem fotograficznym. Zwłaszcza osoby pragnące uzyskać publiczne uznanie dla swoich fotografii starają się korzystać z niestandardowych metod opracowania odbitek. Można więc nadal liczyć na obecność prac wykonywanych w klasycznej czarno-białej technice (i odbijanych na papierze pod powiększalnikiem), na fotografię w technikach chromianowych, na dokumentalne rejestracje obok fotografii dalece modyfikowanych obróbką komputerową i wydrukowanych różnymi metodami. Doznanie szerokiej skali środków technicznych jest potrzebne dla właściwego oszacowania możliwości fotografii i miejmy nadzieję, że takie możliwości wyboru nie znikną. Jury nie kierowało się żadnymi preferencjami dla procedur warsztatowych, a starało się wyróżnić prace zawierające wyraźne humanistyczne przesłanie i przekonująco zorganizowane jako cykl. Za najlepszą taką realizację uznano dzieło Pawła Sokołowskiego, złożone z serii portretów górników ukazywanych na tle pozostałości zlikwidowanych wałbrzyskich kopalni. Te surowe w wyrazie czarno-białe obrazy kondensują w sobie dramat przeobrażeń lat dziewięćdziesiątych XX wieku w Polsce. Autor pochodzi z Wałbrzycha, a więc sceny te są też częścią jego własnej historii. Prace te były już pokazywane i wyróżniane w ciągu ostatnich lat, ale cykl jest stale rozbudowywany i urozmaicany, a ponadto w tym wypadku wyróżniał się wśród innych prac zarówno programową zawartością, jak i formą.

Drugą nagrodę zdobyła Karolina Bukowska za pracę *Temperamenty*, złożoną z serii teatralnie upozowanych portretów czterech kobiet. Zdjęcia, prezentowane w formie zwartej planszy, budziły uznanie z powodu plastycznych walorów kompozycji, a także umiejętności operowania modelami oraz barwą. Nagroda trzecia przypadła Mirosławowi Polańskiemu za cykl „Jestem chwilę”, gdzie wizerunki twarzy są poddawane procesowi przekształcania, zanikania i zwielokrotnienia. Z kolei wyróżniona realizacja Michała Piotrowskiego „Osobliwości” to precyzyjne zbliżenia twarzy młodych ludzi, którzy robią wrażenie zarazem ściśle zdefiniowanych, jak i zagadkowych osobowości. Agresywna kolorystyka tych prac i hipnotyczne efekty w żrenicach postaci dopełniają tu efektu. Dyplom ZPAF za cykl „Naświetlenia” przyznano Jackowi Lalakowi, który umieścił widmowe kontury ludzkich postaci w równie nieokreślonych sytuacjach przestrzennych. Prace te budziły uznanie z powodu technicznej precyzji i subtelnej operacji walorami szarości.

Okazuje się, że wspólną cechą wszystkich nagrodzonych prac jest operowanie wizerunkiem ludzkiej postaci, czy to w kontekście konkretnej sytuacji, czy jako formy wyizolowanej, traktowanej dokumentalnie lub przetwarzanej, z użyciem skali szarości albo koloru. Jest to o tyle zrozumiałe, że właśnie takie prace zazwyczaj wywołują najsilniejszą reakcję emocjonalną i generują różne kierunki interpretacji.



Paweł Sokołowski, I Nagroda 34 GKF



Paweł Sokołowski



Piotr Rosiński





# Random in RADOM



Robert Rumas, Alokacja, 2006, fot. kolorowa, 135x93 cm, edycja 1/3, wł., kolekcja „Znaki czasu”, Olsztyn



Michał Kryński, United we stand, 2002, wł. artysty



Mieczysław Szewczuk

# Random in RADOM

Pod takim hasłem odbywał się w dniach 14 i 15 grudnia 2007 r. w Muzeum Sztuki Współczesnej w Radomiu (oddział Muzeum im. Jacka Malczewskiego) Festiwal Sztuki im. Jerzego Buszy. Otwarte zostały dwie wystawy, ale tytułowe hasło Festiwalu odnosiło się tylko do jednej, którą Muzeum prezentowało pt. „Prawie 100 lat sztuki awangardowej w Polsce – medium: fotografia” (wystawy czynne były do 2 marca).

Po raz pierwszy w swej 16-letniej historii Muzeum Sztuki Współczesnej w Radomiu zorganizowało wystawę prezentującą jeden z najważniejszych dziś nurtów sztuki polskiej (i światowej) – sztukę, dla której najważniejszym medium jest fotografia.

Wystawa prezentowała dzieła należące do nurtu artystycznej awangardy z okresu niemal 100 lat, począwszy od drugiej dekady XX wieku (ok. r. 1912 powstał „Autoportret wielokrotny” Wacława Szpakowskiego). Były fotografie twórców z lat międzywojennych (Witkacy, Karol Hiller i Stefan Themerson) i powojennych (Zbigniew Dłubak, Andrzej Wajda, Zdzisław Beksiński, Jerzy Lewczyński, Marek Piasecki, Andrzej Pawłowski), wielu artystów należących do kolejnych pokoleń (Jerzy Wroński, Józef Robakowski, Izabella Gustowska, Mikołaj Smoczyński). Także artystów najbardziej znanych spośród tworzących dziś nową sztukę w Polsce (Zofia Kulik, Zbigniew Libera, Robert Rumas, Jerzy Truszkowski, Jadwiga Sawicka, Łódź Kaliska). Wystawa zwracała uwagę na ważne momenty i sytuacje szczególne, jak choćby tworzenie fotograficznych obrazów abstrakcyjnych przez artystów Grupy Krakowskiej (Piasecki, Pawłowski, Wroński), czy wykorzystywanie fotografii, które wykonał ktoś inny (Lewczyński). Były fotografie wykonywane w różnych technikach (autorzy w różny sposób wykorzystują fotograficzny zapis rzeczywistości i procesy technologii); także obiekty (lightboxy) i projekcje.

Prace wypożyczono od wielu właścicieli, dzieła już historyczne m.in. z prywatnej kolekcji Dariusza i Krzysztofa Bieńkowskich i Muzeum Sztuki w Łodzi, a inne z olsztyńskiej „Zachęty”, warszawskich galerii Raster, Program, Desa Modern, od artystów i osób prywatnych

Dlaczego wystawa i cały Festiwal prezentowane była pod hasłem „Random in Radom”? To Leszek Golec, kurator wystawy, wymyślił tytułowe hasło Festiwalu – żartobliwe, przewrotne, świadectwo dystansu. W Radomiu na chybił trafił. Golec, nie ułożył tej wystawy chronologicznie, ale zestawiał prace, ujawniając zaskakujące podobieństwa i wykorzystując zasadę kontrastu. Dziełem-odkryciem była tu *Ucieczka* Andrzeja Wajdy, fotografia z kolekcji Muzeum Sztuki w Łodzi, datowana 1950/51; zdjęcie wyrosło raczej z tradycji filmu niż fotografii. Kurator zestawił je z dużą fotografią Michała Kryńskiego, artysty mieszkającego w Stanach Zjednoczonych, na której autor utrwalił nie kończący się szereg samochodów amerykańskiej policji (*United we stand*, 2002). Zaskakujące zestawienia zwracały uwagę w każdej sali, np. cyfrową fotografię dużego formatu przedstawiającą przetworzony komputerowo widok morza – na morzu dwie otoczone murami wyspy (Tomasz Wendland, *Inner Space*, 2004), z niewielką czarno-białą fotografią Mikołaja Smoczyńskiego z cyklu „The Secret Performance”, 1984. Dwa zdjęcia i dwie różne rzeczywistości symbolizujące wewnętrzną przestrzeń.

Podobnie zestawiono pastisz obrazu Matejki *Bitwa pod Grunwaldem* (1999) Łodzi Kaliskiej i trzy fotografie Roberta Rumasa z projektu „Alokacja”, gorzki, może nawet szyderczy, komentarz do polskiej rzeczywistości. Autor sfotografował dorosłych i dzieci wokół wielkiego plastikowego muchomora, którego umieścił wśród walących się budynków dawnego PGR-u. Jedną z możliwych puent wystawy byłoby zestawienie dużej kolorowej fotografii Anny Orlikowskiej *Dance Macabre I* (2004, to panoramiczny widok wnętrza sklepu z używaną odzieżą) z „Tryptykiem znalezionym na strychu” (1977) Jerzego Lewczyńskiego.

Golec w swej koncepcji brał pod uwagę zarówno formę, jak i sens, technikę wykonania czy format prac. Rozmieszczał je pozornie ze swobodą, w istocie przekonany, że w pewnych sytuacjach tylko takie zestawienia ujawniały ważne relacje, odrębność postawy, wypowiedzi. Zdominowały wystawę – najbardziej czytelne – ironia i żart. Umieszczenie obok fotografii Oskara Dawickiego „Legalna polska marihuana czyli fikus wycięty przez artystę w kształt konopi indyjskich” (2004, z martwą naturą, stworzoną jak w tytule) – dwóch „Autoportre-

tów wielokrotnych”, Mariana Szpakowskiego (ok. 1912) i Witkacego (ok. 1916/7) wzmacnia w tych znanych dziełach aspekt zabawy.

Wystawa jest spojrzeniem na to, co w sztuce dziś prowokuje (jednym z gości Festiwalu był Robert Rumas, który w swojej twórczości często pyta o kicz i banał w sferze religii) – z perspektywy stu lat poszukiwań formalnych (w których na ogół nie ujawniały się wprost doświadczenia historii). Wystawa ukazuje różnorodną współczesną sztukę korzystającą z technik fotograficznych jako kontynuację eksperymentów awangardy; taką tradycję wskazuje kurator.

Leszek Golec, artysta wypowiadający się najczęściej poprzez fotografię (tworzy w autorskim tandemie z żoną Tatianą Czekalską) przyjaźnił się z Jerzym Buszą, patronem Festiwalu. Busza mieszkał w Radomiu trzynastcie lat, od 1984 r.; zmarł w Radomiu w 1997. W 2007 minęła 10 rocznica jego śmierci (także 60 rocznica urodzin). Z inicjatywą wyboru patrona festiwalu wystąpili warszawscy współorganizatorzy, dawni przyjaciele Jurka. Ten festiwal mógł się odbyć dzięki współpracy wielu osób reprezentujących trzy instytucje współfinansujące imprezę – oprócz Muzeum im. Jacka Malczewskiego, także Mazowieckie Centrum Kultury i Sztuki w Warszawie i Mazowieckie Centrum Sztuki Współczesnej Elektrownia w Radomiu – i współpracujące z nimi Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku. Główny koordynator całego przedsięwzięcia, Andrzej Mitan, działający w imieniu Mazowieckiego Centrum w Warszawie, sam artysta nurtu awangardy, performer i muzyk, wybrał Buszę, krytyka sztuki zajmującego się fotografią, skupiającego swoją uwagę na zagadnieniach z pogranicza fotografii i filozofii, związanego ze środowiskami twórców sztuki awangardowej.

Busza – krytyk o wyjątkowej inteligencji, snujący swoje rozważania niezwykle błyskotliwie, zarówno w tekstach pisanych, jak i mówionych; w latach 70. współpracował z redakcją „Kultury” i redakcjami najważniejszych czasopism poświęconych fotografii („Fotografia”, „Foto”), w latach 80. redagował już samodzielnie własne („Obscura”). Autor kilku książek poświęconych fotografii: *Wobec fotografii*; *Wobec fotografów*; *Wobec odbiorców fotografii*. Marek Grygiel, krytyk piszący o fotografii i kurator Małej Galerii na Placu Zamkowym w Warszawie, powiedział w jednej z rozmów: *Busza swoją świadomością zaprzędał wszystkich o pokolenie*. Jerzy Lewczyński powtarzał podczas Festiwalu, że „Obscura” powinna być przedrukowana w całości.

Przyjechali na Festiwal przyjaciele Buszy; wśród nich grono przyjaciół z czasu młodości, kiedy mieszkał w Kole; wtedy debiutował jako poeta, działał w poznańskim Kole Młodych Związku Literatów, pracował w domu kultury (Ci przyjaciele zorganizowali jesienią w domu kultury w Kole wystawę poświęconą czasom jego młodości – jej obszerna część weszła w skład znacznie większej wystawy radomskiej).

W Radomiu na wystawie przypominającej postać patrona, zatytułowanej „Jerzy Busza (1947-1997). Filozof ujęty” pokazany został wielki zbiór fotografii przedstawiających Buszę, z różnych lat, różnych miejsc, wykonanych przez przyjaciół artystów (Tadeusz Rolke, Zygmunt Rytka, Józef Robakowski, Leszek Golec, Wiesław Warchoł; m.in. portrety dużego formatu wykonane na tę wystawę, autorstwa radomianina Zdzisława Słomskiego – Słomski mówił podczas otwarcia o wielkim znaczeniu obecności Buszy w Radomiu dla wszystkich młodych fotografujących). Na fotografiach jest Busza ze znajomymi i przyjaciółmi (twórcami fotografii, jak Marian Dederko, Edward Hartwig, ale też artystami awangardy, jak Andrzej Partum, krytykami sztuki, jak Urszula Czartoryska, Jerzy Ludwiński). Ta wystawa – zaaranżowana jak „w kabinie kierowcy” – kontrastowała z wystawą główną, gdzie były pojedyncze dzieła w dużej od siebie odległości.

„Wykład” o Buszy wygłosił jeden z klasyków polskiej fotografii, Jerzy Lewczyński (tydzień wcześniej otrzymał w Łodzi nagrodę im. Katarzyny Kobro). Potem był performance Pawła Kwaśniewskiego zatytułowany „Jak pięknie tu, gdy słońce w plażę parzy” (performer nazwał opowieść radomską bajką, wydawała się aluzją do historii Buszy).

Drugiego dnia seans filmowy pt. „Manifest energetyczny” prezentował Józef Robakowski; pokazał filmy z nurtu poszukiwań formalnych, ale na zakończenie także fragment swojego filmu-relacji, zapis dramatycznej wypowiedzi Buszy na wielkiej imprezie multimedialnej w Łodzi w 1989 r. „Lochy Manhattanu”. Potem jeszcze odbyła się projekcja „Aldony” Piotra Wysockiego, reprezentującego młode pokolenie twórców, którzy Buszy nie poznali – może być dla nich tylko legendą.

Muzeum zadeklarowało, że będzie tworzyć archiwum Jerzego Buszy. Wszyscy organizatorzy obiecali, że festiwal będzie imprezą cykliczną; jeszcze nie jest pewne, czy co rok, czy co dwa. Być może już na kolejnej wystawie znajdzie się kolekcja fotografii zgromadzona w Muzeum Sztuki Współczesnej w Radomiu, dotąd pokazana na odrębnej wystawie tylko raz, w czerwcu 2005 r., w Bałtyckiej Galerii Sztuki w Uście, pt. „Malarze fotografują”.



Adam Sobota

# JUBILEUSZ

## Związku Polskich Artystów Fotografików

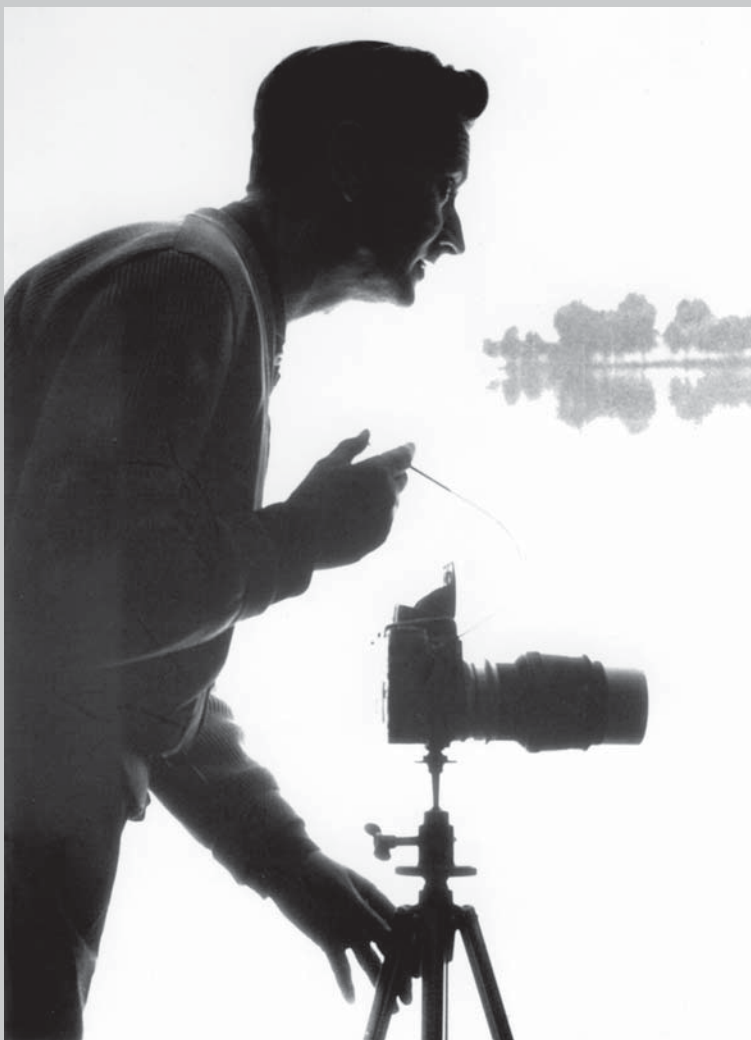
W ciągu sześćdziesięciu lat swojego istnienia ZPAF funkcjonował w dwóch odmiennych sytuacjach politycznych i społecznych, a ponadto przesłanki dla jego powstania pochodzą z jeszcze innego okresu historii. Należy to uwzględnić, gdyż dla oceny tej organizacji liczy się nie tylko suma firmowanych przez nią faktów, ale także jej usytuowanie w spektrum istniejących zainteresowań i praktyk fotograficznych.

Na tej mapie pozycję ZPAF można by określić jako centrową. Związek ten sytuuje się na styku zaawansowanego fotoamatorstwa, różnych form rzemiosła, jak i tej części sztuk plastycznych, gdzie wykorzystywane są narzędzia technicznej rejestracji obrazu. Poszczególni członkowie ZPAF mogli być foto-reporterami, specjalistami od fotografii reklamowej, przyrodniczej, preferować estetykę piktorialną, a nawet koncentrować się na konceptualnych spekulacjach nad pojęciem sztuki, ale organizacja ta jako całość wypracowała określone kompromisowe zasady funkcjonowania. Chociaż niektórych irytował czasami brak wyrazistości, to jest chyba sporo racji w tak wypośrodkowanym sposobie istnienia ZPAF, skoro przetrwał on poważny kryzys lat 1990. i stale przyciąga nowych kandydatów.

Utworzenie tego typu organizacji wyniknęło z dążeń najbardziej ambitnych twórców fotografii do wyodrębnienia swojej działalności ze struktur organiza-

cji rzemieślniczych i fotoamatorskich. Czy jednak takie odróżnienie się może być klarowne i radykalne? Do przeczącej odpowiedzi skłania przyjrzenie się zarówno dawnej, jak i dzisiejszej sytuacji fotografii oraz ewolucja znaczeń wspomnianych kategorii. Rzemieślnicze usytuowanie fotografii w XIX wieku początkowo nie przeszkadzało w jej ekspansji w coraz to nowe dziedziny, w dorównywaniu standardom estetycznym epoki czy we wdrażaniu postępu technicznego. Wśród liderów fotograficznego rzemiosła były tak wszechstronne osobowości jak: Mathew Brady, Nadar, Karol Beyer czy Wacław Rzewuski. Fotograficzne atelier bywały miejscem spotkań i dyskusji tej części kulturalnej elity, która unowocześnianie języka sztuki wiązała z potrzebą demokratyzacji jej form. Dopiero burzliwy rozwój fotoamatorstwa w końcu XIX wieku sprawił, że tak cenione przez to nowe środowisko wartości, jak spontaniczność i subiektywizm, zaczęły być przeciwstawiane rzemieślniczej rutynie. Elita fotoamatorów inspirowała się najnowszymi nurtami sztuki, które dawały podstawę do krytyki zasad estetycznych przyswojonych przez zawodowych fotografów. Jednak wartość pojęcia rzemiosła także się zmieniała. Już w 2 połowie XIX wieku usiłowano odnowić społeczne umocowanie sztuki, na wzór idealizowanego modelu sztuki późnośredniowiecznej. Stąd też idea sztuki nowoczesnej jako rzemiosła rozwijała się w zaskakującym nieraz powiązaniu z ideą „sztuki dla sztuki”. Ewolucja tych dążeń, obecnych w XX-wiecznych formach sztuki awangardowej, doprowadziła do sformułowania koncepcji artysty jako projektanta praktycznych rozwiązań konstrukcyjnych i estetycznych, w oparciu o nowoczesnie rozumiane zasady rzemiosła, w tym także fotografii. Takich projektantów kształcił sławny Bauhaus (1919-1933), uczelnia powstała z połączenia szkoły rzemiosła z akademią sztuki. W Polsce wybitnym rzecznikiem takiej koncepcji w bliższych nam czasach był Andrzej Pawłowski, profesor krakowskiej ASP i także członek ZPAF. Pojęcie projektanta wzornictwa przemysłowego było dla niego nadrzędne wobec wszystkich innych pojęć związanych z twórczą działalnością. Pawłowski szedł śladem myśli Laszlo Moholy-Nagy, który w r. 1925 pisał, że rzeczywistością bieżącego stulecia jest technologia i odkrywanie, konstrukcja i dozór nad maszyną. Z uwagi na to, współczesne pojęcie rzemiosła fotograficznego nie musi oznaczać tylko wykonywania zdjęć legitymacyjnych czy ślubnych, ale odnosi się także do opanowywania wszelkich zasad profesjonalnego i kreatywnego posługiwania się aktualną techniką obrazowania. Tak więc rzemiosło nie może w istocie pozostawać poza pojęciem „fotografiki”, jakkolwiek historycznie istniała tendencja do utrzymywania takiego wykluczenia.

Podobnie jest z pojęciem amatorstwa. Jego źródłowy sens lepiej oddaje określenie „miłośnik”. Chodzi tu więc o osobę poświęcającą się bezinteresownie działaniom, które mogą ją przybliżyć do podstawowych wartości wyróżnianych w filozoficznej interpretacji sztuki. Od czasów Renesansu połączenie rzemieślniczych umiejętności i nieskrępowanych ambicji amatorstwa dawało znakomite rezultaty w sztuce i nauce. Jednak w XIX wieku coraz większa specjalizacja wszystkich dziedzin wiedzy ograniczyła efektywność tak rozumianego amatorstwa. Środowiska artystyczne, które w epoce nowożytnej wyzwoływały się od ograniczeń narzucanych przez rzemieślnicze cechy, skupiły się w akademiach i nadawały sztuce tam uprawianej jak najwyższe znamiona wiedzy. Autorytet tak rozumianej sztuki sprawiał, że najbardziej zaawansowani amatorzy fotografii od końca XIX wieku próbowali powtórzyć proces tworzenia akademii w odniesieniu do swojej dziedziny. Tak więc celem działania entuzjastów nowego medium stało się udowodnienie, że fotografowie potrafią spełnić wszelkie kryteria wiedzy praktycznej i teoretycznej w sztuce. Z tego powodu hasło „secesji”, które w sztuce końca XIX wieku oznaczało bunt przeciwko akademizmowi, w fotografii było wyrazem dążeń do tworzenia struktur odpowiadających akademizmowi. Photo-Secession w Nowym Jorku, The Linked Ring w Londynie, Fotoklub Paryski czy Trójlistek we Wiedniu były przedsięwzięciami ludzi walczących o nobilitację fotografii w oczach przedstawicieli uczelni artystycznych, muzeów i galerii. Tworzenie elitarnych zrzeszeń miało też być przeciwwagą dla rzeszy dyletanckich „pstrykaczy”. Także w Polsce powstawały organizacje, które miały zróżnicowane wymagania wobec swoich członków. Z jednej strony były to ogólnodostępne towarzystwa, a z drugiej fotokluby, w których skupiały się osoby o znaczącym dorobku. Taką ponadre-



Jarosław Adamczyk, *Portret Stefana Arczyńskiego*, 1998



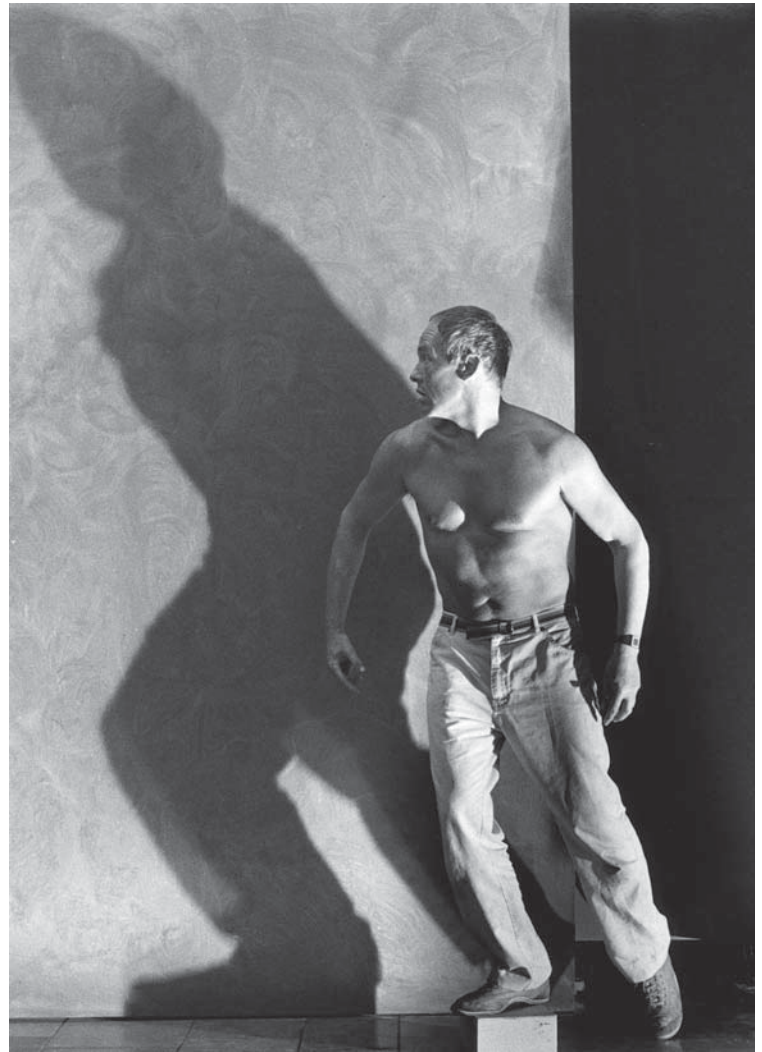
gionalną organizacją, której nazwa miała zaświadczać o najwyższym poziomie umiejętności jej członków, stał się Fotoklub Polski, który zazwyczaj uważany jest za protoplastę ZPAF.

Pomysł jego powołania pojawił się na III zjeździe Towarzystw Miłośników Fotografii w Poznaniu w r. 1929. Wkrótce powołano stałą Kapitułę Seniorów – z Janem Bułhakiem na czele jako prezesem – która nadawała członkostwo Fotoklubu Polskiego powszechnie uznanym twórcom albo też tym, których zakwalifikowano na podstawie przedstawionych przez nich dzieł. W r. 1931 wymieniono 26 członków, a w r. 1937 było już około 70 tych „fotografików”, jak przyjęto w Polsce określać elitę amatorów sztuki fotograficznej.

Do r. 1947 w Polsce działalność w dziedzinie fotografii formalnie miała status wyłącznie rzemiosła i nawet przynależność do Fotoklubu Polskiego dawała podstawę jedynie do środowiskowego prestiżu. Możliwość założenia związku o charakterze twórczo-zawodowym, która pojawiła się po II wojnie światowej, zmieniała zasadniczo tę sytuację. Ze wspomnień założycieli wynika, że zaczęły być spotkania, od wiosny 1945 roku, grupki fotografów w sklepie fotograficznym Leonarda Sempolińskiego na ul. Targowej w Warszawie, który zainicjował projekt przedyskutowany i poparty przez kilkanaście osób. 10 lutego 1946 roku ustaliły one statut i powołały zarząd z Janem Bułhakiem na czele. Dokładnie w rok później statut został zatwierdzony przez władze państwowe i pojawił się Polski Związek Artystów Fotografów, który już w grudniu 1947 roku przemianowano na Polski Związek Fotografików. Nazwa Związek Polskich Artystów Fotografików ostatecznie została ustalona we wrześniu 1952 roku.

Grupa założycielska liczyła około 20 osób, przy czym kilka z nich zgłosiło akces korespondencyjnie. Było w niej kilku twórców znanych jako artyści przed wojną – Jan Bułhak, Tadeusz Cyprian, Marian Dederko, Benedykt Dorys, Edward Hartwig, Kazimierz Lelewicz, Janina Mierzecka, Jan Sunderland, Antoni Węclawski – kilka osób wcześniej mało znanych, a związanych głównie z fotografią użytkową czy szkolnictwem – Leonard Sempoliński, Zbigniew Pękosiński, Edward Falkowski, Janusz Bułhak – a także dwóch malarzy interesujących się fotografią – Antoni Łyżwański i Janusz Podoski (w r. 1957 ZPAF liczył już 219 członków, a obecnie jednoczy prawie 600, przy czym trzeba uwzględnić jeszcze prawie 330 już nieżyjących). W tych pierwszych latach skład Związku odzwierciedlał jeszcze potencjał przedwojennych ośrodków polskiej fotografii, z Warszawą, Lwowem, Wilnem i Poznaniem na czele, skąd wywodzili się tacy twórcy jak Jan Bułhak, Marian Dederko, Benedykt Dorys, Tadeusz Cyprian, Witold Romer czy Janina Mierzecka, należący niegdyś do Fotoklubu Polskiego. Po wojnie, wskutek zmiany granic kraju, znaczna część środowiska lwowskiego znalazła się we Wrocławiu, a fotografowie z Wilna zasilili kilka ośrodków, m. in. Gdańsk. Szybko jednak skład ZPAF stawał się coraz bardziej zróżnicowany, zarówno terytorialnie, jak i pod względem orientacji twórczych. W porównaniu z dosyć jednorodną grupą twórców Fotoklubu Polskiego, którzy respektowali zasady piktorializmu, tutaj spotykali się zwolennicy różnych form estetyki, specjaliści od fotografii użytkowej, a nawet naukowej, fotoreporterzy, jak i artyści intermedialni. Stworzyło to bardziej dynamiczną oraz wszechstronnie inspirującą twórczą sytuację.

ZPAF, jako organizacja zawodowo-twórcza, bronił praw swoich członków jako artystów wykonujących wolny zawód, jak też dążył do umocnienia swojej przywódczej roli w dziedzinie fotografii w Polsce, polegającej na wspieraniu swobodnego rozwoju twórczości w tej dziedzinie. Możliwości osiągnięcia takich celów zależały od aktualnej sytuacji. Związek powstał w momencie ustalania struktur państwa totalitarnego i w warunkach powojennej dewastacji. Urzędowe uznanie fotografii za dziedzinę sztuki mieściło się w polityce centralizowania władzy i kontrolowania różnych środowisk poprzez ich organizacje. W czasach PRL-u ta kontrola bywała dotkliwa – jak w okresie stalinowskim – albo liberalizowana, jednak istniały też dla twórców ważne materialne przywileje w ramach gospodarki zmonopolizowanej przez państwo. ZPAF, już choćby z racji przyznawanych mu dotacji i uprawnień, aż do lat 1980-tych patronował ważniejszym inicjatywom na polu fotografii, jednak ich znaczenie wynikało też z tego, że związek skupił w swoich szeregach ludzi rzeczywiście twórczych. To oni zapewniali wysoki standard wielu artystycznych inicjatyw, chociaż – co normalne w tak licznych organizacjach – znaczna część członków skupiała się na sprawach bytowych, a w sztuce preferowała postawę zachowawczą. Jednak bycie liczącą się twórczą organizacją w tym czasie wymagało śmiałości i kontrowersyjnych działań, których na szczęście nie zabrakło. Wynikało to z coraz większego tempa zmian w sztuce i coraz szerszego wykorzystywania obrazów fotomechanicznych. Takie „wstrząsowe” działania wywoływały różne spięcia, ale ZPAF uchronił się przed rozsadzeniem od wewnątrz. W czasach PRL-u taka wewnętrzna równowaga w dużej mierze była wymuszana potrzebą zachowania osłony przed działaniami biurokratycznej maszyny realnego socjalizmu, ale była ona też zasługą intuicji założycieli ZPAF, którzy od początku rozumieli konieczność otwarcia się środowiska piktorialistów na nowe trendy w sztuce.



Edmund Witecki, *Teatr rysowania*

W czasach rygorystycznego administrowania kulturą większe znaczenie miały rutynowe działania związane ze strukturą związku, takie jak wystawy okręgowe i ogólnopolskie. Co prawda zaraz po wojnie wystawy fotoamatorskie mobilizowały całe środowisko fotografujących, ale od r. 1951 corocznie organizowane były osobne wystawy ogólnopolskie członków ZPAF, poprzedzane wystawami okręgowymi. Wielkie ożywienie nastąpiło od r. 1957, kiedy m.in. zorganizowano I wystawę międzynarodową (i następne w r. 1961 i 1966), a w r. 1959 ukazał się pierwszy po wojnie almanach polskiej fotografii, po którym ukazały się inne, podsumowujące plon tych wystaw. Tego rodzaju działalność prowadzona była systematycznie do połowy lat 1960-tych, później natomiast rzadziej, gdyż organizowano coraz więcej wystaw tematycznych i problemowych, związanych z nowymi orientacjami sztuki i aktywnością różnych środowisk. Pojawiły się też imprezy cykliczne o charakterze przeglądowym, jak „Międzynarodowe wystawy izohelii” (Wrocław), Biennale krajoznawstwa polskiego (Kielce), „Homo” (Legnica) czy „Konfrontacje Fotograficzne” (Gorzów Wielkopolski). W latach 70. coraz większy ciężar gatunkowy miały już pokazy indywidualne i działania grup twórczych skupionych wokół określonego programu, a także wokół autorskich galerii firmowanych także przez ZPAF (m.in. Mała Galeria w Warszawie, galeria Foto-Medium-Art. we Wrocławiu czy galeria GN w Gdańsku). Ogólnopolskie wystawy członków ZPAF pojawiają się od tej pory z okazji ważniejszych rocznic związkowych lub państwowych, a zasada „listy obecności”, przy tak wielkim rozrzucie zainteresowań, nie zapewnia im wysokiej rangi. Zaakceptowanie tej pluralistycznej sytuacji przez dwa główne organy ZPAF: Zarząd Główny i Radę Artystyczną było jedyną sensowną polityką.

Istotnym zagadnieniem były też relacje ZPAF wobec innych organizacji fotograficznych w Polsce. Naturalnym zapleczem dla Związku był zawsze ruch amatorski i tuż po wojnie regułą były wspólne wystawy. Następnie widoczna była tendencja do rozdzielania tych środowisk, a zakładanie integrujących stowarzyszeń spotykało się z ostrymi reprimendami (jak w wypadku Fotoklubu Wrocławskiego). W latach 1970-tych te podziały osłabły, głównie dzięki aktywności studenckich grup twórczych i rozwoju kultury alternatywnej. Natomiast po r. 1989 środowiska fotoamatorskie uzyskały możliwość konkurowania z członkami ZPAF na zastrzeżonych wcześniej dla niego polach.



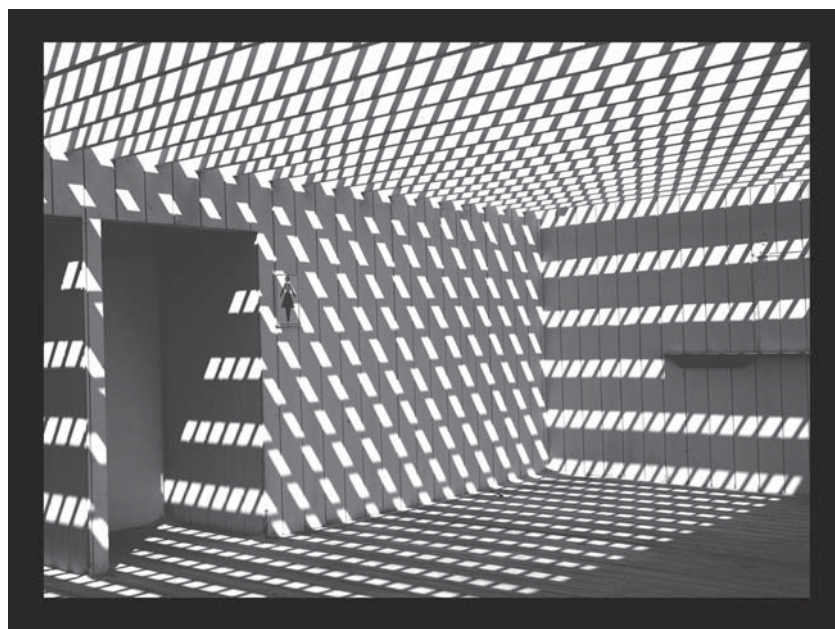
Usamodzielniły się także bardziej różne specjalności, które kiedyś funkcjonowały w łonie ZPAF, takie jak fotografia przyrodnicza, użytkowa czy naukowa. W przeszłości jednak spore znaczenie miały takie inicjatywy jak powołanie sekcji fotografii naukowej ZPAF i organizowanie jej konferencji, co było pokłosiem przygotowanej w r. 1960 przez Janinę Mierzecką „Ogólnopolskiej wystawy fotografii w służbie nauki, techniki i popularyzacji wiedzy”.

Biorąc pod uwagę to wszystko, w co angażowali się członkowie ZPAF, można wyróżnić dwa główne programy twórcze, które w sposób najbardziej wyrazisty świadczą o specyfice najważniejszych zjawisk w polskiej fotografii artystycznej. Pierwszy z tych programów wywodzi się z idei „fotografii ojczystej”, rozwiniętej przez Jana Bułhaka jeszcze w latach 30., a najpełniej wyłożonej w jego książce *Fotografia ojczysta* z roku 1951. Ten typ fotografii kojarzony jest zazwyczaj z estetyką piktorialną z początku XX wieku, ale po r. 1945 sam Jan Bułhak mocno zmodyfikował swoją stylistykę i dał tym samym do zrozumienia, że „fotografia ojczysta” jako projekt artystyczny może dostosowywać się do różnych współczesnych koncepcji estetycznych. W urozmaicony sposób idee fotografii ojczystej rozwijał Paweł Pierściński, w oparciu o animowaną przez siebie tzw. „kielecką szkołę krajobrazu”, jak i poprzez współorganizowanie „Biennale krajobrazu polskiego” (od r. 1963). Inne najbardziej znaczące przykłady to „Zapiski socjologiczne” Zofii Rydet, „Misteria” Adama Bujaka,

Co istotne, w tym nurcie wielu twórców było też wnikliwymi teoretykami sztuki, co pozwoliło na utrzymanie kontaktu polskiej fotografii z najbardziej progresywnymi zjawiskami sztuki współczesnej. Do kluczowych postaci należał tu Zbigniew Dłubak, analizujący pojęcie sztuki przy pomocy cykli fotograficznych i malarskich, który był też wieloletnim redaktorem naczelnym „Fotografii”. Od r. 1948 animował wiele zjawisk w polskiej fotografii, angażując znaczną część środowiska ZPAF. Od połowy lat 1950-tych ta linia działań uzyskała wsparcie takich twórców jak Andrzej Pawłowski, Marek Piasecki, Zdzisław Beksiński, Bronisław Schlabs, Jerzy Lewczyński, Zbigniew Staniewski i inni. W latach 1960. dołączyli także członkowie grupy „Zero – 61” z Torunia (m.in. Józef Robakowski, Andrzej Różycki, Wojciech Bruszewski, Antoni Mikołajczyk), a ogólne zainteresowanie wyobraźniowym kształtowaniem fotografii doprowadziło do zbiorowej wystawy „Fotografia subiektywna” w r. 1968. Kolejna ważna wystawa „Fotografowie poszukujący” z r. 1971 ujawniła aktywność nowych środowisk i grup (m.in. Permafo z Wrocławia czy Warsztat Formy Filmowej z Łodzi, jak i wielu artystów, którzy na fali konceptualizmu porzucali tradycyjne media na rzecz zapisów fotograficznych. W latach 70. nurt eksperymentalny wzmocniła działalność wielu twórczych grup studenckich (np. Format, Zoom, Foto-Medium-Art., Łódź Kaliska), i ogólnie rozwój nowych alternatywnych form kultury. Aktywność ta miała kontynuację w następnej dekadzie, acz-



Janina Hobgarska



Marek Szryk, *Long Island*

„Archeologia fotografii” Jerzego Lewczyńskiego czy miejskie dokumentacje Tomasza Olszewskiego. Istotny był też dorobek fotoreporterów tygodnika „Świat” (Władysław Sławny, Wiesław Prażuch, Jan Kosidowski, Konstanty Jarochoński), miesięcznika „Polska” (Irena Jarochońska, Tadeusz Rolke, Marek Holzman) czy pism młodzieżowych w latach 70. (m.in. Andrzej Baturo, Maciej Osiecki, Krzysztof Paweł). Wszyscy oni, dążąc do nadania głębszego znaczenia swojej pracy, z czasem zostawali członkami ZPAF. Specyficznym rozwinięciem „fotografii ojczystej” stały się dokumentacje związane z ruchem „Solidarności”, papierskimi wizytami w Polsce i sytuacją po stanie wojennym – wybitną pozycją jest np. „Fotodziennik” Anny Bohdziewicz. W latach 90. ten nurt obejmował opisy ustrojowej transformacji, a zasadniczym tematem stał się upadek i niszczenie wielkich kompleksów przemysłowych, niegdysiejszej ustrojowej wizytówki.

Drugim wyrazistym programem fotografii, trwale związanym z historią ZPAF, był ten, w którym podstawowe znaczenie miało badanie zawartości i granic pojęć występujących na obszarze sztuki. Wykorzystywano tutaj fakt, że fotografia na różny sposób jest zjawiskiem granicznym w procesie postrzegania rzeczywistości oraz estetyzacji tego postrzegania. Prowadziło to z jednej strony do badania warunków neutralności fotografii, a z drugiej strony do wyjścia poza jej tradycyjną formę obrazową w realną przestrzeń oraz do działań intermedialnych. Tego rodzaju eksperymenty budziły wiele kontrowersji, ale logika rozwoju sztuki współczesnej potwierdziła ich zasadność i stanowią one szeroki i różnorodny nurt w polskiej fotografii. Można się oczywiście zastanawiać, na ile zainteresowanie fotografią konceptualną, analityczną czy intermedialną wynikało z trudności w rozwoju przed 1989 r. fotografii dokumentalnej i użytkowej, na ile była to sprawa tradycji środkowoeuropejskiej awangardy, a na ile jest to sprawa osobistych wyborów artystycznych.

kolwiek pod znakiem odmiennych, postmodernistycznych interpretacji. W polskiej fotografii kluczową postacią stał się wówczas Stefan Wojnecki, który poprzez serię spotkań i publikacji doprowadził do kolejnej wielkiej przeglądowej wystawy pt. „Polska fotografia intermedialna lat osiemdziesiątych”. Większość uczestników tych działań była lub też stała się członkami ZPAF.

Wymienione linie zainteresowań są stale obecne w polskiej fotografii, aczkolwiek zwiększająca się ilość ich wariantów czyni je mniej klarownymi. Taką istotną mutacją była w latach 80. tzw. fotografia elementarna, której konsekwencją stały się późniejsze działania z klasycznymi „czystymi” formami fotografii (fotografia otworkowa, odbitki stykowe itp.).

Gdy idzie o aktualną pozycję ZPAF, to wydaje się, że najważniejszą zmianą po r. 1990, która na to wpłynęła, jest uderzająco powszechne zaakceptowanie fotografii jako środka przekazu i formy sztuki na wszystkich polach działalności kulturalnej człowieka. Wcześniej ZPAF widział konieczność organizowania szkolenia dla własnych kandydatów, gdyż wiedzę w tej dziedzinie zdobywano drogą samouctwa. Obecnie fotografii jako sztuki naucza się w prawie wszystkich uczelniach artystycznych, na uniwersytetach, w szkołach prywatnych, na niezliczonych kursach, a także w oparciu o dostępną już łatwo bogatą literaturę. Fotografię uprawia się w sposób jak najbardziej kompetentny w środowiskach, które nie muszą mieć związku ani z ruchem fotoamatorskim, ani ze ZPAF-em. Związek będzie musiał sprostać tej sytuacji, jeśli ma zachować wypracowaną przez dekady pozycję związku twórczego. Najlepszym wyjściem wydaje się konsekwentne stosowanie tych zasad, które przynosiły sukces od momentu założenia: być pośrodku twórczych aktywności związanych z fotografią (tradycyjną i w jej nowych postaciach) oraz otwierać się na różne obszary i środowiska, tak jak to robi sama fotografia. ■



Wśród nowych koncepcji dokumentu wyróżnia się także tzw. fotografię deskryptywną; jest to rodzaj „statycznej” fotografii w której zabiegi inscenizacyjne (świadome pozowanie prosto przed obiektywem, rezygnacja z poszukiwania „decydującego momentu”) sły w parze z intencją ograniczenia roli podmiotu (autora) dzieła. *Powściągliwy twórca wyznacza sobie za cel nie wpływać, nie manipulować, tylko patrzeć, klasyfikować i interpretować*<sup>20</sup>. W kręgu tych rozwiązań sytuować można m. in. twórczość amerykańskich kolorystów (The New Colors Photography) takich jak: W. Eggleston, S. Shore czy J. Sternfeld, a także prace uczniów niemieckiej „szkoły” Becherów, np. T. Strutha, T. Ruffa i A. Gursky’ego. W pewnej relacji do takiej fotografii pozostaje również brytyjski nowy dokument oraz czeska subiektywna fotografia z kręgu V. Birgusa.

W latach 80. dochodzi do głosu równocześnie fotografia zdecydowanie inscenizowana, dopuszczająca zabiegi stylizacyjne wobec rzeczywistości, inspirowana reklamą, modą i albumowymi zdjęciami rodzinnymi – również jednocześnie podważająca koncepcję „decydującego momentu”. Fotografia ta nazywana paradoksalną skłaniała się natomiast ku idei wypracowania chwili o największym napięciu dramatycznym, by inscenizowany kadr mógł ująć – jak mówił Brogowski – kulminację narracyjnej struktury obrazu – co można traktować jako swoiste zwieńczenie kryzysu fotograficznego dokumentu<sup>21</sup>.

Jak w tym kontekście można widzieć dokonania polskiego dokumentu fotograficznego? Pytanie szczególnie zasadne wobec nagłaśnianych (od wystawy w 2006 r. w CSW) dokonań tzw. nowych dokumentalistów. Promowana przez Adama Mazura inicjatywa pokazania dorobku młodej generacji polskiej fotografii zasługuje na uwagę. Ale czy jest to nowe spojrzenie, czy można mówić, (jak sugeruje M. Grygiel<sup>22</sup>) o nowym widzeniu? Są to pytania nadal wymagające namysłu, na które niełatwo jednoznacznie odpowiedzieć.

Niewątpliwie na tle inscenizacyjnych banalizacji i manipulacji obrazowych dla celów komercyjnych postawy prezentowane przez fotografów<sup>23</sup>, zaproponowanych do wystawy przez A. Mazura, wyróżniają się świeżością i pewną odrębnością wobec tradycji fotografii w naszym kraju. Raczej bliżej im do doświadczeń nowego dokumentu amerykańskiego czy brytyjskiego, z tym że inaczej podchodzą oni do „dziedzictwa” naszej rzeczywistości i świadomości. Wyraża stąd deklaracja nawiązania do analitycznej tradycji orientacji fotomedialnej z lat 70. i postawy Zbigniewa Dłubaka – postulującego obserwację, zrozumienie i próby zmiany rzeczywistości poprzez rewolucję sposobu widzenia (tu przywołano asymetrię – nierówność – w dostępie do informacji). *Nowych dokumentalistów – pisze A. Mazur – nie interesuje wyłącznie asymetria percepcji rzeczywistości, lecz także przekroczenie poziomu analizy mediów i dotarcia do realnego. (...) Skrajnie odmiennie pod względem formalnym działania Konrada Pustoly, Moniki Bereżeckiej, Moniki Radzisz czy Przemysław Pokryckiego wydobywają na światło dzienne strukturującą rzeczywistość nierówności*<sup>24</sup>.

Osadzenie – arbitralnie przez Mazura – dorobku „nowych dokumentalistów” w perspektywie neokonceptualnej (w zasadzie już wyeksploatowanej od czasów Documenta X) i deklarowany odwrót od tradycji tzw. nostalgicznej wizji rzeczywistości (np. prac W. Prazmowskiego) winduje tu koncepcję „nowości” na poziom zamkniętych, w obrębie własnych granic, dociekań fotomedializmu (np. doświadczeń Permafo, Seminarium Warszawskiego Dłubaka itp.), który ni jak się miał do rzeczywistości społecznej, tym bardziej jej rewizji czy zmiany. Podobnie pomijanie wpływu na tę opcję doświadczeń fotoelementaryzmu – a właśnie to było nowe widzenie formułowane w początkach lat 80. w kontrpropozycji do fotomedializmu – jest tu zabiegiem o tyle ryzykownym, bo kwestionującym faktyczne źródła inspiracji lub współtworzenia tej tendencji (elementarnej) w polskiej fotografii przez niektórych uczestników „nowego dokumentu”.

A trzeba przypomnieć, że dokument subiektywny zawsze znajdował w naszej świadomości szerszy odzew, bowiem tak się ukształtowały tradycje rodzimej fotografii, od dokonań wyrażanych jeszcze w piktorialnej estetyce fotografii ojczyźnianej i późniejszych spadkobierców J. Bułhaka – np. twórców Kieleckiej Szkoły Krajobrazu, fotografii E. Hartwiga, czy innych postaw w jakimś stopniu angażujących się w subiektywne dokumentowanie rzeczywistości (np. Z. Bujak, A.B. Bohdziewicz, T. Sikora czy T. Tomaszewski i A. Batur). Równoległy nurt fotografii reportażowej był niestety zdominowany przez estetykę realizmu, o propagandowo-optimistycznych przekazach na temat rozwijającego się społeczeństwa PRL-u, zaś tematy „niewygodne” (społeczne, religijne) były spychane na margines. Co nie znaczy, że polski reportaż nie wpłynął pozytywnie na kształtowanie świadomości współczesnych autorów – tu trzeba odesłać do dyskusji na łamach „Gazety Wyborczej” (z 4-6 czerwca 2004 r.) i głosu W. Wilczyka<sup>25</sup>.

Ruch fotomedialny skupiony na problemach analizy narzędzi (fotografii, filmu, wideo) nie angażował się w sprawy społeczne, był apolityczny, również zbliżone w sensie braku prospołecznych odniesień były wczesne (z lat 80.) dokonania fotoelementaryzmu – wynikające ze swoistej „emigracji wewnętrznej” jej realizatorów, i stąd odwołanie się do subiektywnej praktyki dokumentu, raczej nawiązującego do estetyki „postpiktorialnej”, niż krytyki rzeczywistości poprzez drapieżny obraz. Ale fotografia elementarna (później zwana także „czystą”) była osadzona wyłącznie w realiach dokumentu i – mimo radykalnych założeń realizacyjnych, „wzbogacających” estetycznie obraz (poprzez np. użycie wielkoformatowych starych kamer, stykówki, czarne ramki itp.) – miała intencje rejestrowania, interpretowania i swoistego porządkowania odtwarzanej rzeczywistości. Wiele realizacji inicjatorów tej tendencji – Andrzeja J. Lecha, Wojtka Zawadzkiego czy Bogdana Konopki – mogą stanowić przykłady czystego, bezpośredniego dokumentu – jedynie wzbogaconego o specyficzną aurę, ową wartość intencjonalną, którą próbuje się tłumaczyć w kategoriach fotogenii czy poezji. Na tych właśnie doświadczeniach ukształtował się w Polsce nurt fotografii czystej – rozwijającej „elementarne” koncepcje. Obejmuje on autorów skupionych wokół „Wszechnicy fotograficznej” z Jeleniej Góry (stąd nazwa „szkoła jeleniogórska”) – w której obok Zawadzkiego realizuje się kilkanaście osób, w tym E. Andrzejewska, P. Komorowski, M. Likszet, J. Hobgarska, J. Nowacki, J. Jaśko i inni. Koncepcje fotografii elementarnej znalazły również uznanie w kręgu galerii „Pakamera” w Suwałkach (tu m. in. S. Woś i R. Krupiński), u uczniów A. J. Lecha w Opolu (M. Szyrek i S. Dubiel), a wreszcie w środowisku Wrześni (J. Zjeżdźka i W. Śliwczyński). Osobne miejsce przypada artystom, którzy indywidualnie realizują się we własnych koncepcjach, np. fotografii otworkowej lub z użyciem starych kamer, jak M. Poźniak z Berlina, czy konsekwentny w swych poszukiwaniach „cienia” subiectum J. Leśniak z Krakowa.

Już w latach 90. spektrum fotografii czystej wzbogaciło się o podejście bliższe klasycznemu dokumentalizmowi – fotografia miejska, przemysłowa, dokumenty zmieniającej się polskiej rzeczywistości, mniej lub bardziej nasyczone treściami subiektywnymi – w ujęciu m.in. W. Wilczyka, R. Milacha, P. Szymona, K. Zielińskiego, A. Ślusarczyka. Przybliżały one jednak obraz daleki od założeń fotografii ojczyźnianej i jej późniejszego zideologizowania. To właśnie z tego konglomeratu postaw i dociekliwości fotografii czystej oraz idei ukształtowanych w neokonceptualnych nawiązaniach do fotomedializmu wyrasta koncepcja „nowego widzenia” – interpretującego i porządkującego rzeczywistość. Czy trafnie i czy w pełni – to już inny problem.

#### Przypisy:

- 1 M. Kozień-Swica, M. Miskowicz (red.), *Rzeczywistość a dokument*, MHF Kraków 2008.
- 2 jw., por. Dyskusja panelowa.
- 3 V. Flusser, *Für eine Philosophie der Fotografie*, Gottingen 1983.
- 4 A. Sobota, *Odłony dokumentalności*. (w:) M. Kozień-Swica..., op. cit.
- 5 A. Rouille, *Fotografia. Między dokumentem a sztuką współczesną*. Universitas, Kraków 2007.
- 6 B. Newhall, *The History of Photography from 1839 to the Present Day*. The Museum of Modern Art, N.Y. 1978.
- 7 A. Rouille..., op. cit.
- 8 jw.
- 9 L. Brogowski, *Koniec fotografii. Ideologia uprzywilejowanych chwil i kryzys świadomości estetycznej*. „Format” 2002, nr 41 (cz. I); *Koniec fotografii* (cz. II), „Format” 2003, nr 43.
- 10 por. L. Brogowski, op. cit.: „Decydujący moment” staje się „uprzywilejowaną chwilą”, zaprzeczając tym samym konstytutywną intuicję fotografii dokumentalnej oraz estetyce, która nieudolnie usiłowała ją uzasadnić.
- 11 R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, Wyd. KR, Warszawa 1995.
- 12 S. Sikora, *Fotografia. Między dokumentem a symbolem*, Wyd. Świat Literacki, Warszawa 2004.
- 13 jw.
- 14 A.P. Bator, *Obrazy i widoki*, „Dyskurs”, nr 7 2007.
- 15 A. Saj, *W kręgu twórczości fotogenicznej*, „Format” 1992, nr 8-9.
- 16 V. Flusser... op. cit.
- 17 A. Rouille... op. cit.
- 18 *Neue Geschichte der Fotografie*, (red.) M. Frizot. Wyd. Konemann, Koln 1998.
- 19 N. Rosenblum, *Historia fotografii światowej*, Wyd. Batur Grafis Projekt, Bielsko-Biała 2005.
- 20 T. Pospech, *Nowy dokument*, Czechy, Słowacja, Węgry, Polska, w: <http://www.galeriaszara.pl>
- 21 L. Brogowski, *Koniec fotografii*, cz.II, „Format” 2003, nr 43.
- 22 W wystawie „Nowi dokumentaliści” udział wzięli: A. Bedyńska, A. Brzeżańska, M. Grosperre, A. Grzeszykowska, J. Smaga, A. Kramarz, W. Łodzińska, Z. Krajewska, F. Mazur, R. Milach, I. Omulecki, K. Pi-jarski, P. Pokrycki, I. Przybylski, K. Pustola, S. Rogiński, W. Wilczyk, K. Zieliński, Zorka Projekt, I. Zjeżdźka, A. Zawada.
- 24 A. Mazur, *Siła spojrzenia nowych dokumentalistów*. (w:) *Odwaga patrzenia (eseje o fotografii)*, (red.) T. Ferenc, Łódź 2006.
- 25 W. Wilczyk, *Fotograficzna sztuka uników*, „Lampa” 2004, nr 9.



Elżbieta Łubowicz

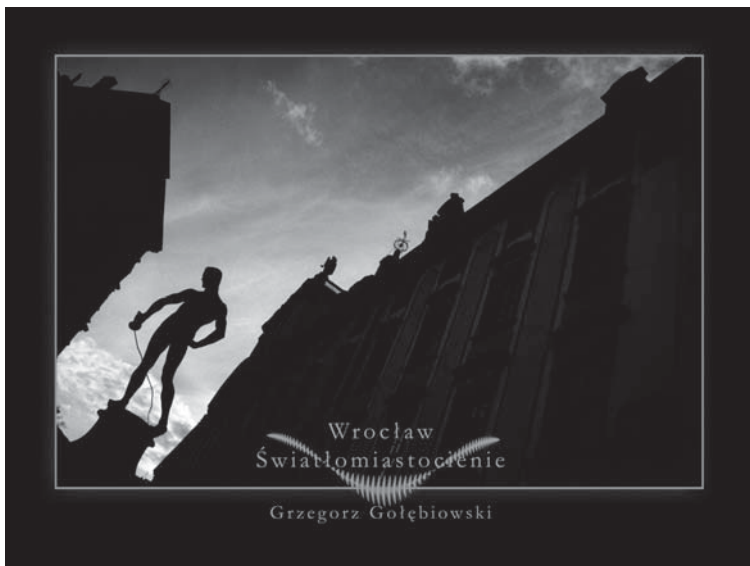
# WROCLAW: Przestrzeń symboliczna

W ostatnim czasie pojawiła się jeszcze jedna z wielu już albumowych publikacji poświęconych Wrocławowi – jest to jednak książka zupełnie inna niż to, co można było dotąd znaleźć na rynku wydawniczym na ten temat. Młody fotograf Grzegorz Gołębiowski pokazał w niej taki wizerunek miasta, jaki może być interesujący nie dla zwiedzających miasto gości, ale dla jego mieszkańców – tych, którzy dobrze je znają i, podobnie jak sam autor, czują się zyci z wieloma jego miejscami. Idea tego albumu o poetyckim tytule „Światłomiastocienie” mogłaby być określona bardziej prozaicznie jako „Wrocław nie dla turystów”. Rysuje się ona tym wyraźniej, że miejsca, które pokazane zostały na zdjęciach, to te przede wszystkim, które najczęściej pokazywane są jako „wizytówka miasta”. Ostrów Tumski, Rynek, Uniwersytet z rzeźbą Szymonowa, pomnik Fredry, Most Grunwaldzki... Są one jednak nie tyle przedstawione na obrazach, ile poprzez obraz przywołane z pamięci. Pokazane we fragmentarycznych ujęciach, w oświetleniu wydobywającym same ich sylwetki, dopominają się o dopełnienie przez takiego odbiorcę, któremu są dobrze znajome.

Fotografie te powstawały w ciągu pięciu lat: od 2002 do 2006 roku i większość z nich realizowana była według tej samej koncepcji, ukazującej miasto nie jako zbiór zawartych w nim obiektów, ale jako szczególną przestrzeń, w której zanurzone jest wszystko, co na to miasto się składa. Ta przestrzeń pełna jest symbolicznych znaków, tworzących sugestię przestrzeni zaczarowanej, magicznej. Na zdjęciach dominującym elementem jest niebo, niekiedy wypełnione widowiskowym spektaklem odgrywanym przez chmury i światło, a kiedy indziej – zupełnie gładkie i puste. Zawsze jednak obraz nieba jest obrazem znaczącym. Znajome budowle, rzeźby czy fragmenty miejskiej przyrody wchodzą z nim w intensywne relacje, poruszając wyobraźnię widza, który odgaduje w nich rozmowę ziemi z niebem. Tak zobaczony, Wrocław staje się miastem pod szczególną opieką Nieba rozumianego już metaforycznie. W niewątpliwy sposób otrzymuje swoją duszę...

Po dramatycznych kolejach losu, jakie Wrocław przeszedł w czasie ostatniej wojny i po niej, kiedy dokonana się całkowita wymiana jego mieszkańców, przyszedł teraz szczęśliwie czas na taki jego obraz, jaki może mieć w sobie tylko ktoś, kto tutaj się już urodził. Ktoś, dla kogo to miasto, złożone z obcych sobie warstw, nakładających się na siebie w czasie, jest jedną, nierozdzieloną całością. Taki właśnie, osobisty i poetycki jego obraz wrocławianie mogą odnaleźć w albumie Grzegorza Gołębiowskiego. Dla tych natomiast, którzy interesują się fotografią i rozumieją jej język, jest ta książka także prezentacją oryginalnej i spójnej wewnętrznie koncepcji wykorzystania estetyki obrazu tworzonego w tym medium.

Grzegorz Gołębiowski, *Wrocław. Światłomiastocienie*, Wydawnictwo „Wektory”, Wrocław 2006.



dokończenie ze str. 80

## Agnieszka Kłos POMYŚL, zanim naciśniesz

Co ciekawe, upokarzanie było w tym czasie czynnością grupową i skierowaną wyłącznie do mężczyzn. Kobiety nie poddawano takim obrzędom. Wyjątek stanowią zdjęcia z gwałtów i procesy publiczne prokuratorów.

Fotografie Zagłady były w tym czasie uważane za trofea wojenne i wymieniane za tytoń lub inne używki. Krążyły one na froncie i bardzo często trafiały wraz z listami do rodzin żołnierzy. Wszystkie miały trafić do praskiego muzeum, w którym upamiętniano by zagładę Żydów wschodnioeuropejskich.

Już od 1941 roku na rynek fotograficzny trafiają pierwsze zdjęcia z gett. Żołnierze robią je już po przekroczeniu granicy, traktując obszar za murem jako zwierzęcy, dziwny świat. Szczególnymi względami cieszyły się wśród nich cmentarze i kaplice, do których przychodzili wraz z dziewczynami (była to typowa rozrywka zamiast kina). Do częstych praktyk należało inscenizowanie zdjęć; pozowanie na tle stosu trupów, zmuszanie do wspólnego obnażania czy kąpieli Żydów.

Obok historii niemieckiej fotografii, która powstała na polskiej ziemi, Struk bada historię fotografii amerykańskiej. Przede wszystkim żołnierskiej, która powstała w czasie wyzwalania kraju. W skład każdej kompanii amerykańskiej Korpusu Łączności wchodziło 20 fotografów, 30 kamerzystów, 20 techników, 2 operatorów filmowych oraz 3 ludzi z obsługi technicznej. Przykład ten pokazuje, jak bardzo Amerykanie wierzyli w obraz i przykładali miarę do swoich dokonań oraz osiągnięć na polu techniki.

Druga część książki o fotografiach Zagłady rozpoczyna cytatem ze wspomnień Susan Sontag, która jako 12-letnia dziewczynka zobaczyła na wystawie księgarni w Santa Monica zdjęcia z obozów koncentracyjnych w Bergen Belsen i Dachau. Nie wiedziała, po co je wystawiono na widok publiczny, ale zapamiętała szok, jaki w niej wywołały. Powiedziała po latach, że podzieliło to jej życie na pół; zanim je zobaczyła i potem. „Obrazy zobojeźniają. Obrazy znieczulają” – napisała. Czuli się nie tylko zasmucony, zraniony, ale, jak powiedziała „coś umarło”.

Po wojnie zdjęcia z obozów koncentracyjnych obieżyły świat. Nie działało się to od razu i jednocześnie we wszystkich krajach biorących udział w wojnie. Jak wiadomo, sami Niemcy byli wtedy zmuszani do oglądania fotografii Zagłady oraz kopania masowych grobów. Miało to stanowić hamulec na ich przyszłe „zapędy”.

Lata 80. XX w. to czas komercjalizacji fotografii Zagłady i jak pisze autorka książki, czas giełd, aukcji i falsyfikatów. Dla przykładu przytacza słynne powiedzenie Leona A. Jicka, który w swoim artykule o Zagładzie napisał: „Nie ma lepszego interesu niż Shoah”.

Po upadku komunizmu rozpoczęła się nieprzerwana do dziś turystyka Holokaustu. Towarzyszą jej zdjęcia. Jak się okazuje, panuje też swoista moda na fotografie Zagłady, która polega na odejściu od scen przerażających na rzecz zdjęć pojedynczych ludzi, z którymi widz może się zidentyfikować. Dla przykładu warto podać, że obecnie w Yad Vashem znajduje się 130 tys. fotografii bezpośrednio związanych z Zagładą, w Muzeum Bojowników Getta – 60 tys., w Państwowym Muzeum Auschwitz-Birkenau – 40 tys., w United States Holocaust Memorial Museum – 70 tys., a na Majdanku – 20 tys. Muzea i instytucje rywalizują ze sobą o ilość posiadanych fotografii. Każde z nich chce mieć „największą ich kolekcję”.

Książka Janiny Struk ma wartość specjalną i powinna ukazać się na liście lektur szkolnych. Dlaczego? Bo pokazuje rzeczy, którymi pozornie nie żyjemy, a które mają bezpośredni wpływ na to, jak myślimy. W zakończeniu swojej książki zupełnie niepotrzebnie wpada w moralizatorski ton, z którego wynika, że nie wierzy w sens pokazywania zdjęć związanych z Zagładą. Nie zgadzam się. Gdyby tak było, nie powstałaby ta książka, a moja wiedza na temat samej historii byłaby niepełna.

Janina Struk, *Holokaust w fotografiach. Interpretacje dowodów*, Prószyński i S-ka, Warszawa 2007, przełożył Maciej Antosiewicz.



## Marianna Michałowska FOTOGRAFIA nie ma płci..

Pisze Derrick Price: *archetypowy projekt dokumentalny miał przyciągać uwagę odbiorcy do określonego tematu, często z zamiarem zmiany istniejącej społecznej lub politycznej sytuacji. By osiągnąć ten cel, fotografie dokumentalne rzadko były postrzegane jako samodzielne, niezależne obrazy. [...] Indywidualni fotografowie byli rzadko cenieni za ich pracę dla magazynów, zaś fotografie były traktowane tak, jakby były anonimowymi produkcjami*<sup>9</sup>. Zauważmy na marginesie, że opisane powyżej podejście do fotografii prasowej pokutowało w fotografii polskiej niemal do lat siedemdziesiątych dwudziestego wieku. Nieobecność części prac w instytucjach sztuki nie była konsekwencją jedynie bagatelizowania twórczości kobiet, równie istotna była hierarchizacja obrazów w ramach instytucji kultury. W przypadku dokumentu polskiego nakładała się na ów podział sytuacja polityczna: manipulacja obrazem dla uzyskania odpowiedniego obrazu propagandowego i usuwanie fotografii „niewłaściwych”.

Pierwsza i druga wojna światowa zmieniły dziewiętnastowieczny podział na tradycyjne męskie i kobiece role społeczne. Kobiety podjęły „męskie” zadania, również w fotografii. Już nie mogły bezpiecznie czuć przy domowym ognisku, teraz fotografowały nie współmieszkańców i przyjaciół, lecz współtowarzyszy broni i anonimowe ofiary. Nieobecność prac tego rodzaju w świadomości publicznej wiąże się z ich zanurzeniem w historii wykreślonej z podręczników przez komunistyczne władze. Zauważmy zresztą na marginesie, że proces usuwania dokumentu z historii dotyczy również dokumentalistów. Można by powiedzieć, że fotografia jest zakładniczką historii. Dokumentacja codziennych scen z Powstania Warszawskiego Ireny Kummant-Skotnickiej czy Ireny Elgas-Markiewicz z manifestacji 3 maja 1946 w Krakowie nie mogła ujrzeć światła dziennego z oczywistych przyczyn, z kolei portrety ofiar pogromu kieleckiego Julii Pirotte po publikacji w „Żołnierzu Polskim” zostały w większości skonfiskowane przez SB. Z kolei, późniejsza zmiana – przede wszystkim krytyka socrealizmu – przyniosła efekt odwrotny i w rezultacie sprawiła, że znakomite prace Fortunaty Obrąpalskiej, Krystyny Gorazdowskiej i Bolesławy Zdanowskiej, w latach 50. i 60. chętnie wystawiane, zostały zepchnięte na powrót do archiwów.

Od lat 70. ilość dokumentalistek obecnych nie tylko w publicznej sferze, lecz także w obszarze sztuki wzrasta. Krystyna Łyczewek, Anna Beata Bohdziewicz czy Joanna Helander przestają być anonimowymi postaciami, lecz autorkami albumów i bohaterkami wystaw. Jest to konsekwencją zmiany zainteresowań sztuki, która – nie rezygnując z refleksji nad własnym językiem (typowej dla awangardyzujących tendencji fotografii) – zaczyna interesować się tematami dokumentalnymi. Współczesne projekty świadomie nawiązują do tradycji dokumentu. Prace dokumentalistek najmłodszego pokolenia nadają ton trendom artystycznym. Portrety półnagich mężczyzn Zorki Projekt: Moniki Redzisz i Moniki Bereżeckiej, można potraktować jako ironiczny komentarz do krytyki „męskiego spojrzenia”. Kobiety patrzą, lecz również słuchają, pozwalając swoim modelom opowiedzieć o ich stosunku do własnego ciała. Z kolei „Mieszkańcy ulicy Bryły” Julii Staniszwskiej czy „Pokoje panińskie” Weroniki Łodzińskiej przywołują różnorodne źródła inspiracji – od klasycznych portretów dokumentalnych Sanderą, przez zapis socjologiczny Rydet, po düsseldorfską szkołę konceptualnego dokumentu Becherów.

W pełni zrozumiała jest również decyzja zespołu kuratorskiego co do wyboru autorek współczesnych. Nie zobaczymy na ekspozycji posługujących się fotografią uznanych artystek, utożsamianych ze sztuką kobiet: Natalii LL, Jadwigi Sawickiej, Zofii Kulik czy twórczyni nurtu sztuki krytycznej. Postawiony na wystawie problem został bowiem uszczegółowiony do ukazania, z perspektywy krytyki feministycznej, ewolucji fotografii dokumentalnej w Polsce. Podejście feministyczne w Polsce nadal jest czymś wstydlivym, a przecież chodzi w nim głównie o to, by nauczyć się dostrzegać rolę kobiet dla rozwoju kultury, w której żyjemy. Jednak w „Dokumentalistkach” gra idzie nie tylko o feminizm. Karo-



*luty 2008. Odmiedzam po latach moje Kapliczki. Zmieniły się.*

lina Lewandowska, tłumacząc swój zamysł kuratorski, pisze: *Nie chodzi tu jednak o proste kopiowanie zachodnich postaw i metod badawczych, ale o konieczny proces, w wyniku którego zniknie biała plama, której rażąca obecność jest coraz trudniejsza do usprawiedliwienia, choć zrozumiała w krajach byłego bloku komunistycznego*<sup>10</sup>. I te właśnie braki znakomicie uzupełnia warszawska wystawa.

<sup>1</sup> Karolina Lewandowska, *Niekonwencjonalna mapa dokumentalnego*, (w:) *Dokumentalistki*, red. K. Lewandowska, katalog wystawy, Galeria Narodowa „Zachęta”, Warszawa 2008, s. 21.

<sup>2</sup> Można tu wymienić takie wystawy jak *Artystki polskie*, 1991; *Dźwięk ciszy. Sztuka kobiet*, Galeria Łaźnia w Gdańsku 1996 czy *Kobieta o kobiecie*, Galeria Bielska BWA 1996 i *Sztuka kobiet*, tamże w 2000.

<sup>3</sup> Za: Piotr Krakowski, *Sztuka feministyczna*, (w:) *Sztuka kobiet*, red. J. Ciesielska i A. Smalcerz, Galeria Bielska BWA 2000, s. 24.

<sup>4</sup> Przykładem mogłyby być takie studia poświęcone fotografom jak esej Molly Nesbit o Eugene Atgetcie, por. Molly Nesbit, *In the absence of parisienne*, (w:) *Sexuality and space* lub teksty Sylvii Kolbovski analizujące praktyki reklamowe, por. Sylvia Kolbovski, *Playing with Dolls*, w: *Overexposed*, red. Carol Squiers, The New Press, New York 1999.

<sup>5</sup> Griselda Pollock, *Feminism/ Foucault – Surveillance/Sexuality*, (w:) *Visual Culture: Images of Interpretation*. Michael Ann Holly (ed.), Norman Bryson (ed.), Keith P. F. Moxey (ed.), Wesleyan Univ. Press, 1994, s. 35.

<sup>6</sup> Jolanta Brach-Czaina, *Szczeliny istnienia*, Wyd. eFKA, Kraków 2006, s. 61.

<sup>7</sup> Adam Sobota, *Fotografujące kobiety w realiach PRL-u (1945-1989)*, (w:) *Dokumentalistki*, red. K. Lewandowska, katalog wystawy, Galeria Narodowa „Zachęta”, Warszawa 2008, s. 41.

<sup>8</sup> Abigail Solomon-Godeau, *Photography at the Dock*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1991.

<sup>9</sup> Derrick Price, *Surveyors and Surveyed. Photography out and about*, (w:) *Photography: a Critical Introduction*, Third Edition, (ed.) Liz Wells, Routledge, London and New York, 2004, s. 99-100.

<sup>10</sup> Lewandowska, *Niekonwencjonalna...*, op.cit., s. 21.

*Dokumentalistki. Polskie fotografie XX wieku*, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa, 18 marca-18 maja 2008.



# OSZCZĘDNE Martina PARRA WYBORY

zarówno angielskiej klasy średniej, jak i niższych warstw społecznych.

W albumie „Small World” z 1995 roku debatował nad fenomenem bezsensowności masowej turystyki. Z wielkim poczuciem humoru ujął podróźnych, którzy zamiast poznawać obce kultury, pielęgnują własne, stare przyzwyczajenia. Sztuka Parra koncentruje się głównie wokół stylu życia Brytyjczyków. *Anglicy w przeciwieństwie do Amerykanów nie są naiwni i nigdy nie wierzą nikomu do końca. Z tego powodu najlepiej rozumiem Anglików i najchętniej pracuję w Anglii* – opowiadał twórca. W młodości fascynowali go artyści fotograficy, tacy jak: William Eggleston, Bill Owens, Joel Meyerowitz, Garry Winogrand. Inspirowały pamiątki z wakacyjnych uzdrowisk, anonimowe fotografie, portrety studyjne i pocztówki pochodzące z krajów Europy Wschodniej. *Moja robota to wykonywanie zdjęć. Czasami z sześciuset wybieram tylko sześć najlepszych. Dla fotografa, oprócz dyscypliny wewnętrznej, najważniejsza jest oryginalna idea, oszczędna wypowiedź. Najpierw trzeba wiedzieć, co, a potem jak pokazać...* Artysta zaznaczył, że pracuje na sprzęcie firm Canon oraz Nikon. Uprawia wyłącznie fotografię kolorową oraz używa filmów marki Fuji. Ostatnio poświęca cały swój czas pełnometrażowej produkcji filmowej, także studiom nad wykorzystaniem fotografii w modzie i w reklamie.

Alexandra Hołownia

Martin Parr – Assorted Coctail – Fotografie kolorowe w C/O Berlin. Wystawa miała miejsce w dniach 15.12.2007-02.03.2008 roku. Zdjęcia Martina Parra do wglądu w internecie pod adresem: [www.martinparr.com](http://www.martinparr.com)

## Jeleniogórskie Centrum Kultury ogłasza nabór na I rok Wyższego Studium Fotografii w Jeleniej Górze.

Kadra wykładowców składa się z członków ZPAF oraz nauczycieli z dużym doświadczeniem dydaktycznym zdobytym w różnorodnych formach nauczania fotografii w Polsce i za granicą.

W oparciu o przygotowany zakres programowy, słuchacze studium mają zdobyć wiedzę w dziedzinie fotografii oraz świadomość roli jaką fotografia pełni w życiu artystycznym.

Informacje o WSF znajdują się na stronie: [www.wsf.szkoła.pl](http://www.wsf.szkoła.pl)

## ... więc JESTEM artystą rozmowa z Jeffem WALLEM

W fotografii *Milk* nałożyłem na siebie dwie odbitki. Chodziło mi o eksperyment techniczny.

Nie przywiązuję jednak wielkiego znaczenia do efektów technicznych. Dla mnie ważne są walory zdjęcia. Chcę, by odbiorca dostrzegł kompozycję, atmosferę, informację i poezję zawartą w fotografii. Fotografia jest inna niż wszystkie sztuki. Chciałbym dotrzeć do jej sedna.

*Jest pan historykiem sztuki i artystą?*

Mam reputację historyka sztuki. Lecz historykiem sztuki nie jestem i nigdy nie byłem. Studiowałem tylko historię sztuki, gdyż mnie interesowała i to wszystko. Uprawiam fotografię, a fotografia to artystyczne medium, więc jestem artystą.

*Miał pan nauczać fotografii w Akademii Sztuk Pięknych w Düsseldorfie?*

Bernd Becher zaoferował mi katedrę fotografii na Düsseldorfskiej Akademii Sztuk Pięknych. Miałem być jego następcą. Ta profesura była dla mnie wielkim wyróżnieniem. Przyjechałem specjalnie z Kanady. Obejrzałem sobie studentów Bernda Bechera. Wybrałem też nowych, bardziej pasujących do mojego stylu pracy i mojej osobowości. Ale podczas pierwszych zajęć jeden ze studentów rzucił się na mnie z nożem. Podszedł mnie od tyłu. Nie znałem sal wykładowych. Nie wiedziałem, że Mają dwa oddzielne wyjścia. Używający przemocy student wchodził na wykłady niepostrzeżenie tylnymi drzwiami. Mimo relegowania z Uczelni, konsekwentnie pojawiał się na moich zajęciach, hałasował i przeszkadzał. Po jakimś czasie ponownie mnie zaatakował. Zostawiłem więc posadę w Düsseldorfie i wróciłem do Kanady. Teraz odwiedzam Niemcy rzadko, a jeśli już, to przyjeżdżam tylko do Berlina. W Vancouver przez 20 lat nauczałem. Myślę, że to wystarczająco długi okres, z którym postanowiłem skończyć.

*Jest pan jednym z najdroższych artystów na świecie. Pana fotografie osiągają astronomiczne ceny. Jak pan ocenia rynek sztuki?*

Malarstwo zawsze było dużo droższe niż fotografia. Długo trwało, zanim fotografia udowodniła, że jest, tak samo jak malarstwo i rzeźba, pełnowartościowym medium w sztuce. Gdy byłem młodym artystą, moje prace miały bardzo niskie ceny. Wtedy też nie wierzyłem, że w przyszłości osiągną tak dużą wartość.

Jeff Wall, urodzony w 1946 roku w Vancouver, studiował w latach 1968-73 historię sztuki oraz sztuki piękne, w Londynie i na Uniwersytecie Vancouver, gdzie od 1987 roku, przez 20 lat wykładał historię sztuki. Wystawiał między innymi w roku 1986 w Muzeum Sztuki Współczesnej we Frankfurcie nad Menem, a w roku 1988 w Pinakotek der Moderne w Monachium. Czterokrotnie uczestniczył w Documenta Kassel: w Dokumenta 7, Documenta 8, Documenta 10, Documenta 11. W roku 2005 prezentował swoje zdjęcia w Szaulager w Bazylei, także w londyńskiej Tate Modern. W roku 2007 w Muzeum Sztuki Współczesnej MoMa w Nowym Jorku oraz od 3 listopada 2007 do 28 stycznia 2008 r. w Muzeum Guggenheima w Berlinie.

Berlińską wystawę zatytułowaną „Belichtung” przygotował specjalnie dla Muzeum Deutsche Guggenheim. W Berlinie, pokazał po raz pierwszy cztery nowe czarno-białe, dużoforformatowe fotografie. Artysta zrezygnował z prezentacji w podświetlonych skrzynkach. Inscenizowane i detalicznie zakomponowane prace, poruszające w sposób realistyczny ciężką sytuację życiową bezrobotnych i bezdomnych, powstały nie w studiu, lecz na ulicy.

Opracowała Alexandra Hołownia

PS. Za pozwoleniem artysty, informacje dotyczące profesury w Düsseldorfie są uzupełnieniem pochodzącym z publicznej rozmowy Jeffa Walla, mającej miejsce 4.11.2007 w Centrum Fotografii C/O Berlin



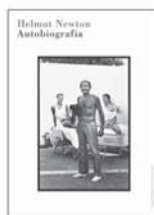
## słowo/obraz terytoria

wydawnictwo słowo/obraz terytoria sp. z o. o.  
al. Grunwaldzka 74/3, 80-244 Gdańsk  
tel. (58) 341 44 13, (58) 345 47 07, fax (58) 520 80 63  
www.terytoria.com.pl

### Nowości o sztuce:

#### Helmut Newton *Autobiografia*

Newton, chimeryczny ekszhibicjonista o skłonnościach do narcyzmu i perwersji, człowiek o niezwyklej intuicji artystycznej, robi ze swej biografii iście hollywoodzką kreację. Seks, kariera, małżeństwo, skandale towarzyskie, moda i polityka, ale nade wszystko sztuka – takimi drogami biegnie życie fotografa, który zrewolucjonizował spojrzenie na nagie ciało kobiety.



#### Agnieszka Taborska *Spiskowcy wyobraźni. Surrealizm*

Pomysłowa analiza surrealizmu na przykładzie sztuk plastycznych, kina, fotografii i literatury. Autorka sięga do początków nurtu, a następnie oprowadza nas po całym wieku XX, pokazując, jak surrealistyczne spojrzenie na świat łączy biografie rozmaitych artystów – tytułowych „spiskowców wyobraźni” – a tym samym kształtuje zarówno historię, jak i mitologię jednego z najważniejszych ruchów w sztuce współczesnej.



#### Jean Clair *De Immundo*

Rozprawa o najniższych kręgach Danteskiego piekła sztuki współczesnej, o jej kloace w dosłownym tego słowa znaczeniu. Autor opisuje takie zjawiska, jak: wystawianie na pokaz i bezczeszczenie ludzkiego ciała, ponížanie jego funkcji i wyglądu, deformacje, samookaleczenia, fascynacja krwią i ekskrementami. Jednocześnie szuka odpowiedzi na pytanie o artystyczne uzasadnienie tych działań, które niejednokrotnie odbywają się z błogosławieństwem ludzi kierujących wielkimi instytucjami kulturalnymi.



#### Jan Białostocki *Płeć śmierci*

Drugie wydanie książki, na którą składają się trzy eseje szkicujące historię przedstawiania śmierci w malarstwie oraz dzieje obrazowania idei „marności” w poezji i sztuce. W rozprawie tytułowej autor analizuje przekształcanie się wizerunku śmierci w zależności od gramatycznego rodzaju słowa „śmierć” w poszczególnych językach. Szkic drugi omawia ewolucję przedstawień śmierci, od moralizatorskich, zakorzenionych w myśleniu religijnym, po związane ze świecką tradycją ikonografii funeralnej. Trzeci tekst analizuje tematy ikonografii *vanitas*, charakterystyczne dla poszczególnych epok i kręgów kulturowych, oraz ich rozwój od starożytności po wiek XIX.

#### Hubert Damisch *Okno w żółci kadmowej albo o tym, co kryje się pod spodem malarstwa*

Książka jest subiektywną panoramą współczesnego malarstwa lub inaczej – próbą zajrzenia pod jego spód. Damisch przedstawia model historii sztuki przypominający plecionkę, w którym wątek widoczny w danym momencie na górze nabiera znaczenia i utrwała się w odniesieniu do wątku niewidocznego, biegnącego dołem, a zarazem zmierzającego na powierzchnię.

#### Jean-Jacques Courtine, Claudine Haroche *Historia twarzy*

Książka jest próbą nakreślenia dziejów twarzy w czasach nowożytnych, od odrodzenia fizjonomiki w wieku XVI po jej schyłek w XIX stuleciu. Autorzy nie ograniczają się jednak do tej interesującej, ale często kwestionowanej dziedziny nauki. Badają także wpływ literatury, sztuki czy medycyny na postrzeganie twarzy oraz relacje między jej wyglądem a labiryntem ludzkiej duszy.

### P o n a d t o:

Charles Baudelaire *Sztuka romantyczna*

Charles Baudelaire *Paryski splin*

Roger Caillois *W sercu fantastyki*

Urszula Czartoryska *Fotografia – mowa ludzka*

Eugène Delacroix *Dzienniki. 1822–1853*

Eugène Delacroix *Dzienniki. 1854–1863*

Aleksander Jackowski *Świat Nikifora*

Wiesław Juszczak *Malarstwo polskiego modernizmu*

Łukasz Kiepuszewski *Obrazy Cézanne'a*

Bohdan Paczowski *Zobaczyć*

Edouard Pontremoli *Nadmiar widzialnego*

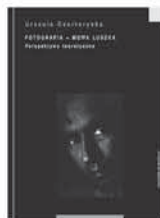
Hans Peter Willberg, Friedrich Forssman *Pierwsza pomoc w typografii*

*Sztuka w świecie znaków* pod red. Bogusława Żyłki

Marguerite Yourcenar *Czarny mózg Piranesiego. Konstandinos*

*Kawafis*

i inne







Podczas jednego z festiwali fotografii wygłoszono szereg referatów związanych z fotografią w różnym kontekście jej funkcjonowania.

Mając świadomość, że te, naszym zdaniem,

wartościowe teksty mają niewielkie szanse na dotarcie do szerszego grona zainteresowanych, postanowiliśmy powołać do życia czasopismo, w którym znalazłoby się miejsce dla wciąż pojawiających się prac z zakresu historii, teorii i estetyki fotografii. Przybrało ono formę kwartalnika, któremu nadaliśmy tytuł **camer@obscura**. Ma on sugerować, z jednej strony, związek z historią, a z drugiej – przez umieszczenie ligatury @ – symbolizować nasze otwarcie na współczesność i nowe media.

Czasopismo staramy się redagować w postaci zeszytów poświęconych jednemu tematowi przewodniemu oraz dodatków promujących kolekcjonowanie fotografii.

Ukazały się między innymi numery o relacjach fotografii i pamięci, o fotografii cyfrowej oraz o wpływie rozwiązań technicznych migawki na estetykę powstałego obrazu. W dodatkach natomiast omawialiśmy sposoby podpisywania nakładów artystycznych fotografii oraz poruszyliśmy zagadnienie trwałości fotografii w zależności od techniki wykonania.

Jesteśmy otwarci na wszystkie szkoły myślenia o fotografii. Nad bezstronnością prezentowanych przez redakcję tematów aktywnie czuwa Rada Naukowa, w skład której wchodzi uznanie autorytety polskiej fotografii.

Czasopismo ma charakter otwarty, zapraszamy więc wszystkich do współpracy przy redagowaniu kolejnych numerów.

Po skontaktowaniu się z redakcją każdy może być poinformowany o przygotowywanej i planowanej tematyce pisma.

Czasopismo znajduje się w sprzedaży w ogólnopolskiej sieci salonów RUCHU i EMPiKÓW.

Zbigniew Tomaszczuk, Andrzej Ploch

Adres redakcji: ul. Wojszyska 15, 53-006 Wrocław, tel. 071 339 83 00

**typo@ploch.pl, www.obscura.pl**

(camer@obscura znajduje się na ministerialnej liście naukowych czasopism punktowanych)

# camer@obscura

HISTORIA

TEORIA

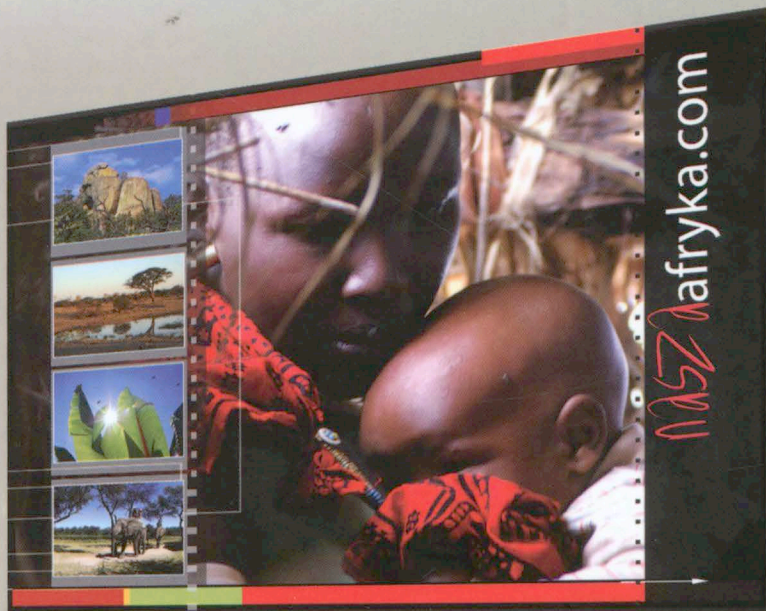
ESTETYKA  
FOTOGRAFII







Nasza.afryka.com, książka, w której Maciej Malicki opisuje swoje zmagania z afrykańską codziennością, jest czymś wyjątkowym na polskim rynku wydawniczym. Z jednej strony otrzymujemy album pełen urokliwych fotografii, których nie powstydziłby się renomowany miesięcznik „National Geographic”, z drugiej zaś dokument życia w jednym z najdziwniejszych miejsc na Ziemi, jakim jest rządzona przez prezydenta Roberta Mugabe republika Zimbabwe. W swoich bogato ilustrowanych zapiskach Malicki ukazuje nam codzienne życie w tym odległym zakątku świata. Naszym oczom ukazuje się świat, który można by nazwać wyjętym z filmów Barei, gdyby nie to, że jest on dużo bardziej zaskakujący i trudny do pojęcia. Przy czym cała ta tragifarsa nie jest niczym wyдуманym: tak jak Bareja po prostu skrupulatnie dokumentował PRL, tak też Malicki skrzętnie notuje wszelkie absurdy i dziwactwa, w jakie obfituje socjalizm w wydaniu afrykańskim. Jak wiadomo, są na niebie i ziemi rzeczy, o których nie śniło się filozofom. W Zimbabwe są rzeczy, o których nikomu się nie śniło.



Poezja zaklęta w obrazie – tak najkrócej określić można album „Światłomiastocenie” młodego fotografa wrocławskiego, Grzegorza Gołębiowskiego. Wrocław, ukazany przez artystę, to miejsce pełne tajemniczego czaru. Głównymi bohaterami fotograficznej opowieści są: architektura, pomniki, chmury, drzewa, bruk... Miasto funkcjonuje samoistnie, pozbawione ludzi, ale – jak się okazuje – nie stanowią tu oni elementu niezbędnego! Wrocław Gołębiowskiego to bardzo konkretne miejsce na mapie, ale również pewne uogólnienie, miasto-mit, ale też przestrzeń, w której światło i cienie toczą swą odwieczną grę... Odkrywanie nieznanego kształtu znanych miejsc, smakowanie niecodziennego klimatu tej baśni o mieście to swoista przygoda.

Książka wydana niezwykle starannie, w autorskim opracowaniu graficznym, z twardą oprawą. Krótkie opisy sporządzone zostały w językach: polskim, angielskim, francuskim, niemieckim i czeskim.