

PISMO ARTYSTYCZNE

format

NR
57

TEMAT NUMERU: FOTOGRAFIA

Fotografia
inscenizowana

Teoria i praktyka

Cień
w sztuce

Lachowicz, Leśniak, Waśko

Festiwale
fotografii

Warszawa, Poznań, Kraków, Łódź

ISSN 0867-2555



12

Cena 14 zł

9 770867 255806

LAUREACI PIERWSZEJ EDYCJI konkursu

fotograficzna publikacja roku

KATEGORIA ALBUM: Muzeum Powstania Warszawskiego
- "ppor. Eugeniusz Lokajski ps. Brok", WYRÓŻNIENIE: Tomasz Tomaszewski & G+JRBA Sp. z o.o. & Co. Spółka Komandytowa - "Rzut Beretem",

WYRÓŻNIENIE: Wydawnictwo Kropka J.W. Śliwczyński - "Cisza. Waldemar Śliwczyński"

KATEGORIA KATALOG: Fundacja Edukacji Wizualnej & Instytut Adama Mickiewicza - "Photopoland", WYRÓŻNIENIE: Zachęta Narodowa Galeria Sztuki - "Hotel Polonia. The afterlife of buildings"

KATEGORIA TECHNIKA: G+JRBA Sp. z o.o. & Co. Spółka Komandytowa - seria książek, których autorem jest Michael Freeman, WYRÓŻNIENIE: Leonard Karpitowski & Wydawnictwo Naukowo-Techniczne "Światła i cienie w fotografii"

KATEGORIA ESTETYKA/HISTORIA/KRYTYKA: brak głównej nagrody

WYRÓŻNIENIE: TAIWPN Universitas - Georges Didi-Huberman "Obrazy mimo wszystko"



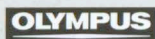
2008



organizator: Galeria f5 & Księgarnia Fotograficzna

f5-ksiegarnia.pl

partnerzy:



partnerzy medialni:





Janusz Leśniak,
z cyklu „Mandale”, 2008

format

Pismo artystyczne



Szanowni Czytelnicy,
Bohaterem tego numeru, prawie w całości poświęconego fotografii, jest cień – czyli ślad odbicia autora zdjęcia lub cień – zarys sylwetki (profil, bo on trafnie zachowuje podobieństwo) ginącej w czasochłonnej przestrzeni obrazu (jak to pokazuje np. Waśko). W jednym i drugim wypadku chodzi o swoistą alegorię fotografii. Cień jest jej tradycyjną kategorią – jest źródłem obrazowania;

twierdzi się, że tak powstało malarstwo, gdy, wg relacji Owidiusza, Butaden – grecki garncarz – utrwalił obrysowany przez jego córkę cień odjeżdżającego kochanka. Słoneczny odcisk na ścianie *camera obscura*, w jego realnych i konturowych odbiciach stał się początkiem drogi w poszukiwaniu techniki utrwalenia – co przyniosło fotografię. Również, już współcześnie, powroty do technik kamery otworkowej i długiego czasu ekspozycji dają efekty śladów, jakichś cieni, zarysów ludzkich sylwetek w ruchu na tle trwałego sztafażu itd. Wreszcie dzisiejsze kamery cyfrowe, wspomagane komputerową obróbką, dają nieograniczone możliwości kreacji z niczego. Świat fantomów, kreacji wirtualnej rzeczywistości – to realność aktualnego obrazowania. Fotografia zatoczyła wielkie koło: od przypadkowo (lub świadomie) rejestrowanych cieni i autoportretów do zamiaru kreacji nierzeczywistości, do wychwytywania jej obrazowanego „cienia” lub fantomu... W tej mierze alegorią fotografii będzie i cień utrwalony na zdjęciu, i kreacja cienia rzeczywistości w komputerowym obrazie... Świat się przedstawia albo inscenizuje na naszych oczach, inscenizują go (spektakularnie) artyści w sztuce, w tym w fotografii, i z pomocą multimedialnych przedsięwzięć. Jedni ten „odbity” w naszej percepcji świat próbują racjonalizować, inni sakralizować, jeszcze inni wprost doświadczać zmysłowo. Którą opcję wybierzemy – zależy od naszych indywidualnych potrzeb. Z taką intencją zapraszamy naszych Czytelników do lektury bieżącego numeru „Formatu”.

Andrzej Saj

REDAKTOR NACZELNY:

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

ADRES REDAKCJI:

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

WSPÓŁPRACOWNICY KRAJOWI:

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

WSPÓŁPRACOWNICY ZAGRANICZNI:

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

KOREKTA:

Natalia Karnecka-Michalak,
Jarosław Michalak

LAYOUT:

magdalena.fudali@gmail.com

OPRACOWANIE GRAFICZNE**I REDAKCJA TECHNICZNA:**

Magdalena Fudali,
Romuald Lazarowicz

PROMOCJA I KOLPORTAŻ:

Alek Figura

OKŁADKA:

Czesław Chwiszczuk

TŁUMACZENIE NA JĘZYK ANGIELSKI:

Ryszard Sawicki

DRUK: Kontra**ŁAMANIE I PRZYGOTOWANIE DO DRUKU:**

„Lena”, Wrocław

WYDAWCA:

Akademia Sztuk Pięknych
we Wrocławiu i Fundacja
im. Eugeniusza Gepperta

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.

NUMER ZREALIZOWANY PRZY**WSPARCIU FINANSOWYM:**

Gminy Wrocław. Za finansowe
wsparcie serdecznie dziękujemy.

CENA 14,00 ZŁ (w tym 0% VAT)

Nakład: 2000 egz (DCl)



Copyright © 2009 by Redakcja „Format”



W NUMERZE:

15 **Ryszard Waśko,**
So What, N° 10, 2004

TEMATY

- 4 **Piotr Jakub Fereński** O roli inscenizacji w fotografii
7 **Iwona Stachowska** Między dokumentacją a kreacją
10 **Piotr Komorowski** Samowyzwolenie, czyli
kilka uwag o naturze autoportretu
12 **Ryszard Sawicki** Silhouette

POSTAWY

- 15 **Lucyna Skomska** Więc co?
21 **Natalia Kaliś** Postać z cienia
24 **Adam Sobota** Permanentny Andrzej Lachowicz
27 **Andrzej Saj** Apoteoza Jaźni
30 **Grzegorz Dziamski** Anna Kutera W stronę dialogu
34 **Bogusław Jasiński** O czymś innym
36 **Andrzej Jarosz** Opowieści z czerwienią
38 **Bożena Kowalska** ...ja, syn Stanisława, wnuk Stefana...

WYDARZENIA

- 40 **Magdalena Wicherkiewicz** V Warszawski Festiwal Fotografii
44 **Elżbieta Łubowicz** 8 Fotofestiwal w Łodzi

- 48 **Agnieszka Gniotek** Festiwalowy nadmiar
 52 **Magda Komborska** 6. Biennale Fotografii
 55 **Elżbieta Łubowicz** 18 miesiąc fotografii w Bratysławie
 58 **Dorota Hartwich** Niewidoczny nie oznacza nieobecny
 62 **Mirosław Rajkowski** Transmediale 2009

KONTEKSTY

- 65 **Magda Komborska** Fotografia inscenizowana i performatywna
 67 **Magda Podsiadły** O fotografowaniu Teatru Laboratorium

KONTAKTY

- 71 **Rafał Piekarz** Robert Mapplethorpe
 74 **Elżbieta Łubowicz** Zagadka Sfinksa
 78 **Mateusz M. Bieczyński** Strategie fotograficznego portretu
 82 **Krzysztof Stanisławski** TTL
 84 **Ania Kania** Fotografie zdarzeń: Kilian i Grcshebina
 86 **Alexandra Hołownia** „Całe moje życie jest dla mnie tematem”
 88 **Eulalia Domanowska** Szwedzka wiosna artystyczna
 90 **Eulalia Domanowska** Realność czy fikcja?

ROZMOWY

- 93 **Mateusz M. Bieczyński** Millenium School
 95 **Mateusz M. Bieczyński** Doświadczenie i imaginacja

KONTROWERSJE

- 97 **Lila Dmochowska** Portret zwielokrotniony

RELACJE

- 100 **Henryk Waniek** Anty-meskalina
 102 **Magdalena Wichierkiewicz** Stany niezwykłej ostrości o ostrzu absolutnym
 105 **Marek Śnieciński** Wrocławska sztuka Mediów w Łodzi
 107 **Katarzyna Urbańska** Dwa spojrzenia
 108 **Adam Kamiński** Mandala Performance Festival
 110 **Wojciech Ciesielski** Męskość czasu, męskość ekranu
 112 **Iwona Wojtyca** jak mówić obrazem
 114 **Elżbieta Łubowicz** Muzyka gór
 116 **Andrzej Saj** Szara pamięć Bogdana Konopki

KORESPONDENCJE

- 118 **Kazimierz Piotrowski** Sławomira Marca ucieczka ze spektaklu
 119 **Bożena Szal-Truskowska** D'artthouse: Zjawisko
 117 **Sprostowania**

RECENZJE

- 120 **Dorota Wolska, Marcin Drabek** Ian Jeffrey, *Jak czytać fotografię*

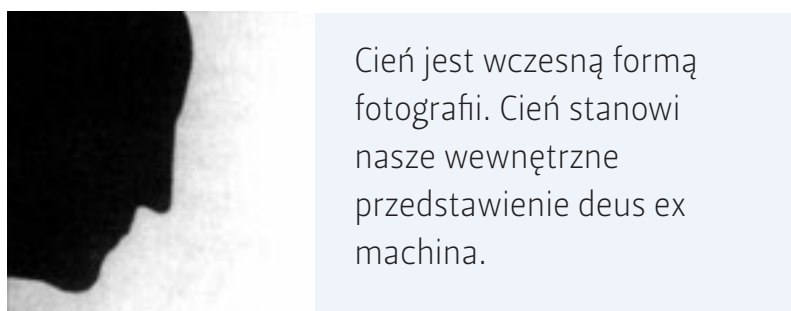
KALKOMANIA

- okł. III **Andrzej Kostołowski** Możliwa sztuka niemożliwa



Magdalena Mikucka, *Antygravitacja*

10



Cień jest wczesną formą fotografii. Cień stanowi nasze wewnętrzne przedstawienie deus ex machina.



Andrzej Lachowicz, *Ja sam, 1973*

23



Anna Kutera, *Dom światłocieniowy, 1992*

30

O roli inscenizacji w fotografii

1-3 **Andrzej Kramarz** z cyklu „Rzeczy” (1-3)
 4, 5 **Andrzej Kramarz, Weronika Łodzińska** z cyklu „Home”
Shusila Agrawal (4), *Durga Devi Tashwal* (5)



1 W niniejszym artykule chciałbym zaproponować nieco inne niż tradycyjnie przyjęte rozumienie fotografii inscenizowanej, wraz z odmiennym od potocznego pojmowaniem samej inscenizacji. Otóż zamiast przeciwstawiać ją czemuś, co określić można jako „rzeczywistość zastaną”, wolę mówić o – strukturalnej w zasadzie – opozycji względem „przypadku”. Spróbuję tę supozycję odnieść do kilku przykładów sztuki czy szerzej praktyki fotograficznej.

Praca w fotograficznej ciemni swym charakterem przypomina alchemię, przynajmniej w tym zakresie, iż z połączenia sztuki z odczynnikami chemicznymi wyłania się nowa jakość. Ten proces kreacji, który finalnie możemy nazwać autorskim opracowaniem rzeczywistości, swój początek ma jednak nieco wcześniej. Otóż współcześnie u niewielu już raczej osób wątpliwości budzi pogląd, iż to przede wszystkim sam fotograf, wybierając przedmiot swego przedstawienia, nakierowując obiektyw na dany fragment rzeczywistości, niejako powołuje ten passus do życia. Rozsądza tedy, co jest wartościowe, znaczące, prawdziwe, aktualne, a co należy pozostawić „niewidzialnym”. Może decydować o tym – jak u francuskiego mistrza obiektywu Henriego Carter-Bressona – przypadek (splot czasu i przestrzeni) lub też długie, niekiedy nader analityczne, studium. Tak czy inaczej chodzi o umieszczanie rzeczy we względnie trwałej, intersubiektywnej przestrzeni wizualnej. Przeto, mimo iż fotografia, jako migawkowy i przetworzony obraz rzeczywistości, zawsze wiąże się z fragmentarycznością i odkształceniami, to jednocześnie poświadcza ona jednak istnienie określonego przedmiotu czy zdarzenia i w tym właśnie sensie okazuje się dokumentem „jako takim” – świadectwem bycia rzeczy lub zjawisk. Nie jest żadnym

odpsem czy też duplikatem rzeczywistości, lecz jej utrwaleniem w wymiarze obrazowym (pochodną doświadczenia). Trzeba dopowiedzieć, że chodzi przy tym o najbardziej optymalne ujęcie wydarzeń i modeli. Fotografia polega na unaocznieniu/oddaniu tego, co obecne w zastanej sytuacji, a czego ostatecznym rezultatem ma być jak najlepszy portret, który zresztą często okazuje się bardziej „podobny” do swego przedmiotu niż sam ten przedmiot do siebie, występując w swym naturalnym otoczeniu. Tak więc, zupełnie paradoksalnie, przy konstytutywnej dla ujęć fragmentaryzacji przestrzeni (czy okoliczności) fotografia pozwala zobaczyć rzeczy wyraźniej – dostrzec indywidualne cechy obrazowanych obiektów.

2 Inscenizacja w ramach wizualnych sztuk scenicznych jest to ogół prac twórczych zmierzających do zaprezentowania w przestrzeni publicznej jakiegoś utworu artystycznego. Chodzi więc o rezultat zestawienia ze sobą określonych elementów plastycznych, takich jak kształty, faktury, kolory, proporcje w połączeniu z operowaniem światłem oraz zintegrowanie ich z ruchem, dialogami i muzyką. Inscenizator to podmiot, który wybiera i następnie scala ze sobą wszystkie wyżej wymienione składniki przedstawienia w celu uzyskania efektu przejścia z rzeczywistości do porządku scenicznego. Inscenizacja ma więc wiele cech zbliżonych z tym, co nazywa się kompozycją. Taką fotografię, która opiera się na starannym doborze tematu, miejsca jego realizacji, wyborze odpowiednich kadrów, ustawieniu światła i poszukiwaniu przy tym wszystkim kompozycji najlepiej reprezentującej empiryczną rzeczywistość, będą tu nazywał fotografią inscenizowaną.

Ale najpierw jeszcze jedna bardzo ważna uwaga. W latach 80. i 90., wraz ze wzrostem

popularności koncepcji postmodernistycznych w kulturze (a także w niektórych dziedzinach nauki) europejskiej i amerykańskiej, za pomocą kategorii inscenizacji starano się podważać prawdziwość czy wiarygodność przedstawień fotograficznych, zaś do kanonu samej fotografii wkradły się nowe eksperymentalne techniki przekraczające „czystą” obrazowość. Krytyce poddanych zostało wiele dotychczasowych typów praktyk artystycznych, jako inadequatek ze względu na swój związek z ideologią i kulturą modernistyczną. Granice poszczególnych form artystycznych winne teraz były ulegać zatarciu, a w przypadku fotografii zbliżyć się ona miała do teatru, filmu i rozmaitych sztuk plastycznych. Z jednej strony zakwestionowano więc „dokumentalny” status zdjęcia, wątpliwe w jego funkcje „korespondencyjną”, z drugiej natomiast obrazy przestawały być domeną klisz i odbitek. Moda na ponowoczesność raczej osłabła, ale pewne zdobycze tego nurtu myślowego okazały się nadszwyczązaj trwale. Dlatego też chciałbym wyjaśnić, że jeśli chodzi o fotograficzną zdolność wyrażania rzeczywistości, to użycie tu przeze mnie terminu inscenizacja w żadnym razie nie oznacza odmówienia zdjęciom możliwości oddawania czy przekazywania tego, co obecne w postrzeżeniu. Nie jest moim zamiarem wskazywanie na różnice między tożsamością zjawiska a jego odtwarzaniem, przetwarzaniem, zniekształcaniem itp. Inscenizacja, tak jak ją ja pojmuję, w zakresie swej funkcji w fotografii nie odnosi się do kategoryjalnej opozycji prawda/fałsz. Obrazy pozostają więc przeniknięte autentyzmem i autentycznością (realnością) widzenia, a cały ich sens to *ostensio*.

Nie idzie mi zatem o kreację jako re-kompozycję „zastanej rzeczywistości”, lecz raczej o swoiste



jej scalenie i oddanie na zdjęciu (odbitka nie jest kopią), o intencjonalne powiązanie napotykaných elementów, o zamiśl autora fotografii odnośnie sposobu przedstawienia istoty czy charakteru określonej przestrzeni, sytuacji, postaci, o zaprezentowanie przedmiotu z całą jego swoistością i w całej okazałości. „Zademonstrowanie czegoś” rozumiem jako ukazanie, zobiektywizowanie oraz utrwalenie pewnych stanów i rzeczy. Wybór treści, miejsca, czasu, ujęcia, kadru, światła, cierpliwe budowanie kompozycji, w przeciwieństwie do tego typu sztuki fotograficznej, dla której konstytutywne stają się raczej efemeryczne związki czasu i przestrzeni, momenty i przypadki (przez utrwalenie przelamujące fragmentaryczność świata), określać chciałbym właśnie jako „inscenizowanie obszarów”.

3 Problem odtwarzania rzeczywistości na odbitkach nie wydaje się zatem najważniejszy. Weźmy choćby przykład zdjęć wykonywanych podczas badań, jakie prowadzili antropolodzy wśród egzotycznych ludów. Na materiale fotograficznym stanowiącym dokumentację opisów czy eksplikacji sposobu funkcjonowania kultur wysp Pacyfiku, jakie załączał do swych prac Bronisław Malinowski, zobaczyć można tubylców zastanych w rozmaitych sytuacjach, tak codziennych, jak i związanych z rytuałem, obrzędem. Mieszkańcy Oceanii wyplatają sznury, robią tratwy, wytwarzają ozdoby, konstruują narzędzia służące polowaniu, wykonują prace rolne, przygotowują posiłki, jedzą, ale też w bardzo odświeżonej atmosferze wymieniają z przybyłymi z sąsiednich wysp gośćmi przedmioty (naszyjniki i naramienniki) posiadające niezwykłą moc. Czy kiedy na wielu spośród tych zdjęć, w specyficznej okoliczności obecności badacza, i mając świadomość bycia „podglądany”, pozują oni przed obiektywem, starając się jak najlepiej przedstawić siebie oraz ukazać charakter czynności bądź obowiązków, które wykonują, jest sens mówić o udawaniu czegoś, odtwarzaniu, pozorowaniu, o „pokazywaniu”? Choć częstokroć musiało towarzyszyć temu zapotrzebowanie na daną ilustrację, to jednak czy od razu oznaczać ma to

nieautentyczność? Bronisław Malinowski ustawiał się zapewne z aparatem i ustalał odpowiedni moment, rejestrował zamyślane wcześniej gesty czy też czynności wyspiarza, dajmy na to związane ze zbieraniem oraz magazynowaniem produktów rolnych.

Ale i na polskiej wsi możemy spotkać przykłady inscenizacji żniw. Inaczej wszak niż choćby na Wyspach Trobrianda, służą one nie tyle pamięci badacza, antropologa, co raczej samych uczestników, rolników – w tym przypadku fotografów z zamiłowaniem – i przebiegają z wykorzystaniem tradycyjnych, niestosowanych już prawie narzędzi, takich jak kosa, sierp itp. Albo powrót z pola do domu na ciągniętym przez konia wozie pełnym

Inscenizator to podmiot, który wybiera i następnie scala ze sobą wszystkie wyżej wymienione składniki przedstawienia w celu uzyskania efektu przejścia z rzeczywistości do porządku scenicznego.

dorodnych dyń – scena rozgrywająca się na zdjęciach pochodzących ze zbioru pana Augustyna Czyżowicza z miejscowości Brzózka na Dolnym Śląsku, swoisty pamiętnik fotograficzny z drugiej połowy XX w. Decyzja o zabraniu ze sobą Belfoci 6×9cm. Najpierw zdjęcie, na którym „powozi” syn, potem jego miejsce zajmuje ojciec. Autorzy dostrzegają walor zaistniałych okoliczności i ustwiają się z aparatem, ustalając wygląd sytuacji w kadrze. Jest to z całą pewnością gra sceniczna, jednak czy możemy tu mówić o przekształcaniu rzeczywistości? Rolnicy, mając świadomość zachodzących zmian, usiłują zatrzymać czas dzięki fotografii. Stopień ingerencji w przedstawienie wydaje się znaczący, lecz czy wykonują oni coś nierealnego? Dokumentują własne doświadczenie (praktykę) i przeszłość.

4 Niemniej zdarza się, że i własne doświadczenie jest inscenizowane. Przykład z innego świata. Choć dość młody (rocznik 1977), to wyróż-

niony już wieloma nagrodami, nowojorski fotograf Ryan McGinley w roku 2007 zrealizował projekt zatytułowany „I Know Where the Summer Goes”. Przeszedł on tu od wcześniejszego, dość – trzeba podkreślić – nowatorskiego zastosowania przy-padkowości w fotografii, do bardziej złożonego, wymagającego starannego opracowania przedsię-wzięcia artystycznego. Przez kilka letnich miesięcy, wraz z czterema asystentami i w towarzystwie grupy modeli, podróżował po różnych rejonach USA. Wyprawę udokumentował zdjęciami, do których wykonania zużył ponoć cztery tysiące rolek filmu. W konwencji naturyzmu ukazał kilkunastu młodych ludzi żyjących przemierzaną przez siebie przestrzenią i sytuacjami, jakie ich na tej drodze

spotykają. Naga i bez oznak jakiegokolwiek makijażu dziewczyna z roz-wianymi włosami, siedząca w skrzyni ładunkowej pikapu, to znów bie-gająca po bezkresnych wzgórzach porośniętych wypalaną trawą, na jeszcze innej fotografii skacząca w „nieokreślonej” przestrzeni. Trójka pozbawionych ubrań ludzi (dwóch chłopców i dziewczyna) w scenie

na łodzi płynącej przez jezioro (bądź też kanion) – zdjęcie emanuje spokojem, naturalnością sytuacji, widz jest przeświadczony, że to rzeczywisty rytm ich życia. Trudniej już powiedzieć, czy oni sami są przekonani, co do owej „naturalności”. Może. Choć, gdy przyjrzeć się dziewczynie dokładniej, zrazu zauważa się, że nie jest opalona w miejscach, które zazwyczaj skrywa bielizna (bądź dwuczę-ściowym kostiumem kąpielowym). Zastanawia, z ilu odbitek wybrano to jedno „najwłaściwsze”/ „najlepsze” ujęcie? Ale właśnie o to, jak się zdaje, chodziło R. McGinley’emu – by całkowicie za-trzeć granice między przedsięwzięciem, planem, produkcją, inscenizacją a ukazywaną przez niego swobodą bycia. Zapytać można, co w rzeczywistości jest udziałem tych ludzi? Jakie doświadczenie? Fotografia? A jeśli tak, to znów, czy jest sens ją rozważać w kategoriach prawdy i fałszu? Opisywany przykład ujawnia napięcie wytwa-rzające się przed obiektywem – grę, jaka toczy się →



Augustyn Czyżowicz, Wóz z dyniami

nieustanie na styku miejsc, ujęć, kadrów, klisz, odbitek i przeżyć.

5 *Rzeczy.* Taki tytuł nosi jeden z albumów krakowskiego fotografa Andrzeja Kramarza. Zdjęcia w nim opublikowane wykonane zostały przy niewielkim placu targowym w stolicy Małopolski (ulożonym w lewobrzeżnej dzielnicy Grzegórzki). Poza centralną przestrzenią zdominowaną głównie przez tzw. antyki, na chodniku ciągnącym się równoległe do nasypu kolejowego odbywa się handel przedmiotami o nieco innej wartości. I fotografie Kramarza przedstawiają właśnie rozmieszczone na kartonach, foliach, ceratach, obrusach oraz kocach osobliwości wystawiane tam na sprzedaż. Wszyscy znamy takie pasáže, nie raz widzieliśmy podobny pejzaż miejski. Gdzieś na uboczu, pomiędzy linią kolejową a płotem, za którym stoi transformator lub odwrócone tyłem baraki, na nierównym krawężniku wyboistej betonowej drogi prowadzącej właściwie donikąd, oferowane są niebywale różne ślady przeszłości. Ale czy przyglądaliśmy się im kiedykolwiek? W tłumie, zgiełku, tumanach kurzu bądź kałużach wody trudno jest przystanąć i spróbować nieco bardziej analitycznie ogarnąć te zadziwiające konfiguracje. Kramarz, wydobywając za pomocą swego obiektywu ów świat drobnych rzeczy, z jego jakże naturalnego otoczenia, pozwala zobaczyć nam znacznie więcej niż zazwyczaj możemy. „Inscenizuje” dla nas niezwykle, piękny spektakl. Pokazuje książki, stare żelazka, głośniki, dynamy,

lampki, kalkulatory, syfony; mechanizmy i tarcze zegarków; pocztówki; elementy zastawy stołowej, kałamarze i układy scalone; poetycko, tajemniczo rozświetlone porządki żelastwo; drewniane aniołki; czapki SS oraz Armii Czerwonej wraz z puszkami kawioru; pudełka, pudeleczka, szkatułki; siekiery, noże i laki; łańcuszki, pierścionki, obrączki i korkociągi. Można by wymienić długo. Przedmioty ukazują się takimi, jakimi zastał je sam fotograf, tyle że za sprawą „uwiecznienia” ich na kliszy fotograficznej powołuje on ten passus rzeczywistości do życia bardziej trwałego i dostępnego wglądowi znacznie szerszego grona widzów. Wybór kadru, gra światła wydają się mieć podstawowe znaczenie. Fragmentaryzacja przestrzeni służy defragmentaryzacji świata przedstawionego, wydobywa niezwykle układy przedmiotów i pozwala zobaczyć poszczególne obiekty o wiele wyraźniej, unaoczniając ich własne, swoiste, niejako „wewnętrzne” cechy.

Inny bardzo ciekawy projekt, który Andrzej Kramarz realizuje, tym razem z Weroniką Łodzińską, został zatytułowany „Home”. Jest to w zasadzie zbiór portretów. Mowa tu jednak o obrazach niezwykle specyficznych, bowiem takich w których brak „fizycznej” obecności portretowanych osób. Ich charakterzy bądź też typy usposobienia zostają oddane za sprawą fotografo-

Powrót z pola do domu na ciągniętym przez konia wozie pełnym dorodnych dyń – scena rozgrywająca się na zdjęciach pochodzących ze zbioru pana Augustyna Czyżowicza z miejscowości Brzózka na Dolnym Śląsku, swoisty pamiętnik fotograficzny z drugiej połowy XX w.

wania przedmiotów, jakimi ludzie Ci się otaczają. Tak więc na zdjęciach Kramarz i Łodzińska ukazują różne środki, strategie udomawiania przestrzeni, zagospodarowywania jej, zamieszkiwania. Bohaterowie tego osobliwego cyklu egzystują raczej na peryferiach życia społecznego. Fotografie wykonano między innymi w takich przestrzeniach, jak schronisko dla bezdomnych (znajdujące się w krakowskiej Nowej

Hucie), kabiny tirów, wozy cyrkowe, cele polskich zakonników, mieszkania imigrantów w blokowisku na przedmieściach francuskiego Nancy i ośrodek w indyjskim Varanasi, do którego hindusi przyjeżdżają spędzić swe ostatnie dni. W projekcie znalazło się jednak również miejsce dla zdjęć tzw. „białych izb” na Podhalu oraz przedstawień wnętrz domów kolekcjonerów. I znów przez akt ustawienia aparatu fotograficznego, przez wielce staranny dobór kadrów oraz ustawienie światła, zaś chyba już nade wszystko przez spojrzenie na zastaną rzeczywistość jako na kompozycję, odsłaniają się przed nami „niewidzialne” dotąd zakamarki bycia.

Świat wizerunków przeniknięty głęboko zastaną rzeczywistością okazuje się nie tylko jej przedłużeniem – swoistą prolongatą – ale również świadectwem i głosem samej obecności. Dzięki pracochłonnej inscenizacji rzeczy, zjawisk i zdarzeń to, co dane w postrzeżeniu fotografowi, zostaje zatrzymane w swym istnieniu. ●

Iwona Stachowska

Między dokumentacją a kreacją

Rola ciała w fotografii współczesnej

Jan Saudek, *Walkman*

Podjęwając refleksję nad rolą ciała w fotografii, należy zmierzyć się z nie lada problemem. Trzeba bowiem zauważyć, że uchwycony i zatrzymany na zdjęciu widok ludzkiego ciała, czy to fragmentaryczny czy całościowy, jest w gruncie rzeczy zdjęciem przedstawiającym konkretną osobę. Fotografia, jako technika wizualna, obierając za temat człowieka, niejako z konieczności redukuje go do zewnętrżności, do tego, co widziane, a zatem do jego ciała. Jednak wspomniana redukcja nie jest wyrazem instrumentalizacji. Daleko jej do myślenia wyrażającego się w przekonaniu, że fotografując wyłącznie uprzedmiotawiamy obiekt, a tym samym odbieramy mu duszę. Wręcz przeciwnie, dzięki obiektywowi aparatu mamy możliwość wejrzenia w czyjąś osobowość, wyostrenia ludzkich emocji. Niejednokrotnie to zdjęcie pozwala nam dostrzec niepowtarzalność danej osoby. Dzieje się tak, ponieważ na fotografii ciało staje się jedyną możliwą reprezentacją człowieka. Dlatego rozważania nad rolą ciała w fotografii współczesnej proponuję rozumieć dość ogólnie, jako refleksję nad sposobami przedstawiania człowieka. Nietrudno zauważyć, że w takim ujęciu funkcja, jaką spełnia ludzkie ciało, nie ogranicza się jedynie do prezentacji nagości i seksualności, choć takie strategie są stosowane najczęściej.

Przywołana argumentacja rodzi przypuszczenie, że ciało jako przedmiot fotografii stanowi doskonałą egzemplifikację sentencji *jestem moim ciałem*, w myśl której dochodzi do utożsamienia zwrotu *oto moje ciało* z hasłem *oto ja*. Tak charakterystyczne dla fotografii utożsamienie ciała z osobą ma swą kontynuację w paradygmacie kultury współczesnej, w której obserwujemy wyraźny zwrot w stronę cielesności. Szereg potocznych sloganów, w rodzaju: „w zdrowym ciele zdrowy duch” czy „wyglądać dobrze to czuć się dobrze”, utrwała w masowej świadomości przekonanie, iż jakość naszego ciała ma istotny wpływ na naszą kondycję psychiczną, duchową i intelektualną, a tym samym umacnia przeświadczenie o psychofizycznej jedności człowieka, o jego integralności z ciałem. Jednak ten typ myślenia znajduje swoje uprawomocnienie nie tylko w praktyce społecznej, lecz również w teorii. Warto zaznaczyć, że pierwsze naukowe próby uzasadnienia poglądu o identyfikacji człowieka z jego ciałem pojawiły się dopiero w XX wieku, za sprawą

dwóch nurtów filozoficznych, mianowicie fenomenologii i egzystencjalizmu. Nieocenioną rolę odegrał w tym procesie Gabriel Marcel, który jako pierwszy w historii filozofii wyartykułował oraz obronił tezę, iż człowiek nie tyle *ma ciało*, co *jest ciałem*. Dość wspomnieć, że kontekst semantyczny polegający na użyciu formuły *jestem ciałem* radykalnie zmienił sposób postrzegania i wartościowania ludzkiej materialności. Ciało zaczęło postrzegać jako właściwy

Na fotografii ciało staje się jedyną możliwą reprezentacją człowieka

nośnik tożsamości, jako miejsce, za pośrednictwem którego indywidualna osobowość staje się uchwytana zmysłowo, a zatem jako konieczny warunek samorealizacji i autokreacji. Z kolei autokreacja nie byłaby możliwa, gdyby ciało nie posiadało zdolności ekspresyjnych.

Analizom ciała jako źródła ekspresji wiele uwagi poświęcił francuski fenomenolog Maurice Merleau-Ponty. Na kartach jego sztandarowej pracy *Fenomenologia percepcji* znajduje się fragment uzasadniający, dlaczego ludzkie ciało stanowi tak doskonale tworzywo artystyczne, wykorzystywane zarówno przez malarzy, rzeźbiarzy, reżyserów, jak i fotografów. Merleau-Ponty pisze: *Pierwszym przedmiotem kulturowym jest ten, przez który istnieją wszystkie inne – jest to ciało innego człowieka jako nośnik pewnego zachowania*¹. Fenomenolog sugestywnie przekonuje, że ludzkie ciało nigdy nie jest bez wyrazu, zawsze prezentuje się w określony sposób i jest pełne ekspresji. Oczywiście widok ludzkiego ciała może budzić różnorodne emocje, od zachwyty do obrzydzenia, nie zmienia to jednak faktu, iż w każdym przypadku jego odbiór pozostaje znaczący i komunikuje otoczeniu określone treści.

W swych analizach Merleau-Ponty wyróżnia kilka typów ekspresji. Do grona funkcji ekspresyjnych filozof zalicza między innymi proste gesty mimiczne, jak również bardziej skomplikowane struk-

tury związane z gestem fonetycznym, czyli z mową, komunikacją bądź też ze zbiorem artefaktów, czyli przestrzenią kultury. Pierwszych rysów ekspresyjności filozof poszukuje w gestykulacji, którą współcześnie określilibyśmy raczej jako mowę ciała. Ten rodzaj ekspresji jest ściśle związany z motoryką, z ruchem, z aktywnością fizyczną, a jednocześnie pełni funkcję przekazywania nastrojów. Zdaniem Merleau-Ponty'ego nawet proste gesty, chociażby gest wskazania palcem, zmarszczone brwi, zacisnięta dłoń czy wykrzywione usta, mają swoje znaczenie, gdyż potrafimy wyczytać z nich konkretne stany uczuciowe. Nietrudno zauważyć, że określona mimika, postawa ciała i ruch wyrażający gniew nie każą nam myśleć o gniewie, lecz jawią się nam wprost jako złość. Z kolei uśmiech, odprężona twarz, żwawość gestów wyrażają sposób bycia, który bezpośrednio wywołuje skojarzenia z radością. Gest należy więc rozumieć jako rodzaj niewerbalnego komunikatu. Wprawdzie stanowi on najprymitywniejszy rodzaj ekspresji, ale jak pokazują zabiegi socjotechniczne oraz popularność specjalistów od wizerunku, niezwykle istotny dla otoczenia. Nie bez znaczenia pozostaje bowiem wykorzystanie ekspresyjnej funkcji ciała w relacjach międzyludzkich. Merleau-Ponty dotyka w tym kontekście ważkiej kwestii. Jak podkreśla, mowa ciała jest czytelna jedynie wtedy, gdy potrafimy znaleźć dla niej odzworowanie w reakcjach własnego ciała, co oznacza, że człowiek nie jest w stanie zrozumieć mimiki psa bądź ruchów owada, gdyż nie potrafi przełożyć ich zachowania na własne. Jedynym czytelnym komunikatem, dla którego potrafimy znaleźć analogię we własnej emocjonalności, jest ekspresja ukryta w ciele innego człowieka.

Nietrudno się domyśleć, że ekspresyjność ciała, czyli gesty, mimika, sposób zachowania stanowią doskonałą inspirację dla fotografii. Można nawet powiedzieć, że to funkcja ekspresyjna decyduje o tym, iż ludzkie ciało stanowi główny obiekt praktyk fotograficznych. Wracając jednak do tematu, podkreślę, że oś konstrukcyjną rozważań poświęconych związkom ciała z fotografią stanowią dwa założenia: po pierwsze, przekonanie o identyfikacji człowieka z jego ciałem, po drugie, przeświadczenie o fundamentalnym znaczeniu ekspresyjnej funkcji ciała. Przyjęcie tych założeń rodzi jednak pytania →

1 M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepcji*.



Michal Mackú, *Gellage N°. 9*, 1989, z wystawy V WFFA, 2009



Zdzisław Beksiński, *Strefa*, lata 50.

w rodzaju: ile prawdy o człowieku dowiemy się z fotografii? Co mówi nam o nim zatrzymany na zdjęciu wyraz twarzy, gesty, poza ciała? Inaczej mówiąc: w jakim stopniu fotografia dokumentuje ciało, a w jakim kreuje nasze wyobrażenia o ciele? Wymienione pytania są nad wyraz aktualne, szczególnie w dobie rozwoju technologii manipulujących obrazem, produkujących wyretuszowane, poddane dogłębnej obróbce zdjęcia. Owe technologiczne udogodnienia sprawiają, że współcześnie trudno wskazać, kiedy mamy do czynienia z fotografią jako odwzorowaniem rzeczywistego, materialnego ciała, a kiedy widzimy ciało nierealne, fantazmatyczne, pozbawione swego odpowiednika w otaczającym nas świecie. Aby odpowiedzieć na te pytania, należy powiązać je z dokumentalistyczną oraz kreatywną funkcją fotografii.

Nie ulega wątpliwości, że fotografowanie zawsze jest rodzajem kreacji. Już samo skierowanie obiektywu w tą a nie w inną stronę, wybór jednego wycinka rzeczywistości kosztem pozostałych stanowi o tym, że praktyka fotograficzna manipuluje zastaną rzeczywistością. Istotny jest jednak stopień ingerencji. Różnica między dokumentem, w którym twórca ogranicza swą ingerencję do minimum, czyli do wyboru sceny, do uchwycenia chwili, a kreacją, rozumianą jako przemyślana kompozycyjnie stylizacja, jest zatem różnicą wynikającą właśnie z rodzaju i stopnia dokonanej manipulacji. Francuski estetyk André Rouillé dokumentalną wartość fotografii upatruje na przykład w zanegowaniu subiektywizmu fotografującego. W moim przekonaniu takie kryterium nie jest wystarczające, gdyż z powodzeniem można argumentować za stanowiskiem przeciwnym. Przeglądając uważnie albumy fotograficzne, zdjęcia zamieszczone w magazynach bądź w prasie, trudno nie zauważyć, iż przez fotografię przebija się indywidualność osoby fotografującej. Subiektywny rys fotografa ujawnia

się w jego charakterystycznym stylu, stanowiącym często jego znak rozpoznawczy. Ponadto owa indywidualność dochodzi do głosu już na poziomie wyboru tematu, dlatego nie może stanowić wystarzającego kryterium, na podstawie którego można dokonać rozróżnienia między dokumentem a kreacją. Z tego względu skłaniałabym się raczej w stronę poszukiwania stabilniejszych podstaw decydujących o rozróżnieniu między fotografią dokumentalną, realistyczną a kreatywną, stylizowaną. Wydaje się, że takim narzędziem będzie wskazanie funkcji oraz celów, jakie pragniemy osiągnąć, sięgając po aparat fotograficzny. W przypadku fotografii dokumentalnej celem będzie jak najdokładniejsze odwzorowanie rzeczywistości, czyli zarejestrowanie chwili, momentu, wyrażenie niepowtarzalności danej sytuacji, umiejętne oddanie emocji towarzyszących fotografowanemu wydarzeniu. Cel ten określa funkcję, jaką ma spełniać dokument, czyli wyznacza jego wartość użytkową. Podstawowe funkcje fotografii dokumentalnej to: archiwizowanie, porządkowanie, informowanie. Z kolei zrealizowanie tych celów i funkcji wymaga od twórcy przyjęcia określonej postawy. I tu wkraczamy w sferę etyki reportera czy też etyki dokumentalisty, czyli ustalenia zasad, jakimi powinien kierować się fotograf-dokumentalista. Zgodnie z sugestią Henri Cartier-Bressona jedną z reguł stanowi usytuowanie twórcy poza wydarzeniami, z boku, jako obserwatora, który krąży wokół wydarzenia, ale bezpośrednio nie ingeruje w jego przebieg. W myśl tej zasady fotografujący musi przyjąć postawę dyskretnego voyeurysty, zdystansowanego widza. W zależności od okoliczności otoczenie powinno odbierać go jako obcą, lecz neutralną postać bądź też jako osobę wzbudzącą zaufanie. Kolejna, jak się wydaje najważniejsza, a jednocześnie najczęściej nieprzestrzegana reguła nakazuje fotografowany obiekt traktować z szac-

unkiem. Doskonale uchwycił jej sens Krzysztof Kieślowski, który twierdził, że czasem kamerę czy aparat fotograficzny trzeba odłożyć na bok, po to, by nie naruszyć ludzkiej godności i prywatności, by nie ośmieszyć fotografowanej osoby. Zgodnie z wyznaczonymi celami i zasadami wartość dokumentalną będą prezentowały zarówno znajdujące się w rodzinnym albumie zdjęcia okolicznościowe, jak również wyrafinowana w swej formie fotografia prasowa.

Jak można zauważyć, w fotografii dokumentalnej to otoczenie determinuje efekt uzyskany na zdjęciu, a dokładnie – dyktuje reguły i określa warunki, według których musi działać twórca, zaś rola fotografującego ogranicza się do czujności i odpowiedniej reakcji na wydarzenia, których jest świadkiem. Natomiast w fotografii kreatywnej, świadomie stylizowanej to twórca nagina rzeczywistość do własnych potrzeb, modeluje ją tak, aby osiągnąć pożądaną efekt. Jak podkreśla Rouillé, przejście od dokumentu do kreacji, określanej przez niego mianem ekspresji, wiąże się z odrzuceniem teoretycznego zaplecza ideologii dokumentalnej, a w szczególności charakteryzującego ją wymogu bezpośredniości i konieczności prostego odtwarzania rzeczywistości. Jej celem jest realizacja twórczej wizji fotografującego, dla którego zastana rzeczywistość stanowi wyjściowy obszar poddany różnorodnym przekształceniom, stąd silny akcent pada na oryginalność i indywidualność twórcy. Z kolei funkcja, jaką pełni ten rodzaj fotografii, wykracza poza wymiar praktyczny, czysto użytkowy i sytuuje się raczej po stronie sztuki oraz działalności artystycznej bądź też na pograniczu użyteczności i sztuki.

W obu analizowanych przypadkach – fotografii dokumentującej i fotografii kreującej – ciało pełni funkcję reprezentacji. Przede wszystkim reprezentuje ono człowieka. Ten rodzaj reprezentacji łatwo

wyjaśnić, odwołując się do zdjęć najbliższych nam osób, tak często przechowywanych w rodzinnych albumach czy też noszonych w portfelach. Nie ulega wątpliwości, że przedstawiają one nie tyle obraz ciała, co wizerunek konkretnego, znanego nam do brze człowieka. Wspomniana funkcja, jakkolwiek fundamentalna, nie jest jedyną. Można powiedzieć, iż stanowi ona niezbędną podstawę, nad którą nadbudowują się kolejne treści i dodatkowe znaczenia. Ciało jako podstawowa baza podlega w nim rozmaitym przekształceniom mającym na celu wyeksponowanie jego dodatkowych walorów, nie tylko ekspresyjnych, lecz także seksualnych, użytkowych bądź estetycznych.

Pozostając w kręgu fotografii dokumentu, nie sposób nie wspomnieć o jej najwyrazistszej formie, jaką są fotoreportaże oceniane w ramach konkursu *World Press Photo*. W szczególności zdjęcia należące do kategorii „wydarzenia”, takie jak poruszający sytuację w Gruzji obraz autorstwa Wojciecha Grzędzińskiego, wpisują się w kontekst ideologii dokumentalnej. Na tego rodzaju zdjęciach czytelna jest rola ciała, które przekazuje określone emocje. Wiadać, iż człowiek prezentuje się na nim wprost przez swoją materialność, jak również to, że zdjęcie zyskuje swą dynamikę, dzięki pełnej ekspresji mimice, wyrazistej gestykulacji i wymownej pozie, inaczej mówiąc, dzięki mowie ciała. Sprzyja temu fakt, że wydarzenia, w których uczestniczą fotografowani i fotografujący, ograniczają możliwość schronienia się za zasłoną pozorów, stylizacji czy wykreowanej przez modela roli, dlatego obraz jawi się jako autentyczne i dokładne odwzorowanie rzeczywistości. W konsekwencji na zdjęciu mamy możliwość obcowania z pewnym wycinkiem prawdy o człowieku i jego losie.

Do grona obrazów dokumentujących przynajmniej ludzkiego ciała możemy również zaliczyć twórczość amerykańskiej fotograficzki Nan Goldin. Teoretyczne założenia fotografii-dokumentu, takie jak chociażby obserwowanie otoczenia bez nadmiernej ingerencji w jego strukturę, spełniają zdjęcia z cyklu *The Ballad of Sexual Dependency*. Przypomnę, że na fotografiach ukazane zostały prywatne, codzienne, wręcz intymne momenty z życia mniejszości seksualnych: homoseksualistów, transwestytów, prostytutek. Na większości zdjęć modele bez zażenowania eksponują swoje nagie ciała, co nie powinno dziwić odbiorców, gdyż sfera seksualności stanowi dla nich ten aspekt życia, który decyduje zarówno o ich tożsamości, jak i odmienności względem innych grup społecznych. Tym razem uchwycone na zdjęciach ciała i cielesne układy reprezentują nie tyle poszczególnych ludzi, co konkretną lokalną społeczność, w tym jej nawyki, przyzwyczajenia, praktyki i bolączki. Tym samym fotografie stanowią doskonałe świadectwo epoki, zwłaszcza zachodzących współcześnie przemian obyczajowych. W uzyskaniu końcowego efektu realności i autentyczności pomaga stosowana przez Goldin poetyka oraz estetyka nawiązująca do migawkowych zdjęć amatorskich.

Próba odpowiedzi na pytanie: ile prawdy o człowieku mówi nam wizerunek jego ciała, komplikuje się zwłaszcza wtedy, gdy analizujemy fotografię

portretową. Pod tym względem portret stanowi szczególnie przypadkowy, gdyż lokuje się pomiędzy dokumentacją a stylizacją. Nie ulega wątpliwości, iż sesja zdjęciowa w studiu fotograficznym jest czymś zgoła sztucznym, wyreżyserowanym. Jednakże i ona wykazuje rys poszukujący rzeczywistego, autentycznego oblicza ludzkiego ciała. W tym celu koncentruje się przede wszystkim na twarzy człowieka. Często pojawia się opinia, że dobry fotograf portrecista powinien posiadać umiejętność zrzućcia z modela maski, jaką zakłada przed aparatem fotograficznym, wytrącenia go z roli, jaką przybiera, widząc obiektyw aparatu. Ciekawą metodę na uzyskanie tego efektu stosował Philippe Halsman,

Coraz mniej myślimy
o tym jak w rzeczywistości
funkcjonuje ciało, a coraz
więcej o jego fantastycznych
przedstawieniach

M.F. Rogers

który fotografował swoich modeli w podskoku. Jak twierdził: *Skupienie na podskoku powoduje, że na moment portretowany staje się sobą. Co więcej, wtedy na podstawie języka ciała możemy dotrzeć do prawdy o portretowanej osobie*^[2]. Dzieje się tak, ponieważ do głosu dochodzi spontaniczna ekspresyjność wprowadzonego w ruch ciała. Jakkolwiek efekt końcowy zaskakuje swą autentycznością, to nie można zapomnieć, że stanowi on przykład świadomej ingerencji twórcy i został wywołany celowo, z jego inicjatywy.

Z jeszcze mocniej zarysowaną stylizacją, a więc z odejściem od strategii dokumentowania ciała na rzecz kreowania jego formy, mamy do czynienia w fotografii reklamowej, a zwłaszcza w fotografii mody. Powrót do użytkowej funkcji fotografii zaowocował tym, że ludzkie ciało zaczęło postrzegać jako coś więcej niż reprezentację konkretnej osoby bądź grupy społecznej. Tym razem atrybuty cielesne stały się powszechnie rozpoznawanym symbolem danej marki, a określone zachowanie uosobieniem pewnego stylu życia. Dla potwierdzenia można przywołać kampanie reklamowe *Calvina Kleina*, w których konsekwentnie wykorzystuje się modeli prezentujących jeden typ urody. Podobne zabiegi stosują inne marki. I tak znakiem rozpoznawczym firmy *Benetton* oraz *Sisley* są kontrowersyjne i zaangażowane społecznie kampanie reklamowe prowadzone między innymi przez Terry Richardona. Fotografie jego autorstwa w mniejszym zakresie przedstawiają modę, a w znacznie większym stopniu nawiązują do heteroseksualnej symboliki ciała. Fotograf często odwołuje się do metafor takich jak: chwyta kobiety dłońmi sterczące elementy kwiatów, kobiece twarze oblane mlekiem wyciskany ze słońskich wymion, para wijąca się wśród małż czy kobieta kusząca byka. Na prezentacji seksualnych i estetycznych walorów ciała swą kampanię

reklamową opiera również firma *Pirelli*, wydająca co roku kalendarz, do którego zdjęcia wykonują mistrzowie fotografii. Jak wiadomo, głównym tematem zdjęć jest nagie kobiece ciało, piękne i przemawiające do wyobraźni, a tym samym kształtujące masowe wyobrażenia o idealnym wyglądzie.

W ten sposób nieuchronnie zbliżamy się do fotografii mającej coraz mniej wspólnego z rzeczywistością, czyli do tej, w której ludzkie ciało staje się niejako znakiem bez odniesienia. Mam tu na myśli wystylizowane, przepuszczone przez program komputerowy zdjęcia przedstawiające gładkie, sprawne, młode i jędrne ciała. Problematyczne jest to, że fotografie poddane tak szczegółowej obróbce z powodzeniem wykorzystują mechanizm utożsamiający wizualne reprezentacje ciała z ich odpowiednikiem, czyli realnie istniejącą osobą, a tym samym kreują wyobrażenia, których niestety nie udaje się przełożyć na rzeczywiste, materialne ciało. Można powiedzieć, że w tym sensie stosowana w fotografii stylizacja sprawia, że *coraz mniej myślimy o tym, jak w rzeczywistości funkcjonuje ciało, a coraz więcej o jego fantastycznych przedstawieniach*^[3]. Oczywiście trzeba podkreślić, że również w tym przypadku materialne ciało stanowi fundament, na którym nadbudowuje się jego anamorficzny ogląd. Trudno jednak nie dostrzec, iż obraz wykreowany przy użyciu technologii pod pewnymi względami podważa reprezentacyjną funkcję ciała w fotografii. Rodzi bowiem wątpliwość co do zasadności stawiania pytań o to, co jest fikcją, sztucznością, imitacją, a co rzeczywistością, autentycznością, prawdą.

Nie rozstrzygając tej kwestii, na koniec proponuję zastanowić się nad tym, dlaczego fotografia kreująca wyobrażenia o ludzkim ciele jest popularniejsza od fotografii ukazującej naturalną, ludzką cielesność. W gruncie rzeczy jest to pytanie o oczekiwania odbiorców. Czy rzeczywiście oglądając zdjęcia pragniemy dotrzeć do prawdy o człowieku? Czy może zadowala nas tylko to, co budzi nasz zachwyt i nie narusza naszego poczucia smaku? Być może rację mają Slavoj Žižek i Marcel Hénaff, którzy w odniesieniu do ciała wypowiadają zbieżne opinie. Przywołani myśliciele stoją na stanowisku, iż kultura zachodnia jest już zmęczona, a wręcz wyczerpana patrzeniem na ciało bezskutecznie stawiające opór czasowi, uwięzione w swej materialności, odpychające i ośmieszające swą mechanicznością, jak również powtarzalnością. Ich zdaniem uczestnicy kultury żądają widoku cielesności podporządkowanej wygórowanym standardom estetycznym, nawet kosztem złudzenia, iż idealne, fikcyjne ciała są bardziej rzeczywiste niż ich własne. *Być może współcześnie kontakt z „realną” osobą z krwi i kości, przyjemność, którą znajdujemy w dotykaniu innej ludzkiej istoty, nie są czymś oczywistym i można je znieść o tyle, o ile ten inny wkracza w strukturę fantazji podmiotu. Być może to, co konstytuuje rzeczywistość, to minimum idealizacji, jakiej potrzebuje podmiot, aby znieść potworność Realności*^[4]. ●

3 M. F. Rogers, *Barbie jako ikona kultury*, tłum. E. Klekot, Warszawskie Wydawnictwo Literackie MUZA, Warszawa 2003, s. 182.

4 S. Žižek, *Przekleństwo fantazji*, tłum. A. Chmielewski, Wrocław 2001, s. 130.

2 K. Kenig, *Mistrzowie portretu*, „Duży Format”, 4 maja 2009, s. 13.

Piotr Komorowski

→ Katarzyna Karczmarska

Sukienka, 2008

SAMOWYZWOLENIE, CZYLI KILKA UWAG O NATURZE AUTOPORTRETU

Fascynujący musiał być ów moment, gdy człowiek po raz pierwszy rozpoznał w wodnej tafli swoje odbicie i dogłębnie zrozumiał jego sens. Wstrząs, jaki przeżył, swoją siłą musiał dorównywać pierwszemu przebudzeniu samoświadomości, które następuje w każdym ewoluującym umyśle.



Od tego czasu zaczęła się jego transformacja ze sfery początkowo magicznych i rytualnych zachowań w obszar upodmiotowionego, spersonalizowanego bycia. Uświadomienie sobie własnej odrębności przekształciło się z czasem w ugruntowane *ego*, to zaś spowodowało potrzebę zaistnienia odautorskiego wizerunku w formie trwałej, tym bardziej, iż stał się on próbą zobaczenia siebie w relacji ze światem z pozycji kontemplującego, oceniającego i kreującego swoją podobiznę obserwatora. Przypadek Narcyza niewątpliwie dał temu początek, inicjując erę tworzenia autoportretu jako świadomej i celowej autokreacji.

A zatem autoportret to pojęcie szersze, niż by się z pozoru wydawało, zwłaszcza wtedy, gdy spośród wielu metod zapisu wybierzemy fotografię jako wyjątkowo dokładny, jak zwykło się mówić: przeźroczysty sposób obrazowania. Bo autoportret to zwrócenie się ku własnej podmiotowości, a to stanowić winno drogę ku rozpoznaniu głębszemu, katalizującemu poszerzenie kartografii samoświadomości.

Zasadniczo – istnieją dwie metody postępowania przy wykonywaniu autoportretu. Można sfotografować siebie w konwencji dokumentalnej, ale można też od niej odejść w kierunku celowego, wcześniej założonego, wyreżyserowanego obrazu. To drugie działanie wymaga jednak przyjęcia od fotografa szczególnej strategii postępowania, określonej mianem autoinscenizacji. Przyoblekanie swojej osoby w nieprzypadkowy kontekst scenograficzny, a także konieczność odegrania specjalnej roli na użytek fotografii, wytwarza ten rodzaj metafory, której sens polega nie na ukazaniu wyglądu jako takiego, ale na wytworzeniu kulturowego, często wręcz archetypicznego kodu porozumienia z odbiorcą. Istnieje duże prawdopodobieństwo, że owo przedstawienie część adresatów takiego komunikatu odbierze w kategoriach czystej fikcji, efektownej, ale bez głębszego znaczenia. Niektórzy jednak

zrozumieją, iż nierzeczywiste i odrealnione obrazy wskazują zapewne na sferę marzeń, wewnętrznych projekcji, a więc na ten obszar, w którym najintensywniej przeżywa się własną, często niewygodną i traumatyczną, zazwyczaj zaś nigdy w świecie realnym niepotwierdzoną prawdę o sobie. Inszenizacyjna strategia nie służy ukryciu prawdy lub jej wynaturzeniu, przeciwnie, sprzyja wydobyciu – pod maską symbolu – obszarów nieograniczonych buforującym oddziaływaniem codzienności. Ponadto, żadna mistyfikacja nie ukryje niepowtarzalnej aury osobowości, którą roztacza wokół siebie każdy człowiek.

Autoinscenizacje fotograficzne mogą nawiązywać do idei codzienności, jak uczyniła to np. Cindy Sherman w *Untitled Film Stills*, ale mogą się też odnosić do świata groteski, absurdu, teatru – jak to miało miejsce u Witkacego, jednego z prekursorów takiej metody. Zagranie roli w swoim własnym projekcie artystycznym stanowi o szczególnym wymiarze takiej realizacji, bowiem wymaga od fotografa wyjścia ze strefy cienia. Pozycja wójery, taksującego i kreującego rzeczywistość podług własnej fantazji, zostaje poddana próbie ogniowej. Oto podmiot postrzegający przechodzi równolegle na pozycję postrzeganego przedmiotu. Jest obserwatorem i obserwowanym, lecz nigdy do końca nieweryfikowalnym obiektem zdjęcia. Nikt bardziej niż sam fotograf nie zdaje sobie sprawy z mistyfikującej roli zdjęcia, nikt też bardziej nie zdaje sobie sprawy z bezkompromisowego wejścia fotografii w naturę rzeczywistości. Świadomy twórca w sposób szczególny traktuje chwilę, w której trzask migawki komunikuje mu nieodwołalność zapisu, z wszystkimi tego konsekwencjami. Występując przed kamerą, fotograf nie uczestniczy zatem w klasycznym akcie fotografowania (gdzie role są ściśle podzielone), nie jest też do końca sobą – raczej gra siebie. Następuje – pod szczególną presją inscenizowania – akt samokreacji, będący w istocie aktem samowyzwolenia.

+

Gdybym mógł spojrzeć na siebie okiem postronnego obserwatora, to zapewne niczego frapującego bym nie dostrzegł. Oto jedna z miliardów ludzkich istot, obleczona w mundurek cielesności. Jednak wieloletnie obcowanie z własną powierzchownością zrodziło przekonanie, że *ów ktoś*, *ów wizerunek* właśnie, reprezentuje moje rzeczywiste, esencjonalne *ja*. Zaczynam więc wierzyć, że istnieje bezpośredni związek tego, co zewnętrzne, cielesne, z tym, co nazywamy duszą, istotą, jaźnią. Nie wynika to jednak z prostej, zwyczajowej interpretacji. Nie jest zatem tak, że np. brzydkie, nieestetyczne ciało reprezentuje nikczemną duszę, a smukłe i piękne zwiastuje dobro i wzniosłość. Fotografując siebie (czyli swoje ciało), doznaję pewnego rodzaju oszołomienia, wstrząsu. Moja osoba staje się w jednym momencie wyalienowanym obiektem, który wie, że już swoje własne życie – poza moim akceptującym przyzwoleniem. Spojrzenie na fotografię staje się nagle kategorią zaciemniająca rozpoznanie prawdy. Moje ciało zdaje się już nie należeć do mnie, nie jest już spolegliwym, posłusznym mojej woli kawałkiem materii.

Jest jednak i tak, że gdy pochylę się nad niektórymi zdjęciami, to zachwyca mnie i przeraża na przemian zauważalna przystawalność do czegoś, co wyczuwam głęboko w swojej istocie. Jakiś niewidzialny sprawca powoduje, że dusza obleka się w cielesność i daje na siebie spojrzeć w tej dostępnej zmysłom (i tylko zmysłom) rzeczywistości. Powstaje we mnie złudzenie (?), że *prawda* daje się rozpoznać w świetle zwyczajnego dnia, że istnieje tajemnicze połączenie tego, co transcendentne, z tym, co materialne i zwyczajne. Być może jest to stan wewnętrzznego skupienia rezonujący z tym co zasadnicze i pierwotne? Patrząc na swój fotograficzny wizerunek, zadaję sobie banalne w swojej istocie pytanie: czymże zatem lub kimże jestem? Zapewne jestem ciałem i duszą. Taka odpowiedź rodzi jednak kolejne ważne pytanie: czy może być coś bardziej



← **Zuzanna Perłowska**,
Subiektywnie o sobie,
autoportret
Piotr Komorowski,
Samowyzwolenie,
autoportret, 2009

wewnętrzny i ostateczny niż własna dusza? Słowo *własna* staje się jednak osią pewnego dylematu. Bo jeśli *własna*, to w istocie rzeczy, czyja tak naprawdę? Skoro mogę wyróżnić zasadnicze elementy składowe mnie samego (do których należy pojęcie duszy i ciała), to wygląda na to, że są one tylko pewnymi definiowanymi kategoriami, nie zaś konstytuującymi ostateczne sensy i opisującymi rzeczywistość podmiotami. Istnieje bowiem coś (ktoś), co jest zasadne w stopniu najbardziej podstawowym, co generuje moje niepodzielne już dalej, nieuchwytnie pojęciowo *ja*. Gurdżijew nazywa to *świadkiem*, tę niepodzielną część siebie, na granicy której kończy się podróż w głąb własnej jaźni. To moment, w którym nie użyję już określenia *moje*, lecz przejdę właśnie na pozycję owego tajemniczego, ostatecznego *ja*. Jednakże sama świadomość istnienia *świadka* nie pozwala go zobaczyć czy w jakikolwiek sposób wprost zilustrować. To trochę tak, jak ze świadomością istnienia własnych pleców, które, choć tak oczywiste w swoim niepodlegającym wątpliwości istnieniu, wymykają się jednak bezpośredniemu oglądowi. Czoło, uszy, broda, tył głowy są równie nieuchwytny. Te cielesne przykłady to tylko proste analogie, wskazujące na względną prostotę mechanizmu, który pozwala na pomieszczenie w jednym pozornie zdefiniowanym przedmiocie sensów wykraczających daleko poza doraźność spostrzeżenia. Bo przecież chodzi o coś więcej: o próbę umiejscowienia *punktu odczuwania siebie*. Większość ludzi definiuje ów punkt pomiędzy oczami, twierdząc, że tam właśnie mieści się centrum świadomości. To jednak może być złudzenie. Gdzie zatem jestem ja... który jestem...?

W którym momencie określić granicę wyznaczoną przez *świadka*? Nie mając żadnej gwarancji poprawności takiego myślenia, przeczuwam jednak, że właśnie ciało jest pewnego rodzaju holograficznym odzwierciedleniem wizji poszukiwanej prawdy, choć nie oznacza to, że jest to droga zawsze i w pełni dostępna mojemu doświadczeniu. Fotografia – poprzez inscenizację – pomaga mi uczynić siebie przedmiotem eksperymentów, pozwala zobaczyć własną osobę nawet w krańcowo drastycznym przedstawieniu, umożliwia swoistą *kontrolowaną reinkarnację*. To bardzo wiele. Skoro potrafię się zanurzyć w fabule rozmaitych fikcji odgrywanych na zewnątrz mnie, to równie skutecznie wnिकam w naturę mojego własnego przedstawienia i rezonuję z postacią graną przez siebie samego. Re-

zonuję zatem z sobą samym. A więc potwierdzenie znajduje teza, że autoportret jest tym sposobem przenikania do wewnątrz, który daje szansę na odkrycie przynajmniej części zasłony na co dzień szczególnie okrywającej fragmenty prawdy o mnie samym.

Słowa jednak nie wyrażają tego, co przekonuje mnie do czegoś, co nie jest złudzeniem, ale nie jest także zweryfikowanym naukowo faktem. To coś funkcjonuje raczej jako aksjomat. Jeśli przyjmę za prawdziwe zdanie: *jestem, istnieję* – to przecież nie wystarczy mi tylko kartezjańskie ujęcie problemu. Bo to, że myślę, należy do tej samej kategorii prawd co *jestem*. Jeśli zaś przyjmuję fakt istnienia za aksjomat, to konsekwentnie rezygnuję z poszukiwania innego rozwiązania.

Fotografia może odzwierciedlać jedynie wygląd rzeczy, co z fenomenologicznego punktu widzenia jest w sposób oczywisty zwiastunem idei. Twierdzenie, że Bóg przegląda się w swoim stworzeniu, jest więc tak samo zasadne jak to, że ja przeglądam się w swoim wizerunku, w swojej cielesności. Z czysto pojęciowego, nieuwarunkowanego teologią punktu widzenia materia jest bowiem tak samo *odpowiednia* jak niedościgną w swojej doskonałości postać pierwotnej boskiej emanacji. Fotografia potwierdza mi, że właśnie owa wulgarna materia, jej substancjonalność, to ta cecha, która jest prymarna dla naszego sposobu odczytywania świata. Wszak generuje ona taki rodzaj transmisji danych, który jest adekwatny dla naszego sposobu istnienia w świecie. Skrajnie idealistyczne negacje cielesności wydają się w świetle powyższego ślepą ulicą. Moja istota, mój wewnętrzny sens manifestuje się tutaj. A tutaj znaczy – w świecie zmysłów. Zmysłowość przetrwała jako podstawowy imperatyw działania, jako sprawca, ale i komunikator wszelkich idei. Jeśli pozbawię się czucia, wzroku, słuchu, smaku, powonienia, to jakże będę odbierał świat?

Autoportret fotograficzny obdarowuje mnie pewną analogią, która pozwala na przybliżenie się do istoty tego zagadnienia. Oto dzięki niej (fotografii) widzę to, co na co dzień dla mnie niewidoczne: widzę siebie samego, jako obiekt poddany notacji, maszynowemu zapisowi, obiekt, który wymyka się jednak dyktatowi czasu. Odbicie w lustrze nie jest tym samym, bowiem nie posiada owego dystansu, obiektywizującego punktu widzenia z zewnątrz. Świat istniejący to świat skatalogowany. Fotografia kataloguje, odbicie w lustrze – nie. Odbicie jest dy-

namiczne, jest odwrotną stroną tego samego strumienia rzeczywistości, jest zatem nieatrakcyjne, bo śmiertelne i skończone. Fotografia mitologizuje, unieśmiertelnia, a my zadziwiająco konsekwentnie wypatrujemy przeciw tego, co ma zaświadczyć o naszej duchowości. To przecież klasyczne założenie, będące podstawą wszelkich religii, zakładające, że spełnienie (zbawienie) nastąpi nie tutaj, a w jakimś mniej lub bardziej konkretnym raju. Zgodnie z tym paradygmatem przyjęliśmy, iż ciało to niegodna powłoka, futerał ledwie, mieszkanie duszy... Ale w tej rzeczywistości mamy tylko ciało. Ono zaś istnieje tylko jako jeden z przejawów tego, co *jest*. Pomijając patetyczność i wzniosły wymiar słów, warto sobie uzmysłowić, że banalny ból zęba wniwecz może obrócić wszelkie duchowe radości płynące z natury tzw. intelektualnej konsumpcji. Ciało i dusza to jedno. Arystoteles głosił nierozzerwalny związek jednego z drugim. Jego idea duszy istniejącej tylko w komunii z ciałem jest cenną wskazówką dla poszukującego fotografa. Doświadczam tego, gdy oglądam swoje ciało na niezliczonych fotografiach, które wykonuję. Paradoksalnie jednak, nie doznaję ukojenia. Rodzą się kolejne niewiadome. Niekończące się pytania i odpowiedzi, zawieszony w intuicji, w niejasnym przeczuciu. Istnienie świata jest ponoć udowodnione. Ale ja wciąż nie mogę tego zrozumieć.

Autoportret to szczególny rodzaj zdjęć. Pozornie nie różni się one od innych. Ich przeznaczeniem jest jednak istnieć bardziej dla ich twórców niż dla odbiorców. Ich ostateczny sens dla tych ostatnich pozostanie na zawsze w jakimś stopniu hermetyczny i nieodgadniony. Skoro tak, skoro autorowi powinno wystarczyć samo ich wykonanie, to dlaczego, w efekcie końcowym, zazwyczaj przeznaczają je do upublicznienia? Pomijając rozmaite koniunkturalne motywacje, przyczyna leży chyba w tym, że doświadczenie świata *poprzez siebie* jest rzeczywiste, autentyczne, także mistyczne, ale przecież i niewysłowione w swojej unikalności, nie da się go z niczym porównać i niczym zastąpić. A pokusa jest zbyt silna... Pokusa, aby podzielić się z innymi tym szczególnym egzystencjalnym doznaniem, którym jest doświadczenie istnienia. Fotografia jest odpowiednim kodem komunikacji zaświadczającym o autentyczności tego doznania. Ale chociaż komunikat ten wysyłany jest ku innym ludziom, to siła jego rażenia dotyka przede wszystkim jego nadawcę. ●

Ryszard Sawicki

Silhouette

Etienne de Silhouette żył w latach 1709–1767. Przez osiem miesięcy był ministrem finansów Ludwika XV, potem zajął się sztuką, a dokładniej, formą portretu, która do dziś nosi nazwę utworzoną od jego nazwiska. Stworzył popularny rodzaj sztuki, który pozwalał dokładnie portretować ludzi z profilu. Małe, ciemne obrazki wyparła z rynku dopiero fotografia. Jednak i dzisiaj sylwetki ludzi oraz przedmiotów często pojawiają się w fotografii właśnie, czy to reklamowej, czy w filmie.

Sylwetka ministra de Silhouette jest osobliwym zjawiskiem, bo pojawia się w historii na pograniczu technologii i sztuki, łączy w sobie technikę odręcznego rysunku i mechanicznego powielania obrazu. Dokładne powielanie sylwetki umożliwiające rozmaite mechanizmy i ów doskonalony wciąż proces mechanicznego powielania obrazu jest mostem łączącym najstarsze (odręczny rysunek) i najnowsze (fotografia) metody portretowania rzeczywistości.

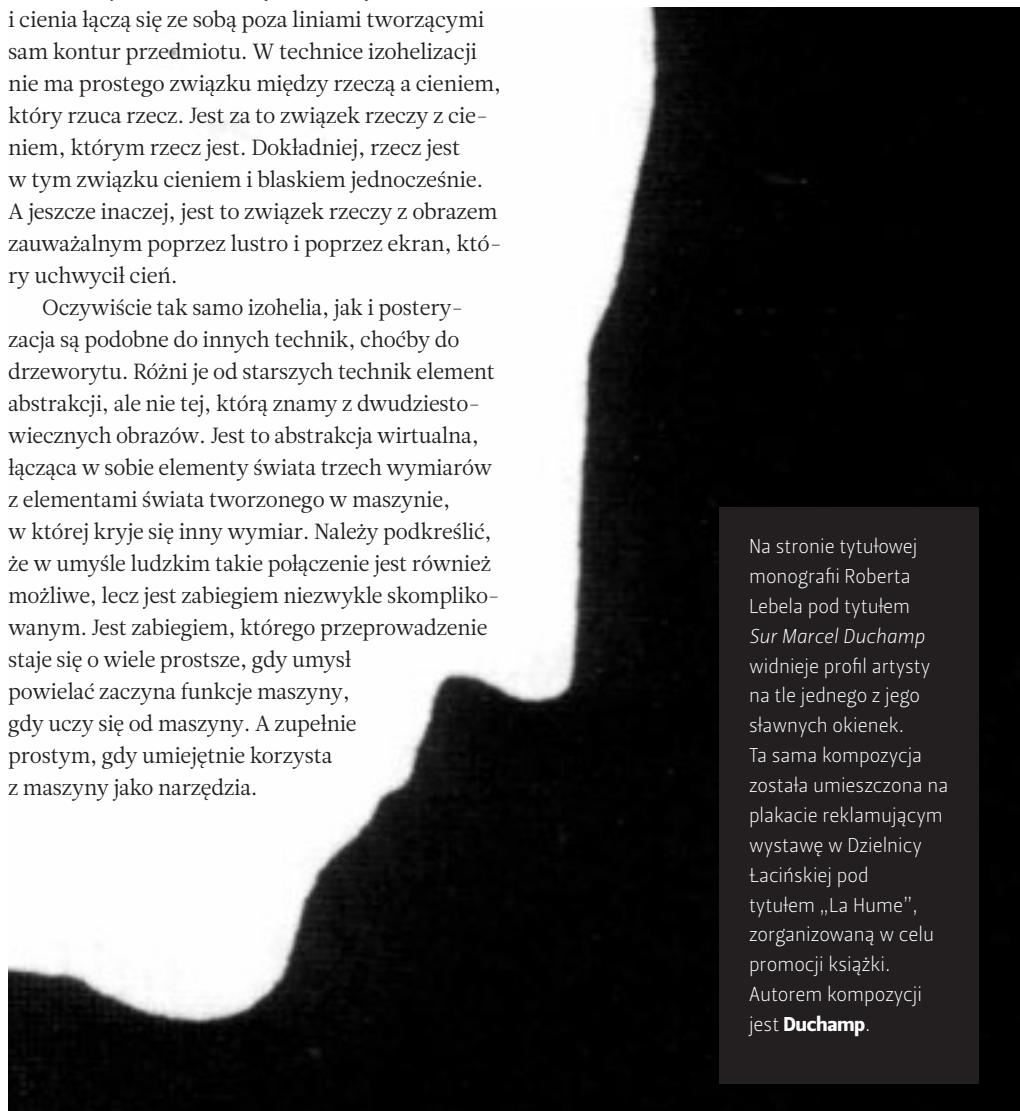
Podobnie jak wycinanki z papieru, czyli proste portrety robione przez ulicznych artystów, tak i olejne obrazy oraz rzeźby łączy w sobie cień. Płaska sylwetka jest uproszczeniem obrazu, a jej wypełnienie, od chwili, gdy legendarny Butades wypełnił gliną obrys cienia, uświadamia widzowi potrzebę wzbogacenia, dodania tego czy innego elementu. Proste, ciemne sylwetki malowane w dziewiętnastym wieku były wzbogacane przez domalowanie jaśniejszą farbą plam światła na włosach lub elementach stroju. Dodawano w ten sposób do dwuwymiarowego obrazu trzeci wymiar. Potrzeba ukazania trzeciego wymiaru była na tyle silna, iż czar samej sylwetki bywał często zatracony. Ale tak było i w sztuce starożytnej, gdy obrysowi twarzy na wazie dodawano linie brwi lub ramion. Sam cień wydaje się czasem niewystarczający, potrzebne jest lustrzane odbicie lub choćby jeden z elementów, które pojawiają się w zwierciadle, ale nie w cieniu.

Obrys cienia to jedno, obrys płaszczyzn tonalnych cienia to inne, bardziej skomplikowane zagadnienie. Z jednej strony trzeba rozbić jednolity cień na płaszczyzny, z drugiej strony trzeba zapomnieć na chwilę o przedmiocie, a skupić się na obrysie owych płaszczyzn, które w cieniu rzuconym przez przedmiot wcale nie istnieją. Trzeba potraktować sam przedmiot jako cień przedmiotu, jako obraz, a dopiero z tego wizerunku wydobyć geometrię płaszczyzn; geometrię, która jest zjawiskiem abstrakcyjnym, związanym jedynie ze światłem i cieniem, a tylko pośrednio z przedmiotem. Abstrakcja tonalnych różnic między płaszczyznami to abstrakcja innego wymiaru

rzeczywistości niż ten, który może być ręcznie lub mechanicznie utworzony, gdy patrzymy wprost na cień lub wprost na przedmiot. Technika izohelii opracowana przez lwowskiego artystę fotografika Witolda Romera ukazywała ten wymiar. Efekty, które w trudzie uzyskiwał Romer i jego naśladowcy w dwudziestym wieku, można dziś, w wieku dwudziestym pierwszym, uzyskać łatwo przy pomocy komputera. Rozdział na płaszczyzny tonalne daje obraz, w którym obszary światła i cienia łączą się ze sobą poza liniami tworzącymi sam kontur przedmiotu. W technice izohelizacji nie ma prostego związku między rzeczą a cieniem, który rzuca rzecz. Jest za to związek rzeczy z cieniem, którym rzecz jest. Dokładniej, rzecz jest w tym związku cieniem i blaskiem jednocześnie. A jeszcze inaczej, jest to związek rzeczy z obrazem zauważalnym poprzez lustro i poprzez ekran, który uchwycił cień.

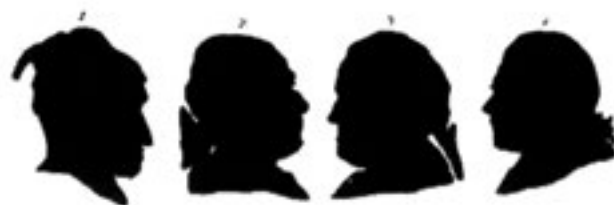
Oczywiście tak samo izohelia, jak i posteryzacja są podobne do innych technik, choćby do drzeworytu. Różni je od starszych technik element abstrakcji, ale nie tej, którą znamy z dwudziestowiecznych obrazów. Jest to abstrakcja wirtualna, łącząca w sobie elementy świata trzech wymiarów z elementami świata tworzonego w maszynie, w której kryje się inny wymiar. Należy podkreślić, że w umyśle ludzkim takie połączenie jest również możliwe, lecz jest zabiegiem niezwykle skomplikowanym. Jest zabiegiem, którego przeprowadzenie staje się o wiele prostsze, gdy umysł powielać zaczyna funkcje maszyny, gdy uczy się od maszyny. A zupełnie prostym, gdy umiejętnie korzysta z maszyny jako narzędzia.

Ideę pana de Silhouette można odnaleźć w obrazie rzuconym na ścianę pokoju, w którym córka Butadesa żegnała się ze swym ukochanym, ale też w obrazach, które wywoływał w swej pracowni Giovanni Battista della Porta (1535–1615) albo w portretach pomieszczonych w księdze Joanna Kaspra Lavatera zatytułowanej „Phy-siognomische Fragmente zur Beforderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe”, którą



Na stronie tytułowej monografii Roberta Lebela pod tytułem *Sur Marcel Duchamp* widnieje profil artysty na tle jednego z jego sławnych okienek. Ta sama kompozycja została umieszczona na plakacie reklamującym wystawę w Dzielnicy Łacińskiej pod tytułem „La Hume”, zorganizowaną w celu promocji książki. Autorem kompozycji jest **Duchamp**.

Sylwetki z książki Lavatera



Machinę do rysowania sylwetek łączącą z aparatem fotograficznym nie tylko następstwo w rozwoju technologii.

szwajcarski poeta i uczonek napisał w latach 1775–1778. Angielskie wydanie Lavatera, które wyszło w Londynie w 1792 roku pod tytułem *Essays on Physiognomy* ilustrował Fuessli. Na stronie pięćdziesiątej dziewiątej znaleźć można rysunek i opis urządzenia do rysowania sylwetek. Sztywna postać modelki przypomina nieco postaci z wczesnych fotografii, pozujące do kamery bez ruchu, a nawet bez uśmiechu, bo uśmiech powodował nieznaczne przesunięcia linii twarzy. Podobnie jak w sztuce fotografii, w sztuce profilu chodziło o stworzenie negatywu obrazu. To oczywiście nie jedyne podobieństwo obu metod portretowania. Można przecież powiedzieć, że artysta rysujący profil starał się o fotograficzną dokładność. Nie bez przyczyny brat mojego pradziadka, Julian Sawicki, nazwał swoje cesarsko-królewskie studio w Zaleszczykach *światłorysownią*, a nie pracownią fotograficzną. Miał świadomość związku technik powielania obrazu. Albo wiedział, że William Henry Fox Talbot wahał się, czy nazwać swój wynalazek fotografią, czy skiografią (jego technika zwana też jest kalotypią lub talbotypią), albo były to jego własne wahania. Zdawał sobie sprawę, że artyści mechanicznie tworzący profile byli bezpośrednio spokrewnieni z fotografami.

Machinę do rysowania sylwetek łączącą z aparatem fotograficznym nie tylko następstwo w rozwoju technologii. Sam ekran i źródło światła to nie wszystko, co było potrzebne do tworzenia sylwetek. W 1786 roku Gilles-Louis Chretien skonstruował aparat zwany *physionotrace*, który został przywieziony do Stanów Zjednoczonych i ulepszonej przez grupę francuskich emigrantów. Urządzenie było też znane pod innymi nazwami, takimi jak *ediograf*, *pasigraf*, *prosopograf*, *profilograf*, *proporcjonometr*, *copier*. Różne wersje urządzenia stosowano do rozmaitych celów. Na przykład Charles Baltazar Julien Fevret de Saint-Menin (1770–1852) używał go do tworzenia bardzo małych grawiur. Najlepiej znane w Stanach urządzenie tego typu skonstruował John Isaac Hawkins i dla celów promocyjnych podarował



Sylwetka Miersa

Charlesowi Wilsonowi Peale. Peale założył muzeum w Filadelfii 1785 roku i chciał otworzyć podobne muzea w innych miastach amerykańskich, by „edukowały ludzi w dziedzinach sztuki i nauki”. Udało mu się otworzyć dwa muzea, w Nowym Jorku i Baltimore. Muzeum filadelfijskie było niezwykle popularne. Mieściło kolekcję portretów ważnych osobistości, minerały, wykopaliska (nawet szkielet mastodonta), woskowe figury Indian, ekwipunek wojskowy, a także *physionotrace* Hawkinsa. Odwiedzający muzeum mogli sami używać aparatu do robienia portretów na miejscu, mogli też korzystać z pomocy asystenta Mosesa Williama, byłego niewolnika Peale'a. Niemal wszyscy korzystali z jego pomocy, a on pobierał osiem centów od obrazka. Później zajmowały się tą pracą jeszcze dwie inne osoby, a *physionotrace* cieszył się popularnością przez pierwszą dekadę dziewiętnastego wieku. Wprawdzie popularność aparatu nieco zmalała w ciągu następnych trzech dekad, ale był używany aż do czasu, gdy zastąpił go aparat fotograficzny w czwartej dekadzie dziewiętnastego wieku. Aparat Hawkinsa różnił się tym od aparatu

Chretien'a i innych, że był połączony niewielkim ramieniem z *pantografem*, dzięki któremu można było pomniejszać sylwetkę do rozmiaru mniejszego niż jeden cal. *Pantograf* był wynalazkiem Samuela Harringtona z roku 1775. Niektóre aparaty były wyposażone w optyczne urządzenia, takie jak *camera obscura*. Jedno z nich zostało opisane w dokumencie Harringtona. *Operator umieszczał osobę portretowaną w ciemnym pomieszczeniu naprzeciw karty papieru przymocowanej do szyby. Pojedyncze źródło światła umieszczone było na końcu tunelu o długości pięciu stóp. Rysunek sylwetki wykonany na dużej karcie papieru był przenoszony przez pantograf w mniejszym rozmiarze na inną kartę papieru.*

Dzięki mechanizacji procesu rysowania profilu zyskiwano na precyzji, można było bez trudu tworzyć nawet półcentymetrowe podobizny osób. Jubilerzy malowali precyzyjne miniatury na wyszlifowanych płytkach z kości słoniowej i na innych materiałach. Powrócono też do starej, znanej jeszcze przez Rzymian techniki malowania na odwrotnej stronie szkła pokrytego złotą albo srebrną folią. Obrazy malowane techniką „verre eglomise” przypominają owe pointylistyczne portrety z okresu Cesarstwa, które opisuje Maria Nowicka w *Twarzach antyku*. Niektóre z tych miniatur uważa się za szczytowe osiągnięcia w dziedzinie antycznego portretu. Najlepsze znane dziś zabytki pochodzą z III wieku. Rysunek wykonywano rylcem, dziurawiąc folię, a ostateczny efekt podobny był do efektu uzyskiwanego przez pointylistów. Lavater nie znalazł chyba rzymskich portretów, ale efekty pracy artystów, którzy czerpali inspirację z jego pomysłów, często przypominają zarówno obrazy z trzeciego, jak i dwudziestego wieku. Wystarczy porównać owe rzymskie portrety i gruboziarniste fotografie.

Współcześni autorzy, tacy jak Penley Knipe i Douglas Carpenter, przyznają, że angielskie wydanie książki Lavatera, które zawierało wiele ilustracji, było ważnym źródłem inspiracji dla rzeszy amatorów oraz profesjonalnych artystów

zarówno w Europie, jak i w Stanach Zjednoczonych Ameryki Północnej. Byli wśród nich nawet monarchowie, np. caryca Katarzyna Wielka i król Jerzy Trzeci. Istnieje też wizerunek księżniczki Elżbiety, córki Jerzego Trzeciego, którą malarz przedstawił siedzącą przy oknie zamku Windsor i zajęłą swym ulubionym hobby, wycinaniem sylwetek. Inne znane osobistości, jak Johann Wolfgang Goethe i Hans Chrystian Andersen, również zajmowali się sztuką sylwetki. Jedne z najwcześniejszych brytyjskich sylwetek to zapewne portrety monarchów Williama i Mary zrobione przez Elżbietę Rhijberg pod koniec siedemnastego wieku. Wczesnymi profesjonalistami byli John Field (1771–1841), Isabella Robinson Beetham (ok. 1750–ok. 1825), John Miers (ok. 1758–1821 i Charles Rosenberg (1745–1844). Miers uznany jest za najlepszego artystę w tym zakresie, a Francuz August Amant Constant Fidele Edouart za najpopularniejszego. W Niemczech działał Philippe Otto Runge (1777–1810), który zarówno malował, jak i wycinał sylwetki. Tematem jego prac nie były tylko postacie ludzkie, lecz i zwierzęta, rośliny, sceny rodzajowe i krajobrazy. Młodocianym artystą, który już w wieku 13 lat potrafił wycinać sylwetki bez pomocy maszyn, był William James Hubbard.

Artyści profesjonalni działali najchętniej w miejscach, gdzie mogli liczyć na popularność. W Anglii wybierali najczęściej Londyn i Bath, w Ameryce Gloucester (Massachusetts) i Newport (Rhode Island). Niektórzy artyści, tacy jak Edouart, działali zarówno po jednej, jak i po drugiej stronie Atlantyku. Wycięte w czarnym papierze sylwetki przechowywane były zazwyczaj w albumach, tak, jak dziś przechowuje się fotografie. Albumy miały też swoją historię. Były to najpierw książeczki, w których zbierano podpisy i okolicznościowe dedykacje, do których dodawano rozmaite wycinki z innych źródeł. Z czasem pojawiać się zaczęły w albumach wycinane profile. Edouart przechowywał w albumach kopie swych prac razem z ich opisami i nazwiskami portretowanych osób, ale też zachęcał do ich oprawiania. Najchętniej wycinał całe sylwetki, jednak, wzorem innych artystów, nie stronił od wycinania samych popiersi. Pod koniec swej działalności, po roku 1840, dorysowywał białą kredą i ołówkiem, a także domalowywał złotą farbą rozmaite elementy stroju. Robił tak, by konkurować z rosnącą popularnością fotografii. Nie tylko Edouart zdobył wycinanki, z tych samych względów postępowali też tak inni artyści. W 1846 roku William Henry Brown opublikował książkę zatytułowaną „Portrait Gallery of Distinguished American Citizens”, w której pomieścił dwadzieścia sześć zrobionych przez siebie portretów znanych osobistości. Dla celów wydawniczych zastosowano technikę litografii, którą posługiwano się także do drukowania tła dla oprawianych wycinanek. Stanowiły je zwykle sceny z życia domowego.

Papier, który był stosowany do wycinanek, był cienki, z jednej strony zaczerniony. Powierzchnia zaczerniona była matowa, więc łatwo można było na niej dorysować ołówkiem lub kredą dodatkowe elementy. Farbę nakładano pędzlem i robiono to starannie, ale przy dokładniejszych oględzinach widać wyraźnie ślady pędzla. Wycięte sylwetki mocowano na podkładzie przy pomocy gumy zwanej arabską lub ghatti czy tragacanth. Nożyce do wycinania sylwetek miały mieć długie uchwyty i ostre końce. Specjalne nożyce wyrabiano w Niemczech, ale amatorzy korzystali raczej z ogólnie dostępnych narzędzi. Mimo popularności wycinanek, niektórzy artyści pozostali wierni trudniejszej technice malowania sylwetek, inni próbowali rzeźbić. Do



Sylwetki Edouarta

rzeźby używano wosku, a malowano zazwyczaj na płytkach z kości słoniowej lub na szkle. Malowane sylwetki nie tylko wieszano w ramach na ścianie, ale także umieszczano w ozdobnych ramach jako elementy biżuterii, na przykład, w broszach i pudełkach do tabaki. Techniki takie były bardziej pracochłonne i rzadziej stosowane, a zatem o wiele droższe od wycinanek.

Na stronie tytułowej monografii Roberta Lebela pod tytułem *Sur Marcel Duchamp* widnieje profil artysty na tle jednego z jego sławnych okienek. Ta sama kompozycja została umieszczona na plakacie reklamującym wystawę w Dzielnicy Łacińskiej pod tytułem „La Hume”, zorganizowaną w celu promocji książki. Autorem kompozycji jest Duchamp. Victor I. Stoichita interpretuje te obrazy, nazywając zabieg artysty „analizą cienia”. W swej książce o cieniach zajmuje się zarówno cieniami obecnymi w sztuce starożytnej, jak i współczesnej. Poświęca sporo miejsca analizie teorii Lavatera. Przypomina, że w 1979 roku Andy Warhol wystawił w Galerii Heimera Friedricha sześćdziesiąt sześć płócien namalowanych rok wcześniej i noszących

znamienny tytuł: *Cienie*. W 1986 roku Chrystian Boltański zorganizował w hamburskiej Kunsthalle ekspozycję pod tym samym tytułem. Boltański wyjaśniał swoje zainteresowanie cieniem w tekście, który towarzyszył wystawie.



Cień jest zatem wczesną formą fotografii. Cień stanowi nasze wewnętrzne przedstawienie deus ex machina

Wiele rzeczy łączy się dla mnie z cieniami. Przede wszystkim przypominają nam o śmierci (czyż nie używa się pojęcia „krajina cienia”)? Oprócz tego mamy powiązania z fotografią. W języku greckim słowo to oznacza pisanie

światłem. Cień jest zatem wczesną formą fotografii. [...] Cień stanowi

nasze wewnętrzne przedstawienie deus ex machina. Tak, jak cień na symbolicznej fotografii Moneta, który umieścił cień na powierzchni wody, czyli zwierciadła, i połączył w ten sposób dwa zwykle przeciwstawiane sobie wizerunki.

Artyści reprezentujący ruch awangardowy z początku dwudziestego wieku traktowali relację frontalność–profil na zasadzie rozłamu. Jaskrawym przykładem tej tendencji może być eksperyment Paula Klee, którego ilustracją jest wielki zygzak cienia przecinający twarz na pół (*Fizjonomiczny błysk*, 1927). Zygzak na zasadzie kontrastu przytwierdzony jest do niewyraźnej

twarży, podobnej do zamglonej tarczy księżycy. Profil w tym obrazie, a więc cień, jest ostry, chociaż to cień właśnie traktował Owidiusz jako „najmniej przejrzystą formę odbicia”. Oczywiście sztuka łączy te dwa podejścia, czyniąc trwałym zarówno odbicie na wodzie, jak i cień rzucony na ścianę. Można się też spierać, co właściwie oznacza stwierdzenie, że „cień jest wczesną formą fotografii”, skoro fotografia oznacza „rysowanie światłem”, ale jest to spór o pozory, bo przecież zarówno lustrzane odbicie, jak i cień czy też sylwetka, to rezultat operowania promieni świetlnych, poza którymi jest tylko „nicość” lub czarny kwadrat Malewicza. Jednak spór to stary, starszy niż sama nazwa fotografii i zapewne nie zostanie nigdy ostatecznie rozstrzygnięty. Sztuka wciąż ujawnia kolejne stopnie tego sporu, bo to jest jedno z zadań sztuki. Artyści, a nie naukowcy, mogą pełnymi rękami czerpać z teorii Lavatera i jej podobnych. Czy bowiem profil jest zewnętrzną formą duszy, czy fizjonomika stanowi drogę od profilu do „prostego piękna”, które chciał uchwycić Cozens w rycinie zamieszczonej w *Principles of Beauty* (1777–1778), to potrafią rozstrzygnąć jedynie artystyczne dusze. ●

Ryszard Waśko, *Wailing Wall*, Jerusalem, 1998

Lucyna Skomska

WIĘC CO?

Fotografia to pomysł, fikcja. Trzeba umieć ucieleśnić tę fikcję. (...) fotografia to przede wszystkim idea, którą należy realizować poprzez narzędzie. Właśnie narzędzie wykonuje pierwszy krok w stronę wyjaśnienia idei. Robi początek.

Jan Dibbets

Przy okazji wystawy w Galerii Senatorskiej w Warszawie jesienią 2008 roku Ryszard Waśko udzielił wywiadu dla TVP Kultura. Opowiedział wówczas o przypadku powstania jednej ze swoich, prezentowanych na wystawie fotografii. Otóż w 2001 roku w czasie oglądania telewizyjnych wiadomości ze świata zapisywał zdjęcia rozpoczynającej się wówczas ofensywy amerykańskiej w Afganistanie. Odtworzony później obraz zdumiał go, bo był niezwykle, zapisał się jako piksele i przy ekspozycji nastawionej na długie czasy pochłonął dużą ilość światła. To gigantyczne powiększenie dało nieoczekiwany efekt. „Obraz wojny okazał się – jak mówi Waśko – zapisem światła, które się rozładowuje.” Zaczęło go to fascynować, bo było bardziej wymowne niż – jak powiada – „najbardziej dramatyczny obraz tragedii ludzkiej na wojnie”. W ten sposób niezamierzenie fotografia stała się obrazem malarskim, kształty zniknęły, pozostała tylko jarząca się, czerwona plama koloru. Artysta pozostawił jednak dokładną informację, która z pewnością wcześniej towarzyszyła przekazowi telewizyjnemu. U dołu fotografii widnieje zatem czarny pasek z napisem: *Pentagon confirms U.S. strike has begun in Afghanistan. Live.* Wydaje się prawie pewne, że słowo „live” – teraz już jakby nieistotne – pozostawił Waśko z premedytacją, by w ten sposób nadać fotografii szczególne znaczenie. Może to ono właśnie, zderzone z powstałym obrazem, skłoniło go do uznania całości za nową jakość, ważną i celną artystycznie. W ten

sposób dał wyraz niechęci do mediów, które pokazując nieskończoną ilość razy te same sceny i zdarzenia, powodują ich zbanalizowanie, a co za tym idzie, odbierają im tragizm i znamiona prawdy. Przekaz „na żywo”, tak oczywisty w telewizyjnej praktyce, stanowiący przecież siłę telewizji i będący podstawowym atutem tego medium, dający widzowi możliwość niejako uczestniczenia w przekazywanych zdarzeniach, tu otrzymał wymowę sardonyczną, stał się niemal oskarżeniem. Nie tylko dlatego, że „live” – „na żywo”, „żywy” odnosi się tu do śmierci i zabijania, ale i dlatego, że powiększony kilkaset razy obraz nie przedstawia już niczego, jest jedynie jarzącymi się punktami – pikselami, które zlewając się w materię malarską, dają wrażenie uśmiercającego ognia wojny. Wreszcie i dlatego, że „live” to aktualność, która zniknęła, ale wciąż istnieje. Bo to dzieje się ciągle.

Unaocznienie przemiany obrazu telewizyjnego w fotografię, a następnie fotografii w malarstwo – to wyraźnie postawione przez artystę pytanie o sens i konsekwencje twórczego przekraczania granic różnych form sztuki, badania tożsamości tych form, a także sposobów odnoszenia się ich do realnego świata i możliwości kreowania jego przedstawień. Nie są to zresztą pytania nowe w sztuce, a szczególnie w fotografii. Stawiali je Zbigniew Dłubak w swoich *Asymetriach*, Józef Robakowski w *Czeluściach*, Antoni Mikołajczyk w *Partyturach miast*, Zygmunt Rytka, Krzysztof Cichosz i wielu innych. Wydaje się jednak, że przypadkowe doświadczenie Waśki, dzięki któremu powstał pełen wymowy obraz, pozwoliło ujawnić kaprysy używanych narzędzi technicznych i zbyt ciasne granice form sztuki, i w tych niedoskonałościach odkryć prawdę sztuki, która rodzi się niezależnie od poziomu techniki medialnej czy malarskiej, a może czasem właśnie wbrew nim.

Pytania o strukturę i istotę medium – zarówno filmowego, jak i fotograficznego, a także ich możliwości przedstawiania na dwuwymiarowej powierzchni przestrzeni, ruchu i czasu, nurtowały Ryszarda Waśkę od początków jego twórczości. Dogodnym obszarem na eksperymenty w tej dziedzinie okazał się w latach siedemdziesiątych Warsztat Formy Filmowej, stworzony przez wykładowców i absolwentów Wyższej Szkoły Filmowej w Łodzi. Niezwykle wysoki poziom artystycznego dyskursu i wzajemnie inspirujące i stymulujące działania jego członków (m.in. Józef Robakowski, Zbigniew Rybczyński, Antoni →

Mikołajczyk, Wojciech Bruszewski), spowodowały, że Waško, który dołączył do grupy w 1972 roku, mógł iść w interesującym go kierunku, eksperymentując z filmem i fotografią^[1].

I wydaje się, że wiele jego późniejszych prac, a także i te powstałe w ostatnich latach mają swoje wyraźne korzenie w niejednokrotnie nowatorskich działaniach z tamtego okresu i są ich kontynuacją. Także dzisiejsza refleksja artysty nad możliwością obdarzenia fotografii przymiotami czasu i przestrzeni pojawiała się już w seriach zdjęć z 1972 roku: w *Z dołu do góry*, a także w *Fotografii czterowymiarowej (Zarys ruchu przestrzeni, ruch obiektu badającego)*, w których zapisywał ruch w postaci rozplywających się smug obiektów, fotografowanych przemieszczającą się kamerą i równocześnie konfrontował ten zapis z matematycznym rachunkiem naukowej teorii czasoprzestrzeni (będącej przecież, w równym stopniu co sztuka, metaforą realnego świata!). Starał się udowodnić, że możliwy jest fotograficzny zapis czasu jako obraz ruchu w przestrzeni, przez co dwuwymiarowa płaszczyzna może otrzymać cechy czterech wymiarów.

Z 1971 roku pochodzą *Portrety pocięte*, fotografie złożone z prostokątnych, zwielokrotnionych fragmentów twarzy i postaci ludzi, a także zdarzeń, w których uczestniczą, np. samochodowego wypadku. Nadaje to obrazom dynamikę, wprowadza ruch, wrażenie „dziania się”, a równocześnie wszystko pozostaje powierzchnią. Waško posługuje się tylko jedną rejestracją, jedną klatką fotograficzną, którą tnie i wybrane jej fragmenty wielokrotnie powiększa i łączy w nowy sposób. Dzięki temu na przykład twarz ofiary wypadku zostaje „przybliżona” tak, że możemy niemal zajrzeć w jej otwarte oczy, a w kolejnym powiększeniu detalu zobaczyć uniesioną nieruchomą brew. Artysta, jak biolog przy pomocy okularu mikroskopu, coraz bardziej wnikliwymi spojrzeniami zagłębia się w istotę fotograficznego obrazu i próbuje przezeń przedrzeć



Ryszard Waško, *Portret Pocięty, 5, 1971*

będący terenem rozgrywek filozofów, to – jak się okazuje – znakomite pole dla refleksji artysty. Mniej więcej w tym samym czasie fotomontaże robił także Jan Dibbets. W 1971 roku w *Panoramie Bloementaal* przedstawił pocięte, a potem ponownie złożone w tej samej kolejności zdjęcia pejzaży, ułożone w kilku szeregach, jeden nad drugim. Zdjęcia robione przy płynnej zmianie punktu widzenia i perspektywy dawały wrażenie falującego ruchu. Les Levin z kolei ciał zdjęć i składał na powrót, oddzielając wyraźnie poszczególne części lub numerując je (np. *Bodyscape 1972, Palm Tree 1975, One Piece of Chewed Gum 1974*). Jak widać, ani prace Dibbetsa, ani Levina nie miały, jak u Waški – tego zgłębiającego powierzchnię fotografii charakteru, zresztą Waško nie mógł ich znać, gdyż jak inni polscy artyści w tamtych czasach nie miał możliwości kontaktów z Zachodem. Wiele lat później, bo na początku lat osiemdziesiątych,

spektywicznego widzenia rzutowanie technicznie wykonanego rysunku, powstałego przez nakreślenie konturów fotografii architektury miejskiej. Wraz ze zmieniającym się kątem rzutu obraz domów „pochyla się”, zmienia się na coraz bardziej płaski i abstrakcyjny, aż w końcu znika, staje się kreską, cienką jak papier, na którym obraz fotograficzny był zapisany, przecinając ów mityczny stożek widzenia; jakby szklaną szybą renesansowego okna, które nagle zostało przez artystę zatrzaśnięte i przez które teraz niczego już nie można zobaczyć. Bo co się w istocie widziało? Świat? Pejzaż? Czy tylko „punkt w punkt” odwzorowaną na płaszczyźnie trójwymiarową rzeczywistość? Taką właśnie nieprzeliczoną mnogością punktów, gromadzących się stopniowo na płaszczyźnie (pokazują to trzy kolejne rysunki), w każdej chwili gotowych wejść z sobą w dwuwymiarowe, odzwierciedlające umowne zależności między rzeczami, stosunki przestrzenne, jest niezwykła *Fotografia potencjalna* z 1980 roku, mimo nazwy będąca po prostu rysunkiem tuszem na kartonie. To jakby odwrotność poprzedniego działania: tam była destrukcja, tu jest możliwość tworzenia. Wszystkie trzy rysunki przedstawiają kwadraty, wypełniane stopniowo (a więc w jakimś realnym czasie) czymś w rodzaju ciągłej linearnej osnowy, na której pojawiają się jakby utkania fragmentów potencjalnego obrazu. Ów „wątek”, oddający na płaszczyźnie – jak by powiedział Hockney – pracę ludzkiego oka, może w malarstwie wprowadzić ręka artysty. W fotografii precyzyjnie czyni to światło.

Trzeba tu także wspomnieć o dwu rzeźbach Ryszarda Waški, prawdopodobnie jedynych, jakie stworzył, a które są dowodem na to, że artysta stale pogłębiał dociekania związane z czasem w sztuce. Zarówno w *Discontinuous sculpture* (1985), jak i w *Hommage dla ulicy* (1987) widoczne jest nawiązanie do koncepcji „drogi” Carla Andre – rzeźby-miejsca w przestrzeni, której dokładne podziały (u Waški są to odcinki różnej wielkości, precyzyjnie wyznaczone) stanowią równocześnie określoną miarę czasu, potrzebną do jej przebycia. Nie jest to już czas abstrakcyjny, ale czas ludzki, mający



Obraz wojny okazał się zapisem światła, które się rozładowuje. Jest to bardziej wymowne niż najbardziej dramatyczny obraz tragedii ludzkiej na wojnie.

Ryszard Waško

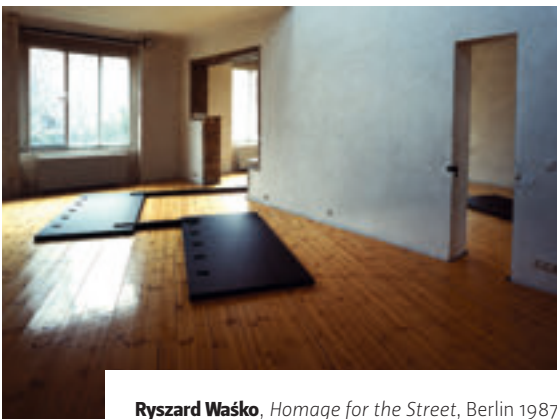
się do rzeczywistości, którą obraz przedstawia. Cięcie na prostokąty czy kwadraty jest też, być może, gestem naśladującym pracę kamery fotograficznej: zamykanie obrazu rzeczywistości w ciasnych, nieznanach naturze formach. Na nieco innej zasadzie tworzy Waško w 1973 r. fotomontaże *Krzeseł I* i *Krzeseł II*, w których operując pociętymi na prostokąty negatywami widzianego z góry mebla, pokazuje to, czego zwykle nie dostrzegamy, to, co przysłania nam jego funkcja użytkowa – formę. Sposób postrzegania świata, wielopłaszczyznowy, wieloaspektowy, nie momentalny, ale będący procesem, postawiony w centrum uwagi jeszcze przez kubistów i od wieków

podobną jak Waško penetrującą fotografię zaczęli tworzyć David Hockney i Stefan de Jaeger. Hockney, który wykonał niezliczoną ilość takich *tableau*, tak pisał o doświadczeniu widzenia rzeczywistości i o fotografii: *Nasze oczy wędrują ustawicznie przez różne płaszczyzny postrzegania (...) fotografia daje nam wprost nieograniczone możliwości, choćby na przykład możliwość oddania na płaszczyźnie cudownej pracy ludzkiego oka*^[2].

Działaniem artystycznym, będącym w pewnym sensie antycypacją opisanego przeze mnie na wstępie obrazu wojny, jest pochodząca z 1977 roku *Fotografia hipotetyczna*. To zgodne z wszelkimi regułami per-

1 Zob.: Warsztat Formy Filmowej, Manifest, w: *Żywa galeria. Łódzki progresywny ruch artystyczny 1969–1981*, Łódź 2000.

2 D. Hockney, cyt. za: B. von Brauchitsch, *Mala historia fotografii*, Warszawa 2004, s. 221.

Ryszard Waśko, *Hunger March of Women*, Łódź 1981Ryszard Waśko, *Homage for the Street*, Berlin 1987

Na fotografiach Waśki obrazy filmowe prześwietlają ściany i sprzęty, konkurują o pierwszeństwo z prawdziwym życiem

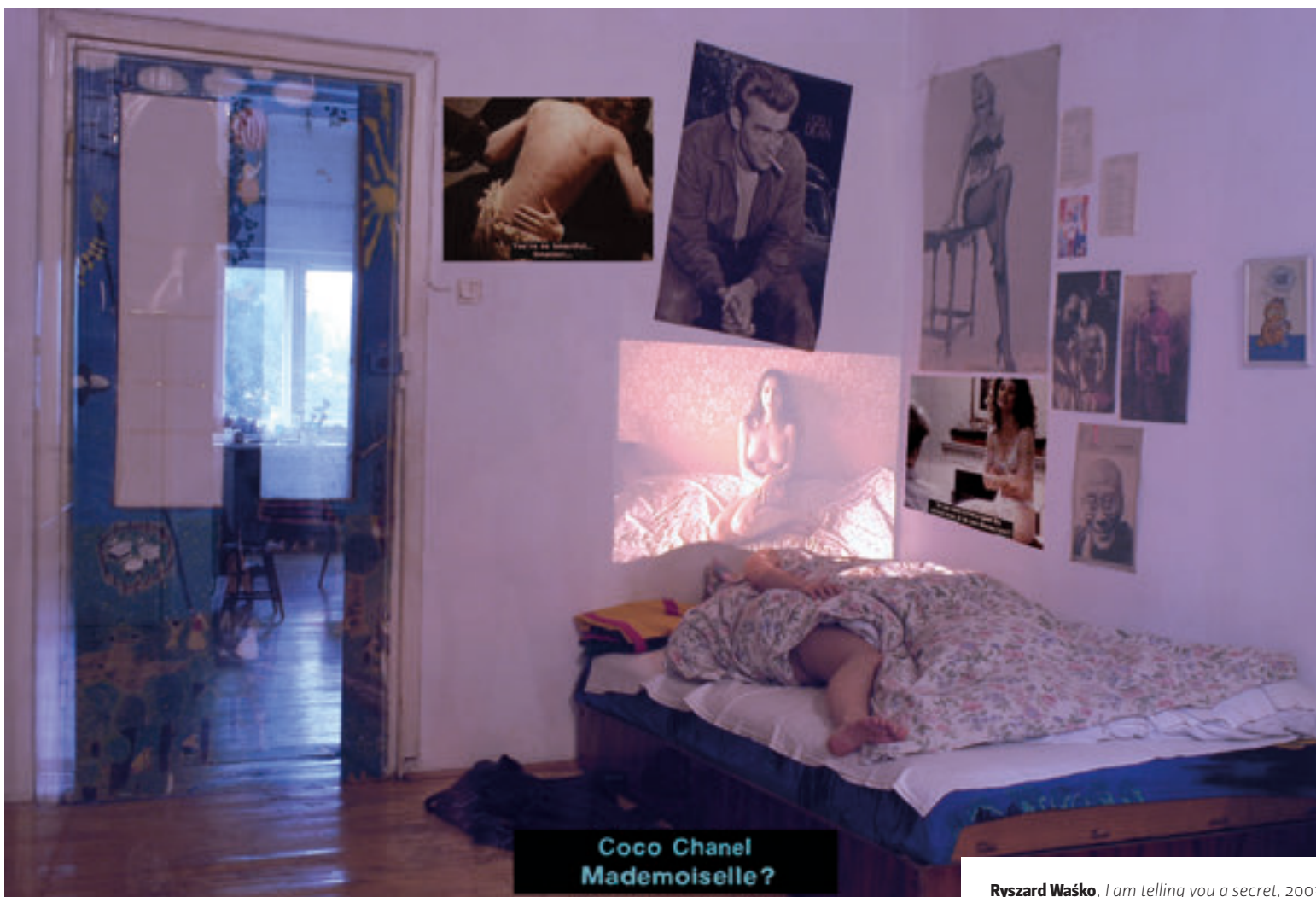
wartość wszystkiego, czym w życiu się zajmujemy. To ten sam czas, w którym przyciąga naszą uwagę ruchliwa ulica, którą codziennie idziemy, ten sam czas, który odkrył kupiec średniowieczny, gdy przyszło mu się mierzyć, jak pisze mediewista J. Le Goff, z pokonywaniem przestrzeni po morzu i lądzie, z konkurencją, spadającymi cenami itd.^[3] Trzeba dodać jednak, że mimo konceptualnej formy i proweniencji obydwie rzeźby Waśki dotykają równocześnie obszarów wcześniej prawie nieznanego jego działaniom – odkrywają duchowy świat potrzeb ludzkich. Artysta w latach siedemdziesiątych skupiony na działaniach meta-artystycznych (film

strukturalny, fotografia, instalacje z udziałem wideo), zaczyna zwracać się w stronę medytacji i filozofii i tam szukać inspiracji. Tę przemianę łatwo dostrzec, gdy zestawimy obok siebie dwie serie fotografii: *Prosto – krzywą* z 1973 roku i *Flower Power* z 1981 (i następnym lat). Pierwsza – to typowa dla tamtego okresu twórczości Waśki, analityczna seria zdjęć pejzaży i ulic, na których umieszczał

artysta czarne, geometryczne figury – koła, półkola, kwadraty itp. W ten sposób powstawała przeszkoda w widzeniu. Spojrzenie odbiorcy było zmuszone do wędrówki w bok – po linii krzywej. Ten eksperyment z pewnością miał dowieść pewnej sprzeczności: to, co przedstawione na fotografii ma czasową jedność uchwyconego momentu, jednak patrzący podąża w głąb, zgodnie z narzuconym naszymu postrzeganiu schematem perspektywy, która odwzorowuje realne etapy pokonywania przestrzeni w czasie. Gdy w 1981 roku artysta zaczął tworzyć swoje *Flower Power*, również malował farbą na fotografiach barwne plamy. Pierwsza fotografia z tej serii przedstawia tłum ludzi, porwanych ideą Solidarności, idących w Marszu głodowym kobiet, wypełniających po brzegi ulicę Piotrkowską w Łodzi. Głowy uczestni-

ków manifestacji zamalował Waśko czerwoną farbą, w sposób, który można by nazwać „mażnięciem”. Powstał w ten sposób obraz ludzi-płomieni, doskonale oddający emocje i temperaturę tamtych dni, a także ówczesne społeczne zaangażowanie artysty. Malarska plama nie była już teraz, jak poprzednio, częścią analitycznego dochodzenia, ale napełniła się znaczeniami, stała się znakiem ducha i emocji. Znalazły swoje ujście niepokoje konceptualisty, którego z czasem przestawały satysfakcjonować hermetyczne strukturalne, metajęzykowe poszukiwania. Przyszedł czas przemian w Polsce i czas na sztukę, która by im sprostała, która wspierałaby nadzieję na wolność społeczną i polityczną, czas na dostrzeżenie odbiorcy i świata, w którym żyje. Wiele jeszcze razy powtórzył Waśko gest zamalowywania głów sfotografowanych postaci. Za każdym razem czerwone plamy i w ogóle czerwony kolor – także w postaci różanych ogrodów (*Small Rose Garden*, 1997/8), różanych ścieżek (*7 Paths of Roses*, Izrael 1995), *Manifestu-poematu dla róży* z 1981 czy czerwonych płonących świec (*Meal for the Rich and the Poor*, 1993) – wyrażały emocje i pozytywną, kształtującą energię. Znany konceptualista John Baldessari pod koniec lat osiemdziesiątych zastosował podobny

3 J. Le Goff, *Od czasu średniowiecznego do czasu nowożytnego*, w: *Czas w kulturze*, Warszawa 1988.

Ryszard Waśko, *I am telling you a secret*, 2003

zabieg „zamalowywania” w serii fotografii *Invisible face*, gdzie ludziom w garniturach (biznesmenom, politykom) w miejsce twarzy wstawił kolorowe plamy. Obaj artyści posłużyli się tym samym pomysłem, każdy w innym czasie i z inną intencją. U Waśki był to wyraz afirmacji, u Baldessariego – ironii.

Ta afirmacyjna wobec polskich przemian politycznych postawa zaowocowała nowymi inicjatywami. W roku 1981 w „solidarnościowej” Łodzi, tkwiącej jeszcze w karchach komunizmu, stworzył artysta, poza oficjalnym obiegiem, przestrzeń dla sztuki najwybitniejszych artystów z całego świata (m.in.: Sol LeWitt, Robert Smithson, Fred Sandback, Jan Dibbets, Richard Nonas, Peter Downsbrough, David Rabinowitch). To znaczące spotkanie nazwał *Konstrukcją w procesie*, czym podjął polemikę z wcześniejszą londyńską wystawą *Pier + Ocean*, pokazując prace oderwane od procesu ich powstawania. Tę i kolejne edycje *Konstrukcji w procesie* (1986 w Berlinie, 1990 i 1993 w Łodzi, 1995 w Izraelu, 1998 w Australii i 2000 w Bydgoszczy), którym poświęcił kilka lat swojego życia, uważa dziś artysta za swoje najważniejsze dzieło sztuki, które zmieniło i jego, i jego sztukę. W Berlinie, dokąd emigrował po wprowadzeniu w Polsce stanu wojennego, przyszedł czas, jak wyznaje, na przemyślenia, na przewartościowanie własnej sztuki. W poszukiwaniach nowej drogi ważną rolę odegrała postawa medytacyjna, otwarcie się na świat, odnalezienie związków z naturą i kosmosem. Zaczął wówczas tworzyć obrazy i rysunki dyskretnie nawiązujące do malarstwa Newmana, Rothki i Reinhardta, w któ-

rych to pracach, mimo minimalistycznej formy, wyczuwalny jest wyraźny pierwiastek duchowy. Jak u Newmana – linie są tu czymś więcej niż tylko podziałami powierzchni obrazów – dzieląc łączą, a obrazy są czymś więcej, niż tylko obiektami sztuki – są stawianiem się, związanym z twórcą nieustającym procesem. Artysta używa do ich tworzenia osypującej się sadzy, utleniającego się srebra, krwi, wosku, popiołu i niemal spopielonego papieru, ale też ideału alchemików – złota, którego blask podkreśla jego złudę i nietrwałość wszystkiego innego. Czas, którego tropieniem zajmował się Waśko – konceptualista w latach siedemdziesiątych, pojawił się w innej formie w pracach Waśki – malarza z lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych. Obrazy i rysunki, których znaczna część powstała już po powrocie artysty do Polski po transformacji ustrojowej w 1989 roku, pokazał po raz pierwszy na wystawie w Łodzi w 2008. Dlatego nowojorski krytyk Robert C. Morgan, pisząc w „Brooklyn Rail” o powstałych na przełomie 2002 i 2003 roku i niedługo potem pokazanych w Nowym Jorku *Bedtime Stories*, podkreślał ponad dwudziestoletnią nieobecność Waśki w sztuce^[4].

Bedtime Stories, podobnie jak powstałe w tym samym czasie *Nasty Bedtime Stories*, to obrazy tekstowe, mające formę płaskorzeźby, wykonane techniką enkaustyczną na kwadratowych płótnach. Teksty są jednozdaniowymi informacjami, zaczerpniętymi z telewizyjnych wieczornych wiadomości.

Ryszard Waśko, *Mały Różany Ogród*, gal. Zachęta, 1998

Waśko nie wrywa ich z kontekstu, bo one kontekstu nie mają. Każda z nich jest kontekstem sama dla siebie – to najczęściej płynące na tzw. pasku *newsy*, podawane w wygodnych, małych dawkach jak środki nasenne, często absurdalne w swoim przekazie, usypiające nasz zdrowy rozsądek, naszą czujność, niezauważenie przenikające do umysłów jak niegdyś baśnie czytane nam przez rodziców na dobranoc. Technika *low-keys* (białe teksty na białym tle – jak niewinny komunijny strój, jak biała tabletki, jak narkotyki, który zabija) doskonale obrazuje sposób, w jaki telewizja kradnie i przeobraża nasze myślenie, więząc, jak pisze Morgan, nasze umysły i życie w skomercjalizowanych znakach, wymazując ludzką pamięć i doświadczenia. *Nasty Bedtime Stories* różnią się od białej serii tym, że obrazy mają czarną barwę (*high-keys*), a teksty połączone są ze zdjęciami cierpienia, przemocy i morderstw. Teoria Bettelheima, mówiąca, że dzieciom nie należy bronić

4 R. C. Morgan, Ryszard Waśko: „Bedtime Stories”, „Brooklyn Rail”, Dec. 2003/Jan. 2004.

czytania nawet krwawych baśni Grimmów, bo one pozwolą im wejść w niełatwy, naznaczony śmiercią świat dorosłych – tu znalazła swój ironiczny odpowiednik^[5]. „Opowieści” dla dorosłych dostarczane przez media epatują przemocą, seksem i zbrodnią, ale nie prowadzą do żadnej prawdy, poza tą, że prawdy już nie ma.

Temat roli masowych mediów, a w szczególności telewizji, w przeobrażaniu życia ludzi i ich umysłów, pojawił się także w dwu kolejnych seriach fotograficznych Waśki: *I Am telling you a secret (Zdradzę ci pewną tajemnicę)* z 2003/2004 i *So What (Więc co)* z 2004/2005.

Obydwie składają się z barwnych, wielkoformatowych fotografii i w obydwu ważną rolę odgrywa tekst, w różnej formie i w różny sposób łączony z obrazem. Przyjrzyjmy się dokładniej jednej z dzieł fotografii z *I Am telling you a secret* i krótkiemu dialogowi, umieszczonemu u jej dołu. Fotografia przedstawia mały, wąski pokój. Po prawej jego stronie stoi komoda, a na niej włączony telewizor, zwrócony w naszą stronę; bliżej nas – łóżko, w połowie obcięte przez brzegi fotografii. Po drugiej stronie pokoju – biurko z odwróconym od nas włączonym komputerem. Na fotografii widoczna jest tylko krawędź jego boku, na biurku kładzie się poświata z ekranu i leżą jakby dopiero co odłożone przez kogoś okulary. Przy biurku stoi krzesło. W głębi pokoju wisi mieszczkańskie lustro tremo, które odbija przeciwległą ścianę, czyli tę część pokoju, gdzie znajduje się fotografujący i potencjalny obserwator. Jednak w lustrze odbija się tylko rozświetlone okno, tył telewizora i druga, niemieszcząca się w kadrze część łóżka. Lustro w ten sposób powiela przestrzeń pokoju i zamyka ją. To sprawia wrażenie, jakbyśmy znajdowali się w jego zewnątrz. Niewidzialni. Nie widać też osoby, której domowe pantofle leżą na podłodze przy łóżku. Nie ma nikogo. Patrzą na siebie jedynie dwa świecące ekrany. Lecz jeśli przyjrzymy się fotografii bardzo dokładnie, zobaczymy na łóżku cień leżącej postaci, ledwie widoczny, przezroczysty, równie nierealny jak odbijający się w lustrze fantom kobiety o obnażonych piersiach. Fantom, bo odbicie to trudno umiejscowić w rzeczywistej przestrzeni pokoju. U dołu fotografii kilka linijek dialogu zapisanych białą czcionką na czarnym tle przypomina do złudzenia fragment filmowej listy dialogowej: – *C'mon, tell me. What are those pronouns?* – *For me a pronoun is a trifle thing.* (– *No, dalej, powiedz. Czym są te zaimki?* – *Dla mnie zaimek jest prawie niczym.*) Czy to dialog?, musimy spytać. Kto tu mówi i do kogo? Niestety, w tym pomieszczeniu oczywisty jest jedynie ekran telewizora, z jakimś programem o VIP-ach, których w reżimowej Polsce określało się zaimkiem „oni”, a którzy dziś, zgodnie z demokratycznym prawem, mówią „naszym” głosem. Oczywiście są też okulary, leżące na biurku. Gdzie jest osoba, która przez nie patrzyła? I co widziała? Okazuje się, że jej egzystencja przestała być wyrazista, i jako osoby, i jako strony dialogu. Wydaje się, że Waśko idzie tu w swoim myśleniu o masowych mediach tropem wyznaczonym przez

McLuhana^[6] i następnie pogłębionym m.in. przez Baudrillarda^[7]. Rozpuszczenie telewizji w życiu, jak mówi ten ostatni, i życia w telewizji, powoduje zespolenie obydwu w rodzaj widma, w którym staje się niemożliwe wyodrębnienie czegokolwiek: władzy, wiedzy jako prawdy o świecie, wolności, którą manipuluje się i przemienia w niedostrzegalną przemoc, niemożliwe staje się też odróżnienie życia prywatnego od społecznego. W tym wnętrzu nie ma osób – stron dialogu, zaimki stały się nic niewarte i nieprzydatne w sytuacji, w której dyskurs przestał cokolwiek znaczyć. Wydaje się nawet, że Waśko przewrotnie zakomponował fotografię na wzór tajemniczych obrazów dawnych mistrzów pędzla, by zakpić z naszego skomercjalizowanego świata. Przecież to właśnie Velasquez odwracał od naszych oczu obraz malowany przez dworskiego artystę i umieszczał w głębi sali zwierciadło, by grając spojrzieniami przedstawionych postaci, ukazać ich życie, ich „rozmowę” i pozycję. Tutaj w miejscu sztalug stoi komputer, w który wpatrują się jedynie okulary, rolę „kreatorów” pełnią telewizor i komputer, a lustro odbija zjawy. Świat wewnątrz: sypialni, łazienek, kuchni, pokazany w całej serii zdjęć, jest pusty. Życie ludzi, którzy w nich mieszkają lub, można by raczej powiedzieć: do nich przynależą, przestało

fotografii kobieta leżąca w łóżku (nie widzimy nawet jej twarzy!) otoczona jest filmowymi wyobrażeniami własnej osoby, mitycznymi postaciami z filmów, legendami filmu – zdjęciami Jamesa Deana, Marilyn Monroe, Sophii Loren, znanymi kadrami z filmów, a także zdjęciami innych znanych postaci świata polityki, jednym słowem – cudzym życiem i historiami niesionymi przez media. Nie ma tam niczego własnego, osobistego, przeżytego. Nierealny jest nagi mężczyzna, którego niewyraźny cień na ścianie błędnie i prawie całkowicie znika, wypierany przez wszechogarniającą fikcję. Na innej jeszcze fotografii zamordowana, leżąca na podłodze kobieta i stojący nad nią cień mężczyzny są jak dalekie, niewyraźne echo filmu o zbrodni, który wyświetla się właśnie na ścianie pokoju. Fotografie Waśki – kolorowe i wielkoformatowe – mają jednoznacznie kojarzyć się z filmem, z telewizją, z reklamą i z tabloidami. Sceny we wnętrzach przypominają więc to, co wielokrotnie już oglądaliśmy. Miłość, zbrodnia i śmierć przemawiają za pomocą reklamowych frazesów i filmowych dialogów i chyba tyle tylko znaczą. Zniknęła granica między tym, co prawdziwe i tym, co fikcyjne. Wobec zanikających cieni ludzi bardzo wyraziste i pewne istnienie, ba, nawet osobowość, uzyskują przedmioty – doniczka z kwiatem, kosz z jabłkami,



Ryszard Waśko, *Wypadek (zapis policyjny)*, 1971

mieć własne znaczenie. Zostało ukształtowane przez reklamę, film i telewizję, które wypełniły każdy kąt domu i przemieszały się z rzeczywistością. Film skradł nam duszę, stał się lustrem naszej jaźni, snem, marzeniem, ucieczką od rzeczywistości. Na fotografiach Waśki obrazy filmowe prześwietlają ściany i sprzęty, konkurują o pierwszeństwo z prawdziwym życiem. Kuchenna lodówka staje się ekranem dla sceny morderstwa z napisem – *I've given you all my life...* (*dałam ci całe moje życie...*), i trzeba bardzo wpatrywać się, by zobaczyć przy kuchennym stole siedzący cień jakiejś osoby. Jej istnienie zostaje zamknięte w jednym, „wyświetlającym się” u dołu fotografii zdaniu, jakby fragmencie gotowej listy dialogowej: *It's a tale that shouldn't be told to the end (Ta historia nie może być opowiedziana do końca)*. Na innej

filizanka kawy. To one na fotografiach Waśki, jak na powszechnie znanych reklamach, marzą, niepokoją się, zachęcają nas do działania. Tymczasem blaknie czyjeś zdjęcie na ścianie, umyka ledwie widoczne czyjeś odbicie w łazienkowej szybie, które artysta ironicznie opatruje podpisem, jakby żywcem wyjętym z jakiegoś horoskopu w popularnym magazynie: *Cheerful, witty, irresponsible. Born under a lucky star (Pogodna, dowcipna, lekkomyślna. Urodzona pod szczęśliwą gwiazdą)*.

Cóż więc za tajemnicę skrywają niezwykle precyzyjnie budowane obrazy? Jakież to sekret, niedostępny dla nas dotąd, chce nam artysta zdradzić? Ten sekret to jawna i jednocześnie głęboko ukryta, prosta i zarazem przerażająca wiadomość, że nie istniejemy. Nie ma nas. Jesteśmy już tylko rzeczywistością tworzoną przez media, ponieważ one nas pochłonęły. Zadzomowiliśmy się w świecie ułudy. Język dialogu, komunikowania się, pozbawiony został podstawo-

5 B. Bettelheim, *Cudowne i pożyteczne. O znaczeniach i wartościach baśni*, Warszawa 1996.

6 M. McLuhan, *Wybór tekstów*, Warszawa 2001.

7 J. Baudrillard, *Symulakry i symulacja*, Warszawa 2005.

Waśko niezwykle precyzyjnie buduje każdą z fotografii, wciąga odbiorcę w świat niestabilny, istniejący jakby na granicy nieprzystających do siebie przestrzeni i czasów

wej funkcji. Dialog biegnie sam, toczy się, bez osób dialogu. Zaimki przestały być potrzebne.

W przygotowanej dwa lata później serii dwustu fotografii zatytułowanej *So What* Ryszard Waśko poszedł jeszcze dalej w obnażaniu destrukcyjnej roli telewizji. Wykorzystał wszystkie atuty i możliwości techniczne fotografii, by odbiorcy nie pozostawił obojętnym wobec przedstawionych obrazów. Tak jak i w poprzedniej serii odnajdujemy tu jedynie świat ludzkich cieni – transparentnych, prawie niewidocznych, rozplywających się, rozmytych w ruchu, nieuchwytnych^[8]. Nie żyją, a jedynie uczestniczą w jakimś rytuale życia, który obraca się wokół codziennych, tych samych czynności – jedzenia, spania, kąpieli. To kąpiące się zjawy kobiet, cienie siedzące przy stole, leżące w łóżkach, idące ulicą. Każda z fotografii przypomina obraz telewizyjnego ekranu, ponieważ u dołu opatrzona jest paskiem z „biegnącymi” aktualnymi wiadomościami. Czy jest to obraz z telewizji, czy raczej nasze życie jest telewizją – musimy zapytać, czy to może obraz jakiejś nowej rzeczywistości, której częścią staliśmy się niezauważenie, jakiejś – by posłużyć się oksymoronem – publicznej prywatności, jawnej intymności? Zwłaszcza, że obraz i informacje na pasku wchodzą ze sobą w nieznane konszachty, zabawnie lub ironicznie korespondują ze sobą. Na przykład pod zdjęciem, przedstawiającym w łóżku ledwie widoczną parę kochanków, Waśko umieszcza informację o tym, że „Angelina urodziła Bradowi córkę”. To świetnie wybrany fragment, ukazujący sposób przenikania telewizji do naszego życia. Zauważmy, że w wiadomościach o celebrytach używa się ich imion, jakby to byli nasi bliscy znajomi. To zdaje się mówić: Spójrz, jesteś z nami w samym sercu wydarzeń. Ciesz się, bo nasza Angelina urodziła dziecko! Ani na moment więc nie jesteśmy sami. Waśko niezwykle precyzyjnie buduje każdą z fotografii, wciąga odbiorcę w świat niestabilny, istniejący jakby na granicy nieprzystających do siebie przestrzeni i czasów. Na kilka prac tej serii chciałabym zwrócić szczególną uwagę. Przede wszystkim na te, które dzielone są wzdłuż na dwa odrębne obrazy. Część lewa dwu z nich pokazuje ten sam pokój (różnią się kolorem) ze stołem i dwoma krzesłami. Na jednym ze zdjęć przy stole siedzą dwa cienie ludzi, na drugim – tylko jeden. W pierwszym przypadku część prawa fotografii pokazuje tę samą parę cieni na tarasie, rozmazaną w poruszeniu i roz-



ALTHY PEOPLE PROVIDE STRONG FOUNDATION FOR ECONOMIC DE

Ryszard Waśko, *So What*, N° 10, 2004

jaśnieniu; w drugim przypadku – wewnątrz ciemnej sypialni, której kolejne ujęcia tworzą rodzaj klatek filmu, biegnących od góry do dołu fotografii, co daje wrażenie uciekającego życia, upływającego czasu. Takie wprowadzenie anegdoty przywodzi na myśl podobne zdjęcia Warhola – dwie fotografie krzesła elektrycznego ze srebrnymi pustymi polami, „obrazem niczego”, po prawej stronie (choć Warhol twierdził, że jedyną racją takiego zabiegu była powierzchnia)^[9]. U Waśki jednak jest coś jeszcze, trzeci element – ów „biegnący” u dołu, czytelny pasek informacji. Podobną trójdzielnią kompozycję ma też inna, jeszcze bardziej zastanawiająca fotografia: dwa zdjęcia (w pozytywie) na błonie fotograficznej z charakterystyczną perforacją u góry i dołu. Numeracja na błonie informuje, że zdjęcia zrobione zostały jedno po drugim, jednak sceneria obrazów wskazuje na znaczny upływ czasu. Nie byłoby w tym nic dziwnego, gdyby nie ów telewizyjny pasek u dołu, który wskazuje na niemożliwą do usunięcia „aktualność”. Wprowadzając go, doprowadza Waśko do całkowitej destrukcji czasu i przestrzeni. Nie ma już w ten sposób następstwa czasu w zwykłym rozumieniu i nie ma dawnej przestrzeni, bo to, o czym czytamy na pasku, właśnie dzieje się tu, w naszych sypialniach, łazienkach, przy naszym stole. Życie nie podlega już dawnym prawom, jest poddane prawom medium, w którym nawet aktualność ma charakter wirtualny, tak samo jak rozróżnienie między teraźniejszością i przeszłością. Czy w ogóle gdzieś jesteśmy? – takie pytanie musi postawić oglądający tę, a także inną fotografię, na której w oknie ukazanym od zewnątrz odbija się jak w lustrze świat, ale w każdej szybie okna – inny. W jednej jest to pejzaż z jeziorem, w drugiej – wewnątrz mieszkania. Ale i przez te odbicia przebijają inne, tworząc w ten sposób transparentnie przenikające się przestrzenie. Gdzie więc naprawdę jesteśmy? Co jest wnętrzem, a co zewnętrzem? Ów pasek u dołu daje odpowiedź: ta przestrzeń jest tu i teraz, i nigdzie. To rzeczywistość niczego, w której żyjemy i którą tworzymy, nawet o tym nie wiedząc. Może dlatego

radosną zieleń alei drzew, „wyrastających” nad paskiem niosącym absurdalną informację o Chince, której sąsiad nazwał swojego psa jej imieniem, zmienił artysta w ponurą czerwień, jakby w drogę do piekła.

Przez prawie czterdzieści lat sztuka Ryszarda Waśki zmieniała formy, zmieniał się on sam, jednak pozostawało zainteresowanie możliwościami ukazania przestrzeni i czasu (ruchu w przestrzeni) na dwuwymiarowej powierzchni obrazu, za pomocą wszelkich dostępnych środków i przy współdziałaniu wyobraźni odbiorcy. Słowo „proces” wydaje się kluczowym dla twórczości artysty, odnosi się bowiem i do jego życia, i do jego sztuki, wzajemnie ze sobą splecionych i nawzajem się kształtujących. Odnosi się to także do przekraczania granic gatunkowych i łączenia różnych form sztuki, co Ryszard Kluszczyński uważa za charakterystyczną cechę twórczości Waśki i wszystkie jego działania określa jako transmedialne i transgresyjne^[10].

Prace artysty z ostatnich lat są druzgocącą krytyką masowych mediów, komercjalizacji życia i pasywizacji społeczeństwa^[11]. Mają jednak charakter metaforycznych obrazów, wielowarstwowych, niejednoznacznych, wciągających widza do wnętrza. Zastosował w nich Waśko wyrafinowane sposoby operowania fotograficzną techniką dla ukazania destrukcyjnej roli telewizji, powodującej zapadanie się rzeczywistej przestrzeni i czasu, znikanie naszego świata i nas. Fotografie wabiają, jak telewizja, zachęcającą formą i kolorem, ale w ich głębi czyha niespodzianka, sekret, tajemnica, która zostanie wyjawiona tylko bardzo wnikliwemu odbiorcy. ●

8 Cień był twórczo wykorzystywany, zarówno przez Man Raya, jak i Moholy-Nagya, a potem także „na wielką skalę” choćby przez Warhola w jego niepokojących *Shadows*, będących połączeniem filmu, malarstwa, fotografii i dekoracji. Wszyscy oni, także i Waśko, zapożyczyli się w ten sposób w ciagle inspirującym i wciąż kryjącym tajemnice *Tu m' Marcela* Duchampa, gdzie cienie rzeczy są znakiem złudy i iluzji malarskiego przedstawienia.

9 Andy Warhol, „*Giant*” size, New York 2008, s. 216–227.

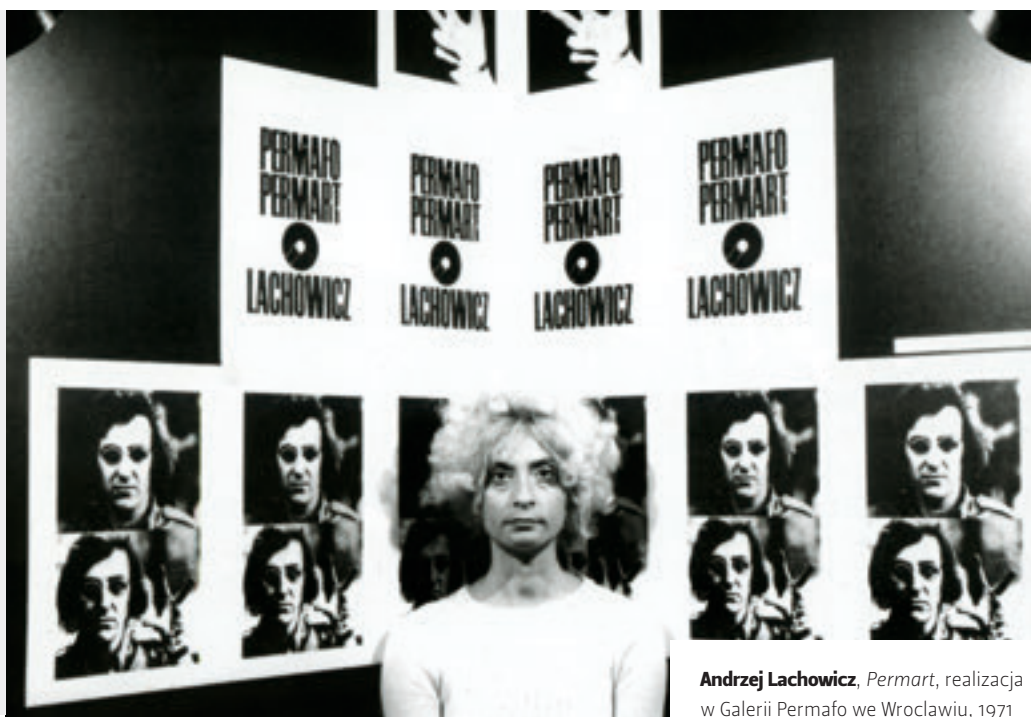
10 R. Kluszczyński, (w:) Ryszard Waśko. Łódź – Berlin. Prace z lat 1971–1996. Katalog wystawy w MHML, Łódź 2008.

11 Temat destrukcyjnej roli telewizji i ubezwłasnowolnienia społeczeństwa przez media podejmuje też tzw. sztuka krytyczna. I myślę, że gdyby zastosować Jacobsonowski podział sztuki na metaforyczną (kombinacja) i metonimiczną (selekcja), okazałoby się, że sztuka krytyczna tworzy obiekty najczęściej na zasadzie selekcji, zastępowania, na związkach przyczynowych między oznaczanym i oznaczającym. Dobrym przykładem jest praca Zofii Kulik *Od Syberii do Syberii* – kilkumetrowy fresk złożony z setek zdjęć telewizyjnego ekranu jako obraz przemocy, równie zabójczej jak komunizm. Prace fotograficzne Waśki są metaforyczne, tworzą nowe znaczenia.

Natalia Kaliś

POSTAĆ Z CIENIA

Wystawa Andrzeja Lachowicza w warszawskim Centrum Sztuki Współczesnej przypomniła dorobek ważnego w środowisku konceptualnym artysty. Była jednocześnie przyczynkiem do refleksji ogólniejszej natury, dotyczącej artystów zapomnianych.



Andrzej Lachowicz, *Permart*, realizacja w Galerii Permafo we Wrocławiu, 1971

Praktycznie w tym samym czasie odbyły się bowiem w csw dwie ważne prezentacje. I tak się składa, że obydwie prezentowały artystów ważnych, ale mało znanych i pomijanych. Takich, których nazwiska zna prawie każdy zainteresowany sztuką, ale poza jedną czy dwiema pracami nie kojarzy nic więcej. Z dorobku Lachowicza powszechnie reprodukowane były jedynie fotografie z cyklu *Cienie*. A jeśli chodzi o drugiego artystę – zmarłego przed rokiem rzeźbiarza Marka Kijewskiego – w powszechnej świadomości funkcjonuje on głównie jako część duetu Kijewski/Kocur. Pierwszy reprezentuje dekadę 70', związany jest z konceptualizmem i środowiskiem wrocławskim. Drugi reprezentuje dekadę 80', związany z „nową ekspresją” i środowiskiem warszawskim. Zestawienie to można pociągnąć dalej. Pierwszy był członkiem grupy tworzącej wraz z Natalią LL i Zbigniewem Dłubakiem galerię PERMAFO (1970–1981), ważny ośrodek prezentujący konceptualną fotografię. Drugi, wraz z dwoma Mirosławami: Bałką i Filonikiem, tworzył grupę Świadomość Neue Bieremiennost (1985–87). Z obydwu tych grup wyłoniły się silne osobowości: Natalia LL i Mirosław Bałka, reszta pozostała w cieniu. Mieliliśmy więc niedawno rzadką okazję zajrzeć w dorobek owych postaci z cienia. Poznać dorobek artystów, którzy tworzyli środowiska kształtujące obraz polskiej sztuki. Retrospektywna wystawa Andrzeja Lachowicza dostarczyła w tym kontekście ciekawego materiału do rozważań.

WROCLAWSKIE DEKADY

Paweł Jarodzki, lider wrocławskiej grupy *Luxus* tak mówił o początku lat 80: *Wrocław był zdominowany tradycją konceptualną, to było nudne. Dla nas to była grupa dziadków. Znałem całe to środowisko z Ludwińskim na czele i cenilem, ale po prostu to już musiało umrzeć*. Był to czas przełomu, zmiany pokoleniowej. Wraz z impetem wydarzeń politycznych w Polsce, rozpadem socjalistycznego systemu, zapaścią gospodarczą, powstaniem Solidarności,

a potem wprowadzeniem stanu wojennego, w sztuce dokonał się zwrot. Artyści konceptualni ustąpili miejsca młodym „dzikim”. Ale Wrocław do dziś kojarzony jest z silnym nurtem konceptualnym. To tutaj głównie działał Jerzy Ludwiński, tu tworzył swoją poezję konkretną Stanisław Dróżdź. Odbywały się odczyty i zjazdy, dyskutowano o sztuce konceptualnej. Na początku dekady miało miejsce historyczne sympozjum *Wrocław 70'*, symbolicznie otwierające ten nurt. Słowa Jarodzkiego są świadectwem niezwykle silnej pozycji owych „dziadków” jeszcze u progu lat osiemdziesiątych. W badaniach nad polskim konceptualizmem pomija się jednak wielu artystów wrocławskich. Taki zarzut wysunął między innymi Krzysztof Jurecki w recenzji z wystawy Lachowicza opublikowanej na stronie *Obiegu*. Opracowaniu Luizy Nader – znakomitej badaczki konceptualizmu, wytknął brak zainteresowania twórczością Lachowicza oraz artystów niezwiązanych z warszawską galerią Foksal. Lista nieobecnych, którą w jednym z tekstów wymienia sam Andrzej Lachowicz to m.in.: Jan Chwałczyk, Wanda Gołkowska, Zbigniew

WYBIÓRCZO I SUBIEKTYWNI

Warto chyba w tym miejscu przypomnieć kilka istotnych wydarzeń, składających się na trwające do dziś kontrowersje wokół rodzimego ruchu konceptualnego. Oraz powody, dla których badania nad twórczością części artystów zostały zahamowane. Pierwszym było opublikowanie w 1975 roku na łamach „Kultury” tekstu Wiesława Borowskiego zatytułowanego *Pseudoawangarda*. Oto, co w jednym z wywiadów powiedział skrytykowany w nim Józef Robakowski: *Jak się ten artykuł dzisiaj czyta, no to jest to tekst żenujący, typowy socjalistyczny donos. (...) Wiesław Borowski, szef Galerii Foksal, tym gestem odebrał nam status oficjalnych artystów, czyli wszystkie państwowe placówki w kraju mogły od tego momentu uznać, że my, pomimo naszego dorobku artystycznego, dalej jesteśmy grupką amatorów, głuptasów i pseudo-artystów o mitomańskich skłonnościach*. Tekst Borowskiego stał się legendarny i poróżnił środowiska. Do dziś wywołuje żywe reakcje i wielokrotnie pojawia się we wspomnieniach. Ważniejsze jest jednak to, że termin



Energia potencjalna zawarta w padającej (walącej się) koncepcji sztuki jest siłą napędową sztuki. Pozwala to na rodzenie się coraz nowych jej konstytucji.

Andrzej Lachowicz

Makarewicz, Barbara Kozłowska, Maria Michałowska, Zdzisław Jurkiewicz (dużo kobiet w tym zestawieniu). Z braku opracowań trudno wciąż oceniać przyczyny. Jedno jest pewne: dekadę 70' całkowicie zdominował ruch konceptualny. Było to środowisko szalenie aktywne oraz czynne także w następnych latach. Na zakończonej już wystawie Lachowicza w csw *Obserwacje i notacje* wiele prac pochodziło z lat osiemdziesiątych i późniejszych.

pseudoawangarda wszedł do polskiego słownika. Używał go Piotr Piotrowski w swojej „wybiórczej i subiektywnej” analizie lat siedemdziesiątych. Świetna i kontrowersyjna książka *Dekada* ukazała się w 1991 roku, a powstawała od połowy lat osiemdziesiątych. Sądy w niej przedstawione są ostre, niekiedy obcesowe, jednak w większości porządnie uargumentowane. Jest to rzadka na naszym gruncie propozycja oceny twórczości wybranych artystów →



Andrzej Lachowicz, z wystawy „Reanimacja”, Galeria Bielska BWA, 2009

Lachowicza zajmują podstawowe pytania dotyczące sztuki i te zmagania są świadectwem czasu, w którym sztuka docierała do granic i trzeba było porządkować myślenie o niej

konceptualnych. Propozycja, która aż prosi się o głosy polemiczne. Być może teraz, kiedy zaczyna się wystawiać „zapomnianych” tego czasu, ktoś pokusi się o rzetelną i pisemną kontę. Przypomnijmy, co pisał Piotrowski. Przede wszystkim postawił on diagnozę dającą się streścić w zdaniu: sztuka lat 70' była festiwalem, zabawą ochoczo wspieraną przez władze, a nie laboratorium twórczych poszukiwań. Była banalna, wtórna, nastawiona na sukces. Na koniec padają słowa: artyści „W imię „niezależności” i „autonomii sztuki” skutecznie bronili swoich interesów. System okazywał się ich sprzymierzeńcem. Jego konsekwencje, powiedzmy mocniej: konsekwencje swoistej wspólnoty interesów państwa i „pseudoawangardy”, okazały się żalostne. Sztuka współczesna (...) została poważnie skompromitowana.

W TEORII

W *Dekadzie* Piotrowski ostro rozprawia się z charakterystyczną dla lat 70. skłonnością artystów do teoretyzowania (pod ostrzem krytyki pada nawet Jan Świdziński – „Mistrz” Libery). W tym właśnie kontekście pojawia się Andrzej Lachowicz. Autor pisze: (...) przykład mieszania banału i bełkotu to manifest Andrzeja Lachowicza „Sztuka Permanentna”. Wytyka artyście mnożenie ogólników, brak przykładów, podważa kolejne stwierdzenia, wskazuje nieścisłości. Po przywołaniu jednej z realizacji „Cienia” dodaje: *Banalności takich prezentacji nie są w stanie zrównoważyć ubarwione naukowym żargonem rozważania, skądinąd równie banalne, konstatające, iż nie ma neutralnej rejestracji fotograficznej; zawsze jest obarczona „błędem kamery i fotografa”.* Dzięki opublikowaniu w katalogu i na ekspozycji tekstów Lachowicza można zrewidować sądy Piotrowskiego. Jakie będą konkluzje? Teksty te rzeczywiście wydają się dziś konstatować dość oczywiste fakty. Mogą też

drażnić paranaukowym tonem, mającym się nijak do nieścisłości treści. Jednak jest w nich niezaprzeczalna wartość dokumentalna. Lachowicza zajmują podstawowe pytania dotyczące sztuki i te zmagania są świadectwem czasu, w którym sztuka docierała do granic (po raz kolejny) i trzeba było porządkować myślenie o niej. Dlatego w pismach artysta notuje: *Skoro mówimy o sztuce, nie ma sensu pytanie, czy ona istnieje, po czym w kolejnym punkcie podkreśla: Energia potencjalna zawarta w padającej (walącej się) koncepcji sztuki jest siłą napędową sztuki. Pozwala to na rodzenie się coraz nowych jej konstytucji.* To, że w latach 80. młode pokolenie twórców bez kompleksów powróciło do „tradycyjnych” mediów, jak choćby malarstwo, było w gruncie rzeczy przezwyciężeniem tego kryzysu. Teksty Lachowicza są również, z mojej perspektywy, najdalej wysuniętym biegunem jego postawy. Postawy rozciągniętej pomiędzy pragnieniem konkretności i fascynacją trudno uchwytnymi aspektami egzystencji (jak podkreśla Łukasz Ronduda, artysta krytykował odcinanie się od rzeczywistości, a z drugiej strony nadmierną chęć dominacji nad rzeczywistością). Ten drugi biegun dość niefortunnie dochodzi do głosu w poezji. Najciekawsze i najlepsze jest to, co zrodziło się pomiędzy, co było wynikiem, być może pozornie tylko sprzecznych dążeń. Właściwie to, co najważniejsze, to fotografie i filmy Andrzeja Lachowicza. Zanim jednak do nich przejdę, dla ścisłości jeszcze o poezji...

DRUT ZBROJENIOWY ZE ZŁOTA

Z rosnącym zażenowaniem czyta się niestety poezje Lachowicza. Nawet osobę mało obeznaną z poezją odepchnie jej nieznośna egzaltacja i wyzierająca z każdego sformułowania cikliwa nuta. Wydają się po prostu esencją kiczu. Kiczu rozumianego jako bezrefleksyjne powielanie przebrzmiałych stylistyki,

aż do granicy wywołania mdłości. Kiedy wydano w Galerii Bielskiej dwa tomy pism Natalii LL, w jednym z nich natknęłam się na wiersz Lachowicza jej dedykowany. Pamiętam to dobrze, bo w pierwszej chwili pomyślałam, że to żart. Utwór był kiepski, ale w sumie dość zabawny. Niestety, okazuje się, że poetyckopodobne produkcje Lachowicza są jak najbardziej serio. Wiersz poświęcony żonie znalazł się także na wystawie w csw. Nie wiem, czy ten sam, lecz to bez znaczenia. Pozostawił po sobie ten sam niesmak. Tym bardziej że zestawiony był z naprawdę świetnymi, pełnymi subtelności, której próżno szukać w wierszach, fotograficznymi portretami Natalii LL. W materiałach prasowych zamieszczono jeszcze inne utwory, dla przykładu przytoczę kawałek zatytułowany *Przesłanie dla artystów*:

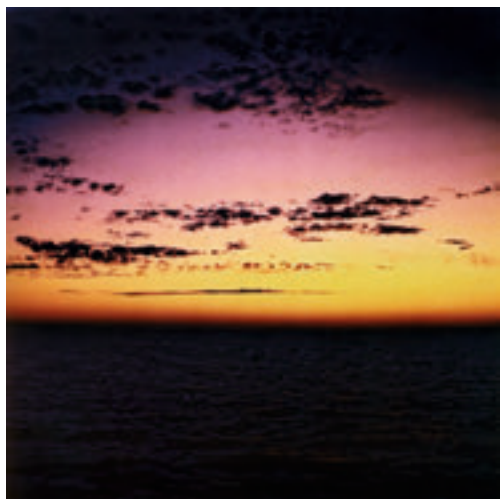
*Sztuko,
Sztuko zdradzona
Bezmyślnie porzucona
Perło rzucona przed wieprze
Brylancie w kloace, światłości zgaszona
Drucie zbrojeniowy ze złota zalany betonem
Szlachetna pokoso zgwałcona zbiorowo
(...)
Zamiano zła w dobro
Dobrem placęca
Kocham ciebie
Sztuko
Moja*

To pewien paradoks. Poezje Lachowicza są prześląknięte tym, od czego na gruncie fotografii świadomie się odcinał. Przecież w sztuce permanentnej i w ogóle w nurcie fotomedializmu podstawowe było zerwanie z tzw. fotografią artystyczną (plastyczną), odcięcie się od jej powierzchniowej estetyki. W jednym z manifestów artysta pisał, że trzeba skupić się na rejestracji rzeczywistości. Dzięki temu fotografia świadomie otworzyła się na surowość zapisu i wszelkie jego błędy. Dało to początek nowym estetykom. Inna poezja, poezja pojemna w swojej prostocie jest obecna właśnie w fotografiach artysty.

W PRAKTYCE (REJESTRACJA NIESKOŃCZONOŚCI)

W 1971 roku Andrzej Lachowicz, Natalia LL, Zbigniew Dłubak i Antonii Dzieduszycki założyli galerię PREMAFO. Na jej nazwę złożyły się dwa słowa: „permanentna” i „fotografia”. Pomysł opierał się na prezentacji „sztuki pojęciowej”, realizowanej za pomocą fotograficznego medium. Permanentność to inaczej nieprzerwane trwanie. *Chodziło o to, by w sztuce pokazać nieskończoność, a jednocześnie ciągłą zmienność otaczającej rzeczywistości. By uchwycić złożoną naturę relacji pomiędzy podmiotami sztuki i rzeczywistością. Konsekwencją takiego myślenia stały się realizacje seryjne (charakterystyczne zresztą dla całej sztuki dekady). Z wielu takich prac na wystawie największą uwagę przykuwały fotografie z cyklu „Cienie” – swoisty znak firmowy Lachowicza. Pierwsze cienie powstały już w 1964 roku i były później z wielką konsekwencją kontynuowane. „Cienie” nieodparcie kojarzą się z dziełem życia innego konceptualisty – Romana Opalki – „Opalka 1965/1”. Jednak w momencie, kiedy Opalka*

Andrzej Lachowicz, z wystawy „Reanimacja”,
Galeria Bielska BWA, luty 2009. Na pierwszym planie *Na ukos*, 1988



Andrzej Lachowicz, *Ani wschód, ani zachód słońca*, 1970

stara się rejestrować siebie obiektywnie, wyznaczyć rytm procesu przemijania, Lachowicz podąża za swoim cieniem. Taka poetyka pociąga za sobą zupełnie inny odbiór. Cieleśne istnienie pozostaje gdzieś w tle, a obserwacji poddaje się jedynie znak będący metaforą ulotności. To odsyła do przemian natury bardziej religijnej, które trudniej poddają się rejestracji. Inny cykl Lachowicza zatytułowany „Na ukos” to z kolei seria bardziej typowych autoportretów, gdzie naruszenie równowagi zaburza nasze zwykłe postrzeganie. Oszczędność środków w zdjęciach Lachowicza jest odświeżająca. Wystawa prezentowała także inne ważne cykle artysty jak: „Topologie”, „Notacje”, „Fotografię konkretną”, a także wyznaczające etapy pracy w latach 80. – „Energję upadku” z 1980 r. i „Energję luzu” z 1987 r. Najlepsze wrażenie zrobiła na mnie sala wideo, całkowicie bezgłośna, jeśli pominąć ledwo słyszalny mruk projektora. Treścią filmów jest rejestrowanie cienia podczas spaceru, prostych czynności: obracania, grania na skrzypcach w parku a także bardziej „magiczne” „Energie” z lat osiemdziesiątych. Wrażenia z wystawy są jednak mieszane. Przy całej subtelności tych prac wyczuwalna jest ich słabość. Oddech miejscami jest płytki, a uniwersalność wydaje się być po prostu niepogłębieniem tematu. Przekonująco ujął to Krzysztof Jurecki: *Czy udaje się w pełni rozwijać idee artystyczne Andrzejowi Lachowiczowi? Raczej nie, choć nie wszystko w tym aspekcie zostało utracone.*

ROZPOZNANIE

Wszystko, co piszę, może nie tyle „o”, co „wokół” wystawy Andrzeja Lachowicza, zabarwione jest pewną bezradnością. Brakuje w polskiej historii sztuki rozpoznania dekady 70' (podobnie zresztą jest z dekadą następną). Wpływ na to miała z pewnością sieć uwarunkowań politycznych, wpływających na jej obraz. Specyficzny system finansowania kultury, aprobata władzy dla sztuki pozostającej w bezpiecznym obszarze swych własnych zagadnień, całkowity uwiąd niezależnej krytyki. Piotrowski w *Dekadzie*



Andrzej Lachowicz, *Fotografia konkretna*, Nowy Jork, 1972

podnosi te kwestie i stawia interesujące diagnozy. Lecz może dlatego właśnie jego propozycja zawisła w próżni, że zbyt mało wciąż mamy podstaw, w oparciu o które moglibyśmy kształtować własne sądy. Piotrowski na przykład w paru zdaniach rozprawia w Warszawie przez Gajewskiego galerię *Remont*, ale nie wiadomo dokładnie, na jakiej podstawie, bo nie ma żadnego opracowania jej działalności. Wiadomo natomiast, że była ośrodkiem bardzo aktywnym i wystawiali w niej wszyscy prawie uznani artyści konceptualni. Podobnie mają się sprawy ze środowiskiem wrocławskim i fotomedializmem. Dlatego wystawa Lachowicza jest kolejnym ważnym puzzlem, składającym się na obraz większej całości. To, że w jednym czasie w prestiżowej galerii, jaką jest CSW, wystawiono dwóch „zapomnianych”, z dwóch wybiórczo opracowanych dekad, jest symptomatyczne. Śmiało bowiem można stwierdzić, że zarówno Andrzej Lachowicz, jak i Marek Kijewski reprezentują dwadzieścia lat przez historyków sztuki najbardziej zaniedbanych, pełnych luk. Przełom roku 1989 spowodował zainteresowanie nowym, a to, co nieopracowane, pozostało takie praktycznie do teraz. Dzisiejszy dystans i rosnąca ciekawość może sprawią, że zyskamy peł-

niejszą wiedzę, a wraz z nią możliwość krytycznego ustosunkowania (szczególnie jeśli chodzi o „pseudoawangardę”). Obydwa pokazy bardzo się do tego przyczyniły. Wystawa Kijewskiego była dużym sukcesem, przyjemnością, a przede wszystkim kopalnią wiadomości (filmy dokumentalne, zdjęcia). Wystawa Lachowicza była może mniej ekscytująca, a jej konstrukcja słabiej ukazywała konteksty działalności. Ale zarówno jedna, jak i druga była krokiem w dobrą stronę. ●

Andrzej Lachowicz, *Obserwacje i notacje*, 29.09–11.11.2008, Centrum Sztuki Współczesnej, Warszawa, kurator: Marek Grygiel
Reanimacja, Galeria Bielska, BWA, luty 2009.



Adam Sobota

Permanentny Andrzej Lachowicz

W twórczości Andrzeja Lachowicza można wskazać na dwa główne wątki: jeden dotyczy osobistej tożsamości, a drugi obejmuje refleksje nad strukturą świata zewnętrznego.

A ndrzej Lachowicz od końca 2008 roku miał szereg indywidualnych wystaw w liczących się galeriach (Wozownia w Toruniu, CSW Zamek Ujazdowski w Warszawie, Galeria Bielska w Bielsku-Białej, Foto-Medium-Art w Krakowie, Art. New Media w Warszawie, Piekary w Poznaniu), przez co efektywnie zaktualizował swoją obecność w polskiej sztuce. Z jednej strony jest to dowód ożywionego zainteresowania nurtem postkonceptualnym, ale niewątpliwie podstawowym powodem są walory twórczości i osobowość samego artysty.

Stał się znany w roku 1970, kiedy był współzałożycielem we Wrocławiu grupy twórczej Galeria Permafo. Wcześniej, w latach 1957-1960, studiował na Akademii Górniczo-Hutniczej w Krakowie, a następnie, w okresie 1960-1965, w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych we Wrocławiu. Dyplom w dziedzinie grafiki uzyskał w pracowni Stanisława Dawskiego. Studia na AGH pomogły artyście kompetentnie korzystać później z pewnych pojęć i zasad postępowania, jakie pojawiały się wówczas na gruncie nauki. Było to sposobem na przewycięzenie tych ru-

Lachowicz szybko przyłączył się do wrocławskich twórców (takich jak Jan Chwałczyk, Jerzy Rosołowicz, Zdzisław Jurkiewicz, czy krytyk sztuki Jerzy Ludwiński), którzy preferowali intelektualne podejście do procesu twórczego, nazywane w tym środowisku sztuką pojęciową. Dla Andrzeja Lachowicza mocnym impulsem do zmiany strategii artystycznej były doświadczenia z terenu fotografii, gdzie pytania o status i granice sztuki przybierały szczególnie wyrazisty charakter. Szczególną korzyść odniósł z kontaktów ze Zbigniewem Dhubakiem, neoawangardowym fotografem, malarzem i teoretykiem sztuki. Wynikiem tych kontaktów – w których uczestniczyła też Natalia Lach-Lachowicz, od 1964 żona Andrzeja Lachowicza – było podjęcie stałej współpracy i założenie przez tę trójkę grupy twórczej „Galeria Permafo” w końcu 1970 roku (czwartym członkiem grupy został krytyk sztuki Antoni Dzieduszycki).

W tym samym roku artyści ci wzięli udział w Sympozjum Plastycznym Wrocław 70, w VIII Plenarze Plastyków w Osiekach i wystawie „SP” (Sztuka Pojęciowa). Wówczas Andrzej Lachowicz użył po raz pierwszy określenia „sztuka perma-

odwzorować rzeczywistość mimo ograniczenia naszego postrzegania. Pozwala zarejestrować przejście od mikrokosmosu do makrokosmosu, pokazuje ciągłość rzeczywistości, integruje ją totalnie w formie układu dającego się odebrać przy pomocy oka, ucha, ręki, nogi itd. Pod nazwą Permafo w latach 1971-1981 pojawiło się wiele wystaw, pokazów, spotkań i wydawnictw, obejmujących twórczość szerokiego spektrum artystów z wielu krajów, operujących głównie nowymi mediami, sztuką ciała, instalacjami i teoretycznymi wypowiedziami o sztuce. Hasło „permafo” mogło być rozumiane jako skrót od zwrotu „permanentna fotografia” lub „permanentna formalizacja” i oczywiście odnosiło się do koncepcji „sztuki permanentnej”. Najogólniej miało to oznaczać nieustanną aktywność umysłową, polegającą na przekształcaniu bieżących banalnych faktów życiowych w przeżycia artystyczne, komunikowane poprzez plastyczne i słowne zapisy odnoszące się z jednej strony do konkretów (dokumentalne fotografie przestrzeni, ciała i realnych przedmiotów), a z drugiej strony do abstrakcyjnych kategorii pojęciowych

W twórczości Andrzeja Lachowicza można wskazać na dwa główne wątki: jeden dotyczy osobistej tożsamości, a drugi obejmuje refleksje nad strukturą świata zewnętrznego. Problem tożsamości najwcześniej ujawnił to na fotografiach, gdzie autor rejestruje swój cień padający na różne przedmioty; takie prace pojawiły się już w latach 1960. i powstawały stale, aż po dzień dzisiejszy, w formie czarno-białej i kolorowej. Chociaż cień należy zawsze do autora, to inicjuje też znaki zapytania. Podobnie jest w pracy *Permart* (1971), gdzie artysta ustawił narożnik wyklejony autoportretami, zapisem swojego nazwiska i tytułu wystawy, jak też konturem palców ułożonych w literę V. Na tym tle fotografował różne osoby wizytujące wystawę, a następnie dodawał te zdjęcia do tła, które stawało się coraz gęstszym zbiorem twarzy, zacierającym osobowość inicjatora akcji. Andrzej Lachowicz używał też innych osób rejestrowanych jako elementy wizualne, z których tworzył formę liter swojego



Sztuka jest próbą odwzorowania rzeczywistości. Rzeczywistość dziejąca się w nas i poza nami jest układem nieskończenie złożonym i zmiennym.

Andrzej Lachowicz

tynowych wzorców, jakie narzucał program studiów artystycznych, gdzie odwoływano się głównie do tradycji koloryzmu. Chociaż miało to znaczenie jako forma obrony przed dyktatem realizmu socjalistycznego w czasach PRL-u, to faktem jest, że najnowsze trendy w sztuce światowej znacznie już wyprzedzały te wzory. Wychodząc od prac graficznych, operujących skrótową formą na granicy abstrakcji i figuralności, Andrzej

nentna”, demonstrując seryjne układy obrazów, gdzie elementy wizualne – figury geometryczne czy litery nazwiska autora – pojawiały się w sukcesywnych powiększeniach. W załączonym tekście stwierdzał: *Sztuka jest próbą odwzorowania rzeczywistości. Rzeczywistość dziejąca się w nas i poza nami jest układem nieskończenie złożonym i zmiennym. Demonstrowany model sztuki permanentnej pozwala jednoznacznie*



← **Andrzej Lachowicz**, *Topologie A*, 1968–1988 110x110 cm
 ← (str. 24) **Andrzej Lachowicz**, *Cień*, Dania, 1971

Hasło „**Permafo**” mogło być rozumiane jako skrót od zwrotu „permanentna fotografia” lub „permanentna formalizacja” i oczywiście odnosiło się do koncepcji „sztuki permanentnej”.

nazwiska, przez co podkreślał społeczny kontekst autokreacji. Stosowany często przez niego zabieg podstawiania różnych form dla podobnych treści nasuwał wniosek, że istota rzeczy nie może być uchwycona w poszczególnych konkretyzacjach, ale dzięki nim jest możliwa do uchwycenia mentalnie. W serii prac „Fotografia konkretna” z lat 1972–1976 artysta w jednym wariacie portretuje się poprzez swój cień rzucany na wielobarwną scenę ulic Nowego Jorku, a w innym poprzez części swojego ubrania rzucone na podest ascetycznego wnętrza wrocławskiej galerii.

Znamienna jest jego praca *Energia upadku* z 1980 roku, gdzie wydaje się porzucać sam siebie, gdy na serii fotograficznych autoportretów upuszcza przedmioty, a te wydają się zaprzeczać prawu grawitacji. W komentarzu autor interpretuje kategorię upadku nie tyle jako katastrofę, lecz naturalną zmianę, nieodzowną dla procesu życia, a więc także sztuki. W tym kontekście należy więc postrzegać także te jego prace, gdzie pozornie dominuje postawa triumfująca czy pragnienie sukcesu, wyrażane wznoszeniem palców w formie litery V, uwodzicielskim pozowaniem, pokazami zdolności manipulacyjnych czy fizycznej sprawności, jak w pracy *Udana próba stania na wodzie* z 1974. W ciągu kilku kolejnych dekad zmiany w sztuce, polityce i życiowe perypetie samego artysty stworzyły dodatkowy kontekst dla interpretacji *Energii upadku*. Choroba, która

ograniczyła jego możliwości fizyczne, sprawiła, że rejestracje cieni i gestów sukcesu stały się bardziej melancholijne czy dramatyczne, niemniej artysta nie zmienił podstawowego sensu swoich operacji w sztuce. To, co osobiste, jest dla niego także kwintesencją tego, co zewnętrzne. Zbiegiem okoliczności Andrzej Lachowicz w czerwcu 1989 roku był w Pekinie i na placu Tienanmen fotografował protestujących chińskich studentów, którzy unosili dłonie z palcami w znaku zwycięstwa. Wkrótce potem ich protest został krwawo spacyfikowany przez władze. Chociaż jest to chyba jedyny tak bezpośrednio wyrażony temat społeczny w twórczości Lachowicza, to stanowi dobitny przykład możliwych analogii pomiędzy sferą prywatną a publiczną.

Drugi podstawowy typ prac Andrzeja Lachowicza wiąże się z próbami artystycznego wyrażenia wiedzy o strukturze świata zewnętrznego. Kluczowe znaczenie ma dla niego fakt rewolucji informatycznej, generujący potrzebę oparcia się sztuki na narzędziach sprawnej i zobiektywizowanej informacji. Z drugiej strony należało wskazać, że groźba zafałszowania czy wypaczenia informacji musi być skompensowana świadomością, że to, co istotne, znajduje się poza znakiem, obrazem. Artysta podzielał przy tym przekonanie, że znak ma wartość autonomiczną, gdyż zawsze jest sposobem schematyzacji świata zewnętrznego, nawet jeśli naśladuje go tak iluzjonistycznie jak fotografia.

Oczywisty był więc dla niego postulat badania narzędzi rejestracji pod kątem ich wpływu na zakres i formę ludzkiej percepcji.

Jednoczesne uznanie autonomicznej wartości znaków sztuki, założenie dowolności ich formy, oraz stwierdzenie, że to, co istotne, jest poza znakiem, było dla Andrzeja Lachowicza punktem wyjścia dla rozmaitych działań artystycznych. W tekście *Holizm jako sztuka* z 1976 roku wymienia te poszczególne postulaty i w konkluzji stwierdza, że z poszczególnych przesłanek nie można zbudować obrazu całości sztuki, gdyż nie ma ona charakteru kumulatywnego. Także postulowana racjonalność narzędzi i metod sztuki nie oznacza w opinii autora tekstu możliwości poznania sztuki metodami racjonalnymi. Dla teorii sztuki holistycznej, która jest mutacją „sztuki permanentnej”, kluczowe znaczenie mają używane przez artystę pojęcia izomorfizmu oraz topologii. W terminologii naukowej odnoszą się one do bytów, które mimo zmian mogą być traktowane jako tożsame z uwagi na zachowywanie w tych przemianach określonych wewnętrznych właściwości. W artystycznej teorii Andrzeja Lachowicza sens pojęć izomorfizmu czy topologii ma walor metafory, co było widoczne w fotograficznych zbliżeniach splecionych palców w różnych układach, jakie pod nazwą „Topologie” pokazywał w 1968 roku i do czego powrócił dwadzieścia lat później.



Andrzej Lachowicz. *Ja, ty, on*, 1971, 17 x 22,4

Początkowo propozycją Andrzeja Lachowicza w kwestii odwzorowania realnej przestrzeni w sztuce była teoria pola równomiernego. Zakładała ona tworzenie modelu rzeczywistości, na wzór modelu matematycznego, opartego na zasadach elementarnych wyznaczników kształtów, dynamiki przybliżeń czy doboru punktów oglądu. Teoria ta została opublikowana w wydawnictwach PWSSP we Wrocławiu w 1972 roku (w tym A. Lachowicz, *Perswazja wizualna i mentalna*), kiedy artysta był tam zatrudniony. Powstało szereg jego prac rysunkowych, malarskich i fo-

tograficznych, które odzwierciedlają ten program. Najciekawsze są prace fotograficzne, gdzie arbitralność koncepcji pola równomiernego zderza się z przypadkowością fotografowanych sytuacji. Jednak z czasem artysta w coraz większym stopniu zaczął korzystać z różnych symbolicznych figur mocno zakorzenionych w tradycjach kultury, takich jak: piramida, krzyż, tęcza, kapliczka, które stawały się elementami tej neutralnej przestrzeni albo nawet dominowały nad nią. Naukowa i schematyczna stylistyka jego prac od lat 1980. ustępowała miejsca ekspresyjności nawiązującej

czasami do malarstwa naiwnego. Fotograficzne autoportrety, pejzaże i martwe natury nabierały zmysłowej głębi i właśnie takimi pracami Andrzej Lachowicz zyskał ponowne uznanie w końcu lat 1990. Z pewnością Andrzej Lachowicz nie wycofał się z założonej w okresie Permafo strategii działania. Dowodzi tego także międzynarodowa wystawa „Sztuka jako myśl – sztuka jako energia”, jaką zorganizował we Wrocławiu w r. 1995 (była to ostatnia organizowana przez niego edycja Międzynarodowego Triennale Rysunku, imprezy, którą wraz z Natalią Lach-Lachowicz

wykreował na jedno z wiodących wydarzeń artystycznych w Polsce). Artysta stale wraca do założeń sztuki permanentnej, przetwarza je i dodaje nowe elementy. Sięga po strategię logicznie paradoksalną, ale niezbędną artystycznie. Jego wystąpienia na wernisażach są ostatnio długim strumieniem refleksji, pozornie chaotycznych i czasami tragikomicznych, ale przykuwających uwagę. Myślę, że intuicja artystyczna nie zawodzi Andrzeja Lachowicza. Potwierdza to odbiór jego sztuki, która ukazuje się jako system głęboko uzasadniony i wewnętrznie konsekwentny. ●



Janusz Leśniak, Kraków 2005

Andrzej Saj

Apoteoza Jaźni

Mandale w dorobku Janusza Leśniaka stanowią wyraźne ukoronowanie (i konsekwencję) jego całej dotychczasowej twórczości fotograficznej. Leśniak to fotograf, który świadomie, z pełną determinacją zdecydował się już na początku swej twórczości na wybór dominującej tematyki artystycznej penetracji – co w rezultacie wielu lat praktyki doprowadziło go do prac wyraźnie już gloryfikujących motyw cienia.

Pierwsze cienie, choć jeszcze bez intencji uniwersalizacji tego motywu w obrazie, pojawiły się w pracach rejestrujących grupę osób na plaży już w latach 60. XX wieku. Później, w latach 70., coraz częściej, aż wreszcie niemal zupełnie motyw cienia zdominował fotografię Leśniaka.

W zasadzie zdecydowana większość udostępnianych publiczności zdjęć prezentuje cień autora,

czasami w towarzystwie osób bliskich, współuczestniczących w tym rytuale wyjawiania obrazu oczywistości, w której cień zaczął pełnić funkcję elementu wzbogacającego i dopowiadającego obraz o składniki intencjonalnie, odsyłające do tego, co zawiera się już w warstwie nieoczywistej; co nie jest wprost uwidocznione. Rytuale – tak trzeba nazwać akt sytuowania własnego cienia w sztafażu otoczenia; czyli takiego wpisywania go w „elementy” natury, by w swoistym zestrojeniu z nią obraz wyrażał, obok czystej rejestracji o charakterze dokumentu, także treści ujmujące świadomościowe preferencje autora fotografii. Leśniak przywracał w ten sposób czynności fotografowania ową, najczęściej już zarzuconą (poza grupą fotografów posługujących się starymi technikami i kamerami), potrzebę swoistej celebracji mentalno-psychicznej, poprzedzającej i wieńczącej akt fotografowania, szczególnie istotnej w sytuacji identyfikacji artysty z naturą i jego subiektywnego podejścia w oddawaniu jej walorów i tajemnic.

Dlatego cień w całej twórczości Leśniaka zawsze spełniał niejako podwójną rolę: był „odbiciem” (dosłownym i metaforycznym) jednostkowych, autorskich aspiracji, widomym śladem odesłania

do sfery psyche i wzbogaceniem ujęć autoportretowych oraz, po drugie – nawiązując do bogatych doświadczeń kulturowych – odnosił się do uniwersalistycznej problematyki twórczości i jej związków z naturą, która niemal zawsze była stałym (z wyjątkami) sztafażem tej fotografii. Ta druga, metaforyczno-symboliczna funkcja, w jakiej wykorzystywany był motyw cienia, zdominowała najnowsze realizacje Leśniaka. Pojawiły się, począwszy od 2008 roku, prace tytułowane przez autora „Mandalami”, które wolno już traktować w kategoriach pewnego rodzaju syntezy jego dotychczasowych doświadczeń artystycznych. W pracach tych cień autora staje się nierozpoznawalny, trudno identyfikowalny z sylwetką fotografa (co we wcześniejszych ujęciach było w większym stopniu oczywiste), tym samym służyć już może uogólnieniom, nadawać obrazom nowe sensory.

Mandale Leśniaka prezentują bowiem metaforyczny obraz współczesnej rzeczywistości; oto w centrum ujęcia pozostaje zapisany cień (autorski), jednak dzięki technicznemu zabiegowi zmiany ogniskowej obiektywu udaje się zarejestrować rozproszoną dookoła rzeczywistość. Zabiegiem tym autor jakby unieważnia to, co było realne,

natomiast wynosi to, co jest złudą (cieniem). Czyż nie jest to symboliczny obraz współczesności, zdominowanej przez fikcyjne obrazy i ich producentów (mass media)! Jednocześnie mandale te w metaforycznym ujęciu oddają sens całej fotografii.

Skąd mandale? W twórczości Leśniaka mandale pojawiły się w konsekwencji przechodzenia od koncepcji rejestracji jednostkowych doświadczeń (cień identyfikowalny z autoportretem) do zamiaru uniwersalizacji odniesień obrazowych – w tym odczytania wizerunku współczesnego konsumenta zmedializowanej rzeczywistości. Dla tego zadania artysta odwołał się do jungowskiej koncepcji człowieka i jego kompletności psychicznej, zwanej Jaźnią (struktur ujmujących świadomość i nieświadomość, w tym: indywidualną i kolektywną). Carl G. Jung – wybitny przedstawiciel psychologii analitycznej – w celu wzmocnienia swych teorii – wspomógł się, zaczerpniętą z kultury Wschodu, a wywiedzioną z nauki i praktyki jogi, koncepcją mandali, nadając jej nowego, szerszego znaczenia. Tradycje mandali, jej sens symbolu jedności i całkowitości psychiki, przykłady wizualizacji, potwierdzone w snach i praktykach

Mandale Leśniaka prezentują metaforyczny obraz współczesnej rzeczywistości. Jednocześnie oddają one sens całej fotografii.

twórczości wielu ludów (kultur), pozwoliły uznać ją za symbol ładu, harmonii psychicznej, jedności itd. – to jest jako trafny symbol ludzkiej Jaźni. Szczególnie zaś potraktowanie jej jako archetypowego obrazu nieświadomości kolektywnej (pamięci gatunku) sprzyja inspirującym realizacjom.

Janusz Leśniak nie nawiązuje w swych mandalach wprost do koncepcji Junga, nie o ilustrowanie jego tez bowiem tu chodzi, ale o przekaz własnych konstatacji wizualnych, w których cień (odmiennie niż u Junga) identyfikuje zbiorczo „jasne” i „ciemne” strony ludzkiej natury, jest przy tym – w sensie znaku i symbolu – niezwykle pojemny i znaczący dla całej historii fotografii. Tym samym mandale Leśniaka, pełniąc rolę symboliczną w ich odczytaniu kulturowym, mogą być równocześnie uznane za pojemne metafory całej twórczości fotograficznej.

Historia indywidualnej aktywności Leśniaka, jego zdeterminowanie stałą koniecznością rejestracji tego pozoru ludzkiej osobowości (ślada cienia), ale także ciągłego poszukiwania nowych sensów odnoszących się do tych prac sytuuje tę twórczość wśród znaczących postaw współczesnej sceny artystycznej. Poprzez swoistą apoteozę cienia, artysta w istocie dociera do własnej Jaźni, a jednocześnie dociera do Jaźni nas wszystkich, zdolnych do współodczuwania, do namysłu nad sensem fotograficznego obrazowania.

Janusz Leśniak, z cyklu „Mandale”, 2008/2009





1



2



3



4



5

1. **Janusz Leśniak**, Góry Stołowe, 2006
2. **Janusz Leśniak**, Warnemünde, 1964
3. **Janusz Leśniak**, 1989
4. **Janusz Leśniak**, Zakliczyn, 2006
5. **Janusz Leśniak**, Nowy Sącz, 2007

Grzegorz Dziamski



ANNA KUTERA W STRONĘ DIALOGU



Anna Kutera, Fryzury, 70 × 100

Od początku lat 90. Anna Kutera buduje domy, a dokładniej, obrysy, fantomy domów. Buduje je w różnych miejscach, z materiałów trwałych i nietrwałych.

Buduje je sama i przy pomocy osób zamieszkujących wybrane miejsca.

Jej domy są hołdem dla miejsc, w których powstają i dla zamieszkujących te miejsca ludzi, ich kultury, tradycji, sposobu życia. Są to domy-idee, domy-metafory, domy dla wyobraźni.

Dom to prywatność, pragnienie prywatności, ochrona tego, co ważne, a jednocześnie miejsce kulturotwórczej aktywności. Dom izoluje, oddziela, zamyka nas w kręgu własnych spraw. Jest przeciwieństwem przestrzeni publicznej, agory, forum, miejsc, gdzie debatuje się nad sprawami publicznymi. Zwyczajowo przypisywany jest kobietom, jest domeną kobiecej aktywności. Ale dom można zbudować wszędzie, wszędzie tam, gdzie coś nas zachwyci, oczaruje, będzie to wówczas dom gościnny, otwarty na to, co nas otacza i na innych ludzi, dom zapraszający do wejścia, do rozmowy, prywatnej rozmowy, a nie publicznej debaty. I takie były domy budowane przez Annę w latach 90., domy wyrastające z zachwyty i oczarowania świeżo odzyskaną wolnością, swobodą przemieszczania się, odnajdywania swojego miejsca w świecie. Mógł więc napisać Tadeusz Sawa-Borysławski: *Dom Anny jest wszędzie*^[1]. We Francji, Finlandii, Polsce^[2]. Wszędzie można się czymś zachwycić, wszędzie można odnaleźć swoje miejsce w świecie.

Po 11 września 2001 domy Anny zmieniły charakter. *Dom wotywny dla natury* (2006) to dwie zwiewne kurtyny zbudowane z prywatnych zdjęć przyjaciół i znajomych oraz zdjęć znalezionych w internecie. Kurtyny są przestrzennie rozdzielone, ale po zsunięciu dają zarys frontonu budynku. Prywatność sytych i zadowolonych tworzy ramę dla publicznych nieszczęść spadających na biednych i przegranych. Dom jest jeden, wspólny, choć

są w nim tacy, którzy mogą cieszyć się własną prywatnością i tacy, którym radość ta została odebrana, w których życie nieustannie wdziera się zewnętrzny świat, świat klęsk żywiołowych i katastrof, gwałtu i przemocy. Na razie światy te są rozdzielone, ale wybuch może nastąpić w każdej chwili, co pokazuje zestawiony z „Domem wotywnym” film o ataku na World Trade Center (*Moje WTC*, 2008). Budynek WTC zapada się i – w filmie Anny – powoli powraca do stanu sprzed samolotowego ataku. Nasza pamięć wypiera, wymazuje zło. Prywatność zwycięża, bo prywatność to życie, to esencja, sama natura życia. Tytuł pracy jest wymowny: *Dom wotywny dla natury*. Anna wierzy w ludzką naturę, którą utożsamia z domem, z prywatnymi radościami i smutkami. Jest w tym jakiś feministyczny podtekst, którego wszakże Anna specjalnie nie eksponuje, jakby nie chciała przeciwstawiać jednej ideologii innej ideologii, jakby chciała wymknąć się ideologicznym konfrontacjom.

Równie odległe od radosnych domów, jakie Anna budowała w latach 90., są *Domy bezdomnych* (2008) – beznamiętny filmowy zapis miejsc zasiedlanych przez bezdomnych. Można w tym filmie widzieć opowieść o pragnieniu domu, które tkwi w każdym z nas lub opowieść o wykluczonych i odrzuconych, których nie chcemy widzieć, choć żyją obok nas. Anna przyznaje się do jeszcze innej motywacji; chciała pokazać ludzi nieudomowionych, żyjących jak motyle, ale w trakcie realizacji filmu zrozumiała, że brak domu nie jest wyzwoleniem, przepustką do beztroskiego życia, lecz przekleństwem, tragedią, klęską egzystencjalną^[3]. W ten sposób film zmienił się w rodzaj hołdu dla tych, którzy z wyrzucanych przez nas przedmiotów próbują stworzyć sobie namiastkę domu, dla tych, którzy na przekór okolicznościom próbują znaleźć dla siebie jakieś miejsce w życiu.

Twórczość Anny Kutery wyrasta z tradycji sztuki kontekstualnej, sztuki wyczulonej na społeczny kontekst działań artysty, na zmienność znaczeń tego, co prezentuje artysta, na dialog i współpracę z tymi, do których jego praca jest adresowana. Jest to sztuka nastawiona na rozmawianie z ludźmi, a nie przemawianie do ludzi^[4].

Budowane przez Annę domy zawsze brały pod uwagę kontekst miejsca. Powstawały dla konkretnych miejsc i z tych, wybranych przez artystkę miejsc czerpały swoje znaczenie – nie sposób ich zrozumieć nie uwzględniając miejsca do jakiego są przeznaczone. W *Domu wotywnym dla natury* pojawiają się nowe miejsca, cyberprzestrzeń, w której lęgną się dzisiejsze demony globalizacji. Fotograficzny cykl „Morfologia aktualnej rzeczywistości” (2009) przywołuje z kolei kontekst czasowy. Artystka sięga tu po swój stary cykl z roku 1975, przedstawiający kilkunastoletniego chłopca w różnych nakryciach głowy i zestawia go z nowym cyklem – fotografiami kilkunastoletniej dziewczynki odgrywającej różne role dorosłej kobiety. Oba cykle dzieli ponad trzydzieści lat. Oba dotyczą dzieciństwa. I tak się składa, że jest to dzieciństwo ojca i córki – ojciec pozującej artystce dziewczynki był modelem cyklu zrealizowanego w 1975 roku. Dzieciństwo ojca i córki spotyka się na fotografiach Anny.

Jan Świdziński mówi, że istnieją dwa rodzaje artystów: jedni ciągle gonią za sztuką, chcą, żeby to, co robią, było najprawdziwszą sztuką; drudzy nie bardzo przejmują się tym, czy to co robią naprawdę jest sztuką. Ci drudzy mówią: *Robimy to, co uważamy za słuszne. A sztuka? Niech ona nas goni, jeśli uzna za słuszne. Jeżeli nie zechce – trudno, stracimy szansę bycia artystą albo będziemy mogli pochwalić się, że to my rozszerzyliśmy obszar sztuki, wychodząc poza stereotyp, który nie dodaje żadnych wartości do tych, które już mamy*^[5].

Anna Kutera należy do tej drugiej grupy artystów. Za sztuką goniła, kiedy kończyła studia i kiedy szczęśliwie odnalazła się w ruchu sztuki kontekstualnej, uczestnicząc w historycznej dziś konferencji „Art as Contextual Art”, zorganizowanej przez Center for Experimental Art and Communication w Toronto (listopad 1976)^[6]. Dzisiaj nie musi gonić sztuki, może robić, co chce, pozostając wierna swoim kontekstualnym przekonaniom, swojej kontekstualnej wizji sztuki, ciągle wykraczając poza stereotyp sztuki w stronę dialogu z innymi. ●

1 T. Sawa-Borysławski, *Dom Anny jest wszędzie*, „Arteon”, 2004, nr 8.

2 Zob. A. Kutera, *Moje domy, w; Obecność III* (kat. wystawy), Poznań 1992. Zob. także zamieszczony w tej samej publikacji tekst Alicji Kepińskiej, *Bliskość bytu*.

3 Zob. A. Kutera, *Mój dom owadów*, w; *Galeria Sztuki Najnowszej* (red. R. Kutera), Gorzów Wielkopolski 2008, s. 32.

4 *Nie mówmy o ludziach, mówmy do ludzi*. Jan Świdziński, *Stale mówimy o człowieku...*, Mała Galeria, Warszawa 1979.

5 J. Świdziński, *L'art et son contexte*, Quebec 2005. Cyt. za polskim przekładem *Sztuka i jej kontekst* (red. B. Łukaszewicz, Ł. Guzek), Radom 2009, s. 59.

6 Zapis tej konferencji znajduje się w książce Jana Świdzińskiego *Quotations on Contextual Art*, Eindhoven 1988.



↑ Anna Kutera, *Układ morfologiczny*, 1975, z cyklu „Morfologia nowej rzeczywistości”

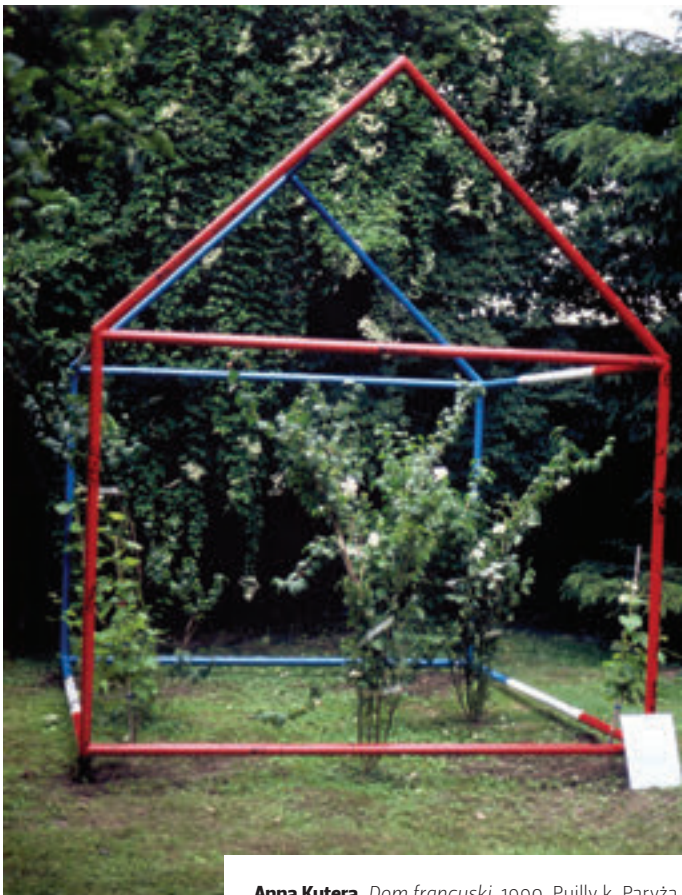
↓ Anna Kutera, *Morfologia aktualnej rzeczywistości*, 2009, z cyklu „Genetyczne konteksty”



Jest to sztuka nastawiona na rozmawianie z ludźmi,
a nie przemawianie do ludzi.



Anna Kutera, *Domy bezdomnych*, 2007/2008, z cyklu „Moje domy”



Anna Kutera, *Dom francuski*, 1990, Puilly k. Paryża



Anna Kutera, *Dom leśny*, 1994, Bardo Śl.



Dziś zło wymazuję z mojej pamięci
Now I'm deleting it from my memory

Anna Kutera, kadry z filmu *Mój WTC* – 2009,
realizacja komputerowa, DVD



Anna Kutera, *Mój dom podróżny*, 1992



Anna Kutera, *Dom wotywny dla natury*, 2006

Bogusław Jasiński

O czymś innym

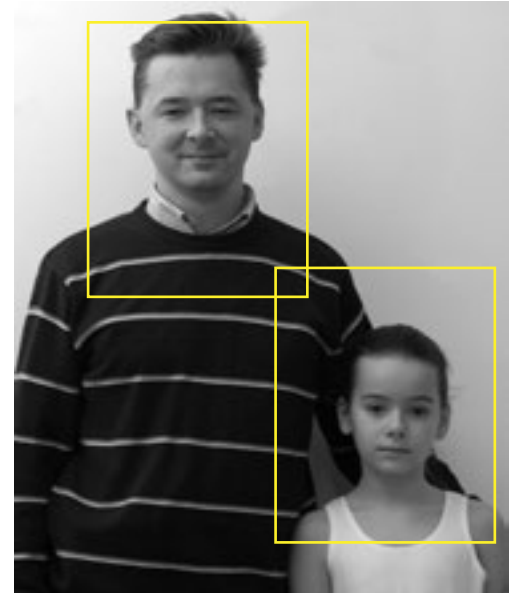
Oglądam prace Ani Kutery – 35 lat! Tak, dokładnie tyle lat jest ona obecna w naszym życiu artystycznym. To zaiste spory kawał czasu i rzeczywiście zmusza do uważniejszego niż zwykle przyjrzenia się, o co tu chodzi.

Jeśli bowiem ktoś przez te lata uparcie coś i do tego w *swoisty sposób* powtarza i mówi nieprzerwanie, z tą samą determinacją i konsekwencją, no to w takim razie pochylmy się nad tym i spróbujmy to opisać. Tylko że gdybym teraz miał to coś nazwać najprościej i najkrócej, to miałbym kłopot. Bo Ania zawsze – gdy tylko ktoś próbuje z obszaru li tylko sztuki określać jej działania – mówi właśnie o czymś innym! Ten przekaz, choć posiłkuje się jakimś materialnym nośnikiem, to jednak nie tylko traktuje go jakby manifestacyjnie wyłącznie instrumentalnie, ale także i przede wszystkim zwraca się do treści jako żywo nieestetycznych, a mianowicie – socjologicznych, antropologicznych czy wręcz aksjologicznych. To tak, jakby artysta wyzywał się swej „artystyczności” i wkraczał pewnie na obszar chociażby społeczny czy też wręcz filozoficzny. Proszę mnie dobrze zrozumieć: artystka chce tu rozmowy bynajmniej nie jako „artystka”, ale po prostu chociażby jako socjolog. I przy tym nie wchodzi w jakąś rolę, niczego nie udaje, ale z pełnym przekonaniem zajmuje swoje miejsce w takim dyskursie. Jej działanie staje się więc tylko pretekstem do takiego dialogu, punktem zaczepienia, ale nigdy celem samym w sobie. To coś bardzo dziwnego, bo jak do tej pory uczyliśmy się, że właśnie przedmiot artystyczny z istoty swej jest samocelowy, autoteliczny, rozkosznie bezużyteczny, czyli nakierowany na samego siebie. A tymczasem mamy tu do czynienia ze swoistym zmarginalizowaniem swej własnej profesji – tej, wyuczonej w Akademii, tej, która w ogóle sprawiła, że właśnie teraz stoimy w tym określonym miejscu zwanym galerią podczas równie określonej społecznie imprezy, jaką jest bez wątpienia wystawa jakiejś twórczości. Dlaczego zatem autorka po prostu nie pisze reportaży lub esejów? Ano właśnie – tyle tylko, że pytanie to zapewne należałoby także zadać wszystkim spadkobiercom sztuki konceptualnej. Oto paradoks, który otwiera chyba ów naczelną sens *czegoś*, co Ania czyni swoją sztuką.

Nie wiem, czy ten paradoks, który mi się przed chwilą napisał, jest czymś typowym dla całego nurtu konceptualnego i post-konceptualnego, ale już wiem, że w przypadku twórczości

Ani na pewno nabiera szczególnego znaczenia. Bynajmniej nie tylko z powodu swych emocjonalnych przypadłości, ale przede wszystkim dlatego, że w tej twórczości mamy do czynienia z uruchamianiem przy pomocy rekwizytów sztuki określonych narracji społecznych; mówiącej – autorka kreuje w sobie właściwy sposób pewne historie, opowieści, które toczą się w materii życia społecznego i to nawet niezależnie od samej sprawczyni. Mają one swoją własną dynamikę, swoją sobie właściwą logikę, rytm, a nawet ekspresję. I to właśnie te historie, w ten sposób powołane do życia stanowią właściwą esencję twórczości Ani. I jak to z historiami bywa: coś przekazują, do czegoś prowokują, wywołują, a niekiedy nawet właśnie wzruszają. Dzieją się *między* przedmiotami i rekwizytami, którymi artystka się posługuje. Nie mają też formy w ustalonym sensie tego słowa, dlatego można rzec, iż wykraczają poza obszar sztuki ortodoksyjnej, tzn. tej przedmiotowo zdefiniowanej. Dalej: z istoty swej, jak to historie, domagają się słuchacza i widza, ale nie takiego, który tylko potakuje głową, lecz który jest partnerem! A to już poważna sprawa. A więc jednak ten dialog, tyle tylko, że bez przedmiotu, ale za to o czymś. To już coś! I ja naprawdę się nie dziwię, że w pewnym momencie Ania zaczęła mówić o kontekście swojej wypowiedzi, albowiem rzeczywiście stał się istotny. Stąd to hasło kontekstualizmu! Ładnie brzmiące i do tego jakoś tam nawiązujące do idei Kosutha – to mogło liczyć na uważny odbiór. No ale przede wszystkim też coś samo w sobie znaczyło, to nie ulega wątpliwości.

Kiedy mówię o historiach powoływanych do życia w materii społecznej, to muszę koniecznie ten wątek dokładnie opisać, zanalizować, bo jest bardzo ważny. Sam fakt opowiadania i mówienia zakłada nie tylko pewną powieść (story), ale i akt opowiadania, sytuację narracyjną, jej kontekst. To bardzo dobrze opisano w bogatej literaturze z zakresu teorii sztuki narracji. Oto w tradycji francuskiej mamy owo fundamentalne i żywe rozróżnienie na *diskurs* i *historie*, rosyjskiej na *sjużet* i *fabuła*, angielskiej na *plot* i *fable* – i tylko trzeba w tym miejscu wyrazić żal, że podobnych również żywych i językowo chociażby rozróżnia-



DZIECIŃSTWO OJCA I CÓRKI SPOTYKA SIĘ NA FOTOGRAFIACH ANNY KUTERY

Anna Kutera opowiada o chłopcu, siedmioletnim Witku, odsłaniając jego świat. Widzimy całą serię zdjęć, raczej prostych w formie, bo skoncentrowanych na rejestracji, a nie na wykreowywaniu kolejnych światów artystowskich. I oto ta historia, chyba niespodziewanie dla samej Ani, znajduje swoją kontynuację w kolejnej serii zdjęć, gdzie przed obiektywem staje córka tamtego Witka, Marta.

nych pojęć próżno by szukać w języku polskim. To sprawia, że nieco trudniej nam uchwycić sens tych obu kategorii, albowiem brakuje nam ich językowej artykulacji, tak wyrazistej w innych obszarach i innych tradycjach kulturowych. Dlaczego o tym tyle tu piszę? Otóż uważam, że ów *diskurs*, *sjużet* i angielski *plot* to są właśnie owe konteksty historii Ani, tyle tylko, że występujące w materii życia społecznego. To po pierwsze. Po drugie zaś, historie Ani tym się różnią od *historie*, *fabuła* i *fable*, że nie są kreacją uszytą podług miar sztuki narracji, albowiem nie mają ekspozycji, konfliktu, kulminacji, wreszcie zakończenia, gdyż są w gruncie rzeczy dla samej artystki, a tym bardziej i dla odbiorcy, pewną niewiadomą – materią rozwijającą się według własnych miar i zasad. Tak jak i życie społeczne – uczestniczymy w nim, ale przecież nie do końca nim kierujemy i bynajmniej nie do końca je kreujemy tak, jak byśmy sobie tego nieraz życzyli. Mamy zatem tu element nie tylko przypadku, ale i po prostu niewiadomej, z którą tak czy owak jednak żyjemy. Zakłada to i po stronie



Anna Kutera, *Fryzura II*, 2009,
z cyklu „Genetyczne kontakty”,
realizacja komputerowa DVD

artystki, i po stronie uczestników dialogu, który proponuje, pewną otwartość – milcząco przyjętą deklarację uznania racji innych niż moje własne. Postawa taka bynajmniej jednak w żaden sposób nie warunkuje struktury dzieła, albowiem takowego w ustalonym sensie estetycznym po prostu nie ma. Parafrazując skądinąd znane stwierdzenie Umberto Eco, powiedziałbym, że nie ma tu dzieła „otwartego”, lecz za to jest sama otwartość – szczelina, przez którą świeci sam byt i nasze w nim bytowanie. Myślę, że doszliśmy – jakkolwiek by to zbyt filozoficznie nie zabrzmiało – do ontologii działania artystycznego, w której choć nie ma przedmiotów artystycznych, to jednak toczy się jakiś fundamentalny dyskurs o nas samych. Może jeszcze raz i najprościej, jak można: już nie chodzi o to, by coś było piękne, ale o to, by

było ważne. Dalej: nie przedmiot, ale rozmowa, która przebiega na rozmaitych poziomach (nie wyłączając emocjonalnych). Wreszcie – historia, w znaczeniu wyżej opisanym, która choć przez artystkę powołana do życia, to jednak opowiadana jest przez samo życie, a więc ze wszystkimi niewiadomymi i bez wyraźnego końca.

Ania opowiada o chłopcu, siedmioletnim Witku, odsłaniając jego świat. Widzimy całą serię zdjęć, raczej prostych w formie, bo skoncentrowanych na rejestracji, a nie na wykreowaniu kolejnych światów artystowskich. I oto ta historia, chyba niespodziewanie dla samej Ani, znajduje swoją kontynuację w kolejnej serii zdjęć, gdzie przed obiektywem staje córka tamtego Witka, Marta. I nowe pytania, nowy dialog się toczy – o obcym świecie, o etyce, o sprawach

naprawdę ważnych. I pamiętajmy jeszcze, jakie archetypiczne konotacje przywołuje obraz dziecka w sztuce!

A teraz widzę Anię z potarganymi włosami – ale nie tak, jak to czyni wiatr, czyli „ładnie”, lecz po prostu niechlujnie i do tego raczej z miną nie do pokazania się na imieninach u cioci. Tego żaden reklamodawca szamponu też nie kupi. Ostatni gest wolności? W świecie zniewolonym formą? Aniu! To już nie ma żadnego znaczenia, bo świat już poszedł dalej swoją drogą i naprawdę nikt nie zwraca uwagi na takie rozpaczliwe sygnały. Już nikt nawet takich pytań nie stawia, lecz po prostu znajduje swoje miejsce.

To dobrze, że te *Fryzury* są zestawione z *Domami bezdomnych*, bo tu właśnie wylądowaliśmy. To ten sam znak wykluczenia ze świata Babilonu, potargana fryzura nijak się mająca do standardów bycia atrakcyjnym. Napisałem „znak”? Ale przecież to nie jest działanie artysty, który poprzez przedmiot artystyczny „znaczy” znaczone, jakby tego chcieli akademicy estetycy. Bo oto cała sytuacja, cała „komunikacja” z odbiorcą jest przeniesiona w całkowicie inny kontekst – właśnie jakby pozaartystyczny. A to, co widzimy w postaci zdjęć lub filmów, to tylko ślady dokumentacji, ale nie o nich przecież jest tu mowa. Mowa jest o czymś innym! ●



Andrzej Jarosz

Opowieści z czerwienią

Koncepcyjne zagęszczenia treści i formalne prowokacje to styl Jana Bortkiewicza, a ich materializacją są jego zdjęcia.

Na pierwszy rzut oka bezpardonowe, zbudowane w oparciu o kompozycyjne, walorowe i myślowe skróty. To jednak pozór. Celność, niekiedy dosadność wypowiedzi charakteryzuje metodę Bortkiewicza, jednak jego twórczość poddaje się też wielowątkowej interpretacji. Odnosi się to zwłaszcza do cyklu, dla którego Czerwień – jako barwa, znak, symbol, a może i „bohater” – jest wątkiem przewodnim, tematem znaczeniowych wariacji, w rozmaitych kontekstach, jakie posiada każda z fotografii. Wybrana przez Bortkiewicza barwa, będąca nośnikiem specyficznych znaczeń, nadaje kompozycjom i zawartym w nich przedmiotom nowe sensory. Za jej pomocą wrocławski fotograf analizuje witalność, energię, cierpienie, żarliwą wiarę, dojmującą hańbę lub nadzieję. Różnorakie uczucia, które budzą te fotografie, pozostają pod wspólnym mianownikiem intensywności. Nieprzypadkowe wydaje się linearnie odczytywanie historii widzenia i pointowania przez Bortkiewicza rzeczywistości sprzed trzydziestu kilku lat. Twórca wielokrotnie podkreślał, iż jego prace mogą układać się na podobieństwo fragmentów taśmy filmowej. Poprzez swoje sąsiedztwo fotografie mają konstruować rozległe opowieści z przenikającymi się wątkami. „Światło” czerwonego słońca, pojawiającego się na pierwszym zdjęciu jest *conditio sine qua non* widzenia wszystkiego, początkiem dnia, cyklu przemian, a co za tym idzie, także życia toczącego się w Polsce przed trzema dekadami.

O spoiwości i sile przekazu całej serii decyduje (obok obecności reinterpretowanego tematu Czerwieni) kontekst PRL-u. To rama narracji dla walorowych, figuralnych kompozycji, w których odnaleźć można symbole, cytaty ze sztuki dawnej i „aktualnej” w latach siedemdziesiątych, „znaczące” motywy architektoniczne oraz ówczesną chropawą i drażniącą rzeczywistość. Rzeczywistość jawiąca się

dziś jako znana, ale skutecznie wypierana z pamięci wersja małego „realizmu”, przypominająca starszym widzom młodość, dzieciństwo i melanż zaprzeczonych doznań.

Oto plama płaskiego słońca weszła ponad pustym, morskim krajobrazem. Barwa tego centralnie umieszczonego punktu jest ekwiwalentem ciepła, życia i uczuć, które odnajdujemy w kolejnej sekwencji. To samo, a jednak inne, słońce może być formą w rysunku dziecka, „uczłowieczoną”

W opowieści Bortkiewicza czerwień jest wielokrotnie znakiem stanów ekstremalnych życiowo, choć powszednich i często banalnych.

za sprawą kilku linii, podobnie jak schematyczna twarz matki. Kadr ze zbliżeniem twarzy człowieka palącego papierosa, a zwłaszcza rozjarzenie się jego końcówki, może być jednocześnie sumą refleksji, przyjemności i... niebezpieczeństwa dla zdrowia. Ale kiedyś nie obowiązywały standardy zdrowotnej poprawności, a gesty towarzyszące paleniu i sam akt określenia siebie czerwinią plamki zapalonego papierosa mógł mieć w sobie to „coś”. Płonący gaz w wylotu palnika, trzymanego przez robotnika tnącego metalowe konstrukcje, jest z jednej strony niematerialnym fantomem spalania, unicestwienia, a z drugiej – konkretną, materialną malarską plamą, przekształcającą się w następnym kadrze w strużkę krwi. Wąskie pasmo czerwieni jest punktem wiążącym grupę widzianą w skrócie, wstrząsającej, średniowiecznej Piety. Kaskady fałdów welonu Marii, wyeksponowana klatka żeber martwego Chrystusa

i przestrzeń poza nimi tworzą ekspresyjny, niezakłócający piękna dramatu kontekst dla innego, religijnego sposobu myślenia. Czerwień krwi Boga-Ofiary ma znaczenie mistyczne, zwłaszcza jeśli przypominać wprost – co czyni Bortkiewicz – dzieło o wciąż czytelnej sakralnej funkcji. Autorską prowokacją jest fakt, iż twórca nagle i bezpardonowo przenosi odbiorców do rzeczywistości zdominowanej rażąco kontrastową ideologią. Chodzi o materializm Marksa, którego wizerunek otoczony gorącym tłem wpisany został w zachwianą elipsę. Tę parodię angielskiej miniatury na kości, bezmyślny serwilizm niosących podobiznę ludzi oraz ich przywiązanie do tego znaku odbierać można jako tragiczną identyfikację stanu zniewolenia i bierności PRL-u. Znakiem wówczas obowiązującej ideologii i sumą tamtych czasów jest czerwona gwiazda z sierpem i młotem na czole czapki-uszanki.

Barwa w opowieści Bortkiewicza może być także heroiczna. Intensywna, niemal parząca czerwień stanowi tło dla następnej kompozycji wpisanej w elipsę. Otacza ona jednak orla bez korony – na poły dumnego ptaka, który był takim znakiem chwały... na jaki zdecydowały się tamte czasy. Na szczęście, poza refleksami „czerwonej” ideologii, czerwień w cyklu Bortkiewicza sięga też do „archetypów”, oczywiście z przymrużeniem oka. Bocian na szczycie gniazda jawi się jako legenda narodzin, tożsamości i swojskości. Jego czerń, biel i czerwień – to szczęśliwie wolny od obciążeń, swojsko-mityczny fragment cyklu. Zwrot akcji następuje za sprawą obrazu mówiącego w kolokwialny sposób o braku szlachetności: „czerwona świnia”. Inwektywa? Ścisłe związana z czasami PRL-u, choć co rusz odżywiająca i dzisiaj w polityczno-populistycznych sporach.

Wątek autotematyczny skupia się w dwóch kolejnych kadrach. Znaczone ręcznie czerwinią opakowanie materiałów fotograficznych oraz uchylona czerwona klapka przed obiektywem kamery

Jego prace mogą układać się na podobieństwo fragmentów taśmy filmowej.

przypominają semafor, zakazujący, a może właśnie „zezwalający” na rejestrację, wydają się mówić o powinności oraz konieczności uważnego selekcjonowania i utrwalania świata. Czerwony grot wskazujący w następnej fotografii na informację „Kąpiel dozwol[ona]” wywołuje sardoniczny śmiech, stanowiąc potwierdzenie obowiązującego nieustannie artystycznego przymusu.

W opowieści Bortkiewicza czerwień jest wielokrotnie znakiem stanów ekstremalnych życiowo, choć powszednich i często banalnych: temperatura 37 stopni, widziana na skali termometru, podgorączkowa, zwalniająca z działania. I najbardziej chyba oczywista sytuacja – czerwone światło sygnalizacji ulicznej ograniczające przecież wolną wolę, „narażające” przewrotnie niepokornych przechodniów na „restrykcje”. Znaki zakazu, nakazu. Obowiązują i dzisiaj nas wszystkich, a znalezienie przez fotografa w tamtych smutnych czasach wyjątków, np. tablicy „Nie dotyczy nowożeńców” zatrzymujących się pod Urzędem Stanu Cywilnego, wprowadza do cyklu z jednej strony nostalgię, z drugiej odrobinę humoru. Oto doceniamy fakt potencjalnego pojawienia się nieznanych, zapewne szczęśliwych nowożeńców, którzy wyłączeni są spod jurysdykcji znaku, ale... tylko w tej jednej, wyjątkowej chwili ich życia.

Przy okazji – zastanawiające są kilkakrotne powroty Bortkiewicza do zróżnicowanych jakościowo i znaczeniowo źródeł sztucznego światła. Dramatyczne wydaje się anemiczne jarzenie się światła stopu starej „nyski”, przesuwającej się po polnej drodze. Lśniący czerwono neon Państwowego Zakładu Ubezpieczeń widziany jako zwieńczenie molocha, bloku-instytucji, mówi poniekąd coś o prozie i grozie życia, a tuż obok – na kolejnej odbitce – triumfalistyczna smuga czerwieni kieruje się w czarną noc. To reinterpretacja *Kompozycji świetlnej nieorganicznej* Henryka Stażewskiego z czasów legendarnego „Symposium Wrocław 70”.



Jan Bortkiewicz

I następne zdjęcie: czy dzisiaj ktoś żywi cieplejsze uczucia wobec czerwonej skrzynki na listy? Nuci pod nosem szlagier Skaldów, iż „ludzie listy piszą” oraz pełen ufności przyjmuje informację: „Listy wyjmuje się codziennie”? Ten kod nadziei związany z wyróżnionym przez Bortkiewicza przedmiotem już chyba jednak nie funkcjonuje. Także widoczny z daleka znak czerwonego prostokąta – kolorowy akcent niemal czystej kompozycji, gdzie rytm płaskich arkad organizujących nieznaną fasadę przerwany jest czarną plamą cienia i *codą* czerwonej tablicy – to przywołanie innej epoki, uboższej, ale opartej na potężnych semantycznych kontrastach. Współczesny świat – w pozycji do szarości PRL-u – jest barwny aż w nadmiarze, chromatycznie agresywny, a przy tym gubiący sensory kolorystycznych kodów. W cyklu Bortkiewicza czerwień funkcjonuje jako sposób desperackiego wyodrębnienia z bezbarwnego tła. Człowiek w gatkach w czerwone paski, „bety” na parapecie z czerwoną poduszką bez poszewki to bolesne dokumenty przaśności i zenującego banału (choć niektórym trudno się na to zgodzić), będącego „solą życia” tamtej epoki. Podobnie uśmiech, niemal dosłownie przyklejony do ust jednej z postaci,

maskujący grymas, przypomina tandetę koszmarnego „opakowania zastępczego” – truchła rzeczywistości symbolizowanego przez główkę plastikowej lalki, pozbawionej oczu, o upiornym, czerwonym i sztucznym uśmiechu.

Minorowo doprawdy kończyłby się cykl konstruowany przez Bortkiewicza, gdyby nie ostatnia triada zdjęć, w których powrócił on we wzruszający sposób do utożsamienia czerwieni z życiem, krwią i sercem. Ta odrębna minipowieść o uczuciach, ich wadze i randze, ma swoją ważną oś. Jest nią przedstawienie płyty nagrobnej łączącej *Matkę i serce syna* (Piłsudski? n.n.?) – dwóch ogniw biologiczno-psychicznego łańcucha życia, który w swoich splotach wiąże sprawy osobiste, np. miłość symbolizowaną czerwonym, glazurowanym ciastkiem i sprawy ostateczne, które podlegają próbie zrozumienia za sprawą swoistego cytatu – fragmentu przekroju i opisu mięsistej, rubinowej pompy serca.

Powróćmy do pierwszego zdjęcia. Czerwone słońce znów wschodzi – tętni pompa natury i ciała człowieka, krew przelewa się w światło, blask, ciepło. Czasami krew po wyrwanym zębie ma smak nagranych słońcem wiśni... ●



Bożena Kowalska

...JA, SYN STANISŁAWA, WNUK STEFANA...

...Waldemar Andzelm zajmuje się fotografią już od lat szkolnych. Z wykształcenia elektronik, jedynie podczas studiów na politechnice nieco mniej czasu poświęcał tej głównej dziedzinie zainteresowania.

Ale i tak nie elektronika, ale fotografia stała się uprawianym przez niego zawodem. Związany z nurtem realizmu, specjalizuje się w tematyce portretu i martwej natury. Te ostatnie – niekonwencjonalne w ich ascetycznej prostocie i oszczędności elementów – działają grą światła i cienia, nastroju wyciszenia i zagadkowości. W portretach artysta potrafi w sposób wyjątkowo sugestywny wydobyć cechy osobowości modela. Przykładem służyć tu mogą liczne utrwalone przez niego fotograficzne wizerunki znanych współczesnych malarzy, jak Wojciech Fangor, Stanisław Fijałkowski, Stefan Gierowski, Jerzy Kałucki czy Koji Kamoji.

Na szczególną uwagę i zainteresowanie zasługuje w jego twórczości cykl przedstawiający mieszkańców Janowca – miejscowości, z której wywodzi się rodzina Andzelma. Nadał tej serii tytuł „...ja, syn Stanisława, wnuk Stefana...”. Tworzył ją przez cztery lata. Tak powstała panorama ok. 60 portretów janowiczian, zazwyczaj ukazanych na tle ich domostw; częściej we wnętrzach mieszkań, rzadziej

przed drzwiami chat czy gospodarskich zabudowań. I nie ma w tym przypadku, ponieważ jest to zawsze intencjonalnie wybrana sceneria, podkreślająca czy uzupełniająca obok wyrazu twarzy, postawy, gestu i ubioru, charakterystykę portretowanej osoby.

Obrazy z janowieckiego cyklu to rodzaj fotografii tradycyjnej, werystycznej. Jak to określał wybitny nasz fotografik Jerzy Lewczyński: *Fotografia po to została powołana, aby ten świat odtwarzać. Wydaje mi się, że to, co obserwujemy, co otacza nas, cała rzeczywistość składająca się z wielu znaków, obrazów – może być wyjściem do wzbogaconej wypowiedzi o świecie. Twórca bierze pewne elementy i tworzy z nich nową rzeczywistość, również real-ną*^[1]. Andzelm stworzył za pomocą cyklu „...ja, syn Stanisława...” nie tylko realną rzeczywistość, ale znacznie więcej. Osiągnął to, co sformułował Baudelaire, postulując, by *wieczne odślonić w przemijającym*^[2].

1 J. J. Lewczyński cyt. za: J. Busza *Wobec fotografii*. Warszawa 1983, s. 151.

2 C. P. Baudelaire, *Malarz życia nowoczesnego*. (w:) *Rozmaitości estetyczne*. Gdańsk 2000, s. 319.

Andzelm fotografował nie tylko dlatego, by zdokumentować wybrane osoby i obiekty. Wprawdzie chodziło mu o uchwycenie ich jako faktów jednostkowych, ale po to, by nadać im, obok subiektywnej i jednostkowej, wagę zobiekttywizowanej, uniwersalnej rzeczywistości, bogatej w wielorakie odniesienia i wyzwalającej istotne refleksje.

Andzelm nie fotografował w Janowcu ludzi młodych. Utrwał tylko wizerunki odchodzącego pokolenia. Twarze zbrzdżone i pokryte siecią zmarszczek, o oczach przygasłych znużeniem. I dłonie zdeformowane reumatyzmem, pomarszczone, zużyte utrudzającą pracą długich dziesięcioleci. Obrazował zniszczenie czasem. Stworzył swym cyklem symbol przemijania, wielorakie upostaciowanie starości, bezradności, samotności i opuszczenia. Ale nie zaniedbał przy tym podkreślenia elementu indywidualnego portretowanych postaci. Starość, choć ujednoliciła rysy twarzy ludzkich, nie do końca upodobniła do siebie modele Andzelma. Są bardzo zróżnicowane. Różnią je zarówno wyraziście do-



39



Waldemar Andzelm, z cyklu „...ja, syn Stanisława, wnuk Stefana...”



strzegalne cechy zewnętrzne, jak, z dużą siłą sugestywności wydobyte, ich właściwości charakterologiczne. Jedne z tych osób zachowały, mimo sędziwego wieku i nieodłącznie z nim związanych dolegliwości, pogodę uśmiechu i życzliwości dla świata i ludzi. Inni z portretowanych mają w sobie niezmacony i ufny spokój świadomości dobrze, choć w trudzie, spełnionego życia. Są także twarze, w których się czyta tylko smutek i zatroskanie albo, gdzie odzwierciedla się cierpienie i tragizm beznadziei. Są wreszcie osoby pełne goryczy, niezadowolenia i pretensji, władcze, gotowe wszystkim narzucić swoją wolę. Artysta charakteryzuje często swoich jeszcze portretowanych dokładniej: osadzając ich, jak kiedyś Zofia Rydet, w stworzonym przez nich otoczeniu; tyle że wybitna fotografka czyniła to z intencją zwrócenia przede wszystkim uwagi na osobliwości i wyróżniki kultury ludowej, gdy An-

dzelmowi chodzi o klimat, jaki przedstawiani przez niego ludzie nadali swoim wnętrzem mieszkalnym. Te nader skromne, a często biedne, choć schludnie umeblowane i utrzymane pokoje vel kuchnie, charakteryzują swoich właścicieli nie gorzej niż wyraz ich twarzy i mowa ciała. Na jednym ze zdjęć para leciwych ludzi siedzi naprzeciw siebie po dwóch stronach nakrytego stołu. Więcej, niż cokolwiek innego, mówią o nich trzy doniczki obsypane kwiatami na parapecie okna i przypięte do białej, przezroczystej firanki trzy kolorowe motyle.

Jednak sztandarową pozycję cyklu stanowi tryptyk przedstawiający potrójny portret staruszki w czarnej chustce zawiązanej na głowie, o bardzo pomarszczonej twarzy, szyi i ręce. Na jednym zdjęciu zakrywa ona tą spracowaną, zgrzebną dłońią usta, na drugim ociera oko, na trzecim widoczna

jest cała jej zbrudźzona wiekiem twarz i osłonięte w zmarszczkach oczy, w których życie zdaje się przygasać.

jest cała jej zbrudźzona wiekiem twarz i osłonięte w zmarszczkach oczy, w których życie zdaje się przygasać.

Cykl janowiecki Andzelmia nie tylko jest istotny treściowo, ale też celny formalnie. Ze znawstwem wykorzystane w tych zdjęciach zostały układy przestrzenne, rytmy linii i gra proporcji. Niekiedy stosował też artysta z upodobaniem kompozycję z rygiorem geometrycznym. Tak potraktował fotografię, gdzie na tle szachownicowo żółtych i zielonych malowanych, drewnianych bram, symetrycznie umieszczonych po dwóch stronach budynku, stoją staruszek mąż po lewej i staruszka żona po prawej stronie.

Codziennie powstają na świecie miliony zdjęć, ale rzadko tylko odkrywa się wśród nich ujęcia, które są poruszające, które przekraczają techniczne możliwości fotografii i stają się wytworem duchowym. Zdjęcia, które skłaniają odbiorcę do odczytania z tego, co jednorazowe i jednostkowe, istotnych znaczeń, wysunięcia głębszych, ogólnych refleksji. ●

Magdalena Karpńska, *Bez tytułu*, 2009

Magdalena Wicherkiewicz

V WARSZAWSKI FESTIWAL FOTOGRAFII

Na piątą edycję, trwającego od 24 kwietnia do 7 czerwca br., Warszawskiego Festiwalu Fotografii Artystycznej, po raz trzeci o charakterze międzynarodowym, składało się blisko 50 różnych wydarzeń związanych z fotografią, odbywających się w różnych miejscach w Warszawie.



Imprezę honorowym patronatem objęli Minister Kultury i Dziedzictwa Narodowego Pan Bogdan Zdrojewski, Ambasador Republiki Czeskiej w Polsce Pan Jan Sechter, Rektor Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie Pan prof. Ksawery Piwocki oraz Dyrektor Czeskiego Centrum Pani Pavla Foglova. Kuratorem Festiwalu była Magdalena Durda-Dmitruk. Mały jubileusz imprezy organizatorzy postanowili uczcić, konfrontując dokonania fotografii polskiej i czeskiej. Czeska część festiwalu została przygotowana we współpracy z Ambasadą Republiki Czeskiej w Warszawie, Instytutem Fotografii Kreatywnej w Opawie, FAMU w Pradze, Czeskim Centrum w Warszawie.

Program czeskich prezentacji w ramach WFFA 09 obejmował zarówno wystawy prezentujące historyczny dorobek czeskiej fotografii, jak i jej współczesne dokonania. Mocnym punktem tej części festiwalu były, prezentowane w Galerii Sztuki Mediów, dwie wystawy: „Klasyki czeskiej awangardy fotograficznej” oraz retrospektywa znanego dokumentalisty Jindřicha Štreita, prezentująca prace artysty z lat 1965–2005. Pierwsza z wymienionych ekspozycji obejmowała 42 fotografie Jaromira Funke, Jaroslava Rösslera, Františka Drtikola, Eugena Wiškovský'ego wykonane z oryginalnych negatywów. Ważnym akcentem „czeskiej części” WFFA była też, prezen-

towana w Starej Galerii ZPAF, ekspozycja prac Vladimira Birgusa, wybitnego fotografa oraz historyka fotografii, wykładowcy Instytutu Twórczej Fotografii Uniwersytetu Śląskiego w Opawie. Prace Vladimira Birgusa, wykonywane zarówno w technice czarno-białej, jak i barwnej, mieszczą się w nurcie tzw. fotografii ulicznej. W tym samym miejscu, w Starej Galerii ZPAF, prezentowana była także wystawa historyczna, tematyczna „Akt w czeskiej fotografii 1960–2000”. Wystawa ta, prezentowana niejako jako przypomnienie, bo w 2003 roku była pokazana we Wrocławiu i Poznaniu, obejmowała ponad 130 prac autorów różnych pokoleń i związanych z różnymi środowiskami artystycznymi, takich jak Jan Saudek, Ivan Pinkava, Miroslav Stibor.

W galerii Luksfera, w ramach WFFA, odbyły się dwa pokazy czeskiej fotografii: dokumentalnej Gustawa Aulehla z lat 50.–80., obejmujących przede wszystkim prace związane z rodzinną miejscowością autora oraz wystawa „Młode czeskie fotografiki”, prezentująca dokonania Dity Pepe, Kateriny Drzkovej, Terezy Vlčkovéj, Sylvi Francovej, Danieli Dostalkovej, Barbory Balkovej, Barbory Krejcovéj, Barbory Kuklikovej, Martiny Novozamskéj, dotyczące problemu tożsamości.

Z kolei efekty bogatych i twórczych polsko-czeskich kontaktów z zakresu fotografii ostatnich

lat ilustrowały trzy prezentacje związane z Instytutem Twórczej Fotografii Uniwersytetu Śląskiego w Opawie. Część 1 – „Młoda polska fotografia w Czechach”, ekspozycja prac kilkunastu polskich studentów uczących się w Opawie (a należy dodać, że stanowią oni dużą grupę studiujących), odbywająca się w Galerii Ateneum Młodych, cz. 2 – wspomniana już wystawa czeskich fotografek w Luksferze oraz cz. 3 – „Młoda czeska fotografia”, prezentowana w Galerii Klimy Bocheńskiej (27 kwietnia – 7 maja). Ta ostatnia ekspozycja ilustruje dokonania studentów opawskiego wydziału, założonego w 1990 roku i kierowanego przez prof. Vladimira Birgusa, obejmujące różne formy kreacji fotograficznej, jak komputerowo manipulowane zdjęcia, subiektywny dokument, formy łączące dokument i inscenizację, aż po działania intermedialne. Ważnym aspektem kształcenia ITF jest osobiste zaangażowanie studenta oraz dbałość o stronę techniczną.

Z kolei „część polska” Warszawskiego Festiwalu Fotografii Artystycznej obejmowała blisko 20 różnych wydarzeń. W Muzeum Plakatu w Wilanowie odbyła się wspólna wystawa trzech artystów różnych pokoleń i środowisk: Stefana Wojneckiego, Wojciecha Prażmowskiego i Mariusza Dąbrowskiego, reprezentujących różne drogi poszukiwań



Agnieszka Jaźwińska, *Bez tytułu*, Grand Prix, 2007



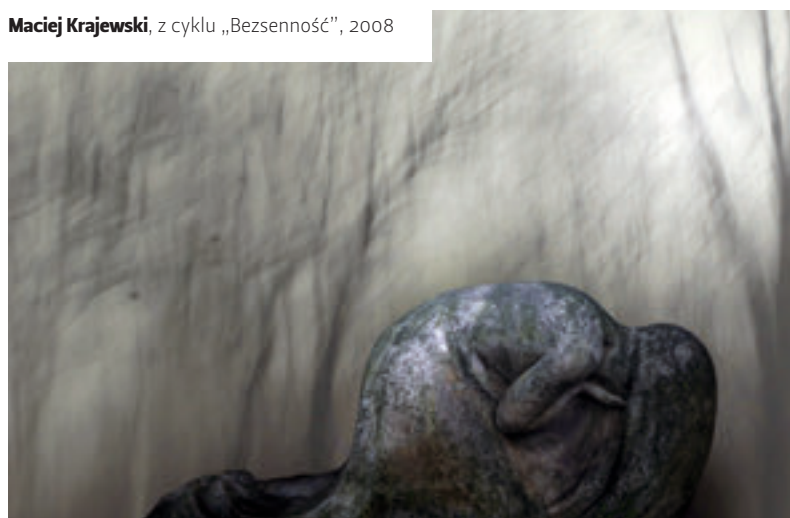
Magda Grela, *Spokój*



Maciej Krajewski, z cyklu „Bezsenność”, 2008



Anna Dąbrowska-Lyons, *Graffiti 24th*





← **Klaudia Jastrzębska**, *Maria Antonina*, 2009
 ↓ **Radosław Wojnar**, *Fotografie konesera*

intermedialnych, wychodzących poza klasycznie rozumianą fotografię (25 maja – 7 czerwca).

Ciekawe propozycje przygotowała Galeria Asymetria, której program koncentruje się na prezentacji i popularyzacji polskiej fotografii historycznej. W program WFFA włączone zostały dwie wystawy przygotowane przez tę galerię: „Fotografia subiektywna” Jerzego Lewczyńskiego i „Strefa” Zdzisława Beksińskiego. Dwa pokazy związane z Festiwalem przygotowała także galeria Art NEW media, obydwa prezentujące artystów związanych z nurtem fotomedialnym: Andrzeja Lachowicza „Zmartwychwstanie” (5–23 maja) oraz Andrzeja Różyckiego „Wystawę fotozoficzną” (28 maja–20 czerwca).

Stanisław J. Woś zaprezentował w Galerii Delfiny swój nowy projekt „Stany skupienia”, dotyczący przemijania, poszukiwania duchowej trwałości w tym, co materialne, ulegające zniszczeniu. Fotografie do tego nostalgicznego cyklu powstawały w domu rodzinnym autora, w zamku w Książu, klasztorze cystersów w Krzeszowie.

Z kolei współczesności Warszawy dotyczy projekt Chrisa Niedenthala. Jego stereoskopowe fotografie były prezentowane w Fotoplastykonie Warszawskim (30 kwietnia – 29 maja). Duet Zorka Project – Monika Bereżecka i Monika Redzisz na wystawie w Ośrodku Karta, pokazał nowy cykl „Historie ocalone”, na który składają się portrety osób związanych z Pogotowiem Archiwalnym, ratujących unikalne dokumenty.

W ramach WFFA odbywały się też inne pokazy indywidualne i zbiorowe młodej polskiej fotografii, jak Katarzyny Sagatowskiej (czarno-biały cykl poświęcony sumo) i Radosława Wojnara w Luksferze, Moniki Masłoń oraz Adama Kaczanowskiego & Aleksandry Sobolewskiej w Wyjściu Awaryjnym, Jagny Olejnikowskiej w Galerii Obok ZPAF, Beaty Bajno w Galerii Schody czy Piotra Zgierskiego w Galerii Ateneum Młodych. Odbywały się też pokazy studenckie: „Profesor Mariusz Dąbrowski i jego studenci” w InfoKulturze czy „Rumunia kraj przyjaznych ludzi” – zbiorowa prezentacja Warszawskiej Szkoły Fotografii w Green Gallery.



Do WFFA włączono też projekt społeczny Oiko Petersena „Downtown Collection”, prezentujący portrety osób dotkniętych zespołem Downa, zorganizowany przez Klub Twórców Reklamy.

Ważnym punktem WFFA jest oczywiście konkurs oraz związana z nim wystawa. Pokonkursowy pokaz zaprezentowany w Galerii Sztuki Mediów warszawskiej ASP, w odróżnieniu od lat ubiegłych obejmujący tylko prace młodych fotografów, jeszcze studiujących lub absolwentów uczelni artystycznych. Kryterium wiekowe było bowiem jedynym wyznacznikiem konkursu, niedeterminowanego założeniami tematycznymi. Spowodowało to, że poziom zgłoszonych do konkursu i prezentowanych na wystawie prac oraz ich tematyka były bardzo zróżnicowane. Wśród konkursowych prac znalazła się zarówno fotografia kraczyjna i inscenizowana, szeroko pojmowany dokument oraz portret i akt.

Grand Prix v Warszawskiego Festiwalu Fotografii Artystycznej otrzymała Agnieszka Jaźwińska, absolwentka Wydziału Mediów warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych; I nagrodę – Krzysztof

Ćwierniewski, student Wydziału Grafiki tej samej uczelni; II nagrodę – Magdalena Grela, także studentka tego samego kierunku; III – Kinga Kardynał, studentka Warszawskiej Szkoły Reklamy. Wy różnieni zostali ponadto: Klaudia Jastrzębska (ASP w Warszawie), Magdalena Karpińska (Międzynarodowe Forum Fotografii KWADRAT we Wrocławiu), Maciej Krajewski (Wydział Grafiki ASP w Warszawie), Marta Perłowska (ASP, Wrocław), Monika Skiers (ASP w Warszawie), Maja Zembrzuska (z tej samej uczelni).

Nagrody, w postaci publikacji artykułu na swoich łamach, przyznały także pisma artystyczne: „Art&Business” – Agnieszce Jaźwińskiej; „Foto” – Monice Skiers; zaś „Artluk” – Klaudii Jastrzębskiej.

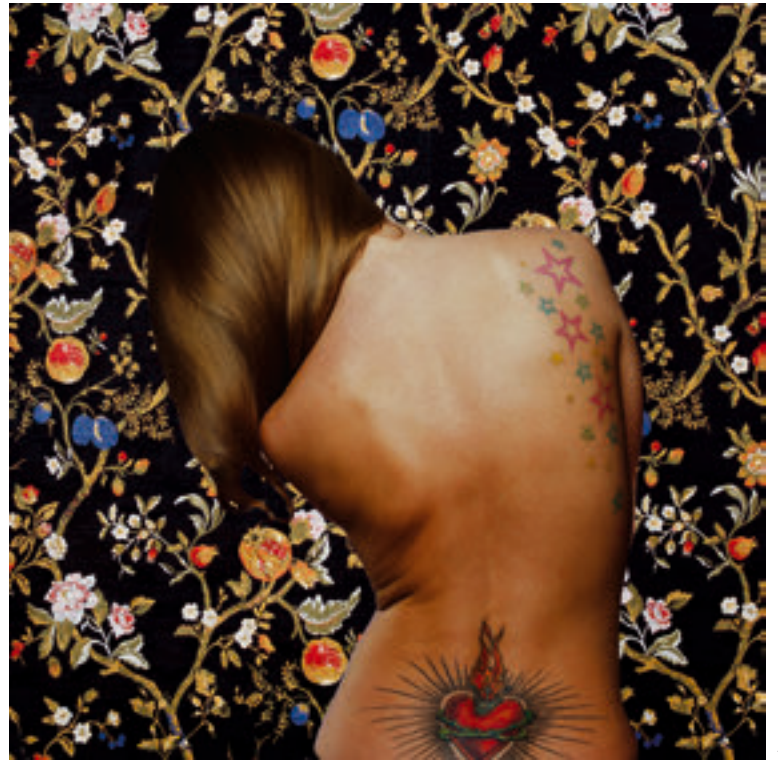
Podczas oglądania bogatego i zróżnicowanego także pod względem poziomu prezentowanych prac programu tegorocznego Festiwalu nie opuszczała mnie wątpliwość dotycząca miejsca, wartości imprezy warszawskiej w relacji do innych festiwali poświęconych fotografii organizowanych w innych miastach. W tym roku WFFA musiał „konkurować” z Poznaniem (Biennale Fotografii Polskiej), Łodzią (Międzynarodowy Festiwal Fotografii) i Krakowem (Miesiąc Fotografii)... Pojawia się przede wszystkim pytanie: jaka jest specyfika warszawskiej imprezy? Trudno jest ją jednoznacznie określić. Organizatorzy deklarują, że różnorodność: *V WFFA 2009, skomponowany z pięćdziesięciu imprez, akcentuje wieloaspektowość i złożoność formalną, warsztatową,*

treściową i tematyczną współczesnej fotografii w kontekście dwóch krajów Europy Środkowo-Wschodniej. Oglądając poszczególne wystawy, można mieć jednak wątpliwość, czy nie gubi się w ten sposób wewnętrznej spójności imprezy... Podobny problem jest z towarzyszącym WFFA konkursem dla młodych fotografów. Wydaje się, że kryterium wiekowe (magiczna granica 35 lat) jako warunek konkursowy, to za mało. Założenie tematyczne mogłoby wprowadzić pewien porządek i nadać kierunek poszukiwaniom młodych fotografów.

Na pewno jednak trzeba podkreślić, że w porównaniu z ubiegłoroczną edycją tegoroczny program jest znacznie ciekawszy, szczególnie ze względu na czeskie prezentacje oraz wystawy polskich fotografów o uznanej pozycji (Stefan Wojnecki, Wojciech Prażmowski, Andrzej Różycki, Andrzej Lachowicz, Stanisław J. Woś). Należy mieć nadzieję, że warszawski festiwal będzie zmieniać się w interesującym kierunku i nie zostanie skazany na lokalność. ●



1



2



3



4

1 **Kinga Kardynał**, *Kobiety*, z cyklu „Jednorazowy człowiek”

2 **Aleksandra Wrońska**, *Ocelot*

3 **Krzysztof Ćwiertniewski**

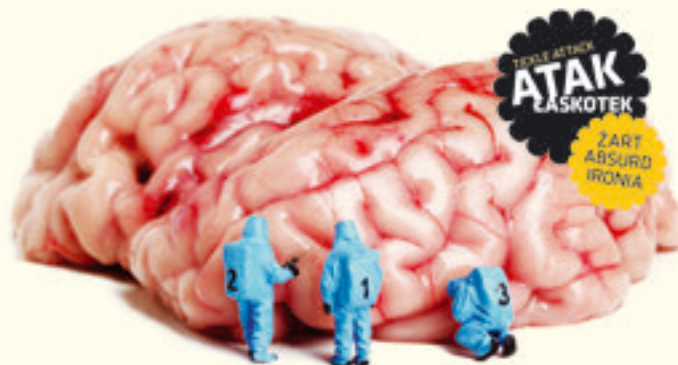
4 **Andrzej Różycki**, *Epitafum dla tego co przeszło*, z cyklu „W hołdzie śp. fotografii analogowej”, 2009

Elżbieta Łubowicz

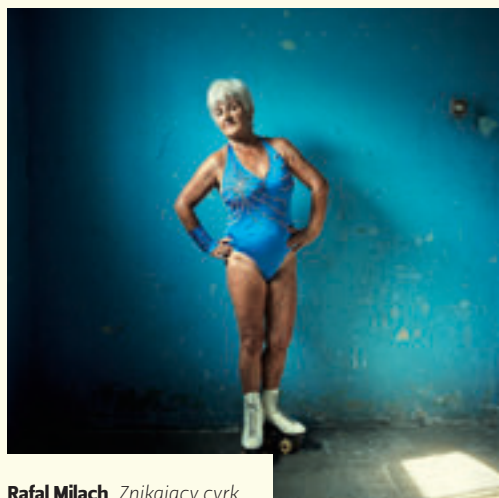
8. FOTOFESTIWAL W ŁODZI

Zagubieni w nadmiarze

Tytułowy temat Fotofestiwalu ilustrowały efektowne, absurdalne prace Cezarego Zacharewicza.



Ivo Mayr, z cyklu „Przechodnie”, Koblencja 2007



Rafał Milach, Znikający cyrk



Michał Kasprzyk, Second Hand, ASP Katowice

– Maj powinien zostać bezapelacyjnie ogłoszony w Polsce Miesiącem Fotografii – w tym roku odbyło się w tym miesiącu aż 5 festiwali fotograficznych: w Poznaniu (Biennale Fotografii), w Krakowie (dwa – Dekada Fotografii, rozpoczęta w kwietniu oraz Miesiąc Fotografii), w Warszawie (Warszawski Festiwal Fotografii) i Fotofestiwal w Łodzi. Oto parę uwag na temat ósmej już realizacji ostatniego z nich.

– To fotograficzne przedsięwzięcie, organizowane przez Łódź Art Center oraz Fundację Edukacji Wizualnej, nabiera z każdym rokiem coraz większego rozmachu. Niemal wszystkie miejsca w Łodzi związane z fotografią i sztuką zajęte były teraz na wystawy Fotofestiwalu oraz odbywające się w jego ramach innego rodzaju wydarzenia. Wystarczy podsumować, że Program Główny zawierał 28 wystaw; kolejnych 12 wystaw konkurowało o Grand Prix; oprócz tego 26 wystaw towarzyszących rozrzuconych było po galeriach w całym mieście, a ponadto jeszcze Fabryka Fotografii – duży przegląd najciekawszych prac studentów kierunków fotograficznych z polskich i zagranicznych uczelni. Nie mówiąc o projekcjach, spotkaniach autorskich, przeglądzie portfolio, warsztatach i koncertach... Wydawać by się mogło, że trudno wydarzenia o takim potencjale jak Fotofestiwal nie zauważyć. A jednak, mimo wszystko, okazało się, że łódzcy taksówkarze nie mają o nim pojęcia, jak również nie znają adresu Art Center przy ul. Tymienieckiego, które od trzech lat jest siedzibą FEW oraz miejscem prezentacji głównych wystaw... Fotografia, jak widać, nie jest, niestety, tak popularnym medium jak film, którego wielkich festiwali nie sposób przeoczyć.

– Program Główny w tym roku odbywał się pod hasłem „Atak Łaskotek” i miał przedstawiać prace oparte przede wszystkim na żarcie, absurdzie i ironii. Idea całkiem dobra, bo poprzez ironiczny dystans, widowiskowy nonsens lub pobłażliwy uśmiech można często celniej wyrazić poważne problemy niż wówczas, kiedy mówi się o nich serio i z namaszczeniem. W pokaznym, porządnie zredagowanym katalogu Fotofestiwalu jako wiodący tytułowy temat pojawiły się efektowne wizualnie, absurdalne prace młodego autora Cezarego Zacharewicza – jednak, niestety, nie zostały one pokazane w tej akurat konkurencji. Ta inteligentna i dowcipna seria, zatytułowana „Meatings”, stawiła w centrum uwagi istotną sprawę istnienia (na szczęście!) w naszej

świadomości zasadniczej różnicy między fragmentem martwego ciała (choćby zwierzęcego) a martwymi z zasady przedmiotami... W Programie Głównym nie znalazła się także ani sporządzona z brawurowym czarnym humorem wystawa Andrzeja Różyckiego „W hołdzie śp. Fotografii Analogowej”, ani nawet nowa wielka seria prac Łodzi Kaliskiej „Niech szczeną mężczyźni”: wielkie inscenizowane panoramy, znakomicie zainstalowane we wnętrzu opuszczonej hali fabrycznej w Art Center. Wszystkie trzy, pokazane jako wystawy towarzyszące, świetnie wpisywałyby się właśnie w ideę „żartu, absurdu, ironii”. Znacznie lepiej niż seria Rafała Milacha „Znikający cyrk”, która, choć świetna i nagrodzona w zeszłym roku w światowym konkursie World Press Photo, nie ma nic wspólnego z poczuciem humoru. To jak najbardziej poważny, bardzo gorzki dokument, któremu potraktowanie w kategorii śmieszności odbiera sens, a nawet nadaje podejrzany moralnie charakter...

– Spośród wystaw Programu Głównego kilka było wartych obejrzenia. „Mimikra” duetu Ilse Leenders i Maurits Giesen z Francji i Holandii, gdzie rzeczywistość zamieniała się w obraz; „Marząc o lataniu” – uroczą opowieść Jana van Holleben z Niemiec; „Nibywakacje” Reinera Fiedlera z Austrii (o rekreacyjno-rozrywkowych sztucznych „rajach”), „Nowe szaty Arkadii” Hermana van den Booma z Belgii (też „sztuczne raje”, tylko na małą, prywatną skalę) oraz fantastyczna inscenizacja Bettiny Flitner z Niemiec „Ludzie w łodzi”. Ta ostatnia, choć złożona z bardzo pięknych obrazów i oparta na atrakcyjnym pomysłem, wydaje się jednak nie na miejscu ze swoim humorem wobec narzucającego się tu skojarzenia z „boat people”: sytuacją w najwyższym stopniu dramatyczną, skutkującą śmiercią wielu zdesperowanych uciekinierów na morzu.

– Prawdziwym wielkim przeżyciem była natomiast na festiwalu wystawa, która zdobyła Grand Prix: „Do” Christien Jaspars z Holandii. Warto było przyjechać do Łodzi choćby po to tylko, żeby ją zobaczyć. Niewielkie, czarno-białe, kwadratowe fotografie otworkowe w masywnych czarnych ramach, zestawione „na styk” w długi szereg. Najciekawsza była wizualna narracja, jaka rozwijała się między tymi fotografiami. Przedstawiony w niej świat jawił się jako pełen ukrytych znaczeń i dziwnych tajemnic, pulsujących wszędzie dokoła, rozpiętych między życiem i śmiercią. Serię tę autorka poświęciła swojemu zmarłemu

towarzyszowi życia o imieniu Do, fotografując miejsca w Afryce, które były najważniejszymi miejscami dla nich obojga.

- Wśród dwunastu wystaw przedstawionych do konkurencji o Grand Prix było jeszcze kilka znanych, żadna z nich jednak nie dorównała siłą kreacji tamtej poruszającej serii. Odkryciem dla mnie stały się przepiękne, czyste i szlachetne w swojej wymowie portrety odświętnie ubranych Cyganów w serii „Piękni ludzie” Šymona Klimana ze Słowacji. Pośród mnóstwa zdjęć wielu fotografów, ukazujących malowniczą nędzę słowackich Cyganów, jakie dotąd widziałam, a które drażnią powierzchownością swojej refleksji, ten zestaw był zupełnie wyjątkowy. Pokazywał tych samych ludzi nie jako etnograficzne obiekty, ale indywidualne osoby, z poruszającą historią życia, w widoczny sposób wypisaną na twarzach. W innej świetnej serii Marja Piriilä z Finlandii przemieniła w camerę obscurę opuszczone pokoje szpitala psychiatrycznego, wprowadzając w ten sposób do surowych, zniszczonych wnętrzu odwrócone obrazy otaczającej pięknej przyrody. Tytuł „Mówiący dom” trafił idealnie w aurę emanującą z tych fotografii, brzemienne niewypowiedzianymi opowieściami. Dziecięcy fotopamiętnik Christopha Burtschera z Niemiec, powstały w latach 1973–1983, kiedy jego autor miał od ośmiu do osiemnastu lat, to coś w rodzaju fotografii Lartigue’a – zdjęcia zupełnie inne, bo dokumentują inny czas, ale podobne zainteresowanie dziecka banalnymi sytuacjami... Co ciekawe, pojawia się tu również fascynacja utrwalonym na zdjęciu skokiem w powietrzu oraz autoportret w pościeli, bardzo przypominający ten wykonany przez małego Francuza, kiedy był w tym samym właśnie wieku...

- Nie udało mi się, niestety, zobaczyć wszystkich wystaw towarzyszących, ale spośród tych, które obejrzałam, szczególne wrażenie zrobiła na mnie seria „Downtown Collection” Oiko Petersena z Anglii. Do dziś nie wiem, czy ucharakteryzowanie młodych ludzi chorych na zespół Downa na atrakcyjne gwiazdy z reklamy i popkultury mogło przynieść im coś dobrego? Jak się poczuli, pozując do tych pięknych, odmienionych własnych wizerunków, a potem powracając do swojego zwykłego życia?

- Wśród tej wielkiej liczby wystaw sporo jednak było epatujących efektownym pomysłem, pod którym niewiele kryło się istotnych sensów. Tegoroczna Fabryka Fotografii, czyli przegląd prac studenckich, także nie dorównywała poziomowi z ubiegłego roku. Skoro więc mimo tak dużego rozmachu festiwalu nie był on zbyt widoczny, a na pewno nie żyło nim całe miasto, to może warto na przyszłość ograniczyć liczbę pokazów i przedstawić tylko te propozycje, które są rzeczywiście na najwyższym poziomie? Wówczas goście przyjeżdżający do Łodzi specjalnie na Fotofestiwal nie będą czuli się zagubieni w nadmiarze i zdążą w ciągu jednego dnia obejrzeć całość. Nie będą potem żałować, że nie widzieli jakiejś świetnej wystawy, bo czas im zabrało kilka innych, których nie było warto oglądać...●



Peter Puklus, *Melinda leżąca na łóżku*, Paryż 2008



Susana Raab, *Butelka Pepsi*, Ohio 2006



Jan von Holleben, z cyklu „Marząc o lataniu”, 2002–2009



Joel Grafings, *Women at work*, University of Art & Design Helsinki, Fabryka Fotografii



1. **Łódź Kaliska**, *Ślusarki*, wystawa towarzysząca
2. **Łódź Kaliska**, *Tapicery*, wystawa towarzysząca
3. **Bettina Flitner**, *Ludzie w Łodzi*
4. **Kay Westhues, Bob Edgell**, *Sklep obuwniczy Edgella*
5. **Andriej Balco**, *Claudia*
6. **Marja Pirila**, z cyklu „Mówiący dom”

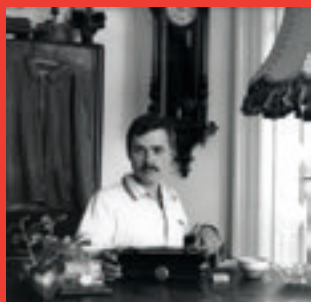




- 1,2. **Šymon Kliman**, z cyklu „Piękni Cyganie”
 3. **Lily Mc Elroy**, z cyklu „Rzucam się na facetów”
 4. **Luce Moreau**, *Clem*, z cyklu „Bal wenecki czas zacząć”
 5. **Przemysław Wróbel**, *Dyskrekcja*, ASP Wrocław, Fabryka Fotografii

47





Michal Pěchouček, z serii „Pracownie”, 2004–2006

Agnieszka Gniotek

FESTIWALOWY NADMIAR

MIESIĄC FOTOGRAFII W KRAKOWIE MAJ 2009

Dla zainteresowanych fotografią maj to najbardziej osobliwy miesiąc. Niemal wszystkie fotofestiwale dzieją się w tym czasie.

Wawelem oglądaliśmy mniej znane, co nie znaczy gorsze, przykłady fotografii zza południowej granicy.

Warszawska impreza do tej pory, czyli przez cztery swoje kolejne edycje, nie zachwycała w zasadzie niczym, jej koncepcja jawiła się bardzo niejasno, stanowiła wypadkową studenckiego konkursu o bardzo średnim poziomie. Piątą edycję koncepcyjnie przygotował Vladimir Birgus, co diametralnie poprawiło jakość imprezy. Dzięki niemu każdy mógł kompleksowo wniknąć

w czeską fotografię, oglądając pokazy historyczne i zbiorowe autorów najmłodszego pokolenia (m.in. rewelacyjna Tereza Vlčková, Drita Pepe, zaskakujący Andrej Balco). Naprawdę było co oglądać, jednak tłumów na wystawach nie było, prawdopodobnie ze względu na tradycyjnie nie najlepszą komunikację medialną i złą sławę imprezy.

Dla odmiany Biennale w Poznaniu bardzo rozczarowywało. Rozpisane na kilka wystaw kuratorskich i niewiele pokazów indywidualnych powinno sprzyjać głębszej analizie, z tym że nie bardzo było co analizować. Tematem Biennale była w tym roku „Fotografia/Ideologia/Polityka”. Jego zgłębieniu służyć miały przede wszystkim dwie wystawy kuratorskie, zbiorowe i problemowe: przygotowana przez Krzysztofa Jureckiego „Od problemu symulacji do nowego symbolizmu” oraz Izabeli Kowalczyk „Uroki władzy (o władzy rozproszonej, ideologii i o widzeniu)”. Ta pierwsza okazała się chaotycznym zbiorem prac polskich i zagranicznych autorów, w zamyśle rzadko kiedy klarownym, dobranym w duety na zasadach teoretycznych tylko przeciwieństw. Jurecki poruszył wiele problemów: feminizm, religijny fanatyzm, ideologie totalitarne, wykluczenia społeczne, ruchy wolnościowe, opresje prywatne i uwarunkowania tkwiące w samej fotografii od strony formalnej. Z tego poruszenia niestety nic nie wynikało. Wystawę cechował zdecydowany brak odwagi sięgnięcia po naprawdę nabrzmiałe problemy oraz, śmiem twierdzić, brak klarownej kuratorskiej wizji. Nadzieja, że ilość przejdzie skokiem w wysoką jakość, w tym przypadku okazała się nadzieją płonną. Ciekawszą znacznie propozycję przygotowała Izabela Kowalczyk, choć dla odmiany jej koncepcja zaled-

wie rozbudziła apetyt na bardziej pogłębione i oparte o mniej znane prace problemowe. Kuratorka odwołała się do filozofii estetyki Jaquesa Ranciere’a i postanowiła zastanowić się, co w ogólnie przyjętym społecznym kanonie może być prezentowane, a co nie, czyli co znajduje się na marginesie prezentacji i akceptacji. Trzeba przyznać, że wybrane prace okazały się argumentami adekwatnymi do postawionej tezy, często jednak nazbyt oczywistymi w doborze. W kontekście tych dwóch wystaw zaskakująco najciekawszą ekspozycją Biennale okazała się propozycja historyczna kuratora Macieja Szymanowicza, czyli „Budowniczości Świata Fotografii”. Pokazywała bardzo mało znany wycinek polskiego dorobku fotograficznego, pochodzący z drugiej połowy lat 40. Reportaż i dokument ukazujący tworzenie „nowego ładu”, wojenne zniszczenia, socjalistyczne „sukcesy” i kryzysowa bieda zaowocowały niejednym wybitnym fotograficznym odkryciem.

W Łodzi, w tym roku, niezbyt wiele było ciekawych rzeczy do oglądania. Frapowały raczej pojedyncze cykle prac niż koncepcje dużych kuratorskich wystaw. Wiodącą był „Atak łaskotek”, której tytuł nawiązywał do przewodniej idei festiwalu, czyli ukazania żartu, absurdu i ironii w twórczości fotograficznej. Znalazło się na niej kilka świetnych prezentacji, m.in. Bettiny Flinter, Ivo Mayra, Kateriny Drzkovej i Luce Moreau, jednak całość, jak na ironię, była zbyt mało absurdalna i pozbawiona poczucia humoru. Gościem narodowym Łodzi były Węgry, choć trudno było to zauważyć, bo wystaw z tej sekcji było malutko, madziarska młoda fotografia rozczarowywała, a godne uwagi okazało się tylko „Archiwum Horsa”, niezwykle zbiór zrealizowanych przypadkowo, głównie nieudanych fotografii, jakie kolekcjonuje od lat Sandor Kordos. „Archiwum...” mogło spokojnie wejść do tematycznej sekwencji o absurdzie. Jednak pobyt w Łodzi nie był czasem straconym, przede wszystkim z racji na indywidualne projekty pretendujące do Grand Prix festiwalu. Było ich dwanaście. Najlepszym jury uznało „Do” Christien Jaspars z Holandii, a wyróżniło Słowaka Andreja Balco za wystawę „Domesticas”. Werdykt nie budzi wątpliwości, choć można było dołożyć do niego jeszcze drugie wyróżnienie dla Šymona Klimana. Całość sekcji konkursowej, w której były oczywiście i propozycje słabsze, okazała się jednak świeża i interesująca.

Szczególnie trudno jest co dwa lata, kiedy do standardowych: Miesiąca Fotografii w Krakowie, Warszawskiego Festiwalu Fotografii Artystycznej i FotoFestiwalu w Łodzi, dołącza Biennale Fotografii w Poznaniu. Co kieruje organizatorami tych imprez, aby zgromadzić je w jednym terminie, stanowi nieodgadnioną tajemnicę. Zapoznanie się z propozycjami każdej z nich jest co prawda możliwe, ale niezmiernie męczące i uciążliwe. Jedyny plus polega na tym, że sprzyja to porównaniom.

Co roku zastanawiam się, który z festiwali okaże się najlepszy. Zawsze mam jakieś podejrzenia, ale liczę też, że organizatorzy czymś mnie zaskoczą. W tym roku było podobnie. Moje mniemania znalazły potwierdzenie, ale było też i kilka zaskoczeń, niestety nie wszystkie pozytywne. Od kilku lat o miano najciekawszej imprezy walczy de facto tylko Łódź z Krakowem. W roku ubiegłym bezkonkurencyjny był Kraków, w bieżącym liczyłam na zmianę lidera, tak jednak się nie stało.

To oczywiście moje subiektywne odczucie. Kieruje ono jednak konstrukcją tego tekstu, który w większości chciałabym poświęcić na omówienie Miesiąca Fotografii w stolicy Małopolski.

Idea merytoryczna każdego festiwalu poza poznańskim, jako przynajmniej jedną ze swoich składowych, zakłada budowę programu wokół prezentacji twórczości zagranicznego, narodowego gościa. W tym roku w przypadku Warszawy były to Czechy. O dziwo, w przypadku Krakowa też, co stanowi kolejny dowód na brak porozumienia między organizatorami fotoprzeglądów. Szczęśliwie jednak stało się tak, że stolica postawiła na klasykę, natomiast pod

„Archiwum Centralne”, stworzone w Elderze, miało w zamyśle kuratorów podlegać pozornie niedostrzegalnemu procesowi fermentacji fotograficznych zbiorów, gdzie z olbrzymiej masy nagromadzonego materiału wytrącają się nowe sensory.

Jak na tle tych trzech propozycji wypadł Kraków? Otóż rewelacyjnie. Po pierwsze rozpisany był na dwa, bardzo konsekwentnie poprowadzone wątki tematyczne. Tradycyjnie jeden z nich ukazywał aspekt problemowy, natomiast drugi – narodowy, czyli wspomnianą wyżej fotografię czeską. Hasłem przewodnim imprezy była „Pamięć przetwarzana”. Mądrze wybrane, klarowne, a jednocześnie „rozwojowe”, zaowocowało dobrymi i bardzo dobrymi prezentacjami. Po raz kolejny krakowscy organizatorzy festiwalu udowodnili, że nie boją się poważnych wyzwań i konstruują imprezę, która w programie ma zarówno „gwiazdy fotografii”, jak i ciekawe propozycje problemowe, a także interesujące prezentacje niszowe, jest przy tym świetnie wypromowana, towarzyszą jej interesujące publikacje, a powstaje w kooperacji z dużymi instytucjami prywatnymi (Galeria Starmacha) i publicznymi (Muzeum Narodowe), które nakłonić do współpracy można w zasadzie wyłącznie jakością. Powstaje też za niebagatelne pieniądze, których pozyskanie też należy uznać za dużą sztukę, zwłaszcza jak płyną na równi z kasy miejskiej, jak i od sponsorów prywatnych.

Program krakowski był bardzo obfity. Znalazły się w nim oczywiście i pozycje słabsze, ale na wysokiej ocenie zaważyło kilkanaście bezbłędnych prezentacji. Z wystaw indywidualnych należy zauważyć przede wszystkim rewelacyjną retrospektywę Viktora Kolaru u Starmacha, pokazującą wiedzioną latami dokumentalną, czarno-białą opowieść o życiu miasta i ludzi w rodzinnej dla autora Ostrawie. Ostre, choć w jakimś stopniu empatyczne spojrzenie Kolaru na socjalistyczne, a potem wczesnokapitalistyczne przemysłowe miasto to epicka epopeja o marazmie. Fotograf, który po powrocie z emigracji zyskał świeżość widzenia swoich rodaków i systemu, a jednocześnie zdegradowany do poziomu robotnika hutniczego, dzielił niewesołą i pozbawioną nadziei codzienność z innymi mieszkańcami, uzyskał w swoich zdjęciach efekt, którego od dawna już – słusznie zresztą – fotografii odmawiamy: efekt prawdy.

„Warianty stylu” Mirosława Tichego w Dominik Art Collection to prawdziwie kuratorska ekspozycja, dalece wykraczająca poza uproszczoną wersję pokazów indywidualnych. Tichy, będąc od kilku lat europejskim odkryciem, nie jest w Polsce dobrze znany. Mając tego świadomość, ekspozycję, choć liczebnie niewielką, zbudowano nie tylko w oparciu o jego fotografie, ale także malarstwo jego i bliskich mu artystów. Dzięki temu wyraźnie objawia się fenomen artysty i moc zaskoczenia, wynikająca z zamiany pędzla na obiektyw, zaskoczenia zmianą medium, a nie sposobem kształtowania artystycznego przekazu.

Także prezentacja prac Jiříego Davida w Pawilonie Wyspiańskiego to wkład w poszerzenie

naszej wiedzy o multimedialnym konceptualistycznym światowej rangi, który jednak rozpoznawalny jest na artystycznej scenie przede wszystkim jako fotograf. Ponownie mała wystawa została tak skonstruowana, aby dać możliwie kompletny wgląd w dorobek autora i przybliżyć go polskiej publiczności. Mimo wieloletowości i trudnej przestrzeni ekspozycyjnej uniknięto tu wrażenia chaosu, a prace Davida należą do niepozwalających na przejście obok nich obojętnie.

Jedną z wiodących wystaw Miesiąca... miała być przygotowana przez kuratora Karela Cisara ekspozycja „W dowolnym momencie”. Nie spełniła jednak pokładanych w niej oczekiwań. Pokazywała prace autorów, którzy sprzeciwili się swoim dorobkiem fotografii decydującego momentu, stawiając na moment dowolny. Ważny fakt w krytyce medium ekspozycyjnie wypadł bardzo letnio, a o tym, że warto było odwiedzić Bunkier Sztuki, zdecydowała pokazana tam jednocześnie świetna wystawa portretów i autoportretów Witkacego.

Najciekawszą moim zdaniem wystawą festiwalu była bardzo dobrze przygotowana przez Karola Hordzieja, Piotrkę Lelka, Wojtkę Nowickiego i Łukasza Trzczińskiego prezentacja „Archiwum Centralne”, zaaranżowana w pofabrycznych wnętrzach Erdelu. Stanowiła dynamiczną opowieść o gromadzeniu wizualnego materiału i funkcjach, jakim takie gromadzenie może służyć w dobie nadprodukcji wizualności. Okazała się propozycją bardzo adekwatną do przewodniego tematu imprezy, eksplorowała go kompleksowo, poruszając się pomiędzy archiwami prywatnymi, kolekcjami, zbiorami naukowymi, przypadkowymi, będącymi wynikiem działania różnych służb czy codziennego życia jednostek. Stworzone w Elderze archiwum idealne miało w zamyśle kuratorów podlegać pozornie niedostrzegalnemu procesowi fermentacji fotograficznych zbiorów, gdzie z olbrzymiej masy nagromadzonego materiału wytrącają się nowe sensory. Udało się im to, jednocześnie nie powodując u widza znużenia, a wyłącznie fascynację.

Ukoronowaniem festiwalu była ważna retrospektywa prac Weegee’go z kolekcji Handrika Be-



Ján Mančuška, *Inny*, 2007, kadr z filmu 35 mm

rinsona, zaprezentowana w Muzeum Narodowym. Stworzenie pierwszej okazji zobaczenia prac tego wybitnego fotografa w Polsce to ogromna zasługa organizatorów festiwalu. Sądzę, że ta wystawa nikogo nie rozczarowała. Można było wracać na nią wielokrotnie. Udowodniła, że poznawanie fotografii za pośrednictwem wydawnictw albumowych jest jednak ogromnym zubożeniem odbioru twórczości wybitnych artystów.

Program krakowski nie ograniczał się oczywiście do wymienionych tu ekspozycji, choć te należy uznać za najważniejsze. Z mniejszych „smaczków” na uwagę zasługiwały na pewno Arnolda Odermatta „Karambolage” i mała retrospektywa zmarłego w roku ubiegłym Irka Zjeżdźalki, a także ciekawe spotkania, wykłady, dyskusje i projekcje. Przez cały miesiąc program był wypełniony interesującymi propozycjami. Istotną dla całego środowiska fotograficznego była niewątpliwie gala wręczenia nagród w pierwszej edycji konkursu na Fotograficzną Publikację Roku, która zgromadziła licznych gości z całej Polski, wykazując potrzebę promocji wydawania książek fotograficznych. I choć w kontekście Weegee’go pisałam powyżej, że wydawnictwo drukowane (a tym bardziej internet) nie odda magii fotografii, to jednak nie wszystko można samemu w oryginale zobaczyć, nie wszędzie dojechać, często potrzebujemy krytycznej analizy, równie często poradnika technicznego. Dlatego warto, aby przy umiejętnym wsparciu rynek wydawniczy był tak dobrym narzędziem promocji fotografii jak festiwalowe imprezy. ●



1



2



Masao Yamamoto, z serii „Kawa”]



Václav Stratil, *Zakonný pacient*, 1991–1994



Martin Polák, Lukáš Jasanský, *Kuranda*, 1998



Weegee, *Recenzentka*, 1943, z kolekcji Hendrika Berinso

Po lewej:

1. Jiří David, z serii „W mieszkaniu Sacharowa”, 2006–2008
2. Miroslav Tichý, *Warianty stylu*



Anna Baumgart, *Hipoteza skradzionego obrazu*, 2008, rzeźba, fot. K. Saj

Magda Komborska

6. biennale fotografii

fotografia / ideologia / polityka

Ostatni czas wydarzeń kulturalnych to obfity plon festiwali fotograficznych. Na mapie tych międzynarodowych imprez swoją odmienną tematyką zaskoczył Poznań.

Fotografia ujęta została tu jako poszukiwanie, narzędzie i dokumentacja specyfiki obserwacji. Próba ustalenia własnej, artystycznej i estetycznej tożsamości. Dominowała wolność słowa i wolność obrazu. Fotografia ze względu na swoją estetykę realizmu jest być może dziś najlepszym środkiem indywidualnego przekazu i formułowania osobistego doświadczenia, artystycznego wyrazu. Moc zdjęć pokazanych na poznańskim biennale fotografii to moc obrazu

i tożsamości twórcy. Identyfikacja obrazu z twórcą, soczysty artyzm, to rzeczywistość, jaką poruszyło to biennale. Pytanie o kondycję i autonomię obrazu poddało neutralizacji tezę T.S. Eliota, że *kultura jednostki zależy od kultury grupy czy klasy*. Zakwestionowało porównywalność wyznaczników estetycznych z moralno-religijnymi, podział na kulturę wyższą i niższą, tak by uniknąć tandety i nudy, a wyłonić świadomość artysty i odbiorcy.

W tym charakterze VI poznańskie Biennale Fotografii przedstawiło obszerną wypowiedź. Prezentacje nasycone i możliwie eksploatujące temat ideologii i polityki i niezależność sztuki zrealizowane były w Arsenale i Starym Browarze.

Kuratorski projekt Izabeli Kowalczyk „Uroki władzy (o władzy rozproszonej, ideologii i widzeniu)” to przede wszystkim cykl fotografii „Zmierzynienie – Historia pewnej metafory” Tomka Kozaka, który sformułował pytanie o właściwą formę wolności. Zestawione na fotografiach kontrastowe sytuacje gloryfikowały tę ideę i potrzebę jej zafunkcjonowania, mówiły o jej (wolności) rzeczywistym wyrazie we współczesnej komunikacji. Przedstawiony tu problem rasizmu i społeczno-kulturowych oczekiwań to ciągle żywy, a nie utarty, temat tabu.

Na podobnie mocnym kontraście oparte były prace Maurycego Gomulickiego, tworzącego ze zwielokrotnionych narządów płciowych kobiet kilkumetrowe formy kwiatowe. Czy sztuka wyznacza granice pornografii, fame, female? Odpo-

wiedzą są prace Zbigniewa Libery, eksponujące z kolei męskość i młodość. Relacje video Elżbiety Jabłońskiej i Izabelli Gustowskiej zwracają się do odbiorcy i artysty, pobudzając i prowokując ich do właściwej im postawy niezakłóconej i nienarzuconej, zachęcają do osobistej obserwacji. Ten temat podejmuje i kontynuuje znakomicie w Starym Browarze kurator Krzysztof Jurecki wystawą „Od problemu symulacji do „nowego symbolizmu”. Aspekty fotografii z początku XXI wieku” oraz kuratorka Marta Gendera realizacją „Weltpanorama”. Jurecki podkreśla silne uzależnienie od polityki, partii, ideologii, ich presję i manipulację (Dominik Pabis opisuje symulowaną rzeczywistość, jej wywrotność i przekłamanie, zabawę). Ale nie tylko. W kuratorskim zamierzeniu kryje się krytyka wobec zakorzenionych, konserwatywnych poglądów społeczno-kulturowych, religijnych, niełatwych, a jednak obowiązujących w naszym kraju (np. w prześmiewczych formach rzeźb/zdjęć Magdaleny Samborskiej traktujących o Polsce, kulturze i o sobie). To m.in. motyw feminizmu w życiu codziennym, jak i w twórczości komentowany serią kadrów kobiecego ciała: *Powstanie*, *Polowanie*, *Pieprzyć* Ewy Świdzińskiej czy Magdaleny Hueckel *Autoportret zrezygnowany* sięgający po aspekt personalizacji. Kwestię identyfikacji wyraziście dokumentuje Jerzy Wierzbicki w cyklu *Śląsk*. Fotografie Marka Zygmunta *Oczekując na Mahometa* czy Andrzeja Dudka-Dürera i Jochima Froese (Australia) wy-

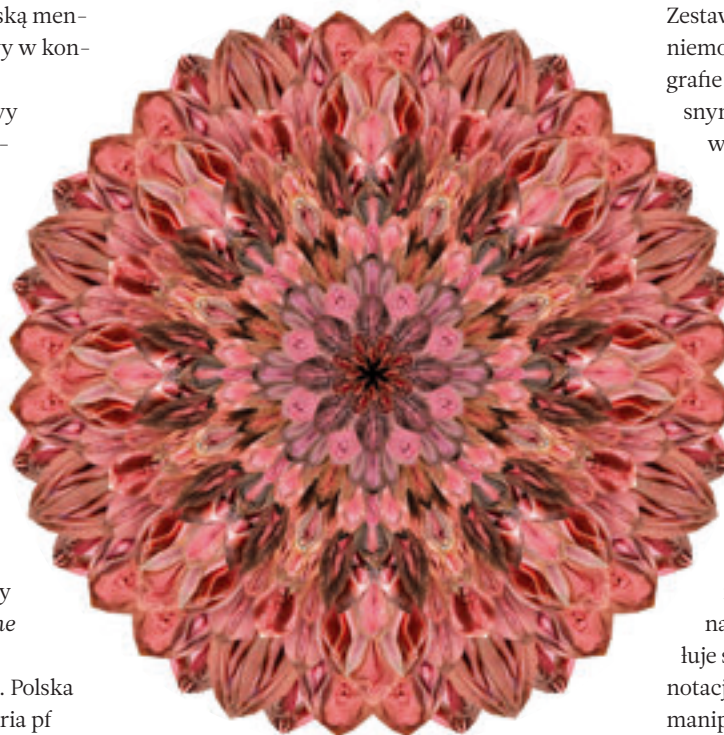


Natalia LL, *Głowa podwójna*, z cyklu „Ptaki Wolności”, 2003, fot. K. Saj

kraczący poza kulturową (religijną) polską mentalność, ujawniając różnorodne postawy w kontekście religii.

Dalszą analizę kształtowania postawy artysty i widza dokonuje wystawa „Weltpanorama”. Wywołuje ona tęsknotę za dojrzałością, umiejscowieniem podróżującego i obrazu. Fotografia podróżnicza rozpatrywana jest w kontekście jej historii i rozwoju technik fotograficznych. Panoramiczne ujęcia Helmuta i Johanny Kandlów, Christiana Mayera, Zbigniewa Libery, Roberta Kuśmirowskiego i Janka Simona, wykonane w amatorski sposób płynnie scalają się z tekstami zawartymi w zabytkowym fotoplastykonie (obiekcie pracy Christiana Mayera): „A rysy podziwiamy za wrażenie autentyczności”, *wykonane by upewnić współczesnych widzów...*

„Budowniczości Świata Fotografii. Polska fotografia drugiej połowy lat 40”. (Galeria p.f Centrum Kultury „Zamek” kuratorstwa Macieja Szymanowicza przywołują prace nestorów piktoralizmu, windując artystę, sztukę ponad ideologię ówczesnej im władzy socrealistycznej. Obszerny cykl prac w estetyce piktoralizmu Jana Buhłaka *Ziem Odzyskanych* i nurtu inspirowanego surrealizmem Zbigniewa Dłubaka i Fortunaty Obrąpalskiej oraz fotografie pochodzące



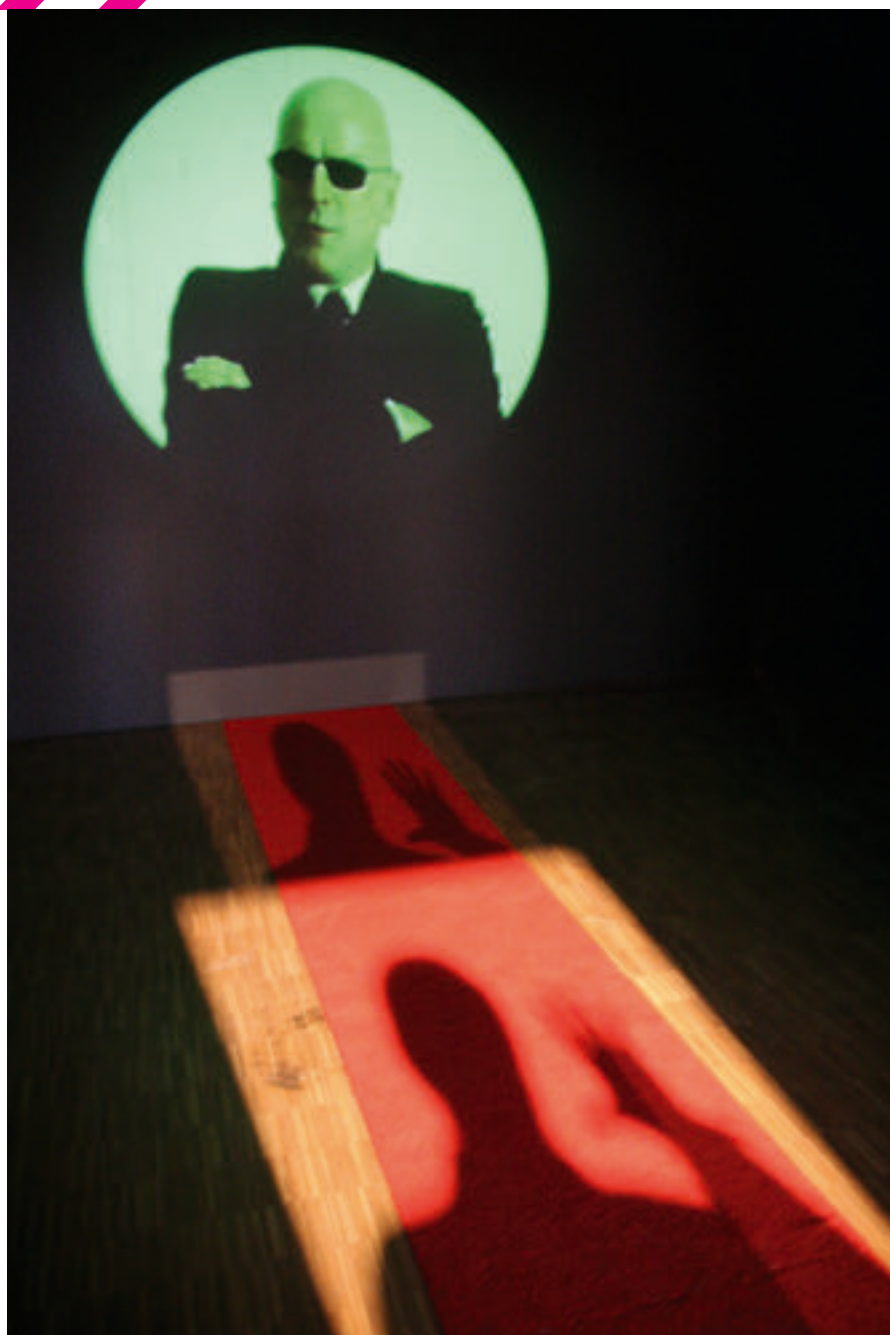
Maurycy Gomulicki, *Pussy mandala*, 2008–2009

w większości ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie (skonstruowane z prac konkursowych Polskiego Towarzystwa Fotograficznego: „Praca robotnika i rolnika” [1948] i „W służbie pokoju” [1949], „Pokój zwycięża” [1949]) determinują pojęcie sytuacji społeczno-politycznej.

Zestawienie tych prac sygnalizuje jej ostateczną niemoc w kreowaniu postawy artystycznej. Fotografie te stają się w świetle historii jedynie bolesnym dokumentem oddziaływania polityki, nie wytrącenia artystycznego wyrazu. Świadczą o tym i prace Andrzeja Lachowicza *Private Space* (Galeria Piekary), które bronią wewnętrznej, prywatnej przestrzeni, autorskiej wypowiedzi, gdy na zdjęciach pojawiają się postacie znane i nieznanne, artyści, krytycy, kuratorzy...

Poznańskie Biennale Fotografii jest jedną ze scen fotografii międzynarodowej i polskiej. Ukazującą dorobek dojrzałych polskich i zagranicznych twórców. Kontekst artysty i odbiorcy, rzeczywistego odbioru i dokumentacji rzeczywistości jest prymarny, ideologia i polityka zostają podważone i umieszczone na drugim planie. Poczucie tożsamości odwołuje się do indywidualnej postawy, klarownej notacji zewnętrznego świata, którym można manipulować. Szkoda, że zabrakło współczesnej młodej fotografii prezentowanej tylko w MOA: *Kłopotliwe obrazy* Marka Krajewskiego. Świeży powiew tej realizacji prowokował do działań i pobudzał społeczną świadomość sprzeczną z narzucającym się nam miejscem, systemem, rzeczywistością, światem, który nie przyjmuje horyzontalnego, demokratycznego charakteru, ale usidla w sztucznej hierarchii. ●

- 1. **Marek Zygmont**, *Oczekując na Mahometa*, 2007
- 2. **Ewa Świdzińska**, *Rodzina*, 2009
- 3. **Ewa Świdzińska**, *Pruderia, topless, biel*, 2009



- 4. **Izabella Gustowska**, *She*, fragment „Media story” 2008–2009, fot. K. Saj
- 5. **Zośa Kulik**, *Desenie*, 9 części, 2007

Elżbieta Łubowicz

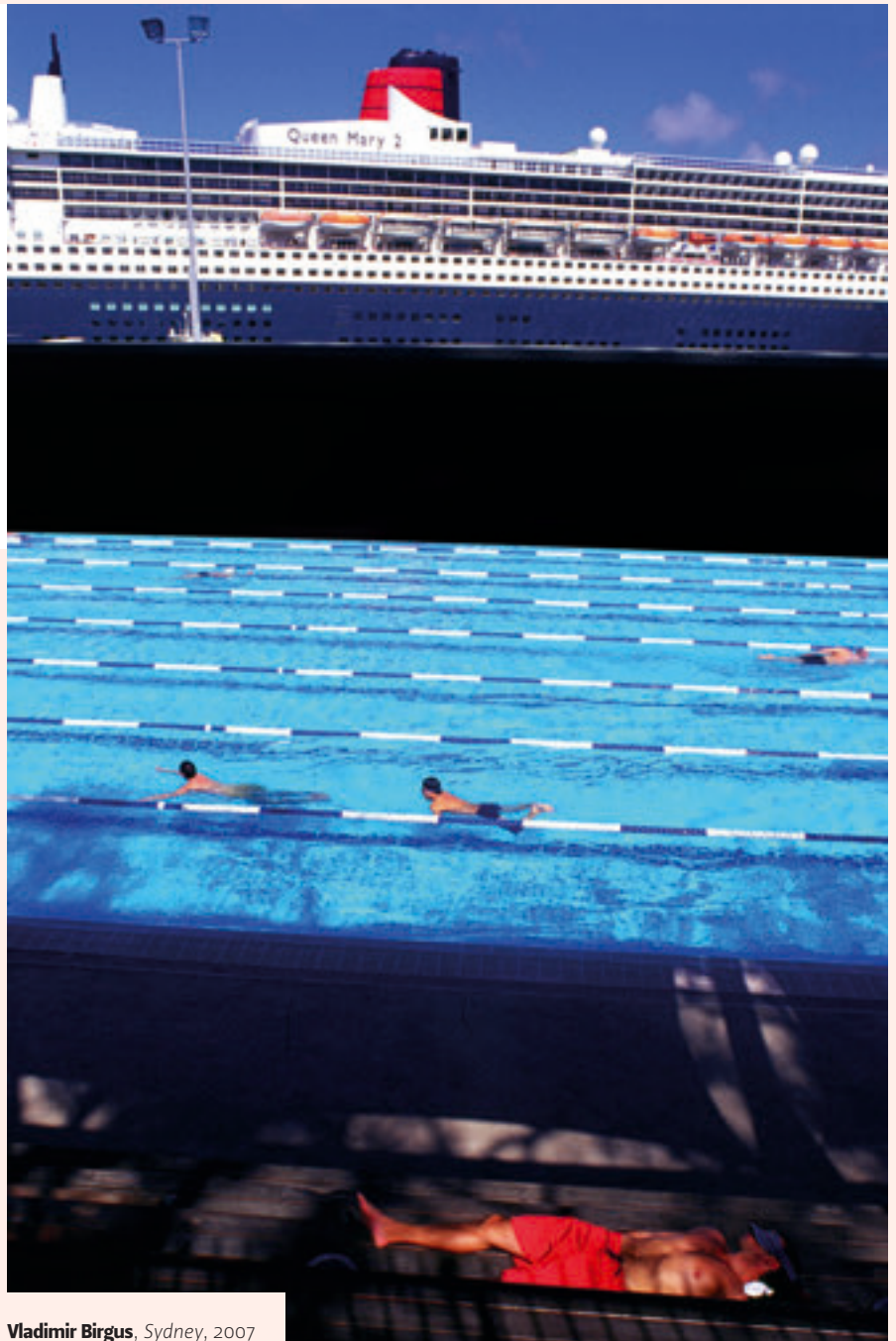
18. MIESIĄC FOTOGRAFII W BRATYSŁAWIE

Wielcy fotografowie i przegląd portfolio dla młodych

Na tle polskich fotograficznych festiwali, poszukujących wciąż swojej formuły, Miesiąc Fotografii w Bratysławie prezentuje się jako festiwal o stałych ramach, w trakcie którego można zawsze spodziewać się tradycyjnych punktów programu. W listopadzie 2008 roku odbył się już po raz osiemnasty. Miesiąc Fotografii był już w swojej historii mniej lub bardziej interesujący; ten ostatni należy na pewno do najlepszych, zarówno pod względem samych wydarzeń, jak i staranności ich przygotowania.

Festiwal od początku ma zasięg ponadnarodowy: jest przeglądem fotografii z krajów Środkowej i Wschodniej Europy. Ta formuła wyznacza jednak tylko główny obszar zainteresowań, bowiem w jego programie cały czas w mniejszym lub większym stopniu obecne są zjawiska i postacie nie tylko z innych rejonów naszego kontynentu, ale także z drugiej półkuli. Ta otwartość i nieschematyczność sprawia, że fotografia z naszego regionu zyskuje szersze pole odniesień – spotkania i konfrontacje stają się bardziej inspirujące i dla twórców, i dla widzów.

Głównym punktem programu są oczywiście wystawy, trwające przez cały listopad: od wystaw historycznych przez współczesne pokazy monograficzne jednego autora i zbiorowe wystawy tematyczne, po prezentacje prac najnowszych, także fotografów debiutujących. Wśród nich widoczny jest wiodący temat roku: tym razem była nim fotografia włoska. W jego ramach pokazana została obszerna wystawa klasyka, Mario Giacomellego (1925–2000), którego prac nie mieliśmy dotąd okazji oglądać w naszej części Europy (prezentowane były w Brnie w 1967 roku, w Pradze w 1972 i w Moskwie w 1984 i 1987). Ta wystawa, dzięki której można było zapoznać się z twórczością jednego z wielkich fotografów współczesności, uczestnika słynnej wystawy Johna Szarkowskiego „The Photographer’s Eye” w MoMA w 1966 roku, to wielkie wydarzenie i ogromna zasługa Miesiąca Fotografii. Pozostałe włoskie wystawy na festiwalu to prezentacje Paolo Ventury, Alfonso Modonesiego, Alessandry Capodacqua i Oliviero Toscaniego. Najmniej udana była właśnie wystawa słynnego fo-



Vladimir Birgus, Sydney, 2007

tografa z dziedziny reklamy – jego fotografie osiolków, choć atrakcyjne ze względu na naturalną wielkość obrazów i sympatyczne, niczego nie wnosiły od strony sztuki fotografii, a także fatalnie zostały wyeksponowane w plenerze. Interesującą pozycją była za to wystawa młodej fotografii włoskiej.

Otwartość i nieschematyczność sprawia, że fotografia z naszego regionu zyskuje szersze pole odniesień.

Wśród pozostałych monograficznych wystaw kolejnym wydarzeniem była wystawa Jozefa Koudelki – sławny cykl jego fotografii z inwazji na Czechosłowację w 1968 roku. Na wernisażu pojawił się sam autor, owacyjnie witany przez publiczność. Kolejnym wydarzeniem była wielka monograficzna wystawa niemieckiego z pochodzenia fotogra-

fa Thomasa Hoepkera, świetnego dokumentalisty mieszkającego od lat w USA – autora niezwykle interesującej serii zdjęć z Berlina z lat 50. i 60. (w latach 2003–2006 kierował Agencją Magnum). Znacznie mniej znany jest słowacki fotoreporter Jozef Cincik (1908–1982), którego fotografie ze wschodniego frontu II wojny światowej (inwazja armii niemieckiej wraz z towarzyszącym jej wojskiem słowackim na ZSRR) pokazują zaplecze frontu, skupiając się na codziennym życiu żołnierzy oraz dokumentacji zniszczeń wojennych.

Jeszcze jedną niezwykle ważną, ciekawą wystawą dokumentalną była przygotowana przez holenderskiego kuratora Wima Melisa wystawa „Za żelazną kurtyną. Europa Wschodnia przed rokiem 1989”. Wybór fotografii dokumentalistów oraz artystów-fotografów z krajów Europy Środkowej i Wschodniej przynosił syntetyczny i mocno oddziałujący na wyobraźnię opis rzeczywistości pod władzą komunistów. Z polskich fotografów pojawili się tam: Henryk Makarewicz i Wiktor Pental, Michał Cała, Andrzej Baturo, Marian Kucharski, Krzysz-



tof Cichosz (fotografie z czasu stanu wojennego). Specyficznym dopełnieniem tej wystawy stały się prace Belgijki Annemie Augustijns, która na swojej indywidualnej ekspozycji pokazała budynki oraz wnętrza powstałe po 2000 roku w krajach Europy Wschodniej – to długi cień komunizmu, który wciąż jest świadectwem tamtych lat.

Polskie wystawy na ostatnim Miesiącu Fotografii były trzy: Bogdana Konopki wspaniała seria „Imperium szarości”, pokazująca resztki starych Chin, znikające w zawrotnym tempie w trakcie modernizacji kraju (można było ją obejrzeć wcześniej na Fotofestiwalu w Łodzi), świetny dokument z komunii, ślubów i pogrzebów Przemysława Pokryckiego „Rytuały przejścia we współczesnej Polsce” oraz wspólna wystawa Zuzanny Krajewskiej i Bartka Wieczorka, która wywołała tam wielki skandal obyczajowy i została zamknięta przez władze miejskie.

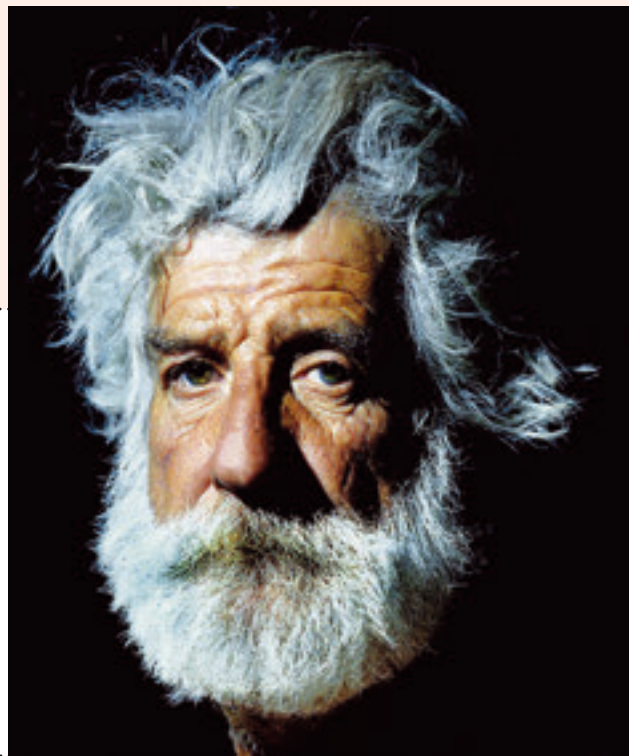
Warto było także w Bratysławie zobaczyć XIX-wieczne fotografie węgierskiego hrabiego Mihály'a Esterhazego oraz portretowe fotografie Francuza Pierre'a Gonnorda, które robiły wrażenie nie tylko ponadnaturalnym formatem zbliżeń twarzy, ale przede wszystkim wyrazem tych twarzy: spotkanie z nimi było dla widza poruszającym kontaktem z prawdziwą ludzką osobą. Autor, aby wykonać te zdjęcia, wytrwale poszukiwał w różnych miejscach ziemskiego globu ludzi, w których twarzach mógł odczytać zapis ich życia – co zdarza się już coraz rzadziej w zestandaryzowanym świecie.

Odkryciem festiwalu była młoda, studiująca jeszcze (Instytut Twórczej Fotografii w Opawie) Czeszka Tereza Vlčková i jej niezwykle, wieloznaczne portrety, szczególnie te przedstawiające dziewczynki-bliźniaczki fotografowane w lesie.

Poza wystawami, ważnym elementem bratysławskiego Miesiąca Fotografii jest przegląd portfolio, organizowany na dużą skalę, z udziałem kilkudziesięciu kuratorów, krytyków i fotografów z całego świata. Zjawiają się na nim tłumy studentów, świeżych absolwentów i młodych fotografów,

którzy chcą skonfrontować swoje prace ze znawcami tej dziedziny. W tym roku przyjechała szczególnie silna grupa Rosjan, ale towarzystwo jest tu zawsze bardzo różnorodne: wszystkie chyba kraje europejskie, USA, Ameryka Południowa, Japonia, Chiny, Korea. Azjatyccy fotografowie to oczywiście tacy, którzy przyjecha-

→Warto było także w Bratysławie zobaczyć XIX-wieczne fotografie węgierskiego hrabiego Mihály'a Esterhazego oraz portretowe fotografie Francuza Pierre'a Gonnorda, które robiły wrażenie nie tylko ponadnaturalnym formatem zbliżeń twarzy, ale przede wszystkim wyrazem tych twarzy



li na dłużej lub nawet na stałe do Europy. Atrakcyjnym trofeum przeglądu portfolio jest zdobycie pierwszego miejsca w konkursie, jego efektem jest bowiem nie tylko prestiż, ale także indywidualna wystawa w trakcie następnego Miesiąca Fotografii. Tym razem zwycięzcą został Timotheus Tomicek z Austrii (timtom.zion.at).

Jeszcze jeden stały element festiwalu to odbywający się co dwa lata konkurs na najlepszą książkę fotograficzną z Europy Środkowej i Wschodniej. Pierwsze miejsce w kategorii „historia” zdobył album Josefa Koudelki z inwazji w Czechach w 1968 roku; na dalszym miejscu w tej kategorii znalazł się polski album monograficzny Jana Bulhaka. W kategorii książki współczesnej pierwszą nagrodę otrzymał monograficzny album (1970-2007) Cze-

cha Vladimira Židlickiego. Do konkursu zgłoszone zostały 162 książki z 14 krajów.

Organizatorem Miesiąca Fotografii w Bratysławie jest Środkowoeuropejski Dom Fotografii. To nowa instytucja, powstała w 2005 roku w miejscu działalności dotychczasowej Galerii Profil, którą w ramach Fundacji Fotofo od 1992 roku kieruje Vaclav Macek, inicjator i dyrektor festiwalu. Trudno przecenić znaczenie jego dzieła, które obejmuje teraz nie tylko świetny festiwal, ale także regionalny europejski ośrodek rozwoju i promocji fotografii, działający również po zakończeniu wydarzeń festiwalowych, przez cały rok. W ramach tej działalności wydawany jest także angielskojęzyczny półrocznik fotograficzny „Imago” – prezentujący fotografię Europy Środkowej i Wschodniej. ●



4

5



1. **Jaroslav Kocian**, *Sisters*
2. **Tereza Vlckova**, *Two 5*, 2007
3. **Pierre Gonnord**, *Erik*, 2004
4. **Mario Giacomelli**, *Pretini #72*, 1962-63
5. **Josef Koudelka**, *Praga 1968*, Inwazja wojsk Układu Warszawskiego

Dorota Hartwich

Niewidoczny nie oznacza nieobecny

13. edycja Międzynarodowego Biennale Sztuki Mediów WRO 2009 we Wrocławiu

Jury przyznaje, że bardzo trudno było wybrać tylko jednego artystę, któremu przyznana zostanie Nagroda Główna. (...) Kryteria naszego wyboru były równie różnorodne jak nasze indywidualne doświadczenia. Zgodnie stwierdziliśmy jednak, że sednem wybranej pracy powinno być społeczne i polityczne zaangażowanie, świadomość wyzwań dwudziestego pierwszego wieku i jego rozwijających się alternatyw, respekt dla wartości humanistycznych oraz integracja zamysłu w zakresie technologii z konstruowanym przesłaniem – tak brzmiało oświadczenie jury konkursu 13. edycji Międzynarodowego Biennale Sztuki Mediów WRO 09, które odbyło się w maju tego roku we Wrocławiu. Zagadnięta ostatnio kilkakrotnie o „kondycję” najnowszej sztuki mediów, świadomie przytaczam to dobitnie wyrażone stanowisko powołanych do wystawiania ocen ekspertów. Jest ono bowiem z jednej strony dyskusyjne, z drugiej jednak bardzo znamienne, bo oddaje nie tylko to, co w najnowszej sztuce mediów eksperci widzieć pragną, ale także to, co rzeczywiście rysuje się jako tendencja coraz bardziej widoczna w twórczości medialnej w ogóle.

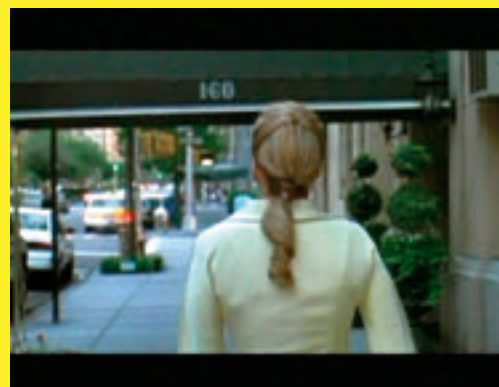
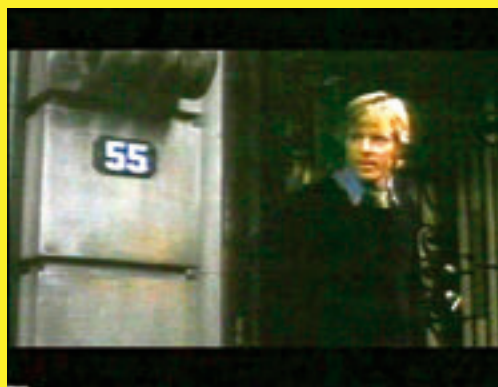
Nasuwa się pytanie: Czy bazując na festiwalu WRO, czyli operując – choć to ważny festiwal – w swoistym mikroświecie, można mówić o ogólnych tendencjach najnowszej sztuki tworzonej za pomocą narzędzi współczesnej komunikacji? Bez wątplenia tak, zwłaszcza jeśli skupimy się na części konkursowej, która stanowi bogate źródło danych – już od kilku edycji na konkurs Biennale zgłaszanych jest ponad 1000 prac, na dwie ostatnie edycje (w latach 2007 i 2009) napłynęło ich każdorazowo ponad 1500, jak zawsze z wszystkich niemal kontynentów, autorstwa zarówno młodych i początkujących twórców, jak i od lat uznanych i rozpoznawalnych. Ambicją twórców festiwalu zawsze zresztą było i do dziś pozostaje dokonywanie syntezy kierunków rozwoju i przemian we współczesnej sztuce, „uchwycenie tych dokonań, które współtworzą pole współczesnej kultury i komunikacji” (fragment wstępu do katalogu WRO 05). Zwykle konkurs, z jednej strony, pozwalał na rekapitulację, z drugiej stanowił dobry punkt wyjścia do podejmowania prób prognozowania przemian i tendencji mających obowiązywać nie tylko w granicach gatunku (sztuki

mediów), ale na obszarze całej sztuki (jako że, co oczywiste, dokonania artystów w dziedzinie sztuki mediów oraz tych, którzy w swej twórczości mediów nie wykorzystują, nie pozostają wobec siebie obojętne; przeciwnie – przenikają się, inspirować i modelują się wzajemnie).

Nie na same jednak ambicje dokonywania syntezy chciałabym zwrócić uwagę, lecz na klucz doboru prac i kryteria ich wartościowania. W tym samym katalogu czytamy: *Istotą programu Biennale jest przedstawienie prac konkursowych we wspólnej ekspozycji tworzącej wizerunek obecnych tendencji, kierunków, **jakie obierają***

*artyści wobec przemian technologii. Prezentacje WRO w zamiarze jego kuratorów mają stać się terenem udostępnienia autorskich conceptów, którymi artyści dzielą się z widzami/użytkownikami, obrazem swobody rozwiązań artystycznych, uwolnionych od ograniczeń kultury korporacyjnej, **obrazem twórczych wobec mediów i technologii komunikacji przesunięć, odwróceń, rozwinięć** [podkreśl. dh]. Jak widać, obowiązującą zasadą programową, konsekwentnie pozostającą przez ostatnie edycje festiwalu na pierwszym planie, był twórczy stosunek do samej materii dzieła. Takie były założenia organizatorów, takie*

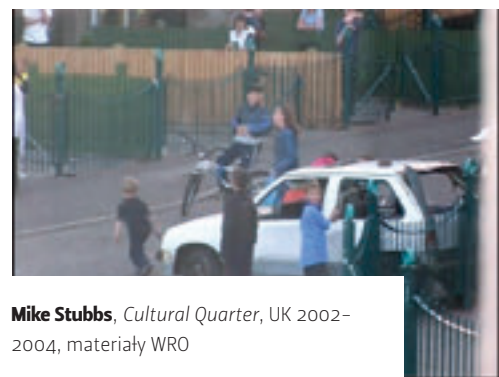
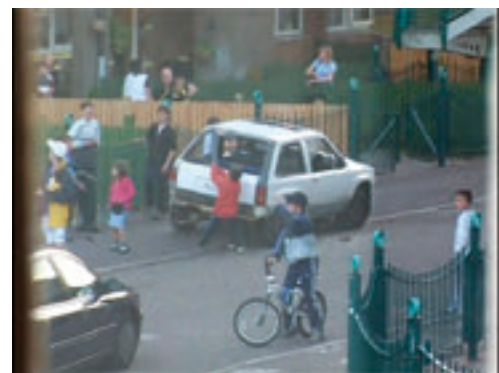




Volker Schreiner, *Counter*, DE 2004, materiały WRO



Nicolas Provost, *Plot Point*, BE 2007, materiały WRO



Mike Stubbs, *Cultural Quarter*, UK 2002–2004, materiały WRO

preferencje przejawiali też zwykle w swych werdyktach jurorzy. Inaczej wyglądała sytuacja na tegorocznej edycji festiwalu WRO – kwestie możliwości technologicznych zostały z wielu pracach wyraźnie odsunięte w cień, a „współczynnik” autoreferencyjności, jako kryterium (choć przecież nigdy nie jedyne) selekcji i oceny, wyraźnie stracił dominującą pozycję i przestał być – by przywołać raz jeszcze słowa jury ostatniego festiwalu – „sednem” sprawy.

A jeszcze kilka zaledwie lat temu jawne i świadome odnoszenie się artysty do używanego medium miało kluczowy charakter. Po wyraźnie wi-

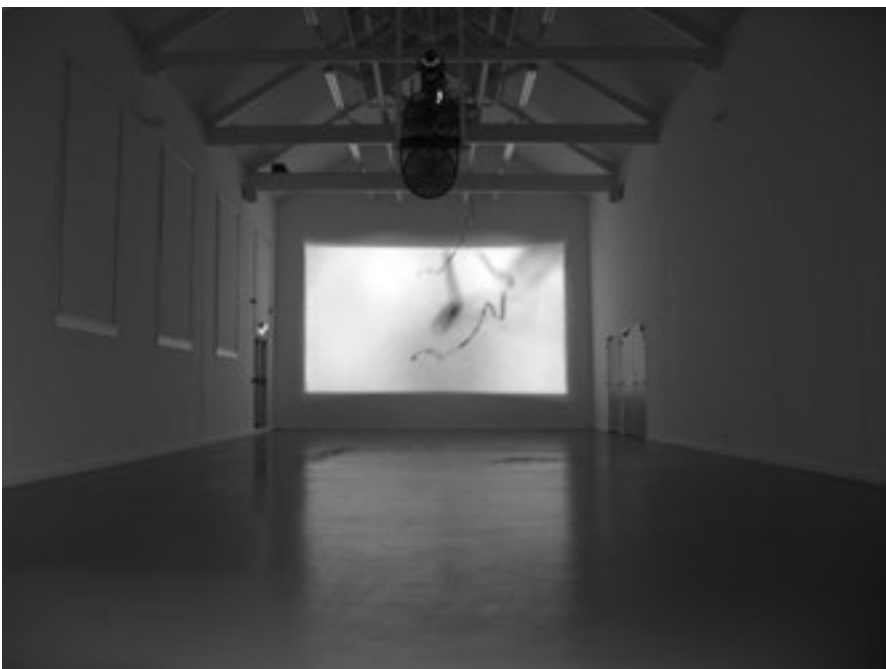
docznej, często przesłaniającej inne cele, fascynacji narzędziem (zjawisku naturalnie towarzyszącym wczesnej fazie rozwoju każdego nowego gatunku) nastął okres, kiedy twórczość nazywana medialną nabrała wobec samej siebie więcej dystansu. Nastal czas, kiedy artyści, sprawnie osiągnąwszy płynność w posługiwaniu się coraz łatwiej dostępnymi instrumentami, są skłonni realizować pozaformalne zainteresowania, już niejako w oderwaniu i bez nadmiernej koncentracji na technologicznym wymiarze działań. Historia sztuki mediów nie jest wystarczająco długa, by można mówić o całkowitym zaniku postaw objawiających silne przywiązanie do

technologii. Wciąż bowiem są one, choć wyraźnie mniej, widoczne. Trwa ona jednak wystarczająco długo, by z pełną odpowiedzialnością stwierdzić znaczące przesunięcie akcentów.

Prace będące przykładem dystansu artysty wobec medium, prezentowane w ostatnich latach na Biennale WRO, spotkały się z entuzjazmem i uznaniem (a może i z ulgą?) zarówno ze strony publiczności, jak i jurorów oraz krytyki. Najbardziej zauważone zostały przypadki, kiedy mieliśmy do czynienia nie tylko z akceptacją historycznej perspektywy, ale z ironicznym odniesieniem do niej. XI edycja Biennale (2005) dała okazję do



Wei Liu, *Wuwang de Tudi, Hopeless Land*, CN 2008, materiały WRO



Wei Liu, *Wuwang de Tudi, Hopeless Land*, CN 2008, materiały WRO

Juliana Borinski (BRDE), *Pierre-Laurent Cassiere* (DE), *Sine* (digital-analog converter), 2006-2008, materiały WRO



Brian Mackern, *(((.living.stereo.)))*, fot. Marcin Łuczkowski

Istotą programu Biennale jest przedstawienie prac konkursowych we wspólnej ekspozycji tworzącej wizerunek obecnych tendencji, kierunków, jakie obierają artyści wobec przemian technologii.

prezentacji prac stworzonych z wykorzystaniem rozmaitych retrotechnologii – Niklas Roy przedstawił interaktywny obiekt z komputerem typu commodore w roli głównej (*Grafikdemo*), francuski artysta Julien Maire zaprosił na pokaz filmu *Demi-Pas*, wyświetlanego ze skonstruowanego samodzielnie projektora, do którego w czasie projekcji wkładał wyprzepracowane własnoręcznie ruchome przezrocza. Elementarne instrumentarium – projektor i trzepocząca na wietrze wentylatora cyfrowa taśma rzucająca ruchome cienie na ekran – wystarczyło z kolei parze artystów z Niemiec (Jiliana Borinski i Pierre-Laurent Cassière) do stworzenia wyróżnionej przez jury WRO 09 instalacji *Sine [digital/analog converter]* – pracy mocno w swym charakterze autoreferencyjnej, ale potraktowanej przy tym zupełnie à rebours i utrzymanej w żartobliwym tonie. Formą ironicznego powrotu „do źródeł” była też – wróćmy znów do Biennale sprzed czterech lat – nagrodzona praca *Counter* (III miejsce) Volkera Schreiner, seria brawurowo zmontowanych, starannie wyselekcjonowanych kadrów z amerykańskiej klasyki kina. Na materii głównego nurtu kasowych produkcji amerykańskich, z przewrotnym wykorzystaniem konwencji i najbardziej ogranych chwytów hollywoodzkiej fabryki snów, pracuje Nicolas Provost, belgijski artysta nagrodzony wyróżnieniem na Biennale w tym roku. Jego *Plot Point* to z jednej strony przykład głęboko ironicznego przepracowania ram i struktur gatunku, również w kontekście jego historycznego ugruntowania, z drugiej strony to exemplum właściwego wyważenia dwóch elementów: zabawy-ingenierencji w materię estetyczną i zupełnie poważnego potraktowania kilku istotnych kwestii – wśród nich choćby relacji rzeczywistości i fikcji jako nieusuwalnych komponentów aktualnej rzeczy-

wistości metropolii. Także za „doskonale zrównoważenie rzeczywistości i mediów, istnienia i jego przedstawiania, społecznego voyeuizmu i kontrolowania w przestrzeni życia miejskiego jednego z miast brytyjskich” uhonorowany został Nagrodą Główną Biennale WRO 2005 Mike Stubbs za pracę *Cultural Quarter* – wstrząsający informacyjnie, ale zarazem o starannie wypracowanej stronie formalnej, obraz angielskiego przedmiścia i jego młodych mieszkańców. Już nie tyle równowagę, co – idąc dalej – zupełne schowanie warsztatu, jego „przezroczystość” doceniło w przypadku performance’u (*(((.living.stereo.)))*) jury WRO 07 (które przyznało autorowi Brianowi Mackernowi wyróżnienie honorowe). Jak zaznaczyli członkowie jury, dzięki przezroczystości warsztatu można było w pełni dostrzec, a zatem i docenić, i inne atuty pracy: „elegancję” i „medytacyjność”.

Konkursowy program Biennale WRO 09, ale i część zestawu prac prezentowanych poza konkursem, rzeczywiście pokazały, że mechanizm przyznawania statusu dzieła sztuki na podstawie kryterium obecności wątku autoodniesienia przestaje być obowiązujący i traci rację bytu. Jak widać było po wyselekcjonowanych do oceny na WRO 09 pracach, narcystyczne zwracanie się dzieła ku własnej morfologii przestało być oczywistością. Nie stanowiły też większości prace, w których wątki związane z poszukiwaniami natury formalnej zostały rozrzedzone (przez subwersję, ironię czy inne zabiegi). Kwestia warsztatu i instrumentarium, z którego artysta czerpie, zostaje zatem zepchnięta na dalszy plan, by ustąpić miejsca treści krytycznej – reakcji na sytuację społeczną, polityczną, ekonomiczną etc. Zakres tematów, których dotyczyły prace pokazywane w konkursie, był szeroki: od polityki (strefa Gazy, Tybet, Chiny), terroryzmu, przez manipulację mediów, konformizm kontr-

kultury, po stosunki pracy w korporacji, stereotyp współczesnej kobiety czy ekologię. Tendencję przypieczętowali swym werdyktem jurorzy, przyznając Główną Nagrodę WRO 09 pracy *Hopeless Land* Wei Liu, Wuwang de Tudi – quasi-dokumentowi z życia chłopów z przedmieść Pekinu, którzy bronią się przed głodem i nędzą, przeszukując codziennie wysypisko śmieci w poszukiwaniu surowców wtórnych. „Zwycięska praca jest zdumiewająco prosta formalnie, zawiera złożony przekaz polityczny, opiera się ponadto na uniwersalnym przekazie nadziei” – napisali w protokole członkowie jury. „Zdumiewający” to trafny epitet – tak daleko idące zawieszenie kwestii formalnych w pracy artystycznej powinno bowiem dziwić. Nie podważając wagi tematu pracy, zgłoszę wątpliwość: czy sam fakt demaskowania istotnego zjawiska, kontestacja czy sprzeciw mogą być wystarczające? Minął czas, kiedy sztuka spełniała się jako narzędzie walki, kiedy jej głównym założeniem była zmiana biegu rzeczywistości politycznej czy społecznej, kiedy działać miała wywrotowo. Przezroczystość warsztatu nie może oznaczać jego braku. Niewidoczny nie znaczy nieobecny. Skłonność do ideologizowania, działanie w duchu przekazu i prymat komunikatu prostą drogą wiodą do rozmycia gatunku. Nie chodzi tu, co oczywiste, o gatunkową czystość, bo sztuka medialna od zawsze realizuje się na pograniczu i w dialogu – z m.in. fotografią, filmem, malarstwem, rzeźbą, performance, eksplorując obszary i opierając się na tworzywach dotychczas dla sztuki nieoczywistych, np. na Internecie. Chodzi jedynie o pozostanie przy tym, co jest jej właściwe z natury, co jest dla niej immanentne: przy eksperymencie, odkrywaniu, innowacji. ●

Ilustracje za zgodą WRO – Wrocław. Dziękujemy.

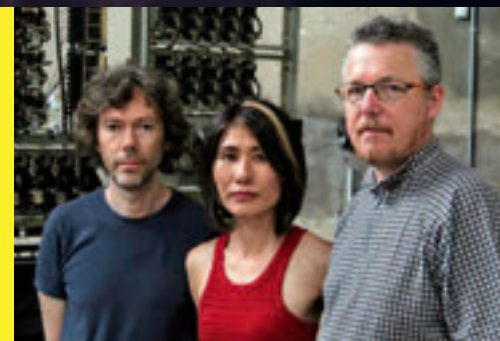


→ *Six apartments* Reynoldsa tworzą nastrój beznadziejności lub, jeżeli popatrzeć na nie bardziej optymistycznie, melancholii i jeżeli nawet mieszkańcy pozostają niewrażliwi, to widzowie wiedzą, że umieranie otacza wielka aktywność życia.

Mirosław Rajkowski

TRANSMEDIALE 2009

→ **Graham Harwood, Richard Wright i Matsuo Yokokoji** z W. Brytanii zdobyli pierwszą nagrodę na tegorocznym berlińskim festiwalu sztuk nowych mediów. Ich instalacja *tantalum memorial* jest kommemoratywnym pomnikiem poświęconym ludziom, którzy zginęli w wojnach domowych w Kongo od 1988 r., rozpętanych m.in. z powodu chęci pozyskania przez korporacje surowca do wyrobu telefonów komórkowych i komputerów o nazwie tantalum.



Graham Harwood, Richard Wright i Matsuo Yokokoji z W. Brytanii zdobyli pierwszą nagrodę na tegorocznym berlińskim festiwalu sztuk nowych mediów. Ich instalacja *tantalum memorial* jest kommemoratywnym pomnikiem poświęconym ludziom, którzy zginęli w wojnach domowych w Kongo od 1988 r. rozpętanych m.in. z powodu chęci pozyskania przez korporacje surowca do wyrobu telefonów komórkowych i komputerów o nazwie tantalum. Instalacja również nawiązuje do specyficznego zjawiska społecznego, tzw. sieci telefonii społecznej używanej przez diasporę kongijską mieszkającą w Anglii. Zbudowana z elektromagnetycznych przełączników telefonicznych wynalezionych w 1938r. i podłączonych do komputera, instalacja jest nie tylko pomnikiem, lecz funkcjonuje również jako realna centrala dla „sieci telefonii społecznej” używanej przez kongijskich imigrantów. Telephone Trottoire zbudowano na tradycyjnych praktykach Kongijczyków przekazywania informacji i plotek od przechodnia do przechodnia na ulicy poza cenzurą państwową.

W porozumieniu z londyńską stacją radiową kontaktuje się z kongijskimi słuchaczami i odtwarza wiadomości, które mogą być komentowane i przekazywane dalej. Projekt, który umiejscawia się pomiędzy tradycją i współczesnością, został wykorzystany jak do tej pory przez ponad 1800 użytkowników. Ruch i dźwięk przełączników są wyzwalone przez rozmowy telefoniczne powadzone przez społeczność kongijską z Londynu, która wyraziła chęć uczestniczenia w tym projekcie. W tej instalacji krążące rozmowy, w żaden inny sposób nie do zobaczenia, manifestują się w rzeźbiarskiej formie. Autorzy łączą w niej razem drażliwe tematy: dwuznaczność globalizacji, międzykontynentalną migrację i uzależnienie współczesnego człowieka od potrzeby nieustannego komunikowania się.

Dwie pozostałe nagrody otrzymali: Amerykanin Reynold Reynolds za sześćoekranową instalację pt. *Six apartments*, pokazującą szczęście osób w ich mieszkaniach, wyizolowanych i nieświadomych wzajemnie swej obecności na ekranach oraz Rudolfo Quintas

z Portugalii za interaktywny performance dźwiękowy *Burning the sound*, badający naturę rytuału i kontroli.

Instalacja Reynoldsa w poetycki sposób prezentuje nastroje rezygnacji i zwątpienia, dokumentując życie sześciu ludzi w ich domach. Postacie żyją osobno, bez powiązań między sobą – jedzą, śpią, oglądają telewizję. Mimo że ich życie jest przytłoczone przez mass media i generowane przez nie problemy świata wraz z nadchodzącym kryzysem, to ich związek ze światem znajduje się jednak gdzieś indziej; może być znaleziony w mikroskopijnym procesie dekompozycji ich ciał, żywności, przestrzeni życiowej i ich pasywnej postawy wobec konsumpcji, która w każdym momencie przybliży ich do śmierci. W kompozycji obrazów Reynoldsa, z ich wanitatywnymi motywami, człowiek nie ma kontroli nad własnym życiem. *Six apartments* tworzą nastrój beznadziejności lub, jeżeli popatrzeć na nie bardziej optymistycznie, melancholii i jeżeli nawet mieszkańcy pozostają niewrażliwi, to widzowie wiedzą, że umieranie otacza wielka aktywność życia. I ta krótka



**Graham Harwood, Richard Wright,
Matsuo Yokokoji.** *Tantalum
Memorial, Manifesta #7*

konkluzja może być pozytywnym znakiem dla naszej planety i podróży międzyplanetarnych.

Rudolfo Quintas jest artystą sztuk wizualnych, specjalizującym się w tworzeniu interaktywnych systemów audiowizualnych. Ciało ludzkie jako temat i interfejs są centralnym elementem jego prac. Tworzył performance i instalacje przez badanie w domenie analizy gestu i ruchu oraz kształtowania interaktywnego cyfrowych mediów w środowisku rozszerzonej rzeczywistości. Interaktywny performance *Burning sound* wykorzystuje blask ognia z zapalniczek do sterowania rytmem, używając komputerowo zmodyfikowanego dźwięku jako duchowej strategii egzorcyzmu. Gesty performerów w relacji do jego instrumentu nie tylko pokazują emocjonalny stan performerów, lecz uaktywniają również sam instrument. W tym działaniu jest to badane i ukazane jako synestetyczna, symboliczna metafora w tym sensie, że z płomienia ognia jest kształtowany dźwięk. Intensywność synestetycznej jakości dźwięku jest spostrzegana jako płonący ogień. Ogień był prawdopodobnie pierwszą technologią bazującą na wiedzy i rytualności. W tym zdarzeniu cyfrowe, nowe media i zastosowane technologie stawiają pytania o sens współczesnych strategii niewidzialnej kontroli.

Wybór nagrodzonych prac jednoznacznie wskazuje, jaką drogą kroczą animatorzy tego festiwalu. ●



↑ Interaktywny performance **Rudolfo Quintasa** *Burning sound* wykorzystuje blask ognia z zapalniczek do sterowania rytmem, używając komputerowo zmodyfikowanego dźwięku jako duchowej strategii egzorcyzmu. Gesty performerów w relacji do jego instrumentu nie tylko pokazują emocjonalny stan performerów, lecz uaktywniają również sam instrument.



Reynold Reynolds, Six apartments, instalacja



BURNING SOUND:
 Intensywność synestetycznej jakości dźwięku jest spostrzegana jako płonący ogień.
 ↑ Rudolfo Quintas, **Burning Sound**



Julia Peirone, *Blackberry*
Bloom # 2, wydruk, 2008

Magda Komborska

FOTOGRAFIA INSCENIZOWANA I PERFORMATYWNA



Kodakowskie zapewnienie „ty naciskasz guzik, a my zrobimy resztę” było jednym z sygnałów wyparcia sztuki z jej osobistego pola działania.

Artystyczne działania wraz z upowszechniającą się technologią, płynną rzeczywistością informacji zlały się w jeden ekran. Te dwa oddzielne światy, rzeczywistość i kreacja, obejmują i eksploatują ten sam obszar. Obracają się w jednej masie, w jednakowym punkcie. Pomimo tego braku szeroko pojętej indywidualności i tożsamości poszukują one własnych dróg wypowiedzi. Nie ze względu na warsztat, ale na tematykę. Jedna ze sztuk najbardziej zbliżona do zjawisk realnych – fotografia – dokumentuje nową przestrzeń. Są to bliskie nam inscenizacje wyobraźni, snu, kiedy odgrywamy niby performance nie na jawie, ale przez re-wizję naszego umysłu, stanu...

Fotografia tworzy własne środowisko, przez reaktywację dawnych światów i pobudzenie nowych pozwala widzowi dogonić własne sny, marzenia, przeżyć translokację, ożywić wspomnienia, dokumentować je. Pozwala wytworzyć tajemniczy ogród w zimnej przestrzeni mediów. Stała się me-

Charakterystyczną cechą fotografii jest inscenizacja i performatywność, kreowanie niemego aktora to teatr chwili

dium pośredniczącym, sięgającym w wymiar innych sztuk wizualnych. Charakterystyczną jej cechą jest inscenizacja i performatywność, kreowanie niemego aktora zaczerpniętego z realnych sytuacji i umieszczanie go na scenie własnych wydarzeń, zjawisk i stanów pozacielesnych, ale najbliższych zmysłom. Być może dlatego, że we śnie człowiek sięga apogeum zmysłowego odczuwania... to teatr chwili.



Sally Mann, *Beauty tinged with sadness*, 1995

Fotografia inscenizowana to zdjęcia Rogera Ballena, Diany Arbus lub Sally Mann. Słynna Amerykanka Mann (lata 70. XX w.) przez 10 lat fotografowała swoje dzieci – Jessie, Emmetta i Virginię. Zadziwia formą, z jaką je ujmowała. Są zazwyczaj nagie i upozowane „na dorosłych”, makijaż, biżuteria, papierosy i erotyka. Diana Arbus chciała, by jej bohaterowie pozwali. *Nigdy nie wybrałabym bohatera, gdybym miała wybierać na podstawie tego, co on dla mnie znaczy.* Tą fotograficzną relację posiadają zdjęcia Rogera Ballena. Stopniowo odchodził on od metody fotoreporterskiej na rzecz inscenizacji i aktorskiej roli bohaterów zdjęć.

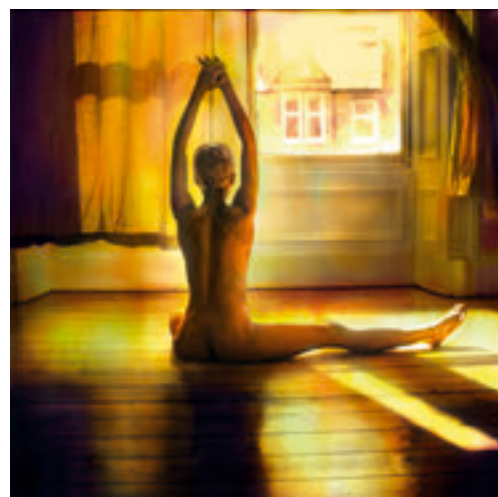
Przypadkowo fotografowane przez niego miejsca coraz mniej przypominały te faktyczne. Były abstrakcyjne i mroczne, tajemnicze. Są one między fikcją a rzeczywistością. Cykl „Shadow chamber” to nierealne miejsca, zamknięte, wyizolowane, w których autor umieszcza nie tylko ludzi zaslaniających twarze,

↑ **Sally Mann** przez 10 lat fotografowała swoje dzieci – Jessie, Emmetta i Virginię. Zadziwia formą, z jaką je ujmowała. Są zazwyczaj nagie i upozowane „na dorosłych”, makijaż, biżuteria, papierosy i erotyka.

ale i zwierzęta, przedmioty. Dominuje brzydota, pustka i zagubienie, to miejsca gdzie człowiek pozostaje sam i nie odczuwa własnego kształtu, formy, cienia.

Stan separacji, niby zawieszenia we własnej fikcji, nie mniej przerażający jest w fotografiach młodej artystki Ewy Axelrad. Komentuje go ona tylko w niepozornie brutalniejszy sposób. W jednym z cykli fotograficznych przedstawia zwierzęcy teatr, tytułując go *play dead* – czyli reakcję zwierzęcia na zagrożenie, udaje ono wtedy padlinę, zastyga. Za-

trzymanie i wyizolowana, syntetyczna scena na jej zdjęciach symbolizują stan umysłu i kondycji człowieka. W projekcie *miss* fotografka podobnie opisuje człowieka jako element, brakującą część, fazę hibernacji ciała pomiędzy obecnością i nieobecnością, w nieokreślonym miejscu [*Home Sweet Home* (2006), *Plac zabaw* (2006)]. Postacie swoje sytuuje podobnie Kamil Studziński. *Prześwit* to moment zajrzenia w inną przestrzeń odkrytą w czarnej pu-

Roger Ballen, *Brian with Pet Pig*, 1998Norbert Briar, *45 Adriana*, Garden City, wydruk, 2006

Mateusz Jarza



Aparat fotograficzny stwarza płynną metodę odnajdywania tej innej rzeczywistości.

Jerry N. Uelsmann

stce. Aktorzy są „obecni” często jedynie za pomocą ubrań, ukształtowanych tak, jakby znajdowały się na ludzkim ciele, ale oderwane są od niego i od rzeczywistości. Opadająca i zatrzymana kurtka identyczna jest z ujęciem postaci zawieszonej i spadającej na ziemię – cykl „Przytomność”. Taką dyslokację wytwarza Jarosław Grulkowski, Julia Peirone czy Norweżka Susanna Hesselberg, zakrywająca postacię przestrzenią, w której się znajdują, w szafie, w dymie, w lustrze, w ziemi, w nieznanym...

Argentynka Maria L. Garcia Serventi fascynuje, budując własne miniscenografie do zdjęć. Drewniane skrzynki-teatryki uzupełnia ona fotograficznymi kolażami. *Teatry: Puro teatro* (2005), *Besame Mucho* (2003), *The Pillow Book* (2003) to czarno-białe ręcznie kolorowane zdjęcia. Są inspiracją fotografii z czasów XIX/XX w. Autorka na ich wzór zrealizowała własne, umieszczając siebie wśród zwierząt i egzotycznych krajobrazów. Jak mówi: *Zafascynowała mnie istota „nagości” jako symbolu czystości, naturalności i prawdy wobec sztucznej, udawanej natury. (...) Wszystkie te miejsca bazują na symulacji, antynaturalności...*

Zaprzeszłe, historyczne miejsca przywołuje w swoich pracach polska fotografka, stylistka i kostiumografka Ewa Łowżył. Współtwórczyni cyklu fotomontaży „Memento vulgari” inspirowane jest znanymi dziełami: *Wenus i Mars* Sandro Botticellego, *Słepcami* Bruegla i *Burzą* Giorgionego, Tycjana *Miłością ziemską i miłością niebiańską*. W nie wplata aktualne sytuacje i zaobserwowanych ludzi. Fotomontaż ten miał za zadanie przywrócić myślenie człowieka o człowieku, o odnalezieniu go w dzisiejszym teatrze, który da się wychwycić w najmniej oczekiwanych miejscach. *Zdjęcia robiliśmy w najdziwniejszych miejscach: w Zakładach im. Cegielskiego, na Cytadeli, na wysypiskach śmieci...* – mówi Ewa Łowżył.

Mateusz Jarza z kolei fotografuje postać nagiej gimnastyczki/tancerki na rzeczywistej scenie. Jego aktorka prezentuje własne, wypiełgnowane, elastyczne ciało. Model, fetysz erotycznej kobiecej figury staje się za pomocą rajskiej, kolorystycznej gry elementem kiczu/campu przestrzeni. Wielobarwna powierzchnia sceny jest miejscem, w którym chce się znaleźć tancerka?... Silne zniewolenie kobieco-

ści określają w swoich fotografiach znani Nobuyoshi Araki, Norbert Briar i In Sook Kim. Wnętrza, w jakich pozują modelki, oddają te rzeczywiste lub wykreowane przez autorów pokoje domów publicznych, łoża, podłogi odrzucające obscurnością i brutalizmem... Są więc to miejsca obecne bardziej poza światem realnym, cielesnym, to bolesne przestrzenie, jakimi wypełnione są fame i female.

Odpowiedniej ilości cyfrowe zwołki – czy tak skomentować można współczesną fotografię...? Tworzy ona nie tylko nowe, performatywne site specific, odsłania rzeczywiste nieosiągalne, zapomniane miejsca

Aparat fotograficzny stwarza płynną metodę odnajdywania tej innej rzeczywistości – Jerry N. Uelsmann.

Czy to eidolon-ułuda? ●



fol. Maurizio Buscarino, *Apocalypsis cum Figuris*, 1979



fol. Maurizio Buscarino, *Stanisław Ścierski, Apocalypsis cum Figuris*, 1979

Magda Podsiadły

O FOTOGRAFOWANIU TEATRU LABORATORIUM

TEATR, KTÓRY BYŁ

Ćwierć wieku temu przestał działać Teatr Laboratorium Jerzego Grotowskiego, odeszła większość tworzących go ludzi, ale o istnieniu tego teatralnego fenomenu zaświadcza dziś wizualnie fotografia. Dla kogoś, kto spektakłów Grotowskiego nigdy nie widział na żywo, świadectwo fotografii jest podróżą odmiennymi drogami do teatru, którego już nie ma. I pozostaje nam zawierzyć wizualnemu wizerunkowi wykreowanemu przez ludzi, którzy interpretowali rzeczywistość artystyczną i codzienną słynnego teatru.

Świadomie używam słowa kreować, bowiem fotografia zawsze będzie interpretacją, bez względu na to, czy jest sztuką, czy dokumentem.

Już na poziomie tytułów dwie ważne wystawy fotograficzne otwarte we Wrocławiu w ogłoszonym przez UNESCO Roku Grotowskiego prowadzą widza tym właśnie tropem.

TEŚKNOTA I BLISKOŚĆ

Wybitny włoski fotograf teatralny Maurizio Buscarino nadał swojej wystawie tytuł „Proch. Apocalypsis cum figuris” w znaczeniu włoskim: „polvere”, co znaczy i koniec wszystkiego, i rozproszenie w powietrzu. Do tego drugiego znaczenia wybitnego włoskiego fotografa teatralnego przywiodła myśl o faktycznym rozsypaniu prochów Grotowskiego na indyjskiej górze zgodnie z jego testamentem. Ale też intencją fotografa było oddanie metafizycznego ducha dzieła Grotowskiego – Buscarino przyznał w jednej z rozmów, że nie rozumiał wtedy, w roku 1979, obejrzanego w Mediolanie spektaklu o powrocie Chrystusa do współczesnego nam świata i odrzuceniu go przez ludzi. Jednak w jego bardzo wyrazistej, spójnej koncepcji widzenia teatru poprzez fotografię znalazło wyraz uczucie rozpacz, tęsknoty, *za kimś, kto na nas czeka, a po*

kim nie ma śladu („Gazeta Wyborcza”, Wrocław, nr 79/2.04.2009), jakiego doznał w trakcie spektaklu.

„Mój Grotowski” Andrzeja Paluchiewicza, wrocławianina, uczestnika działań Teatru Laboratorium w latach 1966–76, to subiektywne spojrzenie reportera odsłaniające ów fenomen teatralny w bardzo osobistej przestrzeni ukrytej dotąd za przysłowiową kulisą.

Paluchiewicz tytułem naprowadza nas na swoje przeżycie w owianym dziś głębokim mitem obozie teatralnej ascezy i oddania (był aktorem, grał w *Akropolis*), ukazując nowe, bliskie każdemu z nas, oblicze zespołu. *Mój Grotowski* i jego grupa jest zarazem Grotowskim Paluchiewicza, artyści do tej grupy przez lata należącego, jak i „moim Grotowskim” każdego spośród widzów wystawy.

ŚMIERĆ I ŻYCIE

Dokumentacje obu twórców są odmiennie nie tylko gatunkowo – artystyczna fotografia teatralna Maurizio Buscarino i reportażowa Andrzeja Paluchiewicza – ale też stanowią kontrapunkt w egzystencjalnym rozumieniu charakteru dzieła Grotowskiego.

Buscarino jest w swej fotografii po stronie śmierci, czegoś ukrytego w ciemności, nieuchwytnego, nienazwanego, być może nawet nieistniejącego. Dostrzega mistyczny charakter *Apocalypsis...*

Andrzej Paluchiewicz notuje jasną, spontaniczną stronę życia ludzi w artystycznej komunie, bohemie czasów awangardy przełomu lat 60. i 70. Sprawia, że stają nam się bliscy, nam podobni.

MAGICZNY TEATR BUSCARINO

Maurizio Buscarino jest twórcą utytułowanym – fotografował prace wielu znanych reżyserów teatralnych, m.in. Dario Fo, Tadeusza Kantora, Juliana Becka z Living Theatre, wędrował też śladem teatru

tw. marginesu – więziennego, ulicy, teatru forum. Nigdy jednak nie był rejestratorem i dokumentalistą, a poszukiwaczem magicznego ducha teatralnej rzeczywistości.

Włoski artysta konsekwentnie buduje poetycką wizję patrzenia na teatr. Tworzy własny teatr fotografii, w którym konsekwentnie bada jeden z elementów dramaturgicznych rzeczywistego spektaklu: wyjście aktora w światło i powrót w mrok. Pociąga go aktor, który odgrywa postać bardziej niż sama postać, ruch, jaki aktor wykonuje w chwili pojawiania się i znikania, moment tej transgresji, gdy dokonują się płynne zmiany w formach i światłocieniu. – *Teatr to pokazywanie tego, czego nie ma, co*

Buscarino jest w swej fotografii po stronie śmierci, czegoś ukrytego w ciemności, nieuchwytnego, nienazwanego, być może nawet nieistniejącego.

wchodzi w światło, by zaraz powrócić do nicości. Gdyby aktor wchodzący w światło nie zniknął po chwili, nastąpiłby koniec teatru – mówił niedawno w rozmowie.

Spojrzenia aktorów, zastygłe w ekspresji na granicy światła i cienia, niosą mocny ładunek egzystencjalnego niepokoju. Buscarino tropi te spojrzenia, szuka w nich duszy postaci, ale przede wszystkim duszy człowieka z krwi i kości, który ją przenika. Można nie znać tematu „Apocalypsis”, a dać się uwieść fotogramom kryjącym w spojrzeniu aktorów →

**Andrzej Paluchiewicz,***Mój Grotowski:*

1. Mira
2. Mieczysław Janowski
3. Ryszard Cieślak i Stanisław Ścierański
4. Ludwik Flaszen

Obie wizje teatru, którego już nie ma, interpretują go w intrygujący sposób, odkrywają jego nowe, nieznane dotąd twarze.

tajemnicę i napięcie wywołane jakimś cierpieniem, jakąś dozą szaleństwa, które naznaczają nie tylko ich bohaterów, ale wiodą w stronę przecucia ich własnych, osobistych losów.

Ta szlachetna, czarno-biała fotografia, uderzającą prostotą i czystością kompozycji, zbliża nas w zaskakujący sposób także do Grotowskiego idei teatru ubożego poprzez fakturę zdjęć, grube ziarno, głęboką gamę szarości.

Światowej sławy fotografik polski Edward Hartwig powiedział o fotografii, że *tworzy swój własny świat form i odczuć. (...) I tak jak sztuki plastyczne zbliża nas do prawdy uniwersalnej, chociaż nigdy nie odsłania nam jej do końca.* Ten postulat doskonale realizuje fotografia teatralna Maurizio Buscarino, ukazując nam uniwersalizm przekazu zarówno zapisanego w kadrach spektaklu wybitnego twórcy, jak wizji zapisującego go wybitnego fotografa-artysty.

PALUCHIEWICZA OSWAJANIE MITU

Andrzej Paluchiewicz, aktor w teatrze Laboratorium, fotoreporter prasowy i fotograf reklamowy, spędził z zespołem Laboratorium dziesięć lat. Nie rozstawał

się przez ten szmat czasu z aparatem fotograficznym, tworząc unikalny fotoreportaż uczestniczący. Większość tych zdjęć autor pokazał po raz pierwszy w multimedialnej, ciekawie zaprojektowanej instalacji „Mój Grotowski”.

Te prace są świadectwem fotografa znajdującego się w centrum zakłętego kręgu Teatru Laboratorium, pośród zdarzeń, które wciągają go w równym stopniu, co resztę zespołu – jego kolegów i partnerów w pracy. Wybór zdjęć, jakiego autor dokonał, unaocznia życie codzienne awangardowego teatru w nieustającej podróży artystycznej. Podczas treningu, próby, warsztatów, działań parateatralnych, tournées w Polsce i zagranicznych. Pokazują świat bohemy polskiej tamtych czasów po drugiej, prywatnej stronie lustra, grupę artystów młodych, świeżych, pełnych energii, z pogodą ducha i poczuciem humoru znoszących siemienne warunki tamtych czasów w podróży, w działaniu w terenie.

Paluchiewicz, jeden spośród „tych” od Grotowskiego, oswaja nas z mitem Laboratorium, ściąga go z koturnów i odbrazowia w pozytywny sposób, nadając mu komunikatywną ludzką twarz, czujnie notując detale i gesty życia codziennego. Pokazując nagi, cherlawy tors guru Grotowskiego na jakimś zapyziałym podwórzu albo goleniu, jedzenie, śmiechy, chichy i grymasy, czyni nas Alicjami w Krainie Czarów, o której nawet nie marzyliśmy. Wrzuca nas do krainy bez cudów, zaskakująco zwyczajnej, spontanicznej, sympatycznej, bywa że i szalonej, niweluje dzielący nas od niej dystans, ofiarowuje smak bliskości.

Czarno-białe zdjęcia Paluchiewicza realizują klasyczne reguły reportażu – „łapią” sytuację, nastrój,

nie uładzoną chwilę, są spontanicznymi szkicami rzeczywistości znajdującej się na wyciągnięcie ręki fotografa, oglądanej w bliskim planie.

Obie wizje teatru, którego już nie ma, interpretują go w intrygujący sposób, odkrywają jego nowe, nieznane dotąd twarze. Nomen omen fotografii obu autorów też były dotąd nieznane, bo w lwiej części swych kadrów przeleżały kilka dekad w przysłowiowej szufladzie. Trzeba było dopiero Roku Grotowskiego, by te bardzo osobne wizualne świadectwa legendy światowego teatru awangardy ujrzaly światło dzienne.

Jakkolwiek zawodzi nas pamięć co do przeszłości, fotografia szlachetna w założeniu, niemanipulująca obrazem, daje nam pewność istnienia owej przeszłości mocniejszą niż tekst.

Interpretując ją, proponując odmienne drogi dotarcia do jądra pamięci, dopełnia obrazu minionej rzeczywistości, wprowadza nowe konteksty i poszerza pojęcie sztuki w ogóle. ●

Maurizio Buscarino „Proch – Apocalypsis cum Figuris” (prezentacje w Instytucie Grotowskiego – styczeń 2009 i w Dolnośląskim Centrum Fotografii Domek Romański – marzec, kwiecień); Andrzej Paluchiewicz „Mój Grotowski” (prezentacja w Centrum Sztuki WRO przy współrealizacji z Centrum Kultury Zamek – marzec, kwiecień).

Po prawej:

1. fot. **Maurizio Buscarino**, *Apocalypsis cum Figuris*, 1979
2. fot. **Maurizio Buscarino**, *Ryszard Cieślak*, 1979
3. fot. **Maurizio Buscarino**, *Apocalypsis cum Figuris*, 1979



1



2



3



Andrzej Paluchiewicz, z cyklu „Mój Grotowski”

Rafał Piekarczyk

ROBERT
MAPPLETHORPERobert Mapplethorpe.
Autoportret, 1988YOUR BODY IS A BATTLEGROUND^[1]

Ciałem jestem i duszą – mówi dziecko. I dlaczegoż by nie należało mawiać jako dzieci?

Lecz człek ocknięty i uświadomiony rzecze: ciałem jestem na wskroś i niczem ponadto;

zaś dusza jest tylko słowem na coś do ciała należącego. Fryderyk Nietzsche – *O wgardzielach ciała*^[2]

spośród artystów, tworzących dzieła o wymowie jawnie homoerotycznej. Bez pardonów ukazywane męskich genitaliów, otwarte mówienie o swej homoseksualności, a nawet sama jego śmierć, spowodowana wirusem HIV, uczyniły z niego ikonę subkultury gejowskiej^[5].

W KORELACJI Z FEMINIZMEM

Rzecz szczerólna, Zaratustra mało zna kobiety, a jednak ma słuszność, gdy o nich mówi! Dziejeż się to dlatego, że w kobiecie każda rzecz jest możliwa?

Fryderyk Nietzsche – *O starej i młodej kobiecie*^[6]

Ruch *gay liberation* pod wieloma względami przypomina działania podejmowane przez feministki. Obie grupy traktowane jako mniejszościowe, podrzędne, wykluczone z publicznego dyskursu odwoływały się (czynią to zresztą nadal) do aktów prowokacji i obsceny, w daleki sposób naruszając przyjęte konwenanse.

Jeden z autoportretów Mapplethorpe'a, wykonany w 1978 roku, szokował podobno nawet samogrono jego zagorzałych wielbicieli. Mapplethorpe sfotografował się nago, umieszczając w odbycie skórzany bicz, wyrastający z jego ciała niczym szatański ogon. Roześmiana twarz odważnie spogląda w stronę widza, zwichrzony włosy upodabniają go do mitycznego Pana. Jednak w tej fotografii najciekawsze wcale nie wydaje się (częste skądinąd w jego twórczości) zwrócenie w stronę greckiej tradycji – gejowskiego rajy utraconego, ale odczucie wstrząsu – wstrętu – obrzydzenia, jakie zdjęcie może wywołać u przeciętnego odbiorcy.

Z pomocą przychodzi stricte feministyczna metodologia wypracowana przez Julię Kristevę. *Abjection* (odrzućcie, upodlenie) to według Kristevej permanentny stan ludzkiej kondycji, niezbędny dla definiowania własnej podmiotowości. Człowiek odczuwa bezustanną potrzebę odrzucania wszystkiego, co znajduje się na granicy *ja/nie ja*, wszystkiego co wydobywa się z jego ciała, jednak nie do końca już do niego przynależy. Wymioty, mocz, odchody, krew menstruacyjna czy nawet pot wywołują

atawistyczny wstręt.

Balansowanie na granicy czyste/nieczyste, ja/nie-ja, wewnętrzne/zewnętrzne jest świadomą strategią grup mniejszościowych, mającą na celu naruszenie tradycyjnego, patriarchalnego porządku, wypracowanego jeszcze w społeczeństwach pierwotnych. Jak pisze Izabela Kowalczyk *naruszenie granic [...] podważa podziały uważane za oczywiste. Otwiera na nowe doświadczenie rzeczywistości, na Innych, na to, co odrzucone, na własne ciało, na ciągłe próby odpowiedzi na pytanie „kim jestem?”*^[7]

GLORYFIKACJA FALLUSA

W całej twórczości Roberta Mapplethorpe'a dominują dwa motywy – kwiat oraz penis. Fotografował je naprzemiennie i moim zdaniem nie czynił między nimi żadnego rozróżnienia.

Mark Stevens (Mr. 10½) (1976), *Man in Polyester Suit* (1980) czy *Phillip Prioleau* (1980) to fotografie, w których Mapplethorpe niejako na powrót odzyskuje dla kultury fallusa. Wprawdzie jego przedstawienie dominowało w ikonografii prehistorycznej, często obecne było także w sztuce grecko-rzymskiej, jednak pojawienie się chrześcijaństwa doprowadziło do praktycznie całkowitego wyrugowania fallusa z obszaru sztuki. Dopiero sztuka feministyczna i homoerotyczna, a w ogromnej mierze sam Mapplethorpe doprowadził do rewizualizacji męskiego członka.

Jak wspominałem, nie wydaje mi się, by Mapplethorpe fotografował kwiaty dla innych powodów niż te, dla których fotografował genitalia. Kwiaty obecne na jego zdjęciach, co zresztą zauważają także Arthur Danto i Richard Howard, stanowią wiele mówiącą metaforę. Mam na myśli zarówno podobieństwo samej formy (zwłaszcza w przypadku anturium), jak i zbieżność funkcji męskich genitaliów i kwiatowych pręcików.

Najczęściej fotografowanym przez niego kwiatem była orchidea – kwiat obupłciowy – komplementarny – będący niejako wykładnią *gay-brain theory*, zgodnie z którą mózg homoseksualnego mężczyzny objawia pewne morfologiczne zbieżności z mózgiem kobiety. Można byłoby powiedzieć, że jest hermafrodytyczny tak samo jak kwiat storczyka.

Roland Barthes celnie zauważa, że to pojawienie się *Fotografii* – a nie, jak się uważa, *Kina* – stanowi rozdział w dziejach świata^[3]. To wówczas przecież, jeszcze w wieku dziewiętnastym, zaczęła kształtować się cywilizacja, w której dziś żyjemy – cywilizacja obrazu. Przekaz wizualny wyparł słowo. Czyn – myśl. Ciało – duszę.

Ciało jest dziś przedmiotem szeroko pojętego dyskursu, obszarem określania własnej tożsamości, ale i obszarem represji, nadzoru i kary. Z drugiej strony ciało bywa wykorzystywane jako całkiem sprawne narzędzie w walce na gruncie społeczno-obyczajowym i politycznym. Ciało, a tym samym seksualność staje się przestrzenią rekonstrukcji i redefinicji, wynalazczości i inwencji, czyli mówiąc najogólniej – *przestrzenią wolności*^[4].

Ciało jest też polem bitewnym, na którym rozgrywają się zażarte potyczki. Przywołana przeze mnie na początku, tytułem paragrafu – Barbara Kruger, jest jedną z wielu, jedną z całego szeregu, pułku, może nawet legionu ideowców, buntowników i gorszycieli. Rzecz jasna dominują wśród nich kobiety – wyedukowane, samodzielne i ambitne, którym nie odpowiada już rola statysty, jaką ma im do zaferowania patriarchalna kultura judeochrześcijańska. Jednak ich śladem, śladem drugiej płci, podąża także płęć trzecia – owi Inni wykraczający poza binarny podział płciowy.

Znajdujący się wśród nich Robert Mapplethorpe (1946–1989) jest bodajże najszerszym

1 *Your body is a battleground* – (ang.) *Twoje ciało to pole bitwy*; zdanie to znajduje się na słynnej fotografii Barbary Kruger z 1989 r.

2 [w:] F. Nietzsche, *Tako rzecze Zaratustra*, [tłum.] W. Berent, Zysk i S-ka, Poznań 2005, s. 28.

3 R. Barthes: *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, Wydawnictwo KR, Warszawa 1996, s. 149.

4 *Postseksualność* (artykuł wstępny, brak nazwiska autora), „Res Publica Nowa”, nr 177, 2003, s. 5.

5 W historii fotografii ma on wprawdzie całkiem spore grono poprzedników. David Leddick w swoim studium aktu męskiego (*The Male Nude*, Taschen, Köln 1998), począwszy od połowy wieku XIX wymienia blisko 200 artystów zajmujących się fotografią o charakterze homoerotycznym.

6 F. Nietzsche: *Tako rzecze Zaratustra*, op. cit., s. 58.

7 I. Kowalczyk: *Ciało i władza*, Sic!, Warszawa 2002, s. 29.



Robert Mapplethorpe,
Donald Cann, 1982

RASISTOWSKI MIT CZARNEGO GWAŁCICIELA

Niezwykle perfekcyjna technika Mapplethorpe'a, klasyczna kompozycja i surowość stylu znajdują przełożenie na stosunek fotografa wobec swoich modeli (Thomasa, Derricka Crossa, Milтона Moore'a czy Philipa Prioleau). Ci wybierani byli w sposób nader staranny, jakby stanowić mieli ucieleśnienie platońskiej idei męskości. Na przekór stereotypowym przedstawieniom homoseksualisty jako delikatnego, sfeminizowanego czy wręcz androgynicznego, Murzyni Mapplethorpe'a wręcz upokarzają każdego mężczyznę z ulicy, wytykając mu niedostatki. To męskie odpowiedniki Naomi Campbell, Claudii Schiffer, marketingowych prefabrykatów.

Mapplethorpe czyni z nich marmurowe przeszczerne obiekty, antyczne posągi, martwe natury. Uprzedmiotawia ich. Patrząc na te zdjęcia, rzadko dostrzegamy człowieka. Twarz pozostaje w ukryciu, jest albo poza kadrem, albo odwrócona w stronę caravaggiowskiej czerni. Jego modele prawie nigdy nie spoglądają w oko kamery. Są poddańczym obiektem seksualno-wzrokowej penetracji. Mają opuszczony wzrok, dokładnie tak jak kobiety na akademickich aktach, na które angielskie sufrażystki zanosily się z siekierą. Mając to na uwadze, wydaje się błędem uważać twórczość Mapplethorpe'a za ideowo bliską ruchom *gay liberation*. Mapplethorpe staje się współodpowiedzialny uprzedmiotowieniu mężczyzny, w tym także mężczyzny homoseksualnego. Idąc dalej, łatwo też oskarżyć fotografa o współuczestnictwo w tworzeniu mitu o hiperpotencji czarnego mężczyzny. Jak pisze Fanon, u większości białych *nie istnieje już świadomość Murzyna jako takiego, lecz świadomość jego penisa*^[8].

Mapplethorpe współtworzy rasistowski mit czarnego gwałciciela, drapieżnego, dzikiego zwierzęcia o monstrualnych genitaliach i niewyczerpanej seksualnej potencji, które ujarzmić może jedynie biała siła. Czyniąc ze swoich modeli pasywny obiekt erotycznej konsumpcji, doskonale wpisuje się w schemat nakreślony przez Johna Bergera, z tym że w omawianym przypadku bierną i powolną kobietę zastąpił czarny mężczyzna.

AMBIWALENCJA KATOLICYZMU

Pomimo podwójnych – greckich i judaistycznych korzeni kultury zachodniej – stosunek do homoseksualizmu ukształtowany został w dużej mierze w oparciu o Stary Testament. Negatywny, czasem wręcz obsesyjnie wrogi stosunek chrześcijaństwa, a w szczególności katolicyzmu, Barbara Pilecka upatruje właśnie w jego judejskich, starotestamentowych korzeniach.

Robert Mapplethorpe odebrał nie inne, ale właśnie tradycyjne katolickie wychowanie. Mimo że jego fotografie sugerują, iż nie odczuwał z tego powodu żadnego dyskomfortu, odnaleźć można kilka prac, które zdradzają wewnętrzny konflikt. Moralną antynomie, może nawet zinternalizowaną homofobię domagającą się ujęcia.

Mam na myśli *Autoportret* z 1971 roku. Fioletowy, jedwabisty futerał, w jaki zwykle opakowuje



Robert Mapplethorpe, *Ken Moody*, 1983, 38,5 × 38,5 cm.

się kosztowne, luksusowe towary spowija nieduże zdjęcie nagiego ciała artysty – przedarte na trzy części, uwięzione za drucianą kratą. Czyżby ofiara swej seksualności w fioletowej szacie Chrystusowego męczeństwa? Być może. Wielu spośród artystów campowych czerpie z ikonografii chrześcijańskiej, utożsamiając własne poczucie wyobcowania i społecznego odrzucenia z życiem Jezusa. Zresztą niemały wpływ na to mają tradycyjne malarskie przedstawienia Chrystusa jako mężczyzny szczupłego, długowłosego, o delikatnej, leptosomatycznej urodzie^[9].

W fotografii z 1983 roku nagie, czarne ciało ulubionego modelu Mapplethorpe'a – Derricka Crossa rozciągnięte jest na równej płaszczyźnie. Ułożone w poddańczej, sensualnej pozie, która zarazem wyraźnie nawiązuje do kształtu łacińskiego krzyża. Z kim mamy do czynienia teraz? Z Czarnym Chrystusem – męczennikiem grzesznej miłości – czy ze zmysłowym kochankiem oczekującym przyjścia partnera? Jego twarz pozostaje w ukryciu, tak jak niewidzialną jest twarz Boga, ale i skazańca prowadzonego na szafot.

Warto podkreślić, że Mapplethorpe świadomie dopuszczał się tego typu dwuznaczności. Powiedział kiedyś: *Uwielbiam kształt krzyża. Kocham te proporcje. Ustawiam kompozycję według katolickich wzorów*^[10]. Najwyraźniej czuł nieodpartą potrzebę

dyskursu nad własną seksualnością. Fotografia mogła być dla niego rodzajem publicznej spowiedzi. A pragnienie docenienia go jako artysty potrzebą pozyskania publicznego rozgrzeszenia.

MAPPLETHORPE CZARNO-BIAŁY

Tym, co najbardziej zastanawia mnie w przypadku twórczości Mapplethorpe'a, to brak jednoznacznej strategii artystycznej. Wręcz bałagan, chaos intencji i przekazów. Jakby w kompletnej opozycji do cech formalnych jego fotografii, tak jednoznacznych i wzorcowych, przemyślanych w każdym szczególe, wręcz pedantycznych – przekaz jego prac wydaje mi się nie do końca czytelny.

Uważany jest za fotografa gejowskiego, nie można zaprzeczyć, że miał swój wkład w proces osvajania społeczeństwa Zachodu z istnieniem mniejszości seksualnych. Jednak, jak pisałem wcześniej, w większości swoich zdjęć Mapplethorpe traktuje modeli z pogardą równą tej, z jaką twardogłowi heteroseksualni fallokraci traktują kobiety. Skrajne uwielbienie dla brutalnej, zwierzęcej siły seksualnych *Übermenschów* wydaje mi się szalenie bliskie postawie Leni Riefenstahl. Prawdopodobnie siła tych obrazów bierze się właśnie z tkwiącej w nich ambiwalentności, z zespolenia *tremendum* i *fascinans*. Może, wbrew temu, co twierdził Platon, piękno wcale nie jest lub przynajmniej nie musi być tożsame z dobrem. ●

8 [cyt. za:] Z. Melosik, *Kryzys męskości w kulturze współczesnej*, Wydawnictwo Wolumin, Poznań 2002, s. 97.

9 Notabene, podobno Karol Szymanowski jako dorastający chłopak często chadzał na msze do krakowskiego Kościoła Mariackiego tylko po to, by wpatrywać się w półnagie ciało ukrzyżowanego Chrystusa.

10 Wypowiedź Roberta Mapplethorpe'a [w:] D. S. Rubin: *Cruciformed Images: Image of the Cross Since 1886*, katalog wystawy, Cleveland

Center for the Contemporary Arts, Cleveland, Ohio, 1991, s. 18. [cyt. za:] W. A. Ewing: *Ciało*, Prima, Warszawa 1998, s. 422.

Ivan Pinkava, *Ecco la Luce*

Elżbieta Łubowicz

Zagadka Sfinksa

O Tajemnicy Natury Ludzkiej

Portrety, które wychylają się ku nam z obrazów **Ivana Pinkavy**, uderzają swoją intensywnością. Twarze i ciała, wydobywając się z mrocznego tła, emanują światłem, przykuwając uwagę widza każdym detalem swoich rysów, każdym fragmentem blasku i cienia na powierzchni skóry. Jakby były bardziej realne od samej rzeczywistości.

Przedstawione na nich osoby wydają się jednak należeć do zupełnie innego świata. Sprawiają wrażenie przybyszów z dawnych epok, o których wiemy, że ludzkie czyny i charaktery nosły jeszcze wówczas w sobie ciężar wyborów ostatecznych – bohater-skich lub zbrodniczych. Dramatyczność i powaga tych postaci zdaje się nie pasować do znanej nam powszedniości z jej zwyczajnymi, drobnymi sprawami.

Te obrazy to jednak nic innego, jak świat współczesnych nam ludzi, gdyż spoglądają z nich na nas wizerunki osób z całą pewnością istniejących realnie, sfotografowanych w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych, w latach ostatnich. Znajomi, przyjaciele, rodzina autora, a także on sam. Jednak dokonane przez autora inscenizacje, a także nadane pracom tytuły, sugerują związek tych portretów z legendarnymi osobami ze świata sztuki: Włodzimierzem Majakowskim, Oskarem Wildem, Sylwią Plath. Ale pojawia się także Bachus, Narcyz, Kain i Abel, Jan Chrzciciel, Salome – a więc postacie z greckiej mitologii oraz Starego i Nowego Testamentu. Inszenizacje nawiązują także do dzieł renesansu i baroku, w których motywy te zyskały swoją rozpoznawalną ikonyczną postać: do obrazów Leonarda i Caravaggia, rzeźb Michała Anioła.

Wielka seria fotografii, tworzona przez Ivana Pinkavę w ciągu dwudziestu lat, wydaje się ukazywać odbicie znanego nam świata w szczególnym lustrze, którego rolę pełnią obrazy należące do wielkich narracji europejskiej kultury. Odbicie to ukazuje nam naturę ludzką wraz z wartościami, pomiędzy którymi jest rozpięta: życiem i śmiercią, ciałem i duszą, dobrem i złem, pięknem i brzydotą, miłością i nienawiścią.

Dwoistość ludzkiej natury – współistnienie w niej wielu przeciwstawnych cech – to temat, który stale tkwi na dnie sensów podejmowanych przez te fotografie. Często na tych portretach pojawiają się także symboliczne postaci braci-bliźniaków lub brata i siostry. Najbardziej wprost o tej dwoistości mówi obraz *Kastor i Polluks*, gdzie dziecięcym ciałkom bliźniąt towarzyszą nałożone na ich twarze maski: wyobrażają one słońce i księżyc, archetypiczne symbole odnoszące się do jasnej i ciemnej strony świata, życia, ludzkiej duszy. W diabolicznym

i gorzkim uśmiechu tych masek odsłania się prawda o złu i śmierci czających się pod powierzchnią życia już od jego zarania.

W greckim micie Sfinks zadał Edypowi zagadkę: co to za istota, która rano chodzi na czterech nogach, w południe na dwóch, a wieczorem na trzech? Właściwą odpowiedzią okazało się: „człowiek”. W sztuce Ivana Pinkavy odpowiedź na pytanie „kim jest człowiek?” brzmi: jest sfinksem, tajemnicą. Dwoistą istotą, która nie może znaleźć dla siebie miejsca ani w materialnym świecie, ani w czysto duchowym; półzwierzęciem i półaniołem. Istotą zawierającą w sobie same przeciwieństwa i błędzącą pomiędzy nimi; istotą, która odkrywa w sobie na przemian światło i mrok.

Temat ciała i duszy pojawia się w obrazach Ivana Pinkavy jako skomplikowany i niejednoznaczny; w pewnym momencie dotyka nawet swojej mani-chejskiej interpretacji, jak w autoportrecie zatytułowanym *O, słodka krwi!*, gdzie widać ciało poranione uderzeniami różgi. Dwoistość ludzkiej osoby występuje tu jednak raczej we wzajemnym związku ciała i duszy niż w radykalnej między nimi różnicy i przeciwstawieniu.

Piękni ludzie są na tych fotografiach naznaczeni piętnem cierpienia, czasem wręcz przecuciem śmierci. I zdarza się nawet, że to przecucie spełnia się po paru latach od powstania zdjęcia, jak w przypadku poety Petra Lebla. Fotografia, portretując ciało, zagląda tym samym w głąb duszy: to, co duchowe, wyrażać się bowiem może w ziemskim świecie jedynie poprzez materię. Piękno na fotografiach Ivana Pinkavy jest więc zawsze skażone życiem. To właśnie powód, dla którego nie znajdujemy w nich czystego, triumfującego piękna. Musi ono przebijać się poprzez ciało zranione i ogołocone z urody, przez zasłonę śmiertelnego zmęczenia wysiłkiem i bólem. Doświadczenie ziemskiego życia zostawia na ciele znaki, ślady prób: zniekształcenia, fałdy i zmarszczki, rany, blizny. Ten proces, którym jest życie, ma znamiona tortury, a jego stacjami są choroba, starość i śmierć. Dotyka on także pięknych, młodych i w pełni sił ludzi; dotyka dzieci. W dwóch przejmujących portretach, kilkuletniego chłopca i młodzieńca, zatytułowanych *Mały Charon* i *Starszy Charon*, ich zmęczone bólem twarze i bezsilne ciała mówią o doświadczeniu cięższym niż potrafią

unieść. Zadaniem Charona jest wszak przeprowadzanie zmarłych na drugą stronę letejskiej rzeki; czasem ta rola przypada także dzieciom, kiedy muszą pożegnać na zawsze własnych rodziców...

Narcyz nie jest już na obrazie Pinkavy oczarowany własnym odbiciem – skulony i przerażony, odwraca twarz od zwierciadła, w którym je zobaczył. Salome z poszarzałą twarzą i wpatrzonymi w pustkę oczyma przyciska do siebie nagą czaszkę Jana Chrzciciela: to Salome pokutująca, w której nic już nie zostało z legendarnej, ośniewającej urody. Bachus z obrazu *Jego pierwsze wino*, choć jest pięknym młodzieńcem o południowej urodzie, to jego ciało zostało splamione rozgniecionymi owocami winogron, a on sam patrzy na nas z lękiem: „wino” symbolizuje tu raczej winę, jakiś okropny czyn, którego przed chwilą się dopuścił.

Abel i Kain: dwaj bracia patrzą z podwójnego portretu z jednakową, złowrogą namiętnością, udrczeni przez własną wzajemną nienawiść. Który z nich to morderca, a który – ofiara? Ta inscenizacja, pokazująca sytuację przed zbrodnią, mówi o tym, że jest coś w naturze ludzkiej, co sprawia, że ekstremalnie negatywne emocje w pewnej chwili przeradzają się w czyn – i nikt nie jest w stanie wytłumaczyć, dlaczego jeden człowiek zdolny jest do przekroczenia tej granicy, a drugi nie.

W zainscenizowanych przez Ivana Pinkavę narysach jego bohaterowie wydają się sportretowani w najważniejszym, kulminacyjnym momencie swojego życia. W chwili, kiedy dowiadują się czegoś niezmiernie ważnego o sobie samych. Postawieni w Conradowskiej sytuacji próby, najczęściej ponoszą klęskę. Tej klęsce jednak każdy z nich mężnie stawia czoła, spoglądając na nią w całej jej grozie i nie próbując odebrać jej wagi poprzez szukanie samousprawiedliwień i odwracanie znaczeń tego, co dobre i co złe. Mężczyźni, kobiety i dzieci z fotografii Ivana Pinkavy to postacie heroiczne, gdyż każda z nich staje samotnie naprzeciw dramatu swojego życia, odważnie mierząc się ze słabością i złem ukrytym we własnej duszy, a także z ciężarem przeznaczonego im losu. Dlatego właśnie odbieramy je jako osoby „nie-dzisiejsze”, bo ze zbyt wielką powagą przyglądają się sobie samym.

Nieprzypadkowy jest sens użycia fotografii w serii „Heroes”. To nie tylko zastąpienie trady- →



Ivan Pinkava, *Pieta*

cyjnego malarskiego tworzywa nowoczesnym. Osoby, których postacie posłużyły do inscenizacji przed kamerą, grając wyznaczoną im rolę, pozostają w najistotniejszej warstwie sobą. Intensywna fotograficzna realność obrazu, w którym uczestniczą, staje się intensywnością ich własnego istnienia. Nałożenie na siebie dwóch postaci: mitologicznej i realnej, z jednej strony sprawia, że twarze i ciała ludzi współczesnych stają się bogatsze o znaczenia, jakie z sobą niosą wielkie kulturowe symbole. Z drugiej strony – te symboliczne sytuacje stają się nagle realne i współczesne, dotyczące nas samych.

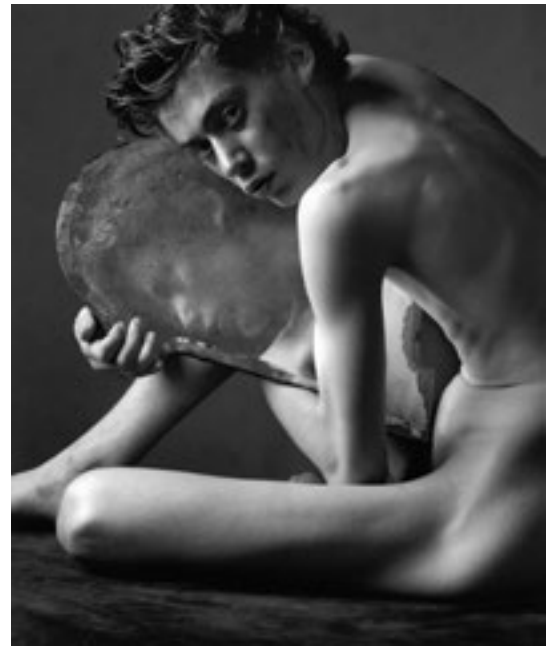
Inszenizacje, stylizacje na znane dzieła sztuki, pastisze, cytaty – to strategie typowe dla postmodernistycznej sztuki lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych. Twórczość Ivana Pinkavy swoją stylistyką wpisuje się w ten nurt w sztuce światowej. Jednak sens, jaki wynika z jego prac, radykalnie różni się od popularnych tendencji. W fotografiach Cindy Sherman, Jeffa Walla czy Zbigniewa Libery znaczenie oryginalnych obrazów – pierwowzorów, do których się one odwołują, zostaje podważone. Ci autorzy pokazują w swoich pracach, że obrazy dzieł, które mamy w pamięci, to w istocie tylko pewne stereotypy, klisze, którymi dowolnie można manipulować, bowiem w istocie

Fotografia, portretując ciało, zagląda tym samym w głąb duszy: to, co duchowe, wyrażać się bowiem może w ziemskim świecie jedynie poprzez materię. Piękno na fotografiach Ivana Pinkavy jest więc zawsze skażone życiem.

nic już nie znaczą. „To tylko obrazy” – zdają się mówić ich inscenizacje. Dla Ivana Pinkavy obraz, przeciwnie, jest „aż obrazem”: wartością kultury, która, dzięki odwołaniu do przeszłości, nadaje temu, co przeżywamy, nowy sens. Sens ten poprzez czytelne w każdej epoce symbole łączy nasze życie oraz czas, w którym żyjemy, z całością dziejów ludzkości. Możemy w ten sposób poczuć się czymś więcej niż trzcina na wietrze historii, niż pyłkiem w kosmosie.

[...] jeżeli człowiek bez złudzeń patrzy na świat, dostaje od mocy rządzącej światem jakieś niesłychane piękno. W Grecji, w literaturze greckiej, w kulturze greckiej jest to nieprawdopodobne piękno – to słowa Zbigniewa Kubiaka, wielkiego znawcy antycznej kultury. Piękno heroicznego zmierzenia się z własnym losem i z sobą samym. To nie piękno powierzchowne, które przynosi ukojenie. Przeciwnie, ten rodzaj piękna nie bywa widoczny od razu; ukrywa się w głębi rzeczy i w głębi ludzkiej duszy. Jest nadzieją na sens. ●

W greckim micie Sfinks zadał Edypowi zagadkę: co to za istota, która rano chodzi na czterech nogach, w południe na dwóch, a wieczorem na trzech? Właściwą odpowiedzią okazało się: „człowiek”. W sztuce **Ivana Pinkavy** odpowiedź na pytanie „kim jest człowiek?” brzmi: jest sfinkssem, tajemnicą.



→ Ivan Pinkava,
Narcissus
↓ Ivan Pinkava,
Sebastian





Ivan Pinkava, *Advocatus diaboli*

Mateusz Maria Bieczynski

Strategie fotograficznego portretu

O wystawach Wolfganga Wesenera i Jerry'ego Berndta w C/O Berlin oraz Richarda Avedona i Roberta Lebecka w Martin Gropius Bau.

Zagadnienie fotograficznego portretu – jak zauważa Francois Soulages – wiąże się z *estetyką inscenizacji*, bowiem przedstawienie, którego głównym tematem jest wizerunek człowieka, zawsze ukazuje to, co zostało odegrane^[1]. Autor sprzeciwia się tym samym tezie postawionej przez innego francuskiego teoretyka fotografii Jeana-Claude'a Lemagny, wedle której portret jako jeden z rodzajów *fotografii bezpośredniej* pozostaje w opozycji do *fotografii inscenizowanej*; subiektywnej i poddanej manipulacji. Zdaniem Soulagesa o przynależności interesującego nas gatunku do porządku inscenizacji decyduje w pierwszej kolejności ogólna właściwość fotografii, jaką jest mistyfikowanie przedmiotu odniesienia (prawdy w fotografii nigdy nie możemy być pewni), ale także skłonność każdego fotografa do poszukiwania możliwie najciekawszego ujęcia (również przy fotografowaniu z ukrycia). Słuszność jego tezy potwierdza dodatkowo geneza fotograficznego portretu, determinowana możliwościami technicznymi pierwszych aparatów. Czas naświetlania stwarzał bowiem konieczność długiego pozowania, co wykluczało spontaniczność modela. Sytuacja ta oczywiście wraz z rozwojem techniki ulegała zmianie. Czy zatem portret oddalił się od inscenizacji w kierunku obiektywizacji? A jeśli tak, to w czym objawia się ta przemiana i jakie posiada przyczyny? Cztery równoległe odbywające się w Berlinie wystawy pozwalają przyjrzeć się temu problemowi. Zarówno ekspozycje z C/O Berlin (International Forum for Visual Dialogues): *Wowe. Essence. Twenty five years of portraits* i *Jerry Berndt. Insight. Fotografien der Nacht*, jak również z Martin Gropius Bau: *Richard Avedon. Fotografien 1946–2004* i *Robert Lebeck. Fotografien 1955–2005* prezentują prace fotografów, w których centrum zainteresowania znajdował się portret.

WOLFGANG WESENER (WOWE)^[2]

Ciekawie jest spotkać pewnych ludzi. Czy to Franka Zappę, Jamesa Browna czy Warhola. Ale w końcu liczy się samo zdjęcie. Jeśli zdjęcie jest dobre, to

wszystko jedno, czy jest to ktoś znany, czy to tylko sąsiad – powiedział Wolfgang Wesener w jednym z ostatnich wywiadów. Wypowiedź ta nie jest jednoznaczna, bowiem kryje się za nią pytanie czy dla oceny fotograficznego portretu można stosować te same kryteria wartościowania, niezależnie od tego, kto został na nim przedstawiony; ktoś powszechnie znany czy przypadkowa osoba? Odpowiedź może przynieść jedynie przyjrzenie się konkretnym przykładom.

Wystawę fotografii Wowe'a w berlińskiej C/O Galery otwiera zdjęcie trzech chłopców w garniturach (*Cavaso del Tomba, Italien, 1990*) wzorowane na znanym z historii fotografii dziele Augusta Sander pt. *Młodzi rolnicy w odświętnych strojach* (Westerwald, 1913), zamyka zaś portret dziecka (*Anton, Basano del Grappa, 1992*) powtarzający układ kompozycyjny portretu Picassa autorstwa Irvinga Penna^[3] z 1957 roku. Pomiędzy nimi zaś umiejscowione zostały zdjęcia ukazujące znanych ludzi (m.in. Vaclav Klaus, Alberto Tomba, Joseph Beuys), oparte na zupełnie odmiennym pomysle. Zabieg polegający na ukazaniu nieznanymi osobami (dzieci) w konwencji fotografii o uznanej w historii sztuki renomie w sąsiedztwie portretów przedstawiających znane osoby w pozach i sytuacjach, które obliczone zostały na podkreślenie ich naturalności („zwykłości”) skłania do postawienia pytania o przyczyny zastosowania takiej aranżacji.

Jak zauważył sam Wesener, dla zrobienia dobrego portretu zawsze niezbędna jest wiedza o osobie, którą się portretuje. *W przypadku sesji z kucharką – zauważa – oznacza to przynajmniej jedną wspólnie zjedzoną kolację*. Jednocześnie, jak przyznaje, rozmowa z modelem może utrudnić zadanie ukazania jego właściwego obrazu. Dlatego fotograf stara się wytworzyć taką sytuację, w której model zaczyna myśleć o sobie wiedząc, że będzie fotografowany, co pozwala na skupienie jego uwagi na aparacie (kontakt wzrokowy), następnie zaś, korzystając ze swoich reporterskich doświadczeń, dąży do przełamania sztuczności auto-prezentacji, poprzez budowę obrazowego kontekstu wokół przedstawianej osoby. W tym celu często wyposaża modeli w charakterystyczne atrybuty; przedmioty, z którymi są powszechnie kojarzeni. Według Wowe'a,

zdejmuje to z osoby fotografowanej obowiązek zachowania bezwzględnej dyscypliny w auto-prezentacji, a także przesuwają zainteresowanie widza na przedstawioną osobę ze sfery, z którą jest kojarzona (brak niedopowiedzeń); pozwala postrzegać modela jako zwykłą, namacalną osobę, skupioną na wykonywanym zajęciu, a nie zaś jako zapatrzonego w siebie celebryta.

Podobieństwo konceptu zastosowanego przez Wesenera w dużej liczbie portretów oraz fakt zaczerpnięcia przez niego wzoru z fotografii Sander, który dążył do stworzenia kroniki *Ludzi XX wieku*, nakazuje zapytać o możliwe związki pomiędzy oboma fotografami oraz przywołać pytanie, jakie postawił John Berger w eseju *Garnitur i fotografia: Co mówił August Sander swoim modelom przed zrobieniem zdjęcia? I jak to robił, że wszyscy zawierzyli mu w taki sam sposób?*^[4]. Autor eseju wskazywał, że atencja wykazywana przez bohaterów sanderowskich fotografii wynika z nastawienia ich twórcy jako *bezpośredniego obserwatora*. Czy zatem podobieństwo portretów wykonywanych dla „FAZ-Magazin” przez Wowe'a ma również coś z Sanderowskiej obiektywizacji? Konsekwencja w dążeniu do wypracowania metody pozwalającej na przedstawianie znanych osób w możliwie naturalny sposób rodzi przypuszczenie, że problemy te były ważnym przedmiotem namysłu Wesenera.

Jedną z bohaterów jego portretów, krytyk fotografii Susan Sontag, w eseju *O fotografii* pisze, że o ile samo fotografowanie to rodzaj nie-interwencji, to fotografowanie ludzi jest zadawaniem im gwałtu; rodzajem profanacji ich osobowości wywołanej dostępnością do sfery w naturalny sposób niedostępnej modelowi – sfery jego zewnętrznego wyglądu. Każdy fotografowany bowiem pod wpływem „obecności” aparatu rozpoczyna pewnego rodzaju spektakl auto-prezentacji^[5], wynikający w dużej mierze z niewiedzy o tym, jak w danym momencie wygląda. Strategia uśredniania wizerunku znanych ludzi, dokonywana poprzez odebranie im aury wyjątkowości i skojarzenie z określonym atrybutem,

1 Por.: F. Soulages: *Estetyka fotografii*, Kraków 2007, s. 67.

2 Wowe ur. 1960 roku w Kolonii jako Wolfgang Wesener. Studiował na Folkwangschule (University of Essen). W 1984 roku przeprowadził się do Nowego Yorku, gdzie rozpoczął swoją fotograficzną karierę od fotografowania nocnego życia celebrytów. Wkrótce potem otworzył 12-letni okres współpracy z magazynem FAZ – tygodniowym dodatkiem do „Frankfurter Allgemeine Zeitung”. Obecnie mieszka i pracuje w Nowym Yorku.

3 Irving Penn ur. w 1917 r. w Plainfield w stanie New Jersey. Od 1943 r. fotograf „Vogue'a”. Podobnie jak Avedon znany jest przede wszystkim dzięki zdjęciom mody, w przeciwieństwie jednak do niego pozostał przy fotografii studyjnej. Istotnym gatunkiem jest dla niego portret.

4 J. Berger: *O patrzeniu*, Warszawa 1999, s. 43.

5 Por.: T. Kaliściak: *Fotografia i pożądanie – przyczynek do psychoanalizy ujęcia fotografii*, dostępne na: <http://www.lacan.pl/spip.php?article22>. Autor odnosi się m.in. do fotograficznej obserwacji histeryczek, którą prowadził w paryskiej klinice Salpêtrière doktor Jean-Martin Charcot w drugiej połowie XIX wieku. Jego pacjentki pod wpływem obecności aparatu odgrywały wymyślone symptomy własnej choroby, co w istocie przyczyniło się do błędnych diagnoz.

może być rozumiana jako sposób prowadzący do wyjścia poza *to, co odegrane*. Jeżeli bowiem sam fotograf wyznacza modelowi miejsce na fotografii, nie pozostaje mu nic innego, jak tylko pokazać, jakie „jest naprawdę”. Przyjęcie takiej interpretacji wydaje się jednak dość powierzchownym wnioskiem, bowiem zawiera w sobie element wiary w możliwość zupełnego pozbycia się psychologicznej maski. Tymczasem zaś „prawda” o osobie w znaczeniu obiektywnym została już dawno zakwestionowana. Znaczenie wizerunków Wesenera sytuuje się raczej pomiędzy subiektywną „prawdą” fotografa o modelu, wyrażoną w zestawionym z nim przedmiocie oraz auto-subiektywną „prawdą” modela o sobie samym, określoną przez fakt jego „objawiania się” na zdjęciu. W tym sensie metoda Wesenera powinna być raczej przeciwstawiona metodzie Sander, a samo powołanie się na niego uznane za celowe przeciwstawienie. Wowe, poddając twórczej interpretacji wzory znane z historii fotografii, zasugerował bowiem pełną świadomość gry, jaka toczy się na płaszczyźnie tożsamości osoby portretowanej, gdy tymczasem Sander dążył do stworzenia kroniki *Ludzi xx wieku* w oparciu o przesłanki zewnętrzne (np. przynależność stanowa).

ROBERT LEBECK^[6]

W *oeuvre* Roberta Lebecka zaprezentowanym w berlińskim Martin-Gropius-Bau obok zdjęć reportażowych znalazła się duża grupa portretów z przeprowadzonych przez niego spotkań-sesji. Zdjęcia te charakteryzują się daleko idącym naturalizmem. Sprawiają wrażenie bezpośredniego kontaktu fotografa z modelem. Zarówno sytuacyjny kontekst, poza fotografowanych, jak również wybór kadru stanowią wewnętrzne przesłanki umożliwiające ich bezproblemową recepcję. Widz oglądający prace fotografa ma wrażenie, jakby wchodził w bezpośredni kontakt z osobą na nich

6 Robert Lebeck, ur. 29.03.1929 w Berlinie, był fotografem samoukiem. Rozpoczął swoją karierę od zdjęć reporterskich z Afryki. We wczesnych latach 70. rozpoczął współpracę z niemieckim magazynem „Stern”. Od 2001 mieszka w Berlinie. Wystawa w Martin-Gropius-Bau została zorganizowana dla uczczenia jego 80. urodzin.



Richard Avedon, *Clarence Lipard, drifter, Sparks, Nevada, 1983*



Richard Avedon, *Oil field worker, Lyons, Texas, 1980*



Richard Avedon, *James story, coal miner, Somerset, Colorado, 1979*



Richard Avedon, *Daniel Salazar, farmer, Santuario de chimayo, New Mexico, 1980*



Jerry Berndt, *Bar Rooms*,
Abbeyfeale Cafe 1974



przedstawioną. Powstanie takiej sugestii wydaje się być konsekwencją wyboru przez autora zdjęć metody twórczej. Nie polega ona na aranżowaniu konkretnych scen, lecz była wynikiem inwencji samego modela, któremu autor zdjęć zalecał po prostu objawienie przed aparatem samego siebie. Lebeck pozostawał tym, dla którego wszystko się działo, nigdy jednak nie nadużywał pozycji kreatora. Był jedynym bezpośrednim widzom całego spektaklu, przez co dochodziło do powstania rodzaju intymnej relacji z modelem, która została uchwycona na wielu fotografiach. W tym sensie jego metoda była przeciwna wobec wesenerowskiej, nakierowana była jednak na podobne cele. Brak aranżacji i wyrażna swoboda modela sprawia, że jego fotografie stają się „relacją z pierwszej ręki”; ich recepcja nie jest zapośredniczona przez sztuczność upozowania. W tym sensie element od-autorskiej inscenizacji zostaje z nich wyłączony, a ich wewnętrznym tematem staje się reakcja modela na sytuację „bycia fotografowanym”. Fotograf dawał się prowadzić auto-narracji modela, niezależnie od okoliczności, w jakich miał miejsce sam proces rejestracji: spacer w parku, przechadzka po mieście, obserwacja życia domowego czy podróż autobusem. Stąd można powiedzieć, że portrety Lebecka ukazują „prawdę” aparatu. Na jego portretach Hitchcock, Romy Schneider czy Joseph Beuys jawią się „tak po prostu”, nieobarczeni „ciężarem” auto-prezentacji. Wrażenie bezpośredniości przekazu zostało więc uzyskane dzięki położeniu akcentu na standardowe sytuacje życia codziennego.

Zdaniem Griseldy Kaysel – kuratorki wystawy Lebecka w Martin Gropius Bau – swoista symbioza pomiędzy fotografem a jego modelami (artystami, aktorami czy politykami) opiera się nie tylko na obopólnej korzyści płynącej z powstania interesujących wizualnie fotografii, ale również jest efektem szczególnej umiejętności Lebecka do przedstawiania modela w naturalnych sytuacjach; umiejętności

nieingerencji¹⁷. Proces opracowywania zdjęć polegający na serii przybliżeń i oddaleń, na swoistej grze, w której model miał ujawniać prawdę o sobie, w pełnej świadomości bycia obserwowanym, była dla zainteresowanych o wiele przyjemniejszym sposobem pracy niż długotrwałe pozowanie i pozwałała na budowanie własnego wizerunku w oparciu o sugestie „wiarygodności”.

RICHARD AVEDON

W 1994 roku Serge Moreno Cohen wykonał portret Richarda Avedona, na którym fotografowany trzyma negatyw własnego portretu. Co miało oznaczać takie zestawienie? Metodą pracy Cohena było zapraszanie swoich modeli do odgrywania ról, jakie powstawały w jego wyobraźni pod wpływem przemyśleń na ich temat. Portret Avedona, będący jednym z takich konceptualnych wizerunków, zawiera w sobie zatem pewien intelektualny rebus. Jego rozwiązaniem jest twórczość sfotografowanego fotografa.

Avedon rozpoczął swoją karierę, wykonując podczas wojny zdjęcia identyfikacyjne członków załogi okrętów. Doświadczenie z fotografią opartą o kompozycyjny rygor i wizualną dyscyplinę, mającą wyraźnie dokumentacyjną funkcję, wyznaczyła pewien paradygmat jego myślenia o portrecie, właściwy dużej liczbie wizerunków wykonanych przez artystę tym samym sposobem: na jednolitym białym tle fotograf przedstawiał sylwetkę modela ujętą od pasa w górę. W tej stylistyce wykonana została jedna z jego najsłynniejszych serii, *In the American West*, przedstawiająca ludzi pracy: robotników, górników, bezrobotnych, szeregowych urzędników państwowych itp., która stanowi część ekspozycji prezentowanej w berlińskim Martin Gropius Bau. W portretach tych Avedon uzyskał niezwykłą głębię wyrazu przy wykorzystaniu stosunkowo prostych środków formalnych, udowadniając, że można być wnikliwym obserwatorem mimo jednostajnego sposobu

przedstawiania. Poszczególne zdjęcia odróżniają się od siebie wyłącznie tożsamością modela, nie zaś sposobem jego prezentacji czy upozowania. Oszczędność środków wyrazu oraz topograficzna dokładność przedstawiania rysów ludzkich twarzy rodem z kroniki policyjnej umożliwiły skupienie uwagi widza wyłącznie na samej „obecności” osoby na fotografii.

Gdy przyglądamy się przywoływanemu już portretowi autorstwa Cohena w kontekście serii *In the American West*, jawi się on jako komentarz do zastosowanej przez Avedona metody twórczej, która na płaszczyźnie symbolicznej daje się określić jako „psychologiczny roentgen”.

JERRY BERNDT¹⁸

Samotna, siedząca przy barze kobieta wydmuchująca dym papierosowy. Butelki po wypitych trunkach. Dwie. Stożące obok siebie na półokrągłym blacie. Mętne światło. Taka krótka charakterystyka zdjęcia pt. *Nazwa miejsca nieznana* (New Hampshire, 1990) pozwala na wprowadzenie w świat reportażowo-portretowych fotografii Jerry’ego Berndta zaprezentowany w c/o Berlin. Duszne bary, zasnuwane dymem wnętrza, wilgotna ciemność ulic, to swoiste „negatywy codzienności” będące tematem prac fotografa. Bardziej niż narracyjne są one voyeurystyczne. Ukazują małomiasteczkową rzeczywistość ludzi z marginesu. Przypominają kadry wyjęte ze starych amerykańskich filmów. Charakteryzuje je grube ziarno i przytłumione światło. Są obrazami uchwyconymi w przelocie, jakby zupełnie przypadkiem, od niechcenia. Eugene Richards określił je jako *fotografie odczucia*. Dokonana przez Berndta rejestracja nieznanego mu postaci sprowadza się bowiem nie tylko do ich sumarycznego przed-

7 G. Kaysel (red.), *Robert Lebeck. Fotoreporter*, Katalog wystawy „Robert Lebeck. Fotografien 1955–2005”, Berlin 2008, s. 170.

8 Jerry Berndt ur. 1943 w Milwaukee, w stanie Wisconsin. W swojej ponad 30-letniej karierze pracował głównie jako reporter dla takich pism jak „New York Times”, „Newsweek” czy „Paris Match”, relacjonując z Ruandy, cywilnej wojny na Haiti czy o bezdomnych w USA. Otrzymał wiele nagród, m.in. National Endowment for the Arts.



stawienia w kontekście zwyczajnych czynności, ale zawiera w sobie rodzaj wnikliwej obserwacji i empatii. Fotografie z zaprezentowanych w berlińskim C/O Galery serii *The Combat Zone* i *Bar Rooms* stanowią szczególny rodzaj portretów przypadkowych osób, które zostały przypisane przez fotografa konkretnemu miejscu. Mieszkańcy bostońskiej dzielnicy czerwonych latarni (tytułowa *Combat Zone*) to na ogół osoby pogrążone w stanie nieokreślonego bezwładu, pomiędzy auto-refleksyjnym namysłem a bez-myśleniem wynikającym z rezygnacji. Fotograficzne portrety Berndta są więc obiektywne w swojej przypadkowości. Miejsce w którym się znaleźli ich bohaterowie nie mówi o nich wiele i nikogo szczególnie nie wyróżnia. Zdjęciom tym bliżej jest więc do filmowej estetyki malarstwa Edwarda Hoppera niż portretu w klasycznym rozumieniu. Bohaterowie zyskują na psychologicznej głębi dzięki pozostawieniu im ich anonimowości. Istnieją tylko „tu i teraz”, na oglądanej fotografii.

Prace czterech wymienionych fotografów różnią zastosowane strategie twórcze, wszystkie jednak łączy dążenie do obiektywizacji. Wykorzystanie atrybutu (Wesener), pozostawienie swobody modelowi (Lebeck), ujednoczenie kompozycji (Avedon) czy próba wyzyskania elementu przypadkowości (Berndt) to metody, które wprawdzie nie usuwają całkowicie „tego, co odegrane”, jednak przyczyniają się do przeniesienia akcentu z inscenizacji na bezpośredniość relacji. Można na tej podstawie postawić ogólną tezę, że skala obiektywizmu portretowego wizerunku zależy w równym stopniu od strategii zastosowanej przez fotografa, jak również podatności na nią samego modela. Dla przykładu, przybranie

☛ **Wowe**, *Ludzie XXI wieku według Sandera*

→ **Robert Lebeck**, *Hitchcock*

→ **Robert Lebeck**, *Beuys*

Zdjęcia **Roberta Lebecka** charakteryzują się daleko idącym naturalizmem. Sprawiają wrażenie bezpośredniego kontaktu fotografa z modelem.



przez fotografowanego naturalnej pozy pozbawia przedstawienie części indywidualnego charakteru, jaki potencjalnie może nadać mu autor i przesuwają jego znaczące (obrazowe *signifiant*) w kierunku tego, co uniwersalne, kładąc akcent wyłącznie na treść przedstawienia, czyli wygląd konkretnej osoby, rozumiany jako ekwiwalent znaczonego (obrazowe *signifie*). Innymi słowy o tym, jak wiele w portrecie samego rejestrowania, a jak wiele kreacji, przesądza zastosowana metoda twórcza, której celem jest wydobycie tego, co „fotograficzne”. Jak wskazuje Soulages, fotografia *portretowa daje nam*

*wyłącznie widziany pozór, który zależy od punktu widzenia podmiotu i wyposażenia technicznego*⁹. Parafrazuje on w ten sposób frazę Lemagny'ego: *Widzimy, ale niczego nie wiemy*, wskazując, że mimo ograniczonego obiektywizmu również *spojrzenie bez poznania*, które eksploruje artysta-fotograf, może otwierać widza na nowy, odmienny typ wiedzy. Zaprezentowane w niniejszym szkicu 4 artystyczne strategie prowadzą do lepszego zrozumienia tego fenomenu. ●

9 F. Soulages, *Estetyka fotografii*, Kraków 2007, s. 89.



Remigijus Treigys, *Ostatni dzień w Wenecji*, 2008, fotografia eksperymentalna

Krzysztof Stanisławski

TTL

TTL to skrót od pierwszych liter nazwisk trzech wybitnych fotografików litewskich: Gintautasa Trimakasa, Remigijusa Treigysa i Alvydasa Lukysa. Nieformalna grupa – nie-grupa artystów zaprzyjaźnionych, współgrających, wystawiających czasami wspólnie od 2002 roku, ale przede wszystkim pracujących indywidualnie.

To Panowie Profesorowie, uznane sławy, cudowni goście, wciąż na luzie, uwielbiani przez studentów, zjeżdżający swoimi zdezelowanymi rowerami z Pohulanki do wileńskiej Akademii (przynajmniej Lukys i Trimakas), znani w całej Europie, trochę także i u nas.

Po raz pierwszy w Polsce wystąpili razem na wystawie pt. „TTL – Nasze stanowisko” w Litewskim Centrum w Warszawie (4–30 czerwca 2009). To było prawdziwie „mocne uderzenie” – pokaz najnowszych prac jednej z najważniejszych i najciekawszych nieformalnych grup fotograficznych. Posłużę się przykładem muzycznym: wystawa TTL to taki „koncert trzech tenorów” fotografii z Litwy – na najwyższym, wirtuozerskim poziomie wykonawczym, ale i bardzo różnorodny, pełen zaskoczeń i nieoczywisty, gdyż operujący na granicy fotografii i innych dyscyplin sztuki.

Pierwsze T to Gintautas Trimakas, który jest profesorem fotografii wileńskiej Akademii, wychowawcą i nauczycielem młodych fotografików. Jestem pewien, że uczy ich przede wszystkim odwagi w eksperymentowaniu, w szukaniu nowych horyzontów. Sam daje najlepszy przykład. Jest artystą poszukującym, analizującym światło, przedmioty, fotografowane w bliższych i dalekich planach, ale i eksperymentujący z samym materiałem filmowym: błoną fotograficzną i papierem światłoczułym. Od początku swojej twórczości tworzy zazwyczaj serie prac, nieraz bardzo rozbudowane, a także zestawia je w swoiste instalacje fotograficzne (zwłaszcza monumentalny *Czarny anioł* [*Black Angel*] z 1996 r. albo *Transfixed*, 2002 czy serie z ostatnich dwóch lat). Jest fotografem strukturalistą i abstrakcjonistą, gdyż pomimo tego, że zazwyczaj punktem wyjścia jego fotogramów jest konkretny przedmiot, drzewo lub fragment pejzażu, to jednak poprzez konceptualne operowanie skalą, multiplikację, zestawianie w bloki, owe realistyczne w istocie fotografie stają się częścią rozbudowanych kompozycji abstrakcyjnych.

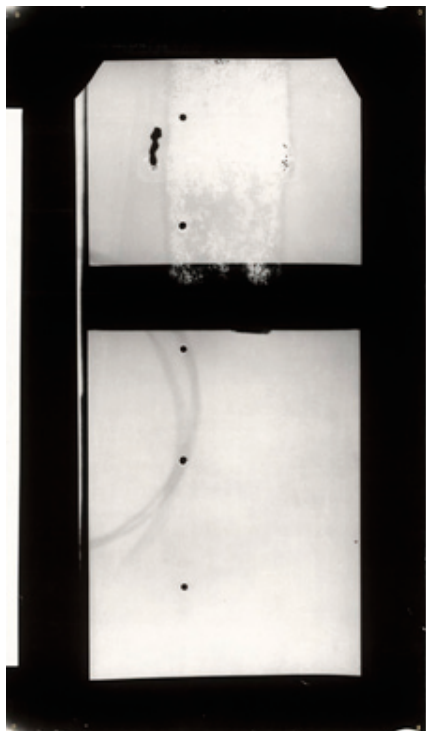
W niektórych eksperymentach posuwa się dalej, rezygnując z realnego obrazu, a nawet w ogóle z aparatu fotograficznego, dokumentując np. proces stopniowego i nierównomiernego ciemnienia papieru fotograficznego.

W ostatnich latach tworzy fotogramy przy użyciu rozmaitych pudełek, np. po cygarach lub zapalkach, zaopatrzonych w otwór oraz profesjonalną przesłonę i błonę fotograficzną lub czasem papier światłoczuły. Jego fotografie otworkowe dokumentują ulotność chwili. Artysta ustawia

swoje pudełko na statywie lub na stole – w swoim pokoju, na wystawie w galerii, w knajpie. Powstają niezwykle dokumentacje momentu, nastroju, miejsca, ludzi. Ponieważ czas naświetlenia jest dość długi – kilka, kilkanaście minut, na obrazku nakładają się na siebie różne sytuacje, gesty, sylwetki, refleksy światła, cienie. Powstaje magiczna fotografia, wykorzystująca przypadek, dowolność następujących zdarzeń, powstająca niejako poza artystą, który wybiera miejsce ustawienia aparatu i odchodzi...

Aktualnie Trimakas przygotowuje projekt fotograficzno-przestrzenny wspólnie ze znanym rzeźbiarzem, performerem i fotografikiem młodszego pokolenia, Dariusem Liškevičiusem.

Drugim T i filarem nieformalnej grupy TTL jest Remigijus Treigys – kownianin, absolwent oddziału wileńskiej Akademii Sztuk Pięknych w Kłajpedzie, gdzie aktualnie jest profesorem na Wydziale Fotografii. Oczywiście także jest eksperymentatorem, ale w ramach TTL najbliższym klasycznemu medium fotograficznemu, choć z pewnością jego techniki nie można uznać za prostą czy oczywistą, to technika zastawiająca pułapki na odbiorcę. Fotografuje krajobrazy i architekturę w sposób bliski malarstwu, stosując szlachetne i skomplikowane techniki z pogranicza fotografii i grafiki. Maluje również obrazy. Wystawiał w Polsce aż sześciokrotnie, ostatnio w Galerii PF w Poznaniu (2005) i Galerii Ateneum Młodych w ramach Warszawskiego Lata Fotografii (2008). Po raz pierwszy jednak zaprezentował się jako członek TTL, pokazując znakomity cykl fotografii miniaturowych.



Gintautas Trimakas, z cyklu „Replika”, fotografia eksperymentalna, 106 x 62 cm

Jest bez wątpienia jednym z najciekawszych fotografików europejskich, intrygującym i mrocznym, niezmiennie jednak oczarowującym odbiorców perfekcją techniczną i atmosferą swoich fotogramów.

Pisała o nim polska krytyczka Marta Smolińska-Byczuk, redaktorka kwartalnika „Artluk”: *Panoramyczny format, białe kreski i plamy na powierzchni zdjęcia, poetyka bliska malarstwu oraz przedstawienia architektury w płytko za-*

mkniętej lub rozmywającej się przestrzeni jawią się jako podstawowe środki wyrazu Remigijusa Treigysa. (...) „Zanieczyszczenia” nie powstały na fotografowanej architekturze, to także nie padający grubymi platkami śnieg – to celowo wykonane rysy na negatywie, dzięki którym fotografia objawia się jako fotografia; jako język świadomy tkwiących w nim walorów, gwarantujących takie ukazanie wycinka rzeczywistości, by zaczął on przekazywać znaczenia bogatsze, bardziej nasyczone i bardziej skondensowane – prawdziwsze – niż byłaby to w stanie uczynić sama rzeczywistość (Marta Smolińska-Byczuk, „Świat niespełnionych obietnic”, [w:] Remigijus Treigys – Fotografia, Galeria Fotografii PF, Poznań 2005; tekst opublikowany również w „Formacie” nr 46/2005).

W żadnej dyskusji o fotografiach Remigijusa Treigysa nie można nie wspomnieć o realizmie magicznym – napisała we wstępie do albumu Treigysa litewska krytyczka Agnė Narušytė. – Rzeczywiście, stare budynki, rzeczy i miejsca, które rejestruje, oddalają się od praktycznego codziennego życia i pełne są doświadczeń. W ten sposób rzeczywistość staje się magiczna – jakby otwierał się wewnątrz banalnych rzeczy czwarty wymiar mający więź z marzeniem na jawie, nieświadomymi obrazami i specyficzną percepcją czasu. (...) Fotograf osiąga taki stopień ciemności, gęstości i niejasności, że fotografia wymyka się obrazowi rzeczywistego miejsca. To nie są przestrzenie fizyczne (choć ich podstawą są konkretne miejsca), ale mentalne. Treigys, jak wyznawca buddyzmu zen, oczyszcza je z przedmiotów i samej przestrzeni i w pustce poszukuje oświecenia za pomocą ciemności. To tutaj artysta zabiera widza – poza tę widzialną linię rzeczywistości rzeczy, gdzie nic nie jest znajome, nic nie jest piękne lub brzydkie, nic nie jest prawdziwe lub sztuczne, nic

nie jest subiektywne lub obiektywne, naprawdę nic tu nie ma (Agnė Narušytė, Nematomoji tuštumos puse [Magiczne doświadczenie pustki], [w:] Remigijus Treigys – Fotografia, Klaipėda 2005).

L., czyli Alvydas Lukys, jest jednym z najwybitniejszych i najszerzej znanych na świecie fotografików litewskich, wykładawcą i od ponad 10 lat dziekanem Wydziału Fotografii i Nowych Mediów wileńskiej Akademii Sztuk Pięknych, wychowawcą pokoleń litewskich fotografików i artystów wideo, odnoszących sukcesy w całej Europie. Brał udział w większości krajowych i międzynarodowych prezentacji współczesnej fotografii Litwy i krajów bałtyckich, niektórych był kuratorem. Kilkakrotnie wystawiał w Polsce – współpracował m.in. z legendarną Galerią Foto-Medium-Art Jerzego Olka we Wrocławiu (zorganizował także wystawę Olka w Wilnie). Reprezentuje nurt fotografii konceptualnej i strukturalnej, nic więc dziwnego, że jego drogi zeszyły się kiedyś z F-M-A, jednym z najaktywniej działających w skali międzynarodowej ośrodków propagujących i dokumentujących dokonania tego typu w latach 80. i 90.

Lukys analizuje przedmiot, jego strukturę, fakturę, barwę (choć pozornie tworzy prace monochromatyczne), co więcej, analizuje przestrzeń wokół przedmiotu – to strefa nie tylko dopełniająca, ale całkowicie równorzędna. Tworzy piękne, wysmakowane fotogramy, przedstawiające przedmioty codziennego użytku w powszedniej scenarii, która sprawia wrażenie sceny wizualnego teatru wyobraźni artysty. Nierzadko stosuje w swoich zdjęciach efekty światłocienia, stąd jednoznaczne skojarzenia z malarstwem, potęgowane jeszcze formą prezentacji – ostatnio najczęściej na płótnie i blejtramach.

Przedmioty, które wybiera od 25 lat, na bohaterów swoich prac, znajdował na plaży (cykl „Rzeczy z morza”, 1988-89), na ulicy („Rzeczy z ulicy”), w nadmorskich chałupach (krucyfiksy z cyklu „Krikštai z Nidy”, 1987-91), ostatnio zaś w pracowni malarskiej lub atelier fotograficznym (cykl „Koniec”, od 1992 do dziś).

W ostatnim okresie Lukys realizuje bardziej rozbudowane kompozycje fotograficzne w formie konceptualnych panoram. Zawsze czarno-białe studia głazów lub pali falochronów układają się w dużofORMATOWE (35 x 225 cm) fryzy. Artysta tworzy z konkretnych elementów naturalnej rzeczywistości własny, uporządkowany, usystematyzowany ład, nowy, kulturalny świat. ●



Alvydas Lukys

Wystawa TTL w warszawskim Centrum Litewskim powstała przy współpracy z Galerią Meno parkas z Kowna. Jej kuratorami są: polski krytyk sztuki, niżej podpisany, oraz Arvydas Žalpis, litewski artysta i dyrektor kowieńskiej galerii. Pokaz stanowi trzecią odsłonę projektu East Europe Art Meetings, zainicjowanego w 2007 r. w Galerii Sztuki Współczesnej w Domu Pracy Twórczej w Wigrach na suwalszczyźnie. Celem projektu jest organizacja wystaw i publikacja katalogów, poświęconych wybitnym artystom współczesnym z Litwy w Polsce i z Polski na Litwie, a w przyszłości także prezentacje twórców łotewskich, ukraińskich i białoruskich.

Anna Kania

FOTOGRAFIE ZDARZEŃ: KILIAN I GRSCHEBINA

Berlińska galeria Martin-Gropius-Bau już od wielu lat kontynuuje swój program wystawienniczy promujący osiągnięcia twórczości fotograficznej. Poczet wybitnych przedstawicieli światowego forum fotograficznego, wiosną 2009 r. (kwiecień – czerwiec), dopełniły wystawy Hannes Kiliana i Liselotte Grschebina.

Hannes Kilian zaliczany jest do grona znaczących niemieckich twórców, którzy pozostawili po sobie znamienny i bogaty dorobek. Wystawa w Martin-Gropius-Bau zgromadziła ok. 320 czarno-białych fotografii prezentujących charakterystyczny dla tego autora przekrój prac z lat 1937–1987.

Dzięki ekspozycji można było docenić jego mistrzowski, indywidualny sposób postrzegania i dokumentowania dostrzeżonych w danej chwili zdarzeń, celnie uchwyconych w ich kulminacyjnym momencie. Tym, czym dla Henri Cartier-Bressona był „decydujący moment”, tym samym dla Kiliana byłby „moment zwrotny” – ujęty w jego nastrojowym wyrazie i czasie dziania się. Jego zdjęcia są bowiem jakby odbiciem tego, co zdarzyło się w rzeczywistości, jak również efektem osobistej reakcji i spostrzeżenia; które nie były jednak wymuszone czy inscenizowane.

Miał on także szczególny dar rejestrowania ruchu, chwytania tego, co jest istotą sztuki zapisywania zdarzeń scenicznych, jak pokazał to na zdjęciach baletu ze Stuttgartu. Miasto to zresztą okazało się, po doświadczeniach wojny, jego domem, który sławił swoimi reportażami; od widoków zniszczeń powojennych w latach 40., potem czasów odbudowy, wreszcie osiągnięć na polu kultury.

Twórczość Kiliana można w zasadzie podzielić na trzy okresy; przedwojenny, z czasów drugiej wojny światowej, gdy powołany został do Wehrmachtu jako sprawozdawca wojenny, oraz powojenny okres poszerzania tematyki i rozwoju swoich zainteresowań dokumentacyjnych.

Pierwszy okres, lata 30., to czas edukacji i wczesnych podróży zagranicznych. Hannes Kilian (1909–1999) urodził się w Ludwigshafen nad jeziorem Bodeńskim, skąd po ukończeniu prywatnego college'u udał się na trzyletni kurs fotograficzny do



Hannes Kilian, *Oiseaux Exotiques*, 1967, Stuttgarter Ballett

Szwajcarii. Następnie podróżuje do Włoch – gdzie fotografuje m.in. Pompeje, Neapol i Rzym – głównie architektoniczny antyk. Jego zamiłowanie do nocnych ujęć (sfotografował tak wiele miejscowości) kieruje go do Paryża, wyjątkowo sprzyjającego fotografii nocnego życia. Tu Kilian ćwiczy swą własną modernistyczną poetykę gry światła i architektury, a także próbuje zdjęć związanych m.in. ze światową wystawą z 1937 roku w Paryżu. W 1938 r. wraca do Niemiec i zaczyna działać jako niezależny reporter. Pracował dla periodyków niemieckich i światowych.

W czasie wojny, zaciągnięty w 1941 r. jako sprawozdawca wojenny, ranny pod Leningradem wraca w 1944 r. do Stuttgartu. Zasłynął wtedy zdjęciami (mimo zakazu fotografowania) zniszczonego alianckimi bombardowaniami miasta. Oprócz dokumentacji biedy i zmagania cierpiącej ludności czasów powojennych, jego fotograficzne raporty dotyczyły również spotkań kulturalnych, podróży czy sportu.

Poczynając od 1960 roku, zaczął być znany jako wyróżniający się fotograf sztuk scenicznych. Jego

zdjęcia w dużym stopniu przyczyniły się do rozśławienia na świecie baletu ze Stuttgartu. To także czas kolejnych podróży przez takie kraje jak Hiszpania, Egipt, Rosja, Rumunia, Liban i USA, gdzie fotograf rejestrował pejzaże, architekturę oraz kultury odległych krain. Hannes Kilian zmarł w Waschenbeuren w 1999, wkrótce po swoich 90. urodzinach. Od tego czasu jego twórczość była wielokrotnie przypomniana w publikacjach książkowych.

Równocześnie z wystawą fotografii Hannesa Kiliana miała miejsce inna ciekawa retrospektywa: pt. „Woman with a camera. Liselotte Grschebina. Germany 1908 – Israel 2009”. Była to pierwsza retrospektywa fotografii Liselotte Grschebiny (1908–1994), pokazująca 100 zdjęć zrobionych przez artystkę pomiędzy rokiem 1929 a 1940. Niektóre jej fotografie były już wcześniej ekspozowane na wystawie „Nowi Hebrajczycy. 100 lat sztuki w Izraelu”, odbywającej się w 2005 roku również w Martin-Gropius-Bau.

Urodzona w Niemczech w żydowskiej rodzinie artystka była zmuszona opuścić kraj w 1934 roku. Wyjechała wtedy do Palestyny, gdzie pozostawała przez resztę swojego życia. Prace fotograficzne Grscebiny zostały odkryte dopiero po jej śmierci, przez jej syna – Beniego Gjebina. W roku 2000 подарował on około 1400 fotografii do Departamentu Fotografii Muzeum Izraela w Jeruzalem, gdzie nieuporządkowany do tej pory materiał, nie datowany i tylko z nielicznymi informacjami został po raz pierwszy usystematyzowany.

Życie i praca Grscebiny nie były dotąd systematycznie badane. Przed przybyciem kolekcji z Muzeum Izraela, znanych było tylko kilka jej zdjęć, publikowanych w gazetach i kalendarzu z 1993 r., co nie dawało wyobrażenia o jej twórczości. Grscebina, (z domu Billigheimer), urodziła się w 1908 r. jako córka handlarza w Karlsruhe. Kiedy miała 6 lat, jej ojciec został zabity podczas służby na froncie I wojny światowej. Od 1925 roku do 1928 studiowała w Baden Art School w Karlsruhe (obecnie akademia państwowa). Po ukończeniu w 1929 r. jeszcze przez dwa lata uczyła się fotografować samodzielnie, a rok później otworzyła swoje własne studio pod nazwą „Bilfoto”,

specjalizujące się w fotografii reklamowej i portretach dziecięcych. Jej niezależność nie trwała jednak długo, gdyż po przejęciu władzy Naziści zmusili ją do zamknięcia studia. W 1934 r. wraz z mężem wyrusza do Palestyny i osiedla się w Tel Awiwie.

Retrospektywa ta odkrywa sztukę młodej kobiety, która w czasach Republiki Weimarskiej poddawała się inspiracji przez Nową Rzeczowość (Nowe widzenie w fotografii). Nową Rzeczowość charakteryzowała czystość formy i struktur, a także piękno prostoty. Jednocześnie podkreślano jej charakter dokumentalny, koncentrujący się na esencji przedmiotu. Grscebina rozwinęła ten styl później w Palestynie i zintegrowała swoją pracę z grupą niemieckich fotografów, którzy przybyli i osiedli głównie w Tel Awiwie.

W Palestynie Grscebina i jej partnerka Ellen Rosenberg otworzyły własne studio. Nazwały je „Ishon”, co po hebrajsku znaczy „Oczko w głowie” lub „Żrenica”, z zamiarem realizacji portretów dziecięcych. W 1963 r. Rosenberg opuściła kraj, po czym Grscebina zastąpiła ją jako oficjalny fotograf Womens International Zionist Organization (WIZO). Kiedy niedługo potem zostało powołane pierwsze izrael-

skie „Stowarzyszenie Profesjonalnych Fotografów”, Grscebina została do niego przyjęta.

Pomostem łączącym twórczość tych dwoje fotografów (Kilian i Grscebina) jest niewątpliwie ich wszechstronność i elastyczność w podejściu do wykonywanego zawodu. Uniwersalność w pracy fotografa zawsze stanowiła wyznacznik jego postawy; zobowiązuje więc fotografów pracujących nie tylko w tamtych czasach, ale również obecnie. ●



→ **Hannes Kilian**,
Apollon Musagète,
Stuttgart 1970, © Author
← **Liselotte Grscebina**,
Sport in Israel,
ok. 1937, © The Israel
Museum, Jerusalem



Liselotte Grscebina, *Bez tytułu*, ok. 1960, © The Israel Museum, Jerusalem



Hannes Kilian, *Weltausstellung*, Paris 1937, © Author

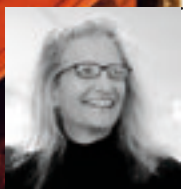


Alexandra Hołownia

„CAŁE MOJE ŻYCIE JEST DLA MNIE TEMATEM”

– wystawa Annie Leibovitz w Międzynarodowym Forum Wizualnego Dialogu C/O w Berlinie.

Annie-Lu Leibovitz urodziła się w Connecticut w roku 1949, jako córka oficera lotnictwa. Ze względu na pracę ojca rodzina była zmuszona do częstej zmiany miejsca pobytu. W trakcie przeprowadzek wszyscy mieszkali w aucie. Annie oglądała migające krajobrazy przez ograniczone ramami okna samochodu. To właśnie zaważyło na rozwinięciu umiejętności myślenia kadrami. Pierwszy apart fotograficzny i pierwsze zdjęcia zrobiła, przebywając na Filipinach, gdzie stacjonował jej walczący w Wietnamie ojciec. Rodzice pragnęli, by studiowała w Manili, ale ona wróciła do USA. Zamieszkała w San Francisco, mieście inspirującym artystów z powodu rozwijającego się tam w latach 60. ruchu hipisów i „dzieci kwiatów”. W roku 1967 rozpoczęła studia malarstwa w San Francisco Art Institute. Planowała zostać nauczycielką sztuki. Lecz poznając prace fotograficzne Amerykanina, Roberta Franka oraz Francuza, Henri Cartier-Bressona zrozumiała, że fotografia jest także jej powołaniem.



←← Annie Leibovitz, Brad Pitt, biuro prasowe C/O BERLIN

← Annie Leibovitz, My brother Philip and my father, Silver Spring, Maryland, 1988 (pocztówka)

makijażu, kostiumu i rekwizytów potrafiła podkreślić charakter portretowanych osób. Niepowtarzalna była prowokacyjna fotografia nagiej Demi Moore w zaawansowanej ciąży. Okładka ta wywołała

których Rolling Stonsi sami nie potrafili dostrzec. Uwieczniła destrukcyjną atmosferę trasy, zmiany hoteli, przygotowania do koncertów, pijaństwo, wieczny kac, setki papierosowych petów, puste butelki, rozgrzebane łóżka. Leibovitz czuła doskonale atmosferę sceny, a pochodzące z tego okresu fotografie uchodzą za jedną w swoim rodzaju rejestrację tych historycznych wydarzeń. Niestety, praca z Rolling Stonsami spowodowała uzależnienie od kokainy. W konsekwencji długo musiała walczyć z nałogiem. Leibovitz wykonała wiele szalonych, wspaniałych, niepowtarzalnych fotografii. Wypracowała sobie status fotografki rockowej. Miała swoich klientów, kupujących magazyn „Rolling Stones” wyłącznie dla niej. Jako pierwsza postanowiła umieścić na okładce „Rolling Stone” zdjęcie Johna Lennona. Ideą sfotografowania Lennona zwinętego w embrion i przytulonego do ubranej w czerni Yoko Ono trafiła

społeczną dyskusję dotyczącą macierzyństwa, kobiety i moralności, co spowodowało zwiększenie nakładu z 800 tysięcy do 1 miliona egzemplarzy. Od roku 1988 Leibovitz żyła w związku z najbardziej znaną i poważaną intelektualistką USA, autorką Susan Sontag. Wielu dziwiła ta pozornie niedobrana para, złożona z emocjonalnej Annie i intelektualnej Susan. Niewątpliwie Susan Sontag dyskutująca z Leibovitz na temat fotografii wpłynęła pozytywnie na rozwój partnerki. Panie odwiedziły razem Sarajewo. Susan wspierała ofiary wojny w Sarajewie. Dlatego chciała, by Annie zrobiła fotoreportaż o tym mieście, w którym wojna redukuje wszystkie istniejące relacje do życia albo śmierci. Na wystawie w Berlinie Leibovitz pokazała zdjęcie leżącego na ulicy Sarajewa zakrwawionego, młodzieżowego roweru. Koncepcja berlińskiej wystawy polegała na zestawieniu przeciwności. Zdjęcia pochodzące z rodzinnego albumu artystki zostały wyeksponowane tuż obok robionych na zamówienie portretów polityków i gwiazd. Ujęcia rozbawionych dzieci Leibovitz wiszą, sąsiadując ze zdjęciami cementarnego rowu. Albo widok leżącego w kostnicy ciała Susan Sonntag koresponduje z fotografiami z sali porodowej. Ten szczególny sposób prezentacji wywołuje u widzów zaciękanie i napięcie. By odróżnić od siebie prywatne, małoformatowe obrazki, trzeba podejść bardzo blisko. Autorka dzieli się z odbiorcami swą intymnością. W roku 2001, w wieku 52 lat, Leibovitz wydała na świat pierwsze dziecko, spłodzone ze spermy anonimowego dawcy, córkę Sarah Cameron. W roku 2005, tuż po śmierci najpierw Susan Sontag, potem własnego ojca, wynajęła kobietę, która urodziła dla niej bliźniaki: Susan i Samuellee. Tak więc dziś ta 60-latką jest dumną matką trzech udanych pociech.

Rekordowa liczba miłośników talentu Annie Leibovitz odwiedziła w Międzynarodowym Forum Wizualnego Dialogu – C/O w Berlinie trwającą do 24 maja 2009 wystawę prac artystki. Berlin jest drugim po Londynie europejskim miastem, prezentującym złożony z 200 prac, 15-letni dorobek fotografki.

Leibovitz zadedykowała berlińską retrospektywę zmarłej w 2005 roku na raka Susan Sontag. ●

Fotografowanie stanowi moją pasję. A ja patrzę na świat oczami obiektywu. Annie Leibovitz

Fotografowanie stanowi moją pasję. A ja patrzę na świat oczami obiektywu⁽¹⁾, wspominała Leibovitz. W roku 1973, mając 23 lata, dostała stanowisko naczelnicy fotografki w omawiającym aktualne eksperymenty w sztuce, muzyce i kulturze magazynie muzycznym, „Rolling Stone”. Magazyn był dla mnie pustym płótnem, które należało wypełnić obrazami. Zrozumiałam, że, by zrobić dobre zdjęcia, trzeba być w środku wydarzeń, wtedy najlepiej możesz oddać sytuację,⁽²⁾ mówiła Leibovitz.

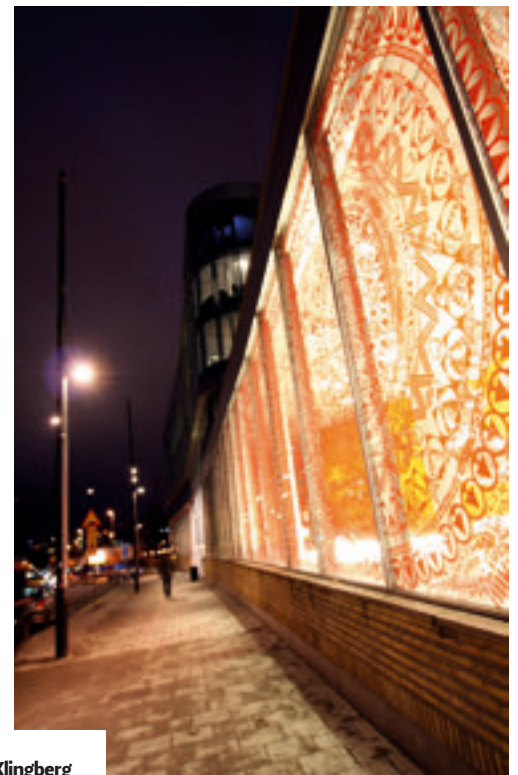
W roku 1975 postanowiła dokumentować kilkumiesięczne tournée zespołu rockowego „Rolling Stones”. Była pierwszą fotografką, jedyną kobietą pośród tej męskiej grupy. Spędzała z muzykami każdą wolną chwilę. Robiła im zdjęcia zniemacka i w różnych okolicznościach. Widziała rzeczy,

w przysłowiową dziesiątkę. Ona czuła naszą duszę...⁽³⁾, wspominała Yoko Ono. Pech chciał, że pięć godzin po skończeniu sesji zdjęciowej zastrzelono Johna Lennona, a kultowa fotografia Leibovitz, nazwana *Piętą naszych czasów*, obiegła cały świat. W roku 1983 Annie Leibovitz objęła posadę naczelnicy fotografki pisma „Vanity Fair”. A w roku 1998 głównej fotografki magazynu „Vogue”.

Przejście do „Vanity Fair” było dla niej zarówno ryzykiem, jak i szansą na zmianę dotychczasowego trybu życia. Wyzwalało ją od kontaktów związanych z towarzystwem skupionym wokół „Rolling Stone”. Jak również ukierunkowało w stronę bardziej komercyjnej fotografii, dążącej do zaspokojenia gustów przeciętnego odbiorcy. Leibovitz miała nazwisko, warsztat i doświadczenie. Ale, jak sama powiedziała, *W zdjęciach na okładkę dla nobilitowanego „Vanity Fair” chodziło głównie o design, mający pomóc sprzedaniu pisma⁽⁴⁾*. Leibovitz podolała temu zadaniu w stu procentach.

Robiła poetyckie okładki, zaskakujące koncepcją inscenizacji. Odpowiednim dobraniem fryzury,

1, 2, 3, 4 Cytaty pochodzą z filmu Barbary Leibovitz *Annie Leibovitz - Life Through A Lens*.



Gunilla Klingberg

Eulalia Domanowska

SZWEDZKA WIOSNA ARTYSTYCZNA

Wiosną pokazano w Sztokholmie dwie interesujące wystawy artystek, które – poza talentem i zainteresowaniem współczesnym społeczeństwem – nic wspólnego ze sobą nie mają. Jedną jest Japonką i tworzy animowane filmy, drugą Szwedką wykorzystującą formę buddyjskiej mandali do pracy z korporacyjnymi logo. Obie znane są już na arenie międzynarodowej. Brały udział w prestiżowych wystawach, jak Biennale w Wenecji czy San Paulo.

ANIMOWANE HORRORY

Moderna Museet zaprezentowało pokaz instalacji video japońskiej artystki Tabaimo. Jej komputerowo animowane rysunki zrobiły już furorę na całym świecie. Autorka podejmuje temat tożsamości i miejsca jednostki w społeczeństwie. Tworzy tysiące rysunków w tradycyjnej konwencji japońskiego drzeworytu czy kaligrafii, przedstawiając historie pełne humoru, a czasem groteski. Wypełnia miej-

sca prywatne lub publiczne stereotypowymi bohaterami obu płci – dżentelmenami w pasiastych spodniach, gospodyniami domowymi czy uczennicami w szkolnych mundurkach. Do tego dodaje elementy niepewności, strachu i bólu. Sceny odbywają się w kuchni, wagonie metra czy publicznej toalecie. Tam właśnie toczy się akcja filmu *conVenience*. Kolejno pojawiają się młode kobiety, którym przydarzają się dziwne rzeczy. Jedna próbuje urodzić dziecko, które okazuje się być żółwiem i zostaje wraz z wodą spuszczone w toalecie, inna obsesyjnie myje ręce. Trzeciej, w trakcie przyglądania się w lustrze, rozpryskuje się ono na drobne kawałki. Te normalne kobiety, w normalnym współczesnym otoczeniu, spotykają nienormalne, surrealistyczne historie. Widzowie otoczeni z trzech stron przez przestrzeń filmową stają się podglądaczami intymnych scen, świadkami nieustannych powtórzeń i okropności rodem z horrorów.

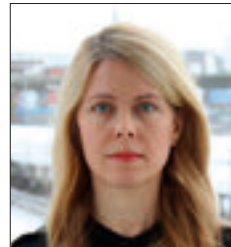
DRZEWORYTY OŻYWAJĄ

Technika Tabaimo jest czymś pośrednim między komiksem, japońskim drzeworytem ukiyo-e a mangą. Artystka łączy tradycję ze współczesnością Japonii i własną oniryczną wyobraźnią. Na sztokholmskiej wystawie pokazano jeszcze dwa jej filmy: znany z Wenecji *Dolefullhouse* (*Wypełniony dom lalek*) i *Midnight sea* (*Morze o północy*). W pierwszym z nich męskie anonimowe ręce meblują dom dla lalek, nieustannie dostawiając i przestawiając sprzęty wykonane w zachodnim, mieszczańskim stylu. Niespodziewanie ściany zaczynają „krwa-

wić”, zalewając miniaturowy świat purpurą. Niepokojąca psychodrama z onirycznego snu. *Morze o północy* cechuje linearny styl drzeworytów Hokusai, którego twórczością autorka wydaje się być zafascynowana. Na czarnej tafli oceanu pojawiają się i znikają białe linearne fale, którym towarzyszy powtarzający się hipnotycznie szum morza. Precyzyjna technika, niezwykle wyobraźnia Tabaimo i uroda jej filmowych instalacji sprawiają, że widz łatwo daje się wciągać w początkowo niezrozumiałe dla niego historie.

KONSUMPCYJNE MANDALE

Piękno towarzyszy też pokazowi znanej szwedzkiej artystki Gunilla Klingberg. Wielkie szklane witryny Bonniers Konsthall pokryła ona pomarańczowym estetycznym wzorem. Energetycznie świecąca szklana fasada intrygowała jeszcze przed przekroczeniem progu galerii. Dopiero po bliższym przyjrzeniu się widzimy, że ten wspaniały wzór stworzono z banalnych logotypów tanich sieci sklepowych jak Lidl, Spar czy Aldi. Autorkę interesuje konsumpcyjna kultura naszych czasów. Kuratorka wystawy, a także szefowa galerii od 2005 roku, Sara Arrhenius, podkreśla, że artystka *tworzy duchowe, a jednocześnie bardzo konkretne przestrzenie, w których zahipnotyzowany widz staje się częścią atmosfery, bardzo szczególnego nastroju i stanu*^[1]. Gunilla Klingberg tworzy wielkie instalacje, murale, projekcje i rzeźby, ale to małe elementy jej prac są ważne i pozwalają

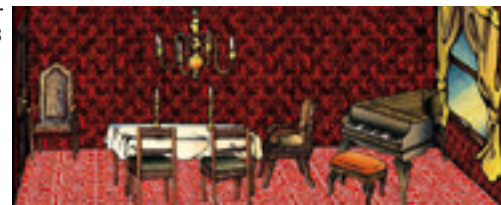
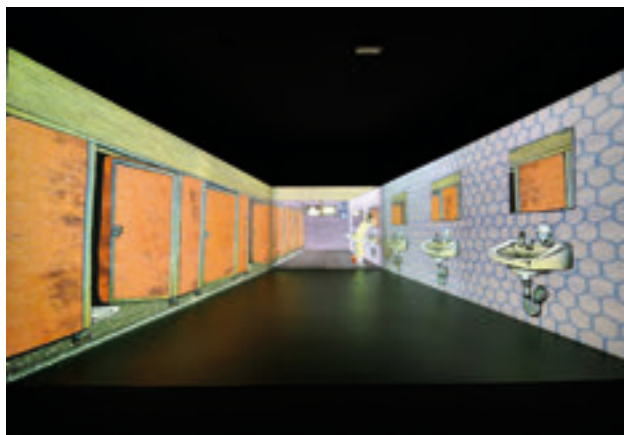


Gunilla Klingberg pokryła wielkie szklane witryny Bonniers Konsthall pomarańczowym, estetycznym wzorem. Dopiero po bliższym przyjrzeniu się widzimy, że ten wspaniały wzór stworzono z banalnych logotypów tanich sieci sklepowych jak Lidl, Spar czy Aldi.

¹ Sara Arrhenius, folder wystawy w Bonniers Konsthall, wiosna 2009.



Tabaimo podejmuje temat tożsamości i miejsca jednostki w społeczeństwie. Tworzy tysiące rysunków w tradycyjnej konwencji japońskiego drzeworytu czy kaligrafii, przedstawiając historie pełne humoru, a czasem groteski.



wniknąć w ich znaczenie. Do ich kreacji artystka używa firmowych logotypów i rzeczy produkowanych masowo, które pod jej ręką zmieniają się w fascynujące orientalne wzory. W wejściowym holu zbudowała olbrzymią gwiazdę *Supernova - Interior Collapse* (*Supernova - rozpad wewnątrz*). Zmontowała ją z dykty, tapet, perskich dywanów, podłogowych wykładzin, drzwi z klamkami i kawałków sof. Fragmenty rzeczy przemieniły się w kosmiczne чудо. Dekonstrukcja zwykłych elementów naszego otoczenia, a następnie złożenie ich w nową całość dało zaskakująco dobry efekt.

GRA W IKEE

Klingberg wykorzystuje też najsłynniejszą szwedzką markę, jaką jest IKEA. Ze znanych nam wszystkim lamp z ryżowego papieru, udających chińskie czy japońskie produkty, buduje rzeźbę, która cała się wygina. Mamy wrażenie, że za chwilę ta efemeryczna konstrukcja się rozleci, a jednak jakimś cudem utrzymuje się w pozornie niestabilnej równowadze. *Transtube System* (*System przekaźnikowych rur*) jest bardzo trafnym tytułem określającym ten lekki, zabawny obiekt, wchodzący w skład większej instalacji nazwanej *Veckla ut utan slut* (*Zawija się bez końca*), nad którą artystka pracowała ostatnie 8 lat. Nad podłogą, wolno, hipnotycznie wirują zwieszające się z sufitu lekkie, plastikowe kwiatki poruszane elektrycznym motorkiem. Dźwiękowa praca *Feedback Soundtrack* nieustannie przetwarza dźwięk wydobywający się z głośników, a produkowany przez mikrofon. W efekcie otrzymujemy delikatne elektroniczne buczenie o zmiennym natężeniu. To takie prawie perpetuum mobile podobne daleko-wschodnim koncepcjom wiecznego odradzania się. Na jednej ze ścian galerii wiszą typowe łazienkowe szafki z otwartymi lustrzanymi drzwiczkami. Każde z nich, ustawione pod innym kątem, odbija część otoczenia: inne obiekty autorki i przechodzących widzów. Dostrzegamy fragmenty twarzy i tułowi, elementy wzorów i przedmiotów użytych przez Klingberg. Otoczenie aktualnie doświadczane, ale poddane zabiegowi fragmentyzacji, przestaje być tym znajomym. Rozpoznajemy, co prawda, jego części przesunięte względem siebie, ale nie potrafimy tego obrazu złożyć w całość. Czy taka jest nasza percepcja rzeczywistości - fragmentaryczna i kalejdoskopowa? Czy autorka chce dać nam do zrozumienia, że w powodzi znaków i rzeczy nie możemy już dostrzec obrazu całości?

WZORY PRZYJEMNOŚCI

Projekcja DVD zrealizowana w jednym ze sklepów IKEA pokazuje jego wnętrze w dniu, kiedy otwarty był dla swoich klientów przez okrągłą dobę. Poprzez użycie specjalnych filtrów autorka zmieniła obraz w kalejdoskopowe doświadczenie. Krążymy wraz z kamerą, widząc znane nam przedmioty sprzedawane przez sieć butików. Pojawiają się i magicznie rozpadają, a potem odtwarzają na nowo. Świat wokół nas stał się nieustannie transformowaną powierzchnią wypełnioną znakami - monitorami komputerów, urbanistyczną przestrzenią, stronami gazet - których podstawową właściwością jest zmienność, płynność i zdolność transformacji. To również cechy współczesnej kultury konsumpcyjnej i mody, która z jednej strony musi elastycznie dopasowywać się do naszych potrzeb, a z drugiej strony ciągle kreować nowe trendy, abyśmy chcieli nieustannie kupować nowe rzeczy. Te strategie firm są nam dobrze znane, wielokrotnie opisywane przez media i nagłaśniane przez ruchy alterglobalistyczne. A jednak wszyscy się im bardziej lub mniej poddajemy. Wszyscy jesteśmy uwikłani w konsumpcję, czy tego chcemy, czy nie. Gunilla Klingberg, używając różnych wizualnych ekspresji i współczesnych materiałów, często pochodzących ze wspólnej nam przestrzeni publicznej, wydaje się mieć lekko krytyczne nastawienie do współczesnej kultury konsumpcyjnej.

Mówi się, że Klingberg łączy znaki komercjalizmu z duchowością Wschodu, tworząc nowe formy. Używany przez nią pomarańcz w oczywisty sposób odwołuje się do buddyźmu. Strategia artystki jest jednak dość dwuznaczna. Wykreowany przez nią niezwykle estetyczny i przyjemny świat nawiązuje zarówno do obszarów niepojętych zmysłami, jak też do postmodernistycznego świata przyjemności towarzyszącej komercjalizmowi. Nieustanna pogoń za dobrami jest równie pusta jak stan osiągnięty we wschodniej kontemplacji. Różnica jawi się w końcowym efekcie: konsumpcjonizm wprawia nas w stan nieustannego niezaspokojenia, medytacja - w stan doskonałej harmonii.

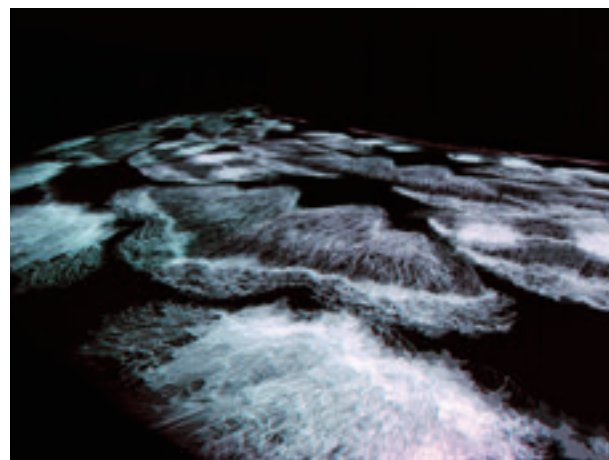
ARTYSTYCZNY RECYKLING

Nieco humorystyczna instalacja *Mantric Mutation* (*Mantryczna mutacja*) składa się z szeregu lustrzanych kul zawieszonych w przestrzeni galerii, w nieskończoność odbijających i multiplikujących otoczenie, m.in. neonowe lampy umieszczone na podłodze. Lustra używane do kontrolowania prze-

1. **Tabaimo**, *Public convenience*, 2006
video instalacja

2, 3 **Tabaimo**, *House*, 2007

↓ **Tabaimo**, *Midnight Sea*, 2006/2008



strzeni sklepowych kojarzą się z jarmarcznymi gabinetami osobliwości, jakie sami sobie stworzyliśmy we współczesnym świecie. Sztukę Szwedki cechuje popularne w kulturze zjawisko recyklingu, w którym zamiast tworzyć nowe wartości, kombinujemy i odrzucamy już istniejące formy i obrazy. Sara Arrhenius uważa, że być może z tego zrodziło się zainteresowanie artystki tradycją orientalnej kultury, w której powtarzalność i reprodukcja odgrywają pierwszoplanową rolę, co przeciwstawia się tradycji zachodniej oryginalności i nieustannego postępu.

Gunillę Klingberg, reprezentowaną przez znaną Galerię Nordenhake, zaproszono do Bonniers Konsthall, aby stworzyła swoją pierwszą wielką wystawę w Szwecji. Autorka uczestniczyła już w Biennale w Stambule, jej sztukę prezentowano w znanych współczesnych centrach sztuki, jak Kiasma w Helsinkach czy P.S.1/Moma w Nowym Jorku, ale dopiero teraz umożliwiono ponad czterdziestoletniej artystce promocję we własnym mieście. Zarówno Gunilla Klingberg, jak i Sztokholm mają szczęście, posiadając takie prywatne centrum jak Bonniers Konsthall, założone w 1985 roku przez rodzinę Bonnier - właścicieli największego w Skandynawii koncernu medialnego, zajmującego się wydawnictwami, filmem i telewizją. Dzięki tej wystawie, prezentacji Tabaimo w Moderna Museet, a także wielkiej wystawie Prerafaelitów w Muzeum Narodowym ta wiosna należała w Sztokholmie do wyjątkowo udanych sezonów sztuki. ●

Eulalia Domanowska

Realność czy fikcja?

W ciągu ostatnich lat do grona znanych niemieckich fotografów, takich jak Andreas Gursky czy Thomas Struth, dołączyła Loretta Lux, tworząca niesamowite portrety dzieci. Wyglądają jak porcelanowe figury o lekko powiększonych oczach i perfekcyjnej, niemal przezroczystej skórze. Typy nordyckie od dwóch do dziewięciu lat spoglądają na nas nadzwyczaj poważnie jak na swój wiek, jakby ukrywały przed dorosłymi jakąś tajemnicę. Reprezentują ideał piękna, aczkolwiek niepokojący i pełen nieodgadnionych metafor.

Sama autorka określa je jako portrety fantazyjne czy też wyobrażone. Widać, że mają malarski rodowód. Loretta Lux ukończyła bowiem malarstwo na Akademii Sztuk Pięknych w Monachium. Urodziła się i wychowała w Dreźnie jeszcze za czasów komunistycznych. Dziadkowie zabierali ją do muzeów i galerii, gdzie razem oglądali obrazy wielkich mistrzów: Diego Velazqueza, Rafaela Santi czy Caspara Davida Friedricha. Gdy miała 20 lat, nastąpił upadek muru berlińskiego i przed młodą dziewczyną otworzyły się nowe możliwości. Jej monachijski profesor, Gerd Winner wspomina, że była inna niż reszta studentów. Bardzo dbała o swój wygląd i dokładnie go kalkulowała. *Uwielbiała grę w byciu piękną i ubierała się jak modelki z lat 50-tych. Jednocześnie miała niesamowitą energię, była bardzo precyzyjna i zdyscyplinowana w swoich metodach pracy.* Jeśli obejrzymy autoportret umieszczony na jej stronie internetowej, to bardzo przypomina kreowane przez nią portrety dzieci – tak samo nieskazitelny i idealny, trochę sztywny – wyrośnięta wersja jej własnych prac.

Fotografią portretową zajmuje się od 2000 roku. Jednak punktem zwrotnym w jej karierze okazało się spotkanie nowojorskiej galerzystki, Yossi Milo, która niezwykle skutecznie zajęła się

promocją obiecującej artystki. Dziś osiemdziesiąt procent klientów nabywających prace Loretty pochodzi ze Stanów Zjednoczonych. Kupują jej niewielkich rozmiarów zdjęcia po 14 000 do 20 000 dolarów. Każde z nich powstaje około dwóch, trzech miesięcy. Autorka pracuje najczęściej z dziećmi swoich znajomych. Najpierw odbywa się sesja fotograficzna, a potem zdjęcia poddawane są obróbce w nieocenionym Photoshopie. Tło jest wymazywane, podobnie jak wszystkie „niepotrzebne” przedmioty i elementy: kominki, zwierzęta czy zabawki.

W zamian autorka wkleja malowane lub sfotografowane podczas podróży po Europie motywy – trawiaste pola, wiejskie ogrody, wypłowiałe plaże czy puste wnętrza pokojów. Następnie tworzy kompozycję zmieniając kolory na perfekcyjnie pastelowe. Richard B. Woodward, nowojorski krytyk sztuki, łączy jej błąd, mleczną paletę barw z amerykańską komercyjną ilustracją z lat 50-tych i schematem feministycznego traktowania koloru, który był wówczas szeroko stosowany, od pocztówek do książeczek dla dzieci. Cukierkowe kolory obrazów Lux mogą się też kojarzyć z życzeniami wysyłanymi babciom. Pan Woodward uważa, że autorka żartuje sobie z naszej wiary w taką wizję kiczowatego dzieciństwa i pokazuje, jak łatwo można uruchomić konwencjonalne mechanizmy pamięci.

Portrety Loretty ocierają się o jarmarczne wizerunki i sentymentalizm. Jednak autorka subtelnie kontroluje proces twórczy, co pozwala jej tworzyć hipnotyzujące obrazy dzieci, które wyglądają, jakby były częścią marzenia sennego. *Dzieci są perfekcyjnym tematem dla fotografii* – mówi autorka – *Nie mają żadnych uprzedzeń i są najbardziej uczciwymi modelkami.* Podkreśla, że nie interesuje się portretem jako takim, lecz pragnie pokazać idealne piękno i obraz dzieciństwa. Jednak jej dziewczynki i chłopcy wyglądają jak komputerowe symulacje, chude nordyckie potwory, poddane genetycznym mutacjom, pozostające pod całkowitą kontrolą fotografki, która nie pozwala im nawet nosić własnych ubrań. Przebiera je w ciuchy z lat 70., często będące pozostałością jej własnego dzieciństwa.

Źródłem inspiracji dla tych fotografii są obrazy wielkich mistrzów. Ślady Rafaela czy Botticellego możemy dostrzec we fryzurach i pozach kilku modeli. Malarstwo wspomnianego Caspara Davida Friedricha i niemieckiego romantyka Philippa Otto Runge może być wzorem dla efektów tajemniczej atmosfery, jaką przesycone są fotografie



Loretta Lux, *Sasha and Ruby*, 2008

Portrety Loretty ocierają się o jarmarczne wizerunki i sentymentalizm.

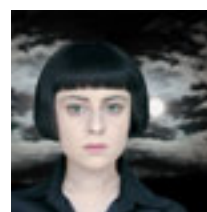
Loretty Lux. Dla niektórych z nich odnajdujemy bezpośrednie odniesienia. Na przykład dziewczynka siedząca w świetlistym krajobrazie z pracy *Wędrowiec „The Wanderer”* (2003) jest reminiscencją obrazu Balthusa zatytułowanego *Góra*. Manieryczne i sztywne pozy dzieci, które jakby zastygły w beczasowości, przypominają twórczość Włocha Agnolo Bronzino, a ich artystokratyczne spojrzenie kojarzy się z infantkami Diego Velazqueza, na które artystka patrzyła w dzieciństwie i które darzy wielką atencją.

Jednak urok jej chłopców i dziewczynek podobnych do lalek jest wykalkulowany i połączony z chłodnym erotyzmem. Przywodzi na myśl dziedzictwo spoza malarstwa, jak na przykład japońskie animacje długonogich piękności czy nimfetki Lewis Carroll. Prototypów można też szukać w rzeźbach amerykańskiego artysty Charlesa Raya, a nawet w filmach grozy takich jak *Shining* Stanleya Kubricka czy *Wioska przeklętych (Village of the Damned)* Johna Carpentera.



Loretta Lux, *Widok z obiegu*

91



Loretta Lux

Jej monachijski profesor, Gerd Winner wspomina, że była inna niż reszta studentów. Bardzo dbała o swój wygląd i dokładnie go kalkulowała. Jeśli obejrzymy autoportret (powyżej) umieszczony na jej stronie internetowej, to bardzo przypomina kreowane przez nią portrety dzieci.



1. **Loretta Lux**, *Drummer*, 2004
2. **Loretta Lux**, *Ophelia*, 1969, z kolekcji Marliesa Bolhovens

Badacze sytuacji fotografie Loretty Lux w tradycji komercyjnego portretu fotograficznego. Uważa się, że nawiązuje ona do wiktoriańskiego stylu Julii Margaret Cameron i umieszcza na fotografiach motywy i rekwizyty używane w dziewiętnastowiecznej fotografii, takie jak gipsowe kolumny czy leśną scenerię. Z drugiej strony rygorystyczne koncepcje i chłodny formalizm wywodzi się niewątpliwie z niemieckiej tradycji dokumentu, wolnego od sentymentalizmu. Każde zdjęcie jest skomponowane i przekształcone w ten sposób, aby stworzyć kontrolowane psychologiczne badania natury dzieciństwa jako procesu samo-odnajdywania się i samo-odkrywania.

Hipnotyczne, a jednocześnie przerażające portrety dzieci przyniosły autorce nagrodę Międzynarodowego Centrum Fotografii i uczyniły z niej milionerkę. Artystka przenosi się właśnie z rybackiej chaty w Irlandii do podatkowego rajy w Monako. Jej fotografie znajdują się w kolekcjach największych muzeów świata, jak w Guggenheim w Nowym Jorku, Muzeum Narodowym w Osace, Fotomuseum w Hadze czy Centrum Sztuki Reina Sofia w Madrycie. Wiosną wystawę jej prac pokazywał Kulturhuset w Sztokholmie, gdzie prezentowano jednocześnie fotografie Fina Ville Lenkkri.

Droga fińskiego fotografa do sztuki była zupełnie inna. Początkowo studiował film w Pradze i Londynie, a potem dopiero fotografię, między innymi na Uniwersytecie Sztuki i Designu w Helsinkach, która wykształciła całą rzeszę świetnych artystów i uczyniła fińską fotografię jednym z produktów eksportowych. Zdjęcia Lenkkri mogliśmy oglądać również w Polsce w ramach grupowej wystawy „Pointers”, wyprodukowanej na triennale fotografii w Tampere, a pokazywanej w Łodzi na Międzynarodowym Festiwalu Fotografii. W 2003 roku artysta został zaproszony na dwa miesiące na Spitzbergen, co zaowocowało serią fotografii „The Place of No Roads” („Miejsce bez dróg”), a pokazywanej ostatnio pod nazwą „Ziemia niczyja”. Na wyspie toczy się życie, a Norwegia i Rosja rozwijają tam swój przemysł. Jest to jednak bardzo specyficzny teren. Na wyspie położonej na Morzu Arktycznym są ciężkie warunki egzystencji, a oddalenie od innych lądów powoduje izolację mieszkańców.

Ville Lenkkri odwiedził Spitzbergen jeszcze 2 razy i znalazł tam dwie rosyjskie wioski. W Barentsburg ciągle działa kopalnia węgla, ale górnicza osada Piramida została opuszczona w końcu lat 90-tych po zamknięciu działalności tamtejszego przemysłu. Miasto duchów wydało się Finowi marzycielską wizją – miejscem, gdzie realizowano możliwą utopię. Funkcjonowało tam małe społeczeństwo, po którym są ciągle świetnie zachowane resztki. Nie używano pieniędzy, a wszystko było tam wspólne. Wiesz była samowystarczalna i reprezentowała idealne komunistyczne społeczeństwo. Lenkkri próbuje w swoich fotografiach przedstawić ślady wcześniejszego życia w równości i bez problemów, ale wyraża też melancholię i odrzucającą brzydotę tego miejsca. To dokument rozwoju i upadku utopii. W szpitalu, w ciasnej sali, piętrzą się i rozpadają nikomu niepotrzebne



Ville Lenkkri, *Kompletne dzieła V.I. Lenina z brakującymi tomami 15 i 53*.

Ville Lenkkri, *The Surrender. 2007. Watching the French Army being Disarmed in the Snow of Switzerland during the Winter of 1870-1871*. 100 x 125 cm. Digitaalinen C-print.

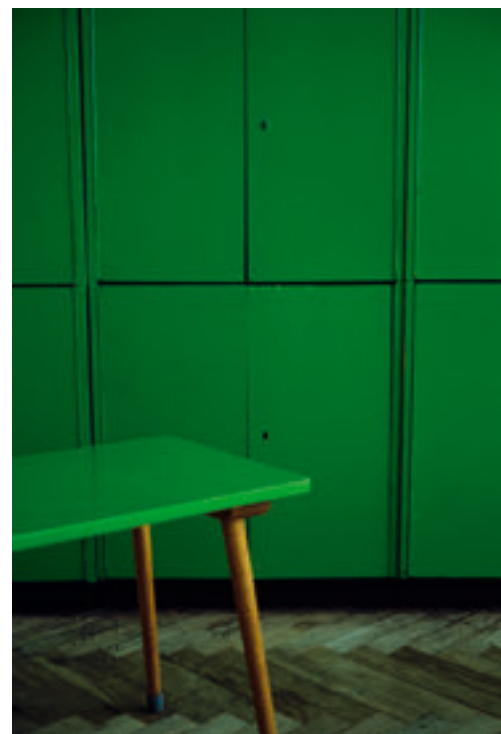


archiwa. W miejscowym klubie smętnie chyli swoje liście sztuczna palma – egzotyczna atrakcja z przeszłości. W muzeum wypchany biały niedźwiedź polarny tęsknie wyciąga szyję w kierunku brudnego okna, jakby chciał przywołać zwiedzających. Na stoliku pod ścianą stoją, ciągle równo ułożone, *Dzieła wszystkie Lenina*. Na ścianie przedszkola zachowały się wytapetowane polarnymi widokami ściany. Wysmakowane, spore zdjęcia przedstawiają krajobrazy i opustoszałe wnętrza pozbawione ludzi, ale zachowujące ślady ich bytności i działalności. Na jednym ze zdjęć widać mural przedstawiający zimny, błękitno-biały lodowiec. Iluzjyny pejzaż, który mógłby znajdować się tuż za ścianą, wygląda jak okno na arktyczny widok.

To fotografie z pogranicza snu i rzeczywistości. Widać w nich wpływ filmu na twórczość artysty, którego fotografie często mieszczą się na granicy realnego i scenicznego świata. Autor uważa, że nasze życie we współczesnym społeczeństwie alienuje nas od wszystkiego, co oryginalne. Osobiste doświadczenie zostało zredukowane do zera i zastąpione informacją poznawaną z drugiej ręki, na przykład poprzez media. Widzimy świat jako zespół wzorów i obrazów. Lenkkri tworzy więc serie fotografii prezentujących różne modele i symulacje, które próbują skopiować czy nawet zastąpić nam rzeczywistość. Czy taka czeka nas przyszłość – życie w wymyślonych przez nas modelach i idealna nordycka rasa software'owych symulacji? ●



Krzysztof Zieliński, z cyklu „Millennium School”



Millennium School

O nowej serii fotografii Krzysztofa Zielińskiego

Krzysztof Zieliński urodził się w 1974 roku w Wąbrzeźnie w północnej Polsce. Jest absolwentem praskiego FAMU, gdzie dostał się z pierwszą lokatą. Prezentowany w toruńskim CSW od 14.11.2008 do 31.01.2009 cykl „Millennium School” składa się z 44 fotografii wykonanych w szkole podstawowej nr 3 w Wąbrzeźnie – małym mieście w północnej Polsce, gdzie artysta się urodził i wychował. Zieliński poświęcił już miejscu swojego urodzenia swój najsynniejszy cykl „Hometown”, wystawiany m.in. na 26 Biennale São Paulo (2004) i Biennale w Pradze (2003). Po kilku latach ponownie wraca do tego miejsca. „Millennium School” (2007) łączy obie postawy: obiektywizujący dokumentalizm „Hometown” z emocjonalną intensywnością „Random Pleasures”.

Z Krzysztofem Zielińskim rozmawia Mateusz M. Bieczyński

M. B.: Pomysł na serię „Millennium School” powstał przypadkiem, gdy podczas realizacji projektu „Random Pleasures” odwiedziłeś swoją szkołę podstawową. Co w tej sytuacji podziało jako najsilniejsza inspiracja?

K. Z.: Sama szkoła nie miała ostatecznie decydującego znaczenia. Powodem podjęcia tematu było to, że znalazłem się w niej w konkretnym momencie, że ujrzałem ją z konkretnej perspektywy. W tym sensie zdjęcia z serii są związane ze mną samym; z patrzeniem w przeszłość jakie było moim udziałem w momencie powrotu w rodzinne strony. Trudno byłoby mi znaleźć tam podobną inspirację 10 lat wcześniej. Moje spojrzenie byłoby wówczas

„Millennium School” łączy obie postawy: obiektywizujący dokumentalizm „Hometown” z emocjonalną intensywnością „Random Pleasures”.

zapewne zbyt świeże i zbyt krytyczne. Dziś mogę już swobodnie traktować ten temat, ponieważ doświadczenie szkoły jest na tyle odległe, że uległo pewnej mitologizacji. W realizacji projektu ważna była dla mnie znajomość tego konkretnego budynku, jednak obok osobistego doświadczenia jako inspiracja działał sam jego wygląd. To miało istotne znaczenie. Podejrzewam, że gdyby szkoła wyglądała inaczej, nie wydarzyłyby się we mnie procesy prowadzące do podjęcia tego tematu. Gdyby np. szkoła ta została

wyremontowana na zupełnie nową modłę centrum handlowego, w stylistyce, w której nic nigdy nie zaskakuje, brak byłoby tak silnych impulsów. W mojej dawnej szkole nie ma ani starego ani nowego. Nie jest ona ani tym, co znam z przeszłości, ani tym, czego mógłbym się spodziewać z perspektywy minionego czasu.

M. B.: „Millennium School” nie jest już Tysiąclatką...?

K. Z.: Szkoła tysiąclecia funkcjonuje tutaj na zupełnie abstrakcyjnej płaszczyźnie. Z jednej strony wszystkie sprzęty są stare, z drugiej jednak stylizowane na nowe, albo pomalowane na intensywne kolory. To jest niezwykle interesujące. Zjawisko takiej przemiany jest charakterystyczne dla wielu regionów historycznie aktywnych, w których nawarstwiają się różne perspektywy; gdzie kultura materialna nosi ślady kolejnych historycznych procesów. Moja szkoła jest jednym z przykładów. Wprawdzie podczas fotografowania głównym przedmiotem mojego zainteresowania nie było ukazanie tych procesów, jednak przyglądając się fotografowanym obiektom miałem świadomość ich obecności.

M. B.: A co, jeśli doświadczenie tysiąclatki, będące udziałem znacznej części polskiego społeczeństwa, będzie decydującą przesłanką recepcji twoich zdjęć?

K. Z.: Kwestia ta ma chyba dwa aspekty. W moim rozumieniu „Millennium School” nie stanowi zapisu doświadczeń pewnego pokolenia. Byłoby mi zresztą trudno tak o nim myśleć. Nie jestem zainteresowany prowadzeniem tego typu spekulacji. Nie miałem na celu dokonywania analitycznego podsumowania. Praca nad serią była intuicyjna. Jeżeli widzowie, w pierwszej kolejności, będą projektować na moje zdjęcia swoje doświadczenie, to bardzo dobrze. Na tym wstępnym poziomie będziemy wówczas zgodni.

Praca z obiektem fotografowanym to bowiem dwa zasadnicze etapy. Pierwszy to praca z materiałem – samo fotografowanie, rozumiane jako rejestracja określonego miejsca czy sytuacji, które w tym przypadku było zupełnie emocjonalne i instynktowne, bez specjalnych przemyśleń – drugi zaś to moment selekcji, gdy wszystkie zdjęcia są gotowe i wtedy decyzje są już dużo bardziej świadome. Oczywiście, na wstępnym etapie rozstrzygająca jest tu „siła” zdjęcia, która jednak jest tylko jedną z przesłanek wyboru, gdyż ostatecznie zdjęcia w serii muszą tworzyć spójną wypowiedź. Stąd selekcja jest już świadomym i dokładnie przemyślanym procesem. Jeśli więc widz będzie projektował na moje zdjęcia, przy pierwszym kontakcie z nimi, swoje doświadczenia z tysiąclatki, odpowiadać to będzie pierwotnej rejestracji przedstawienia.

M. B.: Szkoła jest zatem elementem łączącym wszystkie zdjęcia, które są zapisem nieco odrębnych doświadczeń...

K. Z.: W mojej serii „Hometown” wszystkie zdjęcia były jednorodne. Cechowała je wewnętrzna dyscyplina, łączył je poziomy format, odbitki były jednej wielkości. Owa jednorodność ujawniała się na wielu poziomach. W przypadku „Millennium School” uległo to zróżnicowaniu, pewnej dynamizacji. Przedstawione jest jedno miejsce, jednak każdemu zdjęciu odpowiada trochę inna perspektywa. Odbiorcy często zwracają uwagę na to, że ze zdjęć tych nie można w zasadzie stworzyć żadnej narracji, ponieważ w istocie seria ta stanowi zbiór różnorodnych wrażeń, których punktem styczonym jest właśnie tysiąclatka. Ta konkretna. Historie tych wrażeń są ulotne.

M. B.: Ulotne jak pamięć o nich?

K. Z.: Moment konfrontacji pamięci z tym, co jest teraz, był silnym impulsem dla podjęcia prac nad projektem. Bez niego prawdopodobnie nic by nie wynikło z mojej wizyty w tym miejscu. Gdyby to była szkoła, której nigdy nie znałem i nie widziałem, →



Krzysztof Zielinski,
z cyklu
„Millenium School”

nie zaistniałby specyficzny kontekst, który stworzył sens dla rejestracji mojego doświadczenia. Bez niego fotografie te byłyby jedynie relacjonowaniem o miejscu, jakich wiele. Istotne znaczenie miał więc fakt mojego związku z tym miejscem, ponieważ moge pracować jedynie z miejscami, które znam, albo zjawiskami, których doświadczyłem osobiście. Nawet jeśli nie potrafię ich opisać, muszę mieć świadomość, że wiem, czym się zajmuję, że intuicyjnie ogarniam specyfikę zagadnienia. Obca jest mi spekulacja na jakiś temat. Moim celem jest próba opisanego, swobodnego ogarnięcia, moich doświadczeń i wrażeń.

M. B.: Czy mówiąc o doświadczeniach, masz na myśli również PRL?

K. Z.: Kontekst historyczny na pewnym poziomie jest na pewno w moich pracach obecny. Nie starałem się go jednak opisać. Bardziej interesowała mnie sytuacja obecna, która jest wypadkową tego kontekstu. Nie starałem się tego kontekstu ani szczególnie unikać, ani szczególnie akcentować. Chodziło mi więc o ukazanie pewnego stanu faktycznego, tego, jak w tej szkole jest. Naturalnie, w budynku tysiąclatki, podobnie jak w każdym polskim bloku, ukryty jest element propagandy sukcesu i innych haseł minionej

epoki, jak: Polska Rzeczpospolita Ludowa dba o swoich obywateli, budując im szkoły i bloki. Myślę, że moment robienia zdjęć był jednak znaczący. Był to jeden z ostatnich miesięcy urzędowania Romana Giertycha na stanowisku Ministra Edukacji – moment dość intensywny w polskiej historii najnowszej. Mająca wówczas miejsce polaryzacja stanowisk i wszechobecne przekonywanie o tym, że wszystko, co było dawniej, było złe, a wszystko, co jest robione obecnie, dobre, aktywowała w większości społeczeństwa mechanizm zdroworozsądkowej obrony. Było to zbyt duże uproszczenie. Robiąc zdjęcia, myślałem o tym, jak to możliwe, że skoro wszystko było złe, szkoła, w której jestem, w dalszym ciągu stoi i pełni swoją funkcję? Szkoła ta jest wciąż niemal taka, jaka była. Wiszą w niej wciąż te same orły z doklejoną koroną i można oczywiście mówić o tym w radykalny sposób, ale nikt nigdy nie może przekreślić przeszłości. Nie ma takiej możliwości. Przeszłość wydarzyła się i tyle. Można mieć na ten temat różne opinie, ale chcąc nie chcąc, była to część mojego życia, podobnie jak była to część życia ówczesnego ministra.

O tym myślałem wówczas, kiedy zaczynałem pracę nad Millennium School. O przeszłości, której nie da się wymazać. Niezależnie od tego, czy miało to miejsce w czasie jakiegoś reżimu, to większość ludzi chodziła jednak do szkoły. Jest pewna ciągłość w osobistym doświadczeniu, która nie pokrywa się z historyczną „grubą kreską”...

M. B.: Perspektywa powrotu w rodzinne strony była więc w przypadku realizacji Millennium School podwójna. Był to dla ciebie nie tylko powrót do szkoły i rodzinnego miasta, ale również do Polski...

K. Z.: W przypadku szkoły, zwłaszcza podstawowej, dystans do jej rzeczywistości jest właściwy dla każdego człowieka i przychodzi z czasem, również dla kogoś, kto nigdy nie wyjedzie ze swojego miasta. Szkołę podstawową się kończy i w wieku ponad 30 lat, gdy się do niej wraca, dystans jest nieunikniony. W moim przypadku na tę perspektywę nałożył się również dystans wynikający z faktu, że od kilku lat znowu nie mieszkam w Wąbrzeźnie. Na pewno, dzięki

temu pewne rzeczy można łatwiej dostrzec. Dzięki niemu pojawiają się nowe impulsy i intensywne przemyslenia. Gdy z danym miejscem nie obcuje się na bieżąco, łatwiej jest ocenić konkretną sytuację, jeśli nie zupełnie obiektywnie, to na pewno z dużo szerszej perspektywy.

M. B.: W obu cyklach poświęconych rodzinnym stronom: Hometown i „Millenium School” w zasadzie nie pojawiają się ludzie, co najwyżej jako odległy sztafaż, nigdy zaś w pierwszoplanowej roli...

K. Z.: Rzeczywiście rzadko. Wynika to stąd, że w większości moich prac zajmuje się miejscem. Z moich doświadczeń wynika, że kiedy na fotografii pojawia się postać ludzka, niezależnie od tego, czy jest to sylwetka czy oblicze, zawsze staje się ona centralnym motywem, przyciągającym uwagę, przez co zupełnie zmienia się perspektywa odbioru. Postać dominuje nad innymi elementami, podporządkowując sobie całe przedstawienie. Z tego powodu starałem się eliminować figurę ludzką lub wprowadzałem ją z dużą ostrożnością, aby tematem zdjęć pozostało miejsce. Dla rezygnacji z przedstawiania ludzi istotny jest również fakt, iż obie serie są w dużej mierze o mnie. Nie zawsze więc rezygnacja z ludzi jest regułą. Odmienne zdarzyło się w serii zdjęć wykonanych w Parlamencie Europejskim. Tam tematem fotografii byli wyłącznie ludzie.

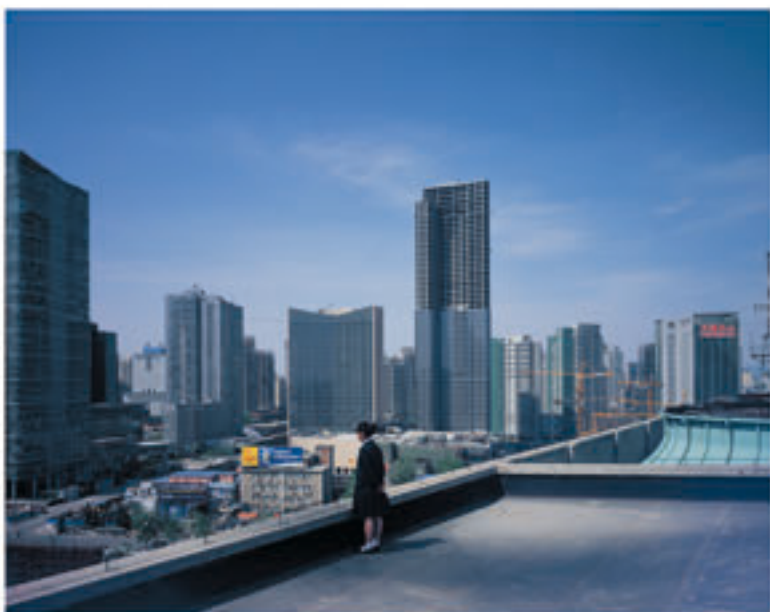
M. B.: Można powiedzieć, że seria „Millenium School” odniosła sukces, gdyż większość pokazywanych prac została sprzedana. Czy spodziewałeś się tak dobrego przyjęcia za granicą?

K. Z.: Z jednej strony miałem oczywiście nadzieję, że mój projekt wzbudzi zainteresowanie, z drugiej jednak obawiałem się, że nie będzie on zrozumiały. Trochę się obawiałem, że zdjęcia te będą traktowane jedynie jako pocztówki z regionu, przez ludzi, którzy mają zupełnie inne doświadczenia. Prace wzbudziły zainteresowanie kolekcjonerów i spora ich część znalazła nabywców. O dziwo jednak, mimo iż wystawa miała miejsce w Berlinie, większość z nich została sprzedana do Polski.

M. B.: Wchodzisz więc na polski rynek artystyczny jakby tylnymi drzwiami...

K. Z.: W pewnym sensie tak. Najbardziej interesujące wydały mi się przyczyny takiego stanu rzeczy, tym bardziej że w poprzednich latach moje prace wzbudzały niewielkie zainteresowanie nabywców w Polsce (gdy były tam wystawiane), a wzbudzały większe zainteresowanie za granicą. Teraz wystawa odbyła się w Niemczech, a zainteresowanie zdjęciami pojawiło się w Polsce. Na pewno identyfikacja tematu jest łatwiejsza dla ludzi o podobnych doświadczeniach, jednak prawda rynku bywają zaskakujące. Cieszę się z tego zainteresowania w Polsce. To na pewno stanowi dodatkową motywację, gdyż, w kontekście podejmowanych przeze mnie tematów, rodzima publiczność wydaje się publicznością najtrudniejszą. Znajomość rzeczy i wspólne doświadczenie mogą przynieść głębsze zrozumienie problemu, ale często niosą też większą surowość ocen.

M. B.: Dziękuję za rozmowę. ●



Weng Fen, z serii „Bird's eye view”, New Beijing, 2001–2008

DOŚWIADCZENIE I IMAGINACJA

Z Weng Fenem rozmawia Mateusz M. Bieczyński

Stwierdzenie, że sztuka chińska jest współcześnie wysoko notowana, to za mało, aby określić kondycję chińskiej fotografii? Jaka ona jest Twoim zdaniem?

Fotografia ma u nas już długą tradycję. Obecnie można wskazać dwa ważne wydarzenia artystyczne, jakie odbywają się co roku dla tego medium. Po pierwsze festiwal w Pingyao na północy Chin, który był początkowo kooperacją chińsko-francuską. Jeden z jej inicjatorów – Alain Jullien – odseparował się od tej inicjatywy, tworząc alternatywny niejako festiwal w Lianzhou koło Kantonu, czyli na południu. Jego kuratorem w zeszłym roku był Li Xianting, znany krytyk sztuki, ojciec chińskiej awangardy. Przy obserwacji prac eksponowanych na festiwalowych wystawach ujawnia się to, jak wielki wpływ na współczesną fotografię chińską ma tradycja fotografii dokumentalnej, której okres najsilniejszego rozwoju przypada od lat 50. do lat 90. Właściwe dokumentowi postrzeganie świata, czyli traktowanie fotografii w pierwszej kolejności jako metody zapisu konkretnej rzeczywistości, staje się punktem wyjścia dla współczesnych artystów, którzy starają się przekroczyć ten paradygmat i nadać swoim fotografiom silne piętno konceptualnej idei. Przykładem takiego twórcy może być Liu Zheng, który wyszedł z pozycji społecznej obserwacji, wypracował jednak swój własny rodzaj widzenia świata, w którym fotografuje ludzi z jednoznacznie określonych grup społecznych w aranżowanych w teatralny sposób scenach. W efekcie otrzymuje on zdjęcia, które są czymś pomiędzy artefaktem a dokumentem. Oprócz dokumentacji silnymi nurtami są również nurt kontestacyjny oraz nurt performance. Jako dwóch najważniejszych artystów z pierwszego z wymienionych nurtów wymienilibym Zheng Guogu'a oraz Chen Shaoxinga. Pierwszy z nich stara się przełamać myślenie o fotografii jako o czymś wyjątkowym. Fotografuje za pomocą prostego aparatu automatycznego, nie zważając na prostotę formalną

otrzymywanych przez siebie obrazów. Jednocześnie tak określona metoda fotografowania służy mu do dokumentowania przygotowywanych przez siebie akcji artystycznych. Zapis takiego zdarzenia traktuje on jako gotowe dzieło. Wszystko to sprawia, że użyta strategia twórcza jest wyrazem sprzeciwu wobec wyrafinowania fotografii. Chen Shaoxing natomiast wykonuje montaż fotograficzny, które nie polegają na zestawianiu ze sobą obrazów, lecz nakładaniu na

Dokument, performance oraz kontestacja konstruują obraz współczesnej chińskiej fotografii.

siebie wizualnych warstw poszczególnych fotografii. Stara się w ten sposób przełamać konwencjonalne sposoby oglądu oraz horyzonty naszego doświadczenia. 3 wymienione przeze mnie tendencje, czyli dokument, performance oraz kontestacja, konstruują obraz współczesnej chińskiej fotografii.

Łączysz dwie perspektywy. Twórcy i nauczyciela akademickiego. Jak wygląda system edukacji artystycznej na polu fotografii?

Chińczycy, zgodnie z tradycją, studiują, aby się czegoś nauczyć, aby osiągnąć określoną wiedzę. Gdy przyglądam się europejskim studentom i ich profesorom, widzę, że oni mają większą swobodę w podejmowaniu decyzji. W Europie oprócz zdobywania konkretnej wiedzy celem studiowania jest również wykształcenie samodzielnego, niezależnego myślenia. Uważam, że to jest niezwykle ważne i cenne. Staram się wprowadzać elementy tej dowolności do prowadzonych przeze mnie zajęć, jednak nie mogę wszystkiego zmienić radykalnie. Ewolucja jest procesem powolnym, stopniowym. Brak samodzielności studenta w procesie edukacji na chińskich uniwersytetach

pozostaje istotnym problemem.

Istnieje jednak silny nurt przemian. Obecnie jestem jednym z organizatorów nowatorskiego projektu w Art College of Hainan University w Haikou, którego założeniem jest międzynarodowa wymiana doświadczeń. Oprócz 6 profesorów z Chin w przedsięwzięciu bierze udział również 2 wykładowców z Norwegii oraz grupa europejskich studentów i absolwentów szkół fotograficznych. Tematem tego projektu jest zrozumienie wielokierunkowych relacji, w jakie wchodzi jednostka umiejscowiona w konkretnej przestrzeni. Każdy z nas jest bowiem rodzajem jednostki dialogowej, intermedialnej. Funkcjonujemy w określonej przestrzeni, która nas dookreśla, ale jednocześnie sami tę przestrzeń tworzymy dla innych. Owa relacja, w jaką wchodzi człowiek z tak rozumianym otoczeniem, jest głównym tematem i polem artystycznych poszukiwań. Sam pomysł definiowania relacji osoba – osoba – otoczenie wywodzi się w dużej mierze z mojej koncepcji fotografii.

„Fataurbana” – tytuł nadany wystawie Twoich fotografii prezentowanej w poznańskim Centrum Kultury Zamek – łączy prace pochodzące z pięciu serii wykonanych w różnym czasie. Jak rozumieć jego znaczenie?

Rzeczywiście tytuł nadany wystawie jest rodzajem klamry spinającej kilka serii. Dla mnie najważniejsze jest w nim odniesienie do fatamorgany, która stanowi wspólny mianownik dla dwóch najważniejszych perspektyw, jakie ukazują moje fotografie, tzn. perspektywę pejzażu naturalnego oraz perspektywę pejzażu miejskiego. Wynika to stąd, że najważniejsze jest w tych zdjęciach to, czego właściwie nie widać. Co jedynie wyczuwamy na podstawie obserwacji tego co się nam objawia. Fotografie z zaprezentowanych w Poznaniu serii są rodzajem stop-klatek. Są zatrzymaniem postaci w przestrzeni, w centrum pewnej sfery. To zatrzymanie sprawia, że wydają



↑Weng Fen, *Staring at the Lake*

→Weng Fen, *Sitting on the Wall*, Haikou, 2004

się one częścią większej historii, której jednak nie jesteśmy w stanie zdefiniować jednoznacznie, trudno nam bowiem wyjść poza to, co zostało nam dane. Nie wiemy do końca, co wydarzyło się przed chwilą i tego, co wydarzy się za chwilę. „Owo” przed oraz „po” jest tutaj kluczowe. Kiedy widzę staję przed dowolną fotografią w pierwszej chwili, przy pierwszym oglądzie odnosi wrażenie, że ma przed sobą gładką rzeczywistość; przezroczystą na znaczenie. Wydaje mu się, że widzi po prostu czysty i estetycznie wygładzony obraz bez skazy. Tymczasem to pierwsze wrażenie szybko pryska, gdyż ten pierwszy ogląd jest niezwykle powierzchowny, podobnie jak wiedza o przedstawionym świecie. Gdy obserwujący zaczyna zadawać sobie pytania o to, co właściwie jest przedstawione i w jakim konkretnym momencie przedstawionej historii zostało wykonane dane zdjęcie, wówczas ujawnia się prawdziwe znaczenie tych fotografii. Niedookreślona relacja figura – tło, zastygła w obrazowym „tu i teraz”. Niekiedy staram się bardziej dobitnie ukazać ową potencjalnie uśpioną narrację tych ujęć poprzez wykonywanie fotografii dokładnie w tym samym miejscu, mniej więcej w rocznych odstępach. 2001, 2002, 2003... Postać przedstawiona na obrazie zawsze jednak pozostaje niemal niezmienną. Przez fakt jej przedstawienia tyłem do zdjęć wprowadzony zostaje ładunek niepokoju. Postać pozostaje niejako poza możliwościami percepcyjnymi widza; staje się figurą.

Figura, proscenium i tło. Struktura Twoich fotografii przypomina teatr.

To, co można określić jako tło, jest głównym przedmiotem mojego zainteresowania. Najważniejsze jest dla mnie to, co sytuuje się w głębi. Wedle tego założenia, proscenium powinno pozostawać proste, możliwie nieskomplikowane. Pierwszy plan musi być na tyle przejrzysty, aby umożliwić widzowi wniknięcie w głębię przedstawienia. Taki zabieg kompozycyjny pozwala na konstruowanie klarownej kompozycji, która oparta jest na gradacji patrzenia. Widz konfrontowany z tak zorganizowaną sceną recypuje kolejno wszystkie plany. Jego wzrok przechodzi od prostej podstawy, poprzez w pewnym sensie stypizowane postaci, aż do drugiego planu, który, jak powiedziałem, pozostaje najważniejszym tematem moich fotografii. Drugi plan jest zawsze pejzażem.

Pejzażem industrialnym lub naturalnym...

Pejzaż naturalny i industrialny odpowiadają dwóm rodzajom przestrzeni, których najczęściej doświad-



czamy. Choć sfery te w naturalny sposób się ze sobą przenikają, postanowiłem pokazać je w separacji, aby dzięki ich późniejszemu zestawianiu możliwe stało się zaobserwowanie zmian, jakie zachodzą w Chinach. Niektóre ze zdjęć przedstawiających przyrodę zostały wykonane w Wielkiej Brytanii. Zauważam bowiem, że stosunek ludzi zachodu do natury jest inny. Zmiany nie zachodzą w nim tak radykalnie. Kiedy porównuję tempo zmieniania się świata w Europie z niczym nieskrępowaną industrializacją Chin, mam wrażenie, jakby tam zatrzymał się czas.

Jak ta refleksja ma się do wątków osobistych w Twojej twórczości? Często przedstawiasz na fotografiach samego siebie...

Nie tylko samego siebie, ale również moich najbliższych. Przykładowo na zdjęciu *Obserwując morze* przedstawiam swoją żonę, córkę, matkę, ojca... W istocie w całej twórczości dają się rozpoznać zasadniczo dwa sposoby wprowadzania bohatera do fotografii. Albo jest to młoda dziewczynka, dla której prototypem jest moja własna córka, albo jest to grupa osób pozostająca w stosunku do siebie w bliskich, rodzinnych relacjach. W istocie wychodzę więc od bardzo potocznego, naturalnego doświadczenia domu oraz rodziny. To przecież niejako symboliczny punkt wyjścia nas wszystkich. Dwa sposoby kreowania bohaterów moich fotografii to wynik tego samego doświadczenia, jakim jest moje najbliższe otoczenie. Z niego też bierze swój początek umiejscowienie moich modeli w konkretnej scenografii, dające początek tytułowej „fata” – morganie.

Istotną inspiracją była również lektura *Czekając na Godota* Samuela Becketta. Opisane w niej wspomnienie niespełnionego oczekiwania w przeświadczeniu oczekiwanego nadejścia wytyczyła kierunek moich artystycznych poszukiwań. Teatralność jest wynikiem tej inspiracji. Jest ona wypadkową mojego doświadczenia, jakie uświadomiłem sobie pod wpływem tej

dawnej lektury. Czekanie na coś, co pozostaje poza możliwościami defnicyjnymi, a związane z nim dążenie ku zmianie jest źródłem głębokiej utopii.

Czy zatem w chińskiej industrializacji jest wpisana utopia?

Tak, oczywiście. Ten chiński pęd do przemian jest w rzeczywistości bardzo utopijny. Ale bez utopii prawdopodobnie nigdy by do tych przemian nie doszło. Bez utopii nie byłoby takiego rozwoju.

Haikou, w którym uczysz, i Pekin, w którym mieszkasz, zmieniają się na Twoich oczach, ta utopia jest więc również Twoim doświadczeniem?

Wychowałem się w miejscu, które bardziej przypomina moje zdjęcia z pejzażem naturalnym niż industrialnym. Tam też co roku powracam. Tak naprawdę do „wielkiego miasta” wyjechałem dopiero w wieku 18 lat. Wówczas strasznie chciałem się wydostać z miejsca, gdzie dorastałem. Wyjechać do miasta. Szybkość zmian, jakie wówczas zachodziły w Chinach, była dla mnie niezwykle inspirująca. Wielkomięjskość w procesie oznaczała dla mnie zbiór szans; wiązałem z tym przemieszczeniem bardzo duże nadzieje. Z drugiej strony odczuwałem z tego powodu również wiele niepokoju; miałem duże poczucie zagrożenia, dyskomfortu, związane z ogromem miejskiego otoczenia. To towarzyszyło mi długo jako kontr-uczucie. Wraz z przyjazdem do Kantonu wszystko zmieniło się dla mnie w mgnieniu oka. Inne były przede wszystkim relacje między ludźmi, zapośredniczone przez postrzeganie nowej rzeczywistości...

Czyli wyczekiwanie bohaterów z Twoich fotografii jest również Twoim wyczekiwaniem?

Tak, czekam. Wszyscy Chińczycy czekają... ●

Tłumaczyła Magdalena Czechońska (kurator wystawy)

Lila Dmochowska

Portret zwielokrotniony

CZYLI PRAWDA WIDZIANA
Z PROFILU

Niezaprzeczalny autorytet może czasem na lata zdławić racjonalne myślenie kolejnych badaczy. A przecież Historia Sztuki to wciąż żywa dziedzina nauki. A to, co człowiek uważa za słuszne, powinien zgłosić za wszelką cenę. Jeśli nie obroni swoich prawd, to później bardzo potrafi to boleć.



Kompozycja: Lila Dmochowska, Maciej Dmochowski

Portret zwielokrotniony, zwany inaczej fotografią pięciokrotną, błyszczący światłem odbitym od sławy awangardowych artystów, którzy na początku XX wieku zrobili sobie takie zdjęcia. Wśród słynnych postaci ze świata sztuki znamy portrety Wacława Szpakowskiego, Stanisława Ignacego Witkiewicza, Marcela Duchampa, jego kolegi Roché^[1] oraz włoskiego futurysty Umberto Boccioni. Nasi rodzimi artyści zostali sportretowani w Europie wschodniej, Duchamp z przyjacielem – w Nowym Yorku, Boccioni zapewne w Italii. Nie są znane dokładne daty powstania każdego z nich. W prawie wszystkich publikacjach na ich temat przed datą widnieje słowo „około”. Tak więc zdjęcie Szpakowskiego zostało wykonane około 1912 roku, Witkacego około 1915. Tylko zdjęcie Duchampa ma dokładną datę powstania – 17 października 1917 r. Czy to by znaczyło, że Wacław Szpakowski pierwszy wpadł na ten pomysł?

Po wystawie polskiej fotografii w Nowym Yorku i w Chicago w 1979 roku napisano o wystawie^[2]: *Pomiędzy 250 pracami jest jedno zjawisko, które najlepiej podsumowuje polski wkład w ten rodzaj sztuki. Jest to nadzwyczajny autoportret, przemyślany z wielką pomysłowością w 1912 roku przez Wacława Szpakowskiego, który był architektem i fotografem (...) Naturalnie jest to trick, wykonany z pomocą luster. Ale jest to trick głęboki i prowokacyjny – jeden z tych, który powoduje pytania na temat, gdzie jest on, a gdzie jest jego wyobrażenie. Który jest on – rzeczywisty, a które są jego odbicia? (...) Szpakowski objawia się w tym zdjęciu jako ktoś bardziej zainteresowany w użyciu fotografii jako narzędzia do badania, niż do zwykłych notatek z natury (...).*

W kalendarium katalogu wystawy^[3] Wacława Szpakowskiego, zorganizowanej w 1992 roku przez Muzeum Narodowe w Warszawie, można przeczytać: „1912–1914 (...) tworzy fotografię „Autoportret wielokrotny”.

Tak więc portret wielokrotny w lustrach architekta Szpakowskiego został uznany w świecie historii sztuki jako awangardowe i nowatorskie podejście do tematu fotografii. Nastąpiło cudowne rozmnożenie odbitek tego zdjęcia. Posiadaniem portretu wielokrotnego szczyci się Muzeum Sztuki w Łodzi, słynny polski kolekcjoner^[4], rodzina artysty, a niedawno został również zakupiony przez Dolnośląską Zachętę.

W 1979 roku, a więc w roku, w którym odbyła się wystawa polskiej fotografii w Nowym Yorku i Chicago, Muzeum Sztuki w Łodzi pokazało po raz pierwszy wystawę pt. *Stanisław Ignacy Witkiewicz – Fotografie*. Znalazł się na niej słynny już dziś *Autoportret wielokrotny w lustrach* Witkacego. Nasuwa się pytanie, jaką recenzję przeczytalibyśmy w amerykańskiej prasie, gdyby Witkacy „zdażył” pojechać na wystawę polskiej fotografii w Stanach Zjednoczonych i pokazano by dwa portrety wielokrotne? Może niezorientowany w historii fotografii krytyk sztuki napisałby o nowatorskiej „polskiej szkole fotografii”?

Autorzy albumowego wydania o fotografiach Stanisława Ignacego Witkiewicza^[5], bardziej rzeczowo podchodzą do fenomenu portretu pięciokrotnego w lustrach: *Jest to „Autoportret wielokrotny w lustrach”, który powstał w Rosji około 1915 roku. Dzięki zastosowaniu dwóch lusterek możliwe było sfotografowanie osoby i jej czterech odbić. Zdjęcie to zamówił Witkacy prawdopodobnie w jakimś zakładzie fotograficznym dysponującym urządzeniem do tego rodzaju tricków, traktowanych*

zapewne jako żart i ciekawostka. Ale Witkacy, który od lat interesował się zagadnieniem sobowtórów i rozczepieniem osobowości i sam przeżywał podobne stany, nadał tej fotografii zupełnie inny wymiar.

Jaki wymiar nadałby swojemu portretowi wielokrotnemu Franz Kafka, gdyby nie jego niechęć do fotografowania się z profilu? Wiosną 1921 roku zjechał bowiem do Pragi objazdowy zakład fotograficzny, który oferował taką usługę. *Ten aparat, to mechaniczne „poznaj samego siebie”, kusi Gustaw Janouch w rozmowie z Kafką*. Ten jednak kategorycznie odmawia: *Nikt nie ma prawa widzieć mnie bystrzej, niż sam się widzę*^[6].

Analizowanego tu rodzaju portretu nie należy traktować w kategoriach sztuki. Nasza obecna wiedza na temat pochodzenia portretu wielokrotnego obala mity. Nie możemy już o nim mówić jak o awangardowym, wyjątkowo wyrafinowanym, artystycznym eksperymencie.

Portrety zwielokrotnione były wynalazkiem z końca XIX wieku. Powstały z potrzeby chwili i jak wszystkie technologiczne odkrycia, wyrosły z ziarna zasianego z potencjału kulturowego i intelektualnego epoki. W tym wypadku konwenują między innymi z fantastyką i horrorem E.A. Poe'go i psychoanalizą Freuda. Opis odbicia w lustrach znajduje się w literackiej wizji Hermana Hessego *Wilk stepowy*, a także w krótkometrażowym filmie amerykańskim *The Play House*, w którym grający główną rolę Buster Keaton odbija się w kilku lustrach jednocześnie.

Technicznych źródeł wielokrotnego portretu należy szukać w gabinetach lusterek. Nie powinno nikogo dziwić, że w kontekście prowadzonych w owym czasie eksperymentów nad obrazem stereoskopowym, widzeniem symultanicznym i obserwacją złudzeń optycznych, rozbudziło się zainteresowanie tego typu atrakcją.

1 Calvin Tomkins, *Duchamp. Biografia*, Poznań 2001, s.181.

2 Cytat pochodzi z nieopublikowanej pracy Anny Szpakowskiej – Kujawskiej *Idąc za linią. O Wacławie Szpakowskim*, „The eye of Poland. Photography”, „Newsweek”, sierpień 1979.

3 J. Zagrodzki, *Wacław Szpakowski. Nieskończoność linii*, Warszawa 1992, s. 233.

4 P. Bazylko, K. Masiewicz, *Przewodnik kolekcjonera sztuki najnowszej*, Warszawa-Kraków 2008, s.61

5 Ewa Franczak, Stefan Okołowicz, *Przeciw nicości. Fotografie Stanisława Ignacego Witkiewicza*, Kraków 1936, s. 27.

6 Jan Gondowicz, *Dlaczego Kafka nie fotografował się z profilu?*, Wild Midrasz, on line 22.02. 2009.

Okolo 1890 roku rozpowszechniła się pewna jarmarczna sztuczka. Nauczono się tak ustawiać lustra, by uzyskać obraz zwielokrotniający modela. *Trick ten został opisany przez Alberta A. Hopkinsa w książce pt. „Magic”, New York 1897*^[7]. W Europie ukazała się w owym czasie książka Hermana Schnaussa *Photographischer Zeitvertrieb* (Lepzig 1903).

W książce Hopkinsa zilustrowano bardzo jasno sposób robienia portretu wielokrotnego. Dwa lustra stykają się ze sobą pod pewnym kątem. Kąt pomiędzy oboma taflami jest ważny, bo od tego zależy, ile razy postać będzie zwielokrotniona. Jeśli kąt będzie miał 60°, to na fotografii znajdzie się pięć osób. Przed tak ustawionymi lustrami należy usadowić portretowaną osobę przodem do luster, tyłem do aparatu fotograficznego. Sam pomysł wydaje się być prosty, jednak do jego wykonania potrzebne było dobrze wyposażone studio, profesjonalny aparat na statywie, odpowiednie oświetlenie. Nie mogło być mowy, aby model mógł sam sobie zrobić takie zdjęcie.

Kolebką narodzin fotografii wielokrotnej była Ameryka, ale nowa atrakcja fotograficzna szybko rozprzestrzeniła się w Europie. Nastąpiła moda na objazdowe atelier fotograficzne, gdzie robiono chętnym zwielokrotnione portrety. Skoro nawet w tak dużym mieście jak Praga jego pojawienie się budziło sensację, to znaczy, że urządzenia do robie-

artystów^[10]. Jak pogodzić to z faktem, że najstarsze znane nam tego typu przedstawienie, obrazuje anonimową kobietę i powstało pod koniec XIX wieku w Stanach Zjednoczonych?^[11] Jeszcze inne, przedstawiające anonimowego mężczyznę czytającego gazetę jest datowane na 1905 rok^[12].

Janusz Zagrodzki, pisząc o fenomenie portretu Wacława Szpakowskiego^[13], podkreśla, że jest to kreacja wyjątkowa, różniąca się od przedstawień Witkacego i Duchampa, ponieważ tamci *zapatrzeni w siebie twórcy*, skupieni są tylko na własnej osobie, a Wacław Szpakowski nawiązuje kontakt wzrokowy z widzem.

Taką samą opinię powiela za Zagrodzkim Cezary Kaszewski, dodając od siebie, że: *Do dziś nikt nie rozgryzł, w jaki sposób artysta uzyskał ten efekt*^[14].

Autorzy tekstów byli jednak mało dociekliwi. Od ponad stu lat wiadomo, jak uzyskać taki efekt. Jeśli portretowana osoba będzie patrzyła prosto przed siebie, a więc na linię styku dwóch luster, to efekt będzie taki jak na fotografii zrobionej Witkacemu i Duchampowi. Jeśli jednak skieruje wzrok 30° w lewo od środka luster, to uzyskamy zdjęcie podobne do tego, jakie zrobiono Wacławowi Szpakowskiemu.

Technika powstawania takiego portretu nie pozwalała na to, aby model miał kontakt wzrokowy z obiektywem. Twarzą był bowiem zwrócony w stronę

zrobili sobie Witkacy i Duchamp, o której pisano, że *są zapatrzeni w siebie*.

Analizując poszczególne warianty, można wysnuć opinię, że w zakładach fotograficznych, które wykonywały taką usługę, wywieszony był wzór możliwych układów i zamawiający decydował się na jeden z nich.

Pojedyncza fotografia pięciokrotna może u oglądającego budzić wyobraźnię i intrygować (zwłaszcza, jeśli nie wie on o istnieniu innych). Możemy w każdej z nich znaleźć coś interesującego. Na jeden z tych anonimowych portretów zwróciła uwagę Marianna Michałowska, pisząc: *Wśród fotografii anonimowych natrafiłam na urzekający wizerunek kobiety (...). Tym, co jest najbardziej urzekające, to jej uśmiech, łagodny i pogodny. Bohaterki tego zdjęcia nie gnębią pytania o tożsamość i mroczne tajemnice. Ona po prostu chce ładnie wyglądać na zdjęciu*^[15]. Jeśli jednak zestawimy obok siebie dziesiątki takich przedstawień, stają się one monotonne i nudne. Widać wtedy, że powstawały niemal od szablonu. Wzrok obojętnie przesuwa się od przedstawienia do przedstawienia i nie zatrzymuje się na żadnym konkretnym.

Ktoś, kto odważył się pisać o Wacławie Szpakowskim, powinien nie tylko wiedzieć, że zachowały się jego najwcześniejsze zeszyty ze szkicami, listami, zapiskami i wszystkim, co naprawdę go interesowało. Uważam, że powinien do nich zajrzeć. Przecież, jak pisze Janusz Zagrodzki: *Przeglądając kartki szkicowników Szpakowskiego, które od 1900 roku stanowiły nieodłączną część jego pracy twórczej, można odnaleźć olbrzymią ilość notatek dotyczących prawie wszystkich dziedzin życia, sztuki i nauki. [...] Na różnorodne układy linii geometrycznych nakładają się dokonywane na bieżąco uwagi z dziedziny architektury, przyrodznawstwa, fotografii i sztuki*^[17]. Jak pisze autor albumu, wiele notatek dotyczy fotografii i „eksperymentalnych prób uzyskiwania nowych efektów poprzez zabiegi techniczne”. Niestety, nie ma w nich nawet najmniejszej wzmianki o projekcie kabiny do tworzenia portretów zwielokrotnionych. Nic nie wiemy o tym, aby ten efekt optyczny go fascynował. W zachowanej spuściźnie znajdują się prawie wyłącznie fotografie obiektów architektonicznych. Gdyby rzeczywiście był konstruktorem i pomysłodawcą takiego urządzenia, na pewno by to odnotował i wykorzystał do swoich poszukiwań.

Album wydany z okazji wystawy dorobku twórczego Wacława Szpakowskiego^[18] zawiera oprócz rysunków i szkiców także wybór zdjęć z jego życia. Datą 1912 (jest to domniemany rok powstania omawianej fotografii) są podpisane dwa zdjęcia. Na pierwszym z nich widzimy eleganckiego, pięknego mężczyznę. Ma bardzo młodzieńczy wygląd: zaważający wąsik i bystre, wesołe spojrzenie. Na zdjęciu z tego samego roku, tj. z pobytu Wacława Szpakowskiego u ojca w Rosji, także świeżo upieczony architekt wygląda pięknie i młodo, inaczej niż na portrecie zwielokrotnionym, który ponoć jest z tego samego roku. Z tego pięciokrotnego portretu wyła-

Żaden z artystów, którzy zrobili sobie portret wielokrotny w lustrze, nie podkreślał swoich wyjątkowych zasług w ich powstaniu, bo też nie było się czym chwalić. Wszystkie były zrobione w zakładach fotograficznych lub w objazdowych atelier.

nia tego typu zdjęć pojawiały się rzadko i stanowiły atrakcję, jak wesołe miasteczko, cyrk albo objazdowe kino (Marcel Duchamp zrobił sobie taki portret na Broadwayu, podczas festynu).

Marianna Michałowska^[8] w swojej najnowszej publikacji pisze o istnieniu wielu anonimowych portretów wielokrotnych, które stały się dziś materiałem kolekcjonerskim. To właśnie ten aspekt przyczynił się do bardziej wnikliwej analizy owego typu zdjęć. Tak duża ilość zachowanych portretów wielokrotnych pozwala przypuszczać, że w owym czasie mamy do czynienia niemal z manią sporządzania fotografii pięciokrotnej. W Stanach Zjednoczonych taką metodą fotografowano również więźniów, aby za pomocą jednego zdjęcia uchwycić wszystkie profile skazańca.

Pomimo ukazujących się wciąż nowych, rzeczowych publikacji na temat historii portretu pięciokrotnego, a wśród nich wyjątkowo wartościowej pracy Stefana Okołowicza^[9], niektórzy „badacze” uporczywie trzymają się raz przyjętej linii. Wyróżniają portret Szpakowskiego, bo powstał wcześniej, niż inne, porównywalne przedstawienia sławnych

luster, a ciemna kotara zawężała przestrzeń widzenia. Tak więc osoba fotografowana patrzyła tylko sama na siebie, a efekt końcowy zależał głównie od fotografa.

Pośród plejady anonimowych portretów wielokrotnych rzeczywiście największy procent stanowią ujęcia podobne do zdjęć Duchampa i Witkiewicza. Istnieją jednak i takie, które zrobione są podobnie jak zdjęcie Szpakowskiego. Dowodem na to jest portret Florentyny Narbutt^[15].

Przeglądając wszystkie dostępne portrety wielokrotne, dochodzimy do wniosku, że bez względu na to, gdzie i kiedy powstały, można w zasadzie wyodrębnić trzy warianty podstawowe dotyczące kierunku patrzenia modela. Jedną z wersji jest właśnie taka, w której oglądającemu zdaje się, że nawiązuje kontakt wzrokowy z portretowaną postacią. Druga wersja portretu powoduje złudzenie, że „rozmnożone” postacie rozmawiają pomiędzy sobą w parach, a jedna się im przysłuchuje. Trzecia wersja to ta, jaką

7 M. Michałowska, *Obraz utajniony. Szkice o fotografii pamięci*, Kraków 2007.

8 M. Michałowska, *opus cit.*

9 S. Okołowicz, *Stanisława Ignacego Witkiewicza „portret wielokrotny”, „fotografia wielokrotna” czy „Fotografia pięciokrotna”?*, „Rocznik Historii Sztuki” nr XXXI, PAN, Warszawa 2006, s. 173-186.

10 E. Gieysztor-Milobędzka, *Wacław Szpakowski – Zbigniew Bargielski*, [w:] *Obraz zapośredniczony*, pod red. M. Poprzedzkiej. Stowarzyszenie Historyków Sztuki, Warszawa 2005, s. 253.

11 S. Okołowicz, *opus cit.*, s. 181.

12 *Ibid.*, s. 183.

13 J. Zagrodzki, *Wacław Szpakowski (1883-1973), Nieskończoność linii*. Katalog wystawy, BWA Lublin, kwiecień-maj 1998.

14 C. Kaszewski, *Mistrz niekończących się linii*, „Polska Gazeta Wrocławska”, Wieczór Wrocławia 15 maja 2009, s. 6.

15 S. Okołowicz, *opus cit.*, s. 179.

16 M. Michałowska, *opus cit.*

17 J. Zagrodzki, *Wacław Szpakowski. Nieskończoność linii*. Katalog wystawy, Warszawa 1992, s. 5.

18 *opus cit.* s.238.



1. Fotograf nieznan, Portret zwielokrotniony Florentyny Narbutt, kolekcja E. Franczak i S. Okołowicza
2. Fotograf nieznan, Fotografia wielokrotna anonimowej kobiety, 1897
3. Foto-salon „Monstr”, Moskwa, Fotografia pięciokrotna anonimowego mężczyzny, kolekcja E. Franczak i S. Okołowicza
4. S. I. Witkiewicz, Portret zwielokrotniony, kolekcja E. Franczak i S. Okołowicza

nia się młody jeszcze mężczyzna, ale jakby trochę starszy. W jego oczach widać smutek, zmęczenie i większe doświadczenie życiowe.

Miejsce powstania tego zdjęcia nie zostało ostatecznie ustalone. W publikacjach jako prawdopodobne wymienia się Rygę i Warszawę. Ja zaryzykowałabym stwierdzenie, że zostało ono zrobione kilka lat później, w głębokiej Rosji, gdzieś pomiędzy Moskwą a Archangielskiem, gdzie Szpakowskiego rzucił tulaczy, wojenny los. Przemawia za tym fakt, że dopiero w 1916 roku w rosyjskich „Fotograficzeskich Nowostiach” nr 4, została przedrukowana informacja z książki A. Hopkinsa, dotycząca sposobu tworzenia pięciokrotnej fotografii. Autor artykułu G.A. Jewdokimow, podał tam też ważną informację, że pod koniec 1914 roku, złożył w wydawnictwie własną książkę na ten temat, pt. *Fotograficzne zabawy*^[19]. Tak więc należy przypuszczać, że taka usługa fotograficzna rozpowszechniła się od tej daty. Większość zachowanych fotografii pięciokrotnych pochodzących z Rosji pochodzi z okresu I Wojny.

Uważna analiza wszystkich dostępnych fotografii pięciokrotnych pozwala zauważyć, że tylko na zdjęciach zrobionych w Rosji stoliki, przy których siedzą portretowane osoby, są prowizoryczne, sklecone byle jak z prostych desek.

Rodzina Wacława Szpakowskiego nigdy nie zapytała o historię powstania tego portretu. On sam też

nie chwalił się nim. Wszyscy w rodzinie architekta żyli jego „wzorkami” i trysekcją kąta. Pani Anna Szpakowska w swoich wspomnieniach o ojcu napisała, że o wiele rzeczy nie zapytała, bo *Żeby pytać, trzeba dużo wiedzieć*.

Nie należy dziwić się rodzinie Wacława Szpakowskiego, że pochlebiali jej recenzje dotyczące omawianego zdjęcia, które częściej było i jest obiektem zainteresowania niż pozostały niezaprzeczalny dorobek twórcy. Trudno jednak pogodzić się z ignorancją i brakiem dociekliwości ze strony badaczy historii sztuki. To oni wyrządzają największą szkodę, pisząc krytyczne teksty nieoparte racjonalnymi argumentami. Raz napisana nieprofesjonalna opinia może latami być cytowana przez następnych pseudo-badaczy i nikt nie ma odwagi polemizować z autorytetem. A przecież Historia Sztuki to wciąż żywa dziedzina nauki, a od wystawy polskiej fotografii w Stanach Zjednoczonych minęło 30 lat!

Żaden z artystów, którzy zrobili sobie portret wielokrotny w lustrze, nie podkreślał swoich wyjątkowych zasług w ich powstaniu, bo też nie było się czym chwalić. Wszystkie były zrobione w zakładach fotograficznych lub w objazdowych atelier. Robienie sobie takich zdjęć było w owym czasie w modzie i ulegali jej wszyscy. Zatem, czy standardowa fotografia pięciokrotna zrobiona zwykłym śmiertelnikowi różni się czymś od tej, jaką wykonano artyście? Odpowiedź w zasadzie powinna być oczywista i brzmić: *nie*, ponieważ nie można

doszukać się w nich jakichś szczególnych autokreacji. Każdy z portretowanych wybierał jedną z trzech wersji kierowania spojrzenia i potulnie godził się z ogólnie przyjętą konwencją wykonywania takiego wielokrotnego portretu. Wszyscy zapewne chcieli wyjść jak najlepiej. Fotografia była w owym czasie wciąż kosztowną pamiątką.

Stało się jednak inaczej. Artyści, którzy zrobili sobie takie wielokrotne portrety, zupełnie nieświadomie przyczynili się do ich rozslawienia. Po ponad stu latach banalna i powszechnie wykonywana fotografia, zwana „amerykańską sztuczką”, została nobilitowana do rangi sztuki. Badacze i krytycy sztuki doszukują się w niej awangardy i nowatorstwa. Próbuje ustalać, który z artystów był pierwszy?

Pierwszy był ten, do którego najwcześniej przyjechało objazdowe atelier. ●

Od Redakcji. *Nie ze wszystkimi tezami powyższego artykułu zgadzamy się, problem bowiem posługiwania się przez artystów awangardowych układem luster dla tego rodzaju ujęć portretowych jest przede wszystkim istotny z punktu widzenia interpretacji sensu takiego arte-faktu w kontekście całej twórczości danego artysty. To oczywiście wymagałoby osobnych studiów i opracowań. Prezentujemy artykuł p. Dmochowskiej z intencją poruszenia tematu i sprowokowania dalszych badań i dyskusji w tym temacie.*

19 S. Okołowicz, opus cit., s.184.

Anty-meskalina

Poniższa rekapitulacja – bo chyba tak muszę to nazwać – odnosi się do ANTYPODÓW UMYŚLU.

Takim tytułem nazwano wystawę w łódzkiej galerii Manhattan (24 X –17 XI 2008).

Nie śmiałbym recenzować (i może w ogóle nie ma takiej potrzeby?) tego pokazu, zaproszonych przez kuratorkę Krystynę Potocką-Suwałską, dziesięciu uczestników, których artystyczne obiekty w różnym zakresie korespondowały z tym kuszącym hasłem. Ze względu na zróżnicowanie twórczych osobowości merytoryczne omówienie samej wystawy wymagałoby osobnego tekstu.

Natomiast tutaj chciałbym uwagę skupić na panelowej dyskusji z udziałem Leszka Kolankiewicza, Jacka Dobrowolskiego, Mieczysława Litwińskiego oraz autora niniejszych słów. Dyskusja ta (wraz z koncertem zespołu MOULANA – Sabina Krasoczko, Mieczysław Litwiński, Mohammad Rasouli) była wydarzeniem finalnym wspomnianej wystawy. W żywej wymianie poglądów uczestnicy dyskusji próbowali spojrzeć na problem głębszej treści duchowej czy – powiedzmy – psychicznej i jej refleksu w formach działań artystycznych, spotykanych w bieżącym życiu artystycznym. Przy tej okazji nie obeszło się bez ekskursów ku historycznej przeszłości, a nade wszystko ku ideom Aldousa Huxleya.

Antypodami Umysłu (bez stosowania zresztą wielkich liter, jako że ustanawianie podwalin nowej geografii umysłu nie było jego zamiarem) Aldous Huxley nazwał w latach 50. minionego stulecia stany duchowe, które osiągnął przy pomocy meskaliny oraz LSD. Dramat tej jego chyba największej przygody duchowej został przedstawiony błyskotliwie i wyczerpująco w dwóch esejach (A. Huxley, *Drzwi percepcji; niebo i piekło*, wyd. Przedświt 1991, tłum. P. Kołyszko i H. Waniek). Oba te teksty stały się jednym z kanonicznych wykładów filozoficznych doby hippisów oraz tak zwanej kontrkultury (lata 60.-70. XX wieku), choć jeszcze i dzisiaj warto odwołać się do ich zapładniających idei.

W tekstach tych Huxley występuje jako samotny świadek rzeczywistości (w tym także dzieł artystycznych), odbitej w spektrum przemieniającej się percepcji. Gdyby pominąć fakt, że świadectwo to wyrażone jest w postaci utworu literackiego, można powiedzieć, że poprzestaje on na skromnej i biernej postawie „konsumenta”, przyjmującego widok rzeczywistości z nieco rozleniwionym zachwytem. Przeżywa swoje „widzenie uszczęśliwiającej” z całą świadomością jego istotnej nie-

przekazywalności. Wśród wielu przedmiotów, jakie wchodzi w zakres meskalinowej kontemplacji Huxleya, są również dzieła sztuki, utwory literackie i muzyczne, ale nie stanowią one jakiejś wartości wyjątkowej i wobec obrazów natury, również przemienionej w jego percepcji, są raczej układem odniesienia, erudycyjnym *pendant*, od którego autor odbija się ku filozoficznemu uogólnieniom.

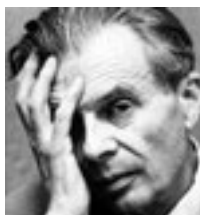
Wspomnianemu panelowi przyświecała chęć podjęcia pytań o relacje między działaniem twórczym a penetracją obszarów psychicznych, przez stulecia naszej kultury zastrzeżonych dla kręgu psychonautów różnego kalibru – mistyków, wizjonerów, ekstatyków, włącznie z osobnikami rozpoznawanymi dziś jako ofiary chorób psychicznych. W tym gronie poważne miejsce zajmują także ludzie nazywani – mniej lub bardziej ściśle – artystami, a przynajmniej ta ich część, która nakierowała swoje działanie na duchowość w ścisłym znaczeniu, aspirującą do mistycyzmu, jakkolwiek by to pojęcie rozumieć.

Właśnie na tej tendencji położony został akcent panelowych rozważań. Bowiem w transgresywnym nurcie kultury, jako już utrwalone, pokutuje przekonanie o *stricte* duchowych mocach przekazu artystycznego, posuwające się w przypadkach skrajnych do stawiania znaku równości między kapłanem a artystą, *ergo* twórczością a doktryną religijną. Stąd – między innymi – dość powszechne

znaczy to, że języki artystyczne stosowane obecnie są w stanie transmitować idee uzyskane w rezultacie takich pogłębionych poszukiwań; medytacji; ekstatycznych doświadczeń; psycho-chemicznych eksperymentów? Czy wyrazowi artystycznemu o to w ogóle chodzi? Czy powinno?

Leszek Kolankiewicz, posługując się przykładem Antonina Artauda, a Jacek Dobrowolski przywołując *casus* Jerzego Grotowskiego, przekonywująco dowiedli, że techniki transgresji były/są stosowane w powszechnej praktyce pewnego rodzaju poszukiwań teatralnych. Niezależnie od ich artystycznej rangi (możnaby tę listę podobnych fenomenów teatralnych poważnie rozszerzać; na przykład znalazłoby się na niej miejsce dla Tadeusza Kantora, despotycznego mistrza-kapłana-manipulatora kreacji scenicznej), są to przede wszystkim zjawiska z dziedziny psychologii przywództwa albo socjologii zjawisk para-religijnych. Rozpatrywane na płaszczyźnie innej niż ściśle artystyczna, narzucają wiele znaków zapytania; często budzą wątpliwości natury etycznej, a ostatecznie giną w sprzecznościach swej mrocznej filozofii.

Ale, z jedynym wyjątkiem Artauda, który był w to poważnie zaangażowany, koncepcje teatralne nie tyle odwoływały się do krajobrazu z antypodów umysłu, co stawiały na „cud” scenicznej niezwykłości, zresztą dziś do przesady obecnej w przemyśle widowiskowym; we wszelkiej reklamie; a nawet wkradającej



Wrażenia, uczucia, wglądy i fantazje – wszystkie one mają charakter prywatny i nie są do przekazania, chyba że za pośrednictwem symboli, niejako z drugiej ręki.

Aldous Huxley

wśród twórców tak ukierunkowanych inspirowanie się mniej lub bardziej egzotycznymi rytuałami i obrzędami duchowymi, a przynajmniej sięganie do archetypowych pokładów psychiki.

W fakcie tym można dostrzegać wyraz – po pierwsze – kontestowania obrzędowości i duchowości zachodniej, jako zużytej i już martwej formy życia spiritualnego; po drugie zaś, poszukiwania pierwotnych źródeł kultury duchowej. Nie trudno też na dalszym planie tej tendencji odnaleźć bardziej zróżnicowane motywacje. Wśród nich, poszukiwanie głębszej introspekcji, która – jak to widać w praktyce gnostyków – była od zawsze fundamentem wszelkich dokonań spiritualnych, zarówno w ścisłym obszarze religii, jak też poza nią, na przykład w herezji. Pewien rodzaj gnozy obecny był również w dawnej sztuce, będącej w zasadzie przekazem jawnych (bo istniały/istnieją także ukryte) treści duchowych. Czy

się do zakładów publicznej rozrywki. Są to – być może – refleksy doświadczeń wyniesionych z kontaktu ze stanami przemienionej świadomości, choć – nie ludźmy się – nie ma w nich żadnego interesu duchowego, lecz jednoznacznie komercyjna kalkulacja. Bo taka jest natura naszej epoki.

Na przestrzeni historii duchowości wypracowano liczne techniki dostępu do podziemiów psychiki. Ich stosowanie wymagało determinacji i ofiarności; począwszy od metod skrajnie ascetycznych, a więc postów, aktów samoudręczenia, okaleczenia i drastycznych praktyk jogicznych, przez skomplikowane ćwiczenia fizyczne: tańce, manipulacje oddechowe i rozmaite zakłócenia fizjologicznej normy, aż do chemicznych intoksykacji. W każdym wypadku były to przedsięwzięcia o dużym stopniu ryzyka, jako że każde przekroczenie linii granicznej między rzeczywistością trywialną a światem „poza”, zami-

ast ku osiągnięciu spodziewanego błogostanu, mogło naprowadzić na doświadczeniu piekła.

Rytualne używanie specyfików psychoaktywnych w przeszłości było oczywistością. Nawet obecnie nie jest tajemnicą, jakkolwiek – z małymi wyjątkami – stało się przedmiotem restrykcji prawnych i jest postępkem karalnym. Jednak „w owych czasach” były uważane za naturalne dary bóstw, a ich przyjmowanie umożliwiało ludziom rozmaite formy transcendencji, motywowanej całym wahlarzem celów; od duchowych i poznawczych, po terapeutyczne. Nie trzeba też szczególnych dowodów, że ich stosowanie zapisano się na przedmiotach kulturowych. W zachowanych dokumentach – utworach literackich; dziełach wizualnych, piktogramach; budowach; strojach; niektórych rodzajach muzyki, widowisk oraz obrzędów tanecznych; wreszcie sposobach zdobienia ludzkiego ciała (tatuacje, cikatryzacja, biżuteria, fryzury itd.) – można dostrzec związki między ich treścią a stanem indukowanym przez *narcotica* oraz nawiązanie do samego stosowania tych specyfików.

Byłoby jednak poważnym nadużyciem twierdzenie, że za inicjacją tego rodzaju stały jakiegokolwiek cele artystyczne czy choćby tylko estetyczne, w naszym rozumieniu tych pojęć. Były one przede wszystkim istotną częścią obrzędowości wpisanej w tradycję, służącą organizacji życia pierwotnych wspólnot, ich systemom wartości, a w przypadkach szczególnych – czyli w wymiarze kapłańskim – miały objaśniać strukturę świata transcendentalnego oraz naturę ukrytych mocy magicznych i boskich. Taką wyprawę w nieznaną, odbywaną w asyście kompetentnych przewodników, określa słuszne pojęcie „wtajemniczenie”. Bo też adept nie miał na ogół potrzeby (jeśli nie był wręcz zobowiązany do zachowania tajemnicy) relacjonowania dramatu swej wędrówki. Zresztą, jej treść istotna przerastała możliwości przekazu, a to, co ostatecznie dałoby się opowiedzieć, było pozbawione istotnego znaczenia, lub – co gorsza – ujawnienie niektórych szczegółów mogło przynieść szkody. Ponadto, by to ująć słowami samego Huxleya: *Wrażenia, uczucia, wglądy i fantazje – wszystkie one mają charakter prywatny i nie są do przekazania, chyba że za pośrednictwem symboli, niejako z drugiej ręki.*

Nie dotyczy to oczywiście doktryn egzoterycznych, w których fakt inicjacji jest zredukowany do minimum. Mówimy tutaj o szkołach ezoterycznych, które z zasady ograniczały swoje oddziaływanie do wąskiego kręgu inicjowanych i wystrzegały się wszelkiej publicznej jawności. Trzeba też uwzględnić fakt, że w rezultacie przyjmowania substancji psychoaktywnych w naszych społeczeństwach wcale nie musi następować przeżycie misteryjne wysokiej wartości, porównywalne do tamtych zamierzonych obrzędów. Można domniemywać, że w najlepszych przypadkach jest to fascynująca wizyta na jakiejś Psycho-Atlantydzie, jakkolwiek – tego nie jestem w stanie wykluczyć – może dojść w niej do spontanicznego rozszczelnienia zaworów umysłowości potocznej. Podobnie jak podjęcie doświadczenia tego rodzaju może przynieść niepożądane skutki.

Wspominam o tym jedynie dla porządku, gdyż dla każdej, jako tako doświadczonej osoby, wydaje

się oczywistym, że nikt (nawet jeśli jest człowiekiem sztuki) nie podejmuje tego rodzaju akcji po to, aby ze swojej wyprawy na antypody umysłu wrócić z nęcącym owoców wyzwolonego umysłu, lub choćby tylko z konkluzją, że przy pomocy któregoś z tych środków da się odkryć efektywną formę artystyczną. Proces duchowy – pomyślny lub nie – jaki dokonuje się w trakcie tego rodzaju wyprawy, może spowodować transformację osobowości; może nawet zmodyfikować procesy psychiczne osoby poddającej się eksperymentowi, a tą drogą pośrednio zreformować repertuar jej ekspresji, ale sam w sobie żadnym twórczym artystycznym nie jest.

Z największą także ostrożnością należy podzielać pogląd, że transmisji tych treści, w ograniczonym choćby stopniu, podejmowała się sztuka w przeszłości. Można się zastanawiać w jakim stopniu dokonywały tego obiekty, które uważane są za swoiste raporty z zaświatów (malarstwo H. Boscha, kościelne *misteria tremendi*, traktaty ezoteryczne czy alchemiczne itd.), ale tak czy inaczej, stanowią one tylko margines wyjątków. Tym bardziej więc wydaje się wątpliwe, że takiego przekazu może się podjąć sztuka współczesna, jakkolwiek bardzo by tego chciała. Aby przynajmniej

Antypodami Umysłu Aldous Huxley nazwał w latach 50. minionego stulecia stany duchowe, które osiągnął za pomocą meskaliny oraz LSD.

powierzchni zbliżyć się do istoty tamtej pierwotnej tradycji wtajemniczeń, dzisiejsi artyści oraz przedmioty przez nich kreowane musiałyby znaleźć się poza obszarem życia artystycznego, wraz z jego systemami proliferacji, promocji, nieustającym konkursem o pierwszą nagrodę, a przede wszystkim, zaniechać otwartego publikowania swych dokonań.

Sam zresztą Huxley, w obliczu reprodukcji obrazu van Gogha, którą kontemplował z najwyższym wzruszeniem, przekonywująco stwierdza, że namalowany na nim przedmiot jest jedynie emblematem; że wszelkie obrazowe przedstawienia pokazują nam jedynie symbole rzeczy. *Pomimo swej ekspresyjności, symbole nigdy nie są rzeczami, które odwzorowują.* Zatem obiekty wizualne mogą być podmiotem pasjonującej lustracji z perspektywy *przemienionego umysłu*, choć same wydają się nie mieć wpływu na charakter i głębię percepcji.

Każdego rodzaju przedstawienie artystyczne odwołuje się jedynie – działając na naszą wiedzę, wyobraźnię i doświadczenie – do faktu, który wobec dzieła jest pierwotny. Huxley posuwa się do uzasadnionej skrajności: *Jakie rzeźby i malowidła odgrywały rolę w doświadczeniu świętego Jana od Krzyża, Hakuina, Hui-nenga czy Williama Law? Nie jestem w stanie odpowiedzieć na te pytania, ale mam silne podejrzenie, że większość tych znawców Istotowości poświęcała bardzo niewiele uwagi sztuce – niektórzy nie chcieli z nią mieć nic do czynienia...*

Ta skrajność, będąca tylko wyrazem radykalnie konsekwentnego myślenia, wydaje się całkowicie przekonywująca, jak zresztą większość konstatacji wyłożonych w jego książce, o której ośmielam się powiedzieć, że jest tekstem świętym. I to w stopniu wyższym niż niejeden pokretny traktat teologiczny. Niczego w tym nie ma dziwnego, że Huxley swoje meskalinowe postrzeganie świata nazywa wręcz „sakramentalną wizją rzeczywistości”.

Nawet w powszechnie znanych przypadkach sięgania przez twórców po narokotyki, dostrzec można zaledwie ich – że tak to nazwę – egzoteryczne oddziaływanie, pozbawione istotowej głębi i doniosłości. Co najwyżej; efekt dziwności, zabawności, niespodziewanej deformacji potocznych stereotypów. Zapewne mają one jakiś, a czasem nawet niemały, wpływ na stan świadomości. Mogą one wpływać – oczywiście – na charakter wyrazu artystycznego. Ale byłoby grubą przesadą mówić w takich przypadkach o antypodach umysłu. W każdym razie nie potwierdzają tego przykłady Charles'a Baudelaire'a czy Thomas'a De Quincey'a. Dość systematycznie badał ten obszar Walter Benjamin i inne liczne, znaczące postaci kultury minionego wieku, ale od antypodów umysłu dzieliła je jeszcze wielka odległość. Nie

wolno przeoczyć epokowej batalii o „umysł wyzwolony” surrealistów, której częstym orężem były także doświadczenia z narkotykami, choć ich najsilniejszy wpływ odciskał się przeważnie na specyficznym, nadrealistycznym poczuciu humoru. Jeszcze innym *exemplum* jest przywoływany przy takich okazjach Stanisław Ignacy

Witkiewicz, także eksperymentujący z peyotlem (czyli z meskaliną), w którego przypadku manifestuje się najjaszawiej czysto rozrywkowe, wręcz „kawalerskie” podejście do tego rodzaju „przygody”.

Antypody umysłu – tak jak pozwala nam je zrozumieć Huxley – nie są zatem żadnym terytorium artystycznym w sensie twórczej praktyki. Ani jedno z jego słów nie może być wzięte za instruktaż aktywności na jakimkolwiek polu sztuki, chyba że będziemy mówić o aktywnym odbiorze; żywym i bezpośrednim reagowaniu na pochodzące z dzieł impulsy, trafiające w fokus naszej wrażliwości. Doświadczenie, którego pewną warstwę (bo trudno spodziewać się, że będzie dotyczyć *wszystkich* warstw) odsłania autor DRZWI PERCEPCJI, jest adresowane (wyłącznie?) do osobowości kontemplatywnej, nie zaś aktywnej.

Jeśli zatem uznamy, że antypody, które wskazuje Huxley są tylko rejonem postrzegania cudowności, nie zaś ich kreowania, to należałoby chyba wnioskować, że rejonem, w którym tworzone są dzieła zawierające prawdziwą moc i który zaludniają ich twórcy, jest przeciwległa półkula. Zatem nadzwyczajnie utalentowani mieszkańcy tej półkuli, aby przedostać się na swoje antypody, czyli w świat naszej trywialności, musieliby tego dokonywać przy pomocy środka przeciwstawnego halucynogenom, czegoś w rodzaju anty-meskaliny. Być może jest to użyteczna sugestia w naszym świecie sztuki, w którym rozróżnienie antypodów wcale nie jest oczywiste *per se*. ●

Magdalena Wichierkiewicz

STANY NIEZWYKŁEJ OSTROŚCI O OSTRZU ABSOLUTNYM

„Antypody umysłu” w łódzkiej Galerii Manhattan

Na antypodach umysłu jesteśmy mniej lub bardziej wyzwoleni z języka, przebywamy poza systemem myślenia pojęciowego. W rezultacie nasza percepcja przedmiotów wizyjnych posiada całą świeżość, całą nagość intensywności doświadczenia, które nigdy nie było werbalizowane ani przekładane na martwą abstrakcję.

Aldous Huxley

Maria Wasilewska, Nie możliwe

Czy sztuka może być praktyką prowadzącą do osiągnięcia odmiennych stanów ciała i duszy? Czy może być drogą zbliżenia do nieświadomości zbiorowej? Czy może być praktyką ekstazy? Osiągnięcia pierwotnego stanu ciągłości z bytem? Czy własne traumatyczne doświadczenia mogą stać się doświadczeniem sztuki i materialem obiektu artystycznego? Jeśli tak, to czy stany graniczne są do pewnego stopnia komunikowalne? Czy doświadczenia stanów ciągłości mogą być, mniej lub bardziej pośrednio, przekładane na język artystyczny? Jaka jest granica szaleństwa? Jaka jest granica szaleństwa sztuki? Czy jest? Takie i podobne pytania ujawniają się w kontakcie z pracami prezentowanymi w ramach projektu „Antypody umysłu” przygotowanego przez łódzką galerię Manhattan.

Tytuł wystawy i całego projektu – *Antypody umysłu* – bo, jak zaznaczyć poniżej, składają się na niego także inne, ważne elementy, zaczerpnięty z prozy Aldousa Huxley’a, wskazuje, że sfera doświadczeń odmiennych stanów świadomości jest przeciwna, przeciwległa, by nie użyć określeń wartościujących, intelektowi. I sugeruje, że jakoby z tej przyczyny – niedyskursywna. A może jednak właśnie język sztuki jest właściwym, by prowadzić narrację stanów odmiennych? Projekt „manhattański” zdaje się sugerować taką możliwość. *Antypody umysłu* to próba refleksji na temat fenomenu sztuki poszukującej różnych sposobów osiągnięcia „odmiennych stanów świadomości”, a także podjęcie refleksji na temat „boskiego szaleństwa artystów”. To pytania o kwestie związane z natężeniem, inspiracją, możliwościami poszerzenia obszaru doświadczeń za pomocą różnorodnych środków i praktyk pozaartystycznych, jak środki halucynogenne, medytacja, ale także pytania o rolę i miejsce sztuki w procesie poznania świata.

Huxleyowskie rozróżnienie na to, co umysłowe, a co za tym idzie możliwe do wyrażenia za pomocą języka, oraz to, co percypowane wizyjnie, zdaje się odzwierciedlać od zawsze obecne w sztuce i ścierające się tendencje, które za Nietzschem

i jego *Narodzinami tragedii*, moglibyśmy określić jako apollinijskie i dionizyjskie. Pierwsze, oparte na wartościach intelektualnych: mierze, liczbie, akcentujące przejrzystość, harmonijność oraz podkreślające indywidualizm twórcy. Drugie – związane dążeniem do krańcowości, do osiągnięcia „boskiego szału”, dotykające tego, co ponadindywidualne, skoncentrowane na komunikowaniu ze sferą nieświadomości zbiorowej. Dążenia te kierują się ku doświadczeniu istoty życia, metafizycznego poznania i mistycznego zjednoczenia ze światem. Jest to jednak okupione stanami granicznymi – cierpieniem i ekstazą: *W obu stanach mamy uznać zjawisko dionizyjskie, które objawia nam*

Antypody umysłu to próba refleksji na temat fenomenu sztuki poszukującej różnych sposobów osiągnięcia „odmiennych stanów świadomości”, a także podjęcie refleksji na temat „boskiego szaleństwa artystów”.

ciągle na nowo igrające budowanie i niszczenie świata indywidualnego jako wylew prarozkoszy. Wyraźne są związki sztuki o charakterze dionizyjskim z praktykami religijnymi: transem, tańcem, którym często towarzyszy, by zintensyfikować doznania, zażywanie środków halucynogennych. By „wylączyć” działanie umysłu, poddać się sugestyjności wizji, eksplorować to, co wewnętrzne i intensywne. Wszystkie te praktyki miały na celu umożliwić doświadczenie jedności. Jednakże osiągnięcie stanów odmiennych było poddane swoistej „reglamentacji”, dawkowane, by nie zakłócać porządku społecznego, w niewielkich ilościach i tylko tyle, by uwolnić energię oraz by umożliwić

kontrolę nad zbiorowym szaleństwem. W starożytności niektóre sztuki uważano za bardziej predestynowane do realizacji wizji dionizyjskiej, przez to – bardziej „niebezpieczne”. To dlatego Platon, mając świadomość siły poezji, postulował usunięcie poetów z państwa... Jednak pragnienie powrotu do stanu pierwotnej ciągłości, dotarcie do, milczących w cieniu umysłu, stanów odmiennych przetrwało w sztuce. Ważność tej sfery podnosi także współczesna psychologia. To chyba nie jest przypadek, że Huxleyowskim określeniem *antypody umysłu* posłużył się Stanisław Grof, by ująć, to, co Carl Gustaw Jung nazywał nieświadomością zbiorową”. A za nim ową sferę „ponadindywidualną” czy „transpersonalną” inni, jak Arnold Mindell, określali jako „proces” czy „śniące ciało” lub jako „kolektywną podświadomość”, jak chce twórca teorii ustawień rodzinnych Bert Hellinger. Jung podkreślał ważność sfery doświadczenia symbolicznego, w którym nieświadomość zbiorowa, obok indywidualnej, manifestuje się poprzez marzenia sennie, wizje, mity, baśnie, symbole. Znalazło to odbicie w jego koncepcji psychologii głębi. Jung podkreślał, że szczególnie rodzaj kontaktu z nieświadomością następuje w procesie twórczym: gdyż ego uzyskuje wówczas szczególnie rodzaj wglądu i emocjonalnego „naładowania”. Podobnie dzieć się może także w trakcie intensywnego doznania religijnego, medytacji, przeżywania doświadczeń traumatycznych.

Może zabrzmieć to paradoksalnie, ale refleksję nad wystawą należałoby rozpocząć od prac, które... nie były na niej obecne. Artystycznymi punktami odniesienia dla „manhattańskiego” projektu są bowiem realizacje wideo Artura Żmijewskiego i Pawła Althamera *Serum prawdy, LSD, Peyotl, Hipnoza*. Nie były one z przyczyn niezależnych pokazywane w ramach *Antypodów umysłu* (ich pokaz odbył się w galerii Manhattan w październiku 2005 roku; obecnie znajdują się w kolekcji). Filmy dokumentują poszukiwania sposobów poszerzenia ludzkiej percepcji, „fenomenów umysłu”, możliwości odkrywania świata wewnętrznego za pomocą wymienionych środków halucynogennych. Dla

Pawła Althamera poszukiwania te stanowią istotną część jego sztuki. Realizował je także poprzez specyficzne seanse, stany ascetycznej izolacji. Warto wspomnieć, że filmy i działania są kontynuacją wcześniejszych, realizowanych jeszcze w okresie studenckim projektów Althamera.

Określenie „odmienny stan świadomości” wskazuje na pewną „nienormalność”, będącą przeciwieństwem „zwykłego” stanu umysłu. Jest on możliwy do osiągnięcia pod kontrolą świadomości lub nieświadomości, chwilowo lub na trwałe. Źródłem mogą być doświadczenia ciała: gorączka, brak snu, przemęczenie, post, tańce transowe, hipnoza, narkoza, seks, spożycie trucizn, przyjęcie substancji psychoaktywnych, intensywne pobudzenie zmysłów: wzroku, słuchu, powonienia, a także – oddziaływanie na sferę emocji poprzez doświadczenie paniki, euforii, stanów depresyjnych, traumatycznych przeżyć. W stan odmienny może wprowadzić również modlitwa, medytacja.

Określenie „odmienne stany świadomości” kieruje również do znanego filmu Kena Russela z 1980 roku, pod tym samym tytułem, opowiadającego historię naukowca zafascynowanego możliwością dotarcia do głębi swojej podświadomości. Wątków, tropów można odnaleźć wiele.

„Stany graniczne”, krańcowe dotykają zagadnienia szaleństwa, w tym także relacji między szaleństwem a sztuką. Zarówno bowiem natchnienie artystów było kojarzone z „boskim szalem”, a twórczość ujmowana jako specyficzna anomalia, jak również intensywne przeżywanie niektórych dzieł sztuki może wywoływać stany bliskie szaleństwu. Krańcowe poświęcenia artystów mogą ocierać się o stany bliskie chorobie psychicznej. Choć znane są także w historii sztuki przypadki artystów zmagających się z chorobą psychiczną, jak chociażby Franz Kafka, Witkacy, Kubin, Goya, van Gogh, Wols... Teoretycy sztuki, a szczególnie psychologowie badają, czy niektóre choroby nie stymulują wyobraźni twórczej w określony sposób, czy istotnie nie wpływają na percepcję świata oraz nie powodują ukształtowania się specyficznej ekspresji. Może tak być istotnie, ale nie należy zapominać, że twórczość jest przecież wyrazem samoświadomości, poddana jest dyscyplinie, wolnej, świadomej decyzji.

W tym miejscu można przywołać postać Antonina Artauda, „desperata i szaleńca”, reformatora teatru, pragnącego uzyskać na scenie „automatyzm uwolnionej podświadomości”. Doświadczenia, które kultura Zachodu marginalizuje, a które w swej istocie sięgają źródłowego chaosu, by odzyskać „integralny konkret ludzkiego ciała”, zanurzonego w Bycie i z nim się komunikującego. Artaud wskazywał, że korzeni teatru należy upatrywać w sferze sacrum i rytuału. Podkreślał istotność, „ostrze absolutne” stanów odmiennych. To w możliwości ich doświadczenia widział siłę teatru.

Idea, której nie udało się w pełni zrealizować Artaudowi, kontynuowana jest w niektórych formach teatru alternatywnego, a także – sztuki performance. Ta ostatnia zdaje się być najbardziej „predestynowaną”, by realizować ideę łączności z nieświadomością zbiorową. Badanie ciała, jego wytrzymałości, wprowadzanie w trans, eksperymen-



Natalia Eichelkraut-Galimska, *Echo szeptu*. 2007/2008



Laura Pawela, *Nadzieja i rozczarowanie*, 2002–2007, inst.



Leszek Lewandowski, *Studnia*, 2007/2008

menty; w swojej istocie performance odwołuje się do pierwotnych korzeni teatru – rytuału. Performance to działanie, obecność, jak również – praktyki duchowe, medytacyjne, wgląd „do wewnątrz”.

Kontekst performance jest istotny w twórczości Natalii LL, Marka Rogulskiego oraz duetu senVooDoo.

Swoje eksperymenty ze „Śnieniem” Natalia LL rozpoczęła w roku 1978. Projekt przybierał różne, nawet „parabadańcze”, formy. Były to zarówno aktywności bliskie performance – artystka spała w trakcie wydarzeń z udziałem publiczności, przeprowadzała działania w odosobnieniu, przed kamerą, w piramidzie, a także – fotografowała inne śpiące osoby. Jednak działania Natalii LL wykraczają poza zakres tego, co mieściłoby się w definicji performance. To eksplorowanie, doświadczenie „wewnętrzności”, zarówno własnej, indywidualnej, jak i otwarcie ku szerszej zbiorowej perspektywie (stąd zapewne angażowanie do projektu innych osób). Prezentowana w Galerii Manhattan realizacja to rejestracja jednego z późniejszych *Śnień* artystki. „Działaniom” artystki towarzyszy ścieżka dźwiękowa: kompozycja Zenona Zaporowskiego oraz śpiew Kamili Sawińskiej (zapis z 2005 roku). W 1979 roku Natalia LL podkreślała, iż podstawową cechą śnienia jest jego wewnętrzny charakter: (...) *sens tego procederu jawi nam jak bardzo nasza "wewnętrzność"* związana jest z nami i z natury jest nieprzekładalna. Jeszcze wyraziściej ujęła to w tekście *Sztuka jako doświadczenie wewnętrzne*, stwierdzając, że seanse śnienia były próbą wizualizacji najbardziej

intymnych, często nieuświadomianych przeżyć i świadczyły o ich nieprzekładalności. Doświadczenie śnienia jest intymne w tym sensie, że niedostępne na zewnątrz, dla innych ludzi, a także trudno jest nadać mu formę artystyczną. Ono „dzieje się”. Istotą intymności przeżyć śnienia było wyczulenie na subtelne impulsy od wewnątrz i z zewnątrz. Treści doświadczeń nie sposób bezpośrednio komunikować, ale można poprzez sztukę próbować zaznaczyć ich obecność. Nie jest to jedynie doświadczenie duchowe ani też tylko artystyczne.

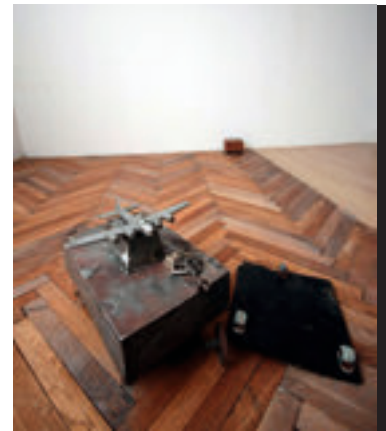
Również dla Marka Rogulskiego ważną formą wypowiedzi artystycznej jest performance – poprzez sztukę dokonuje przekroczenia tego, co artystyczne. Jest to doświadczenie duchowe, transcendentne. Zaczyna się w przestrzeni sztuki, poprzez badanie wytrzymałości własnego ciała, będące przedłużeniem stosowanych przez artystę praktyk medytacyjnych, tworzenie obiektów, improwizacje muzyczne. Również prezentowane na wystawie fotografie z serii „Ciała niebieskie” (2006) są zapisami działań performatywnych Rogulusa. Artysta w swych działaniach wyraźnie odwołuje się do tradycji buddyjskiej oraz czerpie z intelektualnej spuścizny Junga, mistyków chrześcijańskich, pism ezoterycznych. Jego działalność należy interpretować w kontekście stworzonego przez niego Systemu Supersztuki, ujmującego twórczość artystyczną jako rodzaj ćwiczenia duchowego, będącego wymagającym aktywności, wstępnym przygotowaniem do kontemplacji i ekstazy jako środków do jednoczącego poznania Bóstwa. Dla Rogulskiego sztuka jest drogą ku Poznaniu Prawdy →



Sen Voodoo, Aterial



Artur Malewski, Asmodeusz mówi



Marek Wagner, Nadzieja i rozczarowanie

(wielkie litery użyte za artystą). I sugeruje, że *najdoskonalszym instrumentem, jakim człowiek dysponuje w tym poszukiwaniu, jest on sam, jego narzędzia to: ciało fizyczne, ciało życiowe, ciało emocjonalne, ciało mentalne z ego i jego świadomością jaźniową oraz ciało przyczynowe*. Proces artystyczny to droga docierania zarówno do treści świadomych, jak i nieświadomych. Twórczość to transcendowanie, przekraczanie indywidualnego. Być może, tym kontekście „Ciało niebieskie” to przestrzeń przekroczenia ku Absolutowi...

Inne znaczenia przypisują performance Ana Wojak i Fiona McGregor z duetu senVooDoo. Na wystawie prezentowany był zapis performance duetu zatytułowany „Aterial” (zrealizowany w Galerii Manhattan w 2006 roku). Jest to działanie naznaczone treściami symbolicznymi. Inspiracją dla działań duetu są praktyki ekstazy obecne w różnych kulturach, wskazujące na uniwersalność kwestii uzyskiwania odmiennych stanów ducha i ciała. W swojej warstwie treściowej performance „Aterial” dotyczy cierpienia, odkupienia, poświęcenia, wydobywania napięcia między sferą ciała i ducha. Artystki ubrane w białe, długie szaty zdążają ku sobie, wyciągając krwawiące dłonie. Poza wymienionymi powyżej uniwersalnymi znaczeniami, performance miał także bieżące, realne odniesienie do sytuacji w Afganistanie i Iraku.

Kolejną grupę prac prezentowanych na wystawie stanowią te, które próbują oddać doświadczenie odmiennych stanów lub wywołać je u widza.

Praca Konrada Kuzyszyna *Humanus I* (2005/2006), na którą składa się wideo i obiekt, to swego rodzaju nawiązanie do rozpoczętego pod koniec lat 80. cyklu „Kondycja ludzka”. Jest też jego kulminacją. Postać wykonująca tajemniczy, medytacyjny rytuał i której ciało rzuca niepokojący cień na ścianie. Jedną z możliwych interpretacji jest, iż realizacja Kuzyszyna przedstawia spełnienie poszukiwań Sidharty, osiągnięcia stanu najwyższego oświecenia i wyzwolenia od cierpienia. Doskonałości. Budda to przecież najdoskonalszy archetyp Jungowskiej jaźni.

Wideo Artura Malewskiego *Asmodeusz? mówi?* (2008) rejestruje seans spirytystyczny. Wydobywa stan przenikania tego, co realne, z tym, co „nie z tego świata”. Jest też próbą przełożenia na język wizualny stanów niekomunikowalnych, w swojej formie osiągnąć punkt bliski abstrakcji.

Praca Marii Wasilewskiej *Nie możliwe* (2003–

–2008) jest próbą wprowadzenia widza w stan hipnotyczny, wywołania odczucia nierealności poprzez doświadczenie wizualne. Przebywając w stworzonym przez artystkę environment, doznajemy niepokoję, zagrożenia, utraty kontroli, braku punktu oparcia. Realizacją tą Maria Wasilewska zdaje się potwierdzać możliwość wywoływania u odbiorcy stanów odmiennych poprzez sztukę.

Studnia (2007–2008) Leszka Lewandowskiego dedykowana jest nieżyjącym bliskim. Niesie w sobie konteksty związane ze śmiercią, szczególnie samobójczą. Praca jest też swoistą grą iluzji, odbić, refleksów. Wydobywa hipnotyczne działanie lustra.

Czy można w sztuce przekazać doświadczenie związane z ciężką chorobą czy dramatycznymi wspomnieniami. Próby takie podjęła Natasza Eichel-

Krańcowe poświęcenia artystów mogą ocierać się o stany bliskie chorobie psychicznej.

kraut-Galimska, Marek Wagner i Laura Pawela. Malarsko-dźwiękowa instalacja Nataszy Eichelkraut-Galimskiej - *Echo szeptu* (2007/2008) – podejmuje problematykę granicznych stanów chorobowych, zapisuje intymne, osobiste doświadczenie „dotykania” śmierci. Osławiania nieuchronności. *Moje obrazy mają materialną cielesność. Faktura wzbogacona sznurkiem jest ciałem z założonymi szwami. Łącząc naturalne włosy ze spoiwem malarskim, próbuję spotęgować wrażenie niemal namacalnej ludzkiej istoty okaleczonej chorobą. Strugi czerwonej farby zamknięte w ramach obrazu są krwią, symbolem życia i śmierci. Chcę opowiedzieć o walce ze śmiercią w imię życia* – powiedziała w jednym z wywiadów. Więcej nie trzeba...

Z kolei *Nadzieja i rozczarowanie* (2002–2007) Marka Wagnera dotyczy wspomnień z dzieciństwa, które, wbrew potocznym wyobrażeniom, także mogą być naznaczone stygmatem nieszczęścia. Zabawki-objekty Wagnera, nie-radosne i nie-bezpieczne, mówią o utracie iluzji bez troski. Są cieniem dzieciństwa, wyrazem niepokoju i zagrożenia.

Osobiste wątki zawiera także realizacja Laury Paweli *This could be may last regress, last exit*

for the Lost (wideo, obiekty, rysunki), dotykająca mrocznych doświadczeń depresji. Puste, czarne oczodoły bohaterki filmu kierują ku pustce, „czarnemu widzeniu”. Instalację dopełniają rysunki i obiekty: z sufitu zwisają dwa sznurki ze szklanymi kuleczkami (pojawiają się w wideo jako... kolczyki), na podłodze rozrzucone są rysunki zebrane w książki-zeszyty w kształcie liter.

Problematyka wystawy nie wyczerpywała całej treści projektu, wykraczała ona bowiem znacznie poza te, które bezpośrednio można by odczytać w realizacjach zaproszonych artystów. Dopełnieniem wystawy był panel dyskusyjny *Trauma, transgresja, transcendencja*, w którym wzięli udział Jacek Dobrowolski, Leszek Kolankiewicz, Mieczysław Litwiński i Henryk Waniek. Tytuł panelu jest też swego rodzaju podtytułem całego projektu, wskazaniem, doprecyzowaniem kierunku dla myśli, wskazaniem kontekstów, wątków. Integralną częścią „Antypodów umysłu” był także pokaz filmów *W stronę filmowego rytuału*, przygotowany przez Dagmarę Rode. Zaprezentowane zostały obrazy Mai Deren, Kennetha Angera, Dereka Jarmana. Interpretacyjnym kluczem wyboru była wprowadzona przez P. Sitneya Adamsa w książce *Visionary Film. The American Avant-Garde* kategoria filmu mitopoetyckiego. Mitopoeia jest stwarzaniem nowego mitu lub reinterpretacją starych. W świecie mitu, który dzieli wszystkie te filmy, wyobraźnia triumfuje nad aktualnością; *wyobraźnia ta nie jest wyznaczana granicą snu czy złudzenia* – pisał Adams. Wskazywał, że istotą filmu mitopoetyckiego jest porzucenie perspektywy indywidualnej (koncentrującej się na marzeniach sennych i erotyce), eksplorowanie, próba dotarcia i zobrazowania wyobrażeń świadomości kolektywnej. Stąd odwołanie do mitu jako kategorii ponadindywidualnej.

Projektu „Antypody umysłu” dopełniał koncert zespołu Moulana, wykonującego muzykę mistyczną, złożony z pieśni powstałych do słów Dżalaladdina Rumiego.

„Manhattański” projekt pozostawia nas w niepokoju. Wobec tego, co często nieuświadomiane, konstytuujące jednak tkankę naszej tożsamości. Intensywność doświadczenia „antypodów umysłu” nie pozostawia złudzeń. Domaga się integracji. I mimo wszystko... wypowiedzenia. Sztuka jest płaszczyzną, na której możliwe jest dokonanie tego. A przynajmniej – próba. ●



Marek Śnieciński

WROCŁAWSKA SZTUKA MEDIÓW W ŁODZI

Jesienią ubiegłego roku w jednej z Miejskich Galerii Sztuki w Łodzi, a mianowicie w Ośrodku Propagandy Sztuki, zorganizowana została wystawa Katedry Sztuki Mediów wrocławskiej Akademii Sztuk Pięknych. Prezentacja ta miała szczególny charakter, gdyż jej celem było ukazanie potencjału Katedry i przedstawienie najważniejszych obszarów artystycznych i dydaktycznych działań realizowanych w jej pracowniach (na wystawie pokazano prace zarówno pedagogów, jak i studentów). Spektrum działań zaprezentowanych na ekspozycji było bardzo szerokie: od fotografii i instalacji, poprzez film eksperymentalny i animacje, po realizacje multimedialne i intermedialne.

Już na wstępie wypada podkreślić, że wystawa została znakomicie zaaranżowana, co przy tego rodzaju zbiorowych prezentacjach nie jest sprawą łatwą. Jej kuratorem był Ireneusz Olszewski, który przygotował wystawę z zespołem pedagogów Katedry Sztuki Mediów.

Osią przewodnią łódzkiej wystawy, przy całej jej programowej wielowątkowości i różnorodności, był dialog podejmowany przez twórców z wybranym językiem wizualnym. Szerokie konteksty współczesnej kultury (także kultury medialnej) artyści wykorzystali do specyficznego – artystycznego – „odpytania” technologii, do zbadania oferowanych przez nią możliwości i zdiagnozowania stwarzanych przez nią ograniczeń. Tak jakby twórcy, wychodząc od tezy L. Wittgensteina, że *granice mego języka*

oznaczają granice mego świata [Tractatus logico-philosophicus, 5.6], chcieli w dialogu tym dokonać przekroczenia i rozszerzenia owych granic, a zatem uczynić swój świat większym i bogatszym.

Drugim ważnym aspektem wystawy było stworzenie przestrzeni dla odbiorcy, który przeistacza się we współnika artysty i jest zapraszany do twórczego współuczestnictwa w dziele. Dzieło przestaje być wtedy jedynie materialnym fetyszem, który miałby podlegać estetycznej kontemplacji, a staje się zdarzeniem estetycznym, które „wydarzy się” za każdym razem nieco inaczej, w zależności od jakości, które wniesie w nie odbiorca. Twórca wyznacza tutaj pole gry i ustala jej podstawowe reguły – pozostając równocześnie jej uczestnikiem – i zaprasza odbiorcę, który wnosi do gry swoją wrażliwość, swoje życiowe i kulturowe doświadczenia.

Oba wątki obecne są we wszystkich właściwie pracach, w tym także w wielu fotografiach, filmach, animacjach i instalacjach przygotowanych przez studentów, jednak szczególnie wyraźnie ujawniły się one w stanowiących trzon wystawy najnowszych realizacjach pedagogów Katedry Sztuki Mediów, które to prace pozwalają zorientować się, w jakich rejonach sytuują się ich aktualne artystyczne działania. Wymienić tu trzeba prace Ryszarda Jędrośia (*Hommage á Vittorio de Sica*, 2008), Andrzeja P.

Batora (prace z cyklu „Gratias ago”, 2008), Ireneusza Olszewskiego (*Głowa najeżona obrazami*, 2008), Wiesława Gołucha (*Rysunek cyfrowy – zerojedynkowy I*, 2008), Stanisława Sasaka (*open'n'save 2008*, *infiltration 2008*, *cad-get 2008*), Marka Grzyba

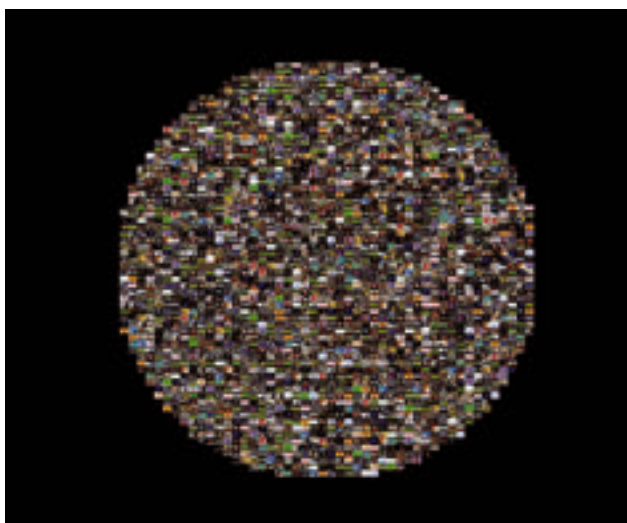
Osią przewodnią łódzkiej wystawy, przy całej jej programowej wielowątkowości i różnorodności, był dialog podejmowany przez twórców z wybranym językiem wizualnym.

(*Labirynt*), Mai Wolińskiej (*Teraz*, 2008), Agnieszki Jarzab (*Bajka o smoku i bohaterze*, 2008), Jakuba Jernajczyka (*Włócznie Lukrecjusza*, 2008), Czesława Chwiszczuka (*Autoportret widmowy*, 2008).

Wskazane tu wspólne elementy prezentowanych prac sprawiają, że jesienna wystawa (30.10.–16.11.2008) w łódzkim Ośrodku Propagandy Sztuki uzyskała spójny charakter i była bardzo cenną – artystycznie i poznawczo – ekspozycją. Artystyczne wypowiedzi poszczególnych autorek i autorów nie utraciły niczego ze swej siły i autonomii, a mimo tego odbiorca nie był konfrontowany z kakofonicznym wielogłosem, lecz z przestrzenią rozmowy, w której spotykały się z nim i ze sobą nawzajem owe artystyczne realizacje. ●



Andrzej P. Bator, z cyklu „Gratias ago”, fotoobiekty, 110x160, 2009



↑ Stanisław Sasak,
OPEN N SAVE

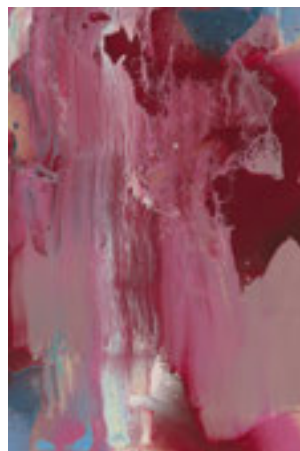
← Jakub Jernajczyk, *Koło wiedzy*,
instalacja

Marek Grzyb, *Pamięć. Przestrzeń cyfrowa*, 2008

Katarzyna Urbańska

DWA SPOJRZENIA

Prezentowana w warszawskiej galerii Leto wystawa Jerzego Wrońskiego i Piotra Sakowskiego „The Screen”, jest próbą refleksji nad rolą i możliwościami specyficznego medium, jakim jest obraz fotograficzny.



↑ **Jerzy Wroński.** „Kopciogramy” to czarno-białe fotografie, na których obraz został namalowany płomieniem na szklanej płytce z kroplą wody, a następnie wielokrotnie powiększony i poddany dalszej obróbce. W efekcie powstają czarno-białe, przesycone światłem i cieniem, fantazyjne kompozycje graficzne.

← **Piotr Sakowski,** bez tytułu (53)
800x600

Siła współczesnych mediów doprowadziła do sytuacji, w której zalewa nas wszechogarniająca fala obrazów i klisz, niejednokrotnie pełniących funkcję symulaków. W konsekwencji doszło do zawłaszczenia rzeczywistości i skonstruowania konkretnego sposobu patrzenia. Dostęp do świata realnego został zablokowany, bo kody obrazowe, z którymi mamy do czynienia, tak silnie kreują rzeczywistość, że nie mamy możliwości przedostania się do tego, co naprawdę rzeczywiste. Bazujemy tylko na pewnym wyobrażeniu, pewnej uludzie, która jest stworzona przez media. *Obrazy nigdy nie są wyłącznie tym, czym twierdzą, że są, a mianowicie obrazami rzeczywistości (...). Obrazy są jak treść wiary i mody myślowe, w których ludzie szukają ochrony przed nurtującymi ich pytaniami, choćby nawet ta ochrona była wspólną pomyłką*^[1].

„The Screen” pokazuje dwa sposoby patrzenia, odkształcania naszej codzienności przy użyciu tego samego narzędzia, jakim jest fotografia. To „perwersyjnie zniekształcające świat” medium w przypadku Wrońskiego posłużyło jako zapis

„The Screen” pokazuje dwa sposoby patrzenia, odkształcania naszej codzienności przy użyciu tego samego narzędzia, jakim jest fotografia.

procesu chemicznego i historii rozgrywającej się w mikro- i makroskali. „Kopciogramy” – bo o nich mowa – powstały jeszcze w latach 80., były to czarno-białe fotografie, na których obraz został namalowany płomieniem na szklanej płytce z kroplą wody, a następnie wielokrotnie powiększony i poddany dalszej obróbce. W efekcie powstają czarno-białe, przesycone światłem i cieniem, fantazyjne kompozycje graficzne. Poprzez zmianę skali, zostaje ujawniony obraz rzeczywisty powstały na płytce, początkowo niedostrzegalny gołym okiem. Czysty efekt procesów chemicznych stworzył abstrakcyjne kompozycje, wymykające się ludzkiej ingerencji

i rządzone w pełni prawem przypadku. Wroński sam pisze o braku świadomości tworzonego modelu, gdzie wychodzi na jaw to, co ukryte. Ten stan przejścia z „niewidzialnego” w „ujawnione” przyrównuje do materializacji tego, co wewnętrzne w człowieku i naturze. *„Kopciogramy” pomagają odnaleźć właściwe proporcje między potęgą kreacyjną natury a rolą, jaka przypada w niej artyście. Dobrze, jeśli przypominają o skromności i pokorze, która najkrótszą drogą prowadzi do prawdy. Ale najbardziej cudowne jest to, że Natura potrafi wyobrazić sobie coś, czego nie ma, nie było i prawdopodobnie nigdy nie będzie; przedstawia to w taki sposób, jakby było widziane jej oczami, to znaczy od wewnątrz* – pisze Wroński. Jest w tych zdjęciach energia i stan nieograniczonej formą reprezentacyjności, który wymyka się temu, co do tej pory widzialne. Medium fotograficzne stało się w tym wypadku dokumentem procesu powstania obrazu, ale także elementem ułatwiającym zobrazowanie rzeczywistości na pozór niezauważalnej, znajdującej się gdzieś tuż obok, głęboko ukrytej i ograniczonej poprzez skalę.

Proces fotograficzny w pracach Piotra Sakowskiego pełni zupełnie przeciwną funkcję, tutaj zamiast odsłaniać informację o obrazie, świadomie ją ukrywa. W polu intelektualnych dociekań Sakowskiego pozostają kwestie zawłaszczenia rzeczywistości i reprodukowalności jej obrazu. Czy w sytuacji dostępności i wszechobecności obrazu fotograficznego – gdzie symbole i złudzenia zdominowały widzialność – prawda jest jeszcze sprawdzalna? Świat realny zanika pod grubą warstwą pozorów stwarzanych przez media elektroniczne. Zaciera się granica między przestrzenią naszego prywatnego życia a jej symulowanymi powtórzeniami. Efektem tego jest stan, w którym oglądane przez nas obrazy dają nam złudne wrażenie uczestnictwa w prawdziwym świecie. To rozbieżność między obecnością a repetycją znalazło odzwierciedlenie w obrazach malarskich Sakowskiego, które zostały przedstawione na wystawie tylko za pomocą fotografii. Kolorowe odbitki przyciągają uwagę niezwykle

ekspresją i intensywnością barw, wyrażoną dynamicznym gestem. Ale fotografia w tym przypadku jest jedynym wizualnym łącznikiem z oryginalną pracą, której nie możemy dotknąć ani zobaczyć. Nie wiemy, czy zdjęcie przedstawia cały obraz, czy tylko jego fragment. Obrazy, mimo tego że zostały sfotografowane, są dla nas niedostępne. Ten brak możliwości kontaktu z oryginałem, z rzeczywistym obrazem, jest zabiegiem niepozwalającym doświadczyć w pełni ich obecności. Nie mamy możliwości zetknięcia z całą strukturą malarstwa, widoczną gołym okiem. Jesteśmy odcięci od prawdy.

Fotografia pełni funkcję ekranu, gdzie reprezentacja została zastąpiona przez prezentację. Ten specyficzny projektor, na którego powierzchni może znaleźć się każdy wybrany wycinek rzeczywistości, sprawia, że odbiorca ma do czynienia ze światem dającym złudę realności, w którym prawda i fałsz stają się nieodróżnialne. Ekran jest planszą, która udostępnia wybrany obraz, ale może też przysłaniać, ukrywać, pełnić funkcję wizualnego parawanu. W tej dwoistej sytuacji tak naprawdę, jednego możemy być pewni: *Bez wątplenia coraz mniej wiemy czym jest obraz*^[2]. ●

1 H. Belting, *Antropologia obrazu*, Kraków 2002, s. 137.

2 jw., s. 24.



Janusz Orlik

Adam Kamiński

Fot. Marek Koprowski

MANDALA PERFORMANCE FESTIVAL

W dniach 24-26.04.2009r. Galeria Miejska we Wrocławiu po raz kolejny gościła uczestników Mandala Performance Festival.

- Tematyka piątej edycji wydarzenia obracała się wokół zjawisk z pogranicza sztuk performatywnych i choreograficznych, pytań o tożsamość, pojmowanie cielesności w sztuce akcji, a także prezentację *Solo Projektu*, programu autorskiego Joanny Leśniewskiej. Kuratorka od wielu lat zaprasza do Starego Browaru w Poznaniu tancerzy, choreografów, a także performerów. Po raz pierwszy we Wrocławiu zostało zaprezentowane solo Anity Wach, która dokonała swoistej dekonstrukcji ciała w swoim intymnym działaniu, jak i pokaz *Live on stage*, gdzie Janusz Orlik prowadził ironiczny dialog z publicznością, prześmiewczo snąc opowieść o gustach współczesnego odbiorcy sztuki. Obydwa projekty wzbudziły duże emocje wśród widzów.
- Ruch, dźwięk, tekst w interakcji z przestrzenią, rekwi-zytem, gestem stanowi o specyfice sztuki performance. Działanie w dużej mierze ujawnia performer

- poprzez materiał autobiograficzny. Hajime Fujita pokazał na festiwalu performance poruszający problem bezdomności. Spotkanie z Tommym, śpiącym na ulicach Londynu, powraca w wielu jego akcjach. Artysta uważa, że zaburzona komunikacja międzyludzka nie sprzyja rozwiązywaniu współczesnych problemów, takich jak rasizm, bieda, dyskryminacja.
- Minimalizm pokazu Angeliki Fojtuch jednym irytował, drażnił, drugich zaciekawił, nakłonił do włączenia się w akcję artystki. Represyjność niektórych zachowań budowała napięcie i rozbijała monotonną dramaturgię performance.
- Treścią znacznej części wystąpienia *BBB* Johannesesa Deimlinga był ból. Ból zadawany sobie w rozmaity sposób. Twórca manipulował ludzkimi emocjami. Kolejne odsłony napawały odbiorców coraz większym niepokojem, a wręcz troską o zdrowie artysty. Wydaje mi się, że Deimling badał, jakie granice postawi mu publiczność, jeśli w ogóle postawi.
- Najważniejszym elementem pracy Arkadi Zaidesa była jego cielesność wzmocniona projekcją video Shiry Miasnik. Zmysłowy performance *Solo Siento* od początku przepełniony był poezją ruchu.
- Eksploatacja ciała u Sylwii Hanff związana była z medytacją, z praktykami duchowymi. Performerka, tancerka w premierowym *Dromenon* przekonywała swoją autentycznością. Medytacja jest nieodłącznym elementem jej życia. Sztuka Sylwii Hanff uczy nas doświadczenia tu i teraz. Przyjmuję całą jej mikro-mimikę, niewidzialne gesty, bycie z widzami przez ulotność chwili.
- Performance liryczny oparty na ruchu i kontakcie z widzem pokazali tancerze z Baletu Narodowego

- w Marsylii Yoshiko Kinoshita i Sławek Bendrat.
- Motywem przewodnim ich działania były relacje damsko-męskie i problem tożsamości.
- Artyści nie skupili się na jednym rodzaju sztuki, posługiwali się wieloma środkami wyrazu. Wykorzystali kilka nośników przekazu: video, dźwięk, projektor multimedialny (Arkadi Zaides), przestrzeń uliczną (Hajime Fujita) i przedmioty codziennego użytku.
- Marvin Carlson w swojej książce *Performans* zauważa, że znaczenie danego performance najczęściej zależy od przymiotnika, który go poprzedza, dlatego rodzaje mnożą się w nieskończoność.
- Anna Królicza - moderatorka dyskusji *Ciało - Płeć - Tożsamość* wspominała akcje Merce Cunninghama i Roberta Rauschenberga. Byli oni twórcami koncepcji interdyscyplinarnego spektaklu, w którym partycypowali plastycy i tancerze. Wiele choreografek związanych z Ośrodkiem Judson Church, m.in: Trisha Brown i Lucilda Childs, asystowały przy narodzinach performance feministycznych, które wykonywały w atmosferze nieprzychylności, obok performerek Fluxusu. Polemika jest kwestią otwartą do dnia dzisiejszego, a odmian performance jest bardzo wiele, jak zauważył Carlson.
- Interdyscyplinarność programu Mandali, otwarta formuła stanowi o jego specyfice i co istotne, podkreśla rolę odbiorcy, świadomego uczestnika wydarzeń, który chce współtworzyć przestrzeń współczesnej kultury.
- Frekwencja w tym roku na wszystkich pokazach była bardzo wysoka, napawa to optymizmem i daje energię do działania, wszak bez widza nie ma sensu żadne zdarzenie artystyczne. ●



Barbara Bujakowska



Hajime Fujita



Wojciech Ciesielski

Męskość czasu, męskość ekranu

Projekt „Żebro Ewy? Potencje męskości” stanowi próbę pochwylenia i zbadania owego wciąż niepewnego gruntu, jaki stanowią kierunki kształtowania się współczesnej męskiej tożsamości.

Rozpoznano problem, zdefiniowano jego zakres, określono narzędzia i rozpoczął się proces badawczy, nazwany słusznie projektem. Rezultatem była między innymi dwuczęściowa wystawa.

- Jednym z wielu paradoksów z nią związanych jest nie tylko to, że by uzyskać pozory obiektywnej dyskusji, posłużono się subiektywnymi wypowiedziami artystów, ale przede wszystkim to, że przedmiot badania staje się w niej jedynym głosem. Mężczyźni mówią o mężczyznach, natomiast widz zostaje postawiony przed niemal gnostycznym problemem przechodzenia przez kolejne zasłony „Realnego” oraz przed koniecznością odpowiedzi, czy wypada o jego odkryciach mówić w towarzystwie.
- Także ten tekst zostaje wciągnięty w ramy powyższego procesu konstruowania dyskusji. Zarówno z racji mojego bycia mężczyzną wymuszone zostaje wskazanie pozycji w projekcie, jak i poprzez sugerowanie przeze mnie pozornie obiektywnego stanowiska opisującego zjawisko i jego zajęcie w pozorowanym dialogu. Dlatego uważam, że by opowiedzieć o samej wystawie, należy najpierw użyć jak najszerszy widok. Zaczniemy zatem skradać się opłotkami, by odejść jak najdalej od domu.
- Mnóstwo głosów i opinii w nieustającej dyskusji na każdy temat przelewa się w mediach codziennie, tworząc nieustanny szum, mający zakryć poczucie lęku przed pustką. Nie chodzi o potocznie rozumianą buddyjską nirwanę, nadchodzącą w oświeceniu kolejnych cykli reinkarnacji, lecz raczej o „grozę” pułkownika Kurtza z *Czasu apokalipsy*, atakującą nagle, bez powodu, w najmniej odpowiednim momencie, otchłną

realności. Różnorodność genetyczna i możliwość ciągłych adaptacji będąca wyróżnikiem istot płciowych jest okupiona śmiertelnością. Warto w tym miejscu posłużyć się lacanowską koncepcją „hommele”, jako symbolu czystego, niemal dotykającego instynktu życia, by zrozumieć współczesny lęk przed płciowością. Z jednej strony pojawiają się pragnienia unifikacji i przekroczenia ograniczeń, które prowadzić mają do nieśmiertelności i jedności własnego „Ja”. Proces ten ma uwolnić człowieka spod władzy libido, oderwać od przerażającej istoty życia. Z drugiej strony nieśmiertelność, czy raczej nie-umarłość może być czymś jeszcze gorszym i przerażającym w swej istocie. Okazuje się bowiem całkowicie oddana władaniu „hommele”, pozbawiona rysów indywidualnego człowieczeństwa.

- Skoro jako gatunek jesteśmy „skazani” na płciowość, w ramach systemu obrony tworzymy fantazje ułatwiające codzienne funkcjonowanie. Te konstrukcje definiują i ustalają współrzędne ludzkiego działania. W tym miejscu możemy już zacząć powracać do samej wystawy. Zauważalny na niej jest wyraźny brak wizerunku kobiet. Podtytuł mówi o „potencjach męskości”, zabrakło jednak jednego z najważniejszych punktów odniesienia męskiej tożsamości. Jednocześnie większość zaprezentowanych realizacji rozgrywana była głównie na poziomie symbolicznym, odnosząc się przede wszystkim do ponadindywidualnych doświadczeń i zbiorowej

świadomości, pomijając zupełnie indywidualny porządek wyobraźniowy. Czy jest to przejaw artystycznego narcyzmu i asekuracji, czy raczej mamy do czynienia z poważniejszym problemem zawartym w samej konstrukcji prowadzonej dyskusji? Często, jeśli nie zawsze, mężczyzna, by osiągnąć kobietę, musi zamienić ją całkowicie w swoją fantazję lub napisać scenariusz swojej niższości, w ten sposób konstytuując swoją tożsamość. Czy męska fantazja jest z natury opresyjna, ponieważ nie może nadążyć za kobietą, i czy narracyjna fantazja kobieca stanowi zagrożenie dla męskiej tożsamości, jest jednym z pytań, które nie zostały podjęte.

- Na wystawie zaprezentowane realizacje zostały umieszczone w dwóch przestrzeniach. Na Zamku Książąt pomorskich w Szczecinie, w wysokiej ceglanej krypcie umieszczono prace Oiko Petersena, Wojciecha Tymickiego, Robert Rumasa, Bartłomieja Jarmolińskiego, Wojciecha Ćwiertniewicza, Marka Janiaka, Daniela Rumiancewa, Artura Malewskiego i Piotra Kurki. Trudna ekspozycyjnie przestrzeń została zaaranżowana bardzo starannie, umożliwiając niemal intymny odbiór każdej z nich. Zdecydowanie odmienny charakter, niemal laboratoryjny, reprezentowała część ekspozycji zgromadzona w 13 Muzach. Znalazły się tam prace Adama Rzepeckiego, Grzegorza Kowalskiego, Piotra Sakowskiego, Michała Dudki. Ekspozycji towarzyszył też wieczór performance,

1. Wojciech Ćwiertniewicz
2. Piotr Kurka
3. Jan Piekarczyk
4. Bartek Jarmoliński
5. Michał Dudek

w którym uczestniczyli Jan Piekarczyk, Przemysław Kwiek i Jan Rylke.

- Kuratorzy projektu, Gabriela Jarzębowska i Ewa Milczarek, zdecydowanie podkreślały konieczność nowego podejścia do tematu męskiej tożsamości, zarówno redefiniując dotychczasowe jej obrazy, patriarchalny i feministyczny, jak i sam sposób prowadzenia dyskusji. Warto podkreślić, że zamiar ten został zrealizowany, mimo że przyjęta formuła zaproszenia samych mężczyzn była do tego celu dość ryzykowna. Udało się uniknąć pułapki stworzenia maskulinistycznej odpowiedzi na krzywdzące getto „sztuki kobiet”. Zarysował się jednak inny, równie poważny problem. W tym miejscu pojawia się konieczność odpowiedzi na pytanie, czy jednak wypada o nim mówić.
- Jak przyznaje się w pewnym miejscu katalogu Ewa Milczarek, w swoich poszukiwaniach przyjęła postawę „holistyczną”, próbując odnaleźć nadrzędne wobec schematycznych wizerunków przypisanych płciom, cechy człowieczeństwa. Praca nad projektem została podjęta właśnie ze względu na ogólnoludzki wydzźwięk mierzenia się z własną tożsamością, płęć w tym przypadku stała się jedynie punktem odniesienia. Przyjęta postawa badawcza powoduje jednak w tym przypadku przeniesienie całej odpowiedzialności za treść i jakość udzielonej odpowiedzi na artystów. Z drugiej strony możliwość indywidualnego, a czasami nawet intymnego odbioru wystawy także okazała się ostatecznie zasługą zaproszonych twórców, mimo całego wysiłku aranżacyjnego. Dlatego we wstępie wspomniano o pozorach obiektywnej dyskusji, w gruncie rzeczy można odnieść wrażenie, że dopuszczono do wielogłosowego monologu. Takie ukrycie się za obiektem swoich badań doprowadziło w rezultacie do powstania pewnej manipulacji. Dotyczy to zresztą znacznej części projektów korzystających z takiego modelu kuratorskiego. Sama wystawa, jakkolwiek o niezaprzeczalnych wartościach poznawczych, staje się w tym ujęciu czasowym uzupełnieniem katalogu, natomiast prace na niej zaprezentowane jedynie ilustracjami w tymże katalogu zawartymi. Ujawniony został instrumentalny charakter projektu oraz wynikające z tego przedmiotowe potraktowanie wszystkich składających się nań elementów. Można zatem zaryzykować twierdzenie, że ponownie pozycja obserwatora zniekształciła obraz całego układu. Tym samym niefortunnie został zgubiony ludzki wymiar samej wystawy jak i tego tekstu. ●





Iwona Wojtycza

JAK MÓWIĆ OBRAZEM

Międzynarodowe Forum Fotografii „Kwadrat” we Wrocławiu (funkcjonujące w ramach Fundacji Karkonoskiej) jest jedną z ciekawszych polskich szkół kształcących w kierunku fotografii. Rozpoczęło ono swoją działalność w roku akademickim 2003/2004. Programem kieruje trzysobowy zespół: Piotr Komorowski, Elżbieta Łubowicz i Marek Śnieciński.

W grudniu 2008 MFF „Kwadrat” zaprezentowało w Arsenale Miejskim we Wrocławiu kolejną już wystawę prac dyplomowych swoich absolwentów. Najciekawsze z nich z pewnością były obejrzenia.

„Rzeczywistość nieoczywista – czas znaleziony – 3:56h” Małgorzaty Skoczylas jest przykładem wrażliwego, ale i analitycznego spojrzenia na otaczającą nas przestrzeń. Odcinek trasy kolejowej relacji Wrocław–Łódź, który pociąg pokonuje w 3 godziny i 56 minut, w obiektywie autorki zaowocował serią obrazów o wyjątkowo oszczędnej formie, ale bogatej w znaczenia. Owo intymne w swojej istocie doświadczanie dynamiki zmienności otoczenia autorka przedstawiła w serii minimalistycznych, znakomicie zakomponowanych kadrów, pozornie odrealnionych, ale przecież tkwiących głęboko w samej istocie ruchu i pokonywania przestrzeni.

Linda Parys z *Innym układem odniesienia* wchodzi w pewien rodzaj gry z przestrzenią i widzem, świadomie manipulując ułomnością



Jarosław Wieczorek, Autoportret

ludzkiego oka, a także wykorzystując fakt transformacji trójwymiarowego widoku w dwuwymiarowy świat obrazu fotograficznego. Fotografie te w pierwszej chwili mogą sprawiać wrażenie inscenizacji z udziałem kilku osób będących w odmiennych stanach świadomości. Jednak chwila uważnej analizy odkrywa tytułowy „inny układ odniesienia”, który polega na przedstawieniu odpowiednio zaaranżowanej modelki na tle postaci z plakatu reklamowego.

Rafał Solski w dokumentalnym zestawie *Jeszcze nie święci* wprowadza nas w nieco irracjonalną

rzeczywistość autentycznej „fabryki świętych”... z gipsu. Autor w piękny sposób odśladania przed nami skromne i surowe warunki, w których *jeszcze nie święci* powstają, a zaraz potem, jeszcze w roli pospolitych przedmiotów, wyczekują właściwej chwili, by dołączyć do postaci z panteonu osób wyniesionych na ołtarze.

Ekovegancja – moda bezmięsna Małgorzaty Pytel w dowcipnym, a zarazem inteligentnym zestawie zawarła troskę o zwierzęta, którym z racji naszych kulinarnych upodobań zadaje się cierpienia i śmierć. Praca ta jest przykładem realizacji kampanii promującej zdrowy i ekologiczny styl życia. Znakomite portrety i błyskotliwe hasła, nawiązujące

graficznie do znanych ostrzeżeń zamieszczanych na opakowaniach rozmaitych używek, wzmacniają przesłanie zawarte w tym cyklu. Wspaniała, gotowa propozycja dla ekologów jako skuteczna promocja filozofii szacunku dla życia.

Śpij smacznie, śnij Agnieszki Pałczak dotyka kwestii dualizmu ludzkiej natury, zwracając szczególną uwagę nie na duchową, a na materialną stronę ludzkiej osoby. Ta intermedialna instalacja wykorzystuje przestrzeń zasłanego łóżka, służącego za ekran, na który rzutowana jest postać z odsłoniętym wnętrzem ciała; dopełnieniem projekcji

Rafał Solski, *Jeszcze nie święci*, 2008.

113

są dźwięki *Requiem* Mozarta. Praca ta przywołuje słowa Williama Szekspira, wypowiedziane przez Hamleta w akcie III do Króla; na pytanie: *gdzie jest Poloniusz?*, Król otrzymał odpowiedź: *Na kolacji [...] / Tam, gdzie nie on je, ale jego jedzą. [...] I może się zdarzyć, że człowiek łowi ryby na robaki, które pasły się ciałem króla – a potem je rybę, która takiego robaka połknęła. / [...] chcę tylko udowodnić, że król może odbyć triumfalną procesję przez kiszki żebraka¹.*

Kolejna interesująca praca zadaje pytanie o istotę kary i winy, wskazując na zaburzoną komunikację międzyludzką lub całkowity jej brak. Dotyka też problemów wynikających z kryzysu hierarchii wartości. Tomasz Pulsakowski w inscenizacji *Trauma* ukazuje świat trojga ludzi pozostających w trudnej, konfliktowej sytuacji. Oto trzy osoby reprezentujące trzy światy skorelowane we wzajemnej niechęci, poczuciu krzywdy, żalu, smutku i strachu. Oto przejmujący obraz dramatu matki będącej równocześnie tarczą i pomostem w napiętych stosunkach między córką i ojcem. Zrozumieć dwa odległe światy i wybaczyć... To bardzo poruszająca praca, na którą składa się cykl sześciu fotografii dopełnionych prezentacją multimedialną.

Myślę, że każdy choć jeden raz w życiu stanął przed znaczącym fotograficznym obrazem i usiłował sobie wyobrazić, z jakiej rzeczywistości został wyrwany ten kadr. Otóż jeden z absolwentów „Kwadratu” – Aleksander Marshall – w zestawie *Poza kadrem* w sposób zabawny zacytował dzieła Leonarda da Vinci *Mona Lisa* oraz Tadeusza Mankowskiego *Pod drogowskazem*, pozostawiając także możliwość wypełnienia kolejnego kadru przez widza. Autor wykazał się ogromnym poczuciem humoru, w błyskotliwy sposób mierząc się z dziełami bynajmniej nie żartobliwymi.

Agata Wąlkowska swoją pracą pt. *Działki* udowadnia, że chylące się ku upadkowi działkowe altany są niezwykle wdzięcznym tematem, ukazującym bogactwo form i koloru. Praca nieco sentymental-

na, nostalgiczna i pełna poezji, a nawet muzyki, która zawarta jest w rytmach, plamach i barwach tych prostych, na pozór „tylko” dokumentalnych obrazów. Istotne jest również odniesienie socjologiczne: oto ogródki działkowe to chyba ostatnia ostoja bezkonfliktowego przejawiania się amatorskiej architektonicznej aktywności, niepoddana rygorom planów zagospodarowania przestrzennego...

Na wystawie znalazły się również prace Jowity Nowickiej – *Dziennik podróży*, Małgorzaty Bartoszewicz – *Okruchy pustki*, Justyny Kołodziej – *Odkryte*, Sławomira Kowalczyka – *Witaminy*, Bartosza Mokrzyckiego – *Martwa natura*, Waldemara Pacera – *Transformacja parazytowa*, Jarosława Wiercorka *Autoportret* i *Ukrzyżowanie* oraz Krzysztofa Zygmunta – *Choroby serca przenoszone drogą płciową*.

Międzynarodowe Forum Fotografii „Kwadrat”, prezentując bardzo ciekawe zestawy prac

swoich absolwentów, dowodzi, że w ciągu dwóch lat pracy można zdobyć sporą świadomość obrazu. Dzięki „Dyplomom 2008” mieliśmy okazję się o tym przekonać. Na wystawie znalazły się cykle mocno różniące się tematyką i stylem obrazowania, co świadczy, że pedagogowie Szkoły (prowadzący autorskie pracownie Piotr Komorowski i Romuald Kutera) nie wpajają studentom własnych preferencji estetycznych, tylko wzmacniają i ugruntowują przejawy ich własnej subiektywnej wrażliwości. Warto obserwować dalszą drogę twórczą autorów zaprezentowanych prac, a także wcześniejszych i przyszłych absolwentów MFF „Kwadrat”. Niektórzy z nich – jak Agnieszka Kłos, Małgorzata Pytel, Grzegorz Pytka, Iwona Pustelnik, Krzysztof Saj, Jerzy Samulski i Małgorzata Skoczylas – są już autorami wystaw indywidualnych, zaś część z nich na trwałe połączyła swe losy z fotografią. ●

Małgorzata Skoczylas, *Czas Znalezione* 3,56h

1 William Szekspir, *Hamlet*, Akt IV, scena III, przekład Stanisław Barańczak, „W drodze” – Poznań 1994, s. 138.

Elżbieta Łubowicz

MUZYKA GÓR

OMieczysławie Karłowiczu, jego muzycznej twórczości i tragicznej śmierci w Tatrach w trakcie fotograficznej wyprawy szczególnie pamiętają fotografowie. Trzy wielkie pasje, jakim oddany był ten znakomity kompozytor: muzyka, góry i fotografia, łączą się bowiem często ze sobą także i w przypadku innych artystów. Jednym z nich jest Janusz Nowacki – fotograf zafascynowany muzyką i górskim pejzażem – który co roku jesienią organizuje w Tatrach plenery dla fotografów. W ich trakcie wśród uczestników wciąż żywe jest wspomnienie Karłowicza, mimo że od jego śmierci minęło już właśnie 100 lat. Toteż na przygotowanej przez niego wystawie „Góry w pięciu odsłonach”, poświęconej jego pamięci, zebrane zostały prace, których autorami są przede wszystkim fotografowie biorący udział w tych plenerach. Nie wszystkie jednak powstały podczas pobytów w Tatrach – część z nich to efekt wędrówek po Karkonoszach, „górach rodzinnych” dla trojga z tych autorów, mieszkających u ich stóp. Fotografia dlatego może tak dobrze łączyć się z muzyką, że dźwięk jest naturalnym dopełnieniem niemego obrazu. Najsilniej przecież na emocje widza działają te z nich, które odwołują się do wyobraźni, sugerując obecność tego, czego na obrazach nie ma, wytwarzając zmysłowe, dojmujące poczucie braku. W pracach wszystkich autorów wystawy słychać spoza kadru muzykę albo – również słyszalną, nieodłączną od muzyki – ciszę. Koncert, który wspólnie tworzą, złożony jest z bardzo różnych w formie i nastroju utworów. Każdy z fotografów zobaczył i usłyszał góry na swój własny sposób. Odkrywanie głosu gór, którym rozbrzmiewa przestrzeń, kiedy wędruje się po niej samotnie, to dla nich wszystkich istota misterium, jakim jest spotkanie sam na sam z tym osobnym światem, w którego potęgę i majestacie wyczuwalna jest obecność Stwórcy.

Życie gór toczy się na fotografiach Ewy Andrzejewskiej wysoko ponad światem ludzi, na niedostępnych dla nich skalistych szczytach. Obserwator wydaje się tu przybysem z innego, mniejszego świata, mającym niezwykle szczęście podpatrzania fascynujących akcji, które dzieją się między niebem a ziemią. To wielki, wspaniały spektakl, czasem zapierający dech w piersiach jednoczesną grozą i pięknem, kiedy indziej – zatopiony we mgle, melancholijny i pełen tajemniczego uroku... Rozgrywa się albo wśród potężnych grzmotów muzyki organowej – słychać w nich toccatę Bacha – albo w delikatnych jak krople deszczu brzmieniach koncertów Szopena.

Stanisław
WośWojciech
Zawadzki

Janina Hobgarska patrzy na góry nie z ich wnętrza, ale z oddali, z dystansu lub – przeciwnie – skupiając się na detalach, kameralnych widokach zobaczonych z bliska. Widoczna na horyzoncie samotna góra, rysująca się wyraźnie w czystym powietrzu albo zasłana obłokami, staje się symbolicznym obiektem tęsknoty do czegoś dalekiego i nieosiągalnego. W tle tych fotografii rozbrzmiewa pełna nostalgii melodia pieśni – może właśnie Karłowicza. Z kolei miejsca pokazane w zbliżeniach są jak ze środka uroczyska, widzianego po raz pierwszy przez człowieka. Głos, który wydaje się dopełnieniem obrazu, to w ich przypadku cisza natury – zawierająca w sobie szelest traw na wietrze, plusk wody, brzęczenie owadów...

Tematem przepięknej, długiej serii zdjęć Stanisława J. Wosia nie jest natura gór; fotograf nie zajmuje się jej zgłębianiem. Góry zostały tu pokazane

jako szczególne miejsce – miejsce objawiania się niezwykłych, symbolicznych zjawisk tworzonych przez światło i mrok. Cokolwiek wydarza się w tym świecie, zapisane zostaje nie jako akcja dziejąca się w czasie, ale jako statyczny, hieratyczny niemal obraz. Każdy z nich to znak; wskazuje na tajemnicę ukrytą pod spodem rzeczywistości. Szczelina, pęknięcie, rozdarcie – w skałach lub na niebie – powtarza się jako forma znacząca, podobnie jak bliźniacza dwoistość: lustro bez lustra. Poprzez te fotografie zdaje się płynąć doskonała, zjawiskowa, zaczarowana muzyka Mozarta.

Całkiem inny jest cykl „Miejsce kamienia” Wojciecha Zawadzkiego. Lapidarny (od łacińskiego *lapis* – kamień) w formie, czysty i prosty w koncepcji. Za każdym razem znajdujący się na pierwszym planie wielki kamień, wydobyty z otoczenia padającym nań światłem, jaśnieje na tle

W pracach wszystkich autorów wystawy słychać spoza kadru muzykę albo – również słyszalną, nieodłączną od muzyki – ciszę. Koncert, który wspólnie tworzą, złożony jest z bardzo różnych w formie i nastroju utworów.

innych kamieni. Wydaje się niemal żywą istotą ze swoją historią, która na naszych oczach dobiegła dostępnego naszej percepcji kresu. To swoisty „nie-decydujący moment”: nie ten z samego centrum akcji, ale uchwycony wówczas, kiedy coś się już dokonało. Jego kamiennosc tożsama jest z milczeniem – niemożnością opowiedzenia własnego losu. W tych fotografiach brzmi cisza. Cisza, która jest odwróconym echem gwałtownych, rozgrywających się w huku i łoskocie procesów, jakie działy się w tym kamiennym świecie, zanim wszystko zastało w obecnym kształcie.

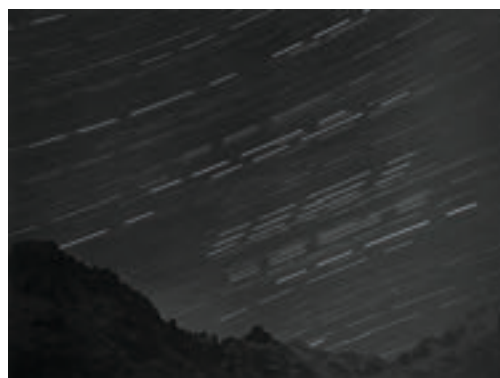
W wyborze górskich fotografii Janusza Nowackiego, wykonywanych w ciągu ostatnich dwudziestu lat, szczególnie wyrazisty charakter mają dwie serie: jedna – skupiona na widokach skalnych ścian, i druga – na obrazie nocnego, rozgwieżdżonego nieba. Ta pierwsza emanuje ciszą, która jest milczeniem góry, będącej świadkiem wydarzeń w niezmiernie długim czasie, wielokrotnie przekraczającym skalę ludzkiego życia. Ta druga, obrazująca drogę gwiazd na nocnym niebie, nazwana przez autora „kosmiczną partyturą”, sugeruje graficzny zapis legendarnej „muzyki sfer”: dźwięków wydawanych przez gwiazdy w trakcie ich obrotów w przestrzeni kosmosu. Góry, ze swoim czystym niebem, niezakłóconym światłami cywilizacji, stwarzają możliwość kontemplacji tych zawrotnych przestrzeni nad naszymi głowami i odnalezienia zupełnie nowej perspektywy wobec własnego życia. Tego sensu poszukuje na szczytach gór autor tych fotografii, przymierzając swoje własne istnienie do nieskończoności i wieczności. ●

„Góry w pięciu odsłonach”, wystawa dedykowana Mieczysławowi Karłowiczowi, kurator Janusz Nowacki, Galeria Fundacji Turleja, Kraków, 20 kwietnia – 31 maja. Wystawa w ramach Dekady Fotografii.



← Ewa Andrzejewska

↓ Janusz Nowacki



1-3 **Bogdan Konopka**, z cyklu „Szara pamięć”Galeria **FF**

„SZARA PAMIĘĆ” BOGDANA KONOPKI

Pierwsze fotografie Bogdana Konopki z cyklu „Szara pamięć” zostały zrealizowane w latach 1981–1993, a więc jeszcze przed słynnym „Szarym Paryżem” – zestawem fotografii przygotowanym w połowie lat 90. Możliwość kontynuacji cyklu „Szara pamięć” zawdzięczał Konopka nagrodzie Grand Prix w Vevey, dzięki której jeździł w latach 1998–2000 po zakątkach Europy Środkowej i to wówczas m.in. odwiedzał stare żydowskie cmentarze. W efekcie kolejnych, już późniejszych (lata 2007/09), wypadów do Polski przybywa zdjęć żydowskich kirkutów – miejsc „zapomnianych”, zarośniętych trawami, z kamiennymi pomnikami żydowskiej kultury. Cmentarze żydowskie są traktowane

szczególnie – i jako miejsca święte, ale jednocześnie nieczyste – obłożone zakazami i rytualnymi porządkami. Ich znaczenie dla kultury żydowskiej, dla jej historii i losów jest nie do przecenienia... są one także obdarzone niezwykłą fotogenicznością. Uchwycenie tej aury, wynikającej z nakładających się w przeszłości „warstw” pamięci i zapomnienia (opuszczenia) przez współczesnych, jest możliwe tylko w wytrawnej fotografii, w takim obrazowaniu, które odrzuca ową „łatwość” nastrojowej ilustracji macew zatopionych w bluszczach zieleni. Udaje się ten zamysł nielicznym. Konopka swoją fotografią celnie wyczuwa i aurę owych miejsc i daje świadectwo ich bolesnej obecności w naszej rzeczywistości. Szara pamięć – mówi autor – nie jest ani niepamięcią ani fragmentem pamięci. Jest świadomym wygaszaniem kłopotliwych wspomnień. Widać to najwyraźniej, kiedy trzeba wypytać o położenie kirkutu miejscową ludność...

Zgaszoną, „szarą” pamięć będzie można odświeżyć na wystawie w galerii FF w Łodzi, od 9 do 30 października 2009 roku. ●

Andrzej Saj



Alexandra Hołownia

James Nachtwey

Urodzony w roku 1948 w Massachusetts, amerykański fotograf James Nachtwey należy do najwybitniejszych przedstawicieli współczesnej fotografii dokumentalnej.

Studiował historię sztuki i politologię. Od roku 1976 pracował jako fotoreporter dla lokalnej gazety w New Mexico. W 1980 r. osiadł w Nowym Jorku, gdzie rozpoczął karierę niezależnego fotografa. Za temat swoich obserwacji obrał wojny, choroby, głód, niedolę, cierpienia człowieka. Pierwszymi zdjęciami twórcy była seria ukazująca zamieszki i walki w Północnej Irlandii. Nachtwey fotografował skutki wojny w Wietnamie, Libanie, Izraelu, Ruandzie, Somalii, Bośni, Afryce Południowej. Także ruchy wyzwolenicze w republikach byłego Związku Radzieckiego, Afganistanie i Ameryce Południowej. Podglądając tragedię nękanych wojną

społeczeństw, przedstawiał, drastycznie nieprzyjemne strony człowieczej egzystencji.

Od 23 maja do 25 sierpnia w berlińskim Instytucie Max-Planck mogliśmy podziwiać prace Jamesa Nachtweya zatytułowane „Walka o życie”.

Wystawa ta została poświęcona osobom chorym na gruźlicę. Sesję zdjęciową wykonał w jednym ze szpitali w Malezji. Gruźlica, AIDS i malaria są najcięższymi chorobami infekcyjnymi, na które rocznie umiera ponad pięć milionów osób. W Europie i Ameryce Północnej gruźlica jest całkowicie wyleczalna. Opanowano ją dzięki wynalezieniu odpowiednich szczepionek i lekarstw dopiero w 1960 roku. Niestety, tych drogich środków brakuje w biednych krajach Afryki, Azji i Ameryki Łacińskiej. Tam nadal nie ma leków, szpitali oraz centrów zdrowia, potrzebnych



dla długoterminowej terapii. A liczba zarażonych gruźlicą ciągle wzrasta. Obecnie wynosi dziewięć milionów. Koszty zwalczania choroby oszacowano na 10 miliardów dolarów rocznie. Niestety, co roku udaje się zdobyć tylko dwa miliardy. Nawet jeśli różne międzynarodowe organizacje pomagają zebrać kwoty (w tym ogromny wkład daje fundacja Billa Gatesa), to i tak pieniędzy wciąż brakuje.

Nachtwey postanowił za pomocą swej sztuki obudzić sumienie społeczne. Zaprezentował zblżenia twarzy osób chorych na gruźlicę w miejscu, gdzie trwają badania nad znalezieniem tańszych i skuteczniejszych leków. *Bezpośredni kontakt z moimi zdjęciami przekonuje naukowców, że pracują w słusznym celu* – mówił na otwarciu swej wystawy artysta. Nachtwey używa fotografii czarno-białej. *Kolor stanowi dla mnie bardzo ważny czynnik, gdyż zastosowanie właściwej barwy podkreśla zarówno znaczenie, jak i intencje zdjęcia* – twierdzi. Wystawa „Walka o życie” to wstrząsająca dokumentacja ukazująca rezygnację, wyizolowanie, samotność, śmierć pacjentów. Ten fotograficzny reportaż o smutnej rzeczywistości osób nękanych chorobą przekonuje, że opanowanie gruźlicy stało się globalną sprawą. *Jest pan bardziej dziennikarzem czy artystą?* – zapytała Nachtweya podczas konferencji prasowej. *Nie uznaję takich podziałów. Każdy może być artystą i w artystyczny sposób robić swoją rzecz* – odpowiedział mi twórca. ●

Kazimierz Piotrowski

SŁAWOMIRA MARCA UCIECZKA ZE SPEKTAKLU

Na 25-lecie pracy twórczej Towarzystwo Naukowe KU-L-u – przy wsparciu lubelskiej Zachęty, Miasta oraz Województwa – wydało mu książkę *Sztuka, czyli Wszystko. Krajobraz po postmodernizmie* (2008). Recenzentami byli prof. Jan P. Hudzik i prof. Roman Kubicki. Postmodernizm nie został tam potępiony. Przeciwnie, jego potencjał wykorzystano dla określenia etosu *wyjścia* – kategorii religijnej i historyzoficznej.

Pierwsze było zdumienie – z jaką erudycją mamy do czynienia. Oto owoc trwającego ćwierć wieku, intensywnego życia intelektualnego. Autor zręcznie wzbogaca kategorie, za pomocą których zamierza zrekonstruować logikę sytuacji, w jakiej znalazła się cywilizacja i kultura. Jest to dlań fundamentalne rozróżnienie. Cywilizacja dotyczy manipulacji rzeczywistością (czyniąc ją globalną, radykalnie pluralną czy względną, zabsolutyzowaną, precyzyjną, skomercjalizowaną, wymienną, zsocjalizowaną lub marketingową, technologicznie wyeksploatowaną, komunikowalną, językowo zapośredniczoną, poddaną socjotechnicznym operacjom, mas-medialnie podaną, będącą przedmiotem debaty, estetyzacji i wreszcie konsumpcji). Wnioski z tego przeglądu są pesymistyczne, powtarzające krytyczne głosy z powodu jednostronnej ekspansji orgazmu albo rozumu. Negatywne aspekty tej taumaturgii^[1] czynią w końcu *wszystko* wymiennym, lekkostrawnym i trywialnym. Druga część przesuwając punkt ciężkości z tego, co *jest*, na to, co *być powinno* (tak właśnie Marzec rozumie sferę kultury). A zatem, określa ją jako dziedzinę odpowiedzialności człowieka – nade wszystko wobec siebie, konfrontując go z przestrzenią, naturą, bezinteresownością (pustką, wyjściem, katharsis i grą), jak też z władzą – polityczną, jak i symboliczną. Tę degenerują interesowność, ideologizacja, Nowa Lewica, ślepy konserwatyizm, pragmatyzm, krótkowzroczny

aktywizm i absolutyzacja aktualności. Tak odsłania, jak być powinno. Następne rozdziały – o nadziejach i porażkach (po)nowoczesności – rozwijane są w oparciu o interesujące przyczynki do rozumienia kategorii postępu – rozwoju, krytycznego rozumienia modernizmu i ograniczeń modernizacji, kryzysu, postmodernizmu i ich odbić w sztuce, którą przysłoniły Art World i postsztuka. Ten bagaż trzeba jak najszybciej porzucić. Temu zaś mają służyć strategie *wyjścia* z (po)nowoczesności, proponowane przez drugi modernizm, postromantyzm, poetyzację, postkatastrofizm i cywilizację cynizmu. Marzec mobilizuje się też do ucieczki, atakując hegemonię Art Worldu. Tępi przerost rozumu krytycznego, który okazuje się interesowną błądą, podobnie jak sztuka krytyczna. Brzydzi się zdemoralizowaną postsztuką. Namiętnie tropi cynizm i pogardę mas zrodzone z uwiadu wiary w utopię. Potępia otwarte epatowanie egoizmem, obsceną i szokiem. Dostaje się bluźniercom: karząc kuratorów (czyli mnie), a artystów nie należy ruszać. Niech wznieśli eksperymetują.

Recenzowałem kiedyś książkę Stefana Morawskiego, podobnie zwalczającego ironię, permissywizm i konsumpcję, chociaż próbował on ratować emancypacyjny etos modernizmu. Marzec nie ma już do tego cierpliwości.

Ucieczka od tego żenującego spektaklu, tej pseudo-debaty i pełnej hipokryzji, interesownej troski, możliwa jest dzięki sztuce, której autonomii należy bronić niczym innych życiodajnych złudzeń. Musimy rozbudzić w sobie pragnienie uczciwego, rzetelnego balansu, czyli pragnienie całości przy świadomości nieuchronnej fragmentaryzacji (i fikcjonalizacji?), biorąc za dobrą monetę dystansujący sceptycyzm, jak i niezbywalny przymus do transcendencji problemu, jaki jawi się przed naszymi zdeorientowanymi oczami. Pomysłodawca nazywa tę życiową strategię *deprag-*

matyzacją, której celem jest osiągnięcie *transaktualnego optimum*. Pomysł ten wyrasta z judaistycznej tradycji *wyjścia*, uzupełnionej o greckie wezwanie, a ściślej Arystotelesowskie rozpoznanie dynamizmu człowieka jako aktualizacji potencjalności jego natury, skrzywionej przez (po)nowoczesność. Choć i w niej znajdują się jakieś przesłanki dla nadziei.

Wydaje się, że poglądy autora uległy skryształizowaniu, gdy otrzymał w 2003 r. *powołanie* – w dobrym słowa znaczeniu – na profesora (a od 2008 r. dyrektora) Instytutu Architektury Krajobrazu Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego. Nie chcę uprawiać tu wulgarniej socjologii wiedzy, ale jako absolwent tej uczelni wiem, że rozacza ona duchowy powab *anapausis*, podobnie jak Lublin – *polskie Ateny*. Chociaż Marzec nie stał się neotomistą czy radykalnym katolickim konserwatystą, niemniej znalazł tam psychiczne i instytucjonalne oparcie, by zdystansować się wobec rozpasania i zatargów postmodernizmu (tak nie-



lubianego przez arcybiskupa Życińskiego), a przynajmniej selektywnie rozprawić się z jego obrzydłymi, choć spektakularnymi anomaliami. Wiele lat temu zauważyłem u niego zaczepny ton, który próbowałem łagodzić, wykazując mu, że jego *ascetyczna* strategia twórcza ma małe szanse na *przebicie się*, w porównaniu ze sprytem, perwersją czy politycznie poprawnym nudyzmem sztuki krytycznej. Tej bodaj najbardziej zniechęcił (zwłaszcza Żmijewskiego – ceni za to Bałkę), jak i „Krytyki Politycznej”, pozostawiając jednak nietkniętą taumaturgię takich guru, jak choćby Bauman. Podobnie Morawski zwalczał Rorty’ego, zachwycając się Derridą. Gdyby nie ramy tej recenzji, miałbym ogrom pracy przed sobą w cieniowaniu i łagodzeniu tego głosu jako specjalista od pragmatyzacji, której on tak nie znosi, ceniąc duchowy spokój. Dzieło cenne, bo intrygujące. Ot i wszystko. ●

¹ Pojęcia tego nie używa.

fot. A. Szymański



D'ARTHOUSE: ZJAWISKO

Co łączy artystów takiej klasy, jak wyrażony grafik i rysownik, a zarazem znawca i badacz różnych kultur świata, prof. Andrzej Strumiłło; arcymistrz sztuki plakatu i tzw. teatru rysowania, Franciszek Starowieyski; twórca jedynej i niepowtarzalnej Sceny Plastycznej KUL, Leszek Mądzik czy też legendarny klasyk polskiej fotografii jazzowej, Marek Karewicz? Odpowiedź jest dość prozaiczna. Otóż wszyscy oni znaleźli się na jednej wystawie, do której zaproszono blisko trzydziestu (mniej lub bardziej znanych, ale niewątpliwie ciekawych) współczesnych polskich malarzy, grafików, rzeźbiarzy, fotografików i innych twórców wszelakich dziedzin sztuk wizualnych.

Wystawa „bliżej – sztuki – wokół” została przygotowana w pierwszych miesiącach br. w Kaliszu. I wzbudziła zainteresowanie przede wszystkim jako pole szerokich konfrontacji różnych zjawisk artystycznych. Ale podziwiano ją także za to, że udało się zgromadzić w jednym – nie ma co ukrywać – niezbyt prestiżowym miejscu aż tyle znakomitości!

Jak to było możliwe, wie tylko jeden człowiek – dr Dariusz Chojnacki. Ten wielce utalentowany artysta to także dość szczególny fenomen. Uprawia nie tylko malarstwo, grafikę, fotografię czy scenografię, ale także pisze wiersze, gra na gitarze, śpiewa i tańczy zorbę... Choć wiecznie młody, ma już na swym koncie ponad 30 wystaw indywidualnych, jeszcze więcej zbiorowych, około 10 nagród plus doktorat, który uzyskał na wydziale grafiki ASP w Poznaniu. A prywatnie jest uroczym, ciepłym i otwartym człowiekiem, pełnym energii i szalonych pomysłów.

Od 10 lat Chojnacki działa właśnie w Kaliszu. Od początku związany zawodowo z kaliskim Centrum Kultury i Sztuki, wykorzystując fragment zwykłego korytarza, stworzył tam autorską „Galerię w hallu”, bodaj najlepszy salon wystawowy w mieście. Obok czołwki krajowych artystów, prezentował regularnie co ciekawszych twórców ludowych i nieprofesjonalnych, jak również gości zza granicy (m.in. takie rarytasy jak grafiki Toulouse-Lautreca, odbijane z oryginalnych matryc). I tak uzbierała się owych wystaw ponad setka. Chojnacki od dawna marzył też o tym, aby zebrać razem twórców, których eksponował w swej galerii – i wywołać wielką dyskusję o sztuce współczesnej!

Pomysł udało się zrealizować jednak dopiero po rozstaniu z Centrum Kultury, kiedy artysta

zaczął działać już na własną rękę pod szyldem D'ARTHOUSE (co oczywiście wyklada się jako Darka Dom Sztuki), a sal wystawowych gościnnie użyczyło mu Muzeum Okręgowe Ziemi Kaliskiej oraz Centrum Rysunku i Grafiki im. T. Kulisiewicza. Jakkolwiek „klucz” do ekspozycji okazał się bardziej towarzyski niż artystyczny, a owa dyskusja też nie wybrzmiała pełnym głosem, tego typu konfrontacje uznano jednak za potrzebne i obiecujące. Zwłaszcza że Kalisz nie dorobił się dotąd żadnej innej stałej imprezy plastycznej o szerszym zasięgu. Niewykluczone więc, że za rok znów zjadą się tu artyści z całej Polski na kolejną edycję spotkań „bliżej – sztuki – wokół”.

Jak do tej pory pod egidą D'ARTHOUSE odbyły się jeszcze dwie imprezy. Wystawa fotografii Marka Karewicza, towarzysząca Festiwalowi Pianistów Jazzowych w Kaliszu, została pokazana w obszer- nym, prywatnym mieszkaniu w jednej z kamienic na kaliskiej starówce. Druga ekspozycja była rodzajem autoprezentacji, a artysta pomieścił ją w przygotowanym do remontu lokalu sklepowym przy głównym rynku, tuż obok ratusza. Niestety, obie prezentacje można było oglądać dość krótko.

Jak łatwo się domyślić, D'ARTHOUSE nie ma własnej galerii ani siedziby, nie ma adresu ani telefonu, nie dysponuje też żadnymi funduszami, etatami... itp. Jest bardziej ideą niż firmą – a jednak działa! Każdy pomysł, który tutaj się rodzi, prędzej czy później, choć z niemałym trudem, ale jednak znajduje sojuszników i sponsorów. Tylko jak długo można tak funkcjonować, zwłaszcza w czasach kryzysu?

Kalisz, który uważa się za drugie po Poznaniu centrum kultury w Wielkopolsce, nigdy nie był silnym ośrodkiem sztuk plastycznych. A choć narodziło się tu co najmniej kilka prawdziwych talentów (m.in. Tadeusz Kulisiewicz, Alina Szapocznikow, Jan Tarasin, Zygmunt Karolak, Józef Oźmin), z reguły rozkwitały one już w innych okolicach. W ostatnich latach sporo się jednak tutaj zmienia. Pojawiają się całe pokolenia młodych plastyków – absolwentów funkcjonującego w Kaliszu wydziału pedagogiki artystycznej UAM w Poznaniu. Teoretycznie w takim pejzażu winno znaleźć się miejsce i przychylny klimat także dla takich dziwnych zjawisk jak D'ARTHOUSE, ale – jak wiadomo – najtrudniej jest zmienić mentalność i przełamać złe tradycje. Na razie przybyło w mieście tylko... bezrobotnych artystów. ●

Bożena Szal-Truszkowska

SPROSTOWANIE 1

– Pan Wojciech Skrodzki przesłał nam egzemplarz swojej książki „Wizjonerzy i mistrzowie”, na którą składają się wybrane przez autora teksty o czterdziestu wybitnych polskich artystach reprezentujących w rodzimej współczesnej sztuce nurt wizjonerski oraz poszukujący piękna formy. Polecamy lekturę tego cennego zbioru.

– Jednocześnie pragniemy prze- prosić autora za naszą dawno zawnioną, ale dopiero obecnie odkrytą pomyłkę, jaka została popełniona w numerze 35.

– W artykule o Władysławie Klam- merusie błędnie podaliśmy imię autora: zamiast Wojciech Skrodzki napisaliśmy – Władysław Skrodzki. Za co, prostując ten błąd, jeszcze raz przepraszamy autora i naszych czytelników.

Redakcja



119

SPROSTOWANIE 2

– Witam.

Przeglądając 56. numer „Formatu”, natknąłem się na artykuł poświęcony wystawie Artyści Zewnętrzni (Natalia Kaliś – Street art na wrocław- skim salonie).

Mimo, że artykuł jest mocno spóźniony, ucie- szyłem się z faktu, że mam okazję zapoznać się z krytycznym tekstem Pani Natalii.

Chciałbym jedynie nadmienić, że podpisy pod zdjęciami nie odpowiadają samym fotografiom – otóż fragment pracy Remeda widać jedynie na zdjęciu przy spisie treści magazynu.

Pozostałe dwie fotografie w rozkładówce artykułu podpisane jako Remed przedstawiają odpowiednio prace: 1. Sławka Czajkowskiego (Zbiok) oraz 3. od lewej: Pawła Borkowskiego (FRM kid) i Sławka Czajkowskiego (Zbiok). Jednak w świetle wymowy tekstu ewentualny żal związany z pomyłką chowam do kieszeni, a i mam nadzieję, że w przyszłości będę w stanie dostarczyć światu materiału godnego opisanie na łamach szacow- nego Formatu.

Pozdrawiam serdecznie,
Paweł Borkowski

IAN JEFFREY, JAK CZYTAĆ FOTOGRAFIĘ

Lekcje mistrzów fotografii, Universitas, Kraków

Dorota Wolska

Wydawnictwo Universitas wydało książkę Iana Jeffreya *Jak czytać fotografię. Lekcje mistrzów fotografii*. Dla kogo jest ta książka? Myślę, że albo dla tych, którzy o fotografii nie wiedzą nic, albo dla tych, którzy wiedzą o niej sporo. Rozczarowany może być czytelnik, który poszukiwałby w niej systematycznego wykładu historii fotografii bądź – zwiędzony tytułem – regularnego kursu fotograficznej hermeneutyki. Choć – z pewnymi zastrzeżeniami – książka Jeffreya jest jednym i drugim. Mamy oto bowiem historię fotografii, od lat 40. XIX wieku po współczesność, ale nie podług stylów, technik, rodzajów, a spisana metodą biograficzną, w ponad stu lapidarnych biogramach fotografów od Williama Henry'ego Foxa Talbota po Joela Sternfelda. Towarzyszą im wybrane fotografie ich autorstwa oraz krótkie, „fleszowe” komentarze zarówno do prezentowanych fotografii, jak i do zasady twórczej ich autorów. „Fotograficzny skrót”, to określenie zrozumiałe w języku potocznym, przestaje być oczywiste, gdy je odnieść do fotografii, ale je przywołam, bo jest coś z „fotograficznego skrót” w tej prezentacji historii fotografii. Jego reguły wyznaczają wrażliwość i preferencje autora książki. To on za każdym razem decyduje, a nie sztywna zasada, co w tych biograficznych kadrach się znajdzie, jak długie będzie ujęcie i na co zostanie skierowana nasza uwaga w „lekturze” fotografii, a także do jakich spraw świata zostaniemy poprzez nią odesłani. Niejako przy okazji, w tle pojawiają się informacje o technikach fotograficznych, wpływowych środowiskach, galeriach, seriach wydawniczych, ważnych czasopismach, zmienności stylów oraz o artystycznym, społecznym i kulturowym statusie fotografów i fotografii. I tu przydaje się pewna orientacja oraz erudycja czytelnika, by czerpać z bogactwa tych odniesień przyjemność, a nie dać się im przytłoczyć czy zdeorientować.

Czy fotografie można czytać i co ich lektura oznacza? To w zasadzie pytania,

które dotyczą najistotniejszych dziś kwestii z zakresu filozofii obrazu i teorii reprezentacji. Książkę można więc potraktować jako materiał dowodowy dla tych dyskusji. Jeffrey „czyta” fotografie, potwierdzając z jednej strony starą prawdę: „by wiedzieć, trzeba wiedzieć”, a z drugiej – prowokując komentarzami, na które niekiedy trudno przystać – dowodzi świadomie czy mimowolnie swojej nieredukowalności obrazu do jego „lektury”, niebezpieczeństwa projekcji w obraz treści, które mogą go zubażać czy zamykać na inne interpretacje albo zupełnie doń nie przylegać. Przykładowo, ciekawe wydało mi się zwracanie naszej uwagi przez autora na to, co w fotografiach „słychać”, ale już mój opór wzbudziła jego próba interpretowania emocji postaci Żydów tuż przed egzekucją, uwiecznionych na anonimowym zdjęciu zrobionym przez niemieckiego żołnierza gdzieś pod Kijowem, choć, jak słusznie pisze Jeffrey, trudno o bardziej poruszającą fotografię. Tu warto wspomnieć, że są dwa odstępstwa od reguły biograficznej prezentacji fotografii, otóż hasła poświęcone pierwszej i drugiej wojnie światowej. Zawierają one w dużej mierze anonimowe, prywatne zdjęcia robione przez żołnierzy, głównie niemieckich. Wśród zdjęć z pierwszej wojny światowej wyróżnione są fotografie Wilhelma von Thoma i tu w komentarzu do jednego z nich wyraźny lapsus (nie jedyny w całej książce), otóż Łódź usytuowana została w Galicji. Wydawnictwo reklamuje książkę jako przewodnik. Bez wątpienia może ona pełnić taką rolę, choć, powtórzę, że to od czytelnika i jego zaawansowania będzie zależał charakter i możliwe pożytki płynące z lektury i obcowania z wizualnym materiałem tej pracy. Notka o autorze książki odsyła także do innych jego prac z zakresu historii fotografii, zarówno jej klasycznego ujęcia w *Photography: A Concise History*, jak i alternatywnego w publikacji pt. *Revisions*, napisanej dla Brytyjskiego Narodowego Muzeum Fotografii Filmu i Telewizji. ●

Marcin Drabek

Jak czytać fotografię (oryginalnie *How to Read a Photograph*) to atrakcyjna kompilacja popularnych obrazów fotograficznych, wraz z ich opisami. Bardziej jednak niż o fotografiach czy samej fotografii jest to książka przedstawiająca i utrwalająca jej kanon, na który w tym wypadku składają się między innymi prace Foxa Talbota (lecz nie konkurencyjnego Daguerre'a!), Atgeta, Stieglitza, Rodcenki, Carter-Bressona, Roberta Capy, Diany Arbus, Lee Friedlandera, Shomei Tomatsu i pozostałych tuzów prawie dwustuletniej już historii tego medium. Przegląd kończy się dosyć wcześnie, bo na pochodzących z lat 70. i 90. XX w. zdjęciach Stephena Shore'a i Joela Sternfelda. Pod względem kompozycyjnym słusznie odnieść można wrażenia braku, niepełności czy niedopowiedzenia. Ostatecznie otrzymujemy raczej nieaktualny i konserwatywny obraz zinstytucjonalizowanej fotografii, wypuklający przede wszystkim jej właściwości dokumentalne, a także idącą z nimi po drodze estetykę modernistyczną. Nie jest to zresztą ujęcie charakteryzujące wyłącznie tę publikację. Podobne założenia odnaleźć można w wielu dostępnych na europejskim rynku księgarskim albumowych kompendiów fotograficznych, z najpopularniejszymi chyba w tej kategorii wydawnictwami niemieckiego Taschena i londyńskiego Phaidona. Historia fotografii przedstawiana jest w nich zazwyczaj w sposób linearny, kumulatywny i jako wytwór wybitnych, obdarzonych ponadprzeciętną wrażliwością artystów, w pełni świadomych skomplikowanych praktyk wizualności. Choć przedmiotem czynione jest zazwyczaj życie codzienne, to z codziennością wytwarzania obrazów nie zawsze ma to wiele wspólnego. Ian Jeffrey od lat należy już do autorów podtrzymujących taki właśnie stan rzeczy, o czym

można się przekonać, sięgając do jego wcześniejszych i – co trzeba przyznać – pod pewnymi względami bardziej wszechstronnych przewodników. Typ narracji, z jakim mamy tu do czynienia, przywodzi na myśl malarskie wyliczanki „od Moneta do Cezanne'a” (tudzież „od Maneta do Pollocka”), choć tworząc historyczne kompendium w ten rodzaj pułapki wpada się niezwykle łatwo. Od tekstu Jeffreya bardziej interesujące są same, w większości przypadków, przywoiczone zreprodukowane fotografie, jak łatwo się domyślić, nie mamy tu bowiem do czynienia z lekcjami mistrzów, a raczej samego autora książki. Najkrócej ujmując, rzecz polega na tym, by w akcie interpretacji konsekwentnie wychodzić poza samą warstwę piktorialną obrazów i narzucony nam przez nie kontekst. Jak czytamy w omówieniu dotyczącym Foxa Talbota – w fotografiach można odkryć znaczenia nawet tam, gdzie nikt się ich nie spodziewa – i zdanie to wydaje się dominować w strukturze całej publikacji. Niniejsza dewiza jest jak najbardziej twórcza, jednak nieuchronnie prowadzi do niezręcznych przywłaszczeń (o Eugène Atgecie: *fotografując w Wersalu rzeźbione postaci wykonujące skoki na swych chwiejnych cokółach, mógł spełnić się jako artysta lub przynajmniej tchnąć w te kamienne sceny życie. Utożsamiał się z tymi pełnymi wyrazu postaciami, unieruchomionymi w kamieniu i skazanymi na spędzenie reszty swoich dni w publicznym parku – s. 32*), czasem do banalnych i tchnących absurdem stwierdzeń (*Podczas Wielkiego Kryzysu ludzie mieli dużo czasu i spędzali go na rozmowach i czekaniu – s. 204*). Fotografie warto jednak oglądać bezustannie i po wielokroć. O ich wybór i interpretację można się spierać, ale z pewnością w książce nie ma ani jednego słabego zdjęcia. ●





Andrzej Kostołowski

MOŻLIWA SZTUKA NIEMOŻLIWA

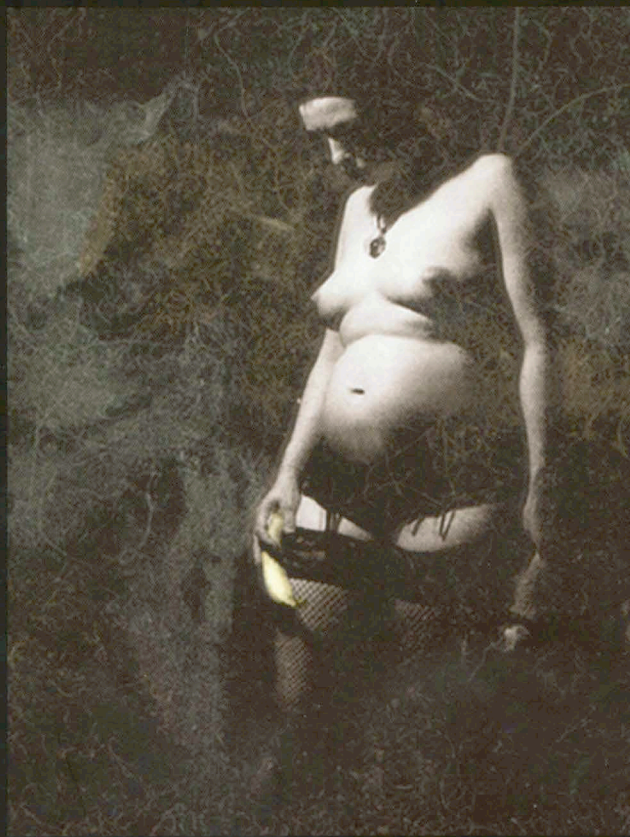
Ciekawą rzeczą byłoby prześledzenie dziejów terminu „sztuka niemożliwa”. Używany był marginalnie w kręgu włoskich artystów reprezentujących sztukę tworzoną od początku lat 60. i nazwaną w 1967 roku „ubogą” czy „biedną” w nawiązaniu do „teatru ubogiego” Jerzego Grotowskiego.

O sztuce niemożliwej pisał krytyk German Celant w 1969 r., a szerzej rozwinął to pojęcie Jerzy Ludwiński w swym ważnym tekście *Sztuka w epoce postartystycznej* w 1971 roku. Nazwa ta zrazu dryfowała, była przez niektórych artystów przyjęta jako szczególnie trafna, przez innych pomijana, ponieważ mieli inne, własne terminy jak np. „sztuka permanentna” w kręgu galerii i pisma „Permafo”. Jeszcze inni sztukę niemożliwą traktowali wręcz odwrotnie niż Celant, tj. były nią „niemożliwie atrakcyjne, wizualne tricki”. Tych ostatnich nie bierzemy tu jednak pod uwagę. W początku XXI wieku zaczęto wracać do sztuki niemożliwej, jako potencjału i dalekosiężnych celów, a to zarówno w różnych wątkach sztuki neokonceptualnej, jak też w ramach dyskusji filologów (z dalekimi nawiązaniem od Bolesława Leśmiana po Krystynę Miłobędzką i Stanisława Dróżdża). A jeśli teraz „sztuka niemożliwa” widziana jest w szerokiej opcji historycznej, to na początku lat siedemdziesiątych w Polsce XX w. mówienie o „sztuce niemożliwej” było czymś więcej niż przebąkiwanie o niej w rozkapryszonym świecie Zachodu. Przy braku normalnej artystycznej konkurencyjności aparatczycy mianowali to, co „po uważaniu” wartościowe i możliwe (a przez rzesze usługujących przyjmowane jak aksjomat). Natomiast manifestacja tego, co niemożliwe, a więc wciąż poszerzającego się pola sztuki, choć nie miała znamion rewolucji, to jednak była odwróceniem się plecami do dyktatów władzy. Ponadto podtrzymano w sztuce to, co ważne, co prowadziło do zmian i prawdziwych poszukiwań. Bo weźmy tych, którzy działają w jakimkolwiek okresie

sztuki w sytuacji „tego, co możliwe”. Kalkują wzory, dopracowują dopracowane i rzekomo ulepszając, pogarszają sytuację chociażby poprzez nadmierną podaż sztuki powtórek (patrz: „znużenie estetyczne”). A takie banalne, „możliwościowe” duplikaty mamy tuż obok arcydzieł od zarania sztuki i przez całe jej dzieje. Tyle że ceni się je, nawet jeśli są gniotami, bo egzotyczne i stare. Ale we współczesności to właśnie u różnych niepokornych i u tych, którzy nie są dostosowani, najlepiej wyłaniają się twórcze zmiany. A widać to już i w odległych epokach (patrz zanegowanie stereotypów poprzez nowe „wejścia na scenę”). Andrzej Matuszewski w tekście *NIE i TAK* (druk w 1993 r.) tak pisze o istotnej roli negacji: *W każdej dziedzinie mamy do czynienia z twórczymi rezultatami powiedzianego NIE... Mówimy NIE i dzięki temu powstaje coś nowego, odmiennego. Uchylenie się od NIE byłoby dowodem petryfikacji pojmowań, zahamowaniem przemian w świadomości.*

Od lat sześćdziesiątych XX wieku (a nie jest to przebrzmiałe i dziś) jest w sztuce zmorem atrakcyjności efektów (wcale niebiednych), która, podejmowana ochoczo przez krytykę, kusi odbiorców tzw. atrakcyjnymi obiektami. Ludwiński rozumiał to niebezpieczeństwo i szukał sztuki naprawdę przekraczającej urzeczowienia i błyskotki, a więc „niemożliwej”, czyli tej, w której znaczenie ma nie „forma wizualna” czy wyeksploatowane już sposoby zapisu lub użycia tworzyw. To, co się liczy naprawdę, to ciągłe próby uruchomienia wyobraźni widza. A jest to zadanie niedosiężne bez jakiegoś choćby minimalnego wizualnego komunikatu. A więc mimo tego, że ideałem byłaby telepatia, to konieczne są ustępstwa na rzecz materialności. Rzecz w tym, że nie mogą to być estetyczne dopiłowywania, a branie swobodne tych przedmiotów, tworzyw czy kontekstów miejsc tak, aby komunikaty idei były maksymalnie czyste, a często zaprzeczające dotychczasowym stereotypom. Tadeusz Kantor niejednokrotnie powtarzał, że sztuka winna być wyzwaniem i czymś w istocie skandalicznym, w przeciwnym razie staje się mierna. A postulaty sztuki niemożliwej, choć nie pretendowały do „nowych narodzin”, stały się przynajmniej tygłem, pozwalającym na wytapianie się idei. I dlatego też zwolennicy „niemożliwego” zasługują bardziej na uwagę niż ci potulni i niczego niekwestionujący.

W sztuce polskiej początku lat siedemdziesiątych, głoszenie „niemożliwości” nabrało szczególnego znaczenia, skoro i tu zaznaczać się zaczęła inflacja poszukiwań przedmiotowych oraz nadmiernie przeestetyzowanych. A jednocześnie, gdy już w latach siedemdziesiątych narastał impet formowania mikrośrodków sztuki oraz różnorodnych manifestów czy formuł oraz wielu nieformalnych projektów w poszerzającym się polu „sztuki niemożliwej”, ona sama została... zepchnięta w rój rozlicznych mikro-nurtów. I stało się to mimo tego, że sztuka niemożliwa nie miała być żadną tendencją! A do tego jeszcze już samo pole organizacyjnej i komunikacyjnej inwencji tych wszystkich mikroskopijnych ośrodków, galerii czy pocztowych cyrkulacji dało sztuce niemożliwej niebywałą rozpęd... „nowych możliwości” (!). Nie licząc wspomnianych powyżej: sztuki niemożliwej oraz sztuki pojęciowej, a także nie biorąc pod uwagę przez Ludwińskiego efemerycznie wyróżnianych sztuk: „cienia”, „kolekcji”, „trzeciej” czy „pęknięć”, mamy w Polsce już od końca lat 60. całą serię nowych taksonomów. Nie licząc takich określeń, jak „formuła X” Zbigniewa Makarewicza i trzymając się tylko etykietki „sztuka”, na uwagę zasługują m.in.: sztuka permanentna (Andrzej Lachowicz, 1970), sztuka nieobecna (Ludwiński, 1973), sztuka Pro/La (Andrzej Partum, 1975), sztuka niezidentyfikowana (Ludwiński, 1975), sztuka kontekstualna (Jerzy Świdziński, 1976), sztuka bezczelna (Partum, 1976), Foto-Medium-Art (Jerzy Olek, 1977). Żadna z tych „sztuk”, niezależnie od swego zakresu, nie jest wolna od związków z różnymi aspektami konceptualizmu. Jest wśród nich duża poetycka ironia (Partum), są charakterystyczne dla Ludwińskiego półutopijne marzenia o sztuce złanej z rzeczywistością i do telepatycznego tylko odbioru. Ale w wypadku Świdzińskiego dostrzegamy konsekwencję stałych działań typu performance'a przy Foto-Medium-Art jest jakaś preferencja stop-klatki. Natomiast w kręgu sztuki permanentnej u Lachowicza i Natalii LL, bardziej niż u innych artystów, mamy połączenie ognia i wody: postulatów sztuki niemożliwej, a jednocześnie strumieni tekstów, performances, jak i frenetycznych zapisów soczewkowych. Artyści permanentni, nie rozstając się z aparatami fotograficznymi wypełniają jakby postulat Franza Kafki, aby nie szukać świata, lecz poczekać, by świat sam do nas przyszedł. I przychodzi. A aparaty czy kamery odnotowują to. Zatem pewna tzw. niemożliwość przemienia się w swą odwrotność. Widać to dobitnie u Anny Kutery, a jeszcze lepiej dałoby się to zauważyć u tych artystów najmłodszych generacji, którzy odwracają problem i zaczynają od możliwości, aby z niej wycisnąć mgławicę niemożliwości. I właśnie Olga Lewicka, Anna Molska czy Rafał Jakubowicz uruchamiają rozliczne możliwości jako punkt wyjścia dla: aluzji, przesunięć znaczeń i wcale rozbudowanych narracji. ●



PORTFOLIO MŁODYCH

↑ Michał Pietrzak, z cyklu „Obiad”, ASP Wrocław 2007

← Patrycja Dołowy, *Autoportret*

Po lewej:
Grzegorz Gołębiowski
Wrocław 2009