

fermat

PISMO ARTYSTYCZNE

NR
63

Fotografia i nowe media:

m.in. Z. Sosnowski, A.J. Lech,
B. Konopka, W. Plewiński,
J. Leśniak, R. Horowitz, M. Batory

Cena 16,00 zł (w tym 5% VAT)



fermat

PISMO ARTYSTYCZNE

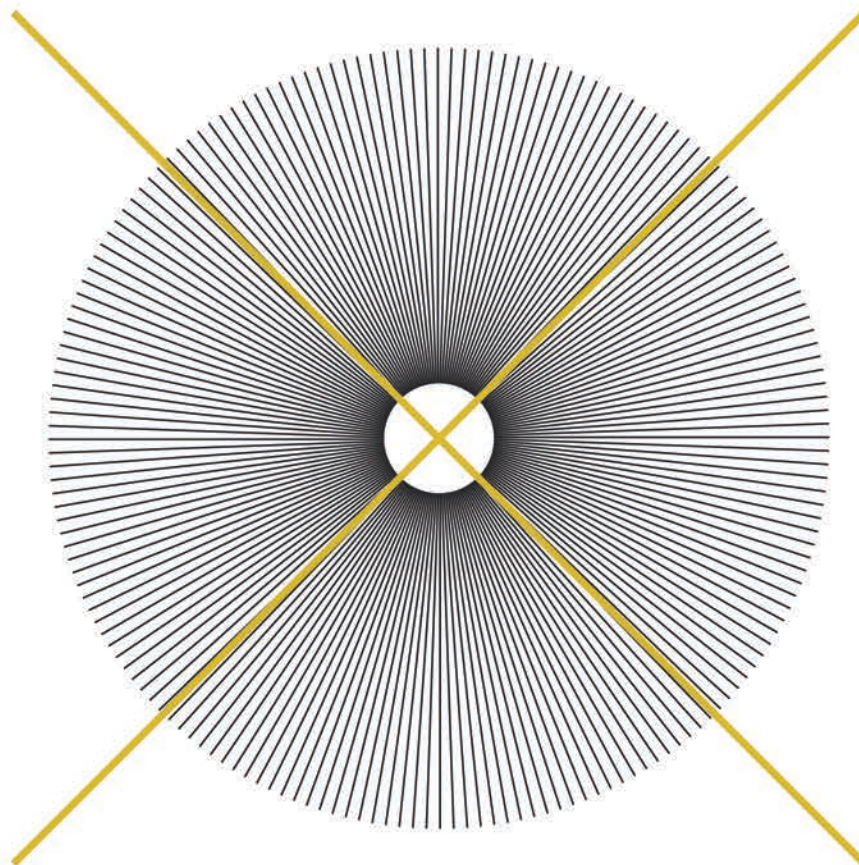
NR
63

Fotografia i nowe media:

m.in. Z. Sosnowski, A.J. Lech,
B. Konopka, W. Plewiński,
J. Leśniak, R. Horowitz, M. Batory

Cena 16,00 zł (w tym 5% VAT)





(NIE) PORZĄDEK (DIS)ORDER

3. BIENNALE ARS POLONIA

15.09 – 21.10.2012

GALERIA SZTUKI WSPÓŁCZESNEJ W OPOLU

DYREKTOR BIENNALE: ANNA POTOCKA / KURATOR WYSTAWY: ŁUKASZ KROPIOWSKI

ARTYŚCI:

PIOTR BARAN // MAREK RADKE // MACIEJ TOPOROWICZ // ADRIANE WACHHOLZ
DAGMARA WYSKIEL & CHRISTIAN NÚÑEZ

Patronat Honorowy: Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego

Komitet Honorowy: Ryszard Wilczyński – Wojewoda Opolski / Józef Sebasta – Marszałek Województwa Opolskiego / Ryszard Zembaczyński – Prezydent Miasta Opola

Dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego.

**Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego.**

PATRONI MEDIALNI:



BIENNALEARSPOLONIA.PL
GALERIAOPOLE.PL

 Galeria Sztuki
Współczesnej

V MIĘDZYNARODOWY KONKURS RYSUNKU THE 5TH INTERNATIONAL DRAWING COMPETITION WROCŁAW 2012

GRAND PRIX

MINISTRA KULTURY I DZIEDZICTWA NARODOWEGO
OF THE MINISTER OF CULTURE AND NATIONAL HERITAGE

25 000 PLN I WIELE INNYCH NAGRÓD // AND MANY OTHER PRIZES

KONKURS MA CHARAKTER OTWARTY! THE COMPETITION IS OPEN FOR EVERYONE!
NIEPRZEKRACZALNY TERMIN SKŁADANIA RYSUNKÓW / 31.10.2012.

ABSOLUTE DEADLINE FOR THE SUBMISSION OF DRAWINGS / OCT. 31ST 2012.

OPŁATA UCZESTNICTWA > RÓWNOWARTOŚĆ 30 EUR // ENTRY FEE > 30 EUR*

* w dniu dokonywania wpłaty według tabeli kursów NBP // calculated on the day
the payment is made according to the exchange rates of the National Polish Bank

KONTO BANKOWE // BANK ACCOUNT DETAILS

Akademia Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu

Plac Polski 3/4, 50-156 Wrocław

ING Bank Śląski

78 1050 1575 1000 0023 6277 0998

IBAN: PL 78 1050 1575 1000 0023 6277 0998

SWIFT: INGBPLPW

tytułem // with the title: V MKR Wrocław 2012



MIĘDZYNARODOWY
KONKURS
RYSUNKU
THE INTERNATIONAL
DRAWING
COMPETITION
WROCŁAW

ADRES // ADDRESS

V MKR Wrocław 2012 / Muzeum ASP we Wrocławiu

ul. Traugutta 19/21, 50-416 Wrocław

info@mkr.wroclaw.pl

www.mkr.wroclaw.pl | www.facebook.com/mkrwroclaw



Drodzy Czytelnicy!

Oferujemy kolejny zeszyt czasopisma z dominującą tematyką fotograficzną, choć nie tylko fotografia angażuje uwagę autorów referujących swe poglądy odnoszące się do szerokiego kontekstu jej spełnienia i związków z innymi mediami. Fotografia wychodząca poza obrazowość; w przestrzeń bezpośredniego działania, w grę jej elementami, w popularną zabawę... Podążająca drogą sztuki, także tą, która może wieść na manowce. Tyle że takie kluczenie po „bezdrożach” bywało atrakcyjne i czasami otwierało nowe perspektywy; czy i teraz fotografia jest na właściwej drodze — pokaże czas. Pretekst tematyczny bieżącego numeru zbiega się z głośnymi już w Polsce przedsięwzięciami festiwalowymi, jakimi są: Fotofestiwal w Łodzi i Miesiąc Fotografii w Krakowie, i fakty te odnotowujemy. Właśnie te wydarzenia uprzytomniły nam, że oto aktualna fotografia w jej chwilowych, byle jakich prezentacjach; migająca na ekranach monitorów, przyklejana wprost do ścian, zalegająca w masie odbitek, wycinków prasowych, w celowym bałaganie i pozornej dostępności dla „wszystkich” — staje się tym samym tylko pewnym substytutem jej konwencjonalnej postaci. Jej „śmieciowość” jest przy tym w jakiejś mierze przystawalna do pośpiechu i migawkowości przekazywanych informacji; obraz nie służy kontemplacji, nie buduje aury odbioru... jest tylko składnikiem tego śmietnika współczesnej ikonosfery. No ale na wystawach znalazło się także wiele pouczających, znakomitych warsztatowo i ekspozycyjnie, prac takich autorów, jak m.in. Rodczenko, Lewczyński, Birgus czy Sally Mann. To właśnie do tych wartości dobieraliśmy przykłady twórczości innych znakomitości, jak Sherman, Tillmans, Richter czy Milach, Plewiński, Lech, Konopka, Woś, Sawicz, Sokołowska itd. Całości dopełniają prezentacje nowych mediów i plakat — realizacje m.in. Horowitza i Batory’ego. Mamy nadzieję, że nasza propozycja tematyczna wzbudzi zainteresowanie Czytelników, a może zainspiruje także potencjalnych organizatorów kolejnych wystaw.

Andrzej Saj

Okładka — Ryszard Horowitz, *BIRDSHEAD*, cyfrowy fotokompozyt wykonany 2007 roku, aparat cyfrowy

REDAKTOR NACZELNY:

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

ADRES REDAKCJI:

Plac Polski 3/4, 50-156 Wrocław
tel. 71 34 380 31 w. 209 i 239
fax 71 34 315 58; 34 325 37
e-mail: format@asp.wroc.pl

WSPÓŁPRACOWNICY KRAJOWI:

Andrzej P. Bator, Lila Dmochowska, Eulalia Domanowska, Grzegorz Dziamski, Piotr J. Ffereniński, Agnieszka Gniołek, Anna Kania, Dorota Koczanowicz, Andrzej Kostołowski, Bożena Kowalska, Elżbieta Lubowicz, Dorota Miłkowska, Mirosław Rajkowski, Mirosław Ratajczak, Adam Sobota, Krzysztof Stanisławski, Grzegorz Sztabiński, Marek Śnieciński

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 I OPRACOWANIE GRAFICZNE:

Tomasz Pietrek, www.tomaszpietrek.com

REDAKCJA EDYTORSKO-TECHNICZNA:

Romuald Lazarowicz

DRUK: K&K, Kraków

TŁUMACZENIE NA JĘZYK ANGIELSKI:

Ryszard Sawicki

ŁAMANIE I PRZYGOTOWANIE DO DRUKU:

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

WYDAWCA:

Akademia Sztuk Pięknych we Wrocławiu i Fundacja im. Eugeniusza Gepperta

WARUNKI PRENUMERATY:

W prenumeracie krajowej cena 1 egz. wynosi 16,00 zł. Kwotę 48,00 zł (16 x 3) prosimy wpłacać na nasze konto: Akademia Sztuk Pięknych, ING Bank Śląski O/Wrocław 93 1050 1575 1000 0005 0269 6594
Jednocześnie na blankiecie wpłaty zaznaczając — prenumerata „Formatu”. Zamówione egzemplarze wysyłamy na nasz koszt. Oferujemy także, za zaliczeniem pocztowym, wysyłkę archiwalnych numerów pisma.
W prenumeracie zagranicznej cena 1 egz. wynosi 10 dolarów USA, pozostałe warunki j.w.

NUMER SFINANSOWANY ZE ŚRODKÓW:

Urzędu Miasta Wrocławia.

Za finansowe wsparcie serdecznie dziękujemy.

Nakład: 2200 egz (DC)

Copyright © 2012 by Redakcja „Format”

CENA 16,00 ZŁ

(w tym 5% VAT)



89



24

W NUMERZE

TEMATY

- 4 Grzegorz Sztabiński. Przyjemność widzenia
- 7 Marianna Michalowska. Kinematografia i sen
- 10 Eulalia Domanowska. Wirtualne oczarowanie
- 12 Iwona Stachowska. Mimetyczny urok fotografii

POSTAWY

- 14 Krzysztof Stanisławski. Dobra, albo zła. Dobra
- 17 Adam Sobota. Zdzisław Sosnowski „na bramce” sztuki
- 20 Lena Wicherkiewicz. Byłem już kiedyś fotografem...
- 24 Piotr Komorowski. Obrazy jako relikwie
- 26 Andrzej Saj. Od szarości do magiczności (O wystawie B. Konopki we Wrocławiu)
- 30 Tadeusz Nyczek. O Plewińskim
- 33 Adam Sobota. Sanatorium Schulza
- 37 Justyna Ryzek. Własne miejsca do życia — prywatne opowieści o Rosji
- 40 Agata Grząba. Klaudia Pieszczoch. Lubię, jak coś jest poważne
- 42 Lena Wicherkiewicz. Symptomy nieoczywiste. O sztuce Basi Sokołowskiej
- 44 Katarzyna Karczmarsz. Od percepcji do wyobraźni — o cyklu fotografii Tomasza Sobieraja Obiekty banalne

POSTAWY II

- 46 Alicja Jodko. My Cave is My Castle?
- 49 Renata Głowacka. Jean-Paul Goude — Retrospektywa
- 50 Piotr Jakub Fereński. Wcielenia. Maciej Osika w Muzeum Miejskim Wrocławia
- 52 Piotr Jakub Fereński. Zrobione w zdjęciu



3 122

1. **Michał Batory**, *Plakat*
2. **Andrzej Jerzy Lech**, *Kropka, Wrzesień*, 12.05.2010
3. **Robert Kuciński**, *Roto*, obiekt multimedialny, 50x30, 2012
4. **Stanisław J. Woś**, Z cyklu „Tryptyk”, *Karkonosze, 2003–2004*
5. **Jakub Grzywak**, *Klisza Werk*, cykl „U Schulza”
6. **Wojciech Plewiński**, *PRL Sejny*, 1968
7. **Kryspin Sawicz**, z serii „Człowiek i świat”



70

KONTAKTY

- 54** **Dorota Koczanowicz**. Kim jest Cindy Sherman?
- 56** **Lena Wicherkiewicz**. Eksperyment fotograficzny. O „Zachęcie/Ermutigung” Wolfganga Tillmansa
- 60** **Agnieszka Gniotek**. I była miłość w getcie
- 62** **Bożena Kowalska**. Richter — poeta mgły i szarości
- 65** **Agnieszka Gniotek**. Uczynić styl z bezstylowości

REMINECENCJE

- 68** **Elżbieta Łubowicz**. Obraz jako symbol. Późne prace Stanisława J. Wosia
- 70** **Lila Dmochowska**. Kryspin Sawicz — „fotografować” coś dla siebie
- 76** **Marta Miskowicz**. Czułość na Brzózkę
- 78** **Lila Dmochowska**. „Archeologia” kina

PREZENTACJE

- 82** Klucze do tajemniczego pałacu... Z **Januszem Leśniakiem** rozmawia Janina Hobgarska
- 86** Uwielbiam jazz. Iwona Strzelewicz-Ziemiańska rozmawia z **Ryszardem Horowitzem**
- 88** **Urszula Smaza-Gralak**. Ryszard Horowitz ponownie we Wrocławiu
- 89** **Bogdan Konopka**. Plakat jest moją pasją: to jest mój świat — mówi Michał Batory w rozmowie z Bogdanem Konopką
- 96** Kulturalne pojednanie. Z **Maciejem Łagiewskim** — dyrektorem Muzeum Miejskiego we Wrocławiu rozmawia Anna Kania

MOTYWY

- 98** **Mieczysław Szewczuk**. Razem. Czekałska i Golec w Atlasie Sztuki
- 100** **Malina Barcikowska**. Jan Berdyszak. Gęstość cienia. Pomiędzy światłem a ciemnością
- 102** **Eulalia Domanowska**. Życie jest sztuką
- 104** **Agnieszka Gniotek**. Wiele bab i dwie sukni
- 106** **György Jerovetz**. Bezczasowość sztuki konsumpcyjnej
- 108** **Marta Lisok**. Spiskowcy rozkoszy

ZDARZENIA

- 110** **Agnieszka Gniotek**. W fotosieci
- 116** **Anna Kania**. Miesiąc fotografii w Krakowie
- 118** **Paweł Krzaczkowski**. Zmiana medium
- 120** **Wojciech Wojciechowski**. Po Kowalni (?)
- 122** **Kama Wróbel**. Wcześniej-Dzisiaj. Wystawa z okazji jubileuszu 40-lecia Katedry Sztuki Mediów ASP we Wrocławiu
- 126** **Mirosław Rajkowski**. ARS Electronica 2011 i Transmediale 2012

INTERPRETACJE

- 128** **Sylvia Stanek**. Akty odwagi
- 130** **Wiera Załucka**. Dyskurs wschodni
- 132** **Magdalena Barbaruk**. Galicja. Opowiadać dalej?
- 134** **Karol Józwiak**. Ślady Zofii Rydet
- 136** **Ewa Świdzińska**. Histeryczka moralna (**KORESPONDENCJE**)
- 137** **Andrzej Kostołowski**. O mediach i ready-mades



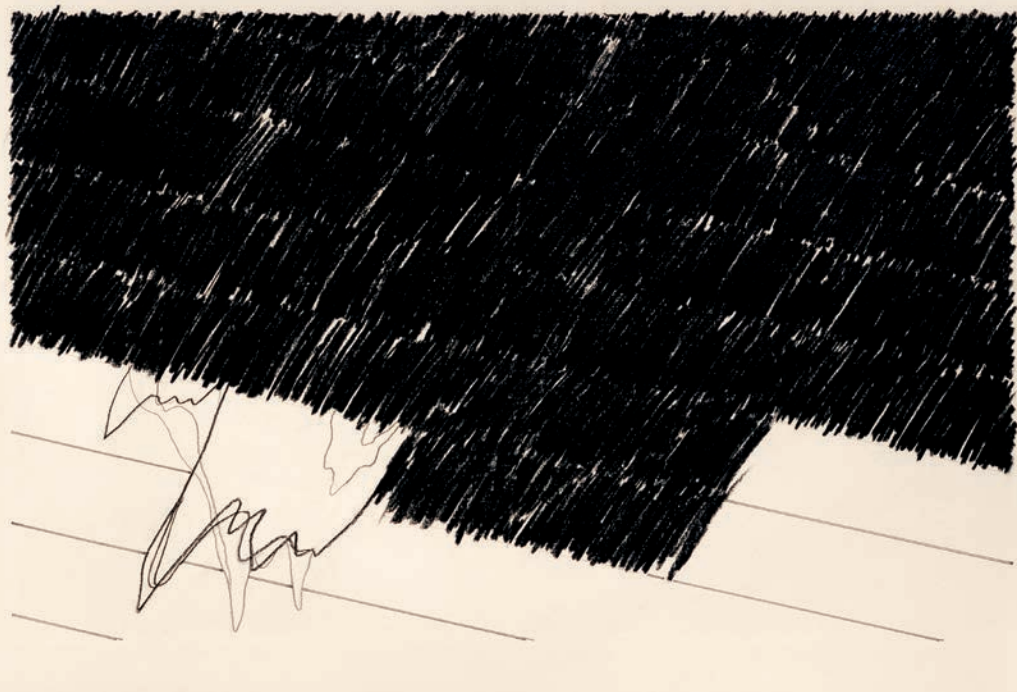
4 68



5 33



6 30



sztuki przez to, że tak prymitywny efekt uważają za ostateczny i najwyższy probierz jego artystycznej wartości [3]. Podobne stanowisko przyjmował Schelling. Pisał: *Kto potrzebuje iluzji, aby rozkoszować się sztuką, i kto, aby się rozkoszować, musi zapomnieć, że ma przed sobą dzieło sztuki, ten z pewnością w ogóle nie jest do tych przeżyć zdolny i co najwyżej może się delektować rubasznymi produktami malarstwa niderlandzkiego* [4]. Przyjemność związana z iluzją zostaje tu sprowadzona do rzędu rubasznym satysfakcji materialnych. Traktowana jest jako prymitywny efekt. Ci z odbiorców, którzy poddają mu się, czy znajdują w nim przyjemność, reagują jak zwierzęta.

Analizując zarysowane wyżej zagadnienia, Mateusz Salwa zwrócił uwagę na ciekawy problem ukształtowania się *mitu obrazu iluzjonistycznego*. Funkcjonował on w europejskich rozważaniach teoretycznych w wielu odmianach, będąc odnoszonym do różnych konwencji społecznych.

1

Grzegorz Sztabiński

Przyjemność widzenia

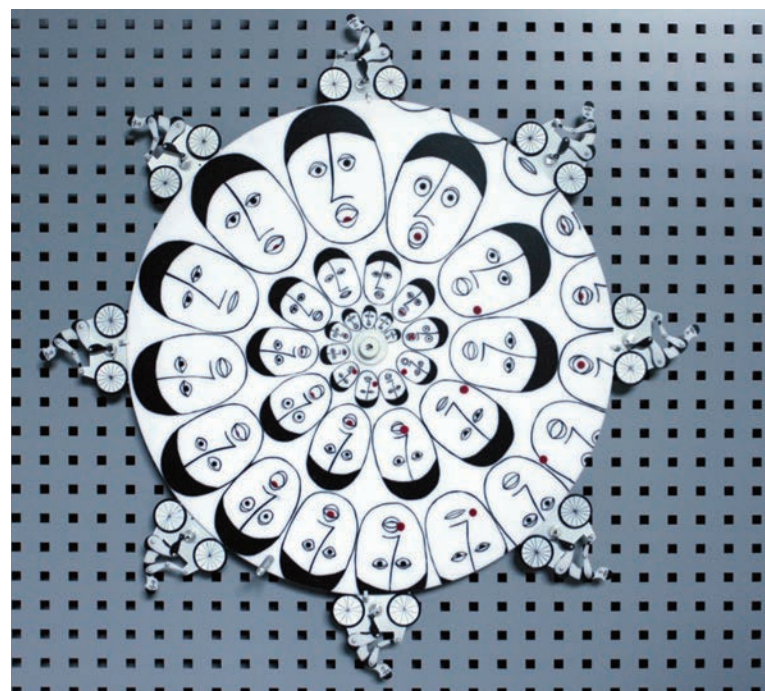
Sformułowanie „przyjemność widzenia” stosowane było przede wszystkim w związku z odbiorem filmów.

Wiesław Godzic pisze, że używali go Louis Aragon i większość przedstawicieli awangardy okresu kina niemego, traktując jako cechę immanentną spektaklu kinowego [1]. W podobny sposób, pomimo głębokich różnic między programami estetycznymi, wypowiadali się na ten temat Erwin Panofsky, Siergiej Eisenstein i Arnold Hauser. Wszyscy uważali, że film istnieje po to, żeby dawać przyjemność. Zastanawiano się jednak również, z czym jest ona związana. Czy dotyczy relacjonowanych zdarzeń rzeczywistych lub fikcyjnych, czy też wywoływana jest przez samą możliwość oglądania?

Tradycyjnie reakcja psychiczna pojawiająca się w czasie odbioru utworów artystycznych określana jest jako przeżycie estetyczne. W jego pojawieniu się istotną rolę pełni percepcja zmysłowa. Amerykański estetyk Frank Sibley w rozprawie *Aesthetic and Non-Aesthetic* pisał, że *estetyka zajmuje się, najogólniej mówiąc, pewnego rodzaju percepcją. Trzeba z o b a c z y ć wdzięk w jednolitości dzieła, u s ł y s z e ć skargę czy szaleństwo w muzyce, d o s t r z e c krzykliwość schematu kolorystycznego, o d c z u ć siłę prozy, jej nastrój, niepewność tonu”. W związku z tym „przypuszczenie, iż ktoś mógłby wydać sąd estetyczny bez estetycznego postrzeżenia [...] świadczy o niezrozumieniu sądu estetycznego* [2]. Zwykle jednak, zwracając uwagę na rolę czynników percepcyjnych, estetycy nie ograniczali oddziaływania dzieł sztuki wyłącznie do nich. Podkreślali doniosłość elementów znaczeniowych nadbudowywanych nad pierwiastkami zmysłowymi. Ponadto reakcji emocjonalnych

odbiorców nie sprowadzali do przyjemności. Zwracali uwagę, że zwłaszcza we wstępnej fazie odbioru dzieł sztuki wystąpić mogą stany emocjonalne przykre, takie jak zdumienie, przerażenie, przygnębienie. Jednak te bezpośrednie reakcje ulegają następnie przekształceniu w poczucie wielkości i mocy. Czujemy się wywyższeni we własnych oczach, gdyż potrafiliśmy przezwyciężyć początkowe stany nieprzyjemne, zapamiętać nad negatywnymi reakcjami. Właśnie złożoność wywoływanych odczuć traktowano jako objaw tego, że mamy do czynienia z wielką sztuką. Dlatego sytuacje, w których źródłem zadowolenia stawały się wyłącznie lub przede wszystkim doznania zmysłowe traktowano często lekceważąco.

Problem ten wystąpił wyraźnie podczas prowadzonej przez wiele wieków dyskusji na temat roli iluzji w malarstwie. Najdawniejsze, starożytne pochwały z nią związane dotyczą możliwości obrazów związanych z łudzeniem wzroku. Według Pliniusza, Zeuksis potrafił tak wiernie odtworzyć wygląd winogron, że ptaki zlatywały się, żeby je dziobać. Wyższość przyznano jednak Parrajosowi, u którego płótno zasłaniające obraz, które chciano zdjąć, okazało się namalowane. Tak pojęta iluzja stawała się synonimem zręcznego oszustwa bądź kłamstwa. Jej wartość była też wielokrotnie poddawana krytyce. Hegel, przytaczając opowieść o Zeuksisie oraz powołując się na współczesny mu przykład mały Büttnera, która rzekomo pogryzła ilustrację przedstawiającą chrabąszcze w książce o życiu owadów, konkludował, że *należałoby raczej potępić tych, którzy sądzą, że podniosą wartość dzieła*



2

Autor wskazuje, że za przykład malarskiej iluzji uważano zwykle obrazy typu *trompe-l'oeil*, a gatunek ten przemawiać mógł zarówno do uczonych i nieuczonych. Prostaczkowie po prostu wpadali w sidła złudzenia. Natomiast osoby wykształcone, o ile nie wykazywały pogardy wobec iluzji, mogły bawić się jej sztuczkami. Przyjemność widzenia była w obu przypadkach odmienna. W pierwszym obraz łudził na zasadzie deluzji, autorytarnego narzucenia „własnej woli”, w drugim na podstawie „paktu z widzem”, *wishful suspension of disbelief, tj. dobrowolnego zawieszenia niedowierzania ze strony widza, który decyduje się traktować to, co namalowane na obrazie, nie jako malarskie przedstawienie, ale właśnie jako to, co zostało na nim przedstawione* [5].

1 W. Godzic, *Oglądanie i inne przyjemności kultury popularnej*, Kraków 1996, s. 31.

2 Cyt. wg antologii *Contemporary Aesthetics*, red. M. Lipman, Boston 1978, s. 434.

3 G.W.F. Hegel, *Wykłady o estetyce*, t. 1, przeł. J. Grabowski, A. Landman, Warszawa 1964, s. 75.

4 F.W.J. Schelling, *Filozofia sztuki*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 1983, s. 207.

5 M. Salwa, *Iluzja w malarstwie. Próba filozoficznej interpretacji*, Kraków 2010, s. 40

1. **Grzegorz**

Sztabiński, *Przedstawienie III*, tusz, olej, kredka na papierze, 1992

2. **Agnieszka**

Jarzab, *Kto tak naprawdę kręci*, obiekt ręcznie animowany, 2012

3. **Stanisław**

Sasak, *Image Processing 1992*, 3 kadry 768x576 pix, komputer Amiga 500 z zestawu prac komputerowych z lat 1989-1995 Fot. 2-3: czytaj strona 122-125

Innym przykładem przy-
jemności związanych z wra-
żeniami wzrokowymi mogą
być anamorfozy. Słowo to
pojawiło się w XVII wieku,
ale odnosiło się także do za-
biegów perspektywicznych
stosowanych już wcześniej.
W ich rezultacie uzyskiwa-
no zniekształcony wizerun-
ek przedmiotu, uniemoż-
liwiający rozpoznanie go,
gdy patrzyło się na obraz
z normalnego punktu wi-
dzenia. Zniekształcenie zni-
kało jednak i obiekt wyglądał
normalnie przy spojrzeniu
pod innym kątem albo oglą-
daniu pracy w krzywym
z zwierciadło (np. cylindrycz-
nym). Chwył ten intrygował

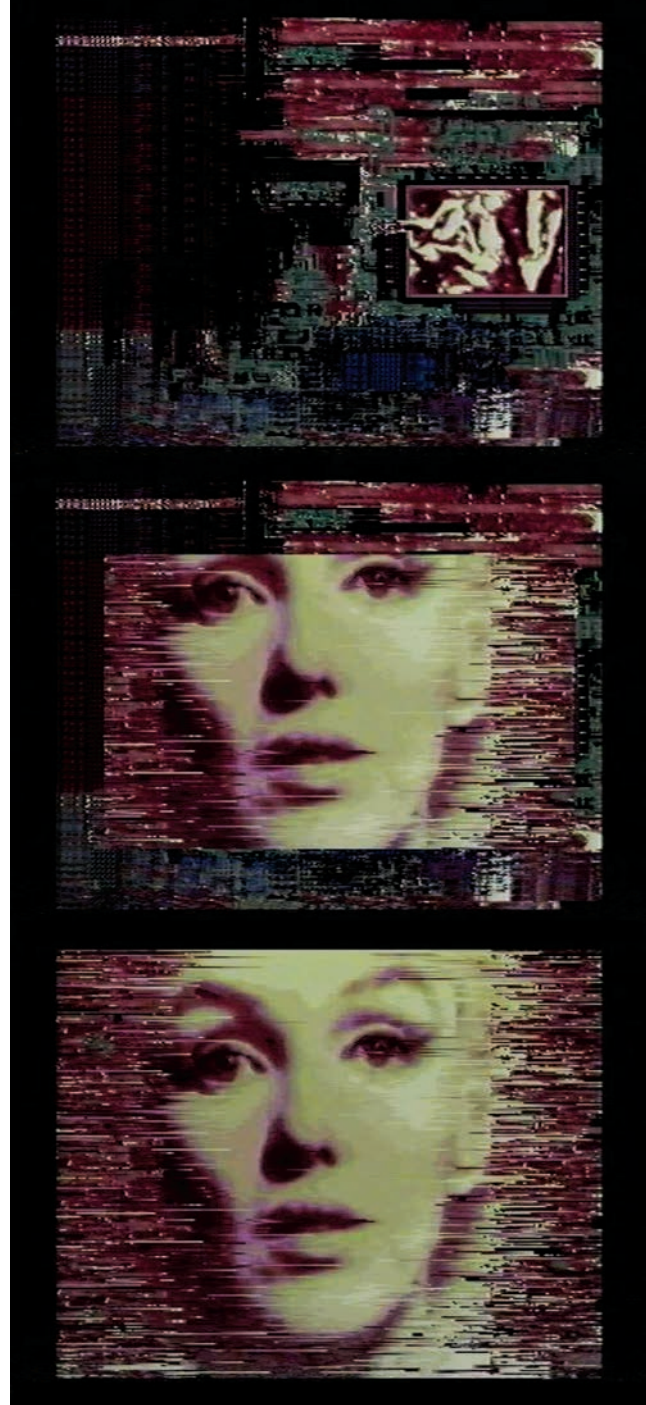
ze względów poznawczych szesnastowiecznych i siedemnastowiecznych badaczy perspektywy, natomiast dla szerszych kręgów odbiorców pochodzących z różnych warstw społecznych stał się źródłem wizualnej rozrywki. Często obrazy anamorfozyczne zajmowały miejsce w Wunderkammer – pokojach cudów lub dziwaczności. Dlatego ich badacze szczególne znaczenie przypisują obrazowi Hansa Holbeina *Ambasadorowie* z 1533 roku. Przedstawia on dwóch mężczyzn wspartych o stół lub regał, na którym umieszczone zostały starannie dobrane przedmioty. W centrum, na pierwszym planie, pokazany został jednak osobliwy przedmiot, który zdaniem niektórych historyków sztuki przypomina kość mątwy. Gdy widz stanie jednak tuż przy płótnie i patrzy w lewo ujrzy jak namalowany kształt prostuje się przybierając formę ludzkiej czaszki. Analizując obraz, Jurgis Baltrušaitis wskazuje na związek między jej dostrzeżeniem a uchwyceniem przesłania całego dzieła. Podkreśla, że wszystkie przedstawione w nim przedmioty mają znaczenie symboliczne i odwołują się do czterech sztuk wyzwolonych: arytmetyki, geometrii, astronomii i muzyki. Odczytanie treści ikonograficznych sugeruje więc idee związane z *jednością Sztuki i Nauk, relacji między geometrią – przestrzenią i muzyką – czasem, między harmonią ciał niebieskich i harmonią dźwięków, zgodnie z teoriami Pitagorasa i Platona, którym popularność przywrócił włoski humanizm*. Jednak te rozległe syntezę odbiorca zmuszony jest ująć w innym aspekcie od momentu, gdy dostrzeże czaszkę. Uświadamia sobie, że *tym razem nie chodzi już o głoszenie chwały ludzkiej wiedzy, lecz o obraz wanitatywny* [6]. Jego przesłaniem jest wyrażenie marności ziemskich potęg reprezentowanych przez obu przedstawionych dostojników – potęgi świeckiej i potęgi kościelnej – oraz marności nauki.

W obrazie Holbeina użycie anamorfozy włączone zostało więc w złożoną koncepcję ikonograficzną. Sens przekazywany podczas normalnego

oglądania dzieła ulega zmianie, gdy uwzględnimy szczególny punkt widzenia pozwalający nam uchwycić wizerunek czaszki. Efekt anamorficzny ma więc istotne konsekwencje semantyczne. Malarz zdaje się sugerować, że również w życiu przyjmujemy zwykle jedną perspektywę, która pozwala nam bezgranicznie cieszyć się zaszczytami i potęgą wiedzy. Należy jednak uwzględnić również inny aspekt, ujawniający marność ziemskich wartości ze względu na nieuniknioną śmierć. Gra związana z anamorfozą pozwala nam doznać istotnej przemiany duchowej. Przeżycie estetyczne związane jest ze wstrząsem emocjonalnym pojawiającym się w drugiej fazie recepcji utworu.

Czy jednak sytuacja ta jest wyjątkowa? Czy rzeczywiście w większości przypadków anamorfozy były tylko „igraszkami optycznymi”? Baltrušaitis pisze: *Chwył ten pojawia się jako techniczna ciekawostka, lecz zawiera w sobie jakąś poetykę abstrakcji, potężny mechanizm iluzji optycznej i filozofię sztucznej rzeczywistości. Anamorfoza to rebus, monstrum, cudowne zjawisko* [7]. Dotyczy to każdej anamorfozy, nie tylko w wyrafinowany sposób włączonej do złożonej całości ikonograficznej jakiegoś cenionego estetycznie obrazu. Swoista przyjemność pojawiająca się w momencie gdy nieczytelny układ linii lub plam barwnych albo zniekształcone przedstawienie jakiegoś wizerunku, z określonego punktu widzenia przybiera regularny, utrzymany we właściwych proporcjach kształt znanej rzeczy, ma wartość niezależnie od ważkich treści. Związane jest ono z odczuciem dwoistości, niepewności tego, co widzimy. Polegać może na uświadomieniu sobie, że coś pozornie nieznaczącego może zawierać sens. Na zdaniu sobie sprawy z roli istnienia w ukryciu i ujawnienia, widoczności i niewidoczności. Zabiegi takie mogą zaś dotyczyć nie tylko motywów obrazowych odnoszących się do iluzji/deluzji czy reguł „perspektywy anamorficznej”, a okazać się znacznie szersze. Przyjemność widzialności łączyła się będzie wówczas z przyjemnością doznawania konkretności, niewidzialności, niedostrzegania, niewidzenia, wyłaniania się itp.

Rozległość zagadnień związanych z rozważanym tu punktem widzenia wobec sztuki zarysowuje się, gdy weźmiemy pod uwagę twórczość artystów dwudziestowiecznych. Dla wielu z nich ważnym celem stało się przezwyciężenie iluzji. W pierwszej połowie XX wieku najbardziej radykalną polemikę



3

z nią podjęli przedstawiciele różnych odmian sztuki konkretnej. Podawane przez nich motywacje miały charakter filozoficzny lub społeczny. Nie odwoływali się oni do przyjemności widzenia. Argument ten można jednak odnaleźć nawet w najbardziej zideologizowanej twórczości rosyjskich konstruktywistów. Aleksander Rodczenko krytykował *złudzenia i iluzję w sztuce*. Odrzucał także *profesjonalną „Malarskość”* związaną z wartościami estetycznymi obrazu. Proponował rysowanie linii *geometrycznie prostych, jasnych i dokładnych*. Uzasadnieniem prezentacji ich elementarnych układów miało być *budowanie nowych celowych konstrukcji w życiu, a nie branych z życia i istniejących poza życiem* [8]. Czy jednak ta produktywistyczna celowość wyczerpywała sens reistycznego potraktowania linii? Walter Benjamin, pisząc o radzieckich filmach z lat porewolucyjnych, zauważał: *Część spotykanych w filmie rosyjskim wykonawców to nie są wykonawcy w naszym rozumieniu*

6 J. Baltrušaitis, *Anamorfozy albo Thaumaturgus optikus*, przeł. T. Strzyżyński, Gdańsk 2009, s. 115.

7 Ibidem, s. 7.

8 A. Rodczenko, *Linia*, przeł. J. Litwinow, (w:) A. Turowski, *Między sztuką a komuną. Teksty awangardy rosyjskiej 1910-1932*, Kraków 1998, s. 254-258.

tego słowa, lecz ludzie, którzy się przedstawiają, i to na pierwszym froncie w swym procesie pracy [9]. Uważam, że sformułowanie to można odnieść do linii kreślonych przez Rodczenkę za pomocą ołówka, kredki, patyka umoczonego w tuszu itp. One również „przedstawiają się” i przedstawienie to może budzić przyjemność obcowania z wizualnymi konkretami. Artysta pisał przecież w swej korespondencji z Paryża: *Rzeczy otrzymując sens, zostaną przyjaciółmi i towarzyszami człowieka i człowiek potrafi śmiać się, rozumieć i radować rzeczami* [10]. Taka „rozumna radość” pojawiła się też po II wojnie światowej w twórczości amerykańskich minimalistów.

Czy jednak człowiek może cieszyć się tylko rzeczami, które są wyraźnie widoczne? Czy zatarcie, ukrycie, zmazanie rzeczy nie może również dostarczyć radości? W tradycji malarstwa przedstawiającego znaleźć można wiele przykładów występowania wizerunków osób lub przedmiotów częściowo niewidocznych, np. ukrytych w cieniu lub zatopionych we mgle albo namalowanych w taki sposób, że trudno je rozpoznać. Przykładów mogą dostarczyć obrazy Rembrandta, pejzaże londyńskie Moneta lub jego *Nenufary*. Niepewne rozpoznawanie zarysów przedmiotów w tych obrazach stanowić może istotne źródło przyjemności widzenia. Wydawać się może jednak, że poza malarstwem przedstawiającym te radości nie występują. Weźmy jednak pod uwagę dość nietypowy przykład. Wczesna praca Roberta Rauschenberga *Wytarty rysunek de Kooninga* z 1953 roku rozważana jest zwykle albo jako neodadaistyczny żart, albo jako zapowiedź conceptualnej dematerializacji dzieła sztuki. Timothy Binkley przypisał jej szerszy sens dostrzegając w niej (podobnie jak w *L.H.O.O.Q.* Duchampa – *Monie Lisie* z dorysowanymi wąsami i brodą) odwrót od percepcyjnego pojmowania sztuki. O ile przez wieki artyści koncentrowali się na tworzeniu przedmiotów o określonych jakościach estetycznych wartościowych, zarówno Duchamp, jak Rauschenberg zakwestionowali w swych pracach rolę tego typu działań. *Dzieło Rauschenberga* – pisze Binkley – *nie przekazuje swym w y g l ą d e m żadnych informacji p o z a f a k t e m, że patrzenie na nie jest artystycznie nieważne* [11].

Spójrzmy jednak na tę pracę. Na kartce papieru widoczne są niewielkie plamki tuszu i ślady po wytartych kreskach ołówkowych. Można na ich podstawie przypuszczać, jak wyglądał usunięty rysunek de Kooninga. Nie jesteśmy w stanie odgadnąć jego formy, ale na podstawie wiedzy o innych pracach artysty z tego okresu możemy domyślać się jej i poszukiwać potwierdzenia sugestii w pozostawionych przez Rauschenberga śladach. Tony Godfrey sugeruje także inne zakresy przypuszczeń: *Czy była to satyra na malarstwo gestualne i jego powagę? [...] Symboliczne wymazanie artystycznej figury*

ojca? Czy jest to duch rysunku de Kooninga, czy kompletny rysunek Rauschenberga? [12]. Odpowiedzi mogą być tylko ambiwalentne. Jednak wytarty rysunek okazał się na tyle interesujący, że praca została oprawiona w złotą ramę.

O ile omówiony wyżej przykład określić można jako przyjemność niewidzenia (rysunku de Kooninga), to z późnymi obrazami Ad Reinhardta wiązać można przyjemność niedowidzenia. Artysta wykonywał wówczas ciemne obrazy, które w pierwszej chwili sprawiały wrażenie prawie całkowicie jednolitych pod względem barwnym. Dokładniejsze przyglądanie się im, a także czasami zmiana punktu widzenia, pozwalały dostrzec na nich proste układy geometrycznych kształtów. Reinhardt podkreślał jednak, że nie chodzi mu o *żadną kompozycję*, dlatego wprowadzał trzyczęściowe podziały (jedna forma wertrykalna zanegowana przez horyzontalną). Prace są pozbawione światła (ciemne”), bez kontrastów kolorystycznych („pozbawione kolorów”), bez widocznych śladów pędzla (bez połyску, bez faktury, bez linii, bez twardych i miękkich krawędzi) [13]. Czy tego typu obrazy nadają się do oglądania? Pozwalają one coś zobaczyć, ale w sposób niepewny i niewyraźny. Margit Rowell pisała, że w kontakcie z pracami Reinhardta *obserwator nie zatracił nigdy świadomości, że jest pochłonięty procesem w i d z e n i a, a nie patrzeniem przez okno [...]* [14]. Słowo „okno” w tym przypadku odnosi się zarówno do otworu w ścianie, przez który obserwujemy rzeczywistość znajdującą się poza naszym pokojem, jak metafory użytej przez Alberta w stosunku do obrazu przedstawiającego. W obu przypadkach patrzymy na coś, co znajduje się na zewnątrz (w stosunku do szyb zamykających otwór w ścianie lub płaszczyzny pokrytej plamami barwnymi). Za każdym razem też koncentrujemy się na fragmencie rzeczywistości, który pojawia się przed nami. Warunkiem zobaczenia czegokolwiek jest za każdym razem odpowiednie oświetlenie. W przypadku ciemnych prac Reinharda, które nie działają jak okna, możemy skupić się na samym procesie widzenia. Nie jest to jednak proces oglądania zwykłego przedmiotu materialnego, takiego, którego można dotknąć. Artystę bardzo denerwowały ślady pozostawiane przez odbiorców, którzy nie mogli oprzeć się chęci dotykania jego obrazów. Dlatego galerie i muzea budowały specjalne ogrodzenia. W jednej z galerii, jak wspomina Reinhardt, zbudowano przed każdym obrazem pomost trzy na pięć stóp, aby utrzymać przyglądającą się publiczność w odpowiednim dystansie [15]. Widzowie jednak nie byli w stanie skoncentrować się na widzeniu-niewidzeniu narzucanym przez te prace. Artysta pisał, że *niewiele obserwatorów było zdolnych do pozostania w salach przez jakiś dłuższy czas, nawet gdy były w nich ławki, na których można było usiąść* [16].

W omówionych przykładach pochodzących zarówno ze sztuki dawnej, jak dwudziestowiecznej, zakładana była symetria patrzenia artysty i odbiorcy [17]. Zgodnie z europejskimi konwencjami estetycznymi przyjmowano, że właściwa percepcja dzieła sztuki polega na zrekonstruowaniu w czasie procesu odbioru sposobu widzenia artysty. Należy przyjąć odpowiedni punkt widzenia, dokonać odpowiedniej hierarchizacji elementów pokazanych na płaszczyźnie kierując się tym, co artysta zapisał w dziele, ale także biorąc pod uwagę wskazówki dostarczane przez krytyków lub historyków sztuki na podstawie pisemnych komentarzy pochodzących od twórców dzieł lub innych autorytetów. Ten zespół czynności, które umożliwić miały właściwe ujęcie percepcyjne dzieła oraz nadbudowanie odpowiednich poziomów znaczeń, określany był często jako rozumienie. Patrzenie ze zrozumieniem na dzieło sztuki pozwalać miało na intencjonalne zrekonstruowanie takiego sposobu widzenia go, jakiego oczekiwał artysta. Uważano to za podstawę pojawienia się w czasie odbioru właściwego przeżycia estetycznego.

Recepcja związana z wyostrożoną uwagą, wiedzą na temat dzieł sztuki i respektowaniem założeń twórczych niezbyt często występowała w przypadku filmów. Zwrócił na to uwagę Roland Barthes, który w 1975 roku w czasopiśmie „Communications”, które charakteryzowały wysokie ambicje teoretyczne, zamieścił zaskakujący artykuł. Zwracał w nim uwagę, że „podmiot” wychodzący z kina jest *trochę zdrętwiały, wymięty, zmarznięty, krótko mówiąc senny: chce mu się spać – oto, o czym myśli* [18]. Opis ten zdecydowanie różni się od pełnego napięcia aktu odbiorczego rozważanego w przypadku odbioru malarstwa lub dzieł architektury. Jeśli brano tam pod uwagę zmęczenie fizyczne związane z koniecznością przemierzania sal muzealnych lub krążenia po przestrzeniach wokół lub wewnątrz budynku, to owe efekty kinestetyczne odnoszono do percepcji wzrokowej i doznań psychicznych w stanie najwyższej aktywizacji. Senność była niedopuszczalna.

Różnice, o których piszę, występowały według Barthesa także w przypadku sytuacji poprzedzających odbiór filmu. Pisał: *Wyjąwszy przypadek – coraz częstszy, co prawda – dokładnie sprecyzowanych potrzeb kulturalnych (film wybrany, pożądaný, przedmiot prawdziwego przedwstępного podniecenia), idzie się do kina z powodu beczynności, czasu wolnego, w stanie gotowości. Wszystko dzieje się tak, jakby jeszcze przed wejściem widza na salę połączyły się wszystkie klasyczne warunki hipnozy: pustka, beczynność, brak zajęcia: to nie wobec filmu i przez film się marzy; czyni się to nieświadomie, zanim się zostanie widzem* [19]. Teoretycy filmu refleksje te ujmowali zwykle jako punkt wyjścia do psychoanalitycznej refleksji nad kinem. Można jednak również spojrzeć na nie jako na dowód współczesnego zróżnicowania reakcji

9 W. Benjamin, *Dzieło sztuki w epoce jego reprodukowalności technicznej* [Pierwsza redakcja], w: idem, *Twórca jako wytwórca. Eseje i rozprawy*, przeł. R. Reszke, Warszawa 2011, s. 41

10 Cyt wg. A. Turowski, *W kręgu konstruktywizmu*, Warszawa 1979, s. 244

11 T. Binkley, *Przeciw estetyce*, przeł. U. Niklas, w: *Zmierzch estetyki – rzekomy czy autentyczny?*, wybrał i wstępem opatrzył S. Morawski, t. I, Warszawa 1987, s. 420

12 T. Godfrey, *Conceptual Art*, London 1998, s. 63.

13 *Art-as-Art. The Selected Writings of Ad Reinhardt*, wyd. B. Rose, Berkeley, Los Angeles 1991, s. 82-83.

14 M. Rowell, *Ad Reinhardt – Style as Recurrence*, (w:) katalog wystawy *Ad Reinhardt and Color*, Solomon R. Guggenheim Museum, New York 1978, s. 22.

15 *Art.-as-Art.*, op. cit., s. 84.

16 *Ibidem*.

17 W ostatnim przykładzie odbiorcy symetrię tę pojmowali nawet zbyt dosłownie, co denerwowało Reinharda, testując to, co widzialne za pomocą dotyku. Prawo takie zarezerwowane było jednak od najdawniejszych czasów dla twórcy.

18 R. Barthes, *Wychodząc z kina*, przeł. Ł. Demby, (w:) *Interpretacja dzieła filmowego. Antologia przekładów*, red. W. Godzic, Kraków 1993.

19 *Ibidem*.

odbiorczych. Nie poddają się one już wzorcom wskazywanym przez krytyków sztuki i estetyków. Nie zawsze uwzględniają sugestie artystów. Stanowią zaś przedmiot rozpaczy dla osób zajmujących się wychowaniem estetycznym. Zróznicowanie to i brak obowiązujących kryteriów percepcji dzieł sztuki stają się jednak faktem. Przyjemności widzenia są wielorakie, a próby ich regulowania są coraz częściej ignorowane przez odbiorców.

Jedną z przyczyn tego stanu jest różnorodność oczekiwań, jakie wobec widzów stawiają różnorodne odmiany współczesnej twórczości artystycznej. Recepcja ich, choćby ze względu na to, że są często prezentowane w ramach jednej wystawy, nie polega na radykalnej zmianie nastawienia. Dochodzi raczej do przeniesienia postaw z jednego rodzaju twórczości na inny. Zwracał na to uwagę Oliver Grau, rozważając relacje między dawnymi mediami i sztuką wirtualnej rzeczywistości. Dawne media, takie jak freski, obrazy, panoramy, film i sztuka, jaką przenoszą – pisał – nie muszą okazywać się przestarzałe. Rozumiane w ten sposób nowe media nie muszą czynić dawnych zdezaktualizowanymi, a raczej przypisują im nowe miejsce w systemie [20]. Jeśli chodzi o odbiór, może to się wiązać ze zmniejszeniem krytycznego dystansu wobec tego, co pokazywane i wzrostem emocjonalnego zaangażowania w to, co się wydarza [21]. Odbiorca sztuki wirtualnej jest zanurzony w stworzonym przez artystę nowym, alternatywnym środowisku, które silnie oddziałuje na jego zmysły. Wywołuje to zawieszenie tradycyjnej, estetycznej relacji: podmiot-przedmiot. W sztuce takiej patrzący działa i czuje zgodnie ze sceną czy logiką zmiennych obrazów, co prowadzi do erozji wewnętrznego dystansu, który występował w przypadku tradycyjnej recepcji estetycznej. Grau przypomina koncepcje dotyczące tego problemu rozwijane od Kanta do Adorna i pisze, że obecnie pojawia się utopijna

idea przeniesienia obserwatora do obrazu, unieważnienia dystansu wobec obrazowanej przestrzeni [22]. Widz nie jest bogatym wewnętrznie podmiotem w konfrontacji z zawartością dzieła sztuki, a bezcielesną istotą wewnątrz Kartezjańskiej przestrzeni. Bieżące reagowanie na to, co staje się widzialne, eliminuje możliwe do uwzględnienia wcześniejsze doświadczenie estetyczne.

Jednak przyjemność widzenia dzieł sztuki określać mogą też problemy, jakimi zajmujemy się w życiu codziennym. Nastawienie towarowo-ekonomiczne, jakie w nim dominuje, wywiera także wpływ na recepcję obrazów muzealnych. *Dzieło sztuki – pisze John Berger – definiujemy jako obiekt, którego wartość zależy od jego rzadkości. Wartość ta jest afirmowana i szacowana przez cenę, jaką dzieło sztuki uzyskuje na rynku. Ponieważ jednak jest ono mimo to „dziełem sztuki” – a sztukę uważa się za coś lepszego od handlu – twierdzi się, że jego cena rynkowa odzwierciedla jego duchową wartość [23].* Dla odbiorcy odwiedzającego muzea swoistym przewodnikiem po wartości duchowej znajdujących się w nich dzieł stają się informacje o ich cenie. Widz patrząc na obraz odczuwa przyjemność związaną z przyglądaniem się oryginałowi – czemuś zbliżającemu się do absolutu, a jednocześnie o bardzo wysokiej wartości finansowej. Przyjemności tej nie daje oglądanie reprodukcji. Odczucia te Berger opisuje następująco: *Znajduję się przed tym dziełem. Mogę na nie patrzeć. Ten obraz Leonarda nie jest podobny do żadnego innego na świecie, National Gallery posiada prawdziwego Leonarda. Jeśli będę się mu przyglądał wystarczająco intensywnie powinienem być w stanie jakoś odczuć jego autentyczność. Madonna wśród skał Leonarda da Vinci: ten obraz jest autentyczny i dlatego jest piękny [24].*

22 Ibidem, s. 348.

23 J. Berger, *Sposoby widzenia*, przeł. M. Bryl, Poznań 1997, s. 21.

24 Ibidem

20 O. Grau, *Virtual Art. From Illusion to Immersion*, Cambridge Mass. 2003, s. 8.

21 Ibidem, s. 13.



Marianna Michałowska

Kinematografia i sen

O filmowym marzeniu w fotografii

W ciemności pracowni szkice kompozycji postaci i nastrojów z mojego notesu i skrawki papieru ożywają. Światła! Akcja! Wielkoformatowy, 4x5 cala, aparat Toyo robi zdjęcia wolno, zwiększając natężenie światła i cieni. Powolna fotografia [1].

Jednym z artystów, którego prace zostały zaprezentowane na tegorocznym Biennale Fotografii w Helsinkach [2] był Jukka Lehtinen, artysta specjalizujący się od połowy lat 90. w fotografowaniu miniatur. Fotograf pokazuje nam zagubione miasteczka na pustyni, stacje benzynowe, motele czy bary. W tych odludnych i opuszczonych przestrzeniach pojawiają się nieliczne figury ludzkie. Płytką głębia ostrości wydobywa gesty ludzików – uniesioną rękę, opuszczoną głowę. Sceny przywołują świat znany z amerykańskich filmów z lat 60. czy 70. Także ostre, wyraziste barwy przypominają charakterystyczną kolorystykę Technicoloru. Fiński twórca i amerykańska wyobraźnia? O co tu chodzi?

O ile inscenizowanie małych światów nie jest niczym specjalnie oryginalnym (podobnie czynili zarówno David Levinthal, Thomas Wrede, czy – jeszcze w latach 80. – artyści związani z nurtem Brytyjskiej Fotografii Inscenizowanej i wielu, wielu innych twórców – także polskich), to współczesne powracanie do miniatur wskazuje na pewne nowe, wcześniej nie eksponowane tak wyraźnie cechy, którą nazwę tutaj „kinematograficznością” i „filmowością”. Cecha pierwsza odsyła nas do sposobu produkcji obrazów: inscenizowania sceny i światła oraz reżyserii aktorów, cecha druga odsyła do specyficznej wyobraźni, wytworzonej za sprawą kultury wizualnej. Spróbuję zatem odnaleźć przyczyny popularności postawy kinematograficznej w fotografii ostatnich lat, wydobywając jej kolejne składniki.



Fotografie kinematograficzne dają poczucie „absorpcji” widza przez obraz.

Jukka Lehtinen

1. *Shadow*, z serii:

„Waste Land”, 2003
Fot. dzięki uprzejmości autora

1 J. Lehtinen, *Artist Statement*, (w:) *Helsinki Photography Biennial*, red. S. Änäs, Union of Artist Photographers, Helsinki 2012, s. 29.

2 Helsinki Photography Biennial 2012, marzec-kwiecień.



MASZYNA PRODUKCYJNA

Zauważmy na początku, że kinematograficzność nie jest oryginalnie cechą fotografii miniatur. Postawę tę wypromowali przede wszystkim artyści „wielkiej sceny”: Jeff Wall, Gregory Crewdson, Philip-Lorca diCorcia czy Hannah Starkey, budujący świat przedstawiony przy pomocy starannej inscenizacji światła, scenerii i aktorów. Charlotte Cotton, brytyjska kuratorka i autorka książki *Fotografia jako sztuka współczesna* pisze w odniesieniu do ich prac o przeniesieniu do fotografii malarskiego stylu tableau lub tableau-vivant (w polskiej tradycji odpowiadałoby to „żywym obrazom”) [3]. Nie sposób nie dostrzec jednak innego jeszcze połączenia reprezentowanego przez filmową maszynę produkcyjną rodem z Hollywood i produkcji fotografii reklamowej. Obrazowanie – wyraziste w geście, w wydobywaniu detali – przypomina obrazy tworzone na potrzeby popularnych mediów. Ta gigantyczna maszyna produkowania obrazów (w mediach ruchomych reprezentują ją Bill Viola czy Mathew Barney) służy wytwarzaniu wizualnych fantazji zarówno na potrzeby współczesnego świata sztuki, jak i magazynów mody (np. diCorcia współpracuje z „W”). Są to zatem obrazy jednocześnie o wysokiej jakości artystycznej i technicznej, lecz także komercyjnej. Potrafią przenosić znaczenia trudne (jeśli widz zechce je dostrzec), ale przede wszystkim dawać będą wizualną przyjemność, charakterystyczną dla kuszących obrazów reklamowych. Styl tych fotografii (podobnie jak wprowadzona przez Cotton kategoria deadpan) składa się z cech takich jak: klarowność i przejrzystość obrazu; wspomina się też o, będącym konsekwencją konceptualnej postawy nowego

dokumentalizmu, specyficznym kodeksie warsztatowym [4]. Polega on na stosowaniu wielkoformatowych aparatów i prezentacji fotografii w formie gigantycznych kopii lub lightboxów. Zarówno styl tableau, jak i deadpan w zaskakujący sposób przywraca wszystkie te cechy formalistycznej fotografii [5], które porzucała celowo rozedrgana, „nieporządna” forma ponowoczesnej intermedialności. Fotografie te charakteryzuje doskonała (w formalistycznym rozumieniu fotografii) jakość obrazu. Barwy są wyraziste, obraz ostry na całej powierzchni obrazu. Mimo to, na przekór realizmowi przedstawienia, obrazy wydają się sztuczne. Ten efekt wywołany zostaje charakterystyczną gestykulacją postaci oraz oświetleniem kadru (lub doświetleniem) światłem lamp błyskowych.

FILM I SEN

Zapewne jednak, mimo całej swojej wizualnej atrakcyjności, fotografia kinematograficzna nie odniosłaby takiego sukcesu, gdyby nie jej zdolność do pobudzania wyobraźni widza do tworzenia na bazie obrazu fikcji fabularnych. Znowu, nic nowego – ktoś powie – tylko rozwinięcie dawnej obserwacji Cindy Sherman, że myślimy w sposób filmowy. Jednak tutaj nie tylko chodzi o rekonstrukcję figur kulturowych, lecz swobodne fantazjowanie w rodzaju pisania w sieci „fan fictions”, czyli amatorskich kontynuacji popularnych powieści. Przywołam Cotton raz jeszcze: *kino, malarstwo figuratywne, narracja oraz folklor to tylko kulturowe punkty odniesienia umożliwiające fotografom konstruowanie*

nowych znaczeń na bazie faktów, fikcji oraz alegorycznych i fizycznych cech fotografowanych obiektów [6].

Z jednej strony zatem, postaci pokazywane na fotografiach grają przypisane im role niczym symboliczne figury moralistycznych fotografii piktorialnych Oskara Rejlandera czy Henry’ego P. Robinsona. Z drugiej jednak, nie są to odwołania do wielkiej literatury czy mitów i historii biblijnych. Twórcy pokazują sceny codzienne, blahe i banalne. Bohaterowie zdjęć zostają najczęściej przedstawieni tak, jakby na coś oczekiwali, mają opuszczone ręce i wzrok zwrócony w przestrzeń. Sceneria – podrzędnych lokali i raczej obskurnych domów. Co nas do nich przyciąga?

Być może trafną podpowiedź daje aktorka, która na filmie zna się z autopsji – Tilda Swinton. Pisząc wprowadzenie do cyklu Crewdsona „Dream House”, aktorka zauważa: *Bardziej niż tylko kadry z nigdy nie nakręconych filmów, Crewdsonowski wszechświat zawiera ślady filmowe, ponieważ [jego fotografie] grają z czasem tak, jak robi to kino: z czasem i snem [7].*

Co przeżywamy w kinie? Dawno temu Roland Barthes w eseju *Wychodząc z kina* opisał doświadczenie filmu, które wymaga od widza specyficznego rozdzielenia. *Trzeba, bym był wewnątrz opowiadania [...], ale trzeba też, bym był gdzie indziej [8]* – pisał. Fotografie kinematograficzne dają podobne poczucie. Tak przynajmniej uważa Michael Fried, nazywając je zdolnością do „absorpcji” widza przez obraz. Oznacza ono, że czujemy, jakbyśmy byli na zewnątrz obrazu, a jednocześnie w środku – tak jakbyśmy przez nikogo nie zauważeni zaglądali w okno własnego domu. By tak powiedzieć – śnimy snem innych, przenosimy się do innego czasu. Hannah Starkey o swoich fotografiach mówi: *interesuje mnie proces re-definiowania rzeczywistości, a fotografia inscenizowana pozwala na interpretację czasu rzeczywistego i ukazania, jak jest doświadczany zarówno wewnątrz, jak i zewnątrz [9].* Przeżywanie czasu w jednej fotografii? To brzmi kontrowersyjnie, jeśli przypomnimy sobie, jak definiowana była do połowy wieku dwudziestego: fotografia, wycięty moment, zamrożona chwila. Lecz zatrzymanie kadru sprawia, że czas ulega rozciągnięciu – czas płynie podczas, gdy my kontemplujemy jego trwanie [10].

Istotną rolę w zjawisku „pochłonięcia” przez obraz odgrywa ustawienie figur ludzkich. Na zdjęciach postaci nie dążą do wzrokowego kontaktu

6 Cotton, *Fotografia jako sztuka współczesna*, dz.cyt., s. 52.

7 T. Swinton, *Great Expectations*, w: Gregory Crewdson. *Dream House*, kat. Wystawy, Photology, Milan 2008, s.3.

8 R.Barthes, *Wychodząc z kina*, przeł. Ł.Demby, (w:) *Interpretacja dzieła filmowego. Antologia przekładów*, red. W.Godzic, UJ, Kraków 1993, s. 159.

9 *Hannah Starkey in conversation with Liz Jobey*, (w:) *Hannah Starkey. Photographs 1997–2007*, red. I.Kullmann, L.Jobey, Steidl, Göttingen 2007, s. 1.

10 To samo dążenie oglądamy w produkcjach filmowych posługujących się mechanizmem „slow motion”.

3 C. Cotton, *Fotografia jako sztuka współczesna*, przeł. M. Buchta, P. Nowakowski, P. Paliwoda, Universitas, Kraków 2010, s.52.

4 Tamże, s.81.

5 Mówiąc o formalistycznej fotografii, mam na myśli wymieniane przez Johna Szarkowskiego pięć cech dobrej fotografii. Były to: temat, detal, kadr, czas, punkt widzenia. Por. J. Eisinger, *Trace and transformation. American Criticism of Photography in the Modernist Period*, University of New Mexico Press, Albuquerque 1995, s. 218.

Jukka Lehtinen

1. *Eis Cafe*, z serii „Waste Land”, 2002

2. *Dawn*, z serii „Waste Land”, 2006

Fot. 1–2 dzięki uprzejmości autora

z patrzącymi — a pamiętajmy, jak istotną rolę miało frontalne ustawienie (choćby dla Lewisa Hine’a w fotografii społecznej, gwarantowało ono dostrzeżenie w sfotografowanej figurze „realnego” człowieka). Wówczas, spojrzenia moje i „innego” wchodziły w dialog. Spotykały się granicy kadru. Tymczasem na fotografiach kinematograficznych bohaterowie zanurzeni są we własnym świetle, pogrążeni we własnych dylematach. Ich nienaturalnie oświetlone twarze lub obecność w pejzażu podkreśla dziwność ich przeżycia, odłączenie od świata. Ta dziwność jest tu przeżyciem czysto psychicznym, bo przecież tak naprawdę ani scenaria ani sytuacja nie są zaskakujące. Co dziwnego może być w stacji benzynowej lub w podmiejskim osiedlu domków?

MIT FILMU

I tu dochodzimy do kolejnego elementu — filmowości. Otóż my wiemy, co może się zdarzyć na stacji benzynowej, bo pamiętamy, co zdarzyło się w filmie *Listonosz zawsze dzwoni dwa razy*, i wiemy, co zdarza się w spokojnych miasteczkach, bo w naszej pamięci trwa wspomnienie filmów Lyncha lub — chociażby, serialu *Desperate Housewives*. Fotografie kinematograficzne niemal bezwstydnie grają kliszami. Powróćmy raz jeszcze do Starkey i Crewdsona. Oboje znakomicie znają zasady sztuki budowania suspense, opartego na zapożyczeniach wizualnych. Motywy i przedmioty umieszczone w kadrze odgrywają istotną rolę dla narracji opowieści.

W cyklu „Dream House” Crewdsona na jednym z obrazów widzimy kobietę siedzącą na brzegu łóżka, na innej scenę po wypadku — na tle przewróconego kołami do góry samochodu dziewczynka uprzęta wysypane bagaże. Sytuacje dzieją się o zmroku, oświetlone reflektorem lub światłem lampy w domu. To wyobrażenia rodem z filmu gatunkowego, który ma swoją określoną i rozpoznawalną strukturę. W kinie gatunków wiemy, że jeśli widzimy strzelbę, to ona wypali, zaś mrok ma wywołać dreszcz na plecach. Tak samo, patrząc na fotografię autora, szukamy znaczenia każdego z gestów i domyślamy się przyczyn zagubionego spojrzenia bohaterów. Owe wyraziste, a jednocześnie jakby pozostające w zawieszaniu gesty aktorów mają szczególne znaczenie, ponieważ dzięki nim zyskujemy pewność, że patrzymy na postaci działające. Pisałam wcześniej o kliszach — Crewdson je stosuje świadomie. Wypracowany przez niego styl jest stylem fotograficznego Hitchcocka, a może raczej Lyncha. W domach na przedmieściach kryją się tragedie, lęk i zagubienie.

Podobnie Starkey przyznaje się do inspiracji tradycją amerykańskiego „czarnego kryminału”.



Posiada zdolność szczególnej fotograficznej reżyserii, która sprawia, że w jej fotografiach nie ma zbędnych elementów. Jednocześnie jej fotografie pozostają niedopowiedziane tak, by została przestrzeń na interpretację widza. Bohaterkami fotografii najczęściej są kobiety. Ich spojrzenie jest zamysłone, jakby próbowały zachować prywatność dla siebie. Starkey obserwuje je w neutralny sposób, nie podkreślając obecności obiektywu. W podobnie chłodny sposób przedstawiali swoich modeli Edward Hopper, Lynch czy Sherman. Kompozycje są niemal statyczne, główna postać zajmuje niewielką część kadru lub zostaje przesunięta na obrzeża. Wydobywa je z przestrzeni szczegół: barwa włosów, lub stroju. O ile modelki Starkey pozostają dla nas anonimowe, to pozujący do „Dream House” należą do grona aktorów popularnych i kultowych jednocześnie: William H. Macy, Julianne Moore, Gwyneth Paltrow czy wreszcie wspomniana już Swinton. Jaka rolę pełnią w tych opowieściach, pozornie „zwykłych”? Czy to znak zaprzeczenia duży rynkowi reklamowemu, jak chciałby Richard Lacayo, recenzent „Time Magazine”, który pisze, że wraz z zaproszeniem gwiazd *nie tworzy się sztuki konceptualnej. Próbuje się następną kampanię Prady* [11], zaś same sławy są banalne? Może jednak chodzi o coś innego? O samą magię kina reprezentowaną przez gwiazdy? „Dream House” nie opowiada o zwykłym życiu i jego zdarzeniach, których doświadczają anonimowi ludzie — jest o filmach o zwykłym życiu, granym przez aktorów, których lubimy oglądać. O marzeniu kinem (czy może bardziej, przy dzisiejszym stanie

kina, o tym co proponują ekscentryczne serie: od *Twin Peaks* do *Sześć stóp pod ziemią*). Czy jest to komercyjne? Ależ naturalnie. Mit kina to mit przemysłu.

MINIATURA KINA

Powróćmy wreszcie do artysty, od którego zaczęłam ten tekst. Czy Lehtinen jest kinematograficzny? Przecież nie fotografuje żywych ludzi i wykorzystuje charakterystyczny dla fotografii miniatur, a nieobecny w fotografiach świata „w skali naturalnej” efekt rozmycia przestrzeni w nieostrości. Ale może właśnie dzięki temu jego pejzaże tym bardziej wydobywają z naszej wyobraźni wszystko to, co jest esencją filmowości — stan marzenia i związanej z nim niepewności. Oto na jednej z fotografii światło wydobywa z mroku postać kobiety. Jej cień wyraźnie rysuje się na tle białej ściany i drzwi. Pochyla się ku dłoniom, w których coś trzyma. W drugiej części kadru dostrzegamy ciemnoniebieski fragment rękawa i nogawki stroju mężczyzny. Pamiętacie, czytelnicy? To niemal kadr z *Trzeciego człowieka* Orsona Wellesa — postać wyłaniająca się nagle z mroku bramy. Dreszcz niepokoju. Nie dowiemy się, co dzieje się między postaciami. Czy kobieta w biało-niebieskiej sukience wraca do domu? Wyjmuje klucze z torebki? A mężczyzna czeka na nią? Jest prześladowcą czy przyjacielem? Podobnie filmowe bywają nasze sny, nad których akcją nie jesteśmy w stanie panować. „Światła! Akcja!”. Lehtinen realizuje swój sen o kinie we własnej pracowni z piasku, soli, cukru. I składa mu hołd. Figurki posłusznie wykonują gesty nakazane przez reżysera, lecz wyglądają jakby miały własne życie. *Wszystko jest możliwe. To jest prawdziwa fotografia!* [12].

11 R. Lacayo, *Photography: If You Build It They Will Come*, „Time Magazine. Arts”, Feb. 22, 2007, dostęp online (2012-04-15): <http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,1592850,00.html#ixzz1ozD06T9S>.

12 Lehtinen, *Artist Statement*, op.cit., s.29.

Eulalia Domanowska

Wirtualne oczarowanie

Nasz fascynujący świat zmienia się nieustannie.

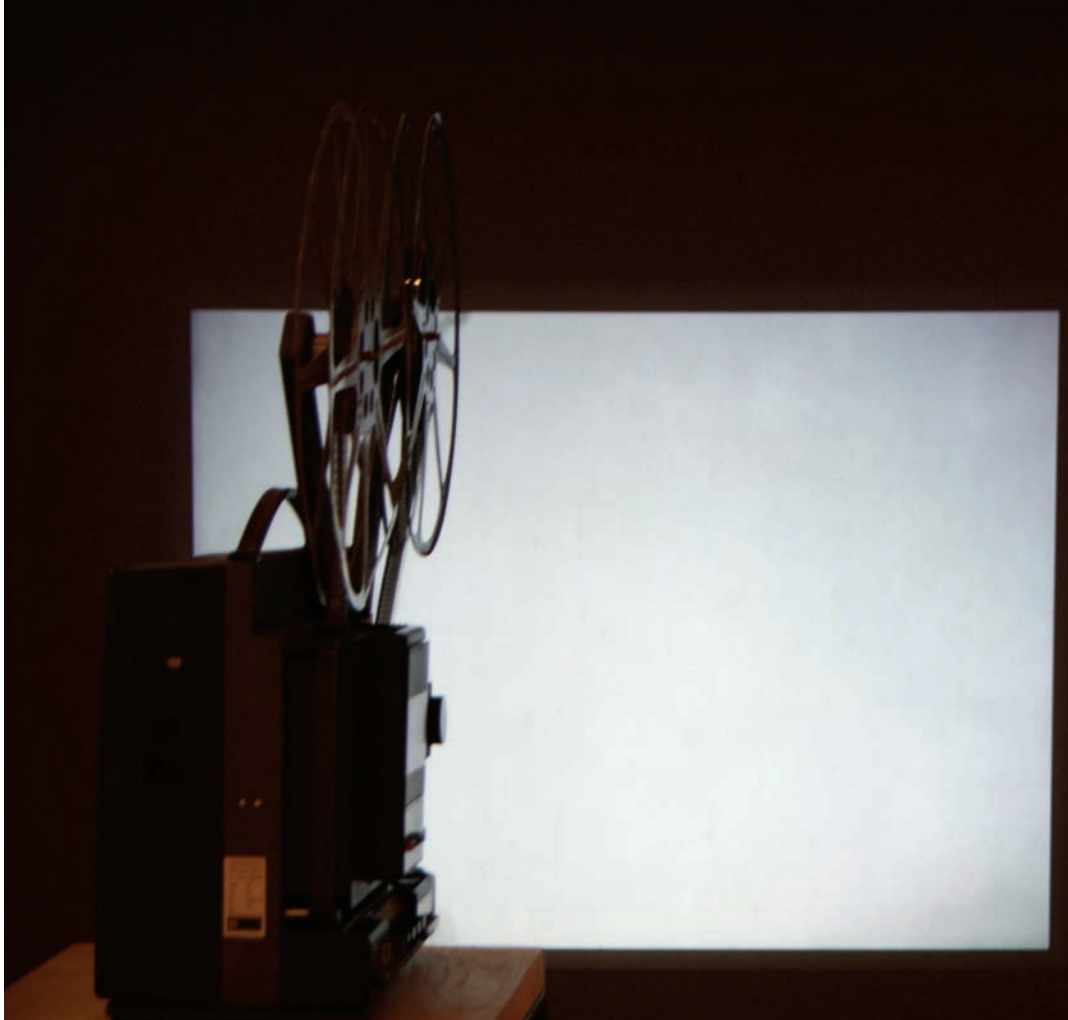
Nastąpiło tak wielkie przyspieszenie technologiczne, że w ciągu ostatnich 30-40 lat staliśmy się społeczeństwem postindustrialnym i informatycznym. Powstało i ciągle powstaje wiele narzędzi technicznych, które umożliwiają nam, jak nigdy przedtem, komunikację i edukację, a także rozrywkę. Dziś już nie wyobrażamy sobie życia bez multimediów: Internetu, komputera, telefonu komórkowego, aparatu fotograficznego, i-Poda.

Życie w symulakrze

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

Uwaga, mózg nam się zmienia!

Ten ostatni wymóg staje się jednak coraz bardziej papierowy. Wraz z rozwojem nowych technologii prowadzone są badania dotyczące ich wpływu na nasze życie. Dość szybko okazało się, że mają one swoje dobre i złe strony. Przykładem może być eksperyment przeprowadzony przez profesora psychiatrii Gary'ego Smalla w Los Angeles w 2007 roku i opisany przez Nicholasa Carra w zeszłorocznej „Gazecie Wyborczej”. Profesor udowodnił, że po spędzeniu kilku godzin w Internecie nasze mózgi



są bardziej aktywne i szybsze, ale jednocześnie promują pobieżną lekturę i brak koncentracji oraz powierzchowne przyswajanie wiedzy. Konieczność szybkiej oceny i decyzji w czasie surfowania, system oparty na przerywaniu i przeglądaniu setek stron i linków, konieczność przeskakiwania od jednego zadania do innego sprawia, że utrudnia to nam myślenie, zwiększa możliwość przeoczenia lub niezrozumienia jakiejś informacji. Ilość napływających wiadomości i czytanie tych nawet trywialnych sprawia, że musimy przesiewać większą ich ilość, także tych wizualnych. To powoduje wzrost bogactwa różnych komunikatów, ale odciąga naszą uwagę od meritum sprawy. Według psychologa Patricii Greenfield *każde medium rozwija pewne zdolności kosztem innych oraz że korzystanie z sieci doprowadziło do powszechnego i wyrafinowanego rozwoju umiejętności wizualno-prze-strzennych, ale obniżyło zdolność do głębokiego przetwarzania bodźców, które są podstawą świadomego zdobywania wiedzy, analizy intuicyjnej, krytycznego myślenia, wyobraźni i refleksji* [2]. A to efekty wysoce niepożądane. Carr ocenia, że nastąpiło odwrócenie procesu cywilizacyjnego – *od uprawiania i pielęgnowania osobistej wiedzy do łowiectwa i zbieractwa w lesie elektronicznej informacji* [3].

Takie właśnie wrażenie odnoszę, oglądając dokumentalne bądź paradokumentalne filmy wideo licznie obecne na różnego rodzaju wystawach, festiwalach i przeglądach. Dostają etnograficzny kolaż, którego tematykę można często z góry przewidzieć. Znakomita większość takich produkcji jest

po prostu banalna. Przykładem może być ostatnie Berlinale, w czasie którego wielu młodych artystów mieszkających w Berlinie, zwłaszcza z Turcji, pokazywało tego typu filmy. Nastąpił przesył tego rodzaju twórczością. Choć i w tej dziedzinie zdarzają się interesujące realizacje i artyści. Jednym z nich jest Polak Piotr Wysocki, który opowiada w swoich filmach o szczególnych osobach i szczególnych problemach. Co takiego interesuje nas w filmach o transseksualności, prowincjonalnej poetce dotkniętej chorobą czy warsztatach plastycznych z niepełnosprawnymi?

Outsiderzy, „inni” pokazywani w filmach dokumentalnych i instalacjach wideo artyści byli już przecież niejednokrotnie i pewnie jeszcze wiele razy będą bohaterami współczesnych projektów artystycznych. Być może największą zaletą Piotra Wysockiego jest jego zdolność słuchania i dostrzegania człowieka takiego, jakim jest; a także jego zdolność ukazywania „innych” w sposób podmiotowy. Artysta oddaje im głos i przekonuje widzów, że nie taki diabeł straszny, a czasami nawet wspaniały. Wspaniały, jak w filmie *Zbliżenie*, w którym niepełnosprawna poetka Irena Zielińska z Międzyrzeczka deklamuje swoje wiersze w monumentalnej scenerii warszawskiego kina Relax, już nieczynnego i w całości oddanego do jej dyspozycji. *„Ona 24 godziny na dobę żyje poezją. Nie chce opowiadać o swoim życiu, woli mówić wierszem. Dlatego nie nakręciłem o niej klasycznego dokumentu. Wybrałem taki rodzaj filmowego portretu, bo wiersze mówią o niej wszystko, w nich wykrzykuje to, co ma w środku* [4].

1 R. Kluszczyński, *Spółczesność informacyjna. Cyberkultura. Sztuka multimediów*, Rabid, Kraków 2002.

2 N. Carr, *Co Internet robi nam z mózgiem*, „Gazeta Wyborcza”, 19-20 czerwca 2010, s. 19.

3 Ibidem, s. 19..

4 Agnieszka Kowalska, „Gazeta Wyborcza”, 29 września 2008.

Totalne kino

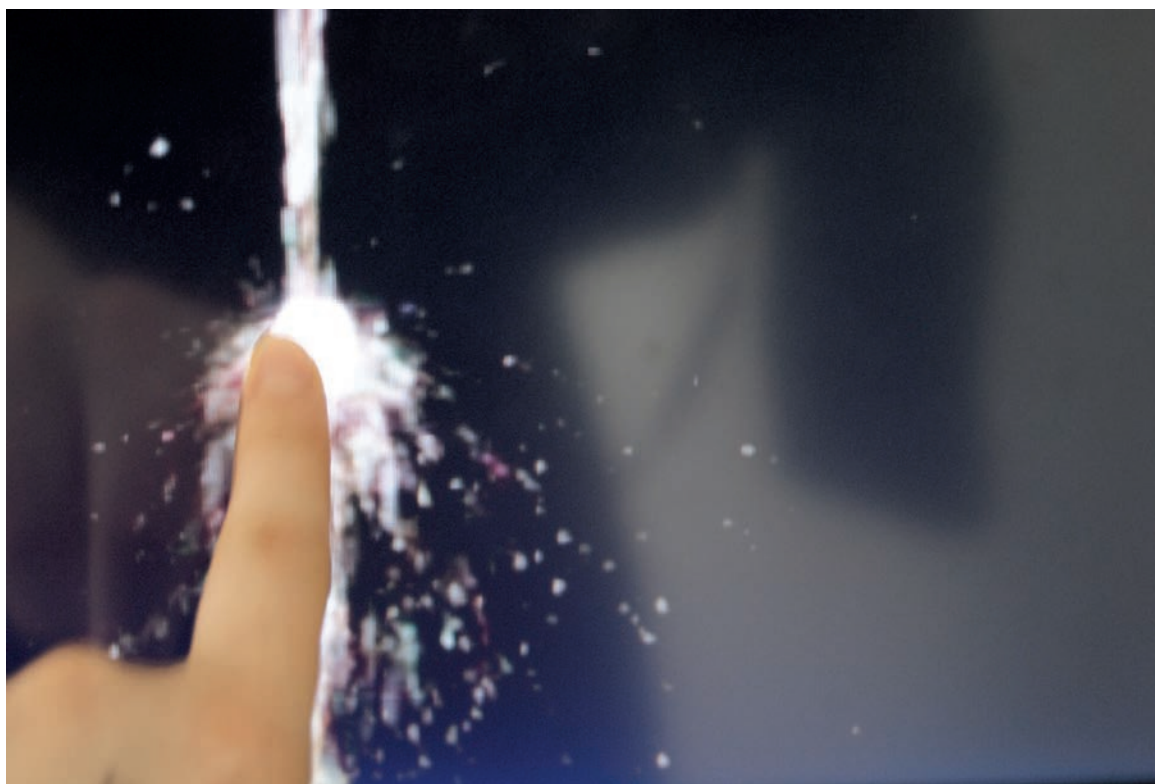
Powszechność używania sztuki multimedialnych zaprezentował na Biennale Sztuki w Wenecji w 2001 roku kurator Harald Szeemann, zmieniając teren Arsenалу w wielkie kino. Publiczność nieco narzekła na konieczność długiego zwiedzania. W końcu, żeby obejrzeć wszystkie prezentowane tam filmy potrzeba było kilku dni. Zaś widzowie są przyzwyczajeni do poświęcania dziełu najwyżej kilka sekund. Spore wrażenie zrobiły wtedy wideoinstalacje Billa Viola. Maria Brewińska pisze, że: *...globalnie rozrastająca się sieć medialna i dostępność kamer wideo i podobnych urządzeń skutkują nadprodukcją i dewaluacją obrazów, dźwięków, informacji i postaw odbiorczych. Dlatego coraz trudniej odróżnić nam rzeczy wartościowe od śmieci* [5]. A Bill Viola już w 1981 roku zwracał uwagę na problem podobieństwa informacji i śmieci, i faktu, że na oba zjawiska można patrzeć jak na odpady, które dla dzisiejszego społeczeństwa są palącym problemem. Uważał, więc, że dla artystów wideo najważniejszym jest podjęcie decyzji — czego nie filmować, że dzieło należy poddać takiemu montażowi i kondensacji, które unaocznia zasadniczą ideę artysty. Jego instalacje były w Wenecji rzeczywiście odpoczynkiem dla oczu i zmysłów od zalewu produkcji wideo i filmowej (niektóre trwały prawie dwie godziny). Viola ukazywał zaś w bardzo zwolnionym tempie grupę ludzi sekwencyjnie wyrażających jakieś emocje. Zafascynowany tym tematem studiował ekspresję ludzkiej twarzy od 1998 roku w Getty Research Center, a następnie wraz z aktorami tworzył sceny radości, cierpienia, myślenia, śmiechu, kichania, umierania, płaczu i inne. Portrety ludzi przedstawionych w postaciach na neutralnym tle odgrywają dla nas sceny emocji za pomocą mimiki twarzy. Krańcowo zwolnione tempo uwidacznia najmniejsze detale i ukazuje wszystkie subtelne zmiany. Czas zostaje jakby zawieszony dla aktorów i dla nas. Tego rodzaju efekty obserwujemy w serii zatytułowanej „Namiętności”, także w dziele *Kwintet Zdumionych* pokazanym w Wenecji czy w takich wideoinstalacjach jak *Obrządek*, *Zamknięty Ogród* lub *Dolorosa*. Jarosław Lubiak przyrównał dzieła Viola do leniwie płynącej rzeki, która staje się pracą pamięci, ukazaniem jej mechaniki — *„wywoływania obrazów ukrytych w nieświadomej głębi, (...), łączenia przypomnień z wyobrażeniami, (...), przekształcaniu obrazów w symboliczne przedstawienia* [6]. Spowolnienie przepływu myśli sprzyja ujawnieniu obrazów ukrytych w podświadomości. Viola uzyskuje największe stężenie, esencję najważniejszych rzeczy. Następuje jakby zawieszenie świadomości, które prowadzi widza do stanów podobnych kontemplacji i medytacji. Interesującym jest fakt zdawania sobie sprawy z zagrożeń, na jakie narażony jest współczesny człowiek w świecie technologii. Artysta zauważa, że większość z nas ma uczucie życia w świecie, który już nie jest naszym domem. Czujemy się w nim

z zagrożeni. Mamy poczucie braku kontroli. *Czujemy, że podlegamy siłom, na które nie mamy wpływu. (...) Pomimo nadzwyczaj łatwego dostępu do informacji i rozwoju technologii medialnych, dłonie pociągające za sznurki znajdują się za kulisami, anonimowe i ukryte przed wzrokiem. Zwyczajny człowiek nie czuje się dobrze poinformowany ani dopuszczony do władzy, lecz bezsilny i bezradny* [7].

Zrealizowane panoptikum

To poczucie manipulacji nasiliło się zwłaszcza po 11 września, kiedy różne służby uzyskały legalny dostęp do wszelkich o nas informacji i mogą nas śledzić pod pretekstem zapobiegania terroryzmowi i dbania o nasze bezpieczeństwo. Kamery wideo śledzą każdy nasz krok nie pozostawiając żadnej sfery prywatności i intymności. Na dworcach, w sklepach, na ulicach, w szkołach

są wszechobecne. Oko Wielkiego Brata czuwa. FBI i inne instytucje mogą obejrzeć każdy nasz e-mail bez uzyskiwania specjalnego pozwolenia. Wraz z rozwojem Internetu rozwinęły się systemy szpiegowskie i technologia biometryczna. Nigdy wcześniej firmy, władze i badacze Internetu nie wiedzieli o nas tak dużo jak dziś. Zasadnym staje się pytanie, kto nas monitoruje i kto monitoruje tych, którzy śledzą nas? Kto decyduje, że ktoś staje się podejrzanym lub niewinnym? Wielu pisarzy, filozofów i badaczy zwraca uwagę, że żyjemy w orwellowskich czasach. Dawniej obserwowało nas mistyczne oko Świętej Trójcy, dziś mechaniczne oko skanera i kamery. Angielski filozof, Jeremy Bentham, opublikował w 1787 roku ideę nowego typu więzienia — tzw. Panoptikonu. W środku budynku usytuowana jest szklana wieża obserwacyjna, z której strażnik może obserwować pensjonariuszy, sam nie będąc widzianym. Dookoła znajdują się pojedyncze cele — małe teatry, w którym każdy z aktorów jest samotny. Możliwość nieustannej obserwacji jest tu pułapką stworzoną na potrzeby władzy. Tego rodzaju system rozprzestrzenił się w naszym społeczeństwie w ciągu ostatnich trzydziestu lat w związku z rozwojem nowych technologii i poddaniu wielu sfer przestrzeni publicznej kontroli kamer. Po dziesięciu latach od zakończenia zimnej wojny ponownie pojawił się problem szpiegostwa. Nawet badania nad sztuczną inteligencją mają swoje specjalne programy nazwane „agencjami”, które otwarcie i w tajemnicy sprawdzają klientów państwa. Prawo do prywatności, rozumiane jako prawo do samotności, raptownie się skurczyło. Co więcej, paradoksalnie jesteśmy obecnie obserwowani nie przez Wielkiego Brata, tylko przez wielu małych braci, nie przez jakiegoś złego dyk-



tatora, lecz przez społeczeństwo, które uzurpuje sobie prawo do decydowania o coraz większej liczbie obszarów naszej egzystencji.

Innym aspektem Internetu są hakerzy i spamy. Według statystyk 80% wiadomości domowych są właśnie niechcianymi spamami. Ponadto w sieci zagrażają nam rozmaite trojany, robaki i inne wirusy. A my potrzebujemy systemów ochrony naszych komputerów, czyli tzw. firewall. W 2004 roku Martin Henatsch zorganizował w Münster i w Stuttgarcie projekt pod taką właśnie nazwą, gdzie różni artyści komentowali zaistniałą sytuację technologicznej kontroli społeczeństwa z racji wyższej konieczności ochrony przed terroryzmem. Niemiecki artysta Andreas Köpnick przedstawił skomplikowany model łodzi podwodnej pobudzający wyobraźnię widza za pomocą wysoko zaawansowanej technologii wojskowej, które często były początkiem wielu wynalazków, później

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

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

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

1. W zautku
Leszka Kaćmy,
 projekcja prac
 2. **Katarzyna
 Kaczyńska**,
*Zmysł
 przybliżony*,
 instalacja
 interaktywna,
 2010
 Fot. 1-2 czytaj
 strona 122-125

używanych powszechnie na co dzień. Szwed Jonas Dahlberg wykorzystał oczekiwania widza — znane nam codzienne sytuacje, które obiecują bezpieczeństwo za pomocą optycznej kontroli. Artysta zainstalował kamery w najbardziej intymnym miejscu — w toalecie. Jednakowoż jego instalacja wideo była grą z konwencją naszego widzenia. Monitor zainstalowany na zewnątrz toalety pokazywał jej wnętrze z muszlami klozetowymi. Jednak każdy, kto chciał z niej skorzystać, z ulgą stwierdzał, że kamera podglądała tylko miniaturowy model, który artysta zainstalował wewnątrz łazienki. Aernout Mik i Magnus Wallin skoncentrowali się na granicach ludzkiej tożsamości i wytrzymałości na obserwację. Mik pokazał dwie prawie identyczne sytuacje w dwóch pomieszczeniach obserwowanych przez kamery. Nic nie wydaje się tu bezpieczne i pewne. Obraz drugiego pomieszczenia raz po raz pojawia się w kamerze zainstalowanej w pierwszym pokoju. Na fotelu siedzi tam kompletnie zrelaksowana osoba pogrążona w swoich myślach, nie zwracająca szczególnej uwagi na lustrzaną ścianę zamykającą przestrzeń, która służy do podglądania. Dla holenderskiego artysty bezpieczeństwo wydaje się być kwestią wewnętrznego stanu mentalności.

Nowe media są narzędziem, bez którego, wydaje nam się, nie moglibyśmy już żyć. Komputer zabieramy ze sobą wszędzie, czyniąc świat dookoła nas jednym wielkim biurem, a w domu chowamy się w wirtualny świat szklanych ekranów. Usiłujemy jednocześnie pracować, kontaktować się ze znajomymi i bawić. Czas wolny i czas pracy stopiły się w jedno. Nie możemy już skupić się tylko na jednym zadaniu ani porządnie odpocząć. Mamy problemy w bezpośrednim komunikowaniu się z ludźmi i w wysławianiu się. Musimy zdać sobie sprawę, że multimedia nie są tylko nieszkodliwymi narzędziami, że mają wpływ na nasze życie, kształtują nasze relacje z ludźmi i musimy bardzo uważać, aby nie zamknąć się w jedynie wirtualnym świecie, jak mawia Jean Baudrillard — symulakrze. *W dobie nowoczesności, w której zaprzędaliśmy się nieustannemu gromadzeniu, dodawaniu i prześciganiu, zapomnieliśmy, że potęgę rodzi nieobecność. Ponieważ nie potrafimy już dzisiaj sprostać zadaniu symbolicznego panowania nad nieobecnością, ulegamy przeciętnemu złudzeniu odczarowanej iluzji [...]. Obraz miast się wyobcować, wymykać się samemu sobie dzięki iluzji, zmuszony jest ukazywać się na milionach ekranów, na których horyzonty znika już nie tylko rzeczywistość, ale również sam obraz* [8].

Nieoczekiwanie pojawia się kryzys kultury, która przecież zyskała doskonałe środki technologiczne. Problemem jest jednak ich totalna obecność, totalne zanurzenie się w wirtualnym świecie, który wydaje się rzeczywistością. Kolejnym czasochłonnym problemem jest konieczność selekcji informacji, która zajmuje nasz czas i pamięć. Faktem jest, że multimedia oddziałują na prawie wszystkie nasze zmysły, co ułatwia i wzmacnia przekaz. Jednakowoż nie można bezkrytycznie wierzyć w ich moc. Multimedia nie załatwią wszystkiego. Dobitnie pokazuje to w swojej instalacji Marcin Berdyszak. Trzy białe pudła projektorów rzucają światło zmaterializowane przez artystę w formie białych promieni. Nieczytelny przekaz wydaje się być wyprany z wszelkiej treści. Poznański artysta obala mit, iż użycie nowych technologii powinno zapewnić sukces, na przykład w dziedzinie twórczości czy edukacji. Być może z tego powodu coraz częściej galerie, kuratorzy, krytycy poszukują artystów, którzy wracają do klasycznych mediów — podejmując kulturowe dyskursy za pomocą malarstwa czy rysunku, a nie elektronicznego obrazu. Są oczywiście artyści — wirtuozi kamery, jak Shirin Neshat czy Isaak Julien, oczarowujący nas magią swoich ruchomych obrazów. Oni wiedzą jak używać multimediów do generowania wizualnego zapisu „głębszych” sensów.

1. Panorama Lwowa, 1904, wł. MHF
Fot. 1 czytaj strona 132–133

Iwona
Stachowska

Mimetyczny urok fotografii

Niepokojąco intrygujące bliźniaczki z fotografii Diane Arbus, docenione przez jury World Press Photo 2010 zwycięskie zdjęcie Jodi Bieber przedstawiające okaleczoną przez męża młodą Afgankę, wystylizowane na kadry z filmów Alfreda Hitchcocka wizualne projekty Alex Prager, zatrzymani w obiektywie Scotta Schumana mieszkańcy światowych metropolii, milczący bohaterowie rodzinnych albumów. Wszystko to obrazy odzwierciedlające otaczające nas realia lub twórcze wariacje inspirowane tym, co odeszło do przeszłości; *wyrwane z rzeczywistości fragmenty świata* [1], by użyć sformułowania Susan Sontag.

Faktem jest, że fotografia niezmiennie oscyluje w granicach wyznaczonych przez grecką, mimetyczną teorię sztuki. Nawet nowatorskie, odrealnione wizualizacje swój urok zawdzięczają tworzeniu iluzji obcowania z czymś prawdziwym. Nie ulega też wątpliwości, że starsza siostra X muzy skutecznie wyręczyła malarstwo z obowiązku rejestrowania tego, co nas otacza. *Mimesis*, rozumiane jako naśladowanie, odtwarzanie rzeczywistości i ustanawianie na nowo relacji między pierwowzorem a jego przedstawieniem, w fotografii przybiera formę najbliższą oryginałowi, decydując tym samym o sile, wymowności oraz atrakcyjności fotograficznego medium.

Pomimo ogromnej popularności narzędzi graficznych wytwarzających fałszywy ogląd rzeczywistości, trudno nie zgodzić się z opinią, że zdjęcie nadal stanowi reprezentację i niezaprzeczalne świadectwo zaistnienia danej sytuacji. Bo czyż informacja bez ilustrującego ją fotosu nie wyda się nam jałowa i mało wiarygodna? Dlatego śmiało można powiedzieć, że w fotografii, w stopniu niemalże



dosłownym, realizuje się ontologiczne stanowisko George’a Berkeley’a — *istnieć to być postrzeganym* [2]. Co więcej, za sprawą aparatu fotograficznego berkeleyowska formuła *esse = percipi* zyskuje dodatkowy wymiar, gdyż chwila zatrzymana w kadrze nie tylko zaświadcza o realności obiektu, ale ma również niebywałą zdolność kreowania naszych wyobrażeń. Tak jak niegdyś malarstwo portretowe wyznaczało sposób widzenia danej postaci i utrwalalo jej wizerunek w pamięci kolejnych pokoleń, podobnie fotografia produkuje obrazy, które zapamiętujemy oraz w oparciu o które budujemy wiedzę o świecie, o historii, o nas samych, zapominając przy tym, że obcujemy zaledwie z ograniczonym ramami czasowymi i przestrzennymi wycinkiem rzeczywistości. Doskonale rozpoznał ten mechanizm Hans-Georg Gadamer. Na kartach jego sztandarowej pracy *Prawda i metoda* czytamy: *Obraz (przedstawienie oparte na zasadzie mimesis — uzup. I.S.) oddziałuje także na pierwowzór. Ścisłe biorąc, dopiero dzięki obrazowi pierwowzór staje się pra-wzorem, tj. dopiero z perspektywy obrazu, to, co prezentowane, staje się właściwie obrazowe* [3]. Zgodnie z punktem widzenia nakreślonym przez niemieckiego hermeneutę w sztukach mimetycznych mamy do czynienia z ciekawym odwróceniem ontologicznej relacji między obiektem a jego przedstawieniem. Jak się bowiem okazuje,

2 G. Berkeley, *Traktat o zasadach ludzkiego poznania*, przeł. J. Salamon, Wydawnictwo Zielona Sowa, Kraków 2005, s. 26.

3 H.-G. Gadamer, *Prawda i metoda. Zarys hermeneutyki filozoficznej*, tłum. B. Baran, WN PWN, Warszawa 2004, s. 209.

1 S. Sontag, *O fotografii*, przeł. S. Magala, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2009, s. 9.



obraz, a w szczególności interesująca nas fotografia, oprócz samodzielności ontologicznej, czyli istnienia niezależnego, oderwanego od pierwowzoru, posiada zdolność wielokrotnego powoływania do życia okoliczności, których jest kopią. Paradoksalnie dopiero zdjęcie, chociaż wtórne w stosunku do rzeczywistości, nadaje sens uchwyconej na nim chwili, dając oglądającemu namiastkę obcowania z prawdą.

Tyle że obietnica „obcowania z prawdą” sama w sobie wydaje się dość podejrzana. Zapewne dlatego już u zarania powstania teorii mimetycznej pojawiały się głosy krytyczne, poddające w wątpliwość możliwość doświadczenia za pośrednictwem obrazu tej, plasującej się na aksjologicznym pantonie, wartości poznawczej. Nawet Platon, popularyzator kategorii *mimesis*, nie miał o niej najlepszego zdania i traktował ją jak podwójne kłamstwo, imitację imitacji. Jego podejrzliwość wynikała rzecz jasna ze stanowiska ontologicznego, w myśl którego świat materialny stanowi za ledwie kopię świata idei, a naśladowająca go sztuka tylko utrwała ten fałszywy ogląd. I chociaż można polemizować z platońskim idealizmem, to trudno odmówić antycznemu filozofowi racji, w kwestii tego, że nawet najlepiej namalowane krzesło nie nadaje się do siedzenia. Zasada ta stosuje się również do technik fotograficznych, ale mimo to nie wydaje się, abyśmy byli skłonni odmówić zapisanym na kliszy lub karcie pamięci obrazom miana depozytariuszy prawdy. Właśnie dlatego, z niesłabnącym uwielbieniem kolekcjonujemy urywki z życia, przechowujemy je w rodzinnych albumach i prywatnych archiwach.

Jak dalece ulegliśmy mimetycznej aurze fotografii, pokazuje m.in. projekt Jaspera Rigole’a *Przywrócony raj* (*Paradise Recollected*). Praca to kompilacja materiału zebranego na potrzeby stworzonego przez artystę Międzynarodowego Instytutu Konserwacji, Archiwizacji i Dystrybucji Pamięci Osób Trzecich (The International Institute for the Conservation, Archiving and Distribution of Other people’s Memories), w skrócie IICADOM, na który składają się porzucone na strychach bądź odnalezione na pchlich targach amatorskie taśmy

filmowe i fotografie. Na ich bazie Rigole zmontował film, który przywołuje na myśl tytułowy raj, w którym zima jest zawsze mroźna i śnieżna, lato słoneczne, dzieci uśmiechnięte, kobiety ponętne, mężczyźni silni i szarmanccy, a rodzinne uroczystości nigdy nie kończą się kłótnią. Prezentacji towarzyszy diagram kategoryzujący wspomnienia zebrane w ramach projektu IICADOM. Z mapy indywidualnej i zbiorowej pamięci wynika, że najchętniej ocalamy od zapomnienia chwile rodzinnej bez troski oraz czas spędzony w podróży. Nie dziwi więc powtarzający się w projekcie motyw dzieci stawiających pierwsze kroki czy pojawiające się częstokroć zdjęcia z wakacji.

Owoce fascynacji fotograficznym zapisem tego, co bezpowrotnie utracone, są również zdjęcia Krzysztofa Zielińskiego składające się na cykle „Hometown” oraz „Millenium School”, będące subiektywną dokumentacją zmian zachodzących w rodzinnym mieście artysty — Wąbrzeźnie, jak i prace nadsyłane corocznie na konkurs World Press Photo czy wszelka fotografia określana mianem dokumentalnej.

Warto jednak pamiętać, że mimetyczny urok fotografii bywa zdradliwy, podszyty fałszem i wymuszoną atrakcyjnością, a obcowanie z nim może wywoływać opór nie tylko estetyczny, ale i etyczny. Dlatego wciąż powraca pytanie dotyczące granic wizualnego przekazu. Czy powinniśmy rejestrować i pokazywać wszystko, co możemy, bez względu na okoliczności i konsekwencje? Burzliwą dyskusję na ten temat skutecznie podsycają kontrowersje towarzyszące publikacjom, takim jak fotografia Kevina Cartera przedstawiająca bacznie obserwowaną przez sępa, wychudzoną, głodującą dziewczynkę z Sudanu, upublicznienie zdjęć umierającej księżnej Diany w dokumencie *Unlawful killing* czy wyemitowanie przez telewizję CNN nagrania ostatnich chwil życia dwuletniego chłopca rannego w Homs, syryjskim mieście oblężonym przez wojska rządowe.

Zostawmy jednak na boku trudne wybory związane z zawodem reportera i skoncentrujmy się raczej na etycznych dylematach odbiorcy. Bardziej frapujące niż to, czy fotograf powinien ingerować w bieg wydarzeń, czy tylko je rejestrować, jest bowiem pytanie o celowość ekspozycji materiałów epatujących cierpieniem oraz o to, jaką postawę wobec nich powinniśmy przyjąć my, oglądający.

W ponadstuletniej historii fotografii znajdziemy niejedną przykłąd świadczących o uwrażliwiającym wymiarze fotograficznego zapisu oraz o zbawiennym wpływie sztuk mimetycznych. Wystarczy przywołać, legendarne już zdjęcie z 1972 roku wykonane przez fotoreportera Nicka Ut. Z perspektywy czasu śmiało można stwierdzić, że widok wietnamskich dzieci uciekających po zbombardowaniu ich wioski napalmem rozbudził sumienie amerykańskiego społeczeństwa i zmienił ich wyobrażenia na temat wojny w Wietnamie, dając tym samym

czytelny sygnał do zakończenia walk. Jak widać, fotografia potrafi zmienić bieg historii, ale nie trzeba mieć względem niej aż takich oczekiwań. Czasami wystarczy, że zdjęcie pokazując problem, uwrażliwi na niego opinię publiczną oraz spowoduje dyskusję na jego temat. Właśnie takie intencje przyświecały reporterce wojennej Marie Colvin relacjonującej śmierć dziecka w Homs.

Z drugiej strony musimy zachować ostrożność, gdyż mimetyczne zalety fotografii bardzo łatwo mogą przerodzić się w jej wady. Nie brakuje bowiem opinii, że w dobie swobodnego powielania, rozpowszechniania i wykorzystywania fotograficznego przekazu, nadmierne, a do tego niewłaściwe ekspozowanie nieszczęścia, bólu i śmierci może wywołać efekt odmienny od oczekiwanego, skutkując nie tyle wzrostem odpowiedzialności, co banalizacją i moralnym otepieniem. Wagę tego problemu rozpoznała już cztery dekady temu Susan Sontag. Negatywne konsekwencje obcowania z obrazami zła pisarka odczuła na własnej skórze. Dlatego wspominając doświadczenie pierwszego kontaktu z makabrycznymi zdjęciami z obozów koncentracyjnych w Bergen-Belsen i Dachau, Sontag stawia odważne, a zarazem przekorne pytanie: *Jakiej sprawie służyło ich obejrzenie? Były to tylko zdjęcia — zdjęcia z wydarzenia, o którym ledwo słyszałam i na które nie miałam żadnego wpływu, zdjęcia cierpienia, którego nie potrafiłam sobie wyobrazić i któremu nie mogłam ulżyć. Gdy patrzyłam na nie, coś się we mnie załamało. Dotarłam do jakiejś granicy, nie tylko granicy potworności: czułam nieodwracalny smutek, zranienie, ale zarazem coś we mnie stwardniało, coś obumarło, coś jeszcze płacze* [4]. W tych kilku słowach Sontag przekonująco wykazała, że przyglądanie się cudzemu cierpieniu rodzi zarówno wstrząs moralny, jak i ryzyko uodpornienia się na tego rodzaju obrazy. Niestety, jej obawy zdają się potwierdzać komentarze pojawiające się po kolejnych edycjach konkursu World Press Photo, w których odbiorcy przyznają, że po kilku latach nie czują już takiego rozgoryczenia, zaskoczenia i oburzenia jak podczas pierwszego kontaktu z fotografią prasową. Czy to oznacza, że przyzwyczaili się do absurdów tego świata? Czy zobojętnieli na krzywdę i ból? A jeśli tak, to jak daleko przesunął się próg ich wrażliwości? Czy są jeszcze zdolni do tego, by widzieć i rozumieć, czy chcą już tylko wiedzieć, co się wydarzyło?

Niełatwo udzielić odpowiedzi na te pytania, ale warto mieć na uwadze jeszcze jeden komentarz Susan Sontag, pochodzący z książki *Widok cudzego cierpienia: ...patrząc z bliska na koszmarny prawdziwy, nie tylko doznajemy szoku, ale odczuwamy wstyd. Być może jedynymi ludźmi, którym wolno oglądać cierpienia tej miary, są ci, którzy mogą coś zrobić, by mu ulżyć, albo tacy, którzy mogą się czegoś z tego nauczyć. Reszta z nas to podglądacze, czy tego chcemy, czy nie* [5].

4 S. Sontag, *O fotografii*, s. 28.

5 S. Sontag, *Widok cudzego cierpienia*, przeł. S. Magala, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2010, s. 53.



1

Krzysztof Stanisławski

Dobra albo zła. Dobra

Adam Mazur przygotował i wyeksponował dobrą wystawę fotografii w CSW w warszawskim Zamku Ujazdowskim.

1. „Wystawa świat nie przedstawiony. Dokumenty polskiej transformacji po 1989 roku”, widok ogólny
2. **Juliusz Sokołowski**, *Tryptyk-Ołtarz*
3. Fragment ekspozycji. Po lewej: **Rineke Dijkstra**, *Kołobrzeg*, Polska 1992

2



Jedną z najciekawszych od wielu lat, wytrzymującą jedynie porównanie z wcześniejszą ekspozycją tego samego kuratora w tym samym miejscu, można więc mówić o dopełnieniu czy dopowiedzeniu lub rozwinięciu przeglądu sprzed 6 lat, noszącego tytuł „Nowi dokumentaliści” [1]. Tamta wystawa miała być w zamyśle „panoramą”, zbierała prace „młodych”, tj. pokolenia 30-letnich wówczas fotografików. Kurator w dodatku obwieszczał, że chodzi o „nowe spojrzenie”, co współpracownik Mazura przy tym projekcie, Marek Grygiel — jeszcze wzmocnił: *owo „nowe widzenie”, dostrzeganie i uwnioszenie tego wszystkiego, co będąc marginesem codziennego życia staje się w ich interpretacji głównym punktem odniesienia naszej egzystencji. Tym bardziej jest to fakt godny odnotowania, obecna bowiem sytuacja fotografii polskiej jest znacznie bardziej złożona niż było to jeszcze kilkanaście lat temu. Nie ma trwałych podziałów na dyscypliny, wszystko ulega przemieszczeniu, przewartościowaniu, wzbogacaniu o elementy, których wcześniej w fotografii nie było* [2].

Rozgorzała dyskusja, czy to rzeczywiście „nowe” podejście, czy też nie, czy reprezentatywny wybór autorów itd. Zabrał głos wtedy również red. Andrzej Saj na łamach nie „Formatu”, lecz „Dyskursu” [3] i zarzucił Adamowi Mazurowi, że zbyt uwierzył w konceptualne czy neo-konceptualne strategię fotografii oraz że zbyt wybiórczo podszedł do środowisk polskich fotografików, zapominając o wybitnych indywidualnościach spoza

1 „Nowi dokumentaliści”, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, piwnice zamku, 12. 06–31. 08. 2006, artyści: Anna Bedyńska, Agnieszka Brzeżańska, Mikołaj Groszpiere, Aneta Grzeszykowska, Andrzej Kramarz, Zuzanna Krajewska, Weronika Łódzińska, Franciszek Mazur, Rafał Milach, Igor Omulecki, Krzysztof Pijarski, Przemysław Pokrycki, Igor Przybylski, Konrad Pustola, Szymon Rogiński, Jan Smaga, Wojciech Wilczyk, Albert Zawada, Krzysztof Zieliński, Zorka Project, Ireneusz Zjeżdżałka, kurator: Adam Mazur, współpraca: Marek Grygiel.

Warto też przypomnieć jeszcze jedną wystawę tego samego kuratora w tym samym miejscu pt. „Efekt czerwonych” oczu. Można bowiem mówić o swoistym tryptyku. W „Efekcie” wzięli udział następujący artyści: Michael Akerman, Wojciech Albiński, Grupa Azorro, Anna Baumgart, Jakub Bąkowski, Anna Bedyńska, Agata Bogacka, Karolina Breguła, Agnieszka Brzeżańska, Dorota Buczkowska, Aleksandra Buczkowska, Rafał Bujnowski, Hubert Czerepok, Oskar Dawicki, Kuba Dąbrowski, Marta Deskur, Mikołaj Długosz, Andrzej Dragan, Jan Dziaczkowski, Sławomir Elsner, Mariusz Forecki, Maurycy Gomulicki, Nicolas Groszpiere, Aneta Grzeszykowska, Karol Hordziej, Elżbieta Jabłońska, Rafał Jakubowicz, Elżbieta Janicka, Aldona Kaczmarczyk, Mikołaj Komar, Barbara Konopka, Katarzyna Korzeniecka, Tomasz Kozak, Krzysztof Kozanowski, Katarzyna Kozyna, Magda Krajewska, Zuzanna Krajewska i Bartek Wieczorek, Bogdan Krężel, Robert Kuśmirowski, Dominik Lejman, Zbigniew Libera, Ewa Łowżył, Magdalena Luniewska, Małgorzata Markiewicz, Przemysław Matecki, Rafał Milach, Chris Niedenthal i Tadeusz Rolke, Dorota Nieznalska, Paulina Otowska, Igor Omulecki, Anna Orlikowska, Maciej Osika, Oiko Petersen, Krzysztof Pijarski, Przemysław Pokrycki, Radek Polak, Jacek Poremba, Marta Pruska, Maria Przybyś, Konrad Pustola, Karol Radziszewski, Zbigniew Rogalski, Szymon Rogiński, Robert Rumas, Daniel Rumiancew, Tomek Saciowski, Wilhelm Sasnal, Jan Simon, Jan Smaga, Barbara Sokołowska, Maciej Stępiński, Przemysław Stoppa, Michał Szłaga, Grzegorz Sztwiertnia, Andrzej Tobis, Łukasz Trzciański, Piotr Uklański, Artur Wesołowski, Monika Wiechowaska, Wojciech Więteska, Wojciech Wilczyk, Julita Wójcik, Magda Wuensche, Wojciech Zasadni, Albert Zawada, Krzysztof Zieliński, Ireneusz Zjeżdżałka, Zorka Project, kurator: Adam Mazur, współpraca: Magdalena Majewska. Wystawa w CSW czynna była od 20.06. do 7.09.2008.

2 Marek Grygiel, *Nowe widzenie*, „Fototapeta”, 2006, tekst dotyczący wystawy „Nowi dokumentaliści”.

3 Andrzej Saj, *Zmienna wartość fotografii dokumentalnej*, „Dyskurs”, 2009, nr 9, s. 196–213.

Warszawy. Dziś, w tekście wprowadzającym do *Świata nie przedstawionego*” [4] Mazur przyznaje Sajowi rację. Można wręcz zakładać, że w pewnym sensie krytyka, z jaką spotkała się wystawa sprzed sześciu lat, wpłynęła na kształt nowego projektu.

Przygotowując tę wystawę, już pod nowym kierownictwem CSW (Mazur żalił się, że dyr. Wojciech Krukowski przyznał na jego projekt sprzed lat tylko piwnice zamku, a teraz otrzymał najbardziej reprezentacyjne sale [5]), od razu powiedzmy: podobnych rozmiarów (25 autorów [6], poprzednio: 21 [7], powtarzało się zaledwie 4), ale zdecydowanie bardziej atrakcyjna wizualnie — lepiej zaaranżowana i bardziej zróżnicowana, gromadząca dzieła gwiazdorów fotografii, jak Tomasz Tomaszewski (zachwycający „pegeerowski” cykl „Rzut beretem”), Witold Krassowski, Wojciech Wilczyk oraz Chris Niedenthal i Allan Sekula, ale i mniej znanych twórców. Prace starsze, niektóre historyczne, jak i najnowsze. Świetny przykład pokazu wybitnych dzieł sztuki w połączeniu z pracami tylko ciekawymi, charakterystycznymi, ale dobrze współgrającymi ze sobą.

Niestety, kurator znowu postawił przed sobą szczytne cele, które — z góry wiadomo — były nie do osiągnięcia. A więc znów chce stworzyć „panoramę” i obiektywny przekrój, znów chce przedstawić całe spectrum rzeczywistości, nazywanej przez niego „światem nie przedstawionym” za Kornhauserem i Zagajewskim [8], ale i Dorotą Jarecką, która powołała się w 2004 r. na ten kultowy dla kultury krytycznej lat 70. tom, pisząc o poprzedniej wystawie Mazura. W dodatku tym światem ma być arcyważny okres transformacji ustrojowej w Polsce po 1989. Przy takich zamierzeniach, skromna wystawa dwudziestu pięciu fotografików zawsze będzie niewystarczająco szeroka, obiektywna, wszechstronna, jak — chciałoby się rzec — świat, którego nie da się w ten sposób, za jednym zamachem opisać, bo jest zbyt złożony, skomplikowany, zmienny w każdym momencie, przez to nieuchwytny. W dodatku kurator uznał za stosowne odniesienie się do tekstu teoretycznego Marthy Rosler i nadał całości nadtytuł „Post-dokument” (odnoszący się do bardziej rozbudowanego projektu), pragnąc udowodnić, że dokument ma się dobrze. Jednak nie tytuł to pokazywał, lecz sama wystawa. Kurator zrobił świetną wystawę, którą obarczył obowiązkami nie do spełnienia i tytułem, który miał ułatwiać, utrudniał jej odbiór.

Przywoływane wielokrotnie od 2004 r. słowa zachwyconej sobą recenzentki „Gazety Wyborczej”,

która ogłosiła, że *Polska fotografia znowu nawiązała kontakt z rzeczywistością i odbudowuje gatunek, który jest najtrudniejszy — fotografię dokumentalną z ambicjami artystycznymi* [9], sama autorka uznała za „nieporozumienie terminologiczne, chór krytyków zaś, wśród nich Mazur, uznał za błąd fundamentalny: pomieszczenie fotografii dokumentalnej i reporterskiej, nie do pomyślenia i niemożliwe do łącznej prezentacji na jednej wystawie [10]. Pomijając niefrasobliwość recenzentki „Gazety”, można by się przecież także czepiać, że równie swobodnie, bo bez przekonującego wyjaśnienia, kurator używa przymiotnika „nowy” w odniesieniu do sposobu widzenia rzeczywistości wybranych przez siebie fotografów. Bardziej jednak zastanawia fundamentalistyczna stanowczość kuratora, grzmiącego: *Na ile skuteczna w komunikowaniu treści może być wystawa świadomie wykorzystująca i łącząca konwencje fotoreportażu i dokumentu? Gdzie kończy się fotoreportaż, a zaczyna dokument? Gdzie kończy się fotografia, a zaczyna sztuka?* [11].

I tu kolejny problem czy dylemat, z którym Adam Mazur postanawia się zmierzyć. Czy fotograficy to artyści? Kurator zdecydowanie upomina się o prawa fotografików do bycia artystami. Ale czy dzisiaj, w 2012 roku, nawet w Polsce, wciąż dość tradycyjnie podchodzącej do sztuki, takie pytanie ma jednak sens? Przecież niweluje ten dylemat sama wystawa w Centrum Sztuki Współczesnej oraz wiele innych w ciągu ostatnich lat. A to, że jeszcze nie wszyscy wielcy fotograficy doczekali się ekspozycji w najbardziej prestiżowych salach i nie wszystkim wydano opasłe monografie? Pewnie z tego samego powodu, z jakiego nie wszyscy wielcy malarze, rzeźbiarze, graficy itd. tego doczekali. Nie dlatego, że są dyskryminowani, traktowani jako „gorsi”, może po prostu czekają na swoją kolej...

Fotoreportaż czy dokument — odpowiednie sklasyfikowanie wynosi fotogram na parnas sztuki lub spycha w otchłań... fotografii. Celowo przejawiam, by wykazać śmieszność takiego rozumowania.

Fotoreportaż i dokument to gatunki fotografii, a w zakresie sztuki obowiązują inne kategorie. Fotografia artystyczna może obejmować i dokument, i fotoreportaż na tych samych prawach i bez zakładanej dyskryminacji jednego czy drugiego rodzaju. Tak samo dzieje się w obszarze filmu, zwłaszcza artystycznego czy — by użyć bardziej

aktualnej terminologii — arthousowskiego. Co raz wyraźniej zatracą się tradycyjny podział na dokument i fabułę w obrębie twórczości jednego twórcy. Klasycznym przykładem są filmy Wenera Herzoga, ale podobnych artystów jest dużo więcej. Poza tym powstają hybrydy: fabuły dokumentalne i dokumenty fabularyzowane. Poprawność gatunkowa nie ma dzisiaj racji bytu. Liczy się siła i waga przekazu, poetyka filmu. Po prostu filmu — dzieła — np. Herzoga.



3

Co ciekawe, kurator zasadniczy, obrońca czystości gatunkowej, zaprasza do pokazu takich fotografików, jak np. Niedenthal, Krassowski czy Tomaszewski, klasyków fotoreportażu. Czy każe samym twórcom i przy okazji publiczności wybierać, czy są oni bardziej lub mniej reportażyстами, czy dokumentalistami? A co począć ze zdjęciami Bohdziewicz? Czy te podziały są naprawdę takie ważne z punktu widzenia odbioru wystawy? Chyba tylko dla kuratora.

Świat raz przedstawiony, a raz nieprzedstawiony, jak klócili się krytyczka i kurator, ale wciąż ten sam. Świat, którego obrazy, wycinki rzeczywistości, zapisali za swoich zdjęciach wybitni fotograficy. I to jest podstawowy paradoks postawy, która z jednej strony upomina się o prawo fotografii do bycia sztuką, a więc wypowiedzi swoistej, skrajnie subiektywnej i kreującej własną rzeczywistość artystyczną, a z drugiej obarcza ją zadaniami spoza zakresu sztuki: *myślenie o dokumencie jako narzędziu służącym do nawiązania kontaktu z rzeczywistością polityczną i społeczną; narzędziu poznania i — w dalszej perspektywie — zmiany tejże rzeczywistości* [12]. A więc, łapiąc kuratora za słówka: raz „dokumentalizm” jest postawą stricte artystyczną, a raz tylko „narzędziem do nawiązania kontaktu z rzeczywistością”. Na szczęście prace zebrane na wystawie — znów — niwelują ten dylemat. To dzieła sztuki, niektóre wybitne, pełne, skończone, przemyślane w każdym detalu, w dodatku częściej uniwersalne niż tylko doraźnie dokumentujące fakty, a nie tylko „narzędzia”.

4 Adam Mazur, *Świat nie przedstawiony. Dokumenty polskiej transformacji po 1989 roku*, tekst wydrukowany na afiszu wystawy, bez paginacji.

5 Ibidem.

6 „Świat nie przedstawiony. Dokumenty polskiej transformacji po 1989 roku”, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Galeria 2, 03. 02. — 15. 04. 2012, Galeria 2, artyści: Anna Beata Bohdziewicz, Rineke Dijkstra, Mariusz Forecki, Piotr Janowski, Carl De Keyser, Andrzej Kramarz / Weronika Łodzińska, Witold Krassowski, Zoe Leonard, Chris Niedenthal, Maciej Pisuk, Mark Power, Wojciech Prazmowski, Konrad Pustola, Allan Sekula, Juliusz Sokołowski, Michał Szlaga, Tomasz Tomaszewski, Łukasz Trzciniński, Tomasz Wiech, Jerzy Wierzbicki, Wojciech Wieteska, Wojciech Wilczyk, Monika Zawadzki, Maria Zbąska, kurator: Adam Mazur, współpraca: Beata Łyżwa-Sokół.

7 Por. przyp. 1.

8 Julian Kornhauser, Adam Zagajewski, *Świat nie przedstawiony*, Kraków 1974.

9 Dorota Jarecka, *Świat przedstawiony*, „Gazeta Wyborcza”, 2 czerwca 2004.

10 Adam Mazur, op. cit.

11 Ibidem.

12 Niepodpisany tekst informacyjny, zapowiadający wystawę „Postdokument. Świat nie przedstawiony” na stronie www CSW.

Świat przedstawiony na fotografiach wystawy „Świat nie przedstawiony” frapuje i zastanawia, czasem zachwyca, czasem napawa obrzydzeniem, przeraża lub śmieszy. To świat poszczególnych artystów, zawarty w ich dziełach. Nie ma przecież jednego świata, każdy ma własny. Te fotografie mówią przede wszystkim o każdym z autorów, bo mówią ich językiem wypowiedzi artystycznej. Im więcej w tych wypowiedziach uniwersalizmu, filozofii, nawet przy przedstawianiu marginesów życia społecznego: świata noclegowni, blokiersów czy festiwalu techno, tym są one prawdziwsze i bardziej autentyczne.

Po co narzucać sztuce cele, z którymi nie może i nie powinna się mierzyć, bo ma swoje cele i zadania. Pisał o tym Witold Krassowski w swoim statemencie, umieszczonym przy fotogramach: *Żaden obraz fotograficzny nie jest obiektywny w swoim wyrażeniu. Nie pretenduję też do stworzenia dokumentu silącego się na obiektywizm. Obraz sytuacji społecznej w tej serii zdjęć, mimo że subiektywny, jest także rzeczywisty. Lub był taki w latach 1990–97, kiedy zdjęcia powstawały* [13].

Najlepszym przykładem ilustrującym przekonanie o konieczności poszanowania autonomiczności sztuki w fotografii jest praca Juliusza Sokołowskiego, w moim przekonaniu najdojrzalsze dzieło na wystawie — potężny tryptyk typu ołtarzowego, umieszczony w przedsionku, przy wejściu do głównych sal Galerii 2.

Czy był to przykład postdokumentu? Czy w ogóle dokumentu? I czy dokumentował polską transformację po 1989 roku? Tego typu interpretacje tylko spłycałyby to dzieło sztuki.

ekonomiści, przedsiębiorcy, elity?). Pozostaje rzeczywistość przegranych i wygranych. Warto zawiesić pytanie, czy są to dwie różne przeciwstawne sobie rzeczywistości? Czy fotografia nie ujawnia niejednoznaczności ekonomiczno-politycznych podziałów? [14]. Rozpisując się o drugorzędnych i niezwiązanych z meritum przekazu okolicznościach, przyznaje jednak, że oczekiwanie, wyrażone w tytule wystawy, na potrzeby której tryptyk został wyprodukowany, są nie do spełnienia. Rzeczywistość wygranych i przegranych? Przeciwstawne rzeczywistości? Oczywiście, są miliardy rzeczywistości i wszystkie są przeciwstawne. I to, z grubsza, odzwierciedlone jest w tej pracy. A nawet dużo więcej, uwzględniając także jej formę, ze wszystkimi konotacjami z terenu klasycznych dyscyplin sztuki, głównie malarstwa, estetykę oprawy, jakość wydruku i papieru, wreszcie takie detale, jak grubość szkła i... wagę. Wszak to monumentalna instalacja, a nie fotografia coś dokumentująca.

Tryptyk Sokołowskiego stanowił wprowadzenie do wystawy, gdyż umieszczono go w przedsionku i na jego tle przemawiał dyrektor CSW oraz kurator, dla mnie jednak była to praca najmocniej podważająca sens „ubierania” dzieł sztuki w społeczno-polityczne szaty za pomocą górnołotnych tytułów, esejów czy fachowych dyskusji. I bez nich, a właściwie pomimo nich, większość zebranych na wystawie fotografii obroniła się — nie jako dokumenty czy postdokumenty, lecz jako dzieła sztuki.

Na koniec wypowiedź dokumentalisty, a może zaledwie fotoreportażysty, nota bene niezaprośzonego do przedstawiania



Juliusz Sokołowski, instalacja

W pewnym sensie Sokołowski usprawiedliwia się i — na szczęście nieudanie — usiłuje „popsuć” odbiór swojej pracy umieszczonym na ścianie komentarzem odautorskim, na siłę odnoszącym się do „zadanego tematu”: *Fotografowi dostępna jest „tylko” rzeczywistość realna, gorzej nawet — widzialna. (...) Trwająca w Polsce transformacja, będąca sama w sobie bardzo pożądanym i celebrowanym przewlekłym stanem przejściowym, ujawnia się z jednej strony w pozytywnych „wskaźnikach podstawowych efektów reformowania gospodarki”, z drugiej natomiast w społecznych podziałach na wygranych i przegranych.*

Trudno znaleźć fotogeniczną reprezentację danych statystycznych. Wskazanie podmiotu/podmiotów procesu transformacji też dla fotodokumentalisty nie wydaje się proste (instytucje państwa, instytucje międzynarodowe, media,

*swojej wersji „Świata nie przedstawionego”, Aleksandra Jałosińskiego: *Fotoreporter nie może fotografią komentować sytuacji politycznej czy wyrażać swoich poglądów. Musi zachować dystans. Ja nie jechałem na temat, by celowo stworzyć karykaturę ludzi czy sytuacji. Te karykatury same powstawały, same się tworzyły. Nie musiałem niczego przejawiać, by pokazać, jak absurdalny był tamten świat (PRL-u — przyp. KS). Poza tym zawsze trzymałem się zasady, by fotografować ludzi z najgłębszą powagą i szacunkiem. Nigdy nie wykorzystywałem ich instrumentalnie, po to tylko, by obronić jakąś tezę.**

Nie można powiedzieć o fotografii, że jest prawicowa lub lewicowa. Bo fotografia jest jedna: dobra albo zła [15].

14 Juliusz Sokołowski, tekst odautorski, umieszczony na ścianie przy fotogramach.

15 Chodząc po PRL-u. 50 lat fotografii Jałosińskiego, „Duży Format”, 24 maja 2012, rozmowa z okazji wystawy jubileuszowej w Domu Spotkań z Historią w Warszawie.

13 Witold Krassowski, tekst odautorski, umieszczony na ścianie przy fotogramach.



Adam Sobota

Zdzisław Sosnowski „na bramce” sztuki

Zdzisław Sosnowski

1. Cykl „Goalkeeper”

2. Cykl „Robokeeper”

„Goalkeeper” jest artystyczną koncepcją Zdzisława Sosnowskiego, której podporządkował on całą swoją działalność w dziedzinie sztuki.

Pomysł taki autor zaczął eksploatować w latach 1974–1975, gdy był już znany z kilkuletniej aktywności w nurcie sztuki post-konceptualnej. Zaangażował się w działania kontestujące sztukę oficjalną jeszcze w czasie studiów na Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych we Wrocławiu (1969–1974). Te działania nie miały wiele wspólnego z programem studiów, aczkolwiek na uczelni było wówczas kilku wykładowców zainteresowanych nowymi ideami sztuki (do takich należał Alfons Mazurkiewicz czy Leszek Kaćma, którego asystentem przez krótki czas był Andrzej Lachowicz). Ważne, że wrocławskie środowisko artystyczne miało wówczas wielki potencjał i powszechna była opinia, że jest to centrum polskiego konceptualizmu. Istotnym faktem na początku lat 1970. były też większe możliwości wymiany międzynarodowej. Tak więc debiutujący wówczas polscy artyści mieli dosyć solidne punkty odniesienia, jeżeli pociągały ich radykalne postulaty sztuki konceptualnej wcześniejszej dekady.

Nowe pokolenie zwolenników sztuki neoawangardowej było już liczniejsze i znacznie poszerzyło skalę artystycznych prowokacji, których intencją było stawianie zasadniczych pytań o sens pojęcia sztuki i jej społeczną rolę. Dla debiutującego w tym nurcie Zdzisława Sosnowskiego najistotniejsze były kontakty z Andrzejem Lachowiczem i Natalią Lach-Lachowicz, artystami, którzy (wraz ze Zbigniewem Dłubakiem i Antonim Dzieduszyckim) w 1970 r. założyli we Wrocławiu grupę nazwaną „Galeria Permafo”, aby realizować intermedialny

program wystaw, akcji i publikacji. W swoich manifestach artyści „Permafo” postulowali krytyczną analizę wszelkich etapów pracy artystycznej oraz używanie nowych mediów dla badania granic sztuki.

Inspirując się takimi ideami, Zdzisław Sosnowski w 1972 r. założył Koło Naukowe przy PWSSP i zainicjował program „Galerii Sztuki Aktualnej” (wraz z Dobrosławem Bagińskim, Januszem Hąką i Jolantą Marcollą). Jedną z pierwszych zorganizowanych przez tę grupę wystaw młodej sztuki była „Sztuka aktualna”, w ramach odbywającego się we Wrocławiu V Festiwalu Kultury Studenckiej. W wystawie uczestniczył też inny student wrocławskiej PWSSP Romuald Kutera, który w następnym roku założył Międzynarodową Galerię Sztuki Najnowszej, której działalność bazowała na korespondencyjnych kontaktach z młodymi artystami na całym świecie. Podobnie działali dwaj inni artyści obecni na wystawie „Sztuki aktualnej”: Wojciech Bruszewski z Łodzi i Jan S. Wojciechowski z Warszawy. W manifestie do tej wystawy Zdzisław Sosnowski napisał m.in.: *W chwili obecnej, kiedy oczywisty stał się fakt istnienia sztuki poza przedmiotem, a przejawia się ona w obszarach zachowań i konstrukcji myślowych, działanie jej jest jedynie intencjonalne. Niezmiernie ważne w takiej sytuacji jest szybkie i czytelne, a jednocześnie pojemne, przekazanie informacji. Bardzo często jedynie fotografia spełnia te warunki [...] Oczywiście nieważne staje się tutaj manualne autorstwo zdjęcia. Bardzo często zlecam wykonanie fotograficznej rejestracji faktów*



NA BRAMCE SZTUKI

Cykl „Goalkeeper”
podkreśla zwłaszcza
kategorie gry i arty-
stycznego heroizmu.



artystycznych kreowanych przeze mnie bądź istniejących w rzeczywistości, a mimo to ja jestem autorem tej pracy, gdyż wykonany fotogram jest wynikiem dyspozycji mojej postawy artystycznej”.

Wychodząc z założenia, że intencję twórczą najlepiej sugeruje obecność artysty, Sosnowski fotografował i filmował siebie w banalnych sytuacjach: jedzącego ziemniaki, stojącego ubranego w koczach czy uśmiechającego się do kamery w gronie kilku osób, które zamieniały się miejscami. Poprzez ostentacyjną przypadkowość takich sytuacji i prowizoryczną formę przekazu autor starał się wykluczyć definiowanie kreatywności na podstawie walorów estetycznych. Redukował też do minimum wszelkie praktyczne informacje w takiej dokumentacji, a więc prowokował w ten sposób odbiorcę do ogólnej refleksji nad istotą sztuki. Takie ukierunkowanie możliwe było do osiągnięcia tym bardziej, że swoje realizacje przedstawiał w miejscach i sytuacjach kojarzonych ze sztuką. Z drugiej strony, poprzez użycie mediów dokumentujących fizyczne realia, artysta zderzał wszelkie wyobrażenia dotyczące idei sztuki z materią potoczności.

Zdzisław Sosnowski starał się tą drogą wykazać, że wszelkie sądy na temat sztuki zależą od nastawienia mentalnego, a nie od formy dzieła, oceny jego oryginalności czy warunków prezentacji. Dał temu dobitny wyraz w akcji pt. *Rekonstrukcja* z 1975 r. (w Galerii Współczesnej w Warszawie, którą kierował w latach 1975–1977), zrealizowanej wraz z Jackiem Drabikiem i Januszem Haką. Na podstawie poznanych poprzez prasowe publikacje konceptualnych dzieł Douglasa Hueblera *Variable Piece* i Richarda Longa *Rolls of Stones*, polscy artyści odtworzyli strukturę tych procesualnych dzieł oraz wykonali podobną dokumentację fotograficzną efektu końcowego. W ten sposób pojawiło się pytanie: na ile, gdy rekonstruujemy minione fakty, możemy mówić o replikach, a na ile powstają nowe, oryginalne dzieła? Korespondencja z autorami pierwowzorów zarysowała możliwe spektrum różnych stanowisk. Jeżeli chodzi o Sosnowskiego, to raczej dał on wyraz przekonaniu o zasadniczej równorzędności wszystkich działań, o ile odnosimy się do podstawowej idei sztuki. Co więcej, jego zdaniem, pojawiające się w procedurach

kopiowania i rekonstrukcji nieuniknione rozbieżności mają wartość dodatkowych współrzędnych, które sprzyjają lepszej identyfikacji istoty artystycznych koncepcji [1].

Cykl „Goalkeeper” także porusza wszystkie interesujące wcześniej autora kwestie, a podkreśla zwłaszcza kategorie gry i artystycznego heroizmu. Niebagatelny jest w tych pracach wątek autobiograficzny, gdyż Zdzisław Sosnowski przez pewien czas był bramkarzem w ligowej drużynie piłkarskiej. Podejmując studia artystyczne porzucił karierę sportową, ale szybko dostrzegł zalety połączenia spostrzeżeń z obu dziedzin. Chodziło mu nie tyle o tradycyjny ideał humanistycznej wszechstronności, co o komentowanie współczesnej kultury medialnej, która ze sportowców uczyniła uniwersalnych idoli, zadziwiających sprawnością, popularnością, dochodami i dostępem do

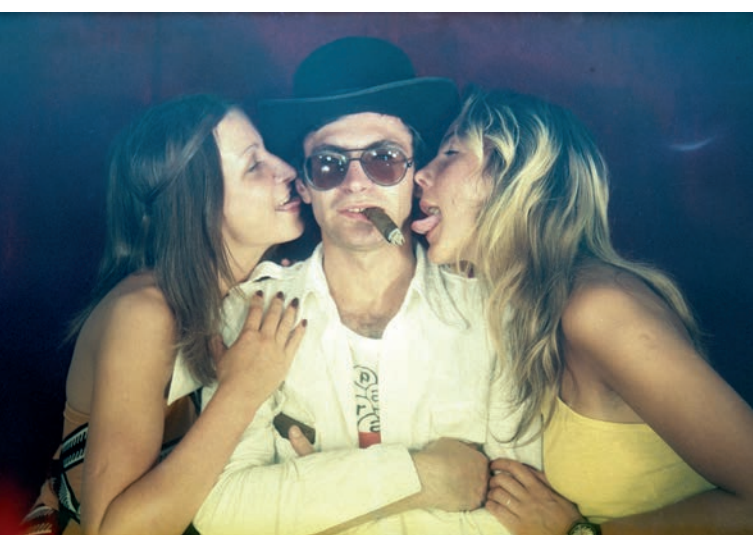
1 Akcja *Rekonstrukcja* opisana została w publikacji *Polish Art Copyright*, wydanej w 1975 r. przez Galerię Współczesną w Warszawie. W tej publikacji (towarzyszącej wystawie „Aspekty nowoczesnej sztuki polskiej” i wydanej w wersjach polskiej oraz angielskiej) zamieszczono też tekst i reprodukcje „Goalkeepera” Zdzisława Sosnowskiego. Wskutek interwencji cenzury prawie cały nakład został zniszczony.



Zdzisław Sosnowski

1. Cykl „Robokeeper”

2-3. Cykl „Goalkeeper”



ekskluzywnych dziedzin życia. W podobny sposób mass-media potraktowały sferę sztuki, gloryfikując wybranych artystów jako ekspertów od doznań zmysłowych, uprawnionych do obyczajowej swobody i pozycji celebrytów. Przy prezentowaniu obydwu dziedzin w podobny sposób publiczności podsuwa się cechy powierzchowne i ekstremalne, a więc w istocie destrukcyjne. Prawdziwa wartość sztuki czy sportu słabo prześwituje przez medialną papkę. Zdzisław Sosnowski ukazywał groteskowość tej sytuacji, gdy portretował się w akcjach z piłką na boisku, ubrany przy tym w elegancki garnitur, kapelusz, ciemne okulary i z cygarem w ustach. Połączył image sportowca, playboya i gangstera. Na fotograficznych i filmowych ujęciach „goalkeepera” otaczają często piękne, rozneglizowane dziewczyny, a gra w piłkę zamienia się w grę erotyczną. Absurdalne skumulowanie tych wszystkich elementów niewątpliwie jest szyderstwem z owych sposobów narracji, jakimi operują mass-media, gdy starają się nas przekonać o racjonalności swojego przekazu na temat sportu czy sztuki. Czy jednak artysta daje nam w tym względzie jakąś własną pozytywną definicję? Chociaż jego przekaz jest głęboko osobisty, to trudno się dopatrzeć konkretnej odpowiedzi w przewrotnym łączeniu symptomów splendoru i zgrzebnosci, znoju i relaksu. Czy artysta jest w stanie skutecznie bronić „świątyni” sztuki? Czy może raczej chodzi o to, aby trafić tam zwykłą piłką?

Ważnym aspektem cyklu „Goalkeeper” jest strategia zacierania tożsamości autora. O ile artysta nieustannie powiela swój jeden charakterystyczny wizerunek, to w komentarzach gmatwa swoją biografię. Miesza ze sobą wspomnienia i dane z różnych źródeł. Ten swobodny stosunek do historycznej percepcji własnej osoby ma swój odpowiednik w lekceważącym potraktowaniu zasad wyróżniających procedury artystyczne. Wywoływało to swoim czasie wiele kontrowersji. W 1975 r. niektórzy starsi przedstawiciele polskiej sztuki nowoczesnej i krytycy określili przejawy tego nurtu sztuki, który reprezentował Zdzisław Sosnowski, mianem pseudo-awangardy [2]. Wysuwali zarzuty wtórności i zatracania kryteriów sztuki. Po kilku dekadach widać jednak, że to rozpoznanie sytuacji w kulturze, jakie reprezentuje koncepcja „Goalkeepera”, było trafne. Kultura masowa szybko wchłonęła wszelkie wzorce estetyczne,

łącznie ze strategiami awangardy. Nowe media zostały zawłaszczone przez sferę komercyjną, która przejęła przewodnictwo pod względem wynalazczości formalnej i skuteczności społecznego oddziaływania. Dawne zasady rozróżniania sztuki wysokiej od kultury masowej straciły na znaczeniu.

Dzięki różnym wersjom „Goalkeepera” Zdzisław Sosnowski stał się rozpoznawalnym artystą nie tylko w Polsce. W 1977 r. z powodzeniem prezentował tę pracę na X Biennale Sztuki w Paryżu. Nawiązywał liczne kontakty międzynarodowe także dzięki temu, że kiedy pozabawiono go kierownictwa Galerii Współczesnej, w latach 1978-1981 kierował prestiżową galerią „Studio” przy Teatrze Studio w Warszawie. „Goalkeeper” miał też kolejne mutacje po tym, jak Sosnowski wraz z żoną (także znaną artystką) Teresą Tyszkiewicz w 1982 r. wyemigrował na stałe do Francji.

Współczesnym rozwinięciem tego tematu są prace Sosnowskiego, z cyklu zatytułowanego „Robokeeper”. Autor odwołuje się w nich do sytuacji cyberkultury, gdzie pojawiły się nowe standardy komunikacji w oparciu o możliwości komputerów. „Robokeeper” w skrajnym wydaniu staje się figurą z gry komputerowej, zaprogramowaną do nieomylnego wychwytywania piłki (jak w urządzeniu, które na podstawie pomysłu artysty skonstruowali niemieccy inżynierowie).

Od 2009 r. do robota upodabnia się też sam twórca, kiedy portretuje się z „położoną” twarzą i ze złotą piłką. Z jednej strony może się wtedy wydawać pomnikiem własnej przeszłości, a z drugiej strony można go postrzegać jako ponadczasową manifestację mechanicznej reguły. Czasami autor wciela się w robokeepera, który obserwuje na ekranie dokumentację swoich dawnych poczynań jako goalkeepera, ale chociaż wydaje się nad nim panować, to przecież obaj są podporządkowani logice medialnej. Pożłota kojarzy się z monumentem, maską pośmiertną albo z dziełem sztuki, jednak tutaj i ona jest tylko efektem medialnym.

Robokeeper jako maszyna może być nieomylny, ale sympatyzujemy raczej z goalkeeperem. Jego medialne pozerstwo jest bardziej ludzkie, gdyż nie jest do końca zaprogramowany. Ma więc w sobie urok autentyku w odróżnieniu od martwego splendoru robokeepera. Na tej zasadzie odczuwamy też sentyment do wczesnych etapów kultury medialnej. Jej częścią były zmagania o czystość pojęcia sztuki, które można by przeciwstawić mechanicznym i komercyjnym aspektom cywilizacji.

2 Reprezentatywny dla tej krytyki był tekst Wiesława Borowskiego: *Pseudoawangarda*, „Kultura”, Warszawa, nr 12, 23 marzec 1975.



Lena Wicherkiewicz

Byłem już kiedyś fotografem...

O Andrzeju Jerzym Lechu i jego „Kalendarzu szwajcarskim, roku 1912”

*Pamięć, praktycznie
nieoddzielna od percepcji,
wprowadza przeszłość
w teraźniejszość.*

Henri Bergson

Wtym roku przypada setna rocznica „Kalendarza szwajcarskiego, rok 1912” Andrzeja Jerzego Lecha. Jest to oczywiście rocznica symboliczna. Andrzej Lech nie fotografował Szwajcarii w 1912 roku, choć fotografował ją też. Fotografuje nadal.

„Kalendarz szwajcarski, rok 1912” to najważniejszy cykl artysty. To, jak napisał, *hold złożony fotografom i fotografii*. To credo jego praktyki fotograficznej. Pisał o nim w liście do Rady Artystycznej ZPAF w 1986 roku, proponując wystawę pierwszych jego zdjęć: (...) *Warstwą obrazową prac z tego zbioru i samą formą podania (fotografia stykowa) pragnę przywołać ideę fotografii czystej, fotografii fotograficznej. Chcę przywołać Benjamina i jego teorię aury, Bazina, Morina i Barthesa, ale przede wszystkim fotografów: Macglashona, Fielda, Beata, Maxima du Campa, Fritha, Jacksona, Agteta, Michała Greima, Olszyńskiego, Brandla, Kriegera, Troczewskiego, Eckerta, Jacksche’a, Brunera-Dvořáka i wielu, wielu innych (...) [1].*

Niekończący się projekt – przedsięwzięcie fotograficzne na całe moje fotograficzne życie. „Super Ikonta” jeszcze wierniejsza... – wyznał w innym miejscu. Fotografie tworzące „Kalendarz...” powstają od początku lat osiemdziesiątych. Cykl jest otwarty, choć jednocześnie, każda z fotografii istnieje samodzielnie i każdy wybór w ramach tego monumentalnego projektu także może stanowić całość zamkniętą, skończoną. Ile fotografii „kalendarzowych” na papierze powstało do dziś? Blisko trzysta. Kilka tysięcy czeka w negatywach na swoje

pozytywowe odbicia. Jaka część z nich zyska życie fotograficzne w formie stykowych odbitek? Nie wiemy, nie wie tego sam autor. A są przecież jeszcze obrazy istniejące w utajeniu, fotograficzne tajemnice czekające na swoje ujawnienie. Wiele z nich nie zobaczy oczu fotografa. Ciągłe powstają nowe...

„Kalendarz szwajcarski, rok 1912” to szacunek wyrażony historii fotografii, jednak nie jej awangardowym dokonaniom. To przypomnienie, techniką i tematami, zaangażowaniem, pieczołowitością, fotografii rzemieślniczej, amatorskiej, osobistej, naturalnej i bezinteresownej, jak sam ją określa artysta. Fotografie „Kalendarza...” zostały wykonane aparatem „Super Ikonta” z 1934 roku, na negatyw 6 x 9 centymetrów, odbite stykowo, oprawione w płócienne pass-partout. Każda niemalże jako niezależny obiekt fotograficzny, jak czuła i miękka karta z albumu. Cykl był także prezentowany w formie powiększeń. Andrzej Lech podąża za anonimowymi fotografami pejzażystami przełomu minionych stuleci, fotografuje miejsca, które odwiedza: Książ, Paczków, Karkonosze, Wuppertal, Jersey City... Niczym fotografo- wie uliczni i fotografowie rzemieślnicy, fotografowie etnografowie utrwała kamienice Byczyny, widoki Manhattanu przez rzekę Hudson, park w Livorno, ściany w Tamworth w Ontario i w Jackson w Missisipi, portretuje ministranta w Essen, warszawskie siostry bliźniaczki w Wiedniu i Anię w Sochaczewie... W holdzie wielkim nieznanym amatorom fotografii portretowej, rodzinnej, grupowej uwiecznia swoich bliskich: córki stojące przy torach kolejowych w Wuppertalu, żonę Magdę w pralni w Opolu, brata z rodziną, a także opolskich przyjaciół na tle fotograficznej ściany w swoim dawnym mieszkaniu,

1 A.J. Lech, [pismo do Rady Artystycznej ZPAF-u], Opole 13.12.1986 r., [maszynopis w posiadaniu K. Jureckiego], cyt. za K. Jurecki, Wyzwolone fotografie Andrzeja Jerzego Lecha, w: tegoż Oblicza fotografii, Wrzesień 2009, s. 231



nowojorskiego pastora Johna... Nuta nostalgii i aura uczuć, osobiste spojrzenie. Przywołanie czasu przeszłego, kiedy rzemiosło i sztuka stanowiły jedno.

„Kalendarz...”, podobnie jak prawie wszystkie projekty Lecha, spowija aura nostalgicznej pozaczasowości i tajemnicy. „Pozaczasowości”, choć wiemy, kiedy zdjęcia zostały zrobione, każde opisane jest nazwą miejsca i datą powstania. Jednak precyzja zawiera w sobie wiele sekretów: ukrywa imiona i nazwiska portretowanych, nazwy fotografowanych ulic, otwiera na nasze dopowiedzenia, nasze historie i wspomnienia. Fotografie Andrzeja Lecha ujmują to szczególne zetknięcie różnych przestrzeni czasowych: „teraźniejszości” przedstawionego (choć przecież to „teraźniejsze” w fotografii już zabalsamowane zostało w „czas przeszły”) i „minionego”, które tak wyraźnie pieczętuje technika fotograficzna. Ten fotograficzny „dotyk” minionego ze współczesnym zachęca do wędrówek po labiryntach obrazów z pamięci. Wydaje się, że ta artystyczna konwencja, wszystkie jej elementy, składniki i formy, tak literackie przecież, budują język fotograficzny, jedyny, którym możliwe jest wyrażenie tęsknoty za minionym, widzenie oczyma nostalgii.

Fotografie z „Kalendarza szwajcarskiego, rok 1912”. Widoczne na odbitkach brzegi negatywu, zaświecenia od dziurawego miecha aparatu, przeświecenia i niedoskonałości. Pozostawione jako dokument, jako materialny ślad światła, życia aparatu i odbicie indywidualności autora, jego oka i ręki. Technologia fotograficzna. Osobisty do niej stosunek. Do aparatu, który traktuje jak towarzysza, przyjaciela. Do obiektywu — naturalnego przedłużenia oka

Andrzej Jerzy Lech

1. *Coney Island, NY*, 2009, AS
2. *Kinzua Bridge, PA*, 2009, AS

— żywego, obdarzonego głosem, pamięcią i siłą twórczą, można by powtórzyć za Julią Margaret Cameron. Do odbitek, które wykonuje własnoręcznie, niekonwencjonalnie sepiując je i tonując w chińskiej herbacie Oolong, a potem samodzielnie je oprawiając. Pieczołowity, długotrwały charakter pracy fotograficznej, jej tak wyraźny aspekt manualny, ma zasadnicze znaczenie, podkreśla bowiem fizyczny związek artysty z powstającą fotografią. Odbitka fotograficzna emanuje osobistą energią autora, lecz nie tylko... Podążanie za tradycją i więź z poprzednimi pokoleniami fotografów powoduje, że fotografie Lecha mieszczą w sobie też energię z przeszłości. Indywidualny gest Andrzeja Jerzego Lecha trwa w harmonii z mistrzostwem i tradycją sztuki, jaką uprawia. To bowiem ściśle reguły tak rozumianej fotografii, twórczości fotogenicznej, by przywołać termin zaproponowany przez Andrzeja Saję dla określenia fotografii czystej, źródłowej, pozbawionej ingerencji pozytywno-negatywnych [2], reguły, których przestrzega, otwierają przestrzeń wolności artystycznej. Nawet drobne sprzeniewierzenie się kanonowi jest zaznaczeniem siebie, interpretacją, jest wyrazem niezależności. Dla Andrzeja Lecha interpretacją, i przekroczeniem, zarówno pierwotnej formuły elementarysty, jak i jej kontynuacji w postaci fotogenizmu, wydaje się być wprowadzenie w przestrzeń fotografii literackich tropów i figur: podróży i ucieczki, labiryntu i pętli, odbicia i iluzji, fantazji i uwiedzenia, a także bezpośrednio poprzez towarzyszącą fotografię, dopełniającą ją formę literacką, dziennik podróży, prowadzony w formie korespondencji z tajemniczym Roberto Michelem, paryżaninem, tłumaczem [3].

- 2 Andrzej Saję towarzyszył twórczości A. Lecha od początku jej początków; jest też jednym z teoretyków nurtu fotogenicznego, inicjatorem dyskusji na jego temat na łamach „Formatu” w 1992 roku i licznych tekstów poświęconych specyfice nurtu, m.in. *W kręgu twórczości fotogenicznej: obrazy „widmowej” rzeczywistości*, „Format” 1992, nr 8-9; *Zagadka fotogeniczności*, „Format” 1997 nr 24-25; *Fotografia wyzwolona*, (w:) *Fotografia: realność medium*, red. A. Kępińska, G. Dziamski, S. Wojnecki, Poznań [1997], s. 247-259; *Fotogenizm lat 90. — paradoksy polskiej fotografii postmodernistycznej*, (w:) *Fotografia lat 90. Czas przemian czy stagnacji? Materiały z sympozjum towarzyszącego wystawie: Wokół dekady. Fotografia polska lat 90.*, red. K. Jurecki, Łódź 2002, s. 68-76
- 3 Postać Roberto Michela być może nosi ślady literackich inspiracji. Tak samo nazywał się i taki sam zawód uprawiał bohater opowiadania Julio Cortazara *Babie lato*, na którego motywach Michelangelo Antonioni zrealizował słynne *Powiększenie*. Michel, korespondencja z nim, tak bezpośrednie włączenie poprzez A. Lecha literatury w przestrzeń fotografii wzbudza kontrowersje i różne, często krańcowe, oceny krytyków, można



①

„Kalendarz...” był wielokrotnie pokazywany, po raz pierwszy w 1986 roku w Galerii Sztuki Współczesnej w Jeleniej Górze, duży wybór z dwudziestu lat (z lat 1981–2001) w 2001 roku w Galerii Fotografii pf w Poznaniu, ostatnio w 2010 roku w Out on the Sticks Art Gallery w Yarker w Kanadzie, by wymienić kilka wystaw. Za każdym razem rozszerzony, za każdym razem bez końca... Jak wyglądałby wybór dziś, w marcu 2012 roku?

w tym miejscu przywołać dyskusję na sympozjum „Fotografii czas przeszły i teraźniejszy” w 1990 roku w Legnicy. Czy Roberto Michel istnieje? Czy jest alter ego fotografa? Jego heteronimem? Czy rzeczywiście jest postacią zaczerpniętą od Cortazara? Wydaje się, że „tropienie” pochodzenia i prawdziwości Michela nie prowadzi do wyjaśnienia jego zagadki (czy w ogóle powinna być ona odkrywana?). Korespondencja Lecha z Michelem jest integralną częścią jego, Lecha, projektu artystycznego i tylko w takim ujęciu ujawnia swoją istotę.

Być może „Kalendarz szwajcarski, rok 1912” jest, jak postrzega go Jerzy Busza, *komunikatem słanym nam z mroku wyidealizowanej przeszłości*. Tak, „Kalendarz...” niewątpliwie idealizuje. Idealizuje atmosferę miejsca, idealizuje czas, wpisując je w mityczną przeszłość, w poetykę wspomnienia. Być może wyraziste odwołanie do przeszłości, hołd i szacunek oddawany jej w fotografii, jest wyrazem przekonania, myśli podobnej do tej wielokrotnie przywoływanej przez Tadeusza Kantora, że jedyne, co mamy, to przeszłość, to, co jest pewnym zrealizowanym lub niezrealizowanym rajem. Jesteśmy blisko Szwajcarii 1912 roku Andrzeja Lecha. Pozostaje pytanie o źródło przywołania przeszłości w tak idealnym jej obrazie. Być może jest to wyraz tęsknoty i próba przywrócenia owego „czasu idealnego”, „miejsca idealnego”? Idealnych dla życia, dla sztuki, dla fotografii. Rok



②

1912. Niedawno rozpoczęły się awangardy artystyczne, lecz jeszcze nie stały się dominującą drogą sztuki. Nie-winność. Idealizm. Wyobraźnia. Wartość śladu ręki i oka artysty. Piękno. Czując niepokój utraty tych wartości, Andrzej Lech do ich idealnego czasu przeszłego powraca i być może dlatego ten czas miniony, tak czysty jeszcze, pragnie *pozostawić nietkniętym. Ocalić na fotografiach.* W jednym z listów do Roberto Michela Andrzej Jerzy Lech pisze o swoim powołaniu i o idei, o tradycji fotografii, którą uprawia. Określa siebie i sobie podobnych fotografów, *klasycznymi, już nawet staroświeckimi*, mającymi mistrzów i pielęgnującymi rzemiosło fotograficzne, posługującymi się *aparatami fotograficznymi w tak zwanym „wielkim formacie i wielkimi, ciężkimi staty-*

Andrzej Jerzy Lech

Z cyklu „Kalendarz szwajcarski, rok 1912”:

1. *Hartford, CT*, 1989, AS
2. *Kopaniec, PL*, 2010, AS
3. *Nowy Jork, NJ*, 2000, AS

przeszłości fotografii, techniką, tematami, lecz fotografując czas teraźniejszy, Lech poszukuje esencji dokumentalnego obrazu.

Andrzej Jerzy Lech — fotograf. Fotograf-podróżnik w czasach zmierzchu fotodziennikarstwa. Nadal nawiązujący do tej tradycji. Fotografie z podróży do Meksyku, z podróży po Stanach Zjednoczonych, Kanadzie, Toskanii, pobytu w Niemczech, powrotów do Polski... Fotografie ze swoich małych ekspedycji fotograficznych na Coney Island, do Asbury Parku, fotografie Manhattanu widzianego z okna lub z dachu swojego mieszkania w Jersey City... Przekraczając fotodziennikarską prawdę i misję, Andrzej Lech utrwała też podróże możliwe — Kazanlyk, Amsterdam, Warzę, Szwajcarię roku 1912...

Swoją postawą artystyczną artysta wyraża nostalgię za złotym czasem fotografii, za czasem, który przemija, za czasem fotografii



wami. Artysta wskazuje na powołanie tak rozumianej fotografii — jest nim przede wszystkim ocalenie, zachowywanie. *Jesteśmy fotografami tradycyjnymi, fotografami z przeszłości, fotografami fotografującymi tę przeszłość* (wyr. LW) [4].

Przeszłość w fotografii Andrzeja Lecha ma wiele odcieni.

Andrzej Jerzy Lech — jeden z ostatnich fotografów dokumentalistów. Jest też jednym z tych, którzy połączyli praktykę dokumentalną ze sztuką, dla których dokument, a także wynikające z takiego traktowania fotografii uszanowanie tradycji i technologii, stał się formą artystyczną, stał się samodzielnym, pełnym językiem. Twórczość artysty, zarówno fotograficzna, jak i literacka, jest refleksją nad drogą, jaką odbyła dokumentalna fotografia czarno-biała: fotografia podróżnicza, fotografia rzemieślnicza, portretowa, idea albumu, archiwum, fotograficznej kolekcji muzealnej. Jest podsumowaniem *fotografii dokumentu*, by posłużyć się typologią André Rouillé. Kierując się ku

srebrzej, analogowej, „materialnej”, za procesem fotografowania, w którym tak wyraźnie, tak blisko i bezpośrednio, zapisuje się wydarzenie spotkania rzeczy i fotografii. Twórczość Lecha nie jest jednak jedynie holdem złożonym przeszłości. Nie jest cytatem fotografii z przeszłości. Tęsknota za minionym czasem fotograficznym opowiedziana jej, fotografii, językiem została przekształcona w doświadczenie artystyczne i egzystencjalne. Gdy w ten sposób spojrzymy na dokonania artysty, na pielęgnowaną przez niego tradycję fotograficzną oraz na niemalże literackie środki jego języka fotografii, które służą mu wydobyciu czasowych niejasności, odbywaniu wyobrażonych podróży, nawiązywaniu możliwych przyjaźni, na aurę wspomnienia, którą emanują jego zdjęcia, to wówczas wszystkie te elementy ukazać się nam mogą jako dowody pokrewieństwa łączącego artystę z tamtym czasem fotografii, wskazanie, że jego droga artystyczna w tamtej przeszłości fotograficznej ma swoje źródło i esencję. Zapewne w tym duchu należy czytać zdanie wielokrotnie powtarzane w listach do Roberto Michela: *Byłem już kiedyś fotografem...*. Więcej nawet — *Jestem nadal takim fotografem...*

4 Andrzej Jerzy Lech, *Chetumal, Yukatan, Quintana Roo*, Meksyk, 6 lutego 2007 roku, fragment listu-dziennika podróżnego Andrzeja Jerzego Lecha, fotografa zamieszkałego w Nowym Jorku do Roberto Michela, tłumacza zamieszkałego w Paryżu, (w:) *Dwie tradycje*, Galeria Pusta, Katowice 2006 (kat. wyst.), s. 8



Piotr Komorowski

Obrazy jako relikwie

– o „Kolekcji Wrzesińskiej” Andrzeja Jerzego Lecha

Najnowsze prace tego cenionego polskiego fotografa (na stałe zamieszkałego w Nowym Jorku), współtworzące „Kolekcję” [1], w sposób oczywisty nawiązują do zasadniczego powołania fotografii, którym jest postulat zachowania w pamięci wyglądu ludzi i rzeczy, jak też rozmaitych zachodzących pomiędzy nimi relacji. Jednakże nad tym podstawowym zadaniem zdaje się unosić intencja szersza, komentująca naszą potrzebę wręcz plemiennego poczucia przynależności do określonej wspólnoty. Z tego powodu uważam, iż realizacja fotograficzna Andrzeja Jerzego Lecha daleko przekracza sens kronikarskiego zapisu, stając się kanwą rzeczywistości artystycznej, która zaistniała – co istotne – nie tylko w samych obrazach, ale także w rozbudowanym, skomplikowanym logistycznie procesie rejestracji oraz towarzyszących jej okolicznościach.

Wykonane wielką XIX-wieczną kamerą zdjęcia ukazują wieloosobowe grupy mieszkańców Wrzesni wyróżnionych z punktu widzenia przynależności do konkretnie zdefiniowanej

zawodowo lub towarzysko społeczności. Obok wizerunków pojedynczych rodzin widnieją na fotografiach urzędnicy miejskiego ratusza, robotnicy budowlani, bankowcy, sportowcy, policjanci, członkowie chóru, uczniowie, motocykliści, miłośnicy starych samochodów, członkowie orkiestry dętej, kominiarze i wiele innych wspólnot zorientowanych wokół określonej idei. Autor posłużył się popularną niegdyś manierą określaną kolokwialnie mianem zdjęcia strażackiego, które aby zaistniało, musi być poprzedzone swoją logistyką związaną między innymi z trudem odpowiedniego wkomponowania grupy w otoczenie. Warto również wskazać na swego rodzaju odwrócenie porządku rzeczy: zazwyczaj wykonanie tego typu fotografii stanowiło ważne, ale jednak tylko uzupełnienie jakiegoś uroczystego wydarzenia, nie będąc bezpośrednim czy jedynym powodem wykonania zdjęcia. Tutaj zaś mamy do czynienia z sytuacją, w której ludzie zbierają się jedynie po to, aby zaistnieć na obrazie. To zasadniczy

2

Andrzej Jerzy Lech

z cyklu „Kolekcja Wrzesińska”

1. BTR, WRZEŚNIA, 15.05.10

2. Spływ, Łąd, 02.05.10

3. Chór, Lutnia, Wrzesnia, 11.05.10

3



element autorskiej strategii artysty, zdającego sobie sprawę z wielorakich kulturowych kontekstów tego typu fotografii. Realizując swój projekt, świadomie rezygnuje on z wielu możliwych koncepcji estetycznych na rzecz tej najprostszej, wręcz ascetycznej, eksponującej sam w sobie referencyjny charakter wizerunku jako takiego. Pokazuje ludzi w ich podstawowym, ostentacyjnym ujęciu: pozujących bardzo świadomie, patrzących wprost w obiektyw.

W rzeczywistości spojrzenie to jest odłożonym w czasie spojrzeniem w oczy nieznanemu przyszłemu odbiorcy, a to zawsze nacechowane jest niezwykłością, wyczuwaną intuicyjnie przez fotografa i jego modeli.

Ceremonialność i odświętność związane z rytuałem zdejmowania, wyjątkowa celebra chwili i jeszcze coś, co nazwałbym eleganckim pastiszem — to wszystko zawiera się w tym intrygującym dokumencie, ale też niepostrzeżenie go przekracza. Ze zdjęć przebija aura wzniosłości, szczególnej odświętności. Poddając to wrażenie nawet powierzchownej analizie nie sposób nie zrozumieć, że nie tylko fotografie, lecz przede wszystkim sama w sobie sytuacja, która miała miejsce w trakcie fotografowania, okazała się znacząca, odświętna w sensie gadamerowskiego pojęcia wspólnotowości. Postacie z fotografii Lecha nie tylko pozują do fotografii. Oczekują co prawda na kulminację, którą zwieńcza trzask fotograficznej migawki, ale zasadniczą kwestię stanowi uroczysty charakter zdarzenia. Fotograf występuje tu w roli kapłana wyznaczającego ów ułamek sekundy, w którym zawarta zostanie historia ludzkich istnień, wygląd świata, który nigdy już się przecież nie powtórzy, a który w formie zabalsamowanej stanie się przesłaniem ku przyszłości.

Lech wzmacnia i wzbogaca sens tego, co niegdyś zawierało się w całości w utylitarnej konwencji fotografii pamiątkowej jako takiej. Swoje działanie artysta opatruje znaczeniem uniwersalnym i metafizycznym, opartym o zasadę swoistej inscenizacji. Urszula Czartoryska pisała: *Dziś rozumiemy, że inscenizowanie fotografii (...) jest aktem artystycznych decyzji, decyzji racjonalnych i rozumnych. Wiąże się to z całym szeroko pojętym rozumieniem paradoksu fotografii. Paradoksu spięcia pomiędzy tym, co nam się zdaje, a mianowicie, iż jest to natura ujęta na zdjęciu, a tym, czym jest ono w istocie — nieustannie i zawsze wytworem kultury (...)* [2]. Grupa osób zebrana specjalnie po to, aby zaistnieć na fotografii, spełnia jeden z warunków inscenizacji,



ale i happeningu. Tutaj również upatruję znaczenie działania, któremu Andrzej Jerzy Lech poddaje całą swoją umiejętność widzenia, odczuwania, ale i kreowania symbolu. Fotografowane osoby identyfikują się z konkretnym miejscem i czasem w sposób wymierny, fizyczny, przeciwstawiając się powszechnej, lecz jakże utopijnej praktyce budowania więzi za pośrednictwem mediów elektronicznych. Sieć internetowa zwabia dziś ludzkie emocje w wirtualną przestrzeń niebytu, dając namiastkę wspólnoty, której tam nie ma. A więc nie wirtualne, a realne spotkanie mieszkańców globalnej wioski, nie tylko w sensie uczestnictwa w spektakularnej zbiorowej uroczystości, ale po to, aby zaistnieć razem w celu samego w sobie zaistnienia — to unikalne i coraz rzadsze zdarzenie. To święto. W tym więc fakcie również upatruję artystyczny sens przedsięwzięcia, którego reżyserem stał się fotograf.

Unikalność, jaką samą w sobie była niegdyś fotografia, nie stanowi dzisiaj o jej wyjątkowości. Fotografie wrzesińskie nie przetrwają raczej w prywatnych albumach — ich miejsce to książka, wystawa, prezentacja multimedialna, kontekst sztuki. Tylko taka płaszczyzna prezentacji katalizuje w odpowiednim kierunku pożądaną interpretację, stwarzając dla niej przestrzeń poszerzonej refleksji, albowiem to, co jest istotne w dziele sztuki, nie jest zawarte w nim samym, tylko powstaje w naszej świadomości, która zostaje skonfrontowana z przedmiotem stworzonym przez artystę. To dopiero jest dziełem sztuki. Ten akt odbioru. Jest on obłożony jakimiś tradycjami, interpretacjami, czymś, co nazywamy świadomością odbiorcy [3].

Odczucie efemerycznej egzystencji fotografii, będącej wszak tylko kawałkiem papieru, każe z pietyzmem podchodzić do śladu, jakim staje się zapisany na nim obraz świata. To odczucie szczególnie silnie przejawia się w przypadku, gdy na fotografii widnieją ludzie. Ich współistnienie na planie zdjęciowym, nawet po wielu latach od momentu wykonania zdjęcia, odbieram jako rodzaj świadomego, choć niezamierzonego happeningu. Niektórzy artyści, jak Spencer Tunick, Jeff Wall, Gregory Crewdson organizują w tym celu spektakularne sesje. Intencje Lecha idą w podobnym kierunku, ale ufundowane są nie na spektakularności, lecz na tym, co oczywiste i dane naturalnie. Oglądając fotografie mieszkańców Wrześni, poustawianych w równych rzędach, uważnie spoglądających w obiektyw, nie dopytujemy się raczej o związane z sytuacją szczegóły faktograficzne, bardziej zajmuje nas sam w sobie wygląd poszczególnych osób oraz otoczenia, w którym się znajdują. Chłoniemy też wspomnianą kategorię odświętności, z uwagą przypatrujemy się ostentacji, z jaką poszczególne osoby demonstrują siebie w akcie swoistej autoprezentacji. Fotografia taka to nie tylko przywołanie pamięci — to bowiem dotyczy tylko uczestników spotkania — ale także, a może przede wszystkim, dla wielu pierwsza informacja o danym wydarzeniu, a przede wszystkim o wyglądzie ludzi. Ów odświętny, uroczysty wygląd jest bowiem wszystkim, co mogą na swój temat przesłać w przyszłość. Pieczętowanie więc ustawiali się do fotografii, celebując wagę chwili.

Wszelka poważna twórczość jest autonomiczna w szerokim kontekście znaczeniowym. Porównywanie jej do innych dzieł jedynie w przestrzeni tej samej dyscypliny wydaje się być uzasadnionym zabiegiem metodologicznym, często jednak bywa uproszczeniem służącym budowaniu absurdalnych rankingów, których pokarmem jest wyścig o rację i miejsce na podeście zwycięzców. A przecież istnieje niewidzialna siatka połączeń, których wpływom podlegamy wszyscy. Jest nią globalne, synkretyczne porozumienie na gruncie wielorakich, przenikających się kulturowych wpływów. Wspominam o tym dlatego, iż fotografie Lecha kojarzą mi się, na zasadzie pewnej analogii, z twórczością Arvo Pärta, który wszak fotografem nie jest, lecz kompozytorem. Tworzy muzykę estetycznie zanurzoną w chorale gregoriańskim, mentalnie jednak wnikającą w naturę współczesności. Fotografia Lecha jest podobna: z natury prostego oglądu i samego aktu zdejmowania obrazów autor zbiorowych portretów z „Kolekcji Wrzesińskiej” i innych, wcześniejszych swoich prac, czyni rodzaj misterium, będącego wyrafinowanym narzędziem zapisu, komentowania, a przede wszystkim smakowania natury rzeczywistości.

Czym będą dla nas te fotografie jutro, za rok? Kolejnym wtajemniczeniem, holarchią opisującą system, następną zagadką? Zapewne tak. Poza wszystkim jednak pozostaną świadectwem spotkania z oryginalną twórczością kogoś, kto świadomie przedłożył bycie w drodze ponad wątpliwy spokój ostatecznych odpowiedzi.

- 1 „Kolekcja Wrzesińska” jest częścią szerszej pomyślanego projektu autorstwa Waldemara Śliwczynskiego, mająca w założeniu fotograficzne dokumentowanie współczesnego obrazu Wrześni — jej mieszkańców, wyglądu miasta, jego kultury.
- 2 Urszula Czartoryska, *Fotografia — mowa ludzka. Perspektywy teoretyczne*, Tom 2, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2005, s. 18.
- 3 Jerzy Wójcik, *Rozmowy ze Zbigniewem Dłubakiem z lat 1992–1993*, <http://fototapeta.art.pl/2001/dlb.php>



Bogdan Konopka

1. Wrocław, ul. Worcella, Puławskiego, 1998
2. Wrocław, ul. Św. Wincentego, 1993
3. Wrocław, ul. Kiełbaśnicza, 1987



Andrzej Saj

Od szarości do magiczności (O wystawie B. Konopki we Wrocławiu).

Ta wystawa miała mieć tytuł „Szary Wrocław”, jednoznacznie nawiązujący do wcześniejszych prezentacji Bogdana Konopki z cyklu – znamienych dla tego autora – „szarych” fotografii Paryża i innych miejsc Europy czy Chin [1]. Przyjęto jednak – wobec trwania ekspozycji w okresie rozgrywek piłkarskich Euro 2012 – zachęcająco brzmiącą nazwę „Wrocław magiczny”, licząc na zagranicznego, zafascynowanego miastem odbiorcę. O tyle się tu przeliczono, że kibicom ani magiczny, ani szary Wrocław chyba nie był w głowie... Wybór takiego tytułu wystawy miał oczywiście akceptację jej autora, poza bowiem subiektywnym stosunkiem do miejsca swego pochodzenia i spędzonych tu lat młodości Konopka dysponował cennym materiałem fotograficznym, właśnie wyraźnie utrzymanym w ulubionej szarej tonacji, a poprzez tę „szarość trwania” w swej pamięci (i naszej odbiorców) chciał niejako podkreślić (zmetaforyzować) niezwykłość przedmiotu swej artystycznej penetracji. Czy udało się, czy *Magicznie „szary” Wrocław* – jak zatytułowałem tekst wprowadzający do katalogu wystawy – znalazł akceptację dzisiejszych odbiorców, *nota bene* przeżywających to miasto dzisiaj, już w jego ekspansywnej, kolorowej szacie?

Fotografie Konopki – co zostało już potwierdzone licznymi przykładami wystaw i wydanymi albumami – prezentują specyficzną własną stylistykę, opartą o tradycyjny dla tej sztuki obrazowania warsztat. Artysta w swojej pracy używa głównie wielkoformatowych kamer fotograficznych (4 x 5 lub 8 x 10 cali), wykorzystuje efekty konwencjonalnej techniki obróbki zdjęć (proces chemiczny), bez ingerencji w negatyw, z koniecznością uwyraźnioną czarną ramką okalającą kadr zdjęcia. Jest więc konsekwentnym przedstawicielem tzw. fotografii bezpośredniej lub „czystej”, w tym także pozytywów „kontaktowych” (negatyw odbity bez powiększeń) – tendencji ukształtowanej w Polsce w latach 80. (elementaryzm) i później, w latach 90. (w dokonaniach tzw. szkoły jeleniogórskiej).

Z takimi uwarunkowaniami technicznymi Konopka łączy oczywiście własną koncepcję estetyczną, a oznacza to preferencję dla fotografii czarno-białej (a w zasadzie czarno-szaro-białej), oddającej tyleż realne widoki, co i autorskie, subiektywne, zamiary; fotografie kwalifikujące się do miana tzw. dokumentu subiektywnego. Innym słowy – preferując symboliczny wymiar zdjęcia – wybiera on z rzeczywistości takie kadry, które są adekwatne do jego chwilowych nastrojów i emocji, które mogą być przy tym „zapisami” zarówno widzialności, jak i tego, co daje się spoza niej wytropić i uchwycić, a co może nabudowywać się w fotografii w efekcie nałożenia się autorskich intencji z odbiorczymi reakcjami – tj. zdolności wprojektowywania w przekaz obrazowy własnych (odbiorczych) odczytań i interpretacji. Efekt końcowy odbioru zdjęcia jest tu o tyle ważny, że właśnie na tym etapie mogą uwyraźnić się owe – tak ważne dla artysty – fotogeniczne właściwości fotografii, właściwości zmienne



i zależne zarówno od nastawienia odbiorcy, jak i od kontekstu zdjęcia (historycznego, rodzajowego itp.). Konopka zatem świadomie podkreśla w swej twórczości sens znaczeniowy, symboliczny obrazu fotograficznego, kosztem jego indeksalnego odniesienia. Jego fotografie w istocie re-prezentują realne widoki, są swoistymi „przekładami” z rzeczywistością na autorski – utrzymany w celowo dobranej kolorystyce – poetycki komentarz.

Artysta zdecydowanie wykonuje swe prace w odcieniach czerni i bieli, co odnosi do swych

odczuć i doświadczeń, a co znakomicie oddaje aurę snu, upływu czasu, „przesłony” pamięci itd. Sądzi on również, że fotografia czarno-biała daje szersze możliwości znaczeniowe niż kolor, w monochromatycznej fotografii bowiem ujawniają się najpełniej cenione przez autora jej fotogeniczne walory. Z tym przekonaniem zdążył już polemizować na swym blogu („Hipperrealizm”) Wojciech Wilczyk, wątpiący w możliwość odczytywania w fotografii interpretowanego przeze mnie we wstępie do katalogu wystawy – zjawiska fotogenii. Czym więc jest ów

fotogenizm? Różnie są interpretowane jego przejawy w fotografii. Tę trudną do jednoznacznego zwerbalizowania, kategorię estetyczną odnieść można do łączonej z obrazami fotograficznymi właśnie ich magiczności: chodzi tu o to coś, co nasycza zdjęcia pewną wyjątkową aurą – skupiającą w sobie zarówno efekt oddalenia (znamiona upływającego czasu, zapis „tego-co-było”) i równocześnie skutek „zawieszenia” tego wszystkiego w pamięci (mimowolnej) i wspomnieniu (impulsy skojarzeń, przypomnień). Fotografię zawsze utożsamiano z „zamrożonym” >

czasem, z pamięcią, ale właśnie dopiero w jej odbiorze (zderzeniu obrazu z predyspozycjami odbiorczyimi) rodzą się wrażenia, które najcelniej wyraża domena poezji. Fotogenia jest (albo bywa) poezją obrazu fotograficznego. Bo w zobrazowanym kształcie rzeczywistości – tej widocznej, „oczywistej” – może przejawiać się także wyraz (odcienie) tego, co niejako emanuje z tła nieoczywistego, zrazu niewidzialnego, a co może być sprowokowane (w odczuciu) impulsami „wprojektowania” w ten obraz, w to tło, emocji, twórczych intencji i oczekiwań autora zdjęcia. Fenomen fotogenii w istocie uzasadnia się i tłumaczy dopiero w jego odbiorczym aspekcie. Spotykają się w tym fenomenie subiektywne dążenia twórcy z obiektywnością stosowanej techniki (narzędzia i zasady fizyczno-chemiczne rejestracji widoków): oczywiście z podkreśleniem roli subiektywności. Spotykają się tu także intuicje (odnośnie do fotogenii) E. Morina i E. Pontremollego – z interpretacją właściwości fotografii w rozumieniu R. Barthesa. Fenomen fotogenii będzie zatem w jakiejś mierze wyrazem obecności świata nieprzedstawionego, który w swej odsłonie, w uchyleniu prześwitu ku rejonom nieoczywistym, ku tajemnicy, pozwala uchwycić to wszystko, co może łączyć intelekt z intuicją, zdolności poznawcze z kreatywnymi, wiedzę z wrażliwością, a co ujawnia się w efekcie aktu fotografowania – tego procesu uzgadniania twórczych intencji z możliwościami maszyny [2].

Wolno dodać, że ten efekt (fotogeniczność) zależy od tego, czego w istocie oczekujemy od fotografii; czy tylko przedstawienia faktu (zdarzenia), które kiedyś w miarę obiektywnie zostało zdokumentowane (tu dominuje cel poznawczy), czy raczej uruchomienia przy okazji kontaktu z obrazem naszej odczuwalności emocjonalnej, wzbudzenia doznań zmysłowych, a także potraktowania go jako „narzędzia” pomocnego w pielęgnowaniu swoistej rytualności (zdjęcie jako amulet, jako inicjator przeżyć...?), wreszcie jako przedmiotu niemal magicznego. Wtedy ważne są w fotografii, zapisane w niej odpowiednie impulsy estetyczne i formalne, pobudzające takie odczucia i wrażenia. Do głosu dochodzi fotogenizm...

Czemu więc może dzisiaj służyć taka fotografia? Pytanie o tyle dyskusyjne, jako że jej funkcje zmieniają się, że historycznie rzecz biorąc, jej walory dokumentacyjne (już od lat 80. zostały wyraźnie zdominowane przez wartości ekspresyjne, że jej awans ku „sztuce fotografii” czy „sztuce jako fotografii” (A. Rouille) stał się faktem powszechnie akceptowanym.

Fotografie Konopki chcą służyć wydobywaniu skrytych znaczeń, przywołują kontekst odbioru czasem nieco sentymentalny (bo każde wspomnienie ma taki charakter), są jednak nasycone ową fotogeniczną aurą, którą tłumaczyć można tylko poprzez poezję; tylko wrażliwość na poezję obrazu

buduje adekwatne relacje odbiorcze. Jeśli ktoś (odbiorca) nie szuka tej poezji, nie jest na nią otwarty – to jej tam nie znajdzie lub nazwie ją banałem albo odrzuci z irytacją. Jeśli preferujemy „prozę” dokumentu, razić będą jej poetyckie nastroje. Między skądinąd znakomitą dokumentacyjną barwną fotografią Wilczyka (por. np. cykl „Synagog”) a czarno-białą fotografią Konopki jest właśnie ta różnica: „zwierciadło” (prozatorskie) fotografii. Wilczyka przechadza się po gościńcu, fotodokumenty Konopki zaś „blikują” poezją doznań i wrażeń; ujawnionych wewnątrz, zapuszczonych za uloków, niszczących fasad i ulic itp. widoków, fotogenicznie oddających zderzenie subiektywnych projekcji ich autora z „odciskami” widzialności.

Prezentowany na wystawie cykl prac („Wrocław magiczny”) powstawał w latach 1978-1988, jeszcze przed emigracją w 1988 r. fotografa do Francji, częściowo kontynuowany był w latach 90., wreszcie dopełniony aktualnie, w 2012 roku, z okazji wystawy we wrocławskim Ratuszu. Jest to zestaw eksponujący charakterystyczny dla autora motyw miejskiego, niszczącego, i zwykle pozbawionego obecności ludzi, krajobrazu – cykl oddający w swoiście onirycznym sztafażu, nostalgicznym klimacie „zapłakane” ulice (po deszczu). Były to obrazy w większości rejestrowane w początkach twórczości Konopki i dopiero na użytek ekspozycji przypomniane



Bogdan Konopka

1. Wrocław, ul. Kazimierza Wielkiego, 2012
2. Wrocław, Plac Dominikański, 2012



– a spointowane killkunastoma współcześnie wykonanymi pracami.

Fotograf corocznie odwiedza Wrocław, choć nie przekłada się to na wystawy, tym większe uznanie dla Muzeum Miejskiego za inicjatywę premiery ekspozycji poświęconej tej szczególnej tematyce. Szczególnej – bo zderzającej wizerunek Wrocławia sprzed dwudziestu paru lat z tym dzisiejszym. Konopka zapragnął więc odtworzyć te miejsca, które wówczas (w latach 80.) zostały przez niego zarejestrowane w ich znamienym sztafażu; miasta zapamiętanego, naznaczonego śladami jeszcze powojennych zniszczeń, a przede wszystkim socjalistycznej rzeczywistości PRL-u. Wtedy okazało się, że tych miejsc nie ma, że teraz dominują tu błyszczące „pomniki” kapitalizmu: banki, galerie handlowe, pyszną się wielkie płachty reklam konsumpcjonizmu. Tamten obraz zniknął, ale jednak prześwieca z załków wspomnień, z blednących ścian pamięci... Dlatego artysta łapie teraz tylko odbicia, szuka tylko dawnego obrazu w refleksach odbić lustrzanych, w oknach wystawowych, w szklanych elewacjach biur i pasaży. Posługuje się on iluzją, która pozwoli zastąpić i wzmocnić wspomnienia, która może przenieść dzisiejszy obraz w alegoryczne

dawniej lub sprowokować choćby do mentalnego powrotu. I tylko magia „szarości” tamtego czasu, może być taka sama, może być nadal umiejętnie wychwytywana i wydawana na jaw w ujęciu fotografii jej autora.

Konopka przypomina jednak swoją wystawą nie tyle miasto swej młodości, co raczej mit tamtego Wrocławia, mit subiektywnie przefiltrowany; raczej pewną syntezę „pamięci” obiektywu i własnych wspomnień. Ten mit będzie zawsze odbierany w sposób magiczny, bo jest adresowany do konkretnego odbiorcy. I nawet jeśli już odszedł w „szarą” przeszłość, to „żyje” jeszcze we snach (bo sny najczęściej dzieją się w stronach zapisanych w dzieciństwie i młodości) – i te fotografie usiłują właśnie oddać przede wszystkim ową szczególną oniryczną aurę tego miasta, egzystującego tylko w jego – twórcy – i w naszej jednostkowej pamięci. Jednocześnie odsyłają (tymi widokami) do czegoś, co określa się mianem *genius loci* danego miejsca, w tym wypadku miasta o niepowtarzalnej historii, „mikrokosmosu” kultur, wspomnień i aktualnych dążeń. Ten „duch” magicznego szarego Wrocławia z przeszłości wzmocniony został nie mniej onirycznym (o prawie surrealnym wyrazie) wizerunkiem miasta o współczesnej

pop-kulturowej otwartości, zapatrzonego w swe odbicia i refleksy zwierciadlanych fasad.

Wystawa prac Konopki została przedłużona poza czas piłkarskich zmagani (1.06–2-09), i dobrze, bo jest ona wyraźnie adresowana do mieszkańców tego miasta, dla nich buduje on ową aurę magiczności – w pobudzaniu pamięci, ale także w zaskoczeniu swą nieoczywistością i tajemniczością pokazywanych miejsc. Otwieranie się na odbiór tej fotografii musi iść w parze z zanurzeniem się we własną wrażliwość i wyobraźnię. Dopiero wtedy mogą ujawnić się jej fotogeniczne walory – jej „sen” okaże się czymś realnym. Dlatego ciekawi odbiór tej serii zdjęć wśród licznych fanów Konopki spoza Wrocławia. Ale o tym dowiemy się może w przyszłości.

[1] „Szary Paryż” (1994–1995) – wystawa z 2000 r. i album ze wstępem Adama Zagajewskiego – spowodował lawinę komentarzy i zainteresowania autorem oraz przyznana mu Europejską Nagrodą Fotografii (Grand Prix de la ville de Vevey) w 1998 r. – co z kolei dało mu śródki na kontynuację serii „Rekonians” (1998–2000) – realizowanej w siedmiu krajach Europy Wschodniej, „Niewidzialne miasto” (1990–2005), „Chiny. Imperium szarości” (2003–2007) i „Szara Pamięć” (1993–2009) – to niektóre z kolejnych cykli, nieodmiennie prezentujących indywidualną, rozpoznawalną stylistykę ich autora.

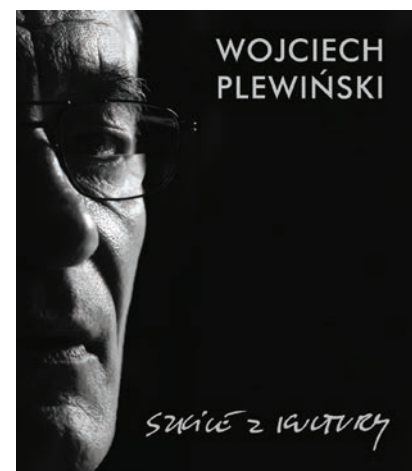
[2] A. Saj, *Magicznie „szary” Wrocław*, wstęp do katalogu wystawy B. Konopki, OKIS Wrocław 2012.



1



2



3

Tadeusz Nyczek

O Plewińskim

Pierwsze, co się rzuca w oczy na widok fotografii Plewińskiego, to kompozycja obrazu.

Najczęściej oparta na kontrastach brył i płaszczyzn, gwałtownego ruchu i niemej ciszy, ciężaru czerni i lekkości światła, ogromu i drobinki. Nie zawsze i nie wszędzie, bo są fotografie stonowane, operujące samymi szarościami, prześwitami, przetarciami, mgłą i dotknięciem. Dzisiaj to się wydaje abecadło, ale pół wieku temu z okładem wciąż jeszcze zachwycało myśleniem nie tylko dokumentacyjnym, do czego jakoby fotografia bywa z natury przeznaczona, ale przede wszystkim artystycznym. Plewiński pokazał się od razu jako artysta i właściwie cokolwiek fotografował – śliczną panienkę, góry w śniegu, spektakl teatralny czy meble ze Swarzędza – s z t u k a o b r a z u zawsze podciągała najbardziej temat do rangi dzieła plastycznego.

Trudno się dziwić, skoro zaliczył prawie dwa lata studiów rzeźbiarskich na krakowskiej Akademii, potem skończył architekturę. Na architekturze uczył się rysować i myśleć kompozycją – to jest elementarz wykształcenia, które z latami praktyki przechodzi w odruch: człowiek wyćwiczony w rzemiośle w i d z e n i a już nigdy nie pozbedzie się naturalnej skłonności do ujmowania wszystkiego w ramy poprawnej kompozycji. *Od samego początku podchodziłem do fotografii od strony formalnej. Dbalem o kompozycję kadru tak, jakby to miało być od samego początku skończone „dzieło”.* Dopiero później myślałem o treści, szybkości i spostrzegawczości potrzebnej w reportażu. Tak powstawały obrazy przestrzegające zasad rygorystycznej i klasycyzującej kompozycji, która jest w pewnym sensie moim obciążeniem – zwierzał się w *Opowieściach fotografistów* (Kraków 2003) spisanych przez Ewę Kozakiewicz.

Ten odruch, który Plewiński uważa za „obciążenie” (niesłusznie, bo dobra kompozycja jeszcze żadnemu obrazowi nie zaszkodziła), stał się z czasem znakiem firmowym artysty. (...)

Trzeba tu powiedzieć, że w czasach debiutu Plewińskiego, czyli w połowie lat 50., pojawiła się cała grupa fotografików w wieku zbliżonym do naszego bohatera, próbująca szukać w fotografii tego samego, czego w malarstwie szukali surrealiści czy abstrakcyjniści. Ci młodzi ludzie – Jerzy Lewczyński, Marek Piasecki, Zdzisław Beksiński

4





Wojciech Plewiński

1, 2, 4, 6. z cyklu „Sanatorium pod klepsydrą”
3. Szkice z kultury
5. z cyklu „Akty”

i najstarszy Bronisław Schlabs — uprawiali z wielkim powodzeniem fotografię abstrakcyjną albo ekspresyjną. W każdym razie dalece od natury odległą, ale fascynującą, bo awangarda po latach chudego i prostackiego socrealizmu miała wielkie wzięcie i snobizm na nią był znaczny. Plewiński jednak, zawsze trochę z boku, nigdy nie angażujący się w żadne działania stadne, ponad życie środowiskowe przedkładający wyprawy sportowe albo turystyczne, pozostał nieczuły na wszelkie awangardowe eksperymenty. Do dziś pozostał klasycznym artystą mainstreamu. Zaryzykujmy na jego obronę, choć prawdziwa klasyka obrony nie potrzebuje: nikt tak jak on nie opanował zasady złotego środka.

Oczywiście nigdy nie jest tak, że artysta czyni coś w zupełnym oderwaniu od środowiskowych wpływów i wzorów, całej tej atmosfery, ducha czasu, powodującego, że pewne myśli i formy „nosi się” bardziej niż kiedy indziej. W zacofanej cywilizacyjnie >





Wojciech Plewiński, *Wojciech Has na planie filmu „Sanatorium pod klepsydrą”, 1973, courtesy of Muzeum Narodowe w Krakowie*

Polsce wczesnego przaśnego socjalizmu ciekawość wielkiego świata, po prostu Zachodu, była ogromna, bo Zachód — przez swoją ówczesną niedostępność — przyciągał jak zakazany owoc. Ludzie „Przekroju”, a do nich rychło przystał Plewiński, dzięki obycemu w świecie Marianowi Eilemu byli w lepszej sytuacji niż wielu ich kolegów, dziennikarzy czy artystów zdanych na własne kontakty czy, jak się to mawiało, chody. *Seanse*

się odbywały. Pożyczalo się na dzień, na chwilę i wspólnie się oglądało. Krążyły pisma i wydawnictwa francuskie, angielskie, amerykańskie, od „Amator Photography” po „Playboy’a”, ktoś przyjeżdżał, przywoził (rozmowa z M. Grygielem i A. Mazurem).

Przełomowy, nie tylko dla Plewińskiego, bo dla całej Polski, okazał się rok 1956, rok odwilży politycznej i praktycznej śmierci stalinizmu. Po sześciu

latach mimo wszystko pożytecznej pracy w PeKa-Zetach (inwentaryzacja niszczących zabytków Małopolski) można było wreszcie spróbować sił na własną rękę. Plewiński postanowił zostać profesjonalnym fotografem.

(*Fotograf złotego środka* — fragmenty przedmowy do albumu Wojciecha Plewińskiego *Szkice z kultury*, wyd. FotoGraf M. Plewiński, 2010)



1

1-2. Mariusz Kubiela, Klisza Werk, cykl „U Schulza”

Adam Sobota

Sanatorium Schulza

Z dużym uznaniem przyjęty został cykl fotografii zatytułowany „U Schulza”, sygnowany przez grupę Klisza Werk, który na początku 2012 r. stanowił część zbiorowej wystawy „Mit i melancholia” w Muzeum Współczesnym Wrocław.

2

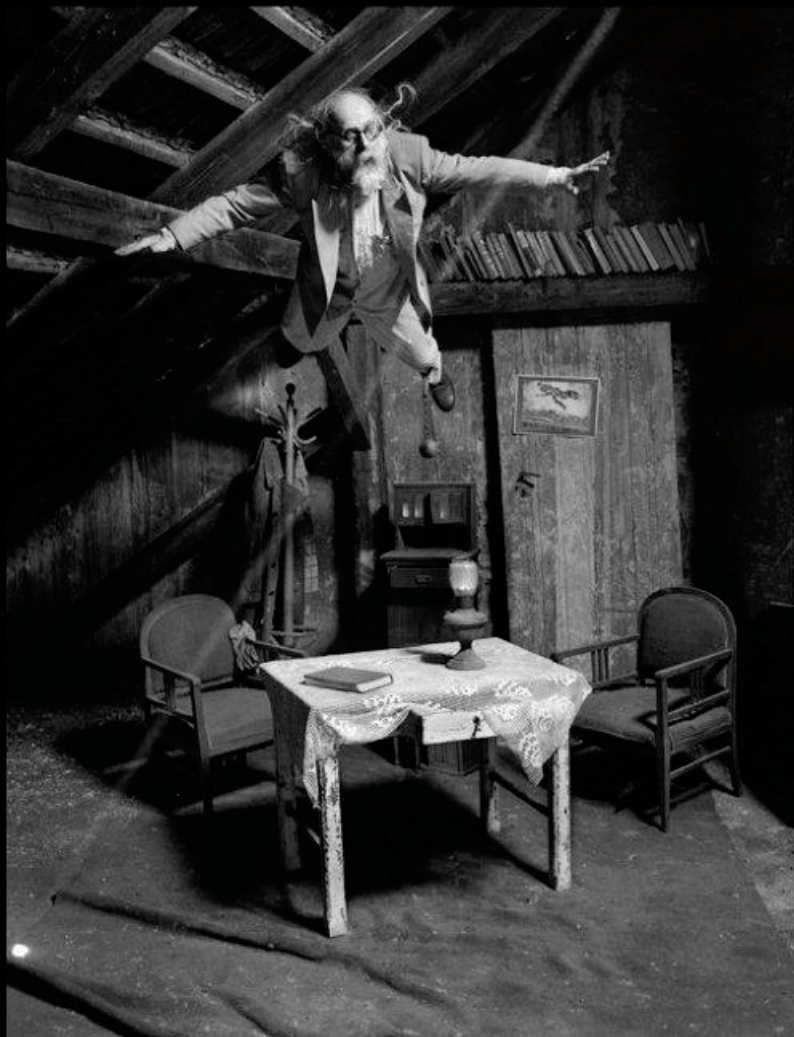


Pokazano tam około 20 fotografii, stanowiących część tego stale rozwijającego się projektu, w który zaangażowało się już kilkanaście osób. Jego pomysłodawcą jest pochodzący z Żywca Mariusz Kubiela (ur. 1953), który w 2006 r. przedstawił kilka inscenizowanych fotografii zainspirowanych literackimi dziełami Brunona Schulza jako pracę dyplomową w Wyższym Studium Fotografii w Jeleniej Górze. Systematycznie powiększał ten zestaw tak, że w 2009 r. mógł on z kolei stanowić jego pracę dyplomową na Wydziale Artystycznym Uniwersytetu Zielonogórskiego.

W tym samym roku Mariusz Kubiela wciągnął do współpracy Jakuba Grzywaka (ur. 1978), także mieszkańca Żywca i absolwenta Uniwersytetu Śląskiego. Wspólna im fascynacja twórczością Brunona Schulza sprawia, że w oparciu o nią układają scenariusze do kolejnych fotografii, projektują i wykonują scenografię, są modelami i oczywiście zajmują się techniczną stroną fotogra-

fowania. Jednak jest jeszcze grono przyjaciół, którzy zaangażowali się w to przedsięwzięcie i mają swój udział w zespole nazwanym Klisza Werk: jako statyści, użyczając pomieszczeń i akcesoriów, a przede wszystkim jako osoby wrażliwe na literackie przesłanie patrona tego projektu.

Cykl „U Schulza” obejmuje na obecnym etapie 40 fotografii czarno-białych, wykonanych przez Mariusza Kubielasa na tradycyjnych błonach fotograficznych, oraz większą ilość obrazów wielobarwnych rejestrowanych aparatami cyfrowymi przez Jakuba Grzywaka. Ten podział jest istotny, ponieważ to fotografie czarno-białe zawierają wizualną kwintesencję pewnego scenariusza, osiągniętą poprzez żmudne próby, fizyczny wysiłek i manualne procedury w trójwymiarowym świecie. Barwne zapisy cyfrowe (powstające od 2009 r.) początkowo miały być tylko dokumentacją pracy na planach zdjęciowych, chociaż widać, że ten rodzaj fotografii również ewoluuje w stronę osiągania podobnej jakości jak czarno-białe pierwowzory. Na razie jednak dla autorów istotne jest rozróżnianie sposobów fotograficznego zapisu i podkreślanie,



1

1-4. Mariusz Kubielas, *Klisza Werk*, Cykl „*U Schulza*”

2



że osiągnięte rezultaty nie wynikają z komputerowej manipulacji obrazem, a są fotografią „czystą”. Powodem takiego stanowiska nie jest bynajmniej techniczny tradycjonalizm. Na dobrą sprawę można by powiedzieć, że aranżowanie scenografii, oświetlenia, pozowanie modeli, liczne próby, nie dają fotografii bardziej „czystszej” niż w wypadku jej komputerowej modyfikacji poprzez program graficzny. Akceptuję jednak to wyrażenie jako metaforę oznaczającą pragnienie maksymalnego przybliżenia się do tego rodzaju doświadczeń, jakie uwarunkowały twórczość Brunona Schulza. Choć autor *Sklepów cynamonowych* i *Sanatorium pod klepsydrą*” snuł fantastyczne wizje i fabularyzował swoje stany emocjonalne, to wszystkie one osadzone były w bardzo konkretnych realiach rodzinnego Drohobycza, odnosiły się do znanych mu osób i przedmiotów z jego otoczenia. Dogłębne przeżywanie zjawisk realnego świata, a zarazem wyposażanie go w wykreowaną logikę istnienia, jest u Schulza nierozzerwalnie ze sobą związane. Dla Mariusza Kubielasa i jego współpracowników było oczywiste, że powołanie się na taki rodzaj doświadczenia rzeczywistości wymaga zarówno obecności realnych przedmiotów i ludzi, jak i zabiegów wizualizujących psychiczne doznania, które przekształcają rzeczywistość fizyczną w świat przeżywany.

Konkretne figury z prozy Schulza nie tyle >



Nie ma materii martwej, martwota jest jedynie pozorem, za którym ukrywają się nieznane formy życia.

3

4



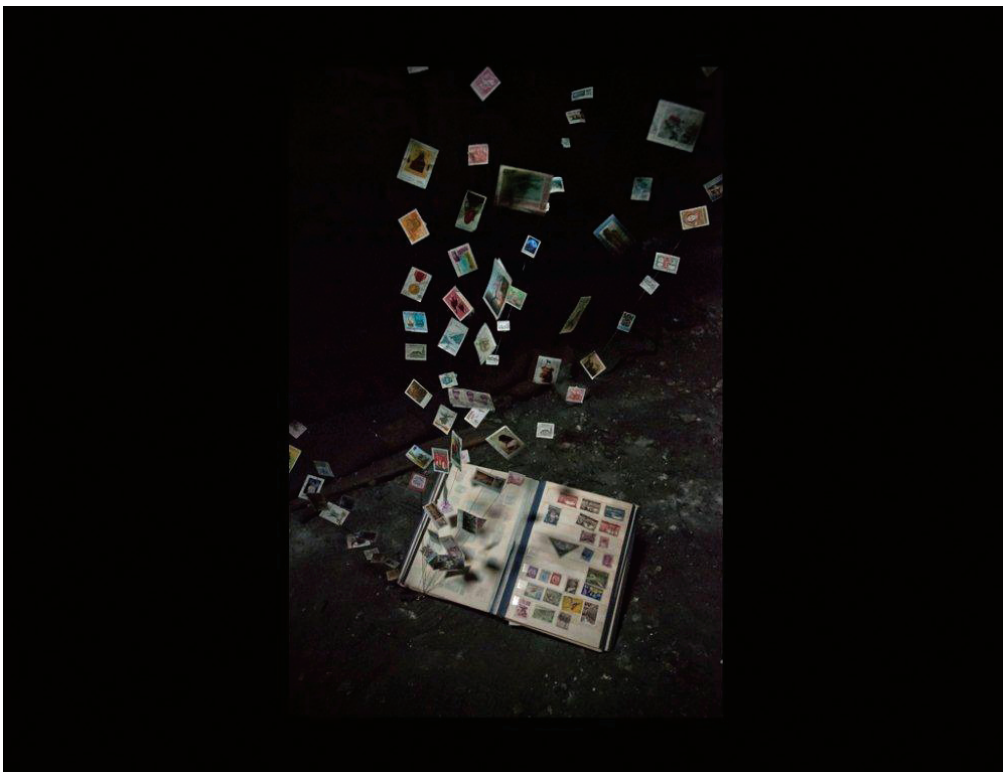


1-3. Jakub Grzywak, Klisza Werk, cykl „U Schulza”



2

3



są obecnie wiernie odtwarzane, co traktowane jako archetypy. Wzorcami dla przedstawień są zarówno literackie postacie (ojciec, syn, różne typy kobiet, subiekci), jak też opisane zwierzęta, księgi i przedmioty. Wzorcami są także zdefiniowane przez Schulza relacje pomiędzy osobami oraz ich psychiczne poczucie tożsamości (łączone ze światem dzieciństwa, starości czy wcieleniami w pozaludzką formę). Z jednej strony zespół Klisza Werk stara się zbliżyć do Schulzowskiej rzeczywistości, co jest w pewnym stopniu możliwe, gdyż pozostałości realiów galicyjskich miasteczek z początku XX wieku są jeszcze do odnalezienia i samym Żywcu i w jego okolicach. Jednak celem działań tego zespołu nie jest muzealne odtworzenie historii, a osiągnięcie ekwiwalentu wizji Schulza, który w literackie usta swojego ojca włożył m.in. stwierdzenie: *Nie ma materii martwej, martwota jest jedynie pozorem, za którym*

ukrywają się nieznanne formy życia. (Sklepy cynamonowe – Traktat o manekinach). Do wizji Schulza należy także koncepcja światów równoległych, których realny byt zagwarantowany jest możliwością istnienia w sferze psychicznej. Nawet jeśli ekwiwalentem tej wizji mogłoby być odtworzenie samej struktury opisanych sytuacji, to ważne jest też wyposażenie ich w materialne atrybuty, aby ta struktura nie stała się nazbyt abstrakcyjną kategorią. Trzeba jednak zauważyć, że współczesne realizacje różnią się od pierwowzoru pod jednym istotnym względem. Wizje Brunona Schulza były skrajnie indywidualistyczne i początkowo wywołały równie indywidualistyczną reakcję Mariusza Kubiela. Jednak znaczącym walorem jego realizacji stało się to, że przekształcił ją w działanie grupowe. Powstał rodzaj zespołu parateatralnego realizującego spektakle kumulujące się w stworzeniu dokumentacji fotograficznej. W pewnym sensie objawia się przez to idea światów równoległych, jako że każda z tych osób na swój sposób rozumie i przeżywa każdy z tych scenariuszy.

Myślę, że wielką zaletą projektu „U Schulza” jest zwrócenie uwagi na fotograficzny walor prozy tego artysty. W jego literackich dziełach narracja w największym stopniu opiera się na odkrywaniu bogactwa zmysłowych aspektów istnienia ludzi i przedmiotów w czasoprzestrzeni (ciekawe, że nie znalazło to tak wyraźnego odbicia w jego rysunkach i malarstwie). Jako pisarz przy minimum akcji osiągał niezwykle dramatyzm na podstawie samego opisu wyglądu obiektów oraz gry światła i barw. W istocie jego narracja wielokrotnie przypomina opisywanie fotografii o wybitnych walorach estetycznych, jak i te konfabulacje, które wytwarzamy próbując dopatrzeć się sensu czegoś, co zostało zarejestrowane kamerą w odległym czasie i miejscu. Niewątpliwie bliższe zawartości opisów Schulza są fotografie kolorowe, gdyż okazywał on wielką wrażliwość na takie niuanse natury. Jednak fotografie czarno-białe mocniej wyrażają mentalną wartość wizji. Mają w sobie silniejszy mechanizm abstrakcji, tak jak ma to w sobie najbardziej nawet plastyczne słowo. Ponadto lepiej korespondują z tym odczuciem przemijalności i opisami absurdalnych zamiarów zatrzymania czasu, jakie przekazał nam Bruno Schulz. Dotyczy to zwłaszcza takich tekstów jak *Sanatorium pod klepsydrą*, gdzie rzeczywistość, zawieszona pomiędzy życiem a śmiercią, opisana jest słowami sugerującymi wszelkie niuanse szarości.

Wystawa „Klisza-Werk” również 17-30.08 w jeleniogórskim BWA.



To nie jest opowieść o wielkiej Rosji i jednocześnie jest.



Powyżej: **Rafał Milach**, *Rzeka Jenisej*, Krasnojarsk / Rafał Milach z cyklu „7 Rooms”, 2004–2010 fot. Dzięki uprzejmości artysty

37

Justyna Ryczek

Własne miejsca do życia — prywatne opowieści o Rosji

Potrzebujemy przestrzeni, żeby móc się rozwijać.

Przestrzeni zarówno wewnętrznej w sobie, w swoich domach, jak i zewnętrznej, w miejscach publicznych. Obie nas kształtują, my również je kształtujemy. O ważności własnej przestrzeni dobitnie, chociaż w określonym kontekście, pisała Wirginia Wolf we *Własnym pokoju*. Pokoje to nasza przestrzeń, ale to także opowieść o nas. Czasami to nasz portret. Zależy kto go wykonuje.

PROJEKT

„7 pokoi” — to cykl prac Rafała Milacha, które powstawały przez 6 lat — od 2004 do 2010 roku — podczas kilkudziesięciu wyjazdów do Rosji. Fotograf chciał zrealizować wielki rosyjski projekt. Znał inne realizacje, czytał o Rosji, odwiedzał ten kraj, jednak przez długi czas nie miał dobrego pomysłu. Podczas swoich pobytów poznał kilka osób, zaprzyjaźnił się z nimi i przy okazji robił zdjęcia. I to one okazały się właściwym tematem. *Fotografowałem ich dodatkowo, trochę obok tego mojego wielkiego wymyślonego projektu. Później odkryłem, że to, co jest na tych zdjęciach i dotyczy moich bohaterów, jest znacznie ciekawsze od tego, co sobie na początku wymyśliłem. (...) Z początku byli — jeśli można to tak określić — punktami zaczepienia w Rosji. Z czasem okazało się,*

że oni i ich historie to coś, do czego ja jako fotograf mogę się odnieść, że znalazłem swoją opowieść i jeżeli mogę cokolwiek opowiedzieć o Rosji, to właśnie przez nich — mówi Rafał Milach w rozmowie z Joanną Kinowską [1].

Bohaterami zdjęć są mieszkańcy trzech miast — Moskwy, Jekaterynburga i Krasnojarska, aczkolwiek pochodzą oni z różnych części Rosji. Widzimy ich miejsca: domy, ulice, otaczającą przyrodę. To nie jest opowieść o wielkiej Rosji i jednocześnie jest, bowiem młodzi ludzie opowiadają o swoim prywatnym życiu w kontekście kraju, w którym żyją. Historie: Gali, Leny, Miry, Stasa, Wasi i pary, Saszy i Nastii rozgrywają się we współczesnych rosyjskich realiach. Oglądamy ich pokoje, miejsca pracy (u Wasi to nocny klub, w którym pracuje jako drag queen), widok z okna, czasami to czołgi stojące w śniegu na osiedlu Gali. Mamy wrażenie, że osoby ze zdjęć zabierają nas do siebie do domu, wprowadzają w swoje życie. Nie jest to obojętny dokumentalny zapis, lecz, co często podkreśla się przy Milachu, zmiękczone spojrzenie fotografa, subtelne zbliżenie do swoich postaci. To opowieść dla znajomego, ale opowieść przerwana w pewnym momencie, niedokończona. Prywatne

1 Gazeta towarzysząca wystawie.



losy w kontekście publicznym, również politycznym: Stas pisze przemówienia w kampaniach wyborczych; Lena śni o Putinie. To jej bohater.

Efektom kilkuletniej pracy jest wystawa oraz publikacja książkowa pod tym samym tytułem.

WYSTAWA

Wystawa „7 pokoi” w Galerii Sztuki Zachęta w Warszawie trwała od 25.02 do 1.04 2012 roku. Składała się ze zdjęć, filmu oraz tekstów. Sześć zestawów różnej wielkości fotografii, różnorodnie skomponowanych zaprezentowano na odmiennych kolorystycznie ścianach. Te różnicujące zabiegi służyły zbudowaniu atmosfery poszczególnych osób. Każda ściana została podpisana odręcznie imieniem. Obok zdjęć znajdował się opis i wypowiedzi bohaterów, niektóre wyróżnione. Oprócz 6 oddzielnych, zamkniętych przestrzeni, były jeszcze 3 niezależne zdjęcia. Umieszczono je w różnych miejscach, jedno, przypominające archiwalne zdjęcie miasta, widzieliśmy wchodząc do sali, w której na wielkim ekranie prezentowano film – fragmenty rozmów z bohaterami. Autor zarejestrowane wypowiedzi traktuje jako dodatkowy element, jednak to również wzmocnienie tego, co widzimy na zdjęciach.

Wystawa jest interesująca, ale w całości coś przeszkadza. Może to zbyt duża różnorodność, zrozumiała jedynie do pewnego

Rafał Milach

1. *Wasia*, Jekaterynburg / Rafał Milach z cyklu „7 Rooms”, 2004–2010

2. *Sasza i Nastia*, Nowosybirsk / Rafał Milach z cyklu „7 Rooms”, 2004–2010, fot. 1–2. Dzięki uprzejmości artysty



Nie jest to obojętny dokumentalny zapis, lecz subtelne zbliżenie do swoich postaci.

stopnia. Pokazuje ona ważność, tworzy hierarchie, pozwala ciekawie budować tożsamości przy odczytaniu poszczególnych prac. Lecz następuje przekroczenie, otacza nas zbyt dużo elementów: kolorowe ściany, zmienne formaty, inne kolory ram, to wszystko w trzech wielkich salach Zachęty, a właściwie dwóch, trzecia to rodzaj sali projekcyjnej. Jednocześnie ogromna przestrzeń jest jedynie pozorem, bowiem sześć odmiennych światów zmieszczono w dwóch salach, po trzy w każdej. Powstaje wrażenie nieadekwatności przestrzennej. Projekt jest bardzo interesujący, niestety delikatnie zawodzi sposób jego prezentacji.

W całości znaczące miejsce zajmuje książka Swietłany Aleksijewicz, *Urzeczeni śmiercią*. To z pewnością tytułowy 7 pokój – jeszcze jedna historia, opowiedziana wieloma głosami, coś, czego nie ma w omawianych pracach. Książka Aleksijewicz jest mocno osadzona w znanych nam realiach Rosji. Wszystko krąży wokół zmiany, przejścia ze starego w nowy system, radzenia i nieradzenia sobie w nowych okolicznościach. Cieszę się, że dopiero po obejrzeniu wystawy przeczytałam jej fragmenty. Pełne niedopowiedzeń krótkie opowieści o ostatecznych decyzjach, na długo zostają w pamięci, wpływając na odbiór zdjęć. Chociaż fotografie subtelnie, prawdopodobnie również



2

bardziej wieloznacznie mówią o mieszkańcach dzisiejszej Rosji.

SPOJRZENIE OSOBISTE

4 marca 2012 roku w Rosji odbyły się wybory prezydenckie. Zwyciężył Władimir Putin. Na ulicach, przede wszystkim Moskwy, pojawiły się spore grupy młodych osób niezadowolonych z przebiegu wyborów. Zarzucano fałszowanie wyników, protestowano przeciwko wielkiemu wodzowi i prowadzonej przez niego polityce. Ludzie, których oglądałam w relacjach dziennikarskich to rówieśnicy bohaterów Milacha.

Wystawę „7 pokoi” obejrzałam kilka dni po wyborczej niedzieli. Jakie były decyzje portretowanych osób? Gdzie oni byli w tych dniach? Polityka mocno wdarła się w artystyczny przekaz. Nastąpiło zderzenie snu Leny o wielkim, pięknym Putinie; wiele słów rezygnacji i wycofania się w swoją prywatną przestrzeń; z wypowiedziami młodych uczestników ulicznych protestów. Czy mam uwierzyć, że wśród osób żyjących w swoich pokojach pojawiła

się potrzeba demonstracji, że to oni stanowili siłą widoczną na ulicach? Wyrażali swój protest? Pytania się mnożą. Nie mam jednoznacznych odpowiedzi.

Obejrzenie prezentacji, czytanie publikacji i wsłuchiwanie się w komentarze dotyczące społeczno-politycznej sytuacji w Rosji, stworzyło wzajemny kontekst wpływów. Pobudziło refleksję i potrzebę lepszego zrozumienia mieszkańców wielkiego imperium. Milach zauważa: *W Rosji jest mnóstwo sprzeczności. Czasem wydawało mi się, że już niektóre rozumiem, ale kolejny wyjazd udowodniał, że jestem w błędzie [2].*

Nie rezygnujmy zatem z własnych poszukiwań.

W tekście nie podaję informacji o autorze. Rafał Milach jest znanym młodym fotografem, stąd moja decyzja, zainteresowanych odsyłam na stronę artysty: <http://rafalmilach.com>.

Rafał Milach, „7 pokoi”, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 25.02-1.04.2012.

2 Tamże.

Agata Grząba

Klaudia Pieszczoł

Lubię, jak coś jest poważne

Rozmowa z Rafałem Milachem w ramach Trochę Innego Festiwalu Fotografii

1. Rafał Milach, *Jekaterynburg* / Rafał Milach z cyklu „7 Rooms”, 2004–2010
fot. 1 dzięki uprzejmości artysty
2. Rafał Milach zdjęcie zrobione przez Radvana Kodere



Klaudia: W „*In the car with R*” powiedziałaś, że nie jesteś jeszcze wystarczająco stara, aby zrobić zdjęcie niczego. Co miałeś na myśli i czy coś zmieniło się w tej kwestii?

Rafał: Trzeba odróżnić zdjęcie niczego od zdjęcia o niczym. Wydaje się, że jest to mała różnica, ale nie do końca. Zdjęcie niczego to na przykład zdjęcie krzaków, gdzie nic się nie dzieje, nic nie przyciąga naszej uwagi, a mimo to jesteśmy nim zafascynowani. Czasami idziemy na wystawę i oglądamy jakieś obrazy lub zdjęcia, które choć nie są krzykliwe, z jakiegoś powodu nas przyciągają. Mimo odpowiedniego przygotowania, jakim jest wykształcenie plastyczne, czasami nie jestem w stanie wytłumaczyć, dlaczego coś mnie pociąga. Jednak faktem jest, że jeżeli ktoś tworzy jakąś prawdę, wkłada w coś dużo zaangażowania, odbiorca będzie w stanie to przeczytać. Nie zawsze na zasadzie intelektualnej

czy racjonalnej, niektóre rzeczy nas po prostu fascynują. To może być nawet coś bardzo spokojnego, mało ekspresyjnego. Oczywiście nigdy nie osiągniemy takiego stanu, że wszyscy będą rozumieć to, co robimy. Zdjęcia epatujące ekspresyjnością pewnie przemówią do większej ilości ludzi, ale potem rodzi się w głowie pytanie, czy moją ambicją jest zadowolenie masy, czy mniejszego, niszowego grona odbiorców. Ze zdjęciem niczego jest tak, jak z wycieczką do obcego kraju: jedziemy gdzieś i najpierw musimy oswoić to, co nachalne. Przebić się przez tę pierwszą warstwę, egzotyczną i powierzchowną, żeby zobaczyć coś, co jest pod powierzchnią, co nie rzuca się w oczy. Wydaje mi się, że dobrym przykładem tego jest projekt, który zrealizowałem w Rosji.

Klaudia: Czy zdarzało ci się odrzucić jakieś zdjęcie przez jego bardzo osobisty charakter? Zdjęcie

odnoszące się na tyle mocno do ciebie, że znaczenie może okazać się niedostępne dla odbiorcy?

Rafał: Wydaje mi się, że każdy człowiek jest podglądaczem i przyciągają go rzeczy o osobistym charakterze. Zależy też, w jaki sposób interpretujemy słowo „osobiste”. Czy chodzi o zdjęcie intymne, czy o zdjęcie pustej ściany albo rozlanego tuszu, które dla mnie jest ważne, ale nie mówi nic konkretnego reszcie ludzi. Jednak zdjęcie tuszu rozpuszczonego w wodzie, w formacie 4 na 6 metrów, przyciąga mojego tatę, który nie ma nic wspólnego ze sztukami wizualnymi. I przyciąga mnie. To wszystko jest bardzo indywidualne. Staram się do sprawy nie podchodzić tak, żeby wszystko było zrozumiałe dla wszystkich, bo nigdy tak nie będzie.

Agata: Myślałeś o tym, żeby zrobić album ze zdjęć, które nie znalazły swojego miejsca w żadnym cyklu?

Rafał: Od trzech lat prowadzę bloga i ,jeżeli wszystko dobrze się ułoży, to w przyszłym roku powstanie taka książka. Ze zdjęć, które nie są na żaden konkretny temat. Różnią się one od autorskich projektów tym, że ich powiązania tematyczne są raczej luźne i pozostawiają szerokie pole do interpretacji. Kiedy nie jesteś zmuszona odpowiadać na jakies istotne pytania, daję Ci to dużą swobodę. Czasami trzeba po prostu uwolnić artystę od niego samego.

Klaudia: Leon Tarasewicz powiedział, że każdy zobaczy tyle, ile przeczytał książek. Czy zgadzasz się na taki związek fotografii z literaturą, czy uważasz, że jest jej bliżej do jakiejś innej dziedziny sztuki?

Rafał: Mówi się też, że obraz wyraża więcej niż tysiąc słów. Tak naprawdę wszystko buduje naszą świadomość. Każda przeczytana książka, każdy obejrany film, każda wystawa. Bez wątplenia fotografia ma silne związki z malarstwem. Ostatnio widoczny jest np. trend pokazywania ludzi umieszczonych w bardzo rozległej przestrzeni, jak u Breughela. Z drugiej strony silne są tendencje przedstawiania rzeczywistości w postaci dokumentu o surowej formie.

Agata: A jeżeli chodzi o sam proces konstruowania obrazu, ile swobody pozostawiasz fotografowanemu człowiekowi? Czy obraz tworzycie wspólnie, czy fotografowana osoba wychodzi z inicjatywą, na przykład przypisuje się do danego miejsca, z którym się utożsamia?

Rafał: Tak naprawdę zdjęcie to tylko końcowy efekt procesu poprzedzającego, który zaczyna się od obserwacji. Pojawiasz się w jakimś miejscu i zaczynasz rozmawiać z ludźmi, pytasz o ich życie. Kiedy czegoś się o nich dowiadujesz, okoliczności same się pojawiają, jesteś też w stanie przewidzieć ich zachowanie.

Agata: Ale ludzie przed obiektywem chcą się zwykle pokazać od najlepszej strony...

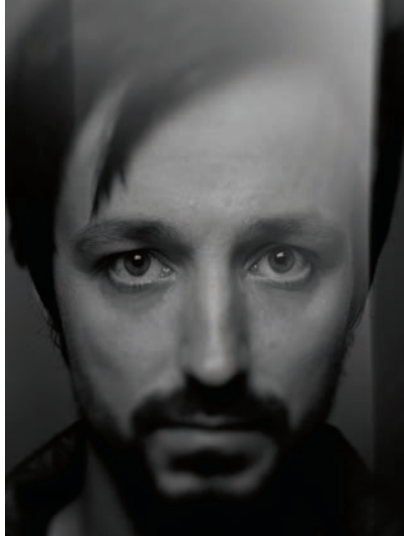
Rafał: Tak, dlatego trzeba przebić się przez tę warstwę, pozostać czujnym.

Klaudia: Ale czy to, że ktoś chce się pokazać w konkretny sposób, wyklucza autentyczność?

Rafał: Ostatni projekt, nad którym pracuję, polega właśnie na tym, żeby ludzie pokazali mi swoją maskę. Taką piękną maskę. Żeby mogli pokazać to, jak się widzą.

Klaudia: To, jaką pozę świadomie przybieramy, też mówi wiele o naszej osobowości...

Rafał: Tak, a przez drażnienie tego tematu możemy dojść do tego, że pod wykreowaną powłoką odnajdziemy danego człowieka. Przy pierwszym spotkaniu maska nieco się zsuwa, przy drugim wciąż nie widzimy, co się pod nią kryje, ale przy kolejnych jesteśmy o krok od odsłonięcia. W przypadku „7 pokoi” miałem czas na to, żeby przebywać z ludźmi, właściwie z nimi mieszkalem. Natomiast podczas pracy nad „Czarnym Morzem Betonu” miałem świadomość, że nie jestem w stanie poświęcić jednemu człowiekowi więcej niż pół godziny, godzinę. To są dwa ekstrema. Dlatego w „Morzu” urzeka bardziej warstwa wizualna, podczas gdy w „7 pokojach” forma nie wychodzi na pierwszy plan, nie



narzuca się. Czujemy większą potrzebę wniknięcia w treść i z tego powodu „7 pokoi” jest mi bliższe.

Klaudia: A czy w tym, co fotografujesz, szukasz pewnych konkretnych, szczególnie interesujących Cię emocji, znaczeń, czy raczej starasz się wydożyć to, co indywidualne?

Rafał: Lubię smutne zdjęcia, po prostu. Lubię, jak coś jest poważne. Kiedyś ludzie, idąc do fotografa, zdawali sobie sprawę, że jest to coś wyjątkowego, była w nich pewna dostojność.

Agata: Jak na fotografiach Stefanii Gurdowej...

Rafał: Albo Zofii Rydet. Zauważmy, że na ich zdjęciach nikt się nie uśmiecha. Dzisiaj widząc aparat automatycznie się uśmiechamy. Nie mam nic przeciwko radosnym zdjęciom, ale to dawne podejście bardziej podkreślało rangę aktu fotografowania. Teraz ludzie kojarzą fotografię ze zdjęciem pamiątkowym. Poza tym ogólnie lubię smutne zdjęcia, staram się uchwycić momenty powolne, zawieszane.

Agata: To przychodzi na myśl temat jutrzejszych warsztatów. Dlaczego „Blisko”?

Rafał: Generalnie dlatego, że chciałem, aby uczestnicy zrobili to, czego ja nie robię. Nie trzeba jechać na drugi koniec świata, żeby zrobić dobre zdjęcie, bo historie dzieją się na naszym podwórku. Tak się złożyło, że sam projekty autorskie realizuję za granicą, a w Polsce działam głównie na zlecenie. Ludzie pytają mnie, dlaczego nie zrobię w Polsce takiego projektu, jaki zrobiłem w Rosji. Na razie nie jestem jeszcze na to gotowy. Cały czas praca w Polsce kojarzy mi się głównie z fotografią na zlecenie, dla kogoś, kto ma już określoną wizję i mówi mi, jak mam ją zrealizować.

Klaudia: Jakimi kryteriami kierowałeś się przy wyborze uczestników na warsztaty? Czy dobre ujęcie tematu było w stanie zrekompensować ewentualne braki techniczne?

Rafał: Zależy jak rozumiemy braki techniczne. Jeżeli mówimy o zdjęciach, które są nieostre, prześwietlone, niedoświetlone, czyli o tak zwanej estetyce błędu, to myślę, że w niektórych przypadkach może ona wzmocnić ujęcie tematu. Są takie tematy, gdzie błąd ujawnia szczerą wypowiedź. Pokazuje, że nie skupiamy się za bardzo na doskonałej, poukładanej formie, ale na emocjach. Taka estetyka pomaga czasem wzmocnić treść, co jednak nie oznacza, że sam błąd uczyni zdjęcie dobrym.

Klaudia: Chciałam Cię jeszcze zapytać o działalność komercyjną. Na jaki zakres swobody możesz sobie w niej pozwolić?

Rafał: Zwykle kojarzy się to tak, że im mniejszy budżet, tym większa swoboda. Jednak w moim przypadku, przynajmniej ostatnio, układa się inaczej. Okazało się, że przy tych większych zleceniach klient wybierał mnie bardziej świadomie, właśnie ze względu na sposób, w jaki fotografuję. Dzięki temu miałem większe pole do popisu.

Agata: Czy właśnie tak było w przypadku kampanii dla House'a? Miałaś tam chyba dosyć dużo swobody, zaczynając od wyboru modeli, a kończąc na ogólnej wizji.

Rafał: Tak, to prawda. Było to coś całkiem nowego, nietypowego dla polskiego rynku. Nawet nie mówię o zdjęciach, ale o podejściu klienta do fotografa. Za granicą normą jest to, że wybiera się danego fotografa ze względu na jego styl, w celu zrealizowania zlecenia w konkretny sposób.

Klaudia: Czy zechciałbyś na koniec opowiedzieć o „7 pokojach”, Twoim ostatnim projekcie stworzonym w Rosji?

Rafał: Jest to mój najważniejszy i zarazem przekrojowy projekt, będący przeglądem mojej twórczości ze względu na czas, jaki mu poświęciłem. Realizowałem go przez 7 lat. Pierwsze 3 lata były etapem poszukiwań, wyzwalać się ze stereotypów dotyczących Rosji. Z perspektywy czasu widzę, że był to okres, jakiego potrzebowałem na pozbycie się ambicji opowiadania o pewnym miejscu i na pokonanie zachwyty nad jego egzotyką. Dopiero po pewnym czasie zdałem sobie sprawę, że powinienem opowiadać o tym, do czego mogę się osobiście odnieść, o czym wiem coś więcej. Dlatego ostatecznie przyjąłem bardziej kameralną perspektywę i opowiedziałem jedynie fragment tego, co jest obezwładniająco wielkie.

Klaudia: Skąd wziął się tytuł „7 pokoi”?

Rafał: Mam zawsze problem z tytułami, ponieważ nie chcę, żeby mówiły zbyt wiele o zawartości projektu. W tym wypadku siedem pokoi odnosi się do dwóch różnych wymiarów. Pierwszy z nich to wymiar dosłowny, na który składa się sześć przestrzeni pojawiających się na zdjęciach. Siódmą przestrzenią jest tekst literacki Swietłany Aleksiejewicz, w postaci bardzo osobistych opowiadań. W wymiarze bardziej symbolicznym pokój stał się dla mnie symbolem intymnej przestrzeni, do której dopuścili mnie moi bohaterowie. W Rosji przeżyłem okres fascynacji słowem. W pewnym momencie wywiady i rozmowy, które przeprowadzałem, zaczęły mi przysyłać obrazy.

Agata: Czy można mieć pewność, że nie pozostało już nic do dodania i cykl jest kompletny?

Rafał: Nigdy nie jest tak, że nie pozostało już nic do dodania. Nie wykluczam powrotu do wcześniejszych tematów. Kończąc „7 pokoi” po siedmiu latach pracy nad tym tematem, miałem potrzebę uwolnić się od niego. Zdałem sobie sprawę, że przyszedł moment, kiedy nie mogę już nic dodać, ponieważ relacje z ludźmi stały się ważniejsze od fotografowania i zacząłem odkładać aparat. Jednak nie zamyka to drogi do kontynuacji w przyszłości.

Agata: Czy to znaczy, że może powstać ósmy pokój?

Rafał: Albo całe drugie piętro.

Lena Wicherkiewicz

Symptomy nieoczywiste

O sztuce Basi Sokołowskiej

Teraz chodzi też o wykroczenie poza sferę mentalną i zaangażowanie emocji i uczuć. Jolanta Brach-Czaina

1



Sztuka Basi Sokołowskiej rozwija się od ponad dwudziestu lat. Zwykle uznawana jest za ściśle fotograficzną. Jednak „fotografia czysta” nigdy nie leżała w kręgu jej zainteresowań. Jej pracom właściwe było zawsze coś „zmaconego”, „nieoczywistego”, nawet wówczas gdy zbliżały się do klasycznego dokumentu, jak w przypadku fotografii z cyklu „Elsewhere /Gdzie indziej” (2000–2005) czy „Untold Narratives” (2006). Najnowsze realizacje wskazują, że nie tylko fotografia jest domeną jej twórczości, więcej nawet – że nie jej częścią najważniejszą. Dwie ostatnie prezentacje Basi Sokołowskiej, zapewne naj-

cykl „Carmen Infinitum” (1990–1991) to symboliczne martwe natury złożone z różnorodnych codziennych przedmiotów oraz reprodukcji dzieł sztuki. Tytuł cyklu sugerował wieloznaczność, otwartość na interpretacje i symboliczne odczytania. „Interior/Mieszkanie” (1993) był już inscenizacją także na poziomie technologii fotograficznej. Strukturę kolażową tych fotografii artystka uzyskiwała łącząc fotografię klasyczną z otworkową. „Naturalność” i „bezpośredniość” camera obscura budowała realność mieszkania, fotografie – cytaty z pism o wystroju wnętrz – na iluzję wyobrażeń o idealnym otoczeniu. W cyklu „Poza powierzchnię” (1994) Basia Sokołowska podjęła próbę symbolicznego przedstawienia tego, co ukryte, tematykę, która wkrótce stanie się istotną treścią jej poszukiwań. Fotografie te były również eksperymentem w zakresie prezentacji, ujawniając zainteresowanie artystki instalacją. „Ars Moriendi” (1997–1998) kontynuuje zainteresowanie artystki tym, co przesłonięte, zawoalowane, ujawnia zainteresowanie artystki organicznością w stadium jej zamierania, a także dążenie do nieoczywistości przedstawienia. Poszukiwania w tym zakresie przerywa cykl „Elsewhere/Gdzie indziej” (2000–2005), w którym dość zaskakująco Basia Sokołowska podejmuje klasyczny czarno-biały dokument fotograficzny. Fotografuje peryferia miast, w których przebywa: Warszawa, Sydney, Kuala Lumpur. Cykle ten jest nie tylko metaforą współczesnego nomadyzmu i dziennikiem własnej geografii, ale także studium „miejsc nieważnych” oraz subtelnym podobieństw i różnic. W 2003 roku Basia Sokołowska realizuje cykl „Chrysalis”, w którym kontynuuje zainteresowanie organicznością oraz sposób obrazowania zainicjowany w „Ars Moriendi”. Charakterystyczne teraz tajemnicze zwitki tkanin nawiązujące do świata organicznego: do owadźców kokonów, poczwarkowatych narażli czy muszli, stają się znakami przemian życia przebiegającymi w ukryciu. „Tkanki/Adaptation” (2005), to dalszy etap tej biologicznej serii. Poczwarkowate kokony zostają sfotografowane w tunelu rododendronów reprezentując możliwe strategie adaptacyjne oraz relacje między tym, co wewnętrzne, a zewnętrznością. Fotografiami „Untold Narratives” (2006) artystka powraca do dokumentu. Te utrzymane w wyciszonej gamie barwnej fotografie mieszkania są studium emocji, metonimicznie opowiadając o schyłku miłości. W ostatnim, rozpoczętym w 2010 roku cyklu „Pochwała zieleni”, kontynuuje swoje zainteresowania organicznością, a także poszukiwania w zakresie dokumentacji, wykonuje heliografie i rysunki roślin. Trzy cykle: „Ars Moriendi”, „Chrysalis” i „Tkanki/Adaptation” wydają się kluczowe dla dotychczasowych dokonań Basi Sokołowskiej. Ujawnia się w nich najwyraźniej to, co jest najbardziej oryginalną propozycją Basi Sokołowskiej: obrazowanie relacji pomiędzy tym, co biologiczne, botaniczne z psychiką, a precyzyjnie – poszukiwanie symbolicznych odniesień świata organicznego do procesów zachodzących w psychice.



2

ważniejsze dotychczas – „Mroczne przejście” w Centrum Sztuki Współczesnej w Warszawie (luty–marzec 2009) oraz „Zjawisko naturalne” w Galerii Sztuki Wozownia w Toruniu (wrzesień–październik 2010) ujawniają coraz wyraźniej intermedialny rys. Komunikują też dwa istotne tropy jej twórczości: przejściowość i zjawiskowość. Ta gatunkowa i tematyczna „niejasność”, „nie-wyrazistość” powoduje również, że działania artystki pozostają interpretacyjnie wieloznaczne i otwarte. Również wykształcenie artystki w zakresie historii sztuki, jej praca dydaktyczna i krytyczna, nie pozostają bez wpływu na charakter jej twórczości. Basia Sokołowska często odwołuje się do motywów, wątków znanych z historii sztuki, nie tylko europejskiej. Jej twórczość jest wyraźnie „zakorzeniona”, będąc przede wszystkim bardzo osobistą.

Początkowo wykonywała prace czysto fotograficzne, lecz nie dokumentalne, posługiwała się inscenizacją. Pierwszy ważny

Basia Sokołowska

1. z cyklu *Poza powierzchnią*, 1994
2. *Pokrzywa*, 2012, heliografia, rysunek, 2012
3. z cyklu *Carmen Infinitum*, 1990/1
4. *Ars Moriendi nr 6*, 1998
5. z cyklu *Chrysalis*

cykl „Carmen Infinitum” (1990–1991) to symboliczne martwe natury złożone z różnorodnych codziennych przedmiotów oraz reprodukcji dzieł sztuki. Tytuł cyklu sugerował wieloznaczność, otwartość na interpretacje i symboliczne odczytania. „Interior/Mieszkanie” (1993) był już inscenizacją także na poziomie technologii fotograficznej. Strukturę kolażową tych fotografii artystka uzyskiwała łącząc fotografię klasyczną z otworkową. „Naturalność” i „bezpośredniość” camera obscura budowała realność mieszkania, fotografie – cytaty z pism o wystroju wnętrz – na iluzję wyobrażeń o idealnym otoczeniu. W cyklu „Poza powierzchnię” (1994) Basia Sokołowska podjęła próbę symbolicznego przedstawienia tego, co ukryte, tematykę, która wkrótce stanie się istotną treścią jej poszukiwań. Fotografie te były również eksperymentem w zakresie prezentacji, ujawniając zainteresowanie artystki instalacją. „Ars Moriendi” (1997–1998) kontynuuje zainteresowanie artystki tym, co przesłonięte, zawoalowane, ujawnia zainteresowanie artystki organicznością w stadium jej zamierania, a także dążenie do nieoczywistości przedstawienia. Poszukiwania w tym zakresie przerywa cykl „Elsewhere/Gdzie indziej” (2000–2005), w którym dość zaskakująco Basia Sokołowska podejmuje klasyczny czarno-biały dokument fotograficzny. Fotografuje peryferia miast, w których przebywa: Warszawa, Sydney, Kuala Lumpur. Cykle ten jest nie tylko metaforą współczesnego nomadyzmu i dziennikiem własnej geografii, ale także studium „miejsc nieważnych” oraz subtelnym podobieństw i różnic. W 2003 roku Basia Sokołowska realizuje cykl „Chrysalis”, w którym kontynuuje zainteresowanie organicznością oraz sposób obrazowania zainicjowany w „Ars Moriendi”. Charakterystyczne teraz tajemnicze zwitki tkanin nawiązujące do świata organicznego: do owadźców kokonów, poczwarkowatych narażli czy muszli, stają się znakami przemian życia przebiegającymi w ukryciu. „Tkanki/Adaptation” (2005), to dalszy etap tej biologicznej serii. Poczwarkowate kokony zostają sfotografowane w tunelu rododendronów reprezentując możliwe strategie adaptacyjne oraz relacje między tym, co wewnętrzne, a zewnętrznością. Fotografiami „Untold Narratives” (2006) artystka powraca do dokumentu. Te utrzymane w wyciszonej gamie barwnej fotografie mieszkania są studium emocji, metonimicznie opowiadając o schyłku miłości. W ostatnim, rozpoczętym w 2010 roku cyklu „Pochwała zieleni”, kontynuuje swoje zainteresowania organicznością, a także poszukiwania w zakresie dokumentacji, wykonuje heliografie i rysunki roślin. Trzy cykle: „Ars Moriendi”, „Chrysalis” i „Tkanki/Adaptation” wydają się kluczowe dla dotychczasowych dokonań Basi Sokołowskiej. Ujawnia się w nich najwyraźniej to, co jest najbardziej oryginalną propozycją Basi Sokołowskiej: obrazowanie relacji pomiędzy tym, co biologiczne, botaniczne z psychiką, a precyzyjnie – poszukiwanie symbolicznych odniesień świata organicznego do procesów zachodzących w psychice.

„Ars Moriendi”, „Chrysalis” i „Tkanki/Adaptation” wraz z dziennikami/osobistymi książkami artystycznymi stały się „materiałem” dwóch ważnych ostatnich wystaw artystki: „Mrocznego przejścia” oraz „Zjawiska naturalnego”. Jej fotografie stały się obiektami – elementami instalacji, jakimi były obydwie wystawy, obok rysunków, notatek i dzienników artystki. Ponadto zdradzając kulisy procesu twórczego, wpisały się w żywy obecnie nurt zainteresowań różnorodnymi formami dokumentacji artystycznej. Publikacje towarzyszące tym ekspozycjom nie są klasycznymi katalogami, są książkami artystycznymi, osobistymi dziennikami

procesu twórczego, zapisami pracy wyobraźni. Wydawnictwo z Wozowni zawiera jeszcze jeden istotny element – dokładny spis zmieszczonych fotografii i rysunków, którym towarzyszą własne notatki artystki informujące o powstaniu, o sytuacjach, z którymi wiąże się poszczególne obrazy. Ta część wydawnictwa to wnikliwa i bardzo osobista forma dokumentacji, a także – bardzo swoiste spojrzenie na zagadnienie archeologii artystycznej, archiwum czy inwentarza.

Interpretacje twórczości Basi Sokołowskiej są liczne i różnorodne. Jak słusznie zauważył Adam Mazur, jej twórczość jest otwarta, a dzięki temu podatna na różne interpretacje. Najwcześniej, bo już w 1992 roku, o twórczości Sokołowskiej pisał Krzysztof Jurecki, bardzo trafnie wskazując na symbolizowanie jako jej istotny rys. Karolina Lewandowska w książce do wystawy „Mroczne przejście” analizowała bliską artystce alegorię barokowej fałdy. Autorką jednego z najbardziej swoistych, oryginalnych tekstów towarzyszących twórczości Basi Sokołowskiej jest Agata Araszkiewicz. Zbudowała ona bogatą, literacką formę, która pozwoliła jej opisać meandry i nieoczywistości wyobraźni Basi oraz wydobyć jej możliwe filozoficzne tropy: roślinność (inspirowaną myślą Derridy i Deleuze’a) czy miłosne intermezzo (od Luce Irigaray). Warto wspomnieć też o eseju Agnieszki Galas analizującej translacyjny aspekt języka fotograficznego artystki. Kilkakrotnie pisał o fotografiach Basi Sokołowskiej Adam Mazur, wskazując na charakteryzujące je kobiece spojrzenie, na konstrukcję świata pełnego emocji, historycznego wręcz i wsobnego.

Twórczość Basi Sokołowskiej nie rozwija się linearnie, a na pewno nie tak, jak wskazywałaby logika przyczyn i następstw. Wydaje się, że kolejne cykle zdjęć tworzą autonomiczne światy, jednak wnikliwsze przyjrzenie się fotografiom ujawnia subtelne sieci nie tylko wizualnych powiązań. Można wydobyć kilka możliwych asocjacji i pokrewieństw, zaczynając od „Poza powierzchnię”, „Ars Moriendi” „Chrysalis”, „Tkanki/Adaptation”, tak uczyniła sama artystka dokonując wyboru prac na wystawę „Zjawisko naturalne”. Następnie: „Cienie nieśmiertelności”, „Carmen Infinitum” oraz „Interior/Mieszkanie”.



I linia najbardziej fotograficznie „czysta”, którą tworzą „Untold Narratives” i „Gdzie indziej”. To tylko sugestie i intuicje, bowiem próby porządkowania wizualnego terytorium artystki pozostają w sferze potencjalności, wycucia i wrażliwości. Wysiłki, by linearnie i uwzględniając czasową konsekwencję, obserwować sztukę Basi Sokołowskiej, udaremniają też, lub może przede wszystkim, jej domeny: świat organiczny i świat emocji. Obydwe istniejące w procesie, w dynamice zmienności, w splotach powiązań i subtelnych relacji, obydwie ujawniające się poprzez symptomy, zjawiska, nieoczywistości. Wobec tej twórczości obserwator przyjąć musi postawę lekarza, botanika, tropiciela, terapeuty, a nade wszystko – empatycznego i czulego przyjaciela. Każde bowiem, nawet podobne wizualnie ujawnianie może być wynikiem innej przyczyny, posiadać inne źródło. Trzeba wyculić zmysły i nastroić emocje. Przyglądamy się procesom. Adaptacjom. Kształtowaniom. Narodzinom. Otwarciom. Pękaniom. Zamieraniom. Zdani jesteśmy na domysły i intuicje...

Przyglądając się fotografiom Basi Sokołowskiej, od razu wychwytyjemy jej szczególną

skłonność do form „poczwardkowatych”, do form jeszcze nie w pełni ukształtowanych, będących w stadium przejściowym z jednego stanu w drugi. Znamienne jest, że w sferze zainteresowań artystki nie znalazł się etap dojrzałości, pełni. Jakby został celowo, z determinacją pominięty. Być może dlatego, że dojrzałość jest stanem, w którym chociaż na chwilę się zastyga (w świecie organicznym zdarza się nader często, że okres dojrzałości jest stosunkowo krótki, w porównaniu z dojrzwaniem do niego), któremu właściwe są statyczność, równowaga i balans. Dojrzałość, która jest przeciwieństwem procesów powstawania i zamierania. Te są dynamiczne i niespokojne, czasem nawet gwałtowne, lecz mimo tego niezwykle często przebiegają dla oka niezauważenie: pod powierzchnią skóry, pancerza, w kokonie, w skorupie. To zapewne ze względu na zainteresowanie procesualnością tak ważny był dla Basi Sokołowskiej w jej dotychczasowej twórczości etap szkicu,

dokumentacji, przygotowania. Wizualne eksplorowanie stanów oczekiwania decyduje także o charakterze jej twórczości. Sztuka Sokołowskiej wydaje się – nie jest to w żadnym wypadku myśl wartościująca! – w stanie „dojrzwania”, w stanie „poczwardkowatości”. W oczekiwaniu na swoje imago. Czyż nie dlatego jako artystka nazywa siebie „Basią”?... *Chrysalis* (ang. poczwardka), zaczerpnięte z jednego z ostatnich i chyba najbardziej interesujących cykli artystki, mogłaby także stanowić metaforę jej twórczości, wskazywać na znaczenie ukrycia, transformacji, dojrzwania. „Kokonowość”, „poczwardkowatość” dotyczy nie tylko owadów, to także właściwość świata roślin. Basia Sokołowska obserwuje ją także w otwierających się łupinach kasztanów lub dopiero kielkujących nasionach. W pękających pąkach storczyków, owocach liczi ukrytych w skorupkach... Ten trop dominuje teraz w jej twórczości, ustępując miejsca wcześniejszemu, którym było zamieranie, rozpad, jak w cyklu „Ars Moriendi”. Sztuka Basi Sokołowskiej jest sztuką tego, co ukryte, sztuką „wewnętrznego”. Choć jej fotografie, szczególnie te z pierwszych cykli,



charakteryzuje wizualne, „zewnątrzne” bogactwo, to one „wciągają” do wnętrza, wskazując, że ich istota dzieje się wewnątrz. „Wewnątrz”, które tu znaczy: poza obrazem, poza powierzchnią (jak sama sugerowała, tytułując tak jedną ze swoich fotograficznych serii). To emocje, przeżycia, doświadczenia, uczucia...

I kobiecość... Być może ona przede wszystkim, determinująca. Kobiecość, która ujawnia się wielorako. Przede wszystkim – w języku jej sztuki. Basia Sokołowska mówi głosem kobiecym, choć nie klasycznie feministycznym. To mowa (tak, ona bardziej niż język) wielogłosowa, rozedrgana, wielowątkowa, płynna, rozproszona, mnoga. Jak gdyby była w stanie ciągłej przemiany, w zmienności, w przenikaniu. Dialogowa, spontaniczna, przeddyskursywna. Ulotna. Nieuchwytna. Zapewne ze względu na właściwości języka sztuka Basi Sokołowskiej nie jest „czysta” w znaczeniu ścisłego postępowania według reguł wybieranych mediów. Jeśli fotografia, to nie klasyczny, czarno-biały dokument (choć jest jeden wyjątek). To barwny kolaż. Obiekt. Dziennik. Instalacja. Ważna jest także kobieca genealogia artystyczna, kobieca wspólnota: Anna Atkins, Louise Bourgeois, Zofia Kulik... Związki i bliskości artystyczne nie ujawniają się „wprost”, być może poza impulsem ze strony twórczości Anny Atkins w rozpoczętym dopiero projekcie Basi – w „Pochwale zieleni”. Louise Bourgeois jak „patronką” dyskursu o emocjach i przeżyciach. A sztuka Sokołowskiej ma rys autoterapeutyczny i autoanalityczny, jednak bez naruszania granic własnej prywatności. Wszystko jest przesłonięte, ukryte, wewnętrzne, przezierające za ledwie. Ta „wewnętrzność” jest też przeciwieństwo specyficznie kobieca...

Oglądając zdjęcia Basi Sokołowskiej, doznajemy wrażenia, że wiele „dzieje się” poza samym obrazem, poza samą fotografią. Fotografia Basi Sokołowskiej, mimo że niejednokrotnie niezwykle bogata, na barokowy sposób przepyszna lub jeśli bardziej powściągliwa, to w tej skromności elegancka i wyrafinowana, nie zawiera wszystkiego, nie może, czy też nie jest w stanie ujawnić wszystkiego. Czyżby język fotografii nie był tu doskonały? A może potrzebny jest inny język, którym zapisze się geografia emocji? A może tego języka/języków trzeba się uczyć za każdym razem na nowo? Lub możliwe jest adaptowanie go do opisu konkretnych przeżyć i wrażliwych obserwacji? Byłby on zatem zawsze nieukończony i fragmentaryczny...

Jest jeszcze rysunek... Coraz ważniejszy. Rysunki zaczęły powstawać jakby mimowolnie, w dziennikach od lat prowadzonych przez artystkę, jako uzupełnienie tekstu, jako ilustracja, notatka. Niedawno, po raz pierwszy na wystawie „Mroczne przejście” w CSW w Warszawie, zdecydowała się pokazywać swoje rysunki jako element wystawy, choć nie są one sprawne, kształcone. Basia Sokołowska świadomie nie dąży do osiągnięcia artystycznego mistrzostwa. Najważniejsze jest, by być posługiwać się własną mową, poszukiwać swoich obrazów zdolnych komunikować bogaty emocjonalno-organiczny świat. A rysunek jest intymny, towarzyszy refleksji, jest podatny na próby i zmiany. Dotykamy tu delikatnej granicy między niemal terapeutycznym opisywaniem właściwym rysunkowej kresce a sztuką. Choć to paradoksalne, lecz właśnie w rysunku dotychczasowa twórczość Basi Sokołowskiej odnalazła najbardziej właściwe medium. Ta niekształcona, a przez to spontaniczna mowa kreski zdolna jest zapisać procesy dojrzewania i przekształcania, niespokojne, nabrzmiewające życiem, nieoczywiste, tajemnicze. Odbiorcę zaś wprowadza w stan oczekiwania. Bowiem postawa skupionego, czujnego (i czulego) oczekiwania jest najbardziej właściwą, jaką możemy przyjmując wobec nieuchwytności natury sztuki Basi Sokołowskiej...

Katarzyna Karczmars

Od percepcji do wyobraźni

— o cyklu fotografii Tomasza Sobieraja „Obiekty banalne”

Tomasz Sobieraj – pisarz, krytyk literacki i fotograf – jest autorem cyklu „Obiekty banalne”, który prezentowany był w 2011 roku na Międzynarodowym festiwalu fotograficznym Fotoseptiembre – USA Safoto w San Antonio oraz, w lutym 2012 roku, w Galerii FF w Łodzi. Twórczość fotograficzna Tomasza Sobieraja łączy w sobie dwie, wydawałoby się sprzeczne perspektywy praktyki artystycznej. Z jednej strony jest w niej bardzo elementarne traktowanie sztuki, głębokie zrozumienie medium i skupienie się na tworzyw, a z drugiej zaś, nie jest Sobierajowi obca pokusa przekroczenia estetyki samego tworzywa fotograficznego i wyrażenia konkretnej idei w swoich obrazach, ale w taki sposób, aby nie odbierać im plastycznej mocy (jak sam podkreśla, w tekście opublikowanym w katalogu wystawy w San Antonio). Cykl zdjęć „Obiekty banalne” skłania do refleksji nad wyrażoną w nim dwukierunkową postawą twórczą autora. Na ile ta realizacja jest kontemplacyjną sztuką tworzywa, a na ile jest sztuką, która pragnie być ideą? Patrząc na te fotografie, często sprowadzam je do roli świadka rejsującego wydarzenia wynikające wprost z istoty upływającego czasu. Gdy patrzę na obraz fotograficzny, widzę bezpośrednio to, co jest przedmiotem przedstawienia. Np. butelka, pomimo że widzę ją tylko jako fotograficzną kopię oryginału, wciąż służy do tego, aby z niej pić, koszyk do tego, by coś w nim noszono, a łopata zwykle kopie się grządkę w ogrodzie. Można w tym miejscu stwierdzić, że jako medium fotografia jest niemal przezroczysta, tak jakby ograniczała się do roli posłańca pomiędzy rzeczywistością a odbiorcą obrazu.

Sfotografować rzecz, to znaczy także: stworzyć obraz, a więc powołać do życia coś nowego, coś co poza śladem rze-

czywistości ma również własną autonomię. Patrząc na fotografię, przyjmując z beztroską przyjemnością prawdę przedstawienia, po chwili jednak uzmysławiam sobie obecność natury samego obrazu. Jego struktura estetyczna stanowi bowiem również o znaczeniu całości, które nie kończy się tylko na relacji o tym, co przedstawione treściowo.

„Obiekty banalne” Tomasza Sobieraja skłaniają do postawienia pytań o te właśnie dwa aspekty fotografii: o prawdę samych przedmiotów – banalnych obiektów, jak nazywa je autor, jak i o znaczenie obrazu fotograficznego jako takiego. Pytając o naturę obiektów banalnych zastanawiam się, czym są w istocie owe karafki, puszki, fotele, sedes i inne sfotografowane przedmioty? Na ile są jedynie



1

cywilizacyjnymi odpadkami, pozbawionymi swoich pierwotnych funkcji rzeczami, zdegradowanymi do roli śmieci? Gdy patrzę poprzez fotografię, przypomina mi się nieodparcie wiersz Wisławy Szymborskiej, który w sposób esencjonalny wyraża prostą prawdę tych przedmiotów:

Zwiemy je ziarnkiem piasku.

A ono sobie ani ziarnkiem, ani piasku.

Obywa się bez nazwy ogólnej, szczególnej, przelotnej, trwałej, mylnej czy właściwej.

Człowiek często mieni się władcą wyznaczającym granice tożsamości rzeczy, podczas gdy jedyne, co mu się udaje,



2

1-3. Tomasz Sobieraj, Cykl *Obiekty banalne*

to wyznaczyć granice własnego postrzegania. Tak więc bezużyteczność obiektów banalnych jest zasadna wyłącznie z perspektywy ich kulturowej użyteczności. Powstaje obieg zamknięty: wytworzone w kulturze przedmioty istnieją wyłącznie w zakresie swoich funkcji i znikają, gdy ta wyczerpuje się, gdyż sposób myślenia o nich – także będący wytworem kultury – oparty jest o pragmatykę. Tomasz Sobieraj poddaje w wątpliwość tę konwencję, pytając swoim cyklem fotografii o naturę rzeczy samych w sobie, będących poza ich kulturowym przeznaczeniem. Ostatnie wersy wiersza Szymborskiej zdają się to potwierdzać:

3



*Czas przebiegł jak posłaniec z pilną wiadomością.
Ale to tylko nasze porównanie.*

*Zmyślona postać, wmówiony jej pośpiech,
a wiadomość nieludzka.*

Inne ważne pytanie dotyczy samej struktury obrazu. Co decyduje o tym, że fotografia staje się czymś więcej niż tylko posłańcem rzeczywistości? Aby właściwości obrazu mogły swobodnie dojść do głosu, muszę zneutralizować narzucającą się w pierwszym wrażeniu prawdę faktów. Muszę także pozwolić, aby wyobraźnia dokonała swojej powinności, sprowadzając do wspólnego mianownika to, co prawdziwe i to, co wyobrażone. Kształty przedmiotów nałożone metodą wielokrotnej ekspozycji na naturalne struktury liści i traw tworzą harmonijne deformacje – kompozycje, które pozwalają się czytać językiem estetyki. Trudno jest wskazać konkretny moment, gdy od prostej identyfikacji (percepcji sensu) tych kilku przedmiotów przechodzę do rozważań nad obrazem, który jest już czymś innym niż same obiekty banalne, ale jednak pozostaje permanentnie z nimi związany.

Przechodząc od percepcji do wyobraźni dokonuję tego, co Jean-Paul Sartre w swojej koncepcji estetyki uważał za warunek konieczny, aby można było mówić o sztuce: zarówno artysta, jak i odbiorca muszą dokonywać tej konwersji nieustannie – artysta tworząc, a odbiorca – patrząc i interpretując. Obiekty banalne Tomasza Sobieraja prowokują wyobraźnię w sposób naturalny, odkrywając tym samym swoją specyficzną autonomiczność, którą tak trudno zwerbalizować, jak zresztą wszystko, co związane jest z obszarem metafizyki.



Alicja Jodko

My Cave is My Castle?

Projekt „Modern Cave Man” to seria wielkoformatowych fotografii przedstawiających parę ludzi we wnętrzu squatu, jednego z wielu w ubogiej londyńskiej dzielnicy Tower Hamlets. *Squat*, czyli zajęty nielegalnie pustostan jest dla artystki przestrzenią realną i metaforyczną jednocześnie. To świat równoległy, alternatywny do konsumpcyjnej cywilizacji wielkiego miasta, umowna jaskinia, w której żyją niewielkie, plemienne grupy wyrzucone poza nawias głównego nurtu i organizujące się podobnie jak społeczności pierwotne. Tytułowy współczesny jaskiniowiec zasiedla pustostany i żyje, podobnie jak jego przodkowie, z tego co znajdzie i „upoluje” (skipping), w obrębie swojej grupy bezgotówkowo wymienia przedmioty i usługi, tworzy malarstwo ścienne... Im większa i bogatsza metropolia tym więcej supermarketów, restauracji, fastfoodów, a zatem więcej wyrzucanej żywności, odpadów, całkiem użytecznych rzeczy, możliwości recyklingu i przeżycia. Metafora człowieka jaskiniowego pozwala autorce na ujęcie konstatacji dotyczących squatu w ramach projektu artystycznego oraz w kontekście historii sztuki.

Modern Cave Man nie jest projektem *stricto* dokumentalnym. Naturalne wnętrza rzeczywistego squatu posłużyło autorce za scenografię do sesji zdjęciowej mającej przedstawiać styl życia mieszkających tam dwojga ludzi. Jakkolwiek, jak zapewnia

autorka, widoczny na jej pracach squat (włączając w to także wielką obwiedzioną niebieskim kolorem dziurę w ścianie) rzeczywiście tak wygląda, naiwnością byłoby przypuszczać, że te obrazy fotograficzne pokazują tzw. prawdziwe życie squotersów. Fotografie Joanny Nowek nie są reporterskimi migawkami, ale starannie zaaranżowanymi inscenizacjami odwołującymi się do stylistyki i nastroju holenderskiego malarstwa rodzajowego. Trzeba dodać, że odwołującymi się w sposób subwersywny.

Na zdjęciach widzimy parę nagich ludzi w zaciszu ich jaskini. Malarska kompozycja, rekwizyty planu i sam temat tych fotograficznych obrazów przenoszą widza do epoki Vermeera w intymny klimat prywatnego domostwa. To właśnie holendercy mistrzowie wprowadzili codzienność do sztuki wysokiej, a temat powszedniego życia uczynili ponadczasowym. Ale Modern Cave Man nie jest prostym zastosowaniem osiągnięć klasyków malarstwa do życia squotersów. Gdyby Joanna Nowek usiłowała dokonać takiego powtórzenia zapewne na jej fotografiach ujrzelibyśmy ludzi przyodzianych w przypadkowe łachy i majstrujących przy jakimś zepsutym urządzeniu, może zajętych wspólnym szykowaniem posiłku albo im tylko znaną zabawą. Mielibyśmy wtedy pierwszorzędną publicystykę w niderlandzkich szatach

Najnowsza realizacja Joanny Nowek we wrocławskiej Galerii Entropia ukazuje paradoks istnienia społeczeństwa pierwotnego wewnątrz ultranowoczesnej metropolii.

z secondhandu. Tymczasem autorka przyodziała swoich aktorów zaledwie w makijaż plam brudu, siniaków i zadrapań — znamiona walki o przetrwanie, a także świadectwo warunków sanitarnych i ustawiła ich w pozach bezczynności. Na obrazach z jaskini widzimy kobietę i mężczyznę wyemancypowanych (może wyluzowanych, może wykluczonych) od poprawności estetycznej. Zarazem ich nagość wydaje się być niewinna — bezpretensjonalna, bezinteresowna i bezideowa. Nie wabi, nie kusci, nie wyzywa, nie obraża, nie prowokuje... Warunki życia w squacie jej nie uzasadniają, ale też wokół nie ma nikogo i niczego, co mogłoby ją kwestionować. MY CAVE IS MY CASTLE. Bezwstyd pierwszych rodziców w katatonicznym ogrodzie wiecznego teraz.

Nagość, stale z resztą obecna w odwołujących się do dawnej sztuki aranżacjach Nowek /Caravaggio, *Uśpieni* /, sama przez się jest nośnikiem wielu symbolicznych znaczeń. Prowadzi tropy golasa jeszcze dalej niż prehistoria, ku mitom rodzaju ludzkiego. Współczesny jaskiniowiec zdaje się przez swą nagość odsłaniać treść całej historii od momentu zero aż po naszą Post-Katatoniczną Erę (określenie Banksy’ego). Nagą egzystencję squatersa-cavenana, podobnie jak całej ludzkości, dałoby się sprowadzić do dwóch stanów: opcji działania i stand by, walki o przetrwanie i... pustki. Gdyby nie sztuka...

Warto nadmienić, że wszystkie prace Joanny Nowek inspirowane malarstwem w pewnym sensie są inscenizacjami drugiego stopnia, ponieważ wyjściowe obrazy dawnych mistrzów także nimi były. David Hockney w swej książce „Wiedza tajemna” sugeruje, że Vermeer używając kabinowej camera obscura do konstrukcji obrazów pracował jak reżyser filmowy. Podobnie Nowek tworzy swoje malarskie fotografie nowoczesną camera obscura tyle, że bez użycia pędzla. W świetle tego, co zostało wyżej powiedziane, jedna z prac z serii Modern Cave Man jawi się jako inscenizacja stopnia trzeciego. Przedstawia aranżację uczty w squacie, z pełnym sztafażem rekwizytów: świec wetkniętych w szyjki butelek, kompozycją martwej natury na starannie nakrytym stole i obfitością produktów spożywczych w barokowych draperiach czarnej folii. W dalszym tle widać jeszcze nieodzowny instrument muzyczny, czy raczej jego większą pozostałość oraz niewielki poster (obraz w obrazie) z sylwetką kobiety powielającą gest tej obecnej na planie. Para ludzi tym razem występuje w strojach, które jakkolwiek nie skrywają wszystkich plam na skórze, automatycznie czynią ich osobami i sugerują, że to właśnie oni są twórcami całej scenografii. Na tej pracy pojawia się też załazek narracji, być może tej największej narracji ludzkości, ale jakże odwróconej, jakby w lustrzanym odbiciu: on (nazwijmy go Adamem) podaje kawałek owocu (plaster ananasa?) jej (nazwijmy ją Ewą, bo aż się prosi...). Właśnie teraz pojawia się lekki uśmiech, jakiś cień ciepła, kontrastujący z poprzednim obrazem hibernacji. Czyżby dlatego, że będą konsumować znalezione odpadki? Mogliby to zrobić w kucki, w ciemnym kącie...

Inszenizacja wewnątrz inscenizowanej inscenizacji... No tak. Ale spiętrzanie kolejnych referencji do Joanny nie pasuje. W jej projektach nie ma sztywnej erudycji. Jest olbrzymia intuicja malarska, która pozwala jej dostrzegać dawne w nowym, malarstwo w fotografii, przepych w śmieciach,



mitologię na targu... To niewielkie, prawie nieczytelne, być może niezrozumiałe przemienienie sterety smieci w ucztę, tępego spojrzenia w blik w oku, to jest właśnie sztuka. Może pojawić się wszędzie, wszędzie gdzie jej nie posiali... jeśli damy jej trochę czasu, jeśli jesteśmy gotowi kontemplować... cokolwiek...

Podczas spotkania autorskiego w Galerii Entropia (13.03.2012) Joanna Nowek przedstawiła projekt, nad którym obecnie pracuje: New British Anthropology. Projekt ten jest panoramicznym spojrzeniem na współczesne społeczeństwo Wielkiej Brytanii i całą zachodnią cywilizację jak na krajobraz po bitwie — obyczajowej, kulturowej i ekonomicznej — która w zwarciu wytworzyła konglomerat zwany globalną wioską. Autorka chce ten nowy twór poddać obserwacji i przyjrzeć się bliżej nowo powstałym sub-gatunkom. Joanna jest Polką żyjącą od 20 lat mobilnie, a od 10 stale na emigracji. Teraz mieszka w Londynie, miejscu skupiający wszystkie aspekty kulturowe jak w soczewce.

Jedną z części projektu nosi tytuł Amelia. W Amelii Joanna wychodzi od konstatacji, że po ślubie księcia z dziewczyną z plebsu dotychczas nierealne marzenia dziewczynek „zwyčajnych” — nieważne czy z biednych czy zamożniejszych rodzin — mają szansę się spełnić. Czy pogląd, że marzenia mogą stać się rzeczywistością, będzie miał zauważalny wpływ na społeczeństwo brytyjskie? Innym aspektem projektu jest zagadnienie wpływu komercji na wyobraźnię dzieci oraz zmian jakie przyniosą socjotechniczne manipulacje w życiu przyszłych dorosłych ludzi.

Modelką jest pięcioletnia Amelia — córka Polki, urodzona w Londynie, obecnie wychowywana przez matkę i jej partnerkę.

Rodzina mieszka w mieszkaniu komunalnym na Dalston (dzielnica Hackney, Londyn), stroje Disneyowskich księżniczek są jej strojem codziennym. >

1-4. Joanna Nowek, Projekt „Modern Cave Man — London”, 2009





Joanna Nowek, Z cyklu: New British Anthropology, Part: „Amelia”

JEAN-PAUL GOUDE – RETROSPEKTYWA

Przy wejściu na wystawę Jeana-Paula Goude'a, zorganizowaną wiosną 2012 w paryskim Muzeum Sztuk Dekoracyjnych, zwiedzający napotykali model wysokiej kobiety w czerni i w wytwornym kapeluszu.

Wyprostowana dama kręci się wokół własnej osi – tańczy. Spod długiej czarnej sukni wylania metalowa konstrukcja, na której wznosi się szata – pod stelażem znajduje się krzesło i... kółka, które umożliwiłyby przesuwanie tancerki. Postać zapowiada to, co za chwilę odkryją widzowie w mniejszych realizacjach – figury, głównie kobiece, zostają „udekorowane” albo zdeformowane. Goude rysuje, fotografuje, tworzy instalacje. Przedstawieniom często towarzyszy anegdota.

Ale zanim wstępujący na wystawę odkryje mniejsze pomieszczenia, a w nich obrazy i instalacje, w głównej nawie spotka naturalnych rozmiarów lokomotywę, ustawioną na perskim dywanie. Kiedy w 1989 r. Francja obchodziła 200-lecie Wielkiej Rewolucji, ówczesny minister kultury Jack Lang poprosił Goude'a o opiekę nad stroną artystyczną projektu. Defiladę na Polach Elizejskich otworzyła... lokomotywa.

Każda z otaczających główną nawę sal wypełniona była gablotami i wiszącymi wokół niej obrazami. Goude, zafascynowany w młodości rysunkiem, w wielu swoich obrazach stosuje tę technikę.

W 1969 r. Jean-Paul Goude zostaje dyrektorem artystycznym legendarnego amerykańskiego magazynu dla mężczyzn „Esquire”, ale jego wyobraźnia kieruje się w stronę figury kobiecej. Laetitia Casta, Vanessa Paradis, piosenkarka Radiah Frye – aktorki i modelki stają się bohaterkami reklam, którymi coraz częściej zajmuje się artysta.

Kiedy w 1982 r. przybywa do Francji, szybko nawiązuje kontakty z największymi domami mody – pasjonuje go grafizm i fotografia. Pracuje m.in. dla firm Les Galeries Lafayette, reklamuje perfumy Chanela, Guerlaina, ale także nowe modele Citroëna i wodę mineralną Perrier. Jego projekty reklamowe pozbawione są napisów, za to często przesyczone ruchem. Postacie opatrzone są akcesoriami (parasol, instrument, flaga francuska), uchwycone w najdziwniejszych pozycjach, ozdobione ekstrawaganckimi elementami. Egeria Goude'a, Grace Jones, bywa na zdjęciach naga, ale najczęściej artysta ozdabia ją w najdziwniejsze suknie. W 1980 r. pojawia się jako postać przebrana w figury geometryczne.

Centralnymi motywami instalacji są fragmenty ludzkiego ciała. Pod szybą, na jedwabnej poduszce spoczywa plastikowa głowa boksera (*Sonny Liston post mortem*), w innej gablocie – z piasku wystają fragmenty kości.

W ostatnim, ciemnym pomieszczeniu, pojawiała się żywa postać kobiety. Odziana w długą, białą suknię, ozdobiona perłami, siedząc na fotelu, przyglądała się swojemu odbiciu w lustrze. Półgłosem wypowiadała tekst po rosyjsku, a w lustrzanym odbiciu nad wyciągniętymi dłońmi unosiły się płomienie, których nie widać było przy rzeczywistej modelce. Jean Paul Goude jest mistrzem fotomontażu.

Paryskie Musée des Arts Décoratifs zaprezentowało pierwszą wystawę retrospektywną Jeana-Paula Goude'a. Urodzony w 1940 r. w Saint-Mandé, prekursor przetwarzania obrazu, ilustrator, fotograf, realizator, pracuje dla prasy, tworzy muzykę. Jego największą pasją wydaje się reklama. Łączy w jedno dzieło rysunki, obiekty, fotografię, wideo i prezentuje je w swoim niepowtarzalnym stylu.

Oprócz wspomnień z dzieciństwa, w pracach Goude'a wyraźnie zauważalne są wpływy wielu kultur – do książki *Jungle Fever* fotografuje społeczeństwa afroamerykańskie i hiszpańskie. We wszystkich pracach stara się nadać obrazowi własną historię.

Mon travail tourne de la beauté (Moja praca obraca się wokół piękna) – deklaruje.



Jean-Paul Goude

1. *Les Galeries Lafayette : L'Homme*, Paris, 2004, Collage, © Jean-Paul Goude
2. *Mao*, Esquire, New York, 1972, Photo peinte, © Jean-Paul Goude



**Maciej Osika**

1,3. *Autoportrety* z kolekcji
2000–2012, 50x70 cm
2. *Autoportret*, fotografia
cyfrowa, 50x70, 2012

1

Piotr Jakub Fereński

Wcielenia (Maciej Osika w Muzeum Miejskim Wrocławia)

W ramach cyklu prezentacji prac wrocławskich artystów „Patio młodych” organizowanego w miejskim Ratuszu, w dniach 21.03-1.04.2012 można było zobaczyć wystawę zdjęć Macieja Osiki. Składało się na nią blisko trzydzieści autoportretów charakteryzujących dotychczasową, dziesięcioletnią już, działalność twórczą fotografa.

Osika w swej sztuce łącząc tradycyjne metody fotograficzne z technikami cyfrowego przetwarzania obrazu podejmuje problematykę kobiecego (i męskiego?) piękna w kontekście rozpowszechnionych i dominujących wzorców kulturowych. Stylistyka i optyka, jakimi się przy tym posługuje, nawiązują do idei pojawiających



Co jednak dzieje się gdy to mężczyzna sytuuje i obserwuje siebie w roli kobiety?

się w nurtach sztuki krytycznej bądź campu, a wykorzystywane środki to nie tylko ironia czy przerysowania, ale też świadomy, rozmyślny kicz. Urzekający w swym narcyzmie autor za każdym razem jest sam dla siebie jedynym modelem. Odwołując się do różnego rodzaju konwencji estetycznych i przybierając starannie wystudiowane pozy, Osika wciela się w postaci o rozmaitej epokowej, kulturowej, religijnej, a nawet politycznej proveniencji. Na obrazach widzimy choćby stylizacje przywołujące na myśl bogactwo, ekspresję, ale i całą subtelność manierystycznych (bardziej niż barokowych) rzeźb czy obrazów; postaci zaopatrzone lub wpisane w symbole duchowe i emblematy ideologiczne;

przedstawienia odwołujące się do ikonicznych dla kultury popularnej wizerunków, zwłaszcza madonn kina.

Idealy kobiecości otwierają tu przestrzeń dla pytań o andro-g(y)eniczność ludzkiej natury, pomagają wyzwolić głębszą refleksję na temat interseksualności czy transseksualności. Kwestie płci i tożsamości znajdują swe manifestacje w ciele i jego przygodach (przeobrażeniach), ciele, które staje się miejscem działania wartości, kanonów, norm, wzorów zachowań, regulacji, reżimów, władzy. Zainteresowaniu nim, jego przemianom, przekształceniom, towarzyszy zagadnienie doświadczania sztuki, także sztuki przekładającej się na życie, pozwalającej na poszerzenie wrażliwości i samoświadomości zarówno samego artysty, jak i widzów. Cielność zdążyła do redefinicji sposobu przeżywania przez nas świata otaczającego i wzmacnia praktyki autokreacyjne. Prace Osiki nawiązują przy tym pytanie o istnienie sztuki specyficznie kobiecej i sztuki swoiście męskiej. Problem, który odnaleźć możemy między innymi w odwołującej się zwłaszcza do psychoanalizy perspektywie gnyesis, łączy się z akcentowaniem odmiennej konfiguracji kobiecego myślenia czy też „rodzaju spojrzenia”, mającego swe odzwierciedlenie w działaniach artystycznych. Co jednak dzieje się, gdy to mężczyzna sytuuje i obserwuje siebie w roli kobiety? Z drugiej zaś strony, poza eksperymentami estetycznymi związanymi z przekraczaniem przyjętych i rozpowszechnionych wzorców ukazywania płci, zachwytem nad własną urodą, eksponowaniem (auto)erotyzmu, u Osiki do głosu dochodzi polityka. Ma to miejsce wówczas, gdy na jego prace spoglądamy w kontekście sprzeciwu rzeczników idei emancypacyjnych – choćby części ruchów feministycznych – wobec biologicznego definiowania natury kobiecej (płeć i wszystko, co jej przypisywane, to jedynie mizoginiczne wygodne



2

konstrukty pojęciowe wnoszone do sytuacji społecznej). Fotografie ujawniają czy odsłaniają wtedy znaczenie konstrukcji i interpretacji tożsamości, stanowiąc jednocześnie składnik procesu tworzenia oraz dekompozycji obrazu płci.

Wcielanie się przez artystę-mężczyznę w „kobiece role” służyłoby więc w tym przypadku obnażaniu niekoherencji i hipokryzji mieszczańskiej kultury opartej na patriarchalizmie. Uderzałoby w podstawowe wartości i przyjęte normy, delikatnie poruszając społecznymi fundamentami. To rodzaj krytycznej analizy, tyle, że wyrażonej w formie ironii, humoru, groteski, kiczu. Stąd też więc być może najbliższej Osice do czegoś, co kryje się pod określeniem Camp, oznaczającym pierwotnie manierę, pozę, przesadną modę. Chodzi tu o takie ostentacyjne bądź teatralne zachowania, gesty i postawy, które przez swą „charakterystyczność” kojarzą się z tym co nie-męskie, a dalej idąc homoseksualne (nie wyczerpuje to oczywiście całości zjawiska). Camp to przecież stylizacja wykorzystująca elementy kobiecego stroju, suknie, biżuterię, rękawiczki, nakrycia głowy (także peruki), obuwie na wysokich obcasach. Osika znakomicie porusza się w tej estetyce, a paradna, demonstracyjna sztuczność obecna w jego przewrotnych obrazowych odwołaniach i cytatach, umiejętnie uderza zarazem w genderowe status quo, jak i pruderyjność oraz pretensjonalność klasy średniej.

3



Piotr Jakub Fereński

Zrobione w zdjęciu

Wyobraziłem sobie ostatnio, że fotografia niekiedy może się rozklejać.

Powie ktoś, że przecież jeśli ma ona co najmniej dwie warstwy, to niewiele potrzeba tu pracy wyobraźni. Zgoda. Jeżeli mamy do czynienia z papierową odbitką, to nic w tym niezwykłego, że na rogach ulega ona w miarę „zużycia” deformacji. Tyle tylko, iż nie o materialność konkretnego zdjęcia, nie o odbitkę, chodziło w owych imaginacjach. Wkrótce, podczas zajęć akademickich poświęconych fotografii, dostrzegłem, jak i moim studentom, w podobny sposób, rozkleja się pewien typ obrazowania. Niektórzy z nich od zdjęć oczekiwali przede wszystkim przedłożenia jakiegoś fragmentu rzeczywistości, zilustrowania rzeczy, ukazania sytuacji, czegoś, co się zdarzyło, zaistniało, występowało. Zgadzała się oczywiście z subiektywnością obiektywu czy dokładniej, z niezbywalnością autorskiego spojrzenia na rzeczywistość, tak jak i z interpretacyjnym charakterem działań twórczych, ale ostatecznie treści i znaczeń zdjęć poszukiwali w świecie ich otaczającym. Obraz, jakkolwiek dopuszczał różne rodzaje kreacji, to jednak był przyklejony do swego desygnatu. Gdy zacząłem rozmawiać z nimi o fotografii inscenizowanej, spytali niemal natychmiast, co w jej ramach jest obiektem sztuki. Zastanawiali się nad przedmiotem, nad tym, co stanowi właściwą materię przedstawienia, nad związkiem warstwy tematycznej i tworzywa. Niejasne było dla nich, czy prezentowanymi efektami pracy artystycznej są znajdujące się na zdjęciach obiekty bądź postaci, czy też raczej same fotografie. Chodziło zatem o to, na czym zasadza się wartość artystyczna i estetyczna przedstawień i co jest ich rzeczywistą treścią.

Odpowiedzi na owe pytania poszukiwałem, przyglądając się pracom pokazanym przez kuratorkę Annę Kanię na zorganizowanej w ramach cyklu „Patio młodych” w Muzeum Miejskim Wrocławia wystawie zatytułowanej „Made in Photo”. Brali w niej udział studenci Pracowni Fotomediołów Katedry Sztuki Mediów Akademii Sztuk Pięknych im. E. Gepperta we Wrocławiu (J. Bonder, A. Huk, K. Juszcak, S. Kałmuczak, P. Modzelewski, D. Napierała, L. Parys, A. Szuba, J. Zygmunt). Pracownia kształci studentów w zakresie szeroko pojętych praktyk i technik związanych z fotografią. Program obejmuje naukę operowania różnymi środkami ekspresji, wykorzystywania zarówno tradycyjnych, jak i cyfrowych metod fotograficznych, realizowania klasycznych tematów fotografii oraz włączania w działania elementów kreacji, eksperymentu czy artystycznej prowokacji. Nie omija także intermedialności form wyrazu, problematyki multimediów czy massmediów. Studenci, o czym było można przekonać się, oglądając wystawę we wrocławskim Ratuszu, mają sposobność rozwoju i realizacji artystycznego potencjału w rozmaitych kierunkach. I tak spośród prezentujących swe dokonania młodych fotografów Lindę Parys zajmuje fotografia mody, inspirują ją między innymi zdjęcia reklamowe, Artura Huka pochłaniają mocno stylizowane portrety, łączy on przy tym fotografię z grafiką komputerową, natomiast Paweł Modzelewski stara się wiązać praktyki fotograficzne z video-artem. Prace tego ostatniego koncentrują się na zagadnieniu tożsamości. Pokazywane autoportrety są wyrazem poszukiwań własnego ja, indywidualności i oryginalności w kontekście problematyki płci, władzy czy religii. Z kolei Krzysztof Juszcak proponując cykl fotografii będących odzwierciedleniem jego fascynacji antyportretem



– cykl nazwany „Chlebowa maskarada”
 – podejmuje dyskusję z tradycją portretu. Znosząc konstytutywny dla tego rodzaju obrazowania obiekt – osobę, bohaterami swych przedstawień czyni wykonane z ciasta maski (trudno mówić w tym wypadku o „podobiznach”). Jeszcze dalej wydaje się iść tutaj Dagna Napierała, chcąc portretować myśli. Na jej serii zdjęć nosząca angielskojęzyczny tytuł „Portrait of Thought” składają się „wizerunki” postaci, których głowy (choć nie tylko, zdarza się, iż także inne części ciała) przesłonięte są misterne wykonanymi „wycinankami” – można powiedzieć, papierowymi (?) obrazami dusz.

W przypadku każdego z artystów mamy więc do czynienia z fotografią inscenizowaną, z konwencją teatralizacji obrazu. Z pewnością szczególnie wyraźne jest to w pracach Parys, Huka czy Napierały, budujących kompozycje i nastrój przedstawiania głównie poprzez pozy, jakie przyjmują ukazywane przez nich osoby, oczywiście wraz z nadawanymi tymże osobom scenicznymi charakterami (wszystko, dodajmy, w połączeniu z umiejętnym operowaniem światłem). Ale o starannej i sugestywnej inscenizacji teatralnej można mówić także, przyglądając się zdjęciom operującego głównie własnym ciałem – z niewielką, acz znaczącą symboliczną domieszką – Pawła Modzelewskiego. W końcu również i w maskaradzie Juszcza kadrę, kształty, faktury i kolory w zespole z ekspresją uformowanych w cieście twarzy przywodzą na myśl maskowe widowiska. Bohaterowie Lindy Parys są zmanierowani, zaś „dusze” Napierały barokowe, tajemnicze i nieco niepokojące. Kobięca postać u Huka gotycka i upiorna, natomiast autoportrety Modzelewskiego prowokujące.

Świat przedstawiony na zdjęciach, przysługująca mu estetyka, treść, wymowa, wiąże się jakoś z kolejnymi warstwami użytego przez artystów tworzywa. Obiekt zostaje powołany do życia, by zostać sfotografowanym i poddanym dalszej obróbce (plastycznej), jego ostatecznym przeznaczeniem jest bycie wziętym w kadrę, oświetlonym. Winien on „ułożyć się” w kompozycję. Lecz czy to przesądza o tym, co jest treścią odsłony, rzeczywistym dziełem artystycznym? Czy chodzi o same chlebowe twarze, czy też jednak o ich zdjęcia? W moim przekonaniu owo pytanie będzie stale powracało, jeśli nie przemyślimy go w aspekcie autonomii obrazu. Połączenie różnych materii, technik i technologii, wzmiankowana intermedialność sztuki

daje nam nową jakość. Pojąć, że nie idzie tu o re-prezentację, lecz o autonomiczną całość przedstawienia, nie tylko o uformowanie czy stylizację ciała, ale i o umieszczenie go w kadrze, o wydobycie światłem, to równocześnie uchylić owo kłopotliwe pytanie. Niemniej czy to oznacza, że zdjęcia nigdy się nie rozkleją? Otóż fotografia nie jest, jak wynika z powyższego, dosłownie uzależniona od świata zewnętrznego i przypadku inscenizacji jej walor zależy głównie od wyobraźni, pomysłu i umiejętności reżysera. Młodzi artyści w „Patio” pokazali swój warsztat, szkoda tylko że, jak by się wydawało, na ważnej wszak dla nich wystawie, nie pokazali się wszyscy osobiście. Jednak możliwe, że to też element spektaklu.

Wystawa w rozwiniętej formule (wraz z pracami pedagogów: Czesława Chwiszczuka, Andrzeja P. Batora, Piotra Komorowskiego i Dagmary Hoduń) odbyła się w BWA Jelenia Góra 6–26.06.



3

1. Artur Huk, z cyklu *Portret demoniczny*
2. Linda Parys, z cyklu *Pięknym być, pięknie żyć*
3. Dagna Napierała, z cyklu *Wycinanki*
4. Krzysztof Juszcza, z cyklu *Chlebowa maskarada*
5. Paweł Modzelewski, z cyklu *Oblicza/Oblicza*

4



5





Dorota Koczanowicz

Kim jest Cindy Sherman?

Na szóstym piętrze nowojorskiej MoMy do 11 czerwca (lutyczerec) można było oglądać retrospektywę twórczości Cindy Sherman, jednej z bardziej znaczących i wpływowych artystek współczesnych.

Wystawa prezentowała około 170 prac, od słynnej serii czarno-białych fotografii z lat siedemdziesiątych, które przedstawiają nieistniejące sceny z nieistniejących filmów, do ostatnich wielkoformatowych prac po raz pierwszy pokazywanych w Stanach. To typowa retrospektywa uznanej artystki, ale z nietypowo zaburzoną chronologią. Jako pierwsze prezentowane są ostatnie fotograficzne murale. Widz, wchodząc na wystawę, konfrontuje się z ponadnaturalnymi portretami artystki. Jak zwykle Sherman fotografuje się w różnych wcieleniach, zmienia stroje, zmienia wyraz twarzy. Jej wcześniejsze przemiany były rezultatem pieczołowitej charakteryzacji, w najnowszym cyklu metamorfozy są wynikiem obróbki cyfrowej.

PARADOKSY

Twórczość Sherman jest pełna paradoksów. Wielu krytyków podkreśla, że nie jest ona fotografką, lecz jest artystką, która używa fotografii w swojej twórczości artystycznej. Tutaj koncept dominuje nad przedstawieniem. Hegemonia znaczenia: kulturowa konstrukcja płci, namysł nad społeczeństwem przenikają działania fotograficzne.

Inne zaskoczenie polega na tym, że oglądając kolejne autoportrety, wcale jej lepiej nie poznajemy. Żaden z nich nie przedstawia prywatnej Cindy Sherman, jej twórczość jest grą z problematyką współczesnej tożsamości. Rozszyfrowanie wielopoziomowych zależności semantycznych nie jest łatwe. George Condo, malarz z pokolenia Sherman, uważa, że jej zdjęcia możemy oglądać jako rodzaj performance'u, w którym bohaterka przedstawia nas będąc sobą, bowiem istotnie nią jest, lecz tym samym nie jest w rzeczywistości sobą, ale to jesteśmy właśnie my, których ona odgrywa będąc sobą. Zdaje się, że Condo chce powiedzieć, że artystka i jest nami będąc sobą, i jest sobą będąc nami.

Cindy Sherman

1. *Bez tytułu*, 2010
 2. *Bez tytułu* 359, 2000
 3. *Bez tytułu* 466, 2008
 3. *Bez tytułu*, *Fotos 6*, 1977
- Fot. 1-4 materiały prasowe MoMy



Wizje Sherman wyłaniają się z kultury współczesnej w jej twórczości pełno jest kopii bez oryginałów.

Nie ma jednej, ostatecznej odpowiedzi na podstawowe pytanie o to, kim jestem. Ten proteuszowy charakter tożsamości odpowiada ciąglej niestałości społeczeństwa i kultury. Zmiana tożsamości jest zawsze możliwa. Wszystko, co nas określa, możemy w każdej chwili przededefiniować. Pękają tak oczywiste dotąd bariery, jak pochodzenie czy nawet płeć. Sherman odzwierciedla ten świat ciąglej przemiany, ale też pyta, jak możliwe jest w nim istnienie.

Atutem jej prac jest pojawiający się element zaskoczenia. Sprawy nie są takie, jakie się wydają na pierwszy rzut oka. Jako przykład tej strategii może posłużyć portret z 2008 roku przedstawiający kobietę w efektownej turkusowej sukni. Zdjęcie ukazuje kobietę starannie ubraną i umalowaną, która swój status podkreśla dużą ilością złotej biżuterii. Tło stanowi zabytkowy budynek z atrium. Kobieta dumnie unosi głowę i patrzy wprost do kamery. Wszystko składa się na obraz majątnej, pewnej siebie osoby. Wszystko, a właściwie prawie wszystko, ponieważ nie pasuje do niego stopa obuta w tandetny różowy plastikowy kłapek, jaki można nabyć w sklepach oferujących towary za jednego dolara. Mało eleganckie są też grube połyskliwe pończochy, być może lecznicze. Tanie klapki wprawiają w zakłopotanie. Czy mamy do czynienia z właścicielką zabytkowej willi, czy może sprzątaczką przebrała się za panią?

Wizje Sherman wyłaniają się z kultury współczesnej, którą, jak twierdzi Jean Baudrillard, wypełniają precesje symulaków. W jej twórczości pełno jest kopii bez oryginałów. Znaleźć je możemy w serii rzekomych kadrów filmowych, a także w portretach historycznych, które parodiują czasem istniejące obrazy, ale w większości są parodią obrazów, które powstały w wyobraźni Sherman, jako takie, które mogłyby zostać namalowane w baroku czy renesansie. Właściwie wszystkie jej portrety są symulakrami. Jej twórczość, to katalog typów, głównie kobiet, które każdy z nas zna, lecz nigdy faktycznie ich nie spotkał.

INSPIRACJE

Jak artystka sama deklaruje, to, co ją inspiruje, to *Straszne filmy. Dziwne postacie. Ostre kobiety. Dziwne zachowania. Mroczne*



historie. *Innowacyjne filmowanie.* To cechy jej ulubionych filmów z lat 50. i 60. Wśród tych inspiracji pojawiają się też inni artyści, jak Marcel Duchamp, który został sfotografowany przez Man Raya w stroju kobiety, jako Rose Sélavy oraz artystki feministyczne, które używały swego ciała, by mówić o tematach, interesujących także dla Sherman, takich jak rola kobiet w kulturze i stereotypowe myślenie o pozycji kobiety i mężczyzny. Punktem odniesienia jej twórczości były też prace starych mistrzów, na przykład Caravaggia, Rafaela czy Fouqueta. Artystka jest z pierwszego pokolenia wychowanego na telewizji, nic więc dziwnego, że w jej fotografiach widoczny jest wpływ współczesnej kultury wizualnej, campu i kultury masowej.

Te inspiracje ujawniają się w cyklach prezentowanych na wystawie. Mamy tam salę „filmową”, salę groteski i abjectu, mitu i karnawału, klaunów i baśni, „modową”, a także portretów historycznych. Co ciekawe, Sherman występuje często w roli krytyka przemysłu modowego, któremu zarzuca narzucanie niezdrowych konwencji i norm kobietom, ale nie przeszkadza jej to działać na zlecenie przeciwnika. Między innymi robiła zdjęcia do kampanii reklamowej dla Marca Jacobsa w 2005 roku. Jednak jej zdjęcia są pracami właściwie antymodowymi. Nie ma tam wychudzonych figur anorektycznych modelek i gładkich młodzieńców. Na jednym ze zdjęć artystka pozuje w siwej peruce, a jej towarzysz Jurgen Teller prezentuje koszulę opinającą się na brzuchu. Siedzą w niedbały sposób na ławce, jakby byli znudzeni czekaniem na spóźniający się autobus.

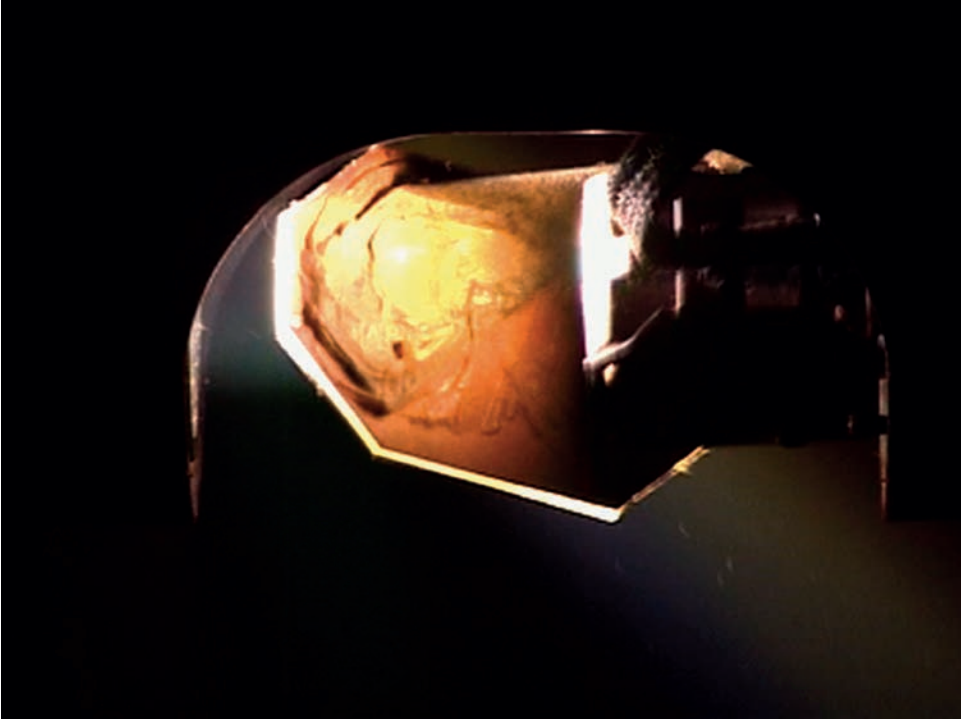


PORTRETY SPOŁECZNE

Najbardziej przejmujące i uderzające wydały mi się tzw. portrety społeczne, które powstały, aby demaskować obecną we współczesnej kulturze pogoń za młodością i prestiżem. Portrety kobiet w średnim wieku, w bardzo teatralnych pozach, często przesadzonych makijażach, twarzach zniekształconych botoksem, które chcą być młode i atrakcyjne, w rzeczywistości ocierają się o groteskę. W portretach Sherman twarz zamożnej kobiety, pokryta grubą warstwą makijażu, niepokojąco upodabnia się do twarzy klauna. Być może te portrety były tak impresyjne, ponieważ spacerując w okolicach Central Parku, spotykałam takie kobiety. W mieście nieograniczonych możliwości dla bogatych mieszkańców Manhattanu jedyną przeszkodą do pełni szczęścia wydaje się nieunikniona starość. Desperacka walka ze zmarszczkami, nadmiarem skóry i innymi objawami starzenia prowadzi często do karykaturalnych efektów. Zabiegi kosmetyczne i mumifikację łączy rozpaczliwa niechęć wobec przemijania. Przygnębiający efekt daje mumifikacja za życia. Maskowate twarze bez zmarszczek, ale i bez mimiki nie kojarzą się z młodością.

Zebranie w jednym miejscu tak wielu prac Sherman daje obraz różnorodności zainteresowań i podejmowanych przez nią tematów, z drugiej strony pozwala na prześledzenie różnych wcieleni lajtmotywu tej twórczości, którym jest pytanie o konstruowanie i dekonstruowanie współczesnych tożsamości.

„Cindy Sherman”, MoMa, Nowy Jork, 26.02–11.06.2012



Wolfgang Tillmans, Zachęta/ Ermutigung,

Zachęta Narodowa Galeria Sztuki

1. *Lights (Body)*, 2002 © Wolfgang Tillmans, dzięki uprzejmości / courtesy Galerie Buchholz, Köln / Berlin

2. *Anders behind leaves*, 2010 © Wolfgang Tillmans, dzięki uprzejmości / courtesy Galerie Buchholz, Köln / Berlin

3. *Paper drop (light)*, 2006 © Wolfgang Tillmans, dzięki uprzejmości / courtesy Galerie Buchholz, Köln/Berlin

1

Lena Wicherkiewicz

Eksperyment fotograficzny

O „Zachęcie/Ermutigung”

Wolfganga Tillmansa

Bezpośrednio na ścianach umieszcza on obrazy różnej wielkości, wykonane z różnych materiałów — obraz fotograficzne lub drukowane, z różnych okresów i dotyczące różnych tematów: portrety, martwe natury, scenki z życia codziennego itp. Ponadto sam sposób rozmieszczenia tych obrazów na ścianie odnosi się bezpośrednio do makiet przygotowywanych do druku czasopism, dzięki czemu także i formalny wymiar prasy wkracza niejako do muzeum.

Obrazy tworzą pewną linię narracyjną, sugerując widzowi, jak niezwykle może być to, co zwyczajne i powszednie. Wywołuje to niejasne wrażenie złożoności i wieloznaczności życia, seksu, wartości. Obrazy te oscylują między fotografią a sztuką, między pismem a ścianą w muzeum, między inscenizacją i reportażem, a także między rzeczywistością i fikcją [1].

Charakterystyka twórczości Tillmansa przedstawiona przez André Rouillego mogłaby stanowić komentarz do wystawy w Zachęcie. André Rouille zwraca uwagę na artystyczny rodowód Tillmansa — na jego karierę jako fotografa mody oraz współtwórcę pisma „I-D”, współpracownika innych magazynów ilustrowanych, które to doświadczenie wywarło znaczny wpływ na charakter jego fotografii oraz na refleksję o niej. Wolfgang Tillmans rozpoczął swoją karierę pracując jako fotoreporter, publikując zdjęcia przedstawiające młodych ludzi ze świata popkultury i życie klubowe w pismach

takich jak „I-D”, „Spex” czy „Tempo”. Ten obszar tematyczny zaznacza się w jego fotografiach do dziś.

Pierwsze prace artystyczne Tillmans wykonał pod koniec lat 80., były to czarno-białe fotokopie jego własnych fotografii i zdjęć prasowych, będące wynikiem jego eksperymentów z możliwościami jednej z pierwszych laserowych kserokopiarek. Działania tego typu są obecne w jego pracy do dziś. Podobnie jak powiększanie obrazów, zestawianie obok siebie obrazów fotograficznych wykonanych w różnych technologiach — jako tradycyjnych odbitek, wydruków laserowych i atramentowych, fotokopii. Podobnie skomponowana była warszawska wystawa „Zachęta/Ermutigung”, pierwsza indywidualna prezentacja twórczości Wolfganga Tillmansa w Polsce, jako instalacja złożona z różnych elementów fotograficznych, którym towarzyszyły także obrazy wideo. Wystawa w Zachęcie ma formę

instalacji. Składają się na nią fotografie z różnych serii, wykonane w różnych technikach, jako wydruki bądź odbitki fotograficzne, w różnych formatach, klasycznie oprawione lub bezpośrednio przypięte do ściany, projekcje wideo oraz „stoły” (*truth study centre*). Te ostatnie to obiekty — laboratoria, w których na zasadzie kolażu Tillmans zestawił swoje fotografie z wycinkami z prasy. „Stoły” nawiązują do makiet pism lub prezentacji książek artystycznych. Isabelle Malz w tekście kuratorskim zamieszczonym w katalogu warszawskiej wystawy, zwraca uwagę, że ich funkcją jest także rozszerzenie percepcji ekspozycji, umożliwiającą jej odbiór także w „w poziomie”.

Warszawska wystawa prezentuje zarówno prace starsze, niemal abstrakcyjne z serii: „paper drops”, „Freischwimmer”, „Lighter” (seria prezentowana na weneckim Biennale w 2009 roku) i „Silver”, a tuż



2

3



Tillmans: *Nauczyłem się języka fotografii przez degradowanie, doprowadzanie języka obrazów do abstrakcji.*



obok – duży wybór jego dokumentalnych fotografii, które Tillmans wykonał w trakcie swoich licznych podróży po świecie, „obrazy świata”, jak sam je nazywa. Z abstrakcyjnych fotografii szczególną uwagę zwracają prace z serii „Freischwimmer”, swobodnie, ale też niezwykle estetycznie rozlewająca się farba, budząca rozmaite skojarzenia: z ciałem, płynnością (co sugeruje tytuł), zjawiskami astronomicznymi. Obrazy te powstały dzięki światłu, bez użycia jakichkolwiek płynów czy chemii. Warto podkreślić, że te „abstrakcyjne” prace mają bardzo realne, materialne źródło. Ich powstanie wiąże się z ekspozycją, naświetlaniem papieru fotograficznego różnymi barwami światła (seria „Silver Installations”), kopiowaniem, działaniami mechanicznymi, jak na przykład zginanie papieru fotograficznego w pracach z serii „Lighter”.

Wśród dokumentalnych prac obecne są także zdjęcia, które Tillmans wykonał podczas pobytu w Warszawie w kwietniu 2011 roku, kadry ze stołecznych ulic, wnętrza biurowców, centrów handlowych, a także portrety. Niektóre z tych zdjęć połączył z wcześniejszymi, często abstrakcyjnymi fotografiami, tworząc pary, ujawniając nowe relacje wizualne, relacje form, barw.

Oglądając fotografie Wolfganga Tillmansa, odnieść można wrażenie, że wiele dzieje się poza obrazem, poza fotografiami; sens ujawnia się w relacjach, w jakich funkcjonują. Często najintensywniej w połączeniu prac dokumentalnych i abstrakcyjnych, okazuje się, że istotne znaczenie fotografii lokuje się poza granicą rozdzielającą nieprzedstawienie od przedstawialnego. Właśnie relację przedmiotowości i abstrakcji uczynił Tillmans jednym z podstawowych zagadnień swojej fotografii. *Niechętnie rozmawiam o takich kategoriach jak „przedstawiający” czy „abstrakcyjny”, gdyż ich językowe różnicowanie budzi mój sprzeciw. Interesuje mnie to, co łączy przedmiotowość i abstrakcję, a nie to je dzieli.* Oglądając fotografie Tillmansa, trudno nie uciec od myśli, że to właśnie fotografia, technologia fotograficzna, umożliwia uchwycenie „przejścia”, połączenia między realnością a nieprzedstawialnością. A dzięki niej także refleksję, konstatację, że abstrakcja i przedstawieniowość są formami tej samej widzialności. Fotografowanie w ujęciu Tillmansa to refleksja nad istotą obrazów. Konceptualizacja procesu patrzenia, patrzenia przez obiektyw aparatu fotograficznego.

Warszawska wystawa Tillmansa, poza refleksją nad obszarami wizualności, stanowiącą dominujący aspekt jego praktyki fotograficznej, ma wyraźnie





społeczno-polityczny charakter. Trudno nie uciec od takiej myśli patrząc na niektóre fotografie – „obrazy świata”. Warszawa rok po katastrofie smoleńskiej, ślady nietolerancji, kluby młodzieżowe. Widoki ulic, lotnisk, wnętrza środków transportu. Tillmans tak mówił o przygotowywanym dla Zachęty projekcie: *W odniesieniu do tej wystawy ważne jest też, żeby nie tematyzować więcej ponad to, co w naturalny sposób mnie interesuje. W mojej pracy treści wynikają w pierwszym rzędzie z abstrakcyjnych lub konkretnych pytań dotyczących społecznej redystrybucji, polityki seksualnej czy kościelnej i mogą rozblysnąć w poszczególnych fragmentach wystawy albo pojawić się w kombinacjach z całkowicie abstrakcyjnymi obrazami bądź jedynie w tytule. I choć nie realizuję przy tym żadnego*

*zamiaru propagandowego, to element polityczny i społeczno-polityczny jest zawsze częścią mojej pracy i znajduje na wystawie swoje odbicie. Należy jeszcze wspomnieć o dwujęzycznym (ekspozycja została przygotowana we współpracy Narodowej Galerii Sztuki i Kunstsammlung Nordrhein – Westfalen) tytule warszawskiej wystawy – „Zachęta/Ermutigung”. Oczywiście tytuł odnosi się bezpośrednio do miejsca ekspozycji. Po niemiecku „Ermutigung” znaczy „zachęta”. Ma także inne, głębsze znaczenie. Wolfgang Tillmans notuje w związku z przygotowaniem do wystawy: *Zachęta jest rozległym tematem: chodzi o ufanie własnym oczom, kiedy patrzy się na świat, nieufanie własnym uprzedzonym, ale zawieranie własnemu instynktowi w odniesieniu do niepodważalności jakiejś idei.**

Wolfgang Tillmans, Zachęta/Ermutigung, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki

1. Tukan, 2010 © Wolfgang Tillmans, dzięki uprzejmości / courtesy Galerie Buchholz, Köln / Berlin
2. Onion, 2010 © Wolfgang Tillmans, dzięki uprzejmości / courtesy Galerie Buchholz, Köln / Berlin
3. Cuma, 2011 © Wolfgang Tillmans, dzięki uprzejmości / courtesy Galerie Buchholz, Köln / Berlin



3

na początku działalności i kontynuowane do dziś działania z powiększeniami. Tak o nich wspomina *Zaczęłam powiększać w nieskończoność zarówno moje, jak i znalezione fotografie i tak odkryłem, że interesuje mnie fotografia – poprzez dekonstrukcję fotograficznych obrazów.*

„Zachęta/Ermutigung” Wolfganga Tillmansa to wizualny pejzaż współczesności widziany poprzez fotografię, ale także, metaforycznie, spojrzenie na współczesne miejsce fotografii. Fotografii, która zainicjowała proces przemian kultury wizualnej, powołując refleksję nad znaczeniem obrazu. Fotografia pozwala zrozumieć współczesną wizualność. Pozwala skoncentrować się na czysto obrazowych jakościach i możliwe jest to niejako w sposób obiektywny, wolny, niezależny od intencji fotografa: *Fotografia potrafi jednak coś, czego nie potrafi malarstwo, czego nie potrafi aluminium – chodzi o rodzaj naturalnej absorpcji światła, czysto fizyczny proces, wolny od pragnienia całkowitej kontroli nad nim jego twórcy* – pisze Tillmans. Ponadto fotografia dzięki *sprzężeniu obrazów i znaczeń może ukazać wieloznaczną złożoność życia* – wspomina w innym miejscu. Jest jeszcze jeden aspekt tego procesu, na który artystka zwraca uwagę. Zmiany technologiczne spowodowały, że sama fotografia uległa „wchłonięciu” przez technologiczne otoczenie. Dzięki swoim właściwościom – reprodukowalności, możliwościom powiększania, demokratyczności, dostępności łatwo „migruje”, przemieszcza się w nowe, cyfrowe otoczenie. W swojej praktyce fotograficznej Tillmans przekształca obraz fotograficzny w fotokopie lub w wydruki atramentowe i laserowe. Powiększa go, czasem do znacznych rozmiarów, obserwując, jak obraz traci przy tym pierwotne znaczenia

i uzyskuje nowe. Ulega procesom blaknięcia, znikania, rozmywania, podlega zakłóceniom, innym razem – wzmocnieniom. Obraz początkowo zarejestrowany jako fotografia zmienia także swoją fotochemiczną istotę, traci materialność, staje się bytem elektronicznym, cyfrowym.

Trudno nie oprzeć się wrażeniu, że także wideo Tillmansa ma fotograficzny rodowód. Niektóre nawet charakteryzuje bliskie fotografii „zamrożenie”, zatrzymanie. Wydaje się nawet, że działa ono „wbrew”, „na przekór” ruchomemu obrazowi. Warszawska wystawa prezentuje duży wybór prac wideo Wolfganga Tillmansa z ostatnich lat: *Lights (Body)*, 2002, *Heartbeat/Armpit*, 2003, *Peas*, 2003, *Farbwerk*, 2006, *Cuma*, 2011.

O Wolfgangu Tillmansie często pisze się, że „wyszkolcił własny język fotografii”. Trudno jest mi się z tym zgodzić. Jego praktyka fotograficzna i refleksja wydają się być raczej wyrazem zainteresowania składnią języka fotografii, języka wizualnego w ogóle. Tillmans konceptualizuje go. Fotografia w jego ujęciu to medium zdolne opisać, ująć, zrozumieć współczesną wrażliwość wizualną. Ukazuje, jakim przekształceniom podlega, wnika i pozwala zrozumieć procesy, jakie w niej zachodzą. Dzięki fotografii możliwy jest także eksperyment, możliwe jest stworzenie nowego obrazu. *Wszystkie moje dzieła biorą się z ciekawości i eksperymentowania* – deklaruje artysta. Eksperymentem była także wystawa w Zachęcie, nie tylko jako ekspozycja „eksperymentalnych” nowych obrazów, ale także jako forma prezentacji – poszukująca, instalacyjna.

[1] André Rouillé, *Fotografia. Między dokumentem a sztuką współczesną*, Kraków, 2007, s. 516–517



2

Degradacja, rozpad, entropia – te określenia wydają się dobrze ilustrować charakter fotografii Tillmansa. *Nauczyłem się języka fotografii przez degradowanie, doprowadzanie języka obrazów do abstrakcji* – przyznaje. To degradacja, która ma doprowadzić do odrodzenia. Do wyzwolenia obrazów z pierwotnych sensów i powołania nowych. A może precyzyjniej – do uwolnienia obrazów od znaczeń i ujawnienia czystej warstwy wizualnej. Do obserwacji nowych relacji, które w tej sferze się tworzą. Drogą obserwacji tych procesów były zainicjowane przez Tillmansa

Agnieszka Gniotek

I była miłość w getcie

Po zobaczeniu wystawy „Że jest ktoś obok” autorstwa Agnes Janich w zielonogórskim BWA (luty-marzec br.) cały czas nurtuje mnie jedno pytanie. Jak to jest z tymi artystycznymi projektami o Holocauście? Z jednej strony to ogromnie trudny temat. Banałem jest przypominać tu tezę Theodora Adorno, że poezja, a w szerszym kontekście także sztuka, po Holocauście są już niemożliwe.

sie dwa pytania. Czy ma ona prawo moralne kreować sztukę na kanwie Holocaustu oraz po co to czyni?

Cykl fotografii Agnes Janich „Że jest ktoś obok” w pewnym sensie, a na pewno w konstrukcji tytułu, zawiera podobieństwo do książki Marka Edelmana *I była miłość w getcie*. Już ta książka nie wszystkim wydawała

się w porządku, przez to, że mówiła o codziennym życiu ludzi w ekstremalnych warunkach, nazbyt normalnym jak na nasze współczesne oczekiwania — takim, w którym była miłość, a co gorsza i seks. To odbiegało od martyrologicznego wizerunku getta. Chyba też zbyt realnie i cieleśnie zbliżało do prawdy. Okropnie Holocaust urealniało, a on przecież jest, i ma być dla nas niewyobrażalny. Takie porównanie — młodej artystki, o której jeszcze nie ustaliliśmy, czy nie zajmuje się Holocaustem dla lansu, i Marka Edelmana, człowieka szanowanego, pomnikowego wręcz, i do tego będącego świadkiem z wewnątrz koszmaru, też może wydać się szokujące. A przecież oboje mówią to samo, choć innym językiem i na podstawie zupełnie innych doświadczeń.



Tym bardziej mówienie o samym Holocauście, posługując się kodem artystycznym. Z drugiej strony, po tak wielu latach bezsilni jesteśmy w opisach i refleksjach fenomenu koszmaru, którego istnienie nadal nie mieści się w głowie. Może więc właśnie sztuka potrafi, jako jedyna, obok suchych relacji świadków, podjąć temat Holocaustu. I choć zbliżyć się, choć próbować zrozumieć to, co się zdarzyło. Może.

Jest też inna kwestia. Także drażliwa, lecz na odmiennej płaszczyźnie. Mówienie o Holocauście jest, zwłaszcza w Polsce, tyleż niewygodne i niepopularne, co modne i oczekiwane. To bardzo nośny temat, na którym bardzo łatwo się — mówiąc kolokwialnym językiem — wylansować. Z jednej strony w naszym kraju ciągle antysemityzm ma się dobrze (jako pryzmat oceny sztuki chyba nawet szczególnie), z drugiej strony przecież wiemy, że powinniśmy być politycznie poprawni, zwłaszcza w mediach i „na łamach”, więc oficjalnie antysemityzmu nie ma. Za to dla przeciwwagi i potwierdzenia tezy o braku antysemityzmu projekty różne, w tym artystyczne, na temat Zagłady, są mile widziane. Po pierwsze, dobrze myślą oczy. Po drugie, świetnie nadają się jako temat dla tabloidów. Dlaczego tak twierdzą? Pomyślmy na chłodno — co najlepiej się sprzedaje? Prywatne, dramatyczne historie. Holocaust to przecież zbiór takich historii. To świetny medialny towar.

Jak w tym kontekście spojrzeć na wystawę o Holocauście, zrealizowaną przez dwudziestokilkuletnią, niewątpliwie bardzo atrakcyjną kobietę, która na temat tamtych wydarzeń nie wie nic. Nie wie, bo wiedzieć nie może, bo nikt z nas nie wie, kto świadkiem i jednocześnie uczestnikiem tych zdarzeń nie był. Jej młody wiek natomiast gwarantuje, że żyła w zupełnie innych czasach, tak innych, że jej doświadczenia nie mogą być w żadnym stopniu współmierne z przeżyciami ofiar. Jej wiedza wynika wyłącznie z czytanych i mówionych opowieści uczestników zdarzeń. I nawet jeśli posiadała ją bardzo skrupulatnie, to jednak zawsze pozostanie to niewystarczające. W tym momencie nasuwają



1-6. Agnes Janich, z cyklu „Że jest ktoś obok”, 2011, fotografia barwna



4

Edelman opowiada o tym, co widział i przeżył, Janich posługuje się cytatem oraz „rzuciła” na siebie projekcje cudzych wspomnień. Użyte przez nią relacje kobiet są proste, lapidarne. Przez to wstrząsające. O, na przykład: *Anka, matka 2 dziewczynek o rudych, kręconych włosach, załatwiła im opiekę po drugiej stronie muru. Przerzuciła je i... została. Rok później spotkała kolegę. Powiedział: „Teraz już jest za późno. Nie mam już jak tobie pomoc. Jedziesz jutrzejszym transportem”. „Nie potrzebuję pomocy”, odrzekła. „Ten rok, z nim... to było całe moje życie”.*

To najstraszniejsze i najpiękniejsze wyznania miłości. Agnes jest młoda i też zakochana. Stara się wczuć w sytuacje tamtych ludzi,

tamtych kobiet. Ich wypowiedzi nakłada na swoje zdjęcia. Swoje dosłownie – przez nią wykonane, ale też ją i jej partnera prezentujące. Choć na nich naga, stara się założyć „cudzą sukienkę” – strój lęku i miłości Żydówek z getta. W pewnym stopniu jej się to udaje. Jak dla mnie, jest w tej roli przekonująca. Nie w tym sensie jednak, że odnajduję w niej jej nieżyjące już, kochające i zastraszone poprzedniczki. Po zobaczeniu prac Agnes Janich zaczynam wierzyć, że dzięki nim starała się jak najsilniej zrozumieć, jak to było, jak to się stało, że ta miłość i ten koszmar były możliwe. Traktuję jej zdjęcia jak rek wizyty terapeutyczne na drodze do zrozumienia. Uważam jednak, podobnie jak zapewne autorka, że to zrozumienie w pełni

nie jest i nie będzie nigdy dla nas możliwe. Sądzę, że jako Polacy jesteśmy podzieleni na dwie grupy. I wcale nie są to grupy tolerancyjnych i antysemitów. Uważam, że do pierwszej grupy zaliczają się ludzie, którzy kiedyś zastanawiali się, a może nawet robili to często, jak zachowaliby się i czyby przetrwali, gdyby to oni byli „tymi Żydami” w getcie. Druga grupa osób nigdy o tym nie myśli. Agnes (i ja także) zalicza się do grupy pierwszej. Nie wiem, czy daje to jej wystarczające prawo do robienia i pokazywania prac o Holocauście. Nie wiem, czy daje mi to prawo do ich komentowania. Zawsze przecież pozostanie wątpliwość, czy nie robimy tego dla lansu.

5 6



Anka, a mother of two girls with curly hair, arranged to throw them over the fence. When it came to jumping herself, she resisted. A year later she met a friend, who said now I can't help you anymore. You're in the transport for tomorrow, I don't need help, she said. At my life I lived for that year with that man.



The man who was later, along with his wife, for weeks to long life permits, and get under the doctor's hand, for her to live with his wife. The day of her death, he got back when she was still alive.

Bożena Kowalska

Richter — poeta mgły i szarości

Gerhard Richter

1. *Betty*, 1988,
102x72 cm,
olej na płótnie,
Saint Louis Art
Museum ©
Gerhard Richter,
2012

2. *Seestück*
(*See-See*), 1970,
200x200 cm,
olej na płótnie,
Staatliche
Museen zu
Berlin, Natio-
nalgalerie ©
Gerhard Richter,
2012

Wielka, wczesnowiosenna (luty–maj) wystawa Gerharda Richtera w berlińskiej Nationalgalerie przedstawiła wielorakie dzieło artysty niemal w całości (Wcześniej pokazana była w Tate Modern w Londynie. Po berlińskiej ekspozycji zawędruje do Centre Pompidou w Paryżu). Ta precyzyjnie przygotowana retrospektywa przypomniła Richtera jako portrecistę wykonującego konterfekty z fotografii, co przyniosło mu sławę najwybitniejszego europejskiego przedstawiciela hiperrealizmu, rozpowszechnionego w USA na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych. Ukazała też jego liczne pejzaże, ujawniając upodobanie Richtera do sztuki przedstawieniowej. Ale równocześnie zaprezentowała go jako abstrakcjonistę, eksperymetatora i analityka w sztuce, wychodzącego nawet niekiedy poza rejony malarstwa. Z tych poszukiwań był twórca mniej znany. Sam wszakże w jednym z wywiadów podkreślał, że jego dążeniem jest **wypróbować możliwości, co w ogóle jeszcze w malarstwie można i wolno** [1]. I te jego próby znalazły miejsce w berlińskiej prezentacji.

Z jednej strony Richter — tradycjonalista przeciwstawia się zdecydowanie tendencji wprowadzania do sztuki przedmiotów z otoczenia i odrealniania w malarstwie postaci ludzkiej przez jej zmechanizowanie i odczłowieczenie. Najwidoczniej obwinia o te procedury Duchampa, skoro tworzy malarskie kontrpropozycje do jego słynnych dzieł, jak do *Aktu schodzącego ze schodów — Emę*. (*Akt na schodach*), do pisuaru, czyli *Fon-tanny R. Mutta — Rolkę papieru toaletowego* czy do *Kola rowerowego na taborecie — Krzesło z profilu*. We wszystkich tych obrazach, podobnie jak w jego fotorealistycznych portretach, występuje przesłaniająca przedstawiony obiekt, charakterystyczna dla Richtera, mgła. Jakby fotografia była niewyraźna. Jest w tym szczególna, poruszająca wyobraźnię poetyka, żeby przypomnieć niezwykle przejmującą, słynną *Świecę* z 1982 r.

Artysta przywiązuje do tego prawie zawsze stosowanego efektu zamglenia dużą wagę. Na wystawie umieścił w ściśle wymierzonych odstępach, szeregowo za sobą ustawionych 11 wielkich szyb 292 x 200 cm. Równie dokładnie wyliczone były ich kąty nachylenia. W rezultacie widzowie, gdy znaleźli się w zasięgu odbicia w tych zespolonych szybach, jak w lustrze, widzieli siebie niczym na portrecie Richtera: za mgłą zacierającą kontury postaci i twarzy. W takim działaniu artysta jawi się jako nowator.

Granice tradycjonalizmu przekraczają również jego szare obrazy, monochromatyczne płótna pokryte jednym, szarym kolorem, ale o różnie ukształtowanej powierzchni. Przykładowo: jeden — równomiernie wypełniony szorstką szarzystą rozmigotaną światłem, inny — z ujawnionymi fakturalnie, szerokimi i rytmicznymi pociągnięciami pędzla, inny — ze spletaną gęstwą długich, cienkim pędzlem, ale gęstą farbą ciągniętych, powyginanych linii, jeszcze inny — z przecinającymi się w centrum obrazu, wąską szpachlą wyciśniętymi w farbie gładkimi duktami w wypukłych obrzeżach etc., etc. Tradycyjna została w tych płótnach olejna farba, nietradycyjny jest jednak sposób jej użycia.

W tej ulubionej przez Richtera szarości, jak z czarno-białej fotografii, malował artysta znaczną, przeważającą część swoich obrazów; bezprzedmiotowe, ale też przedstawiające. Jeśli są to sceny figuratywne zanurzone w cieniu czy portrety albo łatwo rozpoznawalne przedmioty — obraz jest jednoznaczny; ale Richter lubi wprowadzać widzów w poczucie niepewności czy zakłopotania. Są płótna artysty wypełnione szarymi, rytmicznymi strukturami, które tytułuje: *Krzemian* albo *Stront*, ale nie wiadomo, czy są to rzeczywiste powiększenia mikroskopowe soli kwasu krzemowego czy pierwiastka chemicznego oznaczanego

1 G. Richter w wywiadzie z Wolfgangiem Pehnt (1986), cyt. za: Udo Kittelmann i Dorothee Brill (w katalogu wystawy) *Gerhard Richter Panorama*, Nationalgalerie Staatliche Museen zu Berlin, wyd. Prestel, München, London, New York, 2012, s. 13.





Richter lubi wprowadzać widzów w poczucie niepewności czy zakłopotania.

literami Sr, czy wytwory wyobraźni autora. Jest płótno pt. *Obraz cienia*, o ścisłych podziałach geometrycznych kreskami pionowymi i poziomymi: biała krata i pod nią jej szare odbicie. Jest obraz pod tytułem *Zasłona III*, właściwie złożony z pionowych, nierównej szerokości, białych i szarych smug, tworzony jakby przez światło na wypukłościach fałd tkaniny i przez cień we wklęsłościach sfaldowania. Są też szare, bezprzedmiotowe obrazy informel, zatytułowane jako pejzaże Alp, morza, czy chmury na niebie albo nieba z gwiazdami. Są wreszcie, ale w tym przypadku nie tylko szare, lecz też kolorowe, obrazy natury analitycznej: ogromne powiększenia pociągnięć pędzla. Kilkucentymetrowy, wybrany wycinek

obrazu ze śladem tego narzędzia staje się jedynym motywem całego nowego płótna. W ten sposób powstaje praca malarska, która wprawdzie będąc odtworzeniem konkretnego, gotowego elementu, stanowi jednocześnie kompozycję abstrakcyjną. Podobnie nie wiadomo, czy *Obraz cienia* to naprawdę krata i jej cień, czy kompozycja z obszaru abstrakcji geometrycznej; czy *Zasłona* to „fotograficzne” odtworzenie rzeczywistego obiektu, czy prosty i oszczędny układ bezprzedmiotowy. Z rozmysłem i premedytacją artysta utrzymuje widzów w tej niepewności i zakłopotaniu. Dowodzi, że niekoniernie i nie zawsze to, co widzimy, jest tym, co nam się zdaje, że widzimy. Dowodzi, że to, co spostrzegamy,

może być różnie interpretowane. Nie ma jednej prawdy; są tylko różne jej pozory.

Od 1986 r. artysta eksponuje też lustra jako autonomiczne dzieła swojej sztuki. Komentował to: [*Lustro*] *jest jedynym obrazem, który wciąż inaczej wygląda. I może jest też dowodem na to, że każdy obraz jest lustrem* [2].

Wśród jednoznacznych dzieł Richtera specjalne miejsce zajmują – nieoczekiwane u niego – tablice barw. Stosowane tu przez niego kolory osiągnęte były za pomocą precyzyjnych systemów, a umieszczane

2 G. Richter w wywiadzie z Hansem Ulrichem Obristem (1993), cyt. za: Camille Morineau (w katalogu wystawy): Gerhard Richter, jw., s. 132.

Gerhard Richter

1. *Kerze*, 1982,
100x100 cm,
olej na płótnie,
Museum Frieder
Burda, Baden-
-Baden ©
Gerhard Richter,
2012

2. *4096 Farben*,
1974, 254x254
cm, olej na
płótnie, Privat-
sammlung ©
Gerhard Richter,
2012



64

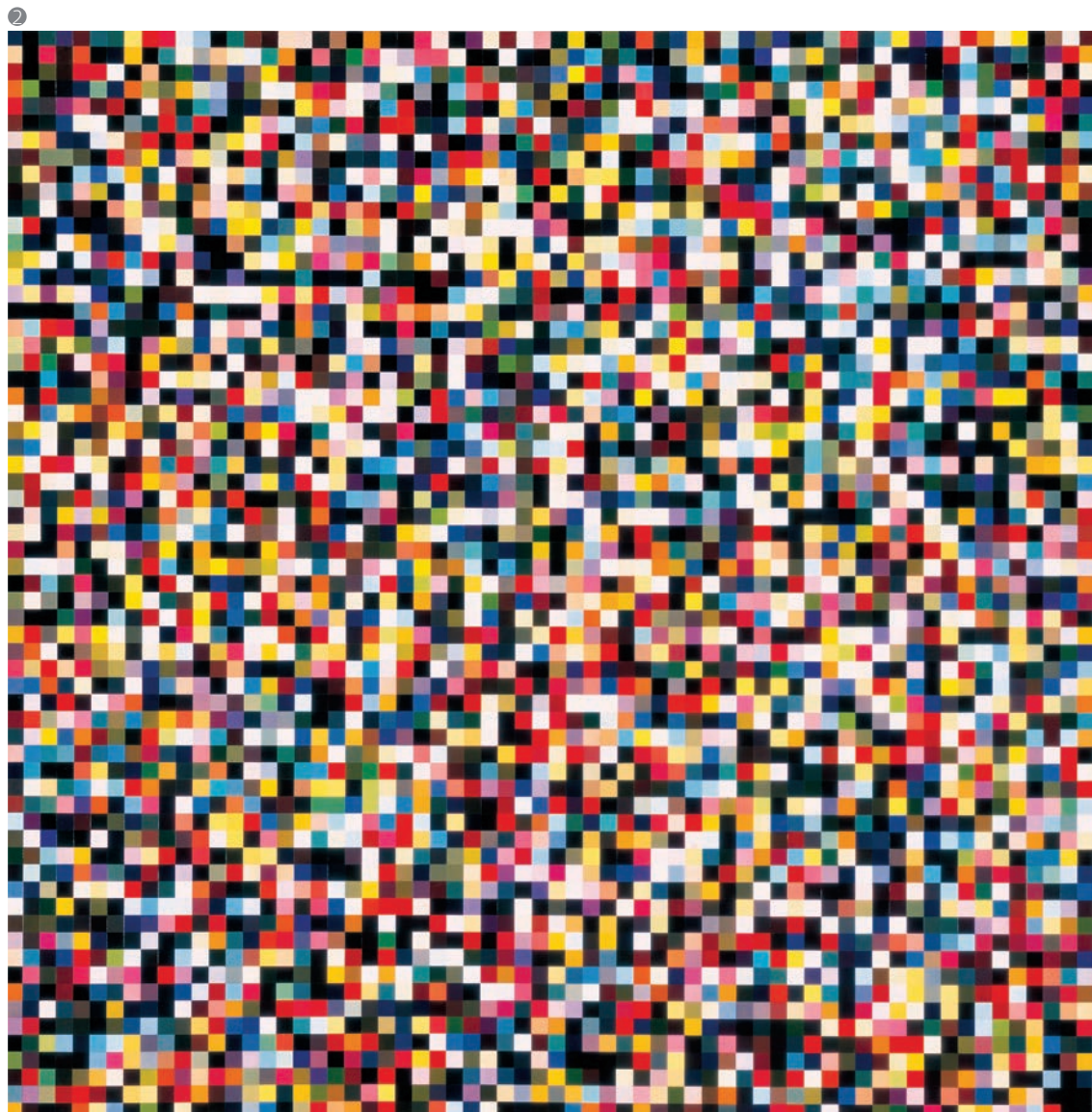


Obraz może
nam pomoc
w myśleniu
o czymś, co
przekracza
nasz bezsen-
sowny byt.

(np. w małych prostokątach obrazu 1024 kolory, 1973, lub kwadratach płótna 4096 kolorów, 1974) na zasadzie przypadku. Nie wiadomo, czy prace tej serii powstały z inspiracji twórczością Richarda Paula Lohse, czy z tęsknoty za intensywnymi barwami po ascezie obrazów szarych. Były w jego działalności przerywnikiem żywych, mocnych kolorów i rygorystycznej geometrii pomiędzy fazami szarości i przedstawieniowości.

Od połowy lat siedemdziesiątych Richter maluje na zmianę i prawie równoległe obrazy szare i kolorowe, figuratywne i krajobrazowe oraz abstrakcje o charakterze malarstwa gestu. Maluje szare płótna wojennych wspomnień i śmierci oraz kolorowe, radosne obrazy barw wiosny i lata. Obrazy pełne refleksji. Powiedział kiedyś w wywiadzie: *Obraz może nam pomóc w myśleniu o czymś, co przekracza nasz bezsensowny byt. To jest coś, co potrafi sztuka* [3].

3 G. Richter w wywiadzie z Robertem Storrem, cyt. za: Achim Borhardt Hume (w katalogu wystawy) *Gerhard Richter*, jw. s. 163.





Agnieszka Gniotek

Uczynić styl z bezstylowości

Jest uważany za jednego z najwybitniejszych niemieckich żyjących artystów. Jego pozycja, mierzona zarówno recenzjami krytyków, jak i wynikami komercyjnymi jest niekwestionowana. W listopadzie 2011 r. obraz Gerharda Richtera *Abstraktes Bild* został sprzedany na aukcji za rekordowe 20 mln dolarów. Zdaniem analityków malarz należy obecnie do pierwszej dwunastki najbardziej pożądaných artystów. Podczas innej ubiegłorocznej sprzedaży aukcyjnej, tym razem obrazu *Kerze* z 1982 r. za 12 mln euro, Richter skomentował, że jest to tak samo absurdalne i niezrozumiałe dla niego, jak kryzys bankowy, a także groteskowe i nieprzyjemne.

Z okazji 80. rocznicy urodzin artysty w stolicy Niemiec zrealizowane zostały jednocześnie aż dwie jego wystawy. Jedna — monumentalna w Neue Nationalgalerie, która poświęcona była przede wszystkim idei malarstwa jako takiej, i stanowiła przegląd dorobku i katalog poszukiwań autora, realizowanych na przestrzeni ostatnich 50 lat. Druga — kameralna, znalazła swoje miejsce na Wyspie Muzeów, w gmachu Alte Nationalgalerie. Prezentowała jeden z najważniejszych cykli malarski Richtera „18. Oktober 1977”, na tę ekspozycję wypożyczony z Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Nowym Jorku. Artysta stworzył go w 1988 r. w oparciu o zamieszczone w gazetach zdjęcia. Seria składa się z 15 sekwencyjnych, czarno-białych obrazów, ukazujących portrety i historię członków grupy terrorystycznej Baader Meinhof. Koncepcja kuratorska

umieszczenia tych prac w Alte nie jest przypadkowa. Należą one do szczególnego znaczenia jako kontynuacja tradycji niemieckiego malarstwa historycznego XIX w., które zobaczyć można przede wszystkim w przestrzeniach tego muzeum.

Retrospektywna „Panorama” Richtera, zanim odwiedziła rodzinne dla artysty Niemcy, okazała się wystawienniczym sukcesem w Londynie, a po opuszczeniu Berlina zaprezentowana zostanie także w Centre Pompidou w Paryżu.

Ciekawostką jest, że Richter dorastał w Bogatyni, która wtedy, czyli tuż przed II wojną światową, była niemieckim Reichenau. Bliskie polskie sąsiedztwo nie miało jednak na artystę żadnego wpływu. Studiował we wschodniemieckim Dreźnie, a po zakończeniu edukacji tworzył socrealistyczne kompozycje, zgodne z wytycznymi władz. W 1961 r. uciekł do Niemiec Zachodnich, aby kontynuować studia na Akademii Sztuki w Düsseldorfie. Tu narodził się jego specyficzny styl malarski, polegający przede wszystkim na silnym osadzeniu w przestrzeni, zarówno tej fizycznej, jak i historycznej, posilkowaniu się obrazem fotograficznym oraz programowej... bezstylowości.

Za twórczość Richtera, która cieszy się największym powodzeniem rynkowym i uznaniem krytyki, uważa się tę przypadającą na lata 80. Jednak nawet w obszarze jednej dekady trudno o jednoznaczny, wspólny mianownik stylistyczny malarstwa autora. Jego prace znacząco różnią

Gerhard Richter

1. *Vorhang III*, 1965, 200x195 cm, olej na płótnie, Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie © Gerhard Richter, 2012



1

się od siebie w zamyśle i formie. Technicznie artysta osiągnął perfekcję, warsztat nie stanowi dla niego żadnego problemu i wyzwania. Dzięki temu Richter może w malarstwie zupełnie abstrahować ten aspekt. Do historii sztuki podchodzi erudycyjnie, zna ją doskonale, czerpie z różnych historycznych konwencji i środków wyrazowych.

Prowadzi bardzo specyficzną grę z widzem i z samym obrazem. Dzięki sprawności w tworzeniu materiału wizualnego może się zupełnie oderwać od powierzchownej estetyki, a skupić na wartościach istotnych intelektualnie. Porusza tematy drażliwe, szczególnie eksplorując nazistowską przeszłość swojego kraju, jej postnazistowskie reperkusje i zakłamania, obecne zarówno w wielkiej niemieckiej polityce, jak i w kameralnych i codziennych historiach niemieckich rodzin. To tematy nawet dziś w Niemczech niewygodne. Kiedy Richter zaczął poruszać je w malarstwie 3–4 dekady temu, były niewygodne bardzo. Dzięki temu, że autor sięgnął także po fakty przemilczane w jego własnej rodzinie, przydał sobie prawo poruszania tych kłopotliwych zagadnień.

Jedną z pułapek, jaką zastawia malarz na widza polega na tym, że w większości jego prace są estetycznie wysmakowane, bardzo piękne i konwencjonalnie salonowe. To realizm odnoszący się do XIX wieku i fotorealizm, jakże modny w latach

70. Bazą obu jest fotografia, realizująca jednak tematy klasyczne, postrzegane jako zdecydowanie mieszczańskie – klarowny dla każdego odbiorcy komunikat. Pejzaż, martwa natura, akt czy portret to standardy szlachetnego obrazowania fotograficznego oraz malarstwa plasujące się na biegunie zupełnie przeciwnym do twórczości np. ekspresjonistów, która odbierana jest jako „buntownicza”, a przede wszystkim „trudna”. Richter wykorzystując zdjęcia z gazet i kadry z archiwów rodzinnych. Prezentując zamordowaną w obozie, chorą psychicznie ciotkę, wuja służącego w Wehrmachcie czy terrorystów Baader Meinhof, tworzy trochę rozmyte i nieostre, ale jednak malarstwo salonowe. Jego estetyka podoba się bardzo porządnym niemieckim obywatelom. Ukryta pod tą powłoką treść wytrąca ich jednak ze spokojniejszej i dostatniej zmyślenia na temat przeszłości, którą przez kilka powojennych dziesięcioleci ćwiczono uparcie w niemieckich rodzinach. To, że fotografia kłamie, czyli nie zaświadcza prawdy, jest truizmem w krytyce artystycznej, jednak dla zwykłego widza – odbiorcy sztuki Richtera, fakt użycia zdjęć w procesie twórczym, w specyficzny sposób determinuje prawdziwość i uwiarygodnienie trudnych do akceptacji faktów. Do tego dochodzi „metoda Richtera” – taki sposób przerysowywania fotografii, a następnie zamazywania nałożonej farby,

aby w efekcie obraz sprawiał wrażenie poruszanej fotografii, takiej, jaką zrobić przydarza się każdemu z nas. To jeszcze silniej umocowuje te prace w wiarygodnej rzeczywistości.

Opisane tematy stanowią jednak tylko część poruszanych przez artystę zagadnień, choć być może najbardziej spektakularną. Tą, dzięki której jest on najbardziej rozpoznawalny. Inne kwestie dotyczą samego malarstwa, teorii widzenia, fizjologii wzroku, zasad kompozycji barwnej itp. W tym kontekście przede wszystkim pojawia się u Richtera malarstwo abstrakcyjne. Często traktowane jak typologiczne tablice – uporządkowane w pewien sposób systemy. Takie ujęcie nie dziwi na tle całego dorobku artysty. Jego podejście do twórczości jest zdecydowanie bardziej naukowe niż emocjonalne. Richter ujmując sztukę jak projekt badawczy: cierpliwe i skrupulatnie zbiera materiały, porządkuje je wg określonego klucza, a często kilku, zestawia ze sobą i porównuje. Czasami materiały te stanowią przyczynek do powstania innych prac, czasami to autonomiczna kreacja. Często też dzieje się tak, że coś, co miało być dość prywatnym sposobem notowania i porządkowania archiwum obrazów, staje się dziełem samodzielnym, i do tego dziełem totalnym. Tak zdarzyło się z prezentowanym kilka lat temu w warszawskim CSW „Atlasem” – kolosalnym archiwum zdjęć, będącym

stale porządkowanym przez artystę materiałem wizualnym, który w różnych zestawach porusza niemal wszystkie interesujące Richtera tematy. „Atlas” zawiera wycinki prasowe, samodzielnie zrealizowane przez autora zdjęcia, skany dokumentów, ilustracje i fragmenty książek. Na kolejnych tablicach rozważane są fakty historyczne, biografie zaprzyjaźnionych osób i nieżyjących już autorytetów, medialne newsy, zmiany pogody i kwestie czysto malarskie, dotyczące zestrojów kolorów. „Atlas” jest kluczem do poznania Richtera, jego twórczości, metody pracy, roli obrazu i roli fotografii w jego dorobku. Jednocześnie oglądany bez podstawowej wiedzy o innych pracach autora, może sprawiać wrażenie materiałów gromadzonych przez szalonego badacza, pochłoniętego jemu tylko znaną wizją ogarnięcia tego kolosalnego materiału.

W „Atlasie” znajdziemy wiele najzwyklejszych fotografii, prezentujących suszarkę czy rolkę papieru toaletowego. Stały się one później kanwą kolejnych obrazów. Richter tłumaczy, że przerysował „banalne fotografie”, aby ukazać ich przesłanie, którego nie dostrzeżono. Takie kadry wprowadzone w pole sztuki zyskują szacunek dzieła artystycznego. W polemice z art-worldem, którego Richter jest tak doskonałą emanacją, pozostaje on na stanowisku, że wszystko jest sztuką, co za nią zostanie uznane. Malując obrazy będące świetnym produktem handlowego obrotu, artysta ostatecznie z kpi z komercyjnego świata sztuki, a przynajmniej silnie potrafi się od niego zdystansować. Ta autonomiczność czyni go twórcą mentalnie pokrewnym Marcelowi Duchampowi, a jednocześnie ikoną sztuki XX wieku.



2

Gerhard Richter

1. *Lesende*, 1994, 72x102 cm, olej na płótnie, San Francisco Museum of Modern Art © Gerhard Richter, 2012
2. *Betty*, 1977, 30x40 cm, olej na desce, Museum Ludwig, Köln / Privatsammlung © Gerhard Richter, 2012
3. *Neger (Nuba)*, 1964, 145x200 cm, olej na płótnie, Courtesy Gagosian Gallery © Gerhard Richter, 2012

3





1

„Adoracja tajemnicy” – to określenie to klucz do interpretacji fotografii Stanisława Wosia, choć ten klucz nie otwiera jeszcze wszystkich do niej drzwi. Tajemnica JEST i sam ten fakt ma znaczenie fundamentalne. Światło przebijające się przez ciemność – motyw tyłu fotografii tego artysty – nie tylko rozjaśnia mrok, ale także ujawnia istnienie zasłony niewiedzy i niewiary. Zasłony – a więc tego, co jak kurtyna w teatrze w końcu zostanie rozsunięte, by ukazać nieznaną dotąd rzeczywistość. Choć blask światła na tych obrazach jest zazwyczaj słaby, bo widać tylko księżyc odbity w wodzie albo słońce przeświecające przez mgłę czy gasnące podczas zaciemnienia, to jednak sama jego obecność jest znakiem istnienia Prawdy, Dobra i Piękną, a to już stwarza Nadzieję.

Te właśnie pojęcia, wyznaczające istotne wartości ludzkiej kondycji w świecie, stały się tematem serii „Dziesięć najważniejszych słów”, którą fotograf ten zrealizował latach 2004/2005. Są to: *Prawda, Światło, Piękno, Dobro, Miłość, Wierność, Nadzieja, Wiara, Życie, Śmierć*. Każdemu z nich została poświęcona jedna fotografia. Użyte w nich symbole, zbudowane na dalekich skojarzeniach, nie są łatwe do rozszyfrowania. Ich sens wspiera się jednak na wspólnej zasadzie formalnej: ukazaniu obrazu w obrazie. Ten trop, wprowadzając dystans wobec ukazanego przedstawienia, sygnalizuje wyobrażenie, obraz mentalny, który jest wizualizacją pojęcia.

Każdy z wewnętrznych obrazów w tych dziełach pojawia się w obramowaniu widoku realnego świata jako jasne okno, prześwit, plama światła, ekran, fresk na ścianie. Symboliczne otwarcie na inną rzeczywistość. Wśród tych przedstawień swoją abstrakcyjną formą wyróżnia się obraz *Prawdy*: w centrum dzieła umieszczony został wąski czarny prostokąt ujęty w jasną ramę, jakby framugę drzwi albo okna. Ten czarny kształt może być rozszyfrowany jednocześnie jako szczelina w murze

2

Elżbieta Łubowicz

Obraz jako symbol

Późne prace Stanisława J. Wosia

Drugą stronę życia wyobrażamy sobie zazwyczaj jako krainę mroku, biblijną „ciemną dolinę”. Stanisław J. Woś we wrześniu ubiegłego roku odszedł na tę drugą stronę, z całą pewnością podążając przez mrok w stronę światła. Do symboliki światła stale odwoływał się bowiem w swoich pracach; światło stało się wręcz najważniejszym ich motywem.

Sięgnięcie do tak uniwersalnej, archetypicznej symboliki jak opozycja światła i mroku nie czyni jednak fotografii tego artysty łatwymi do interpretacji. Aby zrozumieć ich sens, trzeba obejrzeć kilka serii, zanurzając się w gęstwinie obecnych tam znaków i przedzierając przez kolejne warstwy obrazu. Zawarte w nich znaczenia nie są oczywiste – omijają proste przeciwstawienia pojęć. Jeśli światło oznacza dobro, to ciemność niekoniecznie musi przywoływać pojęcie zła. W jednej z przeprowadzonych z nim rozmów [1] Stanisław Woś odsłonił bardziej skomplikowany sposób działania tej symboliki:

Obecność światła i mroku w moich pracach, ich wzajemne relacje i proporcje odpowiadają moim przekonaniom o proporcjach

dobra – światła i tajemnicy – ciemności, zarówno w szeroko rozumianym świecie, jak i życiu, egzystencji i kondycji psychicznej człowieka. [...] Wolalbym, aby pojawiającą się w wielu moich pracach atmosferę mroku i pewnego niepokoju odczytywano jako swego rodzaju adorację tajemnicy [2].





— głęboka otchłań — i słup występujący z tła na pierwszy plan — uproszczony znak obecności postaci, osoby. Symbolika ta odwołuje się do elementarnych archetypicznych znaczeń, z wielką precyzją wyrażając tajemnicę Prawdy, która JEST, pozostaje jednak nie tylko ukryta, ale także nieznaną w swojej istocie.

Metaforycznie przedstawiona Prawda rozpoczyna cykl fotografii. Zobrazowana w podwójnej swojej naturze, osobowej i bezosobowej (egzystencji i esencji), Prawda, jako jedyne z ukazanych pojęć wyrażona została poprzez formy geometrycznej abstrakcji. Czarny prostokąt w białym obramowaniu czytelnie nawiązuje do *Czarnego kwadratu* Malewicza, kontynuując tę mistyczną symbolikę. Istotne jest tu jednak dyskretnie wprowadzenie faktury muru, co, inaczej niż u wielkiego malarza, zakotwicza abstrakcyjne symbole w bardziej konkretnej symbolice ściany, okna, drzwi. Ta konkretność, „dotknięcie rzeczywistości”, to dar, który wnosi ze sobą fotografia. W serii „Dziesięć najważniejszych słów”, niezwykle ważnej dla twórczości Wosia, ujawnia się jasno powód, dla którego ten grafik z wykształcenia i malarz zaczął z czasem budować swoje obrazy wyłącznie z fotografii.

W pozostałych pracach z tej serii, a także w innych jego zdjęciach, ściana jest motywem występującym często i w wielu wersjach: kamiennej skały, muru, konstrukcji z drewna, żelaznych wrót. Powtarzający się na nich widok kamiennego lub drewnianego nieba to obraz o potężnym działaniu symbolicznym. Obraz ten utworzony został przez nałożenie na siebie dwóch fotografii -- techniką systematycznie i konsekwentnie stosowaną przez Wosia jeszcze w czasie, kiedy wymagało to złożenia dwóch (lub więcej) negatywów. W miejsce zasłony mroku zjawia się więc na tych fotografiach twarda bariera, niezmiernie trudna do pokonania — wyraz dramatycznych usiłowań, by poznać tę część rzeczywistości i ludzkiego losu, która po stronie życia jest nam niedostępna. O tej samej udręce daremnych prób przeniknięcia tajemnicy bytu mówi Czesław Miłosz w *Ziemi Ulro*:

Cóż mają począć ludzie, dla których niebo i ziemia jest za mało i nie mogą żyć, jeśli nie oczekują innego nieba i innej ziemi? Dla których

ich własne życie, takie jakie jest, pozostaje snem, zasłoną, ciemnym lustrem i nie mogą pogodzić się z tym, że nigdy nie pojmą, czym było naprawdę.

Mentalnym i emocjonalnym tłem części fotografii Stanisława Wosia, podobnie sięgających nieraz do wyobrażenia ciemnego lustra, wydaje się być to samo uczucie bezsilności i melancholii, które trawiło Miłosza...

Motyw ściany występuje też w innym świetnym jego cyklu z ostatnich lat — w złożonym z ośmiu prac „Wileńskim memento mori”, powstałym w latach 2002/2005. Tym razem ściana jest miejscem projekcji, rzucanych na nią przez światło, tworzące na ślepych murze widziadła jasnych okien. Bywa także miejscem ujawnienia się widoku zamkniętych na glucho starych drzwi. Wilno na tych fotografiach to miasto pełne pamiętek po życiu, które jest już przeszłością, ale którego pamięć przechowują jego mury.

Choć autor w tym cyklu również wykorzystuje metodę nakładania na siebie różnych obrazów, czyni to jednak w sposób mniej spektakularny niż we wcześniejszych pracach. Nie ma tu już takich zaskakujących efektów, jak kamienne niebo czy przyrzędy miernicze zjawiające się nad ziemią na tle obłoków. Czasem nie wiadomo nawet, czy to zabieg montażowy, czy może naturalne zjawisko odbitego światła lub rzuconego cienia. Nawet podwójne słońce — autorski motyw Wosia — zjawia się ledwo zauważalnie i trzeba dokładnie przyjrzeć się obrazowi, by odkryć jego duplikację. W swoich późnych dziełach artysta unikał już efektownych wizualnych spektakli, które przyniosły mu wcześniej zasłużony podziw, a coraz chętniej stosował zabiegi techniczne dyskretne, włącznie z bezpośrednim, czysto dokumentalnym kadrem. Jeszcze bardziej niż przedtem skupiał się na odkrywaniu symbolicznych znaków w otaczającej rzeczywistości.

„Pojawia się znak” to tytuł jednego z wcześniejszych cykli fotograficznych Stanisława Wosia — poszukiwaniem ukrytych znaków w zwyczajnych z pozoru widokach, codziennie mijanych, zajmował się od zawsze. Najczęściej odnajdował je w pejzażu. Jego obrazy gór, przesycone oczywistą i naturalną, a jednocześnie zjawiskową

Stanisław J. Woś

1. *Wileńskie memento mori VI*, 2002–2005
2. *Dziesięć najważniejszych słów Śmierć*
3. *Dziesięć najważniejszych słów Prawda*

symboliką, pełne mistyki światła, to najpiękniejsze chyba i najbardziej znaczące pejzaże górskie w polskiej współczesnej fotografii.

Z pejzażu właśnie pochodzi większość znaków, które artysta ten umieszczał w swoich pracach. Niebo, kamień, drzewo, góra, morze, słońce, księżyc — to najbardziej brzemienne znaczeniami, archetypiczne symbole, stale obecne na jego fotografiach obok tych oznaczających dom, jak okno, drzwi, ściana. Fotografie te pokazują, że te stare, nieraz natrętnie nadużywane symbole, mogą być jednak wciąż mocnym i prawdziwym środkiem wyrazu, jeśli zostaną użyte w sposób tak naturalny i prosty, że znaczenie symboliczne nie odbiera tym obiektom ich konkretnej rzeczywistości. Abstrakcyjne pojęcia nie dominują wówczas nad rzeczami-samymi-w-sobie, ale, jak dusza drzewa czy kamienia, skrywają się w ich wnętrzu.

Oprócz tych starych kulturowych symboli w twórczości Stanisława Wosia jest obecny jeszcze jeden, szczególny symbol: to sam obraz. Jako znak wyobrażenia abstrakcyjnych pojęć pojawiał się w cyklu *Dziesięć najważniejszych słów*. Jako odbicie i cień — w „Wileńskim memento mori”. Jako widok na inną rzeczywistość — w pracach z całego życia. Na wielu fotografiach obraz rzeczy tego świata ma ponadto właściwość demonstracyjnej, frontalnej autoprezentacji, wywołującej reminiscencję ikony. Taką formę przybiera właśnie opisywany tu obraz *Prawdy* w *Dziesięciu najważniejszych słowach*.

Tę inspirację ikoną zauważył, pisząc o twórczości Wosia w 2005 roku, Adam Sobota w esejju *Przenikania — Stanisław Woś*, opublikowanym w 46. numerze „Formatu”. Z biegiem czasu ten fotograf, sięgający do form i symboli z pełną świadomością kulturowej tradycji, przywoływał formę ikony w sposób coraz bardziej znaczący. Ikona, jako znak wtargnięcia rzeczywistości duchowej w obszar materialnego świata, u samych podstaw swojej estetyki będąca OBRAZEM, staje się w jego twórczości także symbolem samego ZNAKU.

Stanisław J. Woś, zanim nas opuścił, przygotował i wydał w 2007 roku monograficzny album ze swoimi fotografiami, zatytułowany *Szukam światła*, wydany przez Muzeum Okręgowe w Suwałkach, gdzie mieszkał. Choć reprodukcje prac są w nim, niestety, nie najlepszej jakości i przenoszą niewiele z wyrafinowanego piękna jego fotografii, to dzięki tej książce można jednak rozmawiać z Autorem nadal, wpatrując się w obrazy i odnajdując w nich wciąż nowe, niezauważone wcześniej sensy.

- 1 Rozmowa z Krzysztofem Makowskim (zmarłym w tym roku) w książce: Krzysztof Jurecki, Krzysztof Makowski, *Słowo o fotografii*, Łódź 2003.
- 2 Tamże, s. 333.



1

Lila Dmochowska

Kryspin Sawicz — „ufotografować” coś dla siebie

Dla sztuki warto żyć, warto się wyrzekać, warto być odludkiem [1].

Fotografia niemal od zawsze dzieliła się na profesjonalną i amatorską. Biegła dwoma niezależnymi torami i czasem tylko spotykała się pod wspólnym szyldem „Sztuka”. Kryspin Sawicz (1944–2010), jeden z ciekawszych wrocławskich artystów-fotografów swojego pokolenia, wywodził się z amatorskiego akademickiego Foto-Klubu Pałacyk, do którego należeli również: Jerzy Olek, Zenon Harasym i Kazimierz Helebrandt. Wraz z wymienionymi kolegami należał on kolejno do ugrupowania: „Odra 65”, „1111” oraz Wrocławskiego Towarzystwa Fotograficznego. Sawicz i jego koledzy fotoamatorzy wciąż się uczyli. W latach 60. brali udział w organizowanych we Wrocławiu konkursach fotograficznych. Szczególnie ważna dla amatorskiego ruchu fotograficznego była cykliczna impreza „My wrocławianie”. Konkurs wymyślił i organizował Bronisław Kupiec – profesor w pracowni fotografii PWSSP we Wrocławiu – klasyk fotografii, pochodzący ze Lwowa. Kupiec kwalifikował nadesłane prace fotograficzne do dalszego etapu konkursu. Robił to jawnie, w obecności samych zainteresowanych – omawiał, udzielał fachowych porad – zawsze pomocny i przychylny fotoamatorom. W trosce o rozwój nieprofesjonalnego ruchu fotograficznego napisał i wydał kilka książek – poradników dla amatorów fotografii, m.in. *Praktyczna ciemnia* z cyklu „Skróty fotograficzne”. Kontakty z lwowskim mistrzem fotografii mogły zaszcześcić u Kryspina jego słynną w środowisku pedanterię dotyczącą pracy w ciemni. Nie można też wykluczyć, że rejestrowane w latach 70. przez Sawicza tatrzańskie panoramy były zainspirowane panoramicznymi zdjęciami karpaccich łańcuchów górskich, jakie robił już przed wojną Kupiec.

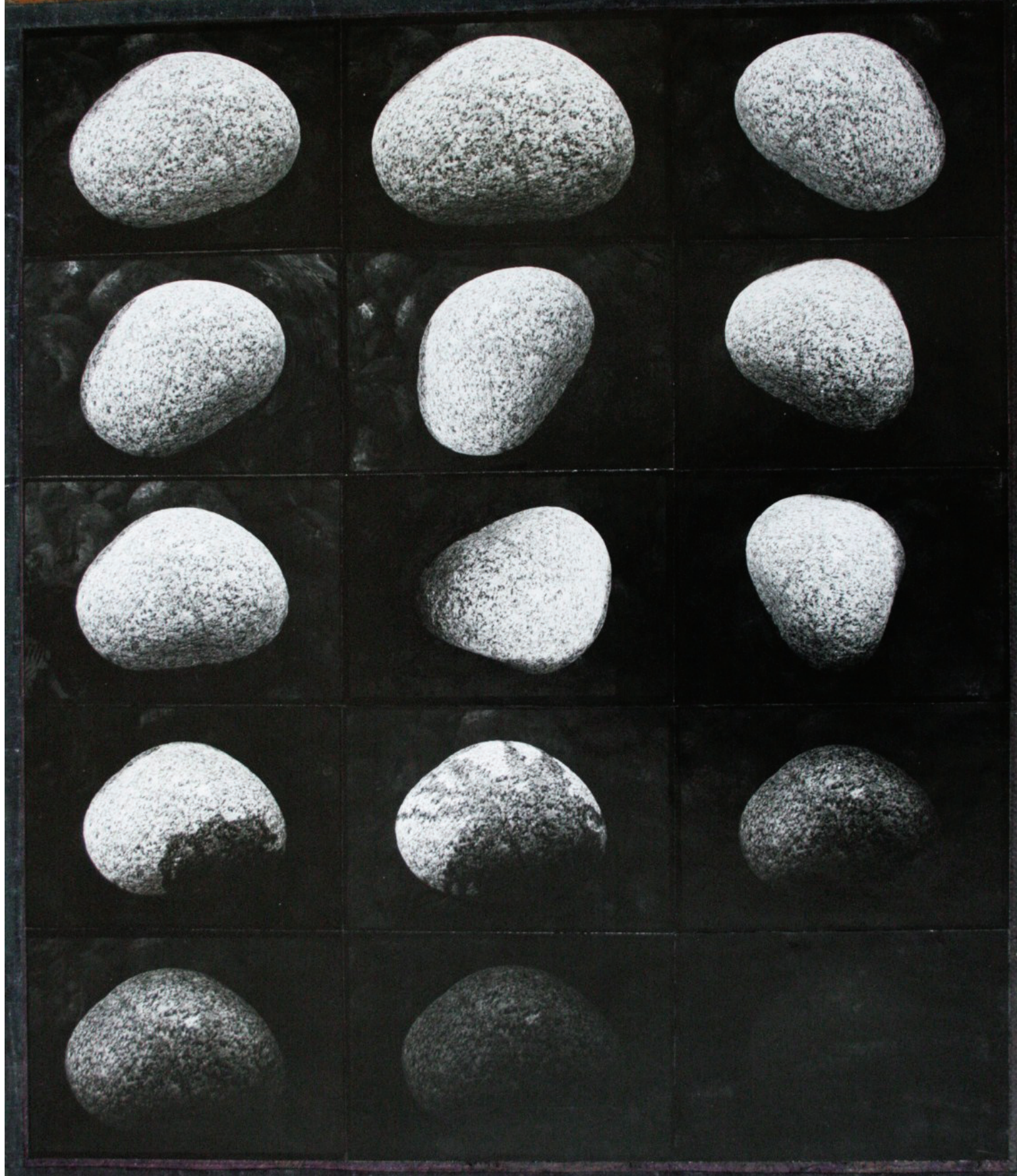
Młodzi zapaleńcy fotoamatorzy czerpali też wiedzę z polskiego magazynu „Fotografia”, a szczególnie pilnie śledzili artykuły i fotografie zamieszczone w szwajcarskim czasopiśmie redagowanym przez Alana Portera „Camera”, które prenumerował Sawicz.

1 Cytat nieznanego pochodzenia, przechowywany w pamięci autorki.

Kryspin Sawicz

1. *Autoportret w Tatrach*, pocz. Lat 80
2. Z serii „Sequence”, lata 70
3. Z cyklu „Ontogeneza”, 1975





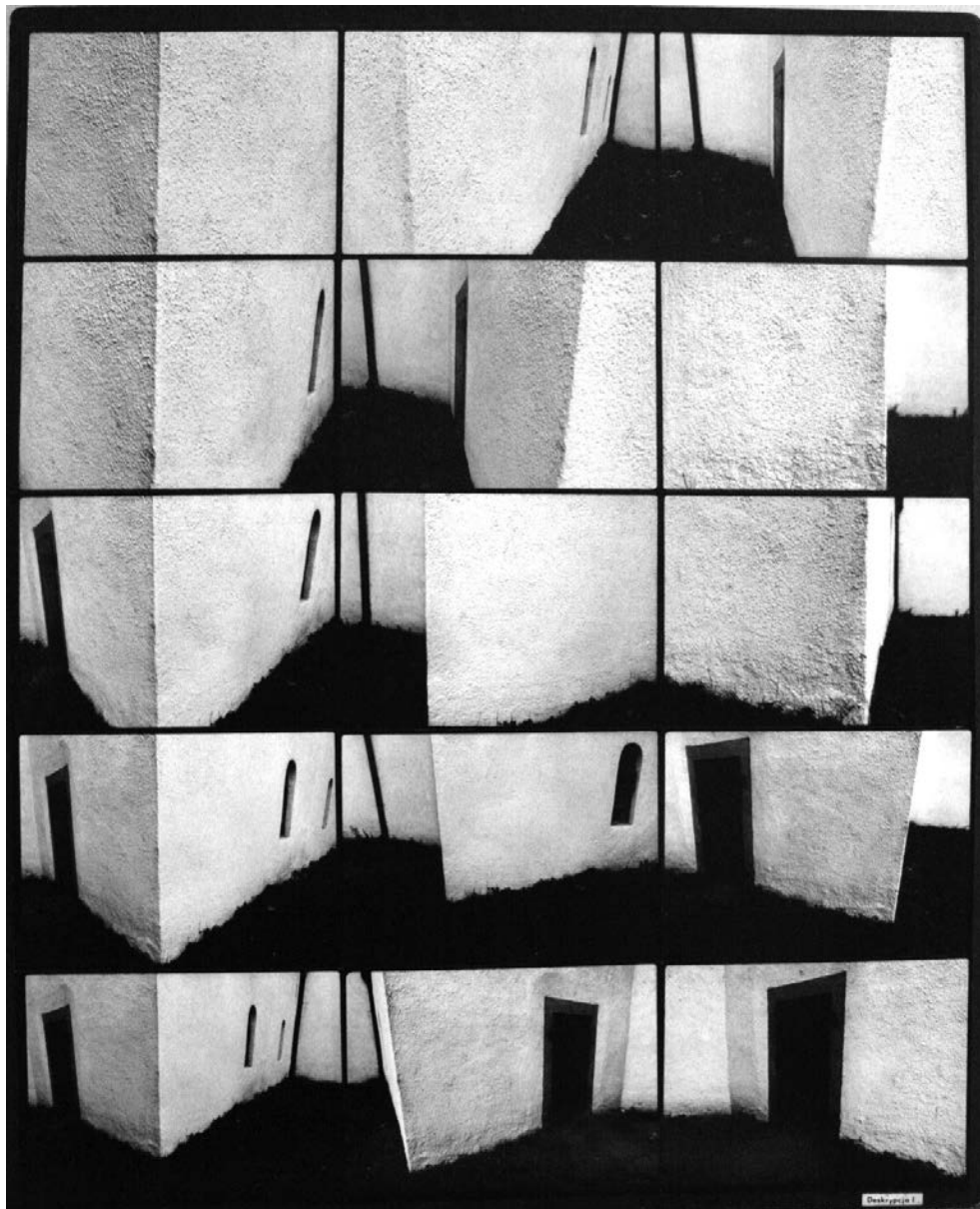
Z biegiem lat Kryspin stawał się z wyboru „nie-wolnikiem aparatu fotograficznego”. Z zawodu inż. mechanik, absolwent Politechniki Wrocławskiej, tylko przez krótki czas starał się pogodzić obowiązki zawodowe, życie rodzinne (z żoną Lidią i synkiem Kacprem) oraz własne hobby – fotografowanie. Żona z dzieckiem odeszła, przyjaciele się wykruszyli, a nie lubiana i zmieniana często praca w zawodzie inżyniera stanowiła tylko źródło zarobkowe, które szybko topniało z uwagi na duże sumy przeznaczone na zakup obiektywów, statywów, wydatków na klisze fotograficzne, powiększalniki, odczynniki

do wywoływania i utrwalania fotografii. Dobra jakość zdjęć zawsze szła w parze z drogim sprzętem. Kryspin ceniony był w środowisku za perfekcjonizm w żmudnej sztuce obrabiania fotografii. Zamiłowanie do rzetelnej pracy przy wywoływaniu klisz i utrwalaniu obrazu na papierze, starał się zaszczyścić u swoich młodszych kolegów (Adam Lesisz, Wojciech Zawadzki, Tomek Sikora). Niektórzy z nich do dziś pamiętają, jaki był wymagający, bezkompromisowy i jak zaciekle bronił własnego zdania.

Kryspin posiadał dobry wielkoformatowy aparat „Sinar F”, do którego używał całej kolekcji

obiektywów. Czasami własnoręcznie udoskonalał i przystosowywał sprzęt do własnych wymagań – konstruował kasety niezbędne przy fotografiach panoramicznych. Ci, którzy go pamiętają, wspominają, że zawsze dźwigał z sobą przynajmniej dwa aparaty fotograficzne i dwa statywy. Czasami w jego plecaku brakowało miejsca na butelkę z wodą i kanapkę.

Sawicz był fotografem, który wylawiał obiektywem obrazy z plenerów. Już w połowie lat 60. „odkrył” dla siebie fotografię pejzażową. Być może zainspirował się nowym spojrzeniem na pejzaż, >



1

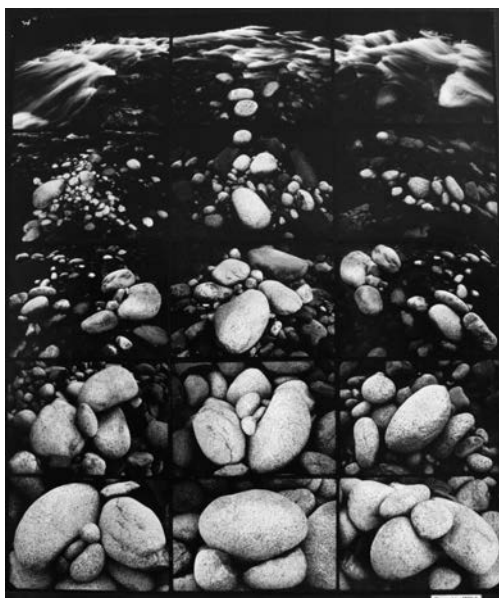
jaki charakteryzował tzw. Kielecką Szkołę Krajo-
brazu, która utrwałała plenery w nowej estetyce,
tak odległej od „bulhakowskich” kanonów. Kry-
spin nigdy chyba nie pokazywał tych fotografii
na wystawach krajowych, ale na pewno wysyłał
je na konkursy zagraniczne, bo na niektórych jego
pracach widnieją pieczętki z wystaw w Portugalii
i w Czechosłowacji.

Sawicz rzadko pracował w pomieszczeniach
(chyba, że była to jakaś praca zlecona, np. utrwa-
lanie na zdjęciach przedstawień teatru Grotow-
skiego). Powszechnie uważa się, że jego ulubionym
tematem do fotografowania była przyroda. Istnieje
jednak spore archiwum bardzo wartościowych
prac reporterskich z lat 60., kiedy lubił on fotogra-
fować ludzi. Jego dorobek artystyczny pokazywany
był na trzech wystawach indywidualnych i wielu
zbiorowych [2].

W 1974 r. Sawicz i jego dawni koledzy – foto-
amatorzy z ugrupowania „1111” uczestniczyli wraz
z fotografami z „rodowodem” PWSSP w happe-
ningu zorganizowanym w domu towarowym PDT,

którego inicjatorem był Jerzy Olek [3]. Idea wspólnego i jednocześnie indywidualnego fotografowania tego samego miejsca dawała – wg wywodu samego pomysłodawcy: [...] *podstawowy materiał do tworzenia dowolnych struktur wizualnych, budowanych w rozmaitych wariantach zestawień dokumentalno-reportażowych cykli, serii i sekwencji, które pozwalają mozaikowej „picture story” – przez kolejne rozwinięcie łańcuchowe – być stale na nowo kreowaną* [4].

Pomysł nie był bynajmniej nowy. Na początku lat 70. młodych wrocławskich fotografów owdziałał modny, ogólnosiwiatowy nurt konceptualizmu. Wydaje się, że wielu z nich było pod wrażeniem prac amerykańskiego konceptualisty Duane’a Michelsa, który już w 1970 r. na wystawie w Nowym Jorku pokazał pierwsze fotografie sekwencyjne i seryjne dokumenty reportażowe („Chance – Meeting”) [5]. Podobne prace możemy dziś odnaleźć między



2

moją było zebranie materiału mającego służyć opis pewnej naturalnie wyizolowanej i statycznej sytuacji. Kształtów pierwotnych, przedmiotów o formach organicznych, struktur elementarnych, jakby pozostających poza czasem, pozbawionych nawarstwień kulturowych, o zamykających się w ustalony krąg – rzeczy samych w sobie. [...] Pojawia się rozdziew między naszymi postrzeżeniami, a ich klasyfikacją i możliwością przyswojenia. Rodzi się konflikt pomiędzy ugruntowanymi w nas nawykami percepcyjnymi a rezerwą, z jaką traktuje je kamera. Narasta zwątpienie – w nas samych [6].

Kolejna wystawa „Kontynuacje” (Foto-Medium Art. Wrocław i Akumulatory II Poznań 1979)

2 Wystawa „Ontogeneza” we Wrocławskiej Galerii Fotografii, Wrocław 1975.

Wystawa „Kontynuacje” w Foto-Medium Art, Wrocław 1979.

Wystawa „Akumulatory II”, Poznań 1979.

3 Bardzo żałuję, że pan Jerzy Olek – dawny kolega Krzyszpina, nie zechciał poświęcić na rozmowę z autorką swojego cennego czasu i zignorował możliwość wypowiedzenia się odnośnie osoby Sawicza. Sam jest wszak krytykiem sztuki, więc wie, że rzetelne przedstawienie artysty, który już nie żyje, w dużej mierze zależy od tych, którzy Go znali i pamiętali.

4 J. Olek, *Struktura nieograniczona*, Fotografia, nr 10, 1974, s. 302.

5 Michals Duane, *Sequences*. Garden City, NY: Doubleday, 1970.

6 J. Olek, *Niedosyt ujawniania*, magazyn Foto, nr 8, 1975.



3

utrwaliła pozycję Sawicza, już jako konceptualnego artysty-fotografa, członka Związku Polskich Fotografów. Sam Kryspin w katalogu do wystawy napisał: *Prezentowane realizacje stanowią ciąg, którego wyróżnikiem jest konstrukcja poszczególnych prac. Moim dążeniem było tworzenie takich, które generowane byłyby w oparciu o ten szczególnie rodzaj ewidencji, jakim jest fotografia.* Na tych wystawach Sawicz zaprezentował między innymi fotografię sekwencyjną *Przesłanie dla L.J.B.* z 1974 r. i prace z serii „Sequence”.

Kryspin Sawicz posiada w swoim dorobku sporo mniej lub bardziej udanych fotografii. Widać, że uporczywie poszukiwał własnego sposobu wypowiedzi w obrębie fotografii pejzażowej i konceptualnej fotografii sekwencyjnej. Jak sam napisał w jednym z listów do Tomka Sikory, próbował „ufotografować” coś dla siebie. Wygląda na to, że mu się udało. Absolutnym i ponadczasowym – sztandarowym dziełem Sawicza stała się jego realizacja *Przesłanie dla L.J.B.*, która funkcjonuje również pod nazwą *Autoportret zwijany*. Ta praca już od dawna weszła na trwałe do historii polskiej fotografii.

Równoległe z serią pejzażową oraz reportażowymi fotografiami seryjnymi i sekwencyjnymi, Sawicz realizował swój zamysł zarejestrowania wszystkich tatrzańskich szczytów górskich. Od lat 80. wykonywał te zdjęcia głównie w kolorze. Niektórzy widzieli w tym karkołomnym przedsięwzięciu inspirację dokumentalnymi pracami Anselma Adamsa, który utrwał na fotografiach monumentalną dziką przyrodę Ameryki. Te zdjęcia przypominają swoją estetyką fotografie z pisma „National Geographic”. W tym miejscu jeszcze raz

należy zwrócić uwagę na górskie fotografie Bronisława Kupca [7].

Prywatnie (niekiedy z własnego wyboru) Kryspin stawał się coraz większym intrygowcem i odludkiem. Sawicz nie czuł się w środowisku wrocławskim dobrze i chciał przenieść się na jakiś czas do Warszawy. Pisał o tym w liście do swojego warszawskiego przyjaciela – fotografa Tomka Sikory, którego poznał na początku lat 70. i, z którym utrzymywał serdeczne stosunki prawie do końca swojego życia. Tomek wspomina: *Kryspin wbijał się w nasz otwarty dla wszystkich dom na Ordynackiej jak człowiek z innej planety. Swoim zachowaniem i swoistym poczuciem humoru przyciągał naszych przyjaciół. Nie na długo. Jego niezwykła inteligencja, wiedza, a zarazem wrażliwość i emocjonalność powodowały, że nie był w stanie komunikować się z nami w sposób łatwy i dla nas jednoznaczny. Wystarczało 15, 20 minut śledzenia jego skomplikowanych, wielowątkowych monologów,*

7 B. Kupiec, Czarnohora, Karpackie Towarzystwo Narciarzy, Lwów 1937.



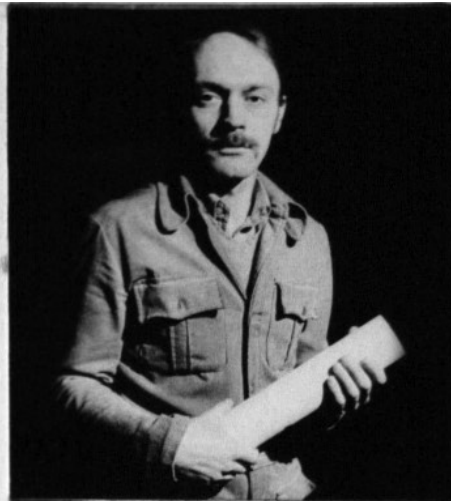
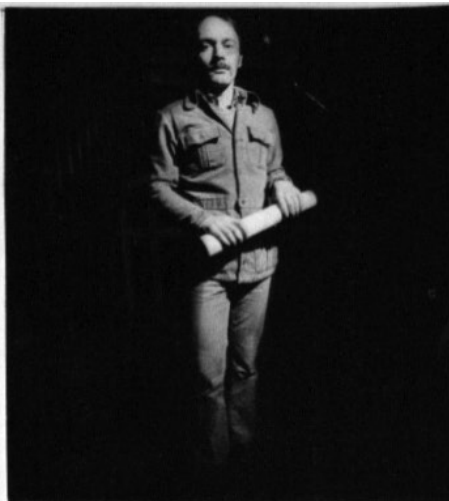
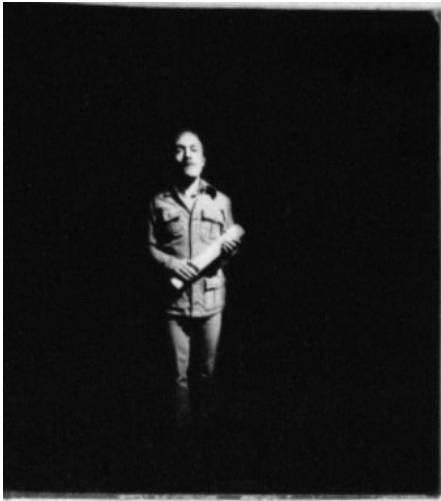
4



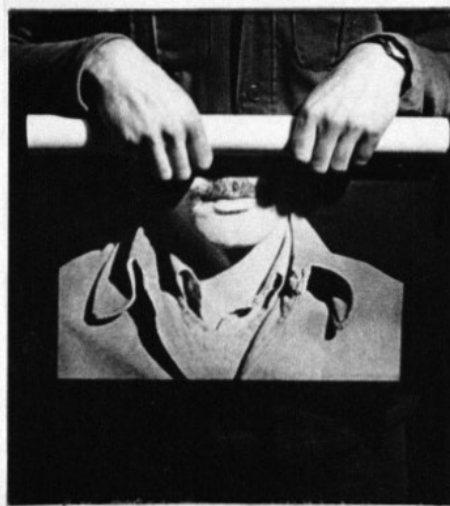
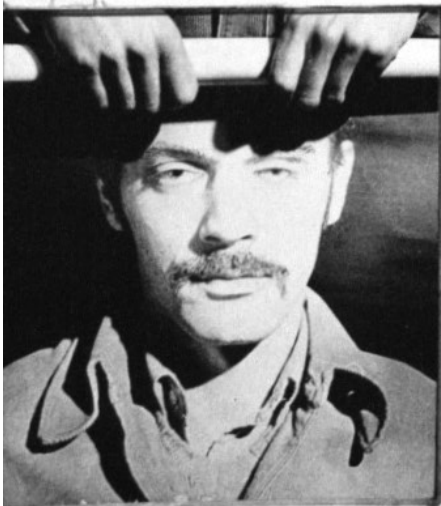
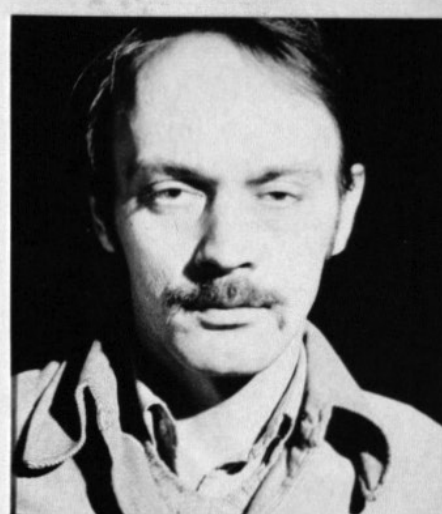
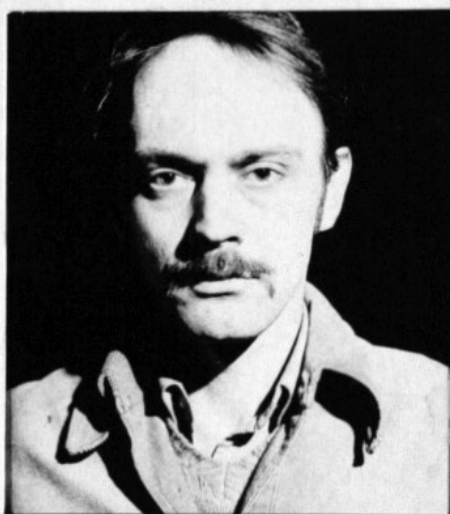
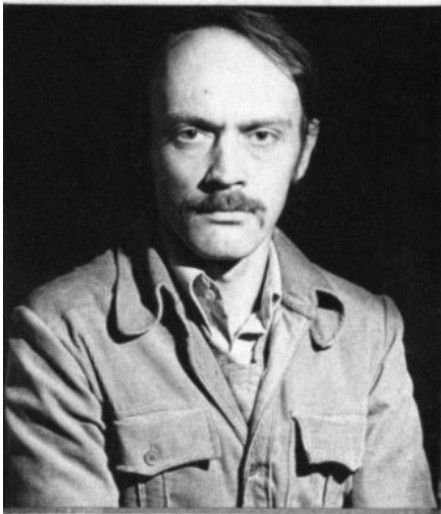
5

Kryspin Sawicz

1. Z serii „Sequence”, lata 70
2. Z cyklu „Ontogeneza”, 1975
- 3.4.5. Z serii „Człowiek i świat”, lata 60.



Kryspin Sawicz
 1. *Autoportret*
zwijany, lata 70.
 2. z cyklu
 „Pejzaż”



aby wpaść w niemoc rozumienia. Ja miałem z nim wyjątkowy kontakt, chyba z dwóch powodów — Kryspin szanował mnie za pracowitość i niezależność, a ja byłem dumny, że dane mi było go poznać i spędzać czas w jego otoczeniu. Jego inność pod każdym względem działała na mnie jak balsam w kontekście ideowej równości tamtego systemu. W sumie jednak Kryspin wydawał się być człowiekiem samotnym, człowiekiem istniejącym w przestrzeni intelektualnej i nie tylko, niedostępnej innym ludziom przez niego napotkanym. Myślę, że zamiast od niego czerpać, często się odsuwano w poczuciu zagrożenia. Tak było we Wrocławiu. Pobytu w Warszawie wpływały bardzo pozytywnie na jego psychikę [8].

Razem z małżeństwem Sikorów Sawicz zwiedził w 1976 r. Paryż i południe Francji. Wydaje się, że chyba tylko Tomka i jego żonę Małgosię darzył przyjaźnią i zaufaniem (jak stwierdził sam Tomek — ich przyjaźń przetrwała być może dlatego, że była utrzymywana na odległość). Kryspin zwierzał się Sikorom nawet ze swojego zauroczenia kobietą,

pragnień warszawskich, ale chyba wiesz o co chodzi. Sprawa druga, a może pierwsza (w hierarchii trudności), to mieszkanie [9].

Sawicz nigdy nie zrealizował swoich planów przeprowadzki do Warszawy. Tomek Sikora na początku lat 80. emigrował z rodziną do Australii, a Kryspin pozostał we Wrocławiu i zaczął marzyć o przyjeździe do Melbourne, gdzie zamieszkał przyjaciół. Świadczy o tym korespondencja, jaką przysyłałi Kryspinowi Małgosia i Tomek. W niektórych listach oboje lojalnie przestrzegali, że życie „na Zachodzie” wcale nie jest usłane różami, o czym przekonali się na własnej skórze. Małgosia np. pisała: *Ci, którzy pracują w tym businessie (chodzi tu o zawód fotografa L.D.) muszą się wyrzec wielu rzeczy, żeby się utrzymać — spokoju rodzinnego, czasu dla siebie etc., etc. Komunizm nas rozpieścił niestety[...] Tu źle i tam niedobrze, ale chyba lepiej już tam, bo swojsko. [...] Tak więc drogi Kryspinie, zazdrościmy Ci tego chodzenia po górach, choć wiemy, że podziwianie uroków przyrody przyćmiewa ci myślenie o głównej księgo-*

napisał: *Tak bardzo szukał ludzi bliskich. Później przyszła choroba. Na koniec został prawie sam, pogrążony w bólu i depresji.*

Niektórzy przyjaciele Sawicza z dawnych lat zdawali sobie sprawę z jego ciekawego dorobku fotograficznego — że należy to zebrać, skatalogować i zachować dla przyszłych pokoleń i badaczy historii polskiej fotografii. Każdy jednak odkładał to trudne zadanie na później, chociaż był ciekaw, co kryją tajemnicze archiwa wrocławskiego pasjonata fotografii. Kryspin się tego nie doczekał.

Wycieńczony nieuleczalną chorobą, zmarł 24 lutego 2010 r. we Wrocławiu. Plon jego wieloletniej fotograficznej pracy pozostał w rękach najbliższej rodziny — matki, Stanisławy Czajkowskiej i syna Kacpra. Szczęśliwie, dzięki inwencji Adama Lesisza i kwerendzie Piotra Lisa, część dorobku fotograficznego Sawicza (udostępnionego przez jego matkę) została zarejestrowana na zdjęciach [11].

Oglądając dziś te reprodukcje, należy jednak pamiętać, że to tylko skromny fragment spuścizny wrocławskiego fotografa i nie może być trak-



którą określał jako *dziewczę kapryśne a intrygujące*. Przyjacielowi pisał: *Jeszcze nikt tak mną nie porządkował — żeby jakoś to określić — co ze mną pewna osoba zrobiła [...] i jeszcze nigdy nie spotkałem kogoś tak fascynującego. I jeśli nie znajdę sobie czegoś do roboty albo nie ucieknę, to zemrę z udreki. Drogi pomóż. Być może uda mi się namówić ją do przyjazdu do W-uy, 21-22 VIII. Namowy w toku. Co Ty na to i pozostałe. Zmartwiony Kryspin.*

Wygląda na to, że Sawicz wiązał z Sikorą duże nadzieje, odnośnie do realizacji swoich warszawskich planów. [...] *myślę o czasowym pobycie w W-wie. Zwiąże: Powód zasadniczy: nadzieja na możliwość zarobkowania (zarobienia) nawiązanie kontaktów, rozeznanie rynku. Chwilowo myślę nawet o etacie w jakiejś redakcji. Jeśli byłoby odsunięte widmo głodu, to zaraz pojawia się nadzieja na pracę- zajęcie sprawiające nieco satysfakcji. To przedziwne, tyle lat mieszkam we W-wiu i nic z tego nie wynika w sensie zawodowym, towarzyskim itp. Mieszkam tam zupełnie sam, na uboczu. Nie rozpisuję się co do moich*

wej w jakims urządzie. Problem w tym, że stąd nawet ta księgowia nie wydaje się taka straszna [10].

Do Australii Sawicz również nie pojechał. Może zabrakło mu odwagi i funduszy, na pewno jednak zabrakło zdrowia. Rozwijający się powoli w jego organizmie nowotwór rdzenia kręgowego sprawił, że w stosunkach międzyludzkich stawał się wręcz nie do zniesienia. Z czasem nieuleczalna choroba brutalnie odcięła go od środowiska fotografów a co ważniejsze — od samej fotografii. Nie mógł już chodzić po Tatrach i kontynuować swojego ambitnego założenia. Koledzy nie umieli cierpliwie znosić jego zmiennych nastrojów i trudnego charakteru. Już nikt nie zapraszał go do udziału w wystawach ani o nim nie pisał. Uwierzony na całe lata w mieszkaniu (pod opieką matki- emerytki) zapalony artysta-fotograf, z głodową rentą inwalidzką, po prostu wegetował, a „foto-świat” szybko o nim zapomniał i wielkimi krokami gnał do przodu. Pojawiły się nowe media fotografii — aparaty cyfrowe i komputery, których osobiście nie považał i na które po prostu nie było go stać. Tomek Sikora

2
towany jako monografia. Niestety większość prac Sawicza, jakimi dysponujemy, nie jest opatrzone tytułem i datą wykonania, co utrudnia zajęcie stanowiska, które prace wrocławskiego fotografa są prekursorskie, a które zainspirowane są modnymi w owym czasie nurtami fotografii polskiej i światowej. Należy mieć nadzieję, że najbliższa rodzina Sawicza troskliwie zaopiekowała się jego dorobkiem i że może kiedyś wspólnie podaruje klisze i fotografie jakiejś odpowiedniej instytucji, która profesjonalnie zajmie się skatalogowaniem tych ciekawych zbiorów.

8 Fragment wspomnień o Kryspinie Sawiczu, jakie otrzymałam bezpośrednio od autora, Tomka Sikory. W tym miejscu chciałabym podziękować Panu Tomkowi za okazany entuzjazm i pomoc w tworzeniu rzetelnego wizerunku Sawicza.

9 List K. Sawicza do T. Sikory (fragment). Korespondencja bez daty, ale najprawdopodobniej z końca lat 70. Archiwum T. Sikory.

10 List z archiwum K. Sawicza, pisany przez M. i T. Sikorów w Melbourne 21/12/84.

11 Artysta-fotograf Adam Lesisz — wieloletni przyjaciel Krysina Sawicza wykazał się refleksem i zasugerował studentowi ASP w Poznaniu, Piotrowi Lisowi, napisanie pracy licencjackiej o wrocławskim fotografiku. W 2010 r., kiedy Lis zbierał potrzebne materiały, żyła jeszcze matka Sawicza, która chętnie opowiadała o synu i udostępniła studentowi domowe archiwum. Tak powstała cenna i ciekawie napisana praca, która prezentuje część artystycznego dorobku po zmarłym artyście i ujawnia wiele zdarzeń z prywatnego życia Sawicza. W tym miejscu chciałabym jeszcze raz podziękować Panu Adamowi Lesiszowi za życzliwość i wydatną pomoc w szukaniu kontaktów i materiałów do tego artykułu. Szczególne podziękowania składam Panu Piotrowi Lisowi za udostępnienie mi swojej pracy licencjackiej o Kryspinie Sawiczu i archiwum ze zdjęciami zrobionymi przez niego w prywatnym mieszkaniu wrocławskiego fotografa.



Marta Miskowicz

Czułość na Brzózkę

Szarość, szarość, a z szarości wyłaniają się szare kształty domów.

Domu niczym się nie wyróżniają a otaczające je krzewy i ziemia są tak samo nieciekawe. Nawet gdyby fotografia była kolorowa i tak pławilibyśmy się w szarości i nijakości. Pośrodku obrazu wstęga drogi, której koniec zasłania autobus. Nie trzeba dodawać, że autobus wygląda tak jak wszystkie autobusy. Kilka słupów i drewniany płot dopełniają reszty.

To zdjęcie mogło być zrobione w Polsce – w Małopolsce, na Śląsku – a także gdzieś daleko na drugim końcu Europy. Co więcej, mogło być zrobione zarówno 50 lat temu, jak i teraz. Nic szczególnego, nic osobistego, nic charakterystycznego. Nic, gdyby nie słowa przecinające w poprzek fotografię: *Tak wyglądała Brzózka w roku 1959*. Być może wiele miejsc wyglądało i wygląda tak samo szaro i niezbyt ciekawie, ale nas to nie obchodzi. Za to na pewno wiemy, jak wyglądała Brzózka od strony drogi i przystanku. Dzięki temu, że widok wsi wydał się autorowi fotografii na tyle interesujący, że zapisał go na kliszy, zanim pochłonął go czas i otchłań innych nieciekawych bytów.

Gdybyśmy na tym obrazie poprzestali, i to jako postronni obserwatorzy, niezbyt byśmy byli zadowoleni i też niewiele by nam z tego przyszło, że Brzózka „tak wyglądała”! Ale mamy w albumie ponad sto zdjęć, z których część rewelacyjnie pokazuje Brzózkę i to, co się działo w dolinie Łachy. [Fotografie zostały upowszechnione dzięki wrocławskiej „Pro Naturze” Polskiego Towarzystwa Przyjaciół Przyrody w wydanej w 2011 roku książce-albumie *Śladami Fotografii Augustyna Czyżowicza*].

To, co zrobił Augustyn Czyżowicz, po 50 latach okazuje się zabiegiem nieomal demiurgicznym, jakimś paradoksalnym aktem stwórczym,

który wydarzył się w przeszłości, a dopiero po latach dociera do nas świadomość, że to, co sfotografowane, było. Tylko dzięki zdjęciom wiemy, że wydarzyły się domy, śluby i pola ze stogiem siana..., a nawet, że była i „wyglądała” Brzózka od strony drogi. Co więcej, wydanie i opracowanie takich zdjęć, choć to tylko niewielka część dorobku prowincjonalnego fotografa-amatora, jest wciąż na tyle rzadkie, że podkreślić od razu trzeba, i to dobitnie, ich wyjątkowość.

Oglądając zdjęcia Czyżowicza, trudno się zdecydować, czy lepiej patrzeć na to, co autor fotografował, czy JAK fotografował. Zarówno tematy, które wybierał – czasem, ale nie zawsze, dość oczywiste i typowe dla wiejskiego fotografa – jak i sposób kadrowania rzeczywistości, wymykają się znanym oczywistościom z tego obszaru fotografii. Mamy zatem zdjęcia kobiet idących piaszczystą drogą wśród pól, dzieci kręcących się na stojącej w błocie karuzeli, chłopaków na saniach, kawalerów pod krzewem bzu, kobiety pochylające się niemalowniczo nad wiadrami, rodziny przy stole sfotografowanej chyba z poziomu podłogi czy robotników na dachu ujętych chyba z komina. Ze zbioru wyłania się szalenie atrakcyjna mieszanka obrazów o sporej sile rażenia na wyobraźnię. Jakże rzadko robiło się takie fotografie w latach 50. Amatorom szkoda było marnować klatki, a artyści albo dokumentaliści mieli już na tyle poukładane w głowie, jak fotografować, że nie pozwalali sobie na „przypadkowe ujęcia”. Augustyn Czyżowicz, podobnie jak Feliks Łukowski (fotograf z Lubelszczyzny), należy do tych wyjątkowych fotografów, którym udało się stworzyć naturalne i tętniące życiem obrazy.

Dzięki kilku osobom, które wyciągnęły, znającymi sobie sposobami, z pamięci fotografa, krótkie opowieści o ludziach sfotografowanych – zdjęcia nabrały rumieńców życia. Na pewno godziny spędzone z Augustynem Czyżowiczem i spisane pracowicie informacje przydadzą się każdemu, kto zechce się głębiej wczytać w tę książkę. Kto wie, co jeszcze z tego może wyniknąć? Co jeszcze przy ich oglądaniu się przypomni? Choć możliwe, że te wywiady były jedną z ostatnich okazji. Wystarczy spojrzeć na zdjęcie babci Wiktorii i przeczytać choćby to zdanie „Jakaż ona miała ogromną pamięć!”. No właśnie, miała. Nie ma kobiety, jej pamięć gdzieś wyparowała i oprócz kilku historyjek, które udało się spisać, zostało jeszcze to zdjęcie. Bardzo ładne zdjęcie, trzeba dodać. Siedzi uśmiechnięta na tle stosu drewna z kotem łaszącym się do nóg. Jaka szkoda, że nic więcej nie opowie..., szkoda, że bezwzględna jest głuchota fotografii.

FOTOGRAFIA FUNERALNA

Zdjęcia z pogrzebów nie są najpopularniejszym motywem fotograficznym, ale z pewnością jest to zjawisko trwale obecne w polskiej fotografii. Choć należą do podstawowych potrzeb fotograficznych, to potrafią też stać się całkiem niechciane i zniknąć na lata z zamówień rodzinnych.

W okolicach Brzózki taka fotografia wyraźnie była przedmiotem pożądanym, a Augustyn Czyżowicz najmował się do upamiętniania pogrzebów. Sporo jest u niego zdjęć wynoszonych z domu trumien, trumien chowanych do ziemi, niesionych na ramionach lub wiezionych na wozie. Po co robi się zdjęcia trumnie? O co, tak naprawdę, tutaj chodzi?



2

w tamtych latach kanonami „naturalnego” pozowania. Ludzie zazwyczaj stoją blisko obok siebie, trochę sztywno i z godnością. Nie śmieją się, co najwyżej uśmiechają. Pozują tak, jak sobie wyobrażają pozowanie. Starsze kobiety na przykład, ustawiły się niczym sztywne słupy szczipione ze sobą rękawami płaszczy, a w tle nie przeszkadza chaos wiejskiego podwórka. Na innym zdjęciu widać, jak dziewczęta odgrywają na potrzeby fotograficznego obrazu rolę „dziewcząt” – stoją, w kwiecistych sukienkach, lekko uśmiechnięte, zawinięte ramionami jedna o drugą i wpatrują się uważnie w obiektyw. Teraz to trochę dziwi, kiedyś nie dziwiło wcale. Tak się fotografowało panny i dzierlatki na wiejskich łąkach i podwórkach. Panny mają też inny styl: siedzą w trawie z podwiniętymi nogami niczym sarny, przytulone jedna do drugiej. Ładnie to wygląda i przyrodniczo!

Chłopcy z tamtych lat też są łatwo rozpoznawalni, formują się również w charakterystyczne grupy i figury. Czyżowicz nazywa te zdjęcia „Kroniką koleżeńską”. Na jednym widoczna grupa kawalerów ustawiona w rzędzie pod krzewem bzu, na innym stoją wokół motoru. Prawie nikt już nie używa słowa kawaler, ale tutaj aż się ciśnie na usta. To jest właśnie kawalerka! Teraz nie ma kawalerki ani nie robi się takich ujęć; jedno i drugie należy do przeszłości i może się niebawem okazać, że staną się nierozłączne.

Być może musi upłynąć trochę czasu, aż zmieni się mody, żeby zobaczyć, jak pozornie naturalnymi sytuacjami rządzą miny i pozowania, a obiektywizm i neutralność fotografii uwidacznia swoje przywiązanie do kompozycji i tematów.

Niemal w każdym zbiorze fotografii trafiają się prawdziwe skarby. Takie, dla których znalezienia warto przeglądać stopy zdjęć. Oczywiście wybór jest całkowicie subiektywny, ale też chęć podzielenia się nimi największa.

ODBICIA I ZAKŁÓCONE SYMETRIE

Portret dwóch kobiet nad stawem i odwrotnym w wodnym odbiciu domem. Kobiety stoją w kwiecistych sukienkach, oparte o drzewa,

Fotografia pogrzebowa jest zwyczajową pamiętką z pochówku kogoś bliskiego. Zauważmy, kogoś już niemożliwego do sfotografowania żywym. Dziwne, że nie ma po głównym bohaterze śladu na zdjęciu, ale to nie sprawa fotografa, że go wcześniej nie poproszono. Może warto zacząć stawiać pytania o funeralną fotografię. Czy tu nie chodzi przypadkiem o rodzinę wianuszkami otaczającą trumnę albo o dokumentowanie żalu po zmarłym? A może portret zmarłego przejawia się właśnie w tej swoistej formie, w której bohater obrazu jest nieobecny, a my możemy oglądać coś, co można by nazwać spektaklem nieobecności. Kim był zmarły, można poznać po ludziach na pogrzebie.

Nie wiem, co jest najciekawsze w fotografiach Brzózki. Fascynujące jest patrzenie na sfotografowanych ludzi i wybrane scenki z życia codziennego, ale nie mniej interesujące jest obserwowanie sposobów fotografowania. Wybieram ostatecznie to drugie, bo niektóre obrazy przez swoją kompozycję lub temat stają niczym wielkie głązy na gładkiej ścieżce oczywistości.

Pierwsze potknięcie zapalające lampkę uwagi to opisane powyżej zdjęcie Brzózki. Zaraz po nim, jakby to samo – ni stąd ni zowąd trafiamy na *Widok na park*. Dobrze, że Czyżowicz to napisał, bo bez podpisu nie można dostrzec na obrazie żadnego parku (Podobnie jak nie dało się wymyślić, że Brzózka „tak wyglądała”). Jakiż to widok! Z szarości wylaniają się ogolone z liści chaszczki, splątane drzewa z krzewami i pobocze z rozsypującym się ogrodzeniem, a na pierwszym planie droga z mknącym po niej motocyklistą. Po raz kolejny przychodzi do głowy myśl, że istnienie – a właściwie zaistnienie – Brzózki czy parku zależy tutaj bardziej od piszącego słowa na kliszy niż od robiącego zdjęcie.

PORTRET ZŁĄCZONYCH

To musiał kiedyś być całkiem zwyczajny sposób portretowania, zgodny z obowiązującymi

Augustyn Czyżowicz

1. Okładka „Śladami fotografii Augustyna Czyżowicza
2. „Tak wyglądała Brzózka...”

wygadają, jakby na coś czekały. Pomiędzy nimi tafła wody, a w niej bardzo wyraźnie widać dom... Dom, którego nie widać! Trzeba zobaczyć to zdjęcie, bowiem fundamentalna właściwość i geniusz fotografii ujawnia się wtedy, gdy pokazuje coś, czego nikt wcześniej nie wymyślił i nie opowiedział. Co więcej, zagadka takich obrazów jak zdjęcie nad stawem nie należy do tych, które trzeba koniecznie rozwikłać. Może lepiej zostawić ją bohaterom zdjęć i fotografowi, a samemu snuć tylko domysły, niekoniecznie dbając o ich związek z rzeczywistością... chyba że jest to związek z rzeczywistością obrazu.

Jeszcze na koniec coś specjalnego. Portret chłopca na tle ściany z fragmentem okna. To miała być zwykła fotografia legitymacyjna, ale coś się stało. Chłopiec spojrzął w obiektyw i zrobił to tak spokojnie i ufnie, że zwykle ujęcie zyskało nieoczekiwaną i zaskakującą przestrzeń. Jasne i neutralne tło ściany dodatkowo pomaga skupić uwagę na twarzy. Portret nie jest dziełem mistrza i pewnie przypadkiem, ale jednak, uchwycona została w nim tak mocno i intensywnie czyjaś obecność. Obcowanie z tą fotografią chyba można nazwać dotykaniem nieobecności, nieobecności w swym, być może, najmocniejszym wyrazie, jaki daje obraz fotograficzny.

Po każdym takim zatrzymaniu, jak zdjęcie nad stawem, portret chłopca czy okładkowej fotografii kobiet obchodzących pola, powrót do oglądania albumu staje się coraz bardziej intensywny, tak jakby obrazy i teksty nas urabiały i wciągały do swojego świata. Augustyn Czyżowicz wyrwał ze znikających bytów swoje miejsce na ziemi. Przy każdym z ujęć decydował o tym, jak było. Jak silny jest to przekaz, można się przekonać samemu, sięgając po książkę będącą rzadkim okazem wśród fotograficznych albumów. Wybór obrazów i tekstów jest tu znakomity. Widać, że autorzy dokonali go z ogromnym wyczuciem i – powiedziałabym – czułością.

Śladami fotografii Augustyna Czyżowicza. Red. Izolda Topp, Magdalena Barbaruk, Piotr J. Fereński, Krzysztof Konieczny, Wrocław 2011.



Lila Dmochowska

„Archeologia” kina

W lipcu br. we Wrocławiu odbyła się 12 edycja Międzynarodowego Festiwalu Filmowego Nowe Horyzonty.

Podczas imprezy można było zapoznać się bliżej z kinem meksykańskim (w tym retrospektywą twórczości Carlosa Reygadasa). Swój dorobek filmowy zaprezentowali też legendarny serbski reżyser Dušan Makavejev oraz Austriacy: Ulrich Seidl i Peter Tscherkassky (autor filmów awangardowych). Obecnie natomiast chcielibyśmy przypomnieć ubiegłorocznego bohatera tej imprezy – niemieckiego filmowca, Wernera Nekesa, a szczególnie jego zbiory przedmiotów protokinematograficznych, które zostały pokazane na wystawie we wrocławskim BWA. Ekspozycja była dodatkiem do jego retrospektywy na 11. MFF Nowe Horyzonty.

Wystawa „Przetrzyj oczy” składała się z imponującej i magicznej kolekcji eksponatów, które na przestrzeni wieków towarzyszyły człowiekowi w drodze ku marzeniom o rejestrowaniu i utrwalaniu efektu stroboskopowego, czyli, mówiąc prościej, wielu faz tego samego ruchu. Werner Nekes – czołowy niemiecki przedstawiciel awangardy filmowej, rozpoczął we wczesnych latach 70. swoje pierwsze eksperymenty dotyczące klasycznej narracji filmowej i percepcji widzenia. Jego zainteresowania zmusiły go do badań nad wynalazkami z zamierzchłej przeszłości, które poprzedzały powstanie kinematografu. Od tego czasu datuje się zauroczenie filmowca „archeologią” kina. Zbiory Nekesa (ok. 2000 tys. obiektów) to plon jego czterdziestoletniej fascynacji wynalazkami z pogranicza optyki, magii i sztuki iluzji. Jego kolekcja należy dziś do jednej z największych na świecie. Na co dzień te imponujące zbiory są przechowywane w poindustrialnym budynku manufaktury



1. Kadr z filmu edukacyjnego, efekt stroboskopowy
2. Przejrocze do magicznej latarni
3. Kadr z filmu edukacyjnego o historii filmu
4. Witrażowa lampa z muszli

Str. 78–81: fotografie autorki



3

skór w Mülheim nad rzeką Ruhr, służącym Nekeso- wi również jako mieszkanie i filmowe laboratorium.

Ta niezwykła wystawa była – według zapewnień organizatorów – wydarzeniem w środowisku znawców „na skalę ogólnoswiatową”. Wcześniej można ją było obejrzeć w takich prestiżowych miejscach, jak Hayward Gallery w Londynie) czy Museum Ludwig w Kolonii a także na wystawach w Stanach Zjednoczonych i Japonii.

Zaprezentowane we Wrocławiu zbiory to tylko część z bogatej kolekcji niemieckiego filmowca. Wystawa pozwalała jednak zorientować się odnośnie szerokiego spektrum zainteresowań Nekesa problematyką historii kina, a także zapoznać

się z próbkami jego filmowych eksperymentów. Ta ekspozycja miała niezwykłą moc edukacyjną, bo za pomocą zabytkowych obiektów, przez które mogliśmy popatrzeć albo po prostu własnoręcznie je wypróbować, można było lepiej zrozumieć zarówno idee wynalazców efektywnych wizualnych zabawek, jak i zamysł spektakularnych naukowych odkryć. Zaprezentowane obiekty dotyczyły wielu problemów związanych z paradoksem widzenia. Obejmowały między innymi zagadnienia dotyczące transformacji obrazu. Na wystawie można było obejrzeć imponujący zbiór przykładów przekształceń obrazu zwany „anamorfozą”, który zdawał się być w dawnych czasach idealnym kamuflażem dla wielu dwuznacznych motywów.

Widz mógł również zapoznać się z konkretnymi wynalazkami operującymi światłem i cieniem, gdzie znakomity przykład stanowiła wiekowa latarnia magiczna, która wywoływała u ówczesnych oglądających dreszczyk emocji, bo często za pomocą szklanych przeźroczy rzuconych na ścianę przywoływano różnego rodzaju straszdyła i symbole śmierci. Innym ciekawym przykładem animacji z tej dziedziny był prezentowany na wystawie, chiński teatr cieni.

W przestronnych gablotach wyeksponowano również bogaty zbiór „magicznych” kart przeznaczonych do tricków, jakimi zabawiali widzów dawni sztukmistrze i cyrkowcy. Trudno naprawdę wymienić wszystkie cuda i wynalazki, jakie zostały zaprezentowane na omawianej ekspozycji, a które przez wieki ludziły ludzkie oko. Były tam między innymi magiczne wirujące tarcze, lustra „czarownic”, krzywe zwierciadła, magiczne skrzyneczki, przykłady sztuki iluzjonistycznej w architekturze

4

i wiele innych osobliwych przedmiotów związanych z tą dziedziną.

Nekes to kolekcjoner, który nie tylko gromadzi eksponaty związane z prehistorią kinematografii. Interesuje go też teoria widzenia, jaką przez wieki zgłębiali naukowcy – astronomowie i matematycy. Znawcy twierdzą, że to, co wyróżnia jego kolekcję od innych z tej dziedziny, to imponująca ilość woluminów szeroko obejmującym temat związany z percepcją postrzegania. Za „bialegokruka” w jego zbiorach uważana jest księga *Ars Magna Lucis et Umbrae* Athasiusa Kirchera z 1671 r. (wydanie drugie), w której po raz pierwszy opisano działanie magicznej latarni – wynalazku, który uważany jest za protokinematograf.

Nekes – filmowiec i kolekcjoner przedmiotów związanych z ewolucją filmu – uważa, że dla niego prawdziwa historia kinematografii zaczyna się od obserwacji „traumartopu” – zmyślnego urządzenia, które potrafiło powtarzać pożądane sekwencje. Według niego „traumatrop” jest prekursorem tego, co powszechnie uznaje się za nowe media. Budowa takiego urządzenia wydaje się być prosta i zarazem genialna. W bębnie maszyny są umieszczone setki zdjęć tej samej sceny, uchwyconej w kolejnych fazach. Wykorzystano tu efekt powidoku i efekt stroboskopowy – wiele faz tego samego ruchu fotografowanej osoby albo zwierzęcia. Poprzez kręcenie korbką wprawiamy maszynę w ruch obrotowy, przez co możemy obserwować następujące kolejno po sobie zdjęcia. Powstaje złudzenie projekcji ruchomego obrazu. Widz może samodzielnie wprawiać w ruch urządzenie i sam może decydować o zatrzymaniu, bądź wznowieniu projekcji. Zrozumienie działania tego „pierwotnego” projektora było dla wielu zwiedzających wystawę we wrocławskim BWA dziecinnie proste, ponieważ ideą właściciela kolekcji było, żeby każdy mógł osobiście wypróbować prezentowane wiekowe urządzenie. To niecodzienne zjawisko, ponieważ





1. „Traumatrop”
2. Bibelot z wystawy
3. Magiczne bębny
4. Krzywe zwierciadło

» Zbiory Nekesa (ok. 2000 tys. obiektów), to plon jego czterdziestoletniej fascynacji wynalazkami z pogranicza optyki, magii i sztuki iluzji.



prawie zawsze przy zabytkowym ekspozycie widnieje napis „Nie dotykać!”

Bogata kolekcja Nekesa, z setkami przykładów traktujących o rozwoju kina, była uzupełniona dokumentalnym filmem edukacyjnym, poświęconym początkom kinematografii *sensu stricte*. Można było prześledzić jej ewolucję od czasu wynalezienia przez Henry Fittiona i Johna Ayrtona Parisa, w 1825 w Londynie, cudownej zabawki zwanej „traumatropem” i po drodze poznać wiele nazw archaicznych urządzeń będących kolejnymi ogniwami w łańcuchu rozwoju kina, które swoją historią sięga początków XIX wieku. Zaprezentowany film uświadamia, że ideą ruchu stroboskopowego zajmowało się równoległe wielu wynalazców na kilku kontynentach.

W 1824 r. w Londynie Peter Marc Roget zaobserwował, że koło obracające się za płotem wydaje się być skrzywione. Zainspirowało to Michaela Faradaya do skonstruowania w 1830 roku zębatach tarczy, które przy szybkiej rotacji w lustrze wydają się poruszać. Zjawisko to wykorzystali Belg Joseph Plateau i wiedeńczyk Simon Stampfer, którzy – niezależnie od siebie konstruują „koło życia” albo „ożywioną mechaniczną tarczę”. Plateau nazwał ją „fenakistiskopem”, czyli urządzeniem do oglądania iluzji. Stampfer „tarczą stroboskopową”, czyli do oglądania obrotowych dysków. Ideą tego wynalazku było, że przez specjalne otwory widać po kolei: informację i brak informacji. Obie informacje plus faza ciemna sprawiają, że postrzegamy postać jako identyczną i poruszającą się. Informacja filmowa powstaje jako złudzenie w głowie obserwatora. W 1833 roku ukazują się na rynku tarcze Stampfera pod nazwą „magiczne dyski optyczne”. Do seryjnej produkcji trafiają również „fenakistiskopy” Plateau. W 1833 r. Ackermann rozprowadza je w Londynie pod nazwą „fantaskop”. Horner z kolei nazywa swój wynalazek „daedaleum” – magiczny bęben. Wykorzystuje i zmienia zasadę „koła życia”. Zewnętrzny obwód tarczy przekształca w rodzaj bębna. W bębnie tym można umieszczać różne taśmy z obrazkami, które ogląda kilka osób naraz. Ten wynalazek rozpowszechnia się dopiero 1867 r., kiedy wychodzi na rynku amerykańskim pod nazwą „zoetrop”.

W 1877 r. Emile Reynaud zaprezentował w Paryżu swój „praksinoskop”, w którym rozbitcie strumienia obrazów uzyskuje się dzięki kątom. Niemal równoległe z Reynaudem, w 1882 r. we Francji Etienne Jules Marey rejestruje fazy lotu ptaka. Korzysta z fotokarabinu, a zdjęcia przenosi na



„fenakistiskop” i na chronofotografiach zapisuje różne fazy ruchu na tej samej płytce.

W 1872 r. w Palo Alto w USA, Edward Muybridge postanawia zanalizować ruch nóg konia w biegu. W tym celu wynalazca musiał sobie zadać wiele trudu. W 1879 r. ustawia obok siebie 24 aparaty fotograficzne. Ich migawki zwalniają napięte nitki, które po kolei zrywa biegający koń. Większą precyzję uzyskuje później, kiedy przesłony aparatów otwiera koło toczące się po elektrycznym przewodzie. Te pierwsze fotograficzne analizy ruchu chciał Muybridge pokazać szerszej widowni. W tym celu wymyślił „zoopreksiskop”, gdzie 12–15 faz ruchu przeniósł na szklane „koło życia” i wyświetlał je za pomocą „latarni magicznej”. Taka technika umożliwiała obejrzenie biegu konia w stopniowym przyspieszeniu do 24 faz ruchu. Dwadzieścia cztery statyczne fotografie migawkowe, następujące po sobie coraz szybciej, to pierwszy film fotograficzny, który zarejestrowano już w 1879 r. Nie można było go jednak jeszcze wyświetlać. W 1884 Muybridge rozpoczyna swoją „animal locomotion” – trzy aparaty fotograficzne ustawione pod różnymi kątami robią jednocześnie dwanaście serii zdjęć.

W 1885 r. Ottoman Anschütz wypuszcza na niemiecki rynek „tachoskop”. Są to serie zdjęć, które należy oglądać jak w „zoetropie”, z tym że otwory są umieszczone w samych taśmach z obrazkami. Taśmy te można oglądać

w ustawieniu poziomym albo w pionowym. Równolegle w czasie John Gorham bada fizjologię widzenia. Ciekawi go zwłaszcza, ile potrzeba czasu, by wywołać na siatkówce wrażenia zmysłowe i jak długo utrzymują się bodźce świetlne.

W grudniu 1895 bracia Louis i Auguste Lumière wyświetlają w Paryżu swoje pierwsze filmy przy pomocy kinematografu. Kinematograf posiadał kilka funkcji. Potrafił rejestrować, kopiować i wyświetlać obrazy. Około 1900 r. bracia Lumière konstruują „kinore”, która imituje funkcję dzisiejszych kaset wideo. W 1896 r. przeniesiono na papier etiudę filmową *Karmienie kota* i każdy miłośnik kina mógł oglądać te papierowe kopie u siebie w domu, bez użycia „latarni magicznej”. Taką samą funkcję jak „kinora”, miał jej amerykański odpowiednik „mutoskop”, który został opatentowany w 1895 r.

Przedstawiona powyżej prehistoria kina „w pigułce”, może przyprawić czytelnika (który nie był na omawianej wystawie) o przysłowiowy zawrót głowy. Tyle dat, dziwacznych nazw i opisów skomplikowanych urządzeń. Wydaje się jednak, że ci, którzy zechcieli odwiedzić wystawę „Przetrzyj oczy”, łatwo sobie przyswoili ewolucję kinematografii, bo na omawianej ekspozycji teoria szła w parze z konkretnymi przykładami. Myślę, że ta znakomita i unikatowa kolekcja Wernera Nekesa mogła usatysfakcjonować zarówno zawodowca, jak i zwykłego amatora kina. ■

4





Jestem cały czas w nim zanurzony i razem przemierzamy czas i przestrzeń.

Janusz Leśniak

1. Prace autorskie
Leśniaki mandala 7055
Kraków, 2009, ©Janusz
Leśniak

2. Wernisaż wystawy
fotografii Janusza
Leśniaka 26.06.2012
Kraków, Pałac Sztuki
Towarzystwo Przyjaciół
Sztuk Pięknych, Frag-
ment fotografii,
fot. Daniel Leśniak

3. Prace autorskie
Leśniaki mandala 7845
Kraków, 2011, ©Janusz
Leśniak

4. Prace autorskie
Leśniaki mandala 5343
Kraków, 2011, ©Janusz
Leśniak

Klucze do tajemniczego pałacu...

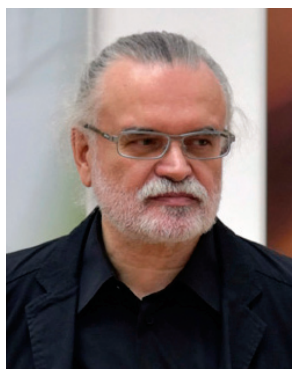
Janina Hobgarska rozmawia z Januszem Leśniakiem

Janina Hobgarska — *Twoja twórczość została opisana i zinterpretowana przez wielu historyków i krytyków sztuki. Pisano o niej z różnych punktów widzenia. Wszystkich intrygował cień jako wyróżnik i stale obecny wątek, który stał się swoistym znakiem rozpoznawczym twoich zdjęć. Ciekawa jestem, co ty sam możesz i chcesz o tym powiedzieć. Kiedy pojawił się ten pierwszy cień?*

Janusz Leśniak — Pierwsza fotografia z moim cieniem jako fotografującego powstała w 1964 roku na plaży w Warnemünde, gdy miałem 17 lat. Na początku lat 70. zrobiłem zdjęcia przyjaciół w ich domu w Krakowie. W 1977 roku powstały fotografie na plaży w Południowej Francji. Na wszystkich tych fotografiach, obok mojego, znalazły się cienie innych postaci. Równoległe z nimi oraz później robiłem reportaże, zdegradowany krajobraz, portret, akt i jego optyczne przetworzenia. Duży cykl „Krajobrazy wewnętrzne”, w klimacie trochę surrealistycznym, zawierał cienie fragmentów krajobrazów i poprzędzał bezpośrednio główny nurt twórczości. W połowie lat 80. skupiłem się wyłącznie na tworzeniu fotografii z cieniem, które nazwano później „leśniakami”. Pamiętam, gdy na początku pokazałem komuś cykl takich prac, ten po ich obejrzeniu roześmiał się i powiedział, że wszystkie zdjęcia na których znajdował swój cień,

uważał zawsze za nieudane. Gdy już na dobre byłem otoczony cieniami, zaobserwowałem, że część oglądających reaguje na nie niepewnością. Wyglądało na to, że taka fotografia może wyzwalać czasem reakcję, nazwałbym ją, egzystencjalnym niepokojem — uświadomieniem sobie złożoności świata i niepewności istnienia. Ale tak jak dla jednego nieskończoność kosmosu może być przerażająca, ktoś inny może być nią zafascynowany.

Cień, który pokazuję, to nie jest „cień” Junga, jako archetyp określane przez niego jako nieświadomość — część osobowości. Nazwa ta u niego towarzyszy ludzkiej psychice jako coś nie do końca uchwytne, ale będąc stale i koniecznie w niej obecne. „Cień” Junga jest zawsze pojęciem i opisem, „mój” cień zaś zawsze wizualnym przedstawieniem. W potocznym rozumieniu oba „cienie” mogą wydawać się tożsame, ale faktycznie tak nie jest. Można zastanawiać się tutaj nad powszechnością i niezbędnymi warunkami dla ich przenikania — ale to odrębna sprawa. Moim fotografiom z cieniem nadawane są różne znaczenia, również te, którymi posługuje się współczesna psychologia dla potrzeby interpretacji. Cień w mojej fotografii nie jest „zły” lub „dobry” — po prostu jest. Istniał we wszystkich kulturach od zarania dziejów, czyli nieporównanie wcześniej niż



przybliżył go współczesnej cywilizacji Jung. Był azylem i dawał schronienie nie tylko w tak skrajnych przypadkach jak odnaleziona w ostatniej chwili oaza na pustyni. Jest przyjazny i chętny do współpracy — stale odkrywa przede mną nowe oblicza — stale czekam na jego kolejne „odslony”. Ta gotowość ma niewątpliwy związek z „koniecznością tworzenia” — jestem cały czas w nim zanurzony i razem przemierzamy czas i przestrzeń. Póki co, obecność cienia człowieka zawsze była dowodem na jego trwanie w ziemskiej egzystencji.

J.H. — *Czy od razu wiedziałeś, że będzie ci towarzyszył w całej drodze twórczej?*

J.L. — Cień zapewne wiedział, że będzie stale ze mną, ja nie myślałem, że będzie tak ważny. Na pewno fotografując różne rzeczy, mogłem przypuszczać, którymi raczej nie będę się zajmował w przyszłości (bardziej jesteśmy świadomi tego, co nam nie służy niż odwrotnie). Na pewno mój sposób widzenia i odczuwania nie zmienił się w znaczący sposób na przestrzeni lat. Ważne zawsze dla mnie były harmonia i światło. Ważne — określone krajobrazy czy wnętrza, istotne pewne motywy — np. fotografowałem cyklicznie schody, okna, bramy, drzwi — będące elementami związanymi z przemieszczaniem się i przechodzeniem. Wcześniejsze zdjęcia miały podobne klimaty i były zbliżone poprzez nie do obecnych obrazów.

J.H. — *Jakie znaczenie nadajesz cieniowi? Czy jest nim twój wizerunek jako ślad obecności, przez skromność może ukryty, czy ma on znaczenie bardziej uniwersalne? Może to ta bardziej mroczna strona człowieka?*

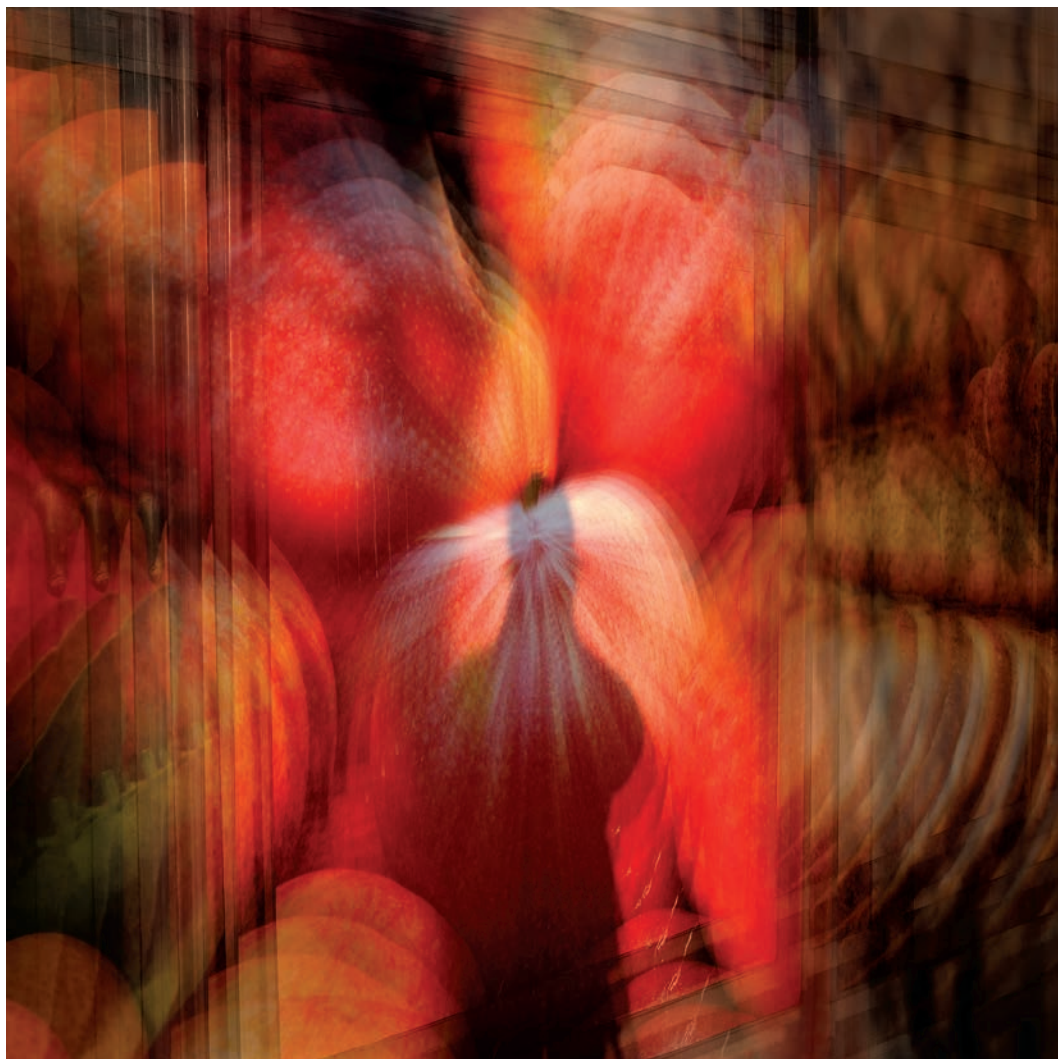
J.L. — Cień człowieka ma tak długą historię jak on sam, czyli był od zawsze, patrząc z ludzkiego punktu widzenia. Przypisano mu dużo znaczeń, często zupełnie różnych. Ta wieloznaczność jest jego siłą, zwiększa bowiem możliwości wyrażania go. Każda rzecz, by zaistnieć, potrzebuje przeciwieństwa, by nie stała się szara i nie przeszła w nie-byt. Jak można zobaczyć cień bez tworzącego go światła? W przypadku tej fotografii stwierdzenie „fotografuję cień” jest równoznaczne z „fotografuję słońce”. Tutaj cień poza tym, że jest w jakiejś mierze autoportretem — przedstawia człowieka. Każdy, kto ogląda moje prace może utożsamiać się z nim i zobaczyć na fotografii samego siebie, obserwującego fragment rzeczywistości, tak jak ją widziałem w momencie powstawania zdjęcia.

J.H. — *Ciekawi mnie proces powstawania twoich fotografii. Co znajdujesz najpierw, miejsce, w które wpisujesz cień, czy to dla cienia szukasz sztafażu?*

J.L. — Proces ten zależy od kilku czynników. Przy fotografowaniu znajduję miejsca bliskie mojemu odczuwaniu i trafiam na znajome energie. Zdarzają się dni, w których ulegam nieokreślonym impulsom i biorę do ręki aparat, mimo że miałem inne plany. Trafiam na obszary, które mają nietypowy układ elementów bądź tkwi w nich coś, co jest dla mnie intrygujące. Od wielu lat wracam do tych samych miejsc, które przeniknięte są *genius loci* i każdorazowo znajduję tam coś innego. Przyciągają mnie szczegóły bardziej lub mniej widoczne lub odczuwalne, czasem — tajemnica tkwiąca w jakimś miejscu — w krajobrazie, na ogół nie miejskim, rzadziej we wnętrzach. Nie zawsze jestem do końca pewien jej obecności, dlatego ważna przy fotografowaniu jest dla mnie możliwość odseparowania od natłoku otaczających obrazów, dźwięków, zapachów etc., po to, aby w „ciszy” wybrać ten właściwy fragment i zarejestrować go. Inną, ważną sprawą jest zatrzymanie w sobie wrażliwości wyniesionej >



3



4



z dzieciństwa. Pozwala to do każdego motywu podchodzić, tak jakby po raz pierwszy zobaczyło się go na oczy, bez balastu wcześniejszych informacji, ocen czy wyobrażeń. Ta „niewinność” umożliwia uwolnienie spontaniczności.

J.H. — Mam wrażenie, że we wcześniejszych fotografiach („leśniaki”) cień był świadectwem obecności w danym miejscu i w pewnym sensie był drugoplanowy, ale w „leśniakach — mandalach” to on jest najważniejszy. Zgadzasz się z tym?

J.L. — W mojej fotografii cień i jego otoczenie funkcjonują na równych prawach, a istnienie jednego warunkuje byt drugiego i na odwrót. Nie ma tu znaczenia fakt, że w jednym przypadku cień jest bardziej wyrazisty a w innym — trzeba się go doszukiwać. W fotografiach tych otoczenie jest wyraźnie rozpoznawalne — dotyczy to pejzażu czy też wnętrza — cień jest zaś bardziej nierealną jego częścią. Rzeczywiście, w mandalach cień pozostał na swoim miejscu, natomiast zmieniło się jego otoczenie. Nie jest ono już rozpoznawalne w takim stopniu jak we wcześniejszych fotografiach. Paradoksalnie to w mandali cień stał się teraz bardziej konkretny niż jego otoczenie (bywa też czasem inaczej). Ta zmiana miejsc to wynik metamorfozy, jaką przeszła moja twórczość w ostatnim czasie (pierwsze mandale zostały zrobione w 2008 roku). Ma ona zresztą swą historię — w latach 90. robiłem do celów reklamowych serie fotografii pod nazwą „Kaleidoscope”, gdzie realistycznie przedstawiane obiekty były dodatkowo jeszcze deformowane optycznie na planie koła wpisanego w kwadrat, znajdując się jakby w lustrzanym tunelu. Wszystkie te zdjęcia posiadały dużą dynamikę i intensywny kolor. Pierwszy raz tego typu przetworzenia optyczne zastosowałem w aktach czarno-białych („Sublimacje”), które zrobiłem jeszcze wcześniej, bo w 1973 roku. W latach 90. oglądałem po raz pierwszy fotografie wykonane przez teleskop Hubble’a, które publikowała NASA. Zdjęcia te stały się dla mnie prawdziwym objawieniem i były bezpośrednią inspiracją do powstania mandali. Fotografie Hubble’a w sposób szczególny potwierdzają harmonię kosmosu, i to, że my jako ludzie jesteśmy nieodłączną jej częścią. Początkowo zazdrościłem Mr Hubble’owi tych obrazów, aż do chwili, od której zacząłem fotografować mandale — kosmos, tutaj, na Ziemi.

J.H. — Twoje leśniaki-mandale mogą być odczytane jako metafora drogi, przejścia do innego świata. Ty sam stoisz jakby na granicy dwóch światów realnego i wyobrazonego. Czy jest w tym jakiś osobisty kontekst?

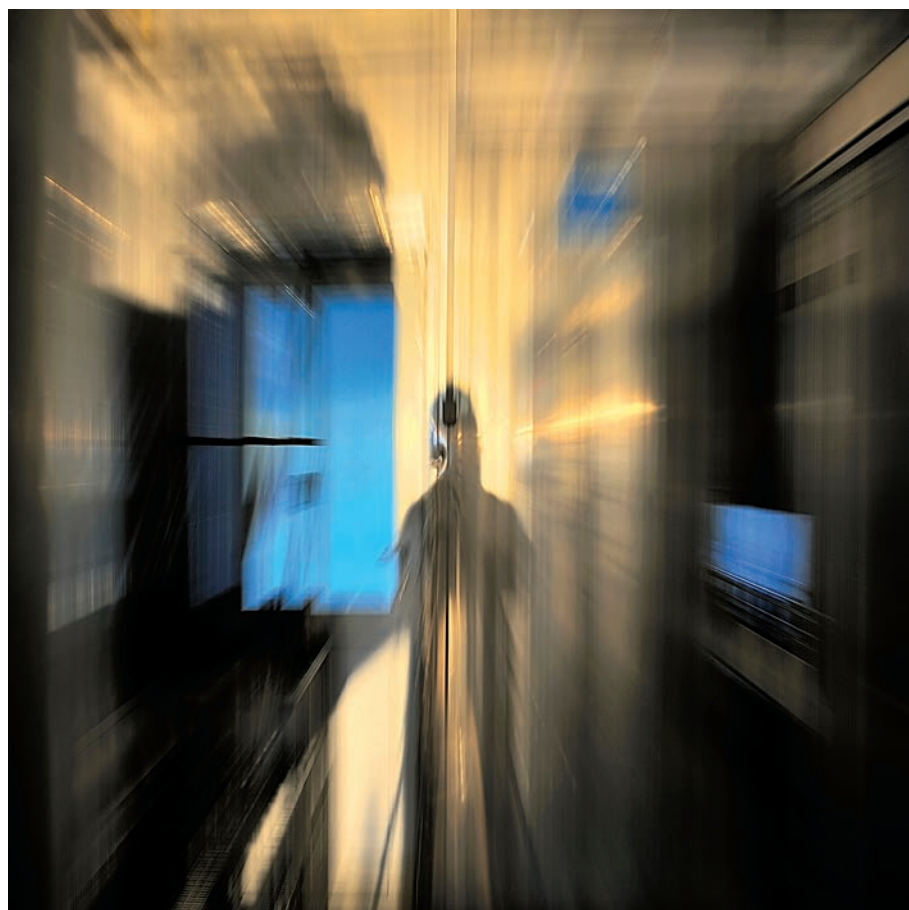
J.L. — Wiele z tego, co nas otacza, może nawet większość, ma kształt okręgu z centrum w środku i jest mandalą. Chcę przypomnieć Junga, który przyswoił mandalę współczesnemu człowiekowi i zaadaptował ją twórczo w psychologii, uznając za najważniejsze odkrycie swego życia. Latami sam je tworzył i uznał, że są pierwszym i najważniejszym symbolem całego kosmosu i przechodzenia od chaosu do harmonii. Gdy po raz pierwszy zrobiłem fotografię z moim cieniem w środku z koncentrycznie rozchodzącymi się smugami, które tworzyły koło — odruchowo nazwałem tę pracę mandalą. I tak to się rozpoczęło... Gdy zaczęły pojawiać się mandale, znaleźliśmy się z Anią niespodziewanie w osobliwym stanie umysłu i ducha — w tak intensywnym pobudzeniu jak nigdy dotąd. Każda kolejna mandala była odkrywaniem oblicza jakiegoś nowego świata, który się nagle ujawnił. To tak, jakby znaleźć klucze do tajemniczego pałacu, o istnieniu którego niby dobrze wiemy, ale którego bezskutecznie dotychczas szukaliśmy. Ta intensywność współuczestnictwa w misterium trwa nadal i dotyczy każdej nowej mandali. Znajduję miejsca o wielu obliczach

i to one w jakiejś mierze kształtują wygląd tej fotografii. I dalej trafiam na różnorodność, która otacza postać człowieka. Mandale przez to, że zawierają projekcję do innej rzeczywistości stają się wielowymiarowe. Znamienna była dla mnie reakcja osób, które po pierwszym w życiu zetknięciu z mandalą reagowały bardzo żywo i utożsamiały ją z ilustracją przedstawiającą dwa światy — realny i ten inny, przeczualny.

J.H. — Format kwadratu pojawił się u ciebie razem z mandalami czy wcześniej? Czy przypisujesz kwadratowi specjalne właściwości?

J.L. — Zawsze korzystałem z aparatów fotograficznych na błony zwojowe 6 x 6 cm, a były to kolejno: Druch i Start, następnie Kiev,

2



Pentaconsix, Yashica i Hasselblad. Gdy pracowałem później z Fuji 4,5 x 6, Linhofem 6 x 9, Cambo 9 x 12 i lustrzankami cyfrowymi, często zdarzało się (i dzieje się tak do dzisiaj), że przy kadrowaniu najbardziej odpowiadał mi fragment, który okazywał się w końcu kwadratem lub formatem o proporcjach do niego zbliżonych. Zdecydowanie lepiej mi się zawsze fotografowało i intuicyjnie komponowało w takich właśnie wymiarach. Pełnię swych zalet kwadrat zaprezentował właśnie w mandalach, gdzie okazał się niezastąpiony. Kwadrat, podobnie jak okrąg to figury symetryczne. Ich użycie narzuca często ostateczny wyraz i kompozycję obrazu. Stale

porządkującym i podporządkowanym. Fotografowanie to dla mnie głównie intuicja. Fotografia musi być „gorąca” i powstawać pod płonącym niebem. Obraz musi Cię trafić prosto w serce – wtedy możesz coś poczuć.

J.H. – *Czy masz własną ścieżkę artystycznego rozwoju? Jaki będzie następny zestaw prac, nad czym pracujesz aktualnie?*

J.L. – Moje życie i twórczość łączą się cały czas ze sobą, jednak to życie jest podporządkowane twórczości a nie odwrotnie. Przyzwyczailem się już do tej drogi, a ze względu na to, że jak sądzę – nie ma celu, a jest tylko droga do niego – taką akcep-



3

łamię świadomie (lub nieświadomie) tę symetrię, gdyż nie wyobrażam sobie tworzenia fotograficznych mandali według określonych reguł.

J.H. – *Połączenie wyrafinowania wizualnego z harmonią i wyciszeniem sytuuje twoje prace w aurze duchowienia. Czy poddajesz się intuicji? Jaki wpływ na twoje artystyczne wybory mają przesłanki intelektualne?*

J.L. – Na pewno estetyka i harmonia w moich pracach nie istnieją dla samych siebie, lecz są naturalną strukturą mojego widzenia oraz immanentną cechą tej fotografii. Jako młody człowiek próbowałem wprząc je w normy intelektu, lecz stale wychodziło z tego letnie danie o mdłym smaku – mój temperament takiej kuchni nie wytrzymał. Intelekt pozostał elementem

tuje. Możliwość stałego fotografowania jest jedną z najlepszych rzeczy, jakie mi się na niej przytrafiają – pozwala funkcjonować w pewnej ciągłości i stopniowym przechodzeniu od jednej rzeczy do drugiej.

Niechętnie mówię o tym, co aktualnie robię lub będę robił w przyszłości – chyba o pracach lepiej mówić wtedy, gdy są już zrobione. Projekty mogą nie oddawać późniejszego kształtu, a nawet wprowadzać w błąd. Dochodzi to tego niebezpieczeństwo zapeszenia etc. Niemniej zrobię wyjątek – jestem mianowicie w trakcie przygotowywania realizacji, która we mnie samym wzbudza ciekawość co do późniejszego jej wyglądu. Nie zdradzę ci oczywiście wszystkiego – ale dla ułatwienia powiem, (nie uwierzysz!) że będą to fotografie z moim cieniem.



Mandale przez to, że zawierają projekcję do innej rzeczywistości stają się wielowymiarowe.

Janusz Leśniak

1. *Fotografie (leśniaki-mandale)*, Pałac Sztuki Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, lipiec 2012 © Janusz Leśniak

2. *Człowiek jest snem cienia*, Galeria Domu Golonki, wystawa towarzysząca V Międzynarodowym Warsztatom Gitarowym w Lancoronie, lipiec 2012, © Janusz Leśniak

3. *Leśniaki-mandale 4600*, Nowy Sącz, 2010, © Janusz Leśniak



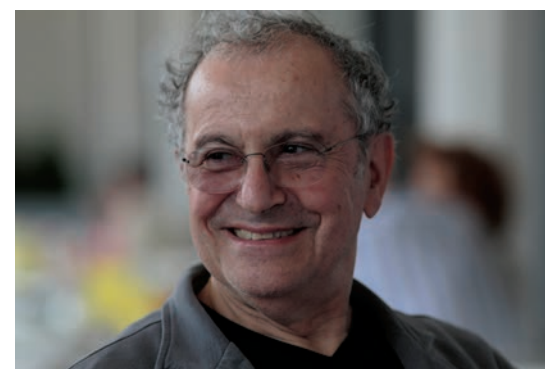
Ryszard Horowitz

1. *Atelier*, cyfrowy fotokompozyt wykonany w 2005 roku, aparat cyfrowy
2. *Portret Ryszard Horowitz*, Fot. Wojciech Plewiński
3. *Appolonia*, analogowy fotokompozyt wykonany w 1985 roku, 35 mm i 6x6
4. *Nedda*, analogowe zdjęcie wykonane w 1969 roku, aparat 35 mm
5. *Waterbird*, cyfrowy fotokompozyt wykonany w 1996 roku, aparat cyfrowy

1

Uwielbiam jazz

Iwona Strzelewicz-Ziemiańska rozmawia z Ryszardem Horowitzem



2

3



Iwona Strzelewicz-Ziemiańska – W październiku odbędzie się uroczystość nadania

panu doktoratu honoris causa wrocławskiej ASP. Wówczas, poprowadzi pan także warsztaty mistrzowskie Wrocławskiej Szkoły Wyobraźni.

Ryszard Horowitz – Doktorat honoris causa to wspaniałe wyróżnienie i ogromny zaszczyt dla mnie. Jestem pod wrażeniem osiągnięć wrocławskiej ASP, zarówno artystycznych, jak i inwestycyjnych oraz kreatywności Fundacji Cztery Strony Kultury, współorganizatora obydwu inicjatyw.

I.S.-Z. – Lubi pan być fotografowany?

R.H. – Nie mam do tego specjalnie emocjonalnego stosunku, oczywiście pod warunkiem, że nie łączy się dla mnie z niekończącą się torturą... Dzisiaj jestem tu dość intensywnie obfotografowywany i gdybym to przewidział, to przynajmniej bym się ogolił. Tym bardziej że zdjęcia robi mój krakowski przyjaciel i znakomity fotograf – Wojciech Plewiński...

Mam sporo zdjęć rodzinnych, towarzyskich. Sam też lubię fotografować swoich bliskich, dokumentować uroczystości, wydarzenia, codzienność. Oczywiście, od czasu do czasu. Nie jestem fotografem, który od rana do nocy chodzi z aparatem w ręce. Chociaż zdarzyło mi się parę razy żałować, że tego nie robię. Natomiast staram się mieć zawsze ze sobą podręczny aparat na wakacjach.

I.S.-Z. – Cyfrowkę?

R.H. – Tak. Analogowego sprzętu fotograficznego już nie używam. Dzisiaj praktycznie nie można dostać dobrego filmu, no i obróbka tradycyjna jest dość uciążliwa i czasochłonna. Ja już dawno pozbyłem się ciemni i jej zawartości. Nawet chyba bez żalu. Nie czuję potrzeby powrotu do przeszłości. Jestem wdzięczny losowi za to, co dane mi było przeżyć i doświadczyć, i co bardzo pomogło mi wejść w nową technologię.

I.S.-Z. – Pańska sztuka bez tego doświadczenia byłaby inna...

R.H. — Z całą pewnością, ale powiem pani coś paradoksalnego. Bardzo często spotykam się z opinią, że moje wieloelementowe zdjęcia z czasów „przedcyfrowych” są wykonane przy użyciu komputera, ponieważ są tak dokładnie „zszyte”, złożone razem, że nie widać śladu żadnych linii pomiędzy poszczególnymi przedmiotami. A ja wówczas zaadoptowałem do własnego użytku techniki tradycyjne, miałem do tego celu zaprojektowane przez siebie urządzenia, które mi tak świetnie służyły, że przez wiele lat nie miałem specjalnie konkurencji.

I.S-Z. — *Malarstwo miało ogromny wpływ na Pańską twórczość, ale jednak porzucił je Pan dla fotografii.*

R.H. — Kiedy wyjeżdżałem do Ameryki, musiałem udać się z moimi pracami do odpowiedniego urzędnika po zezwolenie na ich wywóz za granicę, czyli pieczętkę, która musiała być przybita na każdej z nich. Miała niezwyklej mocy tusz, który widoczny był z obu stron obrazu i brutalną treść, informującą o tym, że dzieło, na którym widnieje, nie ma wartości. Nie pozostało mi zatem nic innego, jak porzucić malowanie obrazów jako takie, widać nie było mi to dane. Ale to malarstwo mnie ukształtowało. Już podczas studiów w krakowskiej ASP moi profesorowie zaszczyli mi miłość do sztuki. To ona pozwoliła mi wyrobić sobie własne zdanie na jej temat. Mam bazę i wszystko, co zrobiłem i robię, ma swój początek w malarstwie.

Nie wyobrażam sobie twórczości bez światła Rembrandta czy Caravaggia, bez XVI-, XVII-, XVIII-wiecznych pejzaży czy kompozycji, surrealizmu...

I.S-Z. — *Opuuszczając Polskę ponad pół wieku temu, pozostawiał pan za sobą socrealizm, co chciał pan wówczas zaproponować Nowemu Jorkowi?*

R.H. — Wie pani, ja jako młody wówczas malarz, nie czułem żadnego związku z socrealizmem. Nie podobał mi się. Edukowałem się na marnych kopiach obrazów z wielkich muzeów. Interesował mnie surrealizm. Pewnie dlatego, że całe nasze życie było wówczas surrealistyczne. Kiedy patrzę na swoje prace z tamtego okresu, mam wrażenie, że są niezwykle osobiste, ale i bardzo zbliżone do surrealizmu. Kiedy przyjechałem do Nowego Jorku, wiedziałem, że przede wszystkim muszę się utrzymać i że nie utrzymam się z malarstwa. Chciałem znaleźć jakąś niszę, oczywiście związaną ze sztuką i, co ważniejsze, zainteresować innych tym, co robię. Fotografia, nie była wtedy uważana za odrębną sztukę. Pamiętam wielką wystawę w Metropolitan Museum, na której przede wszystkim prezentowane były zdjęcia imitujące statyczne malarstwo.

I.S-Z. — *Lukę znaleźć się udało.*

R.H. — Gdyby się nie udało, byłoby raczej cienko...

I.S-Z. — *Mieszka pan cały czas w Nowym Jorku?*

R.H. — Tak, bo Nowy Jork daje nieustanną inspirację i nie pozwala na „nicnierobienie”.

I.S-Z. — *Dużo pan pracuje?*

R.H. — Jeżeli nie pracuję, to przygotowuję się do pracy. Sporo rzeczy robię też tylko dla siebie. Dla mnie fotografowanie to nie zawód, to moje życie, podobnie jak muzyka.

I.S-Z. — *Jazz?*

R.H. Oczywiście. Uwielbiam jazz. Ale także muzykę klasyczną. Nie wyobrażam sobie życia bez muzyki. Lubię, kiedy sączy się w tle. Muzyka tworzy nastrój, pobudowuje psychicznie, uspokaja i inspiruje...

I.S-Z. — *Twórczość jakiego fotografa robi na panu wrażenie?*

R.H. — To trudne pytanie. Ja patrzę na wiele elementów składowych fotografii. Muszę reagować niemalże podświadomie na to, co widzę. Muszę znaleźć się w środku zdjęcia i później jeszcze powracać do niego. Nie lubię nudy, kiczu. Podziwiam prace niedawno zmarłego Irving Penna, portrecisty Arnolda Newmana, z którym się przyjaźniłem, czy reporterskie zdjęcia Henri Cartier-Bressona, który potrafi uchwycić w idealnej kompozycji — chwilę.

I.S-Z. — *A pan co chce zamknąć w kadrze?*

R.H. — To, czego nie potrafi dostrzec ludzkie oko, co trwa ułamek sekundy, a dzięki fotografii można zatrzymać na zawsze...



4

5



Urszula Smaza-Gralak

Ryszard Horowitz ponownie we Wrocławiu

Najważniejszym dziedzictwem, jakie wyniosłem z mego kraju – mówi Ryszard Horowitz – jest zrozumienie malarstwa. Fotograf powinien umieć wykorzystać w swojej pracy dorobek historii sztuki, a jego kompozycje powinny stanowić sumę doświadczeń artystycznych przeszłości.

Malarstwo było jego ulubionym przedmiotem, wykładowcą w krakowskim Liceum Plastycznym był zaś Adam Hoffmann.

Historia sztuki, której uczył mnie Adam Hoffmann, była znakomita, gęsta i pełna – wspomina artysta. – Mieliśmy lekcje rysunku z natury. Panowała prawdziwa dyscyplina. Wszystkiego nauczyliśmy się z reprodukcji. Musieliśmy kopiować dawnych mistrzów. Adam Hoffmann miał swoje doświadczenia i zdobywał nieosiągalne albumy malarstwa. Gdy rozpoczął studia w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, zauważył, jak ważne jest rozumienie sztuki. Studiował światło w obrazach Rembrandta i Carravaglia, kopiował Dürera.

Poza malarstwem jego życiową pasją stał się jazz. Godzinami wsłuchiwał się w utwory Milesa Davisa, Oscara Petersona i Duke'a Ellingtona.

Tyglem, w którym kształtowały się postawy ludzi świata kultury była Piwnica pod Baranami. W niej biło serce Krakowa II połowy lat pięćdziesiątych.

Muzyka była czymś zakazanym. W moim krakowskim mieszkaniu w Rynku odbywały się nielegalne sesje jazzowe. Z czasem zaprzyjaźniłem się z Wojciechem Karolakiem, Romanem Dylągiem, Andrzejem Dąbrowskim i Janem Ptaszynem-Wróblewskim. Jeździłem z nimi po różnych koncertach i robiłem im zdjęcia. Mam duże archiwum z lat pięćdziesiątych, które dokumentuje początki polskiego jazzu. Fascynacja jazzem, boogie-woogie, zbliża Ryszarda Horowitza do innego entuzjasty Nowego Jorku – Piet Mondriana.

Był rok 1959. Ma prawie dwadzieścia lat, wsiada na statek płynący do Stanów Zjednoczonych. Za sobą pozostawia ogromny bagaż traumatycznych przeżyć – ocalenie dzięki Liście Schindlera, odnalezienie rodziny, cierpienie. Były również miłe chwile – te z Liceum Plastycznego, ze studiów w Akademii Sztuk Pięknych, ze spotkań w Piwnicy pod Baranami i z rozmów o sztuce i wolności. Dzisiaj mówi:

Miałem bardzo mieszane uczucia. Byłem strasznie ambitny i wiedziałem, że chcę coś znaczyć poza terenem komunistycznej Europy, choć wyrosłem w tym wrzącym energią kotle lat pięćdziesiątych, z kabaretami i jazzem.

Jego życiem pokierował przypadek. Chcąc dalej i lepiej poznawać sztukę,



1. Ryszard

Horowitz,

1. *Ania*, analogowe zdjęcie wykonane w 1979 roku, aparat 35 mm
2. Kosiński, cyfrowy fotokompozyt wykonany w 1991 roku, 35 mm analogowe zdjęcia złożone w komputerze

z Polską potwierdza lista artystycznych dokonań fotokompozytora: Kraków, Wieliczka, Nowa Huta, Warszawa, Wrocław, Poznań, Gdańsk, Katowice, Sopot, Szczecin, Toruń, Częstochowa, Bielsko-Biała, były wielokrotnie odwiedzane przez artystę.

Roman Polański w wywiadzie o nim powiedział: *Mysłmy wyrostali w systemie komunistycznym, którego cechą była absurdalność i surrealizm, (...) wystarczyło patrzeć i czytać: „Zieloną Gęś” Galczyńskiego, Gombrowicza i Kafkę.*

Określany mianem surrealisty, Horowitz, w sensie filozoficznym za takiego się nie uważa. Przez Józefa Szajnę nazwany poetą pejzażu, wykreował obrazy, zdumiewają widza. Przemawia z nich treść, która nie pozostaje bez komentarza.

Goszcząc w stolicy Dolnego Śląska w Galerii Foto-Medium-Art. (w latach 90.) i we wrocławskim Arsenale, kilkakrotnie powtarzał: *Marzę o dniu, kiedy zmieni się sposób myślenia i będzie się ceniło fotografię za jej wartość, a nie za cel, jaki przyswiecał jej powstaniu.*

Na początku kariery niemożliwy do zaklasyfikowania – przez

artystów odbierany jako twórca komercyjny, przez reklamodawców jako artysta, doprowadził do perfekcji sztukę prowokacji. Łączy elementy pochodzące z różnych kręgów kulturowych, zmienia pojęcie symbolu, transformuje rzeczywistość, pokazuje dokonywanie się metamorfozy. Wykorzystuje nowoczesną technologię komputerową, która zapewnia bezbłędną iluzję.

To, co ja robię, jest obróbką fantazji, przetwarzaniem mojej duszy, marzeń i wyobraźni.

W październiku 2012 r. Wrocławska Akademia Sztuk Pięknych wyróżnia artystę tytułem doktora honoris causa.



Tekst został opracowany na podstawie artykułu Anny Jadowskiej pt. *Fotograficzny świat Horowitza* oraz rozmowy Tadeusza Żelichowskiego-Wojniłowicza z Ryszardem Horowitzem, pt. *Obróbka fantazji*, zamieszczonych w Piśmie Artystycznym „Format”, Nr 3-4 z 1997 roku oraz strony WWW – Ryszard Horowitz.

Plakat jest moją pasją: to jest mój świat – mówi Michał Batory w rozmowie z Bogdanem Konopką

Bogdan Konopka – *Kiedy i z jakiego powodu wyjechałeś z Polski?*

Michał Bator – Było wiele powodów dla których nie chciałem w ówczesnej Polsce żyć, powodów politycznych, osobistych, zawodowych. To skomplikowane, jak każda ważna decyzja życiowa. Wyjechałem w 1987 r.

B.K. – *No więc lądujesz nad Sekwaną, i co dalej? Przecież nie czekali tu na ciebie z kwiatami i czerwonym dywanem?*

M.B. – No nie, ale miałem dyplom i kilkanaście plakatów do fikcyjnych wystaw, które zrobiłem w ramach stypendium w kraju. One były w takiej tubie, która ważyła ponad 20 kilo – same już wydrukowane oryginały! Francuzi byli zadziwieni, bo zwy-

technologiami. Przeżyłem to wraz z nimi, a nie spadłem jak z kosmosu, kiedy wszystko już było zainstalowane. Natomiast miałem nad nimi tę przewagę, że typografię klasyczną przerabiałem na studiach i praktykowałem. I wierz mi, było mi często łatwiej niż im.

B.K. – *Mniej więcej w tym samym czasie pojawił się tutaj Starowieyski, ale mu jakoś nie wyszło. Był tu już też Roman Cieślewicz...*

M.B. – Cieślewicz to był człowiek niesamowicie zdolny. To jest mój wzór: inteligentny, graficzny, taki wręcz guru. I nie tyle Tomaszewski, co właśnie Cieślewicz. On wyszedł z konstrukttywizmu, robił kolaże trochę jak Rodczenko i to jest mi bardzo bliskie, ponieważ ja pracuję z fotografią. Jestem bardzo blisko fotografii,

Poniżej:
Michał Batory,
Plakat

89



kle ktoś przychodził z portfolio w malutkiej teczce z projektami, a ja włączyłem się z ogromniastą teką pełną oryginałów. To robiło na nich wrażenie. Odwiedziłem chyba większość ważniejszych miejsc, aż gdzieś po pół roku trafiłem na agencję, która robiła rzeczy wyłącznie dla kultury i zostałem tam na trzy lata.

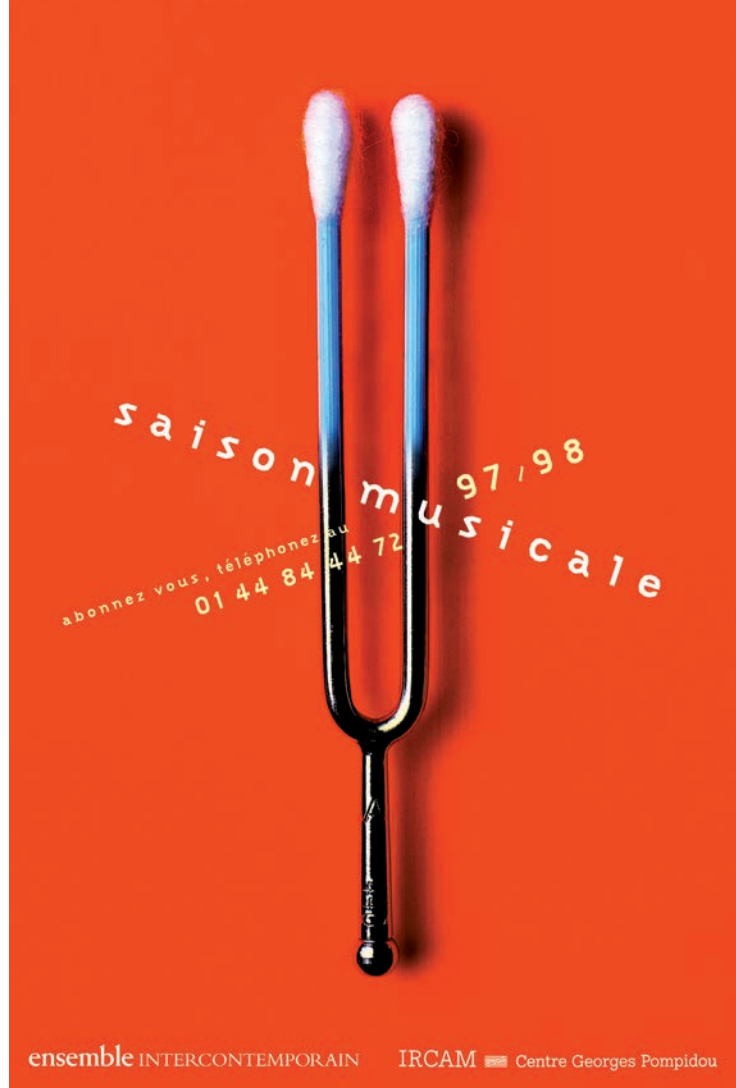
B.K. – *Co było dalej?*

M.B. – Tak się też złożyło, że był to akurat czas wielkich zmian w technologii. Ta agencja była dość bogata i miała jednego z pierwszych Macintoshy. Miałem szansę uczyć się typografii komputerowej, która wówczas w Polsce w ogóle nie istniała. W Polsce ważny był tylko obraz. Na szczęście dla mnie, znalazłem się tutaj na początku tych wszystkich zmian i byłem na bieżąco z najnowszymi

typografii i właśnie kolaży. Jestem o wiele dalej od tzw. polskiej szkoły, nazwijmy to, malowanej, gdzie nawet literki są malowane. Nie podważam tu rzecz jasna jakości, bliższy jest mi po prostu nurt konstrukttywizmu. Być może dlatego, że Łódź od lat była mekką konstrukttywistów. Mój profesor Balicki był konstruktivistą, robił wszystko w abstrakcyjnych formach. Cieślewicz był ewenementem, który w Polsce zrobił dużo dobrego i jak wyjechał do Francji, to robił jeszcze lepsze rzeczy. Ten zgrzyt wynikający z polskiego myślenia potrafił wykorzystać nawet w reklamie; to był bardzo twórczy i inteligentny człowiek.

B.K. – *Miałem szczęście poznać Cieślewicza, który wprawił mnie w zdumienie swoją wiedzą na temat fotografii czy*

1



2

1-3. Michał Batory, *Plakat*

obrazu w ogóle. Niemniej rozdziela was przepaść technologiczna: Roman nie wychodził poza klej i nożyczki.

M.B. – Tak, tylko ja miałem na myśli nade wszystko jego myślenie typograficzne, po skosie, krzyżowanie się... On pochodził ze Lwowa i w tym, co robił, wychodziła jakaś polsko-ukraińska konstruktywistyczna dusza – do końca.

B.K. – Wyście się znali oczywiście?

M.B. – Tak, przyszedł nawet na moją pierwszą wystawę – dla mnie to wtedy była wielka gwiazda – i powiedział: no, panie Batory, widzę, że obaj jesteśmy optymistami! I sobie poszedł...

B.K. – Mnie kiedyś Ciesławicz powiedział: *Panie Bogdanie, nie da się żyć na dwa kraje. Ale jak patrzę na ciebie, to nie jestem taki pewny. Idę po Paryżu, w gablotach Batory. Jestem w Łodzi, wszędzie Batory, jadę do Bydgoszczy, w witrynach opery Batory; więc czy Ciesławicz nie miał racji?*

M.B. – Myślę, że miał rację wówczas, ale nie miałby racji dzisiaj. Coś się jednak zmieniło. Czasy się zmieniły. Są elastyczniejsze, nie ma tych barier, które mieliśmy, także tych psychologicznych. Dziś można pracować z przedstawicielem każdej niemal narodowości bez żadnego warunku. Jako grafik mam zrozumieć problem i na niego odpowiedzieć niejako ponad granicami czy kulturami.

B.K. – Niemniej *twoje prace, czy tego chcesz, czy nie, są w słowiańskości zakorzenione?*

M.B. – Tak, tylko że ten mój problem muszę przemycić i to się czasami udaje. To jest pewien dar, żeby asymilować obcą kulturę, odpowiadać w jej języku, ale jednocześnie pozostawać sobą. Moim studentom powtarzam, że najtrudniej pozostać sobą, a nie stać się narzędziem na usługach. Bo klient zwykle chce kwiatek, a w kwiatku pszczołkę, a z tyłu księżyc. Jak to zrobisz, to jesteś skończony.

B.K. – *Więc jak sobie radzisz?*

M.B. – Ja ich po prostu szokuję. Zawsze mają to, na co czekają, i jednocześnie coś, na co nie czekali. Trzeba klienta zadziwić. I albo to nie wypala i mówimy sobie do widzenia, albo działa i do roboty.

B.K. – *Patrząc na twoje prace mam wrażenie, że za każdym razem jest to intelektualne wejście w sedno*

spektaklu czy problemu, jakieś głębsze ich zrozumienie. A z drugiej strony one nie są obojętne, zawsze jest tam jakaś szpila, która wylazi i kłuje. Czy oni tego nie widzą, czy nie chcą widzieć, czy uważają może, że jesteś tak genialny, że pozwalają ci tę szpilę tam zostawić?

M.B. – Moje plakaty nie są agresywne. Ta szpila pozostaje jednak mocno ukryta. To im się podoba, bo znajdują coś, czego nie potrafiliby sobie sami wyobrazić.

B.K. – *A czego oczekują od ciebie w Polsce?*

M.B. – Jest nawet ciekawiej, bo dają mi naprawdę wolną rękę. I nawet czasem muszę nalegać, żeby porozmawiać odnośnie ich oczekiwań. Dają temat i chcą plakat. A ja im na to, że to nie tak: ja muszę najpierw z wami pogadać. Prowokuję dyskusję, by się dowiedzieć czegoś więcej o spektaklu: w jakiej to będzie atmosferze, czy ubrania będą współczesne, czy to np. Moliere klasyczny czy też w jeansach? To najważniejszy dla mnie moment, bo stąd biorę informacje, jaki powinien być obraz. Dziwiw się, kiedy pytam o scenografię i jakie tam będą kolory, kto reżyseruje, kto gra? W Polsce plakacista jest artystą, robi afisz i albo się go uznaje za dobrego, albo za zły. Najczęściej nie ma komunikacji między plakacistą a reżyserem, na przykład.

B.K. – *Chcesz powiedzieć, że we Francji jest?*

M.B. – Zawsze! Godziny spędzam na rozmowach o tym, co to będzie, jak, dlaczego, po co i dla kogo! To bardzo pomaga, bo wytycza kierunek, w jakim mogę iść.

B.K. – *A oglądasz wcześniej te spektakle czy choćby próby?*

M.B. – Niektórych nie, bo to są kreacje, których nie będzie przed plakatem. A to obsada się zmieni, a to scenografia itd. Nie ma szans – bo afisz ma być gotowy dużo wcześniej. Wtedy niezbędne jest to, co nazywamy szóstym zmysłem, żeby wiedzieć co komu trzeba. Jak do tej pory wielokrotnie mi się udawało.

B.K. – *Czy istnieje jakaś różnica pomiędzy plakatem a afiszem?*

M.B. – W terminologii polskiej afisz to jest plakat typograficzny. Plakat jest obrazowy. We Francji takiego rozróżnienia nie ma i nie było.

B.K. – *Afisz to jest skrót myślowy, to jest synteza, znak. To jest ikona, a jednocześnie jakiś rodzaj*

CHAILLOT

30 JAN AU 16 FÉV 2003

AVEC HÉLÈNE DELAVault

MISE EN PLACE JEAN-CLAUDE GALLOTTA

ARRANGEMENTS, DIRECTION MUSICALE ET PIANO · YVES PRIN · avec 8 musiciens sur scène

cabaret lyrique

FEMME..FEMMES!

HÉLÈNE DELAVault

production artistique Michal Batory

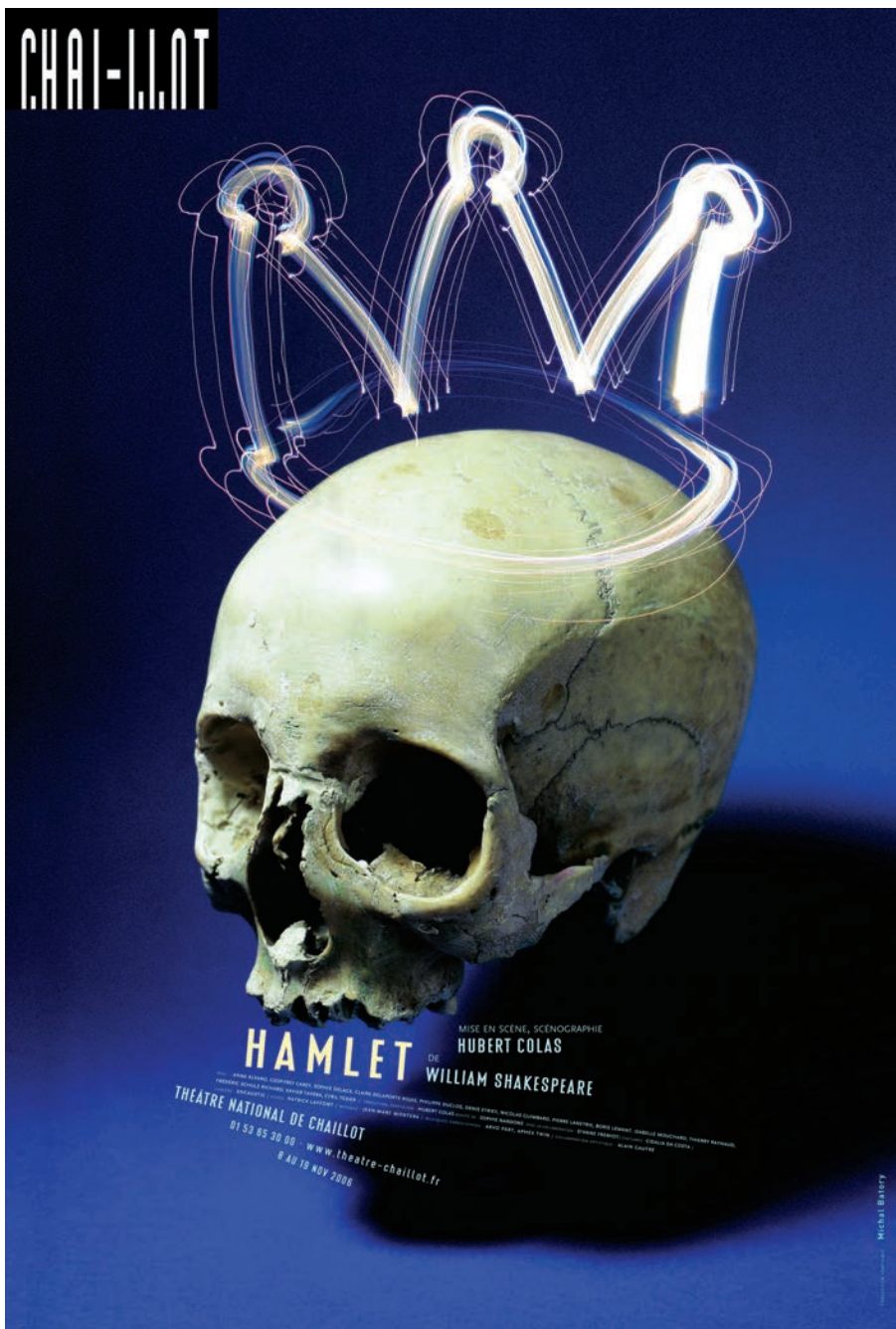
www.theatre-chailot.fr

THÉÂTRE NATIONAL DE CHAILLOT · 01 53 65 30 00

1



2



zaangażowania, by nie powiedzieć mesjanizmu, co było dość wyraźnie widoczne u Ciesławicza.

M.B. — Tak, ale u mnie dużo mniej. Nie ma tu żadnego zaangażowania politycznego; nie wiem czemu, ale nie ma. Może w Polsce wyprano mnie z sensu politycznych wyborów, co uczyniło mnie apolitycznym. Oczywiście skłaniam się bardziej ku lewicy, ale to wynika z faktu, że lubię ludzi ponad kwestiami rasowymi czy religijnymi i dla nich robię obrazy, które, wydaje mi się, coś im dadzą, i to jest moja filozofia. Chciałbym dzielić się moją wrażliwością, a nie swoją prawicowością czy lewicowością. Urodziłem się z taką misją robienia obrazów, z tego żyję, tym się dzielę i nic więcej, póki co, nie mam do dodania.

B.K. — *No, ale mówiąc, że skłaniasz się w lewo, i tak się wielu narazisz, a jeszcze jak dorzucisz, że jesteś ateistą to dopiero będzie...*

M.B. — Ano jestem! Jestem za pomaganiem potrzebującym — więc siłą rzeczy po lewej. Nie jestem absolutnie za pieniędzem ani za elitarnością i żadne manifesty polityczne mnie nie interesują ani te z lewa, ani z prawa.

B.K. — *Niemniej patrząc na twój plakat z pianinem, gdzie zamiast klawiszy mamy czarne i białe palce...*

M.B. — To jest po prostu piękna współharmonia kultur. Popatrz, jak muzyka się łączy: jazz z etniczną, afrykańską, cygańską itd. To bardzo piękne! Wszystko coraz bardziej się miksuje. Ale masz zapewne sporo racji, bo kiedy zaproponowałem ten plakat na rok Chopinowski, to komisja powiedziała, że to skandal i czy tych czarnych palców nie możnaby zamienić na coś innego?

B.K. — *Przecież w fortepianie są czarne klawisze?*

M.B. — Właśnie, żółtych nie mogłem zrobić!

B.K. — *Wróćmy do plakatu, jak widzisz jego przyszłość?*

M.B. — Ta profesja chyba zamiera w sposób dość naturalny i jest coraz mniej plakacistów, a w związku z tym i profesorów. Coraz mniejsze zainteresowanie plakatem, bo mamy internet i tam się zarabia więcej pieniędzy, to dużo szybciej, szybciej znajduje się też pracę. W Polsce już dla plakacistów w ogóle nie ma miejsca; wszyscy moi znajomi robią raczej okładki do książek, bo nie ma zamówień na plakaty. Więc jest to śmierć naturalna. Być może, to będzie czymś zastąpione, ale nie mam pojęcia czym. Sednem plakatu jest myśl, a tę możesz też wyrazić w ilustracji książkowej czy płytowej, więc wydaje mi się, że myśl nie umrze gdzieś tam po drodze. Jeśli ktoś jest przygotowany do kodowania i odkodowania myśli, to może robić absolutnie wszystko w komunikacji.

B.K. — *No to ja ci zadam to pytanie: jak powstaje dobry plakat?*

M.B. — Żeby zrobić osobisty plakat, trzeba analizować. Żeby analizować, trzeba wiedzieć, być gąbką, która wchłania, by można było coś z niej potem wycisnąć. Nie bardzo wiem, jak się można czegoś podobnego nauczyć. Myślę, że albo to masz, albo tego nie masz.

B.K. — *Czyli, że jest to pewien dar?*

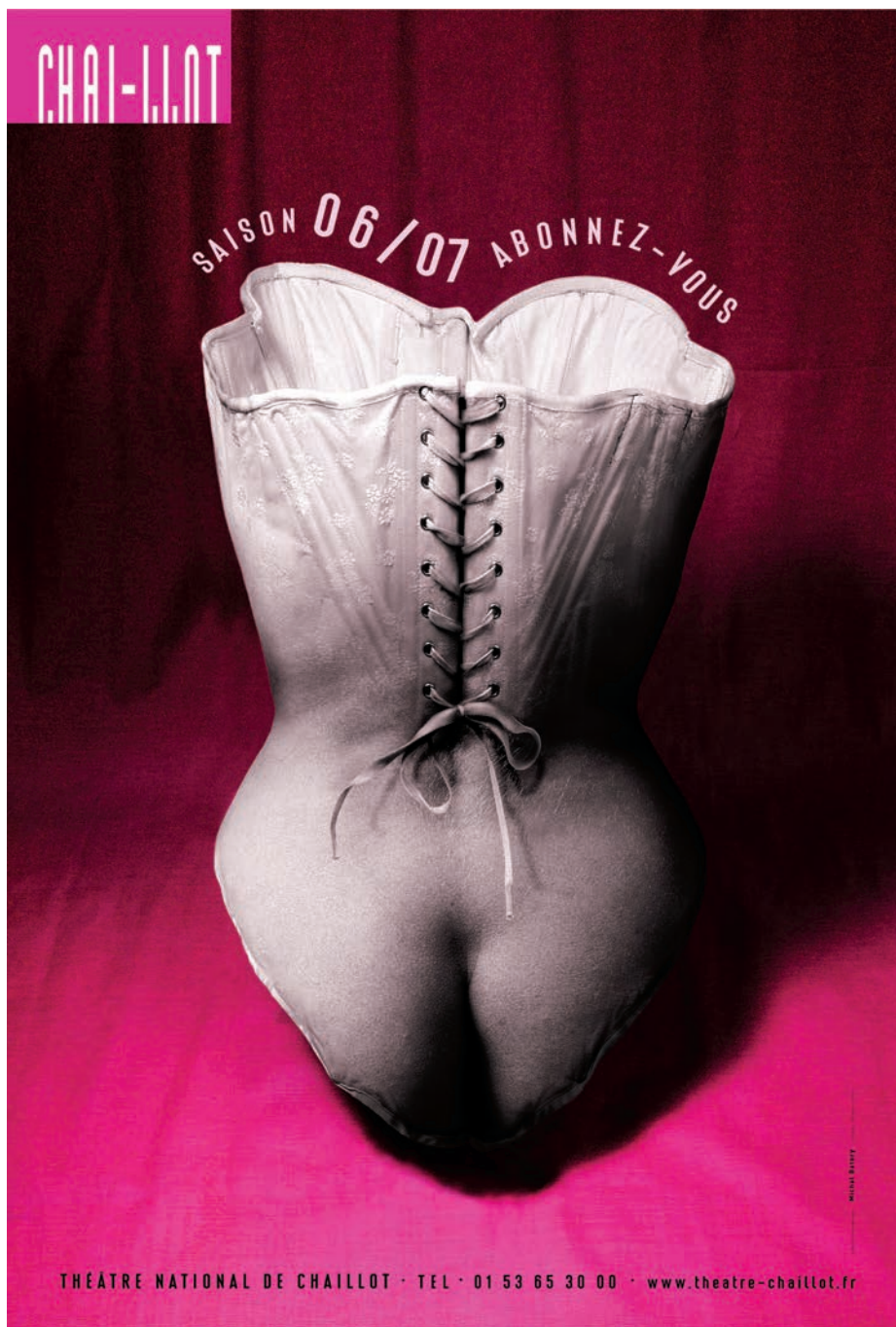
M.B. — W dużej części jest to dar, że przekładasz słowa czy tekst na obrazy. Nie ma w tym chyba wielkiej tajemnicy, jestem jakby tłumaczem po prostu...

B.K. — *To ciekawe, bo zwykle to samo mówić o fotografii — może dlatego tak chętnie używasz jej w swoich pracach?*

M.B. — Kto wie? Takie tłumaczenie interpretacyjne. I oczywiście rodzaj pokory, żadne tam pokazywanie: patrzcie, jaki jestem zdolny; to bez sensu! To ma być logotyp zjawiska artystycznego zredukowany do kilku znaków graficznych.

B.K. — *Skąd zatem pomysł, by robić plakaty za pomocą fotografii, która jest przecież sztuką czysto mechaniczną?*

MICHEL BARRY



3

M.B. – Nie wiem, jakoś mam słabość do fotografii... Surrealiści malowali niemal fotograficznie. Fotografia jest też niezwykle silnym medium: jest to zatrzymanie rzeczywistości, a jednocześnie tę rzeczywistość można przetworzyć na coś innego. Bo jak namalujesz to już nie jest rzeczywistość.

B.K. – *Fotografia też rzeczywistością nie jest, choć jakaś tam rzeczywistość przed obiektywem była.*

M.B. – Jak tę rzeczywistość da się przemienić w coś innego, to to zaczyna być dla mnie właśnie interesujące. To można zainscenizować, zmontować czy też wreszcie przereźnić w Photoshopie, zmienić kontekst, zmienić kadr – który przecież tak wiele znaczy, bo jest już interpretacją. Bo tak naprawdę w fotografii obrazów nie ma. Dopiero jak je utrwalisz, to są! To nie jest nauka ścisła. Mówię o komunikacji i to na tym wyższym poziomie. Jak wkładasz w to uczucie, energię i trochę talentu, to robi się z tego coś ciekawego.

B.K. – *Zadziwiające, że mówisz to samo, co ja na temat fotografii; że jak tam nie ma uczucia czy energii, to nic nie wychodzi.*

M.B. – Uczucie, energia rozumiane jako emocja – o to właśnie chodzi.

B.K. – *Z innej strony plakat musi być w jakiś sposób skuteczny, by przykuł w ułamku sekundy moją uwagę i bym go błyskawicznie zrozumiał?*

M.B. – Tylko że teraz pojawili się tacy plakaciści, którzy tworzą obrazy, na których zrozumienie trzeba nieraz i pół godziny, taka moda, taki trend. To bywa absolutnie nieczytelne i niezrozumiałe, ale profesjonaliści są zachwyceni, bo jest nowoczesne. Jako dzieło sztuki to ma oczywiście prawo istnieć, ale jako plakat jest to beznadziejne, bo nie funkcjonuje. Dziś w świecie jest miejsce dla wszystkiego, a ja w tej sytuacji wychodzę na totalnego klasyka.

B.K. – *Z młodości pamiętam, że oprócz Polskiej Szkoły Plakatu była jeszcze też bardzo prężna japońska. Byli to artyści, którzy zgarniali większość nagród na festiwalach sztuki plakatowej.*

M.B. – Tak, tyle że w Japonii nie było i nie ma żadnych zamówień kulturalnych; stąd graficy, którzy normalnie robili reklamy i mieli, nazwijmy to, nadwyżkę pieniędzy; robili dla siebie plakaty autorskie, które wygrywały niemal wszystkie konkursy, bo rzeczywiście bywały bardzo piękne, drukowane w 16 kolorach z fajną egzotyczną kaligrafią. Tylko że one nigdy nie zaistniały na ulicach. Wymyślali sobie tematykę, logotypy, bo przecież nie było klienta i nie było z kim i o czym dyskutować, tylko tworzyć zjawiskowo piękne produkty.

B.K. – *Takie les belles inutiles*, jak by powiedzieli Francuzi?*

M.B. – W rzeczy samej. Kiedy zobaczysz plakat z mikroskopijnym, nieprzeszkadzającym tekstem, to możesz być pewny, że on nie wisiał na ulicy. To są dla mnie obrazy, dla których miejsce jest w galeriach, a nie na Biennale plakatu, bo żywot tegoż przypisany jest ulicy. To nie są te same kategorie po prostu. Ja się spełniam w plakacie ulicznym, to mi wystarczy i nie mam na dodatek frustracji, że nie spełniam się jako artysta tworzący z założenia przede wszystkim dla siebie.

B.K. – *A jeśli zabraknie zleceń, jak się będziesz spełniał?*

M.B. – Nie wiem... Mogę robić wystawy (scenografie, aranżacje), jestem grafikiem, więc mogę robić katalogi, okładki do płyt, do książek.

B.K. – *Płyty ci się, jak pamiętam, zdarzały, ale książki?*

M.B. – Były też książki, niektóre nawet całkiem opasłe, gdzie miałem naprawdę dużo pracy, że nie wspomnę o takich, do których robiłem same okładki, a których było jak dotąd ze dwieście. Od piętnastu lat współpracuję, na przykład, z polskim wydawcą Paulo Coelho, *Drzewo Babel*, które zleca mi wszystkie swoje okładki. Płyt też było z osiemdziesiąt. W końcu przez osiem lat pracowałem dla Radio France. W tej chwili pracuję nad zleceniem dla Mediateki na wyspie Reunion, gdzie będę miał około 8000 metrów kwadratowych obrazów na sufitach na siedmiu piętrach.

B.K. – *Aranżacja wystaw to stosunkowo nowa jakość zwłaszcza w przypadku będącej na fali fotografii – wieszanej często bez ładu i składu; wystarczy popatrzeć dookoła...*

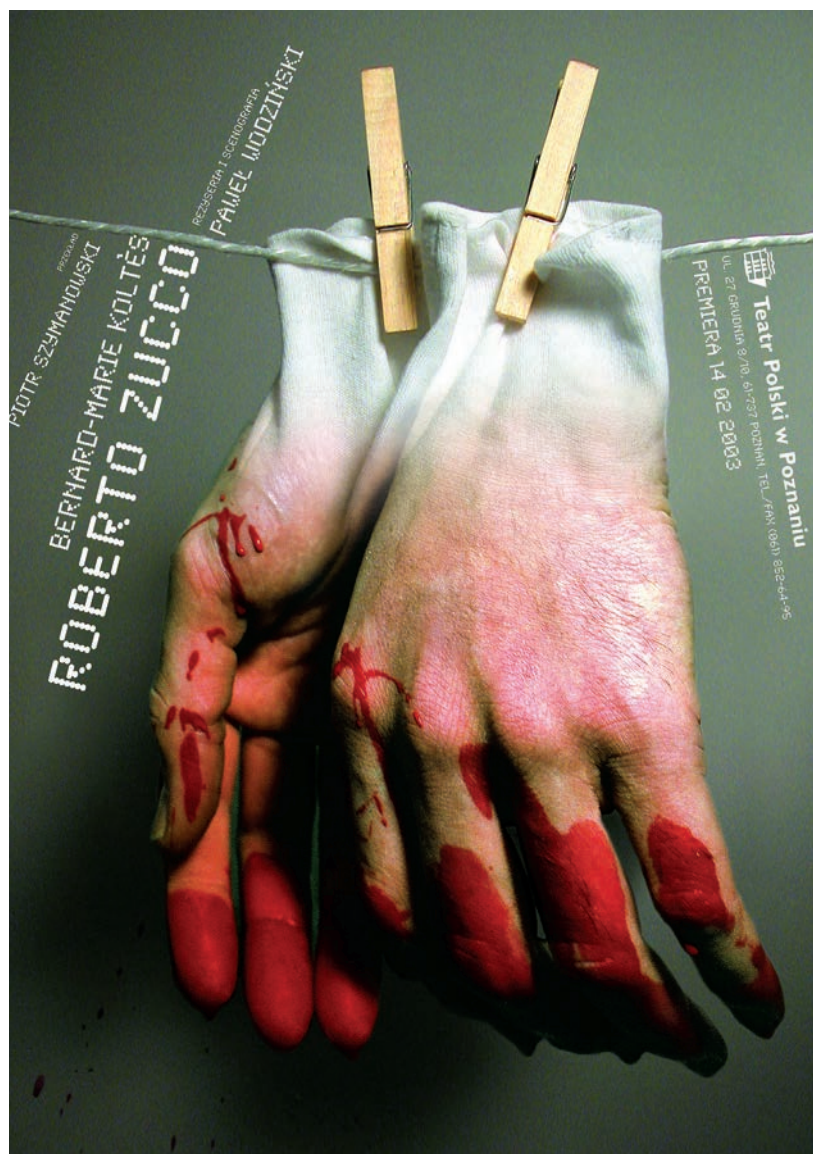
M.B. – Czasy nastąpiły takie, że trzeba umieć coraz więcej czyli prawie wszystko. Z plakatu nie wyżyję, choć, póki co, jeszcze jest OK. Chodzi o to, by się otwierać, a nie zamykać.

B.K. – *I żeby na to były środki! Myślę, że zatoczyliśmy już dość duży krąg wokół twojej twórczości. Chciałbym więc na koniec zapytać: czy gdybyś dzisiaj miał dopiero zaczynać swą karierę i miał świadomość, co się w świecie sztuki wyprawia, to czy byś się odważył pójść tą samą drogą?*

M.B. – Zrobiłbym to samo bez cienia wątpliwości. Plakat to jest moja pasja; to jest mój świat! Sztuka powinna być według mnie pasją, podobnie zresztą jak życie, które naprawdę chce się przeżywać, a twórca którego nie pasjonuje to co robi... >



1-3. Michał Batory, Plakat



B.K. – *To jest początek końca; jak nie masz pasji to jest koniec. No... Koniec, tak się przydarza niektórym. Możesz jeszcze bawić się w profesorstwo, przekazać swoją wiedzę dalej, zastępując jedno drugim, i też się spełnić, choć nieco inaczej. Z doświadczenia wiem, że to jest jednak jedna z najtrudniejszych rzeczy, jakie znam.*

B.K. – No to pozostaje mi już tylko bardzo ci podziękować za szczerość wypowiedzi...

M.B. – To ja dziękuję, bo poruszyliśmy tutaj ogromną sferę wokół sedna sprawy, czym w istocie jest plakat; bo dla mnie to jest rodzaj filozofii. I choć sztuka plakatu powoli zanika, należy się pogodzić z faktem, że plakat nie wszystko może załatwić. To było, a jeśli ma zniknąć to i tak nigdy do końca bo w to miejsce pojawią się inne, nowe rzeczy. Bo to jest dla mnie trochę taka przemiana materii – to, co się dzieje w sztuce generalnie – bo dla mnie plakat jest sztuką. To, co zaistniało w Polsce, to była czysta sztuka najwyższych lotów. W którymś momencie na ulicach pojawiło się graffiti, ulica gościła różne rodzaje akcji artystycznych. Potem pojawił się taniec, który używa teatru, teatr używający tańca, muzyka, która ma choreografię i wideo, wideo używające muzyki...

B.K. – *Fotografia, posilkująca się teatrem, reżyserią, scenografią...*

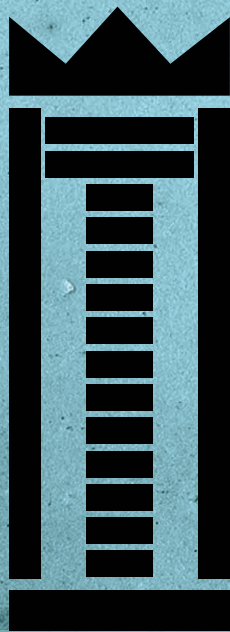
M.B. – Chodzi o to, by się nie upierać, że jest pewna dziedzina i to ma trwać przez setki lat tak samo. To niemożliwe! Zauważ, ostatnio pojawiły się plakaty ruchome, na ekranach i to jest bardzo ciekawe, jak to się rozwinie. I to nie jest śmierć plakatu, dlatego, że nie jest papierowy, to po prostu jego inne życie, nowe wcielenie...

B.K. – *Więc życzę Ci jeszcze wiele ciekawych plakatów na prawdziwym papierze drukowanych!*

M.B. – Dużo, dużo !!!

Paryż, 21 II 2012

* Les belles inutiles – (z franc.) piękne nieużyteczne.



Międzynarodowe Triennale Grafiki Kraków 2012

wybrane wystawy

2

12.09 – 28.09.2012 godz. 16.00
Horyzonty współczesnego drzeworytu japońskiego
ZPAP Galeria Pryzmat, Kraków

1

12.09 – 18.11.2012 godz. 18.00
Witold Skulicz. "Grafika nade wszystko..."
Międzynarodowe Centrum Kultury w Krakowie

0

13.09 – 10.10.2012 godz. 16.00
Lettra. Znak i litera
Biblioteka Jagiellońska w Krakowie

2

13.09 godz. 18.00
Grafika i edukacja. Polskie szkoły artystyczne
Pałac Sztuki, Kraków

przekaz

14.09 – 18.11.2012 godz. 12.00
Joanna Piech Laureatka MTG – Kraków 2009
Międzynarodowe Centrum Kultury w Krakowie
14.09 – 31.10.2012 godz. 18.00
Międzynarodowe Triennale Grafiki – Kraków 2012
Galeria Bunkier Sztuki, Kraków
14.09 – 14.10.2012
Grand Prix Młodej Grafiki Polskiej
Plac Szczepański, Kraków

proces

15.09.2012
MTG „PrintArt” Katowice
Rondo Sztuki, Katowice
15.09.2012
8 Triennale Grafiki Polskiej
BWA, Katowice

idea

21.09 – 28.10.2012
Kolor w grafice. Edycja cyfrowa
Galeria Sztuki Wozownia, Toruń
21.09 – 25.11.2012
Wielość w jedności. Techniki metalowe w Polsce po 1900 roku
Muzeum Okręgowe im. Leona Wyczółkowskiego, Bydgoszcz

Kulturalne pojednanie

Z Maciejem Łągiewskim — dyrektorem Muzeum Miejskiego we Wrocławiu rozmawia Anna Kania

Anna Kania — *Jest pan znany z pielęgnowania partnerskich relacji na polu kultury i sztuki między Polakami i Niemcami. Rola to szczególnie w sytuacji Wrocławia — miasta integrującego tradycje okresu przedwojennego, kiedy miasto o bogatej wielokulturowej przeszłości, było miastem niemieckim, no i po wojnie, wobec faktów kreowania na nowo tożsamości polskiej, a jednocześnie przypominania i nawiązywania do całej historii Wrocławia. Dowodem tej współpracy była inicjatywa Muzeum Miejskiego, którym pan kieruje, w zakresie zbiorów w Pałacu Sztuki, a także pańskie zaangażowanie w sprawie współpracy kulturalnej między Polską a Niemcami. Jest Pan m.in. jednym z pomysłodawców polsko-niemieckiej nagrody w dziedzinie kultury. Skąd ta inicjatywa i jakie były przyczyny jej ustanowienia?*

Maciej Łągiewski — Sama Nagroda Kulturalna Śląska Kraju Związkowego Dolnej Saksonii przyznawana jest od 1977 roku. Pierwotnie miała ona pielęgnować związek Kraju Dolnej Saksonii ze Śląskiem. Po drugiej wojnie światowej do Saksonii przybyło wielu Ślązaków. Byli wśród nich artyści, naukowcy i działacze społeczni, którzy mieli realny wpływ na odbudowę kulturalnego życia w swojej nowej ojczyźnie. I choć z czasem, podobnie jak w innych krajach związkowych, stali się ważną jego częścią to nigdy nie zapomnieli o swoich śląskich korzeniach, dając temu wyraz, przede wszystkim w swojej twórczości. Dla nich właśnie ufundowana została nagroda, którą przyznawano twórcom niemieckim związanym ze Śląskiem za szczególnie osiągnięcia w dziedzinie sztuk plastycznych, muzyki i literatury. W 1991 r. nowy rząd Dolnej Saksonii, odpowiadając na sugestie polskiego i niemieckiego środowiska artystycznego, zmienił formułę nagrody na partnerską. Od tej pory nagrodą honorowani są ludzie kultury z obu krajów i stanowi ona jeden z najważniejszych symboli polsko-niemieckiego pojednania. W 1991 roku wszedłem w skład elitarnego jury przyznającego to znaczące wyróżnienie. Od 1994 r. nagroda wręczana jest na przemian w Niemczech i w Polsce. Przez te wszystkie lata, od kiedy nagroda przyznawana jest w nowej formule, udało się osiągnąć wszystkie zakładane przed nią cele. Po pierwsze, co roku jury honoruje artystów wybitnych, którzy wnoszą cenny wkład zarówno w kulturę lokalną, jak i międzynarodową. Wystarczy tylko wymienić takich twórców, jak Tadeusz Różewicz, który był laureatem w 1994 roku czy Józef Hałas — laureat z 2002 roku. Na liście jej laureatów widnieją zresztą same znane nazwiska: Urszula Koziół, Franciszek Pieczka, Paweł Mykietyń, Olga Tokarczuk, Małgorzata Dajewska, Jan Miodek, a ostatnio Stanisław Wysocki. Przyznawana jest również nagroda specjalna, którą odznaczony był m.in. Kazimierz Kutz, Henryk Tomaszewski, Stefan Arczyński czy Wojciech Kilar. Obecnie jest to jedna z najważniejszych nagród kulturalnych w tej części Europy i niewątpliwie jedna z najbardziej prestiżowych.

A.K. — *Wspomniał pan o Stanisławie Wysockim, czyli ostatnim laureacie.*



M.Ł. — Stanisław Wysocki został laureatem najważniejszej — głównej Nagrody Kulturalnej Śląska Kraju Związkowego Dolnej Saksonii. Jednostoosobowe jury niemal jednogłośnie zdecydowało, że to właśnie do niego powinna w 2011 roku trafić nagroda.

A.K. — *Dlaczego wybrało właśnie Stanisława Wysockiego?*

M.Ł. — Oczywiście decydującym kryterium jest twórczość danego artysty. Powołując się na liczne teksty krytyczne dotyczące prac Stanisława Wysockiego oraz jego dorobek artystyczny, członkowie jury zdecydowali, że wrocławski rzeźbiarz będzie najlepszym kandydatem do nagrody. Jest uczniem wybitnych rzeźbiarzy, artystyczne umiejętności zdobywał w odlewni berlińskiej Hermanna Noacka, realizując prace samego wielkiego Henry'ego Moora. Rzeźbiarz ma na swoim koncie ponad pięćdziesiąt ekspozycji indywidualnych, a także udział w kilkudziesięciu wystawach zbiorowych. Jego rzeźby zdobią przestrzenie publiczne i prywatne na niemal wszystkich kontynentach, są prezentowane na licznych wystawach, wchodzą w skład zbiorów wielu muzeów i galerii. Przez wszystkie lata swojej działalności udało mu się stworzyć indywidualny i rozpoznawalny styl, który wyróżnia go na tle innych artystów. Niemalże znaczenie przy przyznawaniu nagrody odegrał także uniwersalizm sztuki Wysockiego. Jego zmysłowo piękne, wykonane według klasycznych reguł rzeźby równie entuzjastycznie odbierane są w Polsce, Niemczech oraz innych krajach, niemal całego świata. Podobnie jak prace wcześniejszych wrocławskich laureatów: Józefa Hałasa, Eugeniusza Geta-Stankiewicza, Krzesławy Maliszewskiej, Małgorzaty Dajewskiej czy





1. Maciej Łagiewski
2. Stanisław Wysocki, Pomnik Josepha von Eichendorffa
3. Wręczenie nagrody w Goslar, połączone z wernisażem prac Laureata. Trzeci od lewej: Stanisław Wysocki
4. Wicemarszałek Marek Łapiński wręcza statuetkę Stanisławowi Wysoc-kiemu

Teatralnej na trwale wpisały się w miejski krajobraz. Nadają mu charakter i wraz z otaczającymi je zabudowaniami, mostami czy wnętrzami współtworzą niepowtarzalny klimat stolicy Dolnego Śląska.

A.K. — *Na czym polega wkład Stanisława Wysockiego w relacje polsko-niemieckie?*

M.Ł. — Stanisław Wysocki wielokrotnie podkreśla, że to, czym dziś jest jego sztuka i jakim jest artystą, zawdzięcza w dużym stopniu niemieckim nauczycielom, mentorom i przyjaciom. Jest wychowankiem dwóch uczelni artystycznych: Akademii Sztuk Pięknych w Poznaniu oraz Hochschule der Künste w Berlinie. Natomiast w berlińskiej pracowni Hermanna Noacka, jednej z najlepszych pracowni odlewniczych na świecie, pobierał praktyczną naukę zawodu i poznał jego najważniejsze tajniki. Jak sam często mówi, Berlin stał się jego drugim domem, a spotkania tam ludzie drugą rodziną. Te międzykulturowe kontakty miały i mają nadal wpływ na jego sztukę. Jest ona w równym stopniu efektem polskich oraz niemieckich doświadczeń, niejako łączy w sztuce cechy dwóch narodów. Charakterystyczną dla Niemców techniczną perfekcją i precyzją oraz finezją i rozmach, które częściej charakteryzują polskich artystów. To pozwala

Stanisławowi Wysockiemu wykonywać rzeźby doskonale pod względem rzemiosła i oszalałające swoim pięknem. Jest on rzeźbiarzem równie cenionym w Polsce, jak i w Niemczech. Także dzięki kontaktom Stanisława Wysockiego wielu śląskich artystów miało okazję prezentować swoją sztukę w niemieckich galeriach. Jego wrocławską pracownię również zaś często odwiedzają goście z Polski i Niemiec.

A.K. — *Stanisław Wysocki prezentował również swą wystawę w Berlinie. Jak została odebrana przez Niemców?*

M.Ł. — Nie tylko w Berlinie, bo wystawa towarzyszyła również uroczystościom wręczenia nagrody, które w 2011 roku odbywały się w Goslar w Kraju Związkowym Dolnej Saksonii. W Berlinie wystawa miała miejsce w Ambasadzie Dolnej Saksonii, w samym sercu miasta. W obu tych miejscach cieszyła się nie tylko wielkim zainteresowaniem publiczności, ale zebrała także entuzjastyczne recenzje krytyków sztuki. Również w efekcie serii wystaw artysta otrzymuje nieustannie zamówienia na najróżniejsze formy rzeźbiarskie. Ostatnio (maj 2012) zrealizował pomnik poświęcony Józefowi von Eichendorffowi wg Aleksandra Kraumanna, ustawiony w Ogrodzie Botanicznym we Wrocławiu.

Anny Malickiej-Zamorskiej. Przez uniwersalizm rozumiem także możliwość dotarcia do szerokiego grona odbiorców. Dzieła Stanisława Wysockiego ustawione w miejscach publicznych, skupione na odnajdywaniu piękna w codzienności, stają się zrozumiałe dla każdego, także odbiorcy przypadkowego, niedoświadczony w czytaniu sztuki współczesnej. Ponieważ nagroda jest ściśle związana z konkretnym regionem, dlatego naturalne jest, że jury stara się promować i nagradzać artystów ważnych dla Śląska i jego mieszkańców, a takim niewątpliwie jest Stanisław Wysocki. Kierując się tradycyjnymi wartościami, że dla sztuki ważne są przede wszystkim wierność sobie i szczerść wypowiedzi, stworzył on ponadczasowe dzieła, które stały się nie tylko wizytówką artysty, ale też symbolami miejsc, w których zostały ustawione. Jego twórczość znają wszyscy wrocławianie i licznie odwiedzający miasto turyści. Rzeźba *Powodźnianka*, postać czarnoskórego wojownika na budynku przy Placu Solnym czy dynamiczna *Pływaczka* zdobiąca zabytkowe baseny przy ulicy



Mieczysław Szewczuk

RAZEM. Czekalska i Golec w Atlasie Sztuki

Przez krótki czas (w styczniu 2012 r.) jednocześnie czynne były te dwie wystawy. W dwóch odległych miastach, różne w charakterze, jedna prezentująca prace właściwie historyczne, a druga – to manifest w sprawie aktualnej; łączą je z sobą, bo łączą je pewne motywy i odniesienie do „sprawy zwierząt”. Pierwsza z nich to „Akcjonizm wiedeński” w krakowskim MOCAK-u, gdzie obejrzałem zapis akcji inscenizowanego ukrzyżowania, także ukrzyżowania zabitego jagnięcia. W tej akcji – Hermanna Nitscha „Teatr Orgii Misteriów” (z 15.11.2003) – ekspresję potęgowały wnętrzności zwierzęce; decydowały o wyjątkowo emocjonalnym, ale też estetycznym wyrazie.

Druga to wystawa Tatiany Czekalskiej i Leszka Golca „Kontract Killer” w łódzkiej galerii Atlas Sztuki – o niej chcę tu pisać. Stała się wydarzeniem, omawianym przez grono znanych kuratorów, krytyków. Czekalska i Golec od lat realizują projekty, w których zwracają uwagę na zwierzęta obok nas i potrzebę ich ochrony – a jednak ten najnowszy projekt zaskakuje radykalizmem.

Czytając na wystawie teksty, dowiadaliśmy się, jakie choroby wywołuje mięso, że ten „płatny

zabójca” zabija więcej osób niż alkohol, czy narkotyki (dane WHO). Wystawę Czekalskiej i Golca można uznać za manifest wegetarianizmu, ale ona – ukazując konteksty tej idei – wskazywała nam o wiele głębsze sensy. Pytanie o stosunek człowieka do zwierząt odkrywa charakter naszej cywilizacji, dla której ważnym problemem jest zapewnienie społeczeństwu odpowiedniej ilości „produkowanego mięsa”. Wystawa wzbudziła zainteresowanie wypowiedziami twórców, ich odpowiedziami na pytania, kim są jej bohaterowie, owca Melania z łódzkiego ZOO (ur. 2004 w Łodzi, wykarmiona butelką, ma zaufanie do ludzi, po prostu lubi ludzi i uczestniczy w działalności edukacyjnej prowadzonej w ZOO, ma syna i córkę, weganka...) oraz kot artystów, którego fotografowali (biała angora, „odebrany interwencyjnie” od ludzi, którzy go męczyli, wegetarianin...). Pytania o relacje między człowiekiem a zwierzętami są dla mnie ważne; od dziecka „wiem”, że zwierzęta mają duszę (cokolwiek to znaczy; *na Syberii u Tunguzów byłbyś szamanem* – powiedział J.B.).

Zwracała uwagę także artystyczna forma projektu, którą autor wstępu w wydawnictwie

towarzyszącym, Adam Mazur, określił terminem „minimalizm”. Wystawa odbywała się w trzech przestrzeniach, korytarzyku, w którym można było przeczytać hasła o szkodliwości jedzenia mięsa („największy zabójca”); w drugiej przestrzeni, w miejscu przeznaczonym dla owcy Melanii – i w największej sali, z trzynastoma fotografiami.

Na wszystkich 13 fotografiach w drugiej sali, na czerwonych ścianach (ta czerwień – kolor mięsa i krwi – łączy tę wystawę z krakowską), jest wspomniany już kot; zwykle trochę poruszony; bo zdjęcia robione były w mroku, na długi czas, a kot był aktorem improwizującym. Fotografowany był np. w mrocznym wnętrzu kościoła, w stronę drzwi, za którymi jest światło; albo we wnętrzu tunelu z widocznym na końcu wyjściem na światło dnia. Albo nocą przy dużym grobowcu. Jakby był z nami w tej samej sytuacji – i jego też dotyczyły pytania o transcendencję.

Te trzynaście fotografii – wszystko wcześniej było wprowadzeniem – decyduje o tym, że wystawa Czekalskiej i Golca jest wypowiedzią w obszarze sztuki. Zwracano uwagę, że zdjęcia przywołują malarstwo Caspara Davida Friedricha, ukazującego

1

2

postaci zapatrzone w dal, w światło – wobec nieskończoności. Na fotografiach łódzkich artystów sceneria została zredukowana do jednego sygnału miejsca, np. łuku we wnętrzu kościoła – ważne jest światło przed nami (tu: kotem). Albo że przed nami (przed nim) grób. Do minimum – zdjęcia zaskakują prostotą i wyrafinowaniem. Te „minimalistyczne” fotografie podejmują dialog z wielką tradycją europejskiego malarstwa, które bardzo rzadko ukazywało zwierzęta jako świadków, uczestników zdarzeń. (Zwierzęta niekiedy towarzyszyły świętemu, ale nie było ich w scenach wyznaczających perspektywę transcendencji). Fotografie odwracają przyjęty porządek.

Na pierwszym ze zdjęć kot (a właściwie jakieś zwierzę, bo tak bardzo jest poruszone, że nie jesteśmy pewni, jakie) znalazł się pod krzyżem, na Golgocie (choć Golec zrobił je, jak wszystkie, w polskim plenerze). I jest w kadrze jedynym świadkiem. Recenzenci nie podjęli tego wątku – czy taka wizja i myśl o tym narusza tabu? (Tu warto znów przypomnieć, że Hermann Nitsch w swoich akcjach inscenizował ukrzyżowanie jagnięcia).

Sztuka zawsze przekazywała idee...

Wystawa w całej swojej złożoności jest jedną z najważniejszych wypowiedzi polskich artystów „w sprawie zwierząt”. W ubiegłym roku wystawę „Polityka i etyka” w Muzeum Sztuki Współczesnej w Radomiu kończył aneks: rysunek i dwa obrazy ukazujące cierpienie zadawane zwierzętom przez ludzi. Był też obraz Antoniego Fałata – z chłopcem siedzącym na świni. Dedykowany Helmutowi Kajzarowi, namalowany na podstawie zdjęcia Kajzara z dzieciństwa. Przypomina go jako autora tekstu *Koniec półświni* [1] – najważniejszego ze znanych mi polskich tekstów o wspólnym losie ludzi i zwierząt. (Też odwraca nasze myślenie o zwierzętach, zmusza nas, byśmy się zastanowili, jak nas widzą; mnie przypomina pytanie, czy możliwa jest empatia zwierzęcia wobec człowieka. Jest próbą zapisu odczuć zabijanej świni, przyglądającej się reakcji na jej śmierć zaprzyjaźnionego z nią chłopca, Józia...).

W ostatniej rozmowie z autorami wystawy zamieszczonej w tym wydawnictwie (rozmawiał Krzysztof Cichoń), czytamy, że jesteśmy RAZEM. To RAZEM jest programem. Wystawa jest apelem o naszą empatię wobec zwierząt. Jej forma sprawiła, że argumenty zostały wypowiedziane, jak w spokojnej rozmowie. A w sali z fotografiami panowała cisza. W ciszy, niemal w mroku, promienie (i miejsca) światła na fotografiach skupiały nasz wzrok. Jak światło w dali na obrazach Friedricha.

[1] W tomie: Helmut Kajzar, *Sztuki i eseje*, Warszawa 1976, ss. 153–159.



Tatiana Czekańska, Leszek Golec

1. *Aleja rozjasniona*
2. *Morze*
3. *Podniesienie Krzyża*
4. *Glinice*
5. *Wąwóz zielony*



Te „minimalistyczne” fotografie podejmują dialog z wielką tradycją europejskiego malarstwa, które bardzo rzadko ukazywało zwierzęta jako świadków, uczestników zdarzeń.





Jan Berdyszak

Instalacje z wystawy
CSW Znaki Czasu
w Toruniu

1. *Wejdz w światło*
2. Fragment ekspozycji
3. *Z naroża*

Fot. artysty

Malina Barcikowska

Jan Berdyszak. Gęstość cienia. Pomiędzy światłem a ciemnością

Jan Berdyszak należy do twórców, którzy świadomie prowadzą swoje artystyczne poszukiwania.

Najnowsza wystawa pokazana w Centrum Sztuki Współczesnej Znaki Czasu w Toruniu daje wyraz doświadczeniom zebranych na przestrzeni minionych lat. Być może właśnie termin „doświadczenie” – z całą swoją wieloznacznością – pasuje najbardziej do zaprezentowanej aktywności. Pokazuje się tu bowiem coś pomiędzy: wynikiem naukowego eksperymentu a życiową wprawnością. Zagadnienia przetrawione przez intelekt i przeżyte. Na granicy nauki i życia. Gdzieś pomiędzy – *Pomiędzy światłem a ciemnością*.

Zacznijmy od światła – pisze we wstępie do katalogu wystawy Dobrila Denegri i wymienia cały ciąg skojarzeń: widok, wizja, promieniowanie, promień, fala, prędkość, częstotliwość, napięcie, żarówka, neon, tęcza, soczewka, oświetlenie, wiedza, prawda, dobro...

Podobnie analizie poddaje pojęcie cienia. Może być on rozumiany jako m.in. zarys, złudzenie, mrok, nieostrość, szarość...

Przeciwnie sobie pojęcia, sprzeczności. Na wystawie Berdyszaka dopełniają się, tworząc pełen znaczeń artystyczny krajobraz. Poza bogatą w symbolikę wymową, zaprezentowane poszukiwania są też głosem w toczącej się od wieków dyskusji o znaczeniu obu rzeczywistości dla świata sztuki.

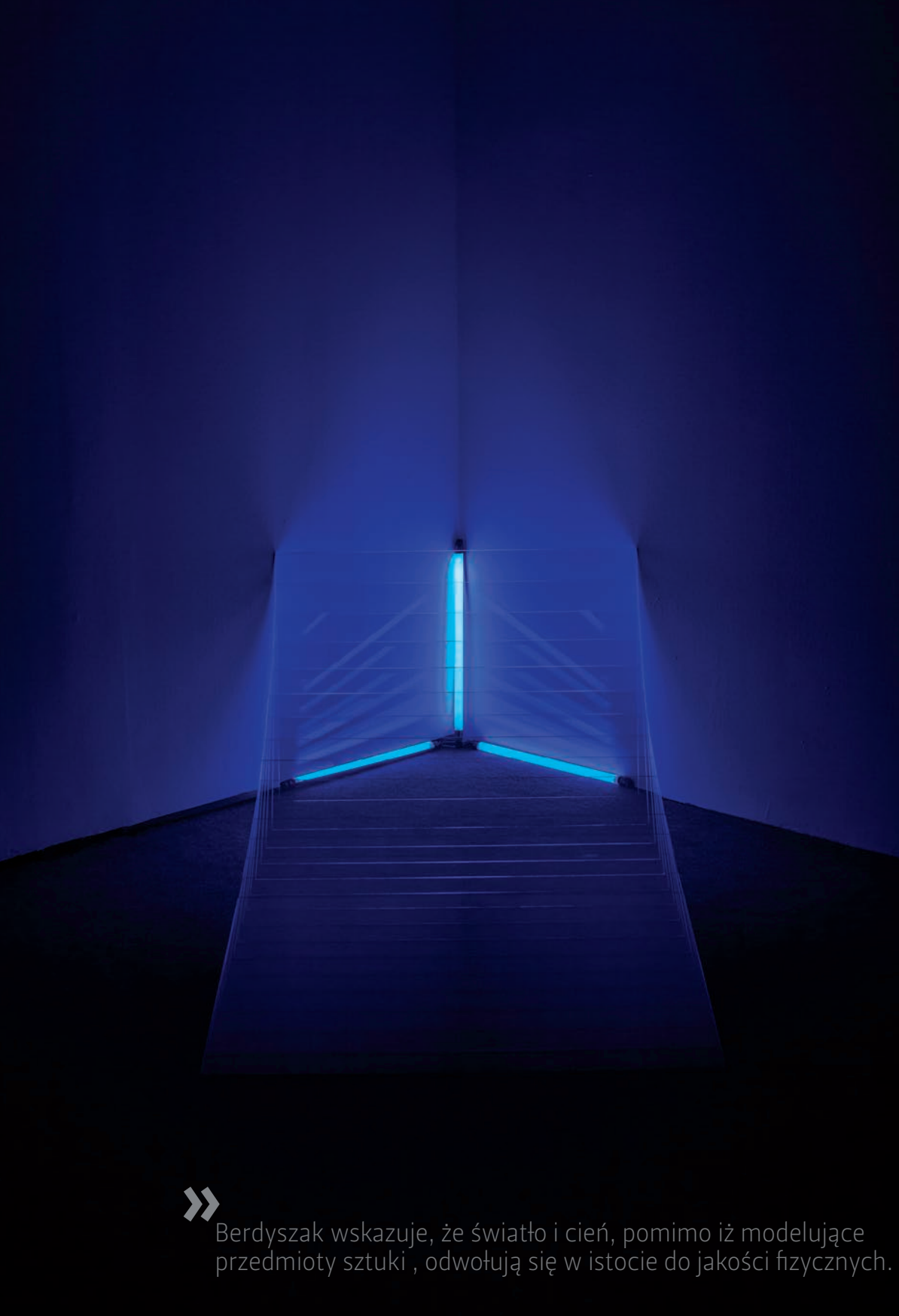
Uczestnicząc w tym przedsięwzięciu, postanowiłam przemierzyć sale które zajmuje

ekspozycja kilkakrotnie. Za każdym razem inaczej próbowałam odczytać jej metaforyczny potencjał – nie został wyczerpany. Pozwolił jednak trzykrotnie, za każdym razem odmiennie, odnaleźć się w przygotowanej przestrzeni.

Przejście pierwsze. Ze światła, ku cieniu

Pierwszą salę zorganizowano tak, że pełna jest światła. Widz zalany jest błękitną poświatą, która emanuje z gęsto rozwieszonych świetlówek. Wrażenie wszechogarniającej jasności potęguje jeszcze słoneczne, wiosenne słońce, które wpada przez szyby budynku, przygotowując nas niejako na przebywanie w pełnej blasku przestrzeni. Dalej – ekspozyty. Dzieła sztuki. Jest tak, jakbyśmy ze światła – świata idei, prawdy, dobra przechodzili ku cieniu – zmysłowym pozorom. Platoniska metaforyka... Zgodnie z logiką zastosowaną w ekspozycji i narzuconym kierunkiem zwiedzania, nie przypominamy jednak Platoniskich kajdaniarzy, którzy zgodnie z pierwotną wymową słynnego mitu o jaskini, skazani byli na przebywanie wśród złud. My to towarzystwo wybieramy. Kierujemy się świetlistą drogą, traktując ją jako przygotowanie do uczestnictwa w czymś, co poprzedza. Pełnemu byciu w świecie dzieł sztuki. To, że być może są tylko dyskredytującymi je „odbiciami odbić”, podwójnym naśladownictwem,





Berdyszak wskazuje, że światło i cień, pomimo iż modelujące przedmioty sztuki, odwołują się w istocie do jakości fizycznych.

przepuszczalności... Oglądając niektóre eksponaty, można mieć czasem wrażenie, że jesteśmy świadkami naukowych eksperymentów. Oto dwa teatralne reflektory skierowane lampami do siebie. Czy blask światła zostanie podwojony, czy raczej wchłonięty? Niejednokrotnie podczas oglądania zaprezentowanej ekspozycji ulegamy ciekawości i iście naukowej dociekliwości twórcy.

Przejście trzecie. Ciemny brat

Światło lampy w ciemnym pokoju stwarza enklawę bezpieczeństwa, w której przedmioty pozwalają się widzieć i rozpoznawać... — pisze w katalogu wystawy Marta Smolińska, kuratorka wystawy Chcielibyśmy zapytać: czy rzeczywiście, skoro obok światła pojawia się jego mroczny brat? Zaprezentowany przecież jako równie ważny? W jednej z sal znajduje się praca przedstawiana artystę i dzieło zatytułowana „Cień”. Rzucają go oboje. Tu nie można przypisać „winy” komuś innemu — trzeba podjąć wysiłek konfrontacji. Przyjąć krytyczną postawę wobec własnej natury oraz natury sztuki. Przez problematykę może poprowadzić nas kolejny filozof — Carl Gustav Jung. Psychoanalityk pouczał, jak ważny jest symbolicznie rozumiany cień, tak dla twórcy (ten często czerpie ze swojej nieświadomości), jak i odbiorcy (którego nieświadomość może zostać poruszona przez dzieło sztuki). Takie porównanie otwiera nas na kolejne pytania: ile jest z cienia w samej sztuce: w podejmowanych przez nią moralnych wyborach, braku zgody na powszechnie obowiązujące zasady? Czy cienia należy się bać? W rogu sali skromnie usytuowana ekspozycja z roku 2000 *Z naroża*. Światło promieniujące z mało efektownego kąta, zastawione przezroczystymi szybami. Jeśli nie jest nadużyciem interpretowanie przełomowej daty i kojarzenie możliwej wymowy pracy z panującym ówczesnie apokaliptycznym tonem mówiących na temat sztuki, to światła jest tu jednak więcej niż ciemności. A przejrzyste tafle prawie nie rzucają cienia...

Wspominana już Smolińska zauważa w tekście towarzyszącym wystawie, jak ważny jest wkład Berdyszaka w historyczne rozważania nad zjawiskiem cienia w sztuce. Często pomijanego, a frapującego bohatera sytuującego się pomiędzy światłem a ciemnością. Mającego tę właściwość, że przyjmuje w kulturze moc symbolu, pozwalając interpretować się na wiele sposobów. Sądzę, że odwiedzając tę wystawę, nie uzyskamy jednoznacznej odpowiedzi, czym cień jest. Odczytać jednak możemy w tym otwartym tekście ekspozycji niejeden sposób na to, jak z cieniem można sobie poradzić.

CSW Toruń, 30.03-13.05.2012

to nic. Zmierzamy ku nim, wykonując ruch przeciwny niż ten, którego doniosłość wskazał nam swego czasu filozof. Kierujemy swoje siły, aby wydobyć się ze światła ku sztuce, a nie opuścić ją na rzecz blasku, dokonując nawrócenia.

Wskazuje się, że przestrzeń wyzwała zachodzące w niej wydarzenia. Ta — w toruńskim CSW, dała nam szansę wykonać ruch wbrew tradycji dziejów. Opuścić światło, wejść w świat artystycznych wytworów.

Przejście drugie. Oko zdyscyplinowane

Wejść świadomie. Witające nas bowiem instalacje można także rozumieć jako blask rozumu, świadomości właśnie. Światło zdaje się dyscyplinować nasze oko, tak że to, co widzimy w kolejnych salach, zdajemy się postrzegać bardziej okiem rozumu, niż jedynie w odwołaniu do zmysłu smaku. Jasno i wyraźnie.

Taka interpretacja wydaje się być może najbliższa zamysłowi twórcy. Berdyszak wskazuje, że światło i cień, pomimo iż modelujące przedmioty sztuki, odwołują się w istocie do jakości fizycznych: ostrości, pochłaniałości,

Eulalia Domanowska

Życie jest sztuką

Powiedział Robert Filliou, który w 1971 roku stworzył „Republikę Geniuszy”, podkreślając, że sztukę mogą tworzyć amatorzy, przypadkowi uczestnicy zdarzeń. Ich kreatywność może być równie wartościowa co profesjonaliści ze względu na otwartość myślenia, niekonwencjonalność oraz wspólną radość przeżywania.

1–3. Andrzej Mitan, Cykl „Koncert na ryby”, fot. Marcin Kucewicz

Te wartości ceni Andrzej Mitan, muzyk, performer, animator sztuki. Jego osobowość ukształtowała początkowo muzyka i młodzieżowa kontrkultura. Występował z zespołem Onomatopeja. Wyglądał jak jedna z postaci musicalu *Hair*. W długiej szacie, bosy, z długimi włosami, przejęty ideami wolności, nie tyle politycznej, co tej realizowanej w kulturze, tworzył poezję dźwiękową, eksperymentował wraz z wirtuozami instrumentów elektronicznych, Tadeuszem Sudnikiem i Januszem Skowronem.

W latach 80. współtworzył wraz z Cezarym Staniszewskim i Tomaszem Wilmańskim Galerię RR w studenckim klubie Riwiera Remont. Było to miejsce, gdzie zbierała się alternatywna śmietanka kulturalna Warszawy i młodzież, którą pociągała taka niezobowiązująca atmosfera i różne międzynarodowe zwariowane projekty otwierające zupełnie nowe pola twórczości. Bywał tam syn Daniela Olbrychskiego, a Piotr Bikont nie zajmował się jeszcze rozkoszami podniebienia, tylko grał na basie w zespołach muzycznych.

Jedną z najdonioślejszych decyzji artystów prowadzących Galerię RR okazało się zaproszenie Emmetta Williamsa – amerykańskiego guru ruchu Fluxus mieszkającego wówczas w Berlinie Zachodnim, uprawiającego m.in. poezję konkretną i wizualną, tworzącego książki artystyczne i zaprzyjaźnionego ze światem artystycznym po obu stronach Atlantyku. Jako młoda krytyczka sztuki należałam wtedy do kregu, któremu ten wspaniały charyzmatyczny twórca otworzył oczy na to, czym może być sztuka. Jego wizyta zaowocowała w 1987 roku Międzynarodowym Seminarium Sztuki ETC, artystycznym festiwałem, jakiego Polska jeszcze nie widziała. Williams wspominał po latach: *Cezary, choć potrzebował fryzjera i goloncia, wyglądał jak książkę i działał jak władca nieustannie wydając swojemu dawnemu szkolnemu koledze Mitanowi rozkazy. Mitan – złotogłosy performer, lekko nadpobudliwy, o niespożytej energii, wyglądał jak skrzyżowanie szalonego mnicha ze starego typu rewolucjonistą. Ja sam byłem łysiejącym poetą, który dawno przekroczył wiek średni* [1]. We trójkę porwali się na zrobienie czegoś wielkiego. Tworzyli też wspólne akcje i działania wizualno-poetycko-muzyczne w Galerii RR, jak na przykład *Ptaki* (1985). Andrzej Mitan wydał też w tym czasie serię winylowych płyt z artystycznymi okładkami projektowanymi przez wybitnych polskich twórców.

Zrealizowany w 2011 roku *Koncert na ryby*, zadedykowany Emmettowi Williamsowi, Mitan traktuje jako dzieło swojego życia, rodzaj artystycznego podsumowania. *Koncert na ryby*, stworzony od kwietnia do końca października 2011 roku, był

ukierunkowany na wyprodukowanie filmu, zrealizowanego przez Grzegorza Rogalę, pod tym samym tytułem według scenariusza artysty, który, razem z synem Karolem, jest też autorem ścieżki dźwiękowej i wykonawcą partii wokalnych. Dźwięk jest na równi z ruchomym obrazem integralnym elementem kompozycji tego dzieła. W ramach projektu zostały również specjalnie zaprojektowane i wykonane szklane miniakwaria i styropianowe opakowania na nie, srebrna moneta z inicjałami AM, a także wydrukowano książkę, która dokumentuje przedsięwzięcie.

Film został powielony na płytach DVD w nakładzie 750 egzemplarzy. Zgodnie z zamierzeniem autora, w każdym z 96 akwariów wypełnionych wodą z czterech rzek: Zagożdżonki, Radomki, Molnicy i Wisły, została zamknięta płytka z nagraniem utworem. W 60 z nich spoczęła na dnie razem z monetą. Każdy z pozostałych 24 pustych pojemników stał się specyficznym opakowaniem dla jednej płytki. Również każdy egzemplarz tej książki został zaopatrzony w kopię filmu. Dla reszty nośników przygotowano tekturowe koperty z nadrukiem. Najpełniejszą formą prezentacji dzieła jest zatem zestaw złożony z akwarium wypełnionego wodą, z zatopioną płytką i monetą, oraz egzemplarza tej właśnie książki.

Przygotowania rozpoczęły się od zorganizowania wypraw po wodę do źródeł czterech rzek, ważnych dla biografii i wspomnień Andrzeja Mitana; Zagożdżonka przepływa obok Pionek – miejsca urodzenia autora, Molnica – obok Grójca, gdzie mieszka, Radomka – obok Radomia, gdzie obecnie pracuje w Mazowieckim Centrum Sztuki „Elektrownia” i Wisła. Udanie się do źródła, napięcie się z ruczaju wody życia, nieskazitelnie czystej, kojarzy się z *katharsis* i objawieniem. Autorowi pomagała w tej wędrówce spora grupa ludzi.

Ich działania można traktować jako wspólnotowe działanie, skupieni wokół jednego celu poddają się kierownictwu artysty, bo „jemu przecież się nie odmawia”. Píše o tym w książce Romuald K. Bochyński: *Między uczestnikami projektu powstawały specyficzne więzi, poczucie uczestnictwa w wyjątkowym i oryginalnym, chociaż przez wielu*



z nich odczytywanym jako ekstrawaganckie i hermetyczne, artystycznym przedsięwzięciu. Wytworzony został zatem pewien kapitał społeczny jako dodatkowa (...) wartość projektu [2]. Życie

2 Romuald K. Bochyński, *Czas przeszły odnaleziony*, Andrzej Mitan, *Koncert na ryby*, Radom 2011, s. 54.

1 Emmett Williams, *My Life in Flux – and Vice Versa*, Stuttgart 1991, s. 411.

stało się sztuką. Przez pewien czas — dzięki artyście — uczestnicy mieli okazję przebywać jednocześnie w sferze sztuki i sferze życia. Powstały bardzo bezpośrednie, spontaniczne, mające walor tekstu podobnego do strumienia świadomości, relacje opublikowane w książce *Koncert na ryby*.

Andrzej Mitan studiował m.in. historię i filozofię na lubelskim KUL-u i warszawskiej Akademii Teologii Katolickiej. Toteż w jego koncepcji sztuki spotykamy wiele rozważań dotyczących sfery *sacrum* i duchowości. Wydaje się, że jak słusznie zauważył Romuald Bochyński, który *Koncert na ryby* poddał szczegółowej analizie symbolicznej i teoretycznej, według Mitana artysta to przede wszystkim kapłan, mag, ale także animator działań [3]. Rozsiewa idee, pomysły

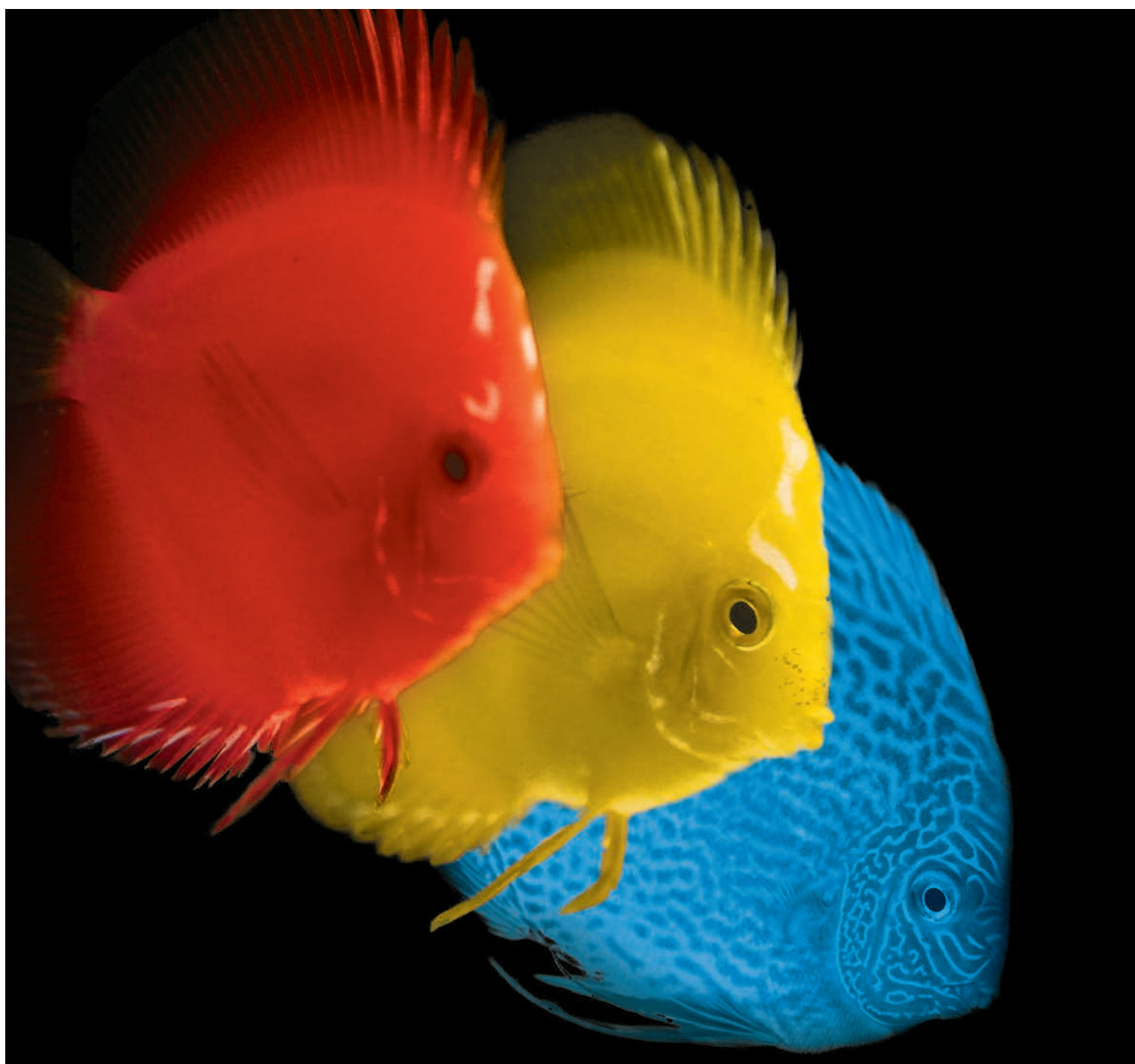
i umożliwia ich realizację. Improwizuje, ale bardzo skutecznie organizuje różnego rodzaju festiwale, koncerty, akcje czy interdyscyplinarne działania.

W akwariach znalazła się też srebrna moneta wytworzona w zakładzie jubilerskim jak w pracowni średniowiecznego alchemika. Andrzej poszukuje kamienia filozoficznego, który nadałby życiu ten ostateczny, właściwy sens. Pytania o sens ludzkiej egzystencji pojawiają się przecież w filozofii, którą studiował. Aurę maga czy mistyka, jaką promieniuje Andrzej Mitan, zauważył już przecież Emmett Williams.

Ryby będące starochrześcijańskim symbolem Chrystusa, a obecnie również chrześcijanina, artysta wybrał nieprzypadkowo. Użył ryb — paletek w podstawowych barwach. Jaskrawe czerwone, żółte i niebieskie rybki były wizualnym odpowiednikiem nut. Andrzej Mitan, podobnie jak poszukujący wcześniej związku między

sztuką wizualną a muzyką Mikołaj Ciurlionis, Kandinski czy Paul Klee, pragnął stworzyć dzieło integralne. Zamiast abstrakcji znalazł jednak język codziennego życia, któremu nadał symboliczny wymiar. Powstało dzieło poetyckie, osobiste, a jednocześnie uniwersalne, przekazujące wartości cenione przez artystę. Jeśli *Koncert na ryby* ma być podsumowaniem życia, doświadczeń, wspomnień i sztuki Andrzeja Mitana, podsumowaniem jego dokonań, ale też wartości, jakie wyznaje, to jest to na pewno wspomnienie nieco sentymentalne, choć przede wszystkim ukazujące cenne wartości sztuki, która, jak mówią filozofowie, a także nasz autor, powinna być tworzona bezinteresownie. Artysta sprzeciwia się rosnącej komercjalizacji sztuki. Za pomocą osobistego przykładu chce wskazać innym możliwą drogę harmonii, boskiego i ludzkiego ładu, otwartości i kreatywności. Życ w ten sposób jest sztuką.

³ Ibidem, s. 55. Tekst Romualda K. Bochyńskiego polecam do przeczytania w całości, gdyż autor opisuje, wyjaśnia i porządkuje prawie wszystkie kwestie dotyczące projektu *Koncert na ryby*.





Agnieszka Gniotek

Wiele bab i dwie suki

Kameralna, ale skonstruowana w bardzo przemyślany sposób wystawa Agaty Zbylut w Galerii Bielskiej BWA, dotyczy marzeń i pozorów.

Agata Zbylut

1-3. z cyklu „Nic nie jest takie, jak mówią”

Zatytułowana „Nic nie jest takie, jak mówią” porusza wątki kobiece, najbardziej interesujące artystkę. To narracje wybrane z historii i z codzienności. Ich kanwą jest miłość, wierność i zaufanie, ale także zubożenie.

Niemal każde z prezentowanych dzieł jest w wyrazie bardzo silne. Na plan pierwszy wybija się opowieść o dwóch kobietach Adolfa Hitlera: Evie Braun – jego wieloletniej kochance, która tuż przed śmiercią dostąpiła zaszczytu zostania żoną przywódcy Rzeszy, oraz suce Blondi – modelowym owczarku niemieckim, przez cztery lata wiernie towarzyszącym wodzowi. Wódz ponoć miał zoofobię i psa wyraźnie nie lubił. Złośliwi twierdzili także, że nie bardzo radził sobie z kobietami. Z drugiej strony jednak, nic nie jest takie, jak mówią, a Eva kochała go bezgranicznie. Niechęć do suki Hitler kompensował dręczącą tresurą, a zaniedbywanej, dużo od niego młodszej Evie odwdzięczał się drogimi prezentami, luksusowymi apartamentami i pozostawionym w jej dyspozycji samolotem. Na koniec – obie zabił. Może dla Evy było to wybawienie? Zgodnie z zaleceniem kochanka zupełnie nie interesowała się polityką, do końca była przekonana o wygranej Niemiec. Żyła zajęta kobiecymi sprawami. Lubiła fotografię, sport i robienie zakupów. Nie była szczęśliwa. Dwukrotnie w trakcie swojego związku z Hitlerem próbowała

popelnić samobójstwo. Blondi być może szczęśliwa była. Co my możemy wiedzieć o psim szczęściu? Na kilka tygodni przed śmiercią została matką. Jedno ze szczeniąt znaleziono przy niej martwe, innemu Hitler nadał imię Wolf. Nie wiadomo, co się z nim stało. Wódz nie zabił Blondi z miłości, nawet takiej pojmwanej w chory sposób. Po prostu wypróbował na niej truciznę, którą potem chciał podać Evie. Pod koniec wojny w produkcji trucizn zdarzały się fuszerki, wytwarzana w obozach koncentracyjnych cjankalia nie zawsze gwarantowała skutek natychmiastowy. A Hitler chciał być pewien. Siebie zastrzelił.

Blondi nie miała wyboru. Łajka też nie. To drugi psi bohater tej ekspozycji. Kolejna tragiczna historia o psiej wierności. Uliczna przybłęda znajduje dom i kochających ją ludzi. Czuje się dobrze i bezpiecznie. Posłusznie wykonuje wszystkie polecenia. Ufa ludziom, a ci wysyłają ją w kosmos, na pewną śmierć, w imię nauki i swojego interesu. O czym myśli Łajka patrząc w gwiazdy, kiedy nie wie, co ją czeka? O czym myśli pani Helenka, sąsiadka Agaty Zbylut, która dzień w dzień przez kilka godzin, obserwuje obskurne podwórko-studnię kamienicy, na którym absolutnie nic się nie dzieje? Tego nie wiemy. Nie wie tego też Agata, choć panią Helenkę poznała. Zawarły znajomość w związku z kręceniem wideo na

potrzeby wystawy. Należą jednak do zupełnie innych kobiecych światów. Nie ma szans, aby się zrozumiały. Agata ciągle goni własne marzenia, pani Helenka nie marzy do lat. Jest apatyczna, zubożała i samotna. Może się modlić w tym oknie, a może i to nie. Nie ma co sądzić po pozorach, nic przecież nie jest takie, jak mówią.

Postawa życiowa tego rodzaju dla Agaty jest nie do przyjęcia. Na film, rejestrujący nic-nie-robienie pani Helenki, nakłada inną historię — opowieść o spełnionym marzeniu. Przed oczami sąsiadki przelatuje, siedząc na krześle, Larry Walters. Przyczepił wojskowe balony do kuchennego mebla i wzbił się w niebo niezwykle wysoko. Tak wysoko, że przeciął korytarze powietrze samolotów. Zaspokoił pragnienie podniebnej podróży, wylądował i przeżył. Zniszczone marzenie to rzadko spotykane szczęście — tak sądzi wielu z nas. Nic jednak nie jest takie, jak mówią. Piętnaście lat po podróży krzesłem, Larry Walters popełnia samobójstwo. Być może niektóre pragnienia powinny pozostać niezaspokojone, wtedy życie ma określony cel.

Każdemu coś jest przeznaczone. Często wydaje się nam, że wiemy, co przeznaczone jest innym. Na przykład kobieta. Kobieta powinna spełniać się jako żona i matka. O tej powinności mówi kolejna praca. Z prezentowanych na wystawie jest to najstarsze dzieło Agaty Zbylut, niejednokrotnie już pokazywane. Zestaw manekinów odzianych w komunijne, białe sukienki, poruszających się w somnambulicznym tańcu, pokazując schemat wg jakiego dziewczynka jest wdrażana w dorosłe przeznaczenie, którym jest małżeństwo. Choć praca ta koncepcyjnie nieco odstaje od pozostałych pokazywanych w Bielsku-Białej, to przytoczenie jej na kolejnej już indywidualnej prezentacji Agaty Zbylut udowadnia, jak ważnym jest dla artystki temat społecznie sankcjonowanych stereotypów, według których oceniane są dokonywane przez kobiety wybory życiowe.

Agata Zbylut, „Nic nie jest takie, jak mówią”, Bielska Galeria BWA, Bielsko-Biała. Wystawa czynna 8–29 marca 2012 r.



3



piekła ciasto drożdżowe

György Jerovetz

Bezczasowość sztuki konsumpcyjnej

Prace Natalii LL niebywale intensywnie reagują na sztukę minionych dziesięcioleci; charakteryzują je zawsze jednoznaczne odniesienia i ciągle oryginalny przekaz.

W Muzeum Ernsta zaprezentowano wrażliwy wybór prac (kuratorem wystawy jest artysta), które pokazują nam problematykę badaną przez Natalię w taki sposób, dzięki któremu niekoniecznie musimy znać sztukę neoawangardy; po prostu utożsamiamy się z danym sposobem widzenia. Choć data powstania niektórych prac jest bardzo odległa, to nie jest to odczuwalne jako przedawnienie; cała twórczość wydaje się być w zupełności beczasowa i wiecznie aktualna.

Co prawda niektóre dzieła wyrwane z kontekstu historycznego są samotnymi zabawkami: tak jest w przypadku pozbawionej strukturalizmu i manii semiotycznej lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych pracy otwierającej wystawę, w której artystka z liter swojego imienia tworzy nowe słowa (siedem faktorialów), i te zapisuje obok siebie na licznych wydrukach. Jeszcze bardziej intrygującą pracą jest *Natalia ist sex* (1974), gdzie litery trzech słów składają się z fotografii, które pokazują różne pozycje głównego motywu, w różnym czasie. Z form obrazów rodzi się niezależny język, odnosząc się do podstawowych form liter i ich funkcji. Można by powierzchownie stwierdzić, iż jest to typografia seksualna, lecz widzimy tutaj techniczną, magiczną fuzję tekstu i obrazu, gdzie znaczenia podstawowe są wielokrotnie zmodyfikowane. Tekst – litera – obraz – fotografia – kolor – litera – tekst: w taki sposób kierujemy naszą uwagę na nieznaną wymiar. Natalia LL tworzy jedność między zmysłowością, intuicją i kombinacją.

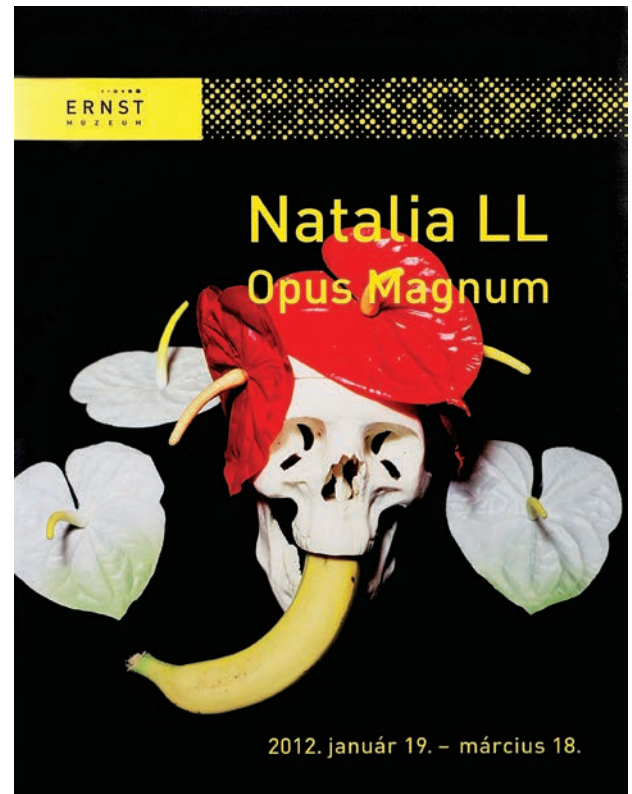
Druga ważna grupa wczesnych prac nosi tytuł „Sztuka konsumpcyjna”, ich krytyka społeczna wydaje się być dziś nawet bardziej aktualna niż w okresie powstania (1972–74). Wtedy – w gorącej pop-artu i Warhola – postawienie trywialnych treści, rytmiki monotonnej w pozycję wyróżnioną kryło w sobie jakąś transcendencję, prace pełniły funkcję własnych masek. Na zdjęciach i filmach widzimy kobietę jedzącą banana, pojedyncze elementy zostały ułożone w serię składających się z różnych kombinacji „zabawy” z bananem. Kontynuacją tych prac jest cykl „Sztuki postkonsumpcyjnej”, gdzie wokół ust modelki można zauważyć już jedynie jakiś płyn, sugerując „zakończenie”. W tle całej twórczości sytuuje to te prace charakteryzujące się beczasową zmysłowością

i propagandą, w ironiczno-dramatyczny kontekst.

Świat Warhola, zwiększenie konsumpcyjnego wymiaru, prezentacja seksualności jako towar sprawy wyobcowania są wieczne.

Zbliżając się do terażniejszości, na wystawie następują kolejne większe cykle (po krótkim przejściu): Wagner i jego uczuciowa-zmysłowa podwójność. Ciągłe wznawienie ciała artystka demonstruje na postaci ciągle młodego Odina. Darzony szacunkiem do tej pory banan też źle skończy: na melodii „Zmierchu Bogów” sztylet go przeszywa, rytmicznie się ślizga. Wokół monitora jest mnóstwo kalii – kwiat jest symbolem piękna, z potężnym znamieniem przypominającym penis. I tu nadchodzi zmiana, kobieta zwycięża nad wszystkim.

Recenzja z wystawy
„Natalia LL: Opus Magnum”
Ernst Muzeum, Budapeszt
19.01. do 18.03.2012





3

4



Natalia LL

1. Plakat
2. Część ekspozycji, po lewej: *Aksamitny terror*, 1970. W centrum: *Sztuka postkonsumpcyjna*, 1975–1998.
3. *Marzenia Brunhildy*, 1994–2012.
4. *Mente et Malleo* (Myślą i młotem), inst. 2012



Natalia LL tworzy
jedność między
zmysłowością, intu-
icją i kombinacją.

Agnieszka Łakoma

1. *Uniesienie Jana*
2. *Bez nazwy*
3. *Wniebowzięci*, Galeria Szara Kamienica



1

108

Marta Lisok

Spiskowcy rozkoszy

O wzrokowej ekstazie w cywilizacji naukowo-technicznej

W miastach, w których żyjemy każdego dnia widzimy setki obrazów reklamowych. W żadnego innego typu społeczeństwie w dziejach nie występowała taka koncentracja obrazów, nie było takiej gęstości przekazów wizualnych.

John Berger [1].

Kiedy nuda ulega demokratyzacji i czas musi zostać wypełniony w inny sposób niż pracą, następuje rozwój kultury konsumpcyjnej w XIX-wiecznych miastach. Wtedy też powstają miejsca, które mogą przyjąć szerokie strumienie zmieniających się towarów, obrazów i ciał ludzkich. Znika rozróżnienie na wysokie i niskie, oficjalne i codzienne, dworskie i plebejskie, klasyczne i groteskowe. Z całą mocą objawia się siła uładowanego

nieładu: karnawałów, jarmarków, pasaży handlowych, turystyki.

W tym samym czasie zmienny i anonimowy tłum rozrastających się w zaskakującym tempie miast, zagarnia coraz większą przestrzeń. Pojawia się niepewność co do tożsamości napotkanych osób. Zarysowuje się lęk przed nieznanym, skłaniający do trzymania drugiego człowieka na dystans. Klasy walczą ze sobą za pomocą spojrzenia. Obserwują się i oceniają, opierając na fizycznym wyglądzie. Jest to odpowiednie środowisko dla pojawienia się figury symbolizującej nowoczesną egzystencję: postaci *flaneura*, którego istnienie zasadza się na przyglądaniu się dla przyjemności, kolekcjonowaniu szybko zmieniających się widoków, jakie oferuje miasto. *Flaneur* przechadza się, a wewnętrzną pustkę wypełnia mnóstwem wrażeń wyłapywanych



Prowadzę grę z widzem, rzucam czerwone światło na kulturę konsumpcyjną i zachęcam do refleksji nad kryzysem wartości intelektualnych, religijnych i etycznych.

1 J. Berger, *Sposoby widzenia*, tłum. M. Bryl, Warszawa 2008, s. 129.

łapczywie z otoczenia. Wielka rozkosz dla prawdziwego *flâneura*, to zamieszkać w mnogości, falowaniu, ruchu, w tym, co umyka. Jak pisze Charles Baudelaire: posiąść tłum, oto jego namiętność i powołanie.

Figura *flâneura* jest przodkiem dzisiejszego *homo consumatus*. Śledzący jego nawyki antropolog kultury traktują supermarkety jako behawioralną dżunglę, grząski i duszny grunt idealny do prowadzenia badań nad podatnością ludzi na manipulacje, złożonymi sieciami relacji, mechanizmami rozbudzenia fikcyjnych potrzeb. W świetle ich badań, przestrzeń hipermarketu działa na zasadach miejsca o charakterze sakralnym, magicznym, którego użytkownicy mogą w trybie natychmiastowym zasmakować przygody i egzotyki. Zrytmizowanie arteriami, pełne fontann i roślinności, pozbawione zewnętrznych dekoracji, najczęściej oddalone od miasta supermarkety stały się fabrykami produkującymi przyjemności. Podobnie jak w przypadku zorganizowanej turystyki nie ma tam miejsca na nudę, a atrakcje są precyzyjnie zaplanowane. Trwa całoroczny karnawał, feeria obrazów, kolorów i kształtów.

Agnieszka Łakoma, łącząc w swojej twórczości grafikę, instalacje i obiekty, wiele razy odnosiła się do strategii uwodzenia wpisanej w działalność supermarketów, prezentując je jako przestrzeń ponowoczesnych rytuałów i budowania tożsamości w oparciu o bulimiczne pochłanianie kolejnych przedmiotów pożądania.

Tytuły prac z jej najnowszego cyklu „Wniebowzięci”: *Uniesienie Jana, Adoracja Katarzyny, Gloryfikacja Aleksandry, Pasja Piotra, Apoteoza Kacpra, Ekstaza Małgorzaty* oraz *Uwielbienie Magdaleny*, w wyraźny sposób odnoszą się do tradycji sztuki sakralnej. Pobrzmiwają w nich szczególnie echo sztuki

barokowej opartej na założeniach soboru trydenckiego, z ideą Gesamtkunstwerku, czyli dzieła totalnego. Polegała ona na połączeniu teatralnych efektów malarstwa, rzeźby i architektury w taki sposób, żeby oko widza, w tym przypadku wiernego, zostało uwiedzione przez nadmiar i bogactwo symbolizujące potęgę i majestat kościoła. Jego wzrok, nastrój i zachowania były sterowane przez duchownych. Jemu pozostało już tylko oniemiać. Popaść w ekstazę, otworzyć się na przekaz płynący z zewnątrz. Równie racjonalne i skalkulowane wydają się założenia cyklu „Wniebowziętych”. *Prowadzę grę z widzem, rzucam czerwone światło na kulturę konsumpcyjną i zachęcam do refleksji nad kryzysem wartości intelektualnych, religijnych i etycznych* – mówi o swoich zainteresowaniach artystka. Przestrzeń marketu jawi się w kontekście jej prac jako obszar zwodniczy i niebezpieczny, w którym na zdezorientowanego klienta czekają liczne wnyki i zasadzki.

Artystka sportretowała klientów hipermarketów oczarowanych bogactwem i nadmiarem, którzy nie są w stanie przetworzyć nadmiaru bodźców. Żrenice postaci z lightboxów Agnieszki Łakomej pożerają kolejne oferowane im widoki. Oni sami stają się ekranami dla sprytnych marketingowych efektów, które mają zachęcić ich do kupienia kolejnego produktu.

Tytuł całego cyklu to zapożyczenie z komedii opowiadającej o losach dwójki mężczyzn, którzy wygrali w toto-lotka, jednak nie będąc przygotowani na tak ogromną ilość pieniędzy, nie potrafili z niej racjonalnie skorzystać. Artystka dostrzega szczególnie niebezpieczeństwo w wejściu na rynek supermarketów w krajach postkomunistycznych – dla społeczeństw, które nie są przygotowane, by w odpowiedni sposób korzystać z nowych

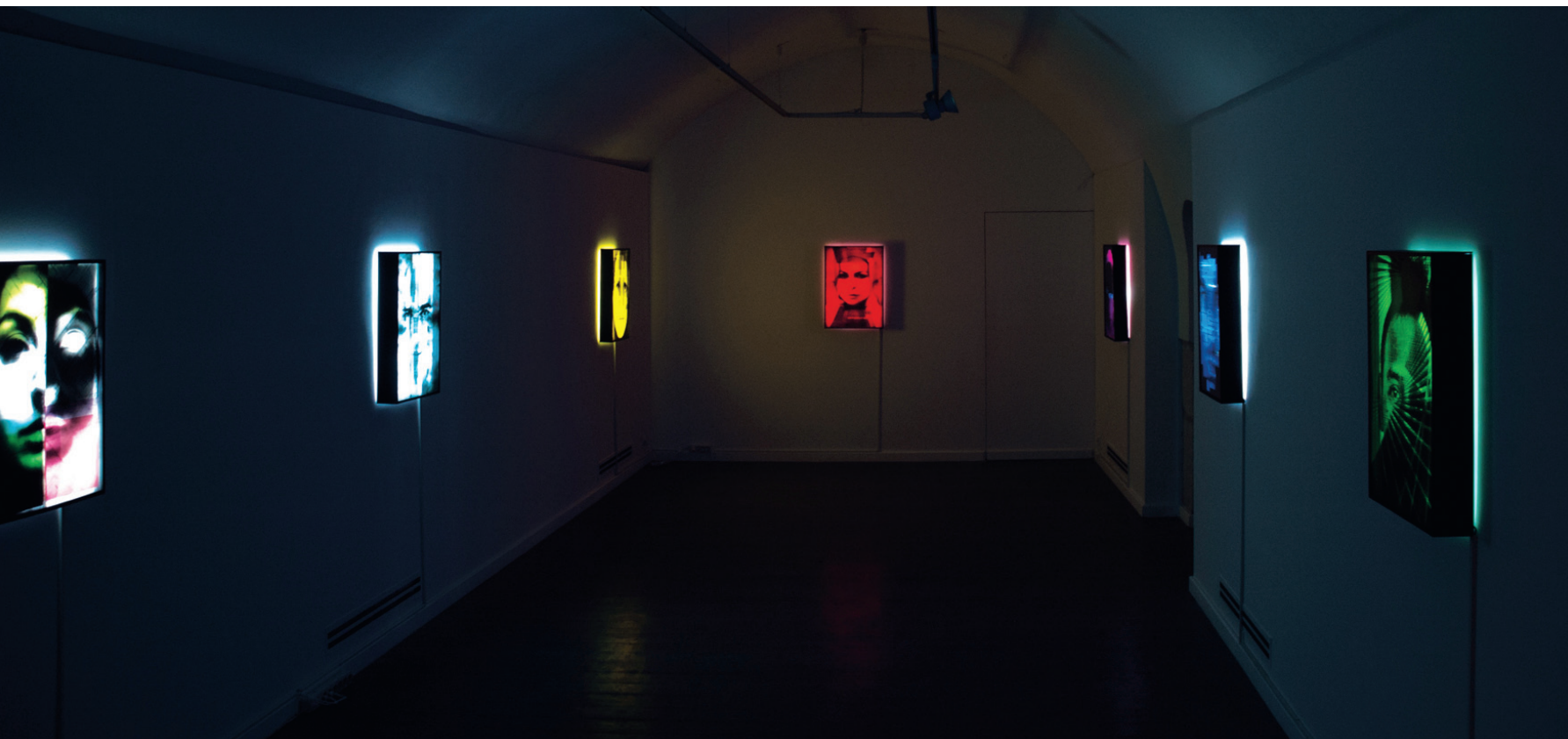
możliwości. Klienci przyzwyczajeni do prząsnej i ascetycznej konsumpcji z okresu PRL zostają niemal zahipnotyzowani możliwością nieograniczonego wyboru i dostępnością towarów.

Cykl „Wniebowzięci” jest odzwierciedleniem współczesnej kultury pośpiechu, powierzchniowości i bierności. Jej źródła można upatrywać w wyłonieniu się społeczeństwa konsumpcyjnego podporządkowanego imperatywowi nieustannego oferowania nowości i oryginalności. Bogactwo obrazów i bodźców w codziennym doświadczeniu prowadzi do ukształtowania się nowych form percepcji i wrażliwości, nowej „składni” myślenia i postrzegania świata. Jak pisze Wolfgang Welsch, w naszej zdominowanej przez zmysł wzroku techniczno-naukowej cywilizacji występuje zjawisko *odrealnienia rzeczywistości*, polegające na tym, że *traci ona na wadze, podlega trwałym procedurom nadawania lekkości, przestaje być czymś wiążącym, nabiera charakteru gry* [2]. Rzeczywistość nie kojarzy się już z czymś napierającym, wiążącym, zdaje się coraz lżejsza, coraz mniej natrętna. *Zawieszając wiarę w realność, zaczynamy inaczej myśleć i działać. Nasze zachowania w coraz większym stopniu są symulacyjne i wymienne* [3].

Postaci z prac Łakomej dobrowolnie oddają się na pastwę rzeczy. Zdają się być pogrążeni w permanentnym zawieszeniu pomiędzy marzeniem o kolejnym przedmiocie, a jego posiadaniem. W rajskim środowisku hipermarketów poruszają się bezwolnie i miękko jak lunatycy, których wiedzy nieznana moc. Błyszczące, gładkie i nowe przedmioty pożądania niezauważalnie wssysają ich w głąb siebie.

2 W. Welsch, *Estetyka poza estetyką...*, s. 125.

3 W. Welsch, *op.cit.*, s. 126.





1

Agnieszka Gniotek

W fotosieci

„I*Network” to tytuł tegorocznego łódzkiego FotoFestiwalu, który przywołuje ekspansywne i globalne skojarzenia. Tymczasem impreza roku bieżącego jest dość kameralna w porównaniu z poprzednimi edycjami, choć dobrze ilustruje hasło wywoławcze. Ograniczoność działań wynika przede wszystkim z chwilowej niedyspozycji lokalowej – kompleks festiwalowy przy ul. Tymienieckiego jest obecnie remontowany. Stąd ekspozycje programu głównego swoje miejsce znalazły w zabytkowej Willi Grohmana, a cykl Grand Prix zamiast tradycyjnych 10 prezentacji, złożono z pokazu multimedialnego i wystawy laureata – Tomasza Lazara. Zabrakło też Fabryki Fotografii, czyli przeglądu dorobku szkół fotograficznych, który zastąpiony został wyjątkowo kiepskim pokazem prac studentów warszawskiej ASP. Niewiele ciekawych rzeczy znalazło się też wśród wystaw towarzyszących, z których jednak na docenienie zasługiwały, rzecz jasna, fotografie Vladimira Birgusa oraz somnambuliczny w nastroju debiut Anny Orłowskiej zatytułowany „Przeciek”.

Po krótkiej liście tego, czego w tegorocznym programie nie było, skupmy się na atutach. Te może nie były bardzo liczne, za to zdecydowanie silne. Należała do nich wystawa główna, kolejno przegląd dorobku pięciu kolektywów fotograficznych, ekspozycja kolekcji Joanny i Krzysztofa Madelskich oraz retrospektywa Josepha Beuys’a w Atlasie Sztuki. Te cztery wystawy, a dodatkowo naprawdę rewelacyjne Grand Prix Lazara, okazały się dostatecznym powodem, aby wizytę w Łodzi uznać za wartościową i udaną.

Wystawę główną FotoFestiwalu przygotowało dwóch kuratorów, pracujących ze sobą, a także, na zasadach networkingu. Laszlo Gergely i Bill Kouwenhoven ułożyli pokaz siedmiu autonomicznych projektów

artystycznych. Powstał on w zgodzie z tegoroczną ideą imprezy, którą organizatorzy określili jako połączenie fotografii i innych mediów. Przyswiecała im chęć przełamania fotograficznego getta, pielęgnowanego na różnych – zwłaszcza polskich – festiwalach, gdzie zdjęcia, zamknięte w ramki za szybą, pozostają wyabstrahowane z całości dyskursu artystycznego. Choć w wyniku założeń pokaz marginalnie tylko prezentował klasycznie pojęte kadry, a zawierał mnogość materiału wideo, podręcznych wydruków i fotoinstalacji, to pokazywał prawdziwe oblicze współczesnej fotografii, z jej zdolnością angażowania się w życie społeczeństwa oraz potencjałem komentowania historii i chwili bieżącej, a także prowokowania zmiany. Wśród siedmiu mocnych propozycji autorskich, do mnie najmocniej przemówiły kolejno: zrealizowana bez jednego wywiadu, samym obrazem, relacja ze Szkoły Kadetów dla dziewcząt, gdzie „wykuwa” się posłuszne reżimowi rosyjskie patriotki, autorstwa Daya’i Cahen; niezwykle plastyczną filmową opowieść o nieczynnym już torze wyścigów samochodowych w Bridgehampton oraz jego sławnych i cichych bohaterach, zrealizowaną przez Shimona Attie; oraz snutą na kontraście wyciszonych zdjęć modernistycznej architektury i emocjonalnych wywiadach relację z meksykańskich rozruchów studenckich z 1968 r., stworzoną przez Heidruna Holzfeinda.

Istotną propozycją w programie imprezy był przegląd dorobku kolektywów fotograficznych, które poprzez stosowaną formułę pracy i zdobywania grantów na projekty czy wystawy oraz wymianę poglądów o fotografii i wartościach najlepiej prezentują rolę, jaką współcześnie odgrywa sieć – rozumiana zarówno jako internet, jak i jako relacje międzyludzkie. Wszystkie grupy prezentowały cykle dokumentalne.



2

Można tu mówić o ich różnym zaangażowaniu w problemy fotografowanych społeczności i odmiennie stosowanych środkach formalnych — od purystycznej obiektywności po silnie estetyzowane kadry. Oglądając jednak zdjęcia autorstwa członków Encounter, TerraProject, Verso, NOOR i najlepiej nam znanego Sputnik Photos, widać, że kolektywne działanie to nie tylko ułatwienie w kolejce do systemu grantowego, a przede wszystkim wspólny sposób postrzegania świata, estetyki i roli fotografii.

Skoro jesteśmy przy reportażu, warto w tym momencie odnieść się do wystawy laureata Grand Prix. Tomasz Lazar znany jest przede wszystkim z takiego podejścia do fotografii oraz nagrody World Press Photo, jaką otrzymał w roku ubiegłym. Cykl zdjęć „Linia snu”, którym wygrał tegoroczny Fotofestiwal, pokazuje odmienne oblicze autora. Polak po raz pierwszy zdobył główną nagrodę w Łodzi. Bez wątpienia zasłużenie. Jego prace wychodzą gdzieś z estetyki dokumentu, jednak to

111

1, 4. **Vladimir Birgus**, *Fotografia*,
fot. Krzysztof Saj

2. Widok ogólny ekspozycji „Uwikłane w płeć”, po lewej prace **M. Osiki**, w głębi **NLL**,
fot. Krzysztof Saj

3. **Elena Saenko**,
Świat, w którym żyjemy, 2010–2011



3

4. tylko początek fascynującej artystycznej kreacji surrealizujących czarno-białych zdjęć, o mocnym kontraście, które prowadzą nas w inną rzeczywistość — taką, której istnienie tylko podświadomie przeżywamy.

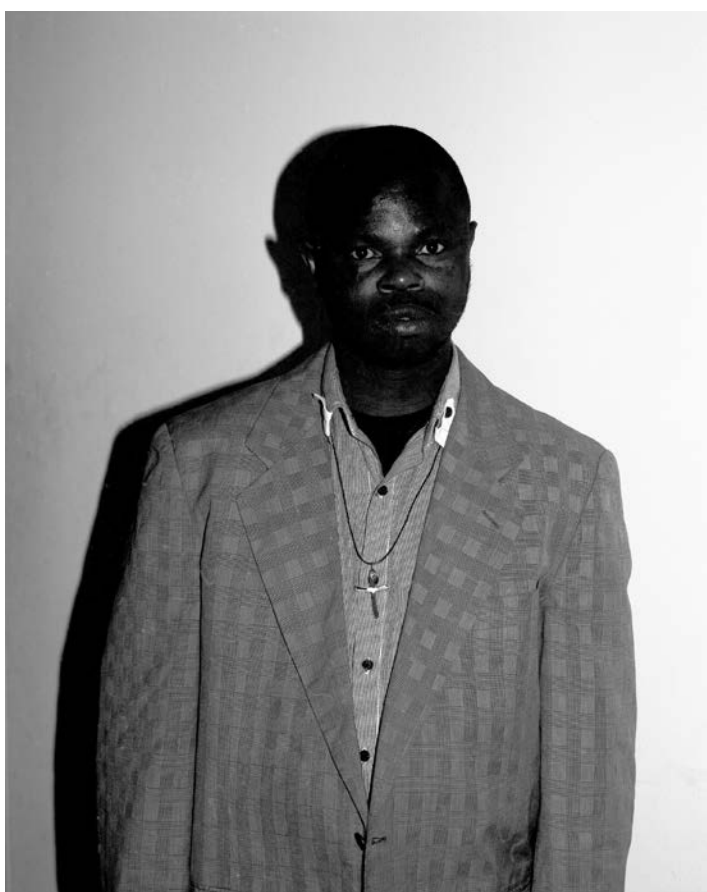
O retrospektywie „Performatywny Beuys” przygotowanej przez Atlas Sztuki należy napisać krótko i dobitnie — to lekcja obowiązkowa dla każdego, kto chce zrozumieć sztukę współczesną i poruszać się na jej terenie w miarę swobodnie. Wystawa, ze względu na charakter twórczości Josepha Beuysa, nie jest łatwa w odbiorze. Doskonała aranżacja ułatwia tylko trochę, czyli na tyle, na ile może. Ekspozycja wymaga skupienia, wytrwałości i otwartości intelektualnej. Warto przed jej obejrzeniem zapoznać się z biografią autora, bo dla zrozumienia jego twórczości jest to w zasadzie nieodzowne. Wytrwali zostaną nagrodzeni, nie tylko kontaktem z najlepszymi i najważniejszymi dokonania- mi wielkiego performerera, ale także pewną dozą artystycznego dowcipu.

Na liście najważniejszych ekspozycji FotoFestiwalu >





1



2

1. **Tomasz Lazar**, *Linia snu*, 2008–2011

2. **Vittorio Mortarotti**, *H*, 2008–2012

3. Fragment ekspozycji, prace **Vladimira Birgusa**, fot. Krzysztof Saj

4. **Eran Gilat**, *Tkanka życia*, 2010, w toku

5. **Jakub Karwowski**, *Sentimental Fiction*, 2009–2011

Fot. 1, 2, 4, 5 dzięki uprzejmości organizatorów Fotofestiwalu

bez wątplenia znalazł się pokaz zbiorów Joanny i Krzysztofa Madelskich, zatytułowany „Uwikłane w pleć”. Każda prezentacja polskiej kolekcji fotografii zasługuje na uwagę. W tym przypadku szczególną, gdyż to jej pierwszy publiczny pokaz. Kolekcja zawiera wybitną polską powojenną fotografię, opisującą tożsamość współczesnej kobiety. Zarówno zdjęcia, jak i prace wideo czy fotoinstalacje, autorstwa artystów obu płci, którzy w osobisty sposób budują kobiecy wizerunek jako matki, kury domowej, aktywistki, kontestatorki, feministki, seksbomby, transwestytki i transseksualistki. Obecne w zbiorze prace stawiają pytania, często nielatywne, o funkcjonowanie kobiecego ciała i wizerunku w przestrzeni publicznej, komercyjnej, artystycznej i prywatnej. Sama wystawa stawia tych pytań znacznie mniej. Przyjęta przez kuratora Adama Mazura koncepcja ekspozycji, przede wszystkim osadzona w chronologii, stanowi dobry przegląd zawartości prezentowanego zbioru, jednak nie buduje nowych kontekstów między pracami i w niewielkim stopniu pokazuje, jak w różnych okresach, różne autorki obrazowały te same zagadnienia. To pewna strata tego pokazu, z drugiej jednak strony może na krytyczną eksplorację kolekcji Madelskich, która cały czas jest dynamicznie rozbudowywana, przyjdzie jeszcze czas.

Na koniec należy też napisać, że w programie tegorocznej edycji nie zabrakło warsztatów, fotospacerów i przeglądu portfolio. To propozycje bardziej dla fotografów niż miłośników sztuki. Nadają one corocznie wysoką rangę imprezie, przede wszystkim dzięki goszczącym w Łodzi gwiazdom fotografii i kuratoringu z całego świata.

3





4

5



1. **Isabelle Pateer**, *Unsettled, Untitled* (mattress), 2010, FF2012

2. **Anastasia Taylor-Lind**, *The National Womb, Baby boom in Nagorno Karabakh*, 12, FF2012

3. **Lorena Morin**, *seeingyou*, 05, FF2012

4. **Stefan Bladh**, *Stasis*, 02, FF2012

114

5. **Tomasz Lazar**, *Linia życia, Dreamline*, 04, FF2012

6. **Yoshi Kametani**, *Plastic Spoon, Mikey*, 02, FF2012

7. **Lorena Morin**, *seeingyou*, 02, FF2012

Fot. 1–7 dzięki uprzejmości organizatorów Fotofestiwalu



①



③



②



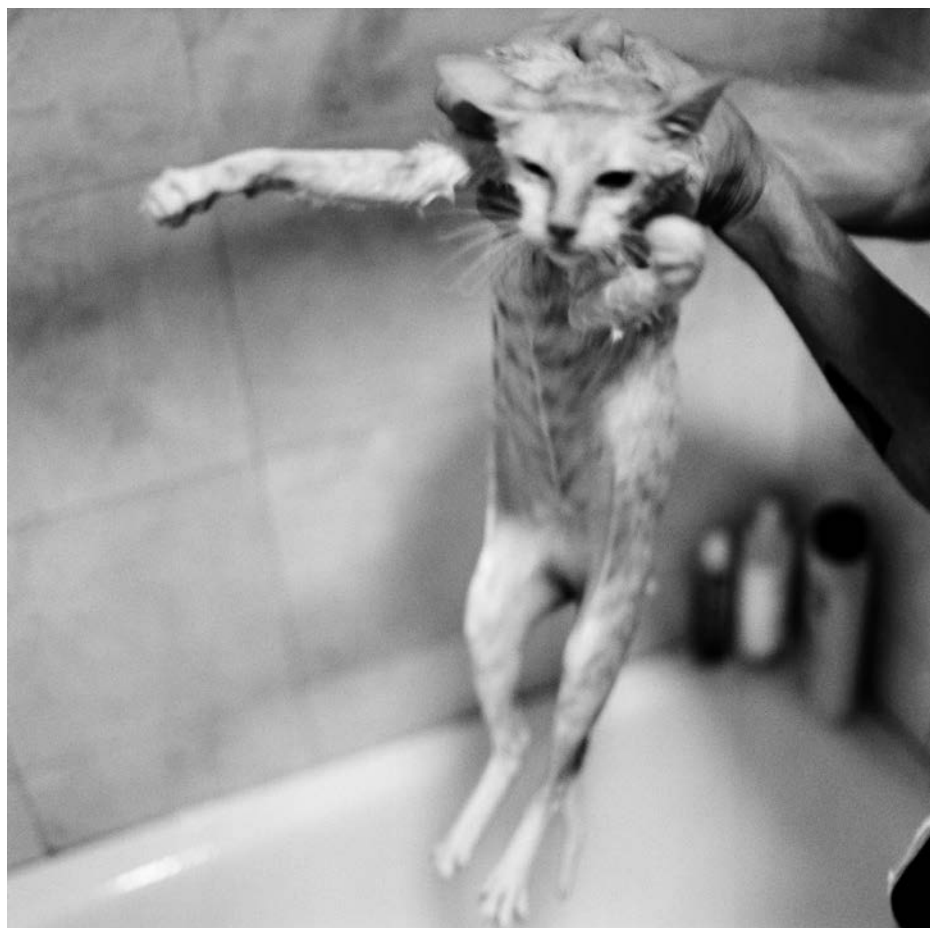
④



5



6



7

Anna Kania

Miesiąc fotografii w Krakowie

Program główny 10 edycji Miesiąca Fotografii w Krakowie zgromadził prace klasyków fotografii w najlepszym wydaniu; były to wystawy Aleksandra Rodczenki, Jerzego Lewczyńskiego, Sally Mann, Siergieja Bratkowa oraz prezentacja zdjęć mistrzów obiektywu z kolekcji Cezarego Pieczyńskiego.



Znalazły tu miejsce również wystawy zdjęć Rene Margritte'a, Viviane Sasse, Lieko Shigi i Jasona Evansa.

Druga część programu, eksperymentalna, to prezentowane w Bunkrze Sztuki przedsięwzięcie pt. „Fotografia w życiu codziennym”. Tradycyjnie w programie znalazła się również sekcja ShowOff, prezentująca młodych twórców-debiutantów.

Muzeum Narodowe przygotowało dwie duże wystawy: Aleksandra Rodczenki, pt. „Revolucja w fotografii” oraz Jerzego Lewczyńskiego pt. „Pamięć obrazu”.

Wystawa Rodczenki, największa ze wszystkich zaprezentowanych na festiwalu, jest najważniejszą kolekcją jego fotografii na świecie, podróżującą już od dłuższego czasu. Zgromadzono na niej aż 316 obiektów, co daje pewien wgląd w twórczość tego artysty, który jest znany nie tylko z fotografii, ale również jako malarz, rzeźbiarz i projektant. Ekspozycja inspirowana hasłem „Eksperyment jest naszym obowiązkiem” pokazuje ewolucję i eksperymenty, jakie miały miejsce w twórczości Rodczenki. Okazuje się, że fotografia ta nie starzeje się i może być wzorem dla kolejnych eksperymentatorów. Dlatego zestawienie z pracami Rodczenki twórczości Jerzego Lewczyńskiego miało tu spore uzasadnienie. Na dużej ekspozycji, zatytułowanej „Pamięć obrazu”, znalazły się eksperymentalne realizacje polskiego fotografa, w tym te z cyklu, najchętniej interpretowanego, „archeologicznego”.

Na wystawie zaprezentowano jego najsłynniejsze prace, które weszły na stałe do kanonu polskiej fotografii, ale również takie, które nie były dotąd pokazywane. Podczas wernisażu ich autor sugerował widzom przewrotne ich

odczytanie, pytając: „Czy to, co widzimy, jest tylko tym, co widzimy?”

Jednym z hitów Miesiąca Fotografii była z pewnością wystawa Sally Mann pt. „Rodzina i Ziemia”, pomieszczona w Muzeum Etnograficznym. „W moich zdjęciach nośnikiem informacji są emocje” powiedziała artystka na temat swojej twórczości. Rzeczywiście, te fotografie wzbudzają zarówno zachwyt, jak i kontrowersje. Poruszają, poprzez podejmowane tematy, m.in. problemy dziecięcego erotyzmu czy ulotności życia. Jej epickie przedstawienie rodzinnego krajobrazu amerykańskiego Południa, to fotografie wybitnie poetyckie, niemal malarzkie, zwracające uwagę na szczególnie piękno tej przestrzeni.

- 1, 3. „Fotografia w życiu codziennym”, Bunkier Sztuki, Kraków – fragment ekspozycji
2. Siergiej Bratkov, cykl „Żołnierki”
4. Sally Mann, cykl „Najbliższa rodzina”
5. Plebiscyt „Fotoikony w Polsce”, fragment ekspozycji

1-5. Fot. Krzysztof Saj





Do głównych wydarzeń Miesiąca Fotografii należała również, prezentowana w MOCA-K'u, wystawa Sergieja Bratkowa, zatytułowana „Gdy mężczyźni są na wojnie”. To kolejny twórca wzbudzający kontrowersje podjętą tematyką związaną z erotyką i płciowością. Zasłynął on serią zdjęć robionych na zamówienie agencji modeli dziecięcych. Ponieważ autor fotografii był wcześniej posądzony o pedofilię, krakowska wystawa została opatrzona wyjaśnieniem, że wszystko działo się pod kontrolą rodziców, którzy sami przyczynili się do wystylizowania dzieci na dorosłejsze niż są w rzeczywistości, przy czym epatujące seksualnością. Bratkov zaprezentował również drugi cykl zdjęć przedstawiający żołnierki, różniący się od pierwszego nawiązaniem do życia w społeczeństwie postkomunistycznym, o ironicznych podtekstach.

Równie ciekawy zestaw fotografii Viviane Sassem pt. „Parasomnia” pokazano w Galerii Pauza. Wywodząca się ze świata mody artystka w swoich pracach zaciera granice między fotografią tzw. artystyczną i reklamową. Nasycone kolorem zdjęcia ukazują portrety częściowo przesłonięte przy pomocy rekwizytów lub cieni. To używanie cienia, jako ważnej części kompozycji prac, stało się jej, jak sama powiedziała, „artystycznym podpisem”. Tajemnicze strefy cienia i mroku znalazły się także w fotografii Lieko Shiga. Na zdjęciach cyklu „Kanarek” autorka przedstawiła mieszkańców australijskiego Brisbane i japońskiego Sendai, którzy wybrali najjaśniejsze i najciemniejsze miejsca w swojej okolicy. Zdjęcia te są efektem poszukiwania związków między miejscem a osobą, która je wybrała.

Z kolei: „Zdjęcia do oglądania i rzeźby do fotografowania” to projekt Jasona Evansa, który

przedstawił wybrane fragmenty dwóch zbiorów prac, wzajemnie do siebie nawiązujących i inicjujących dialog z publicznością. Widzowie mogli przynieść swoje aparaty i stworzyć nowe fotografie prezentowanych przedmiotów, które opublikowane na specjalnej stronie internetowej, stały się również częścią wystawy.

Osobne miejsce należy przypisać ciekawej ekspozycji z kolekcji zdjęć Cezarego Pieczyńskiego. Wystawę zatytułowaną „Drżące ciało” zapowiada „zawieszona na drzwiach wejściowych Galerii Starmach, informacja, że wstęp jest tylko dla widzów pełnoletnich. Zbiór fotografii twórców polskich, jak również światowych sław, oscyluje wokół tematyki cielesności. Zdjęcia Nan Goldin, Merry Alperm, Nobuyoshi Araki'ego, Thomasa Ruffa, czy Borysa Michajłowa prezentowane są obok zdjęć Natalii LL czy Katarzyny Kozyry. Bezpośredniość wielu z tych zdjęć idzie w parze z chęcią ekspozycji cielesności niemal do granic przyzwoitości. Gdzie może jeszcze zaglądać obiektyw?

Wizytówką festiwalu według organizatorów, miała być sekcja eksperymentalna „Fotografia w życiu codziennym”. Oparto ją o zespół pomysłów mający na celu zaangażowanie widza i zbudowanie otwartej platformy do dyskusji o współczesnym podejściu do fotografii oraz obserwacji zmian, jakie w niej zachodzą. W salach „Bunkra Sztuki” powstał rodzaj „placu zabaw” dla odwiedzających: dorosłych i dzieci, gdzie każdy mógł wziąć udział w wycinaniu, naklejaniu i różnego rodzaju interakcjach, które dopasowywały się do stanu owej „śmięciowej” fotografii, byle jak ekspozowanej we wnętrzach galerii. Rodzaj bałaganu, który nie robił najlepszego wrażenia na odwiedzających sekcję, przeniósł się również na projekty przygotowane w ramach projektu ShowOff. Trudno uwierzyć, że 10 zaprezentowanych twórców wyłoniono aż z 600 nadesłanych zgłoszeń.

Na uwagę w tej części na pewno zasługują fotografie Dawida Misiornego, zatytułowane „Terapia”. Wiadomo jednak, że nie jest on debiutantem i już doczekał się pewnego uznania, a do jego wystawy został wydany osobny katalog. Jego zdjęcia to czarno-białe lub kolorowe kadry uchwyczonej rzeczywistości, z pozoru są one banalne, jednak pokazują w ciekawy, zindywidualizowany sposób, tzw. chwile magiczne, ulotne. Podobnie interesujący wizualnie projekt pt. „Hotel” przedstawił Michał Lichtarski, choć zbyt kojarzy się on ze znanymi już seriami zdjęć nurtu fotografii dokumentalnej. Generalnie, zdjęcia pokazane w ramach off'u, poza nielicznymi wyjątkami, nie bronią się bez opisów przygotowanych przez ich autorów i kuratorów wystaw. Więcej w tym postkonceptualnych nawiązań, narracyjnych pretekstów niż wizualnie intrygujących osiągnięć.

Jubileuszowy Miesiąc Fotografii w Krakowie stworzył okazję do skonfrontowania ważnych dla polskiej i światowej fotografii twórców, na pewno też w masie wydarzeń, dyskusji i projekcji, stworzył pewną szansę edukacyjną odbiorcom fotografii. Miejmy nadzieję, że mimo wszystko – przyniesie to w przyszłości pozytywny skutek.



Paweł Krzaczkowski

Zmiana medium

Nie często zdarza się, żeby wystawę programować wedle klucza pedagogicznego, a precyzyjniej rzecz ujmując, nie często spotykamy się z takim gestem kuratorskim w nieakademicznych instytucjach galeryjnych. W tym wypadku miejscem ekspozycji było BWA w Jeleniej Górze, a figurą pedagogiczną, wokół której skonstruowano program wystawy – praktyka profesora Grzegorza Kowalskiego jako wykładowcy warszawskiej ASP. Oczywiście dokonuję tutaj pewnego skrótu. Nie chodzi przecież o samą praktykę pedagogiczną ani jej metodykę. Co prawda tytuł wystawy, czyli „Zmiana medium. Pracownia Kowalskiego”, sugeruje dość jednoznacznie, że rozpatrywanym tu problemem są wewnętrzne uwarunkowania określonej jednostki akademickiej, niemniej program ekspozycji wskazuje na nieco szerszy i mniej partykularny obszar problemowy.

Odnotujemy na wstępie fakt, który świadczy o specyfice całego przedsięwzięcia. W przypadku „Zmiany medium. Pracownia Kowalskiego” mamy do czynienia z autorską wypowiedzią stosunkowo małej instytucji galeryjnej, która pozwalała na nowo zdefiniować się w obszarze publicznym zjawisku ściśle związanemu z Warszawą. Rodzi to specyficzne napięcie na styku centrum–peryferia, które dość wyraźnie przemawia na korzyść

jeleniogórskiego BWA. Wystawa w Jeleniej Górze nie odbyła się przecież ze względu na brak zainteresowania ze strony większych placówek galeryjnych tematem Kowalni, o czym świadczą niektóre inicjatywy CSW Zamek Ujazdowski oraz Muzeum Sztuki Nowoczesnej, nie dotyczyła też zjawiska marginalnego, jako że współpraca z prof. Kowalskim stanowiła dla licznych, dzisiaj już uznanych artystów, istotny element biografii artystycznej, co więcej, nie mała grupa artystów uprawiających w latach 90. sztukę krytyczną i wprowadzającą do sztuki polskiej dość odważne tematy społeczno-obyczajowe, znajdowała właśnie w Grzegorzu Kowalskim wsparcie i inspirację. Innymi słowy, nie brakuje świadectw ku temu, że praktyka pedagogiczna Kowalskiego należy do niezwykłych i rzadkich fenomenów polskiej edukacji artystycznej. Wystawa dotyczy jednak nie tyle osoby profesora, co nieformalnej instytucji edukacyjnej zwanej Kowalnią. Powstaje więc kolejne pytanie, czym w gruncie rzeczy jest i była Kowalnia, a dalej, czy można przedstawić w galerii fenomen polegający na grupowym współdziałaniu, który posiada swoją czasową charakterystykę i wiąże się z zagęszczeniem bezpośrednich relacji pomiędzy studentem i wykładowcą? Wystawa w jeleniogórskim BWA nie odpowiada na te pytania. Zamiast próby zdefiniowania zjawiska mieliśmy

1. Jacek Różański, Wojciech Tymiński, *Ćwiczenia cielesne*, 2011, fot. Krzysztof Saj
2. Katarzyna Kozyra, zdjęcie z serii „Polaroidy czarno-białe”, 1992
3. Alicja Raczkowska, *My znaki w przestrzeni*, obiekt, 2009, fot. Krzysztof Saj
4. Wernisaż w BWA Jelenia Góra, od lewej: **Andrzej Saj, Grzegorz Kowalski, Nina Hobgarska**, fot. Krzysztof Saj

do czynienia z przeglądem prac obecnych i byłych studentów prof. Kowalskiego. Nie wiemy zatem, na czym polega i polegała specyfika Kowalni, dlaczego zasługuje na większą uwagę niż inne nieformalne kolektywy artystyczne, a dalej, czy można tu rzeczywiście mówić o kolektywie, i wreszcie, o czym powinniśmy mówić, kiedy chcemy poruszyć temat Kowalni (częściową odpowiedź daje tekst Karola Sienkiewicza, zamieszczony w katalogu wystawy).

Pierwsza odsłona projektu, której kuratorami byli Anna Senkara i Cezary Koczwarski, prezentowała prace absolwentów warszawskiej ASP, m.in. Artura Żmijewskiego, Katarzyny Kozyry, Pawła Althamera, Katarzyny Górnej i wielu innych. Dziś już raczej nie pamiętamy, że wszyscy wymienieni artyści kształcili się na przyszłych rzeźbiarzy. Wystawa przypominała nam m.in. o 40 szufladach Żmijewskiego, pracach dyplomowych Althamera (*Paweł Althamer*) i Katarzyny Górnej (*bez tytułu*). Niestety w wielu przypadkach mieliśmy do czynienia nie tyle z pierwotnymi formami artystycznymi, co wyrwanymi z kontekstu fragmentami, fotograficznym lub filmowym zapośredniczeniem. Tak jakby zabrakło determinacji w docieraniu do źródeł.



2

instalację. To, co pierwotnie przestrzenne i sprowadzone poprzez zapis filmowy do płaszczyzny, wychodzi poza granice stawiane przez fizyczny przedmiot. Tak jakby obraz filmowy chciał uwolnić się z więzienia artefaktów.

Druga odsłona wystawy (kuratorami tym razem byli Ewa Śmigielska oraz Wojciech Tymicki) zaprezentowała prace obecnych studentów warszawskiej ASP. Wyraźnie odczuwało się w tym przypadku brak świeżego podejścia i nowych perspektyw. Poza nielicznymi wyjątkami artyści/artystki powtarzają tu, zazwyczaj niezdarnie, gesty starszego pokolenia współpracowników profesora. O ile lata 90. były bardzo produktywne i stosunkowo niezależne we wprowadzaniu treści społeczno-krytycznych, w tym nieskrępowanego stosunku do ciała, o tyle powtarzanie tych gestów po piętnastu latach nie wydaje się w żaden sposób twórcze ani potrzebne, szczególnie jeśli przybiera tak naiwną formę, jak w pracy Alicji Raczkowskiej – *Obiekt w ruchu* – *ruch obiektu*. Można na tej podstawie wysnuć wnioski, że tematycznie

pracowni niż kolekcjonerski, stąd pytania: czy to, że wszystkie dzieła wiążą się z osobą określonego pedagoga, wystarczy, czy przyjęcie takiego profilu tematycznego pozwala przekazać jakiegokolwiek niebanalne treści? Niezależnie od intencji kuratorów, która nie wydaje się w żadnym stopniu przejrzysta, treści na szczęście przebijały się. Przede wszystkim należałoby wspomnieć, że widać tu bardzo wyraźnie kryzys tradycyjnie pojętej rzeźby, która najwyraźniej utraciła dużą część potencjału komunikatywnego i niekoniecznie zdolna jest przenosić określonego typu treści, szczególnie, że coraz częściej sztuka potrzebuje dyskursywnych kontekstów, bez których nie potrafi uzasadnić sensu swojego istnienia. To, co zostaje z rzeźby, to wyłącznie odniesienie do kategorii kompozycji, do której dołączają przebiegi czasowe i fotograficzne lub filmowe formy utrwalenia zdarzeń materialnych, które traktuje się jako równoważne materialnym oryginałom. Z jednej więc strony zatarte różnice pomiędzy artefaktem i jego reprodukcją, z drugiej przebiegi czasowe, które pozwalają na określone różnicowanie w obrębie zamierzonego porządku przestrzennego, wreszcie zaś zacieranie różnic pomiędzy gatunkami czysto artystycznymi na rzecz dokumentu i działania społecznego, które traktuje się jako uzasadnioną

formę wypowiedzi artystycznej. Powstaje w związku z tym szereg wątpliwości, jako że w pewnym momencie znika różnica pomiędzy sztukami wizualnymi oraz użytkowymi formami filmowymi, takimi jak dokument filmowy (np. *Przyszłi człowiek i wziął Jędrzeja Niestroja czy HalfAWoman...three years later* Jacka Malinowskiego) czy relacja z wydarzenia (np. *Świadek historii* Pawła Grzesia). Chcąc, nie chcąc, wystawa „Zmiana medium. Pracownia Kowalskiego” obrazuje ogólne procesy, zauważalne od pewnego czasu w obszarze sztuk wizualnych, m.in. rezygnację (w wyniku określonych zainteresowań tematycznych) z własnej gramatyki i słownika, na rzecz innych obszarów gatunkowych. Myślę, że można w tym dostrzec rodzaj zwątpienia artystów we własny język i jego potencjał.

3



4



Projekt prezentacji prac Kowalni, jak wskazuje tytuł, koncentrował się głównie na „zmianie medium”, która według deklaracji zawartych w katalogu wystawy, wiąże się z rozpoczęciem działalności Pracowni Przestrzeni Audiowizualnej. Biorąc pod uwagę wspomnianą pracę Żmijewskiego, i szereg innych powstałych w pracowni Kowalskiego na Wydziale Rzeźby, można zakwestionować faktyczność zmiany. Właściwie wszystkie prezentowane na wystawie dzieła idą ramię w ramię z programem Kowalni sformułowanym w 1985 roku przez Grzegorza Kowalskiego (cytuje za katalogiem), który zawierać miał: *elementy tradycyjnego warsztatu rzeźbiarza i elementy języka sztuki powstałe w toku ewolucji rzeźby i sztuki w ogóle (...)* *W pracowni mogą więc powstawać rzeźby, układy czasowo-przestrzenne, lecz także akcje i działania, których śladem jest fotografia*. Możemy co najwyżej odnotować obecność w nowszych produkcjach technologii cyfrowej, która nie koniecznie była dostępna studentom Kowalskiego na początku lat 90. Na pierwszy plan wysuwa się jednak wyraźna ciągłość poszukiwań artystycznych (być może wrażenie to zawdzięczam kuratorom), a więc determinacja w poszerzaniu i destrukcji języka rzeźby, prowadząca w końcu do działań czysto multimedialnych. Przykładem może być *Akwarium* Jędrzeja Niestroja, łączące gramatyki instalacji, performance’u, sztuki ciała i video-artu. Moment przejścia od rzeźby jako artefaktu do multimedialnych redefinicji pojęcia rzeźby reprezentuje z kolei praca Małgorzaty Niedziółko z 2001 roku *untitled (Alien)*. Mamy tu do czynienia z zamierzoną negocjacją pomiędzy metalową instalacją i obrazem filmowym wyświetlającym biały obły obiekt, który nieustannie kołysze się i wychodzi poza cień rzucony na obraz przez ustawioną przed nim ażurową

i formalnie rozwój Kowalni dawno zatracił swoją dynamikę. Jedne z niewielu prac młodszego pokolenia, które zasługują w mojej opinii na większą uwagę to prace absolwentów ASP – *Konstrukcja/destrukcja* (2011) Tomasza Kujawskiego, spójne i inteligentne połączenie aleatoryzmu ze sztuką ciała i porządkiem konstruktywistycznym, oraz *Run Free* Piotra Wysockiego i Dominika Jałowińskiego, w którym słychać wreszcie głos młodszego pokolenia, wyzwolony z zakłętą kręgu reprodukcji treści i form.

Możemy teraz wrócić do postawionych wcześniej pytań o sens ekspozycji poświęconej Kowalni i sposób, w jaki zaprezentowano ją w jeleniogórskim BWA. Nasuwa się myśl, że kuratorzy nie znaleźli innego sposobu na prezentację dorobku

1. **Łukasz Kosela**, *Człowiek w przenicowanym wnętrzu*, 2011, fot. C. Koczowski
2. **Ewa Maria Śmigielka**, *My-znaki w przestrzeni*, film, 2008/2009
3. **Tomasz Kujawski**, *Konstrukcja-Destrukcja*, film, 2011, fot. Krzysztof Saj

Wojciech Wojciechowski

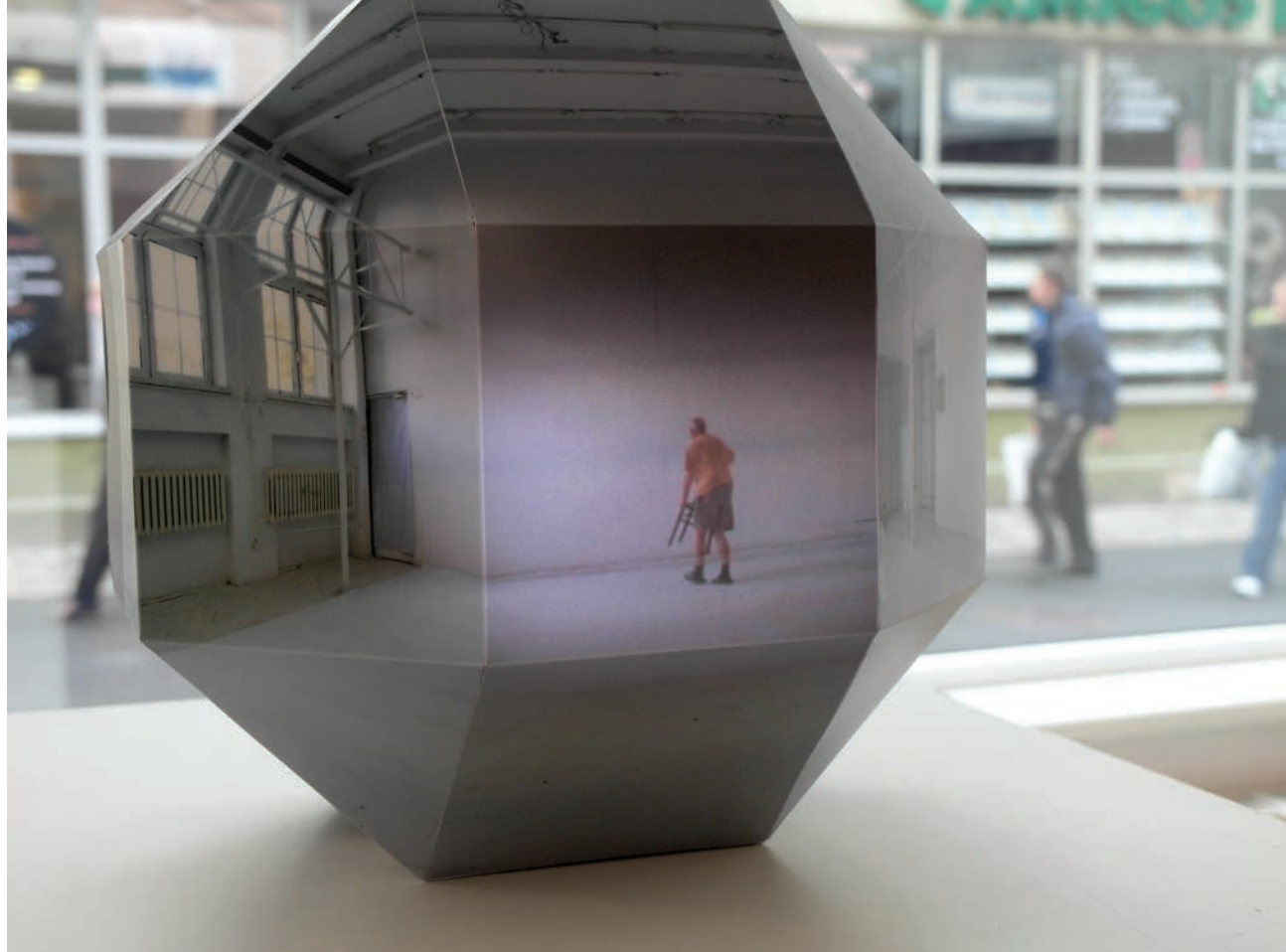
Po Kowalni (?)

Artysta, który w gorączce zmian społeczno-gospodarczych wyczuwa moment, kiedy może już konsumować wolność, staje się jednostką niebezpieczną – podważa *status quo*, obnaża hipokryzję codzienności, krytykuje przemiany ustrojowe i ekonomiczne, zwraca uwagę na nowe grupy wykluczonych z reżimu świeżej, dopiero co ustalonej demokracji. Artysta jest krytyczny, niebezpieczny, ociera się o skandal. Mijają lata. Rzeczywistość staje się jakby bardziej kolorowa. Co robi jego młodszy następca? Przeżywa depresję.

„Zmiana Medium. Pracownia Kowalskiego” w jeleniogórskim Biurze Wystaw Artystycznych to dwuetapowa wystawa prac starszych i młodszych absolwentów oraz obecnych studentów Kowalni, Pracowni prof. Grzegorza Kowalskiego na warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych. Kowalnia odgrywała i nadal odgrywa bardzo dużą rolę w sztuce polskiej. Absolwenci Pracowni poprzez

swoje prace znacząco poszerzyli pole dyskusji o sztuce. Nadali jej większe znaczenie społeczne, pokazali możliwości wpływu na charakter przemian polskiej rzeczywistości. Zauważeni także w Europie, wypracowali swoimi działaniami nurt sztuki krytycznej.

W trakcie pierwszej odsłony „Zmiany Medium” zaprezentowano zbiór prac starszych absolwentów Kowalni, w niektórych przypadkach klasyków sztuki krytycznej. Nadarzyła się wyjątkowa okazja, aby obejrzeć w Jeleniej Górze *Polaroidy czarno-białe* (1992) Katarzyny Kozyry, pracę dyplomową Artura Żmijewskiego *40 szuflad* (1995), podświetlane kasetony *Plus/minus* (2011), jedną z najnowszych prac Moniki Mamzety czy też dokumentację filmową z powstawania pracy dyplomowej *Osmosis, Auotodlew* (2005) Michała Dudka. W BWA pokazano również filmy *Szlachcic* (2010) Anny Senkary, *Przyszłość i wziął* (2011) Jędrzeja Niestroja oraz *HalfAWoman... three years later* (2008) Jacka



1

2



Malinowskiego, które były jakby przeciwnym biegunem tej odsłony. Bez względu na kryteria doboru prac, reprezentują one świat poszukujący, a ich autorzy wprowadzają w obieg treści społeczne i polityczne. Udowadniają także społeczne działanie sztuki – jedno z założeń Kowalni – jak choćby film *Run Free* (2011) Piotra Wysockiego i Dominika Jałowińskiego. Artyści nie tylko rejestrują kamerą samo działanie, ale udowadniają, że są w stanie, chociaż na krótki czas, zmienić relacje dwóch grup realizujących zgoła odmienne cele, bowiem autorzy filmu doprowadzili do „debaty” policyjnych strategii walki z ekstremalną akrobatyką chłopców uprawiających sport freerun. Zarówno film *Run Free*, jak i dotychczasowa twórczość Wysockiego, zostały docenione przez kapitułę trzynastej edycji Nagrody Arteonu 2011, której artysta został laureatem. Werydykt kapituły mówi sam za siebie: *Działania Piotra Wysockiego skoncentrowane są przede wszystkim na pracy z ludźmi i cechują się dużą wrażliwością społeczną.*

Oglądając pierwszą odsłonę wystawy, warto mieć na uwadze faktyczne okoliczności społeczne i przestrzeń czasową, w jakiej powstawały konkretne prace i postawić pytanie jakie mają dziś znaczenie, zwłaszcza dla następców Artura Żmijewskiego czy Pawła Althamera. Tego dowiadujemy się w drugiej odsłonie wystawy, której trzon stanowią prace artystów kończących studia w Kowalni oraz niedawnych absolwentów. Pracownia Przestrzeni Audiowizualnej prof. Kowalskiego reprezentowana była przez (za wyjątkiem obiektów Tomasza Waszczeniuka, Ewy Śmigielskiej i Alicji Raczkowskiej) prace filmowe, których głównym tematem jest przestrzeń – jej transgresje (*Konstrukcja/dekonstrukcja* Tomasza Kujawskiego, praca *bez tytułu* Piotra Chuchli), mentalne i fizyczne dialogowanie z przestrzenią (*Obiekt w ruchu – ruch obiektu* Alicji Raczkowskiej, *My – znaki w przestrzeni* Ewy Śmigielskiej) oraz konfrontacja przestrzeni miejskiej i przestrzeni pracowni w kontekście obecności kontaktu cielesnego – jego unikania z jednej strony i dążeniu doń z drugiej strony, aby zbudować zaufanie, a w konsekwencji być może wspólnotę (*Kontakt cielesny w przestrzeni* (2011) Aleksandra Żwan i Filip Madejski).

Niewątpliwe studenci prof. Kowalskiego w latach dziewięćdziesiątych działali w gorącym czasie polskich przemian, co ułatwiało, nie bez ryzyka skandalu, generowanie dyskusji na tematy, które w Polsce były zapalne. Nie można jednak postawić tezy, że twórczość wcześniejszego pokolenia Kowalni nie miała dla młodszych absolutnie żadnego znaczenia. Pokazuje to film *Transfer* (2011) Cezarego Koczwarskiego i Anny Senkary

obecny również w drugiej odsłonie Zmiany Medium. Autorzy filmu, młodzi absolwenci Kowalni, są bez wątpienia ciekawi zmagania Katarzyny Kozyry, Jacka Adamasa czy Jacka Markiewicza z „pokowalnianą” codziennością, ich stosunku do przemian społecznych, artystycznej przeszłości oraz rynku sztuki. Jednak w efekcie powstaje wrażenie, że ich prace mają dla Senkary i Koczwarskiego charakter sentymentalny, wspomnieniowy, a oni sami zamiast poddać nas emocjonalnej próbie, otwierają swoim filmem raczej przestrzeń relaksu.

Artur Żmijewski w rozmowie z Piotrem Kosiewskim dla Tygodnika Powszechnego w 2008 roku, na pytanie: *czy to publiczność przyzwyczaiła się do demonstracji artystycznych, czy też sztuka wyciszyła się, a artyści porzucili pewne tematy* odpowiada, że *sztuka działa w cyklach – trochę takich jak mania i depresja. I teraz jest czas depresji* [1]. W przypadku Kowalni można odnieść wrażenie, że wspomniany „czas depresji” nie tylko trwa nadal, ale po wydeptaniu ścieżki przez „ojców” i „matki”, obecni „młodzi” zredukowali swoje działania do dostarczania doznań estetycznych, nie wbijają już żądeł w powłokę skandalicznej rzeczywistości. Nie ryzykują niczym. Wyjątkiem jest Paweł Grześ, który podejmuje ryzykowną próbę krytycznego spojrzenia na wciąż nieco wyidealizowaną opowieść o polskich żołnierzach AK. Film *Grzesia Świadek historii* (2011) dokumentuje publiczne wyznanie Piotra Młodzianowskiego, który opowiada o zbrodniczych działaniach jednego z ugrupowań polskiego podziemia, kierowanego przez polskiego żołnierza AK Romualda Rajsa ps. Bury, które w roku 1946 spacyfikowało białoruską wieś. Grześ zbudował przestrzeń refleksji oraz politycznej debaty. Niemniej jednak młodszym absolwentom Kowalni coraz większą trudność sprawia krytyczna obserwacja dzisiejszej nowej wspaniałej rzeczywistości. Może warto spojrzeć na wspomnianą rzeczywistość przez okulary „ojca” Althamera i „matki” Kozyry? A może należy zastanowić się nad symbolicznym „zabiciem ojców i matek” sztuki krytycznej i poddać w wątpliwość ich przeszłe, a także dzisiejsze działania artystyczne? Trudno bowiem uwierzyć, aby prof. Grzegorz Kowalski, jeden z ojców założycieli sztuki krytycznej w pełni akceptował i zgadzał się z obecnymi działaniami swoich dawnych absolwentów.

Może w trakcie konsumowania obecnie nam panującej neoliberalnej wolności warto spróbować czasem wypluć to, co zostaje między zębami? Chyba że wszystko smakuje i jest ze smakiem polykane.

1 Żmijewski, Przewodnik Krytyki Politycznej, Warszawa 2011.

3





Kama Wróbel

Wcześniej–Dzisiaj

Wystawa z okazji jubileuszu 40-lecia
Katedry Sztuki Mediów ASP we Wrocławiu

Wrocławska Katedra Sztuki Mediów zakończyła właśnie obchody jubileuszu 40-lecia istnienia, w ramach których w gmachu głównym ASP we Wrocławiu zorganizowana została wystawa pt. „Wcześniej–Dzisiaj” oraz cykl wykładów prowadzonych przez takie autorytety jak Ryszard W. Kluszczyński i Zbigniew Rybczyński. Na ekspozycji można było oglądać multimedialne prace zarówno studentów, jak i profesorów, a także odwiedzić zaaranżowaną w Galerii za Szklkiem wystawę o charakterze archiwalnym, która poświęcona została historii Katedry, wczesnym realizacjom z lat 1976–2000, a także osobie Leszka Kaćmy.

Warto bowiem pamiętać, że to właśnie dzięki niemu w 1971 roku na wrocławskiej PWSSP powołana została Katedra Wiedzy Wizualnej, której program oparty został na autorskich założeniach Kaćmy, a jego głównymi elementami były: analiza zagadnień wizualnych, poznawanie prawidłowości organizacyjnych układu wzrokowego, aktywności wizualnej i estetyki oraz relacji między nimi. Zajęcia prowadzone w Katedrze miały także na celu rozwijanie inwencji w zakresie poszukiwania nowych metod, środków i technik przekazu wizualnego. W kontekście tym należy pamiętać, że Kaćma w dużej mierze zajmował się analizą struktur wizualnych, które bazowały na tradycyjnych formach graficznych

i malarskich, podczas gdy współpracujący z nim twórcy – tacy jak m.in. Andrzej Lachowicz – działania te poszerzali o inne media, w tym głównie fotografię i film. Stąd też wrocławski ośrodek od samego początku prezentował formalistyczno-konceptualne tendencje z upodobaniem do efemerycznych, ale też analitycznych aktywności, co w pewnym sensie ukształtowało określony kierunek podejmowanych przez studentów eksperymentów formalnych i w konsekwencji doprowadziło do powstania szczególnego języka wypowiedzi artystycznej.



1. *W zaułku Leszka Kaćmy*
2. **Jakub Jernajczyk**, zapis instalacja, 2011, w tle *Dekalog* Wiesława Gołucha
3. Widok ekspozycji
4. **Wiesław Gołuch**, *Dekalog* zapis binarny, 2010
5. **Dagmara Hoduń**, *7 Stycznia 2012*, Fotografia, 100x33cm, 2012
6. **Maja Wolińska**, *Low poly Eden*, wideo, 10', 2011

Struktura dzisiejszej Katedry Sztuki Mediów, pomimo że rozszerzona o nowoczesne technologie i odpowiadające jej metody poznawcze, w dużej mierze bazuje zatem na ukształtowanym w latach wcześniejszych programie, dzięki któremu specyficzny, analityczny język badawczy stanowi podstawę kształcenia. Katedra kładzie duży nacisk na sam proces tworzenia przekazu, korzystając z wybranych metod inwencyjnych do jego stymulacji. Korzysta z doświadczeń i wiedzy takich dyscyplin jak matematyka, psychologia, fizyka, psychofizjologia, logika. Istotną rolę w procesie dydaktycznym pełni również eksploracja nowych technologii kreowania obrazu i dźwięku.

Wracając jednak do wystawy: w Zaułku Leszka Kaćmy – bo tak nazwano przestrzeń w Galerii za Szklkiem – zgromadzono materiały archiwalne związane z działalnością Katedry Wiedzy Wizualnej. Zaprezentowane zostały zarówno dokumenty, projekty, wydruki, jak i gotowe realizacje studentów z lat 1976–1985, w tym projekcje zestawów filmowych wykonanych na taśmie optycznej 16 mm i w technice wideo z lat 1985–2000. W przestrzeni tej znalazły się również narzędzia, które niegdyś nowoczesne, w chwili obecnej mają już nostalgiczną wartość eksponatów muzealnych. Nie należy bowiem zapominać,

że w ubogim wówczas kraju dostępność zarówno sprzętu, jak i nośników była mocno ograniczona, co zmuszało artystów do pracy z wąską grupą osiągalnych narzędzi – przez co, podejmując drogę eksperymentu formalnego, stawali się z konieczności mistrzami w low budget high tech [1].

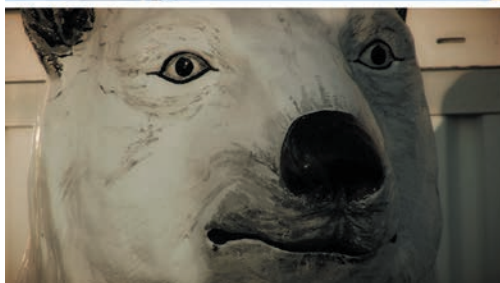
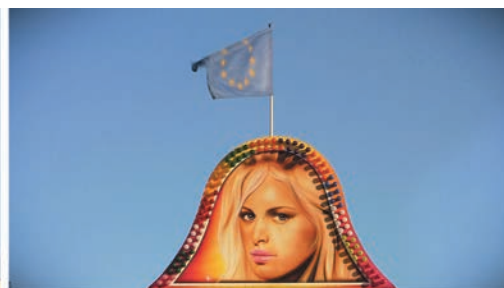
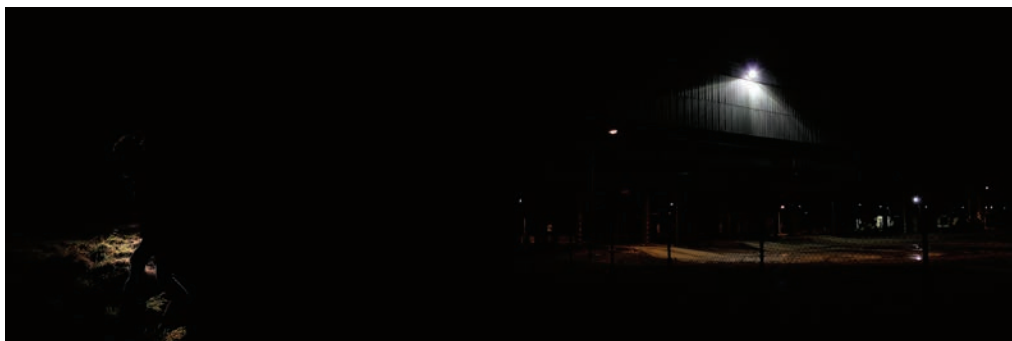
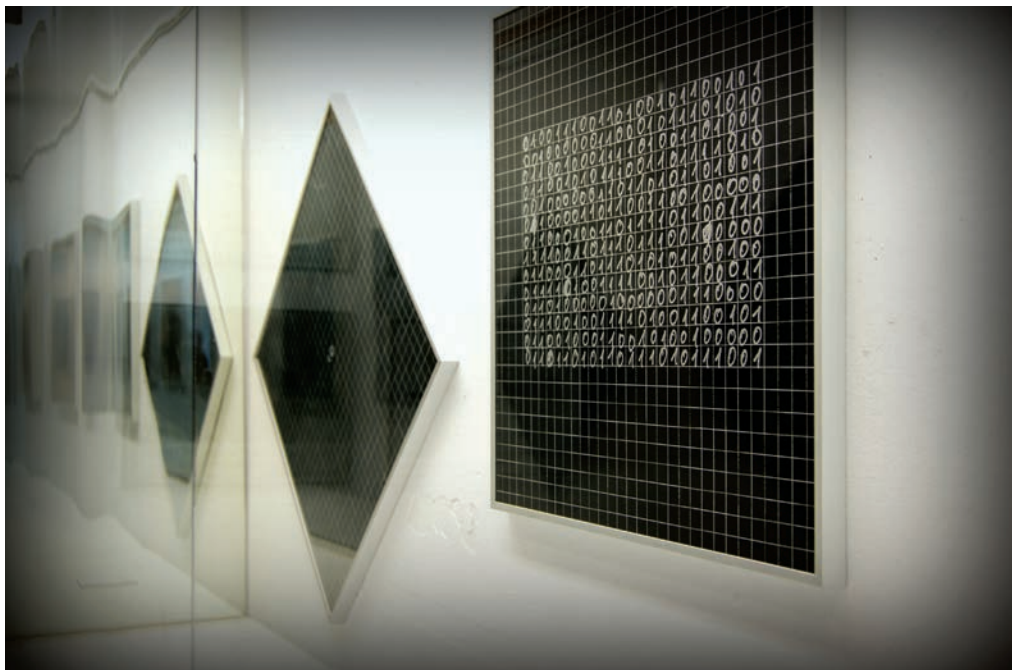
Historyczna część wystawy wprowadza nas w przestrzeń poświęconą aktualnym działaniom Katedry Sztuki Mediów, w której zaprezentowane zostały doświadczalne prace zarówno studentów, jak i dojrzałe realizacje ich profesorów: Andrzeja Batora, Wiesława Gołucha, Czesława Chwyszczuka, Ireneusza Olszewskiego, Ryszarda Jędrasia, Roberta Kucińskiego, Agnieszki Jarząb, Dągmary Hoduń, Marka Grzyba, Stanisława Sasaka, Jakuba Jernajczyka, Marcina Rupocińskiego (koncert) i Mai Wolińskiej.

W przestrzeni przed Aulą usytuowana została instalacja *Zapis* (2011) Jakuba Jernajczyka, która stanowi autorską interpretację zaprojektowanego w 2000 roku przez Wiesława Gołucha plakatu zapowiadającego sympozjum *Pismo Sztuki*. Według koncepcji Jernajczyka pierwotna, rysunkowa forma graficzna zastąpiona została dynamiczną instalacją, której podstawowym elementem/budulcem jest taśma z kasy MiniDV – modelu wypuszczonego przez Sony ok. 1995 r. Realizacja ta ma zasadniczo proste działanie wykorzystujące podmuchy powietrza do kreacji wykonanego z lekkiej taśmy obrazu, który jest trójwymiarowym odzwierciedleniem wspomnianego wcześniej rysunku.

Tuż obok usytuowana została neokoncepcyjna praca pt. *Dekalog* (2011) Wiesława Gołucha, która jest doskonałym przykładem aktualnie rozwijanego przez wrocławskiego artystę typu ekspresji. Warto pamiętać bowiem, że wszystkie te prace stanowią pola zapisu treści nacechowanych dużym ładunkiem emocjonalnym. Jednak widz nie staje się ich odbiorcą. Przekaz zostaje zneutralizowany do tego stopnia, że warstwa wizualna zaczyna istnieć w oderwaniu od semantyki [2]. Nie inaczej jest w przypadku cyklu „*Dekalog*” – jedenaście rytmicznie ułożonych kwadratowych pól, pokrytych geometryczną siatką, w którą odręcznie wpisane zostały ciągi cyfr zawierają w sobie konkretny przekaz. Komunikat ten – którym jest treść *Dziesięciu Przykazań* – nie jest możliwy jednak do odczytania od razu, gdyż zapisany został w systemie binarnym (zero-jedynkowym).

Oczywiście na wystawie nie zabrakło także ciekawych działań studenckich, które pomimo że nie do końca nowatorskie, ukazały szereg interesujących poszukiwań formalnych i motywów stylistycznych. Warto pamiętać bowiem – posługując się słowami Ryszarda Jędrasia – że w całym tym procesie dydaktycznym nie zawsze chodzi o to, by prace były nowatorskie czy odkrywcze [3], a rozwijały pewne umiejętności kreacji i pracy z pojęciami abstrakcyjnymi czy nowymi narzędziami.

Ambitnym projektem jest instalacja generatywna pt. *Destrukt* Krzysztofa Jagiely – będąca elementem pracy dyplomowej – której koncepcja opiera się na przetransponowaniu obrazu rzeczywistego do przestrzeni wirtualnej. Czynnikiem dynamizującym działanie instalacji miał być rejestrowany przez kamerę realny proces spalania (na potrzebę ekspozycji we wnętrzu zastąpiony obrazem komputerowym), który przetworzony na język cyfrowy generował dynamiczne zmiany w zaprojektowanym wcześniej uporządkowanym przedstawieniu. Bazując na animacji 3D i programie Adobe Flash, Jagiela usiłował zobrazować zjawisko destrukcji poprzez wprowadzenie chaosu w porządku zobrazowanym jako uporządkowany układ krzeseł stojących przy stole. Należy zauważyć, że realizację tę zaprogramował Jakub Jernajczyk.



1 Violetta Kutlubasis-Krajewska, *Sztukotechnika*, „Enter”, nr 2, 1991, s. 11.

2 Miłkowska Dorota, *Odkrywanie rysunków – o kilku najnowszych, neokoncepcyjnych działaniach Wiesława Gołucha*, „Format”, 2(60) 2011.

3 *Zapis* rozmowy z dn. 17.05.2012.

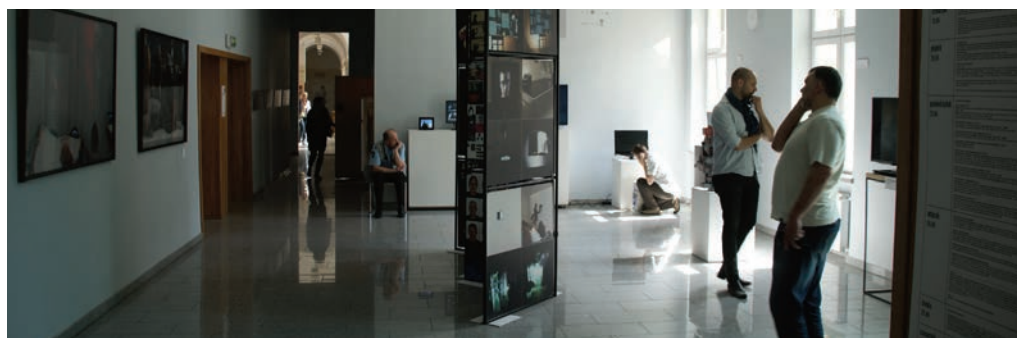


1

Zagadnienia programistyczne zostały wykorzystane także w ciekawej pod względem technologicznym pracy *Thenoiser* (2012) Karola Kagana, co świadczy interesujących i ambitnych poszukiwaniach formalnych młodego artysty. Kagan do kreacji posłużył bowiem się wizualnym językiem programowania MaxMSP/Jitter, który w dzisiejszych czasach chętnie stosowany jest w obszarach artystycznych, takich jak m.in.: instalacja, performance, muzyka komputerowa, V-J czy wizualizacja danych. Użyty w aplikacji graficzny, modułowy interfejs sprawia, że program jest stosunkowo prosty w obsłudze. Jako, że MaxMPS umożliwia generowanie i przetwarzanie obrazu, zastosowana została także odpowiadająca aplikacji biblioteka Jitter, która umożliwia obróbkę danych graficznych (w tym rysowanie, wczytywanie plików graficznych i wideo, odczyt danych z kamery) nieja-



2



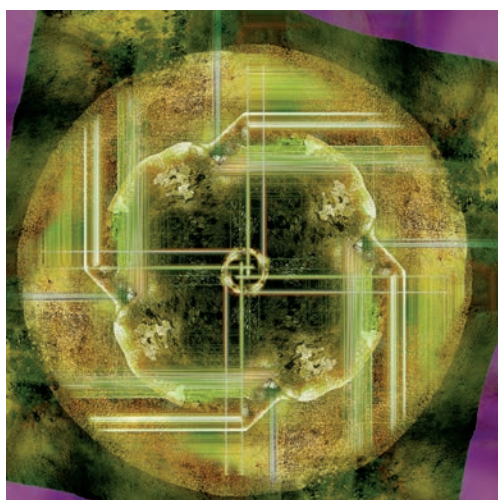
3

Uwagę przykuwa także obiekt multimedialny Roberta Kucińskiego pt. *Roto* (2012), którego strona wizualna stworzona została poprzez rozbicie ekranu wyświetlającego obraz, dzięki czemu artysta uzyskał ciekawe efekty przypominające mozaikowe/kalejdoskopowe deformacje. Również *Zmysł przybliżony* (2010) Katarzyny Kaczyńskiej, jako instalacja interaktywna, ukazuje interesujący trop poszukiwań formalnych. Praca ta jest realizacją wykonaną jako ćwiczenie, które polegało na stworzeniu pewnej iluzji bezpośredniego kontaktu z określoną materią przy użyciu obrazu, dźwięku i jednorodnego dotyku ekranu [5] na temat *Zmysł Przybliżony*. Kaczyńska jako materię wybrała wodę, którą przy użyciu programu Adobe Flash i ekranu dotykowego, przedstawiła jako atrakcyjną, cyfrową symulację swobodnie lejącego się strumienia wody wrażliwego na nasz dotyk.

Zagadnienie prostej interakcji zostało wykorzystane także w instalacji, a raczej obiekcie Justyny Podzorny pt. *Maszynka polityczna* (2012), która wydaje się być humorystycznym ready-mades wykonanym z maszynki do mięsa oraz zintegrowanym z nią systemem odtwarzania dźwięku – w tym wypadku przemowy – na którego prędkość również mamy wpływ.

Oprócz instalacji i obiektów multimedialnych, na wystawie zaprezentowana została również fotografia Czesława Chwiszczuka, Piotra Komorowskiego i Andrzeja P. Batora.

Na szczególną uwagę zasługuje stosunkowo znany dyptyk z cyklu „Samowyzwolenie” (2004) Piotra Komorowskiego, który w ekspresyjny sposób ukazuje nam postać samego autora przedstawionego w neofiguratywnej konwencji malarskiej. W tych fotografiach wyczuwa się niepokój, a zarazem bezsilność, że nie mamy wpływu na gracz naszego życia i losem. Czujemy wtedy, że przypominamy bezsilnego człowieczka w spazmatycznych ruchach. Również Andrzej P. Bator w cyklu „Gratias ago” (2009–2012) wciela się w modela/bohatera swych fotografii, w subtelny sposób poruszając tematu pamięci i pośrednio motywu vanitas. Cykl ten ma ewidentny autoportretowy charakter, który ujawnia się w wielu warstwach tych obrazów. Każdy z nich stanowić ma formę specyficznego podziękowania wypowiedzianego przez artystę, takiego „dziękuję”, które człowiek zwykł wypowiadać w ostatecznej chwili (suprema hora), żegnając się ze wszystkim, co było dla niego ważne [6]. W fotografiach tych można zauważyć nienachalne, choć dosadne odwołania do ikonografii chrześcijańskiej – artysta korzystając bowiem z charakterystycznych dla sztuki sakralnej układów kompozycyjnych, atrybutów czy symboli, kreuje,



4

ko „w pamięci” komputera i przy wykorzystaniu procesora, a następnie przesłaniu danych graficznych do karty graficznej i obróbkę za pomocą procesora i możliwości samej karty, co daje ogromne możliwości kształtowania estetycznej strony twórczego obrazu przy optymalnym wykorzystaniu mocy i zasobów komputera [4].

4 Paweł Janicki, *MaxMSP/PureData (+ Jitter + GEM): wprowadzenie*. PDF

warsztaty na Lakbit. <http://labkit.pl/podrecznik-do-puredata-i-maxmsp/> (Stan z 28.04.2012).

5 Patrz: Not. 2 Media Art. Katedra Sztuki Mediów Wydział Grafiki i Sztuki Mediów. Akademia Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu 2009/2010, red. Wiesław Goch, 2010, s.32.

6 Marek Śnieciński, *Gratias ago* na http://www.swiatobrazu.pl/gratias_ago_wystawa_fotografii_andrzeja_p_batora.html (Stan z 29.04.2012)

pomimo że intymny i prywatny, to uniwersalny kod ikonograficzny.

Istotną częścią wystawy była także ekspozycja usytuowana w Auli, w której zgromadzone zostały instalacje wymagające zaciemnionej przestrzeni. W Auli odbywały się także projekcje filmowe, w czasie których prezentowane były m.in. animacje, prace wideo i dokumentacje działań intermedialnych studentów oraz profesorów. Należy podkreślić, że w czasie obchodów Jubileuszu – w ramach programu Na Ekranie – wyświetlono blisko 200 różnorodnych realizacji.

Wracając jednak do wspomnianej wcześniej grupy instalacji, warto zatrzymać się przy interaktywnej, robiącej wrażenie instalacji Marka Grzyba pt. *Pamięć*, którą po raz pierwszy można było zobaczyć w ramach szóstej edycji wrocławskiego festiwalu Survival w 2008 roku. Umieszczony na podłodze kontroler umożliwia poruszanie się po trójwymiarowej, wirtualnej przestrzeni, która skonstruowana została z blokowo ułożonych, przenikających fragmentów tekstu. Wczytując się w poszczególne zdania, odniosłam wrażenie, że ich tematyka nie odnosi się do jednego, konkretnego problemu, stanowiąc bardziej bazę informacji dotyczących różnych zagadnień, miejsc, zjawisk czy osób lub będąc po prostu metaforą pamięci.

Interesującą pracą jest, również wykonana w technologii Flash, interaktywna animacja pt. *Ekspresja XXI w.* autorstwa Anny Niesler. Realizacja ta zbudowana została na relacji obraz-dźwięk, które sprzężone ze sobą umożliwiają odbiorcy wejście w interakcję. Wyświetlane bowiem na ekranie proste, początkowo abstrakcyjne, graficzne przedstawienie kojarzące się ze wskaźnikiem natężenia głosu reaguje na dźwięk/hałas – który generowany przez odbiorcę – umożliwia odkrycie ukryte-

1. **Piotr Komorowski**, *Samowyzwolenie*, fotografia, 140X98 cm, 2004
2. **Andrzej P. Bator**, z cyklu „Gratias ago”, foto-obiekt, 110x160 cm
3. Widok ekspozycji
4. **Czesław Chwiszczuk**, *Nibiru*, wydruk pigmentowy, 100x100 cm, 2012
5. **Marek Grzyb**, *Nieważne wiadomości*, instalacja wideo, 2012
6. **Ireneusz Olszewski**, *Głowa najeżona obrazami*, obiekt przestrzenny intermedialny emitujący światło, 20x20x140 cm, 2009
7. **Ryszard Jędroś**, *Tort*, okolicznościowy obiekt multimedialny, 2012

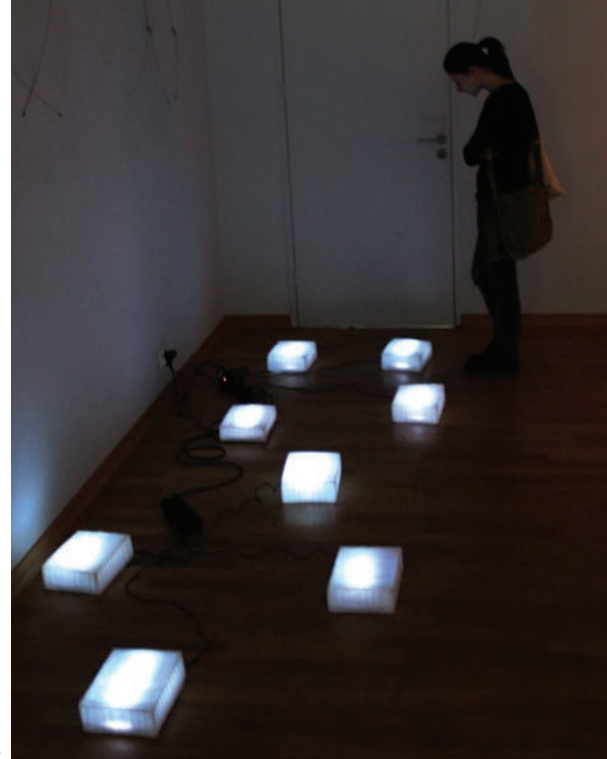
przestrzenny. Forma przedstawia trójwymiarowy model głowy, do którego przyczepione/przykute zostały pojedyncze kadry taśmy filmowej, będące metaforą nieruchomych obrazów pamięci. W kontekście wizualnym istotnym elementem pracy jest światło, które emitowane przez obiekt, umożliwia odczytanie poszczególnych przedstawień, a także buduje – można by rzec – kontemplacyjną atmosferę.

W przestrzeni tej można było oglądać także instalację Pawła Modzelewskiego, młodego twórcy, który aktywny jest na wielu polach artystycznych. Jego realizacje skupiają się przede wszystkim na subiektywnym dialogu z rzeczywistością. Modzelewski wciela się w aktora swych prac, który wykorzystując autoportret zmusza nas – odbiorców – do dialogu z poruszonymi przez niego, często niewygodnymi pytaniami o tożsamość, jednostkę, iluzję świata współczesnego czy w końcu o nas samych. Zaprezentowana na wystawie instalacja przybrała tradycyjną formę na dwa ustawione naprzeciw siebie ekrany. W każdym z nich wyświetlony został lekko zdeformowany autoportret artysty, który w nieskończoność zadaje egzystencjalne pytanie: Kim jestem?

Także Ryszard Jędroś zaprezentował instalację pt. *Tort*, która – podobnie jak większość realizacji artysty – bada zagadnienie iluzji rzeczywistości. Praca ta stanowi stosunkowo prostą pod względem wizualnym instalację, której głównym elementem jest trójwymiarowy model połowy tortu i jego symetryczne odbicie w ekranie. Działanie to jest przykładem konsekwentnie prowadzonego przez Jędrośa programu badań nad kwestią

relacji pomiędzy światem realnym a rzeczywistością wirtualną; uświadamianiem, iż linia demarkacyjna oddzielająca obie rzeczywistości, pomimo odmiennego statusu ontologicznego, w świadomości współczesnego człowieka ulega zatarciu [7].

7 Patrz: Tekst zapowiadający wystawę Ryszard Jędroś „Wideoobiekty” na <http://news.o.pl/2010/04/06/ryszard-jedros-wideoobiekty/> (Stan z 22.05.2012)



go w przedstawieniu hasła: Jestem. W kontekście tej pracy warto zaznaczyć, że artystka posługując się stosunkowo wąską paletą narzędzi i środków stylistycznych uzyskała spójną, estetycznie wyważoną i interpretacyjnie intuicyjną instalację.

W Auli usytuowana została także praca pt. *Głowa najeżona obrazami* Ireneusza Olszewskiego, która pomyślana została jako intermedialny obiekt

Na ekspozycji tej można było zobaczyć również wielobarwną, stosunkowo statyczną instalację Czesława Chwiszczuka oraz realizację Justyny Podzorny.

Wystawa zorganizowana w ramach jubileuszu Katedry Sztuki Mediów była obszerną prezentacją wieloletnich, różnorodnych działań, które w pewnym aspekcie stanowiły historyczny przegląd zmieniających się stylistyk i poruszanych problemów badawczych. Wystawa ta dała także szansę na określenie kierunku rozwoju, w którym podążają młodzi adepci sztuki, dziś – poszukujący i eksperymentujący – w przyszłości kreujący i wyznaczający nowe trendy artystyczne.



1. Alex Roman, *The third the seventh*
2. Jana Winderen podczas nagrywania
3. Screening, multimedialna projekcja
4. Alessandro Bavarii, *Metachaos*



1

Mirosław Rajkowski

ARS Electronica 2011 i Transmediale 2012

Człowiek — Zwierzę — Maszyna i re-witalizacja autora

HYBRID ART

W duchu pionierskiego ekstremizmu Marion Laval-Jeantet z duetu Art Orienté Objet (FR) w performance *May the horse live in me* zaprezentowała ekstremalną formę eksperymentowania na sobie polegającą na wstrzyknięciu sobie odrobiny serum końskiej krwi. Aczkolwiek sama autorka motywowała transfuzję wolą doświadczenia jak zwierzęce immunoglobiny zadziałają na jej ciało i umysł, wyzwolając w świadomości proces beznamiennej obserwacji i odwoływała się do mitologicznego Centaura, to zaaranżowany na modłę ambulatoryjnego zabiegu performance, z obecnością konia, emanował ponurym hochsztaplerstwem i pretensjonalnym pragnieniem zrobienia czegoś szokującego wrażliwość widza w celu przeżycia narcystycznej satysfakcji bycia w centrum uwagi. Po przejściu niezliczonych etycznych i biurokratycznych barier w walce o przekonanie uniwersyteckiego laboratorium medycznego do wsparcia projektu — Art Orienté Objet zostało dane ostatecznie pozwolenie na przedstawienie tego performance w galerii. Z jakim efektem? W miesiąc po iniekcji L-J odkryła, że zastrzyk uwrażliwił ją na bodźce z zewnątrz, miała stany pobudzenia i wyczerpania, bezsenności, organizm nie tolerował alkoholu. Przyjmując nawet, że artystką kierowały czysto artystyczne pobudki, to trzeba zdecydowanie wyznać, że efekt estetyczny jest wątpliwy. Odwaga wystawienia się na ryzyko nagłej śmierci? Dostąpienie nowego rodzaju przeżyć? Ale czy są one właściwie nowe, jeśli dotyczą zmagania się organizmu z dawką substancji obcej, trucizny? Szukając pozytywów tej akcji można by powiedzieć, że skierowanie refleksji na pole biomolekularnych eksperymentów z organizmami żywymi ma wartość o tyle, o ile każe nam przez chwilę porozmyślać o atomowym fundamencie naszego ciała i związku tegoż z psyche.

COMPUTER ANIMATION

Zdobywcą Gloden Nica w kategorii Computer Animation był film *Metachaos* włoskiego reżysera Alessandro Bavarii będący impresyjnym animowanym obrazem sugestywnej grafiki stworzonej na konsumenckim oprogramowaniu

i sprzęcie komputerowym. Ośmiominutowy klip rozpoczyna sekwencja spokojnych ujęć przedstawiająca unoszenie się w przestrzeni zdepersonalizowanych figur. Nie minie jednak chwila, aby okazało się, że był to spokój przed burzą. Nagle w tę zurbanizowaną strukturę z anielsko lewitującymi ciałami wnikają destrukcyjne moce, niczym korzenie roślin w rzeczywiste mury, i rozpoczyna się proces dramatycznej, łańcuchowej destrukcji oszołamiająco wzmocniony przez brzmienie i tempo muzyki ze ścieżki dźwiękowej. Tytuł *Metachaos* — *meta* (gr. poza), *chaos* (gr. otchłań, gdzie znajduje się wiecznie bezformny stan wszechświata) — nawiązuje do paradygmatu ameby, bytu nie posiadającego stałego kształtu, charakteryzowanego przez mutacje i mitozę. Postacie zaprezentowane w filmie, mimo że pojawiają się jako kształty antropomorficzne, faktycznie nie mają tożsamości i świadomości. Egzystujące w zamkniętym, bezprzestrzennym i beczasowym stanie, w forticy hyperuranium zostają zaatakowane przez hordę destruktywnych ciemnych piekielnych postaci, które jak wirus plagi noszą destrukcję i anihilację zmieniając status quo w pierwotny chaos. Celem tego multidyscyplinarnego projektu jest wyartykułowanie w formie krótkiego filmu najbardziej tragicznych aspektów ludzkiej natury, jej dążenia do ideału, z drugiej strony — faktów wojen, amoku, kryzysów narodowych i społecznych nienawiści.

DIGITAL MUSIC

Norweżka Jana Winderen zajmuje się od lat nagrywaniem dźwięków z trudno dostępnych obszarów natury, po to, by dać nam wgląd w części świata na ogół niedostępnego. Efektem są audio topografie arktycznych mórz, lodowych pustyni etc. Uzbrojona w cztery mikrofony piezoelektryczne 8011 DPA, mikrofony DPA 4060, paraboliczny mikrofon Telinga i cyfrowy magnetofon Sound Device 744T Winderen nagrywa i studiuje miejsca, które mają dla nas szczególne znaczenie w aspekcie zrozumienia złożoności i delikatności oceanicznego ekosystemu. Kompozycja *Energy fields* została nagrana w czasie wypraw na Morze Barentsa, do Grenlandii i Norwegii, w głębokich szczelinach gór lodowych, fiordach i na otwartym oceanie. Nagrania następnie zostały poddane edycji i nawarstwieniu, dając w efekcie energetyczny, opisowy pejzaż dźwiękowy. Świst północnych wiatrów w otwartych przestrzeniach, przypadkowe głosy ryb, kruków i psów w tym lodowatym krajobrazie dostarczają niezwyklej mocy wycezyłowanym i dynamicznym utworom. W rezultacie powstała kompozycja będąca dynamiczną, mesmeryzującą podróżą w niewidzialny świat lodowatej, „martwej” północy.

TRANSMEDIALE 2012

Podczas ceremonii otwarcia haker zaatakował laptop dyrektora artystycznego festiwalu z przygotowaną prezentacją inauguracyjną. Podłączony do telebimu ekran laptopa nagle „zwarował” i zamiast płynnej prezentacji zaczął pokazywać, chaotycznie lawinowy strumień pojawiających się i znikających okienek, grafik, komunikatów; zaskoczony inżynier próbuje ratować dane — nadaremnie. Proces destrukcji jest nie do opanowania ku radości zafascynowanego audytorium. W rzeczywistości był to jednakże audiowizualny performance na preparowany komputer hackera Jona Satroma z Dark Drives pt. *Uneasy Engineers in Technological Times*, który ze sprawnością romantycznego wirtuoza modelował multimedialne akcje na swoim komputerze.

Publiczność Transmediale tworzą przede wszystkim młodzi ludzie i w związku z tym język festiwalu musi być do nich dostosowany, musi spełniać parametry ich upodobań, szybkości percepcji, podzielności uwagi, zdolności pojmowania. Hałas jest dominującym elementem environmentu. Sale wystawiennicze ryczą, performerzy używają eksplozywnego dźwięku, tak że nawet czasami rozdawane są zatyczki do uszu. Program tegorocznego festiwalu orientował się na badaniu związków pomiędzy starymi i nowymi mediami, kojarząc przy okazji wspomnienia z wizjami o przyszłości festiwalu. Badanie kompatybilności i niekompatybilności analogowych i cyfrowych mediów rozwijano na tle tez McLuhana głoszących, że *żadne medium nie ma swojego znaczenia lub egzystencji samo z siebie, ale uzyskuje je w wyniku ciągłej gry z innymi mediami* oraz, że *nowe może jedynie wynikać z właściwości starego*. Stosując podejście typu „archeologia mediów” do materialnego aspektu obecnych mediów, wiele prac zostało zaprezentowanych na analogowych mediach, a towarzyszące im cyfrowe



aparaty użyto jako „urządzenia słuchające”. W serii cyfrowych performance’ów audiowizualnych, wewnętrzne jakości specyficzne dla starych mediów zostały odsłonięte na sposób wywoływania „duchów z przeszłości”.

Takie podejście nawiązuje do dwóch sposobów rozumienia derridowskiego pojęcia hauntologii — idei, która głosi, że teraźniejszość istnieje tylko w odniesieniu do przeszłości. Derrida tym pojęciem charakteryzuje człowieka z początku XXI w. jako istotę opętaną przez „duchy przeszłości” kulturowej i politycznej, a z kolei dwaj brytyjscy pop-kulturowi teoretycy Mark Fischer i Simon Reynolds, przenoszą hauntologię do opisanego specyficznej muzycznej estetyki, w której historyczne walory dźwięku, np. trzaski płyty winylowej — są przejmowane jako podstawowe elementy dźwięków nowych kompozycji. Nie chodzi tu o nostalgiczny sentyment za lepszą przeszłością, lecz, jak to określił Olaf Karnik, o *pamięć i pożegnanie przyszłości* i o *neo-kontekstualizację zlekceważonego i uciśnionego*. Często, jak mówi Karnik, stare dźwięki zawierają w sobie zarys przyszłości, która nigdy nie zdarzy się, i fakt, że *są jeszcze raz wydobyte na powierzchnię przyciąga naszą uwagę* w nowy sposób.

Jednym z tego typu wydarzeń był legendarny performance *Joshua Light Show*, który pierwotnie pojawił się w czasach nowojorskiej kontrkultury i sublimował wizualnie koncerty m.in. Janis Joplin, Jimiego Hendrixa i The Doors. Bazując na arsenale analogowych filmów, rzutników slajdów,

mikserach pigmentów i gliceryny, różnych źródłach światła i odbłasków oraz na najnowszych, vidżejskich urządzeniach cyfrowych, Joshua White, przedstawił po raz pierwszy od lat 60. swój bajeczny ekranowy show do muzyki. W przeciągu trzech dni w spektakularnym pokazie uczestniczyli muzycy:

3 norwescy improwizatorzy Supersilent and Sitan Westerhus, ambientowy Oneohtrix Point Never i berlińczyk Manuel Gottsching.

Przez dwa dni festiwalu trwał interdyscyplinarny panel i prezentacje artystów, podczas których badano ostatnie i wylaniające się tendencje rozwojowe w kulturowych społecznościach sieciowych. Były trzy główne wątki sympozjum: nie/kompatybilne systemy, nie/kompatybilne publikacje, nie/kompatybilne estetyki. O tym, jak wrzuceni jesteśmy w maszynę polityczną świata i jak powinniśmy, będąc w niej, walczyć o swoje prawa uświadamiał m.in. wideopanel dyskusyjny o wolności i cenzurze w internecie z zamaskowanym osobnikiem ukrywającym się pod pseudonimem Anonymous.

Program projekcji filmów wideo został zbudowany wokół zagadnienia kompatybilności pomiędzy istotami ludzkimi i produktami, które one kreują. Nieważne, gdzie spojrzymy, czy to na politykę, giełdę finansową, architekturę, komunikację, modę, a w szczególności na mass-media, jedno staje się jasne: że stworzyliśmy środowisko, które w pełni zaspokaja nasze potrzeby, lecz które także stwarza wymagania, którym nie zawsze możemy sprostać. Wydaje się, że to, co stworzyliśmy, zaczyna żyć własnym życiem i wykracza poza nasze ludzkie potrzeby tak, że jesteśmy zmuszeni adaptować się do tego nowego, aby nie zostać niekompatybilnymi do rzeczy, którymi wypełniliśmy nasz świat. Rzut oka w program wideoartu pokazuje bieżącą różnorodność tego gatunku — od komputerowych animacji po niskiej jakości rejestracje filmowe. Jeremy

4 Bailey realizuje filmy z wykorzystaniem na żywo modyfikowanej konstrukcji z podstawowych brył 3D. Susan Bowman przedstawiła krótki bezdźwiękowy film, w którym „jakaś” forma się porusza. To „coś” jest rezultatem nagrania wideo zdeformowanego efektem zwierciadła w procesie edycji. Filmy cyprijskiej artystki Haris Epaminonda stworzyły swoją atmosferę kontemplacji artefaktów z odległej przeszłości różnych, starożytnych kultur w kontekście przyrody i mediów, takich jak zdjęcie katalogowe czy znaleziony materiał wideo z lat 70.



Sylvia Stanek

Akty odwagi

1. Tessa Posthuma de Boer, *bez tytułu*
2. Oli Skoczylas, z serii „nobody's here”

„Wiesbadener Fototage 2011” to siódma edycja Festiwalu Fotografii Współczesnej, który odbył się w dniach 10–25 września w Wiesbaden, w Niemczech.

Prace 60 artystów pochodzących z Niemiec, Francji, Holandii, Włoch, Japonii, Rosji i Polski zostały wystawione w osiemnastu galeriach.

Wybierając tegoroczny temat: „Wagnis w fotografii”, organizatorzy chcieli stworzyć przestrzeń dla pokazania nietypowych motywów, zaskakujących kompozycji, nowej symboliki obrazowania, ciekawych rozwiązań technicznych oraz podejmowania tematów tabu.

Wystawom w galeriach towarzyszyły spotkania z fotografami, pokaz filmu dokumentalnego Saschy Mirzoeff i Bettiny Borgfeld *Shooting Under Fire*, performance Teréz Fóthy *W mimesis narodzin* oraz wykład Olivera Piechy dotyczący instalacji *Obrazy dla wolności – arabska wiosna narodów a filmy z internetu*.

Specjalnymi gośćmi festiwalu byli absolwenci Ecole des Beaux-Arts z Bordeaux, trzech artystów urodzonych w drugiej połowie lat 80. Georgette Power poszukuje swojej tożsamości, bada granice pomiędzy dostosowaniem się a byciem „egzotycznym”. Jego prace to cykl niewielkich autoportretów: popiersie w ujęciu *en face*, wciąż to samo, zmieniają się tylko ubrania i dodatki. Obserwator obcuje jakby z awatarem. W pracach Nino Laisné, inspirowanych kolorystyką i scenografią latynoamerykańskiego kina, każdy szczegół jest dokładnie przemyślany. Migawka aparatu opada w momencie największego napięcia emocjonalnego przedstawionych ludzkich dramatów: starzejąca się aktorka na pustej scenie, rodzinny obiad w atmosferze strachu, matka i syn osamotnieni w tej relacji. Tomoya Fujimoto umieszcza swoich manga-bohaterów w pejzażach rodem z gier komputerowych. Czarno-białe światy, przez które przebija się tylko przyciemniona czerwień włosów ludzi, zdają się tonąć w niepokojącej ciszy.

Jak wygląda kondycja współczesnego człowieka? Czarno-białe refleksje na ten temat snuje Tessa Posthuma de Boer z Holandii. U artystki wyrosłej w tradycji Breugla nie jest zaskoczeniem jej malarsko-groteskowy styl: a to na łące wyrastają kobiece, obute nóżki, a to maleńki człowiek w płaszczu próbuje objąć pień dużego drzewa, a to dorosłemu mężczyźnie siedzącemu przy stole zwisają nogi jak małemu dziecku.



Akty androgenicznych mężczyzn w niby-spódnicach lub niby-kapeluszach, wymodelowane miękkim, malarskim światłocieniem, to rozważania warszawskiej artystki Oli Skoczylas nad pierwiastkami męskim i żeńskim w człowieku. Arkadiusz Wojciechowski autentyczności portretowanych osób upatruje w tych ułamkach sekund, w których tracą oni kontrolę nad swoimi odruchami. Przymrużone powieki, zaciśnięte wargi, niedbały ruch ręką więcej mówią o człowieku niż jego wypiękniona poza. Katharina Bosse poszukuje swej tożsamości jako matka, przedstawiając serię aktów z dzieckiem. Punktem wyjścia było dla artystki poczucie „bycia wykorzystaną” przez prawa natury. Wyrosła w cywilizacji kultu ciała kobieta postrzega naturę jako zagrożenie. Inaczej niż Teréz Fóthy. Dokumentuje ona swój akt nowego narodzenia poprzez sztukę. W sensie

dosłownym przechodząc przez rozdarte płótno, w sensie alegorycznym przechodząc ze świata kapitalizmu do świata natury. Podczas performancje zaprosiła do powtórzenia tego aktu trzy kobiety. Paula Winkler szuka swoich modeli do męskich aktów na forach internetowych, a nad pastelowymi portretami dzieci o obojętnych spojrzeniach Heidi Mayer rozacza atmosferę subtelnej seksualności. Ujęcia te charakteryzują się wieloznacznością, zapraszają do interpretacji.

Jak skonstruować fotografię? Maxim Kimerling robi to za pomocą kwadratowej mozaiki, z elementów reportażowych zdjęć układa świat wymyślony, taki, jakiego by sobie życzył. Axel Beyer elementy architektury małomiasteczkowej zestawia w nowy sposób, bawiąc się ich wielkością. I tak w remontowanym pokoju wyrasta z jednej ściany piętrowy dom, a ogród przed wejściem do domu staje się jednocześnie zielonym dywanem w pokoju.

Jak ukazać czas? Próbując zmierzyć się z tym zadaniem Melanie Wiener nakłada na siebie przezroczyste folie z odbitkami, by w jednym ujęciu pokazać, co się działo w trakcie 3 sekund. Christine Meder okrąża figury aparatem z ciągle otwartym obiektywem. Paul Schneggenburger przy specjalnie skonstruowanym łóżku stawia świece i naświetla negatyw przez 6 godzin, by zrobić zdjęcie śpiącej parze.

Nie zabrakło tematów społeczno-politycznych: Ralf Kopp fotografuje okolice Czarnobyla, Frank Hemming wraca do powojennego Sarajewa, Benjamin Haselberger utrzuwa walki w Bangkoku, Maria M. Litwa opisuje historię zmuszonej do zamążpójścia 13-letniej dziewczynki z Bangladeszu, Philip Eichler robi reportaż

o afrykańskich uciekinierach w Calle, Julia Unkel fotografuje sterylne wnętrza rzeźni, a Johannes Heinke daje nam spojrzenie na świat kobiety zza czarnej burki, Joanna Nottebrock rejestruje ślady zbrodni.

Malarskie możliwości fotografii zajmują m.in. Ulricha Heemanna, Barbarę Koehler, Olympię Sprenger i Andreasa Rzadkowskiego.

Anna Lena Radlmeier stworzyła kollimatograf, rodzaj analogowego skanera. Waltraud Frese pokazała zdjęcia robione *camera obscura* powstałą z metalowych puszek po ciastkach. Stefanie Ritter zbudowała aparat imitujący sposób widzenia świata przez... kurę.

Jedyną przyznaną nagrodę, nagrodę publiczności zdobyła instalacja *Obrazy dla wolności-arabska wiosna narodów a obrazy z internetu*. Jej autorzy: Benny Klement, Bernhard Reus i Oliver Piecha tworzący grupę *esc-space* zebrali filmy kręcone telefonami komórkowymi przez anonimowe osoby. Filmy te zamieszczane na forach internetowych były i nadal są ważnym elementem walki o wolność w krajach arabskich.

Pierwszy Festiwal odbył się w 2002 roku. Jego inicjatorami były Galeria Lichtbild i Galeria Sztuki Polskiej POKUSA. Fotografia polska jest już mocno osadzona w nurcie wystawianych tu dzieł. W poprzednich latach można było zobaczyć prace m.in. Piotra Komorowskiego, Aleksandry Kwiatkowskiej, Ryszarda Kapuścińskiego, Chrisa Niedenthala. W 2007 roku nagrodę publiczności zdobyła Agata Wieczorek.





Wiera Załucka

Dyskurs wschodni

1. **Sergey Shabohin**, *Art terrorism* – w Arsenale
2. **Elene Rakviashvili**, *Where You Belong*, 2010
3. **Alevtina Kakhidze**, *Jestem spóźniona na samolot, na który nie sposób się spóźnić*, 2010–2011

W Krakowskim Muzeum Sztuki Współczesnej MOCAK do końca stycznia można (było) obejrzeć wystawę „Podróż na Wschód”, prezentującą prace artystów z sześciu krajów objętych programem Partnerstwa Wschodniego (Białoruś, Gruzja, Armenia, Azerbejdżan, Mołdawia, Ukraina) oraz z Polski.

W sierpniu wystawa ta była już pokazywana w białostockiej galerii Arsenał, potem, odbyła podróż *sensu stricte* na wschód – do Kijowa, by w ostatnim etapie wrócić do Krakowa.

Obecnie w Polsce, podobnie zresztą, jak w całej Europie, można zaobserwować zwiększone zainteresowanie tematyką wschodnią – i mowa tu nie tylko o krajach egzotycznych, które dziś już pewnie nikogo nie dziwią, ale też o państwach z obszaru postradzieckiego, kiedyś byłych, a w pewnym sensie i nadal pozostających za żelazną kurtyną.

Nasuwać się tu pytania, czym wywołane jest to zainteresowanie, czy da się mówić o sztuce Wschodu lub sztuce państw byłego Związku Radzieckiego jako takiej, a tym bardziej czy możemy posunąć się tu do zjednoczenia tych państw w ramach jednej wystawy. Sądzę, że również pytania o to, czy na tym obszarze uprawia się sztukę, która mogłaby zaciekawić zachodniego odbiorcę oraz czy nie jest ona robiona na zamówienie, zeuropeizowana, pozostają aktualne. Omawiana wystawa w wielu aspektach jest próbą odpowiedzi na te i inne pytania, ale też w oczywisty sposób wywołuje nowe przemyślenia.

Organizacja pierwszego etapu wystawy akurat w Białymstoku nie padła przypadkowo, bo dyrektorka galerii Arsenał, Monika Szewczyk, jest równocześnie kuratorką „Podróży na Wschód”. Oprócz tego sam kulturowy kontekst Białegostoku, jednego z najbardziej wysuniętych na wschód Polski miast, jednocześnie dla wielu ludzi, przyjeżdżających z terenów byłego Związku Sowieckiego, będącego pierwszym po przekroczeniu granicy

„zachodnim punktem”, jak najbardziej odpowiadał ulokowaniu wystawy akurat tam.

Bardzo udany okazał się wybór przestrzeni – część ekspozycji pokazana na tle białych ścian galerii Arsenał, druga, większa część – w pomieszczeniach starej elektrowni, której budynek należy do Arsenалу. Niewyremontowane, szare i opuszczone sale poprzemysłowe okazały się idealnym tłem szczególnie dla tych prac, które przypominały lub wręcz wprost mówiły o radzieckiej przeszłości, co stworzyło pewną grę przestrzeni z treścią, gdzie jedno dopełnia i podkreśla drugie.

Z drugiej strony, dany wybór w pewnym sensie determinował odbiór poszczególnych prac, narzucając im reguły interpretacji. Tak więc dla prac, kontemplujących na przykład posągi Lenina i Stalina (Armine Hovhannisyan i Sanwel Baghdasaryan z Armenii) czy dla małego fiata obwieszanego przez Volodymyra Kuznetsova (Ukraina) częściami garderoby oraz przedmiotami codziennego użytku z lat 80. i 90., czy nawet dla pracy, którą przedstawiła Tatiana Fiodorova z Mołdowy, prezentującej postać jej ojca, malarza i fotografa, poprzez instalację pamiętek i fotografii pozostałych po nim, był to wybór idealny. Natomiast inne prace, odnoszące się do tematyki bardziej aktualnej, współczesnej, a więc też na pewno nie mniej ciekawe i ważne dla całej wystawy, mogły się w tym wszystkim zgubić, a nawet istniało spore ryzyko, że zostaną odebrane bardzo jednostronnie ze względu na kontekst i przestrzeń, których wartość trudno przecenić.

Ogólnie jednak ekspozycja pokazana w taki sposób pozostawiała bardzo przyjemne wrażenie. Nie jestem jednak w stanie stwierdzić, czy przyczyną

tego wrażenia były tylko i wyłącznie prace artystów. W pewnym stopniu, jak przypuszczam, wystawę odbierało się przyjemnie z powodu pewnej nostalgii, nieuciążliwego, a wprost przeciwnie, pociągającego zagubienia w czasie i symbolach, po utracie kontekstu, który je narodził.

Całkowicie odmienne natomiast wrażenie robią te same (z małymi wyjątkami) prace, wystawione w MOCAK-u. Upchnięte w dość małą przestrzeń, przemieszane i zmieszane w „hermetycznej” przestrzeni *white cube*, pozbawione wzmacniającego kontekstu zewnętrznego, mogącego determinować odbiór, dopiero teraz zaczynają przyciągać uwagę swoją indywidualnością.

Chciałabym się tu skupić tylko na niektórych, moim zdaniem najbardziej udanych pracach. Białoruski artysta Sergey Shabohin przygotował instalację *Art terrorism* – centralę artystów-terrorystów. W Białymstoku instalacja zamontowana była w podziemiu, do którego prowadziły schody, całość pracy jednak można było obejrzeć wyłącznie z góry. Sprawiało to wrażenie prawdziwej centrali terrorystów: plakaty z ludźmi w kominiarkach i transparenty z hasłami odnoszącymi się do sytuacji sztuki na Białorusi. Centralne miejsce w instalacji zajmuje film, w którym białoruscy działacze kultury wypowiadają hasła-żądania typu: „Pragnę jedynie, żeby odbiorca stanął twarzą w twarz z moim dziełem”. Sergey Shabohin w ironicznej i trochę groteskowej formie pokazuje sytuację artysty w państwie, w którym twórca, jeśli chce zostać usłyszany, musi wyglądać jak terrorysta. I odwrotnie – każdy artysta odbierany jest jak potencjalne zagrożenie dla rutynowego



porządku, do którego to państwo tak dąży. Odnoszę wrażenie, że autor w bardzo obrazowy sposób przybliżył zachodniemu odbiorcy sytuację współczesnego artysty na Białorusi – właściwie całkowity brak instytucji kultury, nieufny, czasami agresywny lub, w lepszym przypadku, obojętny stosunek państwa do artysty, działającego wyłącznie na koszt własny, brak wolności myśli w szkolnictwie wyższym i tak dalej.

Ciekawe rozważanie na temat tożsamości narodowej stanowi praca *Tam, gdzie należysz* Elene Rakviashvili z Gruzji, składająca się z dwóch zdjęć i jednego filmu. Prace te przedstawiają młodych gruzińskich chłopaków z nagimi torsami. Na pierwszym zdjęciu widzimy ich stojących z założonymi słuchawkami, na drugim – zakrywających sobie nawzajem oczy dłońmi. Chodzi o to, że młodzi ludzie są przyzwyczajeni słyszeć wyłącznie siebie. Jest to pewnie najlepszy sposób na zachowanie integralności własnego „ja” i poczucia przynależności narodowej. Zarazem wiadomo, że należy być razem z innymi i podobnymi do siebie, lecz gest zamykania oczu kojarzy się z odrzucaniem pokusy życia w zachodnim stylu. W filmie młodzi mężczyźni śpiewają w języku gruzińskim piosenkę o winiarstwie. Nie wszyscy umieją śpiewać i nie każdy wie, jak to dobrze robić, jednak bardzo się starają. W Białymstoku film był pokazywany na ścianie nad głowami widzów. Kilka razy wracałam, żeby go jeszcze raz obejrzeć, i nawet gdybym chciała opisać dokładniej pomysł gruzińskiej artystki – tego raczej nie można zrobić, to trzeba poczuć – mogę tylko dodać, że młodzi mężczyźni w dżinsach niezbyt płynnie śpiewają, a gruzińska pieśń nie staje się im mniej rodzimą. Pragną zachować swoją



kulturę, jednocześnie starając się znaleźć dla siebie miejsce we współczesnym świecie.

Alevtina Kakhidze (Ukraina) przedstawiła dokumentację z performansu *Jestem spóźniona na samolot, na który nie sposób się spóźnić*. Wszystko zaczęło się od tego, że artystka rozesłała do bogatych Ukraińców prośbę, aby ktoś namalował Ziemię widzianą z okna własnego samolotu. Po dwóch latach otrzymała odpowiedź od biznesmena, który zgodził się opłacić samolot, żeby sama artystka mogła zrealizować swój pomysł. Kakhidze zaczęła się przygotowywać i przemyślała każdy szczegół podróży. Zabrała dwa kostiumy, zaprosiła fotografów, dziennikarzy i ruszyła na lotnisko, zachowując spokój, gdyż wiedziała, że cokolwiek by się zdarzyło (np. opóźnienie przyjazdu pociągu), ona i tak zdąży na swój samolot, który nigdzie bez niej nie poleci.

Wszystko ułożyło się pomyślnie, lot się odbył, lecz artystka nie namalowała widoku Ziemi z okna samolotu i potem podzieliła się tą wiadomością

z dziennikarzami. Dokumentacja dotycząca jej projektu została przedstawiona na wystawie w postaci zdjęć, artykułów prasowych i wideo. Na jednym z filmów nakręconych podczas konferencji prasowej, ktoś pyta artystkę, jak to się stało, że nic nie wyszło z jej zamierzeń. Kakhidze odpowiada: dlaczego nie wyszło? Przecież jeśli nie ma rezultatu, tym rezultatem może stać się proces. Ukraińska artystka pokazuje poszczególne etapy działania artystycznego – pomysł, realizację i reakcję odbiorcy. Daje nam też możliwość zobaczenia całości swego przedsięwzięcia, od początku do końca. Choć oczywiście bez oczekiwanego przez wszystkich rezultatu. Niektórzy mogliby odebrać jej projekt jako kicz, jednak ja nazwałabym go anty-kiczem. Artystka niczego nie ukrywa, nie próbuje nadawać swojej pracy głębszego sensu. Mówi wprost, że z góry wiedziała, że jej performance obrośnie wieloma interpretacjami (i tak się stało), jednak w żaden sposób nie świadczy to o tym, że artystka od początku do tego dążyła. Gdyby widzowie zobaczyli obraz Ziemi z samolotu, byłiby zadowoleni. Ale obrazu nie ma i pojawił się problem. Schemat działań uległ zaburzeniu.

Pojawienie się lub brak rezultatu końcowego nie zmienia istoty procesu twórczego, jednak zastanawia fakt, że artysta najczęściej jest spostrzegany jako utalentowany i ekscentryczny osobnik, od którego oczekuje się dzieła, nawet z przyzwyczajenia albo tylko dla formalności.

W związku z wystawą „Podróż na Wschód” pojawia się sporo pytań, a ja mam jeszcze jedno – czy jest możliwe i potrzebne zebranie wielu artystów

z tak różnych etnicznie i mentalnie terytoriów? Artyści odpowiedzieli w wywiadzie dla Art Aktivist, białoruskiego portalu poświęconego sztuce współczesnej. Uważają, że tak, gdyż większość z nich posługuje się językiem rosyjskim i doskonale znają realia radzieckiej przeszłości i postradzieckiej teraźniejszości. Jednak wielu z nich wspomniało, że poznali prace innych artystów dopiero podczas tej wystawy, co świadczy o tym, że nie mają aż tyle wspólnego. Tak czy inaczej wystawa była okazją do poznania się oraz do zaprezentowania ich prac w Polsce. W zależności od przestrzeni ekspozycyjnej narzucała różne style odbioru, jednak niezależnie od tego wystawa nie stała się mniej ciekawa, żywa i nasycona, w czym jest ogromna zasługa kuratorów i przede wszystkim artystów, którzy pomimo atmosfery niesprzyjającej twórczej działalności w krajach, skąd pochodzą, znajdują siłę, aby zajmować się sztuką i pokazywać swoje osiągnięcia zachodniemu odbiorcom.

Magdalena Barbaruk

Galicja. Opowiadać dalej?

Wybór tekstów i fotografii Monika Kozień, Marta Miskowiec, Muzeum Historii Fotografii, Kraków 2011.



132

Wydana przez krakowskie Muzeum Historii Fotografii publikacja *Galicja. Opowiadać dalej?* to znakomita książka będąca rezultatem połączenia możliwości, jakie daje antropologia kultury i historia sztuki (te dyscypliny reprezentują autorki książki, Marta Miskowiec i Monika Kozień). Kilka miesięcy stałego obcowania z nią (jest to książka, którą wciąż chce się oglądać) potwierdza, że jest to antologia niepodobna do innych. Na czym zatem polega jej wyjątkowość? Nie można pominąć tego, co najbardziej widoczne: jest to książka piękna. Wymaga to szczególnego podkreślenia, gdyż praca nad nią z uwagi na heterogeniczność zaprezentowanych materiałów była zapewne trudna. Najważniejsze wydaje się to, że nie jest to bezzałożeńowy zestaw fotografii i tekstów. Autorki pytają m.in., jaka jest semantyka pojęcia „Galicja”, czym jest galicyjskość, gdzie lokować

1. *Jaworzyna Krynicka* (1114 m npm.), fot. A. Pankiewicz, M. Przybyłko, styczeń 2010
2. *Portret mężczyzny*, Czortków, ok. 1900, wł. MHF
3. *Chłopiec w domu*, lata 20.–30. XX w., wł. MHF
4. *Hucul z kurą*, Kołomyja, l. 80. XIX w., wł. MEK

Galicję, *Czy Galicja jako idea tożsamościotwórcza jeszcze istnieje?* To zasadniczo książka o micie, gdyż bez tej antropologicznej kategorii o Galicji rozmawiać się nie da. Dobrze, ważne, konsekwentnie zadawane pytanie badawcze auterek sprawia, że książka ta wykracza poza tradycyjną historię sztuki (historię fotografii) w kierunku współczesnych badań kulturowych, które śmiało korzystają z materiałów wizualnych i literackich. Choć narracja biegnie tu dwutorowo — podług fotografii i tekstów literackich — powiedzieć trzeba, że najlepszej próby, starannie dobrana literatura, której fragmenty, brzmią niezwykle świeżo i celnie (m.in. J. Andruchowycz, T. Kantor, S. Lem, M. Pollack, T. Prochaśko, J. Roth, B. Schulz, A. Stasiuk, J. Stern, M. Świetlicki) przegrywa tu z obrazem. Wybrane przez Miskowiec i Kozień fotografie mają tu bowiem właściwości zawłaszczające, niemal hipnotyczne.

Kluczowe dla zaprezentowanych fotografii i tekstów literackich jest podążanie tropem galicyjskiego mitu i anty-mitu. Po stronie mitu lokować należałoby pochodzące z polskich i ukraińskich archiwów, muzeów i kolekcji zdjęcia z lat 1860 – 1945 (najstarsza fotografia to *Budowniczości mostu na Zimnowódce – budowa kolei Lwów–Stryj* Edwarda Trzemeskiego). Rzeczywistość galicyjską anno domini 2010 oglądamy oczami fotografów Agaty Pankiewicz i Marcina Przybyłko (zdjęcia powstały w ramach projektu pt. „Klops galicyjski”). A zatem w książce tej spotykają się archiwalne zdjęcia dawnej Galicji jako Atlantydy, Raju, Ogrodu (jeśli ruin czy szybów naftowych, to malowniczych, jeśli bezrobotnych, to urodziwych, uśmiechniętych etc.). Współczesna Galicja jest Galicją odmityzowaną, zobaczoną w jej nagości oznaczającej najczęściej brzydotę: ludzi, architektury, a nawet pejzażu. Taka konstrukcja antologii jest na pierwszy rzut oka niepokojąca. Słusznie pojawić się może także wątpliwość, czy Pankiewicz i Przybyłko nie nazbyt gorliwie unikali „pułapki galicyjskich skojarzeń obrazowych”. Myślowych uproszczeń w książce udaje się uniknąć dzięki różnorodności, nieoczywistości wielu zdjęć oraz obecności tekstów, które snują tu swoją względnie autonomiczną opowieść



2

o Galicji. Stara Galicja to przecież także liczne zdjęcia błota, biedoty, Żydów-handlarzy, uchwycona scena licytacji mienia żydowskiego w Wielopolu Skrzyńskim czy wstrząsająca opowieść Jonasza Sterna o likwidacji getta lwowskiego. W obrazie dzisiejszej Galicji fotograficznego duetu zawiera się zaskakujące piękno boiska z okolic Borysławia, urzekający rytm i harmonia zdziczałego miejsca spotkań w Nowym Żmigrodzie (wyznaczają je trzy metalowe stoliki i skupiska kwiatów, dawniej będących klombami) czy wreszcie: odkrycie — śnieżna, zmrożona, styczniowa Galicja: dinozaur (!) na Jaworzynie Krynickiej, przysypana śniegiem stadnina koni w Jurze Krakowsko-Częstochowskiej. Włączenie „Kłopsa galicyjskiego” do książki, w której znajdziemy fotografię opowiadającą 150 lat galicyjskiego mitu ciekawie dynamizuje, rozwarstwa semantycznie, ten cykl. Galicja okazuje się wielokształtna, złożona z wielu opowieści, miejsc i różnych czasów. *Galicji nie da się opowiedzieć w jednolity sposób* — stawiają tezę autorki książki.

Czytelny w intencji sposób zestawiania fotografii odsłaniają pierwsze kartki książki. Najpierw widzimy idylliczne panoramy Lwowa z 1904 (pocztówka) i z 1934 roku, potem, na zdjęciach z 2010 roku wieże kościoła, kamienice, drzewa zastępują postsowieckie, monstrualne bloki mieszkalne. Te trzy *Panoramy Lwowa* sprawnie realizują politykę schodzenia z utartych szlaków, wzbudzenia poznawczego dysonansu. Zapowiadają, że nawet jeśli znajdziemy w książce coś z galicyjskiej malowniczości (kresowe widoki, charakterystyczne rynki miasteczek), to nie po to, by wzbudzić nasz estetyczny podziw czy nostalgię, lecz by postawić pytanie, na czym polega ciąg dalszy konkretnej wizualnej narracji.



4



3

Wychwycone analogie mają różny stopień czytelności, wymowności (np. tonąca drewniana chałupa podczas powodzi w Szczurowej w 1907 roku a nieefektywne zdjęcie z powodzi w Krakowie w maju 2010 przedstawiające sylwetki gapiów obserwujących z wysokości wiślańskich wałów poziom wody w rzece). Są też w albumie zdjęcia osobne, arcydzieła rozsadzające jakąkolwiek narrację, które są jak gwałtowny zeskok w przeszłość. Mam tu przede wszystkim na myśli zdjęcie *Chłopca w domu* (lata 20.-30. XX w.), fotografię o niespotykanych możliwościach zaświadczenia realności istnienia.

Wydaje się, że oprócz intencji poznawczych autorkom zależało na tym, by pokazać, iż galicyjskie zdjęcia są obce, trudne do interpretacji, tajemnicze (nie zaś: czytelne, wymowne, dające pełny obraz zjawiska, charakterystyczne). Rodzajem otwierania „pustej skrzyni pamięci”, poruszania się po „fotograficznych labiryntach przeszłości” są świetne próby interpretacyjne zdjęć Moniki Kozień

(np. opis dwóch zagadkowych męskich portretów: hucula z kurą i mężczyzny sfotografowanego w atelier Bernarda Fläschnera w Czortkowie). Dzięki umieszczeniu zdjęć wykonanych w różnorodnych estetykach, o odmiennym przeznaczeniu, pochodzących z różnych miejsc i czasów w ramach podstawowego zapytywania o Galicję udało się autorkom stworzyć rusztowanie ich sensu, zmniejszyć naszą bezradność wobec tego, co odległe, niepoznawalne, nie-nasze. Z drugiej zaś strony pozwoliło z oswojonej Galicji z czasów Franciszka Józefa uczynić znak zapytania. Autorki pytają, czy opowiadać dalej o Galicji. Oglądając tę książkę, myślę także o Dolnym Śląsku. Z historycznych względów nie mamy (nie znamy) analogicznych dolnośląskich zbiorów. Nawiązując do słynnego zdania Davida Lowenthala, możemy powiedzieć, że przeszłość jest tu dosłownie obcym krajem. Krakowska książka inspiruje do refleksji nad tym czy Dolny Śląsk to ziemia „zobaczona”, „napisana”? Jaka kategoria byłaby spoiwem dolnośląskiej narracji? Kto byłby bohaterem tej opowieści? Ten i wiele innych znaków zapytania jest bodaj najlepszą recenzją tej publikacji.



1

Zofia Rydet

1. *Spojrzenie zza...*

2. seria „Zapis socjologiczny”

Karol Józwiak

Ślady Zofii Rydet

Inwentaryzacja wizerunków w twórczości Zofii Rydet to projekt, który realizują wspólnie z nowopowstałą Fundacją im. Zofii Rydet.

Przez cykl działań, w skład których wchodzi realizacja wystawy, wydanie książki, realizacja filmu dokumentalnego, chcemy badać monumentalny dorobek, który pozostawiła po sobie Zofia Rydet. Tytułowa inwentaryzacja nie jest przypadkowym pojęciem, dobrze opisuje charakter naszych działań wokół jej dorobku, ale przede wszystkim jest to słowo, którego używała sama Rydet. W trakcie pracy nad „Zapiskami socjologicznym” mówiła, że to, co aktualnie robi, to pewna inwentaryzacja [1].

Słowo „inwentaryzacja” łączy się z prostym, niemalże bezrefleksyjnym procesem spisywania, przeglądania, katalogowania – inwentarz to inaczej spis, zbadanie stanu aktualnego, przeszukiwanie zakurzonych zakamarków, magazynów, archiwów. Jednakże istnieje również inny sens tego słowa, łacińskie *inventio* oznacza odkrycie, wynalezienie, a więc pewien proces twórczy. Francuskie *inventeur* czy angielskie *invent* podkreślają jego twórczy

1 Patrz film Andrzeja Różyckiego *Nieskończoność dalekich dróg. Podpatrzona i podsłuchana Zofia Rydet*, WFO, Łódź 1990

2



kontekst. Słowo inwentaryzacja kryje w sobie ambiwalencję, która jest charakterystyczna dla sztuki — pewne napięcie między tkwieniem w przeszłości, pośród zakurzonych archiwów, a odkrywaniem czegoś całkowicie nowego. Chciałbym więc pokazać, jak Zofia Rydet w swojej twórczości dokonywała niezwykłego odkrycia mocy wizerunku oraz jak fotograficznie utrwalała twarz człowieka nabierała nowych znaczeń. Było to odkrycie, które trwało przez niemal całe jej twórcze życie, od realistycznych portretów dzieci i starców z lat 60., poprzez poetycką serię „Świat uczuć i wyobraźni”, osiągnąwszy swój najbardziej ewidentny wyraz w „Zapisie socjologicznym”. Jednocześnie te wieloletnie poszukiwania, niezwykle monumentalne, a jakże spójne i rzetelne, można odebrać jako ów proces inwentaryzacji. Tysiące negatywów, dni, miesiące i lata spędzone na długich wędrówkach od domu do domu, od wsi do wsi, składały się na mozolną pracę inwentaryzacyjną.

Jednakże inwentaryzacja to proces cykliczny, powtarzany w pewnych odstępach czasu. Dziś, wiele lat po śmierci Zofii Rydet stajemy wobec jej ogromnego dorobku i zadania ponownego odczytywania jego sensu. Jako badacz jej twórczości czuję potrzebę rzetelnej i wnikliwej inwentaryzacji jej pracy. Chcę stanąć wobec tych wizerunków i zobaczyć w nich to, co widziała Zofia Rydet. Ona patrzyła oczami i wyobraźnią, ja patrzę jej fotografiami, które są tylko śladem tego, co ona widziała. Tym niemniej wierzę, że poprzez te ślady, poprzez ich inwentaryzację uda się zbliżyć do tajemnicy wizerunku, którą wcześniej odkryła Zofia Rydet.

REJESTRACJA WIZERUNKÓW

Zofia Rydet w 1978, mając niemal 70 lat, rozpoczęła pracę nad „Zapisem Socjologicznym”. Projekt miał proste założenie, jak pisała autorka: *ma pokazać wiernie człowieka w jego codziennym otoczeniu, wśród jakby tej otoczki, która z jednej strony staje się dekoracją jego bezpośredniego otoczenia — wnętrza, ale która także pokazuje jego psychikę, mówi czasem więcej niż on sam.* „Zapis” był badaniem relacji między osobą a jej otoczeniem. Był próbą wnikięcia we wnętrze człowieka poprzez to, co najbardziej zewnętrzne i powierzchowne, a jednak będące w ścisłym związku z psychiką i duchowością. Można powiedzieć, że był swoistym studium portretu człowieka, próbą uchwycenia jego wizerunku zewnętrznego oraz wewnętrznego. Zofia Rydet realizowała sztywny schemat zdjęć. Ludzie ustawieni na wprost obiektywu w reprezentacyjnej przestrzeni domu. Podążając tym niepewnym tropem odkryła ogromny potencjał swojej metody. W trakcie prac nad „Zapisem” zaczęły pojawiać się coraz to nowe zagadnienia poszerzające horyzonty projektu. Ostatecznie stał się on najważniejszym fotograficznym dokonaniem Zofii Rydet, pochłaniając niemal 15 lat jej pracy. Efektem była dokumentacja składająca się z kilkudziesięciu tysięcy negatywów, realizowana w różnych częściach

Polski i świata. *Ten zwykły dokument staje się w moich oczach jakąś wielką prawdą losu ludzkiego* — pisała Zofia Rydet pod koniec swojego życia. W tej pracy doświadczyła ona mocy fotografii, która zatrzymuje czas, a w związku z tym odwleka śmierć. *Dlaczego zaczęłam to robić* — mówiła w filmie Andrzeja Różyckiego — *przedłużam im życie. Ich już połowy nie ma. (...) U mnie oni są na fotografii pokazani i w Paryżu, i w Nowym Jorku, i w Kioto, i w Polsce, i oni są w jakiś sposób jeszcze żywi... Ja mam poczucie wielkiego zadowolenia, że im przedłużam życie...* Fotografia pełni rolę ocalenia przed przemijaniem. Gdy człowiek umiera, jego portret pozostaje, przedłużając pamięć o jego życiu.

ŚLADY CZŁOWIEKA

Praca nad „Zapisem” socjologicznym uświadomiła Zofii Rydet, jak ważna jest obecność fotograficznych wizerunków w przestrzeni domowej ludzi. W cyklu „Mit fotografii” wnika głębiej w to zagadnienie. Wydaje się śledzić losy wizerunków, które otaczają ludzi w ich domach. Bada, jak te wizerunki oddziałują na człowieka, jak funkcjonują w ich życiu, co oznaczają.

Człowiek żyje, zmienia się, starzeje, umiera, ale jego fotograficzny wizerunek pozostaje taki sam. Jest śladem człowieka, jego życia, obecności. Istnieje niemal poza czasem, poza przemijaniem i śmiercią. W chwili sfotografowania wizerunek człowieka oddziela się od niego i wchodzi w pozaczasową rzeczywistość obrazu. Będzie trwał możliwie długo, dopóki pozwoli mu na to trwałość papierowego podłoża, na którym widnieje. Będzie trwał i wymykał się przemijaniu, któremu poddana jest cała materia. Wizerunek istnieje poza granicą życia i śmierci, przeniesiony procesem fotochemicznym w pozaczasowość obrazu.

Fotograficzny portret nie jest więc zwykłym zapisem powierzchowności człowieka, ale jest odniesieniem do tajemnicy bycia, do problemu przekraczania granicy życia i śmierci. Spełnia ważną rolę w naznaczonej symboliką przestrzeni domu. Przestrzeń realna i przestrzeń obrazów fotograficznych przenikają się ze sobą. Prawdziwy wizerunek człowieka ginie pomiędzy jego fotograficznymi odbiciami. Człowiek otacza się fotograficznymi wizerunkami, wypełnia ich obecnością swoje otoczenie. Podświadomie wydaje się on przeczuwać, że sam, gdy przejdzie w inny świat, tu, w świecie materialnym pozostanie obecny jako fotograficzny wizerunek.

Późniejszy cykl „Ślady” odwołuje się już całkiem wprost do kwestii obecności nieobecnego w fotografii. Przy tym jest bardzo osobisty, bo dotyczy jej własnej obecności po śmierci. Zbliżając się do końca życia, tworzy przejmującą serię fotomontaży, w której niemal obsesyjnie multiplikuje swój własny wizerunek w kontekstach otoczenia domowego. Zofia Rydet kreuje fotografie, w których jej obecność objawia się tylko poprzez fotograficzny portret. Jej wizerunek jest obecny tylko w nagromadzonych fotografiach,

tłoczących się w przestrzeni, w której już nie ma żywego człowieka, która jest pusta, bez życia. Pozostały tylko fotografie... Ślady stają się poruszającym świadectwem potrzeby wizerunku, siły jego oddziaływania przekraczającej granice śmierci. Pokazują, że Zofia Rydet czuła ogromną potrzebę obecności przez wizerunek fotograficzny, potrzebę wzmagającą się tym bardziej, im bliżej do opuszczenia tego świata.

SPOJRZENIE ZZA...

Spojrzenie z fotografii jest spojrzeniem z innej rzeczywistości. Zza kurtyny, zza niedającej się przekroczyć granicy, którą znaczy papier fotograficzny. Spojrzenie dochodzi zza tego papieru, przekracza go, przekracza materialną rzeczywistość, w której się objawia. To spojrzenie nosi w sobie niepewność, czasem niepokój — skąd dochodzi wzrok?

Zofia Rydet tworzy swoje metaforyczne cykle „Za ścianą życia” i „Obsesje” na motywie spojrzenia dochodzącego z fotografii, które jednocześnie jest spojrzeniem z innej rzeczywistości. W najbliższym otoczeniu, w zwyczajnej, codziennej przestrzeni, w drzwiach, na ścianach, w dachach domów, wśród drzew, na drodze pojawiają się miejsca, w których rzeczywistość materialna, fizyczna styka się z rzeczywistością metafizyczną. Poprzez te naznaczone symboliką miejsca spojrzenia zza progu śmierci, zza naszej rzeczywistości, ze świata duchowego wnika w nasz świat. Dwie różne rzeczywistości przenikają się, jedna wnika w drugą, ale jednocześnie dzieli je niepokonana granica, są blisko siebie, a jednocześnie niezwykle daleko. Rzeczywistość, która niemal przenika nasz materialny świat, jest jednocześnie nieosiągalna i nieuchwytna. Wymyka się prawom tego świata, istniejąc jednocześnie w nim i poza nim. Nosi w sobie ambiwalencję obecności i nieobecności.

Metaforyka tej pracy zbliża ją do tajemnicy religijnej świętych obcowania. Ukazuje świat wypełniony bytami duchowymi, niedotykalnymi, odległymi, a jednak obecnymi i dającymi o sobie znać. Żyją one wśród ludzi, towarzyszą im, oddziałują na nich. Ale żeby móc się im objawić potrzebują medium, materialnego pośrednika, użyczającego swojego ciała dla bezcielesnej istoty. Tym medium, łączącym świat duchowy i materialny, jest fotografia. Bowiemy te prace to metafora fotografii, która jest utrwalonym spojrzeniem. Spojrzeniem z jednej rzeczywistości w drugą. Zofia Rydet używa fotografii jako medium uwidaczniania niewidzialnego. Tak poprzez fotografię, pozornie najbardziej materialistyczną i techniczną dziedzinę twórczości, mieszkankę procesów chemicznych, fizycznych i mechanicznych, udaje się dotknąć tajemnicy świata niematerialnego, duchowego.

(fragmenty eseju, towarzyszącego wystawie „Inwentaryzacja wizerunku w twórczości Zofii Rydet”, której kuratorem jest Karol Józwiak, organizowanej przez Instytut Kultury Polskiej w Sofii w ramach Miesiąca Fotografii w Sofii, Łaźnia Miejska, 6–25 czerwca 2012).

Ewa Świdzińska

Histeryczka moralna

Tekst Bogusława Jasińskiego *Performances i moralność* („Format” 62) jest trudny zwłaszcza dla kogoś, kto jest w niego osobiście zaangażowany. Autor eseju wnika w głąb tego, czym jest performance i przede wszystkim zastanawia się jakimi kategoriami należałoby mówić/pisać o nim.

Stanowisko krytyka, do którego artyści są przyzwyczajeni, eksponuje subiektywny, opiniujący punkt widzenia z wyraźną kropką.

Jasiński stara się nie oceniać, ale dostrzec zjawisko i napisać o jego właściwościach.

Wchodzi w filozoficzną naukę o wartościach, rozpoczynając od spostrzeżenia, które leży u podstaw wielu refleksji o performance: w performance sztuka odrywa się od obiektu sztuki i jest nie do oddzielenia od samego artysty, artysta działa jako przedmiot artystyczny.

W ujęciu Jasińskiego nie skutkuje to raczej uprzedmiotowieniem performerera, tylko uczłowiczeniem sztuki.

Artysta jest, jest bytem, faktem.

Tego, co robi performer, nie da się opisać w odezwaniu od jego osoby, w kategoriach czysto estetycznych, dlatego według autora eseju performance dużo bardziej niż inne dziedziny sztuki wkracza w domenę etyki.

Mamy do czynienia z przedmiotem artystycznym, jakim jest sam (prawdziwy) człowiek. Dlatego krytycznie pisze on o sytuacji, w której performer udaje (gra). Wobec patrzenia na performance jako na uczłowiczenie sztuki równie ciekawe wydaje się działanie w drugą stronę: uartystycznienie człowieka.

Ale przede wszystkim Jasińskiemu chodzi o zmianę konwencji, zmianę w języku opisu performance. Ponieważ dotyczy konkretnego człowieka-jako-sztuki, powinien zostać wzbogacony o język etyki.

Jest to interesujące, zwłaszcza gdy o performance (performance art) myślimy w kontekście sztuk wizualnych, a wiadomo, że wielu polskich performerów wywodzi się z tego kręgu.

Jedną z inspiracji do napisania eseju *Performances i moralność* było bezpośrednie przeżycie, reakcja na moje wystąpienie na Festiwalu Konteksty w Sokołowsku. Widz, Bogusław Jasiński, miał ochotę objąć mnie ramieniem, pomyślał o przytuleniu rozedrganej performerki, aby wreszcie stała się cisza.

Jednocześnie patrzył jak antropolog: Oto widzę niemłodą już kobietę, która...

Przyjęcie współczucia jest trudne. Pierwszą reakcją jest negacja: nie ma takiej potrzeby, jestem niezależna, wolna, umiem sobie radzić, nie jestem neurotyczna itd.

Akceptowany społecznie jest obraz zwycięzcy, asertywnej silnej jednostki.

Ale przecież sztuka może działać przez litość, trwogę.

Przypomniałam sobie reakcję na mój performance podczas wernisażu wystawy „Kobieta o Kobiecie” w Bielsku Białej w 2001 r. Wówczas podszedł do mnie widz-lekarz psychiatra i spytał, czy nie potrzebuję pomocy. Tamten performance był zupełnie inny



Ewa Świdzińska, fot. K. Saj

pod względem formalnym niż beczasowy i antynarracyjny z Sokołowska. Miał charakter jednego epizodu, dość jawny cel, określony liniowy czas, a ubrana byłam w asekualną czarną sukienkę.

Sądzę, że wspólna w obu działaniach była moja naturalna, nieklamana ekspresja. Jedenaście lat temu byłam zaskoczona i zażenowana taką reakcją odbiorcy.

Czyż to nie znaczy, że ta reakcja to po prostu reakcja na mnie jako człowieka, na moją niedoskonałość? Uznałam bielski performance za zbyt ekshibicyjny, przemęczony, pretensjonalny, wreszcie zły. Na dodatek sąsiadował on ze świetnym i przyjemnym działaniem Elżbiety Jabłońskiej *Przez żółdek do serca*.

W kilku kolejnych wystąpieniach próbowałam zmniejszać czynnik intuicyjny, ograniczać ekspresję, a także odrzuciłam na jakiś czas czerni. Zakrywałam swoje psychiczne ja. Staralam się być bardziej „profesjonalna”, ale czy moralna? Jednak na nic się zdał ten autokamuflaż.

O neurotyzmie, niepokojącym napięciu na moich performances wspominał w 2008 r. w wywiadzie ze mną w ramach cyklu „Alfabet polskiego performance” w TVP Kultura Jan Świdziński.

Kiedy swój performance uważam za udany, jeśli w ogóle można użyć takiego określenia?

Na pewno, gdy coś odkrywam, moje zachowanie mnie zaskakuje, ale brnę dalej, ujawniam coś, co miało być zakryte, i odwrotnie, zakrywam coś, co miało być odsłonięte. Mam poczucie, że przełamuję siebie, nie powtarzam utartych, chwalonych, „komercyjnych” gestów i celowo z nich rezygnuję. Wykorzystując sytuacje trudne, nieprzewidywalne, dowiaduję się czegoś nowego o swoim byciu tu i teraz. Pokonuję naturalny, atawistyczny lęk przed pustką i jak najmocniej wykorzystuję swoją inteligencję emocjonalną

Performance to aktualizacja siebie, performance to ja — to moja pierwsza i myślę, że dalej aktualna definicja. Gdy mniej więcej 20 lat temu zajęłam się performance, byłam dojrzałą kobietą.

Potrzebowałam ujawnić siebie, a performance to najbardziej bezpośredni (antropologiczny) sposób wypowiedzi. Był to rodzaj rekompensaty, chciałam zwrócić uwagę na swoje doświadczanie codzienności,

na swoje problemy oraz potrzeby jako kobiety i artystki. Performance dowartościowywał mnie, czyli motywacja zajęcia się nim nie była *stricte* artystyczna. Wynikała z moich potrzeb jako człowieka, a nie potrzeb artystki.

Jestem człowiekiem, więc mam potrzebę performance, a nie jestem artystką, więc teraz spróbuję czegoś innego niż np. instalacja.

Jest to aktualizacja siebie także w kontekście otaczającej mnie rzeczywistości. Próbowałam akcji o charakterze społecznym, odsuwając siebie na dalszy plan, ale okazało się to epizodycznym wyborem.

Performerera widzimy wykadrowanego sprzed i po. Ujawniam czy jestem?

Widz jest wrzucany w środek, w aktualne bycie, może się starać orientować, interpretować, ale niekoniecznie. Świetnie, jeśli przeżywa.

Performance traktuję coraz bardziej swobodnie pod względem formalnym. Wprowadzam przeszczerzenie narracyjne chwilowe, urywane jak zeznania oskarżonego w sądzie czy pacjenta na kozetce psychoanalizy. Chęć uporządkowania tego porwanego montażu elementów skazana jest na porażkę, powoduje pewnego rodzaju napięcie u mnie i u widza, nie jestem wszechwiedzącym narratorem.

Swoje działania nazywam performansami dopełniania, uzupełniania (siebie?).

Obecnie dodałabym, że performance to ja zintensyfikowane, stan, z którego wychodzi się trudno i na pewno stopniowo, a kończy np. zostawieniem domowych kluczy, jak zdarzyło się w Sokołowsku. To laboratorium siebie, w którym rozkłada się na czynniki pierwsze, muszą być szumy, brudy, niespodzianki.

Czy można rozpatrywać takie działania w kategoriach artystycznych?

Na pewno bardziej pasują te moralne.

Pytania o performance są bardzo potrzebne, niekoniecznie trzeba go traktować, jako dawno już oswojone pojęcie, zwłaszcza że jest to bardzo różnorodna i ewoluująca dziedzina twórczości. (...)

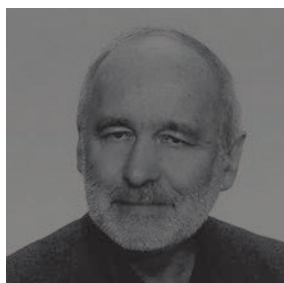
Tym, co łączy artystów performance, jest to, że akceptujemy i szanujemy siebie, mimo „lepszego” czy „gorszego” wystąpienia, wzajemnych sympatii czy antypatii.

Być może naturalnie eliminowane są postaci „udające performerów”, czyli w pewnym sensie zachowujące się niemoralnie. Kolokwialnie: performer to osoba, którą zaakceptuje środowisko performerskie, pozwoli jej na bezpośredni byt, żywot performerski.

Bogusław Jasiński napisał esej w momencie, gdy coraz częściej pojawia się termin post-performance i gdy sztuka performance jest nauczana, choć sama chciałabym wiedzieć, na czym polega udoskonalanie warsztatu performerskiego.

Raczej nie chodzi o to, aby udoskonalić człowieka? Dlatego tak istotny i intrygujący jest esej Performance i moralność.

Moim zdaniem poprzez akt przytulenia Jasiński stara się bronić performance w kategoriach etycznych, potrzeba takiego gestu może świadczyć także o utożsamianiu się z performance, chronieniu go jako bezpośredniego przeżywania. Nie przytulamy obcego. Jesteśmy performerami, chociaż nasze drogi do performance są różne.



ANDRZEJ KOSTOŁOWSKI

O MEDIACH I READY-MADES

Wchodząc dziś w fazę sztuki postmedialnej, nieco bardziej wnikliwie spoglądamy na niedawne urzeczzenia mediami. Znaczenia nabierają takie lub owe wykorzystywania mediów (np. dla deklaracji polityczno-artystycznych) zamiast zachłystywania się nimi, jak to dotąd bywało. Nieco oddala się już (albo pozostaje tylko jako jedno z możliwych) nawiązanie do myśli pewnego kanadyjskiego profesora, który głosił, że *medium jest przekazem*. Z drugiej strony, powstają analizy czy interpretacje medializmu jako zjawiska historycznego. Natomiast same filmy wideo można np. uważać już za „ikony powszechnej waluty” (Douglas Gordon). Różnorodne zdobycze i funkcje mediów stały się przecież niejako częścią spektakli w pejzażu, w którym żyjemy. Konglomeraty medialno-rozrywkowe są czasem rozwinięciem parków tematycznych, ale obecne są i w muzeach, które „śmiało” operują zestawieniami rekonstrukcyjnych imitacji ze zmasowanymi projekcjami DVD. Sporo wizualnych spektakli dają różne przestrzenie komercyjne. Wszystko to stwarza nowy ton naszych dni ze specjalnym miejscem w nich tysięcy mutacji fototapet, papek telewizyjnych (czy, jak chciał Joseph Beuys, „kielbasy TV”), gier komputerowych, całego śmietnika w Internecie itd. Sporo wizualnych spektakli (od tych na dużą skalę podczas imprez masowych po mikroskopijne tablety do użytku podręcznego) rozwijają nowinkarsko-nowoczesne środowiska w Azji. Można nawet powiedzieć, że wytworzył się szeroko obecny pewien przepych multimedialnych. Nie mówiąc już o tym, że w dyskusji o inwazji owych migających błyskotek gubimy się wstrząsowo i zapominamy pytać o gusta.

Ale poza manipulacjami techników, informatyków i tzw. ludzi mediów, winniśmy pamiętać o tym, że znaczenie miały i mają projekty oraz wynalazki artystów, chociaż jako „dzieła pierwsze” znają je bardziej zainteresowani i ci z wiedzą z zakresu historii sztuki. Spowszedniała już fotografia atakująca nas na każdym kroku „jak żywymi” kolorami, cyfrowością i coraz większą ilością pikseli. W zauroczeniu pstrykaniem bez końca swymi komórkami tym bardziej uwidaczniamy rolę prekursorów: od Nadara po Natalię LL. Zanim w bankach pojawiły się freski wideo, były kontestacje Wolfa Vostella i buddyjski mistycyzm Nam June Paika. Oszalałającym efektem na ekranach, drogę otworzyły wielorakie eksperymenty Petera Campusa czy mikro-wynalazki Wojciecha

Bruszewskiego. Zarówno parareligijny Bill Viola, jak i łącząca piękno z demaskacją Pippilotti Rist otworzyli nową logikę wideo-filmów bez natrętnej narracji, ale z wprowadzaniem widza w totalną przestrzeń wyobrażeń i dźwięków. Jednocześnie, jak określili to Hal Foster i Rosalind Krauss, film w ogóle, który niedawno jeszcze był „medium przyszłości”, dziś w wersji rozlicznych wideo-mutacji traktowany bywa jako *uprzywilejowany indeks niedawnej przeszłości*. I określenie to dobrze ilustruje szerokie wykorzystywanie gotowych fragmentów tego, co w milionach kinowych wersji już powstało, a co przy nawiązaniu do *filmu jako archiwum* staje się niemal nieograniczonym repertuarem dla dalszego opracowania zarówno w formie pojedynczych kadrów, większych fragmentów czy nawet całych projekcji. A dzieje się to nie bez nawiązań do cichej rewolucji zapoczątkowanej m.in. przez łódzki Warsztat Formy Filmowej. Znaczenie ma tu także thriller rozciągnięty przez Gordona w *24 Hour Psycho* (1993). Od lat swe medialne aglomeracje prezentuje Elaine Sturtevant dając agresywne repetycje, jak np. w *Tangu elastycznym* z 2010, instalacji mocno przypominającej to co widzimy mimochodem w sklepach TV z nagromadzonymi monitorami przekazującymi zwielokrotnienia wybranych programów.

Zarówno w klasycznych już pracach Józefa Robakowskiego z serii „re-reportaży” z lat 1982–84 jak i w niedawno przyjętym z entuzjazmem *Zegarze* (2010) Christiana Marclay’a mamy operowanie cytowanymi (traktowanymi kolażowo) materiałami filmowymi dla realizacji własnych projektów otwartych na interpretacje widzów. Filmowi *Sztuka to potęga* Robakowski nadał mocno polityczną wymowę biorąc z kroniki filmowej fragmenty ukazujące defiladę wojsk radzieckich. Pokazując ów film w zwolnionym tempie i łącząc go z ironiczną wobec totalitaryzmu muzyką grupy Leibach, uzyskał „potężny” efekt przy pomocy gotowego materiału z kroniki i z nagraniami słowniskich muzyków. W swojej 24 godzinnej projekcji Marclay także użył materiałów archiwalnych i zestawił z wielką dokładnością wycinki z różnych filmów, w których bohaterowie spoglądają na swoje zegarki lub też w których są w kadrach realne zegary. Każdy fragment pokazał określony odczyt czasu ściśle korespondujący z realnym czasem projekcji filmu. Tak więc widzowie wchodząc niejako w bogate archiwum filmu minionego stulecia (przeszłość), otrzymują jednocześnie zdecydowane poczucie dnia dzisiejszego (teraźniejszość). I zarówno u Robakowskiego, jak u Marclay’a jest więc znakomite rozwinięcie najgłębszych idei ready-made.

Posłużwszy się dwoma tylko przykładami, zaznaczyć można, iż wykorzystanie gotowych elementów mediów w nowych projektach artystów stało się powszechne i narasta lawinowo. Jest to związane także i z tym, że dzięki elektronicznej dzisiejsza ikonosfera stała się szeroko dostępna, a możliwości korzystania z niej są wręcz nieograniczone.

Prace ready-made tworzone przez Marcela Duchampa od 1913 (choć paralelnie formowane też przez baronową Else von Freytag-Loringhoven) mają zaklęty w sobie czynnik czasu: są ewidentnie „dzisiejszym” uruchamianiem przedmiotów „z wczoraj”. I nawet jeśli Duchamp deklarował wybory poza *dobrym czy złym smakiem*, to w gruncie rzeczy jego dzieła typu ready-made stały się dokumentami gustów w przededniu I wojny światowej. Korespondują z zalewem sklepów i magazynów Nowego Jorku zmasowaną podażą coraz bardziej użytecznych, wciąż nowocześniejszych obiektów. Wśród nich artysta nie bez powodu wybierał przedmioty związane z ówczesną amerykańską kulturą sanitarną (pisuar), higieną (grzebień), porządkiem w obejściu (łopata do śniegu), sportem (koło rowerowe) itd. Nasycając swe ready-mades interpretacjami, czynił przez nie również aluzje do swej oceny sztuki nowoczesnej. Nie bez wpływu wielkiego dadaisty, w latach 60. rozwinęły się dalsze odniesienia do wszechogarniającej cywilizacji konsumpcyjnej (patrz nowy realizm, pop art).

Natomiast na przełomie wieków XX i XXI, wielka inwazja mediów od wideo przez telefony komórkowe po Internet, dała artystom jakieś kolejne pole deklaracji i dokumentacji. Tyle że nie wystarczyły już wybory czysto przedmiotowe, jak w modernizmie, co właśnie te z potraktowaniem gotowych aspektów mediów jako repertuaru do wielorakiego wykorzystania, także i w sposób interaktywny. W porównaniu do ascetycznych wręcz ready-mades z modernizmu, odniesienia do wciąż poszerzającego się archiwum mediów (np. w Internecie czy w naszych wirtualnych kolekcjach), dodają jeszcze przynajmniej dwa aspekty. Jednym z nich jest włączenie mediów do sfery obiektów gotowych, które wykorzystuje się tak jak sznurki, pędzle czy gips. Drugim jest to, że media same w sobie są pewnego rodzaju „gotowcami”. Poza rejestrowaniem jakiejś temperatury psychologicznej czy społecznej, mają dużą dozę mechaniczności stop-klatek, cięć, powrotów, spowolnień, przyspieszeń itd. Ponadto, wplątani w możliwości powielania, wciąż zdajemy się pytać o jego granice. O to, jak daleko biec może dowolność w korzystaniu z przebogatego repertuaru mediów traktowanych jako ready-made.

S A B

6 – 15 września 2012

Bystrzyca Kłodzka, Legnica, Jelenia Góra, Wałbrzych, Sokółsko

8 listopada 2012

symposium „Stale – efemeryczne – społeczne”
Wrocław, Uniwersytet Wrocławski

9 listopada 2012

wystawa dokumentująca działania Biennale
Wrocław, Muzeum Współczesne Wrocław

SILESIA ART BIENNALE

Artyści: Janusz Bałdyga / Paulina Braun / Iwona Demko / Monika Drożyńska / Roman Dziadkiewicz
Małgorzata Kazimierczak / Grzegorz Kłaman / Anna Kutera / Konrad Smoleński / Robert Kuśmirowski
Anka Leśniak / Tomasz Opania / Konrad Pustoła / Wojciech Ciesielski / Aleksandra Jach / Artur Tajber
Krytycy: Grzegorz Borkowski / Wojciech Guzdek / Leszek Koczanowicz / Anna Markowska
Symposium: Grzegorz Dziamski / Łukasz Guzek / Grzegorz Sztabiński / Elżbieta Wysocka / Tomasz Załuski
Andrzej Saj / Iwona Szmelter

outside in inside out

Organizator:
Ośrodek Kultury i Sztuki we Wrocławiu
Silesia Art Biennale
dofinansowane jest ze środków
Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego
oraz Samorządu Województwa Dolnośląskiego
Patronat honorowy:
Marszałek Województwa Dolnośląskiego
Burmistrz Miasta Bystrzyca Kłodzka
Prezydent Miasta Jelenia Góra
Prezydent Miasta Legnica
www.okis.pl



Gmina Bystrzyca Kłodzka



V MIĘDZYNARODOWY KONKURS RYSUNKU THE 5TH INTERNATIONAL DRAWING COMPETITION WROCLAW 2012

GRAND PRIX

MINISTRA KULTURY I DZIEDZICTWA NARODOWEGO
OF THE MINISTER OF CULTURE AND NATIONAL HERITAGE

25 000 PLN I WIELE INNYCH NAGRÓD // AND MANY OTHER PRIZES

KONKURS MA CHARAKTER OTWARTY! THE COMPETITION IS OPEN FOR EVERYONE!
NIEPRZEKRACZALNY TERMIN SKŁADANIA RYSUNKÓW / 31.10.2012.

ABSOLUTE DEADLINE FOR THE SUBMISSION OF DRAWINGS / OCT. 31ST 2012.

OPŁATA UCZESTNICTWA > RÓWNOWARTOŚĆ 30 EUR // ENTRY FEE > 30 EUR*

* w dniu dokonywania wpłaty według tabeli kursów NBP // calculated on the day
the payment is made according to the exchange rates of the National Polish Bank

KONTO BANKOWE // BANK ACCOUNT DETAILS

Akademia Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu

Plac Polski 3/4, 50-156 Wrocław

ING Bank Śląski

78 1050 1575 1000 0023 6277 0998

IBAN: PL 78 1050 1575 1000 0023 6277 0998

SWIFT: INGBPLPW

tytułem // with the title: V MKR Wrocław 2012



MIĘDZYNARODOWY
KONKURS
RYSUNKU
THE INTERNATIONAL
DRAWING
COMPETITION
WROCLAW

ADRES // ADDRESS

V MKR Wrocław 2012 / Muzeum ASP we Wrocławiu

ul. Traugutta 19/21, 50-416 Wrocław

info@mkr.wroclaw.pl

www.mkr.wroclaw.pl | www.facebook.com/mkrwroclaw