

#45

Zeszyty Artystyczne

KONFABULACJE PAMIĘCI

– wokół dziedzictwa

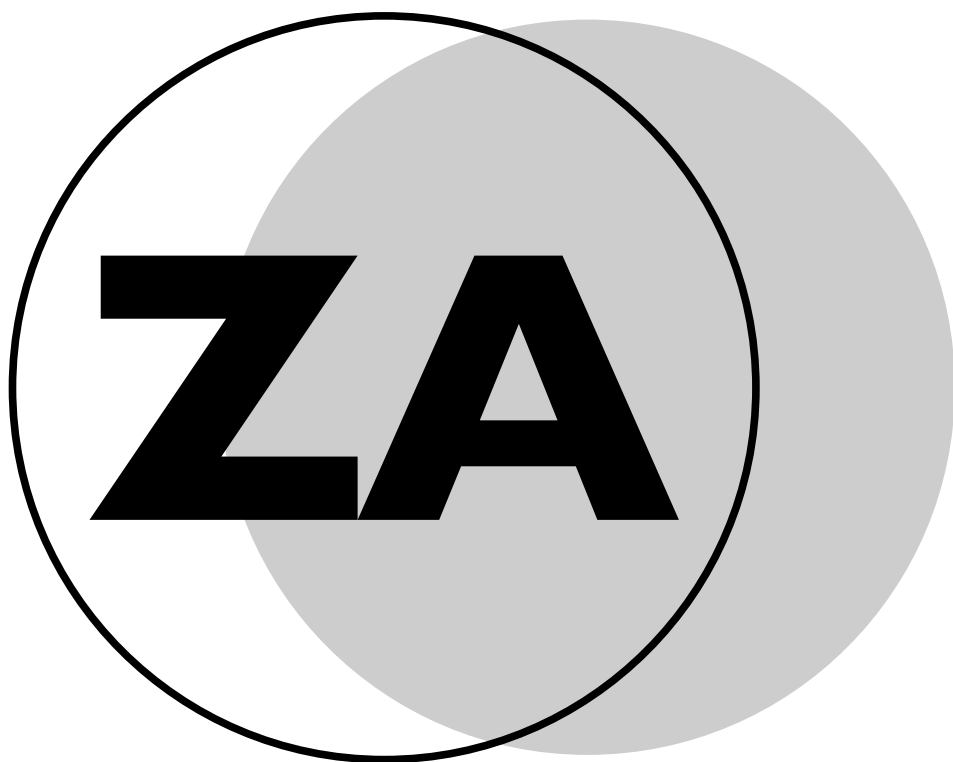
Stefana Wojneckiego



ZA

Uniwersytet Artystyczny
im. Magdaleny Abakanowicz
w Poznaniu

1(45)/2024



KONFABULACJE PAMIĘCI
– wokół dziedzictwa
Stefana Wojneckiego

Uniwersytet Artystyczny
im. Magdaleny Abakanowicz
w Poznaniu

Konfabulacje pamięci i materii – wobec artystycznego dziedzictwa Stefana Wojneckiego

MARIANNA MICHAŁOWSKA

Zeszyty Artystyczne
nr 1 (45)/2024, s. 12-27
doi: 10.48239/ISSN123266824501

Marianna Michałowska
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza
w Poznaniu

Abstrakt

Artykuł jest poświęcony pojęciu fotograficznej „konfabulacji”, opisanej przez Stefana Wojneckiego w jednym z jego tekstów. Słowo to pozwala na nowo przededefiniować zarówno związki, które zachodzą w relacji obrazu fotochemicznego i cyfrowego, ale także odniesienia do medialno-społecznościowych przeobrażeń obrazu fotograficznego. W teorii i praktyce Wojneckiego w dużej mierze odnosiły się one do funkcjonowania obrazu dokumentowanego, przetworzonego pracą pamięci, lecz w istocie dotyczyły pytania o przemodelowanie pojęcia „prawdy” w cyfrową „prawdziwość”. Wątek fotograficznej konfabulacji prześledzę w trzech kontekstach: koncepcji fotografii intermedialnej i postmedialnej, w obszarze samej materii fotografii, jako reinterpretacji zapisu informacji o przebiegu natężenia i promieniowania światła, pracy pamięci wobec przekonania o zasadniczo dokumentalnym charakterze zapisu fotograficznego. Pytanie o konfabulację nabiera zatem dodatkowych znaczeń, gdy próbuje się określić znaczenie dziedzictwa artystycznego pozostawionego przez twórcę.

Słowa kluczowe:

fotografia intermedialna, fotografia fotochemiczna, intraakcyjność, materialność

Abstract

Confabulations of Memory and Matter

– *Towards the Artistic Heritage of Stefan Wojnecki*

The article is devoted to the concept of photographic "confabulation", described by Stefan Wojnecki in one of his texts. This word allows us to redefine both the relationships that occur between the photochemical and digital image, as well as references to the media and social transformations of the photographic image. In Wojnecki's theory and practice, they largely related to the functioning of the documented image, processed by the work of memory, but in fact they concerned the question of remodeling the concept of "truth" into digital "probability". I will examine the thread of photographic confabulation in three contexts: the concept of intermedia and postmedia photography, the matter of photography itself, as a re-interpretation of information about the course of light intensity and radiation, the work of memory in view of the belief that the photographic record is essentially documentary in nature. Therefore, the question about confabulation takes on additional meaning when trying to determine the meaning of the artistic heritage left by the creator.

Keywords:

intermedia photography, photochemical photography, intraaction, materiality

Do przemyślenia miejsca fotografii w kulturze przelomu XX i XXI wieku zainspirował mnie fragment tekstu *Inteligentna automatyka – fotografia jako przedmiot i podmiot*, w którym Stefan Wojnecki napisał:

Obraz fotograficzny jest w pewnym sensie pamięcią zewnętrzną. Jeszcze raz zaznaczam, że jest on trwały, bardziej niezawodny niż obraz pamięciowy w naszym umyśle, ponieważ nie podlega procesom prowadzącym do ubytków lub uzupełnień treści obrazu. To ostatnie zdanie nie w pełni dotyczy fotografii cyfrowej, ponieważ jej dalsza obróbka umożliwia dowolną konfabulację, podobnie jak to się dzieje w umyśle¹.

W tej krótkiej wypowiedzi szczególnie intrygująco wybrzmiewa odniesienie do fotograficznej „konfabulacji”, ponieważ pojęcie to pozwala na nowo przededefiniować zarówno związki, które zachodzą w relacji obrazu fotochemicznego i cyfrowego jak i usytuowanie medium wobec społecznościowych przeobrażeń obrazu fotograficz-

» 1 Stefan Wojnecki, *Doświadczenie (w) fotografii* (Poznań: Fundacja 9/11 Art Space, 2016), 155.

nego. W teorii i praktyce Wojneckiego w dużej mierze odnosiły się one do funkcjonowania obrazu dokumentowanego, przetworzonego pracą pamięci, lecz w istocie dotyczyły pytania o przemodelowanie pojęcia „prawdy” w cyfrową „prawdziwość”. Dlatego powracam do problematyki podnoszonej przez poznańskiego twórcę, przyglądając się jej w kontekście współczesnych praktyk technologiczno-artystycznych. Do najważniejszych problemów należy pytanie: co znaczy w przypadku fotografii konfabulować? Czy fotografia może zmyślać? Przekornie można odpowiedzieć, że gra nie toczy się tu o zmyślenie, lecz o coś przeciwnego – o prawdziwość fotografii.

Stefana Wojneckiego interesowały immanentne cechy fotografii. „Co przekazuje fotografia?”² pytał, rozważając realność fotografii. Wojnecki wierzył w fotografię jako medium prawdziwości, ale niekoniecznie prawdy uniwersalnej. Realność fotografii zawarta jest w zapisie procesu fizycznego, w promieniowaniu, następnie jednak podlega procesom mentalno-kulturowym. Jest zatem od pewnego momentu manipulacją ludzkiego umysłu pełnego indywidualnych, zróżnicowanych doświadczeń podległych transformacji pamięci. Nie chodzi o to, że sam obraz zmienia się w czasie (choć do pewnego stopnia tak, bo materiał blaknie, żółknie, zanika), lecz że patrząc na tę samą fotografię wraz z upływem czasu widzimy w niej co innego. Dlatego tak ciekawe dla Wojneckiego było przejście od fotografii fotochemicznej, rejestrującej ślad rzeczywistości w emulsji światłoczułej, do zapisu cyfrowego, algorytmicznego.

Temu przekształceniu poświęcone są prace Wojneckiego powstałe w latach 80. i 90. ubiegłego wieku z serii rysunków świetlnych *Wpisuję swoje uporządkowanie świata* oraz wielkoformatowych płócien fotograficznych *Cytat śladem, ślad cytatem*, których analizę przeprowadzam w tym tekście.

Czy są one dla nas dzisiaj interesujące? Jak sądzę, zwłaszcza dzisiaj, w dobie kolejnych transformacji technologii cyfrowej, potrzeba myślenia technologiczno-kulturowego zyskuje na wartości. Co więcej, rozwijane przez poznańskiego fotografa od początku jego twórczych działań w latach 50. przekonanie o wzajemnym powiązaniu podejścia naukowego i artystycznego można zinterpretować jako prekursorskie wobec współczesnych nurtów art@science³, w których coraz mocniej kładzie się nacisk na relacyjność procesów,

» 2 Stefan Wojnecki, „Mój punkt widzenia w sporze o realność fotografii,” w: Stefan Wojnecki, *Fotografia – gwiazda podwójna kultury* (Poznań: Akademia Sztuk Pięknych w Poznaniu, 2007), 171.

» 3 Termin „sztuka(w)nauce” proponuje Ryszard W. Kluszczyński, uważając, że najlepiej oddaje on nurt, w którym sztuka nie tylko jest zestawiona z nauką, ale też obie dziedziny wzajemnie się inspirują. Zob. Ryszard W. Kluszczyński (red.), *W stronę trzeciej kultury. Koegzystencja sztuki, nauki i technologii* (Gdańsk: CSW Łaźnia 2011).

zjawisk i obiektów. Co prawda rysunki światłoczułe pokazują interesujący chociażby twórców awangardy rozdźwięk między „prawdą widzenia oka ludzkiego” a realnością fotochemicznego zapisu (zgodnie z zasadą, że maszyna widzi więcej), ale już połączenie techniki fotochemicznej z cyfrową zachęca do stawiania pytań o granice rejestracji, ale też o samą istotę medium. Wojnecki dokonuje jego definicji poprzez przeczytanie na nowo koncepcji fotografii intermedialnej oraz odwołanie się do usytuowania fotografii w „uniwersum obrazów technicznych” Viléma Flussera, co prowadzi go do rozważań nad sytuacją „postmedialności”.

Dzisiaj rozważania te wskazują na istotne cechy obecne w podejściach do wykorzystywania fotografii w sztuce. W artykule proponuję przyjrzenie się trzem fragmentom refleksji Wojneckiego poświęconych intermedialności, postrzeganiu światła i relacji zapisu fotochemicznego do cyfrowego w kontekście współczesnych koncepcji teoretycznych.

Inter-, post- media – przekraczanie granic

O wystawie „Polska fotografia intermedialna lat 80.” napisano wiele, nie będę zatem przybliżać instytucjonalnego kontekstu jej organizacji⁴. Chcę natomiast zastanowić się, jakie cechy zadecydowały o zebraniu w jednej wystawie tak różnych artystek i artystów, jak m.in. Izabella Gustowska, Zygmunt Rytka czy Grzegorz Przyborek (wymieniając tylko kilkoro spośród kilkudziesięciu uczestniczek i uczestników). Czy miało to być pojęcie-wytrych umożliwiające zgromadzenie w jednej wystawie najistotniejszych wówczas twórców koncepcyjnej neoawangardy i prekursorów polskiej wersji postmodernizmu?

Jak sądzę, by dostrzec oryginalność konceptu „fotografii intermedialnej”, należy dokonać rekonstrukcji tego pojęcia. W ujęciu jego twórcy Dicka Higginsa „intermedia” to obszar właściwie niedefiniowalny. Nie tyle nurt artystyczny, co podejście twórcze umożliwiające stworzenie w jednej przestrzeni hybrydalnego dzieła niemieszczącego się w definicjach dyscyplin sztuki⁵. W odczytaniu sztuki lat 60. ubiegłego wieku (kiedy pisał swój esej) Higgins odnosił się do performatywnego spektaklu łączącego obraz, słowo, dźwięk i działanie. Mirosława Moszkowicz wyjaśnia to podejście następująco: „[o]znacza to, że intermedia to coś więcej niż sfera ‘pomiędzy’ mediami, to

» 4 Zbigniew Tomaszczuk nazywa artystów uczestniczących w wystawie „multimedialistami”, zob. Zbigniew Tomaszczuk, *Łowcy obrazów. Szkice z historii fotografii* (Warszawa: Centrum Animacji Kultury, 1998).

» 5 Dlatego Higgins przywoływał słowa Samuela T. Coleridge’a, rozumiejącego intermedia jako będące „pomiędzy” środkami wyrazu. Dick Higgins, *Nowoczesność od czasu postmodernizmu i inne eseje*, oprac. Piotr Rypson (Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2000), 127.

raczej odkrywanie nowego sposobu wypowiedzi, rodzaj więzi, którą Higgins porównał do mitotycznego zespolenia”⁶.

Tymczasem Wojneckiemu chodziło o coś innego, o uchwycenie miejsca fotografii wobec innych dziedzin twórczości, które to uwzględnienie wskazywałoby na istotną zmianę geografii tego zbioru praktyk. W tekście *Przemiany polskiej fotografii w latach 90.* przeciwstawiał fotografię intermedialną autonomicznej. Pisał: „w fotografii intermedialnej idee artystyczne zintegrowane są z pozostałymi sztukami wizualnymi”⁷. Fotografia, chociaż wskazuje na maszynowość, której niekoniecznie wymagają intermedia Higginsa, skupione na ekspresji artysty (mimo iż o fotografii autor eseju wspominał jako przykładzie twórczości łączącej obraz i słowo, jak w sekwencyjnych fotonarracjach Duane’a Michaela⁸), umożliwia działanie w obszarze łączącym „dualizm śladu natury i komputerowej proveniencji”⁹. Techniczne aspekty nie przekreślają potrzeby myślenia poprzez fotografię. Różnica między „ubogim, lakonicznie prostym obrazem fotograficznym jako takim, a rezultatem pracy umysłu nad nim”¹⁰. To zatem miejsce na świadomość twórcy, czy też – jeśli chcielibyśmy sięgnąć do często przywoływanego między wierszami tego tekstu Viléma Flussera – do wolności twórcy wobec procesów niezależnych od jednostki. Wojnecki twórczo zatem wykorzystał ideę sztuk „pomiędzy”, łącząc przekonanie Higginsa o twórczości nierządzącej się żadnymi regułami¹¹ i Flusserowskie rozumienie takiego wykorzystania obrazów technicznych, które odnosić się będzie do ciągłego eksperymentowania poza programem¹². Takie eksperymentowanie zakłada właśnie szczególny rodzaj manipulacji (czy może właśnie konfabulacji), który można potraktować jako grę z urządzeniem (co, zauważmy, nabiera szczególnej wagi w epoce obrazów tworzonych przez rozmaite formy SI).

Czy Wojnecki był świadomy, że w idei intermedii drzemia współczesne przeczucia o „fotografii po-człowieku” i roli maszyn w obrazowaniu? Joanna Żylińska pisze, że „każda fotografia jest do pewnego stopnia nieludzka”, ale to właśnie ten nieludzki aspekt fo-

» 6 Mirosława Moszkowicz, „Kilka uwag o intermediach w kontekście teorii Dicka Higginsa,” *Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia de Arte et Educatione* VIII, 2013, nr 147, 14.

» 7 Stefan Wojnecki, „Przemiany polskiej fotografii lat 90.,” w: Stefan Wojnecki, *Fotografia...*, 309.

» 8 Wojnecki, „Przemiany polskiej fotografii lat 90.,” 129.

» 9 Wojnecki, „Przemiany polskiej fotografii lat 90.,” 311.

» 10 Wojnecki, „Mój punkt widzenia w sporze o realność fotografii,” 171.

» 11 Higgins, *Nowoczesność...*, 126.

» 12 Vilém Flusser, *Ku filozofii fotografii*, tłum. Jacek Maniecki (Katowice: Akademia Sztuk Pięknych w Katowicach, 2004), 69.

tografii może być źródłem ludzkiej kreatywności¹³. Pojęcie fotografii intermedialnej przelały granice między obszarami funkcjonowania obrazu fotograficznego, zaś jako takie przecierało szlak dla obrazów postmedialnych, rozumianych nie w kategoriach przeobrażeń technologicznych, lecz jako „uwolnienie od dyktatu mediów”. Co to znaczyło dla Wojneckiego? Żeby wyjaśnić jego rozumienie tego terminu, trzeba usytuować je w kontekście twórczej kreacji, a nie dyskursu „środka przekazu” czy sposobu przekazywania obrazu świata¹⁴. Postmedialność umożliwia działanie artystyczne osadzone w całkowicie swobodnej przestrzeni technologiczno-zmysłowej, to, by tak powiedzieć, doprowadzenie koncepcji intermedialności do końca. Łączy się w niej pamięć o fotografii fotochemicznej z nadchodzącymi strategiami cyfrowymi w „ciągłej interakcji pomiędzy imaginacją a odzwierciedleniem”¹⁵.

Podobnie jak w przypadku pojęcia „intermedia”, Wojnecki proponuje własną, odrębną interpretację „postmediów”. Najczęściej dzisiaj stosowana definicja, jak przypomina Ewa Wójtowicz w *Sztuce w kulturze postmedialnej*, odnosi się do momentu rozpowszechnienia internetu, a tym samym związana jest z pojawieniem się medium całkowicie nowego wobec już istniejących, co przekształca radykalnie charakter dawnych relacji społecznych, zaś cyfryzacja zmienia sposób działania sztuki¹⁶. W konsekwencji sztuka postmedialna (jak uważał na przykład Lev Manovich) przejmuje język i sposoby działania wywodzące się z myślenia operacyjnego, cyfrowego¹⁷. Odczytanie Wojneckiego, chociaż obejmuje swoim zakresem zjawiska cyfrowe, wykorzystuje odmienne tropy. Dla niego to sztuka, która świadomie przekroczyła punkt krytyczny i z poziomu analizy samego medium (jego języka, struktur i usytuowania) przechodzi na poziom swobodnego przekształcenia treści i wykorzystywanych materiałów. Co więcej, wykazuje w ten sposób wiele podobieństw ze sztuką postinternetową, która pojmuje cyfrową rzeczywistość nie jako nowość, ale codzienność życiową, i która zmierza do ponownej materializacji dzieł¹⁸.

» 13 Joanna Żylińska, *The Creative Power of Nonhuman Photography, Photographic Powers*, red. Mika Elo, Marko Karo (Helsinki: Aalto University, 2014), 134, https://shop.aalto.fi/media/attachments/2970f/Photographic_Powers_Helsinki_Photomedia2014.pdf (05.03.2024).

» 14 Wojnecki, „Fotografia postmedialna,” 225.

» 15 Wojnecki, „Fotografia postmedialna,” 225.

» 16 Ewa Wójtowicz, *Sztuka w kulturze postmedialnej* (Gdańsk: Wydawnictwo Naukowe Katedra, 2016), 326-327.

» 17 Wójtowicz, *Sztuka w kulturze postmedialnej*.

» 18 Wójtowicz, *Sztuka w kulturze postmedialnej*, 345.

By jednak w pełni dostrzec wartość przemysłów poznańskiego twórcy, sięgnijmy do dwóch przykładów, które zdają się doskonale ilustrować jego tezy o intermedialności i postmedialności fotografii.

Rysunki świetlne – między postrzeganiem oka i kamery

„Co wydarzy się, gdy świetlny rysunek zderzy się z fotografią?”¹⁹ pyta Stefan Wojnecki i sprawdza to, realizując serię fotografii zatytułowaną *Wpisuję swoje uporządkowanie świata* (1985–1986). Wykonane na tle łąk, lasów i pól zdjęcia są poprzecinane świetlnymi liniami, okręgami i sinusoidami. Na niektórych pozostał obraz człowieka, na innych na jego obecność wskazuje świetlna sylwetka.

Stosowana przez Wojneckiego technika rysunku lub malarstwa świetlnego jest znana od dziesięcioleci. Wykorzystywano ją w eksperymentach artystycznych (Man Ray, Wynn Bullock) i naukowych (Étienne-Jules Marey, Georges Demeny, Frank Gilbreth). Rozdrzana linia światła przecina także znane portrety Henri'ego Matisse'a i Pabla Picassa. Wizualna ciekawostka, ukazująca dosłownie różnicę między postrzeganiem ludzkiego oka i rejestracją fotograficzną, zmienia się w strategię artystyczną w twórczości Antoniego Mikołajczyka, traktującego zapis przebiegu światła jako podstawę wizualnych partytur miast. Wojnecki wykorzystuje to proste zjawisko fotograficzne jeszcze inaczej, pracując z materiałem barwnym. W zależności od temperatury źródła światła i czasu ekspozycji, linia może być błękitna, żółta lub czerwona. Na niektórych kompozycjach Wojnecki wykorzystuje kilka kolorów, różnicując rysowane kształty. Rysunek świetlny jest nakładany na reprezentację pejzażu. Rysowane na tle lasu lub na powierzchni jeziora do przestrzeni przyrodniczej wprowadza kulturowe symbole (np. znak nieskończoności).

» 19 Stefan Wojnecki, „Wpisuję swoje przeżywanie świata,” w: Stefan Wojnecki, *Fotografia...*, 115.



1 ↑
Stefan Wojnecki, *Wpisuję swoje*
uporządkowanie świata, 1985–1986

Jak interpretować te prace w kontekście intermedialności? Z jednej strony wydaje się, że fotografia Wojneckiego jest bliższa idei fotografii autonomicznej i tradycji sztuki awangardowej, skupionej na właściwościach obrazowania i wizualnym języku medium. Z drugiej jednak wyślizguje się z jej ram, m.in. za sprawą uwydatnienia performatywności, której wymagało powstanie obrazu. Nie bez powodu linie rysunku świetlnego tworzą wrażenie przestrzenności. Jest tak, ponieważ działanie (nawet jeśli nie widzimy ludzkiej figury) ma miejsce w pejzażu. Na fotografii pokazującej okręgi na skutym lodem jeziorze im dalej od obiektywu aparatu, tym bardziej gęstnieją linie. Dzięki temu odbieramy dwuwymiarowy obraz fotograficzny jako przestrenny. Jednocześnie uwydatnia się specyficzna cecha fotograficznego medium – symultaniczne ukazanie przestrzeni i czasu, którego wymagała ekspozycja. Intermedia oznaczały taką fazę obrazu artystycznego, który nie tylko sytuje go „pomiędzy” konkretnymi technikami (fotografia Wojneckiego pozostaje tu w granicach fotograficznego medium), ale też pozwala konstruować wypowiedź artystyczną. Zdjęcie zostaje przekształcone, tak jak pisał twórca – z „ubogiego, lakonicznie prostego obrazu fotograficznego jako takiego w rezultat pracy umysłu nad nim”²⁰. Wizualna reprezentacja obrazu odnosi się zatem do rozważań nad sensem fizycznych zjawisk, które zostały pokazane w kadrze, i do charakteru mental-

» 20 Wojnecki, „Mój punkt widzenia w sporze o realność fotografii”, 171.

nych wyobrażeń, które powstają na jego podstawie. Należy zatem wrócić do kwestii pojmowania rzeczywistości fotografii przez Wojneckiego. Przypomnę, że jest ona opisywana dwuetapowo. Po pierwsze jest to zapis promieniowania, po wtóre zapis ten staje się fundamentem dla przetworzenia pamięciowego, poprzez powiązanie przedstawienia z doświadczeniem odbiorców.

Ciekawie wybrzmiewają te fotografie w kontekście współczesnych analiz wizualnych Seana Cubitta i Karen Barad. Uwaga obojga autorów koncentruje się na materialnym wymiarze praktyk medialnych. Nie chodzi jednak tylko o „materiał” fotograficzny, nośniki i substancje, wykorzystywane dla skonstruowania obrazu, lecz o materię w rozumieniu podstawowym, fizycznym. Pierwszego z wymienionych interesuje działanie (*practice*) światła jako właściwego pośrednika pomiędzy materiałami, sposobami myślenia i komunikowania się. Cubitt pisze, że najważniejsza jest „praca ze światłem. Praca światła, tworzenie rzeczy ze światła i wokół niego”²¹. Można zatem powiedzieć, że światło w praktyce artystycznej nie tylko pozwala postrzegać zjawiska i konstruować obrazy (jako takie jest początkiem rysunku światłocienia, ale też zapisu cyfrowego), lecz także umożliwia analizę zjawisk wizualnych.

Wojnecki w swoich rysunkach świetlnych bada granice, w których dochodzi do rejestracji rzeczywistości. Aparatura fotograficzna dokumentuje istniejący i widzialny dla ludzkiego oka pejzaż, można powiedzieć, że zgodnie z marzeniem Williama H. Foxa Talbota „utrwała moment”, a jednocześnie dekonstruuje samą ideę „momentu”, ujawniając, że ten „moment” ma swoje trwanie (niemal jak w Husserlowskiej fenomenologii), wymagające działania przed obiektywem (bo zapis świetlny wymagał czasu, w którym człowiek musiał przemierzyć przestrzeń zawartą w kadrze). Działanie światła zostaje zatem poddane tu analizie w dwóch aspektach: rejestracji obrazu nieruchomego i dokumentacji ruchu.

Z kolei Karen Barad interesuje związek promieniowania z działaniem czasu, stanowiący podstawę teorii „splątań” (*entanglements*). W rozmowie z Malou Juelskjær i Nete Schwennesen fizyczka przywołuje eksperyment z zakresu fizyki kwantowej, którego celem było potwierdzenie tezy o korpuskularno-falowej naturze promieniowania elektromagnetycznego i dowiedzenie, że można je opisać zarówno jako falę, jak i strumień cząstek (fotonów)²². W trakcie doświadczenia

» 21 Sean Cubitt, *The Practice of Light, A Genealogy of Visual Technologies from Prints to Pixels* (Cambridge, Massachusetts, Londyn: The MIT Press, 2014), 1.

» 22 Malou Juelskjær, Nete Schwennesen, „Intra-active Entanglements: An Interview with Karen Barad,” *Kvinder, Køn & Forskning*, 2012, nr 1–2, 20.

dochodzi do paradoksalnej sytuacji, w której możliwe jest zarejestrowanie zdarzenia dopiero po zatarciu jego śladu. Dochodzi zatem do „splątania” wymiarów czasu, w którym istnieje jednocześnie to, co się wydarzyło, i to, co jest obserwowane.

Wpisuję swoje uporządkowanie świata w intrygujący sposób wyjaśnia fizyczną teorię, ponieważ pokazuje ważny dla Barad proces, w którym promieniowanie zostawia swój ślad, ale jednocześnie tylko dzięki zapisowi tego śladu wiemy, że promieniowanie istnieje. To zatem działanie, jak nazywa to Barad, „intraakcyjne”, wiążące ze sobą poszczególne składniki „materialnej obecności” rzeczywistości.

Współczesne badania odnoszące się do fizycznej koncepcji rzeczywistości z pewnością byłyby interesujące dla Wojneckiego, jakże mocno przywiązanego do tej dziedziny nauki i rozważającego, w jaki sposób fizyczny zapis jest transmitowany do sztuki. Podstawą fotografii, w jego przekonaniu, jest rozdźwięk między „naturalnym” widzeniem oka a teorią. Nie znaczy to, że jeden sposób rejestrowania zjawisk jest prawdziwszy od drugiego, lecz że w każdym z tych rodzajów postrzeżeń ujawnia się inny aspekt rzeczywistości. Dlatego Alicja Kępińska pisze, że na zdjęciach Wojneckiego:

[p]ojawia się często coś, czego „nie było” w fotografowanej rzeczywistości (np. rysunek w przestrzeni, powstający przy poruszaniu świetlistego punktu). W ten sposób fotografia odśladania oblicze świata niezgodne z naszym naturalnym widzeniem. Ukazuje to, czego „nie widać”: błyski światła i jego zaniki, ślady obecności jakichś nieuchwytnych energii, przestrzenne ucieczki i nieoczekiwane pojawienia²³.

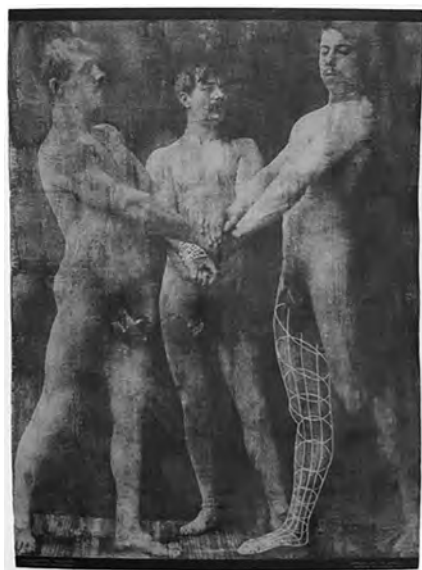
Jeśli można powiedzieć, że obraz w jakiś sposób konfabuluje, to nie dlatego, że artysta „zmyśla” lub „tworzy fikcję”, lecz dlatego, że świadectwo maszyny różni się od świadectwa oka, a nam czasem łatwiej przyjąć za realność złudzenie widzenia niż pewnik teorii.

Cytat śladem, ślad cytatem – reprodukcja i modyfikacja

Tekst *Fotografia postmedialna* został napisany przez Stefana Wojneckiego w roku 2000. Wcześniej, w latach 1990–1992, fotograf stworzył dyptyk *Ślad cytatem, cytat śladem*. Składają się na niego dwa płótna w formacie 190 x 140 cm. W pracy można wyróżnić kilka poziomów. Pierwszy jest reprodukcją akademickiego aktu fotograficznego z XIX wieku, pokazującego grupę trzech mężczyzn

» 23 Alicja Kępińska, „Przestrzeń tekstów,” w: Wojnecki, *Fotografia...*, 11.

podających sobie ręce. Poziom drugi to cyfrowy rysunek nałożony na fotografię, uwydatniający kształt nogi jednego z pozujących oraz nadgarstek drugiego. Poziom trzeci to naświetlenie fotochemiczno-cyfrowego obrazu na emulsji fotograficznej na płótnie. Część druga dyptyku pokazuje reprodukcję portretu mężczyzny uzupełnioną o dwa cyfrowe schematy głowy. Całość, podobnie jak w pierwszym obrazie, jest naświetlona na płótnie.



2 ↑
Stefan Wojnecki, *Ślad cytatem, cytat śladem*,
1990–1992, emulsja fotograficzna na płótnie,
190 x 140

Dyptyk zaliczyć można do obrazów postmedialnych w rozumieniu Wojneckiego. Jego podstawą jest przekształcenie obrazu już istniejącego. Autor zawarł w nim charakterystyczne elementy cytowania i przejmowania motywów (w tekście Wojneckiego fotograficzny postmedializm jest pochodną zapatrzonego w różne formy cytowania postmodernizmu), ale także wykazał, że rozwój technologii wizualnych nie jest linearny. Kolejne techniki nie tyle następują po sobie, zastępując poprzednie, co wchodzą ze sobą we wzajemne relacje.

Proponuję, by dyptyk Wojneckiego powiązać ze współczesnymi koncepcjami wizualnymi odwołując się do trzech ujęć: archeologii mediów Siegfrieda Zielinskiego, halucynacyjnej historii sztuki Mieke Bal oraz rozważań José van Dijck nad zmianami społecznego procesu pamiętania, związane z zastąpieniem mediów analogowych cyfrowymi. W badaniu zjawisk medialnych Zielinski proponuje, by

zastosować perspektywę odwrotną do chronologicznego ich ujęcia i poszukać w starym tego, co nowe i zaskakujące²⁴. Śledzeniem tak rozumianego „głębokiego czasu mediów” mógłby być cykl *Ślad cytatem...* Wojnecki wykorzystuje w nim obraz z przeszłości historii fotografii i zestawia go z cyfrowym rysunkiem. Symuluje w ten sposób rysunkowe studia nad formą, ale nadaje także dawnemu obrazowi charakter prześwietlenia, jakby chciał nam pokazać strukturę obrazu przeszłości – jak w działaniu konserwatorskim, gdy prześwietla się obraz po to, by odkryć jego pierwotne warstwy. Taki charakter mógłby mieć także wświetlenie (a może odkrycie schematów głowy w drugiej pracy z cyklu). Zielinski porównuje pracownię artystyczne do laboratoriów alchemicznych, które są dla niego miejscami chaosu, w których „za aktywność rozwijającą uważa się czynności mieszania i rozdzielania tego, co pomieszane, rozkładania i składania razem”²⁵. Metaforyczna pracownia Wojneckiego, rekonstruowana na podstawie efektów jego działań, może wydawać się na pierwszy rzut oka chaotyczna, warstwy fotochemiczne i cyfrowe pojawiają się wspólnie, ponieważ stanowią równoprawne pole eksploracji. I wzajemnie naświetlają charakterystyczne dla siebie cechy. A to, pamiętajmy, dla Wojneckiego było najważniejsze – badanie właściwości i twórcze eksperymenty. Píše o tym bezpośrednio:

Obraz z komputera niszczy związek fotografii z obecnością tu i teraz, grozi zanikiem magicznej mocy fotografii, pojmowanej jako częśćka rzeczywistości [...] Do cyklicznego związku pomiędzy wynalazcą i znalazcą dochodzi obecne myśliciel²⁶.

Autor *Śladu cytatem*, cytatu śladem jednak chyba nie do końca był przekonany o zaniku owej magicznej mocy. Jego praca jednocześnie jest analityczna, ale też zachowuje ślad właśnie aury dawnego obrazu. Ten jednak pojawia się nie w technice, lecz w odbiorze interpretatora.

Drugie z proponowanych ujęć zostało opracowane przez Mieke Bal. Holenderska badaczka pisząc o sztuce współczesnej widzi w niej typowy dla twórczości artystycznej ciąg wpływów i zapożyczeń. Barok w jej analizie powraca w twórczości Louise Bourgeois i Andresa Serrano nie tyle jako cytat, ile wskazanie tropu przeszłości.

» 24 Siegfried Zielinski, *Archeologia mediów. O głębokim czasie technicznie zapośredniczonego słuchania i widzenia*, tłum. Krystyna Krzemieniowa (Warszawa: Oficyna Naukowa, 2010), 6.

» 25 Zielinski, *Archeologia mediów...*, 367.

» 26 Stefan Wojnecki, *Pęknięcia ku symulacji* (kat. wystawy), red. i oprac. Wojciech Makowiecki, Marianna Michałowska, Mirosław Pawłowski (Poznań: Galeria Miejska Arsenal w Poznaniu, 1999), 105.

Jak pisała: „Historyczna interpretacja przedmiotów sztuki wizualnej wymaga płynnego, ruchliwego i nieredukowalnego napięcia między przeszłością a przyszłością oraz między teorią a historią”²⁷. Taką historię sztuki nazywa historią „preposteryjną” (od ang. *preposterous*), czy też, jak proponuje Mateusz Salwa, historią „poprzedników”²⁸. W realizacji Wojneckiego to, co uprzednie (technika i konwencja fotografii fotochemicznej) powraca poprzez cyfrowe przekształcenie, lecz również poprzez specyficzny dialog z maszyną. Dla poznańskiego twórcy istotne jest wprowadzenie relacji różnych technik i związanych z nimi kulturowych skojarzeń.

Trzeci wreszcie sposób odczytania zachęca do stawiania pytań o fotografię jako medium pamięci. Wojnecki na dobrą sprawę dekonstruuje Barthes’owską zasadę fotografii jako niepodważalnego zapisu przeszłości (owo kanoniczne „to-było”) i pokazuje, że fotografia jest nieustannie przetwarzana mentalnie. O podobnym procesie pisze José van Dijck w książce *Mediated Memories in the Digital Age*. Jest to dla autorki kwestia nie tylko pojawienia się nowych kulturowych form i praktyk przechowywania i publikacji obrazów, lecz przede wszystkim przekształcenia sposobów funkcjonowania pamięci. Van Dijck stwierdza:

[f]otografii, jako wspomnień zapośredniczonych, nigdy nie można zakwalifikować jako prawdziwego zakotwiczenia pamięci osobistej; jednak od czasu pojawienia się fotografii cyfrowej manipulacja obrazami wydaje się raczej trybem domyślnym niż opcją²⁹.

Fotografia cyfrowa przekształca nie tylko w ramach intencji osób fotografujących, lecz także zaprogramowanych funkcji urządzenia. Dlatego też Wojneckiego interesuje rozważenie i ujawnienie manipulacji. Nie chodzi o to, by stworzyć cyfrową iluzję, lecz by ukazać sposób działania maszyny (jak obnażenie struktury Matriksa). Obrazy nie tylko są przekształcane, również na siebie niejako „zachodzą”, sprawiając, że różne wymiary czasu postrzegamy równoległe. W roku 1994, jeszcze przed epoką mediów społecznościowych, pisał, że:

» 27 Mieke Bal, *Wędrujące pojęcia w naukach humanistycznych. Krótki przewodnik*, tłum. Marta Bucholc (Warszawa: Narodowe Centrum Kultury, 2012), 88.

» 28 Mateusz Salwa, „Historia poprzedników. Kilka uwag wokół koncepcji ‘preposteryjności’ Mieke Bal”, w: *Mieke Bal. Preposteryjna historia, wędrujące pojęcia, analiza kulturowa*, red. A. Zeidler-Janiszewska (niepublikowane).

» 29 José van Dijck, *Mediated Memories in the Digital Age* (Stanford California: Stanford University Press, 2007), 118.

[s]połeczny obieg fotografii oraz w coraz większym stopniu pokrewne video [pisownia oryg.] wraz z telewizją powodują rozmycie i zacieranie się w naszym umyśle granicy pomiędzy przeszłością i terażniejszością, jakby przetykając tkanę tej ostatniej ponownie przeżywanymi obrazami minionego czasu³⁰.

To nas prowadzi do zrozumienia istoty cyfrowej konfabulacji, rozumianej jako możliwość przekształcenia, zawartego w samej idei digitalności. Ślad zatem jest zapisany jako „pamięć zewnętrzna”, lecz cytowanie odnosi się do transformacji, powtórzenia, ale w innej już konfiguracji elementów.

Podsumowanie – materialna konfabulacja

Wróćmy na koniec do „konfabulacji”. W słownikowej definicji słowo to oznacza „zmyślanie, koloryzowanie na jakiś temat” lub „podawanie zmyślonych faktów, połączone z przekonaniem o ich prawdziwości, występujące m.in. przy zaburzeniach pamięci; też: taki zmyślony fakt”³¹.

Stefan Wojnecki, jak to miał w zwyczaju, nadał temu znaczeniu jeszcze inny sens. W jego fotografii kreacji artystycznej nie można utożsamiać ze zmyślaniem faktów, bowiem jest to praca w materiale rzeczywistości, potencjalnie nieskończonym przetwarzaniem motywów i obrazów. Dla fotografii ważna była materialność nośników, dlatego, co znakomicie pokazują obie omawiane w artykule prace, odchodzi on od rejestracji czysto fotograficznej na rzecz przedmiotu, wykorzystuje emulsję, płótno, zaś w późniejszych latach coraz śmielej negocjuje między technikami, sięgając po równoległe efekty kamery obskury i zapisu cyfrowego, lub przekształcając w graficznej aplikacji zostawione w chemicznym podłożu odciski dłoni. Fotografia stała się dla niego nie tylko, jak zwykle się to pisać, zapisem czasu i przestrzeni, lecz dowodem przekształcenia samej materii. Dlatego, jak sądzę, takie ujęcie rzeczywistości, jakie proponuje Karen Barad – realności opartej na splotach i relacjach, byłoby bliskie Wojneckiemu jako fizykowi i artyście równocześnie.

Pomiędzy przeszłością i przyszłością – pisze fizyczka – nie istnieje żaden ściśle określony związek. Zjawiska nie są umiejscowione w przestrzeni i czasie; raczej, są materialnymi splątaniem (*entanglements*) materio-czasoprzestrzeni (*spacetime mattering*)

» 30 Stefan Wojnecki, „Fotografia a pojmowanie czasu,” w: Wojnecki, *Fotografia...*, 160.

» 31 Słownik Języka Polskiego PWN, hasło *konfabulacja*, <https://sjp.pwn.pl/sjp/konfabulacja;2473070.html>

wszechświata. [...] Pamięć – wzór osadzonych splątania iteracyjnej intraaktywności – jest wpisana w tkaninę świata. Świat „zachowuje” pamięć wszelkich śladów; albo raczej świat jest jego pamięcią (zawartą w materializacji)³².

Bibliografia

Bal, Mieke. *Wędrujące pojęcia w naukach humanistycznych. Krótki przewodnik*. Tłum. Marta Bucholc, Warszawa: Narodowe Centrum Kultury, 2012.

Barad, Karen. „Nature’s Queer Performativity”, *Qui Parle*, 2011, nr 19(2), 121-158. <https://doi.org/10.5250/quiparle.19.2.0121>.

Cubitt, Sean. *The Practice of Light, A Genealogy of Visual Technologies from Prints to Pixels*. Cambridge, Massachusetts, London, England: The MIT Press, 2014.

Dijck, José van. *Mediated Memories in the Digital Age* (Stanford California: Stanford University Press, 2007), 118.

Flusser, Vilém. *Ku filozofii fotografii*, przetł. Jacek Maniecki. Katowice: Akademia Sztuk Pięknych w Katowicach, 2004.

Higgins, Dick. *Nowoczesność od czasu postmodernizmu i inne eseje*, oprac. Piotr Rypson. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2000.

Juelskjær, Malou; Schwennesen Nette. „Intra-active Entanglements: An Interview with Karen Barad.” *Kvinder, Køn & Forskning*, 2012, nr 1–2, 10-23.

Kępińska, Alicja. „Przestrzeń tekstów”, w: Stefan Wojnecki, *Fotografia – gwiazda podwójna kultury*. Poznań: Akademia Sztuk Pięknych w Poznaniu, 2007.

Kluszczyński, Ryszard W. (red.). *W stronę trzeciej kultury. Koegzystencja sztuki, nauki i technologii*. Gdańsk: CSW Łaźnia, 2011.

Moszkowicz, Mirosława. „Kilka uwag o intermediach w kontekście teorii Dicka Higginsa.” *Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis” Studia de Arte et Educatione VIII*, 2013, nr 147.

Salwa, Mateusz. „Historia poprzedników. Kilka uwag wokół koncepcji ‘preposteryjności’ Mieke Bal”, w: *Mieke Bal. Preposteryjna historia, wędrujące pojęcia, analiza kulturowa*, red. Anna Zeidler-Janiszewska (niepublikowane).

Słownik Języka Polskiego PWN, hasło: *konfabulacja*, <https://sjp.pwn.pl/sjp/konfabulacja;2473070.html>

Stefan Wojnecki. *Pęknięcia ku symulacji* (kat. wystawy), red. i oprac. Wojciech Makowiecki, Marianna Michałowska, Mirosław Pawłowski. Poznań: Galeria Miejska Arsenal w Poznaniu, 1999.

Tomaszczuk, Zbigniew. *Łowcy obrazów. Szkice z historii fotografii*. Warszawa: Centrum Animacji Kultury, 1998.

» 32 Karen Barad, „Nature’s Queer Performativity,” *Qui Parle*, 2011, nr 19(2), 121-158, 145-146.

Wojnecki, Stefan. *Doświadczanie (w) fotografii*. Poznań: Fundacja 9/11 Art Space, 2016.

Wojnecki, Stefan. „Fotografia a pojmowanie czasu,” w: Stefan Wojnecki, *Fotografia – gwiazda podwójna kultury*. Poznań: Akademia Sztuk Pięknych w Poznaniu, 2007.

Wojnecki, Stefan. „Fotografia postmedialna,” w: Stefan Wojnecki, *Fotografia – gwiazda podwójna kultury*. Poznań: Akademia Sztuk Pięknych w Poznaniu, 2007.

Wojnecki, Stefan. „Mój punkt widzenia w sporze o realność fotografii,” w: Stefan Wojnecki, *Fotografia – gwiazda podwójna kultury*. Poznań: Akademia Sztuk Pięknych w Poznaniu, 2007.

Wojnecki, Stefan. „Przemiany polskiej fotografii lat 90.,” w: Stefan Wojnecki, *Fotografia – gwiazda podwójna kultury*. Poznań: Akademia Sztuk Pięknych w Poznaniu, 2007.

Wójtowicz, Ewa. *Sztuka w kulturze postmedialnej*. Gdańsk: Wydawnictwo Naukowe Katedra, 2016.


Zielinski, Siegfried. *Archeologia mediów. O głębokim czasie technicznie zapośredniczonego słuchania i widzenia*, przeł. Krystyna Krzemieniowa. Warszawa: Oficyna Naukowa, 2010.

Żylińska, Joanna. *The Creative Power of Nonhuman Photography, Photographic Powers*, red. Mika Elo, Marko Karo. Helsinki: Aalto University, 2014, 132-154. https://shop.aalto.fi/media/attachments/2970f/Photographic_Powers_Helsinki_Photoimedia2014.pdf

x **MARIANNA MICHAŁOWSKA**

pracuje w Instytucie Kulturoznawstwa Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Absolwentka UAM oraz Studium Fotografii Profesjonalnej ASP (obecnie Uniwersytet Artystyczny im. M. Abakanowicz) w Poznaniu. Główne zainteresowania badawcze dotyczą sfery wizualnej współczesnej kultury artystycznej oraz znaczeń obrazu w kulturze popularnej, transformacji fotografii oraz jej obecności w studiach miejskich, a także refleksji nad praktykami muzealnymi. Autorka pięciu monografii i licznych artykułów poświęconych kulturowej historii fotografii i wizualizacji w nauce. Autorka realizacji fotograficznych i kuratorka wystaw (m.in. w latach 2004–2016 cyklu wystaw w ramach Biennale Fotografii w Poznaniu).

→

 <https://orcid.org/0000-0003-4968-9710>

Zeszyty Artystyczne
nr 45 / 2024 / rok XXXIII

Redaktorka prowadząca
Marianna Michałowska

Redaktorka naczelna
Ewa Wójtowicz

Zespół redakcyjny
Magdalena Kleszyńska
Izabela Kowalczyk
Justyna Ryzek
Marta Smolińska

Sekretarzyni
Karolina Rosiejka

Redaktor graficzny
Bartosz Mamak

Korekta
Joanna Fifielska, Filologos

Kontakt
zeszyty.artystyczne@uap.edu.pl

ISSN 1232-6682

© Copyright by
Uniwersytet Artystyczny
im. Magdaleny Abakanowicz
w Poznaniu 2024

Wersją pierwotną czasopisma
jest wersja drukowana.

Nakład 150 egz.

Wydawca
Uniwersytet Artystyczny
im. Magdaleny Abakanowicz
w Poznaniu

Wydział Edukacji Artystycznej
i Kuratorstwa
Aleje Marcinkowskiego 29
60-967 Poznań 9

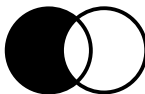
+48 61 855 25 21
office@uap.edu.pl
www.uap.edu.pl

Druk
MJP Drukarnia Poterscy Sp. j.
ul. Romana Maya 30
61-371 Poznań

UAP | POZNAŃ



FOTOGRAFIA | UAP



WYDZIAŁ EDUKACJI
ARTYSTYCZNEJ i KURATORSTWA



Dofinansowano ze środków
Wydziału Fotografii

Zdjęcie na okładce
Stefan Wojnecki, *Ku nirwanie*,
2008

