

#45

Zeszyty Artystyczne

KONFABULACJE PAMIĘCI

– wokół dziedzictwa

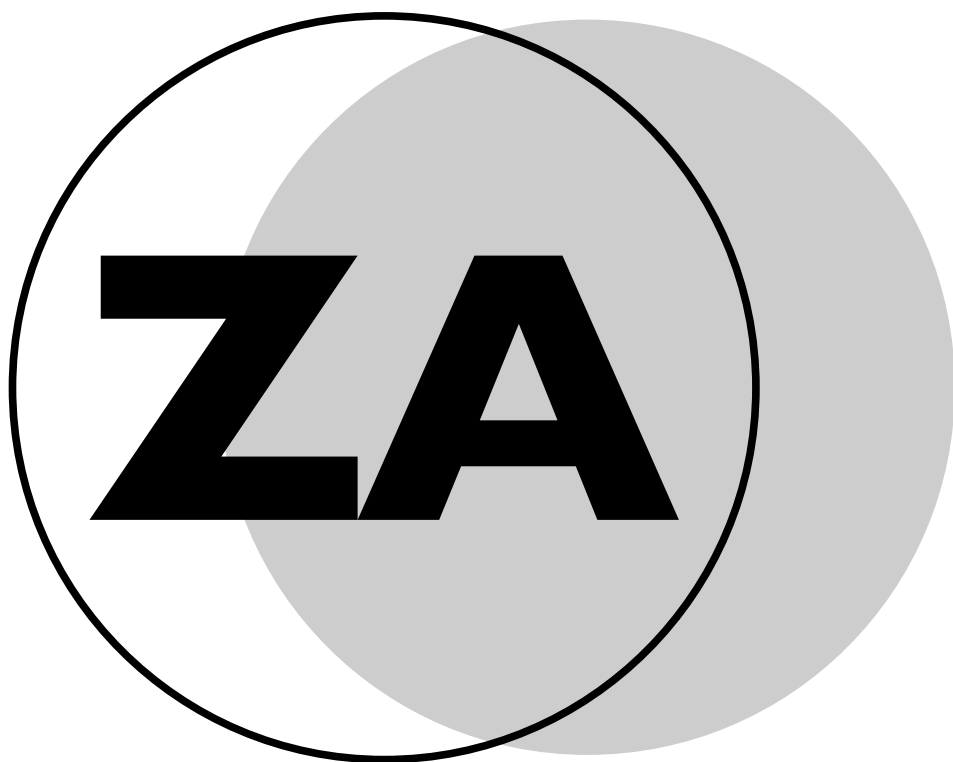
Stefana Wojneckiego



ZA

Uniwersytet Artystyczny
im. Magdaleny Abakanowicz
w Poznaniu

1(45)/2024



KONFABULACJE PAMIĘCI
– wokół dziedzictwa
Stefana Wojneckiego

Uniwersytet Artystyczny
im. Magdaleny Abakanowicz
w Poznaniu

Agata Mendziuk: fotograficzna myślicielka

JUSTYNA HANNA BUDZIK

Zeszyty Artystyczne
nr 1 (45)/2024, s. 90-105
doi: 10.48239/ISSN123266824506

Justyna Hanna Budzik
Uniwersytet Śląski w Katowicach

Abstrakt

W artykule podejmuję się syntezy dotychczasowej twórczości fotograficznej Agaty Mendziuk, autorki cyklów *Gry logiczne*, *Bliżej* oraz *Jak uprawiać orchidee*. Artystka specjalizuje się w fotografii inscenizowanej, eksperymentuje także z narzędziami AI. Eksploruje fotograficzne światotwórstwo, dbając o kompozycję, światło, zamysł narracyjny, konstruuje modele równoległych rzeczywistości. Za zdjęciami stoją barokowe koncepty, myśli i metafory, które wymagają od twórczyni technicznej perfekcji i dobrania odpowiednich narzędzi. Zagadnienia formalne i obrazowe interesujące artystkę rozpatruję w odniesieniu do filozofii fotografii Joanny Żylińskiej, powracam do Viléma Flussera rozpatrującego zależność między aparatem (apparatusem w oryginale) a jego operatorem (czyli człowiekiem), a także wskazuję na aktualność myśli Stefana Wojneckiego o fotografii postmedialnej.

Słowa kluczowe:

fotografia, sztuki wizualne, posthumanistyka, montaż, sztuczna inteligencja, teoria fotografii

Abstract

Agata Mendziuk: a Photographic Thinker

In my paper, I propose a synthesis of the photographic work by Agata Mendziuk, author of the series *Mind Games*, *Closer* and *How to Grow Orchids*. The artist specialises in staged photography and experiments with AI tools. She explores pho-

tographic world-making, taking care of composition, light, and narrative and constructs models of parallel realities. Behind the images, one finds baroque concepts, thoughts, and metaphors, which require the artist to have technical perfection and to select appropriate tools. I consider Mendziuk's formal and pictorial queries in relation to Joanna Żylińska's philosophy of photography, revisit Vilém Flusser's deliberations on the relationship between the apparatus and its operator (i.e., a human photographer), and point out the timeliness of Stefan Wojnecki's thoughts on post-media photography.

Keywords:

photography, visual arts, posthumanities, montage, artificial intelligence, photography theory

Współczesna fotografia uwolniła się od bycia sztuką autonomiczną, której głównym założeniem było prezentowanie obrazu świata w sposób estetyczny¹.

Stefan Wojnecki

W artykule omawiam teoretyczne perspektywy refleksji nad twórczością Agaty Mendziuk, absolwentki pracowni fotografii w katowickiej Akademii Sztuk Pięknych. To jedna z najciekawszych współczesnych artystek fotografii, zapraszana na wystawy w wielu krajach Europy i w Stanach Zjednoczonych Ameryki Północnej, nagradzana m.in. na 3. Biennale Fotografii w Barcelonie (*Fotonostrum*, 2022). Poza obiegiem wystawienniczym Mendziuk przez wiele lat współpracowała m.in. z branżą modową.

Rozważaniom poddaję trzy autorskie projekty fotograficzne: *Gry logiczne* (2015), *Blżej* (2020–2021) oraz *Jak uprawiać orchidee* (2022)². Wskazane projekty są w pełni reprezentatywne tak dla formalnych, jak i dla intelektualnych poszukiwań artystki. Metaforyczne inscenizacje, narracyjność zestawień i diegetyczność pojedynczych zdjęć sytuują w mojej ocenie projekty Mendziuk w obszarze „sztuki jako fotografii” czy „fotografii-sztuki” – by użyć terminu teoretyka André Rouillé'a³ – w którym to fotografia stała się nie tylko narzę-

» 1 Stefan Wojnecki, „Fotografia postmedialna” (Poznań, 2000), komputeropis udostępniony przez Naukowe Towarzystwo Fotografii.

» 2 Zrezygnowałam z komentarza do *Apartamentów* (2010), ponieważ w cyklu tym dopiero uwidaczniają się charakterystyczne cechy stylu i koncepcji artystycznej fotografki, jak i z realizacji komercyjnych, przede wszystkim ze względu na ograniczone ramy artykułu.

» 3 Zob. André Rouillé, *Fotografia. Między dokumentem a sztuką współczesną*, przeł. Oskar Hedemann (Kraków: Universitas, 2007), 387-446.

dziem pracy artystów, ale też ich materiałem: „fotografia jako materia przenika do sztuki poprzez niezwykle dzieła, w których łączy się koncepcja, określony obieg artystyczny z fotograficzną materią”⁴. I choć spostrzeżenia francuskiego badacza dotyczą sztuki lat 80. XX wieku, twórczość Mendziuk w pewnym zakresie kontynuuje opisane przez niego strategie. Przede wszystkim w pracach Polki to koncepcja, myśl, zamysł w przypadku wszystkich projektów warunkują kształtowanie materii fotografii i posługiwanie się efektem realności⁵, a także wprowadzanie *unheimlich* lub dziwnego. Mimetyzm ma znaczenie o tyle, o ile stanowi punkt wyjścia dla wyobraźni odbiorczej, która z pojedynczych kadrów – „obrazów-zdarzeń”⁶ – tworzy opowieść.

Mendziuk jednak nie porzuca całkowicie ani odniesień do rzeczywistości, ani afektywnego działania fotografii, dzięki czemu jej prace problematyzują teoretyczny dyskurs o fotografii najnowszej.

Z perspektywy historii i teorii fotografii w syntezie działań Mendziuk pomóc mogą również przemyślenia Stefana Wojneckiego, który rozważał specyfikę zdjęć inscenizowanych: „historia fotografii prezentuje się jako wahanie pomiędzy dwoma biegunami postaw, czyli fotografią czystą (prostą) a wykoncypowaną (inscenizowaną)”⁷. Zauważa on, iż dzieje fotografii to nieustanne „oscyłowanie – cykliczne, wzajemne zbliżanie i oddalanie się fotografii i sztuki”⁸, a technologia cyfrowa i wyzwolenie inscenizacji właśnie zamykają etap autonomicznej fotografii artystycznej i niejako przenoszą działania fotografików w obszar sztuki.

Wojnecki wyróżnił także postawę twórcy-myśliciela, który „używa zarówno fotografię czystą, jak i inscenizowaną w obrazie, który jest tylko egzemplifikacją idei”⁹. Wojnecki uzupełnia tę postawę o strategie znalazcy i wynalazcy, które to opisał Andreas Müller-Pohle. Znalazca rejestruje widoki świata, a wynalazca komponuje części obrazu, przy czym „Poszukiwanie i znajdowanie zwrócone jest w fotografii ku naturze, badanie i dokonywanie wynalazków zwró-

» 4 Rouillé, *Fotografia*, 387.

» 5 Por. Rouillé, *Fotografia*, 395.

» 6 Rouillé, *Fotografia*, 525.

» 7 Stefan Wojnecki, *Moja teoria fotografii* (Poznań, 1999, uzup. 2002, 2005, 2011, 59), komputeropis udostępniony przez Naukowe Towarzystwo Fotografii. Znamienne są podobieństwa refleksji Wojneckiego i Rouillé’a w aspekcie sztuki-fotografii, roli koncepcji w jej tworzeniu, a także przekroczeniu roli medium (u Rouillé’a – narzędzia) i postrzegania fotografii współcześnie jako dziedziny sztuki.

» 8 Wojnecki, *Moja teoria fotografii*.

» 9 Wojnecki, *Moja teoria fotografii*.

cone jest ku kulturze”¹⁰. To spostrzeżenie wydaje mi się szczególnie inspirujące w interpretacji działań Agaty Mendziuk.

Autorka analizowanych projektów jest według mnie myślicielką, która korzysta ze zdobyczy rozwoju fotografii jako techniki i jako medium, wykorzystuje zakorzenione w odbiorcach zdjęć przekonanie o rzeczywistości i dokumentalności fotografii, by opowiedzieć nam coś fikcyjnego, a jednak – prawdopodobnego, odnoszącego się do uważnej obserwacji współczesnego świata. Precyzja technologiczna Mendziuk pozwala jej wyjść poza reprezentację, sprawia, że jej zdjęcia są burginowską „fotografią myślącą” (tę kategorię w odniesieniu do Wojneckiego przypomina Michałowska), za sprawą której „możemy myśleć: o relacjach rzeczywistości i obrazu, kulturowych znaczeń opartych na przedmiotowych odniesieniach, technologicznych przeobrażeniach naszego życia”¹¹. Czyż nie do takich myśli skłania nas Mendziuk, konfrontując nas z fotorealizmem i światotwórstwem jednocześnie?

Gry logiczne: dziwaczne metafory

*Gry logiczne*¹² to seria siedmiu fotograficznych dyptyków, zestawionych według zasady portret i przedmiot, przy czym zdjęcia przedstawiające osoby mają większy format niż zdjęcia przedstawiające rzeczy. Wszystkie fotografie utrzymane są w pastelowej kolorystyce, dominują odcienie różu, błękitu, beżu i seledynu. Portrety są aranżowane, pięć z nich artystka ujęła w zbliżeniu lub półzbliżeniu, pozostałe trzy to ujęcia pełnopostaciowe. Zarówno osoby, jak i przedmioty pokazane są na jednolitym, płaskim tle, światło jest bardzo subtelne, studyjne, bez kontrastów światłocieniowych, z delikatnym zaledwie modelunkiem. Kadry przypominają zdjęcia produktowe (*packshots*), przedstawiające możliwie najdokładniej towary oferowane w sklepach internetowych. Jak napisał w 2015 roku recenzent wystawy *Mind Games* w Galerii 5 Centrum Kultury Katowice, prace Mendziuk są „niepokojąco ładne”¹³. „Ładność” wynika z estetycznej i stylistycznej konsekwencji, niepokój – z zagadkowego zderzenia obrazów, które omówię na dwóch przykładach.

» 10 Wojnecki, *Moja teoria fotografii*.

» 11 Marianna Michałowska, „Pochwata myślenia – fotografia Stefana Wojneckiego,” w: Stefan Wojnecki. *Doświadczenie (w) fotografii* (Poznań: Fundacja 9/11 Art Space, 2015), 43.

» 12 Agata Mendziuk, *Gry logiczne, strona artystki*, <https://www.agatamendziuk.com/pl/personal/mind-games.html>, (10.03.2024).

» 13 Karol Mazurek, „Agata Mendziuk *Mind Games* – niepokojąco ładne”, Portal www.rozswietlamykulturę.pl, <http://www.rozswietlamykulturę.pl/reflektor/2015/10/08/agata-mendziuk-mind-games-niepokojaco-ladne/> (10.03.2024).

Piegowata dziewczyna w błękitnej, zapiętej pod szyję koszuli, z gładko zaczesanymi do tyłu włosami, przymyka oczy i rozchyła usta; na sąsiadującym zdjęciu widnieje dziwna konstrukcja z połowy modelu mózgu, na którym ustawiona została przezroczysta patera z ułożoną kostką Rubika. To pierwsze zdjęcie zamieszczone w internetowym portfolio, połączenie mózgu i zabawki logicznej, odsyła do tytułu, jakby wprost przypominając widzowi „użyj umysłu!”. Skupienie na twarzy portretowanej może być zatem sygnałem umysłowego wysiłku, próbą pokazania tego, czego nie widać – aktywności myśli.

W innym dyptyku dziewczynka w beżowej sukience siedzi na przezroczystym, wysokim krześle z tworzywa, nad przyklejonym do podłogi czerwonym znaczkiem „x” znanym z sesji lub planów filmowych, blond grzywka zasłania jej oczy i pół twarzy; po prawej natomiast ustawiono pięć transparentnych prostopadłościanów. Zatoniona w bryle najbliższej widzowi prawdopodobnie ćma¹⁴ z ostrzegawczym umaszczeniem skrzydeł odbija się na gładkich przestrzeniach kostek stojących za nią, tworząc efekt *mise-en-abyme*. To jedno z najbardziej niepokojących zestawień projektu: czerwień krzyżka na podłodze ze zdjęcia portretowego wraz z ubarwieniem owada wydają się sygnalizować niebezpieczeństwo, czego nie neutralizuje pudrowobeżowe tło portretu ani seledynowo-różowe tło drugiego zdjęcia. Dziewczynka z zasłoniętymi oczyma, sama wystawiona na pokaz, wydaje się dziwnie związana z unieruchomioną ćmą, tak jakby zestawienie było w istocie montażem fotograficznej opowieści z elipsą czasową, której przebiegu możemy się jedynie domyślać.

Konsekwentne zestawienia dwóch nieoczywiście ze sobą powiązanych obrazów w *Grach logicznych* sprawiają, iż cykl klasyfikuję jako dziwaczny (*weird*) w rozumieniu Marka Fishera. Po pierwsze, ponieważ umożliwia „nam zobaczyć to, co w środku, z perspektywy tego, co na zewnątrz”¹⁵ – płaska inscenizacja fotografii skupia bowiem uwagę odbiorczyni w pierwszej kolejności na powierzchni i powierzchowności reprezentacji. Zderzenie dwóch obrazów nie pozwala jednak zatrzymać się na tej powierzchni, angażując umysł widza w poszukiwanie myśli łączącej obie inscenizacje. Tropy, które w mojej ocenie powtarzają się w dyptykach, to kruchość ludzkich emocji, marzenia kreowane przez świat mediów, superbohaterów i sławy, dążenie do wpasowania się w estetykę pozytywnie walory-

» 14 Próby rozpoznania owada w żywicy nie przyniosły stuprocentowej pewności, czy jest to pluskwiak z rodziny krasankowatych, czy też ćma Hübnera. Biorąc pod uwagę metaforyczny wydźwięk pracy oraz metodę pracy artystki, ćma, z jej mimikrą owada żądlącego, wydaje się bardziej obiecującym tropem interpretacyjnym.

» 15 Mark Fisher, *Dziwaczne i osobliwe*, przeł. Andrzej Kalarus, Tymon Adamczewski (Gdańsk: słowo/obraz/terytoria, 2023).



1 ↑
Agata Mendziuk, *Bez tytułu*,
z cyklu *Gry logiczne*

zowaną przez medialne narracje. Rozpoznaję je przede wszystkim w zestawieniu ujęć delikatnych, dziecięcych i młodzieńczych twarzy i półnagich ciał z przedmiotami przywodzącymi na myśl popkulturową produkcję: zabawkowymi superbohaterami, groteskową czaszką z tworzywa, kadrem *trompe-l'œil* z obrazem tafli wody z refleksami światła w kiczowatej, zdobionej ramie.

Wedle wyjaśnienia fotografiki, *Gry logiczne* mają być „wypunktowaniem tego, co dla autorki najbardziej niepokojące w idei społeczeństwa konsumpcyjnego. Kontrola systemu otaczającego jednostkę, jak i odczuwanych przez nią bodźców, a co za tym idzie – emocji, czy dominacja powierzchowności nad rzeczywistymi sensami to tylko niektóre z tematów poruszanych przez fotografkę”¹⁶. Tak opisane założenia projektu rzucają światło na wybór przedmiotów i motywów w konstruowanych obrazach, które kojarzą się z popkulturą, transmedialnymi narracjami, przywiązaniem do przedmiotu i materialnych jakości, pozostawiając jednak niedopowiedzenie, czego dotyczą tytułowe gry logiczne. W sukurs przychodzi pojęcie dziwnego, które Fisher tłumaczy:

dziwaczne jest tym, co nie pasuje – wnosi w to, co znane, coś, co zazwyczaj znajduje się poza nim i nie da się pogodzić z tym, co „swojskie” (nawet jako jego negacja). Formą najbardziej

» 16 <https://www.agatamendziuk.com/pl/personal/mind-games.html>, (10.03.2024).

odpowiednią dla tego, co dziwaczne, jest montaż: zestawienie dwóch lub więcej elementów, które do siebie nie pasują [podkr. oryg.]¹⁷.

Gry logiczne opierają się na takiej właśnie zasadzie montażu, skonfrontowania ze sobą elementów, które nie pasują, wywołując wrażenie czegoś „niewłaściwego”¹⁸, a zatem rzucają wyzwanie przyzwyczajeniom odbiorczym. Wbrew tytułowi cyklu jednak nie chodzi tu tylko o logikę i umysł, ale też o afekty. Dziwaczność Fisher zalicza do afektów¹⁹, a więc reakcji przedemocjonalnych i przedintelektualnych, będących wyrazem ucieleśnionego, intensywnego doświadczenia obrazu, objawiającego się drżeniem, pobudzeniem, rezonansem obrazu na powierzchni ciała²⁰. Do tego porządku odbioru należy – wedle Fishera – „to, co nie pasuje” w dziwacznym. Do tego pojęcia odwołuje się też Mendziuk w komentarzu do cyklu: „wszystkie środki formalne porządkują wizualną stronę cyklu jednocześnie potęgując wrażenie, że z odbitą w nim rzeczywistością jest coś stanowczo nie w porządku”²¹.

Z tej podwójności obrazów wynika także metaforyczność²² *Gier logicznych*. Metafora – według definicji arystotelesowskiej – opiera się na przeniesieniu nazwy jednej rzeczy na inną, zachodzi w niej przesunięcie znaczeniowe. Dyptyki podsuwają widzowi owe dwa obiekty, bazując na mimetyczności rozumianej jako odwołanie się do przed- czy pozajęzykowego doświadczenia świata przez człowieka²³. Przemieszczenia musi odbiorca dokonać już w swoim własnym umyśle, przejmując funkcję montażysty i dociekając rozwiązania logicznej zagadki.

» 17 Fisher, *Dziwaczne...*, .

» 18 Fisher, *Dziwaczne...*, .

» 19 Fisher, *Dziwaczne...*, .

» 20 Zob. Brian Massumi, „Autonomia afektu,” przeł. Adam Lipszyc, *Teksty Drugie* 144 (2013), 111-134. W tym miejscu warto wspomnieć o afektywnej teorii odbioru filmu, którą w przypadku *mind-game films* rozwija Barbara Szczekała, odwołując się właśnie do Massumiego, jak i Fishera. Narracyjne gry z widzem kreowane w tym specyficznym rodzaju filmów wymagają wedle badaczki uzupełnienia neoformalnej analizy o przyjrzenie się ucieleśnieniu i afektom, które filmowe *mind games* pobudzają. Zob. Barbara Szczekała, *Mind-game films. Gry z narracją i widzem* (Łódź: Narodowe Centrum Kultury Filmowej, 2018).

» 21 Mendziuk, *Gry logiczne...*, .

» 22 W innym miejscu pisałam o teoretycznych zależnościach między pojęciem metafory a fotografią. Zob. Justyna Hanna Budzik, „METAFOTOGRAFIA. Refleksje o powiązaniach myśli i zdjęć,” *Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska, sectio N – Educatio Nova* 6 (2021), 125-141.

» 23 Por. ibidem, a także: Ewa Schreiber, *Muzyka i metafora. Koncepcje kompozytorskie Pierre'a Schaeffera, Raymonda Murraya Schafera i Gérarda Griseya* (Warszawa: Narodowe Centrum Kultury, 2012), 23-28.

Bliżej (nie)swojści

Na cykl *Bliżej* składa się dziesięć zdjęć portretowych kadrowanych od zbliżenia, przez plany amerykańskie, po plany ogólne²⁴. Osoby portretowane znajdują się we wnętrzach domów lub na ulicach miast. Trzy postaci patrzą w obiektyw, na widza; pięć postaci, mimo ujęcia niemal na wprost lub zmierzającego do półprofilu, ucieka wzrokiem w bok; inne postaci są odwrócone bokiem lub tyłem do widza, ich twarze nie widzimy prawie lub wcale. Opisuując fotografie, nieprzypadkowo używam filmowych nazw ujęć: *Bliżej* uznaję za zdjęcia diegetyczne w charakterze i znaczeniu, jaki opisała Marianna Michałowska, inspirowane wzajemnymi relacjami fotografii i kina, czerpiące z refleksji (post)strukturalistów: „w fotografii nie mamy do czynienia z następstwem zdarzeń. Zdarzenie ujawnia się przed oczyma patrzącego natychmiast. Dlatego w większym stopniu niż w filmie czy powieści najważniejsze jest niedopowiedzenie”²⁵. Zdjęcia Mendziuk są zatem fabularne i narracyjne, a przy tym – nie tracą „efektu realności”, przedstawiają osoby i miejsca, które wydają nam się całkowicie rzeczywiste. Fikcyjność kreowanych przez artystkę sytuacji kryje się bowiem w wykorzystaniu diegetyczności fotografii, pozwala się rozpoznać jako taka dzięki „narracyjnym praktykom wizualnym (przywołującym praktyki filmowe)”²⁶. Skojarzenie z inscenizacjami Gregory’ego Crewdsona czy Jeffa Walla jest oczywiste, choćby ze względu na temperaturę światła, jego miękkość i rozproszenie, które budują głębię, kolorystykę utrzymaną w zimnych, czasem przybrudzonych odcieniach. Fotograficzka stosuje ujęcia na linii wzroku, z dołu i z góry, w kompozycji akcentuje linie ukośne, odchylenia od pionu i poziomu. Postaci przyciągają wzrok urodą, ubiorem, pozą, sfotografowane wnętrza są przytulne i przestronne, przestrzeń miasta odznacza się klasycznym ładem.

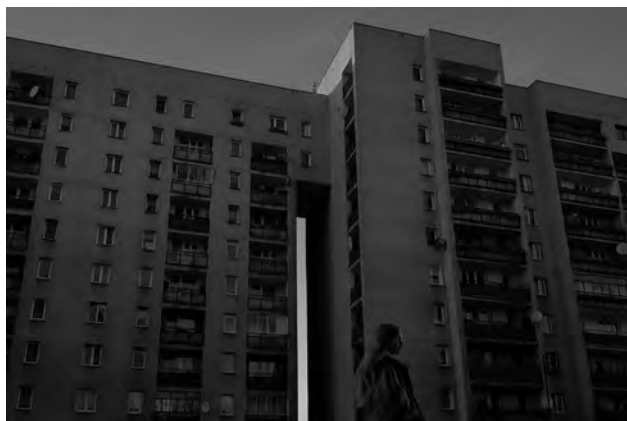
Filmowe z ducha są także te elementy fotograficznych zdarzeń Mendziuk, które wyzwalają w odbiorcy drżenie. To odczucie niepokoju jest tym bardziej dojmujące, im silniejsze wspomniane wyżej „wrażenie realności”. Za sprawą opisanej wyżej *mise-en-scène*, kadry z *Bliżej* sprawiają wrażenie stopklatek z filmów typu *thriller*. Utrzymuję swoją argumentację z recenzji wystawy w Chorzowie z roku 2023, iż artystka kreuje na zdjęciach freudowską (czy też

» 24 Mendziuk, *Gry logiczne...*, .

» 25 Marianna Michałowska, „Czy fotografia może być fikcyjna? Diegetyczność obrazu rzeczywistości,” *Zeszyty Artystyczne*, nr 25 (2014), 25. Co istotne, Michałowska uznaje za okoliczności przemyślenia fotografii jako medium narracyjnego, powrót figurowości oraz wyczerpanie się awangardy, a zatem te same zjawiska, które według André Rouillé’a zadecydowały o tym, że fotografia przeniknęła do świata sztuki w latach 80. XX wieku.

» 26 Michałowska, „Czy fotografia może być fikcyjna?...”, 21.

raczej jentschowską) niesamowitość (*unheimlich*): prezentowane miejsca wydają się oswojone, znane, przyjazne – za sprawą „wrażenia realności” właśnie, ale w kadry wkrada się coś niepokojącego. To zwykle szczegóły: sekator w ręku chłopaka pogrążony w cieniu (choć przecież wokół są rośliny, więc niby nic dziwnego, ale coś jest nie tak), nieco zbyt krwista czerwień ulicznych świateł odbita w oknie, ogień i dym pożaru za oknem łazienki, wyraz zaniepokojenia w oczach: czego przestraszyła się kobieta paląca papierosa? Dokąd zmierza dziewczyna na wyludnionym blokowisku? Co zauważyła za oknem kobieta siedząca na podłodze? Dlaczego dziewczynka przytula się do kobiety (matki? siostry?) tak mocno? Te pytania odbiorczyńi zawisają w powietrzu, mnożą się podczas oglądania kolejnych zdjęć – to przecież cykl, zdjęcia nie tworzą wprawdzie narracji typu *photo-story*, ale odnoszą się do siebie nawzajem, czy to scrollowane w internetowym portfolio autorki, czy oglądane na ścianie galerii. *Bliżej* wydaje się zbiorem ujęć z szerszej przestrzeni, a widz ma wrażenie, że znalazł się za blisko czegoś, przed czym wołałby uciec.



2 ↑

Agata Mendziuk, *Bez tytułu (6)*, z cyklu *Bliżej*

Trop niesamowitości znajduje swoje uzasadnienie w autorskim komentarzu do cyklu. Artystka opisuje go w następujący sposób: „Na projekt składają się portrety ludzi w przestrzeniach domowych lub miejskich, a więc oswojonych i bezpiecznych, w których jednak obecny jest niepokojący dysonans”²⁷, związany z tematem *Bliżej*, określonym przez fotograficzkę jako „zagrożone poczucie bezpie-

» 27 Agata Mendziuk, *Bliżej*, strona artystki, <https://www.agatamendziuk.com/pl/personal/closer.html> (10.03.2024).

czeństwa”²⁸. To, co nieswoje na zdjęciach, odbiorca odbiera w sposób afektywny, znajduje się ono w domenie niepokazanego, wpływając tym samym na fikcyjny aspekt inscenizowanych kadrów oraz zbliżając je do filmowej fabularności: „także taką strukturę opowieści, opartą na niepewności i niedopowiedzeniu, można porównać do efektu filmowego, mianowicie suspensu”²⁹, który daje pożywkę do wyobrażania sobie przestrzeni pozakadrowej na bazie tego, co na zdjęciu tak przemożnie rzeczywiste.

W tekście autorskim do wystawy w 2023 roku Mendziuk doprecyzowała swoją opowieść: oswojone w nieswoje przemiana niebezpieczeństwo, które przychodzi z dalekich terenów: „W tym sensie trudności doświadczane na drugim końcu świata są blisko nas, z każdą minutą coraz bliżej [...] Kiedy nadejdzie niebezpieczeństwo będziesz się biernie przyglądać czy walczyć? [pisownia oryginalna]”³⁰. Fotograficzka ułożyła serię jako wyzwanie dla widza, zapytanie: czy zareaguje w obliczu katastrofy, która – wedle tekstu – wydaje się przychodzić ze świata ludzkiego. Tego dopowiedzenia nie otrzymują jednak odwiedzający portfolio artystki, a zatem fotograficzne zawieszenie może sprawić, że ich fantazja skieruje się w niczym nieograniczoną fikcję.

Jak uprawiać orchidee³¹ wobec posthumanistyki

Intelektualny, koncepcyjny aspekt twórczości Mendziuk, obecny – obok wymiaru afektywnego – w *Grach logicznych*, powraca i ujawnia się jeszcze silniej w cyklu stworzonym bez użycia aparatu – *Jak uprawiać orchidee*. Na pierwszy rzut oka zbliżenia przedstawiają znane wszystkim kwiaty, w odcieniach fioletu, niebieskości i beżu, z nałożonym instagramowym filtrem *vintage*. Głęboka ostrości jest bardzo płytka, a spore powierzchnie kadru są rozmazane. Dlatego też niektóre ujęcia wyglądają jak Brassai – zmierzają ku abstrakcji ledwie sugerującej kształt kwiatu. Wbrew pozorom nie jest to jednak cykl makrofotografii, lecz wynik pracy z narzędziem sztucznej inteligencji Midjourney, polegającej tylko i wyłącznie na używaniu tekstu (promptów). W komentarzu do serii Mendziuk pyta o rolę narzędzia i artysty w powstawaniu podobnej fotografii, zastanawia się, „czy je-

» 28 Mendziuk, *Bliżej...*

» 29 Michałowska, „Czy fotografia może być fikcyjna?..”, 25.

» 30 Agata Mendziuk, *Bliżej*, tekst autorski dostępny na wystawie *Bliżej*. Miejska Galeria Sztuki MM. Chorzów 6-27 lutego 2023.

» 31 Cykl *Jak uprawiać orchidee* nie jest dostępny w internetowym portfolio artystki. Był jednak – wraz z tekstem – prezentowany na wystawie w Galerii MM w Chorzowie.

steśmy gotowi na postępującą automatyzację w kontekście prawa pracy i etyki?”³², co rezonuje z aktualnymi debatami w świecie sztuki.

Co ciekawsze z punktu widzenia prezentowanych tu rozważań, zarówno gestem wystawienia w galerii zdjęć stworzonych razem z AI, jak i rozszerzeniem działań fotograficznych o obszar edukacji i nauki (artystka wystąpiła z wykładami na temat wpływu sztucznej inteligencji na twórczość fotografów m.in. na Śląskim Festiwalu Nauki oraz w Akademii Sztuk Pięknych w Katowicach), Mendziuk kontynuuje refleksję podjętą już wcześniej na gruncie teorii fotografii. Najbardziej znanym komentatorem relacji człowieka i maszyny w „uniwersum obrazów technicznych” jest oczywiście Vilém Flusser. W jego filozoficznym ujęciu aparat (w oryginale *apparatus*; zaznaczymy, iż pisma Flussera powstawały jeszcze przed erą cyfrową) to narzędzie, które odwzorowuje ludzkie myślenie, fotograf jest operatorem aparatu, ale dodaje do obrazu technicznego (a fotografia jest jednym z tychże) te informacje i cechy, których aparat nie ma w swoim programie. Zdjęcia definiuje on w ten sposób: „jak wszystkie obrazy techniczne – to pojęcia zakodowane w stany rzeczy, mianowicie pojęcia fotografa i pojęcia wprogramowane w aparat”³³. W konsekwencji zadaniem krytyków (a w rozszerzeniu – interpretatorów, czyli w mojej ocenie wszystkich odbiorców fotografii) jest rozpoznanie zarówno owego „programu” właściwego narzędziu, jak i naddatku ludzkiego, który Flusser opatruje czasem mianem „magicznego”.

Jak słusznie zauważa znawca i komentator myśli filozofa, Piotr Zawojcki, perspektywa badawcza Flussera pozostaje użyteczna i sensotwórcza także w obliczu kultury cyfrowej, ponieważ „doskonale charakteryzują rzeczywistość digitalną, to znaczy świat cyfrowych obrazów technicznych, czyli obrazów wytwarzanych przez aparaty będące narzędziami symulującymi nasze myśli”³⁴. W kontekście eksplorowania obrazów generowanych przez AI najciekawszym wątkiem w prowadzonych z rozmachem wywodach Flussera jest ten o wzajemnej wymianie zaprogramowanego aparatu i fotografa, akcentujący obopólną sprawczość i wpływ na obraz. Zawojcki podsumowuje: „w przypadku aparatów relacje pomiędzy nimi a człowiekiem są obustronne, to znaczy aparat zmienia człowieka, ale i człowiek

» 32 Agata Mendziuk, *Jak uprawiać orchidee*, tekst autorski dostępny na wystawie *Blżej*. Miejska Galeria Sztuki MM. Chorzów 6-27 lutego 2023.

» 33 Vilém Flusser, *Ku filozofii fotografii*, przeł. Jacek Maniecki (Wydawnictwo Aletheia: Warszawa, 2015), 71.

» 34 Piotr Zawojcki, *Pisanie i czytanie o fotografii. Odkrywczy – klasycy – obrazoburcy* (Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2023), 236.

zmienia aparat”³⁵. *Digital art* Agaty Mendziuk potwierdza tę obserwację i zarazem dowodzi antycypującego wymiaru myśli Flussera. Obrazy orchidei uzyskane w rozmowie z AI wynikają właśnie z programu aparatu (aparatem jest w tym przypadku generator Midjourney) i wkładu (instrukcji) fotografki. Co ciekawe, owa wymiana jest bardziej złożona niż dwustronna relacja opisywana przez Flussera: obrazy podsuwane przez AI bazują na wkładzie wcześniejszych fotografów w program. W *Jak uprawiać orchidee* to słowa zostały zamienione na fotografie, dowodząc tym samym, że obrazy techniczne są nośnikami sensu, a nie reprezentacji, jak obrazy tradycyjne.

3 →
Agata Mendziuk, *Orchidea 23*,
z cyklu *Jak uprawiać orchidee*



O ile podążanie tropami Flusserowskimi wydaje się fascynujące w przypadku prac Mendziuk, o tyle ze względu na ograniczenia tego studium pozostawię tę ścieżkę zaledwie zarysowaną, by poruszyć jeszcze trop posthumanistyczny. Tytuł projektu rezonuje ze słowami filozofa Andrzeja Marca, który pyta: „Jak długo jeszcze będziemy uprawiać myśl?”³⁶, rozpoczynając projekt myślenia o „rośl-innej” przeszłości i przyszłości (w opozycji do antropocentrycznego myślenia krytycznego). Autor zauważa, iż „jesteśmy przyzwyczajeni do tego, że zarówno myśl, jak i naukę uprawia się niczym rośliny”³⁷, co przejawia się w nieustannej kontroli i regulacji ich wzrostu, zmierzających do monokultury – czy to rolniczej, czy filozoficznej. Za

» 35 Zawojcki, *Pisanie i czytanie o fotografii...*, 237.

» 36 Andrzej Marzec, *Antropocień. Filozofia i estetyka po końcu świata* (Wydawnictwo PWN: Warszawa, 2021), 97.

» 37 Marzec, *Antropocień...*, 121-122.

Timothym Mortonem Marzec dowodzi, iż jest to paradygmat głęboko antropocentryczny, wyptywający z agrologistyki, który nie daje możliwości zbliżenia ludzi i nie-ludzi. Jako alternatywę proponuje powrót do filozofowania relacyjnego, związanego raczej z modelem gospodarki zbieracko-towieckiej.

Warto tu zauważyć myślowe pokrewieństwo Mortona (a za nim Marca) z przywołanymi wyżej strategiami wykonywania zdjęć, które wedle Müllera-Pohle'a przenikają się w historii fotografii. Przypomnę, iż za postępowanie ufundowane na „wzorze prehistorycznego myśliwego i zbieracza”³⁸ uważał on strategię znalazcy, polegającej na uchwyceniu „zastanych widoków świata”³⁹ jak na scenie, a ten sposób działania określał jako skierowany ku naturze. Pogląd Müllera-Pohle'a wydaje się korespondować z postulowanym przez Marca (za Mortonem, a także za Anną Tsing) zwróceniem się filozofii na powrót ku społecznościom zbieracko-towieckim, z tym że jest to odwrót od konwencjonalnie i konserwatywnie rozumianej „natury”, praktykująca filozofię bliskości „zrodzoną z dynamicznych, nieoczekiwanych połączeń ludzi i nie-ludzi”⁴⁰.

Uprawianie orchidei Agaty Mendziuk jest jednak gestem bardziej złożonym. Obecne w tytule i w obrazach rośliny (które mogą kierować myśl w stronę „rośl-inności” Marca, jak starałam się wykazać wyżej) nie są przecież „znalezionymi” (aby nawiązać do Müllera-Pohle'a i komentarza Wojneckiego) czy zastanymi widokami. To bardzo realistyczne obrazy storczyków, stworzone w dialogu artystki ze sztuczną inteligencją. Czy takie generowanie obrazów może zatem położyć kres uprawianiu myśli (i roślin)? Czy digital art jest zatem efektem myślenia relacyjnego, a nie kontrolowanego uprawiania? *Jak uprawiać orchidee* pozwala człowiekowi (fotografce, jak i odbiorczyni) zbliżyć się do tego, co nie-ludzkie, czy może raczej – post-ludzkie. Projekt cyfrowej sztuki fotografii, która dopuszcza do twórczego działania nie tylko człowieka-autora, ale także maszynę, algorytm, model generatywny, jest dla mnie echem filozoficznego pytania Joanny Żylińskiej o fotografię „po człowieku”, w tym o „możliwość kontynuacji obrazotwórczych procesów w świecie, z którego znikną ludzie”⁴¹. Żylińska również wskazuje na wagę relacyjności, myśli nieantropocentrycznie, zauważa etyczną odpowiedzialność

» 38 Wojnecki, *Moja teoria...*, 58.

» 39 Wojnecki, *Moja teoria...*

» 40 Marzec, *Antropocień...*, 129.

» 41 Joanna Żylińska, „Fotografia po człowieku,” *Teksty Drugie* 1 (2017), 350. Odnoszę się oczywiście do zaledwie wycinka szeroko zakrojonej koncepcji Żylińskiej, która rozpatruje kategorię „po człowieku” w odniesieniu do różnych skal czasowych.

sztuki i fotografii wobec świata, a przede wszystkim podkreśla, że fotografia zawsze była udziałem zarówno ludzi, jak i nie-ludzi⁴².

Praktyka twórcza Mendziuk, zwłaszcza w projekcie wspólnym z AI, wpisuje się w eksplorację tak zarysowanej przez filozofkę „kondycji fotograficznej”, właściwości przynależnej nie tylko ludzkim praktykom, która obejmuje przenikające się i wydarzające się w nieustannym przepływie „cięcia”, zatrzymujące na moment postrzeganie się żywych i nie-żywych obiektów nawzajem. W myśli Żylińskiej „po człowieku” jest każda praktyka fotograficzna – „i amatorska, i artystyczna, w rozmaitych jej odmianach szczególnie udatnie wyciąga obrazotwórczą kondycję życia na światło dzienne”⁴³ – oraz każde pojedyncze zdjęcie. Odnoszę wrażenie, iż *Orchidee...* zatrzymują się na krok przed twórczością, która stanie się relacją samych bytów nie-ludzkich. W pracach Mendziuk podmiot ludzki jest wciąż obecny, i to nie tylko jako „znalazca” lub „wynalazca” zdjęcia – także jako podmiot myślący, który obrazy te aranżuje z ogromną dbałością o zaplecze intelektualne, nie zapominając równocześnie o ich potencjale afektywnym.

Poza granice medium

Fotograficzne światotwórstwo Agaty Mendziuk wymaga powrotu do wątku obrazów technicznych oraz fotografii po człowieku. Piotr Zawojski podsumowuje myśl Flussera: „O ile tradycyjne obrazy były lustrami pomagającymi poznawać rzeczywistość, to nowe obrazy techniczne są takimi projekcjami, które usensowniają świat, ale tylko wtedy, kiedy odszyfrujemy wpisane weń programy, a nie wtedy, kiedy będziemy odczytywali zeń to, co pokazują na powierzchni”⁴⁴. To spostrzeżenie jest adekwatne do twórczości Mendziuk, która – wbrew temu, co o fotografii-sztuce pisał Rouillé – nie rezygnuje z afektu oraz nie poprzestaje na powierzchniowości: za płaską warstwą obrazu, który wprawia ciało odbiorcy w drżenie, kryje się jeszcze myśl. *Gry logiczne, Blżej i Jak uprawiać orchidee* nie są jedynie wynikiem eksperymentów ze zmieniającą się technologią fotografii, pokazaniem możliwości medium – wykraczają zdecydowanie poza Flusserowski „program aparatu”.

Strategia fotografki-artystki-myślicielki, którą przyjmuje Agata Mendziuk, jest w mojej ocenie współczesną realizacją „fotografii

» 42 Zob. Żylińska, „Fotografia po człowieku,” 364.

» 43 Żylińska, „Fotografia po człowieku,” 365.

» 44 Piotr Zawojski, „Człowiek i aparat. Viléma Flussera filozofia fotografii,” w: *Vilém Flusser, Ku filozofii fotografii*, przeł. Jacek Maniecki (Katowice: Akademia Sztuk Pięknych w Katowicach, 2004), 19.

postmedialnej”, którą „na gorąco” komentował Wojnecki jako twórczość fotograficzną zintegrowaną ze sztukami plastycznymi, wykraczającą poza fotografię jako przekaz obrazu rzeczywistości: „Margines ten, te peryferia fotograficznego obrazu, stały się niestety ważnym tworzywem dla artystów. Właśnie sztuka zawładnęła tym obszarem, tak przyjaznym dla autoekspresji, różnorodnej interpretacji, pogłębionej refleksji nad światem”⁴⁵. Autorka *Gier logicznych* nieustannie kwestionuje utarte role fotografii, ujawnia przepływy myśli i obrazów, chwytając „kondycję fotograficzną” na gorąco. Jej projekty nie są ani reprezentacjami świata przed obiektywem, ani skończonymi jego interpretacjami – są raczej zaproszeniem widza do współ-myślenia ze zdjęciami. •

Bibliografia

Budzik, Justyna Hanna. „METAFotogRAfia. Refleksje o powiązaniach myśli i zdjęć.” *Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska*, sectio N – Educatio Nova, nr 6 (2021): 125-141.

Fisher, Mark. *Dziwaczne i osobliwe*. Przeł. Andrzej Kalarus, Tymon Adamczewski. Gdańsk: słowo/obraz/terytoria, 2023.

Flusser, Vilém. *Ku filozofii fotografii*. Przeł. Jacek Maniecki. Warszawa: Wydawnictwo Aletheia, 2015.

Marzec, Andrzej. *Antropocień. Filozofia i estetyka po końcu świata*. Warszawa: Wydawnictwo PWN, 2021.

Massumi, Brian. „Autonomia afektu.” Przeł. Adam Lipszyc. *Teksty Drugie*, 144 (2013): 111-134.

Mazurek, Karol. „Agata Mendziuk Mind Games – niepokojąco ładne.” Portal www.rozswietlamykulturę.pl, <http://www.rozswietlamykulturę.pl/reflektor/2015/10/08/agata-mendziuk-mind-games-niepokojaco-ladne/> (10.03.2024).

Mendziuk, Agata. *Blżej*, tekst autorski dostępny na wystawie „Blżej”. Miejska Galeria Sztuki MM. Chorzów, 6–27 lutego 2023.

Mendziuk, Agata. *Jak uprawiać orchidee*, tekst autorski dostępny na wystawie Blżej. Miejska Galeria Sztuki MM. Chorzów, 6–27 lutego 2023.

Michałowska, Marianna. „Czy fotografia może być fikcyjna? Diegetyczność obrazu rzeczywistości.” *Zeszyty Artystyczne*, nr 25 (2014): 21-35.

Michałowska, Marianna. „Pochwała myślenia – fotografia Stefana Wojneckiego.” W: Stefan Wojnecki. *Doświadczenie (w) fotografii*, red. Magdalena Piłkowska. Poznań: Fundacja 9/11 Art Space, 2015.

» 45 Wojnecki, *Fotografia postmedialna*.

Rouillé, André. *Fotografia. Między dokumentem a sztuką współczesną*, przeł. Oskar Hedemann. Kraków: Universitas, 2007.

Schreiber, Ewa. *Muzyka i metafora. Koncepcje kompozytorskie Pierre'a Schaeffera, Raymonda Murraya Schafera i Gérarda Griseya*. Warszawa: Narodowe Centrum Kultury, 2012.

Szczekała, Barbara. *Mind-game films. Gry z narracją i widzem*. Łódź: Narodowe Centrum Kultury Filmowej, 2018.

Wojnecki, Stefan. *Fotografia postmedialna*. Poznań, 2000 (komputeropis udostępniony przez Naukowe Towarzystwo Fotografii).

Wojnecki, Stefan. *Moja teoria fotografii*. Poznań, 1999, uzup. 2002, 2005, 2011, 59 (komputeropis udostępniony przez Naukowe Towarzystwo Fotografii).

Zawojski, Piotr. „Człowiek i aparat. Viléma Flussera filozofia fotografii.” W: Vilém Flusser, *Ku filozofii fotografii*, przeł. Jacek Maniecki, 5-19. Katowice: Akademia Sztuk Pięknych w Katowicach, 2004.


Zawojski, Piotr. *Pisanie i czytanie o fotografii. Odkrywczy – klasycy – obrazoburcy*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2023.

Żylińska, Joanna. „Fotografia po człowieku.” *Teksty Drugie* 1 (2017): 349-372. doi: 10.18318/td.2017.1.28

x **JUSTYNA HANNA BUDZIK**

Dra hab. adiunktka w Instytucie Nauk o Kulturze na Wydziale Humanistycznym Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Filmoznawczyni i lektorka języka polskiego jako obcego. Autorka książek *Polski film i fotografia nowego wieku na tle kultury wizualnej. Widma, antropocienie, sztandary* (2023), *Filmowe cuda i sztuczki magiczne. Szkice z archeologii kina* (2015) oraz *Dotyk światła. O zmysłowym doznawaniu kina* (2012), współautorka (wraz z Agnieszką Tambor) publikacji *Polska półka filmowa. Krótkometrażowe filmy aktorskie i animowane w nauczaniu języka polskiego jako obcego* (2018). Lektorka języka polskiego w INALCO w Paryżu (2016/2017), laureatka Fulbright Slavic Award na University of Washington w Seattle (2017/2018). Zawodowo i badawczo zajmuje się edukacją filmową oraz nauczaniem kultury polskiej.

→

 <https://orcid.org/0000-0001-9740-0761>

Zeszyty Artystyczne
nr 45 / 2024 / rok XXXIII

Redaktorka prowadząca
Marianna Michałowska

Redaktorka naczelna
Ewa Wójtowicz

Zespół redakcyjny
Magdalena Kleszyńska
Izabela Kowalczyk
Justyna Ryczek
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

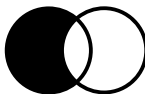
+48 61 855 25 21
office@uap.edu.pl
www.uap.edu.pl

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

