

#45

Zeszyty Artystyczne

KONFABULACJE PAMIĘCI

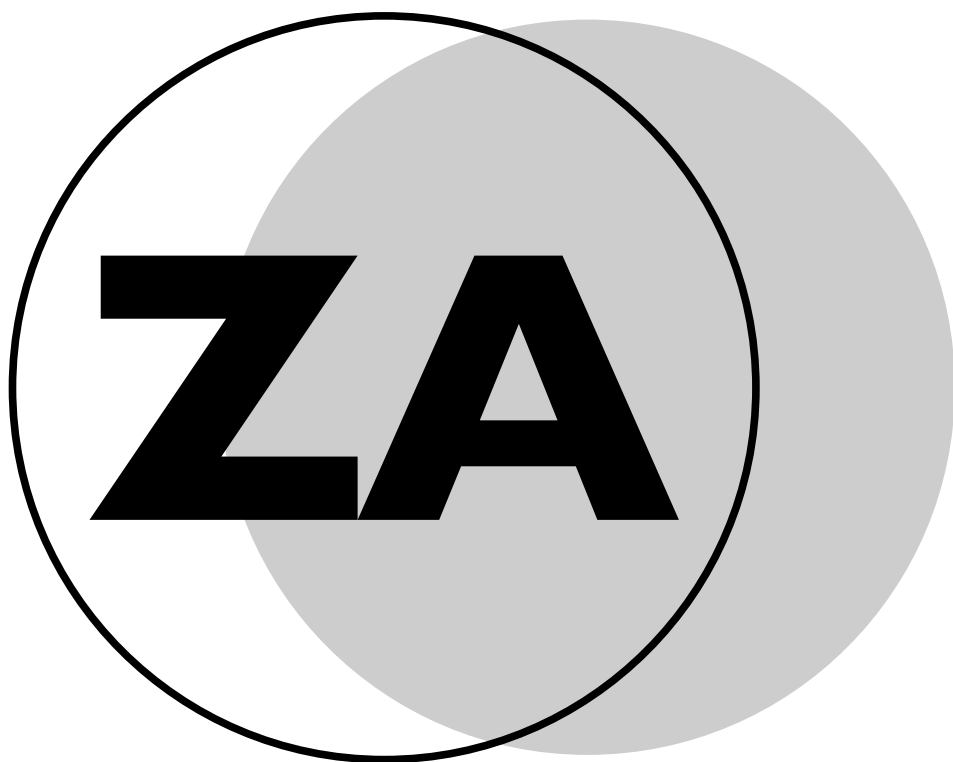
– wokół dziedzictwa

Stefana Wojneckiego



Uniwersytet Artystyczny
im. Magdaleny Abakanowicz
w Poznaniu

1(45)/2024



KONFABULACJE PAMIĘCI
– wokół dziedzictwa
Stefana Wojneckiego

Uniwersytet Artystyczny
im. Magdaleny Abakanowicz
w Poznaniu

Przetamywanie dwuwymiarowości obrazu fotograficznego – działania Antoniego Zdebiaka a teoria i praktyka Stefana Wojneckiego

WERONIKA KOBYLİŃSKA

Zeszyty Artystyczne
nr 1 (45)/2024, s. 106-120
doi: 10.48239/ISSN123266824507

Weronika Kobylińska
Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa,
Telewizyjna i Teatralna im. Leona Schillera w Łodzi

Abstrakt

Artykuł dotyczy intermedialnych eksperymentów w dziedzinie sztuki fotograficznej, przeprowadzanych nie tylko przez Stefana Wojneckiego, ale i Antoniego Zdebiaka w latach 60. i 70. XX wieku. Tekst przedstawia działania artystyczne, które wykroczyły poza tradycyjne pojęcie fotografii, przetwarzając pasywność tego medium za sprawą angażowania widzów: wystawę *Twarze* z 1969 oraz działanie *Ślad* z 1975. Oba przedsięwzięcia włączały ciała publiczności do wejścia w relację z przestrzenią wystawienniczą. Wojnecki i Zdebiak podważali tradycyjne modele myślenia o fotografii, włączając w swe działania elementy performatywności.

Słowa kluczowe:

ciało, performatyka, intermedialność, działanie artystyczne, wystawiennictwo

Abstract

*Transcending the Two-Dimensionality of the Photographic Image:
The Work of Antoni Zdebiak and the Theory and Practice of Stefan Wojnecki*

The article concerns the intermedial experiments in the field of photographic art conducted not only by Stefan Wojnecki but also by Antoni Zdebiak in the 1960s and 1970s. It presents artistic endeavors that transcended the traditional concept of photography by breaking the passivity of this medium through engaging the viewers: the exhibition *Faces* from 1969 and the performance *Trace* from 1975. Both initiatives involved the audience's bodies in establishing a relationship with the exhibition space. Wojnecki and Zdebiak challenged traditional models of thinking about photography by incorporating elements of performativity into their work.

Keywords:

body, performativity, intermediality, happening, photographic exhibition

Fotografia nie może być pasywna

W roku 1969 w Poznaniu miała miejsce wystawa szczególna. To właśnie wtedy Stefan Wojnecki zaprezentował w Salonie Poznańskiego Towarzystwa Fotograficznego ekspozycję o bardzo przewrotnym w kontekście zaprezentowanych materiałów tytule: *Twarze*. Istotnym *novum* w zakresie aranżacji przestrzeni wystawienniczej było sięgnięcie przez artystę po monumentalny format odbitek oraz rozwieszenie ich w taki sposób, by tworzyły wizualny labirynt, sieć nieregularnych korytarzy (il. 1). O działaniu tym pisał na łamach czasopisma „Fotografia”:

Wzdłuż ścian Salonu jednym, nieprzerwanym ciągiem biegnie pas szorstkiego papieru pakowego, z odcisniętymi różnorodnymi śladami butów przechodniów wielkomiejskiej ulicy. Jakby w objęciu krzyżujących się kroków, na wysokości oczu wisi w przestrzeni Salonu 13 dużych fotogramów. Wszystkie barwne, zreprodukowane z czarno-białych zdjęć 13 autorów. Kolory symbolicznie dostosowane do atmosfery radości, smutku, troski podchwyconych sytuacji z naszego codziennego życia¹.

» 1 Stefan Wojnecki, „Nowe formy ekspozycji wystaw fotograficznych,” *Fotografia* 1970, nr 2, IX.



1 ↑
 Dokumentacja wystawy *Twarze*
 Stefana Wojneckiego, Salon PTF, Poznań, 1969,
 dzięki uprzejmości zespołu redakcyjnego

Obiekty o niespotykanej skali nie miały już – podług wcześniejszych tendencji – przylegać do ścian, ale ich celem było przejęcie władzy nad galerią. Wojnecki przemienił white cube w skomplikowaną polifonię konkurujących ze sobą, wizualnych reprezentacji. Artysta nie tylko przełamywał *status quo* fotograficznego wystawiennictwa, ale również odrzucał tradycyjną narracyjność fotografii. Fabuła zdjęć nie była bowiem zamknięta w pojedynczych kadrach, ale rozgrywała się na wystawie, w korespondencji z widzami. Wpływana w gęszcz powiększeń publiczność mogła wejść w bliższą relację z dziełami i przyrzeć się im z nietypowej perspektywy (dotychczas odwrocia zdjęć były zazwyczaj ukryte przed wzrokiem publiczności). Z tyłu nietypowych portretów Wojnecki zamieścił materialne ślady ludzkiej codzienności – notatki, formularze, bilety, kartki ze szkolnego zeszytu². Spektakularne powiększenia z cyklu *Twarze* dopełniał zatem polifoniczny chaos prozaicznej rutyny w postaci kwitów, papierków i zapisków. Ponadto, same wizerunki postaci przemierzających przestrzeń miejskie zostały w nietypowy sposób okaleczone – tytułowe twarze wypełniała pustka, gdyż podobizny poszczególnych osób zostały usunięte; zastępowały je wycięte, prostokątne otwory (il. 2). Te swoiste antyportrety czy też „nie-widoki”³

» 2 Opis wystawy zob. Adam Sobota, „Impulsy i pęknięcia,” w: *Stefan Wojnecki – pęknięcia: ku symulacji*, oprac. Wojciech Makowiecki, Marianna Michałowska, Mirosław Pawłowski (Poznań, 1999), 11–12.

» 3 Rozwijam tu znaczenie pojęcia stosowanego przez Mariannę Michałowską, por. Marianna Michałowska, *Nie-widoki. Fotograficzne narracje o cierpieniu*, wystąpienie na ogólnopolskiej konferencji naukowej „Fotoesej 2: Widoki cudzego cierpienia”, zorganizowanej przez Zakład Poetyki Intersemiotycznej i Komparatystyki Mediów UKSW (Warszawa, 26 stycznia 2018).

wypełniali dopiero sami zwiedzający, stając się integralną częścią wieloelementowego dzieła. Artysta wyjaśniał swój radykalny gest w sposób następujący:



2 ↑
Dokumentacja wystawy *Twarze*
Stefana Wojneckiego, Salon PTF, Poznań, 1969,
dzięki uprzejmości zespołu redakcyjnego

Każdy człowiek może w wyobraźni zobaczyć twarz kogoś znajomego, bliskiego, widzi też w pustych miejscach twarze innych zwiedzających. Bo przecież fotogramy przedstawiają zjawiska charakterystyczne dla życia ludzkiego, są wycinkami z niego, a ich konkretne rozwiązania odbiorca sam uzupełnia w swojej niepowtarzalnej wyobraźni⁴.

Za sprawą tej niezwykle istotnej ekspozycji Wojnecki wykazał, jak skomplikowanym działaniem (być może niemożliwym do realizacji?) jest sportretowanie jednostki. Tym samym wszedł w polemikę z wielowiekową tradycją malarstwa europejskiego, uznającą gatunek portretu za jedno z istotniejszych – zaraz po malarstwie historycznym – narzędzi wypowiedzi twórczej. Sens *Twarzy* Marianna Michałowska rozpatrywała również w powiązaniu z metarefleksją na temat sposobów funkcjonowania naszych mechanizmów postrzegania:

Z jednej strony przebywając z obiektami-fotografiami w przestrzeni, doświadczamy poczucia różnicy zachodzącej między percepcją obrazów płaskich [...] a odbiorem naszej trójwymia-

» 4 Wojnecki, „Nowe formy ekspozycji...”

rowej, cielesnej obecności między nimi. Z drugiej, po sfotografowaniu trójwymiarowość znika – staje się dwuwymiarowa. Pokazy uświadamiają nam zatem to, na czym polega specyfika obrazu fotograficznego, iluzyjność trzeciego wymiaru⁵.

Twarze są realizacją na tyle wielowarstwową, że można je analizować również przez pryzmat *material turn* i sprawczości rzeczy, które dopełniały obraz fotograficzny⁶. W niniejszym tekście jednak chciałabym skoncentrować się na wyraźnym u Wojneckiego wątku performatyki ciała, biorącego aktywny udział w procesie tworzenia, co więcej: ciała kolektywnego, odciskającego w sposób zbiorowy swe piętno na dziele sztuki. Przywołana ekspozycja z 1969 roku okazuje się doskonałym studium przypadku, w którym realizuje się istotne motto Wojneckiego: fotografia nie może być pasywna i bierna⁷, ale winna pozostawać w ciągłym, żywym dialogu z aktualną tematyką społeczną⁸. Co więcej, ujawnia się tu znamienne dla sztuki polskiej lat 60. i 70. holistyczne myślenie o projektach fotograficznych, realizowanych w ścisłej korelacji z przestrzenią wystawienniczą: galeryjna narracja (na którą niejednokrotnie składają się efemeryczne przedsięwzięcia podejmowane podczas wernisaży) staje się integralnym komponentem dzieła, istotniejszym aniżeli same pojedyncze dzieła fotograficzne. Warto nadmienić, że Wojnecki już wcześniej, w 1967 roku (podczas Zjazdu Działaczy Amatorskiego Ruchu

⁵ Marianna Michałowska, „Pochwała myślenia – fotografia Stefana Wojneckiego,” w: *Doświadczenie (w) fotografii* (Poznań: Fundacja 9/11 Art Space, 2015), 29.

⁶ W tekście koncentrującym się na Lewczyńskim pozwoliłam sobie również poruszyć wątek ciekawych, nieznanych prac Wojneckiego, przedłożonych przez artystę w roku 1971 Komisji Artystycznej Związku Polskich Artystów Fotografików, a znajdujących się dziś w Archiwum ZPAF. W realizacjach tych Wojnecki posługiwał się nie tylko fotografią, ale też perforowaną taśmą komputerową i opornikami, jako konstytutywnymi elementami swoich artefaktów. Jestem zobowiązana, że miałam jeszcze zaszczyt spotkać się z Profesorem Stefanem Wojneckim i mógł się on ze mną podzielić informacjami na temat tych prac podczas wywiadu, przeprowadzonego 16.06.2017 w Poznaniu w mieszkaniu artysty. Zob. Weronika Kobylińska(-Bunsch), „Materialność świetlnego zapisu – o rzeczach w dorobku Jerzego Lewczyńskiego,” *Artium Quaestiones* 2018, T. XXIX, 174-179.

⁷ Dewiza ta sprawdzała się również w kontekście duogramów Wojneckiego, o których pisał w sposób następujący: „Uważam, że utrwalenie na jednej płaszczyźnie kilku odrębnych obrazów stwarza możliwość kontynuacji poszukiwań zapoczątkowanych przez [...] Duchampa i kubistów, poszukiwań związanych z fazami ruchu, spojrzenia na przedmiot z różnych punktów widzenia, wzajemnego przenikania brył”. Zob. Stefan Wojnecki, „Duogramy,” *Fotografia* 1970, nr 10, 228.

⁸ Takie stanowisko Wojnecki zaproponował w tekście opublikowanym w katalogu jednej z wystaw PTF. Motto ekspozycji brzmiało: „Awangardowa forma – treść społecznie użyteczna”. Wojnecki w broszurze ekspozycji pisał: „Ekspozowana w Salonie Wystawowym PTF wystawa [...] stara się nawiązać do szczytnych idei łączności sztuki ze społeczeństwem. Zdając sobie sprawę z możliwości szerokiego oddziaływania fotografii, podjęliśmy problem rewolucji naukowo-technicznej. Staramy się, mówię tu w imieniu współautorów wystawy, nowoczesną formą wyrazić treść, która nas wszystkich obchodzi. Korzystamy z eksperymentów formalnych czołówki polskich fotografików, dostrzegając równocześnie dotkliwą lukę rozwojową awangardy, polegającą na braku treści społecznie zaangażowanej”, zob. Stefan Wojnecki, [bez tytułu], w: *Sygnaly* (Poznań: Poznańskie Towarzystwo Fotograficzne, 1971), nlb.

Fotograficznego Ziem Zachodnio-Północnych) pisał o konieczności kreatywnego i przemyślanego planowania ekspozycji w korelacji z realizowanymi zdjęciami⁹. W niniejszym krótkim studium chciałabym zestawić *Twarze Wojneckiego* z realizacją innej osobowości twórczej, przynależącej co prawda do innej generacji artystycznej, ale zainteresowanej, podobnie jak poznański artysta, kwestią intermedialności fotografii.

3 →

Portret Antoniego Zdebiaka na jego wystawie *Ślad*, 1975, dokumentacja wydarzenia autorstwa Lucjana Demidowskiego, skan negatywu czarno-białego 6 x 6 cm, Fundacja Archeologia Fotografii, nr inv. 13-N-021-00044, dzięki uprzejmości Lucjana Demidowskiego, spadkobierców Antoniego Zdebiaka oraz FAF



» 9 Deklarował wówczas: „Chodzi o to, by nie ekspozycję dostosowywać do posiadanych fotogramów, ale fotogramy dobrać lub wykonać do z góry ustalonych założeń ekspozycji. Przecież ekspozycja ma wyrażać jakąś nadrzędną myśl autora, ma wytworzyć atmosferę, klimat ułatwiający właściwy kontakt widza z dziełem sztuki”, zob. Stefan Wojnecki, *O odrębny kierunek amatorskiej twórczości fotograficznej*, II Zjazd Działaczy Amatorskiego Ruchu Fotograficznego Ziem Zachodnio-Północnych – Poznań 2–3.03.1967 (Warszawa: Federacja Amatorskich Stowarzyszeń Fotograficznych w Polsce, 1968), 14. Wątek ten podejmował też później, na jednym ze spotkań Poznańskiego Towarzystwa Fotograficznego: „Ekspozycja naszych wystaw zbiorowych i nawet indywidualnych polega w olbrzymiej większości na zawieszeniu zestawu różno-tematycznych fotogramów wzdłuż ścian pomieszczenia. W tych warunkach żaden wspólny problem nie zmusi widza do refleksji, ekspozycja ogranicza się do formalnego zestawienia bieli i czerni fotogramów. [...] Wystawa nie może być zlepkiem odrębnych fotogramów; każdy z nich musi być podporządkowany wspólnej myśli, musi we współdziałaniu z innymi służyć do przekazania obsesji autora wobec otaczającego świata, bez której nie ma prawdziwej pasji twórczej. Wobec oddziaływania nowoczesnej sztuki przede wszystkim na intelekt ekspozycja musi stworzyć odpowiedni nastrój, ma działać na warstwę emocjonalną i tym samym powinna umożliwić pełną percepcję postawionego problemu”, zob. Stefan Wojnecki, „Fotografia jako sztuka drugiej połowy XX wieku,” w: *Informacja* (Poznań: Poznańskie Towarzystwo Fotograficzne, 1969), 7, 9-10.

Fotografia jako spektakl ciał

Artystą, którego przedsięwzięcia warto zestawić z *Twarzami* Stefana Wojneckiego, jest Antoni Zdebiak (1951–1991, il. 3). W dotychczasowych studiach mu poświęconych – autorstwa Lucjana Furmagi¹⁰ czy Marty Szymańskiej – zwracano przede wszystkim uwagę na element introspekcji w jego foto-performatywnych przedsięwzięciach. Podejmowane przez Zdebiaka badanie własnego ciała korelowano w dużej mierze z „obnażaniem spotęgowanej dziwności istnienia”¹¹ w duchu Witkacego¹², mniej koncentrując się na *stricte* teatralnym i ruchowym aspekcie działalności tego artysty. Połączenie myślenia scenicznego i fotograficznego odnajdziemy zaś w działaniu noszącym znamieny tytuł *Ślad*, zrealizowanym w Galerii Sztuki MDK Labirynt w 1975 roku.



4 ←
Zwiedzający wchodzący
na wystawę Antoniego Zdebiaka
Ślad w Galerii Sztuki MDK Labirynt
w Lublinie, 1975, dokumentacja
wydarzenia autorstwa
Lucjana Demidowskiego,
odbitka żelatynowo-srebrowa,
Fundacja Archeologia Fotografii,
nr inw. 13-A-021-00008,
dzięki uprzejmości
Lucjana Demidowskiego,
spadkobierców
Antoniego Zdebiaka oraz FAF

W tym przypadku artysta świadomie wykorzystał specyfikę podziemnych kondygnacji lubelskiej kamienicy, które były istotnym elementem meandrycznej struktury siedziby galerii¹³. Podczas wernisażu w tej dość nietypowej, klimatycznej przestrzeni (którą cechował

» 10 Lucjan Furmaga, „Fotograf Metafizycznych Tajemnic,” w: *Ja Tu Byłem... Antoni Zdebiak*, red. Przemek Wójcicki, kat. wyst., Związek Polskich Artystów Fotografików – Okręg Warszawski (Warszawa, 2001), nlb.

» 11 Furmaga, „Fotograf Metafizycznych Tajemnic”.

» 12 Marta Szymańska, „Každy jest samemu sobie najdalszy,” w: *Antoni Zdebiak. Každy jest samemu sobie najdalszy*, red. Marta Szymańska, (Warszawa: Fundacja Archeologia Fotografii, 2018), 41-42.

» 13 Galeria mieściła się przy ulicy Rynek 8. O autorskim programie galerii, nazywanej „zwornikiem środowiska neoawangardy” zob. Jakub Banasiak, „Arka. W stronę społecznej historii Galerii Labirynt i BWA Lublin (1969–1993),” *Sztuka i Dokumentacja* 2022, nr 27, 261-267.

niski strop i łuki sklepienne) Zdebiak zredukował oświetlenie, stosując wyłącznie bezpieczne, czerwone światło ciemniowe; podłogę zaś wyłożył kilkoma rolkami papieru fotograficznego. Wchodzący na wernisaż goście (il. 4), korzystający z wycieraczek nasączonych wywoływaczem, zostawiali odciski swych butów na rozłożonym materiale światłoczułym. W pewnym momencie zapalono na chwilę normalne, intensywniejsze oświetlenie, by na papierze pojawiły się odciski i smugi. Na wspólnie wypracowanym „fryzie” niekiedy można było odczytać kształt obuwia, ale nakładające się, zmultiplikowane plamy wywoływacza w dużej mierze przypominały również dzieła plastyczne z obszaru ekspresjonizmu abstrakcyjnego (il. 5).

5 →
Dokumentacja wystawy
Antoniego Zdebiaka *Ślad*. Wystawa
zorganizowana w Galerii Sztuki MDK Labirynt
w Lublinie, 1975, dokumentacja wydarzenia
autorstwa Lucjana Demidowskiego,
skan negatywu czarno-białego 6 x 6 cm,
Fundacja Archeologia Fotografii,
nr inw. 13-N-021-00045,
dzięki uprzejmości Lucjana Demidowskiego,
spadkobierców Antoniego Zdebiaka oraz FAF



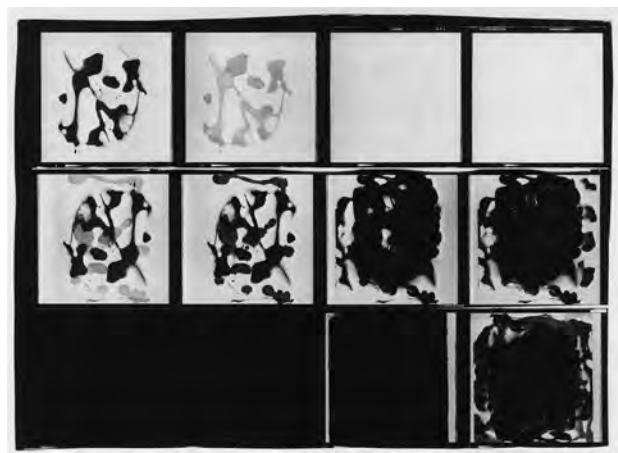
Ze względu na brak zastosowania pełnego zestawu kąpeli, zwłaszcza utrwalacza, finalne dzieła nabrąły szaro-fioletowego koloru, a po kilku dniach silnie ściemniały¹⁴. Niemniej kluczowym elementem ekspozycji nie było wytworzenie określonego artefaktu, ale wspólny, spontaniczny taniec ludzkich ciał, które stworzyły rozległy fresk fotograficzny w sposób niezaplanowany i niekontrolowany. Istotnym dopełnieniem wystawy było zawieszone horyzontalnie małe lustro (il. 6), na którym zamieszczono sekwencję odbitek z eksperymentalnej serii, w której Zdebiak przedstawiał plamy rozlanej cieczy na białej powierzchni, która z każdym kolejnym ujęciem obejmowała coraz większą płaszczyznę kadru. W tym krótkim, ale wymownym cyklu artysta przechodzi od bieli do całkowitej czerni, która przejmuję władzę nad polem obrazowym¹⁵ (il. 7). Działanie *Ślad* w Lublinie

» 14 Za informacje na temat charakteru tego przedsięwzięcia, jak i udostępnienie jej dokumentacji fotograficznej uprzejmie podziękowania składam Lucjanowi Demidowskiemu.

» 15 Ze względu na swój niefiguratywny i noncamerowy charakter, działanie to wpisuje się oczywiście w koncepcję gestu plastycznego Urszuli Czartoryskiej. Niemniej, ze względu na dużą popularność tekstów tej badaczki oraz samego zagadnienia nad istotą fotografii abstrakcyjnej



6 ←
Antoni Zdebiak
odbijający się w jednej z prac
na wystawie *Ślad*, Galeria Sztuki
MDK Labirynt w Lublinie, 1975,
dokumentacja wydarzenia
autorstwa Lucjana
Demidowskiego, skan negatywu
czarno-białego 6 x 6 cm,
Fundacja Archeologia Fotografii,
nr inw. 13-N-021-00051,
dzięki uprzejmości
Lucjana Demidowskiego,
spadkobierców Antoniego
Zdebiaka oraz FAF



7 ↑
Antoni Zdebiak, fragment projektu *Ślad*, 1975,
26 x 19 cm, odbitka żelatynowo-srebrowa,
Fundacja Archeologia Fotografii,
nr inw. 13-A-021-00042, dzięki uprzejmości
spadkobierców Antoniego Zdebiaka oraz FAF

obejmowało również gest w duchu *appropriation art*. Zdebiak, obok swego zestawu ilustrującego ciecz, zamieścił reprodukcję zdjęcia przedstawiającego ślad buta Buzza Aldrina na Księżycu¹⁶. „Wielki krok dla ludzkości” artysta – w nieco zuchwały sposób – zestawił z rozgorączkowanymi ruchami zwiedzających, skonfundowanych

w polskiej sztuce powojennej, pozwolę sobie ów wątek pominąć w niniejszym tekście.

» 16 Oryginalna fotografia powstała 20 lipca 1969 roku, podczas lądowania na Księżycu załogi Apollo 11. Dziś jest dostępna m.in. w kolekcji Getty Images, nr inw. 544311811. Zdebiak eksperymentował z całą serią wykonanych przez astronautów zdjęć. Zostały one zdigitalizowane i znajdują się w Wirtualnym Muzeum Fotografii – repozytorium Fundacji Archeologia Fotografii: <http://fotomuzeum.faf.org.pl>.

nietypową i nieco mroczną – ze względu na ograniczone oświetlenie – atmosferą działania *Ślad*. Konfrontacja odcisku, stanowiącego świadectwo dominacji i symboliczny podbój niezamieszkanego obszaru ziemskiego satelity, z przypadkowym zestawem kroków tłumu może świadczyć o postawieniu pytania o definicję ludzkiego dziedzictwa. Zdebiak pokazuje, że niezależnie od zawodu i pozycji w drabinie społecznej niezaprzeczalnie odciskamy swe piętno w pejzażu społecznym i środowisku, w którym funkcjonujemy. Powstaje jednak pytanie, czy codzienne działania i wybory mają szansę być dostrzeżone w dobie tak spektakularnych osiągnięć, jak wykazanie dominacji i fizycznej interwencji na wcześniej niezbadanym terenie Księżycy? Pojawia się tu również wątpliwość, czy technologiczna i naukowa supremacja, umożliwiająca triumf ludzkości nad naturą, w istocie jest osiągnięciem, do którego powinniśmy dążyć. Artysta za sprawą prostych gestów wskazuje na uniwersalność naszych doświadczeń i łączące nas pragnienia: wszyscy aspirujemy do pozostawienia znaku własnej obecności w świecie. Czy pozostawiamy ślady, które warto udokumentować, czy też brutalne piętno, które budzi etyczne wątpliwości? – odpowiedź na to zagadnienie zwiedzający wystawę Zdebiaka musieli skonstruować sami.

Rozważając wątek zaproszenia widzów do współtworzenia *Śladu*, warto zwrócić uwagę, że Antoni Zdebiak w latach 1969–1970 był aktorem w lubelskim Studiu Wizji i Ruchu. Dotychczas ów wątek nie był eksplorowany w badaniach nad jego twórczością fotograficzną, choć niezaprzeczalnie aparat służył mu do badania, zapisywania i ukazywania różnych, zmieniających się form i układów ciała. Konsekwentnie przez całą swoją drogę twórczą eksplorował korelacje ciała z naturą, jak i możliwość budowania indywidualnej, dokameryrowej ekspresji w zaciszu domowego studio. Warto zatem przywołać metodologię Studia Wizji i Ruchu, którą to Janusz Rybiński w folderze poświęconym tej inicjatywie przedstawiał tak:

W bardzo oszczędnej, niezbędnej funkcjonalnie scenografii, budują oryginalne, ekspresyjne w formie spektakle, wzbogacone muzyką i światłem, przy czym muzyka jest integralnym składnikiem przedstawienia, inspirującym często ruch, a nawet treść widowiska¹⁷.

Ów teatr nowoczesnych form ruchowych wywodził się z pantomimy¹⁸, ale polegał na poszukiwaniu nowej, improwizowanej impre-

» 17 Janusz Rybiński, *Studio Wizji i Ruchu* (Lublin: Wojewódzki Dom Kultury, 1973), nlb.

» 18 Stanisław Harasimiuk, „Ku samemu sobie,” *Sztandar Ludu* 1976, nr 53, 5–6.

sji cielesnej, mniej dosłownej, ale wciąż widowiskowej¹⁹ i szokująco odmiennej²⁰ od tradycyjnych realizacji teatralnych. W działaniach Studia Wizji i Ruchu wykorzystywano kolektywną pracę z ciałem bez słów, ruch „zwolnionej taśmy”, a także inspirowano się literaturą (klasykami takimi jak Szekspir czy Norwid, ale także sięgano po Bułhakowa czy Camusa) i malarstwem (np. Malczewskiego)²¹. Zdebiaka ukształtowała zatem metoda sfokusowana na poznawanie siebie: możliwości cielesnej ekspresji, jak i fizycznych ograniczeń.

W swoich performansach dokamerowych oraz przedsięwzięciach takich jak *Ślad Zdebiak* wydobywa znaczenie ciała w procesie aktu twórczego. Najbliższa jego praktyce wydaje się koncepcja ludzkiej kondycji w duchu myśli Maurice’a Merleau-Ponty’ego: jako nieustannego wcielania. Zdaniem francuskiego myśliciela ciało stanowi naszą jedyną manifestację i wyłączną aktualność. Żywimy się obrazami przeszłości zapisanymi w ciele i odtwarzamy je, konceptualizujemy i poznajemy w czasie teraźniejszym²². Refleksje Merleau-Ponty’ego, w których ciało jest pojmowane jako widzialna forma naszych intencji²³, zainspirowały innego francuskiego teoretyka, Jana-François Lyotarda, do uznania ciała za niemal idealne medium, które przeciwdziała zapomnieniu²⁴. Ciało jako ośrodek myślenia wizualnego było później istotne również dla Hansa Beltinga, który uznawał je za medium obrazowe najbliższe naszemu doświadczeniu²⁵. Szczególnie istotna w kontekście rozważań o filozoficznym podłożu działań Zdebiaka jest koncepcja *corps rencontré*²⁶. Według tego podejścia, wypracowanego przez Gabriela Marcela, ciało jest

» 19 Bohdan Zadura, *Burza wg Shakespeare’a. Ekspresja pantomimiczna* (Lublin: Lubelski Teatr Wizji i Ruchu, 1980), nlb.

» 20 (tam), Lubelskie Studio Wizji i Ruchu – laureatem Grand Prix, „Kurier Lubelski” 1978, nr 22, 4.

» 21 Alojzy Leszek Gzella, „Teatr Wizji i Ruchu. Dokonania i plany,” *Kurier Lubelski* 1979, nr 14, 3; (mad), „Teatr Wizji i Ruchu podbił Indie: nareszcie u nas!,” *Dziennik Lubelski* 1991, nr 39, 8.

» 22 Maurice Merleau-Ponty, *Słowo i ciało jako ekspresja*, tłum. Stanisław Cichowicz, w: tegoż, *Proza świata. Eseje o mowie*, (Warszawa: Czytelnik, 1976), 80-115; tenże, *Fenomenologia percepcji*, tłum. M. Kowalska, J. Migasiński (Warszawa: Fundacja Aletheia, 2001), 83-103.

» 23 Maurice Merleau-Ponty, *Oko i umysł. Szkice o malarstwie*, tłum. Stanisław Cichowicz (Gdańsk: stowo/obraz terytoria, 1996), 18-61.

» 24 Jean-François Lyotard, *The Differend. Phrases in Dispute*, transl. Georges van den Abbeele (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1988). W swojej pracy Lyotard akcentuje nieuchronną trudność w pełnym wyrażeniu ludzkich doświadczeń za pomocą języka. Jego podejście do ciała jako medium, które przeciwdziała zatraceniu pewnych aspektów naszej egzystencji, stanowi istotny element jego rozważań dotyczących granic możliwości języka oraz sytuacji, w których ciało staje się narzędziem reprezentacji obszarów doświadczeń, których nie da się wyrazić werbalnie.

» 25 Hans Belting, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, tłum. Mariusz Bryl (Kraków: Universitas, 2007).

» 26 Koncepcja ta była popularyzowana w rozważaniach Gabriela Marcela, autora istotnego dla ruchu francuskiego egzystencjalizmu, odniesienia do tej koncepcji zob. np. Gabriel Marcel, *Być i mieć*, tłum. P. Lubicz (Warszawa: PAX, 1986).

istotnym narzędziem komunikacji i kluczem do doświadczania siebie w związku z innymi. Francuski filozof, uznający się za reprezentanta neosokratyzmu, deklarował, że spotkanie się dwóch ciał odgrywa istotną rolę w tworzeniu relacji i naszego doświadczenia bycia w świecie. Taką właśnie relacją (choć tymczasową i krótkotrwałą), zawiązującą się pomiędzy ciałami widzów na gruncie materii dzieła sztuki, były opisywane tu oba wydarzenia artystyczne, zarówno *Ślad*, jak i *Twarze*.

Nowy wymiar intermedialności

W analizach twórczości Stefana Wojneckiego zdecydowanie częściej koncentrujemy się na jego zainteresowaniach fizyką, zjawiskami optycznymi czy złożoną problematyką wizualnej percepcji, jednak niezaprzeczalnie ciekawy jest fakt, że w przedsięwzięciu *Twarze* uwzględnił on również kwestię współtworzenia finalnego dzieła przez odbiorców. Dla osiągnięcia finalnego efektu niezbędna była przecież ich fizyczna obecność na ekspozycji²⁷, który to wątek był również istotny dla Antoniego Zdebiaka w akcji realizowanej w lubelskim Labiryntie. Pojawiające się w wyciętych przez Wojneckiego zdjęciach podobizny przypadkowych osób oraz malarstwo codzienności współkształtowane przez zwiedzających (za sprawą śladów na papierze pakowym) składały się na zapis doświadczenia multisensorycznego, wychodzącego poza doświadczenie czysto wzrokowe. Tym samym realizowała się tu postulowana przez Wojneckiego intermedialność fotografii i poszerzanie jej granic, ale za sprawą nietypowego narzędzia, pochodzącego spoza porządku starogreckiej *techné*: ludzkiej cielesności. Na diagnozowaną przez poznańskiego twórcę nieciągłość procesu tworzenia okazuje się zatem wpływać dodatkowo, dotąd mniej akcentowany w kontekście jego wszechstronnej działalności czynnik: somatyczność²⁸.

Zarówno *Twarze* Wojneckiego, jak i *Ślady* Zdebiaka charakteryzowało zainicjowanie przez artystów pewnego ciągu zdarzeń, w którym dochodzi do otwarcia się na publiczność, a zarazem na przypadek i improwizację. Tylko częściowo struktura obu sytuacji artystycznych była zaplanowana przez jej inicjatorów, kluczowe było zbudowanie sytuacji otwartej²⁹ na rzeczywistość pozaartystyczną³⁰.

» 27 Aspekt ten, w moim przekonaniu, otwiera nowy, dotąd nieanalizowany wątek w twórczości Wojneckiego, który zapewne warto dalej eksplorować. Niniejsze studium stanowi jedynie próbę zainicjowania tej tematyki.

» 28 Stefan Wojnecki, *Fotografia – gwiazda podwójna kultury. Pisma z lat 1977–2004*, red. Alicja Kępińska (Poznań: Akademia Sztuk Pięknych w Poznaniu, 2007), 178.

» 29 Hanka Ptaszkowska, „Happening w Polsce (III),” *Współczesność* 1969, nr 11, 8.

» 30 Choć warto zwrócić uwagę, że nie dochodziło tu do tak płynnego wyłaniania się zdarzenia

Nie chodziło zatem o indywidualną, z góry sformatowaną wypowiedź twórczą, a stworzenie szerszej grupie możliwości udziału w zbiorowym „wydarzeniu się” sytuacji artystycznej. Istotne było współuczestnictwo większej grupy w całym procesie. Przedsięwzięcia obu artystów sięgały również po aleatoryczność³¹, będącą zdaniem Stefana Morawskiego³² istotnym wyróżnikiem happeningu³³.

Działania Wojneckiego i Zdebiaka stanowiły artykulację idei sztuki w akcji, w procesie, w ruchu. Emancypowali działania na żywo, rezygnując z nacisku na własną, indywidualną wrażliwość twórczą na rzecz zbiorowego (a więc, siłą rzeczy, anonimowego) ciała dokonującego aktu twórczego. Kontestacja ówczesnej rzeczywistości (rozumianej zarówno jako realia środowiska fotograficznego ZPAF, jak i szerzej pojmowanej sytuacji politycznej) obu doprowadziła do niechęci do produkcji dóbr, które by gratyfikowały i utrwały *status quo*³⁴. W teatrze przypadku Stefana Wojneckiego i Antoniego Zdebiaka doszło do przetamania kartezyjańskiego modelu myślenia i koncepcji fotografii jako narzędzia wiernej dokumentacji³⁵.

Bibliografia

(mad). „Teatr Wizji i Ruchu podbił Indie: nareszcie u nas!” *Dziennik Lubelski* nr 39 (1991): 8.

(tam). „Lubelskie Studio Wizji i Ruchu – laureatem Grand Prix.” *Kurier Lubelski* nr 22 (1978): 1, 4.

Banasiak, Jakub. „Arka. W stronę społeczeństwa historii Galerii Labirynt i BWA Lublin (1969–1993).” *Sztuka i Dokumentacja* 27 (2022): 257-283.

„z nieustrukturyzowanej rzeczywistości życia” jak chociażby w przypadku happeningów Tadeusza Kantora, zob. Jan Przytuśki, *Sztuka akcji. Dziesięć zdarzeń w Polsce* (Stupsk: Bałtycka Galeria Sztuki Współczesnej, 2007), 8.

» 31 Termin ten wywodzi się z łacińskiego słowa „alea”, które oznacza ‘kość do gry’, co sugeruje związek z losowością.

» 32 Stefan Morawski, „Happening. Rodowód – charakter – funkcje,” *Dialog* 1971, nr 10, 136.

» 33 Wykorzystuję tu definicję ‘happeningu’ proponowaną przez Joannę Szczepaniak, która pisała: „Happening to zdarzenie mające na celu włączenie do rzeczywistości elementu zaskakującego, wybitcie z naturalnego porządku. Jego założenie nawiązuje do przekonania Marcela Duchampa, że o ile dzieło sztuki posiada sens, zależy ono całkowicie od odbiorcy, a jego celem jest zaktywizowanie publiczności, uniknięcie »martwej przestrzeni w postaci widowni«. Happening zakłada dużą rolę przypadku i wykorzystuje różne dziedziny sztuki, sprzeciwiając się stylistycznemu puryzmowi”, zob. Joanna Szczepaniak, „O dwóch formach ewolucji happeningu,” w: *Media, nowe media czy post-media sztuki?*, red. Aleksandra Łukasiewicz Alcaraz i in. (Szczecin: Wydawnictwo Naukowe Wydziału Malarstwa i Nowych Mediów Akademii Sztuki w Szczecinie, 2019), 94.

» 34 O której pisała (choć w odmiennej sytuacji geopolitycznej) Barbara Rose, zob. Barbara Rose, *American Art Since 1900. A Critical History* (London: Thames and Hudson, 1975).

» 35 Wątek ten sygnalizowała już Marianna Michałowska w kontekście działań Wojneckiego. Zob. Marianna Michałowska, „Pochwała myślenia...,” 25–27.

- Belting, Hans. *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*. Tłum. Mariusz Bryl. Kraków: TAIWPN UNIVERSITAS, 2007.
- Furmaga, Lucjan. „Fotograf Metafizycznych Tajemnic.” W: *Ja Tu Byłem...* Antoni Zdebiak, red. Przemek Wójcicki, kat. wyst., nlb. Warszawa: Związek Polskich Artystów Fotografików – Okręg Warszawski, 2001.
- Gabriel, Marcel. *Być i mieć*. Tłum. Piotr Lubicz. Warszawa: PAX, 1986.
- Gzella, Alojzy Leszek. „Teatr Wizji i Ruchu. Dokonania i plany.” *Kurier Lubelski* 14 (1979): 3.
- Harasimiuk, Stanisław. „Ku samemu sobie.” *Sztandar Ludu* 53 (1976): 5-6.
- Kobylińska(-Bunsch), Weronika. „Materialność świetlnego zapisu – o rzeczach w dorobku Jerzego Lewczyńskiego.” *Artium Quaestiones* XXIX (2018): 161-185.
- Lyotard, Jean-François. *The Differend. Phrases in Dispute. Transl. Georges van den Abbeele*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1988.
- Merleau-Ponty, Maurice. „Słowo i ciało jako ekspresja.” Tłum. Stanisław Cichowicz. W: tegoż, *Proza świata. Eseje o mowie*, 80-115. Warszawa: Czytelnik, 1976.
- Merleau-Ponty, Maurice, *Oko i umysł. Szkice o malarstwie*. Tłum. Stanisław Cichowicz. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 1996.
- Merleau-Ponty, Maurice. *Fenomenologia percepcji*. Tłum. Małgorzata Kowalska, Jacek Migasiński. Warszawa: Fundacja Aletheia, 2001.
- Michałowska, Marianna. „Pochwała myślenia – fotografia Stefana Wojneckiego.” W: *Doświadczanie (w) fotografii*, 6-43. Poznań: Fundacja 9/11 Art Space, 2015.
- Morawski, Stefan. „Happening. Rodowód – charakter – funkcje.” *Dialog* 10 (1971): 117-136.
- Przytuński, Jan. *Sztuka akcji. Dziesięć zdarzeń w Polsce*. Słupsk: Bałtycka Galeria Sztuki Współczesnej, 2007.
- Ptaszkowska, Hanka. „Happening w Polsce (III).” *Współczesność* 11 (1969): 8.
- Rose, Barbara. *American Art Since 1900. A Critical History*. London: Thames and Hudson, 1975.
- Rybiński, Janusz. *Studio Wizji i Ruchu*. Lublin: Wojewódzki Dom Kultury, 1973.
- Sobota, Adam. „Impulsy i pęknięcia.” W: Stefan Wojnecki – pęknięcia: ku symulacji. Oprac. Wojciech Makowiecki, Marianna Michałowska, Mirosław Pawłowski, 10-15. Poznań: Galeria Miejska Arsenał, 1999.
- Szczepanik, Joanna. „O dwóch formach ewolucji happeningu.” W: *Media, nowe media czy post-media sztuki?* Red. Aleksandra Łukaszewicz Alcaraz et al., 93-99. Szczecin: Wydawnictwo Naukowe Wydziału Malarstwa i Nowych Mediów, Akademia Sztuki w Szczecinie, 2019.

Szymańska, Marta. „Każdy jest samemu sobie najdalszy.” W: Antoni Zdebiak. *Każdy jest samemu sobie najdalszy*. Red. Marta Szymańska. Warszawa: Fundacja Archeologia Fotografii, 2018.

Wojnecki, Stefan. „O właściwy kierunek amatorskiej twórczości fotograficznej.” W: *II Zjazd Działaczy Amatorskiego Ruchu Fotograficznego Ziem Zachodnio-północnych – Poznań 2–3.03.1967*, 11-14. Warszawa: Federacja Amatorskich Stowarzyszeń Fotograficznych w Polsce, 1968.

Wojnecki, Stefan. „Fotografia jako sztuka drugiej połowy XX wieku.” W: *Informacja*, 5-11. Poznań: Poznańskie Towarzystwo Fotograficzne, 1969.

Wojnecki, Stefan. „Duogramy.” *Fotografia* 10 (1970): 228.

Wojnecki, Stefan. „Nowe formy ekspozycji wystaw fotograficznych.” *Fotografia* 2 (1970): IX.

Wojnecki, Stefan. „[bez tytułu].” W: *Sygnaty*. Poznań: Poznańskie Towarzystwo Fotograficzne, 1971.


Wojnecki, Stefan. *Fotografia – gwiazda podwójna kultury. Pisma z lat 1977–2004*. Red. Alicja Kępińska. Poznań: Akademia Sztuk Pięknych w Poznaniu, 2007.

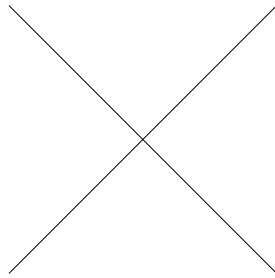
Zadura, Bohdan. *Burza wg Shakespeare’a. Ekspresja pantomimiczna*. Lublin: Lubelski Teatr Wizji i Ruchu, 1980.

x WERONIKA KOBYLİŃSKA

Historyczka sztuki, adiunktka w PWSFTviT w Łodzi oraz prezeska Fundacji Archeologia Fotografii. *Guest professor* w Aleksander-Brückner-Zentrums für Polenstudien (2020). W 2022 zrealizowała staż doktorski w Kulturwissenschaftliches Institut Essen (KWI). Stypendystka m.in. Fundacji na rzecz Nauki Polskiej oraz MKiDN. Koordynatorka polskiego oddziału międzynarodowej sieci badawczej Ars Graphica. Prowadziła autorskie wykłady m.in. w stołecznej ASP, na Politechnice Warszawskiej, Studium Fotografii ZPAF. Autorka licznych artykułów naukowych oraz dwóch książek o polskiej fotografii (*Ogólnopolskie Wystawy Fotografiki w Zachęcie 1952–1962* oraz *Awanguardowa klisza. Polska fotografia w dwudziestoleciu międzywojennym*, która została nominowana do Nagrody im. J. Długosza). Kuratorka wystaw fotografii archiwalnych i współczesnych (m.in. „Bruno Barbey. Zawsze w ruchu” w Muzeum Narodowym w Warszawie). Jurorka w konkursach fotograficznych, m.in. w Grand Press Photo.

→

 <https://orcid.org/0000-0003-4753-394X>



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

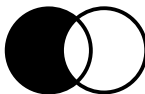
+48 61 855 25 21
office@uap.edu.pl
www.uap.edu.pl

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

