

#45

Zeszyty Artystyczne

KONFABULACJE PAMIĘCI

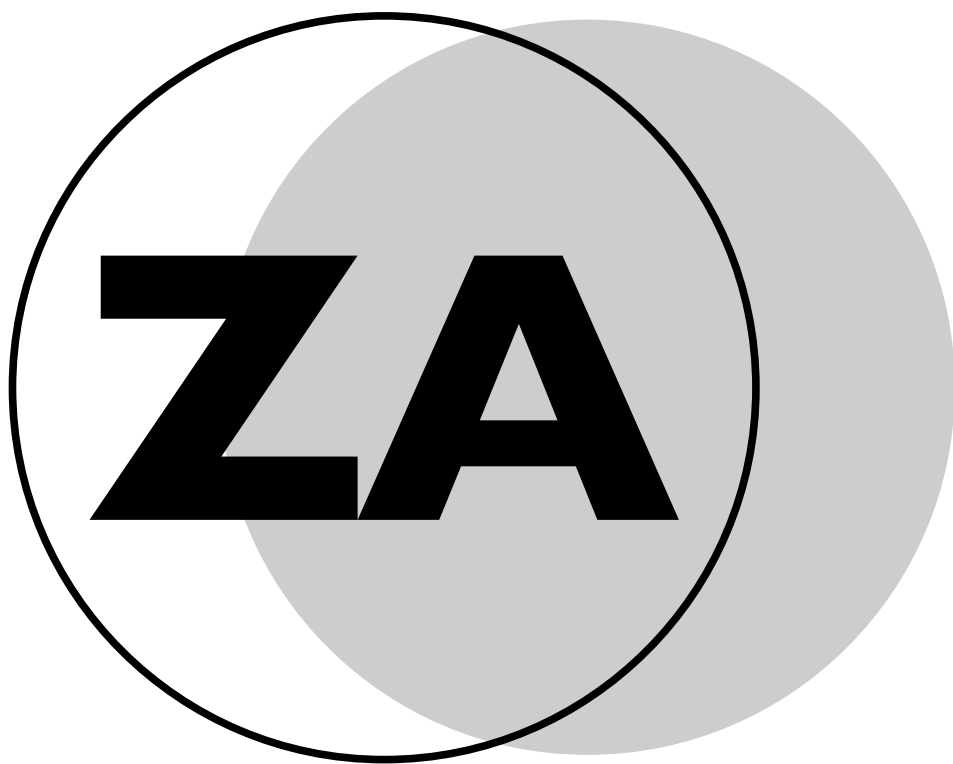
– wokół dziedzictwa

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

Spis treści

WPROWADZENIE	Marianna Michałowska <i>Wokół dziedzictwa Stefana Wojneckiego – wprowadzenie</i>	08
ARTYKUŁY NAUKOWE	Marianna Michałowska <i>Konfabulacje pamięci i materii – wobec artystycznego dziedzictwa Stefana Wojneckiego</i>	12
	Wojciech Sternak <i>Ku hipermodalności mediów. Akt twórczy jako eksperyment medioznawczy</i>	28
	Marek Domański, Anita Osuch, Dagmara Bugaj <i>Kłącze/Grzybnia/Rój</i>	42
	Przemysław Wiatr <i>Fotografować to dokumentować coś, co nie istnieje – szkic o projektującej sile medium</i>	58
	Lech Lechowicz <i>O wyzwaniach w naukach humanistycznych badających fotografię w epoce cyfrowej</i>	74
	Justyna Hanna Budzik <i>Agata Mendziuk: fotograficzna myślicielka</i>	90

	Weronika Kobylińska <i>Przetamywanie dwuwymiarowości obrazu fotograficznego – działania Antoniego Zdebiaka w świetle teorii i praktyki Stefana Wojneckiego</i>	106
	Piotr Wołyński <i>Socjalizm z połamaną twarzą. Wspomnienia Stefana Wojneckiego</i>	122
	Stefan Wojnecki <i>Wspomnienia</i>	125
VARIA	Zuzanna Wagner <i>Filmowość malarskich hybryd Davida Lyncha</i>	139
IN MEMORIAM	Natalia Wegner <i>O Ojcu, o malowaniu. Bogdan Wegner (1946–2023)</i>	163
	Katarzyna Klich <i>Zastuchanie, zamyślenie obrazem. Bogdan Wojtasiak (1952–2023)</i>	166
RECENZJE I OMÓWIENIA	Marta Smolińska <i>Krosno informacji: recenzja książki Textile Textures: multithreaded narratives pod redakcją Marty Kowalewskiej</i>	185
	Izabela Kowalczyk <i>Malta Biennale: od neolitu do współczesności</i>	189
KRONIKA WEAIK		199
KALENDARIUM		209

Wokół dziedzictwa Stefana Wojneckiego – wprowadzenie

MARIANNA MICHAŁOWSKA

Znaczenie aktywności Stefana Wojneckiego w kształtowaniu fotograficznego życia artystycznego i instytucjonalnego w Polsce i Poznaniu jest nie do przecenienia. Profesor był nie tylko wybitnym artystą, ale także znakomitym pedagogiem, który pozostawił po sobie grono wychowanków, odnoszących dzisiaj sukcesy na scenie sztuki i kultury fotograficznej. Poświęcając bieżący numer „Zeszytów Artystycznych” jego osobie, nie chcemy jednak skupiać się jedynie na przeszłości i rekonstrukcji historycznego kontekstu twórczości Wojneckiego. Zadajemy pytanie o dziedzictwo, które po sobie pozostawił – zarówno w wymiarze teoretycznym, jak i artystycznym. To zatem nie tylko podejście z perspektywy archeologii fotografii, ale także postrzeganie możliwości rozwoju medium w przyszłości.

W tekstach zamieszczonych w numerze znajdujemy trzy wątki tematyczne. Są to analizy wybranych aspektów twórczości Stefana Wojneckiego, rozważania nad relacją obrazu fotochemicznego i cyfrowego, z uwzględnieniem współczesnych przemian technologicznych, oraz analizy, których autorzy poszukują czasem nieoczywistych relacji i pokrewieństw praktyki artystycznej Wojneckiego z twórczością innych artystek i artystów.

Współczesne spojrzenie na twórczość Wojneckiego proponują Marianna Michałowska i Wojciech Sternak w tekstach *Konfabulacje pamięci i materii – wobec artystycznego dziedzictwa Stefana Wojneckiego* pierwszej i *Ku hipermodalności mediów. Akt twórczy jako eksperyment medioznawczy* drugiego. Autorzy przeprowadzają analizę wybranych prac poznańskiego artysty: rysunków świetlnych, prac integrujących środki fotochemiczne i cyfrowe oraz projekcję *Ku*

nirwanie. Oboje zwracają uwagę na osadzenie twórczości Wojneckiego w teoriach fizycznych i umiejętności ich odniesienia do znaczeń metafizycznych, co okazuje się interesującym wprowadzeniem do sztuki koncepcji z dziedziny fizyki i ich współczesnych odczytań w duchu koncepcji m.in. nowej materialności (Karen Barad) i post-medialności fotograficznego narzędzia.

Trzy kolejne teksty: współautorstwa Marka Domańskiego, Anity Osuch i Dagmary Bugaj *Rój, klącze, grzybnia*, Przemysława Wiatra *Fotografować to dokumentować coś, co nie istnieje – szkic o projektującej sile medium* oraz Lecha Lechowicza *O wyzwaniach w naukach humanistycznych badających fotografię w epoce cyfrowej* nie odnoszą się bezpośrednio do twórczości Wojneckiego, ale w bardzo ciekawym zestawieniu przywołują konteksty współczesnej humanistyki, pokazujące kulturowe osadzenie praktyki fotograficznej. Artykuł Domańskiego, Osuch i Bugaj wskazuje na zastosowanie nowych metafor przestrzenno-przyrodniczych w odniesieniu do przeobrażającego się uniwersum obrazów cyfrowych, Wiatr przypomina XX-wieczne źródła teoretyczne kryjące się za sporem między obiektywno-realistycznym i projektującym charakterem mediów, co szczególnie jest ważne, biorąc pod uwagę wieloletnią inspirację myśli Wojneckiego filozofią Viléma Flussera, zaś Lechowicz rekonstruuje współczesne podejścia metodologiczne i dylematy zastosowania praktyki cyfrowej, tak w praktyce codziennej, jak i w sztuce współczesnej.

Dwa ostatnie teksty, Justyny Hanny Budzik *Agata Mendziuk: fotograficzna myślicielka* i Weroniki Kobylińskiej *Przetamywanie dwuwymiarowości obrazu fotograficznego – działania Antoniego Zdebiaka w świetle teorii i praktyki Stefana Wojneckiego*, podejmują wątki twórczości artystów odchodzących od tradycyjnych estetyk fotograficznych: Antoniego Zdebiaka, reprezentującego pokolenie twórców urodzonych w latach 50. ubiegłego wieku i Agaty Mendziuk, należącej do generacji nowego tysiąclecia. Tych dwoje, wydawałoby tak odmiennych autorów nie tyle powraca świadomie do refleksji teoretycznej Wojneckiego, ile proponuje analogiczny sposób rozumienia fotografii jako narzędzia myślenia. U Zdebiaka są to sposoby myślenia o fotografii poszerzonej czy też „ekspansywnej”.

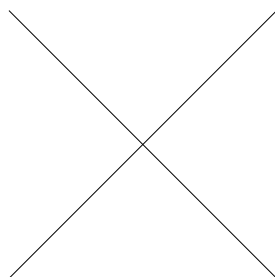
Tematyczną część numeru kończy fragment wspomnień Stefana Wojneckiego, poprzedzony wstępem Piotra Wołyńskiego. Ta unikalna i osobista wypowiedź fotografa zarówno wskazuje na historyczne tło jego twórczości, jak i wyznacza genealogię działań, w których przenikają się inspiracje naukowe i artystyczne z okolicznościami życia w powojennej Polsce. To świadectwo innej epoki,

a także uzasadnienie świadomego wyboru określonego artystycznego narzędzia.

Jak zatem odczytywać dziedzictwo Wojneckiego? Jak sądzę, może być ono interesujące w sposób niebezpośredni, jako źródło inspiracji dla tych, którzy zechcą wczytać się w teksty Profesora, a także możliwość konfrontacji z jego poglądami. Wiele z nich, zwłaszcza poświęconych relacji prawdy i prawdziwości obrazu fotograficznego (czy też, jak pisał Wojnecki, fotorealistycznego), do dzisiaj zachowuje zaskakującą, niemal profetyczną, nie do końca optymistyczną moc widzenia stanu technologii i opartej na technicznym obrazie kultury, zdominowanej przez masowe środki przekazu i manipulującej odbiorcami. By zacytować jego słowa:

Świat stał się tworem o cechach względnych, z dużą dynamiką zmienności. Współczesnym odniesieniem jest posteinsteiowski model świata. W takim świecie zawodzą jego uniwersalistyczne i trwałe modele. Dobrze się czuje tylko człowiek z własnym poglądem na świat, o własnej, wewnętrznej stabilizacji. Współczesność nie sprzyja oczekującym na wskazanie uniwersalnej, niezmiennej i łatwej do zrozumienia prawdy. Tak objawia się Janusowe oblicze dzisiejszego świata, ukształtowane także poprzez pośredniczącą rolę środków przekazu¹. •

» 1 Stefan Wojnecki, *Fotografia – gwiazda podwójna kultury* (Poznań: Akademia Sztuk Pięknych w Poznaniu, 2007), 193.



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 przemyslenia miejsca fotografii w kulturze przelomu XX i XXI wieku zainspirowal mnie fragment tekstu *Inteligentna automatyka – fotografia jako przedmiot i podmiot*, w którym Stefan Wojnecki napisal:

Obraz fotograficzny jest w pewnym sensie pamiecia zewnetrzna. Jeszcze raz zaznaczam, ze jest on trwaly, bardziej niezawodny niz obraz pamieciowy w naszym umyśle, poniewaz nie podlega procesom prowadzacym do ubytkow lub uzupelnien treści obrazu. To ostatnie zdanie nie w pełni dotyczy fotografii cyfrowej, poniewaz jej dalsza obróbka umożliwia dowolną konfabulację, podobnie jak to się dzieje w umyśle¹.

W tej krótkiej wypowiedzi szczególnie intrygująco wybrzmiewa odniesienie do fotograficznej „konfabulacji”, poniewaz pojęcie to pozwala na nowo przedefiniować 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 konceptualnej 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 miłosnego 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 intermediiów 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 przełamywało tradycyjne 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 przekształcania 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). Rozedrgana linia światła przecina także znane portrety Henri’ego Matisse’a i Pabla Picassa. Wizualna ciekawostka, ukazująca dostownie 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. Rysowany 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 przestrzenny. 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 realności 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 „utrwala 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 rozdzźwięk 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.

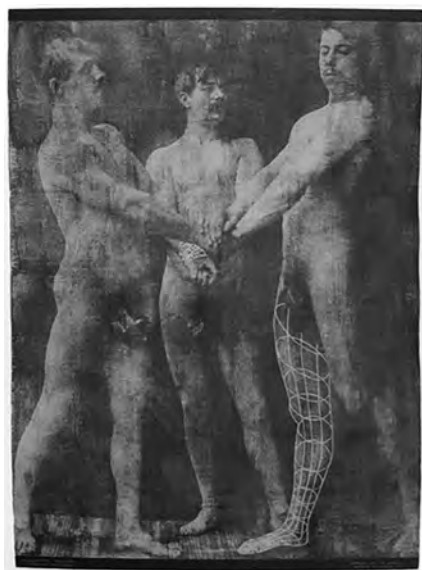
Jeśli można powiedzieć, że obraz w jakiś sposób konfabuluje, to nie dlatego, że artysta „zmyśla” lub „tworzy fikcję”, lecz dlatego, że świadectwo maszyny różni się od świadectwa oka, a nam czasem łatwiej przyjąć za realność złudzenie widzenia niż pewnik teorii.

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 fotochemicznie-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 część 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 Arsenał 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 równolegle. 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 teraźniejszością, 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 splątań 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.

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

Flusser, Vilém. *Ku filozofii fotografii*, przeł. 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. *Pęknienia 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. *Doświadczenie (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_Photomedia2014.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>

Ku hipermodalności mediów. Akt twórczy jako eksperyment medioznawczy

WOJCIECH STERNAK

Zeszyty Artystyczne
nr 1 (45)/2024, s. 28-40
doi: 10.48239/ISSN123266824502

Wojciech Sternak
Uniwersytet Warszawski

Abstrakt

Profesor Stefan Wojnecki był mentorem wielu pokoleń polskich fotografów. Był artystą i fizykiem badającym granice fotografii nie tylko teoretycznie, ale także poprzez swoje eksperymenty w obszarze sztuki wizualnej. W tekście zinterpretowana zostaje jego mniej znana instalacja *Ku nirwanie* (2008). Wskazuję na dwie płaszczyzny tego wizualnego eksperymentu. Pierwsza to implementacja praktyczna definicji fotografii zaproponowanej przez Wojneckiego (m.in.: fotografia może być efemeryczna, może być przestrzenna, nie musi opierać się o noemat Barthes'a *to-co-było*). Druga to próba wyjścia poza *apparatus* V. Flussera, złamania racjonalnego programu na rzecz poszukiwania doświadczenia metafizycznego. W tekście omawiam także swój *hommage* dla Stefana Wojneckiego i Jerzego Olka. Instalacja *Ku* (2023) zadaje pytanie o słuszność hipotez zawartych w *Ku nirwanie* 15 lat później, w erze fotografii mobilnej i obrazów generowanych przez AI. Swój eksperyment interpretuje poprzez odniesienie do kolejnych warstw mediów (V. Flusser) oraz własnego pojęcia hipermodalności fotografii. Artykuł sytuuje dorobek Stefana Wojneckiego w kontekście współczesnych mu teoretyków mediów: V. Flussera, R. Barthesa, J. Olka oraz jego własnych tekstów teoretycznych i ich interpretacji

(M. Michałowska). Artykuł jest także teoretycznym komentarzem do instalacji *Ku* autora tekstu i wprowadza na jego przykładzie pojęcie hipermodalności fotografii.

Słowa kluczowe:

media, fotografia, aparat, nowe media, metafizyka, hipermodalność, doświadczenie

Abstract

Towards Media Hypermodality.

The Creative Act as a Media Studies Experiment

Professor Stefan Wojnecki was a mentor to many generations of Polish photographers. He was an artist and physicist who explored the limits of photography not only theoretically but also through his experiments in the field of visual art. The text interprets his lesser-known installation *Towards Nirvana* (2008). I point out two levels of this visual experiment. The first is the practical implementation of the definition of photography proposed by Wojnecki (e.g.: photography can be ephemeral, it can be spatial, it does not have to be based on Barthes's noema *that-has-been*). The second is an attempt to go beyond V. Flusser's concept of apparatus, to break the rational program in favor of searching for metaphysical experience. In the text I also discuss my homage to Stefan Wojnecki and Jerzy Olek. The installation *Towards* (2023) asks the question about the validity of the hypotheses contained in *Towards Nirvana* 15 years later, in the era of mobile photography and AI generated images. I interpret my visual experiment by referring to subsequent layers of media (V. Flusser) and my concept of hypermodality of photography. The article places the achievements of Stefan Wojnecki within the context of contemporary media theorists: V. Flusser, R. Barthes, J. Olek and his own theoretical texts and their interpretations (M. Michałowska). The article is also a theoretical commentary on the Author's installation *Towards* and explains the concept of hypermodality of photography using it as an example.

Keywords:

media theory, photography, camera, new media, metaphysics, hypermodality, experience

Światło. W ciemnej przestrzeni pomieszczenia, którego zarysy były bardziej przeczuwalne niż dostrzegalne, w oparach mgły zaczęły rysować się promienie okalające widzów i sugerujące istnienie pozamaterialnego tunelu, drogi zmierzającej ku punktowi widniejącemu na horyzoncie. Jeśli traktować fotografię zgodnie ze źródłosłowem tego terminu, czyli jako wytwarzanie obrazów za pomocą promieni świetlnych, instalacja *Ku nirwanie* – prezentowana przez Stefana Wojneckiego podczas pleneru w Skokach, a później także podczas dwóch edycji Festiwalu lAbiRynT, organizowanego przez Jerzego Olka – dobrze pasuje do tej defi-

nicji, choć jednocześnie wydaje się być odległa od potocznego jej rozumienia.

Ku definicjom

Fizyk z wykształcenia, fotograf z pasji, wieloletni pedagog i mentor kolejnych pokoleń artystów, rozumiał to medium jednak znacznie szerzej. Przywoływane poniżej jego teksty, zwłaszcza *Moja teoria fotografii*, *Moje podstawowe poglądy na fotografię* czy *Doświadczenie (w) fotografii*, wskazują, że traktował on swoją twórczość często jako materializację swoistych eksperymentów myślowych. Jednym z ich celów wydawało się być dotarcie do użytecznej definicji fotografii – na tyle szczegółowej, by była funkcjonalna, ale na tyle szerokiej, by nie była emanacją nieświadomych ograniczeń narzuconych nam przez myślenie kulturowe.

W rozumieniu Wojneckiego fotografia w swym najszerszym pojęciu to „obraz utworzony z czynników danych *a priori*. [...] mniej ważne jest, czy pochodzą z natury czy komputera”¹. Poznański teoretyk, bazując na swym wykształceniu z obszaru fizyki, skłonny był również do przyrównywania fenomenu fotografii do pewnego modelu rzeczywistości. W odróżnieniu od traktowania tego medium jako odbicia, złudzenia czy iluzji materialności, Wojnecki lokował w swoim rozumieniu tego medium kilka niezwykle dla niego istotnych cech. Po pierwsze koncepcja modelu zakłada zarówno pewien punkt odniesienia, jak i pewien ludzki komponent doboru cech w nim zaimplementowanych (kosztem ominięcia innych, dla wymierności całego układu)².

Propozycja taka nasuwa skojarzenie z koncepcją aparatu Viléma Flussera. Ich cechą wspólną jest założenie pewnych danych wejściowych (IN) oraz pewnego rezultatu (OUT) będącego ich przetworzeniem wedle zależności objętych programem (algorytmami, wzorami czy równaniami matematycznymi). W wyniku posługiwania się modelem lub aparatem zyskujemy przekonanie, że wynik adekwatnie odzwierciedla rzeczywistość analizowaną. To jest, że posiadając rezultat-obraz możemy odtworzyć interesujące nas, Barthes’owskie *to-co-było*, ale także potencjalne stany przyszłe³.

» 1 Stefan Wojnecki, *Moja teoria fotografii* (Poznań, 1999, wraz z późniejszymi uzupełnieniami), (plik PDF, dostęp: 22.03.2024), 4.

» 2 Wojnecki, *Moja teoria fotografii*, 12.

» 3 Por. Vilém Flusser, *Ku filozofii fotografii*, przeł. Jacek Maniecki (Warszawa: Wydawnictwo Aletheia, 2015), 59 i nn.

Ku metafizyce

Można zaryzykować tezę, znajdującą pośrednio potwierdzenie w jego tekstach, że poszukiwania Wojneckiego miały w swej naturze charakter w dużym stopniu metafizyczny. Z jednej strony próbował zerwać okowy dominujących paradygmatów naukowych nie po to, by je obalać, a raczej by traktować je po prostu jaką jedną z propozycji opisu świata – praktyczną i doświadczalnie powtarzalną, ale nie jedyną (przykładem są eksperymenty z promieniowaniem radiestezyjnym). Z drugiej zaś strony z zainteresowaniem przyglądał się zjawiskom z obszaru kultury i społeczeństwa, szukając tam schematów, którymi można by zespoić wiele z tych fenomenów w spójny model. W pewnym sensie spod kolejnych warstw kulturowego obrazowania starał się dotrzeć do uniwersalnej istoty ludzkiego doświadczenia, miejsca człowieka w otaczającym go świecie widzialnym i niewidzialnym.

Drugim motorem artystycznych poszukiwań Wojneckiego były awangardowe próby badania granic medium fotografii. Podążanie ścieżką obrazów jako wyniku przekształcania zastanych danych doprowadziło go zarówno do swoście ujętych obrazów abstrakcyjnych (a zatem bazujących na wyabstrahowaniu pewnych danych z większej całości), jak i do obrazów, których substratem stawiała się już tylko pewna wiązka danych wektorowych. Równie istotnym składnikiem podejmowanych przez niego działań było wykraczanie poza myślenie o fotografii jako dwuwymiarowym obrazie utrwalonym na powierzchni prostokąta. Najbardziej rozpoznawalnym przykładem twórczości w tym obszarze były jego *Duogramy*. Mniej znanym stała się omawiana tu instalacja *Ku nirwanie*.

Ku filozofii fotografii

Jak zauważył Jerzy Olek, pomysłodawca i główny kurator kolejnych edycji festiwalu IAbiRynT, podczas których Wojnecki prezentował swoją ideę dwukrotnie (w 2008 roku w Kłodzku i ponownie w 2010 w Słubicach/Frankfurcie), „w swojej instalacji-projekcji *Ku nirwanie* wykreował [Wojnecki] coś, czego dotknąć się nie da, choć istnieje; [...] co wyznacza światłem przestrzeń, by zaraz łamać jej geometrię oparem, przelewającym się przez nieobecne materialnie krawędzie wyświetlanej bryły”⁴.

W kontekście teorii fotografii praca ta jest interesująca z kilku względów. Przywołując zaproponowane przez Wojneckiego „podstawowe zakresy pojęcia fotografii”⁵, sytuuje się ona na jej rubie-

» 4 Jerzy Olek, *Nie tylko o fotografii* (Kraków: TAIWPN Universitas, 2020), 309.

» 5 Przywoływane w dalszej części „zakresy” pochodzą z tekstu: Stefan Wojnecki, „Ontologia fotografii”, w: Stefan Wojnecki, *Moja teoria fotografii* (Poznań: Wyd. ASP w Poznaniu, 1999), 4.

żach. Nie jest to „trwały obraz”: jego zmienność warunkują nie tylko kształty rzutowane przez projektor, lecz przede wszystkim stochastyczne rozproszenia i przepływy mgły, dymu, na którym się on wyświetla w przestrzeni pomieszczenia. Obraz ten nie „powstał na podstawie zjawiska światłoczułości”, gdyż jedynym światłoczułym elementem jest tu oko odbiorcy. Kolejne trzy definicje już znacznie lepiej opisują nasz przypadek, choć traktują to medium dość nietypowo: projekcja Wojneckiego to „obraz powstały poprzez działanie światła (stożek świetlny z rzutnika)”, a także „sprawiający wrażenie realności”.

Ku nirwanie wymyka się zatem potocznemu rozumieniu fotografii, wskazuje jednak pośrednio na pewne jej cechy opisane na gruncie teorii tego medium zaproponowanej przez Flussera, która była Wojneckiemu dobrze znana. Przypomnijmy zatem jej główne założenia. Czeski filozof przyjął, że w naturze człowieka leży potrzeba doświadczania świata bezpośrednio takim, jaki mu się jawi. Z biegiem rozwoju kultury począł on jednak wytwarzać obrazy, które choć pozwalają świat opisywać, to jednak tworzą między przedmiotem a podmiotem widzenia coraz bardziej przesłaniające ekrany.

Vilém Flusser wyróżnia trzy rewolucyjne etapy w rozwoju obrazowania⁶. Pierwszy z nich to malowidło (pierwotnie naścienne). Jego niezbywalną cechą jest autorski gest, który pozostaje widoczny i utwierdza odbiorcę w przeświadczeniu, że ma do czynienia z interpretacją rzeczywistości. Kolejną fazę, zdaniem czeskiego filozofa, stanowi opis świata za pomocą pisma. Jest to struktura logiczna (bazująca na słowie i składni) oraz linearna. Daje ona początek hegemonii racjonalności, z którą trudno jest dyskutować (jeden z tzw. szantaży Oświecenia, jak określił je później Michel Foucault). Wobec „niepodważalnych” logicznie praw, artykułowanych w formie zdań bądź równań, autor ustępuje miejsca, niejako jest tylko wyrazicielem pewnej myśli, która bądź wpisuje się w przyjęty paradygmat, bądź jest wyrzucona poza horyzont dyskursu. Tak powstaje słynny Flusserowski aparat: system o nieznanym programie, do którego prawideł musimy się dostosowywać. Ostatni etap omawianej triady stanowi aparat fotograficzny (bądź szerzej wszelkie systemy wytwarzania obrazów technicznych w rozumieniu Waltera Benjamina⁷). Co istotne dla myśli Flussera, fotografia nie jest prostym powrotem do języka obrazowego w rozumieniu malarstwa, lecz rozwinięciem języka na-

» 6 Por. Flusser, *Ku filozofii fotografii*.

» 7 Por. Walter Benjamin, „Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej,” przeł. Janusz Sikorski, w: Walter Benjamin, *Twórca jako wytwórca*, przeł. Hubert Orłowski, Janusz Sikorski (Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 1975), 66-105.

ukowego. Prawa fizyki wyrażone aparatem pojęciowym z obszaru nauki, formuły chemiczne światłoczułych związków i matematyczne wzory, opisujące działanie układów optycznych (wszystkie będące wytworami pisma), znajdują swe ukoronowanie w kamerze fotograficznej. Jest ona zatem bardziej pokłosiem tekstu i racjonalnej logiki niż atawistycznego gestu reprezentacji świata na ścianie jaskini. Nie jest powrotem do intuicyjnego działania wizualnego, lecz kolejnym nawarstwieniem programu aparatury, spod którego coraz trudniej dostrzec opisywany przez niego świat.

W przytoczonym opisie autor *Ku filozofii fotografii* nie uwzględnia nadchodzącej ery obrazowania cyfrowego, a zatem kolejnych poziomów kodowania, tym razem zero-jedynkowych. Takie formy twórczości wizualnej dość szybko wprowadza jednak do swojego arsenału Stefan Wojnecki. Można zaryzykować stwierdzenie, że rezygnuje on z podstawowego dla Barthes'owskiej fotografii paradygmatu zaświadczonego. W erze cyfrowej manipulacji nie możemy być już pewni, że coś było przed obiektywem, jak wydaje się sugerować Wojnecki. Jedyne, co wiemy, to fakt, że do wytworzenia obrazu przez aparat konieczna była wiązka pewnych danych apriorycznych. To myślenie racjonalnie myślącego fizyka. W profesorze wydaje się także odzywać jego druga natura – metafizyka szukającego drogi poza to, co naukowo niepodważalne, ku temu, co niezbywalne w bezpośredniej percepcji świata.

Ku efemeryczności fotografii

Czy jest więc możliwość powrotu do bezpośredniości doświadczenia poprzez fotografię w początkach XXI wieku, w momencie tak zwielokrotnionego nawarstwienia mediów? Odpowiedź Wojneckiego z 2008 roku wydaje się twierdząca, o ile będziemy traktować utwór fotograficzny jako chwilowe, jednostkowe doznanie odbiorcy. Poznawski profesor stawia na materialność obrazu, choć i w tym obszarze należy być ostrożnym w interpretacji poszczególnych pojęć. Prezentowany kilkakrotnie w różnych przestrzeniach cykl *Ku nirwanie* jest, jak formułuje to Marianna Michałowska, „rodzajem fotografii efemerycznej, pojawiającej się tylko na moment na dymnym podłożu”⁸. Jak przywołano wyżej, możemy mówić o „fotografii”, ponieważ jest to stożek światła (o zróżnicowanym natężeniu w swym przekroju) rzutowany w przestrzeń, a sam jego kształt stanowi wy-

» 8 Marianna Michałowska, *Stefan Wojnecki – fotografia jako eksperyment*, katalog wystawy *Spółczeństwa sieci* (Świdnica: Galeria Fotografii ŚOK, 2010), plik tekstowy z archiwum St. Wojneckiego.

nik wygenerowania pewnego modelu w pamięci komputera⁹. Obraz jest jednak nietrwały, w instalacji Wojneckiego zależąc nie tylko od perspektywy, usytuowania Odbiorcy, ale także indywidualistycznego gestu samego artysty, który swobodnie decyduje o chwilowym położeniu wytwornicy dymu oraz sile jego strumienia.



1 ↑
Stefan Wojnecki, *Ku nirwanie*,
2009, fot. P. Wołyński

Każda z odston projekcji uwarunkowana była, rzecz jasna, także samą kubaturą pomieszczenia. Tym samym Wojnecki, mimo że w warstwie generatywnej korzysta (chcąc nie chcąc?) z zawitych struktur aparatury, stawia Odbiorcę wobec sytuacji percepcji niezwykle atawistycznej, sięgającej najwcześniejszych doświadczeń fotogenicznych. Podobnie jak w fenomenie prefotograficznych obrazów zaćmienia słońca, rzutowanego przez szpary w listowiu na ziemię pod koronami drzew, doświadczamy ich ulotności. Jednak te obrazy silnie zapadają w pamięć jako nie do końca z porządku „tego świata”.

Abstrahując od natury „danych apriorycznych”, a koncentrując się na finalnej efemeryczności formy, Wojnecki wytwarza u odbiorców poczucie czegoś, czemu chyba najbliższe jest do koncepcji

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

aury przywoływanej przez Waltera Benjamina. Unikalność każdego z pokazów i jego doświadczenia przez jedynie te osoby, którym dane było być jego uczestnikiem, pozwala uznać każdy z nich za osobny, niereprodukowalny fenomen. Zaś, jak pisze Benjamin, to właśnie „[w]ięź oryginału z miejscem i czasem jego istnienia składa się na pojęcie autentyczności”¹⁰. Charakter omawianej projekcji z Benjaminowską aurą łączy także (choć w sposób pozornie nieoczywisty) doświadczenie migoczącego w dali celu, który wydaje nam się osiągalny, choć często zdaje się nas w tym zwodzić. Przebywanie wewnątrz świetlistego stożka dawało poczucie dostrzegania pewnego odległego punktu, zwieńczenia wyimaginowanego tunelu, w którym znajdowali się widzowie. Przywołajmy jeszcze raz słowa niemieckiego myśliciela: aura przedmiotów naturalnych „to niepowtarzalne zjawisko pewnej dali, niezależnie od tego, jak blisko by ona była. [P]rzesuwać wzrokiem po wrzynającym się w horyzont górskim łańcuchu lub po gałęzi, rzucającej na nas swój cień, to oddychać aurą tych gór, aurą tej gałęzi”¹¹. Kończącą fazą pokazu Wojneckiego było wytworzenie w przestrzeni sylwetki ludzkiej, która symbolicznie łączyła

2 →
Stefan Wojnecki, *Ku nirwanie*,
2008



» 10 Benjamin, *Dzieło sztuki...*, 70.

» 11 Benjamin, *Dzieło sztuki...*, 73.

nieskończoność (punkt zbiegu promieni) z człowiekiem, domykając w ten sposób pewną metafizyczność całej instalacji.

W katalogu do 10. lAbiRynTu w Kłodzku w 2008 roku Wojnec-ki tak podsumowuje swój multimedialny pokaz: „Człowiek znajduje się wewnątrz optycznego obrazu i ulega niepowtarzalnemu doznawaniu tajemnicy bytu. Takie wyrażenia, jak wrota czasu, tunel do wieczności, nieskończoność głębi, stawania się – stanowią o magii, metafizyce przeżyć”¹². Co stałoby się, gdyby spróbować odtworzyć taką lub podobną sytuację piętnaście lat później?

Ku

W 2023 roku festiwal lAbiRynT poświęcony był pamięci zmarłego rok wcześniej profesora Jerzego Olka – pomysłodawcy trwającej cyklicznie już od ponad ćwierćwiecza imprezy. Obydwaj artyści myśliciele doskonale się znali, stąd, gdy poproszono mnie o udział w festiwalu, jedną z moich pierwszych myśli było wypracowanie koncepcji, która w jakiś sposób łączyłaby ich spuściznę. Swoją realizację oparłem na cyklu rysunków *Druga strona Jerzego Olka* w nawiązaniu do omawianej wyżej projekcji Stefana Wojneckiego, jednak dość znacznie przekształconej. Dostosowałem ją do kontekstu zarówno idei tej konkretnej edycji festiwalu, postępującej mediatyzacji odbioru sztuki, jak i wreszcie: warunków przestrzennych i sprzętowych samej galerii. Całość zatytułowana *Ku* była swoistym *hommage* dla obydwu bliskich mi mentorów.

Materiałem wyjściowym do projekcji stały się wspomniane odręczne szkice wykonywane przez Olka na powierzchni płyt CD. Są one z oczywistych względów koliste, z otworem pośrodku, więc ich projekcje w naturalny sposób przybierają formę świetlnego tunelu. Co dla mnie jednak istotniejsze, obrazki te w swej „prymitywności” silnie przywołują na myśl skojarzenia z pierwotnymi malowidłami wskazywanymi przez Flussera, które jeszcze były (jak możemy założyć) poza programem aparatury. Sam Olek pisze: „Te abstrakcyjne kaligrama nie trzymają się żadnych reguł. Są spontanicznie wykonane i otwarte na wieloznaczny odbiór. [...] Niby coś imitują, jednak w rzeczywistości komunikują tylko swój niejasny wymiar semantyczny. [...] Znaki, jakie stawiam, wolne są od narzuconego znaczenia. Do ich odczytania nie potrzeba żadnego kodu”¹³.

Istotną zmianą, na której mi zależało, było zwrócenie wektora widzenia ku człowiekowi. W objętości rzutowanego w przestrzeń stożka światła umieszczone zostało lustro skierowane do widza.

» 12 Cyt. za: Olek, *Nie tylko o fotografii*, 310.

» 13 Jerzy Olek, *Druga strona / The Other Side* (Duszynki Zdrój: Muzeum Papiernictwa, 2016).

Wchodząc do niewielkiego, ciemnego pomieszczenia, Odbiorca konfrontowany był zatem z trzema bodźcami. Pierwszym z nich była promienista światłość otaczająca go już od momentu przekroczenia progu. Zanimowane obrazy były zmienne w czasie, lecz w swojej przestrzennej formie okazały się abstrakcyjną chmurą zbiegającą się gdzieś w centralnej perspektywie przestroniętej przez lustro, a *de facto* w odbijającej się w nim sylwetce widza. W warstwie wizualnej Odbiorca konfrontował się zatem ze zwierciadlanym obrazem samego siebie jako postaci ludzkiej, z sylwetkami kolejnych osób za sobą. Przy wejściu nieco głębiej w przestrzeń ekspozycyjną (lub przy zejściu na bok z osi projektor–lustro–drzwi) można było dostrzec od czasu do czasu zmieniające się ideogramy „Drugiej strony”, jeśli tylko udało im się przebić przez dymny ekran, by wyświetlić się na ścianie okalającej drzwi. W pomieszczeniu rozbrzmiewały wzajemnie zdudniające się¹⁴ (o minimalnie rozsynchronizowanej częstotliwości uderzeń) dźwięki bębnów szamańskich. Chłodne światło projekcji kontrastowało z ciepłym oświetleniem z korytarza.

Interesujące jest zestawienie zachowań i deklarowanych odczuć podczas i po oglądaniu projekcji w 2023 roku. Większość odbiorców tuż po wernisażu opowiadało mi o silnym poczuciu swego niepokoju, pewnego stanu hipnotycznego rozchwiania pomiędzy chęcią pozostania przed lustrem, fascynacją doświadczaną emocją a dyskomfortem konfrontacji z czymś, co trudno było im określić. To postawa w jakiś sposób analogiczna do tej z *Ku nirwanie* Wojneckiego. Częste były też odniesienia do kwestii życia i śmierci doświadczanych w ostatnich latach (pandemia Covid-19). Dla mnie jako obserwatora równie intrygujący był drugi mechanizm. Praktycznie wszyscy oglądający dość szybko sięgali po smartfony i rejestrowali swoje odbicia w lustrze – czy to w postaci serii zdjęć, czy krótkich filmików. Z ich punktu widzenia projekcja materializowała się w postaci wielowarstwowej kaskady mediów. Na ekranie własnego smartfona jawił się zatem obraz pomieszczenia wypełnionego światłem. W centrum ekranu widniało lustro, w którym odbijała się sylwetka postaci trzymającej w dłoni kieszonkowy, multimedialny „kombajn”, za nią, gdzieś na ścianie „platońskiej jaskini”, majaczyły znaki archetypicznych kaligramów. Za wyświetlaczem telefonu istotnie wisiło w przestrzeni samo zwierciadło, unosząc się niejako w świetlnym tunelu powoli zmieniających się kształtów. To jednak na powierzchni szklanej szybki – nie tafli szkła – ogniskował się w głównej mierze wzrok Widzów, pozostawiając resztę przestrzeni w obsza-

» 14 Termin z zakresu fizyki falowej.

rze nieostrości. Ekran o przekątnej około pięciu cali skutecznie przesłaniał ponadmetrowy obraz samych siebie i perspektywiczną iluzję głębi. Jednocześnie można domniemywać, że smartfon realizował swą funkcję propagowania rejestrowanego obrazu dalej, w wirtualną przestrzeń internetowej sieci mediów społecznościowych.

Projekcja *Ku* wywołała dwutorową formę doświadczenia. Pierwotna, bliższa naturze i atawistycznym odruchom, wchodziła w interakcję z fenomenem, który moglibyśmy odnieść do pojęcia benjaminowskiej aury. Stawiała odbiorcę wobec pytań o przynależność czasu i przestrzeni. Swoją efemerycznością zachęcała do „wejścia” w zaproponowaną sytuację poznawczą, otworzenie się na nią oraz to, co poza-materialne, meta-fizyczne. Z drugiej jednak strony, zaimplementowane procedury Flusserowskiego aparatury dość szybko prowadziły do próby odcięcia, wyekranowania odbiorców od bezpośredniego doświadczenia¹⁵. Nagradzające mechanizmy rozpraszania obrazów technicznych zachęcały do rejestracji i dalszej propagacji przechwyconych przez urządzenie chwil. Mimo to rozmówcy powracali jeszcze do momentu projekcji także w kolejnych dniach festiwalu.

Od postmedialności ku hipermodalności

Stefan Wojnecki tego, co najciekawsze w badaniu fotografii, upatrywał na obrzeżach światłoczułego medium, gdzie dostrzegał ogromny potencjał w obszarze twórczości artystycznej. Jak pisał w 2009 roku, „niezwykła giętkość, elastyczność tworzywa, niespotykana w centralnym obszarze fotografii, stanowi wyzwanie dla kreatywności. [...] Uważam, że fotografia postmedialna może stać się w praktyce artystycznej strategią przyszłości”¹⁶.

Program fotografii rozumianej klasycznie jako czystego komunikatu społecznego wydaje się być obecnie na wyczerpaniu. Twórczość Wojneckiego możemy w dużym stopniu traktować jako swoiste eksperymenty twórcze, próby doświadczalnego implementowania w obszar sztuki swoich koncepcji i hipotez. *Ku nirwanie*, zrealizowane pod koniec pierwszej dekady XXI wieku, w przededniu eksplozji fotografii mobilnej i społecznościowej, wskazuje na możliwość operowania kategorią aury również w dobie działań postmedialnych. Swoją projekcją poznański artysta wskazał, że doświadczenie autentyczności jest bardziej kwestią fuzji Odbiorcy, czasu, przestrzeni i samego dzieła niż apriorycznych danych będących tego

» 15 Ekranowanie to w elektronice i akustyce stosowanie osłon (ekranów) w celu odcięcia przed niepożądanym wpływem zewnętrznym (fal radiowych, akustycznych, innych).

» 16 Wojnecki, *Doświadczenie...*, 139.

doświadczenia pretekstem. Efemeryczność instalacji okazała się trafnym składnikiem medium fotografii, gdyż pozwoliła unaocznić ten postulat, pozornie sprzeczny z dominującym rozumieniem istoty tego medium. Jednocześnie w tekście z tamtego okresu możemy doszukać się przeczuć nadchodzącej zmiany postrzegania fotografii. Poznański profesor już wtedy zwracał uwagę na narastającą wielość modusów jej funkcjonowania oraz przenikania się z innymi formami mediów – zarówno w trans-, jak i intermedialnych splotach. Dziś możemy mówić nie tylko o zalewie obrazów, ale też o nadprodukcji samych form ich funkcjonowania. Stan ten określam pojęciem „hipermodalności fotografii”, które oddaje coraz szerszy wachlarz wizualnych praktyk kulturowych¹⁷. Sposoby odbioru instalacji Ku z 2023 roku wydają się być dobrą egzemplifikacją tego procesu. Wskazują one nie tyle na wypieranie jednych *modi operandi* przez inne, co współistnienie praktyk hybrydycznych, dziejących się symultanicznie. Wydaje się, że możemy jednocześnie doświadczać aury autentyczności i dokonywać mniej lub bardziej mimowolnych operacji z obszaru nadprodukcji obrazów. Samo dzieło sztuki coraz mniej ogranicza się do propozycji twórcy, a w coraz większym stopniu obudowuje się kolejnymi warstwami multimedialnych ekranów, które i przestaniają, i replikują je jednocześnie. Niezmiennie jednak jedyną opcją artysty tęskniącego za twórczą wolnością jest próba ucieczki przed wszechogarniającym programem aparatury i swobodne eksperymentowanie z uniwersum otaczających nas mediów. •

Bibliografia

Benjamin, Walter. *Twórca jako wytwórca*. Przeł. Hubert Orłowski, Janusz Sikorski. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 1975.

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

Fotografia jako medium, intermedium, postmedium. 1839–2019. Red. J. Musiał. Katowice: Wydawnictwo Naukowe Śląsk, 2021.

Michałowska, Marianna. *Stefan Wojnecki – fotografia jako eksperyment*. Świdnica: Galeria Fotografii ŚOK, 2010.

Olek, Jerzy. *Druga strona / The Other Side*. Duszniki Zdrój: Muzeum Papiernictwa, 2016.

Olek, Jerzy. *Nie tylko o fotografii*. Kraków: TAIWPN Universitas, 2020.

» 17 Pojęcie ‘hipermodalności fotografii’ (w kontekście rozważań inter- i postmedialnych) za: Wojciech Sternak, „Hipermodalność fotografii – niedokończony projekt medium,” w: *Fotografia jako medium, intermedium, postmedium. 1839–2019*, red. Janusz Musiał (Katowice: Wydawnictwo Naukowe Śląsk, 2021), 227–240.

Sternak, Wojciech. „Hipermodalność fotografii – niedokończony projekt medium.” W: *Fotografia jako medium, intermedium, postmedium*. 1839–2019, red. Janusz Musiał, 227-240. Katowice: Wydawnictwo Naukowe Śląsk, 2021.

Wojnecki, Stefan. *Moja teoria fotografii*. Poznań: ASP w Poznaniu, 1999.

Wojnecki, Stefan. *Doświadczenie (w) fotografii*. Poznań: Fundacja 9/11 Art Space, 2015.

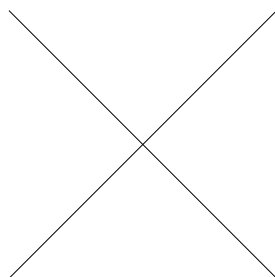
x **WOJCIECH STERNAK**

Katedra Fotografii i Komunikacji Wizualnej, WDIB, Uniwersytet Warszawski. Kulturoznawca i artysta wizualny. Autor albumów *Cień Czarnobyla* (2006), *Siedem dróg* (2019) oraz licznych wystaw. W latach 2016–2020 dyrektor Studium Fotografii ZPAF. Teoretyk fotografii, praktyk sztuk wizualnych. Wybrane publikacje: „Fotografia wobec krzyku pamięci zagłady spod betonu masowego turysty,” *Przegląd Kulturoznawczy* 56 nr 2 (2023): 213-225; „Wędrowcy antykwarycznej awangardy,” *Kultura Współczesna* 118 2(2022): 152-164; „Czekając na Słońce. XIX-wieczna fotografia podróżnicza w technice negatywu papierowego a przypadek podróży skandynawskiej w 2017 roku,” w: *Kulturowe historie podróżowania*, red. zbiorowa (Wydawnictwo UŚ, Katowice 2020), 139-159.

→

[instagram.com/WojciechSternakPhoto](https://www.instagram.com/WojciechSternakPhoto)

 <https://orcid.org/0000-0003-3591-8236>



Kłącze/ Grzybnia/Rój

MAREK DOMAŃSKI
ANITA OSUCH
DAGMARA BUGAJ

Zeszyty Artystyczne
nr 1 (45)/2024, s. 42-57
doi: 10.48239/ISSN123266824503

Marek Domański, Anita Osuch, Dagmara Bugaj
Akademia Sztuk Pięknych
im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi

Abstrakt

Próby uchwycenia nieoczywistych właściwości postfotograficznej rzeczywistości prowokują do poszukiwania nowych perspektyw poznawczych. Staramy się opisać i zrozumieć zjawiska, których dostrzeżenie prowokuje do przekroczenia horyzontu antropocentryzmu. Analizowane cechy środowiska postofotograficznego, takie jak emergentność, procesualność, temporalność, relacyjność, są również właściwościami przynależnymi życiu, którego istotą jest mediacyjność. Użycie pojęć pochodzących z organicystycznego języka stwarza możliwość nowego wglądu w przedmiotowe zagadnienie. Próbujemy spojrzeć na techniczne, społeczne i biologiczne procesy mediacji za pomocą metafor kłącza, grzybni i roju. W metaforze kłącza ujawniają się cechy fotografii przekraczającej swoje medialne ograniczenia i jej ekspansywność, charakterystyczna dla inwazyjnych gatunków. W metaforze grzybni kluczowe jest powiązanie między zmysłowymi elementami, takimi jak zewnętrzne, widoczne manifestacje, a rzeczywistym bytem, jakim jest grzybnia, będąca usieciewionym hardwarem, składającym się z wyspecjalizowanych elementów, trwale połączonych z softwarem. Metafora roju przesuwając akcenty na relacyjność, przepływy, rozłączność, temporalność, samoorganizację, zarówno obrazów, jak i tworzonych przez nie doraźnych aliansów, również z urządzeniami i ich użytkownikami.

Słowa kluczowe:

rizomatyczność, grzybnia, rój, hiperobiekt, mediacyjność, postfotografia, samoorganizacja, posthumanizm, emergentność, procesualność, sieć

Abstract

Rhizome/Mycelium/Swarm

Attempts to capture the elusive properties of post-photographic reality prompt the exploration of new cognitive perspectives. We seek to describe and comprehend phenomena whose perception urges us to transcend the horizon of anthropocentrism. Analyzed features of the post-photographic environment, such as emergentness, processuality, temporality, relationality, are also properties inherent in life, whose essence is mediacy. The use of concepts derived from an organicist language creates the opportunity for a new insight into the subject matter. We attempt to examine technical, social, and biological mediation processes through metaphors of rhizome, mycelium, and swarm. In the rhizome metaphor, characteristics of photography exceeding its media limitations and its expansiveness characteristic of invasive species are revealed. In the mycelium metaphor, the key lies in the connection between sensory elements, such as external, visible manifestations, and the real entity that is the mycelium, a networked hardware composed of specialized elements permanently connected to software. The swarm metaphor shifts the emphasis to relationality, flows, disjunction, temporality, self-organization, both of images and the ephemeral alliances created by them, also with devices and their users.

Keywords:

rhizomatic, mycelium, swarm, hyperobject, mediacy, post-photography, self-organization, posthumanism, emergentness, processuality, network

Pisanie o fotografii od samego początku było grą metafor. Każde jej omówienie musi poradzić sobie z niepewną i niestabilną ontologią oraz epistemologią medium imitacji i reprezentacji, zakorzonego zarówno w fakcie, jak i w fikcji¹.

Stefan Wojnecki przyglądając się zmianom w świecie sztuki w latach 80. XX wieku konstatował: „Świat traci formę. Zanika odcisk tylko jednej pieczęci kultury”². To stwierdzenie wydaje się szczególnie aktualne w kontekście postfotograficznego uniwersum zmontowanego ze zjawisk połączonych w dynamiczny asamblaż, nieuchwytny dla

» 1 Nathan Jurgenson, *Fotka. O zdjęciach i mediach społecznościowych*, tłum. Łukasz Zaremba (Kraków–Warszawa: Wydawnictwo Karakter, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, 2021), 138.

» 2 Stefan Wojnecki, „Siedem znamion aktualnej sztuki,” w: Stefan Wojnecki. *Fotografia – gwiazda podwójna kultury. Pisma z lat 1977–2004*, red. Alicja Kępińska (Poznań: Akademia Sztuk Pięknych w Poznaniu, 2007), 132.

dostępnych nam pojęć. Przestrzenie, w których działamy, są hybrydowe, przeplatają świat realny i wirtualny. Dlatego trudno wyznaczyć między nimi wyraźną granicę. Jak pisze Piotr Zawojski, „refleksja nad tradycyjnymi obrazami nieustannie przynosi powracające wątpliwości co do możliwości zdefiniowania ich istoty”³.

Począwszy od lat 80. XX wieku w dyskursie fotograficznym zaczęło funkcjonować pojęcie „postfotografii”, które obecnie stało się terminologicznym kompromisem używanym do określenia pewnych jakościowych zmian w czasie. Jednocześnie możemy przyjąć, że wszystko, co do tej pory wiedzieliśmy lub myśleliśmy, że wiemy o fotografii, jest paralelnie prawdziwe i przestarzałe. To wszystko sprawia, że mamy do czynienia z poważnym kryzysem tożsamości nie tylko w mediach, ale w całym obszarze działalności związanej z produkcją i wykorzystaniem obrazów i znaczeń. Jednak potrzeba zrozumienia wciąż skłania do poszukiwania nowych narzędzi i strategii poznawczych. Obserwując skutki ekspansywnego życia obrazów oraz aktywność wszystkich ożywionych i nieożywionych aktorów postfotograficznej sceny, niekiedy dostrzegamy podobieństwa do zjawisk znanych, których zaczynamy używać jako rusztowań do budowania modeli. Przez model rozumiemy rodzaj reprezentacji polegającej na „przedstawieniu skończonej liczby przedmiotów powiązanych relacjami przestrzenno-czasowymi i przyczynowymi relacjami”⁴. Możemy na nich dokonywać manipulacji w celu testowania informacji i akceptowania lub odrzucania wnioskowań. Model pozwala podjąć próbę reinterpretacji zjawiska, skutkującej transformacją narracji, a w konsekwencji odnalezieniem nowych sensów. Tworzymy w swoich umysłach wizualizacje – rodzaj figur myśli, które bazują na metaforycznych wyobrażeniach. Wspieramy się metaforami, zarówno w ujęciu szerszym, co oznacza postrzeganie czegoś z punktu widzenia czegoś innego, jak i węższym, traktując metaforę jako ilustrację⁵. W nauce metafory wykorzystywane są jako modele, pozwalające nie tylko odzwierciedlać zastaną rzeczywistość, ale również prowokować stawianie nowych pytań badawczych lub identyfikować istotne zmienne. Odwołujemy się do modeli ikonicznych, z których każdy „określa wybrane wymiary pewnej całości, każdy zaś element modelu sam w sobie staje się submetaforą określającą jakąś inną część całości”⁶.

» 3 Piotr Zawojski, *Sztuka obrazu i obrazowania w epoce nowych mediów* (Warszawa: Oficyna Naukowa, 2012), 3.

» 4 Robert Piłat, *Umysł jako model świata* (Warszawa: Wydawnictwo IFIS PAN, 1999), 88.

» 5 Richard H. Brown, „Metafora jako model,” *Teksty: teoria literatury, krytyka, interpretacja* 54, nr 6 (1980), 123-144.

» 6 Brown, „Metafora jako model,” 129.

Biomimetyczne odwoływanie się do inspiracji naturą, w celu rozwijania nowych koncepcji i rozwiązań technologicznych, przekłada się na język humanistyki środowiskowej. Korzystając ze wzorców, procesów i strategii obserwowanych w przyrodzie, możliwe jest tworzenie innowacyjnych produktów czy materiałów, ale także metafor wyjaśniających działanie współczesnej sztuki. Naśladowanie złożoności organizmów biologicznych i korzystanie z ewolucyjnej efektywności i funkcji, jaką niosą za sobą takie porównania, mogą mieć również znaczenie dla metaforycznych rozważań w zakresie postfotografii. Przywołane przez nas metafory są próbą spojrzenia na różne aspekty współczesnej ontologii obrazu fotograficznego. Pierwsza traktuje o medialnych właściwościach fotografii, decentralizacji i konsekwencjach takiego podejścia, druga o niewidocznej egzystencji, która determinuje to, co widoczne, pozostając z tym w sprzężeniu zwrotnym, a trzecia zwraca uwagę na działanie, jego możliwe skutki i relacje.

Kłącze

Metafora kłącza jako modelu opisującego istotne cechy fotografii została zaproponowana przez Gillesa Deleuze'a i Félix Guattariego, którzy opisali kłącze jako roślinę o bezkorzeniowej strukturze i niehierarchicznych cechach rozprzestrzeniania się oraz wielości, bez początku i końca⁷. Obecna praktyka artystyczna nie przybiera przecież sama w sobie określonych form – obejmuje artystów pracujących z tradycyjnymi materiałami (takimi jak odbitki fotograficzne, świadomie wykorzystywane nie tylko ze względu na ich auratyczną materialność) w równym stopniu, jak artystów bezpośrednio posługujących się wernakularnym językiem kultury *online*, zamykającym w sobie to, co rzeczywiste i symboliczne. To oczywiście zakłada całkowicie odmienne materialne istnienie obrazu fotograficznego: zamiast fizycznego zapisu światła na światłoczułym papierze fotografia stała się zbiorem danych, który można przedstawić na różne sposoby. „Obraz, trwając w postaci numerycznej, pozostaje w stanie nieskończonej gotowości do zróżnicowanych wykonań na wielu różnych urządzeniach zbudowanych na metamedialnym fundamencie komputerowym”⁸. W przypadku fotografii cyfrowej nie można już omawiać obrazu ani definiować go w ka-

» 7 Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Tysiąc plateau*, red. Joanna Bednarek (Warszawa: Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana, 2015).

» 8 Ryszard W. Kluszczyński, „Obrazy nomadyczne i postobrazy. Transformacja, transgresja i hybrydyczność w sztuce nowych mediów,” w: *Trajektorie obrazów – strategie wizualne w sztuce współczesnej*, red. Ryszard W. Kluszczyński, Dagmara Rode (Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2015), 30.

tegoriach tego, za co był konwencjonalnie uważany. Jest to szansa na odejście od reprezentacyjnej terminologii, która nadmiernie zdeterminowała dyskurs fotografii, oraz odpowiedni czas, aby zająć się rzeczywistymi sposobami bycia i stawania się obrazu. Według teoretyka kultury wizualnej i profesora na Wydziale Mediów, Kultury i Komunikacji na Uniwersytecie Nowojorskim, Nicholasa Mirzoeffa, „postfotografia” to „fotografia ery elektroniki”, która nie rości sobie już prawa do obrazowania czy „indeksowania” świata. Zamiast tego, jak twierdzi, praktyki postfotograficzne odważają się eksplorować możliwości tego medium⁹. W momencie zastąpienia fotografii przez algorytm i metadane, obrazy zaczęły rozprzestrzeniać się jak nigdy dotąd. Idąc za myślą Manovicha, który uważa, że „obraz w tradycyjnym rozumieniu dłużej nie istnieje”¹⁰, bardzo trudno jest scharakteryzować zmiany, jakie zaszły na przestrzeni ostatnich lat w polu mediów wizualnych. Zmienił się temat i kontekst fotografii, a artyści nieustannie kwestionują swoje praktyki. Współczesne działania fotograficzne nie tyle odbiegają od innych rodzajów fotografii, ile raczej przyjęły nowy sposób tworzenia obrazów. Już Susan Sontag twierdziła, że fotografia to „nie tylko obraz, interpretacja rzeczywistości; to także ślad naniesiony bezpośrednio na rzeczywistość”¹¹.

Obecnie, kiedy każdy z nas ma aparat fotograficzny niemal zawsze do dyspozycji, poczucie nadmiaru zdjęć stało się dojmujące. Wraz z rozwojem technologii cyfrowej nasze życie zmieniło się w obraz, zapisywany i udostępniany w tempie, za którym trudno nadążyć. Artystom trudno jest także wyodrębnić pole samej sztuki, które przecina się z polami zarezerwowanymi dla innych aktywności, chociażby badawczych czy naukowych. Nowa fotografia, ze względu na swoją naturę i heterogeniczność, musi być definiowana za pomocą nowych kategorii poznawczych i modeli myślowych. Jak pisał prof. Wojnecki, fotografia postmedialna jest fotografią poza byciem medium. Nie funkcjonuje więc jako środek przekazu i nie służy już jedynie do obrazowania rzeczywistości¹². Współczesna fotografia sytuuje się na peryferiach fotograficznego obrazu, stanowiąc sieć połączeń pomiędzy imaginacją a odzwierciedleniem rzeczywistości. Wprowadzając nas w erę postfotografii, o kłaczowej strukturze, gdzie

» 9 Nicholas Mirzoeff, *An Introduction to Visual Culture* (London: Psychology Press, 1999), 79-85.

» 10 Lev Manovich, „Ku archeologii ekranu komputerowego,” tłum. Artur Piskorz, w: *Widzieć, myśleć, być. Technologie mediów*, red. Andrzej Gwóźdź (Kraków: TAIWPN UNIVERSITAS, 2001), 173.

» 11 Susan Sontag, *O fotografii*, tłum. Sławomir Magala (Kraków: Wydawnictwo Karakter, 2009), 154.

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

obrazy zyskują nowe znaczenia, funkcje i formy adekwatne do nowych aspektów płynnej rzeczywistości¹³, stała się masowym fenomenem. Dematerializacja fotografii, spowodowana jej digitalizacją, umożliwiła swobodne mieszanie się wielu poziomów znaczeń i fuzję obrazów z różnych rejonów wizualnego świata. Rizomatyczność jest dla artystów punktem wyjścia do myślenia o sposobie, w jaki tworzymy nowe wizualne byty. Kłącze jest przecież filozoficznym modelem myślowym, który wyłonił się z opisu, nadanego systemom korzeniowym rośliny o poziomym porządku rozprzestrzeniania się, jako metafora w botanice. W sztuce postinternetowej, ale i w fotografii „proces twórczy trybu *analog-to-digital*, a zwłaszcza *digital-to-digital*, przechodzi w wielofazowe *digital-to-analog-to-digital* (-to-analog), a model dystrybucji *one-to-many* zastąpiony zostaje modelem *many-to-many*, na kilku poziomach jednocześnie”¹⁴.

Postfotograficzne obrazy nie posiadają centralnego punktu, rozrastają się w niekontrolowany, skomplikowany świat nowych kontekstów i bytów. Rozprzestrzeniają się we wszystkich kierunkach, na wielu płaszczyznach. Przerwane w dowolnym miejscu odrastają, ulegają przetworzeniu, remiksowi czy hybrydyzacji. Opisując kłączowy model produkcji obrazów, mamy na myśli tworzenie struktur dających możliwości, a nie konkretną ideę współczesnej praktyki. Nie ma już sensu myśleć o twórczości fotograficznej, jako oscylującej wokół ustalonych idei i typów zdjęć, i lepiej zaakceptować zmienny charakter tego, jak artyści poruszają się we współczesnej ekologii mediów. Potrzeba uznania nowego obrazu za rodzaj żywego organizmu, który ingeruje we współczesny świat, sprawia, że twórcy wykraczają poza konwencje, eksplorując różne formy i pomysły.

Grzybnia

„[z]bieranie grzybów przenosi nas gdzie indziej, na nieposłuszne krawędzie i szwy imperialnej przestrzeni, gdzie nie możemy ignorować międzygatunkowych współzależności, które dają nam życie [...]”¹⁵. Zastosowanie metafory grzybni rozszerza rzeczywistość postfotograficzną, ujawniając wiele podobieństw kryjących w sobie złożone procesy życiowe i zdolność do prosperowania w zmieniającym się

» 13 Zob. Zygmunt Bauman, *Płynna nowoczesność*, tłum. Tomasz Kunz (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2006).

» 14 Mariusz Pisarski, „Sztuka post-internetowa: wprowadzenie do pożegnania z nowymi mediami,” *Ha.art.pl*, <http://archiwum.ha.art.pl/projekty/felietony/2613-mariusz-pisarski-sztuka-post-internetowa-wprowadzenie-do-pozegnania-z-nowymi-mediami.html> (17.12.2023).

» 15 Anna Tsing, „Krnąbrne krawędzie: grzyby jako gatunki towarzyszące,” tłum. Monika Rogowska-Stangret, w: *Feministyczne nowe materializmy: usytuowane kartografie*, red. Olga Cielemecka, Monika Rogowska-Stangret (Lublin: e-Naukowiec, 2018), 71.

środowisku. Grzybnia może być metaforą współczesnego świata, skoncentrowanego na wizualnych reprezentacjach rzeczywistości, w którym owocnikami stają się obrazy, ujawniające się m.in. za pośrednictwem aplikacji na ekranach (*software*), zaś grzybnia przeobraża się w ukryty przed naszym spojrzeniem *hardware*. Emancypacja rzeczy i wyjątkowe znaczenie materialności, ku której zwróciła się humanistyka, wynika z mierzenia się z aktualnymi problemami, m.in. spowodowanymi rozwojem technologii czy kryzysem klimatycznym. Doprowadziło to do konieczności spojrzenia na nie-ludzkich aktorów współtworzących rzeczywistość, w której odrzucona zostaje uprzywilejowana pozycja człowieka. Nadanie znaczenia przedmiotom powiązane jest z koncepcją Object-Oriented Ontology opracowaną przez Grahama Harmana. Taki rodzaj ontologii utrzymuje, że obiekty istnieją niezależnie, posiadając swoje unikalne istnienie i niezależność wobec ludzkiej percepcji, tak jak kantowskie noumeny. Schemat budowy i funkcjonowania grzybni odzwierciedla wprowadzony przez Harmana podział na przedmioty zmysłowe ujawniające się pod postacią owocników (fenomenów), czyli grzybów wraz z zarodnikami, oraz przedmioty rzeczywiste, którym jest ukryta, ale wszechobecna grzybnia¹⁶. W całej swojej złożoności grzybnia powinna być postrzegana nie jako byt, lecz jako dynamiczny, pozbawiony regularności proces, który tworzy elastyczne struktury sieciowe. „Historyczna swoistość i przygodna zmienność panują [tu], w naturze i kulturze, w naturokulturach [...]”¹⁷. Idąc zatem z duchem nowego materializmu, bardziej odpowiednią metodą staje się analizowanie relacji przedmiotów jako „aktywnych uczestników procesów życiowych, gdzie rzeczy nie tylko są, lecz także działają. Rzecz zatem jawi się jako ‘rzecz relacyjna’, a główny nacisk badawczy położony jest na badanie relacji. Relacja, a nie rzecz staje się podstawową jednostką analizy”¹⁸.

Dzięki temu, że postfotograficzna grzybnia manifestuje się powszechnie w naszej codzienności poprzez nadziemne i widoczne owocniki: obrazy-aplikacje-urządzenia-ekrany, można nazwać ją hiperobiektem. Jak zaznacza autor pojęcia Timothy Morton „[w]prowadziłem termin ‘hiperobiekty’, aby odnosić się do rzeczy, które

» 16 Andrzej Marzec, „Grzyby jako hiperobiekty,” w: *Refugia. (Prze)trwanie trans gatunkowych wspólnot miejskich*, red. Monika Bakke (Poznań: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Adama Mickiewicza, 2021), 126.

» 17 Donna Haraway, „Manifest gatunków stowarzyszonych,” tłum. Joanna Bednarek, w: *Teorie wywrotowe. Antologia przekładów*, red. Agnieszka Gajewska (Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 2012), 249.

» 18 Ewa Domańska, „Problem rzeczy we współczesnej archeologii,” w: *Rzeczy i ludzie. Humanistyka wobec materialności*, red. Jacek Kowalewski, Wojciech Piasek, Marta Śliwa (Olsztyn: Instytut Filozofii UWM, 2008), 46.

są masowo rozproszone w czasie i przestrzeni w stosunku do ludzi. [...] Hiperobiekty są więc ‘hiper’ w stosunku do jakiegokolwiek innej jednostki, czy są bezpośrednio wytworzone przez ludzi czy nie”¹⁹. Aluzyjna metafora grzybni jako hiperobektu w odniesieniu do życia współczesnych usieciowionych obrazów opowiada także o ich lepkości, wspominatej przez Mortona, w której „hiperobiekty ‘przyklepiają się’ do istot z nimi związanych”²⁰. Ponadto, grzybnia jest rozproszona i nieuchwytna, ujawniając się tylko częściowo, pod postaciami różnych reprezentacji, które same w sobie nie stanowią bezpośrednio hiperobektów. Podążając za samym Mortonem, można założyć, że również obrazy, w całej swojej masie, nieuchwytności i dynamicznym rozroście, stanowią rodzaj hiperobektu: „Hiperobiekty są tutaj, tuż obok mnie w mojej przestrzeni społecznej i doświadczalnej. Jak twarze przyciśnięte do okna, patrzą na mnie groźni[e]”²¹.

Grzybnia utrzymuje stały kontakt z otoczeniem poprzez nieustanną komunikację i wymianę na poziomie molekularnym; podobnie dzieje się w uniwersum obrazowym, w którym wprawione w ruch i ożywione przez człowieka obrazy, niekontrolowanie namnażające się niczym zarodniki, ujawniają się w rzeczywistości za pośrednictwem wszechobecnych aplikacji i ekranów. Umiejętność grzybów/obrazów do wchodzenia w sieciowe relacje wyższego rzędu z innymi organizmami/urządzeniami udowadnia ich ogromną elastyczność, dzięki której mogą przetrwać w zmieniających się nieustannie warunkach²². Odrębne sieci grzybni mogą się ze sobą komunikować i łączyć, dzięki czemu otrzymujemy jedną, rozległą i niehierarchiczną sieć, nazywaną leśnym internetem lub Wood Wide Web od World Wide Web (www – globalny system połączonych sieci komputerowych). Istnieją również wspólne sieci mikoryzowe (ang. *Common Mycorrhizal Networks*, CMN), które są manifestacją podstawowej zasady ekologii, mówiącej o wzajemnych powiązaniach łączących wszystkie formy życia, co odnosi się także do obszarów wizualnych reprezentacji²³. Obecność tych mechanizmów w mikoryzie świadczy o mutualistycznym aspekcie tej interakcji, będącej doskonałym przykładem zależności, w której obie strony czerpią korzyści, mając na

» 19 Timothy Morton, *Hyperobjects. Philosophy and Ecology after the End of the World* (Minneapolis-London: University of Minnesota Press, 2013), 1.

» 20 Morton, *Hyperobjects*, 1.

» 21 Morton, *Hyperobjects*, 27.

» 22 Władysław Polcyn, „Drzewa nie stoją osobno. O sieciowej naturze roślin i grzybów,” w: *Ryzosfera. Grzyby i bakterie w sieci sztuki i kultury*, red. Marta Smolińska (Poznań: Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu, 2019), 17.

» 23 Merlin Sheldrake, *Strzępki życia. O tym, jak grzyby tworzą nasz świat, zmieniają nasz umysł i kształtują naszą przyszłość*, tłum. Urszula Gardner (Kraków: Insignis Media, 2023), 222.

uwadze długoterminowy dobrostan środowiska gospodarza²⁴. Taki model „ekologii kooperacji” stanowi doskonały przykład prawidłowo działającego mechanizmu, który jest gotowym wzorem do naśladowania dla ludzkości, stojącej wobec wyzwań związanych z zagrożeniem katastrofą klimatyczną²⁵.

Rój

Obserwowanie zjawiska chaotycznego obiegu obrazów, sprawiających wrażenie nieskończonej i nieprzewidywalnej chmury, której nieuporządkowanie i wszechobecność budzą niepokój, przywołuje skojarzenie z rojem. Rafał Drozdowski stwierdza, że ten subiektywnie postrzegany nadmiar obrazów „spada na nas wszystkich jak ikoniczna szarańcza”²⁶. Spróbujmy zatem spytać: czy metafora roju może posłużyć do stworzenia modelu postfotograficznego uniwersum i pod jakim względem²⁷ pozwala ona opisać interesujące nas zjawisko?

Rój składa się zwykle z wielkiej liczby osobników tego samego gatunku owadów lub ptaków. Postfotograficzny „rój” to nagromadzenie ogromnej ilości agentów (aktantów), którymi w naszym przypadku są obrazy i stojący za nimi ludzcy i nieludzcy aktorzy. Ilość fotografii i zaangażowanych w ich wytwarzanie, oglądanie i przesyłanie aktorów jest niewyobrażalna i wydaje się, że „najistotniejsze rysy fotografii dzisiaj to nie tyle i nie tylko kwestia nowych praktyk, lecz raczej skali i technologii”²⁸. Wszystkie te czynniki tworzą rodzaj ekosystemu, który jest w nieustającym ruchu: obrazy są dodawane i usuwane, cyrkulują, powielają je zarówno ludzie, jak i autonomicznie działające programy. Rój ożywionych i nieożywionych aktorów/aktantów tworzy niehierarchiczne i dynamicznie zmieniające się relacje. Maciej Frąckowiak zauważa, że „sam ten ruch i wytwarzane przez niego aktywności oraz zaangażowanie prowadzi do powstania sieci, które to – niejako same w sobie – mają swoją sprawczość

» 24 Marc-André Selosse, *Nigdy osobno. Wielki świat mikrobów, czyli jak bakterie i grzyby kształtują rośliny, zwierzęta oraz... cywilizację*, tłum. Sławomir Królak (Warszawa: Wydawnictwo Literackie, 2019), 58.

» 25 Polcyn, „Drzewa nie stoją osobno...”, 28.

» 26 Rafał Drozdowski, „Obrazów nigdy dosyć – pod warunkiem, że nie służą jedynie do oglądania,” *Nck.pl*, 39. https://www.nck.pl/upload/archiwum_kw_files/artysty/3_rafal_drozdowski_-_obrazow_nigdy_dosyc_-_pod_warunkiem_ze_nie_sluzu_jedynie_do_ogladania.pdf (12.12.2023).

» 27 Zob. Brown, „Metafora jako model.”

» 28 Alise Tifentale, cyt za: Krzysztof Olechnicki, „Od obsesji fotografii do obsesji fotografowania. Selfie i inne osobliwości praktyk fotograficznych,” w: *Fotografia i szaleństwo*, red. Tomasz Ferenc (Łódź: Wydawnictwo Biblioteki Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej, 2017), 242.

i ekonomiczny wymiar”²⁹. Nie ma znaczenia, czy element sieci jest człowiekiem czy obrazem – Bruno Latour wszystkich aktorów sieci nazywa aktantami – bo liczy się ich aktywność. „Aktant z większą liczbą powiązań jest bardziej rzeczywisty, zaś aktant odizolowany traci na realności”³⁰. Nieistotny jest również podział na wirtualne i realne, równie nieprawdziwy, jak kwestionowany przez Latoura podział na naturę i kulturę. „Oczyszczenie jednej strefy z elementów drugiej jest niemożliwe przede wszystkim dlatego, że nie ma dwóch przeciwstawnych stref”³¹. Zarówno Bruno Latour, jak i Graham Harman przyznają wszystkim aktorom sieci – ludzkim i nieludzkim – takie same prawa do tworzenia relacji i zawiązywania sojuszy. O wyjątkowości danego zjawiska w erze przedinternetowej decydowali aktorzy instytucjonalni lub osoby obdarzone autorytetem. „System ten jednak coraz bardziej rozpuszcza się w sieci, gdzie, jak wspomnieliśmy, rola tradycyjnych autorytetów ulega erozji, autorytet ustępuje przed ‘clickstreamem’, czyli liczbą aktywnych odniesień do danego artefaktu kultury...”³².

Wielkie zbiorowiska agentów mają potencjalną zdolność do działania jak superorganizm. Nie jest to skutek hierarchicznej organizacji, lecz generowanie nowych jakościowo zachowań wynikających z oddziaływania między pojedynczymi komórkami.

„Turing w pracy o morfogenezie naszkicował matematyczny model, w którym pojedynczy agenci, kierując się prostymi zasadami, mogą generować zadziwiająco złożone struktury”³³. Samoorganizacja i myślenie zdecentralizowane są możliwe dzięki: bezpośredniej interakcji, rozpoznawaniu wzorców, sprzężeniu zwrotnym i pośredniej kontroli³⁴. Model agentowy, polegający na symulacji zachowań grup składających się z autonomicznych agentów wchodzących w interakcje, jest stosowany m.in. w ekologii, ekonomii i wszędzie tam, gdzie proste zachowania jednostek generują złożone zachowania wielkoskalowe. Pojedyncze fotografie „tracą na znaczeniu”³⁵, jednak nie zmniejsza to ich siły jako całości – roju. Pozostają w nieustającym ruchu, a cyrkulacja wywołuje zmiany w sieci, które są

» 29 Maciej Frąckowiak, *Obrazy, co mogą. Studium przeobrażania świata przez fotografię* (Kraków: TAIWPN UNIVERSITAS, 2022), 184.

» 30 Graham Harman, *Księżę sieci. Bruno Latour i metafizyka*, tłum. Grzegorz Czemieli, Marcin Rychter (Warszawa: Biblioteka kwartalnika KRONOS, Fundacja Augusta hr. Cieszkowskiego, 2016), 33.

» 31 Harman, *Księżę sieci...*, 96.

» 32 Edwin Bendyk, *Bunt sieci* (Warszawa: Wydawnictwo Polityka, 2012), 152.

» 33 Steven Johnson, *Emergence: The Connected Lives of Ants, Brains, Cities, and Software* (London: Penguin, 2002), 15.

» 34 Johnson, *Emergence...*, 22.

» 35 Drozdowski, „Obrazów nigdy dosyć...”, 40.

wypadkową niezależnych działań wielu aktorów/agentów. Doraźne, lokalnie formułowane przez agentów cele mogą być inne niż końcowy efekt. Sieć nie jest neutralna, jest konwergentna – przenikają się w niej nie tylko media, ale i porządki *online* i *offline*. Steven Johnson twierdzi, że istnieją „środowiska, w których prawa entropii zostają tymczasowo przewyżczone, porządek wyższego poziomu może spontanicznie wyłonić się z leżącego u podstaw chaosu”³⁶. Entropia ujemna (antyentropia) w naszym hipotetycznym roju „nie jest przeciwieństwem entropii, ponieważ ta ostatnia nie ma czysto niszczycielskiego charakteru. Nabiera go dopiero wtedy, gdy wytwarzany przez nią nieporządek przestaje być dla organizmu funkcjonalny, gdy wytwarzanie entropii przestaje być wytwarzaniem różnorodności”³⁷.

„Kariera” pojedynczego zdjęcia w roju podobnych obrazów, choć przypadkowa, może być początkiem wielkoskalowej zmiany. A pojawienie się trendu do złudzenia przypomina działanie roju pszczoł decydujących o kierunku lotu. Niewielka przewaga jednej grupy pszczoł/agentów przekłada się na większe zahamowanie pozostałych grup pszczoł, zamieniając początkowo niewielką przewagę liczebną w większą. W ciągu kilku iteracji tego procesu początkowa niewielka większość zostaje wzmocniona do stanu konsensusu co do kierunku lotu. Dla dr. Thomasa Seeleya, profesora neurobiologii na Uniwersytecie Cornell, „umysł ula” to coś więcej niż tylko metafora. Seeley i jego współpracownicy opisują w „Science”³⁸ potencjalną głęboką analogię między podejmowaniem decyzji przez mózgi i roje pszczoł³⁹. Choć „nasze mózgi są arcydziełem emergencji”⁴⁰, podobnie jak roje mogą rozwiązać swoje wewnętrzne konflikty i zobowiązać się do jednego kierunku działania bez centralnego zarządzania. „Kluczowa cecha mózgu – hamowanie krzyżowe pomiędzy populacjami (neuronów) gromadzącymi dowody – występuje również w roju, gdy wybiera on miejsce na gniazdo”⁴¹. Ale nie tylko mózgi mogą być opisywane jako roje neuronów, które dzięki emergencji generują świadomość. Anna Nacher przywołuje Simona Penny, który

» 36 Johnson, *Emergence*, 52.

» 37 Michał Krzykawski, „Entropia – pojęcie transversalne,” w: *Gospodarka i entropia*, red. Jerzy Hausner, Michał Krzykawski (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar, 2023), 23.

» 38 Thomas Dyer Seeley, *The Lives of Bees: The Untold Story of the Honey Bee in the Wild* (Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 2019).

» 39 Zob: Jason Castro, „You Have a Hive Mind,” *Scientific American*, 1.03.2012, <https://www.scientificamerican.com/article/you-have-a-hive-mind/> (28.01.2024).

» 40 Johnson, *Emergence*, 119.

» 41 Thomas Dyer Seeley, et al., „Stop signals provide cross inhibition in collective decision-making by honeybee swarms,” *Science* 2012, styczeń, 6, 335, <https://pubmed.ncbi.nlm.nih.gov/22157081/> (14.01.2024).

*ubicom*p i internet rzeczy nazwał światem „quasi-organizmów z cyfrowym systemem nerwowym”⁴².

Postfotografia – rój – superorganizm istnieje i działa w sieci, której skala przekracza wszystko, co do tej pory stworzyliśmy w dziedzinie technologii. Świat obrazów wydaje się funkcjonować autonomicznie, obrazy cyrkulują, a globalny ekran⁴³ jest jedynie manifestacją procesu, którego skutków nie jesteśmy w stanie przewidzieć. Pozbawieni uprzywilejowanej pozycji, ludzcy agenci pozostają w poczuciu odrębności, podczas gdy w istocie działają w trybie roju⁴⁴.

Zakończenie

W jednym ze swoich ostatnich tekstów Lev Manovich stwierdza, że „jedyną istotną rzeczą są teraz nasze ograniczenia. Nasza niezdolność do konkurowania z nadczłowiekiem. Dzięki sieci, wyszukiwarce, ogromnym bazom danych, algorytmom uczenia maszynowego, generatywnej sztucznej inteligencji i innym nadludzkim technologiom komputerowym, które nadejdą”⁴⁵. Postfotografia stwarza miejsce dla wielu praktyk, pozwala wyjść poza dyscypliny i tradycyjne kanony teorii fotografii. Przygotowuje grunt do zrozumienia różnorodnych ekosystemów produkcji i konsumpcji obrazu, w których żyjemy. Siła terminu „postfotografia” polega na tym, że jest on otwarty na dyskursywne zawłaszczenie ze wszystkich stron.

Metafora kłacza pozwoliła nam zrozumieć nie tylko fenomen fotografii, której ekspansja podważała paradygmat czystości medium, ale także na nowo spojrzeć na historię obrazów i odnaleźć emanację fotograficznego reżimu skopiecznego w *Groszu czynszowym* Masaccia⁴⁶. Kłaczowa fotografia pojawia się w innych mediach i zapowiada swoją obecność przed ujawnieniem jako samodzielne medium, wyodrębnione dzięki modernistycznej obsesji klasyfikowania i koncepcji czystości medium. Jednak jej ograniczenia w ujmowaniu rzeczywistości postfotograficznej sprowokowały nas do poszerzenia repertuaru metaforycznych narracji o model grzybni. Wprowadza to nowych aktorów i pozwala ewokować bezkształtność i nieuchwytność, a także żywotność i pozornie przeciwstawne odczucia

» 42 Anna Nacher, *Media lokacyjne* (Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2016), 70.

» 43 Frąckowiak, *Obrazy, co mogą...*, .

» 44 Ludzie także mogą działać jak rój – zjawisko to zostało opisane przez Jonathan Haidta w książce: *Prawy umysł. Dlaczego dobrych ludzi dzieli religia i polityka?* tłum. Agnieszka Nowak-Młynikowska (Sopot: Smak słowa, 2014).

» 45 Lev Manovich, „A Letter to a Young Artist,” *Academia.edu*, 2023, https://www.academia.edu/109991543/A_Letter_to_a_Young_Artist_How_to_Survive_Generative_AI, (28.12.2023).

» 46 David Hockney, *Wiedza tajemna. Sekrety technik malarskich Dawnych Mistrzów*, tłum. Joanna Holzman. Kraków: TAiWPN UNIVERSITAS, 2006.

podobieństwa i nieskończonej różnorodności. Nasza obecność w postfotograficznej rzeczywistości wymaga rezygnacji z poczucia wyższości i prób bezpośredniej kontroli nad innymi aktorami sieci tworzącej rodzaj superorganizmu. Struktura roju oparta jest na dużych obszarach odpychania i przyciągania oraz na niemal niemożliwym do ustalenia obszarze orientacji. Funkcjonowanie w postfotograficznym roju polega na współdziałaniu, dzięki rezygnacji z poczucia wyjątkowości bycia człowiekiem. Autonomiczna władza ludzi nad obrazami, algorytmami czy urządzeniami jest mocno wątpliwa. Staliśmy się endemicznym gatunkiem w środowisku, które sami stworzyliśmy, co wymaga redefinicji postawy i zachowań. Przywołując Mortona, powinniśmy dostroić się do innych aktantów/aktorów/agentów w celu „osiągnięcia wspólnego brzmienia”⁴⁷. Spojrzenie z perspektywy roju może być szansą na rezygnację z przestarzałej perspektywy oraz zaakceptowanie ograniczonego pola widzenia i rozumienia postfotografii przyjmującej właściwości hiperobiekту⁴⁸. Nasza bezradność wobec hiperobektów wymaga nowych stylów narracji i postawy. „Bycie człowiekiem nie musi więc oznaczać ontycznego osamotnienia i uprzywilejowania, staje się bowiem oczywiste, że nasze życie jest nierozzerwalnie związane z nie-ludzkimi formami życia, a zatem ma udział w tym, co nazywamy życiem w ogóle lub życiem w sensie biologiczny[m]”⁴⁹. „Kłaczowa/grzybia/owadzia” perspektywa ujawnia niedostrzegane wcześniej właściwości postfotograficznego uniwersum i jego potencjalne możliwości. •

Bibliografia

Bakke, Monika. *Bio-transfiguracje. Sztuka i estetyka posthumanizmu*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2015.

Bauman, Zygmunt. *Płynna nowoczesność*. Tłum. Tomasz Kunz. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2006.

Bendyk, Edwin. *Bunt sieci*. Warszawa: Wydawnictwo Polityka, 2012.

Brown, Richard. H. „Metafora jako model.” Tłum. Piotr Stasiński. W: *Teksty: teoria literatury, krytyka, interpretacja*, 54, nr 6 (1980): 123-144.

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

» 48 Koncepcja hiperobektu została stworzona przez Timothy’ego Mortona i rozwinięta przez Grahama Harmana; obejmując takie zjawiska, jak globalne ocieplenie, radioaktywność czy kapitalizm.

» 49 Monika Bakke, *Bio-transfiguracje. Sztuka i estetyka posthumanizmu* (Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2015), 7-8.

- Castro, Jason. „You Have a Hive Mind.” *Scientific American*, 1.03.2012, <https://www.scientificamerican.com/article/you-have-a-hive-mind/> (28.01.2024).
- Deleuze, Gilles, Guattari, Félix. *Tysiąc plateau*. Red. Joanna Bednarek. Warszawa: Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana, 2015.
- Domańska, Ewa. „Problem rzeczy we współczesnej archeologii.” W: *Rzeczy i ludzie. Humanistyka wobec materialności*, red. Jacek Kowalewski, Wojciech Piasek, Marta Śliwa. Olsztyn: Instytut Filozofii UWM, 2008.
- Drozdowski, Rafał. „Obrazów nigdy dosyć – pod warunkiem, że nie służą jedynie do oglądania.” *Nck.pl*, https://www.nck.pl/upload/archiwum_kw_files/artykuly/3.rafal_drozdowski-obrazow_nigdy_dosyc-_pod_warunkiem_ze_nie_sluza_jedynie_do_ogladania.pdf (10.06.2024).
- Frąckowiak, Maciej. *Obrazy, co mogą. Studium przeobrażania świata przez fotografię*. Kraków: TAIWPN UNIVERSITAS, 2022.
- Haraway, Donna. „Manifest gatunków stowarzyszonych.” Tłum. Joanna Bednarek. W: *Teorie wywrotowe. Antologia przekładów*, red. Agnieszka Gajewska, 241-260. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 2012.
- Harman, Graham. *Książę sieci. Bruno Latour i metafizyka*. Tłum. Grzegorz Czemieli, Marcin Rychter. Warszawa: Biblioteka kwartalnika KRONOS, Fundacja Augusta hr. Cieszkowskiego, 2016.
- Haidt, Jonathan. *Prawy umysł. Dlaczego dobrych ludzi dzieli religia i polityka?* Tłum. Agnieszka Nowak-Młynikowska. Sopot: Smak słowa, 2014.
- Hockney, David. *Wiedza tajemna. Sekrety technik malarskich Dawnych Mistrzów*. Tłum. Joanna Holzman. Kraków: TAIWPN UNIVERSITAS, 2006.
- Johnson, Steven. *Emergence: The Connected Lives of Ants, Brains, Cities, and Software*. London: Penguin, 2002.
- Jurgenson, Nathan. *Fotka. O zdjęciach i mediach społecznościowych*. Tłum. Łukasz Zaremba. Kraków–Warszawa: Wydawnictwo Karakter, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, 2021.
- Kluszczyński, Ryszard W. „Obrazy nomadyczne i postobrazy. Transformacja, transgresja i hybrydyczność w sztuce nowych mediów.” W: *Trajektorie obrazów – strategie wizualne w sztuce współczesnej*, red. Ryszard W. Kluszczyński, Dagmara Rode, 24-37. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2015.
- Krzykawski, Michał. „Entropia – pojęcie transversalne.” W: *Gospodarka i entropia. Jak wyjść z polikryzysu?* red. Jerzy Hausner, Michał Krzykawski, 15-37. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar, 2023.
- Manovich, Lev. „Ku archeologii ekranu komputerowego.” Tłum. Artur Piskorz. W: *Widzieć, myśleć, być. Technologie mediów*, red. Andrzej Gwóźdź, 167-189. Kraków: TAIWPN UNIVERSITAS, 2001.
- Manovich, Lev. „A Letter to a Young Artist.” *Academia.edu*. 2023. https://www.academia.edu/109991543/A_Letter_to_a_Young_Artist_How_to_Survive_Generative_AI (10.06.2024).

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

Marzec, Andrzej. „Grzyby jako hiperobiekty.” W: *Refugia. (Prze)trwanie trans gatunkowych wspólnot miejskich*, red. Monika Bakke, 122-133. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2021.

Mirzoeff, Nicholas. *An Introduction to Visual Culture*. Londyn: Psychology Press, 1999.

Morton, Timothy. *Hyperobjects. Philosophy and Ecology after the End of the World*. Minneapolis-London: University of Minnesota Press, 2013.

Nacher, Anna. *Media lokacyjne. Ukryte życie obrazów*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2016.

Pisarski, Mariusz. „Sztuka post-internetowa: wprowadzenie do pożegnania z nowymi mediami.” <http://archiwum.ha.art.pl/projekty/felietony/2613-mariusz-pisarski-sztuka-post-internetowa-wprowadzenie-do-pozegnania-z-nowymi-mediami.html> (10.06.2024).

Polcyn, Władysław. „Drzewa nie stoją osobno. O sieciowej naturze roślin i grzybów.” W: *Rzosfera. Grzyby i bakterie w sieci sztuki i kultury*. Red. Marta Smolińska. Poznań: Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu, 2019.

Seeley, Thomas Dyer. *The Lives of Bees: The Untold Story of the Honey Bee in the Wild*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 2019.

Seeley, Thomas Dyer, et al. „Stop signals provide cross inhibition in collective decision-making by honeybee swarms.” *Science* 2012, Jan 6;335, <https://pubmed.ncbi.nlm.nih.gov/22157081/> (10.06.2024).

Selosse, Marc-André. *Nigdy osobno. Wielki świat mikrobów, czyli jak bakterie i grzyby kształtują rośliny, zwierzęta oraz... cywilizacje!* Tłum. Sławomir Królak. Warszawa: Wydawnictwo Literackie, 2019.

Sheldrake, Merlin. *Strzępki życia. O tym, jak grzyby tworzą nasz świat, zmieniają nasz umysł i kształtują naszą przyszłość*. Tłum. Urszula Gardner. Kraków: Insignis Media, 2023.

Sontag, Susan. *O fotografii*. Tłum. Sławomir Magala. Kraków: Wydawnictwo Karakter, 2009.

Piłat, Robert. *Umysł jako model świata*. Warszawa: Wydawnictwo IFiS PAN, 1999.

Tifentale, Alise. Cyt za: Krzysztof Olechnicki. „Od obsesji fotografii do obsesji fotografowania. Selfie i inne osobliwości praktyk fotograficznych.” W: *Fotografia i szaleństwo*, red. Tomasz Ferenc, 227-246. Łódź: Wydawnictwo Biblioteki Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej, 2017.

Tsing, Anna. „Krnąbrne krawędzie: grzyby jako gatunki towarzyszące.” Tłum. Monika Rogowska-Stangret. W: *Feministyczne nowe materializmy: usytuowane kartografie*, red. Olga Cielemecka, Monika Rogowska-Stangret, 71-87. Lublin: E-naukowiec, 2018.

Wojnecki, Stefan. „Siedem znamion aktualnej sztuki.” W: *Wojnecki, Stefan. Fotografia – gwiazda podwójna kultury. Pisma z lat 1977–2004*. Red. Alicja Kępińska. Poznań: Akademia Sztuk Pięknych w Poznaniu, 2007.

Zawojski, Piotr. *Sztuka obrazu i obrazowania w epoce nowych mediów*. Warszawa: Oficyna Naukowa, 2012.

x **MAREK DOMAŃSKI**

Fotograf i nauczyciel akademicki, aktywny w dziedzinach twórczości wizualnej i publicystycznej. Na wystawach prezentuje fotografie inscenizowane, dokumentalne, a także obiekty i rysunki. Autor i współautor kilku monografii oraz innych publikacji. Kurator i współtwórca projektów badawczych. Wybrane publikacje: *Eicibdo Enreiw* (2023); *Riverscape. 19 niewidzialnych rzek* (2023); *Camera Lucida* (2020); *Procesy twórcze i poznawcze w sztuce i nauce* (2021, jako współautor); *Borderlands. Tension on the external borders of the European Union* (2019, jako współautor).

x **ANITA OSUCH**

Artystka wizualna i nauczycielka akademicka, autorka publikacji, kuratorka i uczestniczka wystaw w kraju oraz za granicą, współtwórczyni portalu Postfotografia.pl. Szczególną uwagę poświęca badaniom przestrzeni wirtualnej w relacji ze światem realnym, używając do tego celu elementów rzeczywistości rozszerzonej. Pracuje w Akademii Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi, gdzie prowadzi Pracownię Obrazów Wirtualnych. Wybrane publikacje: *Sandbox. Realne Obrazy Hiperrzeczywistości*; *Visual Reality. Fotografia postinternetowa. Media–nośniki–znaczenia* (jako współautorka).

x **DAGMARA BUGAJ**

Artystka wizualna i nauczycielka akademicka. Jej zainteresowania oscylują wokół działań postfotograficznych, obiektów i instalacji. Autorka i współautorka wielu publikacji i projektów badawczych i artystycznych. Pracuje w Akademii Sztuk Pięknych im. Wł. Strzemińskiego w Łodzi, gdzie w Instytucie Fotografii i Multimediów prowadzi Pracownię Projektowania i Materializacji Obrazu. Wybrane publikacje: *Jak uczyć fotografii? Zbiór zadań/ zbiór rozwiązań*; *Visual Reality, fotografia postinternetowa, media–nośniki–znaczenia* (jako współautorka); *Selfnature. Materia fotografii a materialność fotografii*.

Fotografować to dokumentować coś, co nie istnieje – szkic o projektującej sile medium

PRZEMYSŁAW WIATR

Zeszyty Artystyczne
nr 1 (45)/2024, s. 58-73
doi: 10.48239/ISSN123266824504

Przemysław Wiatr
Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie

Abstrakt

W niniejszym eseju staram się odtworzyć – w zarysie – teoretyczny spór między zwolennikami tezy o obiektywno-realistycznym charakterze fotografii oraz tymi, którzy kładli nacisk na projektujący wymiar tego medium (i szerzej: obrazów technicznych jako takich). Partnerami tych refleksji są dla mnie przede wszystkim klasyki teorii mediów: Roland Barthes, Walter Benjamin, Susan Sontag i Vilém Flusser. Podążając za intuicjami tego ostatniego, próbuję pokazać, że realizm w odniesieniu do fotografii jest stanowiskiem trudnym do utrzymania – zwłaszcza w obliczu zmian, jakie zaszły wraz z ucyfrowieniem technologii obrazowania. Rekonstruowany przeze mnie spór ma w pierwszej kolejności charakter teoretyczny, jednak jego konsekwencje dotyczą także obszaru praktycznego: odnoszą się bowiem do naszych potocznych wyobrażeń na temat tego, czym jest fotografia i jaki jest jej epistemiczny status, oraz – w związku z tym – jakiego rodzaju praktykom społecznym może i powinna towarzyszyć. Ostatecznie to właśnie ten kulturowy wymiar fotografii i fotografowania najbardziej mnie interesuje.

Słowa kluczowe:

realizm/antyrealizm fotograficzny, obraz techniczny, teoria mediów, Vilém Flusser, Susan Sontag

Abstract

*To photograph is to document something that does not exist
– a sketch on the projecting force of the medium*

In this essay, I attempt to reconstruct – in outline – the theoretical dispute between the supporters of the objective-realist character of photography and those who emphasized the projecting dimension of this medium (and more broadly: technical images as such). My companions in these reflections are above all the classics of media theory: Roland Barthes, Walter Benjamin, Susan Sontag and Vilém Flusser. Following Flusser's intuitions, I attempt to show that realism in relation to photography is a position that is difficult to maintain – especially in view of the changes that have taken place with the digitalisation of imaging technology. The dispute I am reconstructing is primarily theoretical, but its consequences also touch upon the practical sphere: for it relates to our colloquial notions of what photography is, what its epistemic status is, and – consequently – what kind of social practices it can and should accompany. Ultimately, it is this cultural dimension of photography that interests me most.

Keywords:

photographic realism/anti-realism, technical image, media theory, Vilém Flusser, Susan Sontag

Uwagi wstępne

Refleksja nad ontologicznym i epistemologicznym statusem fotografii sięga początków tego wynalazku¹. Szczególnie ciekawie prezentują się teoretyczne rozważania i związana z nimi debata nad drugim ze wspomnianych aspektów. Możemy sprowadzić go do pytania: jaka relacja zachodzi między fotografią a fotografowanym przedmiotem? Innymi słowy: czy obraz w tym przypadku kopiuje, reprodukuje, odbija rzeczywistość czy raczej ją przekształca lub nawet (współ) tworzy. Pytanie to, choć stawiane z oczywistych względów dopiero od dwóch wieków, odsyła nas do „prastarego” filozoficznego problemu, a mianowicie epistemicznego statusu medium jako takiego: kiedyś był to problem języka czy pisma, dziś dotyczy on przede wszystkim mediów technicznych, głównie cyfrowych. Problematyka to więc rozległa i skomplikowana. Poruszając się po niej w tym tekście, zamierzam trzymać się jedynie przykładu fotografii, a kon-

» 1 Dużą część historii tej refleksji skomentował w swojej ostatniej książce Piotr Zawojski. Zob. Piotr Zawojski, *Pisanie i czytanie (o) fotografii. Odkrywczy, klasycy, obrazoburcy* (Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2023).

kretnie wspomnianej debaty nad jej statusem epistemicznym. A i to jedynie szkicowo: przyglądam się bowiem z lotu ptaka kilku teoriom fotografii, eksponując jedną, która w dzisiejszych warunkach techno-medialnych wydaje mi się szczególnie aktualna – mowa tu o filozofii fotografii, czy szerzej: obrazów technicznych, Viléma Flussera. Dzielę wybrane przez siebie teorie na dwie grupy: do jednej przypisując teoretyków, którzy widzieli w fotografii medium w taki czy inny sposób dokumentujące (stanowisko to nazywam realizmem), do drugiej zaś tych, którzy kładli nacisk na jej projektujący charakter (w tym przypadku piszę o antyrealizmie).

Oczywiście tego rodzaju arbitralne i dychotomiczne podziały mogą budzić wątpliwości. I słusznie: nazwanie teorii – często bardzo subtelnej, niejednorodnej i interpretacyjnie otwartej – „realistyczną” czy „antyrealistyczną” będzie zawsze pewnym uproszczeniem. Usprawiedliwieniem tego zabiegu jest główny problem, który przed sobą stawiam. Interesuje mnie bowiem to, w jaki sposób wspomniane teorie wpływają na/odzwierciedlają/odnoszą się do naszych społecznych praktyk medialnych. Pytając inaczej: jak to, co myślimy o fotografiach, warunkuje to, co z nimi robimy (względnie: co one robią z nami)? Problem to oczywiście wciąż bardzo szeroki, nawet jeżeli zawęzić go jedynie do wspomnianego epistemicznego statusu fotografii, stąd też niniejsze rozważania przyjmują postać filozoficznego szkicu.

Realizm obrazów technicznych

Krytyczna refleksja filozoficzna uczy nas, że każda epoka ma swoje media. Za ich pośrednictwem człowiek stara się uchwycić otaczającą go rzeczywistość, czyli zrozumieć ją, a czyni to, samemu nadając jej sens. Media umożliwiają nie tylko sprawne funkcjonowanie w codzienności, ale dają, choćby chwilowy i niepełny, dostęp do wartości (Prawdy, Dobra, Piękna) lub pomagają – znów: nigdy trwale – ośwoić doświadczenia graniczne (Śmierć). Mimo że niektóre z tych terminów brzmią w XXI wieku jak anachronizmy, to kryjące się za nimi pojęcia (idee) i odpowiadająca im rzeczywistość wciąż są naszym udziałem, przy czym dziś wyrażają się one już nie w malarstwie, rzeźbie czy piśmie, ale w technicznie wyprodukowanych obrazach: fotografiach, filmach, serialach. To nasze współczesne formy symboliczne – żeby odwołać się do terminologii Ernsta Cassirera² – tu też współczesna filozofia, socjologia, antropologia czy historia musi szukać odpowiedzi na pytania o kondycję społeczeństwa zachodnie-

» 2 Ernst Cassirer, *Filozofia form symbolicznych* (cz. 1). Język, tłum. Przemysław Parszutowicz (Kęty: Wydawnictwo Marek Derewiecki, 2018).

go wchodzącego w trzecie tysiąclecie.

Gdy sięgamy po popularne i wpływowe teorie pierwszych obrazów technicznych – fotografii – widzimy, że ich autorzy, mimo że nie zawsze zgodni co do innych aspektów, w kontekście dokumentującej mocy aparatów medialnych byli dość zgodni. Fotografia uważana była przede wszystkim za świadectwo przeszłości. W *Małej historii fotografii*, tekście z 1931 roku, Walter Benjamin pisał, że w przeciwieństwie do symboli obrazów tradycyjnych zawartość fotografii „jest rzeczywista i nigdy nie zechce przejść do sztuki całkowicie”³. Pół wieku później w niezwykle osobistym dziele *Światło obrazu* Roland Barthes także podkreślał realistyczny wymiar fotografii: „Istotą Fotografii jest potwierdzanie tego, co przedstawia”⁴. A zatem – w przywoływanej optyce – ten szczególny przykład obrazu technicznego pokazuje przeszłość, potwierdzając jej istnienie. Oczywiście problematyczne wciąż pozostaje, jak dokładne jest to potwierdzenie, jednak fotografia ma tę przewagę nad tradycyjnymi sposobami przedstawiania świata (np. nad malarstwem), że jest z określonym wycinkiem rzeczywistości technicznie, a to oznacza: naukowo (*ergo*: obiektywnie), związana. Zwracała na to uwagę także Susan Sontag, pisząc, że ingerencja fotografa pozostaje zasadniczo bez znaczenia wobec samego procesu fotografowania, który jest „czysto optyczno-chemiczny (lub elektroniczny)” i „podlega nieustannemu doskonaleniu”⁵.

W podobnym kierunku szły niektóre wpływowe XX-wieczne teorie filmu, co nie powinno szczególnie dziwić. Film ma bowiem tę zasadniczą przewagę, że jest w stanie pokazać nie tylko zamrożoną scenę, ale także ruch. Siegfried Kracauer przekonywał, że obiektyw kamery filmowej, poza przedstawianiem „naocznej” rzeczywistości, może także rejestrować to, co jest niedostępne bezpośrednio ludzkiemu postrzeganiu⁶. Z tej perspektywy obraz techniczny jawi się nie tylko jako utrwalający na swej powierzchni to, co może być przez nas dostrzeżone, ale także jako pogłębiający i poszerzający nasze pole widzenia.

To punktowe przywołanie kilku XX-wiecznych teorii obrazu technicznego nie może oczywiście służyć jako wykład z historii idei

» 3 Walter Benjamin, „Mała historia fotografii”, tłum. Janusz Sikorski, w: Walter Benjamin, *Twórca jako wytwórca*, red. Hubert Orłowski (Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 1975), 29 [wyróżnienia – W. B.].

» 4 Roland Barthes, *Światło obrazu: uwagi o fotografii*, tłum. Jacek Trznadel (Warszawa: Wydawnictwo Aletheia, 2008), 152.

» 5 Susan Sontag, *O fotografii*, tłum. Sławomir Magala (Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1986), 144-145.

» 6 Siegfried Kracauer, *Teoria filmu. Wyzwolenie materialnej rzeczywistości*, tłum. Wanda Wertenstein (Gdańsk: Słowo/obraz terytoria, 2008), 21.

w interesującym nas kontekście realizmu. Ma ono jedynie za zadanie wskazać pewną dającą się zauważyć tendencję. Samo pojęcie realizmu, do którego się odnoszę, jest wieloznaczne, a na omawianym gruncie także nieostre. Na potrzeby tego wywodu realizm rozumiem jako przekonanie o mimetycznym charakterze obrazów technicznych, ich mocy względnie wiernego kopiowania fragmentów rzeczywistości. Pozostaje do rozważenia, na ile w poszczególnych wypadkach były to stanowiska „skrajne”. Dla przykładu Roland Barthes, zafascynowany fotografią i jej możliwościami⁷, współtworzył tradycję poststrukturalistyczną (w tym semiologiczną), dla której przeciwstawienie mediów (przede wszystkim słów, ale dla semiologów również znaków jako takich – także obrazów) i rzeczy było anachronizmem, pochodzącym z odległej epoki wyrazem nieziszczalnego (ale też niezniszczalnego) pragnienia uzyskania dostępu do rzeczywistości samej w sobie. Francuski historyk i teoretyk fotografii André Rouillé nazywa koncepcję Barthes'a „płasko przedstawiającą”, stwierdzając, że autor *Światła obrazu* ulega „kultowi odniesienia”⁸. Sam proponuje ujęcie odwrotne: „fotografia, tak jak dyskurs i inne obrazy, stosując właściwe sobie środki, sprawia, że coś istnieje: tworzy świat i pozwala mu się objawiać”⁹. Zgadzając się co do zasady z diagnozą Rouillé'a – zarówno z jego krytyką realistycznych wątków filozofii fotografii Barthes'a, jak i z ogólną interpretacją fenomenu fotografii – bardziej niż o „kulcie odniesienia” francuskiego semiologa byłbym skłonny mówić o uleganiu światopoglądowi naukowo-technicznemu. Barthes pisze wprost, że ponieważ fotografię wynaleźli chemicy, a nie, jak sądzą niektórzy, malarze, to zdjęcie należy traktować jak emanację przedmiotu odniesienia¹⁰. To wskazanie na „naukowość” procesu fotografowania jako gwaranta realizmu fotografii jest charakterystyczne, jak jeszcze zobaczymy, nie tylko dla teoretyków.

Wracam do głównego wątku. Uogólniając, można wskazać analogię między myśleniem Benjamina, Barthes'a, Sontag i innych

» 7 Wystarczy przypomnieć pierwszy akapit *Światła obrazu*: „Pewnego dnia, dawno już temu, wziętem do ręki fotografię najmłodszego brata Napoleona, Hieronima (1852). Zdziwiony powiedziałem sobie: 'Patrę na oczy, które widziały Cesarza' i to zdziwienie nie minęło do dzisiaj. Czasem mówiłem komuś o tym zdziwieniu, ale ponieważ nikt nie zdawał się go podzielać ani nawet rozumieć (życie składa się z takich małych samotności), o wszystkim zapomniałem. Moje zainteresowanie Fotografią przybrało kształt bardziej kulturowy. Założyłem, że Kocham Zdjęcie jako *przeciwstawienie* kina, nie udawało mi się jednak ich od siebie oddzielić. Problem był wciąż obecny. W odniesieniu do Fotografii miałem pragnienia 'ontologiczne': chciałem za wszelką cenę dowiedzieć się, czym ona jest 'sama w sobie', jaka zasadnicza cecha odróżnia ją od całej wspólnoty obrazów”. Barthes, *Światło obrazu*..., 11-12.

» 8 André Rouillé, *Fotografia. Między dokumentem a sztuką współczesną*, tłum. Oskar Hedemann (Kraków: TAIWPN Universitas, 2007), 77.

» 9 Rouillé, *Fotografia*..., 76.

» 10 Barthes, *Światło obrazu*..., 143-144.

w kontekście podkreślania relacji podobieństwa między rzeczywistością a obrazem technicznym. I co do zasady trudno z przywoływanymi autorami się nie zgodzić. Fotografia czy film, zwłaszcza w swoich przedcyfrowych wersjach, zdawały się być szkłem – powiększającym czy pomniejszającym – poprzez które możemy nie tylko oglądać świat, ale zatrzymywać go w technicznej pamięci aparatu, a dzięki temu także i w naszej. Oczywiście gdy zaczniemy analizować wszystkie przedstawieniowe możliwości obrazów, szybko okaże się, że manipulowanie nimi jest bardzo proste. Więcej nawet: jeżeli za manipulację uznamy chociażby różne tradycyjne techniki wywoływania zdjęć czy, w przypadku filmów, odmienne sposoby montażu, to możemy powiedzieć, że jest ona nieodłączną częścią samego procesu tworzenia obrazów (sprawa ta staje się jeszcze bardziej oczywista, kiedy popatrzymy na dzisiejsze możliwości technologii cyfrowych).

Fotografia jako projekt

Jednym z niewielu teoretyków mediów XX wieku, który uparcie przeczył realizmowi obrazów technicznych, był Vilém Flusser. Poszedł on być może najdalej w swoim anty-realistycznym nastawieniu, stwierdzając ostatecznie, że obrazy nie tylko nie odbijają rzeczywistości, ale wręcz ją projektują. W *Ku uniwersum obrazów technicznych* Flusser pisze tak:

O fotografii można zatem powiedzieć, iż wykoncypował model domu, podobnie jak operator komputera zaprojektował model samolotu, który zostanie zbudowany. I obydwa modele są – w różnym sensie – odbiciami czegoś, a mianowicie projektami skalkulowanych pojęć wyjaśniających wyobrażenia, które z kolei odnoszą się do otoczenia. Fotograf: wyobraża sobie dom tak, jak stoi on prawdopodobnie na zewnątrz, w obiektywnym otoczeniu. Potem bierze do ręki aparat, by swoje wyobrażenie „upojęciowić” (przełożyć na pojęcia takie, jak „perspektywa” albo „czas naświetlenia”). Aparat dokonuje automatycznego obliczenia tych pojęć. A fotograf naciska przycisk, by zmusić aparat do przeprowadzenia owych kalkulacji, do wyobrażenia tego domu na obrazie¹¹.

» 11 Vilém Flusser, „Ku uniwersum obrazów technicznych (Znaczyć),” tłum. Andrzej Gwóźdź, w: *Po kinie?...: audiowizualność w epoce przekazników elektronicznych*, red. Andrzej Gwóźdź (Kraków: TAIWPN Universitas, 1994), 61.

To swego czasu obrazoburcze, *nomen omen*, porównanie pracy fotografa i grafika komputerowego – dziś już nie tak oburzające w obliczu postprodukcji w czasie rzeczywistym, której automatycznie dokonują aparaty w naszych smartfonach (różnego rodzaju filtry, nakładki itp.) – było adekwatne także wobec tradycyjnych, przedcyfrowych sposobów obrazowania. Słowa Flussera można bowiem zinterpretować w sposób następujący: na obrazie technicznym – bez znaczenia, czy mowa o komputerowej grafice, czy o fotografii – to, co pochodzące ze świata zewnętrznego miesza się z możliwościami aparatu oraz wyobrażeniami i umiejętnościami jego operatora. Mówiąc jeszcze inaczej: każdy obraz techniczny to amalgamat tego, co (przynajmniej potencjalnie) realne, z tym, co fikcyjne. Sam Flusser zapewne sformułowałby to nieco inaczej. Dla niego kwestia dostępu do świata realnego pozostawała w gestii metafizyki i jako taka stanowiła problem z definicji nierozstrzygalny. Niemniej przenosząc to rozumowanie na grunt relacji między epistemicznym statusem fotografii a jej społecznym odbiorem i jego kulturowymi konsekwencjami, moglibyśmy powiedzieć, że jest to jedna z fundamentalnych charakterystyk obrazów technicznych w ogóle: są one mieszaniną realnego, quasi-realnego i nierealnego, a jednocześnie najczęściej prezentują się jako po prostu prawdziwe. Flusser ujął to w rzuconej *ad hoc*, zwięzłej formule: fotografować oznacza dokumentować coś, co nie istnieje¹².

Na poziomie teoretycznym tego rodzaju podejście do obrazów technicznych rezonowało i być może do dziś rezonuje najsilniej w świecie sztuki, np. wśród teoretyzujących artystów¹³. Dobrym przykładem są refleksje Stefana Wojneckiego, który dobrze znał, komentował i, jak można przypuszczać, inspirował się filozofią obrazu technicznego Viléma Flussera¹⁴. W interesującym nas tu kontekście epistemicznego statusu fotografii Wojnecki pisze m.in. tak:

» 12 Jest to parafraza dłuższego cytatu pochodzącego z korespondencji Flussera z Joanem Fontcubertą – hiszpańskim artystą-fotografem. Zob. Przemysław Wiatr, *W cieniu posthistorii – wprowadzenie do filozofii Viléma Flussera* (Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2018), 227.

» 13 Na marginesie można dodać, że wśród teoretyków sztuki znajdziemy też przeciwną opinię. Znamienny przykład stanowią refleksje brytyjskiego estetyka i filozofa polityki Rogera Scrutona. Argumentuje on, że fotografii nie można traktować jako sztuki, ponieważ brak jej – w przeciwieństwie do malarstwa, a nawet filmu – wymiaru reprezentacji. Jest ona zwykłą reprodukcją wyglądu fotografowanego przedmiotu, ma więc charakter przyczynowy, a nie, jak każde dzieło sztuki, intencjonalny. Zob. Roger Scruton, „Photography and Representation,” *Critical Inquiry* 7, nr 3 (1981), 577-603. W kontekście naszych rozważań Scrutona należałoby nazwać skrajnym realistą – choć, trzeba pamiętać, fotografia interesowała go jedynie jako możliwe medium sztuki.

» 14 Marianna Michałowska, „Stefan Wojnecki (1929–2023),” *Kultura Współczesna* 121, nr 1 (2023), 211-212.

Fotograficzny obraz zawiera więc zakodowaną informację o trzech cechach metrycznych świata zewnętrznego. Chodzi o kierunki, częstotliwości i względne natężenie promieni, które pojawiły się przez pewien czas w polu widzenia kamery.

Tylko na tym polega obiektywność fotografii.

Wszystko inne poza wymienioną informacją, jak wrażenie perspektywy, barwy i stopnia jasności, wydzielanie obiektu z tła oraz rozpoznawanie kształtu, położenia i sytuacji, interpretacja wraz z identyfikacją; nadawanie znaczeń, sensów, symboliki, a także iluzyjność, piękno, artyzm, metafizyka obrazu jest pochodną umysłu.

Należy podziwiać ludzki umysł, który nadaje fotografii całe jej bogactwo i potrafi w oparciu o fotograficzny obraz zbudować bardziej lub mniej adekwatny model rzeczywistości¹⁵.

W oparciu o obraz fotograficzny ludzki umysł tworzy model rzeczywistości – twierdzi Wojnecki. Flusser powiedziałby raczej, że fotografia jest projektem, który rzutujemy w świat, i w funkcji którego później żyjemy. Niemniej oba te spojrzenia zachowują tożsamość na poziomie interpretacji fotografii jako obrazu technicznego: nie ma sensu mówić o niej jako lepiej lub gorzej odbijającej czy kopiującej rzeczywistość, warto natomiast zastanowić się, jak fotograficzne i inne obrazy kształtują naszą percepcję świata, jego ocenianie i działanie w nim.

Inny ważny wątek dyskusji realistów z antyrealistami – wątek obszerny, stąd jedynie go zasygnalizuję – to problem interpretacji. Zdaje się, że uwiedzeni postulowaną doskonałością obrazów technicznych (nie tylko fotografii) w odwzorowywaniu rzeczywistości, zapomnieliśmy, że żadne medium nie jest samooczywiste, że każde wymaga odczytania, nie jest bowiem symptomem, lecz symbolem rzeczywistości. Problem ten podnosi Hans Belting, niemiecki historyk sztuki i teoretyk obrazu. Stwierdza on, że brakuje w namyśle nad obrazami rozróżnienia podobnego do tego, które wprowadza się w przypadku języka i pisma. Pismo to obraz języka, jego wizualna, materialna forma – język zaś jest wobec pisma czymś pierwotnym i w sensie topologicznym wewnętrznym, zamieszkującym nasze ciała (stąd też w historii namysłu nad mediami już u zarania natrafiamy na apologię mowy, jako „medium naturalnego”, i krytykę pisma – np. u Platona¹⁶). Różnica polega na tym, że obrazu nie sposób pokazać

» 15 Stefan Wojnecki, „Mój punkt widzenia w sporze o realność fotografii,” w: *Fotografia – gwiazda podwójna kultury. Pisma z lat 1977–2004*, wybr. przez Alicję Kępińską (Poznań, 2005), 168.

» 16 Platon, *Fajdros*, tłum. Władysław Witwicki (Kęty: Wydawnictwo Antyk, 1999), 91–94.

bez medialnego artefaktu, w którym mógłby się objawić, co nie znaczy jednak, że zanim został zmaterializowany, nie było go wcale¹⁷. Kiedy Flusser pisze, że fotograf „wyobraża sobie dom tak, jak stoi on prawdopodobnie na zewnątrz”, by potem zamienić go przy pomocy aparatu w obraz techniczny, to wskazuje na rozróżnienie, które dostrzega Belting.

Te rozważania z obszaru antropologii obrazu kierują naszą uwagę w stronę odbiorcy. Teorie mediów skupiają się zazwyczaj, jak słusznie zauważa Belting, na charakterystyce samego obrazu rozumianego jako materialny nośnik, wzbogacając tę perspektywę zazwyczaj o problem „wpływu”, jaki wywierają na nas takie czy inne technologie komunikacyjne. W kontekście epistemicznego statusu obrazów technicznych rzecz sprowadza się zazwyczaj do pytania: jak doskonały wgląd w rzeczywistość obraz może nam zaoferować? Zbyt często zapomina się przy tym, że znaczenie obrazu zależy w znacznej mierze od samego odbiorcy. Widać to doskonale na ogólnym, społecznym poziomie, kiedy, funkcjonując jako członkowie danej, tak a nie inaczej zakodowanej wspólnoty, odczytujemy poszczególne obrazy z perspektywy naszej kultury, przy wykorzystaniu symbolicznych narzędzi (w tym obrazów), których nam ona dostarcza. Ale także wymiar indywidualny obrazowej percepcji podpada pod tę dualistyczną logikę. Każdy postrzegany przez nas obraz, aby został zrozumiany, musi przejść przez proces interpretacji, którego efektem jest obraz wewnętrzny. Możemy to zaobserwować zarówno w przypadku abstrakcyjnego malarstwa czy podobnych obrazów, w których wymiar symboliczny, metaforyczny, dominuje nad przedstawieniowym, jak i w kontekście technologii cyfrowych, w tym współczesnej fotografii.

Beauty gate, czyli od dagerotypu do iPhone'a

Kiedy spoglądamy na historię technicznych mediów obrazowych, zauważamy pewną prawidłowość: jest to opowieść o coraz doskonalszych sposobach prezentowania rzeczywistości. Porównując pierwsze dagerotypy ze współczesnymi fotografiami cyfrowymi, dostrzegamy przepaść oddzielającą czarno-białe smugi światła i cienia od liczbowo zakodowanych, przepętnionych kolorami produktów współczesnych lustrzanek. Mimo rozmaitych dróg rozwoju poszczególnych technologii obrazowania, cel producentów sprzętu przeznaczonego do masowej konsumpcji pozostawał podobny: uczynić aparaty jak najprostszymi w obsłudze, a wytwarzane przez nie

» 17 Hans Belting, *Antropologia obrazu: szkice do nauki o obrazie*, tłum. Mariusz Bryl (Kraków: TAIWPN Universitas, 2007), 35-36.

obrazy jak najdoskonalszymi. Obie te tendencje szły ze sobą w parze, ponieważ to właśnie automatyzm, a nie np. kompetencje użytkownika, miał zapewnić powstawanie idealnie odwzorowujących rzeczywistość obrazów. To prosta konsekwencja naszych wyobrażeń na temat naukowo-technicznej strony aparatów: stojąca za nimi nauka i technika są gwarantem obiektywności, niezmałconego ludzką subiektywnością wglądu w materialną rzeczywistość. Z drugiej strony filozoficzno-medialne diagnozy drugiej połowy XX wieku w kontekście refleksji nad kulturą wizualną wskazywały na redundancję obrazów, ich nadmiar prowadzący do zakrywania świata raczej niż uwalniania jego ukrytych warstw (patrz: Flusser, Baudrillard, także Sontag). Dziś teorie te można odnieść również do omawianego tutaj problemu, czyli realizmu fotografii. Przeanalizujemy jeden przykład.

We wrześniu 2018 roku firma Apple zaprezentowała serię swoich najnowszych produktów, w tym przez wielu wyczekiwanego iPhone'a XS. Zaraz po pojawieniu się sprzętu na rynku można było znaleźć w sieci pierwsze recenzje urządzenia. Część z nich krytycznie odnosiła się do przedniego aparatu smartfona, który zdawał się wykonywać zdjęcia (tzw. *selfie* – fotografie autoportretowe) w trybie *beauty mode*, czyli z uwzględnieniem specjalnego filtra służącego do wygładzania czy pozbywania się niedoskonałości fotografowanej twarzy. Tego rodzaju funkcjonalności są dostępne także w smartfonach innych marek i od kilku już lat cieszą się dużą popularnością. Jednak zdaniem przejętych vlogerów i innych komentatorów problem polegał na tym, że nowy iPhone nie umożliwiał wyłączenia tego trybu – nie było też żadnej oficjalnej informacji na jego temat. Zaniepokojeni recenzenci okrzyknęli, nieco dramatycznie, działania Apple'a mianem afery *Beauty gate*¹⁸.

Co w tym przykładzie jest najciekawsze, to sposób demaskowania przez internetowych komentatorów działań Apple'a. W swoich pełnych detektywistycznego zacięcia recenzyjnych filmach porównują oni fotografie z podejrzanego iPhone'a XS z... fotografiami wykonanymi innymi, starszymi iPhone'ami¹⁹. Mamy tu jak na dłoni materializujące się metafory XX-wiecznej filozofii mediów, mówiące o hiperrzeczywistości, czyli o obrazach, które utraciły kontakt z rzeczywistością i obecnie odsyłają nas już tylko do innych obrazów. Dla poruszonych całą sytuacją youtuberów-recenzentów i zwykłych użyt-

» 18 Kif Leswing, „Aparaty w nowych iPhone'ach wygładzają skórę na zdjęciach bez wiedzy użytkowników,” *Business Insider*, 29.09.2018, <https://businessinsider.com.pl/technologie/nowe-technologie/iphone-xs-i-xs-max-wygładzaja-twarz-na-zdjeciach-selfie/vcwfxej.amp> (20.02.2024).

» 19 Zob. np. recenzję Lewisa Hilsentegera: „My iPhone XS Max Is Doing Something Weird...,” wideo w serwisie YouTube na kanale *Unbox Therapy*, 26.09.2018, <https://www.youtube.com/watch?v=Q3GGdtn9poo> (21.02.2024).

kowników iPhone'ów jedynym kryterium oceny obrazu i technologii za nim stojących są inne obrazy. Nie może tu być mowy o jakimkolwiek realizmie, nie ma już relacji medium–świat, ponieważ to medium (obraz i jego ekran) staje się jedyną interesującą nas rzeczywistością.

Inna rzecz, która rzuca się w oczy, a dotyczy nie tylko aparatów fotograficznych w smartfonach Apple'a, lecz cyfrowych technologii obrazowania jako takich, to kwestia projekcyjnego charakteru współczesnych apparatusów. Stosowane w dzisiejszych smartfonach algorytmy „upiększające” postawiły nas po drugiej stronie dążeń do stworzenia obrazu idealnego, doskonale odwzorowującego rzeczywistość, dodajmy: dążeń utopijnych, które z góry skazane były na niepowodzenie. Wraz z ewolucją cyfrowych technik postprodukcji w czasie rzeczywistym wkroczyliśmy na drogę nadmiaru. W czasach sprzed rewolucji cyfrowej obraz był w stosunku do rzeczywistości wybrakowany: czarno-biały, nieostry, nieodpowiednio naświetlony lub odwrotnie: prześwietlony itd. W przypadku dzisiejszych obrazów technicznych musimy raczej przedzierać się przez kolejne warstwy filtrów, trybów i efektów, dodawanych już nie w procesie tradycyjnej postprodukcji (niegdyś w fotograficznej ciemni czy później w programach typu Adobe Photoshop), lecz w czasie rzeczywistym, podczas wykonywania fotografii. A wszystko po to, żeby po raz kolejny przekonać się, że powrotu – zakładając, że możemy w tym przypadku mówić o powrocie – do rzeczywistości samej nie ma.

Zaistnieć

Przekonanie, że obrazy techniczne (w tym fotografie) są nośnikiem prawdy, że zbliżają nas do rzeczywistości, ma liczne konsekwencje. Wspomnijmy o jednej. Wyłożoną wyżej tezę dotyczącą naszych wyobrażeń na temat realizmu fotografii można posunąć dalej: obrazy techniczne są dla nas nie tylko nośnikiem prawdy, ale w określonych okolicznościach w ogóle powołują ludzi, rzeczy, zjawiska do istnienia. Żadne znaczące wydarzenie, czy to mające charakter społeczny, czy prywatny, nie może obejść się dziś bez uwiecznienia go na obrazie technicznym. Czym byłoby lądowanie Amerykanów na Księżycu, gdyby nie nagrania wideo i zdjęcia z tego wydarzenia (przykład Flussera²⁰) – kto wówczas uwierzyłby astronautom, skoro do dziś trwają spekulacje dotyczące tego, czy lądowanie to rzeczywiście miało miejsce? Żeby jakieś wydarzenie faktycznie istniało w kulturze, musi zaistnieć na obrazie. To, czego nie ma na obrazie technicznym, nie wydarzyło się.

» 20 Vilém Flusser, *Into the Universe of Technical Images*, przet. Nancy Ann Roth (Minneapolis–London: University of Minnesota Press, 2011), 56.

Ala i nam, zwykłym pstrykaczom codzienności, fotografie i filmy wideo potrzebne są, by potwierdzać, dokumentować swoje życie. Nie możemy dziś udać się na zagraniczne wakacje, spacer, wyborczy wiec czy antyrządową manifestację i wrócić z nich bez choćby jednego zdjęcia. Bez obrazu technicznego nie ma i nas. Nasza obecność jest ściśle związana z naszą widzialnością. Zobaczymy to jeszcze dokładniej, kiedy przyjrzymy się obrazowi technicznemu jako medium, dzięki któremu udaje się nam kulturowo błysnąć, zaistnieć w społecznej świadomości. Postać celebryty i zjawiska nazywane celebrytyzacją²¹ na stałe weszły nie tylko do obszaru szeroko rozumianej kultury popularnej, lecz stamtąd przedostały się do świata sztuki, polityki, a nawet nauki. Potoczna definicja celebryty jako osoby znanej z tego, że jest znana, mogłaby równie dobrze brzmieć: znana z tego, że jest widoczna – w kolorowej prasie, telewizji, w „mediach społecznościowych”. Nie jest to oczywiście zjawisko zupełnie nowe, jeśli pojąć je jako zdobywanie popularności będącej konsekwencją dokonań w konkretnym obszarze kultury. Współczesnego celebrytę charakteryzuje jednak to, że, paradoksalnie, jego sława często poprzedza dokonania. Udział anonimowej wcześniej osoby w *reality show*, „przypadkowa” fotografia trybun wykonana podczas meczu piłkarskiego czy kontrowersyjny materiał zamieszczony w „social mediach” czynią z niej „eksperta”, „człowieka kultury”. Zaistnieć w społecznej świadomości oznacza dziś pojawić się na obrazie technicznym.

Jeśli rację mają antropolodzy mediów, mówiący, iż pierwsze media, w tym tradycyjne obrazy, mają swoje źródło w doświadczeniu śmierci, w chęci jej symbolicznego przezwyciężenia²², to obrazy techniczne jawią się jako kolejne ogniwo w łańcuchu mediacji walczących w naszym imieniu o „życie wieczne”. Uwiecznianie, o którym mówimy w kontekście fotografii czy filmu, nabiera wówczas innego (źródłowego?) znaczenia. Wkrada się wtedy w nasze myślenie o mediach perspektywa religijna: „eschatologiczna”, dzięki której możemy pojmować najnowsze technologie komunikacyjne jako nośniki prastarych idei. Perspektywa „teologii medialności”, rozumianej jako rozproszone poszukiwania w mediach – czy szerzej: w technologii – wątków religijnych (rytuałów, symboli), może rzucić nieco (boskiego) światła na nasze współczesne praktyki medialne i zagnieżdżone w nich symbolizacje²³.

» 21 Literatura dotycząca celebrytów i celebrytyzacji różnych obszarów kultury (np. „celebrytyzacja polityki”) jest bogata. Zob. np. Wiesław Godzic, *Znani z tego, że są znani: celebryci w kulturze tabloidów* (Warszawa: Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, 2007).

» 22 Belting, *Antropologia obrazu...*, 171-226.

» 23 Perspektywę taką proponował niegdyś Vilém Flusser: zob. Flusser, *Into the Universe...*, 149-157; zob. także Wiatr, *W cieniu posthistorii...*, 329-361. Wątki teologiczne w teorii mediów

Wnioski albo o imperatywie fotograficznym

Powyższe refleksje nie wyczerpują obszernego tematu fotograficznego realizmu/antyrealizmu. Jednak, jak pisałem we wstępie, nie o tego rodzaju wyczerpujący wykład tutaj chodziło. Starałem się raczej zwrócić uwagę – także jedynie punktowo – na zależność między naszymi kulturowo zakodowanymi wyobrażeniami na temat mediów a medialnymi praktykami. Na koniec – w ramach konkluzji – chciałbym podnieść jeszcze jeden aspekt tej relacji.

Przekonanie o realizmie obrazów technicznych, które stanowi o formalnej sile ich uwodzenia, rozpatrywane z perspektywy wartości etycznych czy politycznych, może, jak sądzę, przybierać także kształt moralnych imperatywów. Cytowana wyżej Susan Sontag pisze tak: „Nie fotografować własnych dzieci, zwłaszcza gdy są małe, to oznaka rodzicielskiej obojętności [...]”²⁴. Uwaga ta, sformułowana w kontekście fotografowania jako społecznego, w tym przypadku rodzinnego rytuału, jest niezwykle głęboka i wciąż aktualna. Dziś posiadanie aparatu fotograficznego (najczęściej w smartfonie) jest już nawet nie tyle naszym obowiązkiem, ile swego rodzaju oczywistością, z którą wiąże się konieczność działania (wykonywania zdjęć – czasem kompulsywnie). Nie możemy nie posiadać zdjęć własnych dzieci, ponieważ oznaczałoby to, że jesteśmy złymi rodzicami, nie troszczymy się o nie należycie, ponieważ nie chcemy ich uwieczniać, zatrzymywać ulotnych chwil z ich dzieciństwa w celu późniejszego odtworzenia. Na marginesie można dodać, że dziś, w dobie wszechobecności aparatów fotograficznych oraz nieskrępowanego dostępu do „portali społecznościowych”, dostrzegamy drugą stronę tego rytuału: publikowanie fotografii potomstwa, często w sytuacjach intymnych, jak karmienie piersią, przebieranie itp., nierzadko w celach zarobkowych (patrz: zawód *influencer*), budzi etyczne wątpliwości.

Wracam do uwagi Sontag. Ponieważ z fotografowaniem czy nagrywaniem wideo (dziś obie te praktyki dostępne są w zasadzie jednocześnie z poziomu ekranowego interfejsu smartfona – w trakcie nagrywania wideo możemy wykonywać fotografie konkretnych scen²⁵) związane są imperatywy działania i dodatkowo w związku z powszechnością aparatów (ich dostępnością nawet dla nieszczę-

w ostatnich latach podnosi również Siegfried Zielinski: Siegfried Zielinski, „Theologi electrici: kilka fragmentów,” tłum. Marcin Sanakiewicz, *Dialogi polityczne*, nr 29 (2020), 125-140; zob. także Przemysław Wiatr, „Siegfried Zielinski – archeolog i wariantolog mediów,” *Dialogi polityczne*, nr 29 (2020), 146-150.

» 24 Sontag, *O fotografii*, 13.

» 25 To ciekawy wątek dla historyków mediów: jak na przestrzeni wieku doszło do odwrócenia „ontologicznych” ról. Niegdyś, patrząc od strony technicznej, to przedcyfrowa fotografia była podstawą dla filmu (taśma filmowa składała się z fotograficznych klatek wprawianych w ruch). W epoce cyfrowej często to zatrzymany w odpowiednim miejscu film (wideo) jest źródłem fotografii.

gólnie zamożnych oraz łatwością obsługi), praktyki te stały się nie tylko społecznym rytuałem, ale też, można powiedzieć, odruchem. Sięgamy po nasze kieszonkowe ekrany co chwilę, bez względu na to, gdzie jesteśmy: w domu, w pracy, w szkole, a często także bez względu na to, czy mamy taką potrzebę. Sięgamy po telefon do kieszeni spodni czy torebki, sprawdzamy godzinę, pogodę lub status naszych najnowszych internetowych wpisów tylko po to, by po chwili znów nań zerknąć – w tym samym celu. Kiedy wyciągamy aparat z zamiarem wykonania fotografii, towarzyszy nam poczucie sprawstwa – robimy zdjęcia, to znaczy działamy, ingerujemy w świat, uwieczniając ważny lub mniej ważny moment, tworzymy scenę, którą będziemy mogli podzielić się z najbliższymi lub – czemu nie? – z całym światem. A skoro działamy poprzez aparaty, to nie musimy już martwić się działaniem innego typu. Dwuznaczność tego wyboru pokazują fotografie, które „nie powinny były powstać” (weźmy jako jeden z wielu możliwych przykładów słynną fotografię Kevina Cartera *The vulture and the little girl*²⁶). Obrazy te krzyczą do nas, domagając się odwołania własnego istnienia, które jednak usprawiedliwiane jest przez autora koniecznością uświadomienia społeczeństwa poprzez pokazanie takiego czy innego problemu. W XX wieku najczęściej były to fotografie zawodowych reportażyistów czy dokumentalistów, dziś przywilej ingerencji poprzez aparat ma każdy.

Medialne logiki nie są jednak absolutnie konieczne, nie są nieuchronne. Każdy imperatyw ma to do siebie, że można mu się sprzeciwić. Druga część cytowanego fragmentu z eseju Sontag brzmi: „[...] niepozowanie do wspólnego zdjęcia w dniu ukończenia szkoły jest wyrazem młodzieńczego buntu”²⁷. Krótko mówiąc: świadomość nakładanych na nas społecznych reguł jest pierwszym krokiem do przeciwstawienia się im. Mowa o społecznych regułach, ponieważ imperatywy nie wypływają wprost z samego obrazu, ale, jak starałem się pokazać, z relacji zachodzącej między jego specyfiką i możliwościami a naszymi wyobrażeniami na jego temat. Ekran smartfonowy pozwala nam dzisiaj łamać te reguły nagminnie, rozbijając utrwalone tradycją relacje, konwencje, normy. Nie musimy już pozować, zachowywać się czy ubierać stosownie do sytuacji, ponieważ każda sytuacja jest potencjalnie „fotogeniczna”. Ta sprzeczność medialnych praktyk jest paradoksem samego człowieka, który na zmianę poprzez media – ale także, szerzej: kulturę jako taką – emancypuje się i ulega dominacji.

» 26 Słynna fotografia wykonana w 1993 roku w Sudanie przedstawia leżące na ziemi kilkuletnie, wyraźnie niedożywione dziecko – za nim wyczekująco siedzi sęp. Zdjęcie, opublikowane pierwotnie w „The New York Times”, było szeroko komentowane (i krytykowane) na całym świecie, a jego autor otrzymał za nie Nagrodę Pulitzera.

» 27 Sontag, *O fotografii*, 13.

Wracając na koniec raz jeszcze do głównego problemu tego tekstu, czyli epistemicznego statusu fotografii, wydaje się, że prosty realizm nie może być satysfakcjonującą odpowiedzią na skomplikowaną relację między medialnym aparaturą (i jego wytworami), rzeczywistością a człowiekiem – nie należy bowiem zapominać, że to ostatecznie człowiek rozstrzyga o ewentualnej zgodności lub rozbieżnościach pomiędzy pozostałymi elementami. Tytułowa, enigmatyczna i metaforyczna formuła Flussera: „fotografować to dokumentować coś, co nie istnieje”, chwytą, na ile to możliwe, istotę tego medium (a może nawet medium w ogóle?). Obrazy techniczne „dokumentują” rzeczywistość, tworząc symboliczne warunki zjawiania się świata; dostarczają percepcyjnych ram, filtrów postrzegania i wartościowania. Nie mają w tym względzie monopolu – wciąż na świat patrzymy także oczami pisma (choć coraz częściej zamkniętego w formie scenariusza filmowego...) czy tradycyjnej sztuki (oglądanej dziś najczęściej na ekranach naszych laptopów, smartfonów, tabletów...). W tym właśnie sensie fotografia „dokumentuje coś, co nie istnieje”: jest punktem widzenia, sposobem „nazywania” fragmentów rzeczywistości, które jako „beziemienne” pozostają poza naszymi poznawczymi możliwościami. •

Bibliografia

Barthes, Roland. *Światło obrazu: uwagi o fotografii*. Tłum. Jacek Trznadel. Warszawa: Wydawnictwo Aletheia, 2008.

Belting, Hans. *Antropologia obrazu: szkice do nauki o obrazie*. Tłum. Mariusz Bryl. Kraków: TAIWPN Universitas, 2007.

Benjamin, Walter. „Mała historia fotografii.” Tłum. Janusz Sikorski. W: *Walter Benjamin, Twórca jako wytwórca*. Red. Hubert Orłowski. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 1975.

Cassirer, Ernst. *Filozofia form symbolicznych (cz. 1). Język*. Tłum. Przemysław Parszutowicz. Kęty: Wydawnictwo Marek Derewiecki, 2018.

Flusser, Vilém. *Into the Universe of Technical Images. Trans.* Nancy Ann Roth. Minneapolis–London: University of Minnesota Press, 2011.

Flusser, Vilém. „Ku uniwersum obrazów technicznych (Znaczyć).” Tłum. Andrzej Gwóźdź. W: *Po kinie?...: audiowizualność w epoce przekazników elektronicznych*. Red. Andrzej Gwóźdź. Kraków: TAIWPN Universitas, 1994.

Godzic, Wiesław. *Znani z tego, że są znani: celebryci w kulturze tabloidów*. Warszawa: Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, 2007.

Hilsenteger, Lewis. „My iPhone XS Max Is Doing Something Weird...” Serwis You Tube na kanale Unbox Therapy, 26.09.2018. <https://www.youtube.com/watch?v=Q3GGdtn9poo> (21.02.2024).

Kracauer, Siegfried. *Teoria filmu. Wyzwolenie materialnej rzeczywistości*. Tłum. Wanda Wertenstein. Gdańsk: Słowo/obraz terytoria, 2008.

Leswing, Kif. „Aparaty w nowych iPhone’ach wygładzają skórę na zdjęciach bez wiedzy użytkowników.” *Business Insider*, 29.09.2018. <https://businessinsider.com.pl/technologie/nowe-technologie/iphone-xs-i-xs-max-wygładzaja-twarz-na-zdjeciach-selfie/vcwfxej.amp> (20.02.2024).

Michałowska, Marianna. „Stefan Wojnecki (1929–2023).” *Kultura Współczesna* 121, nr 1 (2023).

Platon. *Fajdros*. Tłum. Władysław Witwicki. Kęty: Wydawnictwo Antyk, 1999.

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

Scruton, Roger. „Photography and Representation.” *Critical Inquiry* 7, nr 3 (1981).

Sontag, Susan. *O fotografii*. Tłum. Sławomir Magala. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1986.

Wiatr, Przemysław. „Siegfried Zielinski – archeolog i wariantolog mediów.” *Dialogi polityczne*, nr 29 (2020).

Wiatr, Przemysław. *W cieniu posthistorii – wprowadzenie do filozofii Viléma Flussera*. Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2018.

Wojnecki, Stefan. „Mój punkt widzenia w sporze o realność fotografii.” W: *Fotografia – gwiazda podwójna kultury. Pisma z lat 1977–2004*. Wybr. przez Alicję Kępińską. Poznań, 2005.

Zawojski, Piotr. *Pisanie i czytanie (o) fotografii. Odkrywcy, klasycy, obrazoburcy*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2023.

Zielinski, Siegfried. „Theologi electrici: kilka fragmentów.” Tłum. Marcin Sankiewicz. *Dialogi polityczne*, nr 29 (2020).

x PRZEMYSŁAW WIATR

Adiunkt na Uniwersytecie Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie w Katedrze Teorii Mediów. Swoje zainteresowania skupia na problematyce mediologicznie zorientowanej filozofii, filozoficznych ujęciach znaczenia technologii dla współczesnej kultury oraz współczesnej kulturze wizualnej i popularnej. Tłumacz i badacz twórczości Viléma Flussera. Autor książki *W cieniu posthistorii – wprowadzenie do filozofii Viléma Flussera* (Toruń 2018) oraz redaktor i tłumacz zbioru esejów Flussera (*V. Flusser, Kultura pisma. Z filozofii słowa i obrazu*, Warszawa 2018).

→

🔗 <https://orcid.org/0000-0001-7593-3751>

O wyzwaniach w naukach humanistycznych badających fotografię w epoce cyfrowej

LECH LECHOWICZ

Zeszyty Artystyczne
nr 1 (45)/2024, s. 74-88
doi: 10.48239/ISSN123266824505

Lech Lechowicz
Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa,
Telewizyjna i Teatralna im. Leona Schillera w Łodzi

Abstrakt

Epoka cyfrowa stawia badaczy obrazów medialnych powstających na terenie *lens based media* – fotografii, filmu, elektronicznych obrazów telewizyjnych i zapisów wideo – wobec wielu wyzwań. Wynikają one z dwóch aspektów badań medialnych w epoce cyfrowej. Pierwszy odnosi się do badań nad dziełami cyfrowymi powstałymi w epoce cyfrowej. Drugi aspekt odnosi się do badań w epoce cyfrowej nad mediami powstałymi przed epoką cyfrową, a dotyczy nowych możliwości badawczych, jakie stworzyła digitalizacja tych dzieł dostępnych m.in. *online*.

Hipermasowy i cyfrowy charakter badanych zjawisk wymusił opracowanie nowych humanistycznych, cyfrowych narzędzi i metod badawczych, takich jak m.in. badania ikonograficzne oparte na komputerowej analizie treści obrazów oraz badania oparte na obróbce cyfrowej danych statystycznych. Spowodowało to również zmiany w formie publikacji efektów badań, w których multimedialnych prezentacjach dominują obrazy wypierające tekst.

W epoce cyfrowej charakteryzującej się hipermasową skalą zjawisk, których istotną część stanowią obrazy fotograficzne, skutki cyfrowej rewolucji dotyczą ich kreacji, dystrybucji oraz odbioru. Wywołane tym zmiany wynikające z nowego

statusu materialnego, kulturowego i artystycznego dzieła cyfrowego wpływają na badania. Stały się one przedmiotem nowej formy w badaniach humanistycznych nazywanych Digital Humanities, których istotną częścią stały się badania Media Analytics prowadzone na terenie Cultural Analytics. Pierwsze przykłady tego typu badań z początku drugiej dekady wieku XXI zostały przedstawione w drugiej części tekstu.

Masowy i szerokokulturowy charakter fotografii cyfrowej dostępnej przez Internet sprawia, że skupia on uwagę badaczy na analizie i opisie zjawisk ujmowanych z perspektywy socjologicznej, kulturoznawczej czy antropologicznej. W mniejszym stopniu ich uwaga skierowana jest na nie tak masowe zjawiska jak obecność fotografii cyfrowej w praktykach artystycznych. Sprawia to, że we współczesnej literaturze dotyczącej fotografii w epoce cyfrowej występuje wyraźna dysproporcja między ilością i intensywnością badań nad kulturą popularną a kulturą artystyczną.

Słowa kluczowe:

Big data, digitalizacja, fotografia wernakularna, lens based media, media analytics, sieci społecznościowe

Abstract

On the challenges in the humanities studying photography in the digital age

The digital age poses many challenges to researchers of media images created in the field of lens-based media – photography, film, electronic television images and video recordings. They result from two aspects of media research in the digital age. The first refers to research on digital works created in the digital age. The second aspect refers to research in the digital age on media created before the digital age, and concerns new research opportunities created by the digitization of these works, available, among others, online.

The hyper-mass and digital nature of the studied phenomena forced the development of new humanistic, digital research tools and methods, such as, among others, iconographic research based on computer analysis of image content and research based on digital processing of statistical data. This also resulted in changes in the form of publication of research results, in which multimedia presentations are dominated by images replacing text.

In the digital era, characterized by a hyper-mass scale of phenomena, of which photographic images constitute an important part, the effects of the digital revolution concern their creation, distribution and reception. Changes resulting from the new material, cultural and artistic status of digital works affect research. They have become the subject of a new form of humanities research called Digital Humanities, of which Media Analytics research conducted at Cultural Analytics has become an important part. The first examples of this type of research from the beginning of the second decade of the 21st century are presented in the second part of the text.

The mass and broad-cultural nature of digital photography available via the Internet means that it focuses researchers' attention on the analysis and description of phenomena from a sociological, cultural and anthropological perspective. To a lesser extent, their attention is directed to phenomena that are not as mass as the presence of digital photography in artistic practices. This means that in contemporary literature on photography in the digital age, there is a clear disproportion between the amount and intensity of research on popular culture and artistic culture.

Keywords:

Big data, digitization, vernacular photography, lens based media, media analytics, social networks

Pojawienie się nowych wyzwań we współczesnych naukach humanistycznych badających fotografię spowodowane zostało skalą zjawisk w obszarze tzw. przemysłu kultury (*culture industry*), który radykalnie zmienił się w epoce cyfrowej. W połowie XX wieku wytwarzał on kilka milionów dóbr w ciągu roku. W epoce cyfrowej, na początku wieku XXI, wytwarzał on już kilka miliardów dóbr w ciągu jednego dnia, których całościowe badanie możliwe jest jedynie z wykorzystaniem metod komputerowych¹. Spowodowało to pojawienie się nowego kierunku badań humanistycznych Digital Humanities², których istotną częścią stały się badania Media Analytics prowadzone na terenie Cultural Analytics³.

Szybko zachodzące zmiany w coraz bardziej masowych praktykach fotograficznych, wywołane wejściem fotografii w zaawansowaną fazę epoki cyfrowej, wzbudziły zainteresowanie badaczy humanistycznych. Miało to historyczne znaczenie w badaniach nad tym medium, wprowadzając je w nowy obszar badań, będący uzupełnieniem dotychczasowego opisu historycznego tego medium. Badania te dotyczyły zarówno nowych, jak i starych, przedcyfrowych zjawisk, a także przyczyniły się do poszerzenia problematyki badań nad fotografią oraz stosowanych w nich nowych metod i narzędzi. W pierwszej fazie badań nad fotografią cyfrową uczestniczyli przede wszystkim antropolodzy oraz socjologowie. Interesowały ich głównie odbijające się w cyfrowych fotografiach wernakularnych⁴ zmiany w stylu życia, w mniejszym stopniu zaś zmiany materialnego, cywilizacyjnego i kulturowego otoczenia codziennego życia.

» 1 Lev Manovich, „100 Billion Data Rows per Second: Media Analytics in the Early 21st Century,” *International Journal of Communication* 2018, T. 12, 485, <https://ijoc.org/index.php/ijoc/article/view/6160> (06.12.2021).

» 2 „Analiza kulturowa to analiza ogromnych zbiorów i przepływów danych kulturowych przy użyciu technik obliczeniowych i wizualizacji. Koncepcja analityki kulturowej została opracowana przez Lva Manovicha w 2005 roku, a sam termin został wprowadzony w 2007 roku”. Cultural Analytics, <http://lab.softwarestudies.com/p/overview-slides-and-video-articles-why.html> (04.02.2022).

» 3 Software Studies, „Cultural Analytics and Digital Humanities,” w: *Software Studies Initiative*, <http://lab.softwarestudies.com/2007/05/about-software-studies-ucsd.html> (07.12.2021).

» 4 Fotografie wernakularne to fotografie funkcjonujące w domowym, rodzinnym kręgu. Dominują w niej indywidualne i zbiorowe przedstawienia ludzkich postaci. Są to głównie członkowie rodziny, ale także ich przyjaciele, znajomi czy koledzy.

Skalę i rodzaj wyzwań, przed jakimi stoją badacze fotografii, ilustruje porównanie zgromadzonych w zbiorach muzealnych potencjalnych materiałów badawczych z hipermasową ilością fotografii dostępną w epoce cyfrowej. W największych muzealnych kolekcjach fotografii ilość ta nie przekracza pół miliona. Fotograficzna kolekcja George Eastman House Museum w Rochester (USA) liczy ponad 400 tys. fotografii i należy do największych tego typu kolekcji na świecie⁵. Kolekcja International Center of Photography w Nowym Jorku zawiera 200 tys. obiektów⁶, natomiast Center for Creative Photography Tucson – 110 tys. dzieł⁷. Kolekcja Działu Fotografii Museum of Modern Art w Nowym Jorku, pierwszego działu fotografii w muzeum sztuki, liczy ponad 25 tys.⁸ W kolekcjach europejskich znajdują się podobne ilości obrazów fotograficznych. Kolekcja fotografii w Ludwig Museum Kolonii liczy niecałe 70 tys. eksponatów⁹, a w Museum Folkwang w Essen – 65 tys. eksponatów¹⁰. Zbiór fotografii w Musée national d'art moderne w Paryżu obejmuje 40 tys. odbitek i 60 tys. negatywów¹¹. Znaczna część tych zbiorów w ciągu ostatnich dwóch dekad została zdigitalizowana i udostępniona *online*.

W porównaniu z tymi liczbami ilościowa skala zmian, jakie spowodowało wejście fotografii w epokę cyfrową, jest ogromna, a nastąpiło to ponad trzy dekady temu. Epokę cyfrową w fotografii otwiera pojawienie się na rynku konsumenckim kamer cyfrowych¹². Pierwszą tego typu kamerę Fuji DS-1P opracowała firma Fuji w roku 1988, lecz nie weszła ona do masowej produkcji¹³. Pierwszą kamerą cyfrową, która w roku 1989 weszła do masowej produkcji, była Fuji

» 5 Photography, <https://www.eastman.org/photography> (15.06.2021).

» 6 Collections, <https://www.icp.org/collections> (15.06.2021).

» 7 Katherine Bussard, „Museums: United States,” w: *Encyclopedia of Twentieth-Century Photography*, ed. Lynne Warren, T. II, (New York-London 2006), 1137. *About CCP*, <https://ccp.arizona.edu/about/about-ccp> (15.06.2021).

» 8 Bussard, „Museum...,” 1138.

» 9 *Sammlung Fotografie*, <https://www.museum-ludwig.de/de/museum/sammlung/sammlung-fotografie.html> (15.06.2021).

» 10 *Fotografische Sammlung*, <https://www.museum-folkwang.de/de/ueber-uns/sammlung/fotografische-sammlung.html> (15.06.2021).

» 11 *Photographies*, <https://www.centrepompidou.fr/fr/collections/photographies> (15.06.2021).

» 12 Pierwsze fotograficzne obrazy cyfrowe zaczęto uzyskiwać w połowie lat 70. XX wieku. W roku 1975 pojawiły się pierwsze skanery pozwalające przekształcać obrazy fotograficzne niecyfrowe na obrazy zapisane w kodzie zerojedyńkowym. W roku 1975 w laboratoriach badawczych firmy Kodak uzyskano i zapisano w eksperymentalnej kamerze pierwsze fotografie cyfrowe. Uzyskane w ten dwojaki sposób obrazy miały bardzo niską rozdzielczość (w przypadku pierwszej fotografii było to 100 x 100 piksele). Nathan Brewer, *Your Engineering Heritage: Scanners and Computer Image Processing*, <https://insight.ieeeusa.org/articles/your-engineering-heritage-scanners-and-computer-image-processing/> (13.04.2023). *The history of the first digital cameras*, <https://www.digitalkameramuseum.de/en/history> (14.04.2022).

» 13 *The history of the first digital cameras*, <https://www.digitalkameramuseum.de/en/history> (14.04.2022).

DS-X wyposażona w matrycę CCD 0,4 Mpi, kartę SRAM 18 MB, na której można było zapisać sześć zdjęć¹⁴.

Gwałtowny przyrost ilościowy fotografii cyfrowej, inicjujący proces kształtowania się *big data*, nastąpił wraz z pojawieniem się w masowym użyciu smartfonów, pozwalających wykonywać, zapisywać i przysyłać zdjęcia. Pierwszym tego typu smartfonem był produkowany od roku 2007 iPhone firmy Apple z kamerą 2 Mpx i ekranem dotykowym oraz pamięcią 4 GB¹⁵. Smartfony tej firmy nie tylko zdominowały rynek, ale także wyznaczyły kierunek rozwoju w ich produkcji przez inne firmy. Stały się również urządzeniami, którymi wykonywano i wykonuje się najwięcej fotografii cyfrowych.

Ilość użytkowników smartfonów zaczęła gwałtownie rosnąć od końca pierwszej dekady wieku XXI. Według rocznych raportów „Ericsson Mobility Report”, rozpoczętych w roku 2011, spośród łącznej liczby 5,6 mld użytkowników telefonów komórkowych 10% z nich (czyli 560 mln) używało smartfony¹⁶. Pod koniec roku 2013 było ich już 1,9 mld¹⁷, a pod koniec roku 2014 – 2,7 mld¹⁸. Towarzyszył temu rozwój cyfrowych sieci GSM. Pozwalały one na szybką dystrybucję wykonanych smartfonami zdjęć, udostępniając nowe usługi jak Multimedia Messaging Service (MMS od 2002 roku), polegające na pakietowej transmisji danych zawierających tekst, dźwięk i obraz, oraz umożliwiając coraz szybszy, bezprzewodowy dostęp do Internetu w sieciach, najpierw 3G (od 2001), potem 4G (od 2009) i 5G (od 2019).

Fotografie wykonywane smartfonami zdominowały wytwarzanie wernakularnych fotografii cyfrowych, których głównym kanałem dystrybucji na skalę globalną stał się Internet oraz funkcjonujące w nim sieci społecznościowe, gwałtownie rozwijające się od końca pierwszej dekady XXI wieku. Już w pierwszym roku nowego tysiąclecia ONZ opublikowało raport głoszący nową erę – erę sieci:

» 14 *The history of the first digital cameras*, <https://www.digitalkameramuseum.de/en/history> (14.04.2022).

» 15 *iPhone*; <https://apple-history.com/iphone> (30.11.2021).

» 16 Ericsson Mobility Report 2011, 3, 5, <https://www.ericsson.com/4a98ba/assets/local/reports-papers/mobility-report/documents/2011/traffic-and-market-data-report-november-2011.pdf> (13.12.2021).

» 17 Ericsson Mobility Report 2013, 7, <https://www.ericsson.com/4a9840/assets/local/reports-papers/mobility-report/documents/2013/ericsson-mobility-report-november-2013.pdf> (13.12.2021).

» 18 Ericsson Mobility Report 2014, 2, <https://www.ericsson.com/49de8a/assets/local/reports-papers/mobility-report/documents/2014/ericsson-mobility-report-november-2014.pdf> (13.12.2021).

Rewolucja technologiczna i globalizacja tworzą erę sieci – a to zmienia sposób tworzenia i rozpowszechniania technologii. Dwie równoczesne zmiany w technologii i ekonomii – rewolucja technologiczna i globalizacja – łączą się, tworząc nową erę sieci. Tak jak silnik parowy i elektryczność zwiększyły moc fizyczną, aby umożliwić rewolucję przemysłową, tak cyfrowe i genetyczne przełomy zwiększają moc mózgu¹⁹.

Mimo tych utopijnie brzmiących prorocत्व mówiących o wpływie wspomnianych przełomów na ludzki rozwój, autorzy raportu trafnie wskazywali na rewolucyjne znaczenie sieci internetowych oraz ich znaczący wpływ na człowieka współczesnego. W sferze komunikacji i relacji społecznej u progu nowego stulecia widać było już załazki tego, co kilka lat później zaowocowało „eksplozją sieci społecznościowych”, w tym eksplozją obrazowania. Współcześnie „obrazowanie staje się uniwersalną formą rozmowy, a nie zamrożeniem szczególnej chwili [...] pochłania wszystko wokół siebie, aby później udostępnić i pamiętać, a także przejąć na własność to, co widziałeś i sfotografowałeś”²⁰.

Fenomeny epoki sieci najpełniej ujawniły się właśnie w sieciach społecznościowych udostępniających fotografie i wideo. Zmiany techniczne, jakie zaistniały w epoce cyfrowej, wpłynęły na pojawienie się wspomnianych nowych zjawisk dotyczących fotografii przede wszystkim w sferze jej internetowej prezentacji i dystrybucji. W pierwszej fazie epoki cyfrowej aż do początków wieku XXI przejawiało się to ciągłym przyrostem ilości zdjęć udostępnianych na stronach internetowych oraz na blogach.

Przełom nastąpił w połowie pierwszej dekady nowego tysiąclecia, kiedy pojawiły się sieci społecznościowe, w których fotografie stały się jedną z głównych form budujących społeczne relacje internetowe. Nieprzypadkowy jest czas, kiedy sieci te zaczęły gwałtownie się rozwijać. Koniecznym warunkiem do tego były wspomniane zmiany w fotograficznych technologiach cyfrowych w pierwszej dekadzie wieku XXI, wywołane przez upowszechnienie się smartfonów wyposażonych w kamery foto-wideo oraz rozwój cyfrowych sieci GSM. Spowodowało to gwałtowny przyrost ilościowy wykonywanych nimi fotografii oraz nasilenie zjawiska ich przesyłania i publikowania w Internecie, właśnie w mediach społecznościowych.

» 19 Human Development Report 2001. *Making new technologies work for human development*, Nowy Jork, 2001, 5; http://hdr.undp.org/sites/default/files/reports/262/hdr_2001_en.pdf (20.12.2021).

» 20 Benedict Evans, *The explosion of imaging*, <https://www.ben-evans.com/benedictevans/2014/6/24/imaging> (11.12.2021).

Facebook, jedna z pierwszych i największych sieci społecznościowych, odkąd stała się dostępna publicznie w roku 2006, pozwala wymieniać się umieszczanymi w nim tekstami, fotografiami, tworzyć albumy ze zdjęciami, książki adresowe, listy znajomych, prowadzić blogi i notesy²¹. W roku 2010 Facebook liczył 500 mln aktywnych użytkowników i przez następne lata należał do najczęściej używanych sieci społecznościowych²². W roku 2015 liczył już 1,4 mld użytkowników²³, a w ciągu następnych sześciu lat podwoił tę liczbę do 2,9 mld²⁴. W czwartym kwartale 2023 roku ilość użytkowników Facebooka przekroczyła 3 mld²⁵. W tym samym roku udostępniające także fotografie pozostałe sieci społecznościowe miały następujące liczby użytkowników: YouTube – 2,49 mld, WhatsApp – 2 mld, Instagram – 2 mld, a tekstowy X/Twitter – tylko 666 mln²⁶.

Przewiduje się, że w roku 2024 zostanie wykonanych 1,94 bln zdjęć, a w każdej sekundzie powstaną 54 tys. zdjęć²⁷. Dziennie w mediach społecznościowych udostępnianych jest 14 mld fotografii²⁸. Szacunkowa łączna ich liczba na świecie w roku 2023 wyniosła ok. 12,4 bln. Aż 93% z nich zostało wykonanych przy pomocy smartfonów, w pamięci których każdy z użytkowników przechowuje przeciętnie ok. 2 tys. fotografii²⁹.

Te trudno wyobrażalne liczby pokazują gigantyczny przetom, jaki za sprawą technik cyfrowych dokonał się w praktykach fotograficznych w ciągu niespełna dwóch dekad. Uzmystawiają, z jakim hipermasowym materiałem musi się zmierzyć współczesny badacz kultury wizualnej. Hipermasowy aspekt fotografii cyfrowej, w której dominuje ilościowo fotografia określana jako wernakularna, wywołał wśród badaczy niepokojące konstatacje:

» 21 Simeon Edosomwan, Sitalaskshmi Kalangot, Doriane Kouame, Jonelle Watson, Tom Seymour, „The history of social media and its impact on business,” *The Journal of Applied Management & Entrepreneurship* 2011, T. 16, nr 3, 82, https://www.researchgate.net/publication/303216233_The_history_of_social_media_and_its_impact_on_business, (10.12.2021).

» 22 Edosomwan et al., „The history of social media...,” 82.

» 23 Mansoor Iqbal, *Facebook Revenue and Usage Statistics* (2022), <https://www.businessofapps.com/data/facebook-statistics/> (21.01.2022).

» 24 *Most popular social networks worldwide as of October 2021, ranked by number of active users*, <https://www.statista.com/statistics/272014/global-social-networks-ranked-by-number-of-users/>, (10.12.2021).

» 25 Brian Dean, *Facebook User & Growth Statistics*, <https://backlinko.com/facebook-users> (14.02.2024).

» 26 Dean, *Facebook User & Growth Statistics...*, .

» 27 Matic Broz, *How many pictures are there? Statistics, trends, and forecasts. A scientific meta-analysis and original research of the number of photos* (06.04.2024), <https://photutorial.com/photos-statistics/> (14.02.2024).

» 28 Broz, *How many pictures are there...*, .

» 29 Broz, *How many pictures are there...*, .

Tradycyjna teoria fotografii i historycy fotografii nie są dobrze przygotowani do rozmowy o nowym wykorzystaniu i upowszechnieniu fotografii amatorskiej i nie byli jeszcze w stanie w pełni uświadomić sobie ogromnych jej implikacji dla naszego rozumienia medium fotograficznego³⁰.

Twierdzono, że po zmianach w fotografii wernakularnej, jakie dokonały się w epoce cyfrowej:

[f]otografia artystyczna nie powinna być nawet wzmianką. [...] Ale są też inne powody, dla których tego rodzaju prace zasługują na poważną uwagę krytyki. Jako parerga fotografia wernakularna jest nieobecnością obecnością, która determinuje historyczną i fizyczną tożsamość jej medium; to właśnie ona decyduje o tym, czym właściwa fotografia nie jest. [...] fotografie wernakularne wymagają wymyślenia odpowiednich historii wernakularnych³¹.

Ogromna skala tych zjawisk oraz nowe instytucje związane z dystrybucją cyfrowej fotografii w obiegu szerokokulturowym zmuszają do zmian w zakresie narzędzi i metodologii badań. Wobec tych masowych cyfrowych obrazów konieczne jest zastosowanie cyfrowych technologii badawczych. Jedynie ich wykorzystanie może prowadzić do analiz i opisu tych zjawisk. Badacze współczesnej kultury wizualnej stanęli więc wobec nowych wyzwań.

Ich problemy dobrze ilustruje tytuł tekstu jednego z pionierów badań humanistycznych cyfrowej epoki masowej kultury wizualnej, Lwa Manovicha, *How To Compare One Million Images?* (tłum. *Jak porównać milion obrazów?*) z roku 2011³². Manovich wskazuje w nim na problemy i dylematy współczesnych badaczy, pisząc:

[...] dostępność dużych, zdigitalizowanych zbiorów danych humanistycznych z pewnością stwarza argument dla humanistów do korzystania z narzędzi obliczeniowych. Media społecznościowe i globalizacja kultury zawodowej nie pozostawiają nam innego wyboru. Ale jak możemy badać wzorce i powiązania między

» 30 Jonas Larsen, Mette Sandbye, „Introduction: The New Face of Snapshot Photography,” w: *Digital Snaps. The New Face of Photography*, eds. Jonas Larsen, Mette Sandbye (Londyn–Nowy Jork, 2020), xxi.

» 31 Geoffrey Batchen, „Vernacular photographs,” w: Geoffrey Batchen, *Each Wild Idea. Writing, Photography, History* (Londyn: Cambridge, 2000), 59.

» 32 Lev Manovich, „How To Compare One Million Images?,” w: *Understanding Digital Humanities*, ed. David Berry (Nowy Jork-Londyn, 2012).

zbiorami fotografii, projektów lub filmów wideo, których liczba może wynosić sto tysięcy, miliony, lub miliardy?³³

Nowy obszar badań oraz użycie nowych narzędzi wobec występujących na skalę hipermasową cyfrowych fotografii w mediach społecznościowych ilustrują pierwsze projekty reprezentujące Media Analytics. Są one odpowiedzią na wyzwania obecne w badaniach kulturowych *big data* i mają na celu opracowanie „nowej teorii kulturowej dla globalnej, sieciowej kultury cyfrowej XXI wieku”³⁴.

Jednym z najbardziej masowych typów obrazów cyfrowych współtworzących *big data* są fotografie określane jako *selfie*. Samo zjawisko wykonywania autoportretów aparatem trzymanym w wyciągniętych ramionach i skierowanym na siebie lub autoportretów wykonywanych samowyzwalaczem czy z odbić w lustrach nie jest czymś zupełnie nowym i występowało już w początkach fotografii. Jednak było ono wtedy zjawiskiem marginalnym i nie miało swojej nazwy. Wyodrębnionym zjawiskiem masowym, opatrzonym własną nazwą *selfie*, stało się w drugiej dekadzie wieku XXI za sprawą upowszechnienia smartfonów oraz sieci społecznościowych. Pod koniec 2013 roku *selfie* zostało ogłoszone Słowem Roku przez *Oxford Dictionaries*, a jego użycie w tym roku wzrosło o 17 000%³⁵.

Selfie stanowiło jedno z pierwszych fotograficznych masowych zjawisk związanych z sieciami społecznościowymi, które zwróciło pogłębianą uwagę badaczy akademickich na dwa aspekty. Pierwszy dotyczy wizualnych treści poszczególnych zdjęć, w których oprócz fragmentu postaci dostrzec można niekiedy fragmenty realnego otoczenia, tła. W wielu *selfies* to właśnie otoczenie i tło są głównym powodem wykonania zdjęcia, prywatnym dokumentem dla siebie oraz dla internetowych adresatów potwierdzającym, że „tu byłem”. Drugi aspekt ma charakter szerszy, kulturowy, dotyczący lokalnych modeli kulturowych, które reprezentują tego typu masowe i globalne zdjęcia.

W roku 2013 został rozpoczęty projekt badawczy poświęcony temu zjawisku, nazwany „Selfiecity” (2013–2014)³⁶. Badania oparte zostały na komputerowych metodach zbierania, przetwarzania oraz analizy obrazów, a także publikacji wyników badań. Nowymi elementami były sposób cyfrowego przetwarzania materiałów badaw-

» 33 Lev Manovich, „How To Compare One Million Images?,” *Manovich.net*, 2/40, <http://manovich.net/index.php/projects/how-to-compare> (15.02.2022).

» 34 Software Studies, „Cultural Analytics and Digital Humanities,” w: *Software Studies Initiative*, <http://lab.softwarestudies.com/2007/05/about-software-studies-ucsd.html> (07.12.2021).

» 35 „Selfie” named by Oxford Dictionaries as word of 2013, <https://www.bbc.com/news/uk-24992393> (04.02.2022).

» 36 *Selfiecity*, <http://selfiecity.net/#> (07.12.2021).

czych oraz prezentacja podsumowująca rezultaty badań w postaci interaktywnych publikacji internetowych, wykorzystujących narzędzia cyfrowe służące wizualizacji cyfrowo przetworzonych danych. Zwizualizowane formy prezentacji efektów komputerowych analiz opatrzone komentarzami były główną formą publikacji wyników badań, przedstawioną na stronie projektu Selfiecity.net.

Badania prowadzone w ramach „Selfiecity” oparte były na zasobach Instagrama, liczącego wtedy około 100 mln użytkowników.³⁷ Realizacja „Selfiecity” polegała na badaniach ilościowych i jakościowych 3200 selfies wyselekcjonowanych spośród tych znajdujących się na kontach użytkowników Instagrama³⁸. Do badań wybrano po 640 zdjęć wykonanych w pięciu miastach na czterech kontynentach. Były nimi: Bangkok, Berlin, Moskwa, Nowy Jork i São Paulo³⁹. Ukierunkowanie projektu, mimo że dotyczyło obszaru praktyk fotograficznych, nie dotyczyło bezpośrednio fotografii jako takiej, jako obrazu, ale funkcji, jaką ona współcześnie pełni w obiegu sieci społecznościowych, przez co zawężało obszar badawczy do problematyki socjologicznej i komunikacyjnej. „Projekt postrzega media społecznościowe jako narzędzie dobrowolnej komunikacji interpersonalnej, stając się tym samym studium ludzkiego zachowania, do którego równie dobrze można podejść z perspektywy socjologii, jak i studiów nad komunikacją”⁴⁰.

Realizacja projektu miała również przyczynić się do wypracowania metod i narzędzi w badaniach odnoszących się do hipermasowych zjawisk oraz pomóc „przemysłu procesy tworzenia wiedzy na podstawie miliardów zdjęć”, a w sensie praktyki badawczej miała być „ilustracją potencjalnego sposobu badania, nawigacji, wizualizacji i ‘widzenia’ podobieństw i różnic w jednym, szczególnym rodzaju tych społeczności #me”⁴¹.

Na podstawie tych badań sformułowano kilka ogólnych konkluzji. Wbrew oczekiwaniom badaczy, *selfie* stanowiły zaledwie 4% przeanalizowanych wstępnie zdjęć⁴². Większość z nich wykonały

» 37 Alise Tifentale, „Art of the Masses: From Kodak Brownie to Instagram,” *Networking Knowledge* 2015, T. 8, nr 6 Special Issue: „Be Your Selfie: Identity, Aesthetics and Power in Digital Self-Representation,” 3; <https://ojs.meccsa.org.uk/index.php/netknow/issue/view/50> (16.12.2021).

» 38 Alise Tifentale, „Making Sense of the Selfie-Digital Image-Making and Image-Sharing in Social Media,” *Scriptus Manet* 2015, nr 1, 52; https://www.academia.edu/20174752/Making_Sense_of_the_Selfie_Digital_Image_Making_and_Image_Sharing_in_Social_Media (07.12.2021).

» 39 *Selfiecity*, <http://selfiecity.net/#> (07.12.2021).

» 40 Tifentale, *Making sense...*, .

» 41 Nadav Hochman, *Imagined Data Communities*, 3, http://d25rsf93iwlmg.cloudfront.net/downloads/Nadav_Hochman_selfiecity.pdf (04.02.2022).

» 42 Our Main Findings, <http://selfiecity.net/selfieexploratory/> (07.12.2021).

kobiety (najmniej w Bangkoku – 55,2%, a najwięcej w Moskwie – 82%). Kobiety również przybierają najbardziej ekstremalne pozy⁴³. Ustalono, że ten rodzaj zdjęć zwykle wykonują ludzie młodzi (średnia wieku wszystkich autorów to 23,7 lat). Najmłodszymi wśród nich byli mieszkańcy Bangkoku (średnio 21 lat), a najstarszymi mieszkańcy Nowego Jorku (25,3 lat)⁴⁴. Najwięcej uśmiechniętych osób było w Bangkoku i São Paulo, a najmniej w Moskwie⁴⁵.

Na stronie internetowej projektu Selfiecity.net można znaleźć pełne opisy efektów badań w postaci interaktywnych wizualizacji opartych na komputerowych analizach ich treści według zadanych kryteriów, a także zobaczyć każde z 3200 zdjęć. Połączenie interaktywnych wizualizacji z bazą obrazów pozwala wnikać w szczegółowe rezultaty badań oraz poddać je ewentualnej weryfikacji. Stanowi to jeden z pierwszych przykładów nowej formy prezentacji badań humanistycznych, w której jej głównym elementem nie jest tekst, lecz obraz. Interaktywna forma multimedialnych publikacji badań naukowych zbliża ją do działań artystycznych, do multimedialnych instalacji interaktywnych.

Fenomen *selfie* stał się też jednym z przedmiotów wcześniejszego antropologicznego projektu badawczego „Why We Post” podjętego w roku 2012 przez międzynarodową grupę dziewięciu badaczy. Badano w nim odwrotny wobec projektu „Selfiecity” aspekt związany z mediami społecznościowymi, czyli jak krąg kulturowo-geograficzny odbija się w formach korzystania z mediów społecznościowych oraz jakim funkcjom one służą. Badania nad mediami społecznościowymi prowadzono w dziewięciu miejscach na świecie: w Brazylii, Chile, w rejonach przemysłowych i rolniczych Chin, w Anglii, Indiach, Włoszech, Trynidadzie i w Turcji⁴⁶. Realizacja projektu nie ograniczała się jedynie do analiz *selfies* umieszczonych w sieciach społecznościowych. Analizowano również inne rodzaje zdjęć tam publikowanych ujawniających prywatną codzienność, a także autokomentarze części ich autorów uzyskane w wywiadach środowiskowych.

Najbardziej ogólne rezultaty badań zostały przedstawione w postaci piętnastu *Discoveries* (Odkryć), opublikowanych na stronie internetowej projektu⁴⁷. Jednym z ogólnych wniosków było stwierdzenie

» 43 Our Main Findings, <http://selfiecity.net/selfieexploratory/> (07.12.2021).

» 44 Our Main Findings, <http://selfiecity.net/selfieexploratory/> (07.12.2021).

» 45 Our Main Findings, <http://selfiecity.net/selfieexploratory/> (07.12.2021).

» 46 „Why We Post – taking anthropology to the world,” *Anthropology News* 2016, T. 57, nr 9, 44-47; https://www.researchgate.net/publication/316653022_Why_We_Post_-_Taking_Anthropology_to_the_World, (08.12.2021).

» 47 Discoveries, w: *Why We Post*, <https://www.ucl.ac.uk/why-we-post/discoveries> (08.12.2021).

nie różnorodności *selfies*, które mają „różne zastosowania w różnych społeczeństwach”⁴⁸. Aspekt ten podkreślono w Odkryciu 8.:

Media społecznościowe nie ujednolicają świata. Jednym z głównych odkryć naszego projektu jest to, że ludzie na całym świecie znajdują sposoby, aby media społecznościowe służyły lokalnym celom. Media społecznościowe to nowy sposób wyrażania różnic kulturowych, a nie technologia, która uczyniła świat bardziej jednorodnym⁴⁹.

Z badań wynika także ogólna zmiana, do jakiej przyczyniły się sieci społecznościowe zdominowane obrazami w codziennej, wernakularnej komunikacji społecznej: „Odkrycie 7. Kiedyś po prostu rozmawialiśmy, teraz rozmawiamy o zdjęciach. Media społecznościowe zmieniły komunikację między ludźmi w kierunku wizualnym kosztem tekstu i głosu. Teraz zdjęcie może stać się sednem naszej rozmowy”⁵⁰.

Szczegółowe efekty badań prowadzonych w trakcie realizacji projektu „Why We Post” zostały przedstawione także w jedenastu naukowych publikacjach dostępnych *online* na licencji Creative Commons⁵¹.

Badania treści i formy zdjęć umieszczanych w sieciach społecznościowych wykazały, że wbrew procesom globalizacyjnym są one znacznie bardziej zróżnicowane, niż mogłoby to się wydawać. To, co jest fotografowane i jak jest fotografowane, technika fotografowania, rozumienie i wykorzystywanie fotografii w sieci wciąż pozostają „pod silnym wpływem wartości społecznych, kulturowych i estetycznych danej lokalizacji geograficznej lub grupy demograficznej”⁵².

Masowy i szerokokulturowy charakter fotografii cyfrowej dostępnej przez Internet kieruje uwagę badaczy na analizę i opis zjawisk z perspektywy socjologicznej, kulturoznawczej czy antropologicznej. W mniejszym stopniu skupiają się na mniej masowych zjawiskach, jak obecność fotografii cyfrowej w praktykach artystycz-

» 48 „What is social media?” w: *Why We Post*, <https://www.ucl.ac.uk/why-we-post/about-us/what-is-social-media>, (08.12.2021).

» 49 Discovery 8. *Social media is not making the world more homogenous*, <https://www.ucl.ac.uk/why-we-post/discoveries/8-social-media-is-not-making-the-world-more-homogenous> (08.12.2021).

» 50 Discovery 7. *We used to just talk now we talk photos*, <https://www.ucl.ac.uk/why-we-post/discoveries/7-we-used-to-just-talk-now-we-talk-photos> (08.12.2021).

» 51 Wszystkie publikacje są dostępne: *Why We Post*, <https://www.uclpress.co.uk/collections/series-why-we-post> (08.12.2021).

» 52 Lev Manovich, *Instagram and Contemporary Image, 2015-2017* [autorska publikacja on-line], 25; <http://manovich.net/index.php/projects/instagram-and-contemporary-image> (06.12.2021).

nych. Sprawia to, że we współczesnej literaturze dotyczącej fotografii w epoce cyfrowej występuje wyraźna dysproporcja między ilością i intensywnością badań nad kulturą popularną i kulturą artystyczną. •

Bibliografia

A scientific meta-analysis and original research of the number of photos (06.04.2024), <https://photutorial.com/photos-statistics/> (14.02.2024).

About CCP, <https://ccp.arizona.edu/about/about-ccp> (15.06.2021).

Edosomwan, Simeon. Kalangot, Sitalaskshmi. Kouame, Doriane. Watson, Jonelle. Seymour, Tom. „The history of social media and its impact on business”. *The Journal of Applied Management & Entrepreneurship* 2011, Vol. 16, No 3, 82; https://www.researchgate.net/publication/303216233_The_history_of_social_media_and_its_impact_on_business (10.12.2021).

Batchen, Geoffrey. *Vernacular photographs*. W: Geoffrey Batchen, „Each Wild Idea. Writing, Photography, History”. Cambridge–London, 2000.

Brewer, Nathan. „Your Engineering Heritage: Scanners and Computer Image Processing.” *Insight*. [insight.ieeeusa.org](https://insight.ieeeusa.org/articles/your-engineering-heritage-scanners-and-computer-image-processing/), <https://insight.ieeeusa.org/articles/your-engineering-heritage-scanners-and-computer-image-processing/> (13.04.2023).

Broz, Matic. How many pictures are there (2024): Statistics, trends, and forecasts, A scientific meta-analysis and original research of the number of photos (6.04.2024), <https://photutorial.com/photos-statistics/> (14.02.2024).

Bussard, Katherine. „Museums: United States”, w: *Encyclopedia of Twentieth-Century Photography*, ed. Lynne Warren, Vol. II, Nowy Jork–Londyn, 2006.

Collections, <https://www.icp.org/collections> (15.06.2021).

Cultural Analytics, <http://lab.softwarestudies.com/p/overview-slides-and-video-articles-why.html> (04.02.2022).

Dean, Brian. *Facebook User & Growth Statistics*, <https://backlinko.com/facebook-users> (14.02.2024).

Discoveries, w: *Why We Post*, <https://www.ucl.ac.uk/why-we-post/discoveries> (08.12.2021).

Discovery 7. *We used to just talk now we talk photos*, <https://www.ucl.ac.uk/why-we-post/discoveries/7-we-used-to-just-talk-now-we-talk-photos> (08.12.2021).

Discovery 8. *Social media is not making the world more homogenous*, <https://www.ucl.ac.uk/why-we-post/discoveries/8-social-media-is-not-making-the-world-more-homogenous> (08.12.2021).

Ericsson Mobility Report 2011, 3, 5; <https://www.ericsson.com/4a98ba/assets/local/reports-papers/mobility-report/documents/2011/traffic-and-market-data-report-november-2011.pdf> (13.12.2021).

Ericsson Mobility Report 2013, 7; <https://www.ericsson.com/4a9840/assets/local/reports-papers/mobility-report/documents/2013/ericsson-mobility-report-november-2013.pdf> (13.12.2021).

Ericsson Mobility Report 2014, 2; <https://www.ericsson.com/49de8a/assets/local/reports-papers/mobility-report/documents/2014/ericsson-mobility-report-november-2014.pdf> (13.12.2021).

Evans, Benedict. The explosion of imaging, <https://www.benevans.com/benedictevans/2014/6/24/imaging> (11.12.2021).

Fotografische Sammlung, <https://www.museum-folkwang.de/de/ueber-uns/sammlung/fotografische-sammlung.html> (15.06.2021).

Hochman, Nadav. *Imagined Data Communities*, 3, http://d25rsf93iwlmg.cloudfront.net/downloads/Nadav_Hochman_selfiecity.pdf (04.02.2022).

Human Development Report 2001. *Making new technologies work for human development*. Nowy Jork, 2001, 5; http://hdr.undp.org/sites/default/files/reports/262/hdr_2001_en.pdf (20.12.2021).

iPhone; <https://apple-history.com/iphone> (30.11.2021).

Larsen, Jonas; Sandbye, Mette. „Introduction: The New Face of Snapshot Photography,” w: *Digital Snaps. The New Face of Photography*, eds. Jonas Larsen, Mette Sandbye, Londyn-Nowy Jork, 2020.

Manovich, Lev. „100 Billion Data Rows per Second: Media Analytics in the Early 21st Century”. *International Journal of Communication* 2018, Vol. 12, 485; <https://ijoc.org/index.php/ijoc/article/view/6160> (06.12.2021).

Manovich, Lev. „How To Compare One Million Images?” *Manovich.net*, 2/40, <http://manovich.net/index.php/projects/how-to-compare> (15.02.2022).

Manovich, Lev. *Instagram and Contemporary Image, 2015–2017* [autorska publikacja online], 25; <http://manovich.net/index.php/projects/instagram-and-contemporary-image> (06.12.2021).

Mansoor, Iqbal. *Facebook Revenue and Usage Statistics* (2022), <https://www.businessofapps.com/data/facebook-statistics/> (21.01.2022).

„Most popular social networks worldwide as of October 2021, ranked by number of active users”, <https://www.statista.com/statistics/272014/global-social-networks-ranked-by-number-of-users/> (10.12.2021).

Our Main Findings, <https://selfiecity.net/#theory> (07.12.2021).

Photographies, <https://www.centrepompidou.fr/fr/collections/photographies> (15.06.2021).

Photography, <https://www.eastman.org/photography> (15.06.2021).

Sammlung Fotografie, <https://www.museum-ludwig.de/de/museum/sammlung/sammlung-fotografie.html> (15.06.2021).

„Selfie’ named by Oxford Dictionaries as word of 2013, <https://www.bbc.com/news/uk-24992393> (04.02.2022).

Selfiecity, <http://selfiecity.net/#> (07.12.2021).

Software Studies. „Cultural Analytics and Digital Humanities.” w: *Software Studies Initiative*, <http://lab.softwarestudies.com/2007/05/about-software-studies-ucsd.html> (07.12.2021).

The history of the first digital cameras, <https://www.digitalkameramuseum.de/en/history> (14.04.2022).

Tifentale, Alise. „Art of the Masses: From Kodak Brownie to Instagram.” *Networking Knowledge* 2015 Vol. 8, No. 6 Special Issue: „Be Your Selfie: Identity, Aesthetics and Power in Digital Self-Representation”, 3; <https://ojs.meccsa.org.uk/index.php/netknow/issue/view/50> (16.12.2021).

Tifentale, Alise. „Making Sense of the Selfie- Digital Image-Making and Image-Sharing in Social Media.” *Scriptus Manet* 2015, nr 1, 52; https://www.academia.edu/20174752/Making_Sense_of_the_Selfie_Digital_Image_Making_and_Image_Sharing_in_Social_Media (07.12.2021).

„What is social media?” w: *Why We Post*, <https://www.ucl.ac.uk/why-we-post/about-us/what-is-social-media> (08.12.2021).

„Why We Post – taking anthropology to the world.” *Anthropology News* 2016, T. 57, nr 9, 44-47; https://www.researchgate.net/publication/316653022_Why_We_Post_-_Taking_Anthropology_to_the_World (08.12.2021).

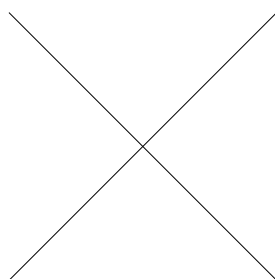
„Why We Post”, <https://www.uclpress.co.uk/collections/series-why-we-post> (08.12.2021).

x LECH LECHOWICZ

(ur. 1952) – dr, adiunkt, zajmuje się historią i teorią fotografii oraz relacjami występującymi między tradycyjnymi dyscyplinami artystycznymi, a fotografią, filmem, wideo, obrazami cyfrowymi. Autor wielu wystaw, katalogów oraz publikacji dotyczących tych problemów. W latach 1978–1996 kustosz Działu Fotografii i Technik Wizualnych w Muzeum Sztuki w Łodzi; obecnie niezależny kurator oraz wykładowca w Państwowej Wyższej Szkole Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej w Łodzi. Wybrane publikacje: *Fotoeseje. Teksty o fotografii polskiej*, Fundacja Archeologii Fotografii, Warszawa 2010, *Historia fotografii, część 1, 1838–1939*, Łódź 2012, *Grupa Zero-61 (1961–1969)*, Łódź 2016.

→

 <https://orcid.org/0000-0001-6388-792X>



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 doboru odpowiednich narzędzi. Zagadnienia formalne i obrazowe interesujące artystkę rozpatruję w odniesieniu do filozofii fotografii Joanny Żylińskiej, powracam do Viléma Flussera rozpatrującego zależności 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 „oscylowanie – 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, uzupełn. 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.rozswietlamykulture.pl, <http://www.rozswietlamykulture.pl/reflektor/2015/10/08/agata-mendziuk-mind-games-niepokojo-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 pluskwik 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 fotografki, *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 doświadczania 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 doświadczania 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)swojości

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 fotografię, 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.

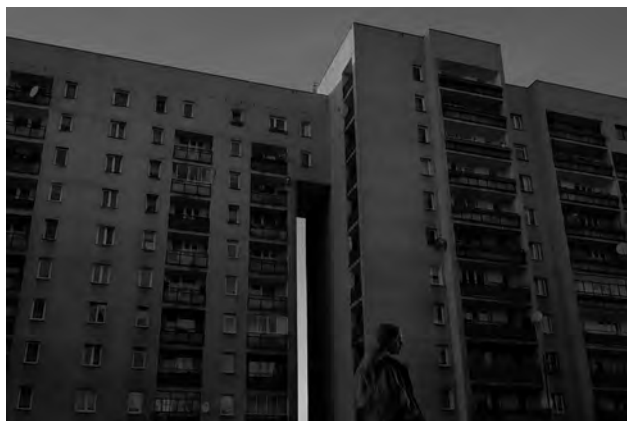
Filmowe z ducha są także te elementy fotograficznych zdarzeń Mendziuk, które wyzwalają w odbiorcy drżenie. To odczucie niepokoju jest tym bardziej dojmujące, im silniejsze wspomniane wyżej „wrażenie realności”. Za sprawą opisanej wyżej *mise-en-scène*, kadry z *Bliżej* sprawiają wrażenie stopklatek z 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 przemyslenia fotografii jako medium narracyjnego, powrót figuralności 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 przemienia 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 ostrość 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*; zaznaczmy, 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 Zawojski, 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. Zawojski 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 Zawojski, *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 Zawojski, *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, wyphywający z agrolistyki, który nie daje możliwości zbliżenia ludzi i nie-ludzi. Jako alternatywę proponuje powrót do filozofowania relacyjnego, związanego raczej z modelem gospodarki zbieracko-łowieckiej.

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-łowieckim, z tym że jest to odwrót od konwencjonalnie i konserwatywnie rozumianej „natury”, praktykujący 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 odbiorczynie) 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 udanie 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 niesłuchanie ważkim 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, uzupełn. 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. Odkrywcy – 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>

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, przetamując 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. Wpłątana w gąszcz powiększeń publiczność mogła wejść w bliższą relację z dziełami i przyjrzeć 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 [...] Duchamp’a 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: „Ekspozycja 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 zestawzić *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 inw. 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 znamienity 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 wernisazu 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 wydarczenia
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 nabrały 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

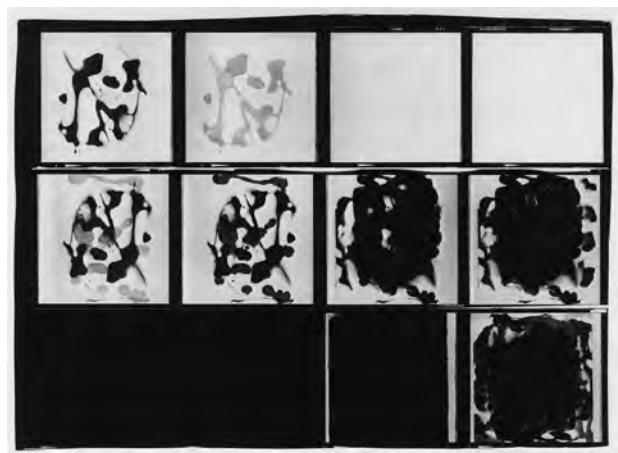
» 14 Za informacje na temat charakteru tego przedsięwzięcia, jak i udostępnienie jej dokumentacji fotograficznej uprzejmie podziękowania składam Lucjanowi Demidowskiemu.

» 15 Ze względu na swój niefiguralny 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-srebrna, 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 ciec, 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 Księżyca? 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, Jeana-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: słowo/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 Labiryncie. 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 kartezjańskiego 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, wybiecie 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 Łukaszewicz 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: *Doświadczenie (w) fotografii*, 6-43. Poznań: Fundacja 9/11 Art Space, 2015.

Morawski, Stefan. „Happening. Rodowód – charakter – funkcje.” *Dialog* 10 (1971): 117-136.

Przytuśki, 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: *Sygnały*. 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.

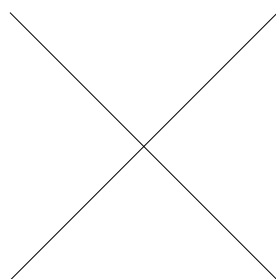
Zadura, Bohdan. *Burza wg Shakespeare’a. Ekspresja pantomimiczna*. Lublin: Lubelski Teatr Wizji i Ruchu, 1980.

x WERONIKA KOBYLİŃSKA

Historyczka sztuki, adiunktka w PWSFTviT w Łodzi oraz prezeska Fundacji Archeologia Fotografii. *Guest professor* w Aleksander-Brückner-Zentrum 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 *Awangardowa 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>



Socjalizm z połamaną twarzą. Wspomnienia Stefana Wojneckiego

PIOTR WOŁYŃSKI

Zeszyty Artystyczne
nr 1 (45)/2024, s. 122-136
doi: 10.48239/ISSN123266824511

Piotr Wołyński
Uniwersytet Artystyczny
im. M. Abakanowicz w Poznaniu

W 2019 roku poprosiłem Stefana Wojneckiego o udzielenie dłuższego wywiadu. Chodziło mi przede wszystkim o utrwalenie odautorskiego spojrzenia na jego, wtedy już ponad sześćdziesięcioletni, okres twórczości. Chciałem dowiedzieć się, jak artysta postrzega z takiej perspektywy swój dorobek. Kwestia była dla mnie tym bardziej frapująca, że poznawałem na bieżąco wiele jego realizacji przynajmniej od lat 70. XX wieku. W tym czasie zetknąłem się też z tekstami oraz cennymi inicjatywami organizacyjnymi Wojneckiego. Jedną z nich było merytoryczne kierownictwo cyklu sympozycji organizowanych w ramach Gorzowskich Konfrontacji Fotograficznych w latach 70. i 80. Miałem szczęście, że jako młody wówczas autor kilkakrotnie przystuchiwałem się referatom i gorącym dyskusjom podczas obrad. Stefan Wojnecki był wówczas spiritus movens całego przedsięwzięcia, to dzięki jego osobie i staraniom zjeżdżały się wówczas do Gorzowa Wielkopolskiego najwybitniejsze indywidualności świata sztuki, artystki i artyści, osoby zajmujące się jej teorią

i historią, a niekiedy osoby reprezentujące inne obszary nauki i humanistyki. To podczas tych spotkań wyłaniał się dla mnie niezwykle frapujący obraz fotografii jako ważnego środka wypowiedzi w sztuce. Dziś, po ponad czterdziestu latach, śmiało mogę powiedzieć, że tamte okoliczności i spotkania ze Stefanem Wojneckim w dużej mierze ukształtowały moją drogę życiową i artystyczną. Jednocześnie miałem świadomość, że nie wszystko o tamtym okresie, a przede wszystkim o twórczości i działalności Stefana Wojneckiego, wiem. Postanowiłem moją ciekawość zaspokoić czerpiąc u samego źródła. Z pomocą starannie dobranych zagadnień i przygotowanych pytań dowiedzieć się jak najwięcej o samym bohaterze mojego wywiadu, ale i o najróżniejszych kontekstach, które towarzyszyły bogatej twórczości profesora.

Podczas pierwszego z zaplanowanych spotkań zorientowałem się, że moja wizja wywiadu nie jest do końca zgodna z oczekiwaniami samego bohatera. Okazało się, że profesor zaoferował mi znacznie więcej niż to, na co liczyłem. Przygotowane przeze mnie pytania okazały się częściowo tylko przydatne lub wręcz zbędne. Wywiad szybko przekształcił się w serię barwnie opowiadanych przez Stefana Wojneckiego wspomnień. Objęły one swoim zasięgiem czasowym cały okres życia – począwszy od pierwszych, wczesnodziecięcych doświadczeń po współczesność. Co więcej, profesor podejmował w swojej opowieści wątki, o które nie mógłbym zapytać, bo po prostu o nich nie wiedziałem. Nie zdobyłbym się też na odwagę zapytać o pewne ściśle prywatne wątki życiorysu, które niejednokrotnie poruszał Stefan Wojnecki w swojej opowieści. Spotykaliśmy się w domu profesora, przy ulicy Święty Marcin, raz w tygodniu. Moja ciekawość dotycząca dalszych części opowieści o życiowej drodze Stefana Wojneckiego rosła ze spotkania na spotkanie. Ich autor dysponował fenomenalną pamięcią, szczególnie w odniesieniu do przedwojennego i wczesnopowojennego okresu swojego życia. Na spotkania zjawiał się zawsze perfekcyjnie przygotowany, z przemyślaną kolejnością i hierarchią wspomnień. Całość dopełniały udostępniane mi fotografie i dokumenty odnoszące się do konkretnych, przywoływanych wydarzeń, które to pamiątki profesor pieczołowicie przechowywał. Tak więc moje zamiary zostały w pewnym sensie zniweczone, ale tylko po to, żebym mógł otrzymać od profesora to, czego naprawdę chciałem – wglądu w jego życie, który pozwoli mi lepiej zrozumieć samego artystę, jak i jego bogaty dorobek.

W prezentowanym poniżej fragmencie wspomnień Stefan Wojnecki przywołuje okres lat 50.; od roku 1953, w którym podejmuje, z tytułu nakazu pracy, posadę w Wytwórni Sprzętu Komunikacyjne-

go im. Bolesława Śmiatego we Wrocławiu, do roku 1959, w którym realizuje swoją pierwszą wystawę indywidualną w salonie Polskiego Towarzystwa Fotograficznego w Poznaniu. Decyzję, żeby opracować i opublikować w niniejszym zbiorze ten właśnie fragment wspomnień, podjąłem z dwóch przynajmniej powodów. Po pierwsze fragment poniższy dobrze naświetla realia społeczne i historyczne, w których przyszło bohaterowi tych wspomnień wchodzić w samodzielne życie i podejmować trudne, określające całą późniejszą drogę decyzje. A że były to czasy diametralnie różne od dzisiejszych niemal pod każdym względem, stwierdziłem, że nic lepiej ich nie przybliży, zwłaszcza młodszym pokoleniom, jak opowieść bezpośredniego uczestnika i uważnego obserwatora. Jawi się tutaj, przedstawiona w syntetycznych ujęciach, cała odmienność tamtego czasu, jego mroczne i groźne oblicze. Jest to też intrygująca, nie raz zaprawiona goryczą, relacja o systemie społeczno-politycznym, w którym przyszło autorowi żyć. Drugi powód, dla którego wybrałem ten właśnie fragment wspomnień, dotyczy szansy na znalezienie w nim odpowiedzi na pytanie: jak to się stało, że zdolny, pełen zapału i przekonany do swojego powołania fizyk-inżynier wkracza na drogę sztuki? Fragment ten opisuje okoliczności podjęcia tak ważkiej życiowej decyzji oraz pierwsze lata twórczości fotograficznej, której autor, z biegiem czasu, poświęcił się całkowicie. Oryginalność sztuki i teorii bohatera poniższych wspomnień często analizowana jest w kontekście jego zainteresowań naukami ścisłymi. Rozwijał je nieustannie do końca życia. Poniższy fragment wspomnień pozwala spojrzeć na ten aspekt twórczości Stefana Wojneckiego z nieco innej perspektywy. Warto zatem poznać bliżej wykładnię samego artysty.

Wspomnienia (fragment)

STEFAN WOJNECKI

W Wytwórni Sprzętu Komunikacyjnego we Wrocławiu byłem zatrudniony jako inżynier fizyk¹. To dziwne zestawienie, ale to było to, o co mi chodziło, gdy studiowałem fizykę i do czego dążyłem – do tej sytuacji, gdzie jedno z drugim jest powiązane. To była – można powiedzieć – fizyka praktyczna. W WSK zacząłem pracować 9 stycznia 1953 roku. Dwa miesiące później zmarł Stalin. W związku z tym w całej Polsce był niezwykle jubel, nawet zmieniano nazwy miast na jego cześć. W każdym przedsiębiorstwie były specjalne uroczystości związane ze śmiercią Stalina. W WSK, gdzie akurat byłem, zaczęły wyć wszystkie syreny. Hałas nie z tej ziemi rozchodził się wszędzie. Później miała być cisza i była. Wszyscy mieli przestać pracować na moment. Ale przecież niektóre maszyny nie mogły być po prostu zatrzymane, bo ich uruchomienie by trwało może nawet ze dwa dni. Więc maszyny zostały włączone, ale bez obsługi, bo wszyscy mieli się zgromadzić w wyznaczonym miejscu i myśleć o wielkim Stalinie. W biurze konstrukcyjnym, gdzie pracowałem, również nas wszystkich zebrano w jedno miejsce. Była cisza, słychać było tylko wyjące syreny. Ludzie mieli o Stalinie różne zdania. Jeden z nas, inżynier, stał blisko okna i patrzył w dal i się lekko uśmiechnął do swojej myśli. Za chwilę, po uroczystościach, przyszli panowie, zabrali go i już więcej go nie widzieliśmy. Partia ingerowała we wszystko, cokolwiek się działo, nawet jeśli nie miało nic wspólnego akurat ze Stalinem jako takim. Zniknięcie za uśmiech, lekki uśmiech... Widziałem ten jego uśmiech, bo akurat stałem obok. Na szczęście ja miałem twarz poważną. Wiedziałem, żeby lepiej nic po sobie nie pokazywać, bar-

» 1 W latach 50. obowiązywał nakaz pracy, absolwenci uczelni wyższych otrzymywali skierowanie do wyznaczonego zakładu pracy na okres kilku lat. Stefan Wojnecki pracował z nakazu pracy w Wytwórni Sprzętu Komunikacyjnego we Wrocławiu w latach 1953–1955.

dzo siebie kontrolowałem. Ten gość już do pracy nie wrócił. Nie wiadomo, co się stało. Czy zabrali go do kopalni węgla, czy może na budowę BAM² wywieźli, trudno powiedzieć.

Rok później zaczęli mi proponować, żebym chociaż poszedł na zebranie POP-u, czyli podstawowej organizacji partyjnej w tym zakładzie pracy. Chodziło o to, żeby mnie wciągnąć do partii. Ale ja mówię: „Iść na zebranie mogę, zobaczę, jak to wygląda”. Nie żałuję, że tam byłem i się przysłuchiwałem. Mizeria tej polityki wyszła, można powiedzieć, w stu procentach. Ludzie, których doskonale znałem z pracy, normalnie myślący, dobrze pracujący, nagle tam zaczęli się odzywać, jakby to nie byli oni. Można powiedzieć, że całe zebranie to było partyjne blubranie³. Jakiś sens to miało, tyle że partyjny. Ze zdziwieniem zobaczyłem, że ci ludzie byli tam zupełnie inni. Niektórzy wtedy mówili, że wstąpili do partii, żeby mieć stanowisko albo trochę więcej pieniędzy albo jakieś inne korzyści, i że ta idea ich nie dotyczy, ale to nie było prawdą. Jeżeli ktoś zaczyna bzdury gadać, od rzeczy, to musiało się w jego mózgu jakby też zakodować i mieć jakiś wpływ na jego sposób myślenia. Nie da się należeć do partii i nie być partyjnym, bo to sposób myślenia. I dzisiejsi politycy mogą być zupełnie normalni na co dzień, ale jak zaczynają mówić, to od razu widać, że przesiąkli partią, niezależnie, czy to PiS, czy PO. Na tym zebraniu w WSK to wyraźnie było widać. Kiedy mojemu ojcu zaproponowali, żeby wstąpił do partii ze względu na to, że pracował w Państwowym Urzędzie Repatriacyjnym i człowiek na stanowisku dyrektora powinien być w partii, odpowiedział, że jego kręgosłup się skrzywił nie ze starości, ale z nadużywania. Chciał wyrazić w ten sposób, że ten jego kręgosłup ideologiczny nie pozwala mu być członkiem partii. Ale powiedział po prostu, że jego kręgosłup się zużył przez dość długą obecność na tym świecie. A wtedy miał dopiero czterdzieści dziewięć lat. Czyli że nie jest godzien, można powiedzieć. W każdym razie do końca życia miał spokój. Zresztą, w całej mojej rodzinie, i mojej żony Basi też, nikt do partii nie należał. Ileś pokoleń wstecz, od XIX wieku, wszyscy działali, byli bardzo aktywni, czynni, ale do partii komunistycznej nikt się nie zapisał. Ojciec nie mógł powiedzieć, że miał palarnię kawy przed wojną, bo nie wiadomo, czy by jeszcze dalej był dyrektorem. Uważam, że wpływ partii jest do opanowania, jeśli stoi się na zewnątrz. Tylko ludzie, którzy są wewnątrz niej, sami siebie zmieniają i to na niekorzyść. Ja mogę o sobie powiedzieć, że mam kręgosłup ideologicz-

» 2 BAM – Kolej Bajkalsko-Amurska, miejsce zsyłki i pracy przymusowej więźniów sowieckich gułagów. Uważa się, że w czasie jej budowy zmarło ich około 150 tysięcy.

» 3 Inaczej *ględzenie* – wyrażenie zaczerpnięte z gwary poznańskiej.

ny krzywy od urodzenia. Przy takich koneksjach rodzinnych trudno, żebym miał inny. Od tego czasu, mimo że to był początek lat 50., miałem spokój z tej strony. Ale ponieważ z przynależnością do partii była związana moja pozycja zawodowa, wycofałem się z tej pracy, mimo że to bardzo pragnąłem być fizykiem inżynierem, bo tam by prędzej czy później znów mnie nagabywali.

(...)

W Wytwórni Sprzętu Komunikacyjnego jeden z pracowników mojego działu, potrafił fenomenalnie udawać, jak strasznie jest zajęty. Na biurku miał tarczę ze strzałką pokazującą, gdzie jest, bo go wiecznie nie było w pokoju. Jednak jeśli by ktoś go szukał we wskazanym miejscu, to tam by powiedzieli, że był i wyszedł. I to samo w następnym, i następnym... Tak to wszystko zorganizował, że nic nie robił, a jednakowoż zawsze wiadomo było, że jest w pracy, że pracuje. To naprawdę fantastyczny pomysł. Postanowiłem spróbować robić tak samo. Przygotowałem tarczę pokazującą, gdzie jestem. Ktoś, kto mnie szukał, mógł krążyć po całym zakładzie i mnie i tak nie znaleźć. Byłem w zakładzie, ale nic nie robiłem. W WSK co miesiąc, dwa czy nawet trzy były wypłacane premie, ale też sprawdzano jakość pracy. Wypróbowałem wtedy ten system nicnierobienia. Kiedy później zakład nam dostarczył wyniki, dostałem specjalną premię za intensywną pracę, choć z premedytacją niczego nie ruszyłem. Przekonałem się, jak to działa, i zadałem sobie pytanie: gdzie ja jestem? Czy w ogóle warto pracować? Nie lubię pracy na niby. Mógłbym do końca życia w ten sposób jechać i nic prawie nie robić, a by się nazywało, że Bóg wie jak ciężko pracuję. To była jedna z przyczyn, żeby się zastanowić, co dalej. W tym zakładzie wchodził do produkcji nowy myśliwiec, chyba dziewiętnastka⁴. Kazali wszystko robić zgodnie z instrukcjami licencji. Ona była lepiej przygotowana niż poprzednia, już na moje pomysły nie było miejsca. Jeszcze byłem potrzebny przy realizacjach, a jedną część nawet by się naprawdę dało poprawić, ale nie mogłem wychodzić poza instrukcję. I krótko mówiąc, już nie miałem tam czego szukać. Skończyło się to, co lubiłem – praca jako fizyk-inżynier-konstruktor. Własnych pomysłów nie mogłem wносить, tylko bym musiał odtwarzać to, co jest gotowe. Jeśli uciekłbym z Polski, wyjechał na Zachód, to mógłbym rozwinąć swoje skrzydła, ale naturalnie tego nie chciałem. Wytrzymałem do marca 1955 roku i zacząłem się zastanawiać, co robić ze sobą. Tę drogę już miałem zamkniętą. W pamięci przejechałem wszystkie możliwości, do czego bym się nadawał, jaki zawód wybrać. Dokładnie wziąłem

» 4 Samolot MiG 19 – radziecki odrzutowy samolot myśliwski skonstruowany w latach 50. XX wieku. Wytwórnia Sprzętu Komunikacyjnego we Wrocławiu produkowała części do tego samolotu.

pod uwagę wszystkie moje predyspozycje i braki. Doszedłem do wniosku, że najlepiej będzie, jak się zajmę fotografią. To była bardzo dokładnie, dogłębnie przemyślana decyzja. Wiedziałem, że w tamtych czasach najlepiej wyglądała sytuacja w PTF-ie⁵.

Postanowiłem, że kiedy skończę pracę przymusową w Wytwórni Sprzętu Komunikacyjnego, pojedę do Poznania. W WSK miałem jeszcze do wykonania taki pływak, który zależnie od prędkości przepływu gazu czy cieczy się unosił albo obniżał. Musiał być tak obliczony, żeby nie stwarzał jakichś turbulencji, żeby się nie wahał, żeby się nie ocierał o brzeg rury, w której wskazywał, czy ciśnienie jest stabilne. To była trudna rzecz i musiała być jeszcze wdrożona. Wtedy nie można było zgłaszać patentów w sprawach wojskowych, ale to było moje dzieło. W Poznaniu już nie mogłem i nie chciałem nawet pracować jako inżynier konstruktor i fizyk.

(...)

Już wtedy z Basią się bardzo dobrze znaliśmy i namawiałem ją, żeby swój przydział pracy przymusowej wzięta do Poznania. Tyle, że ona studiowała we Wrocławiu, a dopiero była w trakcie pisania pracy dyplomowej. To był już rok 1955. Basia była w ciąży. Za ten pływak dostałem tyle pieniędzy, że mogłem nie pracować przez dłuższy czas. Po zakończeniu pracy w WSK zrobiłem sobie długi urlop. Kiedy syn się urodził, mogłem się nim zajmować, chodzić na spacer. W końcu jednak musiałem iść do pracy, bo pieniądze też się kończyły. Tak kombinowałem, żeby mieć jak najwięcej czasu na prace związane z fotografią. Pomyślałem, że najłatwiej będzie w szkolnictwie. Wtedy takich głupich obciążeń administracyjnych jak dzisiaj prawie nie było. Odbывały się narady, ale to wszystko było sprawnie robione. Łatwo się oceniało ucznia – wystarczyła czwórka, piątka czy inny stopień, a nie trzeba było pisać oceny słownej. Właściwie żadnej pracy dodatkowej, oprócz lekcji, prawie nie było. Miałem wtedy dużo czasu. O pieniądze nie musiałem się martwić, Basia bardzo dobrze zarabiała. 15 listopada zacząłem pracować jako nauczyciel edukacji podstawowej (il. 1.), czyli miałem pierwszą, drugą i третią klasę w szkole w Gołęczewie, wsi blisko Poznania. Dojeżdżałem koleją dwie czy trzy stacje. Ze starszego inżyniera konstruktora spadłem na nauczanie pierwszej klasy szkoły podstawowej, ale celowo to robiłem, żeby mieć dużo czasu na zajęcie się fotografią.

» 5 Polskie Towarzystwo Fotograficzne – ogólnopolskie stowarzyszenie fotograficzne, istniejące w latach 1948–1961, reprezentujące, wspierające i popularyzujące amatorski i społeczny ruch fotograficzny w Polsce.



1 ←

(...)

W październiku Gomułka został pierwszym sekretarzem partii. Początkowo był wielki luz, można było nawet wydawać czasopisma, może nie skrajnie opozycyjne, ale jednak. Pamiętam, że w Poznaniu ukazywało się pismo „Wyboje”⁶. Publikowało tam wielu moich znajomych, w 1957 roku na okładce ukazało się jedno z moich zdjęć, pęknięte lustro⁷ (il. 2.). Na pierwszej stronie jest też mój szwagier, czyli Kazimierz Obuchowski⁸. Inni z uczelni plastycznej też tam pisali

2 →



» 6 Wyboje. pismo studentów i młodzieży inteligentkiej ukazywało się w latach 1956–57.

» 7 Chodzi o pracę Twarz, fotografia czarno-biała, 1956.

» 8 Kazimierz Obuchowski (1931–2014) – profesor nauk psychologicznych, zajmował się psychologią kliniczną i psychologią osobowości. Był modelem przy realizacji fotografii Twarz.

i zamieszczali ilustracje, na przykład Jan Berdyszak⁹. Tego mojego zdjęcia początkowo nie chcieli przepuścić, ale Berdyszak, który był też w redakcji, pomógł. Twarz w lustrze była połamana. Na taki pomysł wpadłem, gdy wykonywałem to zdjęcie w 1956 roku, a to już był 1957 rok. Kupiłem z piętnaście luster, bo nie wiedziałem, kiedy mi się uda tak je upuścić, żeby się odpowiednio potłukły. A wtedy mieszkaliśmy z Basią w jednym pokoju. Baśka wróciła z pracy i patrzy – a młody małżonek bierze lustra i trzask o podłogę. Spanikowała, że coś mi się stało z głową. Ale wyjaśniłem, że to ma być zdjęcie Kazika. W końcu Kazik się zjawił, zrobiłem to zdjęcie, no i o to chodziło. Na zdjęciu twarz była pokazana w tych połamanych lustrach. Cenzura, jak to zobaczyła, powiedziała, że widocznie to ma być jakby socjalizm z połamaną twarzą, więc nie chcieli tego przepuścić. Redakcja tłumaczyła, że chodzi o sprawy wyłącznie artystyczne. Oni się upierali, że to jest pokazane niszczenie twarzy socjalizmu. No, ale w końcu jakoś ich przekonali i umieścili to zdjęcie nawet na okładce. Później były jeszcze tam pokazywane inne moje zdjęcia w tym nurcie, na przykład *W kosmos* z 1958 roku. Do tego zdjęcia też w cenzurze się doczepili. Chyba o to chodziło, że były takie kręgi, jakby coś krążyło dookoła Ziemi. Taki był mój zamysł, ale oni to odczytali, że krążenie dookoła Ziemi to było normalne, a wtedy Gagarin już był przygotowywany do lotu w kosmos¹⁰. Już Rosjanie wystrzelili jakiś sputnik. W cenzurze stwierdzili, że to zdjęcie pokazuje, że ta trwałość, ta regularność socjalizmu została brutalnie przerwana. Jakies takie głupstwa, jednym słowem, dywersyjna robota. Nie pozwolili dać na okładkę, tylko na drugą stronę, ale jednak puścili w końcu, bo wtedy można było jeszcze z tymi ludźmi normalnie rozmawiać, szczególnie po wypadkach październikowych w Warszawie i w Budapeszcie. Luz był o wiele większy. Dzięki temu mogliśmy tworzyć w dowolny sposób. Zacząłem uprawiać fotografię artystyczną nie od socrealizmu, który wcześniej obowiązywał, tylko mogłem już robić, co chciałem. Wtedy modna była fotografia subiektywna¹¹, czyli zupełnie coś innego niż socrealizm. To mi odpowiadało. Wprawdzie od 1952 roku należałem do PTF-u¹² (il. 3.), ale w ogóle nie brałem udziału w jego działalności, bo to był wtedy modny ten socrealizm,

» 9 Jan Berdyszak (1934–2014) – rzeźbiarz, malarz, grafik, autor instalacji, scenograf, pedagog, teoretyk sztuki.

» 10 Jurij Gagarin odbył pierwszy lot w kosmos w 1961 roku.

» 11 Fotografia subiektywna – fotografia podjęta w celach autoekspresji, a nie w celu zarejestrowania zewnętrznych kształtów świata. Właściwe pojęcie *Subjektive Photographie* zastosował po raz pierwszy Otto Steinert pod koniec lat 40. określając charakter i cel działań niemieckiej grupy *Fotoform* której był członkiem.

» 12 Polskie Towarzystwo Fotograficzne.

a nie chciałem w tym się babrać. Po wypadkach poznańskich już miałem wolną rękę i od tego momentu liczy się mój udział w fotografii artystycznej.



3 ←

Wtedy w fotografii artystycznej brylowali Obrąpalska¹³ i Schlabs¹⁴. Obrąpalska mnie od razu wciągnęła w działanie sekcji artystycznej. W Poznaniu odbyła się pierwsza po wojnie międzynarodowa wystawa *Krok w nowoczesność*¹⁵. Przygotowywał ją Schlabs. Zaproponował mi wystawienie moich prac, bo były zupełnie inne od tego, co się widziało. Z tą subiektywnością to może w ogóle nie miało nic wspólnego, ale w każdym razie te moje prace były oryginalne, chociażby przez to, że wszystko było bardzo ostre. Na przykład zrobiłem zdjęcie suwaka i kamienia z prehistorii¹⁶, w którym zastosowałem bardzo dobre, ostre powiększenie. Świetnie widoczne były wszystkie podziałki na suwaku. Mogłem robić takie ostre zdjęcia, bo kupiłem sobie aparat studyjny i nawet chciałem otworzyć jakiś zakład, ale to jakoś się nie udało. Do robienia zdjęć wykorzystywałem płyty szklane, graficzne. Były bardzo twarde i mniej twarde, różne płyty, ale graficzne, gdzie to ziarno było niestęchanie małe,

» 13 Fortunata Obrąpalska (1909–2004) – wybitna artystka wypowiadająca się w fotografii, działająca od końca lat 30. do końca lat 50. XX wieku, w swej drodze twórczej przeszła od typowego piktorializmu, poprzez twórczość nowoczesną i socrealizm do fotografii przyrodniczej.

» 14 Bronisław Schlabs (1920–2009) – fotograf, malarz. Od 1956 tworzył abstrakcyjne zdjęcia, opierające się na motywach zaczerpniętych z natury. W 1957 zorganizował w Poznaniu przełomową wystawę fotograficzną *Krok w nowoczesność*.

» 15 Wystawa odbywająca się w Poznaniu w 1957 roku.

» 16 *Suwak i kamień*, fotografia, 1957.

niewidoczne. Ten suwak był pokazany ostro, dokładnie, dlatego że miałem inną metodę, bo pracowałem na płytach graficznych. Nie miałem własnej pracowni, wszystko robiłem w łazience albo w pokoju, który też służył jako sypialnia i kuchnia. Basia zawsze miała pretensje, że syna wyrzucam do przedpokoju. Taki był początek mojej pracy już artystycznej. Dzięki temu, co Poznaniu się działo w ten „czarny czwartek”, jak to się mówiło, w Polsce coś się zmieniło. Chyba w sierpniu został wypuszczony na wolność Gomułka, a w październiku wybrano go na pierwszego sekretarza. Sztuka otrzymała więcej wolności. Chyba najbardziej skorzystało malarstwo i grafika. Dla fotografii znaczenie miała ta pierwsza wystawa międzynarodowa – pokazano prace z Polski, ale też z Zachodu¹⁷. Te zachodnie prace były naprawdę ciekawe, ale tak można powiedzieć, że moje prace naprawdę się wyróżniały, nawet na ich tle. (...) Wiele się zmieniło na plus. W sztuce przestał obowiązywać socrealizm. I wtedy właśnie wkroczyłem na teren sztuki całą gębą, tak można powiedzieć. Nie tylko zapisałem się do Poznańskiego Towarzystwa Fotograficznego¹⁸, ale publikowałem i brałem udział w wystawach. W PTF-ie działała sekcja artystyczna, którą prowadziła Fortunata Obrąpalska. Miała zawsze do pomocy męża, Zygmunta Obrąpalskiego.¹⁹ Na pracę sekcji artystycznej bardzo silnie oddziaływał Bronisław Schlabs.

W tej sekcji artystycznej od początku zacząłem tworzyć swoje nowe prace. W 1957 roku Schlabs przygotował wystawę międzynarodową *Krok w nowoczesność*²⁰, Pierwszą po zmianach politycznych i chyba pierwszą w ogóle międzynarodową wystawę w Polsce. Schlabs i Obrąpalscy zaprosili mnie do udziału. To było dla mnie wielkie wyróżnienie. Wtedy miałem zaledwie kilka nowych prac i wszystkie zostały przyjęte. Pokazałem zdjęcia związane z różnymi zagadnieniami, które sobie sam wymyśliłem. Ich forma też była nowatorska. Dawniej były modne fotografie jak najmniej ostre albo mające tylko fragmenty ostre, u mnie wszystko było idealnie ostre. Pracowałem z lepszym aparatem i miałem klisze szklane, graficzne. Nikt na tym nie działał. Poruszałem też inne zagadnienia. Wtedy bardzo mi się podobała praca, w której chciałem pokazać postęp techniczny od prehistorii aż do dzisiaj. Zrobiłem zdjęcie archeologicznego zabytku – kamiennego młota, w którym otwór na trzonek był wywiercony idealnie. Znalazłem go po wojnie w Stargardzie w ru-

» 17 Chodzi o wystawę *Krok w nowoczesność*.

» 18 Wówczas, do 1961 roku, był to poznański oddział Polskiego Towarzystwa Fotograficznego.

» 19 Zygmunt Obrąpalski (1910–1991) – fotograf, mąż Fortunaty Obrąpalskiej.

» 20 Wystawa *Krok w nowoczesność* odbyła się w 1957 roku w salonie PTF w Poznaniu.
<https://www.wbp.poznan.pl/fotografia/tworcy/wojnecki-stefan/wyst.-zbiorowe/1957-krok-w-nowoczesnosc/>

inach muzeum. Obok umieściłem, jako postępowanie absolutne, suwak logarytmiczny. Ten suwak musiał być naprawdę ostry, żeby podziałki były dobrze widoczne na zdjęciu. Kamień z otworem ileś tysięcy lat temu był zapewne osiągnięciem technicznym takim, jak w 1957 roku suwak logarytmiczny. Moją ideą było, żeby pokazać ten postęp techniczny. Natomiast dzisiaj, jakby tę pracę oglądali studenci, to by nawet nie wiedzieli, co to jest ten suwak logarytmiczny, bo już się go się nie używa. A wtedy to było naprawdę osiągnięcie. Szybkość pracy była absolutna. Miałem taki suwak i to niemiecki z Castella.

Inne prace też dotyczyły nowoczesności. Na przykład zrobiłem zdjęcie grzałki do grzania wody. Kiedy się ją podłączyło do prądu i wsadziło do wody, na powierzchni pojawiały się pęcherzyki powietrza. Na zdjęciu były idealnie ostre. To też było coś nowego. Pokazałem te prace w Brnie, bo tam jest bardzo dobre muzeum. Czesi prosili, żebym dla nich zrobił specjalną odbitkę. Nikt nie pokazywał takiej grzałki w działaniu i z bliska. To wszystko musiało być naturalnie diabelnie ostre, a wizualnie było to coś nowego. Nowatorska była też idea, żeby coś pokazać w działaniu. Narzędzie w działaniu. Nie pamiętam, czy była tam też praca pokazująca twarz mojego szwagra odbitą w potłuczonym lustrze. Nie wiem, czy to było opublikowane już wtedy, czy powstało później. Ale w każdym razie moje pierwsze prace zostały przyjęte²¹. Wiedziałem, że jestem na właściwym kursie. Pani Obrąpalska, jako przewodnicząca sekcji, bez przerwy namawiała mnie, żebym robił zdjęcia, Schlabs też. Baśkę też namawiali, a ona dbała, żebym zawsze coś nowego i dużo robił. Za każdym razem tworzyłem coś innego. Nie potrafiłem, jak inni, pokazywać podobnego motywu w stu odsłonach. Każda moja praca poruszała inne zagadnienie i inaczej była zrealizowana. Szybko miałem indywidualne wystawy, a każda była zupełnie inna. Jedna praca miała nazwę *W kosmos*. Tam pierwszy raz zastosowałem zwilżenie emulsji i wprowadziłem w zdjęcie rysunek związany z samym zdjęciem jako takim. To była ingerencja w samą jakość tego nośnika. Robiłem za każdym razem coś innego. To nie było właściwie z góry zmierzone, później się zorientowałem, że to było działanie mojego mózgu i umysłu. Jeszcze w szkole średniej w Szczecinie nie umiałem powtórzyć dosłownie żadnego wiersza. Nie byłem w stanie się nauczyć. Miałem bardzo dobrą nauczycielkę języka polskiego. Później została attaché kulturalnym w Londynie, czyli musiała być naprawdę dobra. I ona mnie zwolniła z uczenia się na pamięć jakichś wierszy. Zawsze potrafiłem omówić każdy wiersz czy inny utwór, ale powtórzyć dosłownie nie

» 21 Na wystawie pokazywane były prace: *Kamień i suwak*, *Grzałka*.

potrafiłem. Pewnie miałem jakiś defekt w działaniu mózgu. Ale dzięki temu miałem wewnętrzny przymus wymyślania za każdym razem czegoś innego, bo to potrafiłem bardzo dobrze. Inaczej niż Schlabs, który robił prace związane z malowaniem na kliszy fotograficznej. Miał kilka wystaw na jeden temat. Ja nie potrafiłbym tak się powtarzać. Do dziś nie jestem w stanie wypowiedzieć się dwa razy tak samo. Wykłady w szkole czy uczelni mówiłem za każdym razem trochę inaczej. Każda moja wystawa musiała zawsze być w jakiś sposób podobna, bo spod mojej ręki wychodziła, ale zagadnienia i sposób pokazania były zupełnie różne. Jeżeli coś powtarzałem, to najwyżej raz czy dwa. To już był wyczyn kompletny. Wtedy nie kojarzyłem tego z wadą mojego mózgu. Po prostu wpadło mi coś do głowy, no to to realizowałem. A dopiero później zrozumiałem, że dzięki temu błędowi albo cesze umysłu niezupełnie jestem dostosowany do rzeczywistości, nie potrafię odtworzyć dosłownie czegokolwiek. W sztuce to się okazało wielką moją zaletą. Dziś trudno mi określić w skrócie, na czym polegała ta moja twórczość. Za każdym razem tworzyłem coś innego. Zupełnie jedno z drugim nie miało nic wspólnego. Nie jestem w stanie powiedzieć, co jest charakterystyczne dla mnie. Kilka lat robiłem zdjęcia związane z różnymi zagadnieniami. Jedno zdjęcie z drugim nic nie miało wspólnego. Takie były moje początki. Już w 1959 roku miałem pierwszą wystawę indywidualną (il. 4.).

4 →



Bardzo szybko zostałem wyróżniony w PTF-ie. Już pod koniec lat 50. zostałem wiceprezesem do spraw artystycznych. A dwa czy

trzy lata później zostałem prezesem²². Dziwiłem się i do dziś się dziwię, że spośród tylu ludzi związanych ze sztuką mnie wybrali. Musiałem mieć jakieś takie cechy, że ludzie chcieli właśnie tego, co ja proponowałem. Poza tym nie byłem nigdy przeciwny tym starszym. I może dlatego zostałem wybrany.

(...)

To, co robiłem tak do mniej więcej do połowy lat 60., krytycy zaliczyli do fotografii generatywnej²³. No bo rzeczywiście generatywna ma tworzyć sama siebie. To samotworzenie było wewnątrz fotografii. Moja praca *W kosmos* jest tego dobrym przykładem²⁴. Spirala czy okręgi powstawały dzięki temu, że ja kręciłem źródłem światła. Z rzeczywistością to nie miało nic wspólnego, bo to światło może być różne – naturalne z zewnątrz albo sztuczne. I to było właśnie tworzenie całości, co było widać na tak zwanym zdjęciu, bo to właściwie zdjęcie jako takie nie było. Mówiąc zdjęcie, każdy ma na myśli jakąś część materialną, odwzorowaną lepiej albo gorzej, a tam wszystko było tworzone przeze mnie środkami naturalnie związanymi z fotografią. Samo światło siebie pokazywało. A poza tym też tylko w fotografii była możliwa ingerencja w emulsję. Żadna grafika tak nie mogła powstać, bo to było integralnie związane z nośnikiem fotograficznym, czyli płytami. Nadawały się do tego, bo nie były tak hartowane, jak te dzisiejsze nośniki filmu. Były miękkie, bo to były płyty graficzne. Wybrałem płyty związane nie tak ściśle z grafiką czarno-białą w sensie takiej ostrej granicy. Tę płytę graficzną naświetlałem i wywoływałem, i to było wszystko, co dotyczyło tradycyjnej fotografii. Później zwilżałem ją w niektórych miejscach i wtedy ona zaczęła topnieć – na emulsji fotograficznej zostawał ślad pociągnięcia w tych miejscach. Powstał ślad ruchu przypominający kosmos²⁵. To była typowa fotografia generatywna, oparta właśnie na ingerencji w sam nośnik. A nie ma nic wspólnego z zewnętrżnością. Myślałem, żeby właśnie w ten sposób tę generatywność wyeksponować.

Starłem się pokazać te moje idee. Naturalnie nie mogły być eksponowane bezpośrednio, bo by ludzie nie wiedzieli, o co chodzi.

» 22 Stefan Wojnecki był prezesem PTF w latach 1967–1976. <https://wbc.macbre.net/document/6820/poznanskie-towarzystwo-fotograficzne-w-bazarzel.html>

» 23 Termin przypisywany jest Godfriedowi Jägerowi, który wprowadził go w latach 60. (ok. roku 1967/68). Jäger zdefiniował proces fotografii generatywnej jako „znalezienie nowego świata wewnątrz aparatu i próby wydobycia go za pomocą metodycznego, analitycznego systemu”. „[mój] obraz jest konkretną techniką, z której się wywodzi, [...] to technika, która stała się sztuką.”. https://en.wikipedia.org/wiki/Gottfried_J%C3%A4ger
Prace Wojneckiego należałoby traktować jako prekursorskie względem tego nurtu.

» 24 *W kosmos*, fotografia, 1957.

» 25 Działanie polegało na podgrzewaniu zwilżonej emulsji negatywu i ręcznej ingerencji w niemal płynną emulsję.

Musiał być długi opis tego, co w tej chwili pokazuję. Dbałem o to, ażeby zaistnieć w katalogach związanych z różnymi wystawami fotograficznymi. Zamieszczałem w nich reprodukcje i opisy. Prace na wystawy były wysyłane nie osobiście, ale przez Amatorskie Stowarzyszenie Fotograficzne²⁶. Zawsze zarząd wybierał dziesięć prac, które były pokazywane na danej wystawie. Wtedy brałem udział w naprawdę wielu imprezach fotograficznych, też tych najważniejszych w Europie: we Francji, Niemczech, Norwegii, Grecji. W katalogach byłem wymieniany jako reprezentacja Polski. Pokazywano według mnie moje najwartościowsze prace. Do Niemiec wystąpiłem pierwszą kolorową pracę z połowy lat 60.²⁷. Ta technika wtedy dopiero raczkowała na świecie. W Polsce produkowano emulsje, ale z barwnikami nie polskimi, tylko niemieckimi, naprawdę na poziomie. Dzięki temu te prace były bardzo trwałe. To moje pierwsze zdjęcie do dziś wygląda, jakby było nietknięte, mimo że dostało dużo światła. Do dziś jest w Muzeum Narodowym w Poznaniu i wygląda tak samo, jak wyglądało ileś tam lat temu. •

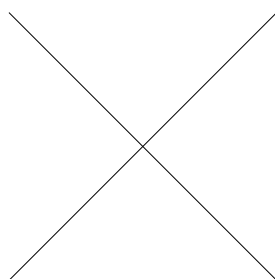
Opracowanie: Piotr Wołyński

x STEFAN WOJNECKI (1929–2023)

Twórca zaliczany do fotograficznej neoawangardy, animator i teoretyk fotografii, związany z pojęciami fotografii intermedialnej i postmedialnej. Od 1956 r. brał udział w ponad stu wystawach zbiorowych w kraju i zagranicą, był autorem kilkudziesięciu wystaw indywidualnych. Od 1971 r. członek Związku Polskich Artystów Fotografików, piastował najważniejsze funkcje w polskim ruchu fotograficznym. Autor licznych wypowiedzi teoretycznych związanych z fotografią. Kurator kilkudziesięciu wystaw, sympozjów i warsztatów, również o zasięgu międzynarodowym. Inicjator studiów wyższych na kierunku fotografia w polskim szkolnictwie artystycznym. Pierwszy w Polsce profesor tytularny z dyscypliny artystycznej fotografia. Od 1978 r. pracował w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Poznaniu (obecnie Uniwersytet Artystyczny im. Magdaleny Abakanowicz w Poznaniu). Pomysłodawca i wieloletni prezes Naukowego Towarzystwa Fotografii. Był długoletnim ekspertem Rady Wyższego Szkolnictwa Artystycznego. Otrzymał szereg wyróżnień, nagród i odznaczeń, w tym międzynarodowych. Laureat m.in. medalu ASP w Poznaniu, Scholae Bene Merito, Nagrody Artystycznej Miasta Poznania oraz Złotego Medalu Zasłużony Kulturze Gloria Artis.

» 26 Federacja Amatorskich Stowarzyszeń Fotograficznych w Polsce istniejąca w latach 1961–1989, reprezentant amatorskiego i społecznego ruchu fotograficznego w kraju i za granicą, stanowiący platformę współdziałania polskich stowarzyszeń fotograficznych.

» 27 Chodzi prawdopodobnie o fotografię *Maszt antenowy*, 1966.



VARIA

Filmowość malarских hybryd Davida Lyncha

ZUZANNA WAGNER

Zeszyty Artystyczne
nr 1 (45)/2024, s. 139-160
doi: 10.48239/ISSN123266824508

Zuzanna Wagner
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu,
Muzeum Narodowe w Poznaniu

Abstrakt

Stworzenia o hybrydycznym statusie należą do najbardziej charakterystycznych motywów w twórczości Davida Lyncha. W autorskim projekcie artysty-reżysera, hybrydy to twory niejednorodne i niepokojące, symbole tabuizowanej kulturowo dziwności, anomalii natury lub ingerencji technologii w obszar biologicznego funkcjonowania organizmów. Powstałe niejednokrotnie w efekcie twórczego, niszczy-cielskiego aktu wymazywania, są wyrazem charakterystycznej destabilizacji porządku ciała jednorodnego i zunifikowanego. Artysta komponuje je z elementów organicznych: zwierzęco-roślinnych oraz mechanicznych, będących fragmentarycznymi suplementami zamierającego ciała ludzkiego. Nadawana przez malarski gest Lyncha zdolność hybryd do fantazyjnych transformacji, zbliża medium malarskie do rozwiązań właściwych filmowi. Metamorficzna dynamika przekształceń Lynchowskich hybryd pozwala na interpretację obrazów artysty w świetle teorii stawania-się wyłożonej przez Gilles’a Deleuze’a i Félix’a Guattariego w *Tysiącu plateau* (1972). W ujęciu autorów, organiczna hybryda zostaje powołana do życia w procesie stawania się, któremu poddany zostaje człowiek, stopniowo wychodząc poza właściwe sobie formy. W artykule przeanalizowany zostaje cykl sześciu olejno-akrylowych kompozycji Lyncha z lat 1968–1970 przedstawiających organiczne hybrydy. Autorka tekstu podejmuje próbę zestawienia obrazów w taki sposób, by wyraźnie uchwycić narracyjną strukturę cyklu oraz charakterystykę bohaterów obrazów, pozwalającą zinterpretować ich transformacje jako sukcesywnie następujące po sobie

stawanie-się. Ujednolicone formalnie kompozycje zostają poddane lekturze jako klatki filmu – dynamicznego przepływu kadrów, w których metamorficzna postać ujmowana jest w czasoprzestrzennym kontinuum. Zestawianie poszczególnych stawań-się Lynchowskiego protagonisty w serie, ujawnia podobieństwa w opracowaniu cyklu do zabiegów znanych z awangardowej praktyki filmowej – filmu non camero-wego i koncepcji kina organicznego autorstwa Siergieja Eisensteina.

Słowa kluczowe:

David Lynch, hybryda, malarstwo, film, Gilles Deleuze, Félix Guattari

Abstract

The cinematic quality of David Lynch's painterly hybrids

Hybrid creatures are one of the most characteristic motifs in David Lynch's oeuvre. In the artist-director's original project, hybrids are heterogeneous and unsettling entities, symbols of culturally tabooed strangeness, anomalies of nature, or the intrusion of technology into the realm of biological organism functioning. Often emerging as a result of a creative, destructive act of erasure, they express a characteristic destabilization of the order of the homogeneous and unified body. Lynch composes them from organic elements: animal-plant and mechanical, which are fragmentary supplements to the decaying human body. The ability of Lynch's hybrids to undergo fantastical transformations, bestowed by his painterly gesture, brings the medium of painting closer to cinematic solutions. The metamorphic dynamics of Lynchian hybrid transformations allow for the interpretation of the artist's images in the light of the theory of becoming as outlined by Gilles Deleuze and Félix Guattari in *A Thousand Plateaus* (1972). According to the authors, the organic hybrid is brought to life in the process of becoming, to which humans are subjected, gradually surpassing their proper forms. The article analyzes a cycle of six oil-acrylic compositions by Lynch from the years 1968–1970 depicting organic hybrids. The author of the text attempts to juxtapose the images in such a way as to clearly capture the narrative structure of the cycle and the characteristics of the images' protagonists, allowing their transformations to be interpreted as successive becomings. Formally unified compositions are read as frames of a film – a dynamic flow of shots in which the metamorphic figure is captured in a spatiotemporal continuum. The juxtaposition of Lynch's protagonist's individual becomings in a series reveals similarities in the development of the cycle to techniques known from avant-garde film practice – non-camera film and Sergei Eisenstein's concept of organic cinema.

Keywords:

David Lynch, hybrid, painting, film, Gilles Deleuze, Félix Guattari

Jak opisałbyś postacie z twoich obrazów? Cóż, to raczej fragmenty ciał lub coś w tym rodzaju. Nie potrafię namalować całej postaci, nie wiem, dlaczego tak jest. [...] Czasami maluję zbyt wiele z jednej postaci, a potem muszę zniszczyć sporą jej część.

David Lynch, *Widzę siebie*¹

Fragmentaryczność ciała, jego rozpad i niekompletność to główne cechy naznaczające twórczość Davida Lyncha. Jego obrazy wyznaczające linię rozciągającą się między pamięcią a fantasmagorią budują świat, w którym zapis filmowy miesza się z malarską materią. Już na pierwszych płótnach artysty-reżysera pojawiają się stworzenia o hybrydycznym statusie, stając się odtąd znaczącymi motywami jego *oeuvre*. Powstałe niejednokrotnie w efekcie twórczego, niszczycielskiego aktu wymazywania i ścierania wspomnianego w słowach Lyncha, są wyrazem charakterystycznej destabilizacji porządku ciała jednorodnego i zunifikowanego. Ta idea, wywodząca się z oświeceniowego światopoglądu, staje się negatywnym punktem odniesienia dla artysty krytycznie przyglądającemu się pojęciu *anthropos*. Autorskie, cielesne hybrydy Lyncha to bowiem twory niejednorodne i niepokojące, symbole tabuizowanej kulturowo dziwności, anomalii natury czy ingerencji technologii w obszar biologicznego funkcjonowania organizmów. Jako nie-ludzkie, ucieleśnione wyobrażenia zacierają granice między tym, co naturalne, a tym, co sztuczne, organiczne i technologiczne, zdradzając być może fantazję reżysera o nadchodzącej epoce postludzkiej. Hybrydy tworzone od lat 60. w medium malarskim wpłynęły na późniejszą ikonosferę Lynchowskiego kina, co uobecniło się choćby pod postacią ikonicznego Człowieka Słonia o zoomorficznej, chorobliwej fizjonomii czy Imperatora z Diuny – larwopodobnego stwora o zmechanizowanym organizmie.

Wizja cielesności wybrzmiewająca z kina Lyncha, jak przekonuje sam autor, czerpie bowiem swoją genezę z malarstwa, które uprawiał już jako nastolatek². Choć plastyczne wykształcenie zdobyte na Akademii Sztuk Pięknych w Pensylwanii wielokrotnie stanowiło dla reżysera asumpt do instytucjonalnej krytyki edukacji artystycz-

» 1 David Lynch, *Widzę siebie*, tłum. Barbara Kosecka (Kraków: Wydawnictwo Znak, 1999), 40.

» 2 Lynch, *Widzę siebie*, 31; Na zależność formalnego języka kina Lyncha od jego twórczości plastycznej zwraca uwagę wielu badaczy. Wskazują oni na to, że zakotwiczenie w malarstwie ujawnia się w filmach reżysera poprzez mocne skoncentrowanie na fakturze i pojedynczych, wyrazistych obrazach, czy też w sposobie komponowania kadrów; zob. *David Lynch. Rozmowy*, red. R. A. Barney (Warszawa: Axis Mundi, 2019), 11; Lynch, *Widzę siebie*, 8.

nej³, to właśnie w okresie młodzieńczym należy lokować początek Lynchowskiego zainteresowania obrazem ciała niekompletnego i hybrydycznego. Jak podkreśla była żona Lyncha, Peggy Reavey, „na początku studiów zwykł [on – Z.W.] malować jasne, kolorowe kompozycje, ale nagle jego obrazy zaczęły przejawiać wszelkie symptomy dzieł, które spłodziła mroczna wyobraźnia”⁴. Powstające wówczas obrazy ciała określiły repertuar motywów i tematów rezonujący w Lynchowskiej kinematografii, która – w odróżnieniu od marginalizowanego malarstwa⁵ – zapewniła mu światową sławę. W Lynchowskim kinie, fotografiach i pracach plastycznych fragmentaryczne ciała hybryd są symptomem wnikliwie eksplorowanej, makabrycznej strony rzeczywistości. Nie bez przyczyny twórczość Lyncha określana jest mianem „zjednoczonej płaszczyzny”⁶ spajającej w jeden projekt artystyczny film, malarstwo, grafikę, rysunek i fotografię.

Nadawana przez malarski gest artysty zdolność hybryd do fantazyjnych transformacji zbliża niekiedy medium malarskie do rozwiązań właściwych filmowi. Procesualność hybrydycznych przeobrażeń ujmowana jest bowiem w swym dynamicznym kontinuum, a jej osobliwy charakter opiera się na napięciu między witalną żywotnością a erozją. Ta pierwsza zasada się na metamorficznym potencjale hybryd, zdolności do „rodzenia się z fragmentów ciał” i cielesnej ewolucji. Towarzysząca jej erozja pierwiastka ludzkiego w hybrydzie zdaje się natomiast wybrzmiewać w słowach artysty

» 3 Lynch podjął studia malarstwa w 1966 roku, rezygnując z nich po roku. To w owym czasie stworzył swój pierwszy film, będący eksperymentem łączącym animację, obraz i rzeźbę: *Sześciu mężczyzn, którym robi się niedobrze* (1967). Powstanie dzieła wyznacza zarazem początek zawodowego zwrotu Lyncha ku filmowi.

» 4 David Lynch. *Rozmowy...*, 258.

» 5 Lynch niejednokrotnie określany jest mianem *celebrity painter*, a zatem reżysera, dla którego twórczość malarsko-graficzna stanowi poboczną aktywność, znaną opinii publicznej jedynie za sprawą sławy zdobytej przez reżysera w obszarze kina; zob. np. Robert Cozzolino, „David Lynch: The Unified Field”, w: *David Lynch: The Unified Field*, red. Robert Cozzolino, A. Rockwell (Berkeley: University of California Press, 2014), 14. Literatura poświęcona sztuce plastycznej Lyncha – w przeciwieństwie do tej omawiającej jego kino – jest wyjątkowo skromna. W przeważającej większości są to katalogi wystaw artysty-reżysera, natomiast w nieporównywalnie mniejszym stopniu niezależne artykuły w czasopiśmie czy też teksty konferencyjne. Zawarte w dominujących liczebnie katalogach eseje i krótkie noty obejmują szerokie spektrum kwestii, w których wątek cielesności jest zmarginalizowany bądź sprowadzony do krótkich konstatacji autorów dotyczących natury człowieka w dziełach Lyncha; zob. np. Werner Spies, „Dark Splendor – David der Maler”, w: *David Lynch. Dark Splendor*, red. Werner Spies (Ostfildern, 2009); *David Lynch. The Air is on Fire* (Paris, 2007).

» 6 Przywoływany w literaturze przedmiotu termin „zjednoczone pole” (*unified field*) odnosi się do teorii z dziedziny fizyki, zaadaptowanej na potrzeby medytacji transcendentalnej. Jako technika samopoznania jest ona od lat propagowana przez Lyncha: artysta założył w tym celu Fundację Davida Lyncha oraz poświęcił jej książkę; zob. David Lynch, *W pogoni za wielką rybą. Medytacja, świadomość i tworzenie*, tłum. Bartłomiej Kotarski (Poznań: REBIS, 2007). Taki tytuł (*The Unified Field*) nadano również monograficznej wystawie artysty w jego macierzystej placówce – Akademii Sztuk Pięknych w Pensylwanii; zob. Robert Cozzolino, „David Lynch: The Unified Field”.

o „niszczeniu” ciał namalowanych postaci. Ich „człowiecze” cechy wypierane są najczęściej przez elementy organiczne: zwierzęco-roślinne oraz mechaniczne, będące fragmentarycznymi suplementami zamierającego ciała ludzkiego.

Procesualność hybrydycznych przemian protagonistów Lyncha najznakomiciej odzwierciedla jego drugi krótki metraż i najbardziej malarski film – *Babcia* (1970)⁷. Dzieło to do pewnego stopnia podsumowuje wczesny okres twórczości artysty obfitujący w hybrydyczne przedstawienia, a jednocześnie stanowi rodzaj syntetycznego wprowadzenia w ową tematykę.

Animowana sekwencja inicjująca film osadzona jest w fantastycznym kontekście przestrzennym zasiedlonym przez quasi-pory, z których sukcesywnie wydobywają się przewody. Tryskające z nich krople czerwonej substancji przemieniają się w białą ciecz, z której zostaje ukształtowana larwopodobna hybryda o wyoblonym głowotułowiu z rękoma. Jej szkielet wydaje się być połączony systemem mechanicznych urządzeń z przewodem napędzającym wydobywanie się hybrydy na powierzchnię. Gwałtownie „wytryskująca” postać – przyszły ojciec bohatera filmu – zyskuje z czasem swego bardziej antropomorficznego towarzysza. W scenie wieńczącej sekwencję dochodzi do dynamicznego zespolenia się obu hybryd – dotknięcia rękoma i splecenia systemem węzłowych naczyń wychodzących z ciał. Organiczne hybrydy fizycznie upodabniają się do siebie i łączą w jeden, pulsujący organizm „rodzicielski”, który w toku trwania filmu powołuje do życia głównego bohatera – chłopca.

Następującą w dalszych sekwencjach przemianę dziecka rozpoczyna wyłonienie się chłopca z górnej krawędzi kadru i wydarzające się później wtłoczenie go w glebę. Akt „zasiania” owocuje wyrastającą z ziemi łodygą kwiatu. Wydobywający się z niej lejkowaty kielich z czasem dojrzewa i wydaje osobliwy słupek wytwarzający pyłek. Z jego wnętrza niespodziewanie ulatnia się koliber, prędko zmierzający ku krawędzi kadru.

Zasadzona niczym nasiono postać chłopca przepoczwarza się zatem w kolejne formy roślinno-zwierzęce. Jego ludzki kształt całkowicie zamiera wraz z procesem kiełkowania, a stawanie się zwieńczone jest ostatecznym rozproszeniem – ulotnieniem z obszaru filmowego obrazu. Dziecko przemienia się w temporalnie zróżnicowaną wielość: jego metamorficzne ciało współtworzą elementy fauny i flory. Pokrewny proces „narodzin” rodziców chłopca uzupełniony zostaje o wspomagające go narzędzia techniki. Ukazane w se-

» 7 Justus Nieland, *David Lynch* (Urbana: University of Illinois Press, 2017), 114.

kwencji przemysłowe rury, przewody i systemy urządzeń, połączone z ciałami hybryd, napędzają ich wzrost, prowadzący do końcowego zespolenia rodziców w zbiorowy układ splecionych członków.

Podobnie ujęte procesy dynamicznego wykształcania się hybrydy stają się przedmiotem refleksji w opublikowanym dwa lata po premierze *Babci* tomie *Kapitalizmu i schizofrenii* Gilles’a Deleuze’a i Félix’a Guattariego – *Tysiąc plateau* (1972). Kluczowe dla autorów założenie o antyantropocentryzmie immanentnym dla hybrydy jest ufundowane na bliskości człowieka z istotami nie-ludzkimi. Organiczna hybryda, będąca przedmiotem zainteresowania Deleuze’a i Guattariego, zostaje powołana do życia w procesie stawania-się, któremu poddany zostaje człowiek. Stawanie-się jest nieustającym ruchem, w trakcie którego „wychodzi [on – Z.W.] poza właściwe sobie formy, poza podmiot, którym [...] jest, poza posiadane organy, albo funkcje, jakie [...] pełni”⁸. Przekroczenie siebie następuje wedle opisywanej przez autorów kolejności stopniowego „stawania-się mniejszościowym”: kobietą, dzieckiem, zwierzęciem i molekulą, by w ostateczności rozproszyć się i połączyć ze wszechświatem. Mniejszościowość w tym ujęciu stanowi gest sprzeciwu wobec dominacji większości i zunifikowanej całości cielesno-podmiotowej⁹. Tak rozumiane stawanie-się jest zatem zabiegiem myślowym pozwalającym na dostrzeżenie pierwiastka nie-ludzkiego w jednostkowym i kolektywnym „ja”. Dokonuje się ono w przestrzeni realnej, nie będąc, jak podkreślają autorzy, ani metaforą, ani fantazją, ani prostym stwierdzeniem podobieństwa, ale efektem międzygatunkowych połączeń – jest „blokiem współistnienia”¹⁰ organizmów przekształcających się w nieprzerwanym ciągu, którego kres wyznacza stanie się niedostrzegalnym. Finalny akt rozproszenia „ja” hybrydycznego podmiotu należy odczytywać jako rezygnację ze wszystkiego, co „zakorzenia nas w nas samych, [...] co unieruchamia w spójnej tożsamości, która wyznacza granice między ja a innym”¹¹.

Podmiotowość hybryd Deleuze’a i Guattariego jawi się zatem jako niestała i niejednolita, będąca w nieustającym ruchu i transformacji. Pojęcie podmiotu zastępuje substancjalna „istność” bądź „żywiół podmiotowy”, dla których znamienne stają się mnogość i symbiotyczność. Ciało wyzbyte ukonstytuowanej tożsamości roz-

» 8 Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Tysiąc plateau. Kapitalizm i schizofrenia II*, tłum. Joanna Bednarek (Warszawa: Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana, 2015), 330.

» 9 Monika Rogowska-Stangret, *Ciało – poza Innością i Tożsamością. Trzy figury ciała w filozofii współczesnej* (Warszawa: Fundacja Terytoria Książki, 2016), 219.

» 10 Deleuze, Guattari, *Tysiąc plateau*, 353.

» 11 Rogowska-Stangret, *Ciało*, 219.

prasza się, rozpada i przeistacza – jego ludzki aspekt zamiera, a na jego miejsce wkraczają elementy roślinno-zwierzęce.

Wyszczególnione przez Deleuze'a i Guattariego procesy, jakim poddawane jest ciało hybrydyczne, naświetlają interpretacyjnie malarskie kompozycje Lyncha, pozwalając na wydobywanie z nich wzbogacających lekturę znaczeń. Artysta-reżyser dzieli z francuskimi post-strukturalistami refleksję nad rozczłonkowaniem i rozproszeniem ciała, łączonym z kryzysem podmiotu w czasach ponowoczesnych. Podobnie jak w *Tysiącu plateau*, rozczłonkowane ciała Lyncha ujęte są w nieustannym, dynamicznym ruchu. Rozpisane na kolejne sekwencje metamorfozy ciała stanowią główny problem, który artysta eksploruje w kompozycjach ukazujących hybrydy. Obrazując organiczne stawanie-się hybryd, Lynch wprowadza do gry nieprzystające ze sobą elementy i ustanawia nietypowe międzygatunkowe połączenia. Zabiegi, którym poddaje hybrydyczne ciała, odczytane w duchu Deleuze'a i Guattariego, nakierowują na szersze myślenie o nieantropocentrycznej podmiotowości w erze posthumanizmu.

Dynamika towarzysząca stawaniu-się malarskich hybryd na płaszczyźnie obrazowej nie znajduje swego odpowiednika nawet w długometrażowych filmach artysty-reżysera, cenionych za stosowane w nich eksperymentatorskie zabiegi techniczne ujawniające metamorficzny potencjał obrazu¹². „Zwierzęce” cechy kinowych bohaterów poznajemy bowiem w stanie już ukonstytuowanym – choćby pod postacią Człowieka Słonia czy protagonistów *Rabbits*. Lynchowskie obrazy obfitują natomiast w postaci stające-się w dynamicznych seriach napędzanych ruchem o zmiennym tempie. Hybrydyczne układy ich ciał tworzone są przez Lyncha – niczym w *Tysiącu plateau* – wedle kompozycji szybkości poszczególnych elementów¹³. Taki porządek sugerują spostrzeżenia Lyncha, w których artysta podkreśla istotność przestrzeni spowolnienia i prędkości w budowaniu doświadczenia estetycznego malarstwa¹⁴. Wedle Lyncha „oko podróżujące po obrazie” postrzega w pełni gwałtowne procesy dokonujące się na nim¹⁵ – dodajmy – w tym także procesy stawania-się organicznych hybryd, rejestrując dynamiczne strumienie przepływające przez ich ciała.

» 12 Zob. np. Zuzanna Wagner, „Fizjonomie według Lyncha”, *Quart* 58, nr 4 (2020): 110-113.

» 13 Deleuze, Guattari, *Tysiąc plateau*, 318.

» 14 Zob. np. „David Lynch discusses his exhibition in Santa Monica”, z reżyserem rozmawia Stephanie Snyder, *Artforum* 48, nr 3 (2009).

» 15 Martha Nochimson, *The Passion of David Lynch: Wild at Heart in Hollywood* (Austin: University of Texas Press, 1997).

Hybryda w metamorficznym cyklu

Hybrydyczną metamorficzność najwymowniej prezentuje cykl prac wykonanych przez Lyncha w latach 1968–1970, a więc bezpośrednio po opuszczeniu Akademii i decyzji o profesjonalnym zajęciu się filmem. Na cykl składa się sześć olejno-akrylowych obrazów wykonanych w subtelnie zróżnicowanych formatach i wymiarach¹⁶. Cechują się spójną kompozycją i zbliżoną do monochromatycznej gamą barwną. Na wspólnotę wyobrażeń właściwą Lynchowskim płótnom składa się ciąg przedstawień hybrydycznych protagonistów, których ciała złożone są z nieprzystających do siebie, metamorficznych fragmentów. Kombinacje organicznych form ujęte są zawsze w odcieniach bieli lub szarości, na czarnym bądź grafitowym tle wzbogaconym niekiedy o barwne akcenty. Wyraźna w tym okresie predylekcja Lyncha do stosowania wewnątrzobrazowych ram ujawnia się w zgeometryzowanych klatkach i linearno-punktowych siatkach, w które wkomponowane są postaci lub części ich ciał. Geometryczne układy widziane w duchu deleuzjańsko-guattariańskim stanowią próbę zróżnicowanego ustrukturyzowania kompozycji, przyczyniając się do „useryjniienia podobieństw i strukturyzacji różnic” segmentów hybrydycznego stawania-się¹⁷.

Ruch właściwy temu procesowi jest dostrzegalny nie tylko w obrębie poszczególnych, dynamicznych ciał, umieszczanych w centrum monochromatycznych kompozycji, lecz także pomiędzy nimi. Figury zbliżone w sposobie malarskiego opracowania da się bowiem odczytać w czasoprzestrzennym kontinuum jako jedną postać poddawaną sukcesywnym cielesnym modyfikacjom¹⁸. Jej ciało zdaje się nieustannie przekształcać, formując kolejne członki powstające na miejscu zanikających kończyn i różnorodnych, organicznych złożoności. „Wędrując” po obrazach, fizycznie różnicującą się hybryda staje się dynamicznym, bezosobowym bytem, który niczym deleuzjański nomada przemierza dystopijny pejzaż bez konkretnego celu i obranego kierunku. Jak wyjaśnia interpretująca Deleuze’a Rosi Braidotti, „w myśli nomadycznej ciało jest układem sił lub przepływów, intensywności i pobudzeń, które krzepną w przestrzeni i utrwalają się w czasie”¹⁹. W istocie również na obrazach Lyncha napędzane

» 16 Są to dwie kompozycje o formacie kwadratu oraz cztery zbliżone do kwadratu – o formie pionowych i poziomych prostokątów.

» 17 Deleuze, Guattari, *Tysiąc plateau*, 286.

» 18 Sposprzeżenie to uprawomocniają uwagi Lyncha przyznającego, iż „postrzega obrazy w seriach”; zob. Lynch, *Widzę siebie*, 33.

» 19 Rosi Braidotti, „Postludzkie, arcyłudzkie. Ku nowej ontologii procesualnej”, tłum. Jędrzej Maliński, *Machina Myśli*, 2018, http://machinamysli.org/wp-content/uploads/2019/01/Braidotti_Postludzkie-arcyłudzkie.pdf (22.03.2024).

nieznaną siłą ciała emanują transformacyjną energią, wywołującą w hybrydzie erozję pierwiastka ludzkiego. Postępując z obrazu na obraz, objawia się ona w zacieraniu antropomorficznych cech postaci i wykształcaniu jej zwierzęco-roślinnych rysów, które z czasem dematerializują się, zmierzając ku niedostrzegalności²⁰.

Obrazowe sekwencje stawiań inicjuje wyraźnie jeszcze antropomorficzna postać *Chorego mężczyzny ze stoniowatą ręką* (1968). Jego sylwetkę przedstawiono na ciemnym, grafitowym tle, z którego wyodrębniają się jaśniejsze, poziome pasy. Największa z linii wydziela dolną partię kompozycji, z figurą mężczyzny w centrum oraz delikatnie zarysowaną, kwitnącą rośliną przy lewej krawędzi. Hybrydyczność figury – wybrzmiewająca już w tytule pracy – opiera się na skomponowaniu jej ciała z ludzkich i stoniopodobnych części: niepełnych fragmentów współtworzących kalekę sylwetkę. Najbardziej „człowieczą” spośród ułomnych części ciała jest twarz mężczyzny. Także ona poddana zostaje jednak dehumanizacji, a to za sprawą ujęcia w zdwojoną kwadratową ramę, wydobywającą się z głowy przypominającej formą peryskop. Podobnie jak głowa o ledwo widocznym zarysie, fragmentaryczna twarz zdaje się dematerializować – ztraca swoje rysy, a jej fizyczność wypływa gwałtownie nosem i ustami. Wielobarwna ciecz spływająca na przecięty w pół tułów hybrydy przywołuje swą formą abiektalny wymiot – zwiastun obumierania ciała. Cieleśny rozkład mężczyzny poświadcza także brocząca jama formująca się w centrum sylwetki i zalewana przez odpychającą substancję.

Stawanie-się zwierzęciem (stoniem) Lynchowskiej hybrydy naznaczone zostaje tym samym cielesną erozją, a wyzbywanie się antropocentrycznej podmiotowości jawi się jako doświadczenie traumatyczne, generujące lęk i cierpienie. Ujęta w ramę twarz postaci zdaje się zanikać, przemieniając w strumień wyciekający z wnętrza ciała. Tytułowe odniesienie do stoniowaczyny, znajdujące potwierdzenie w trąbo-podobnej lewej ręce mężczyzny, naznacza hybrydę chorobą, co można porównać do zakażenia inicjującego proces „stawania-się” w *Tysiącu plateau*. W dynamicznej i bolesnej transformacji hybrydy stabilna struktura obrazu zdaje się nie zapewniać

» 20 W literaturze przedmiotu nie pojawiają się informacje o kolejności wykonywania przez Lyncha obrazów z cyklu ani sugestie co do porządku ich wspólnej lektury. Katalog towarzyszący wystawie *David Lynch: The Unified Field*, w notach umieszczonych pod dwoma obrazami z cyklu: *Głową psa* i *Ogródkiem*, podaje jedynie kilkuletni czas ich wykonywania, wyróżniając je na tle pozostałych kompozycji z cyklu. W obliczu tych niejasności w niniejszej pracy podejmuję próbę zestawienia kompozycji w taki sposób, by wyraźnie uchwycić narracyjną strukturę cyklu oraz podobieństwa i różnice między ciałami poszczególnych bohaterów obrazów, pozwalające odczytać ich transformacje jako sukcesywnie następujące po sobie; zob. *David Lynch: The Unified Field*, red. Robert Cozzolino, Alethea Rockwell (Berkeley: University of California Press, 2014), 25, 61.

oparcia, a sygnałem żywotnej witalności pozostaje jedynie drobny, ukwiecony pęd.

Echem masywnej, słoniowatej ręki mężczyzny pobrzmiewają obszerne, bezlistne konary będące kończynami hybrydy z kolejnego obrazu cyklu. *Kobieta z gałęziami drzewa* (1968) zdaje się z nich dynamicznie wyrastać, przywołując echo procesu kwitnienia rośliny towarzyszącej *Choremu mężczyźnie*. Współtworzące hybrydę roślinne elementy, które pokrywa zmurszała kora, ujęte są niczym dwie nogi z osadzonym na nich, fragmentarycznym tułowiem. Jedna z nich, subtelnie zagięta, wydobywa się wprost z falistego, grafitowego gruntu. Druga, podwinięta i skierowana ku prawej krawędzi obrazu, wykracza poza kadr. Wegetację rośliny sygnalizuje wyrastająca z niej drobna gałązka zakończona pąkami. Na tym tle osobliwy „tułów” hybrydy prezentuje się jak nabrzmiałe zrakowacenie drzewa. Na zwyrodniałe elementy tułowia składają się dwie wyoblone części ciała przypominające przerośnięte torbiele: para kończyn-szczypiec i efemeryczny, półtransparentny fragment o amorficznej formie. Jego widmową bezkształtność Lynch uzyskał być może za sprawą wycierania płótna i akcentowanego przez reżysera procesu „niszczenia całości figury”.

Na tytułową „kobiecość” hybrydy wskazują wyrastające z wyoblonej części ciała cztery piersi z czerwonymi sutkami. Poświadczając pierwszy deleuzjańsko-guattariański etap stawania-się-mniejszościowym, a zatem stawania się kobietą, zastępują głowę wieńczącą ciało słoniowatej postaci z poprzedniego obrazu. Nieobecna głowa hybrydy – symboliczna siedziba „umysłu” – zostaje zastąpiona narządami naznaczonymi erotyczno-matczynymi konotacjami. Brak konstytuowany przez nieobecność głowy ulega stłumieniu przez figurę pragnienia, witalności i płodności. Zakorzenie człowieka w tym, co zwierzęce, towarzyszące tej sekwencji stawania-się, odwołuje się do atawistycznej, wybujałej rozrodczości. Wykształcające się żeńskie elementy ciała zespalają się w symbiotyczną całość z nieprzystającymi elementami roślinno-zwierzęcymi. Hybryda różnicuje się, oddziałując mnogością międzygatunkowych form, których zasób przekracza ów właściwy *Choremu mężczyźnie*. Wszak to właśnie logika właściwa temu, co kobiece, w teorii feministycznej czerpiącej z dorobku francuskich teoretyków, konotuje egalitaryzm i zachęca do międzygatunkowych aliansów, ahierarchicznych relacji²¹. Hybrydyczna seksualność i płodność, której indeksem są wyraźnie zarysowane piersi, nie jest tu naznaczona

» 21 Zob. np. Rogowska-Stangret, *Ciało*, 251.

brakiem – niczym w teorii edypalnej, przeciw której zwracają się Deleuze i Guattari – lecz afirmacją cielesnego zróżnicowania i zmysłowym nadmiarem.

„Wychodzenie poza siebie” właściwe stawaniu-się Lynchowskiej hybrydy oddaje również sposób jej zakomponowania. Konar drzewa tworzący lewą kończynę postaci wykracza bowiem poza prawą krawędź obrazu, implikując poszerzenie widzialnego pola poza kadrem. To, co dzieje się poza zasięgiem wzroku widza, pozwala interpretować się w kontekście wyobrażeniowego stawania-się: jako kontynuacja transformacji, etap pośredni prowadzący do powstania kolejnej malarskiej figury.

Jest nią osobliwa, biomorficzna istota, na której zwierzęcość wskazuje tytuł obrazu: *Głowa psa* (1968–1970). Tu postać wydobywa się z falistego gruntu, wizualnie pokrewnego temu z poprzedniej kompozycji. Zagięty trzon, na którym osadzony jest jej tułów, przypomina przerośnięty pęd, wyrastający z ziemi niczym konar współtworzący *Kobietę z gałęziami*. Organiczny segment ciała „psiego” monstrum, współwidziany z figurą żeńskiej hybrydy, jawi się jako kontynuacja pnia zanikającego poza ramą pierwszej z prac. Pozwala zatem odczytać się jako roślinna, witalna „linia życia”, która poczynając od *Kobiety z gałęziami* kieruje się w stronę prawą, „wrastając” w kolejną kompozycję. Tytułową *Głowę psa* osadzono na szyi wydobywającej się z wydłużonego tułowia o miękkim zarysie. Sylweta hybrydycznej istoty jest silnie zdynamizowana, jej ciało osadzone jest na polu obrazowym pod diagonalą wschodzącą, zdaje się upadać, czemu przeciwstawia się jego górny segment, sprężyste „odbijający się” od dolnej partii kompozycji. Z amorficznej głowy wyłania się kształt migdałowego oka. Podobnie jak we wcześniejszych pracach z cyklu, głowa postaci jest ujęta w geometryczną strukturę – w tym wypadku w konturowy owal. Efekt izolacji figury, przeciwstawiający się wrażeniu wizualnego potączenia z *Kobietą z gałęziami*, potęguje zabieg wewnętrznego ramowania obrazu za pomocą perspektywicznej oprawy.

Jak czytamy w zawartym w *Tysiącu plateau* osobliwym „instruktażu”, „[w stawaniu-się – Z.W.] chodziłoby [...] o to, by nie naśladować psa, lecz skomponować swój organizm z inną rzeczą w sposób, który pozwoli uchwycić w skomponowanej tak całości części, które byłyby psie”²². Czy Lynchowski pies antycypuje zatem deleuzjańsko-guattariańską wizję hybrydyczności opartą o kompozycję części, które w natłoku dynamicznych form zacierają swe

» 22 Deleuze, Guattari, *Tysiąc plateau*, 332.

granice, ulegając fuzji? Istota z obrazu, widziana w tym duchu, cała staje się „sferą nierozróżnialności”, zaciera swe fizyczne podobieństwo do psa, wprowadzając do dynamicznej gry nieoczywiste formy dalece odbiegające od tych doświadczanych w przyrodzie, choć wywodzące się z niej. Intencjonalne zatarcie odniesienia do fauny, sugerowanego tytułem pracy, zdaje się otwierać przestrzeń ku międzygatunkowej symbiozie wydarzającej się na obrazie. Pełne językowe uchwycenie absurdalnych konfiguracji ciała postaci staje się tym samym niemożliwe. Hybryda nie poddaje się jednoznacznej kategoryzacji, nie pozwala rozłożyć się na klarowne części, opisać i zrozumieć.

Niemożność przyporządkowania fragmentów ciała konkretnym istotom, wytrącające z lektury identyfikującej, kieruje ku zwróceniu uwagi na jakości i usytuowanie cząstek formujących ciało. Wrażenie „prędkości”, którą emanuje wydobywająca się z ziemi i dynamicznie sprężysta, roślinna noga postaci, potęguje ujęcie jej głowy w konturowy owal. Jak podkreśla Deleuze, analizując pokrewne zabiegi na kompozycjach Bacona, mimo pozornego usztywniania figury, kontur nie paraliżuje jej ruchu, lecz przyczynia się do jej dynamizacji. Takie właściwości konturu sprawiają, że pełni on rolę membrany pośredniczącej w wymianie jakości między figurą i płaszczyzną²³. W sposób odmienny oddziałuje jednak wewnątrzobrazowa rama kompozycji. Statyczna i centralizująca, działa na wskroś własnościami figury, „spowalniając” jej działanie poprzez zamknięcie w sześcienną klatkę. Psia istota zostaje tym samym poddana próbie wizualnego ujarznienia.

Uwolnienie hybrydycznego ciała z kadru, następuje wraz z kolejną metamorfozą, na obrazie pt. *Latający ptak* (1968). Ruch, w który wprawiony zostaje ptako-podobny protagonista, odbywa się po określonej trajektorii, wyznaczonej równoległymi liniami na przekątnej obrazu – diagonali wschodzącej, ponad którą ujęto figurę. Hybryda zdaje się ulatniać z kompozycji, lecąc gwałtownie wzwyż, ku górnej krawędzi płótna. Jej ciało ujęte jest fragmentarycznie: podobnie jak w *Kobiecie z gałęzią* częściowo zanika za ramą obrazu, powtórzoną wewnątrz kompozycji przez cienkie, szare linie. Uchwycenie „zwierzęcych cząstek” hybrydy nie przysparza problemu, jak w przypadku *Głowy psa*: jej ciało wydaje się bowiem pokrywać miękkie, wręcz haptyczne pierze, w niektórych miejscach przypominające jednak wyoblone, rybnie łuski. Amorficzna sylwetka hybrydy składa się z segmentu zakreślonego żółtą linią (odpowiadającego ptasiemu

» 23 Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Logika wrażenia*, tłum. Anna Zofia Jaksender (Kraków: Wydawnictwo Eperons-Ostrogi, 2018), 27.

kuprowi i ogonowi) oraz tułowia z głową i nogami. Jego górny fragment przemienia się w bezzarysową materię, która ulatnia się płynnie na powierzchnię tła, czemu wtóruje strumień wycieku z ciała, wyznaczający pionową oś kompozycji. Dematerializujący się tułów przeciwstawiony zostaje konkretnie oddanym kształtom nóg i głowy. Te pierwsze przywołują formą opierzone, ptasie odnóża, z których wyrastają ludzkie stopy z czerwonymi paznokciami. Inny, „człowieczy” element hybrydy lokuje się także w obszarze głowy: z monsturalnej czaszki istoty ujętej w prostokątny kontur wydobywa się bowiem osobliwy „wymiotny dymek”, w którym umieszczono niedopałki papierosów. Barwą i kształtem przypominają one obłe obiekty przytwierdzone do płótna w rzędzie, ponad jego dolną krawędzią.

Owe plastyczne „częstki” współtworzą geometryczną strukturę obrazu opartą o precyzyjne zestawienia przecinających się linii i punktów wyznaczających oś, przekątną i ramy kompozycji. Przeciwstawiają się nieokiełznanej amorficzności ciała postaci, które ulatnia i rozprzestrzenia się po obrazie, wraz z rozrzuconym po nim „pierzem”. Tak odczytane, malarskie dychotomie kształtujące *Latającego ptaka*, w sferze symbolicznej zdają się oddawać napięcie między dziką, rozszalałą i niepokojącą sferą natury, z której wywodzi się organiczna hybryda, a racjonalizującymi ją ramami kulturowymi, w które zostaje wpisana i z których stara się uwolnić. Nie bez znaczenia wydaje się monsturalna fizjonomia ptasio-ludzkiej istoty. Jak bowiem wskazuje Rosi Braidotti: „hybrydyczne stawanie-się otwiera bramy percepcji kierującej się na siły nieosobowe, ryzykowne, niebezpieczne i pełne przemocy”²⁴. Nieujarzmione hybrydyczne ciało reprezentuje w tym świetle pogwałcenie porządku naturalnego, chaos rzeczywistości i nieposkromioną fantazję natury, wymykając się wszelkim kategoryzacjom.

Jaką jednak rolę mogłyby odgrywać niedopałki papierosów w malarskim stawaniu-się ludzko-ptasiego kolektywu? Współwidziane z rozproszonymi po obrazie kłębam dymu, sygnalizowałyby wypalenie i przemijanie, znaczeniowo wtórujące ulatnianiu się hybrydy z kompozycji i dematerializacji jej ciała. Rozpatrywanie papierosów jako ekwiwalentu fajki w ikonografii nowożytnej kierowałoby z kolei ku motywowi końca życia, które nastąpiłoby wraz ze zniknięciem postaci z kadru. Owo ulatnianie się powiązane ze śmiercią, posiada także swój ikonograficzny odpowiednik ukonstytuowany w sztuce

» 24 Rosi Braidotti, *Metamorphoses Towards a Materialist Theory of Becoming* (Cambridge: Polity Press, 2002), 141, za: Monika Bakke, *Bio-transfiguracje: sztuka i estetyka posthumanizmu* (Poznań: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, 2010), 107.

dawnej – motyw Wniebowzięcia Marii²⁵. Wizualną analogię wzmacniają wyoblone, przestrzenne obiekty osadzone w pobliżu dolnej krawędzi obrazu. Odczytane jako świece – umieszczane pod ołtarzami z wkomponowanym w nie przedstawieniem biblijnym – sygnalizują nadzieję, z jaką wiąże się ulotnienie ciała i duszy po zakończeniu ich ziemskiego życia. Wiara w nowy początek i odrodzenie się w doskonałej postaci zakodowana w Lynchowskim obrazie powiązana jest co prawda z erozją ciała, ale wydobywa jej optymistyczny wydźwięk.

Wyfruwający poza kadr *Latający ptak*, wydaje się przemieniać na kolejnym obrazie z cyklu w człękokształtnego sępa, kroczonego po tytułowym *Ogródku* (1968–1970). Sylwetkę monstrum ujęto pod diagonalą zstępującą i ukształtowano z plam barwnych o odcieniach bieli, które formują osadzony na nogach wydłużony głowotułów (przywołujący sylwetkę widzianego z profilu ptaka drapieżnego). Dolna partia jego tułowia, wraz z oddaną w wyroku nogą, wpisane są w konturowe owale. Ramując fragmenty ciała pełnią one dyscyplinującą rolę, przeciwstawiając się substancjalności i ruchliwej płynności, którą szczególnie silnie wciela tylna noga postaci. Jej dematerializacja ujawnia się poprzez to, co Deleuze w kontekście malarstwa Francisa Bacona określa mianem „kałuży”²⁶ wyciekającej tkanki. Organiczny kształt dynamicznego wycieku koresponduje formą z wizualną podstawą kompozycji – falującym pasem bieli przy dolnej krawędzi obrazu. Wrażenie ruchliwości tego elementu wzmacniają „wytryskujące” z niego krople bieli, nachodzące częściowo na figurę. Kroczy ona po prostopadłościennym podeście stanowiącym podstawę sześcienną klatki. W jej górnej partii unosi się puszysta, grafitowa chmura.

Skondensowana para wodna wraz z cieczą tryskającą kroplami u podstaw obrazu potęgują wrażenie substancjalności ciała figury. Stawanie-się Lynchowskiej hybrydy jest efemeryczne; jej ciało wycieka i wyparowuje, dążąc ku niewidzialności będącej finalnym etapem procesu opisywanego przez Deleuze’a i Guattariego. „Stawanie-się-wszystkim, stawanie się światem”²⁷ zbliża się do swojego kresu.

Sposób ujęcia hybrydy, której antropomorficzne kształty uległy już niemal pełnemu zatarcu, przywołuje jednak pewien malarski temat ikonograficzny: postać siewcy. Krocząc po *Ogródku* pokrytym drobnymi, jasnymi plamkami farby (pobrmiewającymi kształtem

» 25 Układ ciała postaci z obrazu Lyncha, kierującej się ku prawemu, górnemu rogu pola obrazowego oraz towarzyszące jej linie zarysowujące diagonalę wschodzącą, przywołują kompozycję *Wniebowzięcia Najświętszej Marii Panny* Petera Paula Rubensa (ok. 1616-1618, Museum Kunstpalast, Düsseldorf).

» 26 Deleuze, *Francis Bacon*, 231.

» 27 Deleuze, Guattari, *Tysiąc plateau*, 338.

żdźbeł trawy), figura zdaje się rozsiewać włókniste, jasnożółte cząsteczki, które wydobywają się z jej ciała i rozpraszają w dolnej strefie kompozycji. Konfrontując ten motyw z sekwencjami z *Babci*, mamy prawo sądzić, że „cielesne ziarna” wkrótce wykielkują, powołując do życia nową, hybrydyczną istotę. „Podmiot przeżywa implozję, świat wyłania się z jego wnętrza [...]”²⁸. Stawanie-się niedostrzegalnym hybrydy polega bowiem na stopieniu się ze środowiskiem, zespoleniu ze światem. Ten akt uniemożliwia jednak izolacja postaci w konturowej klatce zamykającej ogródek w czterech ścianach. Poczucie samotności emanujące z figury wzmacnia zaś zabieg umieszczenia jej pod diagonalą zstępującą. Odczytana w tym świetle struktura, która „więzi” postać, stanowi być może ponownie przywołaną przez Lyncha, normatywizującą ramę kulturową, naznaczoną myśleniem antropocentrycznym i uniemożliwiającą pełne stanie-się posthumanistycznych, międzygatunkowych aliansów²⁹.

Na ostatniej z kompozycji należących do cyklu – *Bez tytułu* (1968) zanika dyscyplinująca klatka. Jej echo przywołują jednak prostokątny podest, na którym osadzona jest figura, oraz półtransparentny kwadrat, w który wpisana została jej głowa(?). Formę „podestu” dopełniają ujmujące go z dwóch stron barwne pasy wpisane w strukturę konturowych wycinków koła, nachodzących na wydzieloną przestrzeń. Upadłe ciało postaci jest uformowane z organicznych form przypominających jelita i rachitycznych kończyn wydobywających się z bezkształtnego tułowia. Niczym amorficznej masie brak jej jednoznacznej anatomicznej organizacji, której przeciwstawiona zostaje żywa, cielesna tkanka. Końcowy odcinek jelito-podobnego przewodu wychodzącego z głowy postaci zatapia się w obiekcie podobnym do kopczyka ziemi i wydała w jego stronę żółte drobinki. Struktura, na której tle ujęta została hybryda, stanowi kolejną wariację na temat punktowo-linearnych układów pokrywających płótna z malarskiego cyklu. Składa się ona z sieci rozproszonych cząsteczek uformowanych z waty i kleju, kształtem i barwą odwołujących się do „ziaren” zasiewanych przez postać w *Ogródku*.

„Stawanie-się-wszystkim wprowadza do gry cały kosmos wraz ze składającymi się nań cząsteczkami”³⁰ – słowa Deleuze’a i Guattariego opisują proces molekularnej transformacji zwieńczonej osta-

» 28 Monika Rogowska-Stangret, *Być ze świata. Cztery eseje o etyce posthumanistycznej* (Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria, 2021), 26.

» 29 Forma klatki przypomina rozwiązania stosowane przez Francisa Bacona i służące izolacji postaci na płótnie. Jak podkreśla Deleuze w *Logice wrażenia*, takowe zamknięcie postaci w geometrycznej strukturze wzmacnia jej izolację, a zarazem wizualnie akcentuje dynamikę jej ciała; zob. Deleuze, *Francis*, 27.

» 30 Deleuze, Guattari, *Tysiąc plateau*, 338.

tecznym rozproszeniem hybrydy i połączeniem ze wszechświatem. Widziana w tym duchu analizowana kompozycja Lyncha jawi się jako swoisty (mikro)kosmos, w którego obrębie rozproszone są drobinki, na które dzieli się ciało. Wydobywając się z cielesnego przewodu centralnej postaci, współtworzą one „wielość istności” zasiedlających obraz i wyznaczających jego silne wizualne akcenty.

Dynamika procesu stawania-się Lynchowskiej figury zostaje osiągnięta przez chaotyczne ukształtowanie członków jej ciała, wydającego miejscami abiektalną ciecz. Połączone z glebą jelita przypominają deleuzjańsko-guattariańskie organy-kłacza, wyznaczając tzw. „strefy nierozróżnialności”³¹ między zwierzęciem i rośliną. Cała sylwetka amorficznej hybrydy jawi się wręcz jako „organy bez ciała”³² – cielesne fragmenty, które w ujęciu Rosi Braidotti interpretującej dzieło francuskich teoretyków opisują proces podziału ciała w dobie współczesnego rozwoju biotechnologii³³.

Gwałtowności zakodowanej w figurze przeciwstawiają się natomiast punkty-cząsteczki, których regularność rozmieszczenia w polu obrazowym buduje wrażenie statyczności. Punkciki wydają się być umieszczone w niewidzialnych boksach i tworzyć skrupulatną strukturę znaków, która ulega zachwianiu między piątą a szóstą pionową linią kropek. Regularność punktowej struktury obrazu zostaje zatem zaburzona, ulega naruszeniu wywołanemu przez wrażenie zstępowania ku osi prawej. Figura zdaje się być zagubiona w kosmicznym układzie cząstek, a symbol nadziei – tęcza „przyszpilająca” podstawę, na której osadzono hybrydę – nie wydaje się zapewniać stabilnego oparcia.

Odczytanie punktów jako konstelacji gwiazd pozwala na naświetlenie cyklu Lynchowskich prac szerszą, kosmologiczną perspektywą. Przestrzenne punkty rozdysponowane po kompozycjach malarskich prezentują się w tym ujęciu jako gwiazdy, których regularny porządek jest nienaturalny i niepokojący, wpisując się w proces stawania-się-wszechświatem hybrydycznych postaci. Ciała Lynchowskich protagonistów skomponowane są z „form kosmicznych”, obejmujących – kierując się za definicją Hansa Arpa – „różnicowaną wielość biologiczno-planetarną, formującą różnorodność złożoności”³⁴. Srebrzysta biel, którą je opracowano, oraz czarne tło – uniwersum właściwe obrazom – zdają się uprawomocniać kosmo-

» 31 Deleuze, Guattari, *Tysiąc plateau*, 339.

» 32 Rosi Braidotti przeformułowała stosowane przez Deleuze’a pojęcie „ciała bez organów”; zob. Rogowska-Stangret, *Ciało*, 11.

» 33 Rogowska-Stangret, *Ciało*, 11.

» 34 Andrzej Turowski, *Biomorfizm w sztuce XX wieku. Między biomechaniką a bezformiem* (Gdańsk: Fundacja Terytoria Książki, 2019), 53.

logiczny kierunek interpretacji. Także poszczególne postaci poddają się lekturze w tym duchu: przypominają bowiem antyczne chime-ry i egipskie bóstwa, jak choćby uwięziony przypisaniem do ziemi „sęp” kroczący po *Ogródku* jako chtoniczny siewca. Jeśli „w sensie fizycznym, obrazy Lyncha są niewątpliwie ciemną materią”³⁵, to poznanie ich natury, skrupulatna analiza i wyszczególnienie stawiań-się uwydatniają problemy badane przez kosmologię. Sam Lynch zresztą, jak podkreśla Andrei Ujică, niesie za sobą „absolutny kosmologiczny projekt”³⁶. Cykl wczesnych prac artysty-reżysera staje się zatem polem pierwszego zmierzenia się Lyncha z kreacją artystyczną, rozłożoną na sześć faz, niczym sześć dni stworzenia. Artysta staje się kimś w rodzaju demiurga, który powołuje do życia i wprawia w ruch hybrydyczne postaci aranżowane z nieprzystających do siebie, organicznych członków.

Cykl stający-się filmem

Eksperymentalne łączenie przez Lyncha fragmentów organicznych hybryd znajduje swe przedłużenie w wizualnych splotach występujących między kolejnymi obrazami cyklu. Ujednolicone formalnie kompozycje można bowiem odczytać jako klatki filmu – dynamicznego przepływu kadrów, w których metamorficzna postać ujmowana jest w czasoprzestrzennym kontinuum³⁷. Obrazy percypowane w widzeniu sekwencyjnym ujawniają kolejne stadia cielesnych przemian – rozrostu i zanikania hybrydycznych kończyn i organów. Zapraszają zarazem widza do procesu skrupulatnego łączenia, scalania elementów kompozycji i wirtualnego nakładania ich na siebie. Przeobrażanie się ciał protagonisty przemierzającego obrazy dokonujące się w percepcji odbiorcy współwidzącego kompozycje z cyklu, jest wynikiem iście filmowego „montowania” ruchu zasugerowanego w obrazach i szczególnie silnie wybrzmiewającego w *Kobiecie z gałęzią* i *Ogródku*. Tego typu zabiegi obrazują to, jak Lynch-malarz „myśli filmem”, czyniąc swoje malarstwo „kinowym”. Wpisując się w zaproponowaną przez Mieke Bal koncepcję „kinowości malarstwa”³⁸,

» 35 Stijn Huits, „Dark Matters,” w: *David Lynch: Someone is in My House*, red. Stijn Huijts (Munich, London, New York: Prestel, 2018), 34.

» 36 „On the Art of David Lynch. A conversation between Boris Groys and Andrei Ujica,” w: *David Lynch. The Air is on Fire* (Paris: Éditions Xavier Barral, 2007), 214.

» 37 Ku interpretowaniu cyklu obrazów jako filmowych kieruje także wypowiedź Lyncha sugerująca, iż *Gardenback* miał być pierwotnie filmem; zob. David Breskin, „David Lynch,” w: *David Lynch. Rozmowy*, red. Richard A. Barney, tłum. Mariusz Berowski, Marta Szelichowska (Warszawa: Axis Mundi, 2019), 127.

» 38 Mieke Bal, *Emma & Edvard Looking Sideways: Loneliness and the Cinematic* (Oslo–Brussels–New Haven–London, 2017); Mieke Bal, „Ruch: kinowość w malarstwie i literaturze,” tłum. F. Lipiński, *Artium Quaestiones* 2020, XXXI, 277–311.

artysta eksploruje na szereg sposobów problem ruchu wewnątrz swoich kompozycji, jak i pomiędzy nimi. Jak podkreśla badaczka, to ruch jest bowiem najistotniejszym elementem przybliżającym dzieło malarskie do filmu. Jest on zarówno zakodowany w samych obrazach, jak i generowany przez nie w momencie spotkania z widzem intelektualnie, emocjonalnie i cieleśnie zaangażowanym w doświadczenie dzieła, czego efektem staje próba „montażu” danych obrazów w dynamiczne sekwencje.

Preposteryjna lektura³⁹ Lynchowskich, hybrydycznych kompozycji naznacza je wpływem późniejszego cyklu fotograficznego, w którym artysta poddaje analizie ruchy kobiecego ciała. Mowa tu o *Coach series* – dziesięciu monochromatycznych aktach wykonanych przez Lyncha w 2008 roku. Każda z fotografii przedstawia widmowy zarys kobiecego ciała uwiecznionego na kanapie. Podobnie jak na obrazach artysty-reżysera, postać ukazana jest na czarnym, niemal jednorodnym tle, które miejscami jedynie sygnalizuje kontekst przestrzenny. Koncentracją obrazowej energii staje się w tym układzie ciało modelki, która na każdej z fotografii *Coach series* leży na kanapie kadrowanej w identyczny sposób. Pozy przybierane przez kobietę zmieniają się nie tylko na poszczególnych zdjęciach, lecz również w ich obrębie. Zmiany te rejestrowane są poprzez długie naświetlanie, sprawiając, że ciało jawi się jako efemeryczne, rozplywa się w fotograficznej kompozycji, pozostawiając jedynie swoje zarysy – zatarte kształty sylwetki. Przywodzą one na myśl hybrydyczny zestaw członków-fragmentów, znany z Lynchowskich obrazów. W „momentach przejścia” między pozami przybieranymi przez modelkę, w zamazaniach form ciała, lokuje się największe obrazowe poruszenie, ślady czasoprzestrzennego, filmowego przepływu. Są to opisane przez Barthes’a chwile „gdy Fotografia zaczyna się poruszać i staje się Kinem”⁴⁰, gdy ciąg obrazów nakłada się na siebie, tworząc rozproszoną całość. Wytworzona zostaje iluzja faz ruchu w ich czasowym następstwie, bliska fotograficznym eksperymentom z obrazem przeprowadzanym przez Étienne-Jules Marey’a.

Wydaje się, że malarskie kompozycje Lyncha stanowią zatem swoiste pierwowzory „filmowych” fotografii artysty będących wy-

» 39 Tzw. preposteryjna lektura dzieł sztuki to koncepcja wywodząca się z tekstów Mieke Bal, w których badaczka postuluje odczytywanie śladów obrazowych wbrew chronologicznej logice cytowania. Preposteryjna lektura obrazów ma miejsce wówczas, gdy zestawianiu ze sobą kompozycji z różnych okresów towarzyszy naznaczanie dzieła wcześniejszego odniesieniem do późniejszego. Takowe kojarzenie ze sobą obrazów przez interpretatora zmienia zarazem obraz cytujący, jak i cytowany; zob. Mieke Bal, *Quoting Caravaggio: Contemporary Art, Preposterous History* (Chicago, 1999).

» 40 Roland Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, tłum. Jacek Trznadel (Warszawa: Wydawnictwo Aletheia, 2008), 140.

razem refleksji nad problemem przedstawienia ruchu. Drzemiący w obrazach potencjał dynamiki stawania-się Lynchowskiego protagonisty zostaje zatem zrealizowany w medium cyfrowym, bliższym w swej istocie kinu. Procesowi wyobrażonego przekształcania cieleśnej tkanki hybrydy odpowiadają tu gwałtowne ruchy modelki, które silnie zniekształcają wizerunek jej ciała. Fotografie dookreślają tym samym to, co artysta jedynie sugerował w medium malarskim – są śladami uchwycenia ruchu i czasu, które ujawniają się najsilniej w rozmyciu i niewyraźności form.

Eksperymenty z *Couch series* nie wyczerpują jednak fotograficzno-filmowych skojarzeń, jakie nasuwają malarskie hybrydy Lyncha. Zestawianie poszczególnych stawania-się Lynchowskiego protagonisty w serie przez widza-montażystę⁴¹ ujawnia także podobieństwa w opracowaniu cyklu do zabiegów znanych z awangardowej praktyki filmowej. Postrzegane jako sekwencje kształtów, kolejne odstony postaci tworzą bowiem iluzję animowanego ruchu, właściwą technice filmu non camerowego⁴². Za analogią z tym rodzajem animacji przemawia malarsko-rysunkowa forma, którą operuje Lynch, a także sposób jej ujęcia – na neutralnym, jednorodnym tle odpowiadającym niezapisanej taśmie filmowej. Hybrydy Lyncha przypominają tym samym obiekty kształtowane przez artystę bezpośrednio na klatkach filmu – animacje powstałe na błonie filmowej, bez udziału kamery. Charakterystyczne dla techniki non camerowej zabiegi, podkreślające materialność medium, a zatem malowanie, rysowanie lub wydrapywanie przez artystę form na każdej z klatek filmu, znajdują swoje odzwierciedlenie w naruszaniu i „kałeczeniu” przez Lyncha płaszczyzny obrazu – poprzez dziurawienie jej, wkomponowywanie w nią filtrów do papierosów czy końskiego włosia.

Przeciwstawianie na obrazach nieprzystających do siebie elementów i emanujące z nich napięcie ruchu i spoczynku są z kolei właściwe filmowej idei kina organicznego, którą powołał w swych esejach Siergiej Eisenstein⁴³. Wedle Sylvii Sasse podstawową formułą kina organicznego jest przeskok jednej jakości w inną: szeregowanie bądź nawlekanie następujących po sobie, pojedynczych

» 41 O roli widza jako montażysty scalającego ze sobą poszczególne prace malarskie lub elementy kompozycji pisze Mieke Bal; zob. Mieke Bal, „Ruch: kinowość w malarstwie i literaturze,” tłum. Filip Lipiński, *Artium Quaestiones* 31, 2020, 285-287.

» 42 Specyfikę filmu *non camerowego* obszernie wyjaśnia Mateusz Palka na przykładzie twórczości Juliana Antonisza; zob. Mateusz Palka, „Nieludzka sztuka. 'Jak działa jamniczek' Juliana Antonisza, czyli non-eko-camera,” *Kultura i wartości*, nr 2 (2012), 64-68.

» 43 O Eisensteinowskiej koncepcji kina organicznego przekonująco pisze Sylvia Sasse. W poniższym akapicie opieram się na ustaleniach autorki; zob. Sylvia Sasse, „Patos i antypatos. Formuły patosu u Siergieja Eisensteina i Aby'ego Warburga”, tłum. Paweł Piszczatowski, *Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej*, nr 6 (2014).

i przeciwstawnych wzajemnie elementów tworzących pewien łańcuch – w obrębie danego kadru lub sekwencji kadrów. W organicznym, filmowym łańcuchu poszczególne elementy wyłaniają się nagle z innych, aż dochodzi do takiej intensyfikacji, w której materiał „występuje z siebie” w momencie ekstatycznej eksplozji.

Takową ekstatyczną eksplozję – pokrewną Wielkiemu Wybuchowi napędzającemu ewolucję wszechświata w modelu kosmologicznym – dostrzec można w obrazowym uniwersum analizowanego cyklu malarskiego. Począwszy od inicjacji procesu stawania-się na obrazie *Chory mężczyzna ze słoniową ręką*, widziani w filmowym ciągu bohaterowie kompozycji prezentują się jako efekt „nawlekania na siebie” przeciwstawnych sobie ludzko-zwierzęco-roślinnych elementów. Ich stopniowe zacieranie się i wizualne zespalanie – dostrzegalne wyraźnie na przykładzie postaci z *Ogródka* – prowadzą do stopniowej erozji ciała – dematerializacji, stania-się niedostrzegalnym czy w końcu wyzbycia ukonstytuowanego ciała na rzecz amorficznych „organów bez ciała”. Wraz z ciałem zanika podmiotowość, zastąpiona teraz przez „płynny podmiot” przeciwstawiony jednorodnemu „Ja”.

Analizowany cykl wydaje się najdoskonalej przybliżać właściwą malarstwu Lyncha „filmowość”, reprezentując specyficzną, eksperymentalną praktykę artysty-reżysera. Hybryda, ujęta w ruchu „wewnątrz” obrazów i „pomiędzy” nimi, staje się znakomitą pretekstem do zaangażowania w malarstwo zabiegów właściwych kinu. Wychodząc poza ramy poszczególnych płócien, przekracza ona zarazem granice mediów. W konsekwencji, stawanie-się Lynchowskich, procesualnych hybryd pociąga za sobą stawanie-się obrazu „kinowym”. Prezentowane w ruchu, fragmentaryczne ciało, osadza z kolei praktykę Lyncha w obszarze nieantropocentrycznej refleksji bliskiej postrukturalistom. „Płynny podmiot”, bliski temu z pism Deleuze’a i Guattariego, zostaje wprowadzony w ruch na obrazach twórcy *Twin Peaks*, dynamicznie przepływając przez kolejne kompozycje malarskiego cyklu. •

Bibliografia

Bakke, Monika. *Bio-transfiguracje: sztuka i estetyka posthumanizmu*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, 2010.

Bal, Mieke. „Ruch: kinowość w malarstwie i literaturze”. Tłum. Filip Lipiński. *Artium Quaestiones* 31 (2020): 277-312.

Barthes, Roland. *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*. Tłum. Jacek Trznadel. (Warszawa: Wydawnictwo Aletheia, 2008), 140.

Braidotti, Rosi. *Metamorphoses Towards a Materialist Theory of Becoming*. Cambridge: Polity Press, 2002.

Braidotti, Rosi. „Postludzkie, arcyludzkie. Ku nowej ontologii procesualnej”. Tłum. Jędrzej Maliński. *Machina Myśli*, 2018. http://machinamysli.org/wp-content/uploads/2019/01/Braidotti_Postludzkie-arcyludzkie.pdf (22.03.2024).

„David Lynch discusses his exhibition in Santa Monica”. Z reżyserem rozmawia Stephanie Snyder. *Artforum* 48, nr 3 (2009).

David Lynch. *Rozmowy*, red. Richard A. Barney. Tłum. Mariusz Berowski, Marta Szelichowska. Warszawa: Axis Mundi, 2019.

David Lynch: *The Unified Field*, red. Robert Cozzolino, Alethea Rockwell. Berkeley: University of California Press, 2014.

Deleuze, Gilles. *Francis Bacon. Logika wrażenia*. Tłum. Anna Zofia Jaksender. Kraków: Wydawnictwo Eperons-Ostrogi, 2018.

Deleuze, Gilles. Guattari, Félix. *Tysiąc plateau. Kapitalizm i schizofrenia II*. Tłum. Joanna Bednarek. Warszawa: Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana, 2015.

Huits, Stijn. „Dark Matters”. W: *David Lynch: Someone is in My House*, red. Stijn Huijts. Munich, London, New York: Prestel, 2018.

Lynch, David. *Widzę siebie*. Tłum. Barbara Kosecka. Kraków: Wydawnictwo Znak, 1999.

Nieland, Justus. *David Lynch*. Urbana: University of Illinois Press, 2017.

Nochimson, Martha. *The Passion of David Lynch: Wild at Heart in Hollywood*. Austin: University of Texas Press, 1997.

„On the Art of David Lynch. A conversation between Boris Groys and Andrei Ujica”. W: *David Lynch. The Air is on Fire*. Paris: Éditions Xavier Barral, 2007.

Palka, Mateusz. „Nieludzka sztuka. „Jak działa jamniczek” Juliana Antonisza, czyli non-eko-camera”. *Kultura i wartości*, nr 2 (2012): 64-68.

Rogowska-Stangret, Monika. *Być ze świata. Cztery eseje o etyce posthumanistycznej*. Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria, 2021.

Rogowska-Stangret, Monika. *Ciało – poza Innością i Tożsamością. Trzy figury ciała w filozofii współczesnej*. Warszawa: Fundacja Terytoria Książki, 2016.

Sasse, Sylvia. „Patos i antypatos. Formuły patosu u Siergieja Eisensteina i Aby'ego Warburga”. Tłum. Paweł Piszczatowski. *Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej*, nr 6 (2014).

Turowski, Andrzej. *Biomorfizm w sztuce XX wieku. Między biomechaniką a bezformiem*. Gdańsk: Fundacja Terytoria Książki, 2019.

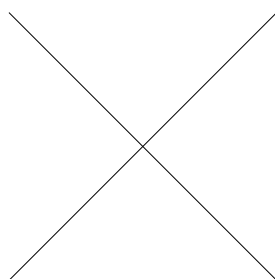
Wagner, Zuzanna. „Fizjonomie według Lyncha”. *Quart* 58, nr 4 (2020).

x **ZUZANNA WAGNER**

Absolwentka Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Pod kierunkiem prof. dr hab. Tadeusza J. Żuchowskiego przygotowuje rozprawę doktorską poświęconą twórczości plastycznej Davida Lyncha. Pracuje w Galerii Sztuki Współczesnej Muzeum Narodowego w Poznaniu. Jej zainteresowania badawcze koncentrują się na związkach sztuki współczesnej i filmu. Autorka artykułów poświęconych malarstwu i kinu, m.in. *Fizjonomie według Lyncha*, „Quart” 4, 2020 (58).

→

 <https://orcid.org/0000-0002-7759-1879>



IN MEMORIAM

O Ojcu, o malowaniu. Bogdan Wegner (1946–2023)

NATALIA WEGNER

1 →
Bogdan Wegner,
fot. Janusz Marciniak



Stuknęło na piętrze, jakby zbierał się do zejścia.

Nie ma go, bardzo nie ma, szybko przesywa odbłask latarni.

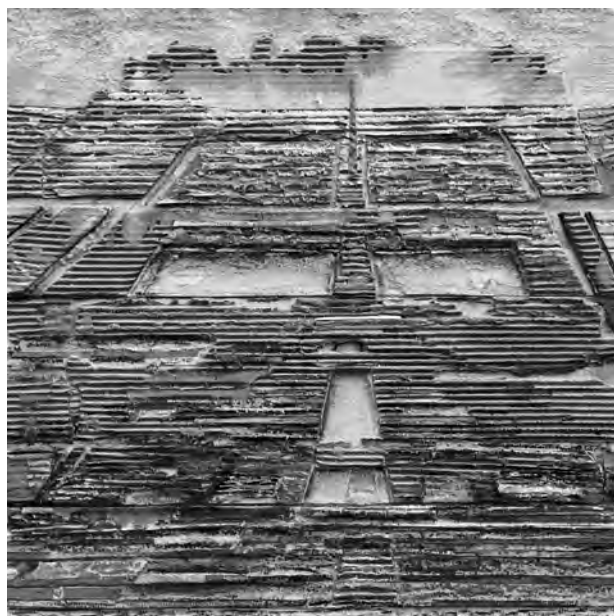
Myślami biegnę do ostatniego rzędu, gdzie ziemia jasna, ulotki zatknięte przez kamieniarzy. Nie słyszy, mimo ptaków, pociągów... Już całą zimę poza domem.

Siedział w stronę trzepaka, gdzie opierał obrazy. Były czy nie, widział je zawsze.

Po Poznaniu bywał zmęczony, wydrażony, musiał odespać.

Spokojny, cierpliwy, wybuchał rzadko. O jego korektach mówili inni. Palił, rozmyślał, przywykał do bólu. Nie chciał przeszkadzać, ciągle mieliśmy jakieś sprawy.

Między jałowcem a orzechem długo jest zimno. Czekał na malowanie. Wyciągał zeszłoroczne płótna, by się przyjrzeć, porobić jeszcze. Kładł warstwami. Szpachla tarła o szorstkie, nierówne podłoże (pamiętam dźwięk). Obrazy zatok, konstrukcji, równin, wznoszących się po pas znajomego nieba.



2 ↖

Bogdan Wegner, z cyklu *Kalendarz*, „Październik”,
technika własna, 2018 (35,5 x 35,5 cm)

We Włoszech niebo jest inne, mówił, wyższe.

Pamiętam dawne mosińskie Glinianki, urwisko, porzucone w lesie wagoniki. Wspinającą się do nich drogę. Nagrany z nim wywiad, właśnie tam, z lat 90. chyba. Wspomnienie miejsca, które zrosło się z Jego wizjami.

Wujek Piotr opowiadał, jak w Czempiniu malował w kuchni, w nocy, gdy rodzice dawno już spali. Od północy do piątej rano. Potem szedł na dworzec, jechał na uczelnię.

Gdy przywoziliśmy obrazy z plenerów, ożywiał się. Lubił oglądać, rozmawiać. Siedząc w ogrodzie, wspólnie zastanawialiśmy się co zmienić. Malarskie gesty, wyciąganie dłoni, mrużenie oczu. Listwy, papiery na podorędziu. W końcu wyganiały nas komary. I potem ten dziwny, oderwany od innych wieczór. Niezrozumiały u progu lata.

Jego fotel.

Nie poczekał. •

Natalia Wegner
16.06.2024

x **BOGDAN WEGNER (1946–2023)**

Ukończył Państwową Wyższą Szkołę Sztuk Plastycznych w Poznaniu otrzymując dyplom z malarstwa z wyróżnieniem. W latach 1974–1983 był asystentem, potem adiunktem w pracowni malarstwa prof. Jana Świtki. Od 1983 do 2016 roku prowadził VII Pracownię Rysunku, a od 1996 do 1999 roku kierował Katedrą Rysunku na Wydziale Malarstwa, Grafiki i Rzeźby Akademii Sztuk Pięknych w Poznaniu. W latach 90. pełnił funkcję prorektora do spraw artystyczno-badawczych. Zasiadał również w wielu komisjach senackich i wydziałowych uczelni. W 1995 roku otrzymał tytuł profesora zwyczajnego. Opiekun i recenzent wielu przewodów doktorskich i habilitacyjnych oraz postępowań o nadanie tytułu profesora. Za pracę pedagogiczną został odznaczony Krzyżem Kawalerskim Polonia Restituta i Medalem Zasłużony Kulturze Gloria Artis. W 1993 roku, wraz z prof. Jackiem Strzeleckim, założył Galerię Miejską w Mosinie (obecna nazwa: Galeria Sztuki w Mosinie). W latach 70. należał do Grupy „ODNowa”. Autor wielu wystaw indywidualnych oraz uczestnik zbiorowych, w Polsce i za granicą. Mieszkał i tworzył w Mosinie.

Zastuchanie, zamyślenie obrazem. Bogdan Wojtasiak (1952–2023)

KATARZYNA KLICH

1 →

Bogdan Wojtasiak ze swoim obrazem,
fot. Janusz Marciniak



Pisząc tych kilka słów o Bogdanie Wojtasiaku, cały czas przychodzi mi na myśl tytuł małej książeczki o Balthusie pt. *Samotny wędrowiec w krainie malarstwa*. Powiedziałabym jednak, że Bogdan nie był samotny; miał swoje obrazy, miał siebie, miał całą rzeczywistość, którą z pasją odkrywał i w którą wnikał. O tej szczególnej więzi z obrazami, wręcz fizycznej, opowiadała mi jego córka Zuzanna. Mówiła, że gdy tylko jakiś podarował lub sprzedał, zaraz malował podobny, zastępując puste miejsce w pracowni.

Ale miał także nas, w których głowach i dłoniach pojawiały się twórcze okruciny i fragmenty, które zawsze był gotowy oglądać z wy-czuwalną dla nas przyjemnością i w których potrafił dostrzec jakąś prawidłowość, mniej oczywistą całość.

Był artystą, który godzinami potrafił rozmawiać o malarstwie, rozrysowując długopisem na chusteczce do nosa malowany w tym czasie przez siebie obraz, czujnie obserwując, czy nadażam za opi-sem. Przypominam sobie z uśmiechem, jak ten obraz, lub raczej obrazy, rozwijały się w naszej wyobraźni, choć niekoniecznie takie same. To nie było jednak ważne i nie o to w tym działaniu chodziło. Po prostu razem uczestniczyliśmy w procesie tworzenia sztuki, obrazów w wyobraźni.

I tak po prostu, niespodziewanie, ten wspaniały malarz, peda-gog i przyjaciel odszedł od nas 2 sierpnia 2023 roku.

Bogdan Wojtasiak stworzył i przez 30 lat prowadził XI Pracow-nię Rysunku na Wydziale Malarstwa i Rysunku poznańskiej uczelni artystycznej. Był aktywnym, pełnym pasji i zaangażowania artystą, profesorem oraz charyzmatycznym nauczycielem. Zawsze otwarty i gotowy do rozmów na temat sztuki z przyjaciółmi, studentami i stu-dentkami, wywierał znaczący wpływ na społeczność akademicką. Jego dociekliwość, temperament, żywiołowość oraz ogromna cieka-wość wizji artystycznej innych twórców, twórczyń, studentów i stu-dentek stanowiły o popularności jego pracowni, w której studiowało wiele współcześnie znanych artystek i artystów.

Interesował go nie tylko sam „wytwór artystyczny”, ale także to, kim jest jego autor czy autorka jako człowiek i twórca. W tym sensie nie chciał odseparowywać ich od dzieła sztuki, lecz zwracał uwagę „na sferę przeżyć wewnętrznych, które określają człowieka – malarza, źródło dzieła”¹. Odznaczał się bezkompromisową postawą w dążeniu do prawdy w sztuce, rysunku i malarstwie. Jego szczerą, zaangażowaną postawą w obszarze sztuki i jej ludzkiego wymiaru znajdowała odzwierciedlenie w licznych wypowiedziach na radach wydziału, katedrze, podczas spontanicznych spotkań i rozmów, kie-dy upominał się o nadrzędne wartości – zarówno te związane ze sztuką, jak i czysto ludzkie.

Bogdan Wojtasiak urodził się w 1952 roku w Drawsku Po-morskim. Ukończył Państwową Wyższą Szkołę Sztuk Plastycznych w Poznaniu (obecnie Uniwersytet Artystyczny im. M. Abakanowicz

» 1 Wszystkie cytaty pochodzą z archiwum Bogdana Wojtasiaka – przyp. red.

w Poznaniu) z dyplomem z malarstwa w pracowni prof. Stanisława Teisseyre'a w 1977 roku. Na jego pierwsze malarskie działania miała wpływ twórczość Piotra Potworowskiego, którą po raz pierwszy zobaczył na wielkiej retrospektywnej wystawie w Poznaniu. Wcześniej nie miał bezpośredniego kontaktu ze sztuką, ponieważ, jak opisywał w swoim życiorysie, pochodził z małych miasteczek: Złocieńca i Grójca. Fascynacja malarstwem i rysunkiem Potworowskiego promieniowała na jego sposób myślenia o rysunku, kolorze, a nawet na zajęcia ze studentami. Często opowiadał o rysunku linearnym, w kontekście rysunków tego artysty formułując, na tej podstawie specyficzny „kodeks linii”, który stanowił swoisty alfabet rysunku.

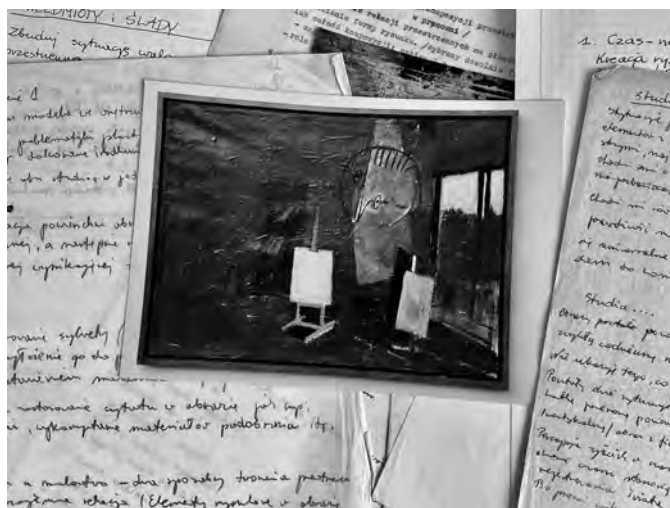
Ponoć każdy z nas na swojej drodze twórczej spotyka osobę, która dostrzega w nas talent, możliwości lub budzi pasję, o której nigdy nie zapomnimy, choć później możemy nie mieć z nią kontaktu. Taką osobą w życiu Bogdana był niejaki Rychter, nauczyciel i malarz ze szkoły podstawowej, który wspierał jego artystyczną pasję.

Bogdan Wojtasiak swoje studia artystyczne rozpoczął na Wydziale Architektury w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w 1972 roku. Po roku porzucił je i w 1973 roku rozpoczął studia na Wydziale Malarstwa Grafiki i Rzeźby. Może stąd wynikał jego bliski kontakt z osobami studiującymi architekturę, w których twórczości rysunkowej tropił i uparczywie upominał się o wartości konstrukcji i linii oraz koloru, szukając zbieżności ze studiowanym kierunkiem. Z drugiej strony było to dla niego zupełnie oczywiste, że często te rysunki były bardzo ekspresyjne, jak gdyby stanowiły formę odreagowania na ścisły, zdyscyplinowany kierunek, jakim jest architektura.

Od momentu zakończenia studiów pracował na stanowiskach asystenta kolejno w pracowniach malarskich profesora Norberta Skupniewicza, a potem profesora Włodzimierza Dudkowiaka. W 1984 roku, jako adiunkt, prowadził III Pracownię Rysunku dla I roku, a od 1991 roku został kierownikiem XI Pracowni Rysunku, którą prowadził przez 30 lat. Będąc studentami żałowaliśmy, że przy swojej ogromnej otwartości i spontaniczności nie prowadził pracowni malarskiej. Pomimo, że traktował sztukę, malarstwo oraz samą formę w sposób bezkompromisowy, chciał żebyśmy jej używali w świadomy i odpowiedzialny sposób. Jako nauczyciela nie cechowała go jednak ortodoksyjność języka, która często może stanowić hamulec w działaniach twórczych. Wręcz odwrotnie, zawsze zachęcał i prowokował do nieoczywistych rozwiązań, przekraczających daną dyscyplinę sztuki.

To, że będąc malarzem, prowadził pracownię rysunku, stanowiło o wyjątkowym charakterze jego pracowni, ponieważ myślał

i rozmawiał o rysunku, wychodząc z perspektywy obrazu. Uważał rysunek za formę, która w nawet najbardziej nieukończonyj czy ledwie zarysowanej postaci jest systemem o określonym porządku, gdzie każdy fragment płaszczyzny, pozostawiona biel, pustka, ma określone znaczenie i „mówi”. Wspominał rozbawiony, że gdy zaproponowano mu samodzielne prowadzenie pracowni rysunku, podczas gdy on sam miał nadzieję na prowadzenie malarskiej, zwrócono mu uwagę, że jest przecież malarzem, a malarz potrzebuje dziennego światła, więc musi pracować od rana. A potem, gdy już „zgaśnie światło”, będzie mógł iść do uczelnianej pracowni nauczać, ponieważ zajęcia rysunku odbywają się zawsze po południu. Ta idea codziennego uczestniczenia w obrazie przenikała oddanie, z jakim traktował dydaktykę. Uważał bowiem, że nie ma prawa rozmawiać ze studentami, jeśli sam tego dnia nie pracował wcześniej w pracowni. Gdy przychodził na zajęcia, dało się odczuć, że rozwiązuje jakiś problem obrazu – to napięcie, dynamika tej pracy przekładały się na dynamikę pracowni szkolnej i pracy ze studentami.



25

Rozmowa z księżycem, archiwum artysty,
fot. Katarzyna Klich

Odbił liczne podróże do Afryki, których reminiscencje można było zaobserwować w jego obrazach i rysunkach. Cieszył się szerokim uznaniem i zaufaniem ze strony innych współpracowników na uczelni, czego wyrazem było powierzenie mu funkcji prodziekana Wydziału Malarstwa, Grafiki i Rzeźby, którą pełnił w latach: 1996–1999, oraz dziekana od 1999 do 2002 roku. W latach 1993–1996 był wiceprezesem Okręgu Poznańskiego ZPAP. Swoje prace prezen-

tował na różnych wystawach zbiorowych i indywidualnych, zarówno w kraju, jak i za granicą. Brał udział w licznych plenerach, spotkaniach i konferencjach dotyczących sztuki. Zajmował się malarstwem, rysunkiem i tworzeniem obiektów.

W swojej twórczości nieustannie odnosił się do pracowni jako szczególnej przestrzeni artysty, zarówno metafizycznego, jak i fizycznego miejsca powstawania obrazów. Relacje takie jak: okno pracowni i zagruntowana biała płaszczyzna płótna, obraz, „przejście z tego co wewnętrzne, do tego, co zewnętrzne, i odwrotnie” oraz sztaluga były jednym z często pojawiających się motywów. Nazywał swoje obrazy „studiami codziennej gry”, co oddawało jego rygorystycznie podejście do praktyki artystycznej, ponieważ każdego dnia spędzał czas na pracy w swojej pracowni, która była dla niego szczególną przestrzenią, jeszcze bardziej intymną niż własny dom. Nie odstępował jej na krok. Przestał malować rok przed śmiercią, chociaż, jak wspominał, wchodził do niej, żeby chwilę pobyc, usiąść na fotelu, zapalić papierosa, wypić kawę i pomyśleć. Było to wówczas dla mnie mocno niepokojące i niewyobrażalne.

Wybrane osoby, zwykle po latach znajomości, zapraszał do swojej pracowni, pokazując prace jak w galerii, w której non stop zmienia się wystawa. Każda taka wizyta, przedstawienie obrazów, było rodzajem teatru, w którym rozkładał kolejno wielkie płaszczyzny koloru, pozwalając na przeżywanie obrazu i sztuki. Miałam wówczas nieodparte wrażenie dosłownie fizycznego uczestniczenia w obrazie Gustave’a Courbета pt. *Dzień dobry Panie Courbet* (oryg. *Spotkanie*), na którym przechadzający się malarz spotyka przyjaciela i towarzyszącego mu pracownika. Bogdan lubił ten obraz, jego lekkość i niedopowiedzenie. Być może chodziło o zawartą w nim tajemnicę spotkania dwóch różnych ludzkich istnień na przecięciu ich własnych wędrówek, ścieżek. Dróg, które zawijają się i nie wiadomo, co czeka za ich zakrętem, a którymi możemy wędrować tak daleko, jak poniesie nas wzrok. Przechadzać się, szwendać bez ograniczeń czasowych i przyglądać się otaczającej rzeczywistości, jak to opisał Henry David Thoreau w *Sztuce chodzenia*. Tu kroczymy w malarstwie, czasem przystaniemy, zagapimy się w jakiś kierunek, klucząc, oglądamy i analizujemy okruchy otaczającej nas rzeczywistości, przestrzeni z bliska, niemal jak pod mikroskopem. Tak jak Courbet, gdzieś tam w pewnym momencie spotykamy się na artystycznej drodze, w swoim odkrywaniu malarstwa, świata, pośród różnych codziennych czynności. Bliskie to było jego sformułowaniu: rysowanie – myślenie – egzystowanie.

Pracownia Bogdana, mały domek przykryty spadzistym dachem, otoczony ogrodem, przy ulicy Świebodzińskiej w Poznaniu, składała się z dwóch świetlistych pomieszczeń i była sama w sobie szczególna. Pełna obiektów przywiezionych i znalezionych – jak wyrzeźbiona piaskowa głowa tygrysa gapiąca się ze ściany, będąca wcześniej elementem starej elewacji nieznanego budynku. Na podłodze, pokrytej szarymi kafelkami znajdowały się drewniane palety, pędzle, masa tub farb – ich pociętych srebrnych wnętrza, które potem wykorzystywał jako element obrazów. W kątach pomieszczenia z pietyzmem poukładane były obrazy, teczki pełne szkiców, rysunków, papierowych szablonów, bliskie mu przedmioty: wielki kamień polny, plakaty własnych wystaw, rysunki studentów; na ścianie wisiała czarna włochata kostka – zarówno prawdziwa, jak i narysowana; małe portrety córki; transportowe palety, z których budował palety malarskie. W środku pomieszczenia znajdował się tętniący iskrami kominek – „serce” pracowni. Wszystko to tworzyło niesamowitą, kosmiczną przestrzeń, atelier malarza. Ta przestrzeń miała analogię do *Merzbau* Kurta Schwittersa, z tą różnicą, że tu zamiast piętrzących się fizycznych przekształceń architektonicznych budynku, jego pracownia nadbudowywała się licznymi obrazami, pęczniała i wybrzuszała się kolorem jak w obrazach Marka Rothki. Obrazy – namalowane okna, schody i przejścia – wchodziły w dialog z fizycznym pomieszczeniem. W cieniu sztalug znajdował się obraz pt. *Rozmowa z księżycem*, który zerkał znad sztalugi i patrzył w okno pracowni. Ta cała pracownia Bogdana Wojtasiaka, fizyczna i malowana, była zarazem jego wizją artystyczną, a także rodzajem refleksji na temat życia.

Całe jego malarstwo odnosiło się w jakimś stopniu do historii z żółtą kartką, którą powiesił w pracowni na oknie, a w pewnym momencie namalował tę sytuację w skali 1 x 1. W 1979 powstał obraz *Studia codziennej gry*, gdzie rzeczywista żółta kartka współistnieje wizualnie z namalowanym elementem okna jako tłem. Ta żółta kartka Bogdana stała się symbolem potencjalnego – tym, co wyobrażone, tym, co może się kryć za nią, tym, czego nie widać. To, co mentalne i fizyczne, wewnętrzne i zewnętrzne, stało się osią jego obrazów.

W recenzji jego doktoratu, profesor Jarosław Kozłowski porównał tę sytuację do Alicji po drugiej stronie lustra z opowieści Lewisa Carrolla. Chodziło mu zapewne o fragment opisujący odbicie pokoju w lustrze, w którym przegląda się Alicja; niby jest taki sam, ale wszystko jest inaczej, odwrotnie. Tam, gdzie stał kominek, teraz jest szafa, a książki, na półce mają tytuły, których słowa są na wspak. Widać także postaci, które wykonują ruchy równocześnie z naszymi, lecz w sposób inny. Po chwili odkrywamy, że te postaci, które pa-

trzą na nas, to my sami, lecz w zupełnie innym, odmiennym świecie. Żółta kartka z obrazu *Studia codziennej gry* stała się między przestrzennym korytarzem łączącym widoczne i ukryte światy jak po obu stronach lustro w pokoju Alicji, przejściem z fizycznej płaszczyzny obrazu w pracowni Bogdana ku metafizyce żółtego koloru.

Będąc młodym wykładowcą, w jednym z wywiadów powiedział: „Bardzo lubię swoją pracę, staram się przekazać swoim wychowankom i dawać im maksimum postrzegania zjawisk i rzeczy wokół nas, szerszego obszaru widzenia tego co nas otacza i przetwarzania tego z artystyczną wizją. Uczulam ich na inne widzenie świata, uczę procesu technologicznego. Przekazuję im warsztat, informuję jakich narzędzi powinni użyć, a sami rozstrzygają proporcje. Jestem ich akumulatorem, który raczej powinien wyzwalać w nich energię, ideę powstającą z ich przeżyć, uczuć, przemyśleń i rzeczywistości”.

Mówił dużo o szczerości i uczciwości w rysunku, traktując je jako swoistą formę życia, która mówi i reaguje. Często na przykład powtarzał: „Nie żądaj niczego od rysunku, ale posłuchaj tego co on chce od Ciebie, co on do Ciebie mówi. Jak masz go dalej poprowadzić. Kiedy chcesz czegoś od niego i chcesz narysować coś tak, a nie inaczej, on Ci ‘stanie okoniem’. Ty chcesz tak a on Ci powie, że inaczej, że jesteś właśnie taki, taka, zobacz to i przyjmij”.

3 →
Bogdan Wojtasiak,
Studia codziennej gry



Malował kiedyś obraz na zamówienie dla dominikanów i opowiadał mi o tym jako dość szczególnej rzeczy. Przenikające się porządki, sacrum – profanum, tego metafizycznego a zarazem ludz-

kiego aspektu malarza. Opowiadał, że kiedy przyszli zaaprobować obraz, akurat remontował pracownię i rozmieścił palety tak, by powstała droga, którą mogli przejść zakonnicy nie brudząc się od błota. W pamięci zatrzymał obraz powiewających białych habitów próbujących przecisnąć się pomiędzy rozłożonymi paletami z tubami farb i brudem pracowni. Lecz najważniejsze było to, co zdarzyło się wcześniej. Ciągłe przemalowywał twarz Jezusa, zgodnie z istniejącymi kanonami i nie mógł z nią sobie poradzić. Przemalowywał ją i wciąż wychodziła mu za ładna, zbyt sztywna, jak mawiał – jak lalka. Zdenerwowany w końcu cisnął tym obrazem o ziemię, podeptał twarz i wtedy, jak twierdził, sama się ona namalowała. Wiedział, jak ją dalej poprowadzić. Ta sytuacja w dość sugestywny sposób oddaje jego refleksję na temat relacji malarskiego obrazu do własnej fizyczności i płaszczyzny podobrazia.

To przekreślenie, zniszczenie, dziura było obecne w jego twórczości od lat. Wyrывał środek, centrum obrazu, bądź kolorem, bądź wycinał fragment i wstawiał inny obraz lub przyklejał warstwy płótna jak kurtynę zasłaniającą to co „pierwotne”. Pisał: „Formę pojmuję w dość specyficzny sposób. Jest ona rozumiana inaczej niż kształt, materia czy jakiś zarys. Jest ona czymś co wyłania się już poza fizycznymi działaniami – jest sferą znaczeń, która zjawia się dopiero poza wszystkimi dokonanymi działaniami twórczymi, strefami której wszystkie one służą, łącznie z formatem obrazu. Dziurawienie czy niszczenie płótna stosowane w moich obrazach nie miały na celu zorganizowania materii obrazu, lecz zbliżenie się ku formie. Uważam, że tak samo wartościowym aktem malarskim jest nakładanie farby, jak jej zdejmowanie – i równie formotwórczym. Oczywiście, niszczenie płótna nie jest jedynym sposobem służącym formie, a po prostu był to dla mnie w danej chwili najbardziej dostępny środek ze wszystkich możliwych. Myślę, że ta agresja była pewną próbą przezwyciężenia niemożności. Na przykład brnę z błędu w błąd. W pewnym momencie nie potrafię się z ich okowów wyrwać inaczej, niż za pomocą agresji – w tym przypadku jest to akt niszczycielski.”

Opowieść o tym obrazie zakończył stwierdzeniem, że ta namalowana poprzez deptanie twarz Jezusa bardzo się dominikanom spodobała, a obraz został zawieszony w miejscu spowiedzi ludzi, tuż obok konfesjonatów. Mówił: „zobacz a teraz oni klękają przed nim i się modlą do tego podeptanego przeze mnie obrazu, który stał się święty”.

Ten paradoks można było także odnaleźć w jego pracy ze studentami, gdzie w niespodziewanych momentach mogło pojawić się dzieło sztuki, wbrew przyjętym konwencjom, zależnościom czy sprawiedliwym zasadom. Potrafił wystawić celującą ocenę osobie, która

nie chodziła na zajęcia, ale przyniosła na koniec bardzo intrygujący rysunek, bo przecież na końcu jedyne, z czym mamy do czynienia, to finalne dzieło. Mówił, że nie ma demokracji w sztuce i jeśli ktoś tym się kieruje, to ją unicestwia. Był jednak sprawiedliwy i adekwatny w ocenianiu rozwoju osób studiujących.

Pewnego razu, gdy studiowałam wszedł do nas do pracowni podczas zajęć i powiedział: „Sztuka nie jest sprawiedliwa, niektórzy z Was wiele pracują, a niektórzy bardzo mało a i tak coś z tego wychodzi. Tyłu Was tutaj jest i wszyscy jesteście sobie potrzebni. Ale niewielu z Was zostanie w sztuce, tylko kilkoro tak naprawdę. Ale tych kilkoro nie byłoby bez pozostałej reszty ani tej Reszty by nie było, gdyby nie te kilkoro osób. Sztuka nie jest sprawiedliwa, ale tak już jest.” Potem dodał, że wszyscy robimy wspaniałe rzeczy, i nie ważne czy nam wychodzą czy nie. Ważne jest, że mamy tę możliwość i przyjemność, że możemy chwilę porysować, i to jest najcudowniejsze, że sięgamy w ogóle po ten ołówek. Była to niezapomniana lekcja na temat sztuki, tego że rządzi się własnymi prawami bez względu na wszystko i że jest w jakimś sensie od nas wolna.

Nie jestem pewna, czy w pracy dydaktycznej bardziej chodziło o osobę studiującą czy o sztukę. W jakimś sensie, w pewnym momencie przekraczaliśmy swoje *Ja*, wychodziliśmy poza siebie, aby być razem w oglądanym obrazie, rysunku. Pamiętam, że gdy rozmawialiśmy o pracach, czasami jakby o nas zapominał. Nie rozmawiał bezpośrednio z nami, lecz z tym, co właśnie się wytworzyło, nieraz pomagając nam w kreacji. Tak jakby ten obraz, rysunek ożywał i stawał się osobą. Powstawało coś o wiele ważniejszego, niż my sami.

Ten stosunek wyrażał pewien rodzaj pokory i zaakceptowania, tego, kim się jest, oraz to, że wobec nas tworzy się coś wyjątkowego i niespodziewanego, jak dzieło sztuki.

Traktując sztukę jako nadrzędną formę wobec jej twórcy, często zapalając się do proponowanej idei czy wyrażając swój zachwyt, mówił: „on, ona nie wie co zrobiła, czego dokonała”. Nie chodziło tu o ocenę świadomości twórczej danej osoby, lecz o podkreślenie faktu, że w pewnym sensie dzieło sztuki rozwija się samodzielnie, niezależnie od twórcy. Wydawało się, że jego zadaniem nie było realizowanie własnej samodzielnej wizji, lecz podążanie za samym wytwarzającym się obiektem sztuki, jak stwierdził Jerzy Ludwiński, że obiekt sztuki jest żywym organizmem.

Bogdan Wojtasiak potrafił godzinami rozmawiać o jednej pracy, badając wszelkie możliwe rozwiązania, co zresztą oddawało jego myślenie o własnej sztuce:

W miejsce koncepcji obrazu jako konkretnego stawiam obraz jako proces nieskończonych stanów przekształceń. Obraz dla mnie stał się pewną ilością elementów pozostających wobec siebie w określonych relacjach - jednak ani elementy, ani relacje nie są ustalone z góry przy rozpoczęciu pracy. W konsekwencji każdy zmateriowany w postaci rysunku czy koloru układ elementów jest zawsze tylko jedną z dopuszczonych możliwości konkretyzacji idei obrazu. Wszystkie owe konkretyzacje są według mnie zawarte w obrazie wyjściowym, czy sytuacji, która spowodowała ów proces. Gdy patrzę na dowolny obraz - krajobraz czy obiekt widzę go nie jako produkt ostateczny, lecz jako fragment procesu. W tym sensie każdy obraz jest dla mnie zarazem potencjalną ilością innych obrazów, możliwych do zrealizowania poprzez inne określenie i uporządkowanie elementów. Wrażenie skończoności działań powstaje może na skutek niedoskonałości użytych środków. Zakładam jednak, że proces ten może być kontynuowany mentalnie i wówczas rzeczywiście może trwać dalej.

Obraz jako proces nieskończony.

Moje doświadczenie z Bogdanem w dziedzinie rysunku pewnie nie było szczególnie wyjątkowe, bo wiele jego studentów i studentek mogłoby opowiedzieć podobną historię, jak otwierał im spojrzenie, jak stawiali się przy nim artystami i artystkami. Ciągłe miałam wrażenie, że gdy rozmawialiśmy o rysunku czy obrazie, a patrzyliśmy na niego we troje, to on rozmawiał z nim jak z żywym stworzeniem. Zawsze gotowy do działania, do artystycznej przygody, traktujący swoją pracę i sztukę bardzo poważnie. To był dla niego sposób życia – pasja nie tylko w tworzeniu sztuki, ale i w jej nauczaniu.

Kiedy już pracowałam z nim, jedną z rzeczy, które w naszej współpracy ceniłam najbardziej, było to, że nigdy nie trzeba było go długo przekonywać do działania. Jeśli chodziło o stworzenie jakiejś artystycznej sytuacji dla osób studiujących mogłam powiedzieć, że chcę czegoś najbardziej niemożliwego, albo przedstawiałam pomysł, który ledwie zarysował mi się w głowie, a on pytając tylko, gdzie i kiedy, od razu zgadzał się to realizować. Nie było żadnych dyskusji, od razu się za to zabierał.

Bardzo cenił sobie szczerość i jakąś swoją pojętą prawdę, której zawsze chciał być wierny w sztuce. Chciał odkrywać osoby poprzez to, co tworzyły. Chociaż był malarzem, posiadał niesamowitą wiedzę i intuicję w dziedzinie rysunku. Rozwijał te rysunki warstwa po warstwie, podobnie jak korę drzewa, by dotrzeć do rdzenia rysunku.

Może właśnie rysunek ma to do siebie, że stopniowo możemy odkrywać siebie, nasze najgłębsze i najszczerze ja w tak bezpretensjonalny sposób.

Nigdy nie oceniał pomysłów czy idei studentów w sposób wartościujący; zawsze, był nimi zainteresowany. Uśmiechał się, gdy rysunek „stawał komuś na bakier”, nie słuchał. Jakby „grał na nosie” temu, kto chce wyciągnąć z niego coś konkretnego. Powtarzał, że trzeba iść za rysunkiem. Podobnie jak w życiu, gdzie plany bywają różne od rzeczywistości. Rysunek otworzy przed nami o wiele ciekawsze możliwości niż te, które sobie zaplanujemy. Chodziło mu o wykształcenie w studentach otwartości i gotowości do przyjęcia rozwiązań, które nie pojawiały się jeszcze w ich wyobraźni w sposób świadomy. Gdy oglądał nasze prace, często pytał z niedowierzaniem: a Ty, taki, taka jesteś? Miał niesamowite wyczucie wrażliwości twórczej i charakteru drugiej osoby. Jak w każdej pracy dydaktycznej, czasami trzeba było intensywniej kogoś zmobilizować czy wyrwać z artystycznego letargu. On wtedy, nawet po najbardziej furiackiej rozmowie, o tej osobie myślał, pamiętał, podchodził do niej po czasie, wypytywał o ten lub następny rysunek, patrząc jej głęboko w oczy. Nie spuszczał już wzroku z tej osoby. Po prostu był zaangażowanym nauczycielem i mentorem.

Mam wrażenie, że gdy oglądał prace zawsze chciał być czymś zaskoczony. Patrzyłam na studentów, jak ich uczył, jak wzrastali, jak stawali się w pewnym momencie artystami; to zdarzało się przy konkretnym rysunku. Bogdan potrafił dostrzec tę przemianę i nazwać ją. Przychodził do nas ze swojej pracowni i pracował z nami, a jego obserwacje były dla nas wiarygodne. Piszę tyle o tych dwóch typach pracowni, artystycznej i o pracowni w szkole, bo traktujemy je jako ważne miejsce. Bogdan uważał uczelnianą pracownię za drugie najważniejsze miejsce w swoim życiu. Nasza uczelnia, ten uniwersytet, poprzez charakter pracy i odkrywanie własnej wrażliwości, tworzyła bliską każdemu z nas społeczność. Mogę powiedzieć o Bogdanie, że naprawdę mu na niej zależało...

Bliskie mu było zdanie wypowiedziane przez Pabla Picassa: „Malarz robi obrazy, ponieważ musi wyzwolić swe uczucia i swoją wizję”. O swojej twórczości pisał: „[...] pretekstem mojej twórczości pozostaje otaczający mnie świat, często ten najbliższy – pracownia, która jest początkiem, inspiracją i tłem. Skłania to ku refleksji nad własną przestrzenią. Przecież każdy z nas otacza się przedmiotami – skrawkami jakichś istotnych wydarzeń, różnie zestawionych niezależnie od ich wartości faktycznej, ponieważ mogą budzić ważne dla nas wspomnienia: nieznosny upał, drażące powietrze, zasko-

czenie, wnętrze, kartka papieru, liść, pejzaż, prosta czynność, różne fakty i zdarzenia, sny, nostalgia wszystko co jest w mojej wyobraźni. Jest to dla mnie „dotykane”, zwracanie uwagi na elementy świata, w którym żyję. Są to substancje i działania elementarne, nie korespondują z pretensjami ery cywilizacyjno-technicznej, proste przez swoją oczywistość. Dla mnie stają się próbą nawiązywania nowego kontaktu i ustanowienia nowej jedności z organizmem świata. Jest to proces nieustannego wznawiania „tezy Świata” (jakby powiedział Maurycy Merleau-Ponty), która nigdy nie jest skończona i zamknięta.

Do końca nie wiem, czym jest moje malarstwo. Czy jest próbą ukazania przemijania, nieskończoności, czy raczej przemiany wewnętrznej? Trudno mi niekiedy powiedzieć, co ożywia i nasycza egzystencjalną treścią moje obrazy. Niekiedy pikturalna forma, zapis natychmiastowy (gest), zastąpienie obrazu arkuszem papieru, zestawieniem przeróżnych materii barwnych, od naklejanych i zdartych do wklejanych kawałków płótna – zdaje się w nieuchwytny sposób korespondować z moim istnieniem.

Czas, który osadza się w pamięci przestrzeni, dla której nie sposób arbitralnie wyznaczyć granic, ślad obecności-to ‘białe tematy’, motyw przewodni wielu obrazów i rysunków. Biel jest polem zapomnienia i polem ekspresji. Jest naszą świadomością gotową na przyjęcie bodźców, ekranem do wyobraźni. Ciszą zagrożoną hałasem”.

Te przeróżne teksty i myśli, które formułował na temat malarstwa i życia, przedstawiał co jakiś czas w pracowni, gdzie porzucałśmy narzędzia i pracę, siadając zastuchani na podłodze. W trakcie pandemii wysłał studentom mailem ostatni z tych tekstów:

Spojrzałem na swoje ręce: skostniałe od zimna, wybrudzone farbą, poranione. A jednak te ręce służą mi wiernie, choć zawsze czułem ich odrębność. Czasami wymykają się spod kontroli umysłu i wprowadzają mnie w świat, którego istnienia nawet nie podejrzewałem.

Zdumiewa mnie, że tak często bolą mnie nogi, a nie bolą mnie ręce, które przecież wciąż są zajęte. Niekiedy zadaję sobie pytanie; kim byłbym bez tych skostniałych, wybrudzonych dłoni. Odpowiedź jest aż nazbyt oczywista: gdyby odebrano mi dłonie, byłbym nikim.

Patrzę na swoją rękę... pięć palców, ciepłe wnętrze dłoni. Moja ręka jest wybrudzona farbą. Czerwona, podrażniona terpentyną skóra ręki wygląda jak zamrożona ryba. Myślę; moja ręka jest mną, ale ja nie jestem moją ręką. Moja ręka chciałaby zrobić więcej niż ja sam. Dlatego trudzi się nerwowo rzucając na pa-

pier kreskę, rozciera węgiel kciukiem, obraca w palcach pędzel, pracowicie nawarstwia powierzchnię płótna czy papieru.

Moja czerwona, wybrudzona farbą ręka intuicyjnie wyczuwa swój ciężar; ona coś wie, a może coś przeczuwa. Moja ręka jak zwinne zwierzę, biegnie przy mnie cały czas. Czasami chcę wierzyć, że mogę prowadzić rękę na smyczy intelektu, ale najczęściej to ona prowadzi mnie w świat pełen znaczeń.

W ciszy wieczoru nieoczekiwana zmiana miejsc: KTO JEST PRZEWODNIKIEM, A KTO JEST PROWADZONYM? I KTO TRZYMA BIAŁĄ LASKĘ ZADZIWIENIA?

Kim byłbym bez swoich czerwonych, wybrudzonych farbą rąk? Kim byłbym bez ręki, tego najdoskonalszego narzędzia, człowiek? Dotyk jest matką wszystkich naszych zmysłów. Dotykanie jest często ważniejsze niż widzenie; dziecko w wodach płodowych ssie swój palec; pozbawiony dotyku noworodek – umiera.

Ręce są przedłużeniem naszej duszy. Między światem myśli i światem uczuć rozpościera się KRAINA RĘKI.

Kreśląc ten obraz Bogdana, przywołałam kilka anegdot, które być może rzucą nieco światła na jego charakter. Nie chciałam budować pomnikowego, kamiennie-głuchego wizerunku, ponieważ takie portrety, jakie zazwyczaj pojawiają się w tekstach *in memoriam*, oddzielają się od swoich pierwowzorów. Takie działanie nie ma sensu. Bogdan był przecież żywą, pełną ruchu, rozedrgana światłem postacią. Starłam się o nim opowiedzieć w taki sposób, który przybliży jego sylwetkę zarówno tym, którzy go znali z bliska, jak i tym, którzy nigdy go nie poznają. Zaczynam zdawać sobie sprawę, że to tylko jedno z moich spostrzeżeń, jedno z wielu doświadczenie, które ewoluowały na przestrzeni lat. Jego portret sięga daleko wstecz, aż do tamtych dni sprzed trzydziestu lat, podczas letniej szkoły rysunku i malarstwa, jeszcze w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych. Pamiętam, jak wyrzuciłam zmięty przeze mnie rysunek postaci do kosza, a on kazał mi go z powrotem przynieść. Pomimo moich protestów i argumentów, że ten rysunek jest pokraczny, że różne elementy nie są tak narysowane, jak powinny być, to on rozprostował i powiesił rysunek na desce. Następnie jednym ruchem gumki narysował białą linię, którą wydobyła kształt postaci z przestrzeni. Wówczas zrozumiałam, że nie chodzi o sposób, w jaki postać jest przedstawiona na rysunku, ale o to, jak przestrzeń staje się istotna. Wtedy zrozumiałam, choć właściwszym byłoby powiedzieć, że zobaczyłam, że jest coś istotniejszego poza samym człowiekiem, poza poprawnym rysunkiem. Jego jasna linia, wyznaczyła nowy kierunek,

obudziła we mnie inne myślenie o rysunku, a dzisiaj jest jak jedna z linii papilarnych obecnych na mojej dłoni. Zachowałam ten rysunek. Bogdan był moim profesorem, który odkrył we mnie i pozwolił mi samej dojrzeć w sobie coś, co zobaczył w nim kiedyś Rychter. Był moim artystycznym ojcem w rysunku.

Będąc jego współpracowniczką, kiedy nasza relacja, oczekiwania i rozmowy ewoluowały w żarliwe dyskusje, zauważyłam, że zwykłam podkreślać, jak myślimy podobnie, bo wszystko prowadzi do jednej rzeczy – sztuki.

Wspominając Bogdana, zdałam sobie sprawę, jak zmieniała się moja percepcja jego postaci, nie tylko ze względu na jego własne zmiany, ale także moje różne życiowe etapy. To niby oczywistość, ale dochodzę do wniosku, że myśląc o innej osobie, możemy konfrontować się tylko z pewną płynnością jej obrazu. Niemożliwe jest stworzenie czy określenie jakiegoś stałego, niezmiennego obrazu w pamięci czy relacji. Należałoby może mówić raczej o doświadczaniu drugiego człowieka jak o rozrzuconej mozaice, która wciąż się rozbudowuje lub kruszy. W której stale uzupełniamy, przekładamy i zastępujemy innymi „kamyki pamięci”.

Zdaję sobie sprawę, że nie da się być wiarygodnym kronikarzem czyjegoś życia, losów czy postaci. Mamy do dyspozycji tylko fragmenty odbijających się obrazów. A przecież tak wiele o człowieku wiemy, ile sami doświadczymy, co zdecyduje się nam powiedzieć i co powiedzą nam inni, którzy go znali. Jednakże nawet z tych różnych perspektyw, z wszystkich skrawków i, odprysków pamięci, budujemy tylko fragmentaryczny obraz postaci. Składamy się z wielu spojrzeń, wielu pamięci. Nie da się nikogo opowiedzieć jednym człowiekiem. Nie da się streścić jaką był postacią był Bogdan Wojtasiak. Jak wiele tych oglądów, obrazów tyle nam go pozostanie. Dlatego na koniec tej opowieści o nim chciałabym przytoczyć kilka z nich:

DR MAKSYMILIAN RADAWSKI

Dziękuję Panie Profesorze. Za każdą rozmowę, uwagę, spojrzenie pełne zrozumienia. Większość z tych gestów była dla mnie zawstydzająca, często rozumiała po czasie i zawsze brakowało mi odwagi, by przyznać się wprost, jak wiele to wszystko dla mnie znaczyło. Dziękuję za podtrzymywanie czasem już ledwie tłącej się miłości do rysowania. Nigdy nie zapomnę tych stworzonych na poczekaniu „przypowieści” np. „O krokodylu tworzącym rysunek swoim ogonem na piasku”. Trudno ocenić, czy widział Pan Profesor sens tam, gdzie

nikt go nie widział. Czy ten sens magicznie stwarzał się przez Pana Profesora spojrzenie i uwagę.

JAGODA ZYCH

Miał dar. Widział sens w ulotnym – tam, gdzie większość nie umiała go dostrzec. Jego osobista ekspresja była jak inspirująca esencja – otwierała przed pokoleniami artystów nowe, inne światy. Dzielił się z nami swoją myślą i słowem, pomagając wytyczyć własną ścieżkę. Dał mi i innym wiarę, że to, co tworzymy jest istotne i ma znaczenie. Umiał stworzyć z nami pozawerbalną więź, której istotą było obrazowanie.

WAWRZYNIEC REICHSTEIN

Są ludzie, z którymi się chce przebywać, bo są prawdziwi, mają mocne korzenie, i wierzą w to co robią, przez co są dobrymi ludźmi. Bogdan był taką osobą. Był autentyczny. Był i jest stałym wsparciem, niezmiennym odniesieniem, wobec tego co się robi. Bardzo ceniłem Bogdana za to, jaki był i co robił, dziwnie mi się o nim myśli w formie przeszłej. Darzyłem go zaufaniem, był zawsze wspierający, rozmowy z nim były szczere, budujące i dawały spory ładunek energii do własnych działań. To wsparcie utrwaliło się przez lata, trwa nadal i wiem, że ze mną pozostanie.

MARTA KOKOSIŃSKA

Bardzo znaczące były dla mnie lekcje rysunku, samo przebywanie z Panem Profesorem było czymś wyjątkowym, zmieniającym myślenie. Dziękuję za ten czas. Do tej pory nazwę coś „dziwną rzeczą” jeśli mnie zaintryguje.

KATARZYNA ZYGADLEWICZ

Pamiętam moją pierwszą postać na malarstwie, na pierwszym roku. Tyle nerwów, nie miałam szpachli, powstała przy pomocy pudetka od zapatek i wtedy przyszedł Bogdan i zawołał kolegów i powiedział patrzcie, mamy malarza i się uspokoiłam, wiedziałam, że jestem na właściwym miejscu.

DR SEBASTIAN TRZOSKA

Moje pierwsze spotkanie z Bogdanem, było dla mnie sporym przeżyciem. Spowodowało mnie do przemyśleń: kim jest artysta i co to znaczy rysować. Spowodowało, że za wszelką cenę chciałem się dostać na studia. Dopiero z perspektywy czasu widzę jak podświadomie to pierwsze spotkanie wpłynęło na cały okres moich studiów,

i nawet dziś popycha mnie dalej w moich działaniach, w moim myśleniu i poszukiwaniu odpowiedzi na te najtrudniejsze pytania. I między innymi za to, będę zawsze wdzięczny profesorowi Bogdanowi Wojtasiakowi.

PROFESOR JERZY HEJNOWICZ

Bardzo smutno, gdy odchodzą Ci, którzy bezapelacyjnie nas artystycznie i nie tylko artystycznie kształtowali. Bogdan był jednym z Najważniejszych a po studiach mieliśmy to szczęście by być na dekady Jego młodszymi kolegami. Był, jest i będzie z nami na zawsze.

ZUZANNA WACHOWIAK

Pan Profesor na zawsze w moim sercu, ciepły, empatyczny, wspałały, przyjaciel studentów, u każdego zawsze starał się dostrzec to co najlepsze, ogromny smutek.

MARTA SIEWASZEWICZ

Bogdan Wojtasiak był osobą, która upewniła mnie w tym, że sztuka jest tym, co kocham i żeby robić to, co się czuje. By wychodzić ze strefy komfortu i myślenia. Sprawy oczywiste stają się nieoczywiste. To naprawdę wielka strata dla świata. Profesorze spoczywaj w pokoju, będziemy tęsknić.

PROFESORA AGATA MICHOWSKA

Nauczył nas na całe życie, czym jest rysunek.

LARYS LUBOWICKI

To był zaszczyt być Pana uczniem. Mimo, że błędzącym, niegodnym i tylko przez chwilę.

MARIA PAWŁOWSKA

Smutek wielki. Ja także dziękuję za to, że mogłam się rozwijać w dziedzinie rysunku, ilustracji i częściowo z malarstwa pod jego kierunkiem przez cały okres studiów. Zawsze do pracowni przyciągał tłumy studentów swoją otwartością na kreatywność i indywidualizm. Zawsze było za mało miejsc dla wszystkich chętnych.

DANUTA HELAK

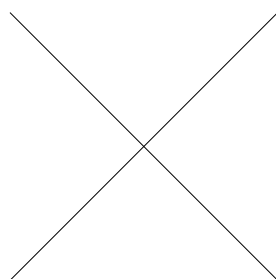
Kochaliśmy tego fenomenalnego człowieka, artystę i profesora. My wszyscy, Wasi studenci. Serce mi pękło dzisiaj.

WIKTORIA

Pamięć o profesorze pozostanie w moim sercu, pokazał czym tak naprawdę jest sztuka.

PROFESOR UAP ADAM NOWACZYK

Odszedł ważny dla mnie człowiek. •



RECENZJE I OMÓWIENIA

Krosno informacji: recenzja książki Textile Textures: multithreaded narratives pod redakcją Marty Kowalewskiej

MARTA SMOLIŃSKA

doi: 10.48239/ISSN123266824511

W ostatnich latach obecność tkaniny w polu sztuki stała się zauważalna i wyrazista, a fakt ten ściśle wiąże się zarówno z rozwojem filozofii nowego materializmu, akcentującej sprawczość materii, jak i z wzmacnianiem narracji herstorycznych w ramach historii sztuki. Dynamicznie przyrasta również liczba publikacji, podejmujących teoretyczną refleksję nad tekstyliami. Absolutnie wyjątkową pozycją na ich tle jest tom zbiorowy pod redakcją Marty Kowalewskiej, zatytułowany *Textile Textures: multithreaded narratives*, przygotowany jako efekt projektu „Interweaving Structures: Fabric as Material, Method and Message”, zorganizowanego w ramach międzynarodowej współpracy między Centralnym Muzeum Włókiennictwa w Łodzi, Wydziałem Sztuk Pięknych, Muzyki i Designu Uniwersytetu w Bergen i Szkołą Doktorską Akademii Sztuk Pięknych im. Jana Matejki w Krakowie. Wyjątkowość tej książki polega przede wszystkim na wieloaspektowym podejściu do tkaniny jako medium, postrzeganym z perspektywy artystycznej, historycznej, antropologicznej,

techniczno-warsztatowej, politycznej, postkolonialnej, muzeologicznej, kuratorskiej i modowej, jak również indywidualnej, formułowanej w kontekście pytań o tożsamość, tradycję i rzemiosło, współpracę oraz związki z architekturą, projektowaniem i przemysłem. Poszczególne wątki są rozważane w relacji do kwestii tkaniny jako ucieleśnionego medium pamięci i swoistego języka, który – już z natury rzeczy – spleta ze sobą rozmaite wątki.

Redaktorka Marta Kowalewska pozyskała do publikacji świetne autorki i autorów, którzy z różnorodnych punktów widzenia wprowadzają osoby czytające w zagadnienia związane z tekstyliami. W poszczególnych tekstach podejmowane są kwestie zarówno teoretyczne, jak i praktyczne, wynikające z praktyk instytucjonalnych i kuratorskich oraz strategii prowadzenia badań, wystawiania i kontekstualizowania tkaniny. Już we wstępie redaktorka pokazuje, że o tekstyliach należy mówić transdyscyplinarnie, jednocześnie koncentrując się zarówno na poszczególnych dziełach, jak i na szerszych kontekstach, pozycjonujących owe dzieła w sieci szerokich powiązań, nadających im znaczenia antropologiczne, polityczne czy społeczne. Ową transdyscyplinarność i wielowymiarowość dzieł tekstylnych Kowalewska metaforycznie i jakże celnie puentuje cytatem z *Czułego narratora* Olgi Tokarczuk: „Świat jest tkaniną, którą przędziemy codziennie na wielkich krosnach informacji [...]”¹.

Dzięki tekstowi Ewy Klekot, formułowanym z perspektywy antropologicznej, na łamach książki pojawia się kluczowa postać dla historii tekstyliów – Anni Albers, związana z Bauhausem i Black Mountain College. Jej prace, techniki oraz publikacja o tkaninie *On Weaving* zostają poddane analizie z perspektywy czasowości, wpisanej w proces pracy, materialności, przestrzenności i fakturalności oraz związków z matematyką. Klekot przywołuje również współczesną twórczość Julii Bujak, sytuując ją w kontekście pytań o *craftivism* i tradycje znane z okolic Białowieży.

Z kolei Janis Jefferies zapoznaje nas z powiązaniem tkaniny z polityką i feminizmem, zaczynając swoje rozważania od lat 60. i 70., a kończąc na sytuacji współczesnej. Narracja porusza się swobodnie między kontynentami i dekadami, poszukując wątków łączących strategie związane z tekstyliami, mimo różnic społeczno-historycznych i kulturowych. Tkanina jawi się jako medium oporu i istotny głos w politycznych debatach.

Natomiast Jessica Hemmings stawia pytanie o różnicę pomiędzy tekstyliami postkolonialnymi a dekolonialnymi, niejako konty-

» 1 Olga Tokarczuk, *Czuły narrator* (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2020), 263.

nuując wątki związane z politycznością tkaniny i pytając przy okazji o jej tzw. autentyczność i nacechowanie etnograficzne.

Aspekt kolekcjonerski wnosi z kolei refleksja Errola van de Werdta, który jako były dyrektor Textiel Museum & TextielLab w Tilburgu zastanawia się, jak budować instytucjonalną kolekcję tkaniny, nasyconą opowieściami personalnymi, jak i przyjmującymi charakter uniwersalny. Zdaniem tego autora kolekcja powinna działać jako źródło wspólnego kapitału kulturowego, bazować na tradycji, a przy tym być osadzona w teraźniejszości.

Marta Lisok skupia się na wystawie „Druga skóra”, która odbyła się w CKW w Łodzi w ramach projektu „Interweaving Structures: Fabric as Material, Method and Message”. Kuratorka nie tylko jednak zastanawia się nad strategiami artystycznymi, takimi jak naprawianie, wiązanie, rozsuptywanie i powtarzanie, lecz również podejmuje refleksję nad przechowywaniem tkaniny w muzealnych magazynach oraz ucieleśnionym odbiorem tych dzieł o haptycznej naturze, apelujących do zmysłu dotyku.

Niesamowicie pozytywną energię niesie ze sobą tekst Marcina Różyca, który udowadnia, że również w modzie tkanina może mieć charakter wywrotowy, queerowy i politycznie nacechowany. Autor omawia bowiem cztery przykłady strategii wykorzystywania tkanin w celach prowolnościowych, antyszowinistycznych i antyrasistowskich.

Z kolei w części drugiej książki opublikowanych zostało pięć wywiadów z osobami praktykującymi tkaninę na różnorodne sposoby. Fenomenalnie czyta się je wszystkie, ponieważ ujawniają one osobiste podejście wybranych twórczyń do tekstyliów, przejawiające się często w traktowaniu tkania, szycia czy haftowania jako medytacji, technik uzdrawiających, impulsu do kooperacji z innymi czy kreowania *environments* w architekturze. Wywiady te w niezwykle żywy sposób zapoznają nas z różnymi aspektami medium tkaniny i możliwościami jego narratywizacji. Bernarda Rość, specjalistka od unikatowej tkaniny dwuosnowowej, podkreśla kobiecą genealogię tkania w jej rodzinie: „Moja babcia i mama tkąły, było to przekazywane z pokolenia na pokolenie”, co po raz kolejny aktywuje w publikacji wątek herstoryczny.

Na uwagę zasługuje jednak nie tylko wnętrze książki, lecz również forma, którą z jej treścią jest nierozzerwalnie związana. Medium tkaniny, prowokujące zmysł dotyku, koreluje z kształtem publikacji, fascynująco i haptycznie zaprojektowanym przez Katię Pomorową. Projektantka sięgnęła po tłoczoną okładkę, widoczne szycia na grzbiecie i kartonowe opakowanie, które zapraszają do lektury

intelektualnej i zmysłowej. Świetne jej uzupełnienie stanowią również liczne ilustracje, dzięki którym poznajemy rozmaite postawy artystyczne i taktyki wystawiennicze oraz zyskujemy wgląd w proces pracy nad tekstyliami, m.in. nad tkaniną dwuosnowową.

Podsumowując, publikacja *Textile Textures: multithreaded narratives* uzupełnia luki w stanie badań na temat tkaniny oraz podsyca dyskusję o tym medium. Oferuje różnorodne perspektywy, sama stając się krosnem informacji. •

x MARTA SMOLIŃSKA

prof. dr hab., Wydział Edukacji Artystycznej i Kuratorstwa, Uniwersytet Artystyczny im. Magdaleny Abakanowicz w Poznaniu. Wybrane publikacje: *Młody Mehoffer*, Kraków 2004; *Puls sztuki. OKOło wybranych zagadnień sztuki współczesnej*, Poznań 2010; *Otwieranie obrazu. De(kon)strukcja uniwersalnych mechanizmów widzenia w nieprzedstawiającym malarstwie sztalugowym II połowy XX wieku*, Toruń 2012; *Julian Stańczyk. Op art i dynamika percepcji*, Warszawa 2014; *Haptyczność poszerzona. Zmysł dotyku w sztuce drugiej połowy XX i początku XXI wieku*, Kraków 2020; *Bez tonu pewności. Sejsmografia sztuki współczesnej*, Poznań 2021; *Granica / Grenze. Art on the German-Polish Border*, z B. Dogramaci (Köln 2024). Tematy badawcze: haptyczność, transmedialność, *border art*, nieczytelność, współczesna sztuka turecka, materialność, strategie kuratorskie.

→

🔗 <https://orcid.org/0000-0002-1850-1941>

Malta Biennale: od neolitu do współczesności

IZABELA KOWALCZYK

doi: 10.48239/ISSN123266824510

Insulofilia, a więc miłość do wyspy to jedno z głównych haseł pierwszego Biennale Sztuki na Malcie, które odbyło się w dniach 11.03.–31.05.2024. Pojęcie to zaproponowała Sofia Baldi Pighi, dyrektorka artystyczna Biennale. Włoska kuratorka w swoim oświadczeniu akcentuje położenie Malty pomiędzy Europą a Afryką i zderzanie się wpływów Orientu i Zachodu. Podkreśla znaczenie liczącej sobie ponad 7 tysięcy lat historii archipelagu Malty oraz krajobrazu, z którym dziedzictwo kulturowe wchodzi w ścisłe relacje. Kuratorka akcentuje wielokulturowość, wielorasowość i wielojęzyczność, wskazując tym samym na znaczenie kulturowej hybrydowości. Malta i jej archipelag, jak pisze Sofia Baldi Pighi, stają się idealnym obserwatorium do badania różnych aspektów kultury śródziemnomorskiej, myślenia o spluralizowanej podmiotowości oraz pamięci kolonizacji. Kuratorka podkreśla też znaczenie sieciowania i relacyjności wydobywanych przez poszczególne wystawy oraz prace artystyczne mające pobudzać do krytycznego myślenia i sprzyjać budowaniu platformy dla nowego, harmonijnego współistnienia.

Cztery główne wystawy dotyczyły następujących tematów: *Morze jako ciało polityczne*, *Dekolonizacja Malty – polifonia to my*, *Kontr-siła piractwa* oraz *Matri-archiwum Morza Śródziemnego*. Oprócz tego zaprezentowano pawilony narodowe (maltański, włoski, serbski, ukraiński, austriacki, hiszpański, francusko-niemiecki, polski

oraz chiński), a także wystawy tematyczne, wśród których znalazła się prezentacja *Other Geographies, Other Stories* pod egidą *Omena-art Foundation*. Były one pokazywane w obiektach historycznych w Valletcie, Cottonerze, a więc maltańskim trójmieście, oraz na wyspie Gozo (m.in. w Parku Archeologicznym Ġgantija).

Trudno dociec, jakie były kryteria dotyczące udziału poszczególnych pawilonów narodowych w Biennale, jednak w kontekście ideowego skupienia się na Morzu Śródziemnym, zdecydowanie odczuwa się brak Grecji, Cypru czy Chorwacji. Na stronie *Maltabiennale.art* zabrakło też informacji dotyczących idei, które przyświecały organizatorom tworzącym tę imprezę. Nie wiadomo, jaki był zamysł powołania Biennale, które odbywa się dokładnie w tym samym roku, co Biennale w Wenecji. Wydaje się, że nie przysłużyło się to liczbie osób odwiedzających pokazy sztuki na Malcie i Gozo. Podczas naszego pobytu – dwa tygodnie po otwarciu Biennale – na wystawach było pusto a momentami można było odnieść wrażenie, że jesteśmy pierwszymi gośćcinami na danej ekspozycji.

Słaba była również promocja. Informacje o poszczególnych wystawach na stronie *Maltabiennale.art* były, delikatnie mówiąc, enigmatyczne, brakowało zdjęć i opisów prac. Równie słaba była papierowa broszurka informacyjna towarzysząca Biennale wyglądająca jak typowy ogólnodostępny informator, który powinien znajdować się przy wszystkich wystawach i być darmowy. Tymczasem była płatna (5 Euro) i można ją było zakupić jedynie w Muzeum Archeologicznym w Valletcie.

O słabej organizacji świadczył też brak przygotowania na czynniki atmosferyczne. Malta znana jest z występujących tu silnych wiatrów. Wiało również podczas naszego pobytu. W związku z tym jedna z prac w przestrzeni zewnętrznej była już całkowicie zniszczona, drugiej nie można było znaleźć, poprzewracane były niemal wszystkie znajdujące się na zewnątrz stojaki z opisami a w niektórych miejscach – nawet kubiki wskazujące miejsca wystawowe.

Jednak wbrew pozorom, na maltańskim Biennale można było zobaczyć wiele ciekawych realizacji artystycznych i kilka znakomitych wystaw. Udało się też z powodzeniem zrealizować założenie o łączeniu sztuki współczesnej z kulturowym i przyrodniczym dziedzictwem Malty.

Wizytę na Biennale zaczęliśmy od Muzeum Archeologicznego i był to bardzo dobry wybór, bo właśnie w nim znajduje się terakotowa figurka śpiącej kobiety (bogini? Wenus?) z okresu neolitycznego z Hypogeum Իաl Saflieni na Malcie datowana na ok. 4000–2500 lat p.n.e. Zachwyca jej naturalna poza i misterne opracowanie sukni.

Znajdują się tam również inne prehistoryczne figurki i ich fragmenty z terakoty, piaskowca oraz alabastru świadczące o szacunku dla kobiecej siły, płodności oraz natury. Ta prehistoryczna kultura była prawdopodobnie matriarchalna a megalityczne świątynie należą do najstarszych w Europie i są starsze od piramid egipskich. Jej upadek nastąpił około 2500–1500 r. p.n.e. a jego przyczyny pozostają nieznane. Odwołania do neolitycznych kobiecych figurek z charakterystycznymi stożkowymi nogami, szerokimi biodrami oraz wielkimi piersiami pojawiały się w wielu pracach eksponowanych na Biennale.

W Muzeum Archeologicznym zaprezentowana została też wystawa *The Clean Room* belgijskiej artystki Sofie Muller, której prace były pokazywane w 2016 roku w Polsce w Galerii Białej w Lublinie (*Rzeźby mentalne* z udziałem Roberta Kuśmirowskiego). Muller tworzy między innymi alabastrowe rzeźby, wykorzystując kamienie ze skazami. Tutaj wykonała rzeźby niemowląt w naturalnych rozmiarach zamykając je w stworzonym przez nią swoistym laboratorium. Pomieszczenie przywoływało na myśl kontekst medyczny. Niemal każde z niemowląt było uszkodzone, widoczne były ich skazy, niektóre nie miały głowy lub rąk. Wydawały się niechciane i porzucone. Tym samym płodność, która była kultywowana w prehistorii została tu zderzona z płodnością, która staje się przymusem w kontekście współczesnych biopolitycznych regulacji. W tym przypadku chodzi oczywiście o prawo antyaborcyjne na Malcie, które jest najbardziej restrykcyjne w Europie.

Problematyka związana z kobiecością, biopolityką oraz odwołania do matriarchalnych kultów pojawiły się też na następnej wystawie, jaką odwiedziliśmy, a więc *Matri-archiwum Morza Śródziemnego*, której kuratorką była sama Sofia Baldi Pighi. Ekspozycję można uznać za najciekawszą i najbardziej poruszającą na całym Biennale. Została podzielona na dwie części: pierwsza była prezentowana w Pałacu Wielkiego Mistrza, zaś druga – w Bibliotece Narodowej. Kobiece doświadczenia, wspólnotowość i rytuały zostały tu przeciwstawione: męskiej historii militarnej prezentowanej w Pałacu oraz męskiej wiedzy – w Bibliotece.

Zebrane tu prace tworzyły swoiste herstoryczne archiwa. Jedną z pierwszych realizacji prezentowanych w Pałacu był cykl *The Goddess* maltańskiej artystki mieszkającej we Włoszech, Niny Gerady. Tworzyło go kilkadziesiąt terakotowych figurek bezpośrednio nawiązujących do figurek prehistorycznych, które można zobaczyć w Muzeum Archeologicznym. Noszą one ślady zranień, uszkodzeń, okaleczeń, amputacji, a także blizny po mastektomii. Ustawione w rzędzie w długiej sali pomiędzy wojskowymi zbrojami wydawały się jeszcze

bardziej bezbronne, jakby wszystkie były ofiarami męsko-wojennej historii. W dalszych częściach ekspozycji znalazły się bardzo ciekawe prace używające wideo, tkaniny oraz gabloty prezentujące różnego rodzaju artystyczny research. Tak stworzona została praca Bettiny Hutscheck *Snake Chronicles – of Myth and Mysogyny* przywołująca mity i historie z różnych kultur dotyczące relacji między kobietami i węzami a w efekcie ukazująca węza jako symbol kobiecej siły. Tu też pojawiły się odwołania do maltańskich prehistorycznych figurek a także przywołana została walka maltańskich kobiet o prawo do aborcji. Temat ten podjęła też Maltanka Anna Calleja ukazując rodzinne archiwum, opowiadając o swojej matce i wskazując na ubezwłasnowolnienie kobiet na Malcie (jeszcze do niedawna były uważane za własność mężczyzn: ojców i mężów). Ciekawa była też praca polskiej artystki Wioletty Kulewskiej *Akyel* pt. *Grotta* wykonana z tkaniny, na której namalowane zostały symbole kobiecej seksualności i wspólnotowości. Jednak najbardziej fascynujące okazały się dwie prace Adamy Delphine Fawundu: wideo *A Meditation for the Dispersed* oraz przysłaniająca je częściowo półprzezroczysta tkanina *Wadj-Wer a Fertile Epic*. Prace te mówią o sile rytuału, związkach z morzem, wskazując na potrzebę odkrywania zrepresjonowanych kobiecych narracji oraz troski o przyrodę.

W części znajdującej się w Bibliotece Narodowej znalazła się między innymi praca Sandry Zaffarese z Malty *By a Lady* odwołująca się do utopijnego dzieła Christiny de Pisan *Skarb Miasta Kobiet* i tworząca archiwum herstorii od neolitu na Malcie aż po kobiecą emancypację. Odwołała się też do słów Virginii Woolf poprzez wielki napis z hasłem zawieszonym pomiędzy starymi księgami: „Anonymous is a Woman”. Niestety w tym miejscu ujawniło się nieprzygotowanie Biennale na potrzeby publiczności, gdyż obowiązywał tu zakaz fotografowania.

Temat kobiecych herstorii i osobistych narracji został też podjęty na wystawie *Other Geographies, Other Stories* zorganizowanej przez Omenaart Foundation. Jej pomysłodawczynią była Hanna Wróblewska a kuratorką – Natalia Bradbury. Ekspozycję zaprezentowano w Forcie St Elmo w Valletcie a przy wejściu na dziedziniec ustawiona została, będąca częścią tej ekspozycji, monumentalna rzeźba *Mamma* Idy Karkoszki. Została wykonana na Malcie z charakterystycznego dla tego kraju piaskowca (z niego zbudowane są niemal wszystkie budynki na Malcie). *Mamma* oznacza po łacinie piersi, ale też matkę, odnosi się również do słowa *mammal*, czyli ssaka. Karkoszka przywołuje poprzez tę rzeźbę zarówno prehistoryczne maltańskie figury, jak i wskazuje na to, co łączy ludzi z innymi ssaka-

mi. Wykonana przez rzeźbiarkę rzeźba może być zarówno powiększonym fragmentem piersi Wilczycy Kapitołińskiej, jak i zmultiplikowanymi stożkowymi nogami maltańskich prehistorycznych figurek, które w zaskakujący sposób przypominają właśnie piersi. Staje się uniwersalnym hołdem złożonym ludzkim i nieludzkim karmicielkom, wyrazem międzygatunkowego siostrzeństwa, ale też symbolem trojski, której tak bardzo dzisiaj potrzebujemy, ale zarazem wciąż jej nie doceniamy. W filmie, który został pokazany w Pawilonie Karkoszka mówiła o swoich inspiracjach oraz o tworzeniu tej pracy. Warto podkreślić znakomitą aranżację i scenografię wystawy wykonaną przez Borisa Kudličkę. Prezentowane tu prace, w tym *He and She* Barbary Falender wyłaniały się jakby z mroku, co podkreślało ich osobisty, intymny charakter.

Najbardziej poruszająca była wizualno-literacka opowieść Lii Dostlievy *Book of Long Objects* umieszczona w charakterystycznych gablotach. W każdej z nich w górnej części znajdowało się przedstawienie jakiegoś z pozoru nic nieznaczącego przedmiotu, m.in.: długiej sukienki, butelki z karaluchami, kwiatu bawełny, pończoch cerowanych przy pomocy włosów, papierowego biletu tramwajowego z Poznania. Poprzez te rzeczy artystka opowiada o historii swojej rodziny, m.in. prababki, babci i matki, przeplatając się z historią II wojny światowej, Wielkiego Głodu w Ukrainie, zależności Ukrainy od Związku Sowieckiego, odzyskania niepodległości czy w końcu aneksji Krymu oraz aktualnej wojny. Dostlieva pokazuje, jak wielka historia odciska się na codzienności kobiet oraz, w jaki sposób, aby przeżyć, wytwarzają one własne strategie oporu.

Podobny temat podjęła Alevtina Kakchidze w wystawie *From South to North* prezentowanej w Pawilonie Ukraińskim (kuratorki: Kateryna Semenyuk i Oksana Dovgoplova). W pleksiglasowych wiszących gablotach artystka opowiedziała historię swojej rodziny, wskazując na związki z morzem a także przedstawiając relacje między polityką a roślinami (*Plants and Humans*). Ten ostatni temat został pokazany na przykładzie barszczu Sosnowskiego nazywanego Zemstą Stalina, wypieranych przez niego roślin oraz szkód, jakie powoduje zarówno ludziom, jak i zwierzętom.

Pawilon Ukraiński znajdował się w Villi Portelli w Kalkarze (będącej częścią maltańskiego trójmiasta). Znalazły się tam również dwie świetne wystawy: *No one is an Island* Avelino Saliego w Pawilonie Hiszpańskim oraz *Informel Inclusion* Eugenio Tibaldiego w Pawilonie Włoskim. Ta ostatnia wystawa odnosiła się do tematu osób z doświadczeniem imigranckim i ich nielegalnej pracy, często uwłaczającej ich godności. Symbolem migracji były tu ptaki: w pierwszej

części ekspozycji można było usłyszeć ich śpiew, a w drugiej – zobaczyć rysunki i opisy charakterystyczne dla przyrodniczych atlasów.

Mało kto wie o okrutnej maltańskiej tradycji, jako jest Kačča, czyli polowanie na ptaki. Jej korzenie sięgają XVIII wieku, kiedy na Malcie panował głód, a dzisiaj poluje się na ptaki wyłącznie dla przyjemności. Zwyczaj ten opisuje Piotr Ibrahim Kalwas w książce *Gozo. Radosna siostra Malty* (wyd. Wielka Litera 2020). I choć jest to opowieść o beztróskim życiu na Gozo, rozdział dotyczący polowań na ptaki należy to najsmutniejszych fragmentów w tej opowieści. „Jak szacuje BirdLife Malta, co roku na Malcie zabija się pół miliona migrujących do i z Afryki ptaków. Jaskółki, drozdy, zięby, przepiórki, szczygły, pardwy, turkawki, dudki, żurawie, wilgi, szpaki, orły, jastrzębie i dziesiątki innych gatunków” – pisze Kalwas (38%). Metody polowania są okrutne a ptaki umierają często w powolnych męczarniach. W pracy Tibaldiego zostały zestawione opowieści o osobach i ptakach pochodzących z tych samych krajów i raczej artysta nie odniósł się do okrutnego zwyczaju polowań na ptaki na Malcie. Trudno mi jednak było oglądając tę pracę oderwać się od opowieści Kalwasa, jak na jego rękach umierał znaleziony na Gozo, bezbronny ptak.

Jeśli chodzi o prace Avelino Saliego, jedna z nich również przywołała ptaki, zestawiając ukazane na ptasich piórach fragmenty *Okropności wojny* Goyi z fragmentami współczesnych fotografii odnoszące się do wojen, migracji i terroryzmu. Druga instalacja odnosiła się do buntów społecznych ukazując ogromną instalację z kamieni używanych w różnego rodzaju protestach na całym świecie. Instalacje Saliego były niezwykle estetyczne a zarazem poruszające.

W Willi Portelli znalazł się również Pawilon Polski z wystawą Polonia, całkowicie odstający od pozostałych ekspozycji, będący spadkiem po poprzedniej ekipie rządzących w Polsce i ich gustach estetycznych. Obrazy mówiące o polskim męczeństwie powieszone były niechlujnie, straszło malarstwo Zbigniewa Dowgiatły a najdziwniejsze było tondo Krzysztofa Skarbka z ukrzyżowanym Chrystusem na tle maltańskiego krzyża. Prawdopodobnie chodziło o wskazanie na katolickie więzi łączące oba kraje. Ale tym, co je łączy jest również zakaz aborcji. Może więc nie przypadkiem prezentowana była tam również opera *Salome* Richarda Straussa w reżyserii Mariusza Trelińskiego, a więc opowieść o złej kobiecie... Za największy absurd można zaś uznać deklarację autorów Pawilonu, że głównym jego założeniem był „pokaz najciekawszych, oryginalnych i aktualnych tendencji w polskiej sztuce współczesnej”¹. Był to oczywiście pokaz

» 1 csw.torun.pl/csw/polonia-wystawa-w-polskim-pawilonie-narodowym-na-biennale-malta-2024-44774/

w jedynie męskim, heteronormatywnym wydaniu. Opuszczaliśmy Pawilon z uczuciem zażenowania.

Z Willi udałyśmy się do Birgu, gdzie w starej zbrojowni zaprezentowana została wystawa *Can you Sea?: The Mediterranean as a Political Body* z interesującymi pracami, m.in. Simona Benamina z Jamajki, Teresy Bosuttill z Australii, Anny Raimondo z Włoch, Edsona Luli z Albanii. Prace odnosiły się przede wszystkim do morza, migracji, a także zanieczyszczenia środowiska. Część z nich stawiała się swoistym lamentem – jak w przypadku dźwiękowej instalacji Anny Raimondo. Wystawa o Morzu Śródziemnym jako ciele politycznym mieściła się w kilku lokalizacjach, między innymi w dokach w sąsiednim mieście Cospicua. Tu prezentowane było wspaniałe wideo *No more front tears* francuskiej artystki Laure Prouvost, odnoszące się do hydrofeminizmu, potrzeby samoakceptacji i bycia we wspólnocie.

Z pozostałych wystaw warto wspomnieć świetny Pawilon Francusko-Niemiecki w Porcie St Elmo, w którym prezentowana była wystawa *Poetics of an Archive*, na której znalazły się współgrające ze sobą prace Simona Riccardiego-Zaniego (wideo) oraz Mariany Hahn (instalacje) w poetycki sposób opowiadające o tradycyjnych sposobach pozyskiwania soli na Malcie. Inna znakomita prezentacja w kościele Tal-Pilar w Valletcie była częścią wystawy *Dekolonizacja Malty. Polifonia to my*. Znalazły się tam między innymi prace Guadeluppe Maravilli (rodzaj pogańskiego ołtarza), Andrei Ferraco (czekoladowe sztukaterie) oraz Dew Kim (queerowe wideo oraz instalacja).

Kilka wystaw zaprezentowano na Gozo, jak np. instalację Jarmaya Michaela Gabriela, będącą częścią wystawy o dekolonizacji Malty. Można ją było zobaczyć przy megalitycznej świątyni Ġgantija. Z kolei forcie w Victorii na Gozo umieszczono ekspozycję o kontr-sile piractwa. Wśród ciekawych realizacji znalazła się tu przejmująca praca Mela China pokazująca pięciomiesięcznego Muhammada – ofiarę izraelskich bombardowań w Strefie Gazy.

Pojechaliśmy również do Willi Luginsland of Art w Rabacie będącej własnością Omenaart.foundation. Tam na wystawie *Space&Time*, towarzyszącej Biennale, zaprezentowane zostały prace m.in. Idy Karkoszki, Nicolasa GrosPierre'a, Maurycego Gomulickiego, Norberta Attarda, Antoine'a Farrugii, Xaverego Wolskiego. Wystawa w tych bajkowych wnętrzach Willi była niestety trochę przetadowana a najbardziej fascynowały prace odnoszące się do kulturowego i przyrodniczego dziedzictwa Malty. Jedną z najciekawszych była projekcja Matthew Attarda *Digital Landscapes* przedstawiająca gaj oliwny na Malcie. Warto dodać przy okazji, że Attard jest też reprezentantem Malty na 60. Biennale w Wenecji.

Na Maltańskim Biennale znalazło się wiele interesujących realizacji artystycznych odnoszących się między innymi do historii, wspólnotowości, morza oraz tematu migracji. Bardzo interesującym rozwiązaniem było zaprezentowanie wystaw w miejscach historycznych, przez co wchodziły one z nimi w ciekawe relacje. Historia, w tym ta najstarsza sięgająca neolitu, łączyła się tu ze współczesnością i aktualnymi problemami, które dotyczą naszego świata. •

Tekst w pierwotnej wersji został opublikowany na blogu
Strasznasztuka.pl, 02/04/2024

→

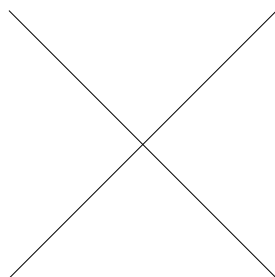
[strasznasztuka.pl/2024/04/02/malta-biennale-
-od-neolitu-do-wspolczesnosci/](https://strasznasztuka.pl/2024/04/02/malta-biennale-od-neolitu-do-wspolczesnosci/)

x **IZABELA KOWALCZYK**

Historyczka sztuki i kulturoznawczyni, nauczycielka akademicka, krytyczka i kuratorka wystaw. Profesora oraz dziekana Wydziału Edukacji Artystycznej i Kuratorstwa Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu. Autorka książek na temat sztuki krytycznej, feminizmu oraz reinterpretacji historii w sztuce najnowszej, jak również ponad 200 artykułów w zbiorach i czasopismach naukowych. Laureatka Nagrody Krytyki Artystycznej im. Jerzego Stajudy. Do najważniejszych wystaw, których kuratorką jest Kowalczyk zalicza się *Niebezpieczne związki sztuki z ciałem* (Galeria Miejska Arsenat, Poznań, 2002), *Uroki władzy (o władzy rozproszonej, ideologii i o widzeniu)* (Arsenat, Poznań, 2009), *Mikroutopie codzienności* (CSW Znaki Czasu, Toruń, 2013) oraz *Polki, Patriotki, Rebeliantki* (Galeria Miejska Arsenat, Poznań 2017).

→

 <https://orcid.org/0000-0002-9808-2416>



KRONIKA WEAIK

STYCZEŃ

x **08/01/2024**

Wykład dr Very Faber (The Arctic University of Norway)
pt. *Crossing Boundaries, Challenging Constraints – On Perspectives in Artistic and Curatorial Work*. Wydarzenie zorganizowane we współpracy z Austriackim Forum Kultury. Organizacja: prof. dr hab. Marta Smolińska

x **09/01/2024**

Warsztaty kuratorskie dla osób studiujących kuratorstwo i teorie sztuki na WEAiK z dr Verą Faber (The Arctic University of Norway)

x **12/01/2024**

Warsztaty edukacyjno-artystyczne prowadzone przez osoby studenckie z Pracowni Projektów i Działań Twórczych. Wydarzenie odbyło się w ramach Nocy Biologów, organizowanej przez Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu w Collegium Biologicum. Opieka merytoryczna: dr Magdalena Parnasow-Kujawa i dr Marc Tobias Winterhagen

x **29/01/2024**

Spotkanie wokół książki *Wóz Drzymałów pod szwedzkim zaborem* dra Jana Wasiewicza w Polskim Towarzystwie Filozoficznym w Warszawie

LUTY

x **08/02–01/03/2024**

Noise oznacza odgłos, szum, zakłócenia. Wystawa zorganizowana przez osoby studiujące kuratorstwo i teorie sztuki na WEAiK.

Osoby artystyczne: Michał Matejko, Lena Peplińska, Kama Sokolnicka, Maria Strze, Wiara Woj, Jakub Żwirekto
Zespół kuratorski: Dawid Dzwonkowski, Jagoda Forycka, Maria Blanka Grzybowska, Kamil Gustaw Mizgala, Zuzanna Tetera
→ Galeria Curators' LAB

x **08–09/02/2024**

Spotkanie *Transdyscyplinarność w sztuce* zorganizowane dla młodzieży z liceów plastycznych z Bydgoszczy i Gdańska. Program obejmował działania z pogranicza różnych dyscyplin sztuki i nauki. Warsztaty i wykłady prowadzili/ły:

dr Anna Maria Brandys, prof. dr hab. Rafał Łubowski,
dr Magdalena Parnasow-Kujawa, dr hab. Tomasz Misiak, prof. UAP,
mgr Magdalena Polakowska i studentka Julianna Siedlecka

x **29/02/2024**

Promocja antologii *Polscy fotografowie, krytycy i teoretycy o fotografii 1839–1989*. Uniwersytet Artystyczny im. Magdaleny Abakanowicz w Poznaniu.
Prowadzenie: prof. UAM dr hab. Marianna Michałowska
Prelegenci: dr Witold Kanicki, dr Dorota Łuczak, dr hab. Maciej Szymanowicz

MARZEC

x **08/03–4/04/2024**

Inkluzywność. Wystawa kuratorowana przez osoby studiujące kuratorstwo i teorie sztuki na I roku studiów magisterskich.
Wydarzenie pod opieką dr hab. Izabeli Kowalczyk, prof. UAP.
Osoby artystyczne: Antonina Karczewska, Olga Przepiórka, Matylda Uszyńska, Dorota Jakubiak, Alicja Józwiak, Urszula Niklas, Zofia Koprowska, Hanna Muszyńska, Mateusz Leszczyński, Ida Piotrowska
Zespół kuratorski: Maja Chaczyńska, Monika Czyżniewska, Magdalena Kłosowska, Paulina Płaneta, Zofia Sałasińska, Lizaveta Stecko, Zuzanna Szczepańska
→ Galeria Curators' Lab, UAP

x **08–09/03/2024**

Konferencja i warsztaty *Sploty Wspólnoty. O inkluzywności poprzez tkaninę*.
Organizacja: dr hab. Izabela Kowalczyk, prof. UAP, dr Magdalena Kleszyńska, dr Anna Maria Brandys, Pora Kolektyw / Koło Naukowe działające przy Wydziale Edukacji Artystycznej i Kuratorstwa UAP
Wsparcie organizacyjne: dr Karolina Rosiejka, mgr Mateusz Janik

x **08/03–10/04/2024**

Kto się boi zygaków – wystawa prac prof. dr hab. Andrzeja Leśnika.
Kuratorka: prof. dr hab. Marta Smolińska
→ Galeria Szokart w Poznaniu

x **12/03/2024**

Wykład gościnny Łukasza Kozaka
Diabły, ludzie o dwóch duszach i ludowy queer.
Organizacja: II Interdyscyplinarna Pracownia Rysunku UAP

- x **16/03/2024**
Wyjazd naukowy Koła Naukowego Kuratorstwa CURE
działającego na kierunku kuratorstwo i teorie sztuki do Wrocławia.
Organizacja i opieka: dr Aleksandra Paradowska, dr Marcin Szelaąg
- x **18/03/2024**
Wykład gościnny Agnieszki Rayzacher (Galeria Lokal_30 w Warszawie)
pt. *Zakorzenie i zew włóczęgi*.
- x **19/03/2024**
Warsztaty kuratorskie dla studentek II roku studiów licencjackich
na kierunku kuratorstwo i teorie sztuki WEAIK z Agnieszką Rayzacher
(Galeria Lokal_30 w Warszawie).
- x **20/03/2024**
Wykład gościnny Barbary Góreckiej (Muzeum Narodowe w Poznaniu).
Organizacja: I Pracownia Rysunku WEAIK

KWIECIEŃ

- x **11/04/2024**
Warsztaty *Widzę, rozumiem, szanuję*
w Przedszkolu Leśne Skrzaty w Przeźmierowie.
Prowadząca: Sandra Grewling,
studentka kierunku edukacja artystyczna w zakresie sztuk plastycznych.
Koordynacja: mgr Magdalena Polakowska
- x **11/04–17/05/2024**
Wystawa *Elżbieta Jabłońska, Praktyki zależności*.
Kuratorka: dr Justyna Ryczek
→ Fundacja Czas Kobiet, Poznań
- x **13/04–28/07/2024**
Wystawa *ŁATAJ! CERUJ! Długie życie ubrań*.
Kuratorka: prof. dr hab. Marta Smolińska
→ CK ZAMEK, Poznań
- x **15/04–5/05/2024**
Wystawa *Reinterpretacje*. Wystawa osób studiujących
w Pracowni Otwartych Interpretacji Sztuki WEAIK.
Kurator: mgr Aleksander Radziszewski
→ Galeria Design, UAP

x **18/04/2024**

Warsztaty *Niewidoczni* w Niepublicznym Przedszkolu Tęcza w Bydgoszczy.
Spotkanie wokół tematu negatywnych emocji i tego, jak sobie z nimi radzić.
Wdrożenie technik integracji sensorycznej.
Prowadzące: Zuzanna Sakowicz, Maria Kasper, Maja Jankowiak,
studentki kierunku edukacja artystyczna w zakresie sztuk plastycznych.
Koordynacja: dr Agata Ciesielska-Shovkun

x **18/04/2024**

Udział WEAiK w XXVII Poznańskim Festiwalu Nauki i Sztuki.

x Warsztaty *Analogowe wyprawy wyobraźniq, czyli kolaż kartograficzny z literackim akcentem*, organizowane przez I Pracownię Rysunku WEAiK.
Prowadzące: dr Anna Maria Brandys, dr Magdalena Kleszyńska

x Wykład otwarty *Sztuka i sztuczki. Artystyczne reakcje na sztuczną inteligencję* prof. UAP dr hab. Ewy Wójtowicz.

x **19/04–18/05/2024**

Wystawa prac Mariusza Kruka.
→ Molski Gallery&Collection, Poznań

x **22–27/04/2024**

Plener rysunkowy I Pracowni Rysunku WEAiK we Władysławowie.

x **24/04/2024**

Warsztaty w Państwowym Liceum Sztuk Plastycznych
im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy.

x Warsztat *Słoniowa Pamięć*. Spotkanie dotyczące sposobów zapobiegania chorobom związanym z utratą pamięci.
Prowadzące: Alicja Jencz, Pola Bober, Jagoda Gusińska,
studentki edukacji artystycznej w zakresie sztuk plastycznych.
Koordynacja: dr Agata Ciesielska-Shovkun

x Warsztat *Nieszablonowi*.
Spotkanie dotyczące tematu stereotypów i uprzedzeń.
Prowadzące: Urszula Niklas, Małgorzata Nowak,
studentki edukacji artystycznej w zakresie sztuk plastycznych.
Koordynacja: dr Agata Ciesielska-Shovkun

x **26/04/2024**

Warsztaty *Spektrum Wybaczenia – od śladu do odcisku*
w Galerii Jak w Poznaniu. Spotkanie z zakresu *self-care*.
Prowadząca: Katarzyna Lamenta,
studentka edukacji artystycznej w zakresie sztuk plastycznych.
Koordynacja: dr Agata Ciesielska-Shovkun, mgr Magdalena Polakowska

x **26/04–05/07/2024**

Wystawa *Skok na głęboką wodę*. Wystawa poplenerowa osób studiujących na Uniwersytecie Artystycznym im. Magdaleny Abakanowicz w Poznaniu.

Opieka merytoryczna: I Pracownia Rysunku WEAIK

→ Paleo, Władysławowo

x **26/04–31/05/2024**

Wystawa *Natalia LL. Only love will survive.*

Kuratorka: prof. dr hab. Marta Smolińska

→ Galeria Nadan, Berlin

x **29/04/2024**

Warsztaty w Państwowym Liceum Sztuk Plastycznych im. Piotra Potworowskiego w Poznaniu.

x Warsztat *Nieszablonowi.*

Spotkanie dotyczące tematów stereotypów i uprzedzeń.

Prowadzące: Julia Mieloch, Kinga Kałczek,

studentki edukacji artystycznej w zakresie sztuk plastycznych.

Koordynacja: mgr Magdalena Polakowska

x Warsztat *Twórczy (Bez)sens.* Spotkanie z zakresu radzenie sobie w sytuacji kryzysu psychicznego oraz twórczego.

Osoby prowadzące: Maciej Karkoszka, Zofia Nowak, Aleksander Bajorek, osoby studiujące edukację artystyczną w zakresie sztuk plastycznych.

Koordynacja: mgr Magdalena Polakowska

MAJ

x **10/05–29/05/2024**

Wystawa *Drags Like Us*. Wystawa kuratorowana przez osoby z I roku studiów magisterskich kuratorstwa i teorii sztuki, zrealizowana pod opieką dr hab. Izabeli Kowalczyk, prof. UAP.

Osoby artystyczne: Babcia, Julia Gągalska, Nicole Klinge, Ada Kobusiewicz, Jakub Kostewicz (Dziursi), Agnieszka Olejniczak (Alyena), Goś Patalas, Wiktoria Pietrzak, Pavel Shviatsou, Beata Sosnowska, Ten Cza, Mikołaj Thiel, Ala Urwał

Zespół kuratorski: Maja Chaczyńska, Monika Czyżniewska, Magdalena Kłosowska, Paulina Płaneta, Zofia Sałasińska, Lizaveta Stecko, Zuzanna Szczepańska, dr hab. Izabela Kowalczyk, prof. UAP
→ Galeria Curators' Lab, UAP

x **11/05–20/05/2024**

Wystawa *Następny przystanek*. Wystawa osób artystycznych przebywających na Uniwersytecie Artystycznym im. Magdaleny Abakanowicz w Poznaniu w ramach programu Erasmus i uczelnianego programu Study in English.

Osoby artystyczne: Sonja Beckmann (DE), Berkem Bulut (TR), Vanessa Wing Yan Chu (HK), Dilan Demir (TR), Laura Dimarco (IT), Ioanna Dimosthenous (RO), Alexandra Cristina Duță (RO), Hannah Fylkesnes Tomaszewicz (NO), Nehir Kaytanlı (TR), Chenhong Li (CN), Marie Lunkenheimer (DE), Siyuan Peng (CN), Merve Sandıkcı (TR), Luís Silva (PT), Damla Ünlü (TR), Zhao Zhang (CN)
Kurator: dr Marc Tobias Winterhagen. Współpraca: Irina Caia (RO)

→ Nowa Scena UAP

x **15/05–31/05/2024**

Wystawa *Symbiotyczne transformacje*. Wystawa prac studentów Pracowni Projektów i Badań Transdyscyplinarnych WEAiK UAP nawiązująca do symbiotycznych sieci natury.

Osoby artystyczne: Aleksander Bajorek, Pola Bober, Marcus Brorsson, Jagoda Goińska, Sandra Grewling, Maja Jankowiak, Alicja Jencz, Maciej Karkoszka, Maria Kasper, Kinga Kłeczek, Stanisław Korycki, Julia Mieloch, Urszula Niklas, Małgorzata Nowak, Zofia Nowak, Oliwia Nowicka, Diana Pawlaczyk, Zuzanna Sakowicz, Katarzyna Śniegocka, Maja Wojcieszak

Opiekunka artystyczna: prof. dr hab. Joanna Hoffmann-Dietrich, asystent: mgr Mateusz Janik

→ Galeria Klubu Nauki i Sztuki, Wydział Biologii UAM w Poznaniu

x **16/05/2024**

Spotkanie *Dostępność to podstawa* z Marcinem Halickim, prezesem Fundacji Mili Ludzie.

Koordinacja: dr Agata Ciesielska-Shovkun

x **16/05–2/06/2024**

Wystawa *(Nie)widoczni* – wynik działań edukacyjno-artystycznych osób studenckich z Pracowni Warsztatów Kreatywnych i Interakcji Artystycznych, prezentacja prac wykonanych podczas autorskich warsztatów opracowanych przez osoby studiujące na WEAiK.

→ Galeria Design, UAP

x **21/05–2/06/2024**

Wystawa mgr Magdaleny Polakowskiej *Przypływ*.

→ Galeria Rotunda, UAP

x **28/05/2024**

Warsztat *Porozmawiajmy o różnorodności*.

Spotkanie towarzyszące wystawie *(Nie)Widoczni*.

Prowadzące: dr Agata Ciesielska-Shovkun, mgr Magdalena Polakowska

CZERWIEC

x 01–06/06/2024

Wystawa dyplomowa Dominiki Zajkowskiej,
studentki kuratorstwa i teorii sztuki, *Prowizorium*.

Osoby artystyczne: Agata Fogtman, Anka Rynarzewska, Ola Skowrońska,
Aleksandra Szlęk, Fryderyk Szulgit, Aleksandra Wawrzyniak,
Wojciech Włodarczyk

Kuratorka: Dominika Zajkowska

→ Galeria Curators' Lab, UAP

x 01–06/06/2024

Wystawa dyplomowa Natalii Krawczyk,
studentki kuratorstwa i teorii sztuki, *Cruelty Free*.

Osoby artystyczne: Julia Białas, Dawid Dzwonkowski,
Lena Jarota, Dagmara Jemioła, Seweryn Kaczmarek, Maria Klewiado,
Zuzanna Kociot, Julia Maksymiuk, Natalia Parciak, Maria Próchnicka,
Zuzanna Romańska, Mori Sikora, Faustyna Stark, Katarzyna Strzykalska,
Patrycja Szymańska, Julia Wojtanowska

Kuratorka: Natalia Krawczyk

→ Galeria Aula, UAP

x 07–09/06/2024

Wystawa dyplomowa Marii Blanki Grzybowskiej,
studentki kuratorstwa i teorii sztuki, *Kompostownik*.

Osoby artystyczne: arek pasożyt, annA siekiera,
Barbara Stańko-Jurczyńska, Julia Tkacz, Liliana Zeic

Kuratorka: Maria Blanka Grzybowska

→ Galeria Mikro Dom Kultury, Poznań

x 07–12/06/2024

Wystawa dyplomowa Marceliny Kopaczewskiej,
studentki kuratorstwa i teorii sztuki, *Oswajanie*.

Osoby artystyczne: Michalina Banasik, Julia Chojnowska, Mary Gryczewska,
Przemek Kaczmarek, Katarzyna Kietczewska, Marta Kołodziej, Anna Kulik,
Zuzanna Martinek, Anna Myszkowiak, Amelia Olejniczak, Anka Rynarzewska,
Liza Veselova, Aleksandra Wawrzyniak

Kuratorka: Marcelina Kopaczewska

→ Galeria Aula UAP

x 08–13/06/2024

Wystawa dyplomowa Zofii Koprowskiej,
studentki kuratorstwa i teorii sztuki, *Chciałam płakać, ale zabrakło mi łez*.

Osoby artystyczne: Ania Kulik, Adrianna Metryka,
Kasia Metryka, Anna Myszkowiak, Anka Rynarzewska, Adrian Woźniak

Kuratorka: Zofia Koprowska
→ Galeria Curators' Lab, UAP

x **10–16/06/2024**

Wystawa dyplomowa Martyny Ziomek,
studentki kuratorstwa i teorii sztuki, *Sploty cech nieistotnych*.
Osoby artystyczne: Dominika Głowala, Katarzyna Knyska,
Ania Kulik, Barbara Lipska, Zuzanna Piętkowska, Asia Urbańska
Kuratorka: Martyna Ziomek
→ Galeria Pani Domu, Poznań

x **11–30/06/2024**

Wystawa dyplomowa Marceliny Wajdziak,
studentki kuratorstwa i teorii sztuki, *Wenus też zalewała krew*.
Osoby artystyczne: Martyna Baranowicz, Gosia Bartosik,
Ewa Cieniak, Iwona Demko, Anna Zajdel (Atakamakata)
Kuratorka: Marcelina Wajdziak
→ Fundacja im. Julii Woykowskiej, Poznań

x **14–19/06/2024**

Wystawa dyplomowa Jagody Foryckiej,
studentki kuratorstwa i teorii sztuki, *Historie igłą pisane*.
Osoby artystyczne: Aleks Szubert, Anna Maria Brandys,
Anna Zajdel (Atakamakata), Basia Borysewicz, Katarzyna Laskowska, Leonard
Dutkiewicz, Małgorzata Samborska, Paulina Sadrak
Kuratorka: Jagoda Forycka
→ Łazęga Poznańska, Poznań

x **17–27/06/2024**

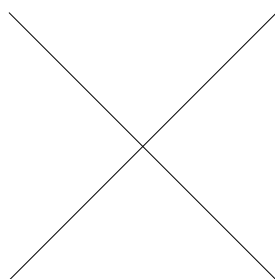
Wystawa dyplomowa Zofii Wiewiórowskiej,
studentki kuratorstwa i teorii sztuki, *100 fanaberii*.
Osoby artystyczne: Kati Dobrogo, Maria Dutkiewicz, Cecylia Malik,
Małgorzata Mycek, Jakub Skrzywanek, Julia Woronowicz i Karolina Wajman
Kuratorka: Zofia Wiewiórowska
→ Galeria Curators' Lab, UAP

x **17/06/2024**

Wystawa dyplomowa Katarzyny Lamenta, studentki edukacji artystycznej
w zakresie sztuk plastycznych pt. *Spektrum Wybaczenia – od śladu do odcisku*.
→ Galeria Rotunda, UAP

x **21/06–05/07/2024**

Wystawa dyplomowa Kamila Gustawa Mizgala,
studenta kuratorstwa i teorii sztuki, *Open the portal*.
Osoby artystyczne: Nils Alix-Tabeling, Inside Job (Michał Knyska),
Ula Lucińska), Isaac Lythgoe, Kuba Stępień, Emma Szumlas,
Marek Wodzisławski
Kurator: Kamil Gustaw Mizgala
→ Rodriguez Foundation, Poznań



KALENDARIUM

Galeria AT

ul. Solna 4, Poznań
Dyrektor Galerii: Tomasz Wilmański
→ www.galeria-at.siteor.pl

LUTY

- x *Głoski Interakcyjne*, Roman Bromboszcz
Czas trwania: 12–23/02/2024

MARZEC

- x *Wspólne gesty: ściana-sufit-podłoga*,
Natalia Czarcińska, Jerzy Muszyński, Dorota Tarnowska-Urbanik
Czas trwania: 11–22/03/2024

KWIECIEŃ

- x *Księgi Hermetyczne*, Sławomir Brzoska
Czas trwania: 15–26/04/2024



↑
Wspólne gesty: ściana-sufit-podłoga,
Natalia Czarcińska, Jerzy Muszyński,
Dorota Tarnowska-Urbaniak,
fot. Archiwum Galerii

Galeria Aula UAP

Aleje Marcinkowskiego 29, Poznań

→ www.poznangalleries.com

CZERWIEC

x *Cruelty Free*

Osoby artystyczne: Julia Białas, Dawid Dzwonkowski, Lena Jarota, Dagmara Jemioła, Seweryn Kaczmarska, Maria Klewiado, Zuzanna Kociot, Julia Maksymiuk, Natalia Parciak, Maria Próchnicka, Zuzanna Romańska, Mori Sikora, Faustyna Stark, Katarzyna Strzykalska, Patrycja Szymańska, Julia Wojtanowska

Kuratorka: Natalia Krawczyk

Czas trwania: 01–06/06/2024

x *Oswajanie*

Osoby artystyczne: Michalina Banasik, Julia Chojnowska, Mary Gryczewska, Przemek Kaczmarek, Katarzyna Kiełczewska, Marta Kołodziej, Anna Kulik, Zuzanna Martinek, Anna Myszkowiak, Amelia Olejniczak, Anka Rynarzewska, Liza Veselova, Aleksandra Wawrzyniak

Kuratorka: Marcelina Kopaczewska

Czas trwania: 07–12/06/2024

Galeria Curators' LAB

ul. Nowowiejskiego 12, Poznań

→ www.poznangalleries.com

LUTY

x *Noise oznacza odgłos, szum, zakłócenia*

Osoby artystyczne: Michał Matejko, Lena Peplińska,
Kama Sokolnicka, Maria Strze, Wiara Woj, Jakub Żwirekto
Zespół kuratorski: Dawid Dzwonkowski, Jagoda Forycka,
Maria Blanka Grzybowska, Kamil Gustaw Mizgala, Zuzanna Tetera
Czas trwania: 08/02–01/03/2024

MARZEC

x *Inkluzywność*

Osoby artystyczne: Dorota Jakubiak, Alicja Józwiak, Antonina Karczewska,
Zofia Koprowska, Mateusz Leszczyński, Hanna Muszyńska, Urszula Niklas,
Ida Piotrowska, Olga Przepiórka, Matylda Uszyńska
Zespół kuratorski: dr hab. Izabela Kowalczyk, prof UAP
i osoby z I roku studiów magisterskich kuratorstwa i teorii sztuki
Czas trwania: 07/03–04/04/2024

KWIECIEŃ

x *Ryzosfera: Spun Expedition – grzybowe hotspoty Karpat*

Mykonaucci: Mikołaj Charchuta, Maksymilian Chmielewski, Joanna Hoffmann,
Robert Kalak, Władysław Polcyn, Jadwiga Subczyńska, Maria Subczyńska
Zespół kuratorski: prof. dr hab. Joanna Hoffmann, as. mgr Mateusz Janik
Czas trwania: 11/04–15/05/2024

MAJ

x *Drags Like Us*

Osoby artystyczne: Babcia, Julia Gągalska, Nicole Klinge,
Ada Kobusiewicz, Jakub Kostewicz (Dziursi), Agnieszka Olejniczak (Alyena),
Gość Patalas, Wiktoria Pietrzak, Pavel Shviatsou, Beata Sosnowska,
Ten Cza, Mikołaj Thiel, Ala Urwał
Zespół kuratorski: dr hab. Izabela Kowalczyk, prof UAP
oraz Maja Chaczyńska, Monika Czyżniewska, Magdalena Kłosowska,
Paulina Płaneta, Zofia Sałasińska, Lizaveta Stecko, Zuzanna Szczepańska
Czas trwania: 10–29/05/2024

CZERWIEC

x *Prowizorium*

Osoby artystyczne: Agata Fogtman, Anka Rynarzewska,
Ola Skowrońska, Aleksandra Szlęk, Fryderyk Szulgit,
Aleksandra Wawrzyniak, Wojciech Włodarczyk
Kuratorka: Dominika Zajkowska
Czas trwania: 01–06/06/2024

x *Chciałam płakać, ale zabrakło mi łez*

Osoby artystyczne: Ania Kulik, Adrianna Metryka, Kasia Metryka,
Anna Myszkowiak, Anka Rynarzewska, Adrian Woźniak
Kuratorka: Zofia Koprowska
Czas trwania: 08–13/06/2024

x *100 fanaberii*

Osoby artystyczne: Kati Dobrogo, Maria Dutkiewicz, Cecylia Malik,
Małgorzata Mycek, Jakub Skrzywanek, Julia Woronowicz, Karolina Wajman
Kuratorka: Zofia Wiewiórowska
Czas trwania: 17–27/06/2024



↑

Ryzosfera:
SPUN EXPEDITION
– grzybowe hotspoty Karpat,
fot. Jadwiga Subczyńska,
Zachar Szerstobitow

Galeria Design UAP

ul. Wolnica 9, bud. E, Poznań

→ www.poznangalleries.com

LUTY

- x *Przekleństwa fantazji*, II Interdyscyplinarna Pracownia Rysunku
Osoby artystyczne: Zuzanna Adamiak, Margarita Ahramovich,
Julia Bielawiec, Michał Bocian, Barbara Brzezińska, Sandra Grewling,
Zuzanna Gryś, Maja Kaczmarzyk, Irminda Kamara, Hanna Klewiado,
Magdalena Kieca, Wiktoria Korneluk, Ewa Kralewska, Kinga Kucharska,
Palina Kuchynskaya, Katarzyna Kurzydło, Julita Michalak,
Miriam Musiał, Julia Naglik, Katarzyna Pawłowska, Sebastian Piasecki,
Dominika Płoskonka, Natalia Rokita, Małgorzata Sommerfeld,
Ola Supron, Laura Wcisło, Mateusz Żurowski
Koordynacja: prof. UAP Anna Tyczyńska, as. mgr Piotr Macha
Czas trwania: 07–16/02/2024

MARZEC

- x *Wdrożeniowo i Studyjnie_vol.6. ZAPIS_idei, koncepcji, projektu*
Katedra Designu i Goście
Uczestnicy: Michał Filipiak, Jakub Garstkiewicz, Magdalena Grenda,
Bogumiła Jung, Dariusz Kuźma, Agnieszka Mazurek,
Małgorzata Paruch-Piotrowska, Bartłomiej Pawlak, Łukasz Stawarski,
Kamila Szcześniak, Karolina Tylka-Tomczyk
Kuratorki: prof. dr hab. Bogumiła Jung,
mgr Agnieszka Mazurek, dr Karolina Tylka-Tomczyk
Patronat: Stowarzyszenie Projektowe SPFP
Czas trwania: 09/03–06/04/2024

KWIECIEŃ

- x *Reinterpretacje*,
wystawa osób studiujących w Pracowni Otwartych Interpretacji Sztuki
Kurator: mgr Aleksander Radziszewski
Czas trwania: 15/04–5/05/2024

MAJ

- x *(Nie)widoczni*
Czas trwania: 16/05–02/06/2024

Duża Scena UAP

ul. Wodna 24, Poznań
→ www.poznangalleries.com

STYCZEŃ

- x Wystawa Laureatów 7. Edycji Studenckiego Biennale
Małej Formy Rzeźbiarskiej im. prof. Józefa Kopczyńskiego
Osoby artystyczne: Kacper Atłasik, Julia Baranowska, Gilbert Bińkowski,
Magdalena Gołaszewska, Kinga Grossmann, Jan Jaworski-Brach, Maja Kisiel,
Maja Kozłowska, Marta Lewandowska, Anna Myszkowiak, Anika Naporowska,
Bogdan Popardowski, Marcin Rockstein, Agnieszka Sowińska
Czas trwania: 18/01–04/02/2024

LUTY

- x *Wzajemne osvajanie*, Urszula Blachnierek
Czas trwania: 09–21/02/2024
- x *Składniki*, Jakub Matuszewicz
Czas trwania: 29/02–13/03/2024

MARZEC

- x *Układ modułów powtarzalnych*, Marta Sucherska
Czas trwania: 19–24/03/2024
- x *potwór*, Martyna Pakuła
Czas trwania: 28/03–14/04/2024

KWIECIEŃ

- x *Culture Beat*
Osoby artystyczne: Mirjana Blagojev, Natalia Brzezińska,
Reyes González Vida, Karolina Jacewicz, José Manuel Jiménez Muñoz,
Tomasz Kalitko, Magdalena Kasprzak, Petr Kovář, Marcin Lorenc,
Federico Lagomarsino, Joanna Marcinkowska, Fernando Miranda,
Paweł Napierała, Ondrej Navratil, Františka Orságová, Jesús Osorio,
Francesco Pedrini, Barbara Pilch, Marek Przybył, Lidija Srebotnjak Prisic,
Olga C. Rodriguez Pomares, Agustín Sánchez, Dariusz Subocz,
Fryderyk Szulgit, Diuna Ostrowski, Gonzalo Vicci, Filip Wierzbicki-Nowak
Kuratorka: Joanna Marcinkowska
Czas trwania: 19/04–05/05/2024

MAJ

- x *Obrazy*, Bogdan Wegner
Czas trwania: 14–28/05/2024

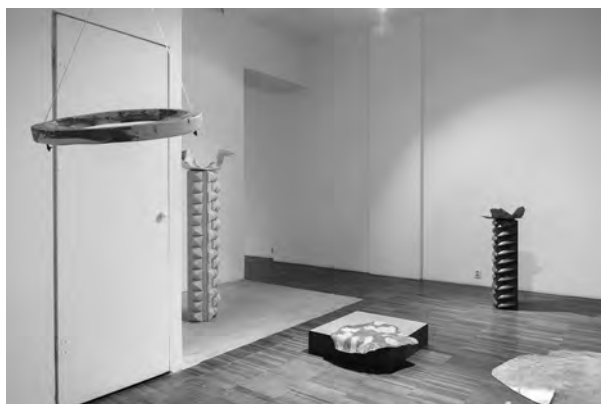
CZERWIEC

- x *What's Next? Landscapes of Unknown*
Artystki: Alice Rosenthal, Gaelle Yacoubi, Lauren Tortil,
Shirin Jindani, Laia Montero, Joanna Czarnota
Czas trwania: 05–16/06/2024



↑
potwór, Martyna Pakuła
fot. Jadwiga Subczyńska

→
Układ
modułów powtarzalnych,
Marta Sucherska
fot. Sonia Bober



Galeria Na Wysokim Poziomie

Aleje Marcinkowskiego 29, Poznań

STYCZEŃ

- x *Slippery slope*, Kuba Stępień
Kurator: Kamil Gustaw Mizgala
Czas trwania: 19/01–08/03/2024

MARZEC

- x *Zaraza*, Ula Urban
Kurator: Kamil Gustaw Mizgala
Czas trwania: 22/03–19/04/2024

KWIECIEŃ

- x *It's Not What It Is But It Is. Czaro Czar*
Kurator: Kamil Gustaw Mizgala
Czas trwania: 26/04–31/05/2024



↗
IT'S NOT WHAT IT IS BUT IT IS. Czaro Czar
fot. Archiwum Galerii

Nowa Scena UAP

Aleje Marcinkowskiego 28, Poznań

→ www.poznangalleries.com

STYCZEŃ

- x *Na krawędzi*

Kurator: Piotr Mastalerz

Czas trwania: 15–31/01/2024

LUTY

- x *Motion – Holloss Digital Art Exhibition*

Czas trwania: 03–09/02/2024

- x *Obiekty identyfikujące:*

stal, narzędzie, gwóźdź, robotnik. Tkanka domu

Katarzyna Kujawska-Murphy

Czas trwania: 15/02–03/03/2024

MARZEC

- x *Pipistrelli in fiamme, Kolektyw tymczasowy*

Osoby artystyczne: Magda Gaładyk, Marcel Gadalski, Mateusz Janik,

KJB, Maja Korczyńska, Maja Kaczmarzyk, Wiesław Napierata,

Weronika Pełowska, Weronika Szatadzińska, Mona Wiśniewska

Czas trwania: 09–24/03/2024

- x *On Transcendent No,*

Daniel Balabán, Václav Rodek, Marek Sibinský

Kurator: Sebastian Dudzik

Czas trwania: 27/03–14/04/2024

KWIECIEŃ

- x *Culture Beat*

Osoby artystyczne: Mirjana Blagojev, Natalia Brzezińska,

Reyes González Vida, Karolina Jacewicz, José Manuel Jiménez Muñoz,

Tomasz Kalitko, Magdalena Kasprzak, Petr Kovář, Marcin Lorenc,

Federico Lagomarsino, Joanna Marcinkowska, Fernando Miranda,

Paweł Napierata, Ondrej Navratil, Františka Orságová, Jesús Osorio,

Francesco Pedrini, Barbara Pilch, Marek Przybył, Lidija Srebotnjak Prsic,

Olga C. Rodriguez Pomares, Agustín Sánchez, Dariusz Subocz,

Fryderyk Szulgit, Diuna Ostrowski, Gonzalo Vicci, Filip Wierzbicki-Nowak

Kuratorka: Joanna Marcinkowska

Czas trwania: 19/04–05/05/2024

MAJ

x *Następny przystanek*

Osoby artystyczne: Sonja Beckmann (DE), Berkem Bulut (TR),
Vanessa Wing Yan Chu (HK), Dilan Demir (TR), Laura Dimarco (IT),
Ioanna Dimosthenous (RO), Alexandra Cristina Duță (RO),
Hannah Fylkesnes Tomaszewicz (NO), Nehir Kaytanlı (TR), Chenhong Li (CN),
Marie Lunkenheimer (DE), Siyuan Peng (CN), Merve Sandıkcı (TR),
Luís Silva (PT), Damla Ünlü (TR), Zhao Zhang (CN)w

Kurator: dr Marc Tobias Winterhagen

Współpraca: Irina Caia (RO)

Czas trwania: 11–20/05/2024

x Dyplom 2024. Państwowe Liceum Sztuk Plastycznych

im. Piotra Potworowskiego w Poznaniu

Osoby artystyczne: Antonina Adamczak, Hanna Bargielska,
Barbara Błasziewicz, Antoni Buliński, Małgorzata Godawa,
Małgorzata Inda Kaczmarek, Emilia Kalawska, Iga Lee Zuzanna,
Valeriia Matskovych, Zofia Michalak, Jerzy Niziołek, Maria Nowicka,
Aleksandra Ober, Zofia Olejarczyk, Celina Penc, Wiktoria Przywecka,
Sofia Sheremetova, Julita Skotowska, Aleksandra Szałwska,
Patrycja Strykowska, Alicja Tokarska, Agata Warych, Natalia Włodek

Czas trwania: 24/05–2/06/2024

CZERWIEC

x *Rodzina w fałdach rzeczywistości*, Zofia Słupczyńska

Czas trwania: 04–09.06.2024

x *Po nas choćby potop*, obrony dyplomantek i dyplomantów

Barbara Stańko-Jurczyńska / Igor Mikoda

Marek Zieliński / Sławomir Brzoska

Julia Osika / Wiesław Napierała

Czas trwania: 12/06/2024

x *artystkanieskończona*, Maja Korczyńska

Czas trwania: 20–23/06/2024

→
Motion –
HOLLOSS DIGITAL ART
EXHIBITION
fot. Sonia Bober



Galeria Mosina

ul. Niezłomnych 1, Mosina

→ www.galeriamosina.pl

Kierownik artystyczny galerii: Dorota Strzelecka

STYCZEŃ

- x *Pamięć Drogi*, Alicja Jeziorecka
Czas trwania: 13/01–04/02/2024

LUTY

- x *Kuszenie ZBrush'a III*, Rafał Kotwis
Czas trwania: 10/02–05/03/2024

MARZEC

- x *Enklawa – malarstwo*, Paulina Rymarkiewicz
Czas trwania: 09/03–07/04/2024

KWIECIEŃ

- x *Wystawa zbiorowa*, Agnieszka Sowisto-Przybył
Czas trwania: 13/04–02/06/2024

CZERWIEC

- x *Wstecz – malarstwo*, Bogdan Wegner
Czas trwania: 08/06–18/08/2024



←

Wystawa zbiorowa,
Agnieszka Sowisto-Przybył
fot. Archiwum Galerii

Galeria Rotunda

Aleje Marcinkowskiego 29, Poznań

→ www.poznangalleries.com

STYCZEŃ

- x *Obrazki z Wypożyczalni*, Kazimierz Raba

Czas trwania: 08–28/01/2024/

LUTY

- x *błyszczczyk*, Mateusz Sak

Czas trwania: 21–29/02/2024

MARZEC

- x *Występek*, wystawa osób studiujących
na kierunku Grafiki Artystycznej w trybie niestacjonarnym
Osoby artystyczne: Zofia Balbierz, Yauheniya Bialova, Zofia Galatis,
Monika Nowicka, Patrycja Piórkowska, Weronika Stefaniak,
Tamara Tarnawska, Dawid Walczak, Natalia Walicht, Aleksandra Żuk
Kuratorki: Kamila Lukaszczuk, Maja Michalska

Czas trwania: 09–24/03/2024

KWIECIEŃ

- x *Warstwy*, Zyta Kaleta

Czas trwania: 04–28/04/2024

MAJ

- x *Józef Struś 1510–1568*

Czas trwania: 07–19/05/2024

- x *Przyptyw*, Magdalena Polakowska

Czas trwania: 21/05–02/06/2024

CZERWIEC

- x *RODowód*, Gabriela Dyczkowska

Czas trwania: 06–07/06/2024

Galeria SKALA

ul. Święty Marcin 49a, Poznań

STYCZEŃ

x *Gizela Mickiewicz. Przenoszenie Widoków*

Kuratorka: Jagna Lewandowska

Czas trwania: 01/12/2023–29/02/2024

MARZEC

x *Iza Tarasewicz. New Darkness / Nowa Ciemność*

Kuratorka: Magdalena Komornicka

Czas trwania: 23/03–01/06/2024



↑
Iza Tarasewicz.
New Darkness / Nowa Ciemność,
fot. Archiwum Galerii

Galeria Szewska 16

ul. Szewska 16, Poznań

Opieka artystyczna: Rada Programowa Wydziału Malarstwa i Rysunku

Zespół kuratorski: Natalia Czarcińska, Jerzy Muszyński,

Dorota Tarnowska-Urbanik

LUTY

- x *Części Świata – obiekty introligatorskie*, Marcin Lorenc

Zespół kuratorski:

Natalia Czarcińska, Jerzy Muszyński, Dorota Tarnowska-Urbanik

Czas trwania: 07–26/02/2024

MARZEC

- x *Dom mój płynie bez drzwi i bez okien*, Monika Shaded

Zespół kuratorski:

Natalia Czarcińska, Jerzy Muszyński, Dorota Tarnowska-Urbanik

Czas trwania: 06–23/03/2024

- x *...obrazy ostatnio namalowane...Epizod I*, Piotr Kielan

Czas trwania: 27/03–14/04/2024

KWIECIEŃ

- x *Slow-Selfie: When knowledge becomes image*

/ *International Student Artist's Books Exhibition 2024*

Osoby artystyczne: Clara Bernabeu Morales, Alberto Cara Zurita,

Lourdes M^a Castillo García, Wiktoria Cichoń, Ona Dubakaitė,

Jonė Dūdaitė, Anastasija Fokša, Elisa Isabel García Luque,

Marta Gómez Gea, Emilija Grigaliūnaitė, Ane Iturralde Trinidad,

Sabina Larios Gutiérrez, Marija Gabrielė Karputė, Karolina Koterwas,

Elzė Milašiūtė, Victoria Navarrete Rodríguez,

Teresa Nuckowska, León Perales Sierra, Juan Antonio Sánchez Hernández,

Austėja Skrupskaitė, Monika Szczygieł, Eitvydas Žukas,

Aleksandra Zwolankiewicz

Kadra dydaktyczna: Natalia Brzezińska, Ana Cremades,

Reyes González, Carmen Hidalgo, Emilia Iglesias, Tomasz Kalitko,

Marcin Lorenc, José Luis Lozano, Joanna Marcinkowska,

Belén Mazuecos, Aixa Portero, Olga Rodríguez

Kurator: José Manuel Jiménez Muñoz

Zespół kuratorski:

Gloria Lapeña, José Manuel Jiménez Muñoz, Kęstutis Vasiliūnas

Czas trwania: 18/04–3/05/2024

MAJ

- x *Tnę, sklejam się*, Weronika Teplicka
Zespół kuratorski:
Natalia Czarcińska, Jerzy Muszyński, Dorota Tarnowska-Urbaniak
Czas trwania: 08–31/05/2024

- x *Oddziaływania*, wystawa osób studiujących w V Pracowni Rysunku
Osoby artystyczne: Weronika Andrzejak, Julia Bachur,
Pola Bober, Alicja Cieplucha, Viktoriia Chepurda, Aleksandra Frydrychowicz,
Pola Gaworska, Jagoda Goińska, Sonia Igiel, Jakub Jaborkhel,
Nora Jakubowska, Anna Kinal, Anna Kossyk, Nawojka Łukuć,
Natalia Różankiewicz, Mikołaj Smolarek, Iga Warchałowska,
Małgorzata Wieczorek, Kinga Wujec
Pod kierownictwem prof. UAP dr hab. Alicji Jezioreckiej
Czas trwania: 17–20/05/2024

- x *Świeże Oko*, wystawa osób studiujących w XII Pracowni Malarstwa UAP
Osoby artystyczne: Filip Andrunyk, Rafał Bobrowski, Alicja Borzyńska,
Mateusz Drozdowski, Joanna Dymek, Olaf Frankowicz,
Hjörleifur Halldórsson, Paulina Kaczyńska, Paulina Karkut, Palina Kuchynskaya,
Tymon Lewandowski, Agata Lutowska, Julia Maksymiuk, Kornelia Nowak,
Aleksandra Strzelińska, Daria Włodarczak, Weronika Wojciechowska,
Paulina Woźniak, Angelika Tomkiewicz, Aleksandra Trzuskolas,
Martyna Zielińska, Marcelina Żmuda
Opieka artystyczna: prof. dr hab. Janusz Marciniak, as. mgr Monika Szczygieł
Czas trwania: 18/05–2/06/2024



↑
Części Świata
– obiekty intraligatorskie, Marcin Lorenc
fot. Jadwiga Subczyńska

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

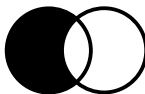
+48 61 855 25 21
office@uap.edu.pl
www.uap.edu.pl

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

