

MONIKA WEYCHERT

WSPÓŁCZYNNIK FOTOGRAFII W FOTOGRAFII?

▼ HAMBURG HAFEN,
IGOR PRZYBYLSKI, 2018,
DRUK CYFROWY, 33×100 CM.
FOT. Z ARCHIWUM AUTORA



FOTOFAKTOR

ARTYŚCI: PAULINA BUŻNIAK, MARCIN CHOMICKI, MAŁGORZATA DMITRUK,
MACIEJ DUCHOWSKI, ARKADIUSZ KARAPUDA, JANUSZ KNOROWSKI,
RAFAŁ KOCHAŃSKI, RAFAŁ KOWALSKI, DOROTA KOZIERADZKA/MICHAŁ
SZUSZKIEWICZ, PAWEŁ NOWAK, IGOR PRZYBYLSKI, ALEKSANDER
RYSZKA, ANTONI STAROWIEYSKI, JACEK STASZEWSKI, ELWIRA SZTETNER,
MICHAŁ SZUSZKIEWICZ, WOJCIECH ZUBAŁA

KURATOR: ARKADIUSZ KARAPUDA

12–31 PAŹDZIERNIKA 2019, GALERIA SALON AKADEMII – PASAŻ KONESERA

Allan Sekula pisze, że w fotografii jedno jest tylko obiektywne: w określonym miejscu i czasie znalazł się jakiś aparat, który zdolny był zarejestrować obraz. Jednak Margaret Olin przypomina: *najistotniejsza moc indeksalna fotografii nie leży w relacji pomiędzy fotografią i jej przedmiotem, lecz w relacji pomiędzy fotografią i jej odbiorcą lub użytkownikiem, w czymś, co określam mianem performatywnego indeksu lub też indeksu identyfikacji*.¹ To odbiorca, twierdzi Sekula: *Podnosi (...) fotografię do stanu świadectwa prawnego i dokumentu. Wytwarza wokół obrazu mityczną aurę neutralności. (...) struktura dyskursu fotograficznego wytwarza swoiste dementi, oświadczenie o neutralności. Krótko mówiąc, ogólną funkcją dyskursu fotograficznego jest uczynienie siebie transparentnym. Jakkolwiek ów dyskurs jednak nie usiłowałby wyprzeć się swoich uwarunkowań lub dążyć do ich zatarcia, nie może się im wyemknać*.² Stąd do dziś funkcjonuje zarówno fotograf jako wizjoner i fotograf jako świadek, fotografia jako ekspresja i fotografia jako reportaż, teorie wyobraźni (prawdy wewnętrznej) i teoria prawdy empirycznej, wartość afektywna i wartość informatywna oraz, koniec końców, znaczenie metaforyczne i znaczenie metonimiczne.³ Co się jednak dzieje, kiedy przestajemy wierzyć naiwnie w „prawdoreprezentowalność” fotograficznego dokumentu, nie czaruje nas już indeksalna natura fotografii czy zakwestionujemy artystyczne walory fotograficznego obrazu?

Kurator wystawy FotoFaktor Arkadiusz Karapuda stawia pytanie: *Czy fotografię należy uznać za rodzaj fatora, czynnika warunkującego skutek w postaci dzieła sztuki, nie zawsze będącego fotografią, czy raczej powinniśmy ją rozpatrywać jako niezmiennie homogeniczną dyscyplinę artystyczną?*⁴ Artysta Joan Fontcuberta w 2015 roku rozwinął, pojawiające się już wśród teoretyków od lat 90. XX wieku, pojęcie „postfotografii”.⁵ I chyba za pomocą tego właśnie pojęcia, a raczej całego obszaru refleksji o fotografii, najlepiej można opisać tę wystawę.

Fontcuberta wymienia sześć zmian w obrębie praktyki fotograficznej, które przyczyniły się do powstania postfotografii.⁶ Po pierwsze: *Artysta jest odpowiedzialny za „ekologię” wizualną, dlatego powinien stosować recykling (korzystać z istniejących już obrazów)* – tak czyni Aleksander Ryska, sięgając do albumu rodzinnego, czy Elwira Sztetner, wykorzystując np. dokumentację medyczną potworniaków, udostępnioną w Internecie.

1 M. Olin, Roland Barthes's „Mistaken” Identification [w:] *Touching Photographs*, University of Chicago Press, Chicago–London 2012, s. 69.

2 A. Sekula, *Společné użycia fotografii*, tłum. K. Pijarski, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2010, s. 35.

3 Ibidem, s. 14–15.

4 Tekst kuratorski, druk ulotny, Salon Akademii, Warszawa 2019.

5 J. Fontcuberta, *The Post-Photographic Condition* [w:] *The Post-Photographic Condition*, red. J. Fontcuberta, https://issuu.com/moisdelaphoto/docs/excerpts_the_post-photo_condition_dcl5cle9d234cd (dostęp: 25.10.2019).

6 J. Fontcuberta, *The Post-Photographic...*, op.cit., s. 8, tłumaczenie za: M. Żołędź, *Coś więcej niż fotografia*, „Postmedium” nr 1–2/2019, s. 119–133.



Po drugie: Rola artysty nie polega już na produkowaniu zdjęć, ale na przypisywaniu im znaczeń. Warto wskazać prace Pauliny Buźniak, Pawła Nowaka, Rafała Kowalskiego i Jacka Staszewskiego, którzy korzystają z obu tych strategii. W *Portrecie pamięciowym* Buźniak używa zdjęcia portretowego bliskiej osoby: reprodukuje je na materiale wielokrotnie, po czym usuwa wątek lub osnowę. Portret matki artystki wystawiony został na destrukcję, powolne znikanie (nici tworzące dawniej zwarłą tkaninę zaczynają powoli wiotczeć i obwisać). Jest to swoista opowieść o zapominaniu, a może właśnie o pamięci, która portret bliskiej osoby pewnych cech stopniowo pozbawia, tworząc jedynie jakąś wersję osoby, która odeszła, i sposób, w jaki chcemy ją pamiętać. Paweł Nowak wykorzystuje portrety polityków znalezione w Internecie: Trumpana, Orbána oraz Kaczyńskiego i konfrontuje je z ustawioną przed nimi mównicą złożoną z numerów PESEL, które nam wszystkim nadano, aby ułatwić funkcjonowanie; numerowanie budzi jednak także skojarzenia z nekropolityką, co zmusza nas do przyjrzenia się współczesnym politycznym procesom. Rafał Kowalski i Jacek Staszewski testują percepcję odbiorców klasycznej formy portretu fotograficznego, zbliżając swe wypowiedzi do nurtu fotografii inscenizowanej i technik performatywnych uruchamiających przekaz fotograficzny przez medialne zapośredniczenie.⁷ W ich pracach zakwestionowany został ów „cud przywołania obecności” – fotografii używanej niegdyś jako swoistego „dowodu istnienia” jakiejś osoby.

Po trzecie: Podczas procesu twórczego postfotograf jest jednocześnie kolekcjonerem, edukatorem, historykiem oraz teoretykiem. Igor Przybylski wykorzystuje narzędzia typologii, zestawiając zbiory kontenerów z portu Hamburg Hafen czy elektrycznych lokomotyw – artysta staje się zatem zarówno kolekcjonerem, jak historykiem i teoretykiem. Janusz Knorowski kolekcjonuje motywy betonowych ogrodzeń tnących krajobraz na sprywatyzowane przestrzenie. Niektóre przedstawienia fotograficzne stają się inspiracjami dla obrazów. Także Antoni Starowieyski dokumentuje przestrzenie miejskie powoli znikające i przejmowane przez deweloperów, traktując je jako „fotoszkice” do gwaszów i obrazów. Podobnie pracuje Marcin Chomicki kolekcjonujący i dokumentujący awangardowe formy miejskiej małej architektury ulegające powolnej entropii i rozkładowi. Jednocześnie obrazy te zostały zestawione w jeden *slideshow* z dokumentacją rzeźb-objektów Chomickiego nawiązujących do owych modernistycznych form, które wyjęte z kontekstu miasta, rozłożone na części elementarne i przetworzone w nową formę, powracają w przestrzeń miejską. Małgorzata Dmitruk także stosuje typologię, prezentując archiwalne zdjęcia domów. Budowle przywołują pamięć osób, które z nich korzystały – Żydów, którzy stali się ofiarami Szoa. Odbiorca tych wizerunków zostaje tu powołany jako

25



✦ FOTOFAKTOR, FRAGMENT
EKSPOZYCJI PRACY BRAKUJĄCE
OGNIWO AUTORSTWA
DOROTY KOZIERADZKIEJ
I MICHAŁA SZUSZKIEWICZA.
FOT. ADAM GUT

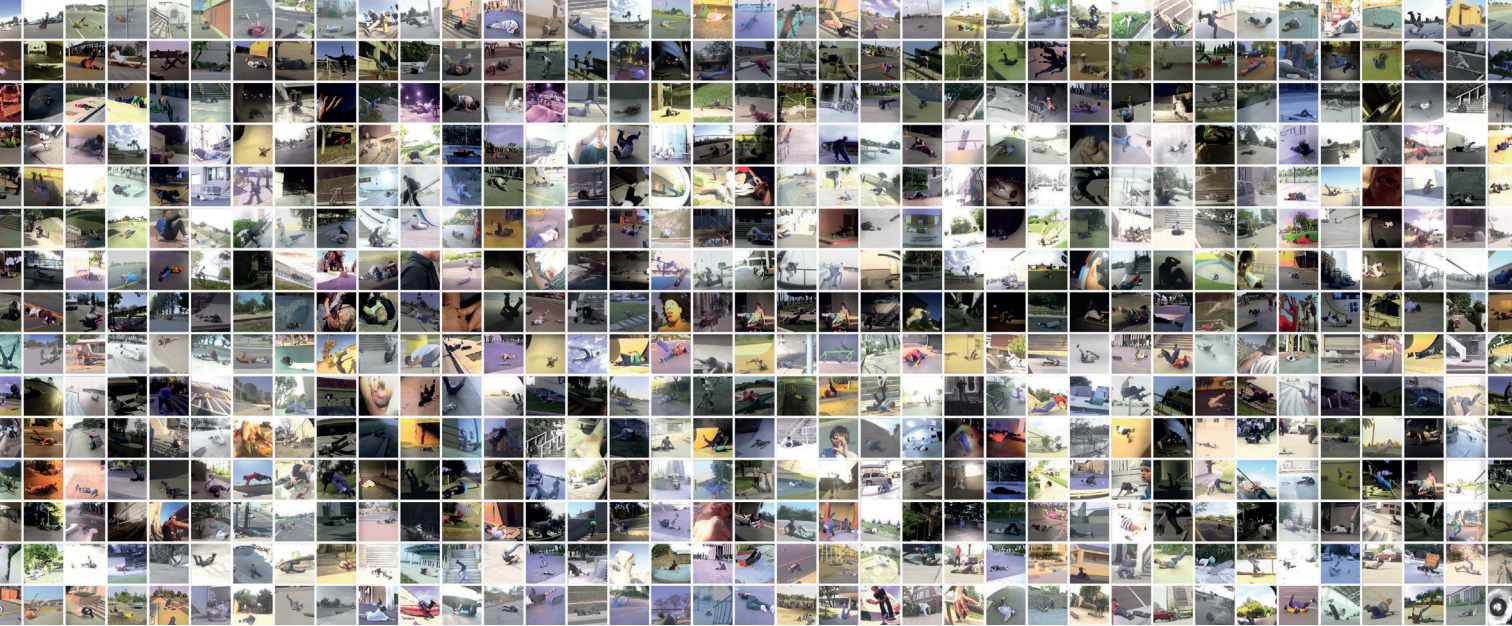
7 Por.: K. Jurecki, *Oblicza fotografii*, Wydawnictwo KROPKA, Wrzesień 2009.



↑ FOTOFAKTOR, FRAGMENT EKSPOZYCJI PRAC MAŁGORZATY DMITRUK. FOT. ADAM GUT

➔ HISTORIA NATURALNA, ELWIRA SZTETNER, 2019, OŁÓWEK NA PAPIERZE, 25×22 CM. FOT. Z ARCHIWUM AUTORKI





♣ CRIME, ARKADIUSZ KARAPUDA, 2014, MOZAIKA
FOTOGRAFICZNA, DRUK NA PCV, 65×215 CM.
FOT. Z ARCHIWUM AUTORA

spóźniony świadek ich tragedii. Najbardziej dojmujące w odbiorze zdjęć domów jest – by zacytować Rolanda Barthesa – *spraszanie Czasu: to jest już martwe i to dopiero umrze*.⁸ Bowiem budynki pozostałe po żydowskich mieszkańcach także już zostały zburzone, a czasami zburzone i zrekonstruowane. Warto przy okazji tej pracy przywołać koncepcję obrazu-zdania proponowaną przez Jacques’a Rancière’a, w której zdanie *nie jest tym, co wypowiedzialne, a obraz nie jest tym, co widzialne*,⁹ lecz jest relacją między tym, co wypowiedziane i niewypowiedziane w fotografii. Jednak takie obrazy-zdania mogą ożywić nową wrażliwość na znaki i ślady wspólnej historii i wspólnego świata.¹⁰ Rancière wskazuje też techniki, które podtrzymują „zdaniowość” rozumianą

jako relacja między elementami: fragmentację, kolaż, montaż.¹¹ Przy czym montaż może przybierać formy dialektyczne i symboliczne (z tym, że żaden z tych dwu modeli nie pozostaje w izolacji, a obrazy-zdania są zawieszane między nimi): *Maszyna tajemnicy jest zatem maszyną do tworzenia tego, co wspólne, służy nie do przeciwstawiania sobie różnych światów, lecz do inscenizowania, za pomocą najbardziej nieoczekiwanych sposobów, ich współprzynależności*.¹² I tak właśnie prezentowane są fotografie użyte przez Dmitruk.

Po czwarte: „Przemieszczanie” obrazów oraz zarządzanie nimi jest ważniejsze od ich wartości. Oryginalność fotografii przestała mieć znaczenie, popularna natomiast stała się praktyka „zawłaszczania” [appropriation]. Tak też Elwira Sztetner czyni ze swoimi internetowymi

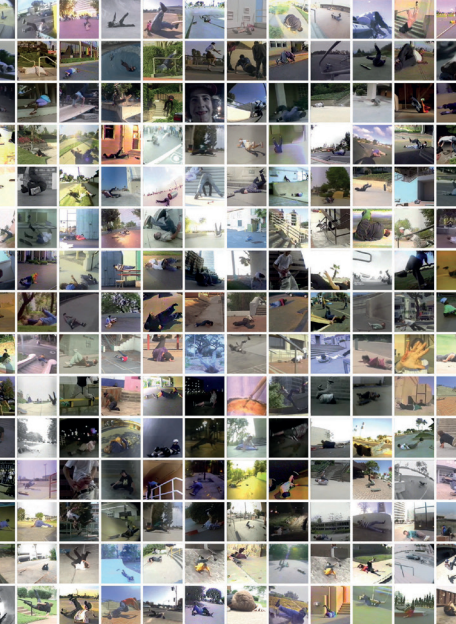
8 R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, tłum. J. Trznadel, Aletheia, Warszawa 2008, s. 171.

9 J. Rancière, *Estetyka jako polityka*, tłum. J. Kutyla i P. Mościcki, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2007, s. 75.

10 Ibidem, s. 90.

11 Mianem mistrza tej techniki Rancière określa Helmuta Herzfelda (Johna Heartfielda). Por.: W. Herzfelde, *John Heartfield – Leben und Werk. Dargestellt von seinem Bruder*, Verlag der Kunst, Drezno 1962.

12 Ibidem, s. 83.



znaleziskami, którym poświęca rysunkowe studia. Jednak najpełniej relacja malarstwa i fotografii oraz zjawisko repetycji pojawiają się w twórczości duetu Dorota Kozieradzka i Michał Szuszkiewicz i ich pracy *Brakujące ogniwo*. Obraz źródłowy był w tym wypadku wycinkiem natury, który – zinterpretowany fotograficznie – uległ przeobrażeniu dzięki ingerencji malarza. Tak powstały wizerunek poddany został jednak dalszej przemianie, która stała się z kolei fotograficzną reprodukcją obrazu malarskiego. Inną tego typu praktyką jest propozycja Arkadiusza Karapudy i jego dzieło *Crime*. 750 elementów mozaiki złożyło się na hasło *Skateboarding is not a crime*. Elementami mozaiki są zaś kadry przechwycone i zapożyczone z deskorolkowych filmów z lat 90., przy czym poszczególne sceny przeczą afirmatywnemu napisowi, ponieważ przedstawiają upadki, wypadki, urazy i krwawiące rany. Maciej Duchowski natomiast zestawia malatury i kadry przechwycone z ekranu telewizora w ramach jednego obrazu *Implant#57*.¹³

Wojciech Zubala dla odmiany zestawia obraz i zdjęcie, które mogłoby być fotoszkicem do obrazu, ale nim nie jest, jedynie tworzy punkt odniesienia, swobodny kontrapunkt, rodzaj konceptualnej gry. *Dla artysty często ważniejsze jest dociekanie prawdy w procesie artystyczno-intelektualnej refleksji niż samo dzieło* – uważa Wojciech Zubala. – *Zostaje ono zastąpione przez akt twórczy, który staje się celem samym w sobie*.¹⁴ Jak ujął to Fontcuberta w ostatnim punkcie: Doświadczenie sztuki w dużej mierze stało się kreatywną praktyką, wedle której dzielenie się jest lepsze od posiadania.

Większość prac pokazywanych w Salonie Akademii odpowiada enumeratywnemu opisowi praktyk postfotograficznych. Choć kurator unika tego pojęcia, wydaje się, że ekspozycję *FotoFaktor* możemy wpisać w dyskusję o nim. A zatem na pytanie kuratora odpowiedzieć należałoby, że mamy już do czynienia nie tylko z fotografią jako dziedziną sztuki czy faktorem fotograficznym w innych jej dziedzinach, ale przede wszystkim z nowym modelem funkcjonowania obrazów. Kiedy to człowiek staje się jedynie ogniwem w procesie ich przechwytywania i modyfikowania. Przy czym jest to niezależne od jego profesji, a zatem ten sam zespół praktyk obserwować możemy zarówno w polu sztuki, jak i poza nim. ¶

13 Opisy prac: *Brakujące ogniwo*, *Crime*, *Implant#57* za tekstem kuratorskim, druk ulotny, Salon Akademii, Warszawa 2019.

14 <http://galeriaspaspot.pl/malarstwo/wojciech-zubala/> (dostęp: 2.11.2019).