

Wiesław Hudon
Uniwersytet Zielona Góra

Pojmowanie fotografii a mój proces twórczy

1. Obszar refleksji

Pojmowanie zakłada świadomość, świadomość zakłada automatycznie jakiś jej stan. Stan świadomości. Niezwykle istotny element każdego świadomego początku działalności artystycznej.

Ów początek może też być stanem nieświadomym, a wyjątkowa intuicja potrafi ową świadomość zastąpić, tak jak potrafi zastąpić żmudne przygotowania do startu, wahania, opory i niepewność debiutu. Stan świadomości tradycji artystycznej, właściwe zlokalizowanie własnego miejsca w globalnej ewolucji sztuki zakładają sytuację debiutu idealnego, na który oczekuje krytyka sztuki, by wykonać swój zawód i pośpiesznie przekazać go historii.

Istnieje poza tym pojmowanie czasu, albo inaczej — świadomość pokoleniowa konstruuje zazwyczaj na elementach negacji historycznej specyfikę i oryginalność własnej wizji. A stan świadomości pokoleniowej jest ową okrutną intuicją czasu, epoki i jej specyficznej, różnej od innych, problematyki. Ani grama aktualności nie straciły słowa prawie już stuletniego manifestu artystów, którzy formułowali swoje idee artystyczne i społeczne bezpośrednio po pierwszej wojnie światowej: „Sztuka... zależy od czasu, w którym żyje, a artyści są wytworem swojej epoki. Najwyższą sztuką będzie ta, która w swej treści myślowej odzwierciedla tysięczne problemy epoki, sztuka, o której da się stwierdzić, że uległa wstrząsom ostatnich tygodni...”. „Czym jest piękno, czym jest brzydota?” — pytali ddańscy, formułując radykalną koncepcję antysztuki. Tak więc i my, tak więc i ja muszę na to pytanie odpowiedzieć, a przynajmniej muszę je sobie postawić.

Zanim więc zadam sobie pytanie jak pojmuję dziś i jak pojmowałem fotografię mając lat 25, wiek pisania manifestów pokoleniowych, muszę uświadomić sobie to nieuchronne sprzężenie między stanem świadomości miejsca w sztuce, a stanem świadomości czasu i jego społeczną intuicją. Artysta świadomy nie może udawać, iż jest inaczej. Oto na zakończenie wstępu trzy fakty, które zdeterminowały wrażliwość mego pokolenia — druga wojna światowa, której nie przeżyliśmy, ale jej ślady odczuwamy, marzec w Polsce i maj 1968 w Europie, oraz wrzesień nowojorski, który przeżyliśmy, i który był punktem zwrotnym w każdej dziedzinie. Każdą jego sekundę prześledziliśmy na ekranach telewizji. To, z wielu jeszcze innych powodów, czyni z nas — idea oczywiście do rozwinięcia — *POKOLENIE OSZUKANYCH*.

Debiutowaliśmy natychmiast po marcu 68'. Jest to czytelne we wszystkich naszych pracach, w charakterze i w stylu naszego konceptualizmu, w naszym optymizmie i pesymizmie. W naszej ironii i w naszym szyderstwie. Należy też to dostrzegać w każdym naszym obrazie.

A teraz możemy przejść do pojmowania fotografii...

2. Przedświadomość

Zasadnicza opcja twórcza fotografii związana jest ze sztukami wizualnymi. Istnieje jednak pewien obszar, z którym estetyka ma wiele kłopotów, ponieważ wymyka się on analizie krytycznej, a kolejne próby teoretyzowania niewielu modyfikują istniejące od dawna niejasności. Najprościej byłoby nazwać ją fotografią dokumentalną, przyjmując terminologię filmu i ostro sprecyzować jej granice wobec takich pojęć, jak fotografia reportażowa, prasowa. Dokumentalność byłaby więc świadomą metodą obrazowania rzeczywistości społecznej posługującą się własną składnią, językiem, a nawet własnymi regułami konstrukcji pojedynczego obrazu. Tak rozumiana należałaby do globalnej dokumentacji świata praktykowanej codziennie przez miliony ludzi fotografujących — bez przesądzania o jakiegokolwiek świadomości niezbędnej do wykonania obrazu istotnego, do wykonania którego warunkiem zasadniczym jest obecność na miejscu zdarzenia. Odróżniałyby się jednak właśnie ową świadomością — zarówno obrazu pojedynczego, jak i całych struktur — jak ja kiedyś nazwałem (1968) — narracyjnych.

Droga do dokumentalności prowadzi przez zagłębienie struktury wewnętrznej jednego obrazu, a następnie uświadomienie sobie jego związku z innymi, wreszcie do formułowania pełnych struktur narracyjnych mogących potencjalnie stać się dokumentem drukowanym, filmowym bądź wystawą samych fotografii świadomie przedstawiającą się jako samodzielny układ zdjęć uwzględniający ich wielkość, odstępy, rytmizację i kontakt z innymi zdjęciami. Tą drogą — od obrazu pojedynczego do struktury narracyjnej — dochodziłem w mojej własnej pracy w latach 1962 – 68 i byłoby pewnym nietaktem wobec własnej ambicji skwitować ją terminem „przedświadomości”. Była ona drogą samouka, studiami katalogu *Rodziny człowieczej* oraz licznych albumów. Pozwalała jako krytykowi sztuki na formułowanie własnych wątpliwości. Nie istniała w tych latach żadna wyższa szkoła fotografii.

Ale byli też i ci, którzy przyjęli intuicyjnie opcję „estetyki ubogiej”, jak Capa i poprzez odpoetyzowany scenariusz socjologa Pawka — „Czym jest człowiek” przygotowali grunt pod inną świadomość dokumentu, którą w swej pracy fotograficznej i filmowej wyraził później William Klein i Depardon. Pojmowanie „estetyki ubogiej” uwolnionej od plastycznej struktury obrazowania polegało przede wszystkim na zdolności radykalnego „ciąć przez czas” oraz wyboru sytuacji, które nazwałem wówczas (1967) „granicznymi”. Owa dwoistość — sytuacja graniczna i jej ekstremalne napięcie — moment graniczny charakteryzowałyby najlepiej pojmowane w fotografii dokumentalnej „czyste”. Na gruncie polskim tradycja pokoleniowa takiego pojmowania fotografii reprezentowało pismo „Świat” (Prażuch, Kosidowski), a moje osobiste ambicje zgłębienia układu graficznego i indywidualnego zagospodarowania powierzchni druku wpisywały się w owo pojmowanie (ITP., wspólnie z Biegańskim, Michlewskim...).

Tak czy inaczej, w mojej pracy fotograficznej estetyka uboga — inaczej mówiąc, tylko to co, było istotne w zapisie fotograficznym — doprowadziła mnie dość szybko do struktur

narracyjnych, którym brakowało czasu i dźwięku. Zdecydowałem się na ten krok kilka lat później.

Była to więc „przedświadomość” istotna. Wtopiła się ona w język filmu dokumentalnego, który uprawiałem później, ale pozostała ona do dziś jako istotna postawa wobec rzeczywistości, która mogła być rozwinięta, gdyby świadomość plastyczna nie okazała się bardziej podniecająca.

Najistotniejszą rolę odegrał w moich prywatnych „uniwersytetach” Jerzy Grotowski. Kiedy rozczarowany spotkaniami z prof. Kupcem postanowiłem nie studiować tak rozumianej fotografii, udałem się, nie wiadomo, jaką kierowany intuicją, do Grotowskiego, proponując dokumentację przygotowanej właśnie *Akropolis*. Kilka spotkań na temat istoty teatru, malarstwa, fotografii, teatru ubogiego, obrazu ubogiego były olśniewające i doprowadziły bezpośrednio do zradyzowania postawy. Kilka lat trzeba było na przetrwanie tych wykładów, ale to właśnie one doprowadziły do Totalnej Dokumentacji. Student Hudson miał 19 lat, Profesor Grotowski 29. Okres przedświadomości został zamknięty.

3. Szaleństwo dokumentacji

„Zapis” był jeszcze próbą poszukiwania obrazów. Zarejestrowanie samego siebie, udowodnienie własnego istnienia. Ale dowody były jeszcze „artystyczne”. Obrazy prze-myślane, celowo zaskakujące, niecodzienne. Wizja siebie samego, autoportrety z wyciągniętej ręki. Skrupulatnie wyselekcjonowane z dużej ilości zdjęć. Dopiero po wykonaniu tych obrazów, a właściwie w trakcie pracy nad nimi pojawiła się nowa idea: sam proces rejestracji daje więcej emocji niż poszukiwanie obrazu.

Przypadek, nagromadzenie większej ilości zdjęć, uświadomienie sobie, iż sam czas aktywności staje się nagle tematem tego, co się dzieje. Napięcie związane zwykle z poszukiwaniem obrazu kończyło się swego rodzaju uwolnieniem. Teraz chodziło zupełnie o coś innego. Napięcie było ciągle, bo nie chodziło już o pojedynczy obraz, tylko o pewną ciągłość spojrzenia. O pewien stan. O pewną specyficzną aktywność dokumentowania. Dokumentowania siebie samego. Wszystko było pozornie tak jak dotychczas — aparat, światło, fragment ciała. Tylko że nie chodziło już o kreowanie obrazu, lecz o zaakceptowanie jego niekontrolowanej przypadkowości jako składnika akcji ciągłej. Refleksja poddana została teoretyzacji (w 1970 r.):

„Jeśli sztuka polega na dialogu artysty z rzeczywistością, to jakże frapujące jest pojęcie tego dialogu posługując się językiem zrozumiałym dla obu stron.

Tym językiem jest wiarygodna dokumentacja rzeczywistości wizualnej — fotografia. Myślę, że ów dialog może czasem zaskoczyć samą rzeczywistość. Rzeczywistość trwa w przestrzeni i czasie — z przestrzenią dyskutujemy od wieków, ale czas nazywamy po prostu parametrem nieplastycznym. Tymczasem fakt, że rzeczywistość zmienia się przede wszystkim w czasie, ma dla jej strony wizualnej największe znaczenie. Fotografia dokumentuje rzeczywistość w postaci wyciągu czasowego. Dzięki niej potrafimy „unaocznic” czas, rozkładać bieg zdarzenia, uświadomić sobie jej wizualną dialektykę. Każdy najkrócej trwający moment jest w kategoriach czasu niepowtarzalny. Stąd moja idea totalnej dokumentacji rzeczywistości wizualnej i chęć gromadzenia tej dokumentacji.

Totalna dokumentacja jest rejestracją stanu wizualnego w wybranych odcinkach czasu. Totalną dokumentację rozumiem jako jeszcze jedną próbę sformułowania no-

wego stosunku do przedmiotu, do rzeczywistości. Ideę totalnej dokumentacji zamykam w ciągu: informacja – wyobraźnia – działanie – dokumentacja.

Obiektem dokumentacji może być każdy przedmiot i zdarzenie. Działalność dokumentacyjna może być procesem ciągłym. Dialog z rzeczywistością rozpoczynam od autodokumentacji. Sam pozostaję przedmiotem obserwacji i jednocześnie rejestruję siebie, poddając się mechanicznemu działaniu kamery. Zbierając te dowody o charakterze tautologii, szukam drogi do prawdy nieartystycznej”.

Takie pojmowanie fotografii realizowało całkowicie moje oczekiwania na „dowód”, techniczną wiarygodność, dadaistyczny sens o antysztuce. W sytuacji, kiedy fotografia szukała swej „artystyczności”, a tej artystyczności jej ze wszystkich stron odmawiano, nagle na własnej skórze poniekąd, po raz pierwszy w życiu, posiadam pewność: „artystyczność fotografii polega przede wszystkim na jej nieartystyczności”. I oczywiście nie chodziło o antysztukę, ale o zanegowanie tego właśnie zastanego pojmowania estetyki. Również i przede wszystkim o odnalezienie siebie samego.

4. Pojmowanie siebie samego

Truizmem jest stwierdzenie, iż nie wszystko we własnej pracy jest nam jasne. Nawet często mam wrażenie, iż działanie spontaniczne, prowadzące do jakiegoś obrazu szuka w procesie intelektualizacji, uzasadnienia artystycznego, tak jak gdyby było ono niezbędne.

A może właśnie jest niezbędne — bo na tym przecież polega pojmowanie siebie samego, które wzbogacone pojmowaniem własnego czasu i miejsca w sztuce tworzą dzieła świadome. Postanowiłem więc zgłębić ów spontaniczny refleks, który wraz z odkryciem konceptualizmu uświadomiło mi, iż oto uwolniony zostałem raz na zawsze od estetyki fotografii jako obrazu, a otworzył się przede mną obszar obrazowania operacji myślowych. Zgłębić innymi narzędziami niż aparat fotograficzny i kamera filmowa.

W procesie dwuletniej autorefleksji postanowiłem zastanowić się w ramach regularnych studiów filozofii-estetyki, nad procesem formułowania stylu, kierunku w sztuce, nad typem wrażliwości artysty formułującego dany styl, kierunek czy nurt. Zastanowiło i zadziwiło mnie moje własne pojmowanie konceptualizmu, natura jego odmiany, akceptacja i odrzucenie pewnych jej ortodoksji. Było jasne, iż konceptualizm raz na zawsze uzdrowiał fotografię — pozostaliśmy na razie tylko przy niej. Zanotowanie — zapis — dokumentacja pewnego stanu myślowego uwalniała fotografię od zastanego pojmowania obrazu. Od zastanej jego artystyczności.

Chciałbym z całą stanowczością powiedzieć — ale nigdy nie potrafię zgromadzić na to dowodów — iż moje pierwsze prace konceptualne mogą być postrzegane z zupełnie innego terytorium myślowego. Sam sposób obrazowania nie może przecież decydować o wielowarstwowej złożoności obrazu. Szaleństwo dokumentacji, zwrócenie kamery w swoją stronę było również wyrazem strachu z powodu przemijania. Zanotowanie sześćdziesięciu jednakowych obrazów rejestrujących upływ czasu jest również bardzo narracyjnym — „zobacz-trwam”, a „udawanie ptaka” aż ekspresjonizującym bądź postromantycznym odczytaniem Ikara. Nasunęło mi to dziwną refleksję, iż właściwie chodzić mi mogło o pewien opór, a może nawet bunt przeciwko oschłości i negowaniu emocji w zapisie akcji konceptualnych. I myślę dziś, iż (być może) język konceptualny ukrywał za sobą potencjał treści, którymi nie był zainteresowany.

Jak bardzo nie wolno walczyć ze swoją epoką, poucza mnie boleśnie fakt, iż żadna z moich prób „antykonceptualnych” nie powiodła się. Wystawienie (u Boguckiego) 1m³ ziemi z okolicy miejsca mego urodzenia i dogłębna jej chemiczna i fizyczna analiza nie miała miejsca z powodu wyjazdu do Paryża. Zamyśl proponowany Man Rayowi wspólnej pracy nad tym samym przedmiotem, transformując go każdy na swój sposób i zapisując całą akcję na taśmie filmowej, nie doczekał się realizacji. Ja nie potrafiłem wówczas tego zapisu wykonać, Man Ray wkrótce zmarł nie odpowiadziawszy nie, ale na tak czegoś zabrakło. Praca w Neue Galerie Sammlung mająca na podobnej zasadzie — pokazać tydzień pracy artysty nad transformacją przedmiotów — lodówki, stołu, krzesła — została wstrzymana przez strażników lub specjalistów od jakiegoś tam bezpieczeństwa, któremu groziło zainstalowanie warsztatów ślusarskiego i stolarskiego na terenie galerii.

5. Natura lekcji Duchampa

Nawet niezbyt uważny obserwator sztuki XX wieku zauważył, iż gest Duchampa odnosił się początkowo wyłącznie do sztuk plastycznych. Lekcji tej na wiele lat nie rozumiał ani teatr, ani muzyka, ani taniec. A była ona przecież przejrzysta — chodziło o postawienie znaku równości między dziełem sztuki a jakimkolwiek innym przedmiotem oraz oczywiście wprowadzenie go do muzeum sztuki. Przetłumaczmy więc: chodziło lub mogło również chodzić o postawienie znaku równości między dźwiękiem „muzycznym”, a dźwiękiem codziennym, chodziło o postawienie znaku równości między gestem teatralnym a gestem codziennym, między gestem tanecznym a gestem codziennym. Należałoby uściślić terminologię i użyć tutaj słowa „brut”, które oznaczać by miało „surowy”, nietknięty pojęciem o estetyzacji, o artystyczności.

Wiele lat później wyciąga z tego wniosek Cage, Stockhausen. Spróbujmy uświadomić sobie, iż historia fotografii bez uzależnienia jej od historii sztuki nowoczesnej rozpatruje jeszcze w całej Europie lat sześćdziesiątych postekspresjonistyczną i pseudosurrealistyczną subiektywność obrazowania jako postulat nowoczesności. Moje pojmowanie fotografii zawierało również ten kardynalny błąd. Nie szukając lekcji Duchampa radykalnego przewartościowania krytycznego, lecz zadowalając się powiązaniem fotografii z takim czy innym nurtem sztuki nowoczesnej, krążąc jako krytyk w codziennej refleksji wokół Duchampa i dadaizmu musiałem poczekać aż konceptualizm — odkrycie mego pokolenia — wystąpi w roli suflera i pomoże mi przeformułować własne poglądy.

Szukając coraz to głębszej radykalności, pozostawiłem na chwilę fotografię, by zająć się jej filozofią, jej przesłaniem. Było dla mnie jasne, że w moim pojmowaniu fotografii, skorygowanym dwuletnim treningiem analitycznym na Sorbonie — to właśnie Duchamp był (poza tym kim był przede wszystkim) pierwszym nowoczesnym modernistycznym fotografem, posługując się fotografią za pośrednictwem Man Raya, lub po prostu nie fotografując.

Nowa droga twórcza była więc jasna — jak mógł wyglądać rezultat, gdyby fotografia, teatr, taniec byli tej lekcji ważnymi słuchaczami. Tak zrodził się mój spektakl — fotografia — „Fotel Ludwika XV” — przywołanie rzeczywistości surowej („brut”) na scenę oraz przeniesienie jej w stronę muzeum – galerii – festiwalu dla wybranych koneserów sztuki nowoczesnej.

Tak moje nowe pojmowanie fotografii i jej granice pomogły mi zrealizować ją na terytorium innej sztuki. Dziś chciałbym dodać, iż był to również GEST. GEST jest istotną po-

stawą w mojej pracy twórczej. Jej dialektycznym dopełnieniem wydaje mi się praca badawcza. Używam tu słowa „badawcza” nie w sensie posługiwania się instrumentami naukowymi, lecz w sensie zgłębienia pewnych problemów związanych z naturą widzenia. Takim doświadczeniem naukowym, który przerodził się w ironiczny pastisz, był film *Durée*. Refleksja nad dialektyką widzenia, nad relacją między obrazami kolejno dochodzącymi przez oko do mózgu. Pojmowanie relacji między obrazami jest logicznym rozwinięciem pojmowania jednego tylko obrazu — jednej tylko fotografii.

6. Fotografia — film — dokumentalność

Po ponad dwuletnich zmaganiach z samą naturą widzenia oraz z granicami teatru i rzeczywistości przyszedł moment na pokorę. Na uspokojenie gry umysłu. Na codzienność banalną. Na sprawdzenie, czy oko funkcjonujące tak często jak aparat fotograficzny potrafi jeszcze funkcjonować po prostu jako oko. Czyli nie tyle okazja poszukiwania materiału do stworzenia jakiegoś obrazu, jakiejś fabularnej czy dokumentalnej narracji, ale po prostu oko człowieka poszukujące innego człowieka. Trafiłem na kopalnię złota. Nie ja odkryłem tę kopalnię. Pierwszym był Van Gogh — tutaj zagotowała się po raz pierwszy jego wrażliwość artysty. Później przyszli inni. Zawsze po to, żeby zmierzyć się z ową szarą rzeczywistością górniczego, pogrążonego w biedzie i rozpacz regionu na granicy Francji i Belgii. Borinage, który sprowokował Van Gogha do zrobienia pierwszych rysunków, grubą kreską, niepewną ręką. Który pastora zmienił w artystę. Ten sam Borinage, który w roku 1933 posłużył jako temat jednego z najważniejszych filmów w historii kina dokumentalnego. Wraz z filmem — tak jak w przypadku holenderskiego malarza — miały miejsce narodziny wielkiego artysty dokumentalisty. Jego nazwisko Joris Ivens — jego film *Misere dans le Borinage* (*Nędza w Borinage*).

Jest rok 1974. Od wielu lat nie miałem w ręku reporterskiej kamery. Teraz jestem w Borinage, przed muzeum Van Gogha jako filmowiec mający do dyspozycji ostatnie wynalazki techniki, bo to przecież one często determinują estetykę obrazu. Odkryty około dwudziestu lat wcześniej silnik kamery filmowej podporządkowuje sobie prędkość obrotu szpuli magnetofonu, z którym nie jest już związany żadnym kablem. Kamera i magnetofon, klatka po klatce poruszają się tą samą prędkością, będąc od siebie oddalone o kilkanaście metrów. Dopiero na stole montażowym zdajemy sobie sprawę z wielkości tego wynalazku. Mam więc do dyspozycji kamerę Eclair oraz magnetofon Nagra wytwór inżynierów-artystów, którzy otworzyli nowe drogi dokumentalności — Francuz Coutant i Polak Kudelski. Sam — oko w oko z Borinage i z jego przytłaczającą historią.

Czym jest dokument, jaki wpływ ma technika rejestracji na estetykę obrazu, czy wybór tematu mówi coś o nas samych, dlaczego uparcie zaczynamy krążyć po śladach Van Gogha i Ivensa. Rodzi się z tego film — portret regionu, portret historii, portret filmowca Ivensa, mój autoportret, film o dokumencie. Ivens przyjeżdża na plan — podoba mu się ten film o filmie, po raz pierwszy pozwala się filmować. Rodzi się rodzaj traktatu o dokumencie. Tutaj zgłębiam moje pojmowanie fotografii dokumentalnej — tej z polskiego Śląska, z Orawy, z konkursu hodowców kanarków. Podają zdania, hasła, terminy na pokoleniową zgodę „estetyka uboga”, pokora wobec rzeczywistości, wtopienie się w rzeczywistość. Kamera — fotograficzna czy filmowa — cały czas jest w ruchu. Śledzi, towarzyszy, nigdy nie ingeruje. Autentyczność samego reportera polega na jego nieobecności-niewidzialności.

Dystans kamery, dystansem przeżywania wraz z ludźmi — jeden najwyżej dwa metry — obiektyw zastępujący wizję standardową — 24 mm — obraz na wyciągniętą rękę. I nazwiska tych, którzy przede mną — a po Ivensie — wyprodukowali filmy-drogowskazy: Lea, Rouche... oraz wielcy reporterzy fotografii, którzy nie komponowali obrazu, lecz chwytali uciekającą akcję, którzy uporali się z trudnym do ominięcia humanistycznym estetyzmem. W końcu jeszcze coś bardzo istotnego — dostęp do wielkich tematów, dostęp do wielkiej dystrybucji. Borinage — wielkość tematu. Trzeba się z nim zmierzyć dzisiaj, na moje potrzeby, dla mojej świadomości. „Každy ma w życiu swój Borinage, miał go Van Gogh, miałem go ja — mówi Joris Ivens — nie należy go przegapić”. Zostaje z tego film *A chacun son Borinage* — *Każdemu jego Borinage*.

Film dokumentalny, ale również refleksja nad filmem dokumentalnym, nad dokumentalnością. Propozycja innych sposobów obrazowania wspomnienia, rekonstrukcja dokumentalna, inscenizacja dokumentalna, realizacja starego scenariusza sprzed 40 lat — wszystko to portret — dokument był oglądem z różnych stron, za pomocą różnych sposobów podpatrywania rzeczywistości, nawet jeśli trzeba — z udziałem fikcji fabularnej. Wprowadzam tytułem istotnej kłamry ostatnie odkrycie Kantora — autor wchodzi na scenę, reguluje rytm akcji, sam bierze w niej udział, on ponosi w spektaklu największe ryzyko. Odkrycie Kantora jest istotne — reżyser dokumentu chowa się za kamerą, stara się mieć rację. W moim przypadku reżyser mówi — „oto mój problem, dlaczego wybrałem Borinage, dlaczego sam sobie zadaję pytania o prawdę, czy tworzą dokumentalną fikcję”? Reżyser — to ja, jestem w kadrze — biorę ryzyko na siebie. Tłumaczę dlaczego Borinage jest dla mnie istotny. Szukam tu drogi do pojmowania fotografii i filmu dokumentalnego.

7. Performance fotografa

W okresie przypadającym na lata 1979 – 81 zajmowałem się refleksją nad dokumentalnością teatru. W latach poprzednich, w czasie pracy nad Borinage, zwłaszcza oglądając wielokrotnie na stole montażowym ujęcia rekonstrukcji zdarzeń, zaskakiwało mnie podobieństwo do inscenizacji, teatralizacji. Tyle tylko, iż nasza chęć odrzucenia teatralizacji zbędnej czyniła z tych ujęć jakby kolejną refleksję nad granicami języka teatralnego.

A owe granice, dzięki pojmowaniu fotografii, jako możliwości bycia świadkiem rzeczywistości — rozszerzały się, a sam język teatralny pogłębiały. Wydrukowałem wówczas papier listowy z nagłówkiem „Theatre ordinaire”. Ten termin — teatr zwyczajny, ale również „teatr banalny” odnosi się bezpośrednio do takiej możliwości pojmowania teatru, do takiego stosunku do rzeczywistości, jakiego nauczyła nas fotografia — teatr mógł istnieć na samej granicy tej rzeczywistości.

Tak rozumiany teatr mógł zostać przeniesiony całkowicie na teren performance.

Moje doświadczenia teatralne, które kilka lat wcześniej odwoływały się do radykalizmu „ready-made” Duchampa, tym razem mogły konstruować teatralną narrację jako narrację nieliteracką. Etykieta performance została mi naklejona bez pytania, aczkolwiek po głębszej refleksji pomogła mi lepiej usytuować moją pracę fotograficzno-teatralną. Z wielości nurtów, jakie reprezentowała performance, zawsze najbliższy był mi ten „biologiczny”, w którym artysta ryzykował stworzenie dzieła sztuki własnym życiem. Kiedy poruszał się na granicy fizycznych możliwości. Czymże innym jest fotografia rozumiana jako chęć dotarcia za wszelką cenę do granic reprodukcyjności, do granic rzeczywistości.

Zorganizowany przez Neue Galerie Ludwig Sammlung w Aachen-Kolonii pierwszy europejski festiwal regroupujący artystów pracujących na granicy performance i teatru pozwolił mi na dwie realizacje, które każdy na swój sposób zgłębiały fotograficzną dokumentalność. Użyłem w manifeście terminu odnoszącego się do filmu „directe” — bezpośredni. A więc „theatre directe”, tak jak „cinema directe”, ale jeszcze bliższe byłoby nazywanie go „nonfiction theater”, termin angielski oddaje głębiej istotę struktury narracyjnej i wykorzystanego w spektaklu materiału scenicznego.

I tak jak przerażenie, groza, zachwyt towarzyszyły pierwszym w dziejach fotografiom, tak moja *Tresura* — godzinny systematyczny pokaz techniki tresury owczarków niemieckich — słuszenie odebrana została jako przerażający wizerunek edukacji niemieckiej.

W drugim przedstawieniu-performance postanowiłem zbliżyć się jeszcze bardziej, jeśli już nie do fotografii, to do jej „filozofii”. Odrzuciłem wszelkie pośrednictwa i symbolizacje. *Spotkanie z nieznanym* było prawdziwym spotkaniem z nieznanym.

W pewnym sensie — tak jak fotograficzność Fotela Ludwika XV tak i ta ze *Spotkania z nieznanym* ominęła nawet fotografię jako medium i wystawiła jako dzieło sztuki samą osobę, sytuację. Być może, iż była ona przekroczeniem fotografii, a może przewrotnie powiem, iż dzięki niej i zachowując jej istotę (rzeczywistość i jej ogląd) dotknęła jednocześnie istoty teatru (obecność i obecny).

8. Teatr fotografa

Rzeczywistość rozbita na atomy narracji „Dureé” okazała się na tyle elastyczna, iż dała się ułożyć w wielki collage jako teatr. Zapewne zmęczenie osamotnieniem i zbytnim zlaboryzowaniem teatru i filmu eksperymentalnego sprawiło, iż zacząłem pracować na zwykłej tradycyjnej scenie pudełkowej. Ideą, która przychodziła automatycznie na myśl, to idea narracji plastycznej, ale od pierwszych prób pomysł usunięcia aktora z teatru wydawał mi się zdradą. Bez aktora nie ma teatru — to stwierdzenie nie broni tradycyjności teatru dramatycznego ze wszelkimi jego małymi i wielkimi reformami, broni jedynie istoty teatru. Uznając za dalekie od tej istoty wszelkie poszukiwania czystej narracyjności plastycznej postanowiłem użyć wszelkich metod reprodukcji fotograficznej oraz metody collage’u do skonstruowania swoistego ciągu narracyjnego, w którym znajdujemy — jak na śmietniku — urywki tekstów, obrazy i przedmioty o niespójnej estetyce. Im jednak to nagromadzenie jest większe, tym większa wydaje się szansa rzucić te strzępy ze sceny w stronę widowni, aby powstał obraz sceniczny bliższy rzeczywistości niż ten reprezentowany przez narrację linearną. Konieczność ustosunkowania się do wizji kantorowskiej okazała się możliwa do obrony — w naszym przypadku chodziło o estetykę fotomontażu, o zespolenie elementów obcych.

U Kantora wizja była spójna.

Ze strzępów Hamleta granego w różnych konwencjach, z dekoracji nie wiadomo już jakich przedstawień, ze śmietnika, z głębokiej pamięci, na granicy możliwości rekonstrukcji wspomnień, powstał spektakl fotografa chcącego jak zawsze rozrzedzić lub skondensować czas. Aluzje wizualne i muzyczne do różnych epok, cytaty z tego, co można by nazwać pamięcią świata lub bardziej pamięcią pokolenia — zderzały się ze sobą w szarej przestrzeni byle jakiego szarego domu, z szarymi ludźmi. Ta narracja tylko częściowo była plastyczna. Nie tworzy się collage’y z żywych aktorów. Świadomy katalog haseł mogący posłużyć

za szkic do słownika terminów współczesnej estetyki fotografii dopełniony został takimi pojęciami, jak powiększenie, monochromatyzm, rekonstrukcja, inscenizacja, cięcie przez czas.

Fotomontaż — leży u podstaw tego doświadczenia wtapiając się w plastyczny collage wzbogacony dźwiękiem, słowem, muzyką. Collage totalny.

9. Fotografia jako gest

Fotografia jest obrazem płaskim pokrytym w procesie chemicznym szarościami o różnym natężeniu. Dziś jest już tylko zabawne kreowanie, definicji a la maniere Maurice Denis. Fotografia, o której świadomość medialną walczyła skutecznie spora grupa artystów, krytyków, filozofów od lat siedemdziesiątych — ta fotografia być może przestaje już istnieć. Inne techniki mogą okazać się sprawniejsze w reprodukcji, łatwiejsze w przetwarzaniu rzeczywistości.

Ale nawet gdyby fotografia chemiczna miała przestać istnieć, pozostaje jeszcze inny aspekt jej pojmowania, który nie zostanie nigdy zanegowany. Jej radykalność — „szaleństwo realistyczne”, mówi Barthes w obrazowaniu rzeczywistości, jej swoista filozofia obrazowania. Fotograficzność bowiem jest pewną postawą wobec rzeczywistości.

A postawa przyjmuje możliwość gestu. Tak pojmując ową postawę, stworzyłem serię obrazów, która była gestem beznadziejności, a jednocześnie manifestowała szczątkową nadzieję na kontynuację. „Olśnienia pokonceptualne” konfrontowane z obrazami stanowiącymi ich skrajność estetyczną, byłyby może trafniej odebrane jako moment zmęczenia nadkonceptualizacją. Jako gest przywołujący prostotę w sposób pierwotny. To miałem do powiedzenia, a sięgnięcie do starego sposobu obrazowania, wielkoformatowej kamery pozwoliło mi na ironiczne zrealizowanie idei. Tutaj fotografii była pojmowana jako możliwość spojrzenia fundamentalnego, pierwotnego, nieartystycznego, aczkolwiek sam obraz z konieczności żongluje tymi wartościami. Tak też, a nie inaczej, należy rozumieć każdą wystawioną fotografię, której prostota i pozorny brak zmysłu formalnego odwołuje się do gestu, którego sens wykraczać może poza analizę fotografii, odwołując się bezpośrednio do rzeczywistości społecznej.

10. Misterium obrazu utajonego

Moje pojmowanie fotografii, tak mi się dziś wydaje, nie zawierało elementów sprzecznych, a jego ewolucja była ewolucją „w głąb”. Wybór indywidualnej drogi twórczej spowodował, iż moje ambicje teoretyczne nie zawsze stawały na wymaganej przeze mnie wysokości. Okazało się, iż nie zawsze można pogodzić pasjonującą pracę twórczą z równie pasjonującą pracą badawczą, z refleksją. Zajęty pracą nad filmem i teatrem nie uczestniczyłem w badaniach istoty fotografii, którą prowadzili w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych Rosalind Krauss, Dubois, Van Lier, Flusser, a potem Barthes. Skupiłem się na pracy, która te badania uwierzytelniała, a moje refleksje pozostały w formie manifestów artysty. Głównie powiązanie natury fotografii z filozofią śladowości Peirce’a spowodowały, iż sama natura w fotografii nie miała już dla nas estetycznego sekretu. Barthes spojrzął na fotografię z jeszcze innej strony, ujawniając tym samym bogactwo możliwości analizy jej natury.

Kiedy mówię, iż moje pojmowanie fotografii nie zawierało elementów sprzecznych, chcę powiedzieć, iż sformułowanie momentu śladowości poprzedzały analizy fotografii jako reprodukcji rzeczywistości (oczywiście jej modelu), jej procesu chemicznego i optycznego uzależnionego od istnienia przedmiotu rzeczywistego.

W roku 2001 postanowiłem wrócić do lektury Barthesa. Teatralność fotografii oraz barthesowskie „szaleństwo realizmu” zwróciły moją uwagę na pewien stan „przedobrazu”, który tak trafnie odbierano w okresie wynalezienia fotografii, a który całkowicie pozbawiony jakiegokolwiek misterium zbanalizowany został do granic.

Szukając istoty, zatrzymałem się więc, aby zaproponować uświadomienie sobie tego dreszczu szaleństwa już nie tylko realizmu, ale samego szaleństwa utajenia. Być może był to ostatni moment, ponieważ w tej postaci fotografia cyfrowa nie jest już zainteresowana pojęciem negatywu. A może jest to również w innym sensie moment ostatni przed oddaniem fotografii cyfrowej nieuchronnego zwycięstwa globalnego. Uświadomienie fotografii chemicznej, jej archeologicznej już przeszłości, uwalnia ją od zmagania o granice realizmu, tak jak fotografia uwolniła niegdyś malarstwo od funkcji przedstawienia rzeczywistości. Możemy zatem skupić się dziś na tych aspektach fotografii chemicznej, której inne „fotografie” nie posiadają bądź też nie będą posiadały. Tak powstał cykl „Testament”, który przedstawia 17 obrazów zawierających negatywy naświetlone i niewywołane, wokół idei testamentu, przekazania przyszłości nagromadzonego przeze mnie dorobku materialnego i myślowego, fotografie te (lub prefotografie), przeżyją do momentu ujawnienia, tak (najprawdopodobniej) jak pieczęć notarialna odkryje ostatnią wolę klienta po jego śmierci. Myślę, iż dotykamy tu wszystkiego — teatru, śmierci, misterium, szaleństwa. Szkoda, iż jako krytyk nie będę mógł tego zobaczyć po oficjalnym otwarciu testamentu.

pochwała negatywu

pośród wielu domniemyanych
świadków rzeczywistości
tylko on jest świadkiem
wiarygodnym,
ponieważ tylko on „doznał” tej
rzeczywistości fizycznie
pozostali są świadkami fałszywymi
doznali tylko tego
co przekazał im negatyw
„człowiek, który widział człowieka,
który widział niedźwiedzia” —
mówi przysłowie

rodzi się więc nowy ciąg:
rzeczywistość rzeczywista —
negatyw jako jej nieartystyczny świadek —
pozytyw uartystyczniony,
zsubiektywizowany

dyskrecja i skromność negatywu
jest nieograniczona,
ale natychmiast po wyssaniu z niego

wszelkich potencjałów
artystyczności
staje się on jeszcze bardziej dyskretny,
a może nawet niepotrzebny,
tak jakby sama rzeczywistość
była już artyście niepotrzebna

utajony,
ale na swój sposób
obiektywnie istniejący —
utajony i oczekujący na sygnał
przywołujący go do świata widzialnego
przywołać, wywołać, ujawnić —
w języku twórcy fotografii słowo
„reveler”
należy do tej samej rodziny
co „revelation”
wywołać, rewelacja, utajony —
terminologia zawsze naprowadzała nas
na trop samego
misterium szaleństwa realizmu

możemy nawet zaryzykować
sformułowanie
iż ów negatyw jest samą
istotą istoty fotografii,
a przecież jej właśnie szukamy

11. Rzeczywistość na życzenie

Dokąd więc doprowadziła mnie moja własna ewolucja pojmowania fotografii? Czy utraciłem wiarę w jej najradzykalniejszą zależność od rzeczywistości? Czy droga od „Dokumentacji totalnej” do „Obrazów utajonych” nie utraciła z pola widzenia możliwości poddania w wątpliwość zarówno fotografii, jak i samej rzeczywistości. Odpowiedź pozytywna jest prawdziwa, ale i odpowiedź negatywna również.

Na tyle, na ile tak zwana „rzeczywistość” jest dziś tylko i wyłącznie rzeczywistością „na życzenie”, a wszelkie narzędzia, również te, którymi posługuje się aktualną sztuką mnożą w nieskończoność oferty jej negowania lub ubanalnienia, jedyna postawa artystyczna, z której mam ochotę i przekonanie kontynuować, jest postawa oporu biernego wobec wirtualności estetycznej i moralnej. Wiara, iż rzeczywistość ma sens, że istniejemy — chociaż coraz mniej mamy na to dowodów — przywołuje jako narzędzia obrony, języki które tej rzeczywistości dotyczą najgłębiej — fotografię i rysunek. Rysunek, który jest samą definicją najbardziej bezpośredniej ekspresji ludzkiej, oraz fotografia, która z uporem wracając ciągle do tych samych prymitywnych, pierwotnych obrazowań podsuwa nam barthesowskie „to było”, czyli może jeszcze „to jest”. I trzeba to sprawdzić za każdym razem na nowo. W ten sposób rzeczywistości „na ży-

czenie” zajmą swoje miejsce jako możliwości, ale pozostawiają nam wiarę, iż poza nimi istnieje jeszcze rzeczywistość rzeczywista.

12. Boite en valise. Artysta w podróż

Pojmowanie fotografii to również wyobrażanie sobie miejsca, gdzie te fotografie spotykają się z widzem. Galerie sztuki współczesnej pokazują dziś prace fotografów, jeśli ich problematyka wpisuje się w ogólną problematykę sztuki. Wyobraziłem sobie nieco inną formułę na spotkanie z widzem. Bardziej odpowiadającą teatralności „obrazów utajonych”, bardziej bezpośrednia, niż wernisaż.

Marcel Duchamp, tworząc „Boite en valise” (pudełko w walizce), wypełnia go miniaturowymi modelami swoich ważniejszych prac. Całe życie w jednej walizce. Jest to formuła znakomicie mi odpowiadająca. Pozwala ona na snucie pewnej opowieści, pozwala usprawiedliwić obecność autora na jego własnym wernisażu. Pozwala swobodnie wracać do prac, odkładać je, poświęcać każdej tyle czasu, ile danego dnia autor przeznacza na obcowanie z nią. Kiedy spotkanie się kończy, prace wracają do walizki. Artysta wyrusza w dalszą podróż. Wystarczy zatrzymać go na drodze, aby rozłożył swój kram i zaskoczył nas wizją rzeczywistości. Czy proceder jest naiwny, ironiczny, jarmarczny? A czy wernisaż i sale galerii nie są przypadkiem ceremonią przez wielu już nazwaną cmentarzyskiem sztuki. Żadna szansa na iskrę żywotności nie powinna być zaprzeczona.

13. Pedagogika fotografii

Pojmowanie fotografii i indywidualny proces twórczy muszą znaleźć adekwatny wyraz w technikach jej nauczania. Gigantyczny wysiłek wprowadzenia fotografii do Akademii Sztuk Pięknych związał na stałe to medium ze sztukami wizualnymi. Dopiero od tego momentu domniemana historyczna „artystyczność” fotografii przestała mieć jakikolwiek sens. Zastanawiając się nad własną istotą estetyczną, nad powiązaniem z instalacją, filmem plastycznym, zajęła miejsce jako świadomy partner sztuk, będąc wyjątkowo często ich podstawowym materiałem — budulcem.

Swoisty napór narracyjności rozszerzył terytorium poszukiwań fotografii w stronę teatru. Prognozy i intuicje Barthesa wiele lat po ich wypowiedzeniu prowokują nowe pytania. Jak nauczyć fotografii wywodzącej się z teatru lub poszukującej na jego obszarach? A może eksperymentować od symultanicznego nauczania teatru i fotografii? Oczywiście nie całej złożoności sztuki teatralnej, ale tej, która i tak dotyka już sztuk plastycznych: performance, teatr narracji plastycznej, instalacji.

Teatralność obecna jest w fotografii od jej początków, ale staje się ona — w pewnych jej aktualnych nurtach, bardziej niż kiedykolwiek teatralna. Zatem operowanie gestem, tworzenie scenariuszy, sytuacji narracyjnych, scenografii wydaje się być drogą uprawioną i mogącą rozszerzyć metody obrazowania rzeczywistości. Pracuję i chciałbym pracować dłużej nad tymi metodami, udoskonalać je i wzbogacać mając na uwadze istotę samej fotografii tak jak starałem się o to dotychczas. Przyjmując jako fakt swoistą multiestetykę (wielość rzeczywistości w sztuce, o którą bił się Chwistek?) rola warsztatu fotograficznego staje się niesłychanie istotna, a może nawet pierwszoplanowa. Obserwujemy tu

postawę artysty diametralnie sprzeczną z tą, która w latach rozwijającego się konceptualizmu nadawała fotografii wyłącznie rolę dokumentacyjną.

Dziś od pedagoga fotografii wydaje mi się słusznym wymaganie pojmowania wszystkich epok, wszystkich stylów, całej historii fotografii i sztuki oraz dogłębną znajomość warsztatu. Aby sprostować obrazowaniu naszej aktualnej rzeczywistości potrzebna jest żonglerka estetykami, cytataми, pojęciami, epokami, stylami oraz ciągły uparty powrót do źródeł tego obrazowania.