

Wiesław HUDON

Uniwersytet Śląski w Katowicach

**Rzeczywistość i jej obraz.
O obrazie, który chce być rzeczywistością
Umberto Eco przypomina o swoim długu
wobec formatywności Luigi Pareysona**

Preambuła

Ten tekst okazał się być prawie niemożliwy do napisania. Sądzę – po jego napisaniu – iż waga, którą przywiązuję do niego oraz osoby Pareysona, jest tak wielka, iż uniemożliwia zadanie. Dotyczy to ponad czterdziestu lat pracy w dziedzinie fotografii, teatru, performance i filmu, pracy, która założona została jako symultaniczna praktyka i refleksja teoretyczna – boję się powiedzieć „filozoficzna”, która po upływie owych lat znalazła – odkryła na swój użytek – termin „estetyka eksperymentalna”. Mój osobisty dług wobec Pareysona, za pośrednictwem Fulchignoniego – profesora Sorbony, którego tamże poznałem w roku 1971 – jest absolutnie i radykalnie istotny. Uświadomił mi Pareyson, iż początek moich zmagania z jedynym możliwym językiem dialogu sztuka – rzeczywistość (mam tu oczywiście na myśli fotografię) potrzebował umocowania filozoficznego. Skromna idea usprawiedliwiała moje intuicje – czy można filozofować sztuką, fotografią bez aparatu naukowego, przypisów, wnikliwością języka pisanego? Skoro jednak chodzi o tekst, o ten właśnie, który sprawia tyle trudności – ponieważ jest pierwszą przymiarką do uporządkowania owych czterdziestu lat – proszę wybaczyć, iż będzie on funkcjonował na zasadzie kolażu. Kolejne jego wersje – jak sądzę – pozwolą mi zbliżyć się do niezbędnej klarowności.

Sądzę, iż moja praca dotyczyła zawsze ustalania niezbędnych granic między dyscyplinami artystycznymi, a co za tym idzie szukania istoty tych dyscyplin, ich czystości. Kilka przedstawionych poniżej realizacji zademonstruje, w jaki

sposób poruszając się ciągle na granicy rzeczywistości starałem się zatrzeć granice między nią właśnie a fotografią, teatrem sięgając za pomocą performance i filmu (zapisu filmowego) zgłębiając takie pojęcia jak „trwanie”, „czas”, to wszystko, czego nauczyłem się od Bergsona na początku drogi.

Zanim pojawił się Pareyson

Kiedy w okolicach 1965 szukałem oparcia w literaturze filozoficznej, nie miałem wówczas świadomości, iż owo szukanie jest pewnym rysem pokoleniowym. Niepokój szukania „prawdy nieartystycznej” wymagał decyzji o zupełnie innym sposobie używania narzędzi inwestygacji – narzędzi myślowych (filozofia, estetyka, teoria sztuki, teoria fotografii), jak też innego zupełnie operowania narzędziami i aparaturą techniczną (kamera filmowa, aparat fotograficzny, instrumenty pomiarowe). W tym właśnie czasie Kosuth formułuje radykalną myśl prowadzącą prosto w kierunku rodzącego się konceptualizmu: przedmiot = jego obraz = jego definicja. Zapytajcie państwo, co to ma wspólnego z interesującą nas fotografią? Ma, tylko, że nie bezpośrednio.

W tym miejscu należy poświęcić kilka słów sytuacji, w jakiej znalazła się fotografia lat pięćdziesiątych. Chorobliwa chęć uzyskania statusu sztuki wielkiej spowodowała szereg błędnych poczynań, które kierowały fotografię w stronę powszechnie uznawanej „artystyczności” plastycznej.

Moja droga zdawała się być inna. Fascynowała mnie fotografia jako dokumentacja, jej dialog z rzeczywistością – posługując się w tym dialogu językiem zrozumiałym dla obu stron. To było poszukiwanie Pareysona, którego punktem wyjścia był Bergson. Mogłem już wtedy powiedzieć (może mówiła to za mnie fotografia?), iż „fotografia chce być rzeczywistością”.

To ważne podkreślenie – rzeczywistością, a nie subiektywnym przekazem wyobraźni artysty zrealizowanym za pomocą kodów języka plastycznego. Tak jak potem *Fotel-Louis XV* chciał być rzeczywistością na tradycyjnej scenie teatralnej, na którą wtargnęła publiczność, która tej rzeczywistości oczekiwała, a nie miałaby przecież odwagi wtargnąć w przestrzeń teatralną.

W manifestie *Dokumentacja totalna* (1970) mówiłem: „Jeśli sztuka polega na dialogu artysty z rzeczywistością, to jakże frapujące jest podjęcie 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 w czasie – z przestrzenią dyskutujemy od wieków, ale czas nazywamy po prostu parametrem nieplastycznym. Tymczasem fakt, iż rzeczywistość z m i e n i a s i ę 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 jego 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 nowego stosunku do przedmiotu, do rzeczywistości.

Ideę totalnej dokumentacji zamykam w ciąg: informacja – wyobraźnia – działanie – dokumentacja. Obiektem dokumentacji może być każdy przedmiot i zdarzenie. Dialog z rzeczywistością rozpoczynam od totalnej autodokumentacji. Sam pozostaję przedmiotem obserwacji i jednocześnie rejestruję siebie poddając się mechanicznemu działaniu kamery. Zbierając te dowody o charakterze tautologii szukam drogi do prawdy nieartystycznej¹.

Ta prawda nieartystyczna miała być oczywiście rzeczywistością. Nie zmieniłem poglądu na fotografię do dziś. Powiedziałbym może bardziej radykalnie – fotografia nie jest kreacją plastyczną, jest ona jako obraz rzeczywistością, operacją na rzeczywistości i zapisem tej operacji, w końcu dokumentacją. Pareyson mówi w 1966 roku: „[...] między przedmiotem a obrazem nie ma rozdzielenia, lecz jedność ostateczna i definitywna. Kiedy obraz reprezentuje przedmiot, przedmiot się z nim utożsamia. Obraz nie jest ani kopią, ani reprodukcją przedmiotu, ani też przedmiot nie jest modelem obrazu, który go reprodukuje. Obraz chce być przedmiotem, a przedmiot jest przedmiotem, którego obraz posiadamy [...]”².

Nie wydaje mi się, aby do wagi tych słów należało dodawać analizy i interpretacje.

Fulchignoni i Pareyson – teatr chce być rzeczywistością

W grudniu 1974 roku, na festiwalu EXPRMNTL demonstruję wszystko, co mam do powiedzenia na temat sztuki – przedstawienie teatralne *Fotel-Louis XV* oraz film *Duree*. Przedstawienie albo „przedstawienie” jest niczym innym jak przeniesioną na scenę teatralną produkcją fotela w czasie realnym – od początku do końca. W programie festiwalu zamieszczam taką uwagę: „Koncepcja reżyserii: wykroić kawałek rzeczywistości z jej kontekstu i umieścić ją *tel quel* w przestrzeni teatralnej, bez żadnej agresji wizualnej, pretensji intelektualnej lub kreacyjnej”³.

Po latach (2004) reakcję Fulchignoniego przedstawiłem w ten sposób:

¹ W. Hudon, *Dokumenatcja totalna*, ulotka towarzysząca wystawie w Galerii Współczesnej, Warszawa 1970.

² L. Pareyson, *Conversazioni di estetica*, Mursia, Milano 1966.

³ *EXPRMNTL-5. International Experimental Film Competition*, katalog, Brussels 1974.

Fulchignoni przedstawia Pareysona

Rozmowa z Enrico Fulchignoni, nocą po przedstawieniu *Fotel-Louis XV* na festiwalu EXRMNTL w Knokke, w Belgii 28.12.1974 roku.

Tej nocy po przedstawieniu *Fotel-Louis XV* przyszedł Fulchignoni i w kilku słowach zamieszał w moich ideach. Tego nie oczekiwałem. Streścił mi teorię formatywności włoskiego filozofa – nieznanego we Francji – Luigi Pareysona. Według niego obraz rzeczywistości może mieć ambicję być uznanym za rzeczywistość.

Nadałoby to mojej pracy w dziedzinie fotografii – ale również w teatrze – zupełnie inne wytłumaczenie. Moja praca wynikała z intuicji, iż idea procesu twórczego zasadza się na aktywności bezpośredniego „krojenia” w rzeczywistości, bez pośrednictwa języka artystycznego. Oczywiście krążyłem w kółko, nie posiadając refleksji filozoficznej jako bazy. Pareyson dawał mi tę bazę. Istniał jednak pewien mały problem. Ta filozoficzna myśl burzyła zbyt mocno aktualny stan refleksji o fotografii, filmie, teatrze, a już na pewno w mojej teorii i praktyce. Szukałem wtedy sytuacji granicznych w istocie teatru... Pojechałem z Fulchignoni do niego – na ulicę Cherche Midi w Paryżu. Poprosiłem o tłumaczenie, bezpośrednio z włoskiego oryginału, istoty myśli Pareysona. Miałem wrażenie, iż przeżywam najważniejszy moment w moim życiu – hokus pokus i wszystko stało się jasne. Dyskutujemy bezpośrednio z rzeczywistością, sztuka nie ma potrzeby bycia „artystyczną”, ona potrzebuje tylko bezpośredniego dialogu z rzeczywistością. Chciałem natychmiast wsiąść w pociąg do Turynu, aby spotkać Pareysona, tak jak zrobiłem to wcześniej w przypadku Grotowskiego i Man Raya. Ale w końcu – po raz pierwszy w życiu nappełnił mnie strach. Wisiało w powietrzu coś, co było ważniejsze ode mnie – no tak, ale przecież od 1970 roku używałem tych samych słów: rzeczywistość, dialog bezpośredni, prawda nieartystyczna, odmowa kodów, rzeczywistość jako własne przedstawienie, ale sens ogólniejszy umykał.

Nie czułem się na wysokości tej refleksji. Kilka miesięcy później napisałem do Grotowskiego o konieczności deteatralizacji teatru. Zaproponowałem mu rozmowę, która byłaby filmowana. Dyrektor szkoły filmowej przyznał mi budżet na realizację projektu. Grotowski nie odpowiedział. On już był w trakcie „porzucania” teatru teatralnego, ale w inny sposób⁴.

Teatr odteatralniony, rzeczywistość rzeczywista

Można by również, na przekór (?) Pareysonowi zadać pytanie: skoro obraz przedmiotu chce być rzeczywistością, to czy rzeczywistość ma prawo chcieć być obrazem? Zachód słońca jest fenomenem mentalnym, zauważa Pessoa⁵. Te właśnie niepokoje zrodziły kolejne doświadczenia teatralności. Posługując się już własnym aparatem pojęciowym, odkrywając po dokumentacji totalnej ideę fotograficzności musiałem zadać nowe pytanie: performance fotograficzna? Sztabiń-

⁴ W. Hudon, *Photographie, theatre, film, performance*, Spirit Association, Luxemburg 2004.

⁵ F. Pessoa, *Le lire d'intranquillite*, ed. Chr. Bourgeois, Paris 1995.

ski nazwał to sztuką „z perspektywy fotografii”⁶. Trzeba dodać, iż chodzi tu o perspektywę praktyki artystycznej, nie dywagacji myślowych. Tak więc w 1979 roku w Neue Galerie Ludwig Sammlung w Aachen ma miejsce *Spotkanie z nieznanym* i *Tresura*. Zwłaszcza *Spotkanie z nieznanym* stawia skuteczniej pytanie o granice teatru i teatralności w ogóle. Performance posunęła teatralność radykalnie w stronę rzeczywistości, jednak teatrem nie była. Należało zatem zamazać tę cienką już granicę, którą performance potrafiła zlikwidować. To był jej myślowy i artystyczny potencjał. Zadałem więc pytanie (myślałem, że Pareyson byłby ze mnie zadowolony) – czy rzeczywistość może chcieć być teatrem? Oczywiście nie chodzi tu o tzw. teatralność życia codziennego, tak głęboko analizowaną przez Goffmana, ale właśnie o teatr. W podtekście całego doświadczenia padło tu istotne pytanie, które w domyśle skierowane było tylko i wyłącznie do Grotowskiego – co po teatrze teatralnym? Koniec teatru? Życie jako teatr?

Traktujmy – jeśli można – z wielkim podejrzeniem wszelkie akcje typu „śmierć sztuki”. Na ogół każda z tych śmierci wzbogacała (tylko i wyłącznie) język sztuki. Tak przecież było nawet z antysztuką dadaistów. Zatem – czy rzeczywistość może chcieć być teatrem? *Fotel-Louis XV* stawiał już tu pytanie, pytanie (jednak – tylko) o granice teatru. *Spotkanie z nieznanym* pytało o sens teatru. W zasadzie również (i tu chyba Sztabiński byłby ze mnie zadowolony) było to pytanie o potencjał fotografii jako metody badania rzeczywistości. To już nie z perspektywy fotografii, ale fotografia jako obraz, fotografia jako dźwięk, fotografia jako teatr, no i oczywiście (Pareyson) fotografia jako rzeczywistość.

Radykalizm jako napór na przedmiot

Mimo wieloletnich poszukiwań nie udało mi się odnaleźć autora idei o ataku na przedmiot jako znaku radykalności w sztuce. Ta myśl rozpoczynała moją pracę magisterską napisaną pod opieką prof. Juliusza Starzyńskiego. Okazała się ona być pierwszą w Polsce pracą magisterską dotyczącą fotografii. Starzyński nie zgodził się na jej formułę teoretyczną, tak że proponowany przeze mnie temat „Przedmiot i jego obraz” został zawieszony, co pozwoliło mi właśnie na czterdziestoletnią nad nim pracę. Mój dług wobec Starzyńskiego jest jednak poważniejszy. To on w ramach seminarium historii sztuki nowoczesnej i krytyki artystycznej pokierował moimi lekturami, „upoważnił” moją chęć zajęcia się teorią fotografii. Do fotografii, przynajmniej tak wyrażał się na temat aktualnych produkcji, nie miał większego przekonania, radził mi, abym zajął się poważnie dadaizmem i antysztuką, ale być może, że było to właśnie to samo. To właśnie

⁶ G. Sztabiński, *Z perspektywy fotografii*, [w:] *Wiesław Hudon – artysta w podróży*, katalog wystawy, Muzeum Sztuki, Łódź 2004.

on kazał nie czytać Bergsona, którego było w Polsce (oczywiście) mało, ale było na tyle (*Ewolucja twórcza*⁷), aby starczyło na całe życie, a głównie na start i pierwszą wystawę.

Po roku 1970, kiedy już w Sorbonie miałem dostęp do wszystkich dzieł Bergsona w oryginale, cały obszar filozoficzny został zagospodarowany na następne lata. Pareyson w sposób zupełnie naturalny zajął w tym obszarze uprzywilejowane miejsce. Ale właśnie Bergson zakreślał terytorium badawczej praktyki artystycznej jako estetyki eksperymentalnej.

Conversation sur l'esthetique Pareysona z 1966 roku zostały przetłumaczone na francuski dopiero (!?) w roku 1992, już po jego śmierci. Problematyka, którą odnalazłem u Pareysona – od poezji Cendrarsa (*Kodak*) aż do natury rzeczywistości w dziele sztuki, wystarczyło na następne lata praktyki artystycznej i rozmyślań.

Obraz nie chce być przedmiotem

Mam wrażenie, iż z pewnym opóźnieniem – widać i ja sam, wierny słowiańskim i europejskim globalnym refleksom, praktykuję niewytłumaczalne opóźnienia. Zaczynam mówić o istotnych kontekstach mojej własnej pracy, ale też chodzi tu – takie mam przekonanie – o pozycję pewnego, nowego problemu badawczego dotyczącego estetyki fotografii. Pojawienie się fotografii cyfrowej wprowadziło pewien zamęt w rozważaniach na temat istoty fotografii. Radykalniejsze poglądy sugerowały, iż w ogóle nie jest to fotografia, bowiem jej zależność od rzeczywistości – jak rozumiał Pearce – jest zupełnie inna. Pogląd, iż zapis fotograficzny – jako ślad – nie istnieje bez rzeczywistości, która go doświadczalnie uwiarygodnia, może zostać poddany filozoficznej wątpliwości.

Pareyson mówi po prostu: „Obraz chce być p r z e d m i o t e m, a przedmiot jest przedmiotem, którego mamy obraz”. Ta refleksja nosi datę 1966.

Zapewne, gdyby Uberto Eco⁸, zasłużona globalna gwiazda nauki światowej, nie powtarzał z uporem o swoim długu wobec Pareysona, jego opóźnienie z dotarciem do nas mogłoby się zwiększyć lub zmniejszyć o kolejne 30 lat. Raczej nawet więcej. Sądzę, iż głosy Pareysona w jego *Conversation sur l'esthetique*, tak jak głos Pierra Bourdieux z *Fotografia – sztuka poślednia* stanowią dla fotografii aktualnej istotne pojęcie myślowe. Zabierzmy się zatem za tłumaczenia, aby te istotne dzieła nie ukazały się ze stuletnim opóźnieniem. A tak ciągle zachowuje się z nimi epoka, którą właśnie opuszczamy.

⁷ *Ewolucja twórcza* (tłum. Florian Znaniecki) ukazała się w 1913 r. nakładem Wydawnictwa Towarzystwa Literatów i Dziennikarzy Polskich w Warszawie.

⁸ U. Eco, *Sztuka*, Wydawnictwo M, Kraków 2007.

Bibliografia

- Bergson H., *Oeuvres*, Presses universitaires de France, Paris 1959 (i później).
- Eco U., *Sztuka*, Wydaw. M, Kraków 2007.
- Fulchignoni E., *Civilisation de l'image*, Payot, Paris 1969.
- Hudon W., *Photographie, theatre, film, performance*, Spirit Association, Luxembourg 2004.
- Hudon W., *Teatr odteatralniony* oraz tekst dotyczący prezentacji filmu *Duree (Trwanie)*, [w:] *EXPRMNTL-5. International Experimental Film Competition*, katalog, Brussels 1974.
- Pareyson L., *Conversation sur l'esthetique*, Gallimard, Paris 1992.
- Pessoa F., *Le lirre d'intranquillite*, ed. Chr. Bourgois, Paris 1995.
- Sztabiński G., *Z perspektywy fotografii*, [w:] *Wiesław Hudon – artysta w podróży*, katalog, Muzeum Sztuki, Łódź 2004.