

Nowi dokumentaliści

ADAM MAZUR

Zadaniem filozofii fotografii jest zapytać fotografów o wolność i przeanalizować ich praktykę w poszukiwaniu tejże wolności.

Vilém Flusser ¹

Wśród tendencji w sztuce polskiej początku XXI wieku – oprócz młodego malarstwa i posługującej się ironią sztuki „postkrytycznej” – można wyróżnić oparte na rejestracji obrazów rzeczywistości nurt nowych dokumentalistów ². Wpisując się w kontekst sztuki współczesnej, nowi dokumentaliści świadomie zrywają z dominującą do niedawna w fotografii tradycją działania artystycznego rozumianego w kategoriach „gestu plastycznego”. Innymi słowy, w nowym dokumencie nie chodzi o kreację alternatywnych, osobnych przestrzeni. Zamiast tworzyć azył estetyczny, twórca za pomocą aparatu fotograficznego konfrontuje odbiorcę z obrazami Realnego ³. Do nowych dokumentalistów można odnieść aktualnie brzmiące słowa Jerzego Buszy spisane w czasie stanu wojennego, kiedy to po raz kolejny wyzwaniem dla polskiej sztuki okazała się rzeczywistość. *Gdy chwytły artystyczne już się przejadły i straciły na swojej aktualności*, pisał Busza, *przychodzi czas minimalizmu i oszczędności środków, rzeczywistość dochodzi do głosu, a wyobraźnia tam właśnie szuka podniet (a nie w samej sobie). Wtedy pojawiają się myślące kamery* ⁴. Busza, któremu bliskie były działania neoawangardy lat 70., nieprzypadkowo kładzie tak wyraźny akcent właśnie na myślenie fotografa posługującego się kamerą. W odróżnieniu od nurtu piktorialnego, w którym dominowało czysto formalne, oparte na impresjach doświadczenie estetyczne, „myślące” kamery podejmują trud przedstawienia, ale także analizy rzeczywistości i sposobów jej postrzegania.

Fotografia jako obserwacja rzeczywistości – od Dłubaka do Stiglitz

W nowym dokumencie, mimo powinowactwa z reportażem, które schodzi na dalszy plan, istotniejszy jest aspekt analityczny działań twórców, którzy reaktują i rozszerzają tradycję uosabianą w polskiej sztuce przez Zbigniewa Dłubaka. W *Fotografii*, jednym ze swoich najważniejszych tekstów, Dłubak jako pierwszą przywołał definicję *fotografii jako obserwacji rzeczywistości* ⁵. Jednak dla Dłubaka, podobnie jak dla nowych dokumentalistów, od obserwacji działanie twórcy dopiero się zaczyna. Od obserwacji nie da się oddzielić próby zrozumienia i zmiany rzeczywistości, która dokonuje się przez rewolucję sposobów widzenia. W tym miejscu warto przywołać *Asymetrię*, cykl wykonywanych przez wiele lat analitycznych prac, w których Andrzej Turowski słusznie widział *krytykę konceptuali-*

zmu, jego systemu pojęciowego uzasadnionego własną aksjomatyką, a nie różnorodnością świata. Krytykę, dodaje Turowski w tym samym tekście z katalogu monograficznej wystawy Dłubaka w CSW Zamek Ujazdowski, która nie naruszyła kluczowego przekonania artysty o konieczności penetrowania przez sztukę jej własnych granic⁶. Nowi dokumentaliści wykonują analogiczny zwrot ku rzeczywistości przy jednoczesnej rewizji granic sztuki współczesnej, w której umieszczają swoją produkcję artystyczną. Jednak ten dokumentalny zwrot dokonuje się na innym niż u Dłubaka poziomie, wskutek czego nie można mówić o prostym powtórzeniu. *Przedmioty zatem są obojętne* – pisał Dłubak w tekście z katalogu wystawy. *Asymetria – ich widzenie jest znaczące. Inaczej zobaczyć to inaczej zrozumieć*⁷. Nowych dokumentalistów nie interesuje wyłącznie asymetria percepcji rzeczywistości, lecz także przekroczenie poziomu analizy mediów i dotarcie do Realnego. W tym sensie zarówno przedmioty, jak i ich widzenie są znaczące: inaczej zobaczyć to, co inne, to inaczej zrozumieć. Skrajnie odmienne pod względem formalnym działania Konrada Pustoły, Moniki Bereżeckiej, Moniki Redzisz czy Przemysława Pokryckiego wydobywają na światło dzienne nierówność strukturującą rzeczywistość. Aktualne podziały społeczne, jak słusznie zauważył Ulrich Beck, przebiegają wzdłuż charakterystycznego dla współczesnego kapitalizmu nierównego dostępu do środków produkcji. Dostępu, który ma dziś większe znaczenie niż opisywane przez Marksa prawo własności. Przy czym nie chodzi tu wyłącznie o dostęp do środków produkcji przemysłowej (towarowej). Pogłębienie różnic wynika z wykluczenia całych grup z udziału w produkcji kulturowej wytwarzającej dobra symboliczne.

Według ekonomisty Josepha Stiglitz, autora teorii asymetrii informacji, współczesny kapitalizm jest systemem pełnym nieuczciwości, dalekim od konkurencyjności, przesyconym nie tylko „asymetryczną”, ale i zmistyfikowaną informacją. Wydaje się, że również w Polsce kapitalizm opiera się w znacznej mierze na fikcyjnym spektaklu, który odwraca uwagę od rzeczywistych problemów. Prosty zapis dokumentalny demaskuje tę iluzję, odsłaniając przed widzem pustynny pejzaż Realnego opisywanego przez Sławoja Żiżka (szczególnie cennym przykładem jest tu cykl pt. *Kapitał* Wojciecha Wilczyka)⁸. Obserwacja rzeczywistości za pomocą aparatu fotograficznego prowadzi do odczarowania świata. Innymi słowy, oddziaływanie prac nowych dokumentalistów na publiczność przywodzi na myśl opisany przez Bertolda Brechta i stosowany w jego koncepcji dramatu efekt obcości (*Verfremdungseffekt*).

Stan wyjątkowy

Postać nowego dokumentalisty, do którego wyjątkowo pasuje Benjaminiowskie określenie „wytwórca” (niem. *Produzent*), sytuuje się w przestrzeni niczyjej, gdzieś pomiędzy uznanymi formułami aktywności artystów i fotografów, odszukuje i dokumentuje fragmenty rzeczywistości, które w zasadzie mogłyby sfotografować i utrwalić każdy, ale ostatecznie nie robi tego nikt⁹. Podobnie jak w wypadku *ready mades* Marcela Duchampa czy surrealnych *objets trouvés* istotny jest gest „znalezienia” i nadania nowych znaczeń – w tym wypadku fragmentom utrwalonym na zdjęciach. Pozbawiona patosu dokumentacja pozwala spojrzeć na rzeczywistość w nowy sposób. Dopiero w przestrzeni sztuki typowe fotografie stają się *fotografiami typowymi*. Pozwalają nie tylko spojrzeć, zoba-

czyć, ale także zrozumieć stan wyjątkowy, w jakim tkwi współczesne społeczeństwo¹⁰. Pojawienie się dokumentu w polu sztuki współczesnej w Polsce można połączyć z nastaniem ery mediów nastawionych na zysk. Ramy działalności dokumentalistów wyznacza stale poszerzająca się przestrzeń między spektaklem mediów i rzeczywistością. Opór i niezgoda na narzucany odgórnie porządek symboliczny są dialektyczną reakcją twórców na zaistniały stan rzeczy.

Warto jednak zauważyć, że postawa nowych dokumentalistów jest daleka od jednoznaczności. Efekty ich pracy można traktować zarówno jak punkty oporu, jak i podlegające regułom spektaklu gotowe do sprzedaży produkty, mające urozmaicić tapetę medialną. Niepewność pogłębia także udział większości młodych artystów w rynku komercyjnych mediów, który zapewnia im utrzymanie. Jeśli jednak przyjąć, że nie można z zewnątrz krytykować systemu opartego na spektaklu, to w nowych dokumentalistach należałoby dostrzec agentów zmiany, którzy po pierwsze spalają się w codziennych zmaganiach z funkcjonariuszami tegoż systemu, a po drugie wprowadzają swoją twórczością problemy rzeczywistości do stanowiącego subpole spektaklu świata sztuki¹¹. W tym sensie potencjał zapisu dokumentalnego nie sprowadza się do zobaczenia i zrozumienia, ale także – przez analizę sposobów percepcji – przygotowuje odbiorcę do działania na rzecz rewizji *status quo*, przy czym zmiana wydaje się możliwa jedynie przez media. Graniczna pozycja nowego dokumentu generuje niepewność, przyciąga uwagę i może prowadzić do transgresji.

Chociaż grę z dominującymi mediami prowadzą na różnym poziomie niektórzy nowi dokumentaliści, to na szczególną uwagę zasługują publikowane w prasie fotografie duetu Zorka Project oraz Anny Bedyńskiej i Rafała Milacha. Zorka Project rewiduje obowiązujący kanon przedstawiania kobiet w popularnych magazynach dla pań. Realizowany przez artystki i obejmujący setki zdjęć atlas „zwykłych” kobiet odkłamuje kobiecość, a subwersywna względem mediów taktyka przynosi rezultaty w postaci rosnącego zainteresowania czytelników i czytelniczek tym, jak faktycznie żyją i jak mogą być przedstawiane kobiety poza światem spektaklu.

W podobny sposób działa Anna Bedyńska. Jej prace rewitalizują marginalizowaną przez świat sztuki współczesnej tradycję fotografii humanistycznej, której celem jest otwierać widza na doświadczenie innych, ale także wpływać na rzeczywistość. Projekty *Szpital* czy *Poród* przenoszą nas w świat cierpienia nieuleczalnie chorych dzieci, ale także nadziei i pozytywnych emocji związanych z oczekiwaniem rodziców na narodziny dziecka. Nieprzypadkowo zdjęcia ze szpitala położniczego zostały wykorzystane w organizowanej przez „Gazetę Wyborczą” akcji *Rodzić po ludzku*, mającej na celu realną poprawę warunków rodzenia dla wszystkich kobiet¹². Zaskakujące, do jakiego stopnia powszechne doświadczenie, jakim są narodziny dziecka, nadal jest tematem tabu, który do tej pory nie doczekał się wizualnej reprezentacji. W tym sensie podjęty przez Bedyńską projekt fotograficzny, podobnie jak działania Zorka Project czy innych przedstawicieli młodego pokolenia, jak Łukasz Trzciński czy Andrzej Kramarz, należy rozpatrywać jako działania pionierskie w historii polskiej fotografii, których celem jest stworzenie nowej ikonografii (w tym wypadku rodzicielstwa – nie tylko macierzyństwa, ale także „tacierzyństwa”). Prace Bedyńskiej oraz innych świetnych reporterów młodego pokolenia, podobnie jak zdjęcia mistrzów gatunku –

Tomasza Tomaszewskiego czy Sebastiao Salgado – pokazując niwersalne tematy (śmierć, choroba, narodziny człowieka) w konkretnym kontekście społeczno-historycznym. W tym sensie ten dokument czasu idzie pod prąd tej części tradycji humanistycznej, która niczym w klasycznej ekspozycji Edwarda Steichena *Rodzina człowieka* usiłowała zestawzić i zrównać doświadczenia wszystkich ludzi.

W tym kontekście warto także przywołać serię publikowanych w „Przekroju” zdjęć *Wieczór wyborczy* Rafała Milacha, który od pierwszych nocnych czarno-białych fotografii Śląska zajmuje się tworzeniem krytycznego reportażu prasowego. Ostrze obecnej w fotografiach Milacha ironii, a nawet szyderstwa, kieruje się przeciw politykom i establishmentowi. Na tych zdjęciach spektakl władzy, zwykle celebrowany przez wysokonakładowe magazyny i dzienniki, zostaje obnażony i wyśmiany. Jednocześnie zdjęcia przekraczają ramy jednego wydarzenia, jednych wyborów i jednego wieczoru wyborczego, stając się niepokojąco uniwersalnymi obrazami zmiany politycznej, która okazuje się pozorna.

Bilans niesentymalny

Odwrót nowych dokumentalistów od tkwiącej w martwym punkcie fotografii artystycznej i ambiwalentny stosunek do spektaklu komercyjnych mediów łączą się z próbą przepracowania formuły dokumentu ustalonej jeszcze w latach 90., a opartej na nostalgicznej wizji rzeczywistości (dobrym przykładem są znane prace Wojciecha Prażmowskiego zderzającego relikty PRL z blichтром III RP)¹³. Ważną postacią dla środowiska jest Wojciech Wilczyk, spełniający rolę łącznika między środowiskami i generacjami dokumentalistów, jednocześnie organizujący środowisko „fotorealistów”¹⁴. Na stałe mieszkający w Krakowie fotograf od końca lat 90. konsekwentnie realizuje serie fotograficzne dokumentujące rozpad form przemysłowych na Śląsku. Melancholia tworzonych przez Wilczyka obrazów, swego rodzaju dowodów procesu historycznego, wynika z namysłu nad nieodwracalnym charakterem zmian wymuszanych przez kapitał (tak też brzmi tytuł wystawy i albumu wydanego przez Wilczyka) w skali przekraczającej granice jednego regionu Polski. Podobne refleksje prowokują prace artystów młodszego pokolenia, takich jak Sławoj Dubiel, Piotr Szymon, Ireneusz Zjeżdżałka (fotografie *Wrześni*), Krzysztof Zieliński (*Hometown, Random Pleasures*), Rafał Milach (*Szare*). W pracach twórców młodego pokolenia sentymentalizm ustępuje miejsca chłodnej analizie (Konrad Pustoła, Przemysław Pokrycki, Agnieszka Brzeżańska, Zorka Project, Mikołaj Groszperre), w niektórych wypadkach podsytej wycelowaną w spektakl ironią (Igor Omulecki, Zuzanna Krajewska). Odwołując się do tytułu pracy Edmunda Mokrzyckiego, można powiedzieć, że nowi dokumentaliści przedstawiają w polu sztuki bilans niesentymalny, próbując uchwylić charakter i kierunek zmiany, jaka dokonuje się w Polsce¹⁵.

Nocne pejzaże Szymona Rogińskiego stanowią rewizję sięgającej międzywojnia tradycji fotografii ojczystej. Z opartych na grze światła i mroku obrazów ulatniają się elementy specyficznie polskiego pejzażu (pamiętamy pięknie smutne, wierzby płaczące Edwarda Hartwiga czy ośnieżone, równo zaorane pagórki Kieleckiej Szkoły Krajobrazu). Zamiast lokalnych motywów otrzymujemy wzniośle obrazy nie-miejsc, na które możemy natknąć się na peryferiach wielkich metropolii, którym rytm nadaje globalny kapitalizm. W tym kontekście światła

i mrok prowincji na fotografiach Rogińskiego można zestawić zarówno z podobnymi w klimacie obrazami Edwarda Hoppera, który w niepokojący sposób ilustrował szczytową fazę modernizacji Stanów Zjednoczonych, jak i z typowymi dla tej samej epoki cyklami artystycznych zdjęć rozbudowujących się metropolii Zachodu. Fascynacja postępem spod znaku *miasta, masy, maszyny* na zdjęciach Rogińskiego ustępuje rezygnacji, poszukiwaniu absurdałnych scenerii, które stanowią zapis konkretnych miejsc (głównie na Mazowszu), bardziej niż z rzeczywistością kojarzą się z nierealnymi lokacjami gier komputerowych.

Temat pejzażu porusza także instalacja *Polskie drogi* Igora Przybylskiego, który z tysięcy zdjęć zrobionych w trakcie podróży samochodem po Polsce zmontował pięciominutowy, niezwykle malarski film. Rozłożone na godziny, dni, tygodnie i miesiące podróże, których celem jest znalezienie i sfotografowanie odchodzących w przeszłość środków lokomocji (samochody, autobusy, lokomotywy), zlewają się w całościowy, syntetyczny obraz polskiej prowincji. Mijane po drodze wsie i miasteczka, dziurawe jezdnie, zaprzęgi konne, mniej lub bardziej luksusowe samochody i banalne, płaskie widoki pól i nieużytków mówią więcej o dzisiejszej Polsce niż niejeden reportaż. Obsesja artysty owładniętego spotykaniem u nielicznych entuzjastów pędem archiwizacyjnym prowadzi do powstania kompleksowego projektu artystycznego, w którego skład wchodzi obrazy, instalacje, dokumentacja fotograficzna i filmowa. Fotograficzny film Przybylskiego można odnieść do projektów totalnej dokumentacji tej czy innej drogi, podejmowanych m.in. przez Roberta Rauschenberga, Eda Ruschę, Douglasa Hueblera czy Johna Baldessario. Artysta odnosi się do najprostszego gestu fotografa w podróży pragnącego uwiecznić każdy moment swej ekspedycji, z tą różnicą, że Przybylski na pustym gościu nie poprzestaje i konsekwentnie podporządkowuje swoje działania celowi nadrzędnemu, jakim jest stworzenie artystycznego archiwum form nowoczesnej techniki¹⁶.

W bardziej formalny sposób do pejzażu – tym razem miejskiego – podchodzi Mikołaj Groszper, którego *Kolorobloki* wykazują pokrewieństwo z typologiami mistrzów Szkoły Düsseldorfskiej. Starannie zakomponowane zdjęcia budowane jak Polska długa i szeroka mrówkowców przyciągają uwagę autora zafascynowanego procesem rozpadu modernizmu. Z jednej strony pokryte liszajami i warstwą brudu budynki mieszkalne, popularnie zwane „mrówkowcami”, jak i peerelowskie biurowce budowane z dającej specyficzny efekt estetyczny kolorowej „płyty lipskiej” można traktować jak Corbusierowskie maszyny do mieszkania-pracy, które stanowią dziś ponury relikw realizowanej utopii. Z drugiej strony idea tanich mieszkań dla każdej rodziny i pracy dla wszystkich stała się symbolem z rozrzewnieniem wspominanej przez wielu epoki, gdy „Polska rosła w siłę, a ludziom się żyło dostatniej”. Symbolem, który jest wyzwaniem dla współczesnych władz, próbujących bezskutecznie walczyć z bezrobociem i rozwiązać problemy mieszkaniowe Polaków.

Ryzyko dziś

Odchodzenie w przeszłość epoki przemysłowej, obrazowane w kolejnych ujęciach demontowanych przez złomiarzy budynków pofabrycznych, wydaje się równie nieuchronną konsekwencją modernizacji jak opisany przez socjologa Ul-



Bloki, fot. Franciszek Mazur
(2006)

luksusu (zgodnie ze znaną formułą „zastaw się, a postaw się”). Warto zauważyć, że tworzone przez artystę serie prac nie mają wyraźnie krytycznego charakteru i w równym stopniu mogą być odbierane jako afirmacja, jak i krytyka stylu życia sfotografowanych rodzin.

Grupowe portrety polskich rodzin przywołują pamięć tworzonego przez lata „zapisu socjologicznego” Zofii Rydet, wyraźnie pokazując, jak wiele zmieniło się w życiu prowincji przez ostatnich kilka dekad. Rola dokumentalisty nie wyczerpuje się w jednym projekcie, lecz przenosi się z pokolenia na pokolenie twórców, którzy zdają relację z historycznego postępu, wczuwając się, za Walterem Benjaminem, nie w zwycięzców, lecz w zwyciężonych¹⁸. Taką identyfikację można przypisać Monice Redzisz i Monice Bereżeckiej, tworzącym wspomniany wcześniej duet Zorka Project. W toku rozłożonego na lata projektu dokumentują kolejne grupy społeczne i zawodowe, od tramwajarek i tirowców przez zakonnice, cyrkowców, sekretarki, aż po matki i córki. Pośród dorobku młodych fotografek wyróżniają się cykle, w których główną rolę odgrywają kobiety (m.in. serie *Sila-czki*, *Laski*, *Matki*). Spojrzenie Zorki na podziały przecinające społeczeństwo

richa Becka proces wzrostu ryzyka na wszystkich poziomach egzystencji jednostki¹⁷. Opuszczone, nieukończone domy fotografowane przez Konrada Pustolę (ale też seria *Not Economically Viable* Mikołaja Groszperre’a i *Teraz domy* Macieja Stępińskiego) według precyzyjnie określonego algorytmu, przywodzącego na myśl twórczość małżeństwa Becherów, wizualizują ryzyko społeczne i ekonomiczne, na jakie skazane są nie tylko jednostki, ale całe rodziny bez powodzenia inwestujące emocje i pieniądze w życiowy projekt, który jest skazany na niepowodzenie.

Widmowość nieukończonych domów na fotografiach Pustoli – ciekawych także od strony architektonicznej – łączy się z obrazami typowych polskich rodzin sfotografowanych przez Przemysława Pokryckiego w trakcie chrztów, komunii, ślubów i pogrzebów, swoistych punktów zwrotnych w życiu jednostek i zbiorowości. Na zdjęciach Pokryckiego religijny kontekst świąt nieprzypadkowo ustępuje miejsca świeckiej celebrze. Częścią tradycji – tego remedium na cierpienia spowodowane modernizacją – staje się rytualna konsumpcja i rosnąca spektakularność form życia rodzinnego. Charakterystyczne dla współczesności ryzyko, jak pokazuje Pokrycki, najskuteczniej można oswajać, łącząc rytuały religijne i tradycję świecką z urokami rynku, który nawet biednym pozwala choć raz w roku zażyć względnego

polskie przełomu wieków nieuchronnie ma charakter genderowy. Fotograficzny atlas zróżnicowanych społecznie przejawów kobiecości przekracza tradycyjne, kojarzone z klasyczną pracą Augusta Sanderu ujęcie kobiet jako osobnej grupy społecznej poddanej męskiej dominacji. Portrety „zwykłych” kobiet ilustrują postęp i ograniczenia, jakie napotyka proces emancypacji we współczesnej Polsce (szczególnie instruktywna jest tu seria *Matki*). Wystawiane w galeriach i publikowane w wysokonakładowej prasie zdjęcia wydają się też istotnym czynnikiem zdobywania świadomości nie tylko przez sfotografowane kobiety, które zgodnie z tezą Ulricha Becka *muszą nauczyć się, pod groźbą kary permanentnego upośledzenia, pojmować same siebie jako ośrodek działania, jako biuro planistyczne własnej biografii, własnych umiejętności, orientacji, kontaktów partnerskich itd.*¹⁹

Temat ryzyka od innej strony podejmuje także Zuzanna Krajewska, która w serii *Urazów* przedstawia osoby noszące na ciele ślady mniej lub bardziej niebezpiecznych wypadków, operacji, okaleczeń, poparzeń... Cieleśna rana, przyciągająca uwagę artystki, określa tożsamość jednostki, którą można opisać poprzez traumy, jakich doświadczyła w przeszłości. Ekspozując urazy, Krajewska, na co dzień fotografująca pięknych ludzi dla kolorowych magazynów mody, wydobywa na światło dzienne to, co zwykle pozostaje ukryte. Serię fotografii warto porównać z klasyczną już pracą Artura Żmijewskiego *Oko za oko*. Ta sztandarowa praca z nurtu sztuki krytycznej przedstawiała odrzucaną przez większość społeczeństwa inność i zmuszała do jej zobaczenia²⁰. Tymczasem Krajewska, w charakterystyczny dla siebie ironiczny sposób, przedstawia jednostki, których chwilową tożsamość określają tytułowe urazy. Bez traumy niemożliwe byłoby ukształtowanie podmiotu – zdaje się mówić artystka – podmiotu, który nie tylko nie jest inny ode mnie (jak kalecy ludzie u Żmijewskiego), lecz wręcz jest mną. Zapamiętała w procesie tworzenia paramedycznego atlasu ran Krajewska przypomina wiejskiego lekarza, który niczym bohater opowiadania Franza Kafki na dźwięk fałszywego dzwonka jedzie podziwiać, bo już nie leczyć, śmiertelną, lecz piękną ranę chłopca (*Przyszedłem na świat z piękną raną. To była moja cała wyprawa – mówi ranny chłopiec do lekarza*). Obrazy niegroźnych urazów, które fotograf przed nami odkrywa, byśmy mogli je podziwiać, niemal kontemplować, przyciągają badawcze spojrzenia widzów, chcących lepiej ocenić stan pacjentów. *Podchodzę do niego, a on śmieje się do mnie, jakbym mu przynosił najbardziej wzmacniający bulion... – teraz widzę: tak, młody człowiek jest chory. W jego prawym boku, w okolicy biodra, otworzyła się rana wielkości talerzyka. Różowa, o licznych odcieniach, ciemna w głębi, coraz jaśniejsza ku brzegom, lekko granulowana, z krwią zbierającą się nierównomiernie, otwarta jak szyb kopalni. Tak wygląda z daleka. Z bliska wygląda jeszcze gorzej. Któż może patrzeć na to, nie wydając cichego gwizdnięcia? Robaki, tak wielkie i długie jak mój mały palec, same różowe, a ponadto spryskane krwią, tkwiąc we wnętrzu rany, białymi główkami i licznymi nóżkami wiją się ku światłu. Biedny chłopcze, nic ci nie można pomóc. Odkryłem twoją wielką ranę: zginiesz od tego kwiatu w twoim boku*²¹.

Odrzucająca i magnetyczna zarazem rana okazuje się śmiertelna, a fotograf, który jak lekarz Kafki nie jest w stanie zaradzić śmierci, podejmuje się dokumentacji przypadków swoich pacjentów.

Album z fotografiami

Pamiętki po urazach, skrzętnie zbierane przez Zuzannę Krajewską i sfotografowane przez Annę Bedyńską mniej lub bardziej dramatyczne sytuacje z życia współczesnych rodzin zbliżają nas do kolekcji zdjęć rodzinnych z *Albumu* Anety Grzeszykowskiej. Album, jako jeden z wykwitów kultury mieszczańskiej celebrującej zatopiony w życiu rodzinnym indywidualizm, stał się tematem pracy artystki, która na materiale wizualnym pochodzącym z prywatnego archiwum dokonała zabiegu wymazania własnej osoby. Zniknięcie artystki z fotografii zapewne realizuje fantazję dziecięcą. Prosty gest zaprzeczenia własnej egzystencji, czy też lepiej – podważenia świadectw potwierdzających tę egzystencję, odnieść można także do przedstawionego przez Jacques'a Lacana procesu kształtowania się podmiotu²². W projekcie Grzeszykowskiej podmiot uwięziony w spojrzeniu innego nie tyle znika, ile ulega przesunięciu. Znajdując się po drugiej stronie piramidy widzenia, może podziwiać zionące pustką miejsce, które opuścił.

Problem zatrzymania pamięci i rekonstrukcji podmiotu przez fotograficzną dokumentację przestrzeni Aneta Grzeszykowska wraz z Janem Smagą podejmują również w innych realizowanych wspólnie projektach. Wykonana na zamówienie Fundacji Galerii Foksal dokumentacja pracowni Henryka Stażewskiego i Edwarda Krasińskiego przekracza granice zwykłego zlecenia. Wchodząc do nasyczonej znaczeniami pracowni, młodzi artyści podejmują szczególną grę z miejscem. Grę, której stawką jest niemożliwa, jak się później okazuje, rekonstrukcja jednostkowej egzystencji mieszkających i tworzących tam przez lata artystów. Jednak wpisana w projekt porażka nie jest całkowita. Wychodząca od analizy słynnego niebieskiego paska Edwarda Krasińskiego dokumentacja staje się autonomicznym komentarzem do twórczości wybitnego polskiego konceptualisty.

Procesu przepracowania własnej przeszłości podjął się także Igor Omulecki, który udostępnił publiczności tworzone przez ojca archiwum fotografii rodzinnych. Precyzyjnie ułożona sekwencja slajdów początkowo była interpretowana w kategoriach bootlegu, symbolicznej kradzieży wymierzonej w figurę ojca²³. Wydaje się jednak, że od aspektu „zawłaszczenia” istotniejsza jest rewizja przeszłości przez artystę, który decyduje się na gest upublicznienia prywatnego albumu. Chociaż niektóre zdjęcia mogą w oczach wyczulonego odbiorcy mieć drugie, perwersyjne dno, nie zmienia to faktu, że przedstawiają one rodzinną sielankę, taką, jaka była możliwa w czasach PRL (wczasy w bratnich „demoludach” i nad morzem, umiarkowanie dostatnie święta, życie codzienne polskiej inteligencji...). Nostalgia typowa dla obrazów dzieciństwa w projekcie Omuleckiego miesza się z historią, stając się swoistym dokumentem PRL, okresu, gdy mali chłopcy wybierali się nie tylko za Indian i karateków, ale także za tajnych agentów walczących z faszystami czy żołnierzy Ludowego Wojska Polskiego. Inaczej niż Grzeszykowską, Omuleckiego mniej interesuje sytuacja hipotetyczna, a bardziej relacja między współczesnością a przeszłością. Rolą twórcy jest przywrócenie choćby na czas trwania projekcji „czasu utraconego”, ułożenie go na nowo, próba uchwycenia znaków zapowiadających teraźniejszość czy też znalezienia wspólnego mianownika dla generacji trzydziestolatków (ale także pokolenia ich rodziców).

Praca nad jednostkową przeszłością dobiega końca w projekcie *Piękni ludzie*, w którym Omulecki w graficzny sposób fotografuje swoich przyjaciół z niefor-



Komunia, fot. Przemysław Pokrycki (2006)



KWK Polska, fot. Wojciech Wilczyk (2001)

malnej grupy Oko Delfina w trakcie szczególnego performance'u-sesji zdjęciowej. Choć uatrwalone na zdjęciach działania znanych przywodzą na myśl transgresyjne imprezy młodzieżowe, to właściwym celem performance'u jest, jak uważa autor, reakcja na „pseudorzeczywistość” tworzoną przez komercyjne media (Omulecki w tym czasie podjął regularną współpracę z ilustrowanymi magazynami dla kobiet). W absurdalnym, neodadaistycznym spektaklu rozgrywającym się na kolejnych fotografiach można znaleźć analogie z manifestem *Sztuki Żenującej* napisanym w stanie wojennym przez Marka Janiaka, członka grupy Łódź Kaliska, jak i z twórczością przez Zygmunta Rytkę dokumentacją działań artystycznych i nieoficjalnych imprez artystów z łódzkiego ruchu progresywnego (seria *Kolekcja prywatna*)²⁴. Umiarkowane szaleństwo domu rodzinnego artysty zestawione z późniejszymi działaniami Omuleckiego skłaniają do zadania pytań o nieoczywistą relację przeszłość-teraźniejszość-przyszłość (przeszłość kształtuje teraźniejszość, ale też jest poddawana nieustającej rewizji przez podmiot twórczy) i możliwość rewolucji życia codziennego, która – jak opisał to Raoul Vaneigem – rozpoczyna się od przewrotu w świadomości jednostek podejmujących ryzyko reinterpretacji ram własnej egzystencji²⁵.

Nadwrażliwość na znaki

Opisana w rozmowie z Pauliną Reiter „nadwrażliwość na znaki” Agnieszki Brzeżańskiej zmusza artystkę do rejestracji fragmentów otaczającej ją rzeczywistości, które później starannie archiwizuje i układa w wieloznaczne narracje²⁶. Prezentowane w postaci projekcji serie *Free Doom* czy *Impossible Is Nothing* wymuszają na odbiorcy poszukiwanie związku między poszczególnymi obrazami i sekwencjami. Eksplorujące powszedniość zdjęcia wnętrza domów, fragmentów plakatów i przestrzeni miejskich przypominają śledzenie domniemanego przestępcy uciekającego z rzekomego miejsca zbrodni, która – czego nie możemy być pewni do końca – już się wydarzyła. Dokumentalny wymiar fotografii zostaje przepracowany przez artystkę, która sprawia, że w równym stopniu jak przeszłość, zapowiada to, co ma dopiero nadejść. Taktykę artystyczną z *Free Doom* można porównać do działania Marthy Rosler, która angażuje całą swoją wrażliwość, by rozpoznać w porę „pełne pasji znaki”, jakie wysyła w jej kierunku rzeczywistość²⁷. Projekt Brzeżańskiej ma charakter ściśle biograficzny – dokumentuje przestrzenne i mentalne podróże artystki. Jej projekcje łączą typową dla albumu, rozwijającą się w czasie subiektywną narrację z elementami opisu i dokumentacji poddanej nieustannym przeobrażeniom ikonosfery.

Nieco inną postawę reprezentuje Ireneusz Zjeżdżałka, obsesyjnie poszukujący znaczących motywów w okolicach Wrześni pod Poznaniem, gdzie na co dzień mieszka. Układane w serie prace wpisują się w Atgetowską, a więc *stricte* fotograficzną tradycję. Fragmentaryczne widoki polskiej prowincji przyciągają precyzją szczegółu. Na zdjęciach Zjeżdżałka oniryczny klimat łączy się z absurdalną mieszkanką starego i nowego. Kolejne epoki pozostawiają po sobie ślady, osadzają się warstwami, które mają odbicie na fotografiach. Zapamiętane z socjalizmu gabloty, meble, murale łączą się tu z przedwojenną architekturą przemysłową, dziewiętnastowiecznymi detalami rzeźbiarskimi i stosunkowo nielicznymi jeszcze nalotami ery kapitalizmu (reklamy piwa, portrety Jana Pawła II, disneyowskie

naklejki dla dzieci). Dokumenty Zjeżdżałki, który nieprzypadkowo jedną z serii zdjęć zatytułował *Sedymencja*, przypominają geologiczne przekroje przez kolejne warstwy gleby, z tym że glebą, którą tnie fotograf, jest historia²⁸.

Historia, którą Ireneusz Zjeżdżałka traktuje niezwykle poważnie, jest także tematem fotografii Igora Omuleckiego przedstawiającej ni mniej, ni więcej tylko zakutego w zbroję polskiego rycerza odpoczywającego po zakończonej właśnie zwycięskiej bitwie pod Grunwaldem. Oczywiście zdjęcie Omuleckiego nie dokumentuje historycznego wydarzenia sprzed prawie 600 lat, lecz rozgrywany współcześnie spektakl nawiązujący do minionych wydarzeń. Twórcy udało się uchwycić z fotograficzną precyzją wpływ historii na współczesność, niemożność uwolnienia się od klisz kulturowych i potrzebę powtarzania w postaci farsy wydarzeń historycznych. Tyleż romantyczna, ile patetyczna figura rycerza powstrzymującego od setek lat teutońską nawałę może być zarówno nośną metaforą dla nacjonalistów upatrujących w procesie modernizacji zagrożeń dla polskości, jak i znakiem polskich kompleksów i marzeń o potędze, którą łatwiej zrealizować, przywołując duchy przeszłości niż próbując przedstawić jasną wizję przyszłości. Wykonane przez Omuleckiego zdjęcie rycerza pod Grunwaldem, należące do serii widoków z Polski nawiązujących do prac Wojciecha Prażmowskiego, dotyczy istoty dokumentu, który próbując przedstawić zastaną rzeczywistość, natrafia na rozgrywający się przed naszymi oczyma fikcyjny spektakl.

W stronę archiwum współczesności

Utrwalanie i techniczna reprodukcja wypranych z medialnego patosu obrazów rzeczywistości ma wiele wspólnego z mozolną, mało efektowną pracą archiwisty. Rozłożony w czasie projekt dokumentacji zmieniającego się świata jest daleki od romantycznego heroizmu i tym większej uwagi wymaga od krytyków i historyków. Tworzone przez artystów archiwa bardziej niż wypełnione stertami dokumentów pokoiki przypominają nieskończone i wciągające przestrzenie bibliotek, których zobrazowania podjął się Mikołaj Groszperre. Oparta na fotografiach z warszawskiej Biblioteki Narodowej instalacja jedynie pozornie przybliża nas do odkrycia reguł rządzących poznaniem, odsyłając do, jak to ujęła Rosalind Krauss, *dyskursywnej przestrzeni fotografii*, równie istotnej jak muzeum i galeria sztuki.

Uwikłana w systemy władzy produkcja wiedzy stanowi istotę projektu Krzysztofa Pijarskiego, który w możliwie neutralny sposób rejestruje wnętrza muzeów, sale wystawowe i galerie. Na przykładzie serii jego zdjęć widzimy, że nowych dokumentalistów, podobnie jak Michela Foucaulta i – dalej – Hala Fostera, interesują nie tyle odpowiedzialne za archiwizację tekstów i obrazów instytucje, ile raczej przekraczające cztery ściany archiwów *systemy rządzące pojawianiem się zdań*, które *strukturyzują szczególną ekspresję szczególnego okresu*²⁹. Fotografie pozwalają dostrzec, jak muzealnicze i kuratorskie praktyki, np. w celebrowanym przez władzę Muzeum Powstania Warszawskiego, wpływają na odbiór i postrzeganie historii, produkują wiedzę i kulturę, która następnie podlega internalizacji i naturalizacji.

Intymne archiwum czy – lepiej – prywatne muzea przedstawia na swoich zdjęciach Andrzej Kramarz, który wraz z Weroniką Łodzińską tworzy wieloczęściowy zapis wnętrza mieszkań ludzi zarażonych bakcyłem kolekcjonerstwa, hob-

bystów, niemal fetyszystów. Mania akumulacji, której wszyscy w jakiejś mierze się oddajemy, zawiądnęła bohaterami zdjęć do tego stopnia, że nie są w stanie wieść normalnego życia. Podporządkowanie człowieka gromadzonemu przez niego obiektom podkreśla na zdjęciach Kramarza i Łódzińskiej nieobecność samych kolekcjonerów, którzy niejako na własne życzenie wycofują się skromnie z przestrzeni obrazu, ustępując miejsca rzeczom.

Przeglądając narastający warstwowo zbiór prac, można dojść do wniosku, że to swoiste archiwum obrazów, z którym mamy tu do czynienia, znalazło w nowych dokumentalistach oddanych funkcjonariuszy. Nie są to jednak opisani przez Viléma Flussera w *Ku filozofii fotografii* bezrefleksyjni wykonawcy programu „Aparatu” (u Flussera aparat staje się metaforą autonomicznego, niepojętego mechanizmu zarówno politycznego, ekonomicznego, jak i społecznego, którego działaniu poddani są bezwolni ludzie)³⁰. Przeciwnie, to twórcy, którzy wprawdzie nie zamierzają przeciwstawiać aparatowi abstrakcyjnych produkcji artystycznych, lecz zamiast tego przyjmują strategię nadidentyfikacji, pozwalającej przechytrzyć bezduszny mechanizm, rozpoznać i zmienić niejako od wewnątrz reguły jego funkcjonowania. Taką odpowiedź dają dziś nowi dokumentaliści na postawione przez autora *Ku filozofii fotografii* wciąż aktualne pytanie o granice wolności.

ADAM MAZUR

¹ V. Flusser, *Ku filozofii fotografii*, tłum. J. Maniecki, Katowice 2004, s. 66.

² Nieprzypadkowe nawiązanie w tytule do legendarnej wystawy Johna Szarkowskiego w MoMA (1967), gdzie eksponowano zdjęcia Gary’ego Winogranda, Lee Friedlandera i Diane Arbus, pozwala na odbiór opisywanego nurtu w szerszym kontekście, z uwzględnieniem podejmowanej przez artystów rewizji żywej w sztuce zachodniej tradycji dokumentu. Osobną kwestią jest obserwowany przynajmniej od Documenta X w Kassel „dokumentalny zwrot”, który dokonuje się w sztuce współczesnej.

³ Por. dyskusja na łamach „Gazety Wyborczej”, „Lampy” i „Fototapety” opublikowana w całości w internetowej „Fototapecie” (<http://fototapeta.art.pl/2004/fri-t.php>).

⁴ J. Busza, *Problem myślących kamer*, „Obscura” 1982, nr 10, s. 26.

⁵ Kolejne były m.in. tautologiczna *fotografia jako fotografia*, *fotografia jako rozumienie rzeczywistości poprzez zarejestrowane widoki* czy *fotografia jako interpretacja rzeczywistości*, a dopiero na dalszym miejscu znalazła się *fotografia jako sztuka*. Z. Dłubak, *Fotografia*, w: *Jagoda Przybylak. Zdjęcie*, katalog wystawy w Galerii GN-ZPAF, Gdańsk, sierpień 1978, s. nn.

⁶ Por. A. Turowski, *Poza porządkiem formalnym. Uwagi o twórczości Zbyszka Dłubaka*, kat.

wyst. w CSW Zamek Ujazdowski w Warszawie, marzec-kwiecień 1992.

⁷ Por. Z. Dłubak, *Asymetria*, katalog wystawy w Małej Galerii ZPAF, Warszawa, lipiec 1988.

⁸ Por. m.in. S. Žižek, *Wzniosły obiekt ideologii*, tłum. J. Bator i P. Dybel, Wrocław 2001. S. Žižek, *Przekleństwo fantazji*, tłum. A. Chmielewski, Wrocław 2001.

⁹ W. Benjamin, *Twórca jako wytwórca*, w: *Anioł historii*, tłum. J. Sikorski, Poznań 1996. Wydaje się, że polskie tłumaczenie nie odzwierciedla intencji autora, który dostrzegł przesunięcie, jakie dzięki technicznym środkom reprodukcji obrazów dokonuje się w ramach instytucji autora (oryginalny tytuł eseju brzmi *Der Autor als Produzent*).

¹⁰ Do pojęcia „stanu wyjątkowego” odnosi się Walter Benjamin. Por. *Tradycja uciskanych poucza nas o tym, że „stan wyjątkowy”, w którym żyjemy, jest regułą. Musimy dorozić się takiego pojęcia historii, które temu odpowiada. Wtedy naszym zadaniem będzie wprowadzenie rzeczywistego stanu wyjątkowego*, w: W. Benjamin, *O pojęciu historii*, tłum. K. Krzemieniowa, w: tamże, s. 417.

¹¹ Samo pojęcie „zewnątrza”, jak zauważyli Michael Hardt i Antonio Negri, jest ideologiczną fikcją. Por. M. Hardt, A. Negri, *Imperium*, tłum. S. Ślusarski, A. Kołbaniuk, Warszawa 2005.

- ¹² Por. „Wysokie Obcasy” (dodatek do „Gazety Wyborczej”) z 24.12.2006, nr 51 (349).
- ¹³ Wystarczy przypomnieć słynną serię zdjęć pt. *Biało-czerwono-czarna* (por. W. Prażmowski, *Biało-czerwono-czarna*, Częstochowa 2001; W. Prażmowski, *Biało-czerwono-czarna*, katalog wystawy w Małej Galerii ZPAF-CSW, Warszawa 2000). Warto też zwrócić uwagę na obecność tego typu fotografii na wystawie *Wokół dekady*, gdzie pokazano „artystyczne dokumenty” Ewy Andrzejewskiej, Anny Beaty Bohdziewicz, Andrzeja Lecha, Wojciecha Zawadzkiego czy wspomnianego Wojciecha Prażmowskiego. Różnicę między tymi zdjęciami a tym, co określam mianem „nowego dokumentu”, można uchwycić, przywołując słowa komentarza Krzysztofa Jureckiego do zdjęć Lecha, jednego z artystów z kręgu „fotografii elementarnej”, który oddziałał na tzw. Szkołę Jeleniogórską. *Charakteryzują się one [zdjęcia Lecha] ukazaniem zbliżeń przedmiotów, malarskimi pejzażami i ich fragmentami o symbolicznym znaczeniu, ale także minimalistycznej formie. W poetycki, a nawet zagadkowy sposób, fotograf głównie ukazuje własny, intymny świat swych przeżyć* (por. *Wokół dekady. Fotografia polska lat 90.*, katalog wystawy w Muzeum Sztuki, Łódź, kwiecień – maj 2002, s. 72).
- ¹⁴ Por. *Fotorealizm*, katalog wystawy w Galerii Zderzak, Kraków 25.11 – 14.12.2003. Fotografów z tego kręgu można także określić mianem „topografów”, czy też – lepiej – „fotografów regionalistów” (nawiązując do kategorii *regional photographers* używanej przez anglosaską krytykę do opisu działań twórców, takich jak William Eggleston czy Bill Owens).
- ¹⁵ Por. E. Mokrzycki, *Bilans niesentymalny*, Warszawa 2001.
- ¹⁶ Przykładem podobnego formalnie projektu, który nie niesie za sobą żadnej idei (może poza promocją najnowszej lustrzanki cyfrowej Canona), jest film Heinza von Heydeabera i Jana Prerovskyego *The Road to Fokstugu* (www.fokstugu.com).
- ¹⁷ Por. U. Beck, *Spółeczeństwo ryzyka. W drodze do innej nowoczesności*, tłum. S. Cieśla, Warszawa 2004.
- ¹⁸ Por. W. Benjamin, *O pojęciu historii*, w: *Anioł...* dz. cyt., s. 417.
- ¹⁹ Por. U. Beck, dz. cyt.
- ²⁰ Por. Artur Żmijewski. *Oko za oko*, katalog wystawy w CSW Zamek Ujazdowski, Warszawa, 18.04.-31.05.1998. Katalog otwiera zbiór wypowiedzi widzów wystawy pod znaczącym tytułem *Dotknąć tabu*.
- ²¹ F. Kafka, *Lekarz wiejski*, w: *Wyrok*, tłum. J. Kydryński, Warszawa 1957, s. 107-108.
- ²² Por. J. Lacan, *The Subversion of the Subject and the Dialectic of Desire in the Freudian Unconscious*, w: Jacques Lacan, *Écrits. A Selection*, tłum. A. Sheridan, New York, London 1977.
- ²³ W takim kontekście fotografie były pokazywane w ramach *Akcji równoległej* w Cieszylinie w lipcu 2005 roku. Opiekę kuratorską nad projektem sprawował Michał Woliński.
- ²⁴ Warto w tym miejscu przypomnieć treść tekstu-manifestu z 1983 roku pt. *Sztuka Żenująca* autorstwa Marka Janiaka (członka Łodzi Kaliskiej): *Sztuka Żenująca jest postawą: / cwaniactwem dającym zawsze przewagę – jej narzędziem i siłą jest brak sukcesu / oszustwem – udaje, że jej celem jest brak sukcesu / lenistwem – postacią kontestacji wobec organizacji; a więc również rodzajem wolności / Sztuka Żenująca jest niemożliwa, bo: / deprecjonuje najsilniejsze tabu – zadowolenie płynące z akceptacji społecznej / jest gestem (jak wszystko) w kontekście społecznym, więc zawsze przydatnym (asymilowanym) / a więc jest zaprzeczeniem siebie – jeżeli będzie czysta, prawdziwa – nie zaistnieje odrzucona, / jeżeli stanie się przydatna – przestanie być sobą / Sztuka Żenująca jest ukazaniem rozmiaru zniewolenia jednostki / Sztuka Żenująca jest apologią niemożliwego – „życia bez społeczeństwa”*. Por. *Sztuka Żenująca*, <http://www.lodzkaliska.pl/old/d07.html>.
- ²⁵ R. Vaneigem, *Rewolucja życia codziennego*, Gdańsk 2004.
- ²⁶ *Nadwrażliwość na czytanie znaków. Z Agnieszką Brzeżańską rozmawia Paulina Reiter*, „Obieg” 2005, nr 3 (71).
- ²⁷ M. Rosler, *Passionate Signals*, kat. wyst., Hannover 2005.
- ²⁸ Por. Ireneusz Zjeżdżałka. *Sedymentacja*, kat. wyst. Galeria Zderzak, Kraków listopad 2004.
- ²⁹ Por. H. Foster, *Archives of Modern Art*, „October” nr 99, Winter 2002, s. 81-95.
- ³⁰ Filozof traktuje Aparat fotograficzny jako prototyp wszystkich aparatów – tych, które z jednej strony urastają do tak olbrzymich rozmiarów, że zachodzi niebezpieczeństwo utraty ich z naszego pola widzenia (jak aparaty zarządzania), a z drugiej strony maleją ku tak mikroskopijnym rozmiarom, aby całkowicie uniknąć naszej interwencji (jak mikroprocesory aparatów elektronicznych). Por. V. Flusser, dz. cyt., s. 69.