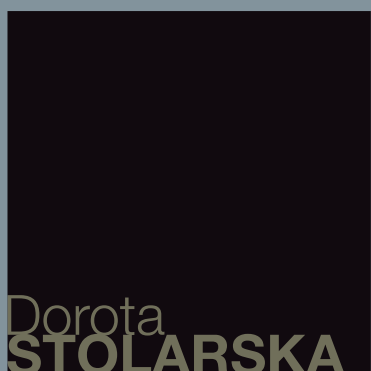
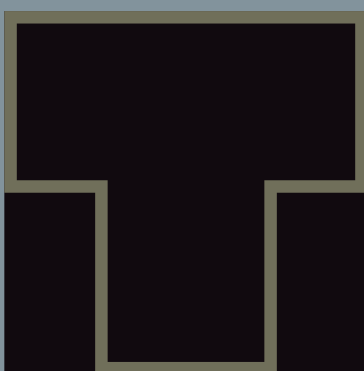




Dorota
STOLARSKA

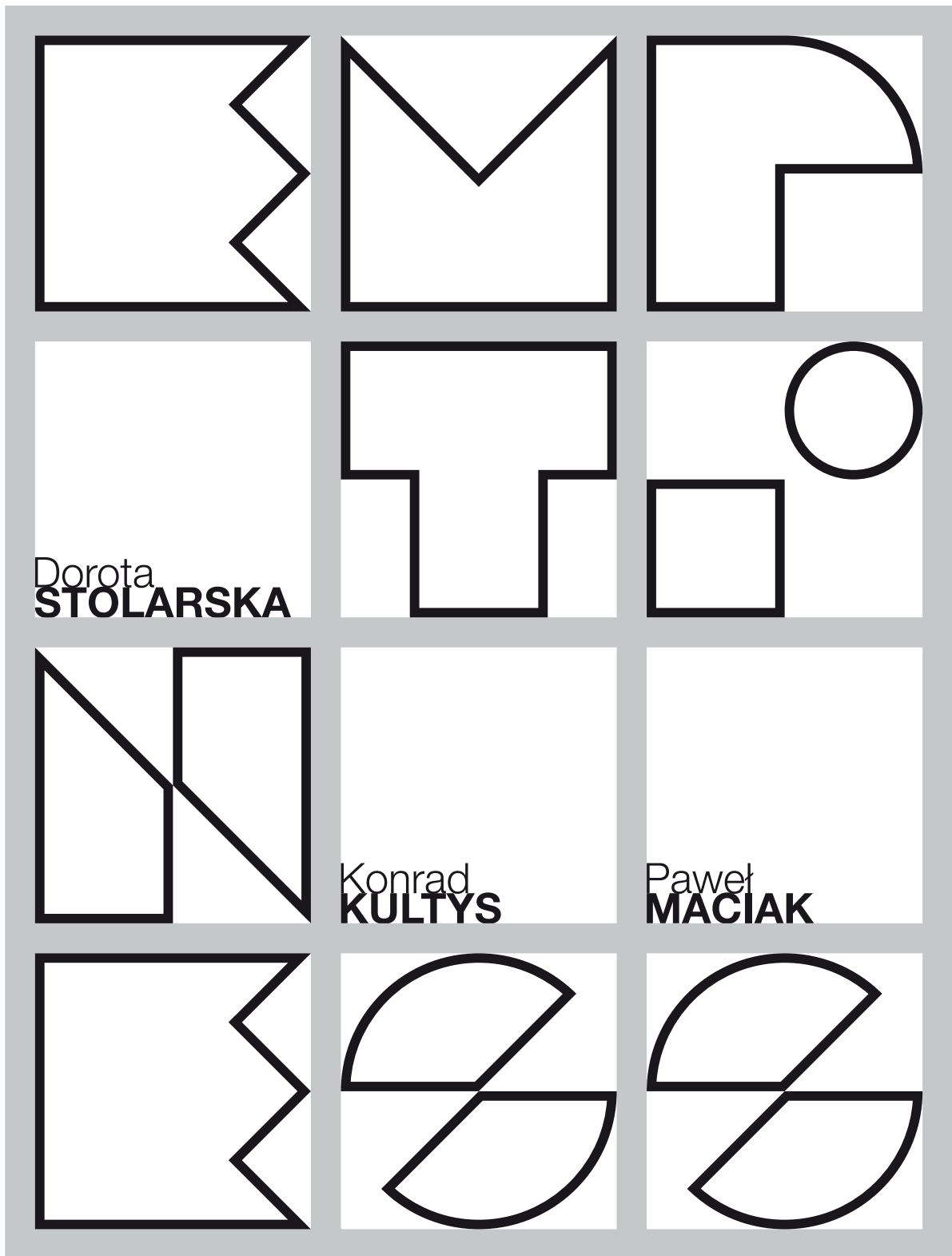


Konrad
KULTYS



Paweł
MACIAK





EMPTINESS
Dorota Stolarska, Konrad Kultys, Paweł Maciak

Wystawa fotografii studentów Doktoranckich Studiów Środowiskowych
Akademii Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi

Wydano w Akademii Sztuk Pięknych
im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi

ISBN: 978-83-65403-89-6

Otwarta pod koniec lutego 2018 r. wystawa „Emptiness” prezentowana w Galerii Pod Napięciem, której towarzyszy niniejszy katalog prezentuje prace trójki artystów - będących jednocześnie studentami Doktoranckich Studiów Środowiskowych na Akademii Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi jest prezentacją trzech cykli fotograficznych. Jest to jednocześnie trzecia wystawa studentów DŚS prezentowana w naszej galerii w ostatnich latach (ekspozycje „W cztery oczy”; marzec - kwiecień 2016 r. i „ID3 - Izabela Jurczyk, Krzysztof Guzek, Piotr Gryz - Wystawa projektów identyfikacji wizualnych”; luty ub. roku) - którą to tradycję wystaw studentów tej jednostki mamy nadzieję kontynuować i w latach następnych. Jednocześnie pilny obserwator zdarzeń w galerii na wydziale WEEIA zapewne zauważy, że jest to kolejna obecność pana mgr Piotra Gryza w naszych wydarzeniach - - acz w całkiem odmiennej roli. Uprzednio bowiem dwukrotnie występował jako autor prac na wystawie indywidualnej (marzec 2011 r.) jak i wraz z dwójką studentów DŚS we wspomnianej powyżej wystawie „ID3”. Tym jednak razem pan Piotr będący jednocześnie studentem II roku Doktoranckich Studiów Środowiskowych podjął trud zorganizowania wystawy prezentującej (acz wrywkowo, że względu na szczupłość przestrzeni ekspozycyjnej jaką dysponujemy) przybliżenie wycinka zdarzeń artystycznych związanych z w/w studiami, a przede wszystkim biorących w nim udział twórcami specjalizującymi się w dziedzinie obrazu fotograficznego i filmowego. Jego debiut kuratorski w naszej galerii uważam za udany, co zresztą nie dziwi, gdyż pan mgr Piotr Gryz nie po raz pierwszy jest organizatorem lub współorganizatorem a jednocześnie opiekunem merytorycznym tego typu eventu. Przy okazji polecić chciałbym Państwu Jego autorstwa tekst umieszczony w tym katalogu, pozwalający na pełniejszy odbiór prezentowanych prac. Nie jest to zresztą jedyne opracowanie tego typu w tej publikacji. Autorzy prac prezentowanych podczas niniejszej wystawy, pani mgr Dorota Stolarska, panowie mgr Konrad Kultys i mgr Paweł Maciak przy okazji tej publikacji podzielili się z nami swoimi rozważaniami w zakresie mediów, w których od lat są aktywni, zarówno w obszarze praktyki artystycznej jak i dociekań teoretycznych. Ich opracowania umieszczone na końcu wydania: „Wystawa po Wolfgangu Tillmansie – co czeka fotografię?” i „Świadomy wpływ – krótko o wymogu znajomości zabiegów formalnych w fotografii i filmie” oraz „Nieistotność”, są materiałami z treścią których na pewno warto się zapoznać. Zwrócić chciałbym też uwagę na krótki tekst prof. Marka Domańskiego odnoszący się do cyklu prac ostatniego z wymienionych autorów.

Potrójna wystawa „Emptiness” prezentuje wybór prac trójki studentów Doktoranckich Studiów Środowiskowych: Doroty Stolarskiej, Konrada Kultysa i Pawła Maciaka. Choć łączą ich wspólne studia i fotograficzna pasja, jednocześnie dzielą doświadczenia, wspomnienia i koncepcje. Wydawać by się mogło, iż próba pokazania odrębnych kolekcji, dodatkowo mocno naznaczonych rysem konceptualnym, skazana może być z góry na porażkę wynikającą z niespójności. Również technologicznie prezentowane prace ukazują spory rozstrzał: od fotografii błyskawicznych, przez metody tradycyjne, po eksperymenty z pogranicza filmu. Z jednej strony stoi tak znaczna różnorodność tematów i technik. Z drugiej, zwyczajnemu widzowi pozostaje sam wyraz wizualny prezentowanych prac. Autorzy zdecydowali się opatrzyć swoje kolekcje krótkim komentarzem przedstawiającym widzom koncept czający się za wizualnymi artefaktami. Dopiero to rozwiązanie pozwala uruchomić u oglądających proces intelektualny stojący za pełnym przeżywaniem zarówno poszczególnych składowych wystaw, jak i zadać sobie pytania natury ogólnej, traktując to potrójne spotkanie z fotografią jako koherentną całość. Poszukując wspólnych cech przedstawionych obrazów nie sposób nie zauważyć pewnej wizualnej spójności. Analizując powierzchownie zaprezentowane fotografie łatwo połączyć je wspólnym motywem krajobrazu. Jednakże są to krajobrazy szczególne – puste, a jednak w sposób mniejszy lub większy dotknięte, naznaczone minioną ludzką bytnością. Miejsca o zatartej funkcji nadanej im przez człowieka, pozostawione przyrodzie, niezłomnym siłom natury bezwiednie przywracającym im pierwotny charakter. Są to krajobrazy miejsc zdewastowanych przez człowieka na różnych płaszczyznach, odmienione z nieskalanej czystości. Jednocześnie oczyszczane, zwalczane przez siły natury próbującej przywrócić im pierwotny charakter. Angielski tytuł wystawy (Emptiness) rozwija tutaj mnogość swoich rodzimych znaczeń: pustkę, jałowość, bezkres przestrzeni. Wszyscy autorzy, pomimo bardzo różnych koncepcji, starają się nieustannie eksplorować używane medium. I nie jest tu najistotniejsze podejście technologiczne, które u całej trójki jest perfekcyjne. Wydaje się, że ważniejsze stają się pytania o funkcje fotografii. Gdzie kończy się jej rola dokumentująca, katalogująca, a zaczyna metafizyczna? Czy da się, niczym w prawosławnej ikonie, otworzyć za pomocą obrazu okno do świata duchowego? Wejrzeć w niezauważalne, przywrócić miniony czas? Zdradzone pierwotne założenia konceptualne jeszcze bardziej pogłębiają kontemplacyjny charakter prezentowanych prac. Skłaniają nad refleksją nad miejscem człowieka w przyrodzie i realnym wpływem jego poczynań wobec kosmicznego pulsu natury. Cyklu naprzemiennej, nieustającej kreacji i destrukcji. Wszystkie te pytania te pozostawiane są oglądającym. Czy uda się znaleźć na nie odpowiedzi, a może sprowokują w oglądających stawianie kolejnych – rozsądzić możemy sami.

HAŁDA

3 fotografie analogowe / 14 polaroidów, / obiekt

Składowisko „Zawady” – 4 miliony ton popiołów pochodzących z warszawskiej Elektrociepłowni Siekierki. Powstała w latach 60. hałda usytuowana zaledwie 16 km od centrum Warszawy stanowi zaskakujący wyłom w krajobrazie. W swojej pracy chciałam zbadać jej wpływ na okolicę. Interesowała mnie zarówno strona estetyczna – to jak za jej sprawą zmienił się krajobraz, a także to, jak jej obecność oddziałuje na środowisko. Czy zawarte w pyłe pierwiastki, w tym metale ciężkie takie jak chrom, nikiel, kobalt i bar mają wpływ na glebę, a co za tym idzie porastającą hałdę roślinność? Czy zwiewany ze składowiska pył oddziałuje na *atmosferę*? Badanie hałdy przypominało nieco eksplorowanie nieznanej planety. Nasuwały się pytania o to czy pył jest bezpieczny dla człowieka, czy można wziąć go do ręki albo swobodnie oddychać przebywając na hałdzie. Interesującym aspektem wydał mi się także niejednoznaczny status tej przestrzeni – stanowi dziwny teren zmagania człowieka z przyrodą. Trudno określić, jaki wpływ na wygląd terenu ma człowiek, a jaki odzyskująca tę przestrzeń natura.

mgr Dorota Stolarska





Ranunculus vulgaris - korei
52°08'55.2"N 21°08'51.2"E



Solidago gigantea
52°08'55.3"N 21°08'47.6"E



Agnemonia eupatorioides
52°08'56.8"N 21°08'45.3"E



Cichorium intybus
52°08'54.5"N 21°08'49.4"E



Thlaspi arvense
52°08'55.2"N 21°08'51.2"E



Calluna vulgaris
52°08'56.2"N 21°08'54.5"E









Calamagrostis canescens
52°08'56.2"N 21°08'54.5"E



Calamagrostis epigejos
52°08'58.0"N 21°08'45.9"E



Solidago canadensis
52°08'54.4"N 21°08'52.7"E



Chaenophyllum temulu
52°08'53.4"N 21°08'51.4"E



Achillea millefolium
52°08'53.5"N 21°08'50.8"E



Tanacetum vulgare
52°08'54.5"N 21°08'50.6"E

OBRAZY WYKŁĘTE

projekt w trakcie realizacji

/ slajd średnioformatowy / technika własna

Na cykl składają się fotografie wykonane w miejscach naznaczonych przez wydarzenia z okresu II wojny światowej i okupacji. Ukazane na zdjęciach krajobrazy i obiekty były miejscem zbiorowych egzekucji Polaków (Dolina Chochotowska) i Żydów (położone na mazowszu Jadów i Sadowne oraz znajdujący się w województwie świętokrzyskim Nowy Korczyn), świadkami tortur (zwany „Katownią Podhala” Hotel Palace w Zakopanem) i niewolniczej pracy (kamieniołomy u podnóża Wielkiej Krokwi). Współcześnie pamięć o tych wydarzeniach zupełnie się zatępiła a prezentowane miejsca mają charakter użytkowy bądź rekreacyjny. Prace zostały wykonane poprzez naświetlanie średnioformatowego slajdu z zastosowaniem długiego czasu ekspozycji i przy wykorzystaniu stworzonego na potrzeby projektu filtra ND oraz akcesoriów kamerowych w postaci kompendium oraz filtra gradacyjnego. Uzyskane za ich pomocą czasy ekspozycji sięgały kilkunastu minut w warunkach pełnego nastonecznienia. Praca ma charakter eksperymentu, podczas którego aparat stara się uchwycić to co widoczne podczas tradycyjnego eksponowania oraz to, co ukryte poprzez wydłużenie czasu ekspozycji. Wielominutowe naświetlanie ma na celu „zbadanie” miejsca, w którym tragicznie doświadczone lokalnych mieszkańców, a efekt tego badania jest do samego końca (wywołania slajdu) niepewny. Fotografia wkracza tutaj w domenę filmu, zastępując nieruchomą kamerę i rejestrując upływ czasu za pomocą jednego obrazu. Czy poprzez długi czas naświetlania w słonecznych warunkach – próbę uchwycenia tego co niewidoczne w fotografowanym miejscu, próbę zatrzymania czasu, historii – uda się zobaczyć coś, co będzie świadczyło o wydarzeniach, których świadkiem było to miejsce ? Czy jego pozornie użytkowy i rekreacyjny charakter zostanie zweryfikowany poprzez te zabiegi ? Czy tezę o miejscu jako świadku historii uda się zbadać za pomocą medium fotograficznego? To pytania, na które próbuje odpowiedzieć prezentowany projekt.

mgr Konrad Kultys











FOTOGRAFIA POSTKONSUMPCYJNA

wybrane prace / pliki cyfrowe

Na zdjęciach Pawła Maciaka widać, że materia jest tylko pretekstem do dyskontowania procesu powstawania obrazu. Bo przecież ani rzetelna konstrukcja form na płaszczyźnie, ani delikatna skala barw, ani zakorzeniony w potocznej estetyce punkt widzenia, nie są istotne dla tych zdjęć. Skonwencjonalizowana konstrukcja zdaje się utrwać powszechnie uznane wartości i priorytety. (...) Fotografia oferuje nam „informację, lecz ta informacja ogołoconą jest z przeżytego doświadczenia”¹, nie ma w niej delikatnego zapaszku gnijących tkanek, miękkości pleśni. Siła tych obrazów nie w tym że Śmierć opisują lecz w tym, że ją zawierają w ilości strawnej dla oglądającego. Jedną z najistotniejszych cech fotografii przed rewolucją cyfrową, była jej możliwość realizowania zasady substytucji, czyli wypełniania braku powstałego na skutek działania Śmierci. Fotografia klasyczna, oparta na światłoczułości soli srebra, przeciwstawiała się śmierci, co widać w naiwnym używaniu słowa „uwiecznić” w odniesieniu do czynności fotografowania. Tamte obrazy miały szczególny status wynikający z ich mocy. Zamiary Pawła Maciaka wydają się wynikać z chęci demistyfikacji. Autor staje za kamerą jakby chciał powiedzieć: „chcę w pełni doświadczyć sprzeczności moich czasów, dla których sarkazm może być warunkiem prawdy”². Mam wrażenie, że fundamentalnym zagadnieniem, podejmowanym przez Pawła Maciaka jest Śmierć Obrazu. Ale być może się mylę. Czasem wydaje mi się, że świat istnieje tylko po to żeby go sfotografować. i mam na myśli sam akt fotografowania, bez konieczności oglądania zdjęć.

dr hab. Marek Domański.

Fragment tekstu z katalogu do wystawy:

Paweł Maciak – Fotografia postkonsumpcyjna – Galeria FF, 2017r.

¹ J. Berger, O patrzeniu, warszawa 1999, s.76

² R. Barthes, Mitologie, Warszawa 2000, s. 28









WYSTAWA PO WOLFGANGU TILLMANSIE

Co czeka fotografię?

mgr Dorota Stolarska

Wolfgang Tillmans jest uważany za artystę dzięki któremu fotografia snapshotowa została podniesiona do rangi sztuki, a wystawa zyskała nowe oblicze. Zrezygnował z prezentowania fotografii w sposób liniowy na rzecz chaotycznego rozrzucenia ich w przestrzeni galerii. Chaos ten jest jednak pozorny, a fotografie tworzą ze sobą dokładnie przemyślane przez artystę układy. Relacje nie zachodzą jedynie na polu estetycznym, ale także ideowym, niosąc za sobą polityczny lub społeczny przekaz. Dla Tillmansa wystawa stanowi medium samo w sobie, jest odrębnym bytem, może nawet niezależnym dziełem sztuki. Na jego kształt składają się nie tylko fotografie, ale także miejsce, zarówno jako przestrzeń wystawiennicza, jak i nośnik idei. Bez znaczenia nie jest więc fakt, gdzie odbywa się wystawa. Inne konteksty znajdziemy na tej prezentowanej w warszawskiej Zachęcie, a inne w Museo del Banco de la Republica w Bogocie.

Być może, pewnego rodzaju „innovacyjność” opartych na fotografiach instalacji Tillmansa zasadza się na tym samym, co „niesamowitość” Atlasu Mnemosyne Aby'ego Warburga – w obu przypadkach obrazy składają się na większą całość, tworzą nowy obraz. Oczywiście pominęłam tu wiele kwestii znacznie różniących od siebie te dwie sytuacje, ale tego typu interpretacja wydaje mi się dobrym wytłumaczeniem dlaczego tak wielu naśladowców Tillmansa nie osiąga tej siły oddziaływania, co on. Skupiając się jedynie na rozwiązaniach formalnych – nieliniowości ekspozycji, pomijają warstwę kontekstową i ideologiczną.

Jaka jest więc wystawa po Wolfgangu Tillmansie? Chyba ograniczony sens ma powielanie tego co było u niego. Anachroniczne może się wydawać także prezentowanie prac w sposób liniowy, choć nie wydaje mi się aby konieczne było odrzucanie tego rozwiązania za wszelką cenę. Być może pozostaje nam Internet? Nie tyle jako miejsce prezentowania prac, co inspiracja dla galerii. Coś na kształt muzealnego instagramu albo tumblr, w którym zalewa nas morze obrazów działających nie pojedynczo ale jako całość.

W 2014 roku magazyn DER GREIF zorganizował w Neue Galerie im Höhmannhaus wystawę A Process. Wzięły w niej udział osoby, które swoje prace zgłosiły przez stronę internetową. Kuratorzy wytypowali 279 osób z 33 krajów, po jednym zdjęciu od każdej. Wybranymi fotografiami wypełniono całą ścianę galerii. Następnym etapem było zdejmowanie pojedynczych zdjęć ze ściany i tworzenie z nich kombinacji na ustawionych w pomieszczeniu stolikach. W miarę upływu czasu ściana pustoszała, a stoliki wypełniały się fotografiami tworzącymi ze sobą nowe relacje. Ostateczny układ został przeniesiony z powrotem na ścianę. Podczas całego procesu galeria była otwarta dla zwiedzających. Kiedy fotografie znalazły się na ścianie zaproszono poetów, którzy mieli stworzyć lub znaleźć teksty opisujące nowe relacje między zdjęciami. Podsumowaniem wystawy była książka, w której zaprezentowano liczne kombinacje i zwrócono uwagę na różnorodne konteksty jakie mogą ze sobą tworzyć obrazy.

W opisanym przedsięwzięciu pobrzmiewa z jednej strony koncepcja Tillmansa, a z drugiej widoczny jest wpływ portali internetowych, w których można kolekcjonować obrazy i tworzyć z nich zindywidualizowane kompozycje.

Być może taka jest właśnie przyszłość wystawy. W galerii nie będziemy już podziwiać kunsztu artysty, jego dobrych kadrów czy umiejętności operowania światłem, ale to jak fotografie oddziałują na siebie nawzajem. Owszem ważne będzie to, co na zdjęciu, ale przede wszystkim w kontekście większej całości i relacji jakie buduje z pozostałymi obrazami. Możliwe, że będziemy mogli inge-

rować w prezentowane wystawy i jak w projekcie A Process, tworzyć swoje „tumblrów” ściany, na które inni będą odpowiadać swoją interpretacją. Być może będą to za nas robić kuratorzy. Każdy otrzyma tę samą grupę zdjęć, którą rozplanuje według własnego uznania. Odbiorcy zamiast podziwiać poszczególne fotografie będą badać relacje między nimi i szukać ścieżki interpretacyjnej.

W tym momencie pojawia się ciekawe pytanie, kto w takim układzie będzie artystą? Czy autor fotografii, na które nikt nie patrzy indywidualnie gdyż są jedynie materia, z której kurator buduje wystawę? Czy też sam kurator, który tworzy dzieło w postaci ekspozycji? Może jedynym ratunkiem dla autora jest kuratorowanie swoich wystaw? Czy nie to właśnie robi Tillmans? Może w tej sytuacji nie ma wystawy po Wolfgangu Tilmansie, bo wszystko co posuwa jego ideę dalej, stawiając wystawę ponad pracami, gubi i ruguje autora z przestrzeni galerii.

Tutaj pojawia się pytanie o samą fotografię, o jej status i o to dokąd zmierza. Można postawić to pytanie w szerszym kontekście, zapytać o to dokąd zmierza sztuka ogólnie, jednakże wydaje mi się, że fotografia jest tu pewnym odrębnym bytem. Zakładając za Donad'em Kuspit'em, że „koniec sztuki” miał swój początek w dziełach i pracach teoretycznych Marcela Duchampa, a więc w początkach XX wieku, musielibyśmy uznać, że największy rozkwit fotografii przypadł na czas, w którym sztuka chyliła się już ku upadkowi. Według tej, krytykowanej wielokrotnie, teorii, fotografię należałoby więc zaliczyć do tzw. „postsztuki”.

W wydany w 2004 roku Końcu sztuki Kuspit odnosi się między innymi do teorii Walter'a Benjamin'a dotyczącej zanikania aury w dobie reprodukcji technicznej¹. Według niemieckiego filozofa reprodukcja techniczna pozbawia obraz oryginalności. Obecność aury wyklucza jakąkolwiek powtarzalność, a reprodukcja niszczy ją wytłuskując przedmiot z jego powłoki, „tupiny” i pozbawiając go intymności. Kuspit idzie o krok dalej, twierdząc, że „w postmodernizmie nie widzimy obrazu, tylko samą reprodukcję albo w najlepszym wypadku obraz poprzez reprodukcję, tak że obraz i reprodukcja utożsamiają się ze sobą i wydają tym samym dla oka przeciętnego widza. Oswojona dzięki powielaniu reprodukcja zajmuje w jego świadomości miejsce oryginału.”²

Autor Końca sztuki skupia się jednak na twórczości malarskiej i rzeźbiarskiej, jakby zupełnie pomijając fotografię. Jednym z niewielu artystów posługujących się tym medium, o którym wspomina jest Vik Muniz. Kuspit określa jego, stworzone z czekolady, spaghetti lub innych jadalnych materiałów, przeróbki znanych arcydzieł jako niesmaczne. Wydaje mi się, że Muniz znalazł się w książce nieprzypadkowo, to w końcu jeden z bardziej rozpoznawalnych przedstawicieli postmodernizmu w fotografii. Jego prace stanowią więc idealne potwierdzenie tezy Kuspita, że sztuka skupia się obecnie na akcie tworzenia (powielania, naśladowania) i odbioru, a nie na wyjątkowości dzieła.

To samo zjawisko zupełnie inaczej postrzega Charlotte Cotton, która zauważa, że postmodernizm „spojrzał na fotografię z innej perspektywy, wolnej od dążenia do zestawiania panteonu twórców na wzór panteonów w dziedzinie malarstwa i rzeźby. (...) zwrócił również uwagę na fundamentalne cechy fotografii, jak naśladownictwo, możliwość reprodukcji, fałszerstwo. Fotografię przestano

¹ Zob. Walter Benjamin, *Twórca jako wytwórca*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1975.

² Donald Kuspit, *Koniec sztuki*, Muzeum Narodowe w Gdańsku, Gdańsk 2006, s. 9.

traktować jako świadectwo oryginalności autora (bądź jej braku) czy też jako wyraz autorskiej intencji; dostrzeżono w niej znak, którego znaczenie bądź wartość pochodzi od miejsca, jakie zajmuje w ogólnym systemie kodowania społecznego i kulturowego”³.

Wydaje mi się, że współczesną fotografię można uznać za „postsztukę”, co w jej przypadku nie wydaje mi się określeniem pejoratywnym. O ile można zgodzić się z Kuspit'em, że malarstwo czy rzeźba faktycznie uległy procesowi degradacji, choć też jest to kwestia sporna, to jeżeli chodzi o fotografię współczesność dostrzegła w niej te cechy, o których mówiła Cotton i zaczęła je wykorzystywać w sposób twórczy i pożyteczny.

Oczekiwanie od współczesnej fotografii tego, czego od malarstwa jest krótkowzroczne i anachroniczne. To oczywiste, że także za jej pomocą możemy tworzyć piękne obrazy, ale kryje się w tym pewna pustka, wtórność i poczucie niedosytu. Fotografia jest narzędziem posiadającym potencjał, który można wykorzystać w sposób krytyczny.

W epoce „postartystycznej” sztuka nieustająco przenika się z życiem. Artyści sięgają po różne media by dotykać aktualnych i globalnych problemów. W tej grupie trudno chyba nawet wyodrębnić malarzy, fotografów, rzeźbiarzy itp., wszyscy są artystami wizualnymi. Dobrym przykładem tego typu działań są przedsięwzięcia realizowane przez duet Adam Broomberg i Oliver Chanarin. Na prezentowanej w 2015 roku, w Centrum Sztuki Współczesnej w Warszawie, wystawie Podstawowe zasady, zaprezentowali fotografie, wideo i performans. Prace poruszały zagadnienia konfliktu i opresyjności systemu.

Broomberg'a i Chanarin'a interesuje dokładnie to, co Donald Kuspit uznawał za jeden z elementów „postsztuki” – proces produkowania i tworzenia obrazów, a nie finalny efekt. Mierzą się z samym medium – aparatem fotograficznym mającym cechy narzędzia opresji i inwigilacji oraz będącym nośnikiem pewnych ideologii. Sami określają swoje działania jako „postfotografię”. W rozmowie z Adą Banaszak dla pisma *Notes-na-6-tygodni*, stwierdzają, że dla nich „postfotografia to taki rodzaj fotografii, której nie zadowala tylko przedstawienie dowodów czy odegranie roli świadka. Fotografia jest technologią, która stanowi wcielenie ideologii swoich czasów, a my nie używamy jej po prostu jako narzędzia, żeby wykonać robotę. My badamy samo medium, które jest wcieleniem uprzedzeń, i to jest głównym tematem naszej pracy.”⁴ Na zakończenie wywiadu, na pytanie o to, jaka będzie rola fotografii za dwadzieścia lat, artyści odpowiadają, że „nikt nie będzie używał słowa >fotografia<, chyba, że nostalgią”⁵.

Czy oznacza to, że według Broomberg'a i Chanarin'a następnym etapem po skierowaniu zainteresowania na medium jest jego śmierć? Jeżeli by tak było, należałoby przyznać rację Kuspit'owi, który wiązał „koniec sztuki” m.in. ze skupieniem na procesie produkcji. Czy w tej sytuacji, odpowiednio młodsza od sztuk plastycznych, fotografia odbywa tę samą drogę ku zatraceniu, co one? A może można znaleźć w tym procesie pewne nowe wartości? Podjęli się tego autorzy

³ Charlotte Cotton, *Fotografia jako sztuka współczesna*, tłum. Magdalena Buchta, Piotr Nowakowski, Piotr Paliwoda, *TAIWPN UNIVERSITAS*, Kraków 2010, s. 191.

⁴ Ada Banaszak, *Catkiem zabawny ból – rozmowa z Adamem Broombergiem i Oliverem Chanarinem*, *Notes-na-6-tygodni*, 2015, nr 100, s. 100.

⁵ Tamże, s. 107.

prac zgromadzonych na wystawie *Rzekoma śmierć fotografii*, która miała miejsce w lutym 2016 roku w galerii Zwitschermaschine w Berlinie. Justyna Dryl, Magdalena Żołędź i Karol Komorowski określili się mianem „postfotografów” i poszukiwali sensu i znaczeń m.in. w obrazach stworzonych w wyniku błędów w skanowaniu lub abstrakcyjnych formach wygenerowanych przez brudy oblepiające skanowany negatyw. Jest to jednak kolejny przykład działań, w których medium zwraca się ku samemu sobie. Możliwe, że do pewnego stopnia jest to interesujący obszar badań, ale będący raczej ślepą uliczką, która rzeczywiście może prowadzić do śmierci fotografii.

Alternatywą dla tej drogi wydaje się przeniesienie twórczości fotograficznej do internetu lub, jak w przypadku wystawy, szukanie w nim inspiracji. Za przykład może tu posłużyć praca *Excellences & Perfections* Amalii Ulman – rodzaj internetowego performansu, w którym młoda artystka wciela się w typową „it-girl” dokumentującą na Instagramie swoje próżne życie w Los Angeles. Amalia bawi się instagramową konwencją zarówno jeśli chodzi o styl zdjęć (fotografie w bieliźnie, w windzie, usta w dziubek) jak i korzystanie z narzędzi – filtrów i hashtagów. W 2016 roku, rok po zakończeniu projektu, część fotografii została zaprezentowana na wystawach w Whitechapel Gallery w Londynie oraz w Tate Modern.

Przykład Amalii Ulman to kolejny dowód na to, że tam, gdzie zmierza fotografia ważniejszy staje się pomysł niż perfekcyjnie wykonane zdjęcie. Co więcej, wydaje mi się, że Ulman w swojej pracy, do pewnego stopnia, porusza te same zagadnienia, które interesują Broomberg'a i Chanarin'a. Ona także zajmuje się badaniem medium jako nośnika pewnych idei.

Warto się zastanowić czy zwrot ku „projektowości” nie jest też źródłem wzrostu popularności książek fotograficznych. W ich przypadku również mamy do czynienia z pewną całością, na którą w równym stopniu składają się fotografia, projekt graficzny, oprawa itp. Być może fotoksiążka jest też odpowiedzią na pytanie „jaka jest wystawa po Wolfgangu Tillmansie”? W przypadku książki autor fotografii, nawet jeśli współpracuje z grafikiem czy fotoedytorem, sam pełni rolę „kuratora” – ma wpływ na wybór i układ zdjęć, stronę graficzną i inne elementy publikacji.

A może miejsce współczesnego fotografa jest w archiwum? Da się zauważyć coraz większe zainteresowanie działaniami nad starymi fotografiami. Izraelska artystka Ronit Porat większość swoich prac tworzy wykorzystując zdjęcia z archiwów. Ingeruje w nie albo nadaje nowy kontekst budując z nich instalacje lub mikro wystawy.

Niemiecki fotograf Arwed Messmer wykorzystał w swojej książce *Reenactment* MfS zdjęcia zgromadzone w archiwach Stasi. Fotografie przedstawiające nieudane próby przekroczenia granicy z Zachodnimi Niemcami zostały poddane różnym manipulacjom oraz wymieszane z pracami autorstwa Messmer'a.

Także wydana w 2015 roku książka *Emulsja*, choć posiada elementy wskazujące na to, że jest publikacją stworzoną przez konserwatorów i badaczy fotografii, to jednak sposób w jaki zostały w niej zaprezentowane zniszczone zdjęcia sprawia, że zyskują one rangę niezależnych dzieł sztuki. W książce obok tego typu fotografii znajdują się także zdjęcia poddane procesowi modyfikacji lub destrukcji przez współczesnych artystów.

Zarówno działania podejmowane przez Porat czy Messmera jak i to, co zrobiły autorki *Emulsji* to nadawanie temu, co już było nowego kontekstu. Tego typu artystyczne przedsięwzięcia Donald Kuspit także określiłby jako „postsztukę”. Trudno ocenić czy to dobrze czy źle, albowiem od kiedy autor *Końca sztuki* orzekł, że mamy do czynienia z jej schyłkiem, na tym polu wydarzyło się wiele interesujących rzeczy. Być może także fotografia odkryje dla siebie nowe pola eksploracji i przynajmniej na przestrzeni najbliższych dwudziestu lat nie stanemy w obliczu jej śmierci.

Bibliografia:

1. Banaszak Ada: *Catkiem zabawny ból – rozmowa z Adamem Broombergiem i Oliverem Chanarinem*. „Notes-na-6-tygodni”, 2015, nr 100, s. 99 - 107.
2. Benjamin Walter, *Twórca jako wytwórca*. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 1975.
3. Cotton Charlotte, *Fotografia jako sztuka współczesna*. tłum. Magdalena Buchta, Piotr Nowakowski, Piotr Paliwoda, Kraków: TAiWPN UNIVERSITAS, 2010.
4. Kuspit Donald: *Koniec sztuki*. Gdańsk: Muzeum Narodowe w Gdańsku, 2006.

ŚWIADOMY WPŁYW/ O wymogu znajomości zabiegów formalnych w fotografii i filmie

Działalność artystyczna związana jest często z pojęciem wolności, rozumianej między innymi jako możliwość tworzenia dzieła zgodnie z wybranymi przez autora technikami. Należy zwrócić uwagę na to, że wolność i ekspresja twórcza były dawniej mocno skorelowane z rygoryzmem techniki jaką wybrał twórca. Oczywiście dla wielu artystów sensem działalności i tworzenia nowych prądów było wykraczanie poza utarte schematy i poszerzanie ram w jakich funkcjonowało medium przez nich stosowane. Wydaje się jednak, że do tego typu eksperymentów niezbędne jest wcześniejsze dokładne poznanie materii z jaką ma się do czynienia. Dynamiczny rozwój kultury wizualnej w ostatnich latach, ze szczególnym naciskiem na takie dziedziny jak film i fotografia, sprawił, że te dosyć młode (porównując je do tradycyjnych oczywiście) media dopiero niedawno wypracowały zespół reguł i technik jakimi należałoby się kierować wykorzystując je w działaniach twórczych. Dla przykładu: powszechnie przyjęto zasadę, że tzw. obiektyw standardowy o ogniskowej 50 mm dla filmu 35 mm sprawia, że rejestrowany obraz jest dla widza naturalny (Belt¹, London, Upton & Stone²). Tym bardziej niepokojący jest fakt, że twórcy korzystający z kamery i aparatu fotograficznego mają często mgliste pojęcie o tym, jaki wpływ na odbiorcę mają zabiegi formalne. Ostatnie półwiecze przyniosło jednak narzędzia naukowe pozwalające na badanie i stwierdzenie w jaki sposób wykorzystanie danych technik fotograficznych i filmowych wpływa na widza. Na pomoc sztuce pośpieszyli badacze z zakresu psychologii i neurologii, którzy w sposób naukowy sprawdzają związki pomiędzy zastosowanymi przez artystę zabiegami obrazowania a percepcją odbiorcy. Kwestie natury moralnej z pogranicza kulturoznawstwa i filozofii są dość dobrze opisane a ich różne aspekty analizowane na bieżąco w literaturze (jak u Sontag³, Bennett⁴). Dlaczego jednak artysta miałby zwracać uwagę na te techniczno-naukowe aspekty fotografii czy filmu? Ken Kelman, do którego powrócę pod koniec niniejszego tekstu pisze, że propaganda nie jest wcale mniej prawdziwa od tradycyjnej sztuki, która pragnie wywołać specyficzny efekt emocjonalny żeby pokazać przekonującą wizję świata. Fikcyjna propaganda, w której przedstawiony świat niekoniecznie jest tym rzeczywistym może wstrząsnąć emocjami jednak nie przez „facts of life” jak pisze autor.⁵ Artysta posługujący się więc aparatem fotograficznym bądź kamerą powinien być szczególnie wyczulony na wpływ technik jakie zdecyduje się zastosować, tak aby komunikując się z odbiorcą wiedział jak jego przekaz może na tegoż odbiorcę wpłynąć w warstwie podświadomej.

Aparat i kamera mogą sprawiać wrażenie urządzeń, które rejestrują „prawdę” czy „historię” jednak należałoby zwrócić uwagę na aspekt budowania relacji poprzez przekształcanie prawdziwego życia jednocześnie rejestrując je. Przekształcenie to może dokonać się przy zastosowaniu środków formalnych. To co na pierwszy rzut oka wygląda na zabieg estetyzujący może w rzeczywistości

1 Zob. F. A. Belt, The elements of photography: understanding and creating sophisticated images. Focal Press, Burlington 2011.

2 Zob. B. London, J. Stone, J. Upton, Photography, Prentice Hill, New Jersey 2010.

3 Zob. S. Sontag, Widok cudzego cierpienia, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2011.

4 Zob. J. Bennett, Empathic vision affect, trauma, and contemporary art, Stanford University Press, Stanford 2005.

5 K. Kelman, Propaganda as vision – Triumph of the Will, Logos Journal, 2.4 Fall 2003, <http://www.logosjournal.com/kelman.htm> [dostęp: 8.04.2018].

być narracją do oglądanego materiału wizualnego, punktem widzenia subtelnie wprowadzonym do naszej świadomości. Na ten aspekt podświadomie wyczuwalny zwracał uwagę między innymi Joseph Mascelli, podkreślając przykładowo, że zastosowanie konkretnego kąta kamery determinuje punkt widzenia odbiorcy i w związku z tym „wybór kąta może przybliżyć odbiorcę do sytuacji pokazując wydarzenia w dużym zbliżeniu, może oddalić go, ukazując szeroki krajobraz godny podziwu, zmusić do spojrzenia w dół na imponujący kompleks budynków, albo w górę na twarz sędziego wydającego wyrok”⁶. Ten krótki cytat nakreśla intuicyjne działanie tego zabiegu formalnego. Poprzez swoje decyzje fotograf czy operator kamery umiejscawia publikę w określonym miejscu i każe jej patrzeć na wydarzenia w określony sposób. Gustavo Mercado odnosząc się do materii filmowej zwraca uwagę na to, że w naszym wizualnym świecie wytworzyła się pewna konwencja „pewne zasady kompozycyjne uległy standaryzacji co do sposobu ich stosowania. Pewnego rodzaju obiektywy i głębia ostrości która jest z nimi związana będą częściej występowały w jednych ujęciach a w innych rzadziej. Te techniczne i wizualne koncepcje stały się nierozłączne z fabułą, po jakimś czasie utarło się stosowanie danego rodzaju ujęć w pewnego typu momentach akcji”⁷. Możemy więc mówić o pewnym języku, który wytworzyła zarówno fotografia jak i film. Ten wizualny komunikat jest jednak dekodowany nieświadomie przez odbiorcę, a biegłość w jego odczytywaniu zawdzięczamy wszechobecnej kulturze wizualnej i komunikacji poprzez obraz od najmłodszych lat. Wydaje się więc, że po stronie artysty/autora leży szczególne zadanie poznania zasad oddziaływania na widza. Kąt widzenia kamery, ogniskowa obiektywu, kompozycja czy kolor są nie tylko narzędziami, za pomocą których możemy kreować obraz, są również podświadomym komunikatem i nośnikiem znaczeń co potwierdziły badania naukowe z zakresu psychologii. Realizm doświadczenia wizualnego w przypadku fotografii i filmu jest silnie skorelowany z warunkami zewnętrznymi – społecznymi i kulturowymi odnoszącymi się do aktualnego odbiorcy. Niektóre z decyzji artystycznych podejmowanych przez operatora czy fotografa mogą zadziałać przewrotnie. Świetnie pokazuje to przykład fotografii i filmu czarno-białego. Jak pisze Sue Tait czarno biała fotografia nie wygląda prawdziwie, ponieważ rzeczywistość nie składa się jedynie z bieli, czerni oraz szarości. Jednak kiedy patrzymy na fotografie historyczne wykonane tą techniką stanowi ona dla nas realną sytuację uchwyconą na filmie.⁸ Dzięki temu współcześnie świadome zastosowanie czarno białej fotografii czy filmu podświadomie prowadzi nas do przekonania o autentycznym czy wręcz historyczno-dokumentalnym oraz przeszłym charakterze uchwyconych obiektów i sytuacji.

W jaki sposób jednak różne decyzje artystyczne oddziałują na odbiorcę? Tam gdzie kończy się pole do rozważań kulturoznawczych, estetycznych i filozoficznych warto sięgnąć po doświadczenia z zakresu psychologii, w szczególności jeżeli przyjmujemy tezę o odpowiedzialności artysty wobec odbiorcy. Robert N.

⁶ J. V. Mascelli, *The 5 C's of cinematography, motion picture filming techniques*, Silman-James Press, Los Angeles 1998, s. 12.

⁷ G. Mercado, *Okiem filmowca. Nauka i łamanie zasad filmowej kompozycji*, Wydawnictwo Wojciech Marzec, Warszawa 2011, s. 7.

⁸ S. Tait, *Visualising technologies and the ethics and aesthetics of screening death*, Science as culture, Routledge, Londyn 2009, s. 336.

Kraft⁹ przeprowadził szereg badań związanych z wpływem kąta kamery na percepcję odbiorcy. Rozwinął wcześniejsze badania Shoemakera¹⁰, który analizował efekty trzech wertykalnych kątów kamerowych – wysokiego, na poziomie oczu oraz niskiego i ich wpływ na ocenę i wrażenie wywierane na odbiorcach podczas prezentacji fotografii, na których pozowali modele. Badani oceniali przedstawione im zdjęcia na specjalnie przygotowanej skali. Fotografie wykonane z niskiego kąta były oceniane jako przyjemniejsze w odbiorze, bardziej „aktywne” oraz ogólnie lepsze niż te, które były wykonane z kąta wysokiego. Wyniki badań potwierdziły wcześniejsze teoretyczne rozważania na ten temat pojawiające się w literaturze dotyczącej estetyki filmu i fotografii (Gianetti¹¹). Kraft postanowił rozwinąć zagadnienie o kwestie związane z odbiorem historii, z pamięcią o zastosowanym zabiegu fotograficznym i z długością oddziaływania zabiegu formalnego na odbiorcę, a w szczególności na postrzeganie obiektu fotografowanego. W przeciwieństwie do poprzedniego założenia o wpływie zastosowanej techniki na wrażenie odbiorcy, zwrócił uwagę na wpływ zabiegów kompozycyjnych na rozumienie i zapamiętywanie serii fotografii i odkodowywanie ich jako historii posiadających konkretne znaczenie. Kraft rozwijając swoje badania doszedł do wniosku, że efekt działania kąta kamery niekoniecznie jest rezultatem wyuczonych konwencji wizualnych ale raczej pochodną naturalnych związków wizualnych pomiędzy oglądającym i otoczeniem¹². To stwierdzenie jest jednocześnie wskazówką, jak fundamentalną rolę odgrywa przykładowo kąt widzenia kamery w percepcji obrazu – to jak kamera widzi, jaki kąt przyjmie jest głęboko związane z naturalnym patrzeniem na naturę i otaczający nas świat. W przypadku naszych oczu sami możemy dokonywać tego wyboru, albo mówiąc inaczej to charakter obiektu wymusza na nas kąt patrzenia na ten obiekt. Jeżeli chodzi o fotografię i film to kąt kamery nadaje charakteru obiektowi oglądanemu, staje się bronią odwołującą się do naszych pierwotnych mechanizmów i w rękach świadomego twórcy może być doskonałym narzędziem zarówno komunikacji jak i manipulacji.

Gianetti mówi, że kąt widzenia kamery w narracji wizualnej jest tym czym przymiotnik w narracji literackiej¹³. Badania Krafta pozwalają założyć, że zmieniając pozycję kamery zmienia się również percepcja postaci prezentowanej na fotografii. Na przykład fotografowanie z dołu wzmacnia takie cechy jak siła, odwaga, wyrazistość czy agresja. W innych badaniach Perona analizując aspekty związane z wpływem ogniskowej na percepcję obrazu stwierdza, że długa ogniskowa wiąże się z postrzeganiem portretowanego jako bardziej atrakcyjnego, bardziej przystępnego, a użycie krótszego obiektywu wywołuje efekt odwrotny¹⁴. Kolejną ciekawą obserwacją u Krafta było uzupełnianie brakujących informacji przez badanych. Fotografia, szczególnie wyrwana z kontekstu, wydaje się być pozbawiona znaczenia w sensie ciągłości historii tymczasem okazuje się,

⁹ Zob. R. N. Kraft, The influence of camera angle on comprehension and retention of pictorial events, *Memory & Cognition* 15, s. 291-307.

¹⁰ Zob. D. H. Shoemaker, An analysis of the effects of three vertical camera angles and three lighting ratios on the connotative judgments of photographs of three human models, Indiana University, Indiana 1964.

¹¹ Zob. D. L. Gianetti, *Understanding movies*, thirteenth edition, Pearson, Londyn 2005.

¹² R. N. Kraft, The influence..., s. 292.

¹³ Tamże, s. 292.

¹⁴ P. Perona, A new perspective on portraiture. *Journal of vision*, 2007.

że odbiorcy wykorzystują każdą możliwą do zdobycia wizualnie informację aby stworzyć koherentną historię. Im mniejsza jest informacja opisowa tym większy wpływ zabiegów kompozycyjnych na rozumienie historii. Nie znaczy to jednak, że zabiegi te są nieznaczące w przypadku obrazów o silnej strukturze narracyjnej, w przypadku jasnego i łatwego do odczytania przez odbiorcę komunikatu odpowiednio użyte zabiegi formalne wzmocnią jego działanie, a użyte niekoherentnie – osłabiają. Sachs¹⁵, który badając przekaz werbalny dowiódł, że badani rozumieją i pamiętają znaczenie zdań w większym kontekście historii, lecz nie potrafią przywołać ich konstrukcji semantycznej zainspirował Krafta do sprawdzenia tego twierdzenia na polu wizualnym. Kraft udowodnił, że badani bez problemu rozpoznają nowe elementy takie jak postać, jednak nie zwracają uwagi na wprowadzenie i zmianę zabiegów formalnych pomimo, że działania tego typu wpływają bezpośrednio na konotatywne rozumienie wydarzeń w seriach fotografii.

Po stronie twórcy leży szczególna odpowiedzialność za świadome podejmowanie decyzji artystycznych również na gruncie formalnym. Kąt widzenia kamery, ogniskowa obiektywu, kompozycja i inne zabiegi tworzą przekaz, powiedzielibyśmy podprogowy, jednak spójny i tworzący narrację. Tym mocniejszy akcent położyć należy na dokładne poznanie zabiegów obrazowania. Jeżeli ich użycie jest celowe, służą wtedy wcześniejszym założeniom twórcy, idei która ma zostać zaprezentowana za pomocą medium fotograficznego i filmowego. Jeżeli przypadkowe i nieświadome, mogą reprezentować idee nieodnoszące się do tworzonego dzieła, które zostały zaszczerpię w umyśle twórcy już wcześniej. Niniejszy wywód jest jedynie skromnym zarysem problemu świadomości psychologicznych aspektów fotografii oraz filmu i w zamierzeniu autora sygnałem, że warto tę problematykę zgłębiać a wiedzę z tego obszaru włączać do codziennej praktyki fotograficznej i filmowej.

Wracając na koniec do Kena Kelmana, który mówi że akt obserwacji zmienia obserwowany obiekt – do momentu kiedy kontrolujemy tego typu przekaz, kiedy jako twórca jesteśmy świadomi tego zabiegu i jego oddziaływania wszystko może być w porządku, nawet jeżeli przekaz twórcy jest mocno ideologiczny. Jednak nieświadome używanie pewnych wizualnych zabiegów może prowadzić do sytuacji ekstremalnych. W ramach przestrogi, a może pewnego rodzaju refleksji nad znaczeniem zabiegów formalnych w rejestracji, pragnę przywołać cytāt, w którym Kelman odnosi się do analizowanego przez siebie przykładu autorki prac dokumentalnych w ten sposób: „Mogła widzieć to na żywo i oglądać potem wielokrotnie swoją pracę przed jej publikacją. Czy nie zauważyła, że służy propagandzie? To był jej staby punkt, była przekonana o swojej czystości, nie dopuszczała myśli, że stworzyła coś innego niż w zamierzeniu (dzieło apolityczne, prawdziwy dokument). Nie zauważyła, że coś wymknęło się spod kontroli, że przy całej umiejętności, dyscyplinie i woli element niespodziewany wziāt górę. Jak na ironię stanowi to o dzisiejszej rozpoznawalności tego dzieła, intencje zostały zdradzone przez inspirację a rezultatem nie był czysty dokument ale czysty geniusz i przerażająca propaganda”¹⁶.

Słowa te odnoszą się do pracy Reni Riefenstahl.

15 Zob. J. S. Sachs, Recognition memory for syntatic and semantic aspects of connected discourse, Perception and Psychophysics, s. 437-442.

16 K. Kelman, Propagana . .

Bibliografia:

1. Angela Faris Belt, *The elements of photography: understanding and creating sophisticated images*. Focal Press, Burlington, 2011
2. Jill Bennett, *Empathic vision affect, trauma, and contemporary art*, Stanford University Press, Stanford 2005
3. Louis Gianetti, *Understanding movies, thirteenth edition*, Pearson, Londyn 2005
4. Ken Kelman, *Propaganda as vision – Triumph of the Will*, Logos, 2003
5. Robert N. Kraft, *The influence of camera angle on comprehension and retention of pictorial events*, Memory & Cognition 15, 1987
6. Barbara London, Jim Stone, John Upton, *Photography*, Prentice Hill, New Jersey, 2010
7. Joseph V. Mascelli, *The 5 C’s of cinematography , motion picture filming techniques*, Silman-James Press, Los Angeles 1998
8. Gustavo Mercado, *Okiem filmowca. Nauka i łamanie zasad filmowej kompozycji*, Wydawnictwo Wojciech Marzec, Warszawa 2011
9. Pietro Perona, *A new perspective on portraiture*. Journal of vision, 2007
10. Jacqueline Strunk Sachs, *Recognition memory for syntatic and semantic aspects of connected discourse*, Perception and Psychophysics, 1967
11. D. H. Shoemaker, *An analysis of the effects of three vertical camera angles and three lighting ratios on the connotative judgments of photographs of three human models*, Indiana University, Indiana 1964
12. Susan Sontag, *Widok cudzego cierpienia*, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2011
13. Sue Tait, *Visualising technologies and the ethics and asthetics of screening death*, Science as culture, Routledge, Londyn 2009

„A kto wymyślił,
że gwiazdy głupsze
krążą dookoła mądrzejszych?

A kto wymyślił
gwiazdy głupsze? “

— M. Białoszewski¹

Zbiór zdjęć Fotografia postkonsumpcyjna, zrealizowany przeze mnie w sposób nieśpieszny w latach 2015-2017, był wynikiem obserwacji i rejestracji szeregu drobnych, niezależnych od siebie epizodów wizualnych. Cykl nosił początkowo roboczą nazwę Badziewie świata całego. Celowo użyłem tu nieco ironicznej parafrazy tytułu powieści B. Hrabala, poświęconej starości. Zebrane w cyklu zdjęcia, zarejestrowały chwilową, ale też finalną atrakcyjność wizualną mizerynych obiektów, odrzutów, pozostałości, przedmiotów bez znaczenia. Te obiekty, już w chwili fotografowania skazane na dalszy niebyt materialny, stanowiły tylko nikły wycinek, reprezentację olbrzymiego zbioru, który mógłby posłużyć za temat podobnych zdjęć. Jednocześnie, wspólną cechą tychże obiektów, było istnienie jako pozostałość, artefakt procesu konsumpcji, czy też (z)użycia. Były to części odrzucone lub całości, których czas minął.

Czemu służyły rejestracje takich bytów? Być może chodziło tu o przekorną świadomość faktu, że za sprawą tychże niechcianych przedmiotów, z góry skazanych na kres w koszu na śmieci, a później na wysypisku, oraz szybszy lub powolny proces biodegradacji, można powołać do życia atrakcyjne wizualnie, „kaloryczne” obrazy. I zgodnie ze swoją najlepszą wiedzą i gustem, przy współdziale intuicji, dokonać z ten sposób wizualnego recyklingu niewiele lub nic nie znaczącej rzeczywistości materialnej, w atrakcyjną wizualnie, odmienną wartość ikonograficzną. Wykorzystywanie w tym celu cech plastycznych (środków wyrazu) fotografii i bazowanie na rodzaju fotogeniczności obiektu, wydaje się dziś rutyną, znaną od czasów Paula Stranda, Edwarda Westona, czy Man Raya. Udowodnili oni dawno temu, że wartość materialna przedmiotu nie ma żadnego znaczenia wobec jego wartości ikonograficznej.

Pojawia się tu jednak jeszcze jeden istotny problem, związany z nadmiarem, konsumpcją, nietrwałością dóbr w dzisiejszej rzeczywistości, oraz równoczesną nadprodukcją wizerunków tychże dóbr w kulturze masowej. Jako społeczeństwo i odbiorcy, jesteśmy non stop atakowani obrazami obiektów atrakcyjnych wizualnie, czy wręcz (wg producentów) aspirujących do perfekcyjnych, idealnych, których doskonałość wmawia nam się, oferując tym samym lepszy styl życia

mgr Paweł Maciak

¹ Miron Białoszewski *O obrotach rzeczy*, 1956

za sprawą posiadania tychże. Stąd, być może, przekorna chęć odnalezienia innej atrakcyjności, zwykłej, potocznej, bliskiej naturze i naturalnemu przemijaniu, zawartej w błahych, codziennych, ulotnych i nieistotnych materialnie bytach.

Fotografie zebrane w cyklu Fotografia postkonsumpcyjna stanowią z jednej strony próbę „odczarowania” medialnej, korporacyjnej, reklamowej rzeczywistości pozornego sukcesu, z drugiej wyciągają zdecydowane konsekwencje ze znajomości cech języka wizualnego i historycznej już estetyki wizualnej samej fotografii. Bo dobrze sfotografowane, błahe, naznaczone zużyciem, może być w tym wypadku bardziej atrakcyjne wizualnie, niż pozornie doskonałe, wielokrotnie powielane, płaskie emocjonalnie, i tym samym nudne w wyrazie. Dodatkowo, przez odwzorowania bardzo proste, ale jednak werystyczne, skupiające uwagę na samych przedmiotach, udało się zwrócić uwagę na najmniejsze detale, w tym wypadku wiodące do rzeczywistości osobnej, bo dalekiej od pospolitych cech prezentowanych przedmiotów. Wizerunki są dalekie od idealnego wzorca oraz przywołują skojarzenia poza-fotograficzne. Być może w tym tkwi odrębność i siła tych obrazów. Obiekty banalne i znane, pokazane w sposób daleki od potocznego oglądu, zaczynają ujawniać i eksponować swoje cechy abstrakcyjne. A wizerunki tychże obiektów odnoszą się w wyrazie do ogółu dziedzin wizualnych i wiedzy estetycznej obserwatora, tym samym współtworząc jego interpretację

Czy wybranie jako obiektów rzeczy najmniej ważnych pomaga w odbiorze? Z pewnością pomaga w skupieniu oglądu na cechach stricte fotograficznych, na punctum², o którym pisał Barthes, na subtelnościach i cechach wyrazu samej fotografii: uwypuklonej ujęciem makrofotograficznym głębi ostrości, czy zauważalnych, ale nienatarchywych modyfikacjach koloru, także mających wpływ na odbiór. Uproszczone przedstawienia odsyłają do warstwy abstrakcyjnej zdjęć, ta z kolei uświadamia znaczenie, czy brak znaczenia samych podmiotów. I dlatego taka fotografia mówi równie wiele o sobie jako medium, o własnej współczesnej kondycji i degradacji, co o charakterze, nieistotności i obumieraniu prezentowanych obrazów. Te dwie warstwy stają się spójne i nierozłączne.

marzec 2018

2 Roland Barthes, Światło obrazu. *Uwagi o fotografii*, 1996
Barthes w ww. książce określił punctum jako coś, co przypomina „ukłucie”, „użądlenie”, „zranienie”, czyli zdolność wywoływania silnego wrażenia na widzu.



Akademia Sztuk Pięknych
im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi

opiekun Galerii Pod Napięciem: prof. Andrzej Koszmider - PŁ
pełnomocnik rektora ASP w Łodzi ds. Galerii Pod Napięciem: Jakub Balicki
kurator: Piotr Gryz

opracowanie tekstów:
Jakub Balicki (s. 3)
Piotr Gryz (s. 5)
Marek Domański (s. 32)
Dorota Stolarska (s. 6, 43)
Konrad Kultys (s. 20, 49)
Paweł Maciak (s. 55)

projekt plakatu: Jakub Balicki
projekt katalogu: Piotr Gryz
Reprodukcje stanowią własność autorów.
zdjęcia: Jarosław Darnowski

EMPTYNESS

Dorota Stolarska, Konrad Kultys, Paweł Maciak

Wystawa fotografii studentów Doktoranckich Studiów Środowiskowych
Akademii Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi

wernisaż 27 II 2018 r. o godzinie 15.15
wystawa czynna do dnia 5 IV 2018 r.

Galeria Pod Napięciem
Wydział Elektrotechniki, Elektroniki, Informatyki i Automatyki
Politechnika Łódzka
ul. Stefanowskiego 18/22 budynek a10

www.galeriapodnapieciem.asp.lodz.pl

Wydano w Akademii Sztuk Pięknych
im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi
Łódź 2018
ISBN: 978-83-65403-89-6

