

Międzynarodowa
konferencja
oraz wystawa interdyscyplinarna

Małgorzata Maria Grąbczewska

Lech Lechowicz

Agnieszka Rayss

Antoine Martin

Grzegorz Jarmocewicz

Josée Pedneault

Piotr Wołyński

Beata Cedrzyńska

Andrzej Dudek-Dürer

Jowita Mormul

Marzena Kolarz

Janusz Musiał

Valentyn Odnoviun

Alnis Stakle

Neil Andrew Taylor

Nigel Grierson

Adam Mazur

Małgorzata Taraszkiewicz-Zwolicka

(NIE) OPOWIE- DZIANE – CO TKWI U PODSTAW FOTOGRAFII I PAMIĘCI

(UN)TOLD – WHAT LIES AT THE BASIS OF PHOTOGRAPHY AND MEMORY

Agnieszka Babińska, Beata Cedrzyńska, Magdalena Czajka-Cardoso, Andrzej Dudek-Dürer, Mariusz Filipowicz, Nigel Grierson, Karol Grygoruk, Grzegorz Jarmocewicz, Sebastian Klochowicz, Jarosław Klupś, Marzena Kolarz, Lucyna Kolendo, Antoine Martin, Rafał Milach, Jowita Mormul, Janusz Musiał, Valentyn Odnoviun, Patrycja Orzechowska, Josée Pedneault, Agnieszka Piasecka, Viacheslav Poliakov, Małgorzata Popinigis, Agnieszka Rayss, Dominika Sadowska, Agnieszka Sejud, Hanna Shumska, Alnis Stakle, Agata Szuba, Roksolana Tabaka, Neil Andrew Taylor, Dorota Walentynowicz, Witold Węgrzyn, Piotr Wołyński, a.w., Adrian Wykrota, Wojciech Zamiara

(NIE)
OPOWIE-
DZIANE
– CO TKWI
U PODSTAW
FOTOGRAFII
I PAMIĘCI

(UN)TOLD – WHAT LIES AT THE BASIS OF PHOTOGRAPHY AND MEMORY

KONFERENCJA / **CONFERENCE**

Małgorzata Maria Grąbczewska

Lech Lechowicz

Agnieszka Rayss

Antoine Martin

Grzegorz Jarmocewicz

Josée Pedneault

Piotr Wołyński

Beata Cedrzyńska

Andrzej Dudek-Dürer

Jowita Mormul

Marzena Kolarz

Janusz Musiał

Valentyn Odnovun

Alnis Stakle

Neil Andrew Taylor

Nigel Grierson

Adam Mazur

Małgorzata Taraszkiewicz-Zwolicka

Spis treści

Wstęp	7	Janusz Musiał	155
		<i>Memoria. Palimpsesty i klisze – światłoczułe obrazy.</i>	
Małgorzata Maria Grąbczewska	13	Valentyn Odnoviun	173
<i>Fotografia i pamięć we wczesnym francuskim piśmiennictwie o fotografii.</i>		<i>The Image and Its Power: Interplay of Reality and Imagination in Photography.</i>	
Lech Lechowicz	29	Alnis Stakle	189
<i>Problem czasu w medialnych praktykach awangardy i neoawangardy.</i>		<i>Four Minute Photography: Reconsidering Photography and Political Communication.</i>	
Agnieszka Rayss	47	Neil Andrew Taylor	203
<i>Ostatnia rozmowa z Akademikiem Sacharowem.</i>		<i>Forgotten but not gone.</i>	
Antoine Martin	53	Nigel Grierson	217
<i>Unveiled Images: exploring the interplay of analog and digital dimensions in our relationship to photography and memory.</i>		<i>Photography and Memory.</i>	
Grzegorz Jarmocewicz	61	Adam Mazur	239
<i>Każda miniona chwila. Fotografia jako pamięć.</i>		<i>Odpominanie.</i>	
Josée Pedneault	71	Małgorzata Taraszkiewicz-Zwolicka	249
<i>Badda Means the Sea: Photography, Memory, and Exile.</i>		<i>O ukrytym potencjale w praktykach pamięciowych Alicji Karskiej i Aleksandry Went.</i>	
Piotr Wołyński	81		
<i>Fotografia w trybie przypuszczającym.</i>			
Beata Cedrzyńska	97		
<i>MIŁOŚĆ I ŚMIERĆ. Moje związki z fotografią.</i>			
Andrzej Dudek-Dürer	107		
<i>Świat Kodów, czy Kody (Nie)opowiedziane?</i>			
Jowita Mormul	123		
<i>Przeszłość dzieje się w terażniejszości.</i>			
Marzena Kolarz	141		
<i>Fotografia jako autobiograficzne medium i metoda badania tożsamości.</i>			

Wstęp

Wśród wielu aspektów fotografii, jeden wydaje się najważniejszy i ciągle niedoceniany. Jest nim zdolność przekazywania pamięci o przeszłości¹.

Pamięć jest zdolnością do rejestrowania i ponownego przywoływania wrażeń zmysłowych, skojarzeń, informacji. Jest jedną z funkcji ludzkiego umysłu, zdolnością poznawczą do przechowywania, magazynowania i odtwarzania informacji o doświadczeniach. Człowiek ma zdolność do zapamiętywania nie tylko wrażeń zmysłowych i symboli, ale również do przechowywania obrazu własnej świadomości. Pamięć ludzka może być autobiograficzna, deklaratywna, długotrwała, epizodyczna, krótkotrwała, nieświadoma, proceduralna, sensoryczna, robocza, semantyczna, świadoma, ikonograficzna czy ultrakrótka. Niestety pamięć ta jest nietrwała. Jaki jest związek fotografii (zatrzymującej chwilę oraz utrwalającej pewne fakty na kliszy pamięci) ze świadomością człowieka? Czy pamięć odnosi się tylko do przeszłości, do myślenia o czasie, który minął i nigdy nie powróci? Kiedy zatem kończy się przeszłość, a zaczyna teraźniejszość? Czy istnieją jakieś wymierne momenty, które pozwalają na wyodrębnienie tych kategorii czasowych?

Publikacja zawiera materiały zaprezentowane podczas międzynarodowej konferencji o charakterze interdyscyplinarnym *(Nie)opowiedziane – co tkwi u podstaw fotografii i pamięci*, która odbyła się w grudniu 2023 r. w Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku i stanowi próbę odniesienia do wybranych zagadnień dotyczących aspektu pamięci obrazu, jakim jest medium fotografii.

Wprowadzeniem do wypowiedzi artystycznych oraz odautorskich wypowiedzi artystek i artystów komentujących własną twórczość w kontekście tematyki konferencji jest tekst Małgorzaty Grąbczewskiej - *Fotografia i pamięć we wczesnym francuskim piśmiennictwie o fotografii* oraz tekst Lecha Lechowicza - *Problem czasu w medialnych praktykach awangardy i neoawangardy*.

Artykuły o charakterze teoretycznym, powiązane z twórczością artystyczną autorki lub autora: Agnieszki Rayss, Antoine’a Martina, Grzegorza Jarmocewicza, Josée Pedneault stanowią komentarz autorski i są ściśle związane z prezentowanymi projektami.

¹ J. Lewczyński, *Archeologia fotografii*, prace z lat 1941-2005, Wyd. KROPKA, Wrzesień 2025, s. 11.

Wypowiedzi Piotra Wołyńskiego, Beaty Cedrzyńskiej, Andrzeja Dudka Dürera mają charakter bardziej rozbudowanej autorefleksji nad fotografią. Tekst Jowity Mormul, łączy natomiast praktykę artystyczną z akademickim namysłem.

Wypowiedzi Marzeny Kolarz, Janusza Musiała, Valentyna Odnoviuna, Alnisa Stakle'a, Neila Andrew Taylora, Nigela Grersona, łączą opis doświadczenia osoby artystycznej z próbą jej powiązania z twórczością innych artystów lub studiami naukowymi.

Kolejną grupę stanowią artykuły mające charakter esejów: tekst Adama Mazura - *Odpominanie*, będący refleksją nad tematem pamięci i fotografii oraz tekst Małgorzaty Taraszkiewicz-Zwolickiej - *O ukrytym potencjale w praktykach pamięciowych Alicji Karskiej i Aleksandry Went*, który jest prezentacją dorobku konkretnych artystek.

Teksty twórczyni i twórców zgromadzone w tomie ukazują różnorodne sposoby wypowiadania się na temat sztuki funkcjonujące obecnie w środowiskach artystycznych i dlatego stanowią również istotny dla przyszłych badaczy materiał o charakterze źródłowym.

Międzynarodowa konferencja oraz wystawa towarzysząca (*Nie*)*opowiedziane*, wykładowców, wykładowczyń z różnych ośrodków fotograficznych (ASP Gdańsk, UAP Poznań, ASP Wrocław, ASP Warszawa, ASP Łódź, Szkoła Filmowa Katowice, Szkoła Filmowa Łódź, Wydział Filmowy i Telewizyjny Akademii Sztuk Sceniczych FAMU w Pradze, Lwowska Narodowa Akademia Sztuki, Narodowa Akademia Sztuk Wizualnych i Architektury Kijów, Uniwersytet Stradińskiego w Rydze, Wileńska Akademia Sztuk Pięknych) były jednocześnie zachętą do zainteresowania medium fotograficznym, jego różnorodnymi obszarami, różnym podejściem do fotografii, zróżnicowanym myśleniem o medium i wymianą doświadczeń.

Konferencja została dofinansowana ze środków budżetu państwa, przyznanych przez Ministra Edukacji i Nauki w ramach Programu Doskonała nauka II.

Agnieszka Babińska

Introduction

Among the many aspects of photography, one seems the most important and still underestimated: its ability to convey memory of the past².

Memory is the ability to register and recall sensory impressions, associations and information. It is one of the functions of the human mind, the cognitive ability to store and reproduce information about experiences. Man has the ability to remember not only sensory impressions and symbols, but also to store the image of his own consciousness. Human memory can be autobiographical, declarative, long-term, episodic, short-term, unconscious, procedural, sensory, working, semantic, conscious, iconographic or ultra-short. Unfortunately, this memory is impermanent. What is the relationship between photography (capturing moments and preserving certain facts on film) and human consciousness? Does memory only refer to the past, to thinking about the time that has passed and will never return? So when does the past end and the present begin? Are there any measurable moments that allow you to isolate these time categories? The theme makes you think about what is at the root of photography and memory.

The publication contains materials presented during the interdisciplinary international conference (*Un*)*Told – What Lies at the Core of Photography and Memory*, which took place in December 2023 at the Academy of Fine Arts in Gdańsk. It serves as an attempt to address selected issues concerning the aspect of image memory within the medium of photography.

The introduction to the artistic statements and personal reflections of artists commenting on their own work in the context of the conference theme is provided by two texts: *Photography and Memory in Early French Writings on Photography* by Małgorzata Grąbczewska and *The Problem of Time in the Media Practices of the Avant-garde and Neo-avant-garde* by Lech Lechowicz.

Theoretical articles linked to the artistic work of their authors-Agnieszka Rayss, Antoine Martin, Grzegorz Jarociewicz, and Josée Pedneault-serve as personal commentaries and are closely related to the projects presented.

² J. Lewczyński, *Archaeology of photography, works from 1941-2005*, KROPKA Publishing House, Września 2005, p. 11.

The contributions of Piotr Wołyński, Beata Cedrzyńska, and Andrzej Dudek Dürer take the form of more extensive self-reflections on photography. Jowita Mormul's text, on the other hand, combines artistic practice with academic inquiry.

The statements by Marzena Kolarz, Janusz Musiał, Valentyn Odnoviun, Alnis Stakle, Neil Andrew Taylor, and Nigel Gerson blend personal artistic experience with attempts to connect it to the work of other artists or academic studies. Another group of articles takes the form of essays. Adam Mazur's Re-remembering offers reflections on the theme of memory and photography, while Małgorzata Taraszkiewicz-Zwolicka's On the Hidden Potential in the Memory Practices of Alicja Karska and Aleksandra Went presents the work of specific artists.

The collected writings of artists and scholars in this volume showcase the diverse ways of discussing art currently present in artistic circles. As such, they also constitute a valuable source material for future researchers.

International conference and exhibition of lecturers from various photographic centers (Academy of Fine Arts in Gdansk, University of the Arts in Poznan, Academy of Fine Arts in Wroclaw, Academy of Fine Arts in Warsaw, Academy of Fine Arts in Lodz, Katowice Film School, Lodz Film School, Film and Television Department of the FAMU Academy of Performing Arts in Prague, Lviv National Academy of Arts, National Academy of Visual Arts and Architecture in Kiev, Riga Stradiņš University, Vilnius Academy of Fine Arts) will encourage interest in the photographic medium, its diverse areas, different approaches to photography, diverse thinking about the medium and the exchange of experiences. The project is co-financed by the state, granted by the Minister of Education and Science under the Excellent Science II Program.

Agnieszka Babińska

Fotografia i pamięć we wczesnym francuskim piśmiennictwie o fotografii¹

Relacja i fotografii była od początku gęsta i niejednoznaczna. Aby lepiej ją uchwycić należy zweryfikować to, jak ją rozumiano, definiowano oraz jak postrzegano funkcje w połowie XIX wieku, w momencie decydującym dla rozwoju tego nowego medium wizualnego. Ówczesne słowniki, a co za tym idzie język, widzą w przede wszystkim zdolność duszy do zachowywania wspomnień, ale również ich powtórnego ożywiania. W tym ujęciu pamięć jest wierna, a może być doskonała². Fotografia definiowana była natomiast jako sztuka otrzymywania obrazów dzięki działaniu słońca i charakteryzowana zazwyczaj przez elementy techniczne, jako sposób na utrwalenie obrazu za pomocą narzędzi i metod³. Choć nasze pojmowanie obu tych obszarów bardzo się rozszerzyło i zniuansowało⁴, w zasadniczym zrębie fotografia narodziła się w epoce narodzin w jej współczesnym rozumieniu. Nie był to przypadek, XIX wiek był czasem upamiętniania, czasem narodzin historii.

-
- ¹ Praca naukowa dofinansowana ze środków budżetu państwa w ramach programu realizowanego przez Ministra Edukacji i Nauki pod nazwą „Narodowy Program Rozwoju Humanistyki” nr projektu NPRH/U22/SN/507814/2021/11 kwota dofinansowania 288 696,00 zł całkowita wartość projektu 288 696,00 zł”.
- ² Prosper Poitevin, *Dictionnaire de la langue française, glossaire raisonné de la langue écrite et parlée...*, Paris 1855, s. 649.
- ³ Jean-Baptiste Prudence Boissière, *Dictionnaire analogique de la langue française: répertoire complet des mots par les idées et les idées par les mots*, Paris 1862, s. 1109.
- ⁴ Por. *A Cultural History of Memory*, red. Stefan Berger, Jeffrey K. Olick, London 2020-2024, t. 5: *A Cultural History of Memory in the Nineteenth Century* red. Susan A. Crane, London 2022; t. 6: *A Cultural History of Memory in the Long Twentieth Century*, red. Stefan Berger, Bill Niven, London 2022.

- Wiek pomników

Jedną z podstawowych form upamiętniania w XIX w. był pomnik oraz jego rozpowszechnienie, a wraz z nim rozwój kultu wielkich postaci. Dotyczył on nie tylko, jak wcześniej, władców, ale przede wszystkim pisarzy, myślicieli, filozofów, artystów. W związku z dynamicznym przyrostem monumentów upamiętniających postaci i wydarzenia mówi się nawet o narodzinach kultury pomników, która objęła z czasem całą Europę. Były to w większości pomniki świeckie i obywatelskie, stawiające postaci dla ich osiągnięć, a nie pozycji czy sprawowanej władzy. W 1820 r. w Niemczech wystawiono pierwszy pomnik nie żołnierzom umarłym dla ojczyzny, nie królom ani dowódcom, ale osobistości historii: Lutrowi (Wittenberga). W 1830 r. powołany został we Francji pierwszy inspektor zajmujący się wyłącznie pomnikami. Pod koniec wieku XIX mówiono już o pomnikomanii⁵. (il. 1)

Dominique Poulot podkreśla, że to właśnie w latach 30-tych XIX wieku, czyli dokładnie w okresie pracy nad pierwszymi technikami fotograficznymi Niépce’a, Daguerre’a, Bayarda czy Talbota, narodziła się „nowa historiografia”, jako konsekwencja XVIII-wiecznej erudycji tak zwanych antykwarystów⁶. Przypięciem tej zmiany było stworzenie instytucji, a konkretnie akademii. Rozwijało się zainteresowanie historią rozumianą jako ciąg zdarzeń, które warte są zapamiętania. Z ówczesnym zwrotem ku pamięci związany był również dynamiczny rozwój muzeów jako miejsc przechowywania przedmiotów, a wraz z nimi idei, opowiadającymi i zaświadczającymi historię. Krzysztof Pomian na ok. 1850 r. datuje ukształtowanie się muzeum rozumianego jako emblematyczną instytucję nowoczesnej cywilizacji⁷.

Francuskie słowo „mémoire” odsyła również do edycji wspomnień, pamiętników, korespondencji, czyli tekstów będących materialną formą zapisu relacji powstających w mózgu⁸.

Wiek XIX to jednak także epoka zapominania: rodzą się media wizualne zastępujące pamięć – czy będące ich protezami – przede wszystkim litografia i fotografia.

5 Por. Maurice Agulhon, *La «statuomanie» et l’histoire*, «*Ethnologie française*», T. 8, nr 2/3: «Pour une anthropologie de l’art» 1978, s. 145-172.

6 Dominique Poulot, *Naissance du monument historique*, «*Revue d’Histoire Moderne & Contemporaine*» 1985, t. 32, nr 3, s. 418-450.

7 Krzysztof Pomian, *Muzeum. Historia Światowa*, t. 3: *Na podbój świata*, 1850-2020, przekł. Tomasz Stróżyński, Gdańsk 2024.

8 Por. Damien Zanon, *Les Mémoires au XIXe siècle: identification d’un genre*, [w:] Jackson, John E., *Etre et se connaître au XIXe siècle. Littérature et sciences humaines*, Genève 2006, p. 119-142.

Katherine Grenier wskazuje iż: „w latach trzydziestych XIX wieku ludzka pamięć nie określała już granic historii, a zamiast tego została objęta zapomnieniem, wielką pustką, w którą terazniejszość musiała wpaść tak szybko, jak świat zmierzzał ku przyszłości. A współczesny świat zdawał się poruszać szybciej, w wyniku czego rzeczy „z coraz większą prędkością”, jak napisał Pierre Nora, „wpadały w nieodwracalną”⁹”.

- Fotografia jako metafora pamięci

Pierwsze dziesięciolecie istnienia fotografii to okres poszukiwania znaczeń, definiowania funkcji i odniesień. U narodzin medium leżało silne, i podzielane przez różne środowiska naukowe i artystyczne, pragnienie doskonałego uchwycenia rzeczywistości. Ówczesna prawda fotografii opierała się przede wszystkim na przekonaniu, że obraz powstaje samodzielnie, z udziałem sił natury – malowany przez słońce¹⁰. Wynaleziona w końcu lat 30-tych dagerotypia odzwierciedlała (w sposób dosłowny, będąc srebrnym lustrem) rzeczywistość na wielkim poziomie szczegółowości i dokładności. To sprawiło, że od poł XIX w. znaczenie tego terminu zostało poszerzone i oznaczało ono ogólnie wierne przedstawienie, również za pomocą słowa: precyzyjny i żywy opis przedmiotów, ludzi czy wspomnień. Zdagerotypować znaczyło tyle, co wiernie zaprezentować, odtworzyć i w tym sensie dagerotypia była ściśle powiązana z ą jako mechanizmem odtwarzającym wspomnienia. W późniejszym okresie takiemu samemu poszerzeniu semantycznemu uległy słowa „fotografia” i „sfotografować”. (il. 2)

Równocześnie miało miejsce odejście od porównywania fotografii do lustra świata, co miało wynikać z mechanicznej, technicznej rzeczywistości jej powstawania. Obok twierdzeń, że to nie fotograf, a maszyna, aparat był autorem dzieła pojawiła się nowa myśl, uwzględniająca rolę fotografa, uznająca go za artystę. Jednocześnie fotografię przyrównano do pamięci wskazując na łączący je podobny proces reinterpretacji rzeczywistości. Wybitny francuski krytyk sztuki i pionier krytyki fotografii Francis Wey piszac o portrecie wskazywał, że „podobieństwo nie jest mechaniczną reprodukcją, ale interpretacją, która tłumaczy oczom obraz obiektu,

9 Jennifer Green-Lewis, *Not Fading Away: Photography in the Age of Oblivion*, “Nineteenth-Century Contexts: An Interdisciplinary Journal”, 2001, vol. 22 nr 4, s. 559-585. Wszystkie tłumaczenia M.M. Grąbczewskiej, chyba że zaznaczono inaczej.

10 Por. Małgorzata Maria Grąbczewska, *Historia fotografii jako dziedzina badawcza*, [w:] *Miejsce fotografii w badaniach humanistycznych*, red. Marta Ziętkiewicz, Małgorzata Biernacka, Warszawa 2015, s. 21-31.

tak jak umysł wyobraża go sobie za pomocą pamięci”¹¹. Podobnie postrzegał fotografię młody Eugène Delacroix, do czego wrócimy.

W procesie dynamicznego przededefiniowywania werystycznego potencjału fotografii widzimy rozłam, już w latach 50-tych XIX w., zależny od funkcji i kontekstu jej funkcjonowania, co związane było z wyodrębnieniem się fotografii artystycznej. Eksploracja tego napięcia będzie znajdować i znajduje aż do dziś kolejne propozycje i interpretacje, również metaforyczne i artystyczne. Monica Huerta wskazuje, że „aby fotografie mogły być wyobrażone jako dowód, są najpierw przeciwstawiane niedoskonałościom ludzkiej pamięci, gdzie „odwzorowanie” jest wyobrażane wizualnie, jak na płycie, w porównaniu z plastycznym „urządzeniem pamięci” , a po drugie, jako forma wiarygodnie zarejestrowanej „mowy” i „świadczenia”, które „jest doskonale prawdziwe i ogólnie współmierne do faktu”¹².

- Fotografia jako narzędzie pamięci

W wystąpieniu przed francuskim parlamentem François Arago podkreślał znaczenie dagerotypii dla rozwoju nauki, jako idealnego kopisty zabytków: „Skopiowanie milionów hieroglifów, które pokrywają, nawet na zewnątrz, wielkie zabytki Teb, Memfis, Karnaku itp. wymagałoby dwudziestu lat i legionów rysowników. Dzięki dagerotypii jeden człowiek może doprowadzić tę ogromną pracę do pomyślnego zakończenia. Gdyby Instytut Egipski został wyposażony w dwa lub trzy aparaty fotograficzne M. Daguerre’a, i kilka stron z wielkiego dzieła, owocu naszej słynnej ekspedycji, a rozległe powierzchnie pokryte prawdziwymi hieroglifami zastąpią fikcyjne lub czysto umowne hieroglify; a rysunki te przewyższą wiernością i barwą dzieła najbardziej zręcznych malarzy”¹³. Według Arago obrazy fotograficzne miały mieć również kapitalne znaczenie dla nauki, bowiem powstają w oparciu o podstawowe zasady geometrii i optyki. Uważał, że w tym względzie przewyższają nie tylko rysunek, ale i możliwości ludzkiego oka (a zatem i !), i pozwolą m.in. na dokładne odtworzenie proporcji i wymiarów budowli, również tych trudno dostępnych ze względu na swoje położenie lub wielkość¹⁴. Fotografia według francuskiego naukowca była przede wszystkim dokładna i precyzyjna. (il. 3)

11 Francis Wey, *Théorie du portrait*, „La lumière” 27 kwietnia 1851, s. 46-47.

12 Monica Huerta, *Unintended. Photography, Property, and the Aesthetics of Racial Capitalism*, New York 2023, s. 88.

13 François Arago, *Rapport de M. Arago sur le daguerréotype, lu à la séance de la Chambre des députés, le 3 juillet 1839, et à l'Académie des sciences, séance du 19 août*, Paris 1839, s. 28-30.

14 Tamże, s. 31.

Zupełnie inne aspekty medium, choć odwołujące się do podobnych wartości, podkreślał Jules Janin, pisarz i krytyk literacki, jeden z pierwszych komentatorów fotografii. „Dagerotypia ma na celu odtworzenie pięknych aspektów natury i sztuki, w podobny sposób, w jaki druk odtwarza arcydzieła ludzkiego umysłu. Jest to rycina w zasięgu wszystkich i każdego; jest to ołówek tak posłuszny jak myśl; jest to lustro, które odbija wszystkie przedmioty, jest to wierna pamięć wszystkich zabytków, wszystkich krajobrazów wszechświata; jest to nieustanna, spontaniczna, nieomylna reprodukcja stu tysięcy arcydzieł, które czas zniszczył albo postawił na powierzchni globu. Dagerotyp będzie niezastąpionym towarzyszem podróżnika, który nie umie rysować i artysty, który nie ma czasu na naukę. Został zaprojektowany, aby niewielkim kosztem spopularyzować najpiękniejsze dzieła sztuki, których mamy tylko drogie i niewierne kopie. [...] W codzienności i pełnych pasji momentach życia dagerotyp znajdzie zastosowanie; odtworzy w jednej chwili wszystkie ważne rzeczy: fotel dziadka, kołyskę dziecka, grób starca”¹⁵.

Porównanie fotografii do „wiernej wszystkich zabytków” odnosi się tutaj do podstawowego zastosowania dagerotypii w początkach jej istnienia, kiedy nie było możliwe wykonanie portretu: odwzorowania pejzażu miejskiego oraz rejestracji zabytków, co związane było oczywiście z wcześniejszą działalnością wojsk Napoleona w Egipcie i, bardziej ogólnie, kolonialnymi ambicjami Francji. Natomiast warto zwrócić uwagę na ostatni przytoczony fragment mówiący o tym, że dagerotyp będzie wykorzystywany w najważniejszych momentach życia, aby „zapamiętać”, obiektywnie, wiernie i na zawsze, przedmioty będące nośnikami ludzkich emocji i rodzinnej historii. „Fotel dziadka, kołyska dziecka, grób starca” mają być nie tylko zapamiętane, ale też odtworzone, w dowolnym momencie nie tylko obrazy, ale i same przedmioty, które ucieleśniają, stając się niejako symulakrami.

- Fotografia jako nośnik wspomnień

Zatem już w początkach istnienia fotografii wykształciła się idea bliska rozwijanej przez wielu XIX-wiecznych autorów, z których najśłynniejszą była bodaj Susan Sontag, widząca w medium protezę pamięci. Obraz fotograficzny jako nośnik czy też artefakt ją zastępujący był uważany za lepszą pamiętkę – z podróży, ważnego wydarzenia rodzinnego czy społeczności, a nawet osoby bliskiej – niż oko i umysł. Idea ta znajduje odzwierciedlenie w powstałej w 1851 r, a więc już w momencie coraz większej popularności fotografii papierowej, analizie wpływu

15 Jules Janin, *Le Daguerréotype*, „L'Artiste”, listopad 1838-kwiecień 1839, s. 145-148. Podkreślenie M.M. Grąbczewskiej.

medium fotograficznego na sztuki piękne autorstwa Weya: „Piętnaście miesięcy temu baron Gros, ówczesny minister pełnomocny w Grecji, użył dagerotypu, aby uchwycić widok Akropolu w Atenach. Wokół znajdowały się ruiny, rzeźbione kamienie i wszelkiego rodzaju fragmenty. Po powrocie do Paryża, po delikatnej i zaszczytnej misji, baron Gros powrócił do wspomnień ze swojej podróży i za pomocą szkła powiększającego zbadał gruz zgromadzony na pierwszym planie widoku Akropolu. Nagle odkrył na kamieniu starożytną i bardzo ciekawą figurę, która do tej pory mu umknęła. Był to lew pożerający węża, naszkicowany w zagłębieniu i powstały tak dawno, że ten wyjątkowy zabytek został przypisany sztuce okresu egipskiego. Mikroskop umożliwił identyfikację tego cennego dokumentu, ujawnionego przez dagerotyp siedemset kilometrów od Aten, i zbadanie jego proporcji, które są [dzięki niemu] łatwo dostępne do badań”¹⁶. (il. 4)

Kilka lat później Charles Baudelaire, w jednym ze swoich podstawowych tekstów poświęconych sztuce, w tym fotografii, wyraził pragnienie, aby fotografia: „wzbogacała album podróżnika i przywracała jego oczom precyzję, której brakowało jego ; niech ozdobi bibliotekę przyrodnika, powiększy mikroskopijne zwierzęta, a nawet wzmocni hipotezy astronoma kilkoma informacjami; niech wreszcie będzie sekretarzem i prowadzącym notatki każdego, kto potrzebuje absolutnej dokładności w swoim zawodzie”¹⁷.

Dość szybko zauważono więc potencjał owy fotografii, podnoszący ją do roli żywego notatnika, co należy zobaczyć w perspektywie narodzin powszechnej świadomości historycznej oraz rozwoju komunikacji. Procesy te były nierozdzielnie związane z dynamicznym rozkwitem miast, społeczeństwa miejskiego i przemysłu, rozwojem środków komunikacji: poczty, telegrafu, telefonu¹⁸, czy prasy, w tym prasy ilustrowanej. Istotną ich konsekwencją był rosnący dostęp do informacji, która pojawiała się coraz szybciej, rozbudzając emocje i wzmacniając poczucie uczestnictwa. Fotografia odebrała w tych przemianach kluczową rolę jako świadek, dziennikarstwo¹⁹, ale i napędzający motor.

Fotografowie podróżowali, a dagerotypy i fotografie wykonane na całym świecie, początkowo prezentujące zabytki, później również lokalnych mieszkańców,

odegrały kluczową rolę w procesie poszerzania i pogłębiania wiedzy, badań naukowych, a w dalszej perspektywie również rozwoju turystyki do Azji i Afryki. Wraz z rozwojem fotografii papierowej, pozwalającej na wytworzenie niemal nieograniczonej ilości odbitek z jednego negatywu, narodziła się świadomość potencjału dokumentacyjnego i propagandowego medium oraz idące za tym przeświadczenie fotografów o ich odpowiedzialności społecznej i historycznej. Dostrzeżono, że obraz nie tylko przedstawia, ale też prezentuje, zapamiętuje, zaświadcza, udowadnia oraz jest nośnikiem pozwalającym na rozpowszechnienie informacji, zdarzenia czy idei.

- Fotografia jako pomoc dla pamięci artysty

Eksplorując relacje między fotografią a ą należy wspomnieć o jej funkcji jako pomocy dla artysty w zakresie wsparcia pamięci, substytutu modelu, gwarancji wierności. Kwestia ta, szeroko analizowana przez badaczy²⁰, dotyczy przede wszystkim aspektów roboczych, modeli pracy z fotografią poprzez jej koloryzowanie, przerysowywanie, zapożyczanie kompozycji w całości lub fragmencie. Wielu artystów nie tylko używało fotografii w pracy twórczej, ale także zajmowało stanowisko w toczącej się publicznie dyskusji, stając po stronie przeciwników lub entuzjastów nowego medium. Najważniejszymi z nich byli Ingres i Eugène Delacroix. Użycie fotografii wychodziło jednak znacząco poza kwestie warsztatowe. Przykładem może być dagerotyp²¹ Milleta przedstawiający niezachowany obraz Ingres, na którym widniała pierwsza żona malarza, zmarła w 1849 r. Madeleine Chapelle. Poślubiona trzy lata później Delphine Ramel zmusiła artystę do zniszczenia płótna, ten jednak zachował dagerotyp, wykonany na jego prośbę przez przyjaciela. Powstały obraz fotograficzny nie tylko zastępował zniszczony obraz, ale i uosabiał zmarłą żonę. Erotyczny aspekt dagerotypu, na którym nie widzimy całości twarzy kobiety, a w centrum kompozycji znajduje się środkowa część jej ciała z nabrzmiałym brzuchem (Madeleine w momencie śmierci była w ciąży) podkreślany m.in. przez Roberto Calasso, umacnia taką interpretację²². Fotografia jest więc medium umożliwiającym dostęp do podmiotu, fundamentem pamięci o nim.

16 Francis Wey, *De l'influence de l'héliographie sur les Beaux-Arts*, „La Lumière”, 1851, nr 1, s. 2-3.

17 Charles Baudelaire, *Salon de 1859: le public moderne et la photographie*, [w:] tegoż, *Œuvres Complètes*, t. 2: *Curiosités esthétiques*, Paris 1868, s. 15.

18 *O związkach fotografii z mediami w XIX w.*, S. Natale, *Photography and Communication Media in the Nineteenth Century*, „History of Photography” 2012, vol. 36, nr 4, s. 451-456.

19 B. Stiegler, *Dziennikarstwo*, [w:] *Obrazy fotografii. Album metafor fotograficznych*, Kraków 2009, s. 60.

20 Np. Prace: E. Billeter, *Malerei und Photographie im Dialog von 1840 bis heute*, Bern 1977, D. de Font-Réault, *Peinture et photographie. Les enjeux d'une rencontre*, 1839-1914, Paris 2012, A. Maślowska, „O zastosowaniu fotografii do malarstwa” – nowe medium w atelier malarza w XIX w., „Dagerotyp. Studia z historii i teorii fotografii” 2018, nr 1 (25), s. 14-72.

21 *Le daguerréotype français. Un objet photographique*, red. Quentin Bajac, Dominique Planchon-de Font-Réault, kat. wyst. Musée d'Orsay 13.05-17.08.2003, Paris 2003, s. 289; Dominique de Font-Réault, *Peinture et Photographie...*, s. 98.

22 Roberto Calasso, *La Folie Baudelaire*, przeł. A. McEwen, London 2016, s. 15.

Delacroix był artystą, który pozostawił wiele prac teoretycznych, gdzie znajdziemy liczne odniesienia do fotografii. Wiemy, że posługiwał się nią w pracach malarskich, kolekcjonował fotografię oraz brał udział w jej wykonywaniu²³, a także przynajmniej raz próbował swoich sił w cliché-verre – technice graficznej wykorzystującej fotografię. Kilkakrotnie również pozował do portretu fotograficznego, świadomy jego znaczenia komunikacyjnego. Znamy trzy wizerunki dagerotypowe malarza oraz kilka na papierze. Choć twierdził, że „na sto portretów dagerotypowych nie ma jednego znośnego”²⁴ oraz „mimo swojego zaskakującego realizmu w oddaniu pewnych partii [dagerotyp] jest wciąż tylko odbiciem rzeczywistości, kopią, w pewien sposób fałszywą bowiem zbyt dokładną”²⁵, pasjonował się fotografią, traktując ją przede wszystkim jako pomocnik (aide-mémoire)²⁶. Portret w pasiastym fularze stał się podstawą dużego studium Huberta Damischa, w którym staje się on pretekstem do rozważania na temat fotografii jako substytutu pamięci, pierwszego medium mogącego się poszczycić zdolnością utrwalania tego, co było, w czasie, w którym się wydarzyło²⁷. Ponadto Delacroix twierdził, że nawet w przypadku pracy z modelem należy malować tak, jakby czyniło się to z pamięci, a obrazy pamięci najlepiej odzwierciedla fotografia, a zwłaszcza (w tym wykonywane wraz z Eugènem Durieu) kalotypy, z natury nieostre, szkicowe, wybiórcze, zwłaszcza w porównaniu z dagerotypem. Obrazy te są zatem bliskie temu, co widzi ludzkie oko, a w szczególności co pozostaje w człowieczej. (il. 5)

Powyższe przykłady relacji i fotografii w początkach istnienia medium ukazują jak ściśle były one skorelowane z dojrzewaniem koncepcji w XIX wieku, ale także ogólnymi, wielkimi przemianami, które miały miejsce w tym okresie na płaszczyźnie społecznej, gospodarczej i politycznej. Fotografia była od początku ważnym faktorem osobistej, rodzinnej i wspólnotowej, a jako taki także elementem konstruującym nowoczesne rozumienie historii. Stąd nazwanie jej przez Olivera Wendella Holmesa „lustrem z ą” (the mirror with a memory).

23 Szeroko omówione w katalogu wystawy: *Delacroix et la photographie*, red. Christophe Leribault, Sylvie Aubenas, Paris 2008 oraz pracy: Jean Sagne, *Delacroix et la photographie*, Paris 1982.

24 Eugène Delacroix, List do Constantina Dutilleux z 7 II 1854, kolekcja prywatna.

25 *Le dessin sans maître, par Mme Marie-Elisabeth Cavé*, „Revue de deux Mondes”, 15 IX 1850, s. 1143-1144.

26 Szerzej omówione w: *Fotografia jako źródło inspiracji. Przypadek Eugène’a Delacroix*, [w:] *Epoka Chopina. Kultura artystyczna we Francji i w Polsce*, red. Agnieszka Rosales Rodriguez, Andrzej Pieńkos, Warszawa 2013, s. 81-89.

27 Hubert Damisch, *La peinture en écharpe. Delacroix et la photographie*, Bruxelles 2001.

Koncept fotografii jako nośnika lub protezy był ściśle związany w widzeniem w fotografii wiernego i dokładnego odzwierciedlenia rzeczywistości lub utrwalania tejże w podobny sposób, jak robi to ludzka pamięć. Podsumowaniem niech będą słowa Charlesa Baudelaire’a z 1852 r.: „Będą jej [fotografii] dziękować i oklaskiwać, jeśli ocali od zapomnienia ruiny, książki, druki i rękopisy, które pożera czas, cenne rzeczy, których forma zniknie i które domagają się miejsca w archiwach naszej pamięci”²⁸.

BIBLIOGRAFIA

Źródła:

1. François Arago, *Rapport de M. Arago sur le daguerréotype, lu à la séance de la Chambre des députés, le 3 juillet 1839, et à l’Académie des sciences, séance du 19 août*, Paris 1839, s. 28-30.
2. Charles Baudelaire, *Œuvres Complètes*, t. 2: *Curiosités esthétiques*, Paris 1868.
3. Jean-Baptiste Prudence Boissière, *Dictionnaire analogique de la langue française: répertoire complet des mots par les idées et les idées par les mots*, Paris 1862.
4. Jules Janin, *Le Daguerotype*, „L’Artiste”, listopad 1838-kwiecień 1839, s. 145-148. Podkreślenie M.M. Grąbczewskiej Prosper Poitevin, *Dictionnaire de la langue française, glossaire raisonné de la langue écrite et parlée...*, Paris 1855.
5. *Le dessin sans maître, par Mme Marie-Elisabeth Cavé*, „Revue de deux Mondes”, 15 IX 1850, s. 1143-1144.
6. Francis Wey, *De l’influence de l’héliographie sur les Beaux-Arts*, „La Lumière”, 1851, nr 1, s. 2-3.
7. Francis Wey, *Théorie du portrait*, „La lumière” 27 kwietnia 1851, s. 46-47.

Opracowania:

1. *A Cultural History of Memory in the Long Twentieth Century*, red. Stefan Berger, Bill Niven, London 2022.
2. *A Cultural History of Memory in the Nineteenth Century*, red. Susan A. Crane, London 2022.
3. Maurice Agulhon, La «statuomanie» et l’histoire, «Ethnologie française», T. 8, nr 2/3: «Pour une anthropologie de l’art» 1978, s. 145-172.
4. Erica Billeter, *Malerei und Photographie im dialog von 1840 bis heute*, Bern 1977.

28 Charles Baudelaire, *Oeuvres complètes*, t. 2, Paris 1868, s. 261.

5. Roberto Calasso, *La Folie Baudelaire*, przeł. A. McEwen, London 2016.
6. Hubert Damisch, *La peinture en écharpe. Delacroix et la photographie*, Bruxelles 2001.
7. *Delacroix et la photographie*, red. Christophe Leribault, Sylvie Aubenas, Paris 2008.
8. Dominique de Font-Réault, *Peinture et photographie. Les enjeux d'une rencontre, 1839-1914*, Paris 2012.
9. Małgorzata Maria Grąbczewska, *Fotografia jako źródło inspiracji. Przypadek Eugène'a Delacroix*, [w:] *Epoka Chopina. Kultura artystyczna we Francji i w Polsce*, red. Agnieszka Rosales Rodriguez, Andrzej Pieńkos, Warszawa 2013, s. 81-89.
10. Małgorzata Maria Grąbczewska, *Historia fotografii jako dziedzina badawcza*, [w:] *Miejsce fotografii w badaniach humanistycznych*, red. Marta Ziętkiewicz, Małgorzata Biernacka, Warszawa 2015, s. 21-31.
11. Jennifer Green-Lewis, *Not Fading Away: Photography in the Age of Oblivion*, "Nineteenth-Century Contexts: An Interdisciplinary Journal", 2001, vol. 22 nr 4, s. 559-585.
12. Monica Huerta, *Unintended. Photography, Property, and the Aesthetics of Racial Capitalism*, New York 2023.
13. *Le daguerréotype français. Un objet photographique*, red. Quentin Bajac, Dominique Planchon-de Font-Réault, kat. wyst. Musée d'Orsay 13.05-17.08.2003, Paris 2003.
14. Anna Maśłowska, „O zastosowaniu fotografii do malarstwa” – nowe medium w atelier malarza w XIX w., „*Dagerotyp. Studia z historii i teorii fotografii*” 2018, nr 1 (25), s. 14-72.
15. Simone Natale, *Photography and Communication Media in the Nineteenth Century*, „History of Photography” 2012, vol. 36, nr 4, s. 451-456.
16. Krzysztof Pomian, *Muzeum. Historia Światowa*, t. 3: *Na podbój świata*, 1850-2020, przekł. Tomasz Stróżyński, Gdańsk 2024.
17. Dominique Poulot, *Naissance du monument historique*, «Revue d'Histoire Moderne & Contemporaine» 1985, t. 32, nr 3, s. 418-450.
18. Jean Sagne, *Delacroix et la photographie*, Paris 1982.
19. Bernd Stiegler, *Obrazy fotografii. Album metafor fotograficznych*, Kraków 2009.
20. Damien Zanone, *Les Mémoires au XIXe siècle: identification d'un genre*, [w:] Jackson, John E., *Etre et se connaître au XIXe siècle. Littérature et sciences humaines*, Genève 2006, p. 119-142.

STRESZCZENIE

Artykuł analizuje relację między fotografią a pamięcią w pierwszych dziesięcioleciach istnienia fotografii, w oparciu o piśmiennictwo francuskie. Analizuje teksty naukowców, krytyków sztuki oraz artystach, osadzając poruszaną przez nie problematykę w szerokim kontekście przemian kulturowych, społecznych i ekonomicznych I poł. XIX w. W rozważaniach tych fotografia widziana jest jako nośnik wspomnień, proteza pamięci czy symulakrum, a jej owy potencjał stał się jednym z argumentów za uznaniem jej swoistości i autonomiczności wobec innych sztuk.

SŁOWA KLUCZOWE

fotografia, wczesne piśmiennictwo o fotografii, fotografia jako proteza pamięci, fotografia a malarstwo, pamięć

MAŁGORZATA MARIA GRĄBCZEWSKA
ORCID 0000-0001-6785-544X

Doktor nauk o sztuce, historyczka sztuki specjalizująca się w historii fotografii XIX i początków XX w., tłumaczka, kuratorka, muzealnik, menedżer kultury; latach 2005–2011 kuratorka zbiorów fotograficznych Biblioteki Polskiej w Paryżu. Zastępczyni kierownika Zakładu Zbiorów Ikonograficznych Biblioteki Narodowej (2012–2013), następnie radczyni ds. kultury w Ambasadzie RP w Paryżu (2013–2016). Obecnie Zastępczyni Dyrektora ds. Muzealnych w Muzeum Łazienki Królewskie w Warszawie. Redaktorka naczelną pisma naukowego „Dagerotyp. Studia z historii i teorii fotografii”, prezeska polskiego Stowarzyszenia Historyków Fotografii. Kierowała kilkoma projektami badawczymi, w tym projektem Źródła do historii fotografii polskiej XIX wieku. Zebranie, opracowanie i edycja rozproszonego materiału źródłowego, finansowanym przez MNiSW (program NPRHP). Autorka kilkudziesięciu artykułów naukowych, tekstów krytycznych i popularyzatorskich z zakresu historii sztuki XVIII i XIX w., a przede wszystkim historii i teorii fotografii. Wydała Aleksandra Kena *Rozważania historyczne, artystyczne i naukowe o fotografii* (2017), *Obietnica szczęścia. Maria Papa Rostkowska* (2023), współautorka książek *Frères d'armes: le soutien militaire de la France à la Pologne 1917-1924 / Braterstwo broni. Wsparcie wojskowe Francji dla Polski 1917-1924* (2020, 2 wyd. rozszerzone 2024), *Bibliothèque polonaise de Paris / Biblioteka Polska w Paryżu 1993/2012*. Bogdan Konopka (2013), *Kolekcje artystyczne Biblioteki Polskiej w Paryżu. Artyści polscy w Paryżu* (2010), redaktorka naukowa tomów: *Dainius Junevicius, Powrót. Fotograf hrabia Benedykt Henryk Tyszkiewicz (1852-1935)* (2021), *Stanislas Auguste, dernier roi de Pologne, collectionneur et mécène dans l'Europe des Lumières* (2013), *Chopin w kolekcjach Towarzystwa Historyczno-Literackiego / Biblioteki Polskiej w Paryżu* (2010).



1.
Nieustalony francuski dagerotypista,
Pomnik ku czci Napoleona III,
dagerotyp, 1853,
J. Paul Getty Museum



2.
Carl Ferdinand Stelzner,
Portret kobiety trzymającej w dłoniach portret
dagerotypowy mężczyzny,
ok. 1850, dagerotyp,
J. Paul Getty Museum



3.
Jean-Gabriel Eynard,
Autoportret z dagerotypem z Forum Romanum,
ok. 1845, dagerotyp,
J. Paul Getty Museum



4.
Baron Jean-Baptiste-Louis le Gros,
Salon w mieszkaniu barona Grosa,
1850-55, dagerotyp,
Metropolitan Museum of Art



5.
Eugène Durieu,
Stadium z natury,
1853-54, kalotyp,
Metropolitan Museum of Art

Lech Lechowicz

Problem czasu w medialnych praktykach awangardy i neoawangardy

Rozważając relacje między fotografią i pamięcią koniecznym jest podjęcie problemu czasu. Te dwa fenomeny są z nim immanentnie związane. Fotografia wniosła nowy element w relacjach człowieka z czasem, stając się „lustrem z pamięcią”. U początków tego medium równie niezwykłym i przerażającym był jego drobiazgowy weryzm, jak i „zamrożenie czasu” w obrazie jako materialnym śladzie tego, co minęło i należy do czasu przeszłego, a czego ludzka pamięć nie jest w stanie przywołać tak, jak to czyni w najdrobniejszych szczegółach fotografia.

Obraz fotograficzny, tak jak ludzkie życie, „zanurzony” jest w czasie. Ludzka egzystencja zajmuje odcinek na linii czasu od punktu narodzin do punktu śmierci. Fotografie zachowują obraz momentów z ludzkiego życia, które są punktami na linii czasu. Wynikają z tego potrójne aspekty, obok egzystencjalnego, także epistemologiczny i ontologiczny. Zdjęcia zachowując obraz tego, co bezpowrotnie minęło, przez obcowanie z nimi intensyfikują poczucie przemijania ludzkiej egzystencji, stwarzając jednocześnie nadzieję, że zawierając nasz wizerunek non omnis moriar (nie wszystek umrę). Są czymś więcej niż nadzieją, że za ich pośrednictwem zostaniemy zachowani w pamięci innych. Stanowią bowiem nie tylko materialny ślad naszej egzystencji, ale także są materialnym czynnikiem podtrzymania lub wywołania emocjonalnej relacji z osobami, których wizerunki zachowują i wspierają pamięć o nich. Oprócz tego w swej epistemologicznej funkcji dostarczają wiedzę o minionych świecie i ludziach. Służyć mogą również budowaniu indywidualnej ontologii, pokazując skąd przychodzimy i kim jesteśmy oraz sugerując dokąd idziemy.

Wszystkie nurty awangardy – futuryzm, konstruktywizm, dadaizm i surrealizm - odnosiły się, każdy na swój sposób, do tych trzech aspektów. Neoawangarda podjęła jedynie część poszukiwań awangardy rozwijając je w innych kierunkach

zajmując się głównie problematyką komunikacyjną obrazów obiektywowych (lens based media), fotografii, filmu i wideo, ich funkcjami epistemologicznymi i wewnętrzną problematyką ontologii obrazu medialnego.

Obrazowanie mediów różni się od ludzkiego doświadczania rzeczywistości m.in. tym, że jesteśmy zanurzeni w czasie i przestrzeni i nie jesteśmy w stanie wyrwać się z Bergsonowskiego *elan vital*¹ (życiowego pędu) i „zejść z linii czasu”, „spojrzeć z boku”, zatrzymać w percepcji upływu czasu. Nie jesteśmy również w stanie w naszym widzeniu i doświadczaniu ciągłym, dostrzec tego wszystkiego na co patrzemy, szczególnie jeśli jesteśmy w ruchu lub patrzymy na przedmiot będący w ruchu. Czasami pozwala to uświadomić dopiero treść fotografii zachowującej obraz tego samego przedmiotu, który w „niepełny” sposób jest przyswajany w bezpośrednim doświadczeniu wizualnym.

W dwuwymiarowym i migawkowym obrazie fotograficznym w trakcie rejestracji fragmentu trójwymiarowej rzeczywistości nieustannie zmieniającej się w czasie dokonuje się podwójna redukcja przestrzeni i czasu. Jej ostateczny efekt, dwuwymiarowy obraz utrwalany na powierzchni światłoczułego materiału charakteryzując się nie spotykanymi w epoce przed-fotograficznej weryzmem i drobiazgowością, był w wieku XIX dla pierwszych jego odbiorców oraz twórców rysunkiem samej natury (pencil of nature) czy wspomnianym „lustrem z pamięcią” (mirror with a memory)². Przeniesienie cech ludzkich na fizykochemiczny proces fotograficzny, jego swoista antropomorfizacja, przez nadanie procesowi fizyko-chemicznego cech ludzkiej umiejętności stworzenia obrazu natury oraz ludzkiej zdolności pamiętania - doskonalszej od ludzkiej, bo pozbawionej procesu zapominania - zamazywało różnice między obrazem, efektem procesu fotograficznego a obrazem stanowiącym efekt psychologicznych procesów składających się na ludzkie widzenie. Nad naszą pamięcią, pamięcią obrazów nie mamy kontroli. Jedynie pośrednio możemy na nią wpływać obcując intensywniej i świadomie m.in. z fotograficznymi obrazami i dzięki nim utrwalając pamięć o tym co one przedstawiają. Na „pamięć fotografii” mamy wpływ wykonując zdjęcia i przechowując je oraz oglądając, a wcześniej dokonując wyborów tego co one będą przedstawiały i „pamiętały”.

1 *The Pencil of nature* - tak zatytułowana była publikacja Williama Henry'ego Foxa Talbota, jednego z twórców pierwszych technik fotograficznych, w której wyjaśniał „naturę” fotografii jako nowego medium obrazowania opartego na prawach natury oraz naturę reprezentującego. William Henry Fox Talbot, *The Pencil of Nature*, London 1844-1846.

2 Oliver Wendell Holmes, *The Stereoscope and the Stereograph*, “The Atlantic” 1859, June Issue, s. 739, <https://cdn.theatlantic.com/media/archives/1859/06/3-20/131866379.pdf>; dostęp 4.11.2023. Oliver Wendell Holmes, *The Stereoscope and the Stereograph*, [w:] Oliver Wendell Holmes, *Soundings from the Atlantic*, Boston 1872, s. 129.

„Pamięć fotografii” ma charakter materialny. Negatyw, odbitka fotograficzna czy obraz diapozytywowy są formą zmaterializowanego na ich powierzchni obrazu optycznego. Są one trwałymi, materialnymi przedmiotami i jednocześnie śladami materialnych przedmiotów. Obrazy wywoływane z pamięci są ulotnymi, zmieniającymi wytworami umysłu i w bezpośredni sposób nie dają się zmaterializować. Są efektem skomplikowanych umysłowych procesów widzenia, zapamiętywania i zapominania.

Wspomniana skłonność do antropomorfizacji fotografii, do przypisywania jej cech ludzkich prowadziła więc nie tylko do ujmowania fotografii, fotograficznego aparatu jako przedłużenia zmysłów lub ich wzmocnienie, ale także jako „poszerzenie” możliwości ludzkiego umysłu niezdolnego do zapamiętywania wszystkiego na co skieruje się wzrok człowieka niezdolnego do trwałego i niezmiennego zachowania w pamięci obrazu swego spojrzenia. Jednym z powodów powstania i używania fotografii było i jest dążenie do zachowania w jej obrazie treści obrazu spojrzenia, niekiedy także towarzyszących mu emocji.

Czas w fotografii – zawsze czas przeszły dokonany - może mieć aspekt egzystencjalny. Życie człowieka dokonuje się w czasoprzestrzennym wymiarze. Jego początek i kres zamyka się między dwoma punktami na linii czasu. To sprawia, że zarówno w motywacjach twórcy obrazów fotograficznych oraz w ich odbiorcach mogą one wyzwać wspomniane emocjonalne doznania egzystencjalne. Wystąpić one mogą także wobec obrazów niezwiązanych z naszą własną egzystencją. W tym przejawia się zarówno pewien uniwersalizm doświadczenia egzystencjalnego jak i uniwersalizm oddziaływania fotograficznego obrazu.

Z czasem w procesie fotograficznym wiąże się również aspekt ontologiczny. Kwestia aspektu ontologicznego jest bardziej skomplikowana. Możemy mówić o ontologii w stosunku do rzeczywistości, czyli o ontologii świata zewnętrznego oraz o ontologii jednostkowej – związanej z indywidualnie stawianymi pytaniami: skąd przychodzimy, gdzie jesteśmy, dokąd idziemy. Te trzy pytania mają także aspekt czasowy - dotyczą przeszłości, współczesności i przyszłości wskazują na zanurzenie ludzkiej egzystencji w czasie oraz potrzeby wyjaśnienia natury świata i natury egzystencji ludzkiej, która jest częścią tego świata. Fotografia, ale także i pamięć, może pomóc odpowiedzieć na dwa pierwsze pytania. Odpowiedź na pytanie trzecie jest jedynie interpolacją w przyszłość tego, co wiemy o przeszłości i teraźniejszości, jest intelektualną spekulacją.

Jest też inne spojrzenia z perspektywy ontologicznej na czas w fotografii, które związane jest z ontologią samego obrazu fotograficznego. Właściwa koleracja czasu i światła jest konieczna do uzyskania poprawnego obrazu konkretnego tu i teraz usytuowania kamery.

Epistemologiczny aspekt fotografii związany z czasem wynika z informacji na temat rzeczywistości, jaką może zawierać fotograficzny obraz, szczególnie tej części rzeczywistości, która dotyczy tego, czego człowiek w jej bezpośredniej percepcji wzrokowej nie jest w stanie zobaczyć i poznać. Migawkowy obraz fotograficzny pozwala zobaczyć m.in. to, czego człowiek patrząc na szybko zmieniające się zjawiska nie dostrzega, a czego obraz może precyzyjnie zachować fotografia.

Te trzy aspekty czasu nie były przedmiotem pogłębionego zainteresowania w pierwszej, dziewiętnastowiecznej fazie historii fotografii. W tamtym okresie było ono zawężone do perspektywy określonej antropomorficznym spojrzeniem na fotografię, czyli skupienie się na tym, jak obrazowanie fotograficzne jest bliskie widzeniu człowieka. Zasadnicza zmiana w spojrzeniu na fotografię nastąpiła w wieku XX, kiedy stała się ona przedmiotem zarówno pogłębionej refleksji teoretycznej, jak i artystycznych praktyk w sztuce awangardy oraz neoawangardy. W obu tych obszarach aktywności zwracano uwagę, nie na to, co jest podobne w widzeniu człowieka i obrazowaniu fotografii, ale to, co je różni. W opisie tych różnic wystąpiły również aspekty czasowe.

Wszystkie nurty awangardy – futuryzm, konstruktywizm, dadaizm i surrealizm – odnosiły się na swój sposób do wspomnianej wcześniej potrójnej perspektywy czasowej. Czyniły to podejmując próby stworzenia programu nowej sztuki opisując i analizując to, co minione oraz to, co jest współczesne w sztuce i w rzeczywistości, a po wyciągnięciu z tego wniosków prezentowały opis sztuki i życia człowieka współczesnego w przyszłości. Problem czasu był wielorako ważny w awangardzie. W działaniach jej przedstawicieli problem – metaforycznie ujmując - bycia we wszystkich trzech czasach w przeszłości, teraźniejszości i przyszłości był trwale obecny, choć odnoszące się do tego deklaracje programowe i praktyka różniły się niekiedy zasadniczo.

- Awangarda

Przedstawiając tytułowy problem występujący w kręgu sztuki awangardy skupię się głównie na dwóch nurtach, na futuryzmie i konstruktywizmie. W twórczości medialnej ich reprezentantów – w aktywności teoretycznej oraz w działaniach

praktycznych – wystąpił on najwyraźniej i w sposób niekiedy skrajnie różny, choć łączyło oba nurty wiele wspólnych ogólnych założeń programowych.

Jednym z nich było to, iż obrazy medialne miały pełnić funkcje dydaktyczne, miały uczyć i „wychowywać” do uczestnictwa w nowoczesnej cywilizacji ludzi współczesnych oraz ludzi przyszłości.

- Futuryzm

W teoretycznej refleksji futuryzmu oraz w jego artystycznych praktykach interesujący nas aspekt czasowy związany był z wszechobecnym i nasilającym się od początków wieku XX fenomenem ruchu. Jego nasilenie w tym czasie wywołane zostało użyciem wytworów nowoczesnej cywilizacji maszyn generujących ruch oraz wprawiających w ruch rzeczy i ludzi: pociągów, samochodów, samolotów, wind i transatlantyków. Według futurystów konsekwencje tego dotyczyły nie tylko materii nowoczesnej rzeczywistości oraz życia w niej, ale także jej percepcji przez współczesnych ludzi, którzy doświadczają otaczający ich świat pełen ruchu sami będąc także w ruchu. Szybkość zmian dokonująca się w coraz krótszym czasie oraz towarzyszący im czasowy symultanizm doznań zmysłowych, a także zmiany perspektyw w ich oglądzie powoduje - zdaniem futurystów – że w efekcie postrzegania tego kształtują się w umyśle współczesnego człowieka obrazy fragmentaryczne, zdeformowane, transparentne, nakładające się na siebie. Wynikał z tego postulat programowy: obrazowanie w sztuce, która chce być współczesną, musi sprostać w formie i treści wyzwaniom nowoczesnej cywilizacji. Zdaniem futurystów nowa, nowoczesna cywilizacja przemysłowa oraz kształtujące się w niej nowe życie, na które składa się „kalejdoskopowe pojawianie się i znikanie form, powiększająca się liczba maszyn, codzienny wzrost potrzeb, stymulowanych przez szybkość komunikacji”³ wpływając na głębokie zmiany w warunkach życia współczesnego człowieka musi zostać zobrazowana w sposób adekwatny – w formie i treści – do skutków zmian w rzeczywistości otaczającej człowieka oraz adekwatny do zmienionego nimi jej doświadczania. Futurysty byli przekonani, że sztuka epok minionych, będąc wytworem starej cywilizacji, nie jest w stanie dać świadectwa cywilizacji nowoczesnej. Może to uczynić tylko taka sztuka, „która swą rację bytu czerpie wyłącznie i jedynie ze specyficznie nowoczesnych warunków życia”⁴. Już

3 Antonio Sant’Elia, *Architektura futurystyczna* [1914], [w:] Christa Baumgarth, *Futurizm*, tłum. Jerzy Tasarski, Warszawa 1978, s. 306.

4 Ibidem.

w pierwszym manifestie futurystycznym z roku 1909 problem czasu i ruchu został mocno podkreślony.

„4. *Oświadczamy, że wspaniałość świata wzbogaciła się o nowe piękno: piękno szybkości* [...]”.

„8. *Znajdujemy się na wysuniętym cyplu stuleci!... [...] Czas i Przestrzeń umarły wczoraj.* [podkr. LL] *My żyjemy już w absolicie, ponieważ stworzyliśmy nieustającą wszechobecną szybkość*”⁵.

Futuryzm starał się bezpośrednio i wieloaspektowo odnieść do interesujących nas zjawisk zarówno w swej rozbudowanej i wielowątkowej teorii, jak i w wynikającej z niej praktyki artystycznej w literaturze i malarstwie, ale również w dwóch nowych mediach artystycznych wprowadzonych przez awangardę na trwałe do sztuki, w fotografii i filmie.

Przemiany ilościowe związane z rozwojem cywilizacji na progu wieku XX, zdaniem futurystów, osiągnęły poziom skutkujący przemianami jakościowymi m.in. w ludzkiej percepcji nowoczesnego świata, dzieje się tak ponieważ „prędkość dała nam nowe pojęcie przestrzeni i czasu, a w konsekwencji i samego życia [...]”⁶. Należy więc na współczesną cywilizację „patrzeć wzrokiem ruchomym”⁷. Jest ona nie tylko przepełniona na niespotykaną do tej pory skalę ruchem, ale współczesny człowiek doświadczając ów świat w ruchu, „patrzy wzrokiem ruchomym” przemieszczając się w czasie i przestrzeni wspomnianymi wytworami nowoczesnej cywilizacji przemysłowej: pociągami, transatlantykami, samolotami, samochodami, windami i tramwajami. Futuryści chcieli oddać to zupełnie nowe wrażenie w obcowaniu z nowoczesną rzeczywistością. Ich obrazy nie miały być jej realistyczną reprezentacją, lecz oddaniem tego wrażenia. Podkreślali w swych wystąpieniach, że doznania związane z czasem nie tylko zintensyfikowały się ze względu na krótkotrwałość wielu współczesnych zjawisk wynikającą z „absolutu szybkości” związanego z ruchem, ale także występuje w nich symultanizm doznań czasowych obok intensyfikacji i symultanizmu innych wrażeń zmysłowych: akustycznych czy zapachowych. To wszystko miało wyrazić futurystyczne dzieło – literackie, malarskie, muzyczne czy fotograficzne i filmowe. Najtrudniej było futurystom przedstawić to w obrazie malarskim. Znacznie więcej z założeń

programowych zrealizowali w literaturze, muzyce oraz w sztuce „nowych mediów”, w fotografii i filmie.

Jednak dopiero pojawienie się w praktyce futurystycznej fotodynamizmu około roku 1913 pozwoliło futurystom zbliżyć się do uchwycenia w futurystycznym obrazie niewidzialnej istoty ruchu, jego ciągłości oraz jego skutków związanych z obrazem przedmiotu w ruchu, a przez to uchwycić upływ czasu. W latach 1911-1913 bracia Anton Giulio i Arturo Bragaglia opracowywali metodę fotograficznej rejestracji płynności i ciągłości ruchu, którą nazwali fotodinamismo futurista, fotodynamizmem futurystycznym. Postawili sobie za cel stworzenie fotografii przedstawiającej ruch, zgodnie z doktryną futuryzmu, a przez to włączenie jej do twórczości futurystycznej, jako nowej formy sztuki⁸. Opracowana przez nich metoda, mająca przełamać niezdolność - ich zdaniem - fotografii migawkowej do prawdziwego zobrazowania ruchu, głównie jego czasoprzestrzennej ciągłości, polegała na takim ustawieniu parametrów ekspozycji, aby można było zarejestrować obraz przedmiotu nie w jednej, zatrzymanej i ułamkowej fazie ruchu, ale oddać zapis śladu ruchu przedmiotu, jego „trajektorię”. Bragaglia twierdził: „nie reproduujemy mechanicznie [...], lecz chcemy uzyskać rezultat dynamiczny, to znaczy trajektorię, syntezę gestu, jako przypomnienie żywych, wspaniałych emocji dynamicznych, którymi drga nieustannie wszechświat”⁹. Upływ czasu w trakcie rejestracji obrazu miał swą reprezentację, a dokładnie obrazowy ekwiwalent w postaci linii trajektorii ruchu zaczynających się w punkcie A - początek czasu rejestracji, otwarcie migawki aparatu – a kończącym się w punkcie B – koniec czasu rejestracji, zamknięcie migawki aparatu. Czas był tu w podwójny sposób „elementem sprawczym”, obok czasu ekspozycji światłoczułego materiału fotograficznego, występował obrazowy ekwiwalent czasu ruchu fotografowanego przedmiotu obrazowania. Raz jako „czas zewnętrzny” upływający na zewnątrz kamery fotograficznej od punktu A na linii czasu do punktu B. Drugi raz jako „czas wewnętrzny” procesu fotograficznego rejestrującego aparatu, czas otwarcia i zamknięcia migawki kamery. Obrazową „syntezą” obu czasów są te „trajektorie ruchu” zarejestrowane na negatywie umieszczonym w aparacie. Pojedynczy fotodynamiczny obraz był wizualnym ekwiwalentem dłuższego odcinka czasu niż migawkowe zdjęcie. Fotodynamiczny obraz „zapamiętywał” płynne zmiany stanu rzeczy, w taki sposób w jaki ludzka pamięć nie jest w stanie tego zachować.

5 Filippo Tommaso Marinetti, *Akt założycielski i manifest futuryzmu* [1909], [w:] *Artyści o sztuce. Od ran Gogha do Picassa*, wybór i oprac. Elżbieta Grabska i Hanna Morawska, Warszawa 1977, s. 151.

6 Gino Severini, *Plastyczne analogie dynamizmu. Manifest futurystyczny* [1913], [w:] Christa Baumgarth, op.cit., s. 305.

7 Gino Severini, *Mierzenie przestrzeni i czwarty wymiar* [1917], [w:] *Artyści o sztuce...*, s. 175.

8 Anton Giulio Bragaglia, *Fotodinamismo futurista*, Roma 1913 (reprint: Torino 1970), s. 13 (7).

9 Ibidem, s. 26 (20).

- Konstruktywizm

Inaczej aspekty czasowe rejestracji fotograficznej ujmowali konstruktywiści, którzy podobnie jak futuryści entuzjastycznie przyjmowali zmiany wywołane nowoczesną cywilizacją i z tego powodu, tak jak oni głosili konieczność radykalnych zmian obrazowania w sztuce. Ich radykalizm szedł znacznie dalej. Konstruktywiści odrzucili dotychczasową funkcję reprezentacji rzeczywistości w malarstwie, rysunku czy grafice, które ustępują w tej funkcji obrazowaniu w fotografii i filmie. W dotychczasowych technikach obrazowania manualnego wprowadzili abstrakcyjną formę geometryczną, a funkcje reprezentacji świata w obrazie przenieśli na obrazy medialne, fotografię i film, które spełniają je w sposób doskonalszy i pełniejszy niż obrazy manualne.

„W mechanicznie precyzyjnych procesach fotografii i filmu posiadamy nieporównywalny, lepiej funkcjonujący środek wyrazu niż w manualnym procesie do tej pory znanego malarstwa przedstawiającego. Odtąd malarstwo może zajmować się kształtowaniem koloru”¹⁰.

W przeciwieństwie do futurystów, konstruktywiści nie dążyli do oddania w obrazie fotograficznym wrażenia płynącego z percepcji nowoczesnego świata. Oni chcieli pokazać go takim, jakim obiektywnie ten świat jest, a nie takim, jakim go subiektywnie widzi człowiek lub w sposób, w jaki człowiek nie jest w stanie go zobaczyć. Inaczej też traktowali aspekty czasowe w fotografii. Ciągłości czasowej i przestrzennej ludzkiego widzenia dynamiki nowoczesnej rzeczywistości przeciwstawili migawkowość oraz fragmentaryczność i zmienność perspektyw w fotograficznym jej obrazowaniu. Uchwycenie obrazu świata w ułamku czasowym, niemożliwe w percepcji człowieka, miało funkcję dydaktyczną, miało pokazać mu to, na co patrząc nie widzi, a co rejestruje fotografia. Skutki migawkowego czasu rejestracji fotograficznej miały nauczyć człowieka nowego widzenia rzeczywistości, ale również miały służyć dostarczeniu mu wizualnej wiedzy o świecie, przez uchwycenie w migawkowym obrazie bogactwa ciągle zmieniających się stanów rzeczy. „Fotografia jest dokumentalnym ujęciem widzenia świata zewnętrznego, jest tym, co daje nam zrozumienie tego co widzialne [...]”¹¹.

Fotografia zastosowana w sztuce konstruktywistycznej stwarzała nowe, „zaskakujące możliwości, których wykorzystanie dopiero zaczynamy. [...] Żaden manualny środek kształtowania (ołówki, pędzel itd.) nie jest w stanie w podobny sposób ujmować cząstek światła”¹².

W pozostałych dwóch nurtach awangardy, w dadaizmie i surrealizmie, odniesienia do czasowych aspektów fotografii, jeśli występowały, miały zupełnie inny charakter. Dadaiści obraz fotograficzny wykorzystywali głównie w fotomontażach i służył on obrazowej interpretacji świata, którego entropia czyniła go w ich oczach chaosem i bezsensem. Dadaistyczny czas był teraźniejszością, a ich sztuka była doraźna i spełniała się tu i teraz, przeszłość i przyszłość ich nie interesowała. Dla nich fragmentaryczny i migawkowy obraz fotograficzny nie zawierał w sobie aspektów egzystencjalnych, epistemologicznych czy ontologicznych. Był znaleziskiem we współczesnej kulturze wizualnej, z którego dadaiści uczynili jedno z narzędzi antysztuki. Obrazowe elementy chaosu nie następowały jako linearnie uporządkowane na osi czasu. Nie były ze sobą połączone ani następstwem czasowym ani znaczeniowym. Najpełniej wystąpiło to w dadaistycznych fotomontażach składających się z fragmentów fotografii wykonanych w różnych czasach i miejscach oraz nieprzystających do siebie swą treścią i skalą obrazowania. Dadaistyczne fotomontaże stanowiły tendencyjną interpretację współczesnej rzeczywistości służącą jej krytyce.

Natomiast dla surrealistów – podobnie jak i dla konstruktywistów – obraz fotograficzny miał funkcje epistemologiczne, poznawcze, ale realizowane wobec nieistniejącego fizycznie *surréal*, wobec nadrealności. Obraz surrealistyczny odnosił się do nadrealności jako bytu umysłowego, stanowiącego efekt głównie procesów podświadomości pozostającej poza kontrolą racjonalnego rozumu. Ich zdaniem racjonalność obciąża nie tylko myślenie o świecie, ale także jego widzenie sprawiając, że człowiekowi umykają zjawiska występujące w potocznej rzeczywistości, w których ujawniają się mechanizmy występujące w nadrealności. Mechaniczne „widzenie” fotografii może to zarejestrować dlatego, że jest mechaniczne, a nie umysłowe, nie podlega presji racjonalności. Fotografia może pokazać obraz rzeczywistości w taki sposób, w jaki człowiek jej nie widzi, m.in. dlatego, że widzenie człowieka jest ciągłe, a fotografii migawkowe, ukazując precyzyjnie obrazy stanu rzeczy w zmianach dokonujących się w ułamku czasu.

10 László Moholy-Nagy, *Bezprzykładna fotografia* [1927], tłum. L. Lechowicz, „Obscura”, 1988, nr 8, s. 38.

11 Aleksander Rodczenko, *Fotografia jaką była i jaką powinna się stać* [1929], tłum. L. Lechowicz, „Obscura”, 1985, nr 1-2, s. 44.

12 László Moholy-Nagy, *Malarstwo. Fotografia. Film* [1927], tłum. L. Lechowicz, „Obscura”, 1985, nr 1-2, s. 24.

W migawkowym zdjęciu dochodziło do zderzenia treści przekazu z jego formą, zastygłego obrazu fotograficznego z nieprzerwanym upływem czasu przejawiającym się w ruchu występującym w obrazowanej realności. Surrealiści nadali nazwę tej właściwości fotografii *explosante fixe*, zastygłej eksplozywności. Obraz fotograficzny ukazujący postacie ludzkie lub zjawiska zastygłe w ich najbardziej gwałtownym momencie ruchu miał także udział w bezpośrednim wykrystalizowaniu się koncepcji „konwulsyjnego piękna”. Jego istotą był ten zastygły ruch, moment znieruchomienia w jego kulminacji, czego człowiek nie widzi, a czego obraz dać może tylko fotografia. Fotografia pozwalała znacznie szybciej, dokładniej i precyzyjniej uchwycić „to, co daremnie oglądam, a czego nie śmiem zobaczyć [...] to, co zaczynam widzieć, a co nie jest widzialne”. Surrealiści wskazywali na przykładzie fotografii - podobnie jak konstruktywiści - że nie wszystko, na co patrzymy, widzimy i nie wszystko, co widzimy, zobaczyliśmy. Pamięć fotografii pozwalała zobaczyć to, na co patrząc w bezpośredniej percepcji rzeczywistości nie widzimy.

- Neoawangarda

W praktykach medialnych neoawangardy kształtującej się po roku 1945, w przeciwieństwie do poprzedzającej ją awangardy dominowały działania o charakterze autotelicznym, skupione wokół problematyki epistemologicznej i ontologicznej. Skierowane były na analizę i badanie samego medium fotografii lub wykorzystanie go jako narzędzia dokumentacji działań efemerycznych – happeningów, performance, land-artu. Powodowało to, że aspekty czasowe w pierwszych działaniach dotyczyły wpływu czasu rejestracji na komunikacyjną funkcję dzieła medialnego, na jego obrazową treść. W drugim przypadku dotyczyły czasu trwania sytuacji efemerycznych i miały służyć jako narzędzie czasowej rekonstrukcji ich przebiegu, a także jako ich materialny ślad obrazowy.

- Konceptualizm

Medialny aspekt czasowy spośród wszystkich nurtów sztuki neoawangardowej najpełniej wystąpił wieloaspektowo w konceptualizmie, a dokładniej w jego nurcie zwanym medializmem lat siedemdziesiątych wieku XX¹³. Podejmowane w nim poszukiwania i eksperymenty, ich cele oraz perspektywy z jakich były podejmowane

różniły się zasadniczo od tych, które wystąpiły w awangardzie. W neoawangardzie problematyka czasu odnosiła się do „różnych czasów”, do:

- czasu jako parametru procesu obrazowania, czyli do czasu ekspozycji w procesie powstawania obrazu,
- czasu prezentacji dzieła,
- czasu percepcji dzieła.

Głównym problemem związanym z tym był wpływ czasu rejestracji, prezentacji czy projekcji dzieła na jego komunikacyjną zawartość.

Istotnym obszarem praktyk medialnych przedstawicieli neoawangardy związanych z czasem były wieloobrazowe czasoprzestrzenne rekonstrukcje fotograficzne, m.in. w „Cause of death” (1974) Johna Hilliarda czy w Jana Dibbetsa „The Shortest Day At My House in Amsterdam” (1970). Składały się na nie ciągi obrazów wykonywanych według ściśle określonych zasad: powtarzających się regularnie interwałów czasowych lub stałych wartości przesunięć kątowych obiektywu kamery rejestrującej obraz kolejnych fragmentów rzeczywistości, jak w „Rejestracja totalna” (1974) Antoniego Mikołajczyka.

Przedstawiciele neoawangardy podejmowali także próby stworzenia reprezentacji upływu czasu w sekwencjach pojedynczych obrazów statycznych, tak jak w pracy Johna Hilliarda „Sixty Seconds of Light” (1970) czy w jednym obrazie, jak w pracy Andrzeja Różyckiego „Fotografia warunkowa” (1973).

W neoawangardowych eksperymentach podejmujących problematykę czasu fotografia bywała częścią działań multimedialnych, inter- czy transmedialnych. Szczególna forma reprezentacji czasu występuje w transmedialnej pracy Wojciecha Bruszewskiego „Och...! *Fotografia dźwięku 1/6 sekundy*” (1972). Jest ona powiększonym, mierzącym 349 x 33 cm zdjęciem optycznej ścieżki dźwiękowej zapisanej wzdłuż czternastu klatek taśmy filmowej, na której zapisany jest dźwięk tytułowego „Och”. Jedna klatka jest rejestrowana w czasie 0,04 sek., fotograficzny obraz tych czternastu klatek odpowiada czasowi projekcji trwającej 0,56 sek. W dziele tym mają swą obrazową reprezentację dwa „niewidzialne”¹⁴ fenomeny: dźwięk i czas.

13 André Breton, *Surrealizm i malarstwo* [1928], [w] Piotr Mróz, *Surrealizm a filozofia. André Bretona przygoda z nadrzeczywistością*, Kraków 1998, s. 110.

14 Medializmem nazywany jest szeroki i zróżnicowany nurt sztuki neoawangardy lat siedemdziesiątych wieku XX, w którym przedmiotem refleksji opartej głównie na metodzie konceptualnej oraz narzędziami wykorzystywanymi w praktyce były obrazy wytwarzane w mediach obiektywowych, fotografii, filmie i wideo.

Bruszewski jest także autorem medialnego traktatu „Horyzont” (1979), w którym przedstawił możliwości rejestracji małoobrazkowej panoramicznej kamery Horyzont rejestrującej obraz obejmujący widok 180 stopni przy pomocy obiektywu poruszającego się w trakcie rejestracji po łuku 180 stopni. Autor udowadnia w matematycznych obliczeniach biorących pod uwagę parametry ruchu rejestrowanego przedmiotu, czas ekspozycji i ruch obiektywu, że fotograficzny *aparatus* tej kamery w trakcie rejestracji może „widzieć” i rejestrować obraz realnych przedmiotów poruszających się z dużymi prędkościami w radykalnie inny sposób niż widzi to człowiek. Zależy to od czasu, w jakim dokonuje się rejestracja oraz od prędkości poruszającego się obiektu, a także kierunku w jakim się on porusza – zgodnie z ruchem obiektywu lub w kierunku przeciwnym. W pierwszym przypadku zarejestrowany obraz obiektu wydłuża się, w drugim skraca się.

Znaczna część efektów zainteresowania neoawangardy wpływem czasu rejestracji obrazu medialnego na ilość i charakter informacji, na to co zobaczymy w czasie jego percepcji, związana była ze specyfiką ludzkiego widzenia szybko zmieniających się obrazów statycznych oraz opierającą się na tym specyfiką rejestracji ruchomych obrazów medialnych, w filmie, telewizji i wideo. Na taśmie filmowej zarejestrowane są pojedyncze, statyczne, obrazy-kadry filmowe. Dopiero w czasie jej projekcji na ekranie widzimy obraz ruchomy. Tak widzimy, ale na ekranie wyświetlane są w krótkich odcinkach czasu – co 1/24 sekundy - pojedyncze obrazy statyczne¹⁵. Źródłem doświadczania iluzji ruchu na ekranie jest *efekt Phi*, swoista „bezładność” występująca w naszych umysłowych procesach percepcji wizualnej. Sprawia on, że umysł podsuwa nam obrazy między statycznymi obrazami, których na ekranie filmowym czy wideo fizycznie nie ma. Ruchomy obraz filmowy, telewizyjny czy wideo jest jedynie umysłowym obrazem ruchomym. Jest mentalnym konstruktem sprawiającym wrażenie rejestracji ciągłego i linearnego upływu czasu.

Medialne poszukiwania neoawangardy analizujące relacje między treścią obrazów a czasami ich rejestracji, prezentacji, projekcji i percepcji, dokonywane były w przedziałach czasowych. Obrazy powstają i są oglądane w jakiś przedziałach czasu od początku do końca rejestracji i percepcji. W fotografii czas rejestracji, który może trwać ułamek sekundy, nie pokrywa się z czasem percepcji zdjęcia, która

15 Na podobnym mechanizmie percepcyjnym opiera się zapis wideo, w którym rejestrowane są elektronicznie statyczne obrazy – ramki wideo – 24, 25 lub 30 ramek na sekundę, których nie zobaczymy na taśmie wideo – tak jak możemy zobaczyć obraz klatki na taśmie filmowej. Ramki wideo są generowane dopiero w czasie odtwarzania taśmy lub cyfrowego pliku wideo.

może być liczona w minutach i do której po pewnym czasie można wielokrotnie powracać. W przeciwieństwie do filmu, w którym przy zachowaniu standardowych parametrów rejestracji i projekcji (24 klatki na sekundę, w wideo 24, 25 lub 30 ramek na sekundę), oba czasy są sobie równe. Zmieniając jednak czasowy parametr rejestracji filmowej lub wideo można dokonać zmian w czasie projekcji, skrócić go lub wydłużyć. W takiej manipulacji tymi czasami ich końcowych efekt, ruchomy obraz filmowy czy wideo, w swej treści wykracza poza zdolności ludzkiej percepcji. Zarejestrowanie większej ilości klatek w ciągu sekundy powoduje, że w standardowej projekcji filmowej 24 klatki na sekundę w spowolnionym obrazie widzimy więcej niż w doświadczeniu bezpośrednim, które jest ciągłe, nie może zostać wydłużone, skrócone czy zatrzymać się. Zmniejszenie tej ilości klatek na sekundę „kompresuje” medialne doświadczanie czasu, a w przyspieszonych obrazach dostrzegamy mniej, niż w percepcji bezpośredniej. Przykładem tej ostatniej sytuacji może być film Józefa Robakowskiego zrealizowany we współpracy z Tadeuszem Junakiem i Ryszardem Meissnerem - „Rynek” (1970). Kamera filmowa została tu wykorzystana w sposób podobny do kamery fotograficznej. Przez dziewięć godzin - od 7:00 do 16:00 - co pięć sekund rejestrowane są dwie klatki. Natomiast projekcja tak naświetlonej taśmy stanowiąca czasoprzestrzenną reprezentację dziejących się w ciągu tych dziewięciu godzin wydarzeń trwa zaledwie cztery minuty i dwadzieścia dwie sekundy. Widz w tym strumieniu szybko zmieniających się obrazów nie jest w stanie w pełni odczytać ich treści.

Innym, odwrotnym przykładem manipulacji czasami występującej w medialnych praktykach neoawangardy są filmy Yoko Ono zrealizowane w kręgu ruchu Fluxus w latach sześćdziesiątych, których projekcja na ekranie czyni je podobnymi do statycznych obrazów fotograficznych. Zostały one zrealizowane specjalną kamerą rejestrującą dwa tysiące klatek w ciągu jednej sekundy. Jedna klatka rejestruje przedział czasowy, zmianę zachodzącą w przedmiocie obrazowania trwającą 0,0005 sekundy (pięć dziesięciotysięcznych sekundy), czyli 480 razy krócej niż w standardowej rejestracji. Coś, co trwało 1 sekundę i zostało zarejestrowane tą specjalną kamerą zwaną „lupą czasu” w standardowej projekcji 24 klatki na sekundę, „trwać” będzie ponad 83 sekundy. W filmie Yoko Ono „Eyeblink” (1966) mrugnięcie okiem trwające około 0,3 sek., zarejestrowane tą kamerą na sześciuset klatkach w projekcji trwa 25 sekundy. W pierwszych sekundach projekcji obraz widziany na ekranie sprawia wrażenie projekcji statycznego obrazu fotograficznego. Dopiero po dłuższej chwili dostrzegając bardzo powolne zmiany widz uświadamia sobie, że to nie jest fotografia i że to, co widzi na ekranie nie mógłby zobaczyć w bezpośrednim oglądzie.

Zmiany artystyczne, jakie nastąpiły po neoawangardzie w sztuce epoki zwanej postmodernistyczną oraz zmiany technologiczne, jakie zaistniały w technikach medialnych w epoce cyfrowej spowodowały, że pewna ciągłość w zróżnicowany sposób podejmowania problemu czasu w formacji sztuki awangardowej i neoawangardowej uległa zerwaniu. W kolejnych dekadach następujących po neoawangardzie, w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych wieku XX i później, problematyka ta zdaje się w niewielkim stopniu interesować twórców sięgających po obrazy obiektywowe. Przyczyniło się do tego pojawienie się hybrydalnych urządzeń cyfrowych – smartfonów oraz cyfrowych kamer fotograficznych - pozwalających rejestrować w nich zarówno statyczne obrazy fotograficzne jak i ruchome obrazy wideo. Mogą być one w trakcie rejestracji transmitowane oraz zaraz po jej zakończeniu wysyłane. Zmienia to charakter relacji czasowych występujących pomiędzy czasem trwania rejestrowanego zjawiska, czasem rejestracji jego obrazu oraz czasem percepcji tego obrazu. Ponadto pojawienie się w ostatnich latach możliwości skorzystania z zaawansowanych manipulacji cyfrowych obrazami, z których połączenia można skorzystać posługując się technologiami opartymi na sztucznej inteligencji sprawia, że podważeniu ulega wiara w autentyczność i wiarygodność medialnych obrazów obiektywowych. Ich odbiorca nie może być dzisiaj pewien, co stanowi przedmiot jego percepcji. Osłabia to doświadczanie i uświadamianie aspektów czasowych rejestracji medialnej. Wobec natychmiastowości i hipermasowej skali produkcji i dystrybucji cyfrowych obrazów medialnych aspekty egzystencjalne, epistemologiczne czy ontologiczne związane z czasem i jego medialną reprezentacją zanikają. Za współczesnymi cyfrowymi obrazami funkcjonującymi w kulturze wizualnej może już nie być czyjeś indywidualnej, realnej egzystencji. Ich wartość epistemologiczna, poznawcza jest niepewna, ponieważ mogą być efektem nierozpoznawalnych manipulacji oraz niejasnych intencji. Ich ontologia ani w wymiarze osobistym ani w wymiarze medialnym jest nieokreślona, ponieważ mogą być one wykreowane cyfrowo, a ich przedmioty mogą nie istnieć realnie.

BIBLIOGRAFIA

1. *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*, wybór i oprac. Elżbieta Grabska i Hanna Morawska, Warszawa 1977.
2. Christa Baumgarth, *Futuryzm*, tłum. Jerzy Tasarski, Warszawa 1978.
3. Anton Giulio Bragaglia, *Fotodinamismo futurista*, Roma 1913 (reprint: Torino 1970)
4. Oliver Wendell Holmes, *The Stereoscope and the Stereograph*, “The Atlantic” 1859, June Issue, ss. 738-748, <https://cdn.theatlantic.com/media/archives/1859/06/3-20/131866379.pdf>; dostęp 4.11.2023.
5. Oliver Wendell Holmes, *The Stereoscope and the Stereograph*, [w:] Oliver Wendell Holmes, *Soundings from the Atlantic*, Boston 1872, ss. 123-165.
6. László Moholy-Nagy, *Bezprzykładna fotografia* [1927], tłum. L. Lechowicz, „Obscura”, 1988, nr 8.
7. László Moholy-Nagy, *Malarstwo. Fotografia. Film* [1927], tłum. L. Lechowicz, „Obscura”, 1985, nr 1-2.
8. Piotr Mróz, *Surrealizm a filozofia. André Bretona przygoda z nadrzeczywistością*, Kraków 1998.
9. Aleksander Rodczenko, *Fotografia jaką była i jaką powinna się stać* [1929], tłum. L. Lechowicz, „Obscura”, 1985, nr 1-2.
10. William Henry Fox Talbot, *The Pencil of Nature*, London 1844-1846.

STRESZCZENIE

Tekst przedstawia obecność problemu czasu w obrazowaniu fotograficznych w awangardzie i neoawangardzie. We wszystkich nurtach awangardy, futuryzm, konstruktywizm, dadaizm i surrealizm odnosiły się do trzech aspektów związanych z czasem: egzystencjalnym, epistemologicznym i ontologicznym. Neoawangarda podjęła jedynie część poszukiwań awangardy. Reprezentanci neoawangardy rozwijali je w innych kierunkach zajmując się głównie problematyką komunikacyjną obrazów obiektywowych (lens based media), fotografii, filmu i wideo. Skupiali się na ich funkcjach epistemologicznych oraz na wewnętrznej problematyce ontologii obrazu medialnego. Najsilniej wystąpiło to w kręgu sztuki konceptualnej w latach siedemdziesiątych wieku XX. Tytułowy problem najpełniej wystąpił w praktykach multimedialnych składających się na zjawisko określane jak medializm. Fotografia była w nich przedmiotem i narzędziem poszukiwań i eksperymentów inter- i transmedialnych.

SŁOWA KLUCZOWE

awangarda, neoawangarda, futuryzm, dadaizm, surrealizm, konceptualizm, medializm

LECH LECHOWICZ

ORCID 0000-0001-6388-792X

Lech Lechowicz (ur. 1952) – dr, adiunkt, Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa, Telewizyjna i Teatralna im. L. Schillera w Łodzi.

Zajmuje się historią i teorią fotografii oraz relacjami występującymi między tradycyjnymi dyscyplinami artystycznymi, a fotografią, filmem, wideo, obrazami cyfrowymi. Autor wielu wystaw, katalogów oraz publikacji dotyczących tych problemów. W latach 1978-1996 kustosz Działu Fotografii i Technik Wizualnych w Muzeum Sztuki w Łodzi; obecnie niezależny kurator oraz wykładowca w Państwowej Wyższej Szkole Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej w Łodzi.

Agnieszka Rayss

Ostatnia rozmowa z Akademikiem Sacharowem

Semipałatyński Poligon Atomowy, jedno z najważniejszych miejsc prób atomowych Związku Radzieckiego, działał w latach 1949–1989. To osiemnaście tysięcy kilometrów kwadratowych stepu w północno-wschodnim Kazachstanie. Teren ten wybrano ze względu na dogodne położenie, łatwą komunikację kolejową i rzeczną wodami Irtyszu oraz sąsiedztwo przemysłu jądrowego na południowym Uralu. Zaletą było też niskie zaludnienie północno-wschodniego Kazachstanu.

Semipałatyński Poligon Atomowy zarządzany był ze zbudowanego specjalnie w tym celu tajnego miasta, niezaznaczonego na mapach, oznakowanego tylko kodem pocztowym Moskwa-400. Dziś miejscowość nazywa się Kurczatow (nazwa wzięła się od nazwiska fizyka jądrowego i szefa programu atomowego Igora Kurczatowa). Wstępu do Kurczatowa strzegły dwa rzędy zasieków z drutu kolczastego i trzy punkty kontrolne.

Pierwsza próba jądrowa została przeprowadzona 29 sierpnia 1949 roku, tuż przed żniwami. Meteorolodzy przewidywali, że wiatry południowo-zachodnie przesuną chmurę radioaktywnego pyłu w kierunku niezamieszkałych terenów, lecz chmura przemieściła się na południowy wschód, nad zaludnione wioski. Wojsko nie podjęło żadnych działań, a miejscowa ludność jeszcze długo miała się nie dowiedzieć, co zaszło.

Od 1949 roku do zaprzestania testów prób atomowych w 1989 roku na poligonie przeprowadzono przynajmniej 456 eksplozji (niektóre źródła mówią o większej liczbie testów) – 116 atmosferycznych (z wież lub samolotów) oraz 340 podziemnych (w odwiertach i tunelach).

W latach 1949–1963 na poligonie przeprowadzano próby naziemne i powietrzne. Przetestowano dziesiątki bomb atomowych, wodorowych i tak zwanych bomb plutonowych. Od 1963 roku, kiedy Związek Radziecki podpisał traktat o ograniczonym zakazie testów, wybuchy przeniesiono pod ziemię, co znacznie zmniejszyło radioaktywny opad. Jednak uważa się, że testy prowadzone przez pierwszych czternaście lat istnienia poligonu, ciągle wpływają na zdrowie mieszkańców.

Działania na poligonie prowadzone były w ścisłej tajemnicy, a wyniki badań, także skażenia radioaktywnego, były utajnione. W latach pięćdziesiątych grupa lekarzy z Ałma Aty zaczęła badać mieszkańców wiosek położonych w okolicach poligonu, jednak Ministerstwo Obrony w Moskwie i KGB nie dopuściły do publikacji wyników badań, a owych lekarzy nie wpuszczono już na teren poligonu. Spór między Moskwą a Ałma Atą dotyczył głównie poziomu skażenia i dopuszczalnej dawki promieniowania, którą bezpiecznie mógł przyjąć ludzki organizm¹.

Po teście z sierpnia 1956 roku, który wywołał chorobę popromienną u mieszkańców Ust-Kamieniogorska, oddalonego od poligonu o czterysta kilometrów, utworzono tajną klinikę medyczną. Miała ona stanowić bazę operacyjną dla badaczy gromadzących dane na temat zagrożenia promieniowaniem radioaktywnym. Badano i leczono osoby szukające pomocy medycznej, ale nie informowano ich, skąd biorą się ich choroby².

Informacji zebranych przez naukowców z Kurczatowa nie można już poznać, bo część z nich w 1991 roku została zniszczona, a część prawdopodobnie wywieziono do Moskwy. Współcześni badacze nie wiedzą, co zawierały te archiwa.

Po upadku Związku Radzieckiego w grudniu 1991 roku o Semipałatyńskim Poligonie Atomowym zapomniano. Materiał radioaktywny, w tym znaczne ilości plutonu, pozostał w górskich tunelach i odwiertach, praktycznie niestrzeżony. Przez kilkanaście lat trwała operacja zabezpieczania terenu – by materiał radioaktywny nie dostał się w niepowołane ręce – polegająca między innymi na zalaniu specjalnym betonem otworów testowych w celu związania odpadów plutonu. Poziome otwory badawcze zostały uszczelnione, a wejścia zakryte. W 2014 roku otwarto

duże części poligonu i wznowiono działalność gospodarczą: głównie górnictwo, ale też rolnictwo i turystykę.

BIBLIOGRAFIA

1. Arafat Mamyrbekov, Maksat Zhanibek, Tanjima Chowdhury, *Silence of Semey Nuclear Test Site: Past and Present*, [w:] Вестник КазНПУ имени Абая. Seria: Исторические и социально-политические науки, t. 1., nr 80 (2024), <https://bulletin-histsocpolit.kaznpu.kz/index.php/ped/article/view/1674/758> (dostęp: kwiecień 2024).
2. Andriej Sacharow, *Wspomnienia*, t. 2., Warszawa 1991.

STRESZCZENIE

Projekt na temat zamkniętego sowieckiego poligonu atomowego w północnym Kazachstanie. Poligon działał w latach 1949–91. W tym czasie zdetonowano tu ponad 400 bomb atomowych. Teren wybrano ze względu na jego słabe zaludnienie. W stepie zbudowano niewielkie miasto o nazwie Semipałatyńsk 21. Sam poligon i “pola eksperymentalne”, gdzie detonowano bomby, znajdowały się opodal.

Tytuł nawiązuje do artykułu prasowego z 1989 roku, w którym amerykański dziennikarz opisuje spotkanie z Andriejem Sacharowem na krótko przed śmiercią naukowca. Był on zaangażowany w prace nad bombą atomową w latach 50-tych, a później stał się przeciwnikiem tych prac.

Projekt porusza problemy związane z pamięcią o traumatycznych wydarzeniach i ich wypieraniem, pamięcią o eksperymentowaniu na lokalnej społeczności i używaniu przeszłości do budowania nowej tożsamości (w przypadku Kazachstanu jest to narracja ofiary złożonej dla pokoju na świecie, jednak bez wskazania, kto założył poligon i dlaczego).

SŁOWA KLUCZOWE

Semipałatyński Poligon Atomowy, Kurczatow, projekt fotograficzny, pamięć, narracja

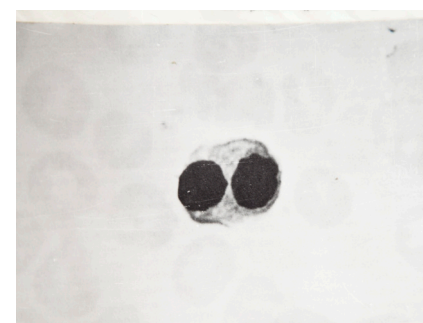
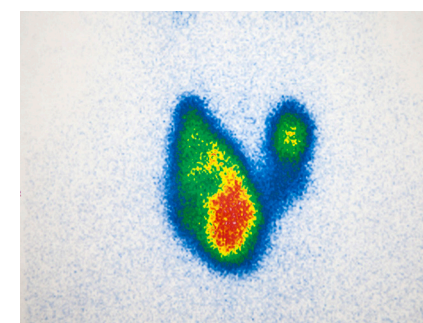
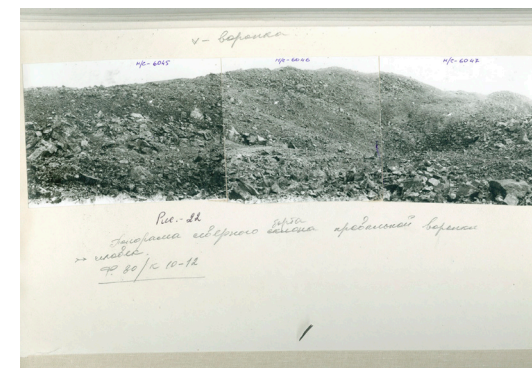
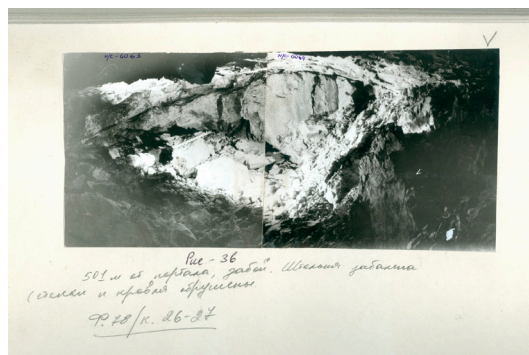
1 Saim B. Balmukhanov, *The Semipalatinsk Nuclear Test Site—Through My Own Eyes*, Fort Belvoir, VA: Defense Threat Reduction Agency, 2014, <https://apps.dtic.mil/sti/pdfs/ADA606657.pdf>.

2 Wudan Yan, *The Nuclear Sins of the Soviet Union Live on in Kazakhstan*, „Nature”, <https://www.nature.com/articles/d41586-019-01034-8> (dostęp: 3.04.2019).

AGNIESZKA RAYSS

Agnieszka Rayss – fotografka, współzałożycielka kolektywu Sputnik Photos. Studiowała historię sztuki na UJ i Université Paris IV w Paryżu. Wykłada na Wydziale Projektowania w Uniwersytecie SWPS w Warszawie.

Interesuje się obrazami wojny w fotografii, malarstwie i pop-kulturze, muzealnictwem w kontekście przemian kulturowych, obrazami rzeczy, fotografią archiwalną i zastosowaniem archiwów w narracji dokumentalnej. Opublikowała kilka książek fotograficznych, m.in. **Ostatnia rozmowa z Akademikiem Sacharowem** (2022), **Z zapisków kolekcjonera** (2019) – o kolekcjach i kolekcjonowaniu, **Tu się zaczyna koniec miast** (2015), **American Dream** (2010) – o triumfie pop kultury w Europie Środkowo Wschodniej.



Antoine Martin

Unveiled images: exploring the interplay of analog and digital dimensions in our relationship to photography and memory

Coming from a family of photographers, my relationship with the medium began at a very young age. My grandmother's photo lab was a place of wonder and discovery for me. I used to sneak in just to breathe in the scent of the developing chemicals, letting the images from her archives spark my imagination. I was captivated by the lives of the people she had photographed. I would sit there, staring at their faces, wondering who they were-what were their names? Are they still alive? Do they still love each other? Why was this moment captured? Each image, to me, was a doorway to a story waiting to be uncovered.

In today's world, where images bombard us constantly from every angle, I tend to hold on to that childhood sense of magic-taking the time to linger on an image, letting it spark the same curiosity and imagination I had back then. I believe that in this era of visual saturation, we need to be even more attentive to the meaning of images. Especially with the advent of AI-generated visuals, it's more important than ever to question what we're seeing and understand the context.

To me, photography holds a profound, almost mystical dimension. It invites us to reflect on the deeper stories behind each moment. Working with this medium is not just a process of documentation. It is a way to become entirely absorbed in a subject, to obsess over the fragments of a story, a person, or a time period that exists in the past, present, or even an imagined future. I'm particularly fascinated by the theory of spirit photography from the late 19th century. The idea that a camera could capture something invisible, something beyond the limits of human sight, has always intrigued me. Even though we now know these images can be explained by long exposure techniques or other photographic methods, I choose to embrace the mystery and myth that lingers around them. The starting point of my project *Adeline* was to explore this tension between what is captured and

what remains unseen-the gaps between memory and history, between personal recollection and collective consciousness.

Adeline is a deeply personal exploration, rooted in a story that feels both close and distant. This project is the reflection of a woman who passed away suddenly, and it just so happens that her death occurred in the very same restaurant where my family and I lived-20 years before we moved in.

Adeline's story, fragmented and incomplete, gave me a doorway into exploring the thin, almost imperceptible border between life and death, reality and fiction. I began gathering pieces of her life-testimonies from those who had known her, news articles chronicling her sudden death, and even accounts of spiritual encounters. Through these historical and ephemeral layers, I wanted to bring her story to life, or perhaps, bring her spirit back into some form of existence, even if only in the imagination.

This work is not just about reconstructing a historical narrative, but about entering that liminal space where memories flicker like half-seen shadows. I sought to create a visual and sensory essay that transcends the limitations of factual reality, blending elements of the real with the imagined, to explore the mysterious in-between worlds. In other words, this project plays with the ambiguity between what is true and what is felt-between the tangible history of a woman who once lived, and the more elusive, intangible sense of her presence that seems to persist.

In working on *Adeline*, it was crucial for me to engage with the materiality of photography itself-especially through film photography, which, much like memory, holds a sense of fragility and impermanence. Film, with its grain and imperfections mirrors the nature of memory, which is never entirely clear, often distorted over time, yet undeniably powerful. As another layer, collaborating with a spiritual guide, was not to necessarily to prove or disprove the supernatural, but was more to open a dialogue between what we see and what we feel-between the material world and the unseen.

This fascination with photography's power to capture fleeting moments-whether they belong to history, memory, or imagination-continues to inform my work as I delve into broader, more experimental territories. My practice has evolved to investigate not only the historical layers of imagery but also the digital evolution of how we capture and interpret the world around us. It opened up new questions about how images function in our contemporary digital world, where the act of image-making has shifted dramatically from the personal to the automated.

In today's world, while there is a desire for photography to return to its materiality and uniqueness, there's an undeniable flood of images being generated by machines every second. Unlike the carefully crafted or thoughtful imagery of traditional photography, these machine-produced images-CCTV footage, webcam streams, surveillance images-often go unseen by human eyes. They exist in a realm of data, captured without intention, existing for purposes of surveillance, security, or simply as automated recordings of space and time. The contrast between the personal, emotionally charged images of projects like *Adeline*, and the impersonal, detached images produced by these machines, raises critical questions about the meaning and significance of photography today.

In a time when automated photography is expanding exponentially and permeating every space, I find myself experimenting with these technologies. How can we make sense of the sheer volume of these images, and what stories they tell when so many of them are never meant to be seen? By investigating these questions, my work delves into how the evolution of photography, from spirit photography to CCTV, shapes not only how we capture the world but also how we remember, imagine, and understand it.

This fascination led me directly into my next project, *Virtual Mass*. While *Adeline* explored personal memory and historical fragments, *Virtual Mass* tackles the intersection of tradition, technology, and the digital shift in contemporary culture. During the Covid-19 pandemic, when religious gatherings were forced online, I began a two-year study of the world's largest webcam database, insecam.com. Much like my exploration of spirit photography, which questioned what photography can reveal about the invisible, this project examines how surveillance and digital media bring new dimensions to spaces traditionally devoted to the spiritual and sacred.

The series *Virtual Mass* captures the growth of virtual religious ceremonies-moments that have historically been intimate, communal, and deeply material but have now been mediated through cold, mechanical surveillance. By focusing on the liturgical space, the project highlights the surprising overlap between new technologies and centuries-old rituals, revealing the unsettling role that cameras play in these highly codified and intimate ceremonies.

Virtual Mass, published in May 2023 by RVB Books, further expands these questions by placing viewers in the role of both witness and voyeur, as they navigate the unexpected convergence of ancestral rites with 21st-century surveillance.

Through this body of work, I continue to explore how image technologies shape our understanding of reality, memory, and belief.

SHORT SUMMARY

As an exploration of the interplay between photography, memory, and the unseen, the work of Antoine Martin examines how images capture both tangible reality and intangible presence. *Adeline* investigates the fragile boundary between history and personal recollection, using film photography and spiritual exploration to question what remains beyond the visible. Expanding on this theme, *Virtual Mass* explores the impact of surveillance and digital technology on hallowed spaces, exposing the tension between tradition and contemporary media. Through these projects, the artist critically engages with the evolving role of photography in documenting, interpreting, and redefining perception.

KEY WORDS

medium, layers, spectral, unseen, mass

BIBLIOGRAPHY & REFERENCES

1. Adam Broomberg & Olivier Chanarin, *Holy Bible*, Mack, 2012.
2. Clément Chéroux, Andreas Fischer, Pierre Apraxine, Denis Canguilhem, Sophie Schmit, *Le troisième oeil. La photographie et l'occulte Paris*, Gallimard, 2004.
3. Christian Patterson, *Redheaded Peckerwood*, Mack, 2011.

ANTOINE MARTIN

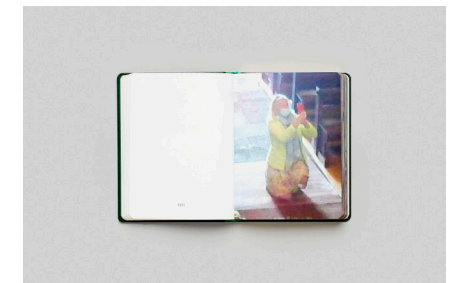
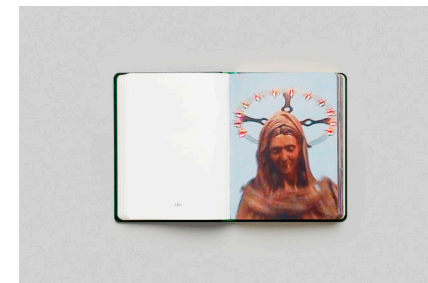
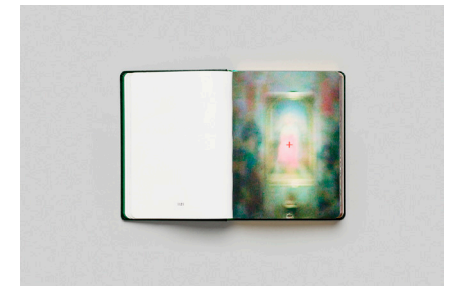
Antoine Martin is a visual artist who works in the commercial and cultural fields. Playing back and forth with traditional and automated photography, Antoine Martin's interest revolves around myth, religion, iconography, and technology. Since his bachelor's degree in photography at the École cantonale d'art de Lausanne (ECAL) in 2021, Antoine has been working as a teaching assistant at ECAL, participating in various projects such as lab and technical photography courses, -group exhibitions like "Automated Photography" and "Jean Paul Gaultier x ECAL," etc. Antoine Martin's work has been exhibited in Switzerland, Poland, France, and Canada. In 2023, his book "Virtual Mass" was published by RVB Books (Paris) and has been shortlisted for The Best Book Awards 2023 in Arles.



Antoine Martin, *Adeline*, 2019-2020



Antoine Martin, *Adeline*, 2019-2020



Antoine Martin, *Virtual Mass*, 2023

Grzegorz Jarmocewicz

Wspomnienie

Jedna z nowel włoskich¹ Jarosława Iwaszkiewicza zawiera opis melancholijnego spaceru po rzymskim cmentarzu. Istotnym tu nie jest jednak miejsce, ale fotografie. Zdjęcia osób w różnym wieku, różnych narodowości. Mężczyzn, kobiet i dzieci. Obrazy z nagrobków przywołują wspomnienie przeszłości, powodują zanurzenie się w czasie i historii. Autor układa, czy raczej odgaduje losy osób sobie nieznanych, wstawiając karty ich życia między datę narodzin i odejścia. Upoważnia go do tego wizerunek postaci, którą widzi na zdjęciu. Można by rzec za Lechem Lechowiczem, iż „fotografia ujawniła się tutaj w swej najbardziej pierwotnej, podstawowej formie: jako dokument i zapis czasu. Każda pojedyncza fotografia zachowuje jakiś ułamek czasu, razem tworzą one uporządkowany zapis jego upływu”².

O czasie na ogół myślimy w bardzo prostych kategoriach: jako przeszłości, teraźniejszości i przyszłości. Podobnie jest z obrazem fotograficznym. Kiedy naciskamy spust migawki, „zatrzymana” chwila przechodzi do tego, co było, do historii.

W fotografii, przeciwnie do platońskiej teorii idei, „obecność rzeczy [...] nigdy nie jest metaforyczna”³. Zgodnie z postawą Barthesa, którego poglądy, korzystając z jego myśli, poniżej przytaczam, każda rzecz na fotografii odczytywana jest jako „prywatna podobizna swego przedmiotu odniesienia”⁴. Jest śladem i bezstronnym świadkiem. Powstaje poprzez wyrwanie jakiejś części z rzeczywistości. Stąd możemy być bohaterami dawnych zdarzeń. Możemy rozmawiać z przeszłością nie

¹ J. Iwaszkiewicz, *Voici di Roma*, [w:] *Nowele włoskie*, Wydawnictwo Muza SA, Warszawa 1994, s. 93-107.

² L. Lechowicz, *Fotoeseje. Teksty o fotografii polskiej*, Wydawnictwo Archeologia Fotografii, Warszawa 2010, s. 145.

³ R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, tłum. J. Trznadel, Wydawnictwo KR, Warszawa 1996, s. 133.

⁴ Ibidem, s. 165.

tylko w sensie poznawczo-antropologicznym, ale stajemy twarzą w twarz z tym, co naprawdę istniało.

Mimo, iż obraz jest niedostępny i tajemniczy, stanowi „podstawowe wierzenie” (Ur-doxa)⁵. Daje pewność co do istnienia tego, co znajduje się w jego ramach. Pewność ta polega na interpretacji „tego-co-było”⁶. Poświadcza egzystencję w czasie. Jest pamięcią minionej chwili, chociaż blokuje wspomnienie. „Fotografia niekoniecznie mówi, że *coś już nie istnieje*, ale na pewno mówi: *to było*”. Dzięki niej czas przeszły jest równie prawdziwy jak czas teraźniejszy. I choć teraźniejszość „przemyka przez palce”, dzięki fotografii „można posiąść przeszłość”⁷.

KAŻDA MINIONA CHWILA.
FOTOGRAFIA JAKO PAMIĘĆ

Czas, Ślad, Archiwum, Lustra z Pamięcią (Wendel Holmes), Entropia i jej „zatrzymanie”

Każda minioną chwilą. Fotografia jako pamięć jest projektem odnoszącym się do najważniejszych, a zarazem podstawowych właściwości medium fotografii. Jego idea opiera się o pamięć społeczną i historyczną zawartą w obrazie fotograficznym. Metafora powrotu łącząca przeszłość z teraźniejszością stała się podwaliną moich poszukiwań i odniesień do wielokulturowej historii miasta, w którym się urodziłem. Suwałki jako jedyna aglomeracja na świecie ma tak niezwykłą nekropolię o wyjątkowej formule⁸. Jest to Cmentarz Siedmiu Wyznań, położony u zbiegu ulic Bakalarzewskiej i Zarzecze. Na obszarze przekraczającym 19 hektarów znajduje się wspólny kompleks cmentarzy, gdzie spoczywają szczątki wyznawców siedmiu wyznań: islamu, judaizmu, wiary staroobrzędowej, prawosławia, obrządku ewangelicko-augsburskiego (luteranie), ewangelicko-reformowanego (kalwini) oraz katolickiego.

Od czasów dzieciństwa miejsce to rozbudzało silnie moją wyobraźnię i chęć poznania zarówno historiografii związanej z przedwojennymi Suwałkami, jak również cech wspólnych oraz różnic religijnych i kulturowych wyznawców tych wszystkich

społeczności. W dziecięcym zapale zaglądałem do okien domów stojących po drugiej stronie ulicy, naiwnie sądząc, że ich naprzeciwległe usytuowanie w stosunku do cmentarzy przyporządkowuje domowników do konkretnego obrządku i będę mógł dowiedzieć się, jak obchodzony jest szabat czy taħnik⁹. Oglądałem w tym czasie stare pocztówki z placami targowymi i rozlaną daleko poza swoje granice Czarną Hańczę – wodną arterią miasta. Z zadziwieniem wchodziłem do kirchy, szukałem śladów synagogi i zastanawiałem się, dlaczego kościół, w którym przyjąłem sakrament pierwszej komunii świętej, wygląda jak cerkiew. To wszystko ukształtowało moją przestrzeń duchową i pozwoliło podjąć dialog z pamięcią zawartą w dawnych fotografiach oraz odnieść ją do współczesności.

W archiwach Muzeum Okręgowego oraz zbiorach prywatnych odszukałem zdjęcia z końca XIX i początku XX wieku, na których widniały wizerunki dzieci różnych wyznań, mieszkających lub związanych niegdyś z Suwałkami. Dzięki pomocy historyków dr. Andrzeja Matusiewicza i dr. Krzysztofa Skłodowskiego oraz osób prywatnych ustaliłem większość adresów, pod którymi zamieszkiwali lub prawdopodobnie przebywali „odnalezieni” bohaterowie, a następnie sprawdziłem, czy w tych lokalizacjach można spotkać obecnie żyjących ich rówieśników. Niestety, nie wszystkie miejsca wyglądają tak samo jak sto, czy więcej lat temu. Nie ma już niektórych domów, a w tamtych przestrzeniach znajdują się inne budynki lub puste place.

Pod numerem 2 przy ulicy Waryńskiego¹⁰ mieszkała rodzina państwa Wróblewskich, która gościła w swoich progach **Jana Wiese**¹¹. Dziś w tym miejscu znajduje się plac zabaw przedszkola nr 2, do którego uczęszcza obecnie **Mateusz Drejer**¹². Ich wizerunki, jak również pozostałych par, zostały ze sobą skonfrontowane, aby odnaleźć ciągłość czasową i wywołać refleksję dotyczącą continuum pamięci fotografii. Nie ma również domu, w którym mieszkał **Staś Bogusławski**¹³, syn rotmistrza, a potem majora III Pułku Szwoleżerów Mazowieckich, stacjonujących w Suwałkach. Willa typu włoskiego, po przebudowie ulicy Wigierskiej została

5 R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, tłum. J. Trznadel, Wydawnictwo KR, Warszawa 1996, s. 133.
6 Ibidem, s. 130.
7 Ibidem, s. 130.
8 Istnieją cmentarze skupiające mniejsze liczby wyznań lub cmentarze, na których z założenia można chować ludzi wszystkich wyznań, jak Lutheran All Faiths Cemetery, 67-29 Metropolitan Ave, Middle Village, NY 11379, Stany Zjednoczone.

9 Rytuał przywitania noworodka w islamie poprzez włożenie soku z daktyla do ust dziecka i odmówienie za niego modlitwy.
10 Przed II wojną światową ulica Jatkowa. Nazwę wzięła od sklepów mięsnych, które były tu zlokalizowane.
11 Marianna i Jerzy Wiese (luteranie) – rodzice Jana. Marianna była siostrą Franciszka Wróblewskiego.
12 Obecnie posesja oznaczona nr 2 przy ulicy Wigierskiej, w pobliżu skrzyżowania z ul. Kościuszki. Niegdyś przypisana do ul. Petersburskiej 212 – źródło: A. Matusiewicz, Suwałki, ul. Wigierska 2 – dzieje własności, budynków i właścicieli. (Opracowanie historyczne), Suwałki, lipiec 2009.
13 Katolik.

przeniesiona w okolice rzeki Czarnej Hańczy¹⁴. Obecnie posesja należy do parafii ewangelicko-augsburskiej. Przylega do niej kościół parafialny, którego członkiem jest uczestnicząca w projekcie harcerka Wiktoria Szytejko.

Inaczej wyglądały dzieje kamienicy państwa **Adelsonów**, przy ul. Wigierskiej 45¹⁵. Budynek zachował się w bardzo dobrym stanie do dzisiaj i nadal należy do rodziny, która miała znaczący wpływ na jakość życia przynajmniej części suwalczan¹⁶. Młyn państwa Adelsonów bezpłatnie zasilał w elektryczność oświetlenie miejskie pobliskich ulic. Pan **Natan**¹⁷, którego wizerunek został wykorzystany w cyklu *Każda miniona chwila* [...] był społecznikiem i szanowanym obywatelem miasta, dzięki jego staraniom przywrócono do życia całkowicie zniszczony podczas wojny cmentarz żydowski. Działania te zainicjowały prace rekonstrukcyjne i odbudowę całego kompleksu Cmentarzy Siedmiu Wyznań. Obecnie w kamienicy mieszka **Filip** Maziewski.

Staroobriatczeskoja Słoboda¹⁸ (Слобода Старообрядцев) – Staroobrzędowy Przysiółek zlokalizowany został na południowej stronie rzeki, przy brodzie, w okolicy dzisiejszej ulicy Zahańcze. Na początku drugiej połowy XIX wieku mieszkało tam około 120 osób. Jeszcze długo po wojnie stały tam drewniane chaty, a z rzeki sterczały słupy po bojni. Ze względu na wyjątkową hermetyczność środowiska starowierów, mimo iż mam wśród nich przyjaciela, nie udało mi się odnaleźć zdjęć dzieci bezpośrednio związanych z siołem. Przypuszczać jednak mogę, iż dziewczynka tego wyznania, która przyjeżdżała z Petersburga do pobliskich Sejn i Posejnanek, musiała przebywać również w Suwałkach¹⁹. Dziesięcioletni **Krzyś Tumas**, którego pradziadek był oficerem carskim, zamieszkuje w tej okolicy od pięciu lat. Interesuje się historią i chętnie spędza wolny czas na wędkowaniu.

Ojciec **Piotra Bayera** jeszcze przed przyjściem na świat syna kupił kamienicę przy ulicy Mickiewicza 5, która dawniej należała do parafii prawosławnej Soboru Uspienskiego i pełniła funkcję domu parafialnego. Mieszkali tu kolejni proboszczowie z rodzinami. Ostatnim był o. Andrzej Sitkiewicz (1913–1915). Po

I wojnie światowej losy tego miejsca były wyjątkowo zagmatwane, a kamienica w 1923 roku została oficjalnie odebrana duchownym prawosławnym przez władze magistratu. **Fotografia chłopca w rosyjskim ubraniu** została zakupiona przez Muzeum Okręgowe w 1998 roku w suwalskim antykwariacie. Wykonana została w zakładzie Abrama Zylberszteina. Tajemnicą jest, dlaczego dzieci na tej fotografii wyglądają jakby upamiętniały uroczystość katolickiej pierwszej komunii świętej. Prawdopodobnie są to wychowankowie ochronki, która prowadzona była pod nadzorem władz rosyjskich²⁰.

Nieopisany portret dziewczynki z parasolem przeciwsłonecznym, udostępniony również przez Muzeum Okręgowe, do archiwum tej instytucji trafił w 1998 roku, wraz z całym albumem rodzinnym po pani Wandzie Placydzie Błazewiczównie, kancelistce suwalskiego ratusza, która pracowała tam jeszcze w latach trzydziestych i czterdziestych ubiegłego wieku. Nie udało się ustalić żadnych danych dziewczynki, w tym — do jakiego należała Kościoła. Jej piękna i krucha zarazem postać stała się w moim projekcie uosobieniem wyznawców kalwinizmu. Mimo iż byli nimi głównie zamożni, dobrze wykształceni mieszkańcy, w Suwałkach pozostało po nich niewiele śladów materialnych. Około 1846 roku dwa dobrze sytuowane i znane rody cukierników szwajcarskich objęły lokal w narożnej kamienicy przy zbiegu ulic Kościuszki²¹ i Chłodnej. Walenty Robbi i Józef Semadeni²², bo o nich mowa, należeli do Kościoła Ewangelicko-Reformowanego, otworzyli z jeszcze jednym wspólnikiem cukiernię, której renoma dotrwała w społeczności miasta do czasów współczesnych. Jest to miejsce, gdzie nadal można kupić coś słodkiego i spotkać długie kolejki przed okienkiem z lodami. W spotkaniu minionego czasu z teraźniejszością pomógł mi trzynastoletni **Igor Szytejko** — chłopiec interesujący się sztuką, w tym fotografią.

Innym sławnym zakładem gastronomicznym, schlebającym podniebieniom mieszkańców, była piekarnia i cukiernia „Konstantynopolska”, umiejscowiona prawie naprzeciw, przy obecnym Placu Piłsudskiego pod numerem 1, w kamienicy, w której teraz funkcjonuje księgarnia. Założył ją Serif Gulap, muzułmanin tureckiego pochodzenia, prawdopodobnie około 1869 roku. Jego syn Yakup Guler urodził się 14 grudnia 1902 roku. Yakup został wysłany na edukację do Stambułu, gdzie pozostał do końca życia. Jako młodzieniec, po I wojnie światowej zaangażował

14 Willa przeniesiona za hotel Akwilon.
15 Wcześniej nr 34.
16 Józef Adelson, ojciec Natana był też znany z działalności społecznej – źródło: <http://www.sztetl.org.pl/ru/article/suwalki/16,-/27214,naum-adelson-ostatni-zydowski-straznik-z-suwalk/>.
17 Zdjęcie pochodzi z albumu rodzinnego Józefa Adelsona.
18 Слобода oznacza większe siedlisko w okolicy miasta. Zapis wg kopii kroniki historycznej udostępnionej przez A. Matusiewicz.
19 Fotografia z końca XIX w. pochodzi z archiwum rodzinnego Andrzeja Gniadego, którego wuj był ostatnim miejscowym nastawnikiem. Obecny nastrawnik pochodzi z Łotwy.

20 Przytulki finansowane były ze środków magistratu oraz składek dobroczynnych, czy zatem ochronkę stać było na zamówienie fotografii zakładowych?
21 Dawniej Trakt Petersburski.
22 Prawdopodobnie ten sam Józef Semadeni prowadził sławną cukiernię „Pod Filarkami” w gmachu Teatru Wielkiego w Warszawie, a jego rodzina równie znaną cukiernię w Lublinie.

się w wojnę o suwerenność Turcji, a później służył w ochronie premiera Mehmeta Recep Pekera. Zmarł 18 stycznia 1975 roku. Na jego historię wpadłem zupełnie przypadkowo, szukając jakichkolwiek informacji o wyznawcach islamu z terenów Suwalszczyzny. Było ich niewielu, głównie byli to żołnierze służący w armii carskiej, stacjonującej w Suwałkach. Teren cmentarza muzułmańskiego obejmuje znikomy obszar w porównaniu z innymi, nie zachowały się tam również żadne nagrobki. Ukryty głęboko wpis na jednym z forów internetowych doprowadził mnie do Faika Okana Atakcana, potomka Yakupa i jego fotografii. Niegdysiejsza piekarnia, odkąd tylko sięgam pamięcią, była dla mnie zawsze księgarnią. W czasach komunizmu chyba jedyną dobrze zaopatrzoną. Miejscem poznawania wiedzy, sztuki i spotkań z przyjaciółmi. Do dziś można tam znaleźć wyjątkowe pozycje wydawnicze oraz zobaczyć młodych, poszukujących celu życia ludzi. Do takich należy **Ola Kozakiewicz**, którą mogłem uwiecznić na fotografii.

BIBLIOGRAFIA

1. R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, tłum. J. Trznadel, Wydawnictwo KR, Warszawa 1996.
2. J. Iwaszkiewicz, *Nowele włoskie*, Wydawnictwo Muza SA, Warszawa 1994.
3. L. Lechowicz, *Fotoeseje. Teksty o fotografii polskiej*, Wydawnictwo Archeologia Fotografii, Warszawa 2010.

STRESZCZENIE

Każda miniona chwila. Fotografia jako pamięć jest projektem odnoszącym się do najważniejszych, a zarazem podstawowych właściwości medium fotografii. Jego idea opiera się o pamięć społeczną i historyczną zawartą w obrazie fotograficznym. Metafora powrotu łącząca przeszłość z teraźniejszością stała się podwaliną moich poszukiwań i odniesień do wielokulturowej historii miasta, w którym się urodziłem. Suwałki jako jedyna aglomeracja na świecie ma tak niezwykłą nekropolię o wyjątkowej formule. Jest to Cmentarz Siedmiu Wyznań, położony u zbiegu ulic Bakalarzewskiej i Zarzecze. Na obszarze przekraczającym 19 hektarów znajduje się wspólny kompleks cmentarzy, gdzie spoczywają szczątki wyznawców siedmiu wyznań: islamu, judaizmu, wiary staroobrzędowej, prawosławia, obrządku ewangelicko-augsburskiego (luteranie), ewangelicko-reformowanego (kalwini) oraz katolickiego.

SŁOWA KLUCZOWE

Jarmocewicz, pamięć, cliché, dagerotyp, fotografia

GRZEGORZ JARMOCEWICZ

artysta działający w obszarze fotografii od 1989 r. Dyrektor artystyczny Międzynarodowego Festiwalu Fotografii Białystok INTERPHOTO, pedagog, profesor Instytutu Sztuk Pięknych UWM, kurator, juror międzynarodowych konkursów fotograficznych. Prezes stowarzyszenia Forum Fotografii i Multimediów. Uczestnik programu rezydencji artystycznej Kaunas Photo. Autor wielu wystaw w kraju i za granicą oraz publikacji nt. fotografii. Jego prace eksponowane były między innymi w Dielo Centrum – Bratysława, Kaunas Cultural Centre of Various Nations, FotoForum Dresden, Fotografie in der Brotfabrik – Berlin, Salon Futura – Rotterdam, Kiek In De Kok – Tallin, Museo Ken Damy di Fotografia Contemporanea w Brescia – Włochy, Museum of Modern Art w Budapeszcie – Węgry, Museum of Yokohama – Japonia, Galeria FF – Łódź, Foto-Medium-Art – Wrocław, Międzynarodowe Centrum Sztuki – Poznań, Galeria SOK – Kraków, Mała Galeria ZPAF w Warszawie. Jego fotografie znajdują się w kolekcjach prywatnych, w Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski w Warszawie, Museo Ken Damy w Brescia we Włoszech, w Muzeum Okręgowym w Suwałkach oraz Centrum Ludwika Zamenhofs w Białymstoku.



*Dziewczyna wyznania
Starobrzędowego
(dane osobowe nieznane)
i Krzysztof Tumaś*



Janusz Wiese i Mateusz Drejer



Natan Adelson i Filip Maziewski



Yakup Guler i Ola Kozakiewicz

Josée Pedneault

Badda Means the Sea: Photography, Memory, and Exile

I first met Nasir Salim in Glasgow, Scotland, in 2017. He had already been living there for several months, having fled the violence afflicting his home island, Chula, in the Bajuni Archipelago, located off the southern coast of Somalia in the Indian Ocean. While distinct personal and professional motives brought us together-me as an artist in residence and Nasir as an asylum seeker-our collaboration began during a book-creation workshop¹ and culminated in the photographic project *Badda Means the Sea*.

I was born on the island of Chula, in the south of Somalia, in the Indian Ocean. I was an only child.

Chula is a small island with a population of 1500 inhabitants, most of whom belong to the Bajuni community.

On Chula, there is no car, no electricity, and people would rather use a boat instead of their legs to move from one place to another on the island².

Nasir’s personal history is deeply interwoven with his Bajuni heritage and the sea, which had been central to his identity as a fisherman and free diver. Life on Chula revolves around the ocean. Nasir’s days once consisted of swimming, diving, and fishing-activities his father taught him at a young age as essential survival skills in their community. Nasir arrived in Scotland by himself, following a migration route through Yemen. Alone in Glasgow, far from the sea, Nasir faced multiple

1 Sukaina Kuba directed the workshop “Other Libraries”, hosted by the Center for Contemporary Art in Glasgow.

2 Nasir Salim, 2017.

ruptures: geographical, cultural, professional, linguistic, and emotional. Even as he navigated the bureaucratic complexities of the asylum process, the sea remained a constant in our conversations, symbolizing his past and identity. *Badda Means the Sea* seeks to explore Nasir’s memories of the ocean—the water’s surface, its depths, marine life, diving, and the tools of his trade such as nets, harpoons, and traps.

I was ten years old when my dad taught me how to swim and fish, as these two skills are essential for life on the island.

Babe, my father, made sure I would master a variety of fishing techniques. He taught me how to use the marwavu (bait net), the njoro (harpoon), the dema (trap), and the nsipi (fish line). He also brought me out at sea, fishing along with other more experienced barobaro, to learn from observing them.

Barobaro means gentlemen; it is also a word used for fishermen. All barobaro on Chula are excellent swimmers, free divers, and fishermen. Chula’s entire economy depends on the sea as a primary source of income.

Fishing was not only a job for me but an activity I really loved doing. It was part of everyone’s daily life. Each morning, most people would be off to the sea³.

Exile is the experience of uprooting from one’s homeland. It is a separation from the familiar—friends, family, culture, and community—leading to a new and entirely distinct place. This dislocation often results in a crisis of identity that requires recalibration of self-perception within a new context. Exile offers an opportunity for self-creation and remodeling⁴—a metamorphosis through adaptation.

In his book *Reflections on Exile*, Edward Said writes: “Exile is strangely compelling to think about but terrible to experience. It is the unhealable rift forced between a human being and a native place, between the self and its true home; its essential sadness can never be surmounted. And while it is true that literature and history contain heroic, romantic, glorious, even triumphant episodes in exile’s life, these are no more than efforts meant to overcome the crippling sorrow of estrangement.

The achievements of exile are permanently undermined by the loss of something left behind forever”⁵.

Free diving improves with years of experience.

In Chula, we grow up with the sea. Early on, when we start diving, the water pressure bursts the ears. It is painful, and blood runs out of the ears. Then, something changes within the ear canal; a special air channel opens up. Afterwards, the capacity to stay underwater in a single breath improves dramatically.

It feels as though we are breathing through the ears, just like fish breathe through their gills⁶.

In our fruitful collaboration, using various image-making processes—scanning, photography, and drawings—we explored the potential of Nasir’s memories to be expanded, restaged, and reframed. Some photos resulted from impromptu documentation of our different visits to the city, while others were deliberate creations, such as staging gestures associated with fishing. Our goal was not to reenact specific memories but to generate visuals resonant with Nasir’s emotional connection to the sea. The work resulted in a series of images created in Glasgow, evoking Nasir’s recollections of his home country, a place he is unlikely to revisit. Perhaps it was a metaphorical attempt to reconcile these geographic spaces into one? For the exile, maintaining ties to their homeland is a continuous process of memory—a memory that eventually serves as a place of existence in itself⁷.

Fishermen must be brave. The sea is a terrifying place. Under the water, there is another world: a landscape with high mountains, trees and forests, caves, and coral. It is amazing and beautiful but also unfamiliar and frightening.

I am a foreigner in this underworld.

Even if my experience as a diver made me more confident, I would still sometimes feel scared. But fear should never be made visible⁸.

3 Nasir Salim, 2017.

4 Masson, C., Desprats-Péquignot, C., & Schauder, S., *Habiter l’exil: Clinique, politique et création*. Éditions in Press 2020, p. 112.

5 Said W. E., *Reflections on exile and other essays*. Cambridge: Harvard University Press 2020.

6 Nasir Salim, 2017.

7 Raffi, M. E., Peter Kuon-Danièle Sabbah (éds), *Mémoire et exil. Studi Francesi*, 2010, 160 (LIV / I), p. 7.

8 Nasir Salim, 2017.

Five shelves form a constellation on the wall [image 1]. On these shelves, eighteen⁹ pictures of varying dimensions, mounted on rigid boards, lean against the wall. The images overlap, concealing certain parts while exposing others [image 2]. This arrangement creates a dynamic interplay between visible and hidden elements while encouraging visual connections among the images. Color photographs depict moving water [image 3], an octopus, a spiderweb, or aerial perspectives of Earth. Additional images feature white line drawings of marine animals [image 4], a tree, and a ship against a black background. A hand placed on a scanner's surface shows either a seashell [image 5] or a fish's head. At the center of the installation, four overlapping photographs [image 6], identical in size but varying in color dominance, depict islands in the distance. Each outline shifts as the overlaying images disrupt and transform the view.

The shelf originates from domestic spaces and invites for reconfiguration as the photographs are simply placed on it. This precariousness reflects memory's own duality—both immaterial, fragile, and deeply rooted in identity and biography. Losing our memory is like losing ourselves¹⁰.

In Chula, the only diving technique is free diving. No one uses oxygen tanks or diving suits, and very few people use goggles.

In a small boat, I would at times go diving with two or three friends to hunt for octopus and crabs. Octopuses live in caves called “mwamba badda”, a place where dangerous eels also like to hide. The diving journey would last a few hours. We would catch octopus, squids, and crabs that we would gather in the boat as we went along.

Using a single breath, we were able to stay down the water for up to 30 minutes¹¹.

As a white Canadian woman, I questioned my role in constructing and narrating Nasir's story. Was it even appropriate for me to participate? Given the sensitive nature of cross-cultural topics and dialogues, I was aware that this collaboration could be viewed critically. The divide between Nasir and me was clear. In Scotland, I benefited from privileges associated with my race, nationality, and upbringing, while Nasir faced the extreme challenges of being an asylum seeker. However,

I understood this collaboration as an opportunity to create a platform, to open a poetic space where this conversation could unfold. My goal was to use my skills to amplify Nasir's story and to speak with him, not for him.

This approach for negotiating distinct positions owes a significant debt to Vietnamese and American filmmaker and writer Trinh T. Minh-ha's methodology of “speaking nearby.” Minh-ha describes this as “a speaking that does not objectify [and] does not point to an object as if it is distant from the speaking subject or absent from the speaking place. A speaking that reflects on itself and can come very close to a subject without, however, seizing or claiming it¹²”. “When you decide to speak nearby, rather than speak about, the first thing you need to do is to acknowledge the possible gap between you and those who populate your film: in other words, to leave the space of representation open so that, although you're very close to your subject, you're also committed to not speaking on their behalf, in their place or on top of them”¹³. This approach frames *Badda Means the Sea*, recognizing the differences in Nasir's experiences, memories, and reality compared to mine, while also facilitating the possibility of meaningful exchange.

The sea is dangerous.

The sea is more powerful than the fishermen.

Once out in the sea, no one can ever be sure to get back to the land¹⁴.

Badda Means the Sea is presented as a fragmented narrative. Its discontinuity of time and space reflects the fractures in the processes of remembering and the selective nature of memory. The word “exile” conveys profound emotions, including regret and sorrow for a world that can never be reclaimed. These emotions and recollections form the intricate threads of individual, social, and cultural identity.

During the creation of *Badda Means the Sea*, the camera served a dual role as both silent observer and mediator, facilitating communication and enabling Minh-ha's “speaking nearby.” In the context of exile, can memory serve as an ally and a sanctuary? *Badda Means the Sea* provokes critical reflections on memory's potential as a tactical tool for survival and resilience, amidst the upheavals of personal and collective displacement. Through Nasir's recollections, we crafted a poetic space

9 The exhibition “Un(told)” displayed a reduced version of the project *Badda Means the Sea*.

10 Biographical memory knits the present to the past and future giving us a sense of being inside our own lives. O'Keane, V., *A sense of self: memory, the brain and who we are*, Trade paperback edition, New York 2021, NY, p. 190.

11 Nasir Salim, 2017.

12 Chen, N. N., “*Speaking Nearby: A Conversation with Trinh T. Minh-ha*,” *Visual Anthropology Review*, 1992, 8(1), 87.

13 Balson, E., *Reality is Delicate*. *Frieze Magazine*, 2018, 199 (November-December).

14 Nasir Salim, 2017.

where two distinct locations-the land and the sea-and two distinct times-the before and after-briefly converged and fused into one.

SUMMARY

Through the lens of the photographic project *Badda Means the Sea*, the text explores the effect of exile on personal memory and one’s relationship with the world. *Badda Means the Sea* narrates the memories of Nasir Salim, a fisherman and free diver who left his home on a Somali island and relocated to Scotland. Nasir is no longer diving in his new life and has lost his daily connection to the sea. A series of interviews reveals Nasir’s complex relationship with the sea, which is characterized by wonder and affinity intermingled with trauma and estrangement. He recalls the sea as both a captivating and fearsome entity. In this unique collaboration, various image-making techniques—scanners, photographs, and drawings—were used to explore how these memories could be reimagined, expanded, and interpreted. *Badda Means the Sea* raises critical questions about how memory can serve as a tool for survival and resilience amidst personal and collective upheaval. The text delves into the collaborative process between Josée Pedneault, a Canadian artist, and Nasir Salim while also elaborating on the visual strategies used in the final installation.

KEYWORDS

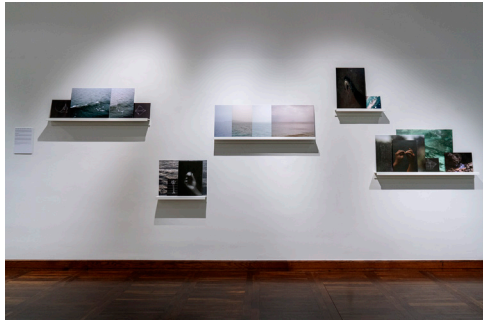
memory, exile, photography, collaboration, narrative

BIBLIOGRAPHY

1. Balson, E. (2018), *Reality is Delicate*, Frieze Magazine, 199.
2. Chen, N. N. (1992), “Speaking Nearby:” *A Conversation with Trinh T. Minh-ha*. Visual Anthropology Review, 8(1), 82–91, <https://doi.org/10.1525/var.1992.8.1.82>
3. Masson, C., Desprats-Péquignot, C., & Schauder, S. (2020), *Habiter l’exil: Clinique, politique et création*, Éditions in Press.
4. O’Keane, V. (2021), *A Sense of Self: Memory, the Brain, and Who We Are*, National Geographic Books.
5. Raffi, M. E. (2010), Peter Kuon-Danièle Sabbah (éds), *Mémoire et exil. Studi Francesi*, 160 (LIV | I), 175–176. <https://doi.org/10.4000/studifrancesi.7311>
6. Said, E. W. (2001), *Reflections on exile and other essays*, Choice Reviews Online, 38(11), 38–5999, <https://doi.org/10.5860/choice.38-5999>

JOSÉE PEDNEAULT

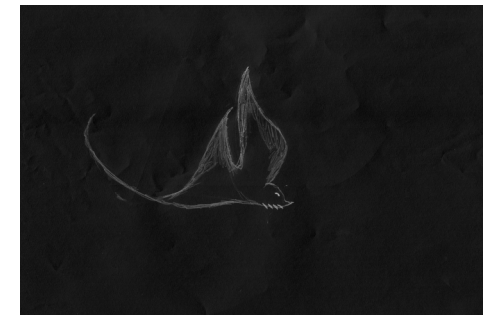
Josée Pedneault is a visual artist based in Montreal, Canada, whose practice explores the relationships between humans and the natural world, particularly focusing on the power dynamics at play. Her projects have been presented in prestigious venues, both national and international, including Künstlerhaus Bethanien (Berlin), CONTACT Gallery (Toronto), Museo del Chopo (Mexico), and Fonderie Darling (Montreal). Pedneault’s work has been supported by grants from the Conseil des arts et des lettres du Québec and the Canada Council for the Arts, which have enabled her to engage in artist residencies across global cities such as Berlin, Glasgow, Mexico City, and Paris. These experiences have broadened her understanding of diverse cultural and environmental contexts. Beyond traditional gallery spaces, Pedneault engages with public spaces through large-scale permanent installations. Recent projects include “Contre-jour” (Free Poney Press, 2022), a photographic book resulting from a residency in Japan, and “Talle” (Sagamie, Alma, Canada, 2024), an exhibition project that explores the tradition of wild fruit foraging as a way to reconsider our relationship with the world. Josée Pedneault teaches photography at Concordia University, Montreal.



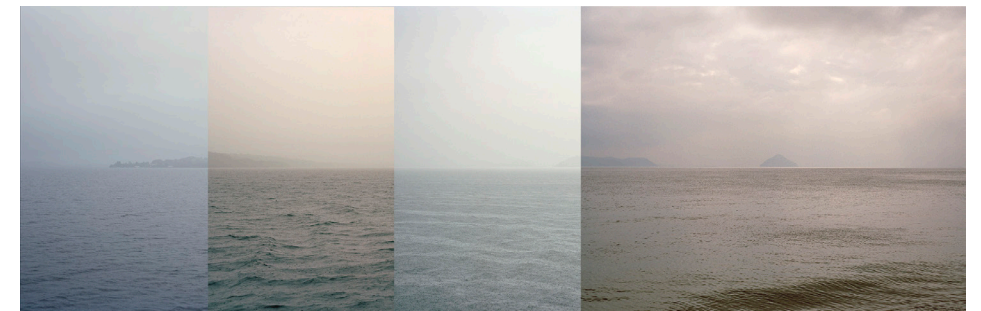
Badda means the Sea
presented in the exhibition *Un(told)*,
Academy of Fine Arts in Gdańsk,
Gdańsk, Poland, 2023. Curator:
Agnieszka Babińska.
Photo: Josée Pedneault.



Ivimbi,
photograph mounted on Dibond,
52 x 63,5 cm,
2017.



Taa,
photograph mounted on Dibond.
Drawing by Nasir Salim,
23 x 35,5 cm,
2017.



Kisiwa, Chula, Kūwa, Aljazira, photographs, 38 x 117 cm, 2018.

Piotr Wołyński

Fotografia w trybie przypuszczającym

Wstęp

Opowiadanie o obrazach jest jednym z trudniejszych zadań, jakie postawić może przed sobą ich autor. Sytuacja ta nabiera szczególnego znaczenia, gdy sprawa dotyczy fotografii. Sama ona jest przecież tylko fragmentem świata, i w codziennych z nią kontaktach zachowujemy się tak, jakby jej nie było. Pojawia się wtedy myśl, że dopiero opowiadanie spowoduje, że nabiorą znaczenia jako obrazy. Pojawia się pokusa opisu, interpretacji, wyjaśnienia.

Istnieje wiele powodów, dla których chciałbym w poniższym tekście tego rodzaju refleksji wobec obrazów uniknąć. Swoją praktykę artystyczną traktuję właśnie jako rodzaj namysłu nad tym, czym są obrazy; podejmuję wciąż na nowo próby wyjaśnienia ich fenomenu. Czynię to nie przy pomocy słów, lecz poprzez zabiegi czynione wokół obrazów. Czym wobec tego mogą być kolejne próby wyjaśniania wspomnianych zabiegów?

W tekście zamierzam skupić się na tym, w jaki sposób komunikują i co stwarzają środki obrazowania, z którymi, jako autor, mam do czynienia. Jestem przekonany, że refleksja nad naturą przedstawięń, które nas otaczają, jest jednym z najbardziej fascynujących zagadnień dzisiejszej sztuki.

Żyjemy w świecie obrazów technicznych. Różnią się one zasadniczo od dawniejszych sposobów obrazowania. Ich natura, a co za tym idzie znaczenia, które ze sobą niosą, pozostają w dużej mierze niezrozumiałe albo przynajmniej niejasne. Zagadnienie to jest oczywiście przedmiotem rozważań, które weszły już do kanonu teoretycznej refleksji nad obrazem technicznym, a w szczególności nad fotografią. W bardzo ograniczonym zakresie będę z nich w poniższych rozważaniach korzystał.

Jednak głównym zadaniem tego tekstu będzie refleksja nad tym, co obrazy mogą wyjaśnić nam same. Moją praktykę obrazowania rozumiem jako działania mające na celu stworzenie im po temu jak najlepszych warunków.

Zamiast wyjaśniać bądź interpretować przywoływane przeze mnie realizacje, chciałbym spojrzeć na nie jako na obrazowe praktyki koncentracji uwagi i porządkowania znaczeń. Mówiąc inaczej, jako na specyficzne procedury wyjaśniające i interpretacyjne, odnoszące się do charakteru i roli prawie wszystkich obrazów, z którymi mamy dziś do czynienia. Ich niejasny status skrywany jest w codziennej praktyce pod postacią pragmatycznych i nawykowych reakcji. Sztuka oferuje alternatywę wobec wspomnianej, codziennej praktyki kamuflażu.

Wszędzie tam, gdzie mamy do czynienia ze zjawiskami o niejasnym statusie, których natury możemy się zaledwie domyślać, bądź na jej temat jedynie owocnie spekulować, najcenniejszym środkiem dotarcia do ich sensów okazuje się sztuka. To ona ma zdolność zbliżenia się do tego, co nierozstrzygalne i często dla innych sposobów refleksji nieuchwytne. Obrazy techniczne takiej właśnie refleksji potrzebują

1. Poręczność

U podstaw fotografii tkwi ekspresja doświadczenia zbiorowego. To istotna różnica, która pojawiła się w obrazowaniu Świata za jej sprawą. Zjawisko ciemni optycznej, istota fotograficznego zapisu, nie jest uwarunkowane obecnością człowieka. Jest jedną z właściwości otaczającej nas rzeczywistości. Przyjmujemy to za rzecz oczywistą. Fotografia jest fragmentem świata, który wyłania się od czasu do czasu samoistnie, a którym to wyłanianiem potrafiliśmy zawładnąć. Skutkiem tego zawładnięcia mogę teraz „wyławiać” widoki i układać z nich różnorakie konfiguracje. Fotografia zmieniła zatem nieodwołalnie nasz kontakt z przedmiotami. Konstruujemy rzeczy na podstawie szeregu ich widoków. Z łatwością godzimy się na taką zamianę. W końcu od zawsze byliśmy skazani na utożsamianie rzeczy i ich obrazów, i zawsze robiliśmy to na różne sposoby.

Fotograficzna ekspresja doświadczenia zbiorowego zasadza się na obrazowaniu ukształtowanym w swojej rudymenarnej postaci według zbioru optycznych i chemicznych reguł świata fizycznego. Jest zatem fragmentem rzeczywistości, nie tylko jego odbiciem czy odzwierciedleniem. Jest on wprawdzie odmienny od innych dostępnych fragmentów, ale zachowuje, dzięki swoim fizycznym właściwościom, ważne jej znamiona. Tę cechę fotografii świetnie uchwycił Andre Bazin, który w *Ontologii obrazu fotograficznego* pisał: „Logiczny podział na fikcję i rzeczywistość

ma tendencje do zanikania. Każdy obraz powinien być odczuty jak przedmiot i każdy przedmiot jako obraz¹. Słowa te odnosił Bazin do surrealizmu, jednak dziś, po niemal 80 latach od ich napisania, nabierają uniwersalnego charakteru. Fotografia przyniosła zatem ze sobą zmianę postrzegania dualizmu świata i jego obrazu.

To jedna z przyczyn, z racji której obrazy techniczne zmieniają sposób, w jaki myślimy o rzeczywistości. Tak więc od zawsze napotykalismy na obrazy, które „tkwią w naturze”, i stworzyliśmy technologie, które uczyniły te obrazy osiągalnymi na każde skinienie (bo czym jest naciśnięcie spustu migawki, a dziś – dotknięcie ekranu smartfona?). Zawładnięcie kontaktu z rzeczami przez foto-obrazowe technologie powoduje, że samo przedstawienie zmienia swój charakter. Jest teraz aktem zwracania uwagi, wskazywania, porządkowania. To gest, którego przedmiot może być jednocześnie tu i gdzie indziej, teraz i w przeszłości.

Fotografię oraz kolejne rodzaje obrazów technicznych traktujemy przede wszystkim jako poręczne narzędzia. To urządzenia, które swoim działaniem symulują bezpośredni kontakt. Bo przecież w codziennym obcowaniu z fotografią odnosimy nieodparte wrażenie, że to nie ona jest przedmiotem naszej uwagi. Poręczność to w tym przypadku wycofanie narzędzia z pola uwagi, podrzędność, jakiś rodzaj nieobecności. To, co poręczne staje się niewidoczne. Staje się też do pewnego stopnia bezosobowe; bo takie już jest – naturalne. Wspomniane przeze mnie powyżej zjawisko ciemni optycznej, które stało się warunkiem wszystkich rejestracyjnych technologii, charakteryzuje się podobnymi właściwościami. Jest naturalnym fragmentem rzeczywistości. Poręczność w świecie technologii zapewnia wspólne, zbiorowe doświadczenie podobne do tego, jaki oferuje nam możliwie naturalny, bezpośredni kontakt z rzeczywistością. Doświadczamy obrazów technicznych z przeświadczeniem, że są one takie same dla wszystkich użytkowników. Są obiektywne jak prawa fizyki i chemii, które takie obrazy warunkują. Powołany za sprawą technologii obraz świata jest wspólnym dla nas wszystkich punktem odniesienia. Wyłania się w ten sposób nowy rodzaj związku z otaczającymi rzeczami. Obrazy techniczne oferują nam świat w innej odsłonie. Jest to jednak świat wspólny i identyczny dla wszystkich, którzy mają do takich obrazów dostęp. Jego istotę trafnie ujął Zbigniew Dłubak pisząc o fotografii jako o pomocy przerzuconym przez przepaść, która dzieli nas od świata².

1 Andre Bazin, *Ontologia obrazu fotograficznego*, [w:] *Film i rzeczywistość*, Warszawa, 1963, s. 17.

2 Zbigniew Dłubak, *Fotografia – czynnik wyobraźni*, [w:] „Fotografia”, 1970, nr 10.

Z takiej perspektywy zdolność odzwierciedlenia rzeczywistości nie jest dla fotografii tak istotna, także fakt, że jest jej śladem (indeksem) nie odgrywa kluczowej roli. Jest ona przede wszystkim jednym ze sposobów, w jaki doświadczamy rzeczywistości. Wytwory fotograficznych procedur są rzeczami pośród rzeczy. A same te procedury są po prostu jednym ze środków kontaktu ze światem. To jeszcze jeden sposób, dzięki któremu rzeczy i zjawiska stają nam przed oczami. W użyciu fotografii na pierwszy plan wysuwa się, przywołana już przeze mnie, poręczność. Fotografia, jak wiele innych narzędzi pozwalających komunikować się z rzeczami, znika w użyciu.

Można oczywiście zadać pytanie, czy takie cechy obrazów technicznych dominują we wszystkich obszarach społecznej aktywności? Czy przypisana jej poręczność jest zawsze obecna i niezbędna? Osobiście zacząłem zadawać sobie podobne pytania odnośnie do obrazowych praktyk w polu sztuki. Czyniłem i czynię to w sposób intuicyjny. Sztuka pozwala mi na poszukiwanie sposobów, by wspomnianą obrazową komunikację, tak jak niekiedy i inne przedmioty i zjawiska, od wspomnianej poręczności uwolnić.

Szereg lat temu napisałem tekst, w którym analizowałem możliwości uwalniania obrazów z porządku widzenia³. Żywiłem wtedy, poparte także własnymi realizacjami artystycznymi przekonanie, że rola fotografii nie wyczerpuje się w tworzeniu lepszych lub gorszych obrazów-kopii rzeczywistości. Powołuje także takie, które daleko wykraczają poza wspomniany status. Chodziło mi przede wszystkim o to, że wraz z fotografią pojawił się nowy sposób obrazowania. Sposób ten zaczął stopniowo wyłaniać wizerunki, których do tej pory nie można było zobaczyć, lub obrazy zakłócające dotychczasowe widzenie. Nic zatem dziwnego, że wynalazek ten zapoczątkował zmiany, także w całym obszarze sztuki. Oderwanie fotografii od związku z wizualną reprezentacją, w sensie kopii czy też odzwierciedlenia, odbywała się od samych jej początków. W XXI wieku, za sprawą technologii cyfrowych nabrało nowego wymiaru.

W latach 90. XX wieku zrealizowałem kilka cykli prac pod wspólnym tytułem *Mimoformy* (il. 1–5). Zagadnienie, które stanowiło główną oś tych realizacji starałem się wówczas zawrzeć w krótkim komentarzu, który towarzyszył ekspozycjom: „Mimoformy realizują utopijne możliwości widzenia dwuocznego. Doświadczenie przestrzeni poprzez wspólne pole widzenia i budowanie dwóch podobnych obiektów

3 Piotr Wołyński, *O uwalnianiu obrazów z niewoli widzenia*, [w]: *Spółeczne dyskursy sztuki fotografii*, red. Marianna Michałowska i Piotr Wołyński, Poznań 2010.

(obrazów) powoduje, jakby mimochodem, pojawienie się nowego przedmiotu”. Punkt wyjścia stanowią tu dwie klatki negatywu, będące dla mnie odpowiednikiem widzenia prawym i lewym okiem. Po ich złożeniu w jednym polu widzenia sfotografowane motywy usamodzielniają się. Z pary negatywów wyłania się obraz, którego nie sposób zobaczyć inaczej niż przy pomocy fotografii. *Mimoformy* podważają przywiązanie do oczywistych sposobów reprezentacji. Ich poręczność zostaje wzięta w nawias. Być może zostają na chwilę ze swojej poręczności wyswobodzone.

2. Fotografia to zawsze wielość

Dotychczasowe uwagi pozwalają na sformułowanie głównej tezy niniejszych rozważań. Otóż fotografia, i oczywiście inne obrazy techniczne, nieustannie nakłaniają i przyzwyczajają użytkowników do posługiwania się formami liczby mnogiej. Krok po kroku unieważniają indywidualne, zbieżne (podporządkowane jednemu punktowi obserwacji) spojrzenie na świat. Osłabiają tryb orzekający wprowadzając w zamian bogactwo trybów przypuszczających. Postaram się rozwinąć sens powyższej tezy, a jako formą uzasadnienia posłużę się fotograficznymi realizacjami, które w moim odczuciu korespondują z powyższymi ustaleniami.

Dlaczego posługiwanie się formami liczby mnogiej jest w odniesieniu do fotografii tak istotne? Wizja konstruowanego przez media obrazowe świata wyłania się jako pole wspólnego doświadczenia, ustalana jest zbiorowo. To zasadnicza zmiana, która dokonała się w momencie rozpowszechnienia fotografii i późniejszych form obrazowego zapisu. W procesie ich powstawania wykorzystujemy obiektywne właściwości materii, procesy badane i opisywane przez optykę, właściwości substancji chemicznych, a później fizyko-chemiczne właściwości cyfrowych matryc. Ukształtowany za ich pomocą obraz jest specyficzną emanacją, technologiczną konsekwencją odkryć dokonanych w zakresie praw rządzących rzeczywistością. Vilém Flusser określa ten stan rzeczy jako efekt zastosowania tekstów naukowych do świata obrazów. Obrazy w posthistorycznym świecie mają na powrót uczynić technicyzowaną rzeczywistość wyobraźalną⁴. Rozumienie obrazów jako wytworów indywidualnej intencji i ekspresji przestało być wystarczające. Co więcej, przestało być także wystarczające rozumienie ich jako czystych tworów natury. Takie ujęcie często pojawiało się w XIX i XX-wiecznej refleksji nad fotografią. Wystarczy wspomnieć tu stworzone przez Oliviera Wendella Holmesa określenie fotografii jako lustra z pamięcią.

4 Por. Vilém Flusser, *Ku filozofii fotografii*, rozdz. II. „Obraz techniczny”, Warszawa 2015, s. 49–57.

Obrazy techniczne nie mogą być, jak się szybko okazało, traktowane ani jako odzwierciedlenie, ani jako cytat czy ślad rzeczywistości. Takie określenia obrazów technicznych są niewystarczające. Nie uwzględniają tego, że – znów odwołując się do terminologii stworzonej przez Viléma Flussera – obrazy techniczne są metakodem tekstu, „nie oznaczają świata <na zewnątrz>⁵ lecz teksty. Imaginacja je wytwarzająca jest zdolnością do przekodowywania pojęć z tekstów na obrazy: kiedy patrzymy na obrazy techniczne, widzimy nowo zakodowane pojęcia o świecie <na zewnątrz>”. Otóż zdaniem tego autora nie są one reprezentacją naturalnej, dostępnej nam wszystkim rzeczywistości. Tak czyniły, powstające w epoce sprzed obrazów technicznych, tradycyjne sposoby obrazowania. Udział techniki był w ich przypadku niewielki, na tyle dyskretny, że można było go pominąć. Z obrazem technicznym rzecz ma się zupełnie inaczej. Powstał jako wynik wdrożenia osiągnięć wielu dziedzin nauki. Z pozoru reprezentuje świat roztaczający się przed naszymi oczami, lecz jego stechnicyzowana natura powoduje, że mamy do czynienia z odniesieniem do innej, generowanej przez naukę i technologię rzeczywistości. A tej nie udaje się zamknąć w dotychczasowych kategoriach indywidualnego obrazowania. Staje się to w większym stopniu oczywiste w dzisiejszym, cyfrowym i usieciowionym świecie.

Przywykamy do sytuacji, w której obrazy czekają na nas we wszelkich możliwych wariantach po to, by pomóc zaspokoić każdą naszą potrzebę. Skoro tak jest, to ich podstawową cechą jest mnogość. Zdajemy sobie sprawę, że każdy obraz zawiera w sobie zaledwie drobny wariant tego, czym możemy dysponować. Jest reprezentantem, często nieprzeliczalnej mnogości, która kryje się za każdym wyborem. Na dodatek pojedynczy obraz może zostać natychmiast uzupełniony uniwersum złożonym ze swoich ekwiwalentów. Tak więc odmienność obrazów technicznych zasada się na tym, że w miejsce pojedynczego obrazu rzeczy wprowadza formy liczby mnogiej.

W 2009 roku zrealizowałem w poznańskiej Galerii Pf wystawę pod tytułem *W cztery oczy*. Wystawę, której istotne elementy powstawały we współpracy z publicznością. Przestrzeń galerii została podzielona na dwie sąsiadujące ze sobą strefy – ciemną i jasną. Ta pierwsza wyposażona została w stół-obiekt służący do auto-portretowania (il. 6). Obiekt zawierał dwie ruchome kamery transmitujące obraz na znajdujący się przed obiektem ekran. Zwiedzający wystawę proszeni byli o sportretowanie siebie przy jego pomocy. Mogli w dowolny sposób kierować umocowanymi na stole dwoma kamerami, natomiast moment robienia zdjęcia

oznajmiany był dźwiękiem spustu migawki, który pojawiał się w regularnym, łatwym do przewidzenia interwale. Wystarczyło usiąść za stołem-obiektem i skierować na swoją postać kamery. Można to było robić oczywiście na bardzo różne sposoby, co zostało w pełni wykorzystane przez liczną publiczność. Codziennie po zamknięciu Galerii wydobywałem z dysku komputera, przeglądałem i selekcjonowałem ogromną ilość fotografii – zapisu autoportretowych poczynąń osób odwiedzających galerię. Część z nich, każdego następnego dnia, przed otwarciem wystawy, wieszałem na ścianach galerii w jej jasnej części (il. 7). Wizerunki stopniowo zapełniały przestrzeń wokół, wiszących od początku trwania ekspozycji, dwóch dużych inscenizowanych fotografii z motywem umieszczonego w ciemnej części ekspozycji stołu-obiektu (il. 8).

Ekspozycję *W cztery oczy* traktuję jako doświadczenie wydobywające z codziennych obrazowych praktyk ważne jej cechy. Istotne było dla mnie przesunięcie znaczenia indywidualnych trybów stwarzania wizerunku w kierunku ich ponadindywidualnego sensu. Starłem się wydobyć na pierwszy plan to, co istotne w obrazach technicznych – posługiwanie się formami liczby mnogiej. Inaczej: to obrazy (liczba mnoga) pozwalają nam siebie zobaczyć. Ich formy (znów liczba mnoga) czekają już przygotowane na to, byśmy, jeśli tego chcemy, pojawili się w nich jakby w odbiciu. Odbicie to oczywiście złudzenie – tak naprawdę pojawiaemy się w tych formach w wielu równorzędnych i niedających się całkowicie kontrolować postaciach. Fotografia nakłania nas i przyzwyczaja do posługiwania się formami liczby mnogiej. Jednym ze sposobów, które pozwalają uchwycić tę jej właściwość, jest wydobywanie obrazu z otaczającej go, powszechnej poręczności. W moich realizacjach staram się znajdować sposoby, które będą sprzyjały takiemu, pozbawionemu kamuflażu poręczności, spojrzeniu.

3. Tryb przypuszczający

Posługując się trybem przypuszczającym w komunikacji językowej wyrażamy niepewność, podajemy warunki, które sprawią, że coś może zostać spełnione. To reprezentant stanu, który jest obecny w niemal wszystkich naszych aktywnościach. W języku polskim jego konstrukcja nie różnicuje czasów, używamy tej samej formy dla zdarzeń odbywających się w teraźniejszości, przeszłości i przyszłości. Ten specyficzny, „pozaczasowy” aspekt trybu przypuszczającego w naszym języku budzi skojarzenia z innymi, pozajęzykowymi formami komunikacji i ekspresji. Wyraźnie zaznacza się w użytkach, które czynimy z fotografii i wywodzących się z niej obrazów. Chcemy je rozumieć przede wszystkim jako przypuszczenia, w końcu to tylko obrazy. Niekiedy, choć to nie tak powszechna już praktyka, próbujemy

5 Vilém Flusser, *Ku filozofii fotografii*, Warszawa 2015, s. 51.

je rozumieć jako rodzaj wątpliwości. Pomagają wtedy w korygowaniu i przekraczaniu ustalonego porządku, nie tylko wizualnego. Rola trybu przypuszczającego, tak charakterystyczna dla dzisiejszych praktyk obrazowych, staje się oczywista w kontekście rosnącego znaczenia obrazów generowanych cyfrowo, najczęściej wzorowanych na fotografii. Jednak tryb ten obecny jest od samych początków fotograficznych praktyk.

W zrealizowanej w 2012 roku serii *The Great Live* fotografia, a ściślej rzecz biorąc archiwalne fotografie, służą mi do ujawnienia znaczenia opisanych wyżej trybów. Seria *The Great Live* składa się z pięciu obrazów. Tytuł pracy nawiązuje do publikacji *The Great LIFE Photographers. The Editors of LIFE*, prezentującej dorobek fotografów związanych ze słynnym magazynem LIVE. Od dawna fascynował mnie archiwalny aspekt fotografii. Dzięki wielokrotnemu przyglądaniu się zdjęciom z tego albumu zacząłem ponownie myśleć o przyczynach mojej fascynacji. Zrozumiałem, że tego rodzaju obrazy przyciągają mnie przede wszystkim z tego powodu, że w najwyższym chyba stopniu zawierają w sobie napięcie pomiędzy ich jawną treścią, ustalonym przez historyczny i społeczny kontekst znaczeniem, a tym, co w nich niezrozumiałe, niejasne, niedające się uchwycić przy pomocy wspomnianych wyżej kontekstów. Moje spojrzenie, z innego czasu i innego świata, zawierające sporą dozę przypuszczeń i wątpliwości, warunkuje to, co możemy na archiwalnej fotografii zobaczyć. Bez tego spojrzenia, bez łącznika, który pozwala nam przedostać się do tamtej, odległej rzeczywistości, niewiele moglibyśmy z leżących przed nami obrazów zrozumieć. Przeszłość nie jest uchwytana na fotografii w sposób bezpośredni. Dostęp do zawartości archiwalnych zdjęć odbywa się poprzez konfrontację z wyznaczonym przez oglądającego *teraz*. To oczywistość, prowokuje ona jednak do zadania mniej oczywistych pytań.

Pracę nad cyklem *The Great Live* rozpocząłem od podobnych intuicji. To, co potocznie określamy mianem dokumentu czy też archiwum fotograficznego, to wyposażony w pewne cechy dawnego czasu i dawnej przestrzeni fragment teraźniejszości. Dzieje się to za sprawą specyficznych cech obrazów technicznych. W mojej realizacji rozumienie archiwalnej fotografii warunkuje konfrontacja z cieniem oglądającego. Omawiana praca przedstawia działania z użyciem fotografii postaci wydobytych z konkretnych kontekstów historycznych:

- *The Great Live I* – fotografia-cień Jacksona Pollocka (fotografia Marty Holmes z 1949 roku) (il.9).
- *The Great Live II* – fotografia-cień Johna Sallinga, byłego żołnierza Konfederacji, w wieku około 106 lat (fotografia Allana Granta z 1953 roku) (il.10).
- *The Great Live III* – fotografia-cień pary bawiącej się na cocktail party w Chicago (fotografia Francisa Millera z 1957 roku) (il.11).
- *The Great Live VI* – fotografia-cień Marilyn Monroe (fotografia Philippe’a Halsmana z 1959 roku) (il.12).
- *The Great Live V* – fotografia-cień Johna F. Kennedy’ego (fotografia Paula Schutzera z 1961 roku) (il.13).

Pięć wybranych ze wspomnianego albumu historycznych postaci wydobyłem z przeszłości kładąc na ich fotografie swój cień. Taka konfrontacja, nieuchronnie niosąca za sobą stany zwątpień i przypuszczeń, daje możliwość zrozumienia tego, co widzimy na zdjęciu. Cień wydobywa to, co możemy zobaczyć i warunkuje to, co możemy zrozumieć. Wykonuję gesty powodowane chęcią konfrontacji z fotografią-cieniem innych. Próbuję uchwycić sytuację, w której między oglądającym a bohaterami i bohaterkami fotograficznych obrazów powstaje więź. Zadać pytanie: czy potrafimy zmierzyć się z cudzym cieniem? Czy jest dostępny za pomocą fotografii wgląd w przeszłość (w inne czasy i inne miejsca)?

BIBLIOGRAFIA

1. Andre Bazin, *Ontologia obrazu fotograficznego*, [w:] *Film i rzeczywistość*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1963.
2. Zbigniew Dłubak, *Fotografia – czynnik wyobraźni*, miesięcznik „Fotografia”, 1970 nr 10.
3. Vilém Flusser, *Ku filozofii fotografii*, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2015.
4. Piotr Wołyński, *Oddalenie*, Galeria Miejska Arsenał, Poznań 2013.
5. Piotr Wołyński, *O uwalnianiu obrazów z niewoli widzenia*, [w:] *Spoteczne dyskursy sztuki fotografii*, red. M. Michałowska i P. Wołyński, Akademia Sztuk Pięknych w Poznaniu, Poznań 2010.
6. Piotr Wołyński, *Twarzą w twarz* (katalog wystawy), Galeria fotografii Pf, Poznań 2009.

STRESZCZENIE

Fotografia i pozostałe obrazy techniczne przyczyniają się do istotnych zmian w sposobach komunikowania. Nieustannie nakłaniają i przyzwyczajają użytkowników do posługiwania się formami liczby mnogiej. Krok po kroku unieważniają indywidualne, zbieżne (podporządkowane jednemu punktowi obserwacji) spojrzenie na świat. Osłabiają tryb orzekający wprowadzając w zamian bogactwo trybów przypuszczających.

Autor rozwija i omawia sens powyższych założeń, a jako formą uzasadnienia posługuje się omawianiem własnych realizacji artystycznych, które korespondują z powyższymi тезami. Swoje działania analizuje jako praktyki koncentracji uwagi i porządkowania w społecznym polu znaczeń. Opisuje je jako specyficzne procedury wyjaśniające i interpretacyjne, odnoszące się do charakteru i roli prawie wszystkich obrazów, z którymi mamy dziś do czynienia. Niejasny status obrazów technicznych skrywany jest w powszechnej praktyce pod postacią pragmatycznych i nawykowych reakcji. Analizowane działania artystyczne oferują alternatywę wobec wspomnianej, codziennej praktyki kamuflażu.

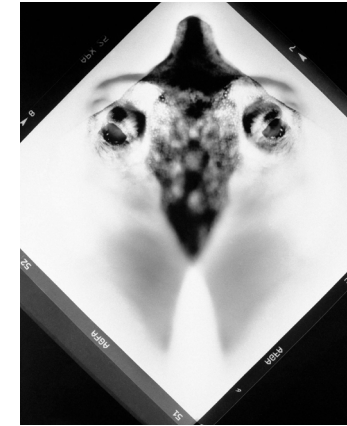
SŁOWA KLUCZOWE

obraz techniczny, fotografia, znaczenie obrazu, wiarygodność fotografii, media obrazowe

PIOTR WOŁYŃSKI

Prof. Piotr Wołyński (ur. w 1959 w Poznaniu), artysta wizualny, od końca lat 70. zajmuje się fotografią w obszarze sztuki. Traktuje fotografię jako społeczny paradygmat koncentracji uwagi i porządkowania znaczeń, który wymaga ciągłych eksperymentów i przewartościowań. Studiował filozofię i kulturoznawstwo na Uniwersytecie im. A. Mickiewicza w Poznaniu. Oprócz działalności artystycznej pisze teksty o sztuce i organizuje wystawy. Od 1985 roku związany z Akademią Sztuk Pięknych w Poznaniu (obecnie Uniwersytet Artystyczny im. Magdaleny Abakanowicz w Poznaniu); początkowo jako asystent w pracowni prof. Stefana Wojneckiego, od lat 90. prowadzi własną pracownię. Autor kilkunastu wystaw indywidualnych i uczestnik kilkudziesięciuzbiorowych.

<https://www.piotrwozynski.com>



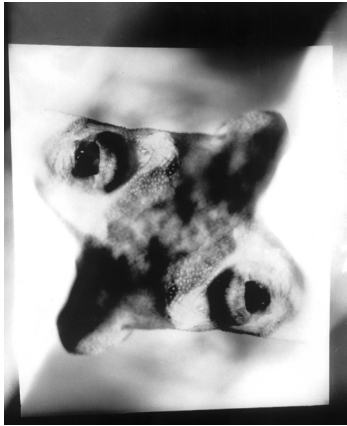
1.
Piotr Wołyński,
Mimofomy I (1),
odbitka srebrowa,
1999.



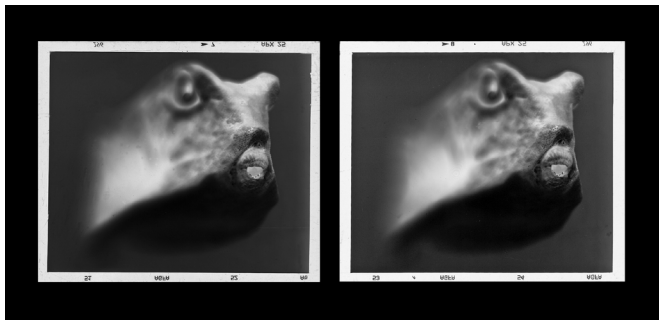
2.
Piotr Wołyński,
Mimofomy I (2),
odbitka srebrowa,
1999.



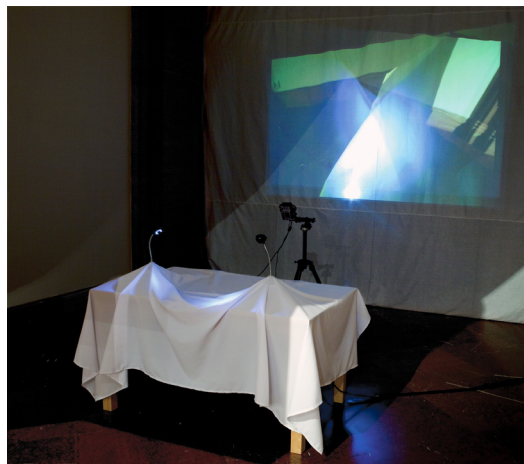
3.
Piotr Wołyński,
Mimofomy I (3),
odbitka srebrowa,
1999.



4.
Piotr Wołyński,
Mimoformy I (4),
odbitka srebrkowa,
1999.



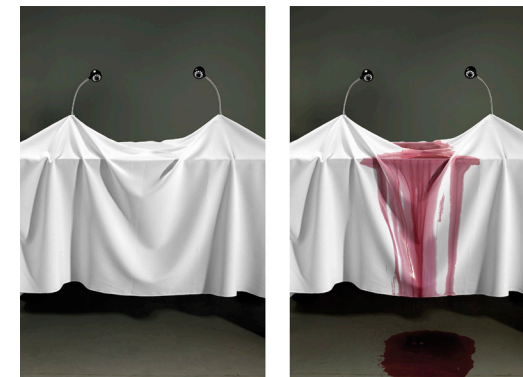
5.
Piotr Wołyński,
Mimoformy I
negatywy,
1999.



6.
Piotr Wołyński,
W cztery oczy,
instalacja,
Galeria Pf,
Poznań 2009.



7.
Piotr Wołyński,
W cztery oczy,
instalacja,
Galeria Pf,
Poznań 2009.



8.
Piotr Wołyński,
W cztery oczy,
(dyptyk),
odbitki cyfrowe,
2009.



9.
Piotr Wołyński,
The Great Life I,
odbitka cyfrowa,
2013.



10.
Piotr Wołyński,
The Great Life II,
odbitka cyfrowa,
2013.



11
Piotr Wołyński,
The Great Life III,
odbitka cyfrowa,
2013.



12.
Piotr Wołyński,
The Great Life IV
odbitka cyfrowa,
2013.



13.
Piotr Wołyński,
The Great Life V
odbitka cyfrowa,
2013.

Beata Cedrzyńska

MIŁOŚĆ I ŚMIERĆ. Moje związki z fotografią

*Pod koniec mojej twórczości dodałem to drugie słowo: MIŁOŚĆ
ŚMIERĆ I MIŁOŚĆ / trzeba je przyjąć obydwie.
ŚMIERĆ jest nieodwołalnym zamknięciem DRZWI;
MIŁOŚĆ obchodzi swoje święto, swój wieczny rytuał.
ŚMIERĆ jest w nim o b e c n a.*

Tadeusz Kantor
Teatr Miłości i Śmierci.

Moje związki z fotografią datują się na sam początek drogi artystycznej. Już wówczas realistyczny konkret obrazujący modela utrwaląłem podczas autorskich sesji fotograficznych, które były dla mnie od zawsze niezwykle istotnym narzędziem kreacji. Fotografia powszechnie pojmowana jako papierowy substytut życia, pozwala mi zatrzymać czas i zarejestrować obraz krótkotrwałej, nieodwracalnej i minionej na zawsze teraźniejszości. Za jej pomocą, zatrzymując kadry w zabalsamowanym bezruchu, w jednej chwili zamieniam teraźniejszość w przeszłość. Można powiedzieć, że w ten sposób upamiętniam zagrożoną ciągłość życia.

Fotografia jest równocześnie świadectwem nieubłaganego przemijania, ale i śladem zapewniającym symboliczną obecność. Ten zatrzymany obraz rzeczywistości pozwala mi zauważyć i utrwalić istotne, a w realnym życiu najczęściej umykające szczegóły, zatrzymać ruch, zarejestrować zjawiska świetlne lub inne pominięte przez oko ludzkie cechy obiektu. W ten sposób fotografia umożliwia mi też takie doświadczenie sztuki, które jest poprzez nią niejako zapośredniczone.

Moja działalność artystyczna eksploruje zróżnicowane kierunki działań mieszczące się zarówno w obszarze klasycznego malarstwa na płótnie, rysunków na papierze, ale i działań graficznych i interdyscyplinarnych wykorzystujących fotograficzne odwzorowanie, zrealizowanych na papierze, tkaninie lub szkłe. Twórczość ta mówi o przemijaniu, które człowiek stara się za wszelką cenę wyprzeć ze swojej świadomości. Jak napisał Ingarden: „Pogrążony w czasie, do siebie jako do istoty

niepodległej czasowi wiecznie tęskniący, człowiek czuje się zagrożony przemijaniem i niewiadomą nicością jutra. Nie uświadamiając sobie tego, chce uciec od siebie, o sobie samym zapomnieć. Stara się nie widzieć, że nieustannie przemija, że z każdą chwilą kończy się jak wypalający się żar [...]. By nie czuć się osamotniony i obcy na świecie, stwarza sobie fikcję obowiązku wobec czegoś, czego właściwie nie ma, co jest nieważne, ale co sam sobie wytworzył i czemu – nie przyznając się do tego – nadaje pozór doniosłości i istnienia [...]. Myśli, że buduje świat dokoła siebie i siebie w tym świecie, a tymczasem tłumi własny lęk przed grożącą mu pustką. I przez to tym bardziej już dziś pustką się staje”¹.

Prace odnoszące się do aspektu nietrwałości bytu, formalnie poprzez badanie i testowanie prób z materią i swobodne mieszanie technik, w efekcie przybierały nasilający się coraz bardziej w kolejnych cyklach kształt swoistego niszczenia wizerunku mojego bohatera.

Krytyk sztuki Jolanta Ciesielska, opisując moją twórczość napisała: „bohater rozpada się niemal dosłownie na naszych oczach, wizerunek rozsypuje się jak na starych kamiennych nagrobkach, których fragmenty zatarł czas. Albo jak na starych fotografiach, w których prześwietlone fragmenty zacierają ostre niegdyś kontury, a wyblakłe plamy nieubłagane wskazują na nieodwracalny proces rozpadu, przechodzenia bytu w nie-byt, w pustkę zapomnienia i nie-pamięci. [...] Śmierć odśłania tutaj pozór decyzyjności Heideggerowskiego Dasein, zawiesza jestestwo w pozbawionej sensu pustce i równa go z momentalnością trwania. Śmierć [...] poprzez dramatyczny zabieg niszczenia iluzji trwania, rozpuszcza esencję życia. Przypomina o nieuchronności końca, wywołuje myślenie o tym, co czeka nas po śmierci i czy, jak chciał Heidegger, po śmierci <jest raczej coś niż nic > [...]”².



Podobizny,
technika mieszana na szkle,
40x40x40 cm,
2024,
fot. Mikołaj Rękosiewicz

1 Roman Ingarden, *Książeczka o człowieku*, Wydawnictwo Literackie, Gdańsk 1987, s. 66.

2 Jolanta Ciesielska, *Ciało i sacrum w twórczości Beaty Cedrzyńskiej*, [w:] Beata Cedrzyńska – *Ciało i sacrum. Retrospektywa*, Bernardinum, Pępłin 2018, s. 6–8.

Prace z lat 2019–2024 z cyklu *Powłoki*, *Alienacja* i *Podobizny* powstały w technikach mieszanych, wynikających z sumy moich minionych doświadczeń z fotografią, sięgających do początków mojej działalności artystycznej, a ujawnionych w najpełniejszym kształcie w wymienionych najnowszych seriach.



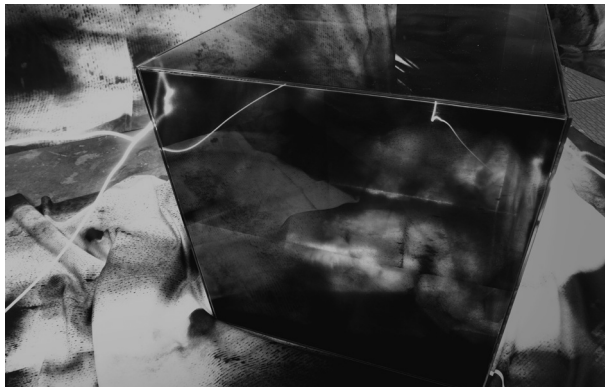
Alienacja,
technika mieszana,
2021–2024

Przeważa od tego momentu w mojej twórczości forma kwadryptyków, najczęściej umownie podzielonych na cztery równe elementy złożone z odmiennych ujęć twarzy modela. Krytyk Krzysztof Jurecki przyrównał ten efekt do zabiegu złożenia kartki papieru na cztery równe części. Podzielony w ten sposób wizerunek twarzy zostaje swoiście przeze mnie odrealniony³. Poszczególne części twarzy, pomimo wynikającego z przesunięć zdeformowania, składają się w jedną całość. Sugeruje to obrazowanie jedynie fragmentaryczne części ludzkiej powłoki, tej zewnętrznej uchwyconej często z elementem błędu odzwierciedlającym nietrwałość naszego bytu.

Formalnie większość prac z tego okresu została wykonana w innowacyjnej dla mnie, autorsko opracowanej technice. Jest ona mieszanką fotografii, kolażu, działań manualnych rysunkowo-malarskich, uruchomionego w trakcie realizacji złożonego procesu niszczenia i komputerowej obróbki graficznej, w efekcie której powstały prace wydrukowane cyfrowo na tkaninie, papierze lub przeziernych taflach szkła nasuwających skojarzenia z kliszami rentgenowskimi.

3 Krzysztof Jurecki, *Dotarcie do sedna portretowania*, Kwartalnik „AUTOGRAF”, nr #53/54(3/4/2018), ASP w Warszawie.

Reasumując te działania, mogę stwierdzić, że świadomie we wzmożony sposób oparłam się na fotografii, upatrując w tym działaniu jedną z potencjalnych dróg dalszego rozwoju mojej sztuki.



Podobizny,
technika mieszana na szkle,
2024,
fot. Mikołaj Rękosiewicz

Andrzej Pawełczyk w tekście zamieszczonym w mojej publikacji *POWŁOKI* z 2019 roku napisał: „Prace Cedrzyńskiej zawarte w cyklu *Powłoki* mają ikoniczną formułę, która pozwala domyślać się wielowarstwowej złożoności, zawartej w głębi antropomorficznej struktury. Być może są to narastające szkliste powłoki współczesnego świata, zapowiadające w konsekwencji trudną, ale przejmującą drogę, w poszukiwaniu nieznanej, choć przeczucwanej w głębi transcendencji. Artystka z wprawą preparatora wskazuje nam, w trakcie wspólnej podróży, te warstwy, organy rzeczywistości, które decydują o prawdzie przedmiotu, lecz na co dzień ukryte są w miękkiej, bezpiecznej czerwieni ciała [...]”⁴.

A w tekście dotyczącym mojej wystawy w MS44 w Świnoujściu, który ukazał się w magazynie „SZUM”, rozwinął myśl i dodał: „[...] tylko świadomość przemijania, śmierci, czyni nas jednostkowymi. Im bardziej przemijamy, tym ważniejsza dla nas staje się wielowymiarowość tego procesu, w którym bezwolnie, rzadziej świadomie, uczestniczymy. A którego nie sposób zrozumieć lub zaakceptować, bez przyjęcia eschatologicznej złożoności metafizycznego świata [...]”⁵.

4 Andrzej Pawełczyk, „*Powłoki – Zawsze fragment*” Beaty Cedrzyńskiej w Galerii Sztuki Współczesnej [https://magazynsum.pl/powloki-zawsze-fragment-beaty-cedrzyńskiej-w-galerii-sztuki-współczesnej-ms44/].

5 Andrzej Pawełczyk, „*Powłoki – Zawsze fragment*” Beaty Cedrzyńskiej w Galerii Sztuki Współczesnej [https://magazynsum.pl/powloki-zawsze-fragment-beaty-cedrzyńskiej-w-galerii-sztuki-współczesnej-ms44/].

Metaforyczny sposób obrazowania, uzyskany za pomocą poszukiwań formalnych, powiązany jest ściśle z kręgiem własnych doświadczeń. Dotyczy to szczególnie prac powstałych w ostatnim okresie działalności, tych dotyczących stanów granicznych istnienia, okoliczności związanych z chorobą, cierpieniem i umieraniem...



Podobizny,
technika mieszana,
2024,
fot. Beata Cedrzyńska

Podsumowując moje motywacje mogę stwierdzić, że w swojej twórczości pragnę sięgać do tematów ważnych, trafiających w sedno naszych ludzkich obaw i najgłębiej skrywanych lęków. Stawać twarzą w twarz z naszym nieuniknionym losem. Dotykać owianego zwykle tajemnicą problemu przemijania i śmierci. Pomimo, że pamięć nasza szybko się wyczerpuje, a nieubłagany czas zaciera wspomnienia, oddalając nas od emocji towarzyszących niegdyś istotnym momentom naszego życia, ja w pewnym sensie usiłuję paradoksalnie zatrzymać chwile. Pragnę poprzez swoją twórczość będącą przejawem refleksji skierowanej wobec własnego życia, myśli o śmierci bliskich i swojej własnej, skłonić odbiorcę do zatrzymania się i osobistych przemyśleń.

BIBLIOGRAFIA

1. Jolanta Ciesielska, *Ciało i sacrum w twórczości Beaty Cedrzyńskiej*, [w:] Beata Cedrzyńska *Ciało i sacrum. Retrospektywa*, Bernardinum, Pelplin 2018.
2. Roman Ingarden, *Książeczka o człowieku*, Wydawnictwo Literackie, Gdańsk 1987.
3. Krzysztof Jurecki, *Dotarcie do sedna portretowania*, Kwartalnik „AUTOGRAF”, nr #53/54(3/4/2018), ASP w Warszawie.
4. Andrzej Pawełczyk, „Powłoki – Zawsze fragment” Beaty Cedrzyńskiej w Galerii Sztuki Współczesnej [<https://magazynsum.pl/powloki-zawsze-fragment-beaty-cedrzyńskiej-w-galerii-sztuki-współczesnej-ms44/>].
5. Andrzej Pawełczyk, *Powłoki - Zawsze fragment*, [w:] Beata Cedrzyńska *Powłoki/Layers*, Bernardinum, Pelplin 2019.

SŁOWA KLUCZOWE

sztuka współczesna, interdyscyplinarne działania wizualne, fotografia, grafika, działalność artystyczna

STRESZCZENIE

Działalność artystyczna Beaty Cedrzyńskiej eksploruje zróżnicowane kierunki działań mieszczących się zarówno w obszarze klasycznego malarstwa na płótnie, rysunków na papierze, ale i działań graficznych i interdyscyplinarnych wykorzystujących fotograficzne odwzorowanie, zrealizowanych na papierze, tkaninie lub szkłe. Świadomie we wzmożony sposób opiera się na fotografii, upatrując w tym działaniu jedną z potencjalnych dróg dalszego rozwoju swojej sztuki.

Twórczość ta mówi o przemijaniu, które człowiek stara się za wszelką cenę wyprzeć ze swojej świadomości. Pragnie poprzez swoją twórczość będącą przejawem refleksji skierowanej wobec własnego życia, myśli o śmierci bliskich i swojej własnej, skłonić odbiorcę do zatrzymania się i osobistych przemyśleń.

BEATA CEDRZYŃSKA

Urodzona w Gdańsku. Dyplom w gdańskiej Akademii Sztuk Pięknych na Wydziale Malarstwa i Grafiki w 1999 roku, promotor prof. Teresa Miszkin. W latach 2002–2012 zatrudniona w ASP w Gdańsku. Tytuł doktora habilitowanego w dziedzinie sztuki plastycznej, w dyscyplinie artystycznej sztuki piękne uzyskała w 2016 roku na Wydziale Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku. Obecnie pracuje na stanowisku profesora na Wydziale Sztuki Nowych Mediów w Polsko-Japońskiej Akademii Technik Komputerowych.

Autorka i uczestniczka około stu siedemdziesięciu wystaw indywidualnych i zbiorowych w kraju i za granicą: Stanach Zjednoczonych, Wielkiej Brytanii, Włoszech, Austrii, Niemczech, Rosji, Macedonii, Mołdawii. Prace prezentowały m.in. takie instytucje, muzea i galerie jak: Konsulat Generalny Rzeczypospolitej Polskiej w Nowym Jorku, Narodowe Muzeum Sztuki Mołdawii w Kiszyniowie, Muzeum Sztuki Palazzo Albrizzi-Capello w Wenecji, Muzeum Narodowe w Gdańsku, National Gallery of N. Macedonia – Cifte Hammam, Muzeum Saturn / Galeria Sztuki Współczesnej w Czeladzi, Muzeum Okręgowe Ziemi Kaliskiej, Zamek Księżąt Pomorskich w Szczecinie, Muzeum Zamkowe w Malborku, Muzeum Okręgowe im. St. Staszica w Pile, Zamek „Książ” w Wałbrzychu, Centrum Sztuki „Galeria EL” w Elblągu, Centrum Kultury Zamek w Poznaniu, Centrum Rysunku i Grafiki im. Tadeusza Kulisywicz w Kaliszu, GSW Centrum Nauki i Sztuki „Stara Kopalnia” w Wałbrzychu, Bałtyckie Centrum Sztuki Współczesnej w Słupsku, Medina Art Gallery w Rzymie, Galeria „Izmailovo” w Moskwie, Galeria Kaas w Innsbrucku, Galeria Sandhofer w Innsbrucku i Salzburgu, Galeria Brotzinger Art w Pforzheim, Elements Contemporary Art Space w Londynie, Aula „Wielkiej Zbrojowni” Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku, Galeria Wydziału Artystycznego Uniwersytetu w Lublinie, Galeria „Rogatka” Wydziału Sztuki Uniwersytetu Radomskiego, Państwowa Galeria Sztuki w Sopocie, Galeria Centrum Kultury i Sztuki „Wieża Ciśnień” w Koninie, Miejska Galeria Sztuki w Legnicy, Galeria Sztuki im. Jana Tarasina w Kaliszu, Biuro Wystaw Artystycznych (BWA) w Kielcach, BWA w Rzeszowie, BWA Galeria Sanocka, BWA Galeria Zamojska, BWA w Pile, MBWA w Lesznie, BWA w Olsztynie, BWA w Ostrowcu Świętokrzyskim, BWA w Bielsko-Białej, BWA w Bydgoszczy, BWA w Wałbrzychu, BWA w Tarnowie oraz BWA w Szczecinie.

Laureatka wielu nagród, wyróżnień i stypendiów, między innymi: Grand Prix – Nagrody Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego i nagrody kwartalnika „Format”, 10. Ogólnopolskiego Przeglądu Malarstwa Młodych „Promocje 99”, wyróżnienia honorowego I Międzynarodowego Festiwalu Działań Teatralnych i Plastycznych „Zdarzenia” 2000, Nagrody Prezydenta Miasta Gdyni – Grand Prix VI Międzynarodowego Biennale Malarstwa i Tkaniny Unikatowej Gdynia 2011, wyróżnienia honorowego IV Międzynarodowego Biennale Obrazu „Quadro Art” Łódź 2014, Stypendium Kulturalnego Prezydenta Miasta

Gdańska 2014, Grant Rektora PJATK 2015 i 2016, wyróżnienia honorowego Jury 25 Festiwalu Malarstwa Współczesnego Szczecin 2016, Grand Prix VII Międzynarodowego Konkursu na Rysunek im. M. E. Andriollego w Nałęczowie 2021, Finalists at the Osten Biennial of Drawing Skopje 2022 / Macedonia.

Prace znajdują się w zbiorach: Osten World Gallery w Skopie, Muzeum Narodowego w Gdańsku, Galerii Wydziału Sztuki Uniwersytetu Radomskiego im. Kazimierza Pułaskiego, Galerii Sztuki w Legnicy, Galerii Sandhofer w Salzburgu, kolekcji BWA w Rzeszowie, BWA w Zamościu, BWA w Olkuszu, MBWA we Włocławku, Galerii Andriollego w Nałęczowie, w zbiorach prywatnych w Niemczech i USA. Autorka licznych publikacji, m.in.: „Obrazy”, „Zderzenia”, „Outsider”, „Osobność”, „Ciało i sacrum. Retrospektywa.”, „Powłoki”, „Alienacja” (Biblioteka Narodowa).

Andrzej Dudek-Dürer

Świat Kodów, czy Kody (NIE)OPOWIEDZIANE?

*Wizualna strona sztuki Andrzeja Dudka-Dürera jest pozornie widoczna. Poprzez swoje działania i eksperymenty z fotografią, grafiką i innymi formami wizualnej ekspresji stara się uchwycić to, co tak naprawdę nie jest zauważalne. Próbuje wyjść poza doświadczenia wzrokowe, które również są ważne, jednak ukazuje ich sferę transpersonalną czy transcendentalną. [...] Medium, jakim jest materiał fotograficzny podlega, podobnie jak inne produkty uboczne, zasadom transformacji, jest elementem metafizycznym, nadmaterialnym. Nie stanowi dokumentacji danego materialnego miejsca czy bytu, ale staje się samą energią i światłem[...]*¹.

Egzystujemy w świecie kodów. *Fotografia* [gr. *phōs, phōtós* ‘światło’, *gráphō* ‘piszę’], otrzymywanie trwałych obrazów na powierzchniach pokrytych substancją światłoczułą (promienioczułą); również gotowy obraz fot. pozytywowy na podłożu nieprzezroczystym [...]².

Fotografia jest jednym z systemów kodów transformujących, tak zwaną rzeczywistość trójwymiarową na płaski obraz. Kod³ to pewien rodzaj systemu transformacji informacji. Fotografia to rodzaj kodu, który pozornie, jest tak oczywisty

¹ K. Jeleń, Trans... Pozycja Rzeczywistości, „Artluk” 2017, nr 1(36), s. 87.

² <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/fotografia;3902212.html> (dostęp: 14.03.2025). *W powszechnie stosowanej fotografii na materiałach srebrowych substancją światłoczułą jest emulsja fotograficzna (materiały do fotografii barwnej składają się z 3 warstw — czułych na 3 barwy zasadnicze); w niej tworzy się obraz utajony w wyniku naświetlenia (napromieniowania) jej w aparacie fot. bądź naświetlenia przez przezroczystą błonę o zróżnicowanej gęstości optycznej, naświetlania w sposób wytwarzający na emulsji cień przyłożonego przedmiotu (lüksografia, radiografia), bądź też napromieniowania promieniowaniem emitowanym przez fragmenty przyłożonego przedmiotu (autoradiografia). Obraz utajony może być wytworzony przez promieniowanie widzialne, rentgenowskie, podczerwone, nadfioletowe, promieniowanie gamma i in.*

³ <https://pl.wikipedia.org/wiki/Kod> (dostęp: 20.09.2024) Kod (łac. *codex*), spis — ciąg składników sygnatu (kombinacji sygnatów elementarnych, np. kropek i kresek, impulsów prądu, symboli) oraz reguła ich przyporządkowania składnikom wiadomości (np. znakom pisma). W niektórych zastosowaniach, głównie przy przesyłaniu informacji podlegających utajnieniu, zwany jest szyfrem [...].

i iluzorycznie obiektywny, a w rzeczywistości jest on wielowymiarowy, wieloznaczeniowy, wielopoziomowy; składający się na wiele rodzajów treści.

Transformacja obrazu; fotografia jest zespołem działań warsztatowo – kreacyjnych; mieści się tutaj określony sprzęt techniczny, nie mniej jednak jest też świadomość twórcy, który buduje w ułamku sekundy pewną sytuację; oczywiście w jakiś okolicznościach, są to sytuacje rejestrowane, w tak zwanym względzie live, a w innym są to artefakty, często wymagające wielu godzin ciężkiej pracy, przygotowań, przemyśleń i kreacji, tak zwanego efektu finalnego.

Fotografie odbieramy na wielu poziomach percepcji, z jednej strony jest to świadomość, analiza oparta o nasze doświadczenie, wiedzę, nasz intelekt, z drugiej strony, jest aspekt związany z emocją, z naszą ekspresją, z naszym podejściem do rzeczywistości, z subiektywnością percepcji, która ma aspekt intuicyjny, emocjonalny. Te czynniki powodują różnorodną interpretację; akceptację lub dezakceptację finalnego rezultatu, jakim jest realizacja fotograficzna, graficzna, malarska, filmowa, wizualna czy performatywna.

Umownie dzielimy fotografie na tak zwaną dokumentalną i subiektywną, oczywiście, istnieje jeszcze wiele kategorii i podkategorii. Jest to pewna konwencja ułatwiająca sposób kwalifikacji. Tym niemniej, każda fotografia jest w sensie logicznym fotografią subiektywną; wszystko jest związane jednakże ze świadomością podmiotowości postrzegania rzeczywistości, jej interpretacji i reinterpretacji, połączone jest to również z aspektem post produkcji - transformacji, przekształcenia, z którego powstaje coś, co ma zupełnie inne odniesienie do punktu wyjściowego. W finalnej fazie możemy to rozpatrywać jako korelację tak zwanej rzeczywistości pozornie obiektywnej z obrazem para abstrakcyjnym. Z góry zastrzegam, że będę używał tych terminów, w kontekście ujawnienia pewnej kategoryzacji.

Jesteśmy w świecie, w którym, w tak zwanym świecie realnym, różne rodzajów kodów wizualnych / fotograficznych, graficznych, rzeźbiarskich, malarskich, filmowych, instalacji artystycznych / w dynamiczny sposób oddziaływają, intensyfikują interakcję wobec człowieka.

Moje zainteresowanie i działanie, w sztukach wizualnych, w latach 60. XX wieku, zaczęło się od fotografii, rysunku, malarstwa, grafiki. Główną rolę odgrywał aspekt tzw. dokumentalny, obszar fotografii subiektywnej, sfera fotografii związanej z przekształceniem obrazu, dokonywaniem syntezy, obrazu zmierzającego do formy para abstrakcyjnej.

[...] *Sztuka jest sposobem, możliwością na życie... Szczególną możliwością autorealizacji... możliwością kreacji, komunikacji i współrealizacji... Sposobem transformacji i transkomunikacji... Czasem, trwaniem, muzyką, metafizyką, telepatią [...]. Proces sztuki, aktywność, działanie – to cel i sens sam w sobie [...]*⁴.

Od 1969 roku Dudek-Dürer realizuje konsekwentnie life performance: *Sztuka Butów – Sztuka Spodni – Sztuka żywej rzeźby Andrzeja Dudka - Dürera*. Żywa rzeźba to moduł relacji Tu i Teraz, Przeszłość, Przyszłość. Artysta nie rozdziela swojej twórczości od życia: zarówno ono samo, jego przemiany i kontynuacje, jak i własna osoba są dla niego tworzywem sztuki. Reinkarnacja to rodzaj podróży w przeszłość i przyszłość; to sposób odkrywania obrazów, doświadczenia i odtwarzania w naszej świadomości różnych przejawów naszych przeżyć, własnych impresji, indywidualnych korelacji międzyludzkich, naszej świadomości.

[...] *W końcu lat 60. i na początku lat 70. XX wieku, moja strategia działania twórczego spotykała się ze sceptycyzmem i odrzuceniem krytyków, szefów galerii, a także kolegów artystów. Postawa integrująca wiele sposobów ekspresji, różne media, wprowadzająca synkretyzm w sferze duchowej była trudna do akceptacji i prezentacji. „Sztuka Butów – Sztuka Spodni – Sztuka Andrzeja Dudka-Dürera - żywa rzeźba”, w „Miejscach, w Których się Pojawiam”..., ukażały mój inny sposób myślenia i działania w sztuce. Poszukiwanie, badanie i analizowanie tożsamości to zagadnienie w mojej twórczości wynikłe ze świadomości reinkarnacji, związków z Albrechtem Dürerem oraz świadomościami, które pojawiły się później [...]*⁵.

Perspektywa Reinkarnacji determinuje inne spojrzenie na Śmierć i Życie, związki z przeszłością i przyszłością.

*W różnorodny sposób możemy patrzeć na wskrzeszenie dürerowskiego mitu przez Dudka-Dürera. [...] Ważne jest, że to założenie stało się linearną formą, osią jego całej twórczości, na podstawie której buduje dialog z odbiorcą. Forma dialogu, nie zaś narzucania wizji czy walki z konsumeryzmem obecnego świata, jest jego zasadniczym przestaniem*⁶.

4 A. Dudek - Dürer, *Notacje czasoprzestrzeni*, A. Dudek-Dürer żywa rzeźba. Wybrane prace – fotografia, grafika, obiekty, instalacje, wideo i performance; fragment tekstu autorskiego 1969-1985 / *Notations of time-space, A. Dudek Dürer living sculpture. Selected works – photography, graphic art, objects, installations, video and performance*, tłum. na j. ang. S. Konkół, P. Fabrowicz, Sosnowieckie Centrum Sztuki – Zamek Sielecki Galeria Extravagance, Sosnowiec 2015.

5 A. Dudek – Dürer, *Wybrane myśli... w kontekście Alternatywy - Andrzej Dudek - Dürer 1969- 2011*, Katalog WRO Biennale, Wrocław, 2011.

6 K. Jurecki, *Pustka jest formą. Forma jest pustką*, [w:] *Andrzej Dudek-Dürer 1471–2003*, katalog autorski A. Dudka-Dürera, Wrocław 2003.

To rodzaj nadrzędnego modułu, w którym znajdują się przyporządkowane obszary – *Sztuka Butów* – *Sztuka Spodni* – *Sztuka Andrzeja Dudka-Dürera* /żywa rzeźba/, następnie pojawiają się media, które towarzyszą i dokumentują: fotografia, grafika, wideo, muzyka, malarstwo, rzeźba, instalacja, performance. Przejawem integracji tych doświadczeń jest performance.

*Spojrzenie, władza i ciało – rozszczelnione? Jako dzieło sztuki (living sculpture) ciało Dudka-Dürera pojawiające się w przestrzeni publicznej jest obiektem wędrującej percepcji, rozciągniętej w czasie (performanse artysty potrafią trwać kilkanaście i więcej godzin, choć właściwie – całe życie zmienia się w dzieło sztuki)[...]*⁷.

Moje doświadczenie i praktyka związane z fotografią, grafiką, obiektem, instalacją czy performance rozwijało się równolegle w wielu kierunkach i obszarach.

*Operuje prowokacyjnymi środkami jak w przypadku pracy Autoukrzyżowanie z 1973 roku, gdzie przybijał kilka swoich autoportretów w formie fotograficznej do krzyża. Działo często poprzez destrukcję, pali swoje prace, rozbija, rwie podobnie jak w swoim czterodniowym performansie Tworzenie-Niszczenie (galeria Katakumby, Wrocław 1979), podczas którego destruował własne rysunki i fotografie [...]*⁸.

*Własnej twórczości graficznej, fotograficznej, malarskiej czy rysunkowej Andrzej Dudek-Dürer przypisuje specyficzne funkcje. Traktuje on ten rodzaj wypowiedzi artystycznej jako dokument nie tylko utrwalający daną fizyczną sytuację, ale będący zapisem również pewnych stanów fizycznych i metafizycznych. [...] Dane doświadczenie graficzne (bieżące, ale również przywołane z przeszłości – w przypadku postużenia się grafiką Albrechta Dürera) staje się punktem wyjścia dla podjęcia dalszych rozważań zarówno graficznych jak i znaczeniowych, tworząc tym samym – zgodnie z intencją autora – pewien otwarty cykl [...]*⁹.

Geneza zainteresowania fotografią łączyła się z technikami specjalnymi, aczkolwiek, miała również odniesienie do starych metod fotograficznych (solaryzacja, izohelia, grafizacja, guma, klej, świadomość właściwości soli chromowych, dwuchromian amonu, papiery chlorowe – tzw. stykowe, bromolej), technik graficznych (światłodruk, fotolitografia, bromolej czy serigrafia) oraz technik o charakterze

hybrydowym. Znajdowała się tu przestrzeń do poszukiwań formalnych, jak również technologicznych. Niedobór dostępu na rynku, na przykład: gumy arabskiej, spowodował znalezienie innych rodzajów alternatywnych kolodków (klej stolarski, klej do tapet, siemię lniane czy cynamon).

Po fazie zafascynowania technikami specjalnymi – zapoznania się z nimi i szczegółowego ich opanowania – skupiłem się na tradycji fotografii, rozumianej jednak jako poszukiwanie osobistej, niekonwencjonalnej finalnej formy. Kreowałem zapisy paradokumentalne, performances, inscenizacje, obiekty, multiplikacje, skupiałem się również na budowaniu narracji opartej na wielowątkowości obrazu i treści. Jednakże za kolejny istotny element w rozwoju i wzajemnym oddziaływaniu uznaję rozkwit technologii cyfrowej – zarówno w fotografii, jak i w wideo.

*Technika fotograficzna z wpisanym w nią elementem przetwarzania rzeczywistości i możliwości zwielokrotniania wizerunków stała się dla artysty narzędziem do kwestionowania zagadnienia realności. Coraz częściej Andrzej Dudek-Dürer łączy różne konteksty czasoprzestrzenne [...]*¹⁰.

Znaczącym czynnikiem było doświadczenie w technikach graficznych, takich jak serigrafia, światłodruk, bromolej. W serigrafii możliwość łączenia doświadczenia sensu stricto graficznego z fotografią, poddaną transformacji graficznej, otwierało jeszcze inne pole w kontekście moich poszukiwań i eksperymentów.

*Istotne jest to, że Andrzej Dudek-Dürer należy do artystów, których działalność obejmuje przetłomowy okres rozwoju sztuki mediów i kultury medialnej. Już wczesna awangarda korzystała z form kultury masowej, ale na zasadzie prowokacji na marginesie uznanego modelu sztuki. Natomiast od lat sześćdziesiątych XX wieku strategie konceptualne ustaliły równorzędność – a nieraz nadrzędność – nowych mediów (fotografii, filmu, wideo), wobec klasycznych sposobów przekazu sztuki. Co istotne, wykorzystywanie nowych mediów wiązało się z pogłębianą krytyką i analizą podstawowych zasad funkcjonowania sztuki, w tym i zasad funkcjonowania nowych jej narzędzi. Nowe media były więc zarazem sposobem, jak i tematem przekazu artystycznego. Ale i tę nowatorską sytuację radykalnie odmieniła faza powszechnej obecności i dostępności mediów skomputeryzowanych. Obecnie korzystanie z technicznie zaawansowanych mediów, czy chociażby wspomaganie się nimi, jest w sztuce zasadą [...]*¹¹.

7 A. Markowska, *Duchowość jako bunt. Andrzejowi Dudkowi-Dürerowi na jubileusz*, „Szum”, 26.07.2019, <https://magazynszum.pl/duchowosc-jako-bunt-andrzejowi-dudkowi-durerowi-na-jubileusz/> (dostęp: 9.03.2020).

8 K. Jeleń, *Trans... Pozycja Rzeczywistości*, „ArtLuk” [Poznań] 2017, nr 1 (36).

9 D. Jarosz-Franczak, *Transcendencja w performance Andrzeja Dudka-Dürera*, praca magisterska, Uniwersytet Śląski, Katowice 2005.

10 M. Jachuła, *Andrzej Dudek-Dürer*, culture.pl, 15.01.2021, <https://culture.pl/pl/tworca/andrzej-dudek-durer> (dostęp: 4.03.2024).

11 A. Sobota, *40 Lat Sztuki Butów*, Lamus 2/4/2009, Gorzów Wlkp.

Szczególnym czynnikiem moich poszukiwań i działań kreacyjnych jest aspekt metafizyczno-telepatyczny. Ujawnia się on w performancach, w projektach *stricte* metafizyczno-telepatycznych, jest obecny w nietypowych formach ekspresji, ma też związek z wideo. Następnym etapem wzajemnego oddziaływania i wpływania na różne formy wypowiedzi artystycznej, takich jak performance, instalacja, obiekty czy wszelkie przejawy synkretyzmu medialnego było wideo.

Dla twórców z kręgu performance wideo miało szczególne odniesienie i znaczenie, jako jedno z ważnych mediów. Korzystanie z kamery, jako sposób zapisu i rejestracji, było typową metodą dokumentacji dla tych artystów. Kamera wideo stanowiła rodzaj „przedłużenia” aparatu fotograficznego.

Praktyka z kamerą wideo była dla mnie bardzo frapująca. W latach 70. XX wieku nie było jednak to urządzenie łatwo dostępne. Początkowe koncepcje powiązane z realizacjami filmowymi zarysowywały się w cyklach, w seriach, w sekwencjach, w multiplikacjach fotografii (*Krzyże Cmentarne*, 1970; *Auto-Identyfikacja*, 1974). Szereg moich prac z tego okresu to serie ujęć, jak kadry następujące po sobie...

Sytuacje podróży były kontekstem docierania do kolegów, znajomych, zaprzyjaźnionych artystów (współpraca m.in. z Klausem Grohem, Rodem Summersem, Markiem Blochem, Petem Horobinem, Mary Bauermeister, Yasunori Shiobara i wielu innymi), którzy wykorzystywali już bardziej zaawansowaną technologię. Te korelacje umożliwiały mi realizację wielu projektów, pomysłów związanych z użyciem wideo, z możliwością pracy w studiach dźwiękowych oraz z zastosowaniem technologii komputerowej do obróbki obrazu, dźwięku i słowa. Zapoczątkowane w 1979 roku podróże fizyczne, najpierw po kraju, później po Europie i całym świecie, były dla mnie metafizyczną procedurą rysowania śladów na globie. Te paranormalne rysunki, to doświadczenia, ślady spotkań z ludźmi, ślady autorskich realizacji, energie, które w trakcie podróży zostały zaznaczone (serie grafik z cyklu *Meta...Trip...* realizowane od 1983 roku). Przejaw metafizyczno-telepatyczny ujawnia się podczas i po podróży, który moim zdaniem funkcjonuje i oddziałuje również w perspektywie czasowej. Moja inicjatywa zbiorowych projektów Metafizyczno-Telepatycznych (przed i w stanie wojennym) we współpracy z wieloma artystami z całego świata – mimo ograniczeń – kooperuję m.in. z Christo, Shimamoto, Klausem Grohem, Lloydem Godmanem czy nieżyjącym już Jackiem Kryszkowskim. Pracami ważnymi z tego okresu są cykle apokaliptyczne, rozpoczęte już wcześniej, ale w kontekście stanu wojennego nabierające innego sensu (*Apokalipsa w Konserwie*, 1981-1982).

Wideo było dla mnie medium sprzężonym z performance. Eksploatowane jako środek dokumentacji, oraz jako narzędzie w trakcie performance. Kreowałem też sytuacje w trakcie performance, podczas których kamera na żywo retransmitowała obraz dziejącego się performance – obraz żywej retransmisji stawał się elementem performance, a w wybranych sytuacjach poddawany był transformacji (performance *Metaphysical – Telepathic Space 21*; podczas festiwalu AVE 1991 w Arnheim). Kamere wykorzystywałem również w pewnych sytuacjach performance life; ważny element dziejącej się sytuacji – byłem jednocześnie osobą filmującą i filmowaną.

Powracając do wyrażonej na wstępie myśli o tautologicznym charakterze wypowiedzi artystycznych Andrzeja Dudka-Dürera, należy skonstatować, że ich prawdziwość gwarantowana jest przez osobę i życie twórcy, a specyficznym narzędziem kreacji jest tu także fizyczność artysty – jego image (z kontrowersyjnym w swoim czasie zaniechaniem czynności pielęgnacyjnych, czy wręcz prowokowaniem procesów starzenia). [...] oznacza uważną obserwację, widzenie i rejestrację zmian w sobie, a poprzez to sięganie na wyższy poziom uogólnienia i określania sensu własnego życia¹².

W innych realizacjach dynamika oparta jest o rejestrację (*A. Dudek-Durer jako Żywa Rzeźba*, dokumentacji *Sztuki Butów*, *Sztuki Spodni*); dokumentowane są zarówno sytuacje statyczne, jak i dynamiczne – rejestracje dokonywane ze statywu – sytuacje medytacyjne, sytuacje podczas performance, jak również rejestracje bezpośrednie, oparte o zasadę autofilmowania (buty w ruchu wraz z napotkanymi przeszkodami, autoportret oraz otoczenie – *To Play First Fiddle*, 1989, Sydney, Australia) obiekty, przestrzenie ruchu (*Meta Light*, 1989, Sydney, Australia). Ilustracją wyjścia z obrazu statycznego jest realizacja *Mental Steps* (2001-2002) – zmultiplikowany w sposób fotograficzny autoportret poddany jest animacji – ulega powolnemu rozkładowi – dezintegracji, jest filozoficznym odniesieniem do reinkarnacji, jak również do wszelkich procesów zachodzących w naszym świecie – transformacja – integracja i dezintegracja... kolejne fazy procesu reprodukcji – autodestrukcji – to krąg życia i śmierci.

12 A. Jarosz, „Jestem”: grafika, fotografia, muzyka i podróż, [w:] A. Giełdoń-Paszek (red.), *Narzędzia ekspresji Andrzeja Dudka-Dürera*, Wydawnictwo Folia Academia, Katowice 2010, s. 83.

*Filmy Andrzeja Dudka-Dürera można potraktować jako przedłużenie i poszerzenie twórczości graficznej, ponieważ specyficzne podejście do nich opiera się na doświadczeniach graficznych, ponadto rozwijają one wątki podejmowane w grafice czy fotografii, podobnie jak one są zazwyczaj „dokumentacją” pewnych stanów i zdarzeń. Nie są jednak prostym zapisem. Ich, początkowo, dokumentalny charakter zmienił się, nabierając z czasem coraz większej autonomii*¹³.

Odmienność wideo od fotografii wynika z możliwości zapisu dynamicznego obrazu, synchronizacji z dźwiękiem. Media te jednak dzielą wiele cech wspólnych. Wideo – podobnie jak fotografia – służy zatrzymaniu chwili, uchwyceniu czasu, przekształceniu rzeczywistości. Stanowi metodę kreacji i konstrukcji nowego wymiaru, a aspekt dokumentalny ma naturę pozornej obiektywności.

Elementy „żywej rzeźby”, „sztuki butów”, „sztuki spodni”, „sztuki włosów” (nieobcinanych od 1969 roku) mają dla mnie znaczenie symboliczne. Spełniają one funkcję odniesienia do formuły reinkarnacji – są jej materialnym przejawem. Wyrażają stany skrajne, odnoszą się do granicy życia i śmierci – nieustannie zmieniając się i odradzając, nabierają innej formy i wymiaru, nieustannie prowokują, zbliżają się do punktów krytycznych i oddalają. Są manifestacją idei, że sztuka to coś więcej niż produkty. Wyrażają też szeroko rozumianą ideę sztuki jako procesu, kreatywności, komunikacji, niematerialności i duchowości.

Sztuka współczesna korzysta z możliwości opartych o aspekt intermedialny, w którym przenikają się atrybuty fotograficzne, graficzne, rysunkowe, malarskie, filmowe. To rodzaj pamięci, świadomości przeszłości, to kategoria zapisu, transformacji otaczającego świata.

Zastanawiam się nad koncepcją, w której z fotografii, rysunku, grafiki czy malarstwa można będzie odkodowywać rzeczywistość, brzmi to niewątpliwie nieprawdopodobnie; może w moim utopijnym myśleniu o przyszłości. Tym niemniej z punktu widzenia radiestezji, zarówno - rysunek, grafika czy obraz fotograficzny, a obraz fotograficzny w szczególności, jest rodzajem kodu zapisu rzeczywistości i to nie tylko wizualnej, ale tej, która jest ukryta pod powierzchnią obrazu zewnętrznego; być może w przyszłości fotografia potwierdzi tezę o kodzie nieśmiertelności.

Niewątpliwie, w obecnym stanie rozwoju naszej cywilizacji, sposób transformacji fotografii na tak zwaną rzeczywistość trójwymiarową nie jest jeszcze w pełni

możliwy. Sądzę, że, w którymś etapie ewolucji, jeśli oczywiście, nasza rzeczywistość i rozwój technologiczny przetrwa, i jeśli nie dokonamy samounicestwienia, taka możliwość zaistnieje.

Współczesna technika i technologia daje już możliwości odtwarzania rzeczywistości trójwymiarowej w formie materialnej. Gdybyśmy analizowali naszą rzeczywistość od strony biologicznej, różnego rodzaju kody dotyczą człowieka, rozmaite kody związane z tworzeniem się życia na ziemi, ewolucja, powstanie człowieka; metamorfoza wszelkiego rodzaju zwierząt, roślin... To wszystko dotyczy rodzajów kodów. W drobnym nasieniu drzewa jest zakodowana informacja, jak to drzewo będzie się rozwijało, jakiej wielkości będzie mogło być... Jesteśmy, niejako otoczeni różnymi rodzajami kodów zapisu informacji, które w określonych warunkach i sprzyjających okolicznościach, będą mogły się rozwijać i ewoluować. Jest tu pewna analogia do fotografii. Powstały obraz, czy to w tradycyjny sposób, czy też w sposób cyfrowy, jest rodzajem załączka, który może ewaluować w wielu kierunkach i poziomach... finalnie tworząc np. pozornie obraz abstrakcyjny... mimo, że punktem wyjścia była tzw. rzeczywistość. Każda fotografia jest zarazem dokumentem, jak i subiektywnym jej przedstawieniem.

Biorąc pod uwagę to, co dotychczas zaprezentowałem poprzez pryzmat mojej indywidualnej ścieżki życia, twórczości; korelacji *Żywej Rzeźby* z mediami, odnosząc się, do zagadnienia kodów fotografii, grafiki, malarstwa, rzeźby, instalacji, performance, czy szeroko rozumianych sztuk wizualnych, chciałbym Państwa zainspirować do pewnej refleksji, zastanowienia nad złożonością kodów komunikacyjnych, nad ich wielowymiarowością i wieloznaczeniowością. Równocześnie dążyłbym by przybliżyć świadomość nad perspektywami tych mediów wynikającymi z rozwoju cywilizacji. Sztuki wizualne to nie tylko zewnętrzna powłoka obrazu, to nie tylko rodzaj symboliki semantycznej, to równoległy aspekt świadomości duchowej, perspektywa korelacji miejsca, czasu i przestrzeni. Tego, co się kryje w przestrzeni współzależnej pomiędzy odbiorcą, obrazem, artystą, przestrzeni meta korelacji. Jesteśmy w procesie ewolucji i transformacji, zarówno w obszarze sztuki, zarazem w obszarze mediów, jak i w polu świadomości kreatorów i odbiorców sztuki współczesnej.

13 D.Jarosz-Franczak, *Transcendencja w performance Andrzeja Dudka-Dürera*, praca magisterska, Uniwersytet Śląski, Katowice 2005.

BIBLIOGRAFIA

1. A. Dudek – Dürer, *Wybrane myśli... w kontekście Alternatywy - Andrzej Dudek - Dürer 1969- 2011*, Katalog WRO Biennale, Wrocław 2011.
2. A. Dudek-Dürer, M. Malinowska-Klimek, M. Jeleń, K. Sosnowiec, *Notacje czasoprzestrzeni, A. Dudek-Dürer żywa rzeźba. Wybrane prace – fotografia, grafika, obiekty, instalacje, wideo i performance*, Sosnowieckie Centrum Sztuki – Zamek Sielecki Galeria Extravagance, Sosnowiec 2015.
3. M. Jachuła, *Andrzej Dudek-Dürer*, culture.pl, 15.01.2021, <https://culture.pl/pl/tworca/andrzej-dudek-durer> (dostęp: 4.03.2024).
4. A. Jarosz, „Jestem”: grafika, fotografia, muzyka i podróż, [w:] A. Giełdoń-Paszek (red.), *Narzędzia ekspresji Andrzeja Dudka-Dürera*, Wydawnictwo Folia Academia, Katowice 2010.
5. D. Jarosz-Franczak, *Transcendencja w performance Andrzeja Dudka-Dürera*, praca magisterska, Uniwersytet Śląski, Cieszyn 2005.
6. K. Jeleń, *Trans... Pozycja Rzeczywistości*, „Artluk” 2017, nr 1(36).
7. K. Jurecki, *Pustka jest formą. Forma jest pustką*, [w:] *Andrzej Dudek-Dürer 1471–2003*, katalog autorski A. Dudka-Dürera, Galeria Entropia, Wrocław 2003.
8. K. Jurecki, *Świadomość procesu transformacji*; wywiad z Dudkiem-Dürerem, [w:] *Poszukiwanie sensu fotografii. Rozmowy o sztuce*, Galeria Sztuki Wozownia, Łódź 2008.
9. A. Kostołowski, *Zmiana nawozu sztuki*, [w:] A. Dudek-Dürer, K. Jurecki (red.), *Andrzej Dudek-Dürer. Rekonstrukcja tożsamości. Fotografia i wideo. Prace z lat 1965–2005*, Wrocław 2006.
10. A. Markowska, *Duchowość jako bunt. Andrzejowi Dudkowi-Dürerowi na jubileusz*, „Szum”, 26.07.2019, <https://magazynszum.pl/duchowosc-jako-bunt-andrzejowi-dudkowi-durerowi-na-jubileusz/> (dostęp: 9.03.2020).
11. M. Mizera, *Wschodnia energia sztuki*, „Rita Baum” 2013, nr 26.
12. P. Modzelewski, *Współczesne Auto-Mitologie Artystyczne*, praca magisterska, Akademia Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu, Wrocław 2013.
13. A. Sobota, *40 Lat Sztuki Butów*, Lamus 2/4/ 2009, Gorzów Wlkp.

SŁOWA KLUCZOWE

kod, Dudek-Dürer Andrzej, żywa rzeźba, fotografia, grafika, video, performance, instalacja, świadomości duchowa, komunikacja metafizyczno - telepatyczna.

STRESZCZENIE

Świat Kodów, czy Kody (Nie)opowiedziane? to rodzaj refleksji nad zagadnieniem systemów kodów: fotograficznych, graficznych, rzeźbiarskich, malarskich, filmowych, instalacji artystycznych.

Andrzej Dudek-Dürer przedstawia problematykę przenikania się i ewolucji mediów oraz języka mediów, poprzez obraz indywidualnej drogi artystycznej opartej o wielo medialność. W kontekście historycznym, technologicznym i artystycznym, prezentuje w jaki sposób doświadczał i doświadcza tych mediów. Prezentuje indywidualną drogę w sztuce i życiu. Bada język wypowiedzi intermedialnych. W szczegółowych opisach wskazuje wybrane zagadnienia techniczne i artystyczne zrealizowane w trakcie kolejnych etapów eksperymentów. Konkludując: sztuki wizualne to nie tylko zewnętrzna powłoka obrazu, to nie tylko rodzaj symboliki semantycznej, to równoległy aspekt świadomości duchowej, perspektywa korelacji miejsca czasu i przestrzeni. Tego, co się kryje w przestrzeni współzależnej pomiędzy odbiorcą, obrazem, artystą; przestrzeni meta korelacji. Jesteśmy w procesie ewolucji i transformacji, zarówno w obszarze sztuki, zarazem w obszarze mediów, jak i w polu świadomości kreatorów i odbiorców sztuki współczesnej.

ANDRZEJ DUDEK-DÜRER

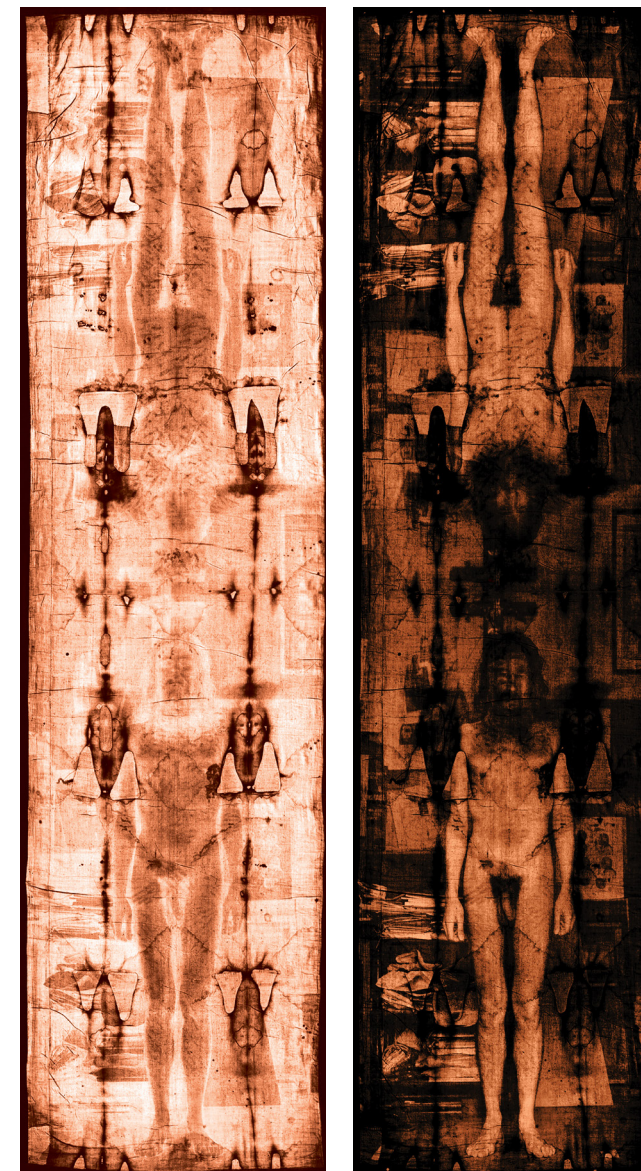
- Sztuka jest dla mnie sposobem, możliwością – szczególną możliwością autorealizacji, komunikacji i kooperacji. Moje życie jest sztuką.

Andrzej Dudek-Dürer jest jedną z najbardziej oryginalnych, konsekwentnych i rozpoznawalnych osobowości współczesnej polskiej sztuki. Performer, fotograf, grafik, kompozytor i muzyk pracujący często z instrumentami i mediami elektronicznymi, jest aktywny na bardzo wielu polach wypowiedzi – tworzy instalacje, rzeźby, zajmuje się environment, budową instrumentów, działalnością metafizyczno-telepatyczną, antypoezją czy mail artem w ciągłym procesie kreacji i dokumentacji własnego wizerunku oraz rozwoju własnej świadomości. Wierzy w reinkarnację, jest siódmym wcieleniem Albrechta Dürera. Mieszka i pracuje we Wrocławiu.

Swoją twórczość prezentował, prowadził wykłady i warsztaty m.in. w The Art Institute w Chicago; Academy of Art College w San Francisco; Conservatorio National de Musica w Mexico City; School of Art Otago Polytechnic w Dunedin – Nowa Zelandia; The City Art Institute w Sydney; University of California, Berkeley, ASP w Gdańsku; Centrum Sztuki Współczesnej w Warszawie. Stypendysta Ministerstwa Kultury w 2002, Stypendysta Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego 2011, Laureat nagrody Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego za Nieocenione Zasługi dla Kultury Polskiej oraz nagrody Marszałka Województwa Dolnośląskiego za wybitne osiągnięcia w dziedzinie kultury w roku 2014, w roku 2022 otrzymał Brązowy Medal Zasłużony Kulturze Gloria Artis za działalność w dziedzinie sztuk wizualnych.

Pokazywał prace i działania artystyczne na wielu wystawach, festiwalach i sympozjach w kraju i zagranicą. Dokumentacje i prace w wielu zbiorach prywatnych i publicznych (m.in. Muzeum Narodowe w Warszawie; Zachęta Narodowa Galeria Sztuki - Warszawa; Muzeum Narodowe we Wrocławiu; Muzeum Miejskie we Wrocławiu; Muzeum Sztuki w Łodzi, Zachęta Dolnośląska we Wrocławiu; Stedelijk Museum w Amsterdamie; Museum of Modern Art w Nowym Yorku; Tate Gallery w Londynie; City Art Institute Library w Sydney, The School of the Art Institute of Chicago).
<https://culture.pl/pl/tworca/andrzej-dudek-durer>

Opracowanie noty: Krzysztof Dobrowolski. Centrum Sztuki WRO (fragment).



1 i 2.

Andrzej Dudek- Dürer,
Ciało i Dusza I i II,
 1987 - 1995,
 negatyw /
 performance w pracowni,
 Wrocław,
 fotografia, solwentografia,
 424cm x 112 cm;

Andrzej Dudek- Dürer
Body And Soul I and II,
 1987-1995,
 performance at the studio,
 Wrocław, Poland,
 photograph, solventografia,
 424cm x 112 cm



3, 4 i 5.

Andrzej Dudek- Dürer,
Andrzej Dudek - Dürer żywa rzeźba
1969 - 2022 ?

Dotyk Czasoprzestrzeni II,
czas trwania 20:41,
kadr filmowy,
produkcja, reżyseria, edycja,
muzyka:

A. Dudek-Dürer,
kamera: Kedud Jezrdna

A. Dudek-Dürer.
Andrzej Dudek - Dürer Living sculpture
1969 - 2022 ?

Touch of Time-Space II,
duration 20:41,
film frame,
production, direction, editing,
music:

A. Dudek-Dürer,
camera: Kedud Jezrdn,

Jowita Mormul

Przeszłość dzieje się w teraźniejszości

Wstęp

Temat „(Nie)opowiedziane” inspirowane do refleksji na temat związku fotografii i obrazów foto-podobnych¹ z pamięcią w kontekście konstruowania na ich podstawie wspomnień i badania obszarów potencjalnie pozostających poza narracją. „Nieopowiedziane” może dotyczyć braku danych o twórcy i celowości powstania zdjęć. „Nieopowiedziane” mogą być dane i fakty, których obrazy fotograficzne na ogół nie zawierają: nazwy, daty, imiona, nazwiska, kategorie wydarzeń, itp. „Nieopowiedziane” to rzeczywistość poza bezpośrednią wizualną percepcją, a fotografia pozwala badać obiekty i zjawiska bardzo krótkotrwałe, bardzo odległe, bądź bardzo małe. „Nieopowiedziane” – można rozumieć jako „zapomniane”, a także jako zestaw nieodnalezionych przez odbiorcę znaczeń, symboli, kontekstów. „Nieopowiedziane” to znajdująca się poza kadrem rzeczywistość wykluczona z oglądu. „Nieopowiedziane” – to zdjęcia skasowane, zagubione, bądź niezrobione. W podejściu nieco ostatecznym wobec obrazowania fotograficznego można orzec, że „nieopowiedziane” to „nieistniejące”.

Słowami człowiek nazywa dostępną zmysłowo rzeczywistość, konstituuje siebie wobec rzeczywistości. Słowami są wyrażane naukowe analizy i teorie, ale też całkowicie fikcyjne narracje, abstrakcyjne pojęcia, mity i religie. Codzienne refleksje na temat przeszłości, teraźniejszości i przyszłości, tworzenie prawdopodobnych scenariuszy, czy futurologicznych wizji – to wypełnianie narracją sfery

¹ „Obrazy foto-podobne” – termin, którego użycie sugeruje historyk i krytyk fotografii dr Lech Lechowicz, ze względu na trafny opis wyglądu obrazów generowanych na podstawie promptu użytkownika przez algorytmy Sztucznej Inteligencji, naśladujących w coraz doskonalszy sposób wygląd rejestracji fotograficznych.

„nieopowiedzianego”². To co „opowiedziane” zaczyna subiektywnie istnieć. Słowa współtworzą rzeczywistość, a „nieistniejące” może stać się prowokacją do „dopowiedzenia”, do rozwijania nowych narracji.

Obrazy foto-podobne symulując rzeczywistość prezentują „nieopowiedziane” i „nieistniejące”, ale poprzez naśladownictwo obrazów fotograficznych, sugerują dokumentalizm zawartych w nich treści. Tym samym sugerują istnienie tego, co symulują. Obrazy te funkcjonują obecnie zarówno w obiegu naukowym, jak i popularnym. Zwłaszcza w drugim przypadku nie zawsze towarzyszy im informacja, iż nie są zdjęciami. Niepostrzeżenie stają się częścią współczesnej ikonografii, a jako „nieopowiedziane” tworzą pretekst do tworzenia nowych narracji o nieistniejącej, symulowanej rzeczywistości.

Esej składa się z dwóch części. Pierwsza część to próba odpowiedzi na pytanie, jak pojawienie się obrazów foto-podobnych może wpływać na powstanie nieistniejących wspomnień. W drugiej opowiadam o własnych projektach opartych na fotografii i jej dokumentalnym charakterze, w których „nieopowiedziane” dotyczące wspomnień rodzinnych, przedmiotów, własnej pamięci i wizerunku, stało się inspiracją moich twórczych poszukiwań.

1.

„Fotografia – mowa ludzka” – tak zostały zatytułowane dwa tomy esejów Urszuli Czartoryskiej, zawierające rozważania na temat fotografii z perspektywy historycznej i teoretycznej³. Tytuł sugeruje, że przekaz fotograficzny jest tyleż „ludzką ekspresją”, co równorzędną alternatywą do przekazu werbalnego. Zwłaszcza ta ostatnia sugestia prowokuje do dyskusji o relacji: obrazy-v.-słowa, czy szerzej: percepcja zmysłowa-v.-werbalizacja. W tym miejscu wolę jednak skupić się na znaczeniu fotografii, jako zawierającego treści przekazu.

Powstawaniu fotografii przeważnie towarzyszy cel i – jakkolwiek by on nie był – związana z nim intencja twórcy. Zdjęcia powstałe celowo, czy przez przypadek,

w odczycie będą pretekstem do powstania wielu równoległych interpretacji⁴, ponieważ odnalezienie i rozwinięcie danych znaczeń jest procesem subiektywnym i uzależnionym od odbiorców. Sposób budowania narracji może być niechronologiczny, nieliniowy, symultaniczny, zmienny w kolejnych oglądach. Jeżeli zdjęciu towarzyszy tekst (tytuł, podpis, opis, sfotografowane treści, etc.) będzie on pretekstem do ukierunkowania i rozbudowania nowych znaczeń. Znajomość języka komentującego zdjęcie oraz kompetencje lingwistyczne, będą miały wpływ na rozwinięcie, bądź ograniczenie interpretacji fotografii (np. wpływ rodzajników, składnia, słowa unikatowe dla danego języka, etc).

Termin „Fotospołeczeństwo”⁵ aktualny w XX wieku wciąż wydaje się użyteczny. Fotografia jest częścią codzienności zarówno w sferze publicznej, jak i w sferze prywatnej. Poczucie schyłkowości, które towarzyszyło ostatnim latom minionego stulecia, a także poczucie wyczerpania, czy zużycia wzorców i idei napędzających jeszcze przed chwilą rozwój kultury XX wieku, pobudziło do częstego używania pojęć z prefiksem „post-”: post-czasy, post-kultura, post-sztuka, post-fotografia, post-informacja, etc. Szybki rozwój nowych technologii budzi niepokój związany z trudnością przewidywania kierunków, konsekwencji, benefitów i zagrożeń z nimi kojarzonych. Do opisania dynamicznie zmieniającej się rzeczywistości są tworzone nowe terminy i narracje. Niektóre mogą być początkiem nowych mitów, czy religii, na przykład nadając algorytmom Sztucznej Inteligencji [SI] cechy osobowościowe i – w ludzkim znaczeniu – emocjonalno-sprawcze. Na tym tle, nawet z prefiksem „post”, w codziennej praktyce dokumentacyjnej i informacyjnej fotografia wciąż traktowana jest raczej w tradycyjny sposób: jako dokument zarejestrowanej rzeczywistości. Jednak społeczne zaufanie do przekazu fotograficznego zostaje właśnie poddane próbie pod wpływem zalewu obrazów foto-podobnych generowanych między innymi przez użytkowników programów opartych na SI⁶.

2 Interesujące narracje na temat przyszłości proponuje między innymi Yuval Noah Harari, *Homo deus. Krótka historia jutra*, Kraków 2018.

3 U. Czartoryska, *Fotografia – mowa ludzka. Perspektywy teoretyczne*, Gdańsk 2005; U. Czartoryska, *Fotografia – mowa ludzka. Perspektywy historyczne*, Gdańsk 2006.

4 Temat sposobów odbioru fotografii, traktowania fotograficznego przekazu jako „foto-tekstu”, a także relacji obraz-narracja był poruszany przez licznych autorów, z których przytoczę: W. Benjamina, *Twórca jako wytwórca*, Poznań 1975; R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, Warszawa 1996; J. Berger, *Sposoby widzenia*, Poznań 1997; J. Berger, *O patrzeniu*, Warszawa 1999; M. Michałowska, *Foto-teksty. Związki fotografii z narracją*, Poznań, 2012; S. Sontag, *O fotografii*, Warszawa 1986; Mając świadomość bogatej bibliografii szeroko traktującej powyższy temat, w niniejszym tekście nie przywołuję ponownie wielokrotnie już cytowanych teorii, akcentując tylko ważne dla siebie wątki.

5 *Fotospołeczeństwo. Antologia tekstów z socjologii wizualnej*, red. M. Bogunia-Borowska i P. Sztompka, Kraków 2012.

6 SI – pl. sztuczna inteligencja, AI – ang. artificial intelligence.

Warstwa wizualna podlegająca oglądowi to powierzchnia zdjęcia. W języku polskim słowo „powierzchnia” i słowo „powierzchnie” mają bliskie konotacje kojarzone z trudnością, niemożnością, bądź niechęcią dotarcia do wnętrza, z pozostaniem w sferze zewnętrznego, niepogłębionego oglądu. Dla przeciętnego odbiorcy podczas odczytu warstwy wizualnej nie będzie specjalnej różnicy, czy patrzy na dagerotyp, negatyw, odbitkę, wydruk, czy na projektowane⁷ na ekranie zdjęcie cyfrowe. Technika w jakiej są prezentowane fotografie – zarówno analogowe, jak i cyfrowe – wpływa na ich odbiór⁸, pod warunkiem uświadomienia jej znaczenia, czy walorów estetycznych. W innym wypadku, gdy odbiorca skupi się tylko na obrazie, technika stanie się w jakimś stopniu przeźroczysta. Dotyczy to także obrazów foto-podobnych, gdzie nieświadomość, że są wygenerowane, może stać się elementem błędnego monitorowania źródła i idących za tym błędnych założeń i interpretacji. Skupiam się w tym miejscu na popularnym odbiorze zdjęć, ponieważ to powszechny odbiór fotografii i obrazów foto-podobnych może kształtować równie powszechną świadomość przeszłości i chwili obecnej.

Z fotografią zwyczajowo łączy się pojęcie dokumentalizmu i powiązane z nim traktowanie zdjęć jako transmisji rzeczywistości, świadectwa przeszłości, czy „kapsuły czasu”. Zdjęcia są w popularnym odbiorze uważane za dowód przedstawionych wydarzeń, a proces ich dekodowania jest procesem rekonstrukcji opartej na interpretacji warstwy wizualnej i ewentualnych, dodatkowych danych tekstowych w odniesieniu do wiedzy i doświadczenia odbiorcy. Proces odczytu fotografii powiązany jest z pamięcią, a pamięć odwołuje się do przeszłości, podobnie, jak fotografia. Tu zwracam uwagę, dlaczego sugeruję, że przeszłość odczytywana z fotografii dzieje się w teraźniejszości. Poczucie teraźniejszości nie oznacza trwania w punkcie, ale nieustanne przesuwanie się na osi subiektywnie odczuwanego czasu między przeszłością, a przyszłością, między tym co było, stanem obecnym i tym, co potencjalnie może się wydarzyć. Na każdy odczyt fotografii wpływają kolejne zmienne okoliczności, w których odczyt się odbywa. Odbiór fotografii łączy w sobie identyfikację relacji obiektów i podmiotów przedstawionych na zdjęciu z emocjonalną reakcją odbiorcy uwarunkowaną jego osobistym doświadczeniem, wiedzą i wspomnieniami.

O ile tworzenie zdjęć może się wiązać zarówno z myśleniem retrospektywnym, jak z prospektywnym, o tyle odbiór fotografii dotyczy przede wszystkim procesów

pamięciowych. Zapamiętywanie jest procesem wybiórczym, polegającym na selekcyonowaniu potencjalnie ważnych informacji i odrzucaniu materiałów o subiektywnie mniejszej wartości. Przypominanie również jest procesem wybiórczym podporządkowanym w dużej mierze celowi przywracania wspomnień: „[...] za każdym razem, gdy wspomnienie jest przywoływane, zostaje gruntownie przypomniane, weryfikowane, a następnie odtworzone od zera, aby zostać ponownie zmagazynowane. [...] Dlatego każde zdarzenie za każdym razem, gdy jest przywoływane z pamięci, jest psychologicznie podatne na zniekształcanie i zapomnianie”⁹. Za każdym razem efektem przypominania jest zapis wspomnienia w jego nowej wersji. Proces przypominania łączy odwołanie się do wiedzy, bądź rozpoznawalnych wzorców (pamięć semantyczna), z ustanawianiem pomiędzy nimi relacji, tworzeniem wniosków, budowaniem sensów, dekodowaniem symboli – w oparciu o doświadczenie podmiotu (pamięć epizodyczna)¹⁰. Zapamiętane fakty łączą się z ich interpretacjami i tak powstaje „opowiedziane” uzależnione od wiedzy, doświadczenia, intencji i emocji danej osoby. W związku z powyższym narracje wokół oglądanych obrazów fotograficznych, czy foto-podobnych będą tyleż subiektywne, co zmienne w czasie. Ten sam odbiorca oglądając ten sam obraz w innym kontekście i okolicznościach, może odnaleźć inne relacje, dokonać nowych spostrzeżeń i skonstruować odmienne wnioski.

Fotografia jako mechaniczna rejestracja sugeruje zdystansowanie twórcy i co za tym idzie pozorny obiektywizm zarejestrowanych kadrów, jednak mimo bardzo bliskiej relacji z rzeczywistością, nie jest jej perfekcyjnym odwzorowaniem. Wszystkie zmienne techniczne: wybrana optyka, przysłona, punkt ostrości, wybrany kadr, moment rejestracji, czas naświetlania, właściwości negatywu/matrycy, sposób wywołania/procesowania obrazu, etc. dodatkowo wpływają na zniekształcenie trójwymiarowej rzeczywistości rzutowanej na dwuwymiarową płaszczyznę¹¹. Warstwa techniczna ingeruje w warstwę wizualną w sposób mniej lub bardziej wyrazisty i bez względu na świadomość twórcy – jest też elementem kreującym powstającą rejestrację. Wpływ

7 Celowo używam słowa „projektowane” nawiązując zarówno do „projekcji”, jak i do „projektowania”, ponieważ wygląd wyświetlanych cyfrowych zdjęć jest wypadkową projektu programu procesującego zapis obrazu z matrycy oraz specyfikacji i oprogramowania danego ekranu, czy projektora.

8 Por. Charlotte Cotton, *Fotografia jako sztuka współczesna*, Warszawa 2010, s. 219.

9 Julia Shaw, *Oszustwa pamięci. Dlaczego być może nie jesteś tym, kim myślisz, że jesteś*, Warszawa 2022, s. 99–100.

10 Pamięć semantyczna wiąże się ze świadomością noetyczną i odwołuje się do „wiem” podmiotu. Pamięć epizodyczna wiąże się ze świadomością auto-noetyczną i odwołuje się do „pamiętam” podmiotu. Maria Jagodzińska, *Psychologia pamięci. Badania teorie zastosowania*, Gliwice, 2008, s. 205–207.

11 Zarzuty dotyczące zniekształceń powstających w relacji „fotograficzna rejestracja, a rzeczywistość” można byłoby uzupełnić listą zniekształceń powstających w relacji „wzrokowa rejestracja, a rzeczywistość”. Generalnie „Każda z naszych zdolności percepcyjnych jest niedoskonała. Wzrok, słuch, smak, czucie temperatury, dotyk, przedsionkowy zmysł równowagi, zmysł kinestetyczny ciała w przestrzeni – każdy z nich da się zwieść.” Julia Shaw, *Oszustwa pamięci. Dlaczego być może nie jesteś tym, kim myślisz, że jesteś*, Warszawa, s. 84.

nowych technologii na wygląd zdjęć cyfrowych wydaje się słabiej rozpoznawalny, chociaż dotyczy dużo głębszych zmian niż odbiorca (i mniej świadomy twórca) jest w stanie się domyślać, ponieważ powstające obrazy podlegają cyfrowej interpretacji upodabniającej je do widzenia ludzkiego oka, z poszerzonym zakresem tonalnym i barwnym, czy korektą optyczną. W tym celu obrazy w wielu kamerach cyfrowych są obecnie procesowane przy użyciu algorytmów Sztucznej Inteligencji. Oprogramowanie interpretuje zapisy fotograficzne także w celu estetyzacji rzeczywistości, a użytkownik nie zawsze może wpływać na skalę ingerencji.

W związku z powyższym preferuję sformułowanie, że zdjęcie może być jednocześnie dokumentacją/rejestracją danego stanu i kreacją/manipulacją jego wizerunku. Słowo „kreacja” kojarzy się na ogół pozytywnie z twórczością i jawnością wprowadzanych zmian, podczas gdy słowo „manipulacja” kojarzy się negatywnie z podstępym działaniem dla określonych celów. Oba słowa sugerują intencjonalność towarzyszącą zarówno twórcom zdjęć, jak też producentom narzędzi, czyli kamer, optyki, oprogramowania, filtrów, negatywów, chemii fotograficznej, etc. W przypadku zdjęć odbieranych w kontekście dokumentalnym, odbiorca prawdopodobnie będzie oczekiwał minimalizacji ingerencji w obraz. W przypadku zdjęć odbieranych w kontekście sztuki, czy rozrywki, elementy kreacji, manipulacji i inscenizacji będą raczej akceptowane, a nawet pożądane.

Możliwość fotograficznego dokumentowania jest obecnie powszechna. Bariera techniczna i dostępność sprzętu, która jeszcze w XX wieku ograniczała ilość fotografujących osób, w XXI wieku właściwie znikła i niemal każdy, od najmłodszych po najstarszych, w prawie wszystkich kręgach kulturowych jest posiadaczem kamery cyfrowej (np. w smartfonie) i robi z niej użytek. Codziennie powstają miliardy zdjęć. Szacuje się, że w 2024 r. na całym świecie zostanie zrobionych 1,94 biliona zdjęć. Globalnie robimy 5,3 miliarda zdjęć dziennie, czyli 61 400 na sekundę. Przeciętny Amerykanin robi 20 zdjęć dziennie. Oblicza się, że obecnie na świecie istnieje około 14,3 biliona zdjęć. Smartfony odpowiadają za 94% wszystkich zdjęć zrobionych w 2024 r. Wyszukiwarka obrazów Google indeksuje szacunkowo 136 miliardów zdjęć. 14 miliardów zdjęć jest udostępnianych codziennie w mediach społecznościowych, a najwięcej w aplikacji WhatsApp, która prowadzi z 6,9 miliarda udostępnianych dziennie. Ani wykonanie zdjęcia, ani głęboka ingerencja w obraz fotograficzny nie jest żadnym problemem dla przeciętnego użytkownika, zarówno na etapie rejestracji zdjęcia, jak też podczas jego edycji¹². Współczesne

12 Sztuczną Inteligencję i „głębokie uczenie” wykorzystują programy do edycji zdjęć, np. Adobe Photoshop, Skylum Luminar AI, DxO PhotoLab, ON1 Photo RAW, Capture One, Pixlr, Canva i inne.

oprogramowanie do obsługi kamer cyfrowych i programy do edycji są intuicyjne, łatwe do opanowania, wspomagane algorytmami SI i dostępne. To powoduje, że granica między mechaniczną rejestracją rzeczywistości, a jej symulacją wygenerowaną przez oprogramowanie – na życzenie użytkownika, lub bez jego wiedzy – zaczyna być płynna¹³. Na przykład estetyzacja własnego wizerunku jest możliwa jeszcze przed wykonaniem zdjęcia. Już sama rejestracja autoportretu szerokokątnym obiektywem smartfona z bliskiej odległości zniekształca wizerunek twarzy. Można to jednak przed zapisem zdjęcia skorygować, a także w kilku prostych krokach zmienić owal twarzy, powiększyć/zmniejszyć usta i oczy, zniwelować zmarszczki, etc., obserwując podgląd „na żywo”¹⁴. Powstaje pytanie, na którym etapie wprowadzanych zmian, zarejestrowany wizerunek będzie bardziej odpowiadał rzeczywistości? Przed, czy po korekcie optyki? Przed, czy po korektach estetycznych, dzięki którym obraz bardziej odpowiada wizji siebie posiadacza wizerunku? Co po latach na podstawie powstałego zdjęcia odtworzy pamięć? Niewiele osób pozostawia przy każdym zdjęciu informację, jakich zmian dokonały. Nie wszystkie zmiany są też zapisywane w metadanych, które zresztą można edytować i kasować. Jak wiele powstających codziennie zdjęć jest głęboko zmanipulowanych i do jakiego stopnia wciąż możemy je nazywać „dokumentacją rzeczywistości”?

Pomimo wątpliwości formułowanych już wcześniej przez teoretyków fotografii i filozofów, jak bardzo zdjęcie jest kopią, symulacją, imitacją rzeczywistości, czy wreszcie symulakrum, wciąż trudno podważyć stwierdzenie, że mechaniczna rejestracja fotograficzna jest śladem/odbiciem istniejącej, postrzeganej rzeczywistości, nawet, jeśli poważnie ją zniekształca. Natomiast tworzone w programach

13 Najnowsze oprogramowanie procesujące rejestrowane zdjęcia w smartfonach jest wspomagane przez SI i automatycznie koryguje błędy optyczne powstające np. podczas użycia cyfrowego zooma, a także umożliwia pre-edycję, np. iPhone 16 Pro Apple [„Ustaw sobie wygląd. Opracowaliśmy nowe style, które dzięki udoskonalonemu odwzorowywaniu tonacji skóry pozwalają na precyzyjne ustawienie jej wyglądu i powielanie go na innych zdjęciach. A moc czipa A18 Pro sprawia, że możesz od razu oceniać wybrane style w podglądzie. To jak profesjonalna korekcja kolorów – jeszcze zanim pstrykniesz zdjęcie”], Samsung Galaxy S24 Ultra [„Funkcje wspierane przez AI [...] 200 MP. Detale, z którymi rzeczywistość może konkurować. Uchwycić zaskakujące szczegóły w smartfonie z największą liczbą megapikseli oraz przetwarzaniem AI. Udoskonalony silnik ProVisual Engine rozpoznaje obiekty poprawiając tonację kolorów, redukując szumy i wydobywając detale. Zbliż się do akcji, także w nocy. Dzięki 1,6x większym pikselom i szerszemu Tele OIS, zdjęcia i filmy są jaśniejsze i bardziej stabilne, co sprawia, że nawet odległe obiekty wydają się uderzająco piękne – niezależnie od pory dnia i nocy.”] <https://www.apple.com/pl/iphone-16-pro/> (dostęp: 01.01.2024); <https://www.samsung.com/pl/smartphones/galaxy-s24-ultra> (dostęp: 01.01.2024).

14 Możliwość pre-edycji miewa także oprogramowanie cyfrowych kamer filmowych, np. tych służących do streamingu w Internecie [np. Lumina, OBSBOT, kamery w smartfonach]. Użytkownicy mogą dokonać zmian estetycznych w swoim wyglądzie, zmiany będą procesowane w czasie rzeczywistym, a odbiorcy będą oglądać „na żywo” już zmodyfikowany przekaz. <https://getlumina.com/> (dostęp: 01.01.2024).

graficznych i generowane przez sztuczną inteligencję obrazy foto-podobne, które nie są rejestracją, ani nawet kolażem fotograficznym, można określić jako „sposób generowania – za pomocą modeli – rzeczywistości pozbawionej źródła i realności”¹⁵, tym samym spełniają rolę symulakrum dużo trafniej niż obrazy fotograficzne.

W programach typu DALL-E OpenAI, Stable Diffusion, MidJourney, a także Adobe Photoshop można „opowiedzieć” w formie tekstowej, jaki rezultat chce się uzyskać i Sztuczna Inteligencja wygeneruje foto-podobne propozycję, z których użytkownik może wybrać najbardziej go zadowalającą¹⁶. Choć obrazy te, jako próby naśladowania rzeczywistości, zawierają jeszcze sporo błędów (np. przedstawieni ludzie miewają dodatkowe palce, czy kończyny), to z tygodnia na tydzień poziom realizmu obrazów generowanych przez algorytmy „głębokiego uczenia” wzrasta. Odbiorcy komentujący na portalach społecznościowych¹⁷ oraz w serwisach informacyjnych wygenerowane foto-podobne „nie-zdjęcia” w wielu wypadkach nie są już w stanie odróżnić ich od fotografii. Nowa sfera obrazów foto-podobnych jest zaproszeniem do tworzenia nowych narracji, co w kontekście twórczości wydaje się pozytywne. Jednak niepokojące jest, że zarówno twórcy, jak i odbiorcy tych obrazów porównując je do fotografii oraz wskazując perfekcyjne naśladowanie dokumentalizmu zdjęć, jako wyznacznik najwyższej jakości, sami przestają odróżniać swoje i cudze dzieła od twórczości fotograficznej zarówno na poziomie werbalnym [nazywając obrazy foto-podobne zdjęciami] jak i formalnym [twórcy obrazów foto-podobnych zaczynają brać udział w konkursach fotograficznych i je

wygrywać]¹⁸. Obrazy foto-podobne są też coraz częściej prezentowane w galeriach specjalizujących się dotychczas w prezentacji fotografii. W opisach takich wystaw i w nomenklaturze popularnej słowa „fotografia”, czy „obrazy fotograficzne” bywają stosowane do nazywania obrazów foto-podobnych jako synonim i należy podkreślić, że jest to zła praktyka. Obrazy foto-podobne są symulacją rzeczywistości i bez względu na fakt, czy zostały stworzone przez ludzi np. w programach grafiki trójwymiarowej, czy zostały wygenerowane przez Sztuczną Inteligencję według zadanego przez danego użytkownika tekstu – nie są zdjęciami. Ich pozorny dokumentalizm jest potencjalnie niebezpieczny, ponieważ symulując zarówno rzeczywistość, jak i jej fotograficzne odwzorowanie, sugerują istnienie „nieistniejącego”. Fotograficzny zapis, nawet zniekształcony przez warstwę techniczną, nawet nieczytelny, wciąż jest nierozzerwalnie powiązany z rejestrowaną rzeczywistością. Jest fizycznym i /lub chemicznym śladem istnienia. Obrazy foto-podobne, choć korzystają z materii fotograficznej np. do budowania modeli i renderingów, poza symulacją rzeczywistości mają z nią tyle wspólnego, co obrazy malarskie. Nie są śladem rzeczywistości, ale mogą być jej udaną symulacją.

Brak wyraźnego rozróżnienia między obrazami fotograficznymi i obrazami foto-podobnymi – gdy obecnie dominują one w sferze rozrywki i sztuki – pozornie wydaje się nieszkodliwy. Jednak uświadamianie różnic między nimi powinno już teraz stać się elementem edukacji, ponieważ obrazy foto-podobne coraz częściej zaczynają przenikać do sfery informacji i propagandy politycznej. Ich twórcy albo sugerują „rozrywkowy” charakter obrazów wiedząc, że upozorowany dokumentalizm treści i tak wpłynie na odbiorców, albo informacja, że obrazy są fejkami¹⁹ pojawia się z opóźnieniem, gdy zdobyły już one popularność udając zdjęcia.

15 Jean Baudrillard, *Symulakry i symulacja*, Warszawa 2005, s. 6.

16 Josh Bright, artykuł „Fotografia i sztuczna inteligencja” z 20 listopada 2023 opisuje przykłady pojawiania się obrazów foto-podobnych w obiegu publicznym, sygnalizuje problemy z tym związane, wskazując na technologie wspomagające ich tworzenie. Od 2020 r. rozwijany jest coraz bardziej skuteczny algorytm głębokiego uczenia się OpenAI CLIP (Contrastive Language-Image Pretraining). „CLIP płynnie łączy przetwarzanie języka naturalnego z wizją komputerową, umożliwiając zrozumienie i wydajną analizę powiązań między słowami i obrazami, ustanawiając bazę do tworzenia grafiki AI za pomocą podpowiedzi tekstowych.” <https://independent-photo.com/fr/news/photography-ai/> (dostęp: 11.12.2023)

17 Feroz Khan, artykuł „Obrazy wygenerowane przez AI nie zasługują na nazywanie ich fotografiami” z 24.02.2023 r. Np. „Joe Avery, który według MyModernMet w ciągu zaledwie kilku miesięcy zgromadził na swoim koncie na Instagramie 29 tys. obserwujących”. <https://www.thephoblographer.com/2023/02/24/ai-generated-visuals-dont-deserve-to-be-called-photos/> (dostęp: 11.12.2023).

18 W artykule z 7 lutego 2023 Australian Photography donosił, że „Obraz wygenerowany przez sztuczną inteligencję wygrał konkurs fotograficzny w Australii, skutecznie oszukując sędziów i innych uczestników, aby uwierzyli, że zdjęcie z drona to „prawdziwe” uchwycenie, co jest określane jako „ostateczny test” szybko rozwijającej się technologii. Eksperyment, który polegał na zgłoszeniu stworzonego przez sztuczną inteligencję drona „zdjęcia” plaży o zachodzie słońca do bezpłatnego comiesięcznego konkursu fotograficznego DigiDirect, był wyczynem firmy „Absolut AI” z Sydney.” <https://www.australianphotography.com/news/ai-generated-image-wins-australian-photo-comp> (dostęp: 11.12.2023). „W kwietniu 2023 roku fotograf Boris Eldagsen wstrząsnął światem fotografii, gdy jego zdjęcie zatytułowane „The Electrician” zajęło pierwsze miejsce w kategorii Creative Open w konkursie Sony World Photography Awards świat fotografii. Jednak Eldagsen odmówił przyjęcia nagrody, ujawniając, że jego dzieło nie było fotografią, ale w rzeczywistości zostało wygenerowane w całości przy użyciu sztucznej inteligencji.” <https://independent-photo.com/fr/news/photography-ai/> (dostęp: 11.12.2023).

19 Fejk – coś, co jest zmanipulowane lub spreparowane, tylko z pozoru wyglądające na prawdziwe lub markowe, w rzeczywistości jednak sfałszowane [Wikisłownik]; coś nieprawdziwego, fałszywego, podrobionego, niezgodnego z prawdą [Słownik PWN].

Miliardy fotografii, które są modyfikowane w ramach pre – i post – edycji stały się znakiem obecnej epoki i entuzjazmu wobec możliwości technologicznych. Jeśli traktujemy fotografię jako ślad przeszłości, to generowanie obrazów foto-podobnych²⁰ również można uznać za świadectwo naszych czasów. Nie wydają się one zagrożeniem tak długo, jak długo dla każdego odbiorcy będzie jawny i oczywisty sposób ich powstania. Z drugiej strony, o ile nie zaistnieją uwarunkowania prawne zmuszające do trudnego do usunięcia oznaczania rejestracji fotograficznych i obrazów foto-podobnych oraz skuteczne narzędzia pozwalające na ich identyfikację i odróżnianie, to obrazy foto-podobne staną się prędkiej, czy później oparciem dla fikcyjnych wspomnień i narracji²¹. Właściwie można przyjąć, że proces ten już trwa.

Foto-podobne symulacje pojawiają się obecnie w publikacjach naukowych, filmach i podręcznikach, ponieważ taka wizualizacja treści uwiarygodnia je, ułatwia ich zrozumienie i zapamiętanie. Na ogół ilustracyjnym materiałem naukowym towarzyszy informacja, że są one rekonstrukcją, symulacją, animacją, etc. Nie mniej ich obecność odpowiada za powstawanie wiedzy i wspomnień na podstawie np. rekonstrukcji wizerunków nieistniejących już miejsc, roślin, zwierząt i ludzi, lub istniejących poza możliwością rejestracji zjawisk biologicznych, astrofizycznych, etc. Foto-podobne rekonstrukcje wyglądu dinozaurów, twarzy humanoidów, czy postaci historycznych i mitycznych budują pamięć o przeszłości opartą na wizualizacjach zwodzących pozornym dokumentalizmem. Foto-podobne wizualizacje czarnych dziur, czy procesów neuronowych, również funkcjonują jako punkt odniesienia dla wiedzy o „rzeczywistym” wyglądzie symulowanych zjawisk. Niby nie stanowi to wielkiego problemu, bo pozytywny wpływ tych ilustracji na rozwój i popularyzację nauki jest bezdyskusyjny. A jednak, czy nie jest ważne, żeby uczulać na wyraźne odróżnianie wizualnych dokumentów od ich symulacji? Jak wielu ludzi oddzieli wiedzę o tym, jak wygląda neandertalczyk od uświadomienia sobie, że nigdy nie widzieli jego zdjęcia? Czy bezrefleksyjne traktowanie mechanicznej rejestracji i foto-podobnych symulacji, jako równoprawnych i zamiennych danych wizualnych reprezentujących rzeczywistość, nie pogłębi problemu z rozróżnianiem narracji opartych na faktach, od narracji opartych na fikcji?

20 Dotyczy to zarówno producentów sprzętu, oprogramowania, jak i portali dystrybuujących informację wizualną. Użytkowników trzeba uświadamiać w zakresie dobrych praktyk związanych z oznaczaniem obrazów, które umieszczają w sieci, ale można przyjąć, że jeśli prawnie nie narzuci się automatyzacji procesu oznaczania, mało kto będzie je praktykował.

21 Psycholog, dr Julia Shaw podważa wiarę w trwałość i precyzję ludzkich wspomnień, prowokacyjnie podsumowując swą książkę na temat oszustw pamięci zdaniem: „Nasza przeszłość jest fikcyjną reprezentacją, i jedyną rzeczą, której możemy być choć trochę pewni, jest to, co dzieje się teraz.” Julia Shaw, *Oszustwa pamięci. Dlaczego być może nie jesteś tym, kim myślisz, że jesteś*, Warszawa, s. 329.

Przeszłość dzieje się w teraźniejszości. Znaczenie obrazu konstituuje się podczas jego oglądu. Nawet w przypadkowych plamach, czy układach chmur, mózg ludzki odnajduje wzorce, a rozpoznając je, tworzy wokół nich mniej lub bardziej rozwinięte narracje uwarunkowane emocjonalnie, intencjonalnie, kulturowo i semantycznie. Wydaje się, że każdemu obrazowi można nadać znaczenie, tym bardziej jeśli nawiązuje on w sposób wyrazisty do znanej subiektywnie rzeczywistości. Zarówno obrazy foto-podobne, jak i modyfikowane przez oprogramowanie, wspomagane algorytmami SI rejestracje fotograficzne, są już częścią naszej rzeczywistości i współtworzą wizualną informację o niej. Konsekwencją powszechnego użytkowania Sztucznej Inteligencji generującej obrazy i treści, może być trudność w rozpoznaniu wiarygodnych lecz fikcyjnych narracji, opartych już nie tylko na danych wprowadzonych przez ludzi, ale wtórnie, na wygenerowanych przez algorytmy obrazach i treściach, przy czym zadana celowość zbierania i przetwarzania danych może niechcący lecz znacząco na kolejnych etapach „głębokiego uczenia” wypaczać rezultaty. Pamięć bazująca na symulacjach rzeczywistości może stać się (staje się?) zbiorem narracji o nieistniejących wydarzeniach i historiach. Fikcyjne narracje potencjalnie stworzą (już tworzą?) podstawę powstania wielu wykreowanych „rzeczywistości” równoległych, z których każda będzie miała własne „świadectwa” i „dokumentację”.

Na ogół ludzie ufają swojej pamięci, a podważanie prawdziwości wspomnień zazwyczaj spotka się z negacją, tym bardziej jeśli wspomnienia będą oparte na istniejących obrazach. Wiara w symulowany dokumentalizm obrazów foto-podobnych może się okazać równie trudna do podważenia, jak wiara zwolenników teorii spiskowych w „naukową” wartość materiałów umacniających ich przekonania. Pamięć budująca osobowość danej jednostki jest podatna na manipulację, jako konglomerat zapamiętanych faktów oraz fikcyjnych narracji tworzonych przez same jednostki oraz przez otaczające je społeczeństwo. Wspomnienia powiązane z intencjami i emocjami podlegają ciągłym zmianom oraz wybiórczemu zapominaniu. Biorąc pod uwagę kruchość ludzkiej pamięci, może się okazać, że właśnie to, co „nieistniejące” w rzeczywistości, dzięki wygenerowanym symulacjom zaistnieje i zostanie „opowiedziane” tak przekonująco, że wkrótce znajdzie się poza sferą fikcji zarówno w pamięci prywatnej poszczególnych osób, jak też w pamięci zbiorowej całych grup społecznych, które zechcą dzielić ze sobą wspólną wizję i wiedzę o przeszłości na podstawie foto-podobnych obrazów.

Wspomnienia pobudzające wyobraźnię do wizualizacji i zapomnienie pobudzające do poszukiwań tego, co potencjalne (choć „nieopowiedziane”) wpływają na moje działania twórcze. Ze względu na bliską relację z rzeczywistością preferuję świadomą grę z obrazami fotograficznymi będącymi dokumentem przeszłości.

Do stworzenia prac *Przestrzeń intymna* z cyklu *Legendsy rodzinne* zainspirowały mnie zdjęcia autorstwa mojego pradziadka z lat 20. XX w. Wokół ocalonego albumu toczyły się często rodzinne rozmowy i wspomnienia. Opowieści dla mnie – dziecka – nabierały cech mitu, czy bajki: patrzyłam na fotografie i słuchałam o tym, jak dawno temu moi przodkowie mieli różne przygody, kochali się, kłócili, jeździli na wakacje. Dokumentacja z albumu w moim odczuciu zupełnie nie odzwierciedlała przekazywanych historii. Postanowiłam stworzyć opowieść wizualną, której nie znalazłam w oryginalnych zdjęciach, wykorzystując ich fragmenty i aranżując przed starym, kliszowym aparatem sytuacje i sceny odpowiadające moim wizjom. Powstałe fotografie są w moim odczuciu bliższe narracjom, które sobie wyobrażałam i zapamiętałam.

Kolejny projekt z cyklu *Legendsy rodzinne* był związany z rodzinnymi kluczami: przedmiotami, które pozostały w oderwaniu od miejsc, drzwi i ludzi, którym służyły. Pierwsze klucze znalazłam po śmierci obu moich dziadków w 1991 r. i do dziś uzupełniam kolekcję. Jest wśród nich trzynaście, którym towarzyszą opowieści o ich przypuszczalnym pochodzeniu, ale większość jest „bezdomna”. Na początku powstało 13 kluczy, cykl ponad-metrowych powiększeń, które miały zwrócić uwagę na drobne ślady – znaki, otarcia, zadrapania, żłobienia, sposób wykonania, kształty, napisy, patynę – będące śladami twórców i użytkowników²².

Druga część projektu dotyczyła kluczy, których historii nie znałam. Postanowiłam stworzyć dla nich nowe narracje. Projekt swój zrealizowałam w miejscowościach

22 „[...] Walter Benjamin przypominał – za Freudem – że prace archeologiczne, niejako niezależnie od swojego materialnego charakteru, mogą rozjaśniać jakiś istotny element naszej pamięci. [...] człowiek ów znajduje, zawsze wydobyte ze straconego czasu, »obrazy, które – wyrwane ze wszystkich wcześniejszych kontekstów – jako drogocenne klejnoty stoją w skromnych izbach późniejszego spojrzenia niczym torsi w galerii kolekcjonera«. Oznacza to przynajmniej dwie rzeczy. Z jednej strony – że sztuka pamięci nie sprowadza się do inwentarza ujawnionych, wyraźnie widocznych przedmiotów. Z drugiej – że archeologia jest nie tylko techniką zgłębiania przeszłości, lecz także, przede wszystkim, anamnezą pomagającą zrozumieć teraźniejszość. Dlatego też sztuka pamięci – mówi Benjamin – jest sztuką »epicką i rapsodyczną«. Georges Didi-Huberman, *Kora*, przeł. Tomasz Swoboda, Gdańsk 2013, s. 19.



Przestrzeń intymna z cyklu *Legendsy rodzinne*, 2008, fot. Jowita Mormul.

nad Bugiem, gdzie ludność, podobnie jak moja rodzina, była miotana przez historyczne wydarzenia, zmuszana do porzucania domów i dobytku, do zajmowania nowych miejsc, z których wcześniejsi właściciele zostali wypędzeni. Znalazłam tam opuszczone domy, które stały się bohaterami animowanego filmu *Klucze poszukują domu*²³.

Zdobyłam tam również alternatywne historie dla moich kluczy. Portrety *Kluczy bezdomnych* podarowałam opuszczonym domom, które użyczyły im chwilowej, symbolicznej gościny.

Cykl *Pierwsze wspomnienie* zainspirowały lektury książek dotyczących psychologii pamięci i psychofizjologii widzenia. Zainteresował mnie zwłaszcza wczesny okres

23 <https://youtu.be/JGF9xsaNbWM>



13 kluczy z cyklu *Legendy rodzinne*, 2017, fot. Jowita Mormul.

rozwoju i zjawisko amnezji dziecięcej związanej z pamięcią autobiograficzną.²⁴ Wczesne wspomnienia dotyczące pierwszych bodźców, pierwszych oglądów rzeczywistości deklaruje sporo ludzi twierdząc, że są tak wyraziste, że muszą mieć solidne oparcie. Badania dowodzą, że noworodki krótko po urodzeniu pamiętają pewne wrażenia dźwiękowe²⁵ sprzed urodzin i ich pamięć krótkotrwała ma pewien, choć dużo mniejszy, niż u dorosłych potencjał, ale ich strategie pamięciowe dopiero się kształtują. Dopóki dziecko nie posiada umiejętności lingwistycznych, nie dysponuje aparatem do przetwarzania informacji pozwalającym między innymi zrozumieć i ocenić ważność informacji, w kontekście potrzeby jej zapamiętania, a pojęcie „Ja” dopiero się kształtuje nie mogąc być poznawczym punktem odniesienia do rzeczywistości. Od urodzenia wzrostowi mózgu towarzyszy proces



Klucze bezdomne z cyklu *Legendy rodzinne*, 2017, fot. Jowita Mormul.

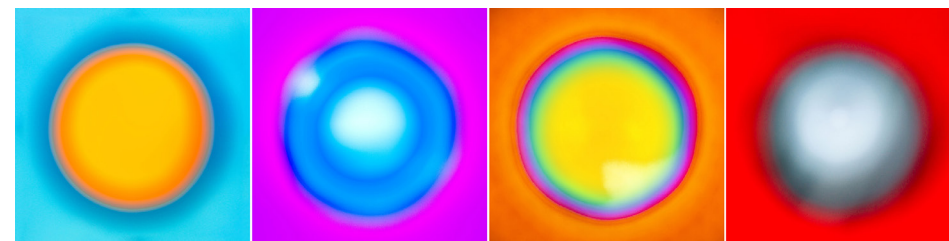
24 Por. Maria Jagodzińska, *Psychologia pamięci. Badania teorie zastosowania*, Gliwice, 2008, s. 425–429, 439; Por. Julia Shaw, *Oszustwa pamięci. Dlaczego być może nie jesteś tym, kim myślisz, że jesteś*, Warszawa 2022, s. 34–42.

25 Por. Maria Jagodzińska, *Psychologia pamięci. Badania teorie zastosowania*, Gliwice, 2008, s. 406.

zmniejszania liczby neuronów trwający do osiągnięcia dojrzałości płciowej oraz przycinanie synaptyczne między 12 miesiącem, a wiekiem nastoletnim. Wobec powyższego istnienie wczesnych wspomnień z pierwszych dwóch-trzech lat życia jest mało prawdopodobne. Tym samym moje wczesnodziecięce wspomnienia okazały się konstruktami, które stworzyłam zapewne dużo później, nie do końca świadoma tego procesu. Instalacja *Pięć zmysłów* jest próbą fotograficznej rekonstrukcji pierwszych wspomnień zmysłowych, które w moim przypadku, są bardziej wizualne i synestetyczne, niż werbalne.

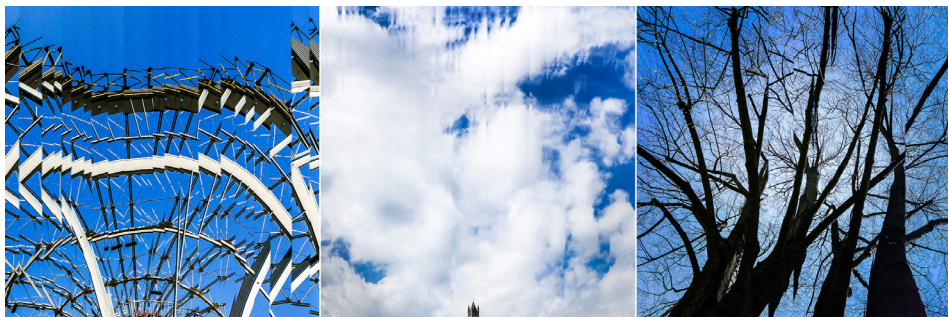
Kolejne projekty z cyklu *Pierwsze wspomnienie* to *Pierwszy spacer* (dotyczy refleksji o kształtowaniu się relacji oko-mózg u noworodka) i zestaw *Pierwsze wakacje* (wiąże się ze wspomnieniami o bardziej narracyjnym charakterze, które skonstruowałam zasugerowana wspomnieniami moich bliskich).

Ostatni cykl, nad którym pracuję obecnie, zatytułowałam *Archiwizacja jest piękna*, a pierwszy projekt, który powstał to *Mam to na video*. Inspiracją są odchodzące do lamusa techniki archiwizacji obrazów. Kiedyś spotkałam się ze zdaniem, że „zdjęcia się robi po to, żeby ich nie oglądać” i uzupełniam je: „ale po to, żeby je przechowywać”. Archiwum kojarzy mi się zarazem ze zbiorem cennych, zabezpieczonych odpowiednio dzieł i ze zbiorem obrazów niepotrzebnych doraźnie, przechowywanych ze względu na ich jeszcze nieodkryty potencjał.

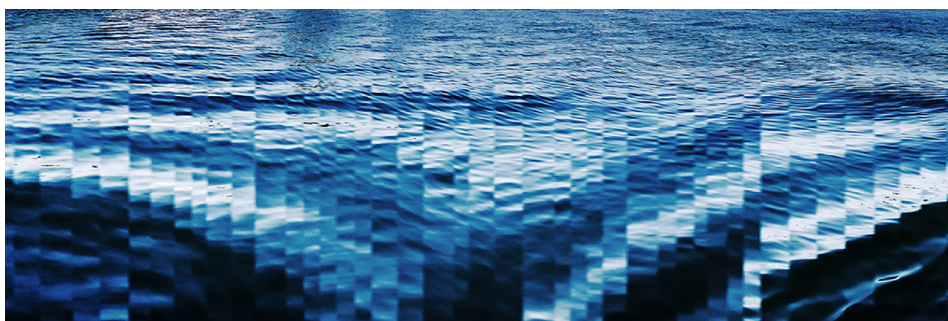


Pięć zmysłów z cyklu *Pierwsze wspomnienie*, 2021, fot. Jowita Mormul.

Trwałość archiwum wyznacza trwałość nośnika oraz możliwość odczytu/odtworzenia danych. Anty-archiwum to obrazy niewywołane, utajone, zniszczone, zaginione, skasowane – są niedostępne wzrokowej percepcji, ale i tak mogą stać się inspiracją do budowania o nich narracji. W instalacji *Mam to na video* wykorzystałam archiwum rodzinnych taśm wideo, które pozbawione możliwości odtwarzania, nadal są obiektem „do oglądania” i wciąż zawierają nagrane materiały.



Pierwszy spacer z cyklu Pierwsze wspomnienie, 2021, Jowita Mormul.



Pierwsze wakacje. Morze z cyklu Pierwsze wspomnienie, 2021, fot. Jowita Mormul.



Mam to na video z cyklu Archiwizacja jest piękna, 2023, fot. Jowita Mormul.

BIBLIOGRAFIA

1. Walter Benjamin, *Twórca jako wytwórca*, Poznań 1975.
2. Roland Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, Warszawa 1996.
3. Jean Baudrillard, *Symulakry i symulacja*, Warszawa 2005.
4. John Berger, *Sposoby widzenia*, Poznań 1997.
5. John Berger, *O patrzeniu*, Warszawa 1999.
6. Charlotte Cotton, *Fotografia jako sztuka współczesna*, Warszawa 2010.
7. Urszula Czartoryska, *Fotografia – mowa ludzka. Perspektywy teoretyczne*, Gdańsk 2005.
8. Georges Didi-Huberman, *Kora*, przeł. Tomasz Swoboda, Gdańsk 2013.
9. Fotospołeczeństwo. *Antologia tekstów z socjologii wizualnej*, red. M. Bogunia-Borowska i P. Sztompka, Kraków 2012.
10. Yuval Noah Harari, *Homo deus. Krótka historia jutra*, Kraków 2018.
11. Maria Jagodzińska, *Psychologia pamięci. Badania teorie zastosowania*, Gliwice 2008.
12. Marianna Michałowska, *Foto-teksty. Związki fotografii z narracją*, Poznań 2012.
13. Julia Shaw, *Oszustwa pamięci. Dlaczego być może nie jesteś tym, kim myślisz, że jesteś*, Warszawa 2022.
14. Susan Sontag, *O fotografii*, Warszawa 1986.

SŁOWA KLUCZOWE

fotografia, foto-podobne, pamięć, technologie cyfrowe, sztuczna inteligencja

JOWITA MORMUL

artystka wizualna, tworzy w obszarze fotografii, plastyki i nowych mediów. Absolwentka ASP w Krakowie (Wydział Malarstwa 1997 r.; Wydział Grafiki 1999 r.). Doktorat w zakresie sztuk filmowych w dyscyplinie artystycznej fotografia, Wydział Operatorski i Realizacji Telewizyjnej, PWSSFTViT w Łodzi. Doktor habilitowany sztuki w dziedzinie sztuk filmowych. Pracuje w Instytucie Sztuk Wizualnych Wydziału Sztuki Uniwersytetu Jana Kochanowskiego w Kielcach. Stypendystka nagrody im. Hanny Rudzkiej-Cybisowej oraz Ministerstwa Kultury i Sztuki.

Marzena Kolarz

Fotografia jako autobiograficzne medium i metoda badania tożsamości

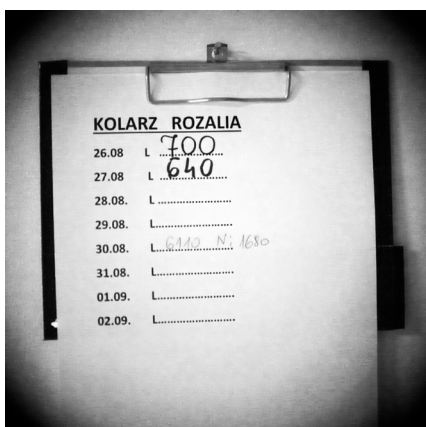
*Wydarzenie przeminie, ale zdjęcie zostanie,
nadając utrwalonemu wydarzeniu pewien rodzaj nieśmiertelności i znaczenia,
których bez zdjęcia byłoby ono pozbawione¹.*
Susan Sontag

1. Czy traumatyczne historie warto pokazywać światu? A może dzięki takiej fotografii leczymy tylko własne dusze?

Kilka tygodni temu, kiedy studenci drugiego stopnia studiów magisterskich przedstawiali się i prezentowali swój dorobek, jedna ze studentek z zażenowaniem pokazała swoje fotografie, które powstały jako terapia po utracie bliskiej osoby. To zażenowanie było spowodowane nieprzychylną oceną wcześniejszych widzów, którzy zawyrokowali, że prezentowanie tych prac to wykorzystanie sytuacji i żerowanie na tragedii oraz śmierci. Taka reakcja na odsłanianie swoich uczuć i próbę ujarzmienia smutku za pomocą fotografii jest dość częsta.

Chcąc poruszyć temat autobiografii i poszukiwania tożsamości, jako punkt wyjścia do tego wykładu zaprezentuję bardzo osobisty cykl – ważny dla mnie z wielu powodów. 10 lat temu, w 2013 roku, moja córka Rozalia, wówczas trzyletnia, zachorowała na białaczkę. Podczas leczenia, pobytu w szpitalu, fotografia była tam z nami. Miałam przy sobie mały kompakt z wymienną optyką, który stał się moim okiem, notatnikiem, zabawką i rozrywką. Fotografowałam wszystko – chemię, która spływała do krwi, dzieci, ich zabawy i smutki, to jak spędzaliśmy czas, szpitalne życie. Aparat dawał mi spokój i zajmował ręce, fotografia zajmowała głowę.

¹ S. Sontag, *O fotografii*, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1986, s. 13.



Marzena Kolarz,
z serii
Rozalka ma białaczkę,
2013

Te zdjęcia były dla mnie ważnym elementem zdrowienia – zarówno mojej córki, jak i mojego. Bo kiedy chore jest dziecko, choruje cała rodzina. Myślę, że fotografia naprawdę była dla nas lekarstwem. Była też najlepszym sposobem na zapisywanie wszelkich informacji. Nie notowałam, nie zapamiętywałam – robiłam zdjęcia.

Musiało minąć kilka lat, zanim mogłam spojrzeć na te zdjęcia, oglądać je i wyselekcjonować. Zresztą proces ten był dla mnie bardzo oczyszczający. Przyznam, że płakałam, kiedy to robiłam – choć w procesie leczenia nie pozwalałam sobie na łzy. To były rzewne i gorzkie łzy. Wtedy – po selekcji, po zderzeniu ze wspomnieniami i przeszłością – zadałam sobie pytanie: czy chcę te zdjęcia pokazać światu? Bo przecież są tacy, którzy uważają, że w ten sposób leczymy swoje dusze, i że nie powinno się tak prywatnych spraw pokazywać wszystkim. Tak jak moja studentka, obawiałam się, czułam się zażenowana i niepewna. Na ile odbiorcy potraktują to jako nadużycie i wykorzystanie?

Niemniej odczuwałam silną potrzebę pokazania tych fotografii. Bo to był kolejny krok potrzebny do pełnego wyzdrowienia i oczyszczenia. Chciałam aby inni w podobnej sytuacji mieli nadzieję. Aby ludzie zobaczyli waleczność dzieci. Chciałam też, aby cały świat wiedział, że niewiele potrzeba do szczęścia. W tamtym momencie to było moje główne przesłanie fotograficzne. Bardzo potrzebowałam wystać te obrazy w świat. Publikując te zdjęcia, rozumiałam, że one dotyczą mojej nowej tożsamości (lub ułamka tożsamości), która powstała ze względu na przeżycia, wspólnotę z innymi dziećmi i rodzicami.

Tworzyliśmy zamkniętą grupę – szpitalną rodzinę, posługującą się specyficznym kodem, językiem, ze wspólnotowymi odczuciami, skojarzeniami i wspomnieniami. Ciekawym było, że pewne elementy moich fotografii potrafili zrozumieć i odkodować jedynie inni rodzice z oddziału onkologicznego. Całej reszcie świata, musiałam często tłumaczyć co to jest. Czasem nie widzieli znaków, symboli czy fragmentów rzeczywistości. Niektóre elementy były dla nich nieznane lub przeczyste, nieistniejące. „Inni” potrafili oczywiście odczytać moje emocje, relacje i na swój sposób przeżyć te zdjęcia. Ale część znaczenia fotografii była dla nich niedostępna, zakodowana tylko dla wtajemniczonych, dla „moich”.

Na poziomie komunikacji wizualnej stworzył się taki trójkąt – mój prywatny, osobisty świat i autobiograficzne przeżycia były do uniwersalnego odczytania przez wszystkich, ale tylko jako ogólny komunikat niosący smutek albo nadzieję – natomiast wraz z innymi rodzicami dzieci chorych – tożsamych mi – pozwalał się komunikować na innym, bardziej szczegółowym, subiektywnym poziomie.

To wydarzenie, jakim była choroba, a także to czym dla mnie w tej chorobie stała się fotografia – pozwoliło mi na nowo odnieść się do problematyki prywatności w mojej twórczej strategii. Przyznam bowiem, że od zawsze interesowały mnie tematy autobiograficzne, sięgałam do wspomnień, historii rodziny, swojego dzieciństwa, fotografii z poprzednich pokoleń i albumów rodzinnych. Zawsze były to dla mnie niezwykle ważne tematy, punkty zapalne i inspiracje. Ale dopiero choroba i ten szpitalny cykl tak głęboko mnie dotknął i zmusił do refleksji nad eksplorowaniem takich tematów i wystawianiem się na publiczną ocenę.

Zdałam sobie sprawę, że sięgając po fotografię podczas traumatycznych przeżyć pierwszym działaniem jest terapeutyczna moc fotografii, oczyszczanie ze złych wspomnień i przeżyć oraz radzenie sobie ze smutkiem. I ta część jest oczywiście procesem intymnym, nie ma widzów i oceniających. Ten proces jest przeżyciem wewnętrznym, dzieje się we mnie. Druga część oczyszczania to pokazanie tych fotografii na zewnątrz. Wiąże się to z odsłonięciem, poddaniu się ocenie, ekshibicjonizmem. To zgoła inna energia i inne zaspakają potrzeby. Ale w procesie leczenia traumy też jest ważna.

2. Prywatne / Publiczne

Zdjęcia ze szpitala zupełnie przypadkowo stały się pamiątką – choć chętnie nazwałabym je *wspomniatką* – bo tak naprawdę nie chciałam i nie chcę tego pamiętać. Dodatkowo słowo pamiątka rezonuje przyjemnie, kojarzy mi się z dzieciństwem, rodziną i relacjami. Chemioterapia i leczenie taką przyjemnością nie są. Niemniej fotografie ze szpitala w swojej strukturze są podobne do fotografii z rodzinnych albumów. Mimo wszystko są dokumentacją naszych rodzinnych przeżyć, choć to nie była wycieczka ani szczęśliwe wakacje.

Przechowując zdjęcia, zawsze poddaje je segregowaniu, katalogowaniu, układaniu w struktury, archiwizacji. Podczas takiej pracy nasunęło mi się pytanie: *gdzie jest miejsce na fotografie ze szpitala?* Czy będzie to katalog artystycznych projektów czy też rodzinnych, pamiątkowych fotografii? Algorytm zapewne zaliczyłby je do zdjęć pamiątkowych i w takim archiwum umieścił. Algorytm przecież nie odróżnia emocji, uczuć i wizji artystycznych, segreguje je tylko ze względu na wymierne i policzalne dane. (Zresztą czasem algorytm w swojej maszynowej osobowości podrzuca mi wspomnienie z tamtych szpitalnych czasów z sugestią, że to wspomnienie mnie ucieszy.)

Co jest głównym miernikiem decydującym o umieszczeniu ich w którejś z tych kategorii? Sprzęt, metoda zapisu, tematyka, kod, przeżycie, emocje, pola eksploatacji,

postprodukcja? Czy jest szansa, że przynależą do dwóch kategorii? Albo do trzech? Susan Sontag wskazuje właściwie trzy kategorie i stawia między nimi znak równości, „Wirtuozi szlachetnego obrazu”, „posiadacze polaroidów, dla których fotografie – to po prostu wygodne, szybkie zapiski” oraz „amatorzy, którzy chcą mieć pamiątki z codziennego życia”². Wszyscy dążą do zapisu „jak jest”, ale każda z tych metod zapisu skutkuje czymś innym.

Katarzyna Wincenciak w tekście *Prywatne archiwa*, zdjęcia których nie ma wskazuje na sytuację, gdzie pośród archiwum artystycznego znalazły się zdjęcia prywatne. Sądzę, że każdy fotografujący zetknął się lub był częścią takiej sytuacji, że klatki z prywatnymi zdjęciami przeplatały się z tymi artystycznymi (choć zdarzało mi się to częściej kiedy fotografowałam na negatywach). Katarzyna Wincenciak sugeruje, że podział na prywatne, osobiste oraz publiczne, artystyczne archiwa przestaje mieć rację bytu. „Każda fotografia, niezależnie jak prywatna czy osobista, stanie się w pewnym momencie częścią ogromnej wizualnej historii i przekształceniu ulegnie jej znaczenie”³. „Prywatne zdjęcie przestaje istnieć”⁴.

W dzisiejszych czasach zlewanie się świata publicznego z prywatnym obserwujemy bardzo intensywnie we wszelkich social mediach. Selfie, vlogi, photoblogi, blogi – pokazywanie swojego prywatnego świata stało się powszechne i nieograniczone. Przyrost takich zachowań jest ogromny, w związku z tym może warto wczytać się w słowa Susan Sontag, która napisała, że w „naszych czasach coraz trudniej o nieprzyzwoite tematy”⁵. Wszystkie granice są już przekroczone. A przecież zauważyła to i opisała w erze *przed-instagramowej* i *przed-tiktokowej*.

Wzrost eksploatacji prywatności w publicznej przestrzeni zmienia podejście do intymności. Katarzyna Wincenciak nazywa to bardzo trafnie „performatywnością intymności”⁶ i pisze o dysonansie, jaki powstaje przez kreowanie fotografii na prywatną i równoczesnym pozbawianiu jej cech prywatności. W świecie szybkich zmian, fragmentaryzacji, cytatu i linkowania prywatne obrazy bardzo szybko mieszają się z innymi. Ten rodzaj ekshibicjonizmu wizualnego ma być może swoje źródło w utartych przekonaniach o wadze zdjęć rodzinnych, rodzinnych albumów.

2 Tamże, s. 7.

3 K. Wincenciak, *Prywatne archiwa. Zdjęcia, których nie ma*, [w:] *Żakłócone spojrzenie*, Ł. Białkowski, K. Oczkowska (red.), Muzeum Fotografii w Krakowie, Kraków 2017, s. 81.

4 Tamże, s. 83.

5 Sontag, dz. cyt., s. 14.

6 K. Wincenciak, dz. cyt., s. 82.

3. Albumy rodzinne

Marianna Michałowska użyła niegdyś określenia, że „Fotografia to archiwum złożone z dokumentów przeszłości”⁷. Albumy pełne rodzinnych zdjęć są zatem prywatnymi archiwami. Przechowują zapis wydarzeń, są dokumentem przeszłości i katalogiem wspomnień. Przenoszą tożsamość na następne pokolenia, dzięki nim można doświadczyć zaciśnięcia rodzinnych więzi i poznać się osoby, które często już odeszły przed naszym urodzeniem. Susan Sontag pisze, że upamiętnianie ważnych wydarzeń z życia własnej rodziny to najwcześniejsze zastosowanie fotografii. Oraz, że fotografowanie stało się normą społeczną, podobnie jak inne zasady i formuły. „Nie fotografować własnych dzieci, zwłaszcza gdy są małe, to oznaka rodzicielskiej obojętności, podobnie jak niepozowanie do wspólnego zdjęcia w dniu ukończenia szkoły jest wyrazem młodzieńczego buntu”⁸. Album zdjęć rodzinnych często jest jedynym śladem rodziny. „Te mityczne ślady, fotografie, zapewniają symboliczną obecność rozproszonych krewniaków”⁹.

Dlaczego tak jest? Bo fotografia rodzinna to nie tylko pamiątka ani materialny przedmiot, lecz także obraz relacji, miłości, zapis wspomagający pamięć, świadek historii i więzi z przodkami. „Fotografować znaczy więc fotografować relację”¹⁰, pisze Francois Soulages. Pisze też o tym, że bardzo ważnym aspektem w kontekście zrozumienia ograniczeń doświadczeń fotograficznych jest iluzja wiedzy, szczególnie przy tematach autobiograficznych, autoportrecie, fotografii rodzinnej. Dzięki temu „jeden z aktorów głównych czynności fotografowania i działania fotograficznego okazuje się niepoznawalny w swej istocie: autoanaliza podmiotu fotografującego jest często racjonalizacją lub opowieścią”¹¹.

4. Dlaczego ja wybieram tematy prywatne? Czy fotografia może służyć do badania tożsamości?

„Dlaczego prywatny, osobisty, wyjątkowy świat danego człowieka budzi nasze zainteresowanie? Czy wynika to z faktu, iż ewokuje on nasz własny świat, czy z tego,

że powołuje do istnienia świat fotograficzny, dzieło”¹² – pyta Francois Soulages w *Estetyce fotografii*. Bardzo lubię to określenie „prywatne światy”.

Autor *Estetyki fotografii* wskazuje na dwa sposoby związku fotografa ze światem: światy przeżycia oraz światy wykreowane. Światy przeżycia odnoszą się do obiektywnego, zewnętrznego i publicznego świata. Natomiast światy wykreowane to świat prywatny, wewnętrzny, osobisty i wyjątkowy. Ten podział przypomina trochę wcześniejsze propozycje kategoryzowania – okna i lustra Johna Szarkowskiego, czy też klasyczny podział na subiektywne i obiektywne spojrzenie na świat, na zdjęcie z natury i kreację. Preferuję jednak propozycję podziału z *Estetyki fotografii*, ponieważ jest przeprowadzona mniej mechanicznie, ma płynne przejścia. Te dwa światy mają wspólny mianownik i mogą współistnieć lub się uzupełniać, nie zawsze są w opozycji do siebie.

Czy właśnie te światy prywatne mogą stać się sposobem na badanie tożsamości? Tożsamość jest płynna, zmienia się i przeobraża, wpływają na nas osoby, zdarzenia, miejsca. Zmienia się zarówno w obszarze indywidualnym, ale także grupowym, ludzie zmieniają towarzystwo i grupy, z którymi czują się tożsami, co powoduje ciągły ruch. Wracając na chwilę do przeżyć ze szpitala, to właśnie one i publikacja zdjęć uświadomiły mi, jak bardzo te wydarzenia wpłynęły na moją tożsamość.

Zadałam sobie pytanie, dlaczego ja sięgam po tematy autobiograficzne, prywatne, dlaczego interesuje mnie moja przeszłość, pochodzenie. Myślę, że pierwszym powodem jest przekonanie, że najlepiej opowiem o tym, co znam. Zbigniew Tomaszczuk w *Świadomości kadru* napisał słowa, które definiują i mój pogląd: „Jest to tylko kwestią jak dalece osobiste ma być to poszukiwanie. Chciałbym badać sprawy dziejące się wewnątrz mnie, ale ponieważ wiem, że moje wnętrze jest jedyną rzeczą, w którą naprawdę wierzę. Fotografia zaś, jedyną z rzeczy wokół mnie, do której mam zaufanie. Do niczego więcej”¹³. Opowiadając wizualnie o sobie i swojej przeszłości mam też takie poczucie, że mówię prawdę, że jestem szczerą i traktuję rzeczywistość z szacunkiem. Tematy autobiograficzne – zwłaszcza te dotyczące traumy, odsłaniające tożsamość – to także arteterapia. Uważam także, że związek z przeszłością jest ogromnie istotny, ma główny wpływ na to, kim jesteśmy. Wyobraźmy sobie, że nagle tracimy wszystkie wspomnienia. Kim się wówczas staniemy – wraz z utratą wspomnień tracimy uкорzenie, relacje, cały

7 M. Michałowska, *Akta Archiwum X – fotografia fotochemiczna w epoce postfotografii*, [w:] *Fotografia lat 90. – czas przemian czy stagnacji?*, K. Jurecki (red.), Muzeum Sztuki w Łodzi / Łódzki Dom Kultury, Łódź 2002, s. 84.

8 S. Sontag, dz. cyt., s. 10.

9 S. Sontag, dz. cyt., s. 10.

10 F. Soulages, *Estetyka fotografii. Strata i zysk*, Universitas, Kraków 2007, s. 140.

11 Tamże, s. 141.

12 F. Soulages, *Estetyka fotografii. Strata i zysk*, Universitas, Kraków 2007, s. 140.

13 Z. Tomaszczuk, *Świadomość kadru*, Wydawnictwo Kropka, Września 2003, s. 90–91.

zapis dzieciństwa. Wspomnienia stanowią swoisty fundament. Brak wspomnień czyni człowieka kimś innym.

To wszystko powoduje, że sięgając do autobiograficznych tematów, z całym dobrodziejstwem i całym zagrożeniem z tego płynącym, otwieramy się na przeszłość, na przeżycie i badamy tożsamość.

5. Czy Fotografia jest autobiograficznym medium?

W 1971 roku Philippe Lejeune napisał o autobiografii, że to „retrospektywna opowieść prozą, gdzie rzeczywista osoba przedstawia swoje życie, akcentując swoje jednostkowe losy, a zwłaszcza dzieje swej osobowości”¹⁴. Oczywiście od razu możemy rozszerzyć definicję na inne kategorie literatury i sztuki. Zatem niezwykle wiele projektów fotograficznych mieści się w tej definicji.

Poza oczywistym uwzględnieniem autobiograficznych tematów poruszanych w fotografii, uważam, że fotografię można wręcz uznać za auto-biografio-medium. Jeśli zastanowimy się nad sposobem powstania fotografii, często jest wytworem rąk autora, jego świadomości, wiedzy i umiejętności, jest śladem osobowości. Jest także fizycznym śladem energii. Gdyby ktoś inny zrobiłby te fotografie, nie byłyby one takie same. Nawet proste decyzje dotyczące samego procesu wpływają na wygląd obrazu. „Podczas naświetlania na chemicznej warstwie nośnej tworzy się znak, odbicie światła. Przed i po zapadają decyzje, korzysta się z pewnych kodów”¹⁵. Dla Helmuta Lethena aparat, obiektyw, czułość, kadr są kodem. Fotograf koduje zgodnie ze swoimi potrzebami i decyzjami. „Po naświetleniu odbicie preparuje się w ciemni: wywołuje, powiększa, przycina. Automatyczny akt odbicia zostaje obramowany procesami, które zależą od decyzji społecznych i estetycznych oraz podporządkowane są kodowaniu technicznemu”¹⁶.

Równocześnie zgadzam się też z Johnem Bergerem, który uważa, że każdy obraz ucieleśnia jakiś sposób widzenia, a fotografia nie jest zapisem mechanicznym. Według niego kiedy patrzymy na zdjęcie mamy świadomość istnienia fotografa, „który dokonał selekcji tego właśnie widoku spośród nieskończonej liczby innych możliwych widoków”¹⁷.

Zatem dla mnie fotografia jest autobiograficznym medium, bo w sensie znaczeniowym – autor zostawia w niej ślad fizyczności, sposobu widzenia i energii. Czyli zarówno temat, jak i sposób widzenia oraz samo medium – te trzy aspekty w moim rozumieniu niosą namacalne i bezpośrednie ślady autora.

6. Czy historię autobiograficzne mogą być uniwersalne?

Kiedy rozpoczynałam swoją fotograficzną podróż, zupełnie naturalnie i intuicyjnie sięgnęłam właśnie po te prywatne, osobiste, autobiograficzne historie. Z powodów o których mówiłam przed chwilą ta tematyka wydała mi się najbliższa i najprawdziwsza (choć wówczas działałam po omacku, intuicyjnie). Wówczas moi mentorzy sugerowali mi poszukiwania większej uniwersalności.

Dzięki temu doświadczeniu z początków mojej edukacji fotograficznej wiem, że poszukiwanie uniwersalności w *prywatnych światach* jest bardzo trudne ale możliwe. Jeśli się uda nadać prywatnej historii uniwersalność, to możliwość dekodowania przekazu jest większa i może jej dokonać zdecydowanie większa grupa odbiorców. Obecnie uważam, że najlepszą metodą na tak niezwykłą symbiozę przeciwieństw jest znalezienie w swoich prywatnych przeżyciach odniesienia do uniwersalnych doświadczeń, które są częścią życia każdego człowieka.

7. Czy prywatne światy to domena kobiet?

Kiedy opublikowałam zdjęcia ze szpitala, uświadomiłam sobie, jak wiele znam fotografii, w których autorzy pokazują siebie i swój prywatny świat, swoją rodzinę i traumy. Ta świadomość dała mi nadzieję, że odśłanianie swoich osobistych przeżyć nie jest przekroczeniem granic, że artyści już wcześniej szli tą trudną drogą eksponowania siebie całemu światu.

Przytoczę kilka bardzo oczywistych przykładów. **Sally Mann** w cyklu *Rodzinne zdjęcia* (*Family Pictures*) dokumentuje życie swojej rodziny w sposób niezwykle intymny i szczery. Jej fotografie pokazują dzieciństwo jej dzieci, codzienne chwile oraz momenty z życia rodzinnego, w tym również te trudne i kontrowersyjne. Sally Mann nie boi się ukazać kruchości i piękna rodzinnych relacji. **Nan Goldin** w projekcie *Ballada o seksualnej zależności* (*The Ballad of Sexual Dependency*) dokumentuje życie ludzi z jej otoczenia, często w kontekście uzależnień, przemocy i relacji międzyludzkich. Nan Goldin odśłania swoje własne traumy oraz historie osób z jej kręgu, tworząc jednocześnie dokument o szerokim zakresie emocjonalnym i społecznym. **Sophie Calle** w wielu swoich pracach (np. *The Hotel*) eksploruje osobiste granice i relacje w sposób, który łączy życie prywatne z publicznym.

14 P. Lejeune, *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 2001, s. 22.

15 H. Lethen, *Cień fotografa. Obrazy i ich rzeczywistość*, Universitas, Kraków 2016, s. 98.

16 Tamże, s. 98.

17 J. Berger, *Sposoby widzenia*, Fundacja Aletheia, Warszawa 2008, s. 10.

Sophie Calle nie boi się odkrywać swoich osobistych przeżyć i interakcji z innymi, w sposób, który wykracza poza tradycyjne ramy intymności. **Annie Leibovitz** w serii zdjęć poświęconych Susan Sontag ukazuje nie tylko osobistą więź między nimi, ale także dokumentuje jej chorobę i ostatnie chwile życia. Annie Leibovitz w tej pracy ukazuje intymny wymiar relacji i procesu żałoby. **Jo Spence** w cyklu *Obraz zdrowia* (*The Picture of Health*) bada swoje własne przeżycia związane z chorobą oraz systemem opieki zdrowotnej, łącząc dokumentację osobistą z krytycznym spojrzeniem na społeczne aspekty zdrowia.

Myśląc o tych intymnych historiach zauważyłam, że zdecydowana większość jest autorstwa kobiet. Rodzi to pytanie, czy przypadkiem prywatne światy i eksperymentalizm w fotografii nie są domeną kobiet, a jeśli tak, to dlaczego? Może dla kobiet jest to strategia obronna? Być może łatwiej jest kobietom radzić sobie z własną słabością i osobistymi wyzwaniem, pokazując je w sztuce, ponieważ nie są one tak uwikłane w stereotypy związane z siłą? W społeczeństwie, które często wymaga od kobiet wrażliwości i empatii, takie otwarte wyrażanie siebie jest może postrzegane jako autentyczne i zgodne z przyzwoleniem społecznym na wyrażanie emocji.

A może chodzi o tę czułość, o której wspomniała Olga Tokarczuk w swoim noblowskim wystąpieniu? Tokarczuk mówiła o tym, jak ważne jest, aby nie bać się pokazywać słabości i wrażliwości. Dla wielu kobiet, eksplorowanie prywatnych światów i ich przedstawianie w sztuce może być sposobem na odkrywanie siebie, budowanie tożsamości oraz odnajdywanie miejsca w świecie. Być może poprzez takie prace kobiety są w stanie nie tylko wyrazić swoje osobiste przeżycia, ale także zbudować więź z odbiorcami, którzy mogą odnaleźć w tych obrazach echo własnych doświadczeń i emocji. W szerszym kontekście zastanawiam się, czy rola kobiet w odkrywaniu i dzieleniu się osobistymi światami w fotografii nie jest jednym z przejawów zmian w kulturze i sztuce, które kwestionują tradycyjne normy i granice intymności.

Jest coś, co łączy wszystkie te fotografie, co powoduje, że ja im wierzę. Coś, co daje pewność, że podjęta tematyka nie jest dla poklasku, a trauma nie jest wykorzystana bezdusznie. Tym czymś jest Prawda. Prawda w fotografii jest dla mnie ogromnie ważną kategorią.

8. Konkluzja

W konkluzji mogłabym zacytować nieskończoną ilość pięknych, trafnych cytatów odnoszących się do pamiętania, przeszłości, prywaty, fotografii. Mam ich całą garść. Ale tak naprawdę chcę zakończyć tym, że pokazywanie prywatnych historii może być ważne zarówno dla twórcy jak i odbiorcy jego fotografii.

Zdjęcia są nie tylko dokumentacją wydarzeń, ale także formą terapii, szczególnie w sytuacjach traumatycznych, jak choroba bliskiej osoby. Poprzez fotografię możliwe jest zarówno wewnętrzne oczyszczenie, jak i podzielenie się swoimi doświadczeniami z innymi. Mimo obaw o to, jak takie osobiste historie zostaną odebrane, pokazanie ich światu może dać nadzieję innym i pomóc w pełnym przepracowaniu własnych emocji. Takie działanie – pokazanie prywatnych traum światu – wpływają na tożsamość jednostki, tworząc nową perspektywę. Fotografia, będąc medium wizualnym, ma zdolność do tworzenia wspólnoty wśród osób o podobnych doświadczeniach, ale także stanowi komunikat dla tych, którzy mogą nie w pełni zrozumieć jej znaczenie. Jest to zatem sposób nie tylko na radzenie sobie z emocjami, ale także na budowanie i badanie swojej tożsamości, w której doświadczenia autobiograficzne odgrywają kluczową rolę.

Z perspektywy badania tożsamości, fotografia umożliwia nie tylko dokumentację prywatnych, intymnych przeżyć, ale też ich reinterpretację i podzielenie się nimi z odbiorcami. Ostatecznie fotografia autobiograficzna pozwala na odkrywanie i budowanie tożsamości w kontekście własnych doświadczeń oraz przekształcanie tych historii w coś, co może być zrozumiałe i wartościowe dla innych. Podział na prywatne i publiczne staje się płynny, zwłaszcza w erze mediów społecznościowych, gdzie granice intymności są coraz częściej przekraczane. Fotografia autobiograficzna, choć wywodzi się z prywatnego świata, może zyskać uniwersalne znaczenie, jeśli potrafi odnaleźć wspólne wątki, które rezonują z innymi.

Zadałam mnóstwo pytań. Na wiele z nich nie ma jednoznacznej odpowiedzi. Ale może właśnie to jest ważne – aby odpowiedź nie była uniwersalna, a była naszą prywatną sprawą. Osobliwe jest to, że na końcu zawsze jest człowiek konfrontujący się z obrazem fotograficznym, a ta konfrontacja jest zbiorem prywatnych, intymnych, osobistych przeżyć.

BIBLIOGRAFIA

1. John Berger, Sven Blomberg, Chris Fox, Michael Dibb, Richard Hollis, *Sposoby widzenia*. (Na podstawie cyklu programów telewizyjnych BBC Johna Bergera), Fundacja Aletheia, Warszawa 2008, przekład: Mariusz Bryl.
2. Łukasz Białkowski, Katarzyna Oczkowska (red.), *Żakłócone spojrzenie*, Muzeum Fotografii w Krakowie, Kraków 2017.
3. Krzysztof Jurecki (red.), *Fotografia lat 90. – czas przemian czy stagnacji?*, Muzeum Sztuki w Łodzi / Łódzki Dom Kultury, Łódź 2002.
4. Helmut Lethen, *Cień Fotografa. Obrazy i ich rzeczywistość*, Universitas, Kraków 2016, przekład: Elżbieta Kalinowska.
5. Susan Sontag, *O fotografii*, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1986, przekład: Sławomir Magała.
6. Francois Soulages, *Estetyka Fotografii, Strata i Zysk*, Kraków 2007, przekład Beata Mytych-Forajter.
7. Zbigniew Tomaszczuk, *Świadomość kadru*, Wydawnictwo Kropka, Września 2003.

SŁOWA KLUCZOWE

autobiografia, tożsamość, autoterapia, prywatne światy, przeszłość, ekshibicjonizm wizualny

STRESZCZENIE

Fotografia może pełnić rolę autobiograficznego medium, które umożliwia eksplorację tożsamości oraz dokumentowanie osobistych doświadczeń. Często staje się narzędziem terapeutycznym, zwłaszcza w obliczu trudnych wydarzeń życiowych, takich jak choroba bliskiej osoby. Fotografowanie osobistych przeżyć, choć intymne, często spotyka się z oceną i zarzutami ekshibicjonizmu, jednak dla wielu jest niezbędnym krokiem do uzdrowienia emocjonalnego. Fotografie zyskują uniwersalny wymiar, budując mosty między osobistymi doświadczeniami a wspólnotowymi emocjami odbiorców. Wykorzystując swoje osobiste przeżycia, fotografowie podejmują dialog z własną tożsamością, która stale ewoluuje pod wpływem życiowych wydarzeń. Sztuka ta balansuje między światem prywatnym a przestrzenią publiczną, gdzie obrazy mają znaczenie dla wtajemniczonych, a jednocześnie niosą ogólną wartość emocjonalną dla szerszej publiczności. Współczesne media przyczyniają się do zaniku granic między prywatnością a sferą publiczną, co widać w stale rosnącej liczbie intymnych obrazów udostępnianych w sieci. Fotografia autobiograficzna

może być zatem zarówno osobistym wyrazem, jak i uniwersalnym komunikatem, który każdy może odczytać na swój sposób. Fotografia jest nie tylko zapisem obrazu, ale także nośnikiem emocji i tożsamości fotografa, będąc swego rodzaju „auto-biografio-medium”.

MARZENA KOLARZ

Doktor sztuki, tytuł uzyskała w 2020 roku na Uniwersytecie Pedagogicznym w Krakowie (obecnie UKEN). Absolwentka Akademii Sztuk Pięknych w Poznaniu (obecnie Uniwersytet Artystyczny), gdzie ukończyła z wyróżnieniem studia magisterskie z zakresu fotografii. Dyplom magisterski zrealizowała w dwóch pracowniach – Fotografii Reklamowej oraz Fotografii Intermedialnej. Od ponad dwudziestu lat wykładowczyni fotografii. Obecnie adiunkt w Instytucie Sztuki i Designu UKEN w Krakowie, gdzie również pełni funkcję Kierowniczkę Katedry Sztuki Mediów.

Autorka ponad 30 wystaw indywidualnych, brała także udział w kilkudziesięciu wystawach zbiorowych. Uczestniczka festiwali i konferencji związanych z fotografią. Wielokrotnie nagradzana na konkursach ogólnopolskich i międzynarodowych. W fotografii zainteresowana szerokim spektrum obrazowania, od fotografii cyfrowej po chemiczną, oraz badaniem zakresu i możliwości medium. Techniki fotograficzne stara się wykorzystać do opowiadania osobistych, autobiograficznych historii. Szczególnie interesuje się fotografią eksperymentującą i historycznymi już technikami, m.in. techniką mokrego kolodionu.

Janusz Musiał

Memoria. Palimpsesty i klisze – światłoczułe obrazy

Pamięć nie jest instrumentem badania przeszłości, lecz jej sceną. Stanowi medium przeżyć, tak jak ziemia stanowi medium, w którym zasypane spoczywają wymarłe miasta. Kto chce zbliżyć się do swej zasypanej przeszłości musi postępować jak człowiek, który prowadzi wykopaliska”. [...] Prowadząc wykopaliska, dostrzega, że pamięć jako „płyta wspomnienia” podobna jest do fotografii, a czas życia do czasu naświetlania¹.

Walter Benjamin

Niniejszy tekst podejmuje próbę opisu i charakterystyki roli i znaczenia pamięci, wspomnień oraz upływu czasu w praktykach artystycznej ekspresji wybranych twórców posługujących się wrażliwym na światło medium.

Chodzi o praktyki artystyczne skierowane przeciw nicości i zapomnieniu. O walkę o ocalenie obecności, czyjegoś istnienia, utrwalanie emocji i uczuć. Osobliwy rodzaj namysłu określanego jako archeologia fotografii, filmu i nowych mediów. Obszarem zainteresowań jest subiektywna ekspresja twórcza oraz dzieła artystyczne rozumiane jako nieśmiały gest sprzeciwu wobec nietrwałości oraz bezwarunkowemu procesowi przemijania i zapominania. Tworzenie zupełnie nowych artefaktów lub dokonywanie recyklingu materiałów istniejących (found footage). Odnoszenie się do archiwum pamięci osobistej i kolektywnej.

Narracja odnosi się do postaw i koncepcji takich autorów i teoretyków jak m.in.: Walter Benjamin, Susan Sontag, Roland Barthes. W tekście przywołane zostały

¹ Walter Benjamin, Dzieło sztuki w epoce możliwości jego technicznej reprodukcji. [w:] Estetyka i film, Warszawa 1972.

wybrane przykłady działalności artystycznej wybranych praktyków jak m.in.: Christian Boltanski, Jerzy Lewczyński, Kostas Kiritsis, Bill Morrison, Janusz Musiał.

Dostownie rzecz biorąc zdjęcie jest emanacją przedmiotu odniesienia. Od rzeczywistego ciała, które tu było, pobiegły promienie, które dotykają mnie – mnie, który tu jestem. [...] Tak jakby coś w rodzaju pępowiny łączyło ciało fotograficznej rzeczy z moim spojrzeniem. Światło, chociaż niedotykalne, jest tutaj środowiskiem cielesnym, skórą, którą dzielę się z tym lub z tą, która była fotografowana².

Roland Barthes

#

W dalszej części tekstu zostały scharakteryzowane wybrane działania artystyczne tematyzujące czas oraz pamięć.

JERZY LEWCZYŃSKI

Wśród wielu aspektów fotografii, jeden wydaje się najważniejszy i ciągle niedoceniany. Jest nim zdolność przekazywania pamięci o przeszłości. [...] Pamięć, którą fotografia może przenieść przez czas [...] ma szczególne znaczenie!” [...] Nie ma więc niepotrzebnych, nieznaczących fotografii. Wszystkie one budują pomost – continuum pomiędzy przeszłością i przyszłością ludzkiej egzystencji³.

Najważniejszym nurtem w obrębie jego twórczości jest program zwany „archeologią fotografii”, który polega na przywracaniu znaczenia skazanym na zapomnienie fotografiom. Autora interesuje „życie po życiu” fotografii, w szczególności stare porzucone zdjęcia, naznaczone piętnem czasu i żywiołów natury obrazy. Czas i zachodzące procesy zaznaczane na obrazie przez zacieki, wilgoć, załamania papieru, rozdarcia, ślady brudu i pleśni wżerającej się w każdy obraz – sposób zatrzymania życia⁴.

Iluzja, czyli złudzenie pojawia się już w początkach fotografii. Ta trudna do określenia cecha zaprzeczała pozornie mimetyczności oglądanego widoku. Coś, co było nie do zatrzymania, pojawiło się w naszej rzeczywistości! Ujawnił się nowy świadek i materialny dowód na istnienie tego,

2 Roland Barthes, *Światło obrazu*, Wydawnictwo KR, Warszawa 1996.
3 Jerzy Lewczyński, *Archeologia fotografii. Prace z lat 1941-2005*. Września 2005, 11-12.
4 Ibid.

*co oglądane! To wielkie powiększenie skali doznań naszego ludzkiego poznania! [...] Uczucie obcowania z fotografią staje się podobne do dotknięcia czegoś tajemniczego, co było kiedyś żywą pulsującą materią, a dziś jest tylko kartką papieru!*⁵

Autor znajdowane na strychach i w szufladach obrazy i negatywy zamienia w kulturowy znak o niezwykle głębokim nasyceniu egzystencjalnym i znaczeniu dokumentalnym. Stare, zapomniane i porzucone zdjęcia i negatywy traktuje jako szczególną wartość kulturową.

Ujawnia światu zdjęcia odkrywane w najbardziej przypadkowych miejscach. Do rangi artystycznego wydarzenia podnosi zapomniane negatywy, za ich sprawą przywraca do istnienia światy, które powstały w przeszłości i zostały zapomniane. Przedmiotem zainteresowania autora jest fenomen pamięci konfrontowanej z przemijaniem, nietrwałością i rozpadem.

Tysiące i miliony sekund – pisał Lewczyński w 1989 roku – utrwalonych w materii negatywu tworzą nieskończone pasmo opasujące nasze istnienie. Bieg obrazów przypomina ruch elektronów wokół jądra atomu. Ciągłe i dalej w nieznanym kierunku i rytmie wyznaczają drogi naszego życia. Rzekomo fotografia nawet wtedy, gdy proces technologiczny był jeszcze nieznan, istniała w umysłach naszych przodków w postaci śladu wewnętrznej projekcji. Co tworzy tę tajemniczą, nieskończoną wokół niej aurę? Pozornie kruche i łatwe do zniszczenia tworzywo papierowe zachowuje się czasami jak najlepszy marmur karraryjski, przyjmując wszelkie cechy starej i szlachetnej materii. Zauważyć to można, gdy oglądamy i dotykamy starych fotografii. Wtedy ślad zniszczenia i dotyku wielu rąk stanowią o sile przekazywanego obrazu⁶.

CHRISTIAN BOLTANSKI

Artysta interesuje się przede wszystkim zagadnieniami dotyczącymi tematu przemijania i pamięci, tematami vanitas. W autorskich instalacjach wykorzystuje fragmenty rzeczywistości, posługuje się minimalistyczną formą, stosuje techniki gromadzenia różnych dokumentów, świadectw osób żyjących i zmarłych, używanych obiektów i przedmiotów (np. ubrania), często używa medium fotografii. W ten

5 Jerzy Lewczyński, *Archeologia fotografii. Prace z lat 1941-2005*. Września 2005, 11-12.
6 <http://www.galeria-esta.pl/www/lewczyński/> (dostęp: 2024.08.10).

sposób w swoich pracach autor odwołuje się do sfery głębokich emocji i uczuć. Jego realizacje mają medytacyjny charakter, emanują nastrojem nostalgii i melancholii.

*Towarzyszy mi pewna nieustająca obsesja, wracają te same tematy: dzieciństwo, umarte dzieciństwo, okrucieństwo, wojna, dobro, zło. To są wszystko moje tematy*⁷.

KOSTAS KIRITSIS

Prace autora przedstawiają teraźniejszość jako przeszłość zobaczoną z perspektywy przyszłości i nowej cywilizacji. Patrzymy na prace jako archiwum minionej cywilizacji oczami kogoś, kto należy do innej cywilizacji. Przenosimy się w wyobraźni o kilka dekad, może kilkaset lat w przyszłość i przyglądamy temu, co zostało po dawnych budowniczych.

Tematami przedstawianymi na fotografiach są: drogi, mosty, tory kolejowe, betonowe morskie nabrzeża, mieszkalne wieżowce, puste korytarze, pola i pejzaże świata natury. To katalog obiektów cywilizacyjnych, świadczących o istnieniu ich twórców, których jednak nie ma na żadnym z tych zdjęć.

Pod względem swojej estetyki są jawną stylizacją na dokument, czyli zabiegiem stricte estetycznym. Przypominają zniszczone dokumenty, stanowiące ocalałą część nieznanego, większego zbioru. Wyblakła, jakby spłowiała na słońcu lub splukana przez wodę powierzchnia zdjęć wzbogacona jest o zmarszczki, wybrzuszenia i pęknięcia powierzchni fotografii. Wszystko to wydaje się być reliktem i pamiątką z odległego czasu, fragmentem archiwum tego, co udało się odnaleźć i ocalić. Poprzez swoje prace autor odwołuje się do niepodważalnej wartości dokumentu, jaką przedstawia sobą papierowa fotografia w roli przedmiotu-świadka⁸.

BILL MORRISON

Autor zajmujący się problematyką kina eksperymentalnego, tworzy filmy montażowe w technice found footage w oparciu o stare, zapomniane i zniszczone taśmy filmowe. Jego film z 2002 roku – Decasia – to audiowizualna symfonia poświęcona procesowi niszczenia się światłoczułej taśmy filmowej. To medialna opowieść

⁷ <http://www.galeria-esta.pl/www/lewczyński/> (dostęp: 2024.08.10).

⁸ http://www.culture.pl/kalendarz-pelna-tresc/-/eo_event_asset_publisher/L6vx/content/christian-boltanski-w-warszawie (dostęp: 2024.07.15).

o losie człowieka i medium filmu, o nietrwałości, o postępującej dezintegracji. Nostalgiczny traktat o naturze trwania i niszczenia, o zaskakujących artefaktach i doświadczeniach wizualnych.

Autor w ramach strategii twórczej polegającej na zawłaszczaniu istniejących uprzednio utworów i nadawaniu im nowego układu, wykopuje z głębin filmowych archiwów butwiejące i zniszczone fragmenty taśm. Skleja je w nową całość i tym samym nadaje nowe sensory i znaczenia. Taśma celuloidowa pobudzona do życia światłem projektora ożywa, tworzy nowe opowieści. Oferuje widzowi szereg zaskakujących artefaktów – zniszczona emulsja zmienia kolor, pęcznieje, kruszy się, obraz staje się zniekształcony, zamazany, traci przezroczystość i zaczyna pulsować własnym, organicznym życiem. W ten sposób autor oddaje głos materialnym własnościom światłoczułego medium, usterki, zadrapania, zaświecenia oraz inne ślady oddziaływania czasu i jego sprzymierzeńców⁹.

Jego prace to medytacje na temat człowieka, jego wizerunków i medialnych śladów konstruowane w oparciu o niszczące i ulegające stopniowej degradacji z powodu niewłaściwych warunków przechowywania, oddziaływania czasu i warunków atmosferycznych, żywiołów, postępujący proces dekompozycji materiały archiwalne

*Wszystkie fotografie mówią memento mori. Fotografie są nie tylko znakiem przeszłości, w przyszłości będą też odczytywane jako obrazy przeszłości. Robiąc zdjęcia, stykamy się ze śmiertelnością, kruchością, przemijalnością ludzi i rzeczy. Właśnie dlatego, że wybieramy jakąś chwilę, wycinamy ją i zamrażamy, wszystkie zdjęcia stanowią świadectwo nieubtęganego przemijania*¹⁰.
Susan Sontag

Archeologia Nowych Mediów, 2006–2011

Wystawa *Archeologia Nowych Mediów* prezentuje zestaw prac realizowanych od 2006 do 2011 roku ilustrujących działania czasu, zmiennych warunków atmosferycznych, żywiołów na media mechanicznej i cyfrowej rejestracji multimedialnych danych.

Cykl prac porusza problematykę analogowej i cyfrowej archiwizacji mediów oraz przemian w zakresie technologii i formatów nośników. Rozważa trwałość współczesnej nam kultury opartej na architekturze i estetyce niematerialności, kultury

⁹ <http://fototapeta.art.pl/2005/kkmgp.php> (dostęp: 2024.07.15).

¹⁰ <http://www.imdb.com/name/nm0994484/> (dostęp: 2024.08.15).

reprezentowanej przez audiowizualne teksty i multimedialne zbiory danych, jedynie wirtualne wymagające odpowiedniego instrumentarium aby zobaczyć i usłyszeć.

Celem projektu jest interpretacja kolejnych generacji mediów, ilustracja działania czasu i żywiołów na media archiwizacji audiowizualnych danych. Prace ukazują wzajemne relacje medium i czasu, postępujące procesy niszczenia i rozpadu estetycznej warstwy nośnika. W projekcie zostały poddane analizie takie media zapisu danych jak: klisza, taśma, płyta, dysk, karta.

Niniejsza intermedialna wystawa ma na celu umożliwienie odbiorcy pełniejszego przeżycia i kontaktu z uniwersum obrazów technicznych w kontekście nowych widzialności. Ekspozycja pozwala na przyjrzenie się głębiej i poddanie analizie poszczególnych formacji obrazowania technicznego: medium obrazów materialnych i statycznych – fotografii, ruchomych obrazów kinematograficznych, obrazów fluktuacyjnych i efemerycznych prezentacji ekranowych. Zwraca uwagę na szereg zjawisk związanych z różnymi formacjami obrazowymi oraz ich estetyką formalną.

Medialne planety, 2006–2009

Cyfrowy nośnik danych, czas, żywioły natury

Jeden z rozdziałów projektu *Archeologia Nowych Mediów*, 2006–2011.

Obrazy ilustrują efekt kilkuletniego oddziaływania na media (optyczne dyski) żywiołów natury (ziemia, woda, światło).

Zachodzą procesy o charakterze fizyko-chemicznym oraz mechanicznym i termicznym.

Czy próba odczytania medialnych planet zakończy się pomyślnie?

Optyczna płyta

po wieloletnim spotkaniu z naturą, z upływem czasu

pozostają

faktury modelowane przez czas i żywioły natury

wizualne ślady

znaki czasu

tworzone za sprawą

potęgi natury

wszystko

ścierane jest na proch

zachodzi proces

metamorfozy

estetycznej przemiany

obserwujemy

powolną śmierć

postępuje

korozja

naszej kultury

i świata mediów

archiwa umierają

w dialogu z naturą

w konfrontacji z żywiołami i czasem

następuje

bezwarunkowy proces

powolny rozpad

przemiana wszystkiego

w warstwę organiczną

z natury stworzone w kulturze

w naturę na powrót przemienione

postępuje proces

dezintegracji medium

zanurzamy się w archiwa czasu

wielobarwne planety

kiedyś zbiory multimedialnych danych

dziś estetyczne wehikuły

metafory naszego życia

i naszej planety

pozostaje chwila

kontemplacji

namysłu

medytacji

nad nieuchronnością naszego losu.

Palimpsest – Spotkania... ze sztuką, 2005–2011
Interaktywna instalacja wideo / film / fotografia

Film eksperymentalny, instalacja wideo, cykl fotografii wykorzystuje wielokrotną ekspozycję i przenikanie się wielu obrazów. Kolejne warstwy obrazu to fragmenty dokumentalnych zapisów z wernisaży wystaw fotografii zarejestrowanych w latach 2005–2011.

Instalacja wideo posiada cechy dzieła otwartego, materiał wizualny z wernisażu w kolejnym miejscu prezentacji jest symultanicznie miksowany i jako kolejna warstwa z czasu teraźniejszego wchodzi w relacje z obrazami zarejestrowanymi w czasie przeszłym.

Spotkania... (ze sztuką) jest interaktywną instalacją wideo/film/foto, która odwołuje się do filmowych materiałów archiwalnych zarejestrowanych w czasie wielu różnych wernisaży oraz symultanicznej obserwacji konkretnego wernisażu i miksowania sygnałów archiwalnych z sygnałem „teraźniejszości”.

Tematem realizacji jest obserwacja ludzi obcujących ze sztuką w czasie różnych wernisaży wystaw. Proces recepcji wystaw, reakcje i zachowania ludzi znajdujących się w przestrzeni i w czasie trwania artystycznego wydarzenia. Wernisaże wystaw, spotkania ze sztuką są ujęte w nowym kontekście, dostarczają zaskakujących interpretacji. Widzowie i uczestnicy stają się aktorami medialnego spektaklu, obserwatorzy stają się obserwowanymi. Medialna ceremonia ilustruje przemiany dokonujące się za sprawą cyfrowych mediów w odniesieniu do obrazu, mediów, sztuki, autora i widza.

*Czas
staje się pomieszany
przeszłość
teraźniejszość
przyszłość
przenikają się*

*ludzie
medialne wizerunki
przenoszeni są w miejscu i w czasie*

*sztuka
jest pretekstem*

*do fizycznego spotkania
do mentalnego spotkania
do wirtualnego spotkania*

Fotodezintegracje aka Kruchłość obrazu, 2009–2010
Papier, światłoczuła emulsja, czas, żywioły natury

Nasza cywilizacja pozwala na utrwalanie myśli w określonych mediach. Bezustannie podejmowane są próby zachowania wspomnień, marzeń, zapisu refleksji nad sobą i światem. Przyroda i czas rozkłada na podstawowe pierwiastki chemiczne wszystko, co tworzy człowiek. Oddziaływanie żywiołów natury sprawia, że wszystko na świecie jest nietrwałe i przemija. Bezustannie zachodzące procesy przemian są nieuchronne, możemy jedynie nieudolnie próbować im przeciwdziałać, jednak przemiana wszystkiego jest tylko kwestią czasu.

Sztuka jako zapis jest procesem dokumentowania zachodzących przemian. To także tworzenie specyficznego laboratorium obrazu, świadome poddawanie materii procesom korozji w celu utrwalenia i zapisu danego momentu i stanu rzeczy, uchwycenia zachodzących przemian. To wizualny efekt reakcji autora, wyraz zaciekawienia otaczającym światem natury i mediów.

Prezentowane na wystawie prace ilustrują proces rozpadu obrazu wykonanego za pomocą medium fotografii. Obrazują proces i zjawisko powrotu światłoczułego papieru do stanu **białej karty**, którą kiedyś był. W przeszłości wyraźna i czytelna treść przedstawień stopniowo zanika, jest grą abstrakcyjnych plam barw i kształtów, staje się coraz bardziej nieczytelna, niejednoznaczna i nieokreślona.

Szczątkowe, ledwie identyfikowalne wizerunki, ludzkie twarze, przedmioty, miejsca, zdarzenia uświadamiają nam naszą fizyczną i medialną nietrwałość, efemeryczność. Wszystko odchodzi w niepamięć wraz z upływem czasu. Wszelkie kanony i mody są chwilowe, sezonowe, tymczasowe, ulegają zjawisku korozji, kolejnym transformacjom i metamorfozom. Obrazy i nasza pamięć ulegają bezwarunkowym procesom dezintegracji, z określonej perspektywy wszystko staje się płynne i nietrwałe.

Obcowanie z tego typu pracami, które charakteryzuje niejednoznaczność, niedopowiedzenie, otwartość poznawcza i interpretacyjna, to spotkanie z fenomenem własnej wyobraźni. To proces wypełniania przestrzeni niepełnych, niedopowiedzianych, fragmentarycznych i niekompletnych. Indywidualna wrażliwość i aktywność poznawcza odbiorcy pozwala na interpretację obrazu, na wyobrażanie

tego, czego ślad pozostał, a czego już nie ma na skutek działania zjawisk natury i upływu czasu.

luty 2012

Vogue

*eleganckie pisma poświęcone modzie
piękni ludzie i piękne przedmioty
reklamy
obiecując wieczną młodość*

*natura i czas
sprawiają
że wszystko ulega przemianom*

*nietrwałe i kruche
stają się deklaracje
panujące mody
wszelka materialność...*

Album, 2009–2014
Papier, światłoczuła emulsja, czas, żywioły natury

Żywioły natury oraz upływ czasu wpływają na estetykę obrazów utrwalonych w postaci materialnej odbitki fotograficznej. Początkowo realistyczny obraz fotograficzny stopniowo ulega degradacji, staje się kompozycją coraz mniej czytelnych plam, barw i kształtów. Proces destrukcji skutkuje charakterystycznymi zmianami, które zachodzą w strukturze materialnego obrazu.

*Album z rodzinnymi fotografiami
kilkadziesiąt kart
na nich historia czyjegoś życia
osoby miejsca zdarzenia
starannie wybrane z nurtu rzeki życia
czarne karty
srebrne fotografie
na nich
małych rozmiarów*

*odyseje życia kilku osób
Stanisław
Barbara
Janusz*

*kalejdoskop
wizualnych wrażeń
estetyka obrazu ulega przemianom
wiek XX
lata 50. 60. 70. 80. 90. 00. 10.
potok obrazów
uniwersum incydentów życia
różne
okna, lustra, zwierciadła...*

*momenty życia
chwile
emocje i uczucia*

*summa
śladów obecności
wizualne portale*

*odyseja
wizualna kronika
obrazów-wspomnień
kolejne warstwy i struktury pamięci
swobodne skojarzenia*

*strumień obrazów
uruchamia
strumień świadomości*

*fotograficzny album
namiastka
biologicznego archiwum
doświadczeń ludzkiego życia.*

White Hope, 2013–2014
Druk UV na białym płótnie

Nie poznałem swojego dziadka ze strony ojca.
W latach 40. XX wieku był on więźniem KL Auschwitz, potem KL Leitmeritz
i KL Flossenburg.

Te ledwie dostrzegalne prace, bielą na bieli, przedstawiają portret dziadka, listy
przewozowe z jego nazwiskiem, numerem, mapę ówczesnej części Europy, ujęcia
poszczególnych obozów. Dziadek szczęśliwie powrócił, zmarł 2 lata przed moimi
narodzinami.

Biel
jasność
obraz
rozpływa się
istnieć przestaje

jeden krok
w każdej chwili bliżej
do śmierci
do wolności

jasność
biel
zapomnienie
przeistoczenie
świat realny stopniowo stapia się
emocje
uczucia
rozpływają się

biel
świat materii staje się jasnością
pełnią i pustką
wszechświatem
kolejny człowiek
kolejny numer
bliżej do śmierci
bliżej do wolności.

BIBLIOGRAFIA

Literatura zwarta

1. Roland Barthes, *Światło obrazu*, Wydawnictwo KR, Warszawa 1996.
2. Walter Benjamin, *Dzieło sztuki w epoce możliwości jego technicznej reprodukcji*, [w:] Estetyka i film, Warszawa 1972.
3. Walter Benjamin, *Mała historia fotografii*, [w:] *Twórca jako wytwórca*, Poznań 1975.
4. Jerzy Lewczyński, *Archeologia fotografii. Prace z lat 1941–2005*, Września 2005.
5. Carlo Rovelli, *Tajemnica czasu*, Wydawnictwo Feeria, 2019.
6. Susan Sontag, *O fotografii*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1986.

Źródła internetowe

1. <http://www.galeria-esta.pl/www/lewczyński/>
2. http://www.culture.pl/kalendarz-pelna-tresc/-/eo_event_asset_publisher/L6vx/content/christian-boltanski-w-warszawie
3. <http://fototapeta.art.pl/2005/kkmgp.php>
4. <http://www.imdb.com/name/nm0994484/>

STRESZCZENIE

Niniejszy tekst podejmuje próbę charakterystyki roli i znaczenia pamięci oraz wspomnień w praktykach artystycznej ekspresji wybranych teoretyków sztuki oraz twórców posługujących się wrażliwym na światło medium.

Chodzi o praktyki artystyczne skierowane przeciw nicości i zapomnieniu. O walkę o ocalenie obecności, czyjegoś istnienia, utrwalanie emocji i uczuć. Osobliwy rodzaj namysłu określanego jako archeologia fotografii, filmu i nowych mediów. Obszarem zainteresowań jest subiektywna ekspresja twórcza oraz dzieła artystyczne rozumiane jako nieśmiały gest sprzeciwu wobec nietrwałości oraz bezwarunkowemu procesowi przemijania i zapominania. Tworzenie zupełnie nowych artefaktów lub dokonywanie recyklingu materiałów istniejących (found footage). Odnoszenie się do archiwum pamięci osobistej i kolektywnej.

Narracja odnosi się do postaw takich autorów i teoretyków jak m.in.: Walter Benjamin, Susan Sontag, Roland Barthes.

W tekście przywołane zostały wybrane przykłady działalności artystycznej wybranych praktyków jak m.in.: Christian Boltanski, Jerzy Lewczyński, Kostas Kiritsis, Bill Morrison.

SŁOWA KLUCZOWE

pamięć i wspomnienia w fotografii, pamięć i wspomnienia w filmie, archeologia fotografii, archeologia nowych mediów, archiwum obrazów

JANUSZ MUSIAŁ

Fotograf, filmowiec, kulturoznawca, autor posługujący się różnymi mediami (fotografia, krótka forma filmowa, animacja, instalacja, obiekt, słowo, projekty sieciowe) w celu realizacji tematycznych projektów, wystaw, filmów, katalogów i albumów.

Doktor nauk humanistycznych (2009): Uniwersytet Śląski w Katowicach, dyscyplina – kulturoznawstwo, specjalność – fotografia i nowe media. Praca: „Fotografia jako przestrzeń kulturowa. Obraz – Media – Autor”.

Doktor habilitowany sztuki w dziedzinie sztuk filmowych (2013): Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa, Telewizyjna i Teatralna im. Leona Schillera w Łodzi, Wydział Operatorski i Realizacji Telewizyjnej. Praca: „Archeologia Nowych Mediów – kultura, pamięć, czas, fotografia”.

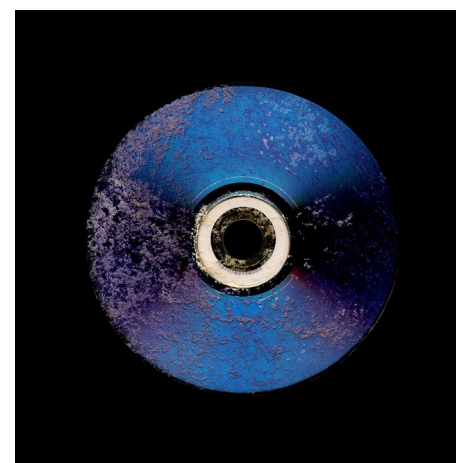
Od 2005 roku członek Związku Polskich Artystów Fotografików. W latach 2005 –2012 członek Zarządu ZPAF Okręg Śląski, w latach 2008 –2012 wiceprezes ds. artystycznych. Od roku 2014 członek ZPAF Okręg Dolnośląski. Członek Polskiego Towarzystwa Badań nad Filmem i Mediami (od 2016 roku). Od 2006 roku nauczyciel akademicki (fotografia, film, multimedia), a od 2015 roku adiunkt na Wydziale Radia i Telewizji (od 2018 roku Szkoła Filmowa) im. Krzysztofa Kieślowskiego Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Autor ponad 300. wystaw i pokazów indywidualnych oraz zbiorowych w zakresie fotografii i sztuki mediów, w tym ponad 50. tematycznych wystaw indywidualnych (w kraju i poza krajem, m.in.: Bytom, Gdańsk, Katowice, Kraków, Łódź, Piła, Sosnowiec, Warszawa oraz Algieria, Czechy, Litwa, Słowacja, Niemcy). Kurator ponad 50. wystaw indywidualnych i tematycznych zbiorowych. Autor tekstów i recenzji poświęconych fotografii i nowym mediom (ponad 50) oraz juror w konkursach w zakresie fotografii i sztuki mediów. Twórca filmów eksperymentalnych podejmujących analizę i interpretację stanów granicznych i wzajemnych relacji medium fotografii, animacji i filmu oraz filmów dokumentalnych poświęconych sylwetkom artystów oraz ich twórczości.

W latach 2014 i 2015 współorganizator i członek rady naukowej Międzynarodowej Konferencji Naukowej – Fotograficznej i Socjologicznej w Opawie i Zabrzu (Instytut Twórczej Fotografii UŚ, WST Katowice, Miasto Zabrze).

Pomysłodawca i autor takich działań i projektów z zakresu kultury i sztuki, jak: Leksykon Śląskiej Fotografii – cykl filmów dokumentalnych (od 2005 roku), Motywy Śląska w fotografii i filmie 2006 – interdyscyplinarna konferencja naukowa, Kopalnia Obrazu – kolektyw artystyczny (od 2006 roku), O wystawie fotografii – cykl filmów dokumentalnych (od 2007 roku), Kopalnia Mediów – intermedialne warsztaty (od 2012 roku), Antologia Artystów Galerii Extravagance – cykl filmów dokumentalnych (od 2013 roku).



Janusz Musiał
Medialne planety 1
2006-2009



Janusz Musiał
Medialne planety
2006-2009



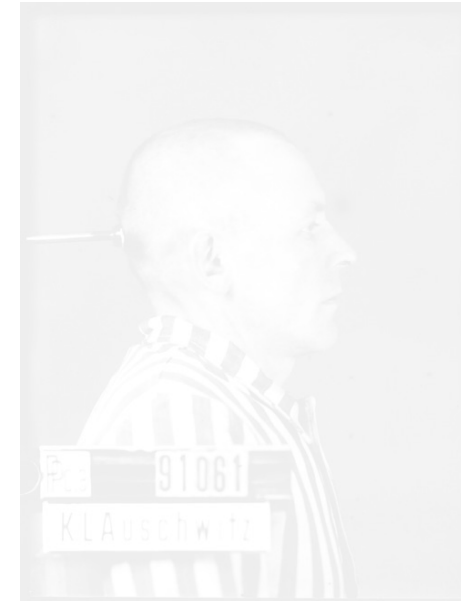
Janusz Musiał
Kruchość obrazu, Vogue
2009-2010



Janusz Musiał
Kruchość obrazu, Album,
2009-2010



Janusz Musiał
Fotodezintegracje, Album
2009-2010



Janusz Musiał
White Hope 1,
2013-2014



Janusz Musiał,
White Hope,
2013-2014

Valentyn Odnoviun

The Image and Its Power: Interplay of Reality and Imagination in Photography

- Introduction

This article's primary interest is how photography mediates the interplay between reality and imagination, focusing on how the signifier appears in contexts where nothing initially seems to indicate it. The investigation considers how certain images, even when not explicitly recognised, trigger interpretations based on the viewer's imagination, thus presenting something not overtly depicted. Interpretations may range from factual to speculative, from commemorative to ironic, as shown by contemporary artists whose works are examined in this article.

By considering how images influence perception, especially when their historical or contextual significance is considered, we can explore how photographs act as more than mere representations of reality. The image's evidentiary power often assumed to be tied to its ability to document, has been increasingly questioned and needs to be rethought in light of new theories, media, and technologies.

Theoretical concerns centre on what gives rise to the paradox of perceiving the concrete as something beyond what is simply seen in the photograph. In responding to images, are we both looking and thinking or are there images we do not think about in order to perceive them, while others demand a more reflective engagement? This question is pivotal to understanding how the imagination shapes our experience of photographic reality and how certain images invite a deeper interrogation of what is being perceived.

This article aims to explore, debate and demonstrate the correlation between the image, its reason, and its evidential value. It focuses on the relationship between reality and the image and how the imagination shapes the perception of "reality." The object of study considers how the signifier appears in context, using terms

employed by postmodernist philosophers. To answer this question, approaches from postmodern philosophy and the forensic method of working with images are applied, investigating how perception shifts within different contexts.

Furthermore, the article examines the nature of the image and the photograph as a technical image within Vilem Flusser's theories, exploring its similarities and contradictions with text as a tool for communication alongside the objective and subjective elements of the image. Philosophical interpretations of the relationship between the image and reality are discussed, reflecting Roland Barthes's theories in *Camera Lucida* and James Elkins's critical essay *What Photography Is in response to Barthes's work*. The photographic image is also addressed in the context of the art world and how this context has shaped the medium of photography. This article also provides examples of the intersection between art and forensics, discussing artists' works on different types of problems in new media, the subjectivity of the photographic image, the paradoxes of its perception, and its communicational possibilities.

- The Evolution of Image and Text: From Visual Representation to Photographic Abstraction

The need to explain the world around us regarding cause and effect is fundamental for humans. It is even feasible to forecast some events by interpreting gained knowledge. Historically, humans have interacted with visual representations, from early cave paintings to symbolic depictions in written texts¹. Text has also been an essential instrument, influencing our comprehension of reality and the creation of imagery. Vilem Flusser, in *Towards a Philosophy of Photography*, argues that linear written text facilitated the representation of concepts through symbols that signify images, stating, "Texts do not signify the world; they signify the images they tear up"².

We often perceive reality through images, which expand our understanding of the world. Photography revolutionised our understanding by providing us with fresh insights. The development of this mechanical image transformed both the field of science and the course of human existence. Images were utilised in various ways to safeguard familial recollections or cherished moments; scientific images revealed novel phenomena, while photojournalism instilled a belief in the

reality of the world; in forensics, images became a key tool for examining crime scenes. In *Ways of Seeing*, John Berger argued that the meanings of images and their components are subject to transmission and interpretation, with the content and manner of depiction becoming central to understanding³. The rise of mass media broadcasting visual content expanded access to previously unattainable or restricted scenes-such as war and crime-from the viewpoint of journalists, altering our view of reality.

Seen as objective depictions of reality⁴, representing a "neutral," mechanical reproduction, photographs evolved. However, as photography became more widespread, the nature of the medium changed. Flusser argues that photographic and technical images diverge from traditional visual depictions by functioning as abstractions of texts, not direct representations of reality. Despite this, they maintain their visual nature and evoke what he calls a "magical effect," leading viewers to project their encoded interpretations onto the world⁵. Hence, to decode texts, according to Flusser, is to discover the images they signified. Therefore, the transition from text to image is significant in understanding how both mediums interact.

With the rapid expansion of new media and its widespread use, the correlation between images and reality has taken on new dimensions. Photography has become an easy-to-use tool that reproduces various images for any purpose, often without regard to their context or significance. Furthermore, digital images can be easily manipulated or artificially generated, leaving less space for reality in our everyday imagery. Today, any image may be ironically referred to as "evidence," and its role in perception can range from fact-based to speculative, from commemorative to ironic.

Flusser observes that digital images reduce a four-dimensional reality into two-dimensional abstractions, yet they still evoke a sense of tangible reality. Thus, photography continues to bridge the gap between representation and reality, shaping our perception of the world. He also highlights the distinction between digital images and traditional forms of visual representation, noting that images, much

1 Vilem Flusser, *Writings*, 2002, Translated by Andreas Ströhl p. 35.

2 Vilem Flusser, *Towards a Philosophy of Photography*, 2000, p. 11.

3 John Berger, *Ways of Seeing*, video: https://www.youtube.com/watch?v=0pDE4VX_9Kk

4 Vilem Flusser, *Towards a Philosophy of Photography*, 2000, p. 16.

5 Flusser, *Towards A Philosophy of Photography*, 2000, p. 11. Conceptualisation is defined as "a specific ability to create texts and to decode them". Flusser, *Towards A Philosophy of Photography*, 2000, p. 83. "In order to be able to write and read text one must possess the ability of conceptual thinking - itself a more abstract faculty than imagination - which can be defined as „abstracting lines from surfaces, i.e. decoding them".

like texts, have become codified symbols rather than direct depictions of reality. Over time, the “evidence” once attributed to photographic images has diminished, raising concerns about their objectivity. This has led to re-evaluating images’ role in our understanding of reality. This evolution in imagery reflects broader changes in how both images and texts engage with reality, now focusing more on problematising and abstracting it.

- The Problem of Representation and Objectivity in the Image

Photographs have traditionally been regarded as truthful representations, implying that they capture real subjects and objects and confirm their presence. In *Camera Lucida*, Barthes observed that a photograph not only signifies the absence of the object but also affirms its existence in the past⁶.

Nevertheless, the understanding of photography’s connection to reality has changed. Initially perceived as an impartial representation, photography was thought to eliminate the creator’s subjectivity. It is evident that mechanical processes do not remove subjectivity, and the understanding of an image is affected by several factors. These factors include the context in which the image was made (such as art, journalism, or advertising), the cultural and personal viewpoints of the viewer, how and where the image is presented, the time that has passed since its creation, any accompanying text, and whether the image is a traditional photograph or a digital creation. These complexities also give rise to ethical concerns regarding the genuineness of the matter.

Photographers began staging photographs a long time ago, and now it has become hard to tell when the photographer has depicted a real situation. One of the earliest and most famous examples of manipulation that shows the ethical problem is the controversial Roger Fenton photograph, which Susan Sontag described in her book *Regarding the Pain of Others*.

During the Crimean War in 1855, Fenton took a picture of scattered cannonballs in the valley and called it *The Valley of the Shadow of Death*. But in the second photograph he took, the cannonballs were lying on the roadside. That means that, presumably, the photographer moved the cannonballs for a more dramatic effect in the scene he was depicting. Even the place where the photo was taken is not part of the landscape where the Light Brigade made its doomed charge.

6 Roland Barthes, *Camera Lucida*, 1981, p. 115.

Describing this photograph, Sontag wrote: “Not surprisingly, many of the canonical images of early war photography turn out to have been staged or to have had their subjects tampered with”⁷.

The controversy surrounding Robert Capa’s D-Day photographs centres on questions of authenticity and the circumstances under which the images were produced and later presented to the public. Investigations led by photojournalist J. Ross Baughman and other experts have dismantled some myths around Capa’s photos made during the first wave of invasion. Examining the context of his photographs, eyewitness accounts, and military records suggests that Capa was not as deeply involved in the heat of battle as his narrative implies. Analysis of the surviving images shows that Capa’s photographs were likely taken from relatively safe positions—behind obstacles on the beach or from the landing craft’s ramp. This discrepancy between Capa’s story and the actual content of the photos raises questions about the extent of manipulation in how these images were later presented as dramatic and heroic⁸.

Another critical aspect of this controversy is how Capa’s film was allegedly damaged. According to the original narrative, Capa shot several rolls of film during the intense moments of the Normandy invasion, but most were ruined due to a darkroom mishap. John Morris, the picture editor at *Life* magazine, claimed that a young lab assistant accidentally closed the dryer door too quickly, causing the film to overheat and melt. This explanation was used to justify why only 11 images out of the many rolls Capa supposedly shot survived. However, evidence suggests that Capa might have only taken a few images rather than the large number he claimed. Critics argue that the story of the darkroom mishap might have been exaggerated or even fabricated to cover up the fact that fewer images were taken than expected, which would explain why the surviving images were fewer and less dramatic than the legend suggests⁹.

The case of Jonas Bendiksen’s project, *The Book of Veles*, discussed in the interview with Jade Chan for *Magnum Photos*, exemplifies the complex technical and ethical dilemmas associated with maintaining objectivity in documentary photography¹⁰.

7 Susan Sontag, *Regarding the Pain of Others*, 2003, p. 43.

8 Baughman, J. R. (2023, February 13), *Alternate history: Robert Capa on D-Day*, Exposure Magazine. <https://medium.com/exposure-magazine/alternate-history-robert-capa-on-d-day-2657f9af914>

9 Ibid.

10 Jade Chan, Hoodwinked, *How Jonas Bendiksen Challenges the Photography Industry with “The Book of Veles”* *Magnum Photos*, accessed October 4, 2024, <https://www.magnumphotos.com/arts-culture/society-arts-culture/book-veles-jonas-bendiksen-hoodwinked-photography-industry/>

Bendiksen, a renowned documentary photographer, explored the boundaries of truth and fiction in the context of photojournalism. At first, his project seemed to be a direct documentary that depicted the lives of individuals in Veles, North Macedonia—a town notorious for its role in producing fake news during the 2016 U.S. presidential election. Nevertheless, the project encountered an unforeseen twist when it revealed that the images in *The Book of Veles* were not authentic representations of reality. In contrast, a significant number of the subjects were fabricated using computer-generated imagery (CGI). Bendiksen meticulously fabricated these counterfeit images, skilfully integrating them with genuine ones, to test the photojournalistic community’s willingness to perceive them as genuine. Surprisingly, the project received widespread acclaim, and anyone who detected it published before the deception.

The controversy surrounding iconic photographs, such as those of Roger Fenton and Robert Capa, emphasises the complexities of photographic objectivity. Many famous images were staged or manipulated after being taken or recontextualised, changing their perceived authenticity. Unlike Fenton, who staged his photographs during the Crimean War, Capa’s case revolves around inconsistencies between his dramatic storytelling and the reality of his photographic practice during the Normandy invasion. While Fenton deliberately manipulated scenes to create a narrative, Capa’s images were initially presented as raw and unfiltered depictions of battle. Although intentional, Bendiksen’s project highlights the possibility of misusing photographic technology to manipulate or distort public understanding. *The Book of Veles* serves as a warning example, highlighting the fragile connection between an image and reality, emphasising the significance of the context and intention behind an image to comprehend its genuine significance.

These cases call into question the assumption that photographs inherently capture truth, underlining the importance of critically examining visual media in historical records. A photograph can be directed, similar to a scene in a play, reflecting Roland Barthes’s idea that photography is comparable to theatre. Including theatrical elements encourages viewers to interact actively with the image, potentially leading to more profound, more poetic interpretations. However, it is also important to be aware of how these scenes are staged, as these deliberate manipulations can significantly impact our understanding of the depicted events.

- Philosophical Points of View on Photography

Moving beyond stereotypical thinking gives the viewer more space for interpretation, limited only by the vast range of possible perspectives. This raises a crucial

question: does the image itself hold meaning, or is meaning conferred solely by the viewer? This casts doubt on the idea of a single reality, as each interpretation forms its own personal reality. As Jacques Derrida suggested, reality opens up to an unlimited world of interpretations without a fixed beginning or ultimate truth. However, as Umberto Eco observed in *Open Work*, while interpretations can vary, boundaries are still defined by what is depicted in the image¹¹. A key idea is that there is no meaning without context. The viewer’s perception shapes the image’s meaning, but these perceptions are always influenced by cultural and personal contexts. It is difficult to grasp the object directly; instead, we can only interpret it through an intermediary, such as a process of interpretation.

The debate about the subjectivity of images finds resonance in the thoughts of Roland Barthes and James Elkins. In his book *Camera Lucida*, Barthes engages with the image through a subjective lens, consciously rejecting external knowledge or cultural perspectives. Utilising semiotics, he explores how the image captivates us, aiming to uncover a method to perceive and comprehend photography’s essence—what distinguishes it from other artistic mediums like painting and cinema. Barthes perceives photography’s representation as unique, identifying a “disorder” inherent in the medium; it presents only the accident of the moment. This “disorder” is characterised by two components: *studium* and *punctum*. *Studium* is a broad, interpretable meaning that relates universally, while *punctum*, derived from the Greek meaning trauma, signifies an evocative detail that draws attention.

Barthes states, “What the photograph reproduces to infinity has occurred only once,” emphasising that a photograph mechanically replicates a singular event that cannot be existentially repeated¹². The contingent nature of the image implies it holds no intrinsic meaning; instead, it is the viewer’s projection that ascribes significance. The relationship between photography and its referent is direct, distinguishing photographic referents from other systems. The referent is not an optional reality but rather the essential subject captured in front of the camera.

Contrastingly, American art critic James Elkins critiques Barthes in *What Photography Is*, contesting the poetic interpretation of photographs¹³. He argues that Barthes overlooks the object’s reality, focusing on the allure of objects rather than

11 Умберто Эко, *Открытое Произведение, Форма и неопределенность в современной поэтике*, Милан, 1967.

12 Roland Barthes, *Camera Lucida*, 1981, p. 4.

13 James Elkins, *What Photography Is*, 2011, p. 19.

their inherent qualities. Elkins adopts a sceptical approach toward these objects, suggesting Barthes only superficially engages with the photograph. He emphasises the importance of examining the photograph's surfaces, asserting, "once surfaces are forgotten, photographs are also forgotten"¹⁴.

Elkins posits that photographs' surfaces—whether paper, glass, or other materials—transmit messages, questioning the relationship between the surface and the realities beyond it. His chosen images often eschew easily recognisable subjects, favouring those encouraging imagination. Individual perceptions of reality vary and are shaped by personal and collective experiences. Elkins claims images can distract us from reality, acting as simulacra of genuine emotions: "They are like amusement park rides that scare us a bit and then console us." He echoes Flusser's view that photographs, as two-dimensional abstractions of reality, carry subjective interpretations alongside representational qualities.

In analysing crime scene photographs, Barthes identifies the *studium* as depicting violence, while historical images become media emblems, revealing deeper societal traumas. One might use objectless images alongside contextual texts to evoke *punctum*, inviting a more profound understanding beyond mere observation¹⁵. This process unveils emotions that resonate with the viewer's unconscious.

Comparing images with texts allows for exploration of how context shapes perception, such as in crime scene depictions, which may trigger memories. Elkins seeks to penetrate the deception of the photograph, desiring to glimpse beyond the surface into deeper emotions¹⁶. Flusser describes images as meditations facilitating our comprehension of reality.¹⁷

Ultimately, both Barthes and Elkins agree that photography reflects the intentions we project onto it, illuminating the intricate relationship between viewer and image. Each philosopher emphasises the subjective nature of photographic interpretation through their distinctive lens, revealing a dialogue that continues to shape our understanding of visual representation.

¹⁴ James Elkins, *What Photography Is*, 2011, p. 38.

¹⁵ Henry Bond, *Lacan at the Scene*, Massachusetts Institute of Technology, 2009, p. 5.

¹⁶ James Elkins, *What Photography Is*, 2011, p. 44.

¹⁷ Vilem Flusser, *Towards a Philosophy of Photography*, 2000, p. 9.

The image creates a perceptual field where a forensic-type document can paradoxically appear as a work of art. For forensic investigators, such abstractions may reveal more specific details than an ostensibly "objective" view of reality. The medium, in this case, photography, shapes how this information is conveyed, depending on the context in which the image is placed.

- The Interplay of Evidence and Interpretation

Despite its "compromised" nature, photography remains a vital tool for objectively capturing scenes, particularly in forensic investigations. In this context, images serve to "freeze the moment," helping investigators reconstruct events as they unfold. Paired with textual documentation, photographs provide a seemingly objective portrayal of crime scenes. However, the investigation itself is not entirely objective—human interpretation always shapes the process.

If we accept that facts are, in essence, interpretations, the conclusions drawn from them become another layer of interpretation—though often accepted as "truth." Forensic specialists aim to approach reality by identifying and using facts to formulate their conclusions, revealing the overlap between art and forensics. Both disciplines rely on keen observation and demand creativity, gathering information that ultimately shapes how we understand the world.

Scientific research, including forensics, is not just a technical endeavour but also shaped by imaginative inquiry and broader cultural forces. Like art, forensics builds abstract models to interpret the world, often blending multiple scientific disciplines. As the perception of photographic evidence evolves, the belief in its "truthfulness" weakens, forcing us to seek new ways of perceiving images and redefining what counts as evidence.

Ugnius Gelguda's project *Crimescapes* critically examines how Lithuanian mainstream media presents crime news through disjointed images and headlines, showing the gap between representation and interpretation. In one image titled *Smelt Fisherman Drowns in the Lagoon*, four figures stand on a frozen lagoon, their brightly coloured coats contrasting with the cold, minimalist landscape¹⁸. The serene visual contradicts the title, which hints at something more ominous. The viewer is left to imagine the unseen event, guided by the headline. In this way, the photograph becomes more than a static image—it prompts a forensic-like investigation by the

¹⁸ Ugnius Gelguda, *Crimescapes*, Artbooks, Vilnius, 2011, p. 55.

viewer, as the “truth” of the scene remains elusive without context. This ambiguity reflects how images, like forensic evidence, can be interpreted in multiple ways, blurring the line between art and media communication.

Forensic Architecture’s investigation into the 2012 drone strike in Miranshah illustrates how forensic analysis can transform physical spaces into visual evidence. Using most likely mobile phone footage of the damaged building, they traced the missile’s impact, revealing how the explosion’s physical marks left a visual imprint of the event. In this way, the wall served as a photographic surface, and the victims’ bodies were recorded on the wall in the same way that a photographic negative was exposed to light. This process, called “double photography,” transforms forensic documentation into an abstract representation, where the absence of visible bodies paradoxically renders the present. The use of photography here highlights the medium’s dual role: to document reality while simultaneously opening up an interpretative field¹⁹. This research was later exhibited at the Giardini della Biennale, La Biennale di Venezia, Venice, Italy, in 2016, where it was presented within the context of art, forensic investigation, and political inquiry²⁰.

The examples above highlight a crucial intersection between forensics and art, where both fields must adapt their approaches to knowledge and representation. The interplay between the two disciplines offers valuable insights into the nature of truth, reminding us that observation, interpretation, and understanding are as much acts of imagination as they are of investigation.

- Conclusion

Throughout the evolution of photography as a medium, its perception has shifted from a tool of “truthful” representation to a more abstract form, presenting concepts or ideas open to interpretation. The photographic image inherently holds multiple interpretations—some clear, others yet to be revealed—meaning it does not possess a fixed meaning. Instead, any image acquires significance through the context in which it is placed. Images act as myths, serving as tools through which humans attempt to understand and explain their environment. However, interpretation cannot occur independently of physical realities, as false perceptions of

reality carry consequences. Denying the existence of any truth risks leading us into a cycle of endless interpretations and relativism.

Today, more than ever, photography does not represent an objective reality but invites viewers to imagine and interpret what it conveys. This interplay between the real and the imagined offers a form of liberation from rigid ideologies, enabling the creation of new perspectives. Photography can expand our perception and open new horizons, revealing more than just the visible surface of reality.

While images can be used for misinformation, propaganda, and manipulation, the study of modern philosophical theories and visual art demonstrates little fundamental distinction between forensic analysis (which often relies on hypotheses that are essentially agreed-upon fiction) and artistic endeavour. Both disciplines are interpretative pursuits in the search for truth. In the contemporary landscape, the boundary between artistic and documentary approaches is blurred as new media technologies make it possible to alter or even generate images entirely, further complicating the notion of “truth” in visual representation.

ABSTRACT

This article explores the relationship between reality and imagination in photography, focusing on how images can serve as “evidence” by triggering interpretations that extend beyond what is explicitly depicted. Drawing on postmodern philosophy and the forensic approach, the study examines how photographs mediate between factual representation and speculative meaning. Key theoretical insights from Vilem Flusser, Roland Barthes, and James Elkins are applied to analyse the objective and subjective elements of the photographic image. The article also considers how contemporary artists use photography to address the tension between documentation and perception. By investigating the image’s evidentiary value, the article rethinks the communicative power of photography in light of new media and technologies.

KEYWORDS

photography, subjectivity, interpretation, image, truth

19 Eyal Weizman, *Under the Veil of Resolution, in Forensic Architecture: Violence at the Threshold of Detectability* (New York: Zone Books, 2017), p. 36-43.

20 Forensic Architecture, *Reporting from the Front*, <https://forensic-architecture.org/programme/exhibitions/reporting-front>

BIBLIOGRAPHY

1. Barthes Roland, *Camera Lucida, Reflections on Photography*, Translated by Richard Howard, 1981.
2. Bendiksen Jonas, *The Book of Veles*, London: GOST Books, 2022.
3. Besley Catherine, *Poststructuralism. A Very Short Introduction*, Oxford University Press, 2002.
4. Bond Henry, *Lacan at the Scene*, Massachusetts Institute of Technology, 2009.
5. Cottington David, *Modern Art: A Very Short Introduction*, Oxford University Press, 2005.
6. Cotton Charlotte, *The Photograph as Contemporary Art*, Thames & Hudson, 2004.
7. Derrida Jacques, *Of Grammatology*, Editions de Minuit, Paris, 1967. Издательство “Ad Marginem”, перевод с французского Наталии Автономовой, Москва, 2000.
8. Eco Umberto, *Opera Aperta, Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Milano, 1967. Академический проект, 2004, перевод с итальянского А. Шурбелев.
9. Elkins James, *What Photography Is*, Routledge, Taylor&Francis Group, New York, 2011.
10. Flusser Vilem, *Towards a Philosophy of Photography*, Reaktion Books 2000, translated from German by Anthony Mathews.
11. Flusser Vilem, *Writings*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2002. Translated by Andreas Ströhl.
12. Gelguda Ugnius, *Crimescapes*, Artbooks, Vilnius, 2011.
13. Sontag Susan, *Regarding The Pain of Others*, Farrar, Straus and Giroux, New York, 2003.
14. Weizman Eyal, *Forensic Architecture: Violence at the Threshold of Detectability*, Zone Books, London, 2017.

Other Sources

1. BBC News, Jonathan Amos, *New Horizons probe zooms into Pluto’s plains*, Accessed October 4, 2024: <http://www.bbc.com/news/science-environment-33570131>
2. BBC News, Fiona Macdonald, *Altered Images. Is This Real or Faked?*, Accessed October 4, 2024: <http://www.bbc.com/culture/story/20150708-altered-images-is-this-real-or-faked>
3. BBC News, Linda Geddes, *The Troubling Flaws in Forensic Science*, Accessed October 4, 2024: <http://www.bbc.com/future/story/20150512-can-we-trust-forensic-science>

4. Chan Jade, *Hoodwinked: How Jonas Bendiksen Challenges the Photography Industry with The Book of Veles*. Magnum Photos, Accessed October 4, 2024: <https://www.magnumphotos.com/arts-culture/society-arts-culture/book-veles-jonas-bendiksen-hoodwinked-photography-industry/>
5. *Forensic Architecture. Reporting from the Front*, Accessed October 4, 2024: <https://forensic-architecture.org/programme/exhibitions/reporting-front>
6. John Berger, *Ways of Seeing*, Accessed October 4, 2024: https://www.youtube.com/watch?v=0pDE4VX_9Kk
7. Ugnius Gelguda, *Crimescapes*, Accessed October 4, 2024: <http://landscape-stories.tumblr.com/post/24187935173/ugnius-gelguda-crimescapes>
8. Носачев П. Г., У., Эко: Путь от семиотики к онтологии, Вестник ПСТГУ, 2008.

SUMMARY

The text explores the evolving relationship between photography, interpretation, and truth, with particular focus on how the medium functions in both artistic, documentary and forensic contexts. Initially, photography was seen as a tool for capturing objective reality, but over time, this perception has shifted. Today, photography is understood as a medium that invites subjective interpretation, often blurring the line between truth and perception. This is particularly evident in forensic photography, where images are used to reconstruct events but are always filtered through human interpretation, thus complicating claims to objectivity. Despite differing perspectives of philosophers used for this article, they mainly agree that photography reflects the viewer’s projections rather than an inherent reality. This dual role of photography, as both documentation and interpretation, highlights the medium’s capacity to shape our understanding of reality.

Ultimately, the text focuses on the fact that both forensic and artistic approaches are tools for exploring truth, where observation and interpretation intersect. The image, in this context, functions as a site of inquiry, constantly negotiating between fact and fiction, reality and imagination.

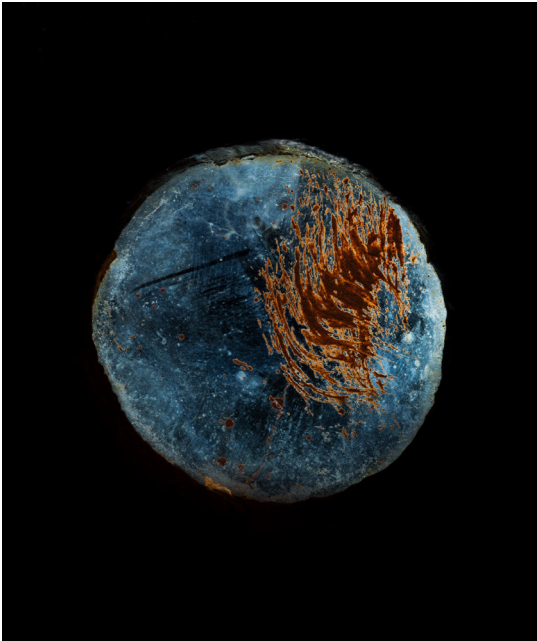
VALENTYN ODNIVIUN

Valentyn Odnoviun is a visual artist, independent curator, and photography theorist based in Vilnius, Lithuania. He holds Master's degrees in Photography and Media Arts and Art History and Theory from the Vilnius Academy of Arts. In addition to his artistic and academic pursuits, he is a lecturer at the Vilnius Academy of Arts. Odnoviun is working on a dissertation at the Lithuanian Culture Research Institute on intersections in the context of Eastern European photographic culture in the second half of the 20th century.

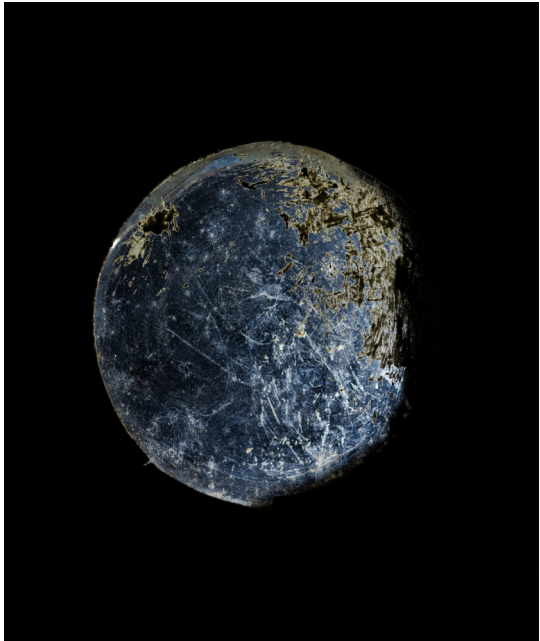
Member of the Association of Lithuanian Art Photographers. "Artist Creator" status granted by the Ministry of Culture of Lithuania. 2024-2026 – Expert in the field of photography at the Lithuanian Council for Culture.
www.odnoviun.com



Valentyn Odnoviun
Prison Cell Door Spyhole,
KGB Prison,
Tallinn, Estonia



Valentyn Odnoviun
Death Row Prison Cell Door Spyhole,
KGB Prison,
Lviv, Ukraine



Valentyn Odnoviun
Prison Cell Door Spyhole,
KGB Prison,
Cesis, Latvia

Alnis Stakle

Four Minute Photography: Reconsidering Photography and Political Communication

During World War I (1917-1918), the United States government instituted the Committee on Public Information—a pioneering propaganda apparatus engineered to galvanize civilian backing for military endeavors. This initiative, complemented by the „Four Minute Men” volunteer program, disseminated patriotic messages to an estimated 400 million listeners through over 750,000 speeches. Notably, propaganda during this era was not perceived as inherently deleterious but as a legitimate means of disseminating public information. Contemporary discourse, however, has shifted dramatically, with propaganda now widely regarded as a threat to media audiences, often resulting in legal proscriptions. This paradigm shift raises critical questions about photography’s capacity to represent historical realities, cultural states, traumas, and emotional conditions. This paper examines the complexities of photography as a medium for preserving memory and documenting facts, with particular emphasis on the interplay between political communication, propaganda, and the construction of private and collective histories. The central thesis posits that political agendas and propagandistic narratives profoundly influence photographic representations, significantly impacting the formation of both individual and collective memory. This analysis seeks to elucidate the intricate relationship between photography, power structures, and historical narrative construction.

1. Propaganda and Photographic Representation

The outbreak of World War I precipitated a rapid acceleration in the deployment of “soft power”¹ as governments worldwide established offices to promulgate their causes. Britain and Germany, in particular, competed to “cultivate favorable

¹ D. Welch, *Propaganda: Power and Persuasion* (London, 2013).

public opinion in America”². While German mass propaganda was largely viewed as counterproductive, Britain achieved greater success by “focusing on American elites”³ and employing a more nuanced approach. During World War I, the Committee for Public Information established a Department of Pictorial Publicity, leveraging existing commercial advertising techniques. This department produced various propaganda forms, including posters, to foster war support and promote activities like military and industrial recruitment, resource conservation, and fundraising. The committee employed social efficiency strategies, utilizing advertising and art education in schools “transmitting a patriotic culture imbued with racial and gender stereotypes”⁴.

The manipulation of print-based graphics by political entities served as a “means of ideological dissemination”⁵, functioning in a manner analogous to radio and newspaper media. The pervasive nature of visual imagery, coupled with its accessibility to non-literate demographics, enabled governments to employ posters as a medium for mass communication, simultaneously appealing to the general populace and serving didactic purposes. In response to this governmental propagandistic effort, a counter-movement emerged, characterized by the production of subversive posters. A preeminent figure in this appropriation was the artist John Heartfield, whose “photomontage as a potent propaganda weapon”⁶ resonated profoundly with the proletariat. Similarly, the German artist Hannah Höch utilized photomontage techniques to create “incisive critiques”⁷ of contemporaneous social and political paradigms. Concurrently, the Russian Constructivist Alexander Rodchenko applied his expertise in graphic design to produce propaganda posters that “challenged established artistic conventions”⁸, thereby contributing to the avant-garde movement in visual communication. These artists exemplify the complex interplay between art, politics, and visual communication, demonstrating the potential of visual language to both reinforce and subvert dominant ideologies.

2 G. S. Messinger, *British Propaganda and the State in the First World War* (Manchester, 1992).
3 S. Brewer, *To Win the Peace: British Propaganda in the United States During World War II* (Ithaca, 2009).
4 R. Benson, *American Photographs in World War I Print Media*, Journalism & Communication Monographs, 12.2 (2010).
5 P. M. Taylor, *Munitions of the Mind: A History of Propaganda from the Ancient World to the Present Day* (Manchester, 2003).
6 C. R. Funk, *Popular Culture, Art Education, and the Committee on Public Information During World War I, 1915-1919*, Visual Arts Research, 37.1 (2011), p. 67.
7 M. Makela, *The Misogynist Machine: Images of Technology in the Work of Hannah Höch*, in K. Adler and M. Pointon (eds.), *The Body Imaged: The Human Form and Visual Culture Since the Renaissance* (Cambridge, 1996), p. 110.
8 V. Margolin, *The Struggle for Utopia: Rodchenko, Lissitzky, Moholy-Nagy, 1917-1946* (Chicago, 1997).

The influence of political agendas and propagandistic narratives profoundly shapes our understanding of the past and the construction of collective memory through photographic representations. This work explores the complexities inherent in utilizing photography as a tool for preservation of memories and documentation by examining the role of politics and propaganda in shaping the historical record captured in photographs. Central to this inquiry is the recognition that photographic reproductions have largely supplanted actual artworks as the primary mode of experiencing and recollecting art. This shift carries significant implications for how we comprehend and engage with the past, as the photographic image has become the primary medium for preserving and transmitting historical records and cultural memories. However, as scholars have long argued, the photographic image is not a neutral or objective record of reality. Rather, photographs are shaped by the “agendas, biases, and intended messaging” of those who control the image-making process, including “political actors seeking to craft particular narratives or representations”⁹. Furthermore, the malleability of photographic images, which can be manipulated, cropped, or selectively presented, renders the visual record a contested and ambiguous terrain, “reflecting the power dynamics and ideological forces at play”¹⁰, . The inherent ambiguity of photography, arising from its indexical nature and reproducibility, evokes “complex tensions”¹² in our comprehension and engagement with historical narratives. The ostensible objectivity of photographic images often obfuscates the subjective and politically influenced processes underpinning their production. These considerations necessitate a rigorous examination of the intricate interconnections between photography, power structures, ideological frameworks, and the construction of collective memory.

The advent of photography during periods of political upheaval and armed conflict has frequently resulted in its instrumentalization as a vehicle for propaganda and the dissemination of specific ideological narratives. The emergence and subsequent integration of photographic archives into institutional narratives have profoundly influenced our interpretation and understanding of historical events and figures. The selective inclusion and framing of images within these archives can privilege certain perspectives while marginalizing others, thereby shaping the historical

9 A. Azoulay, *Getting Rid of the Distinction Between the Aesthetic and the Political, Theory, Culture & Society*, 27.7-8 (2010), p. 239.
10 M. S. Roth, *Photographic Ambivalence and Historical Consciousness, History and Theory*, 48.4 (2009), p. 82.
11 A. Marland, *Political Photography, Journalism, and Framing in the Digital Age*, The International Journal of Press/Politics, 17.2 (2012), p. 214.
12 N. Prutser, *Memory, Media, Nostalgia, and Grief*, in A. Hajek, C. Lohmeier, and C. Pentzold (eds.), *Memory in a Mediated World* (London, 2016), p. 105.

record and dominant collective memory. Authoritarian regimes, in particular, have often exploited the manipulative potential of photography to construct idealized representations of their societies and suppress alternative narratives.

2. Visual Framing and Institutional Power: Decoding the (Un)Conscious in Photographic Communication

Historically, images have been juxtaposed with text across various media contexts, with photographs often perceived as “natural signs” due to their mechanical origin. This perception posits “images as primordial” compared to the “intellectual product”¹³ of text. However, the digital age has witnessed a paradigm shift, with visual communication increasingly supplanting verbal modes, echoing the late 19th-century proliferation of photographic content in publications such as *The Illustrated London News*. While photography has long been associated with objectivity due to its indexical relationship with reality, contemporary discourse challenges this presumption, questioning photography’s capacity to “authentically represent truth”¹⁴. The enduring perception of photography as a documentary medium is rooted in its historical association with verisimilitude and its capacity to present ostensibly credible visual evidence.

It is imperative to recognize, however, that press images undergo meticulous construction and post-processing, adhering to specific technical and editorial protocols. These images are deployed to evoke a sense of objectivity and realism, yet the technologies involved in their production and dissemination suggest an inherent ideological influence, reflecting “both conscious and unconscious communicative peculiarities”¹⁵ within institutional contexts. Photographic interpretation is inextricably linked to the photographer’s subjective intent, audience perception, and prevailing interpretive stereotypes. The public dissemination of photographs is invariably associated with institutional power dynamics, with images utilized to accrue benefits and reinforce status. The usage of photographs in media is predominantly predicated on medium-specific understandings of communicative function and technical capabilities. Audience engagement with photographic media can be explicated through the concept of visual framing, which, analogous to verbal framing, activates pre-existing cognitive schemas. The resulting interpretations are contingent upon recipients’ interests, values, and beliefs, often operating at

an “unconscious level”¹⁶ due to the deep cultural embeddedness of these framings. Two primary factors contribute to the perception of images as unmediated representations of reality:

- The relationship between a photograph and its depicted subject is predicated on similarities and analogies. The resemblance between the depicted object and the actual object engenders an illusion of realism, obscuring both the constructedness of the photograph and its encoded message.
- The absence of explicit propositional syntax in visual language fosters the impression that photographs are not constructed informational units framing interpretations.

Consequently, despite photographs’ susceptibility to rhetorical and ideological functions of visual framing, their perceived realism and immediacy render them powerful tools for conveying messages and influencing audiences. Photographs can evoke emotional responses, shape public opinion, and construct narratives about the past. Their ability to capture specific moments and convey a sense of authenticity makes them particularly influential in shaping collective memory and historical understanding. For understanding the visual framing of photography, it is crucial to consider not only the elements present within the image but also those excluded, particularly in cases where the subject matter relates to marginalized or underrepresented groups. The inclusion or exclusion of individuals in photographs reflects the media’s agenda, editorial approaches, and sometimes the ideologies espoused by specific outlets. Moreover, identical photographic components can be presented through vastly divergent compositions, significantly altering the recipient’s interpretation. Camera angles, as a fundamental framing technique, influence the audience’s perception of the depicted scene. For instance, an elevated perspective can diminish subjects and position the viewer in a position of power, while a lower angle invokes the opposite dynamic. Eye-level capture symbolically equalizes the depicted subject and the viewer. Furthermore, visual context, including composition, lighting, and color scheme, can substantially impact the interpretation of photographic messages. The distance between the viewer and the depicted object or person in the image also frames the audience’s relationship with the subject. Increasing proximity renders the subject more relatable and familiar, while background placement creates a sense of distance and unfamiliarity. Distant compositional choices can lead to the depiction of individuals as part of an undifferentiated group, appearing similar and distinct from the observer. Similarly, when an image features multiple individuals with comparable visual

13 R. Barthes, *Image, Music, Text* (New York, 1977).

14 S. Sontag, *Regarding the Pain of Others* (New York, 2003).

15 J. Tagg, *The Burden of Representation: Essays on Photographies and Histories* (Minneapolis, 1988).

16 R. M. Entman, *Framing: Toward Clarification of a Fractured Paradigm*, *Journal of Communication*, 43.4 (1993), p. 51.

characteristics, the audience may generalize and perceive them as alike not only in appearance but also in potential behavior, values, and attitudes. Visual framing theory provides an “effective analytical framework”¹⁷ for examining the stereotypical representation of certain groups in media content. This theoretical approach is particularly salient in cases where such depictions can significantly shape public opinion and potentially contribute to discriminatory attitudes.

In the “hyperreality of our image-saturated milieu”, the visual framing inherent in photography transcends its role as a mere instrument of manipulation, emerging instead as the very “substrate of our perceived reality”¹⁸. This pervasive visual paradigm not only shapes our understanding of the world but also constructs the ontological framework through which we interpret and engage with our surroundings. The ubiquity and potency of photographic representation in contemporary society have provoked a condition where the image no longer simply mediates our experience of reality, but fundamentally constitutes it, blurring the boundaries between representation and the represented, and challenging traditional notions of authenticity and objectivity in visual culture. We find ourselves trapped in a “labyrinth of signs”, where the superficial interpretation of photographic content is not merely inadequate, but dangerously complicit in perpetuating the “spectacle”¹⁹. The latent meanings, compositional strategies, and deliberate omissions within images are not simply elements to be questioned, but the very “DNA of our constructed social reality”²⁰. Emphasis on photographic exclusions becomes a haunting reminder of the systemic erasure that underpins our visual culture, where the marginalized are not merely underrepresented, but actively unmade. In this “desert of the real”²¹, the interplay between technical choices, compositional elements, and ideological underpinnings in photography demands more than a re-evaluation of visual literacy; it necessitates a radical “deconstruction of the very notion of ‘literacy’ itself”²². As we peel back the layers of visual framing, we do not unveil truth but rather expose the “endless procession of simulacra”²³ that constitutes our social narratives. The myth of photographic objectivity is not simply questioned but revealed as a cornerstone of the hyperreal condition²⁴. In

confronting the power dynamics of media representations, we face not just the manipulation of reality, but the realization that the ‘real’ itself has long since disappeared behind the “perfect crime”²⁵ of the image.

In conclusion, this article reveals the intricate interplay between photography, collective memory, and social reality. The paradigm of hyperreality explicates the metamorphosis of photographic representations from mere documentarian artifacts to active agents in the construction of our perceived reality, effectively obfuscating the ontological demarcation between signifier and signified. This phenomenon is further complicated by the paradoxical nature of family photographs, which simultaneously preserve and obscure historical realities, contributing to a form of collective amnesia. Moreover, the social function of photography emerges as a crucial factor in reinforcing group integration and perpetuating idealized cultural narratives. These interconnected perspectives illuminate photography’s dual role: it shapes collective memory and social identity while simultaneously serving as a potent instrument for both political propaganda and resistance.

3. The Tactile Image: Materiality and Embodiment in Photographic Representation

While photography has frequently been deployed as an instrument of control, surveillance, and ideological persuasion, the medium’s inherent ambiguity, reproducibility, and materiality offer significant potential for resistance, subversion, and contestation of dominant narratives. Photography’s dual nature, simultaneously functioning as indexical traces of reality and subjective, constructed representations, renders it a fertile ground for reinterpretation and resignification. This duality enables photographs to operate not only as instruments of power but also as potent tools for critique, transformation, and historical re-examination. The tension between photography’s perceived objectivity and its constructed nature facilitates its utilization in ways that challenge authoritative historical narratives. The indexical quality of photography, predicated on the belief that it “captures” reality, has traditionally been leveraged to assert verisimilitude. However, even as photographs can be manipulated, staged, and ideologically framed, their connection to physical reality remains indelible. This ambiguity creates a space where power and resistance can coexist within the same image, as photographs may either reinforce dominant ideologies or, conversely, challenge them by revealing occluded realities, creating spaces for dissent, or prompting viewers to question their assumptions about the past and present.

17 G. Stephanie, *Visual Framing*, in P. Rössler, C. A. Hoffner, and L. van Zoonen (eds.), *The International Encyclopedia of Media Effects* (Hoboken, 2017).

18 J. Baudrillard, *Simulacra and Simulation* (Ann Arbor, 1981).

19 G. Debord, *The Society of the Spectacle* (New York, 1967).

20 G. Rose, *Visual Methodologies: An Introduction to Researching With Visual Materials*, 4th edn (London, 2016).

21 J. Baudrillard, *Simulacra and Simulation* (Ann Arbor, 1981).

22 J. Derrida, *Of Grammatology* (Baltimore, 1976).

23 J. Baudrillard, *Simulacra and Simulation* (Ann Arbor, 1981).

24 J. Baudrillard, *Simulacra and Simulation* (Ann Arbor, 1981).

25 J. Baudrillard, *The Perfect Crime* (London, 1996).

Artists and critical theorists have long explored how tactile and embodied interaction with photographic objects can cultivate novel forms of historical understanding and affective engagement. By foregrounding the physical materiality of photographic prints, collages, and installations, these works disrupt the common perception of photography as a transparent window into the past. Rather than viewing photographs as passive historical records, artists encourage active engagement, recognizing the complex layers of meaning that can be uncovered through the medium's materiality. Collage and assemblage practices, for instance, appropriate and reconfigure photographic fragments, symbolically reconstructing history itself. These practices underscore the medium's potential for producing alternative narratives that challenge official histories, offering a space for marginalized voices and experiences to be represented. Photographs function as "discursive tools"²⁶, both shaped by and shaping political and social power dynamics. They become contested arenas where diverse groups and ideologies compete to assert their narratives and perspectives, ultimately influencing collective memory and historical understanding. Family photography occupies a pivotal position in the formation of personal and collective mnemonic narratives. The dissemination and exhibition of photographic imagery within domestic spheres exert a profound influence on the processes through which individuals and communities construct their identities, sustain interpersonal relationships, and negotiate their historical narratives. Personal images of loved ones and shared experiences become interwoven with broader collective memories and historical narratives. The family album serves as a repository for individual and familial recollections that contribute to the construction of a shared cultural past, influencing how communities remember and understand their collective history. These personal photographic archives intersect with and inform larger public and institutional narratives surrounding historical events and collective memory. The relationship between public and private, political and personal is dynamic, with photographic representations mediating and negotiating the complex terrain of memory and identity formation.

The physicality of photographs, often overlooked in the digital era, plays a crucial role in viewer engagement. Photographs printed on paper or displayed as part of installations create an embodied interaction, a tactile experience that evokes the process of memory-making. This fosters a deeper connection between the viewer and the past, facilitating a more nuanced and empathetic engagement with historical events and their lingering impacts. The content of family photographic archives warrants critical examination through a lens of ambivalence. While these archives

26 J. Butler, *Ordinary, Incredulous*, in A. Badiou et al. (eds.), *What is a People?* (New York, 2014).

ostensibly preserve private histories, lifestyle testimonies, sartorial codes, posing conventions, and collective rituals—purportedly reflecting the zeitgeist and unique cultural specificities—they are “simultaneously constrained by the cultural milieu of their creation”. The selection of attire, body postures, and photographic settings are not arbitrary but rather determined by prevailing social norms and expectations, thus shaping the specific characteristics of image creation²⁷. This phenomenon gives rise to what Baudrillard might term constellations of “collective visual simulacra”²⁸, wherein family photo archives from a particular spatiotemporal context acquire homogeneous qualities. Such images often fail to reflect the nuanced cultural or sociopolitical particularities of their period, instead functioning as extensions of propagandistic ideas or ideological frameworks of the past. The family photo archive thus represents a collective fantasy about an idealized cultural state—one that is never actually attained or “remains far from reality”²⁹. These archives typically obscure socio-political complexities, instead projecting a pervasive optimism that Bourdieu attributes to the “social function of photography in reinforcing group integration”³⁰. This optimistic veneer is suffused with what Huyssen describes as an aura of “collective amnesia,”³¹ effectively precluding a deeper engagement with the authentic experiences and individuals portrayed. This phenomenon underscores the complex interplay between personal memory, collective history, and the mediation of experience through photographic representation.

In conclusion, this article reveals the intricate interplay between photography, collective memory, and social reality. The paradigm of hyperreality explicates the metamorphosis of photographic representations from mere documentarian artifacts to active agents in the construction of our perceived reality, effectively obfuscating the ontological demarcation between signifier and signified. This phenomenon is further complicated by the paradoxical nature of family photographs, which simultaneously preserve and obscure historical realities, contributing to a form of collective amnesia. Moreover, the social function of photography emerges as a crucial factor in reinforcing group integration and perpetuating idealized cultural narratives. These interconnected perspectives illuminate photography's dual role: it shapes collective memory and social identity while simultaneously serving as a potent instrument for both political propaganda and resistance.

27 A. Kuhn and K. E. McAllister (eds.), *Locating Memory: Photographic Acts* (New York, 2006).

28 J. Baudrillard, *Simulacra and Simulation* (Ann Arbor, 1981).

29 M. Hirsch, *Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory* (Cambridge, MA, 1997).

30 P. Bourdieu, *Photography: A Middle-brow Art* (Stanford, 1990).

31 A. Huyssen, *Present Pasts: Urban Palimpsests and the Politics of Memory* (Stanford, 2003).

BIBLIOGRAPHY

1. Azoulay, A., *Getting Rid of the Distinction Between the Aesthetic and the Political, Theory, Culture & Society*, 27.7-8 (2010), 239-262.
2. Barthes, R., *Image, Music, Text* (New York: Hill and Wang, 1977).
3. Baudrillard, J., *Simulacra and Simulation* (Ann Arbor: University of Michigan Press, 1981).
4. Baudrillard, J., *The Perfect Crime* (London: Verso, 1996).
5. Benson, R., *American Photographs in World War I Print Media*, *Journalism & Communication Monographs*, 12.2 (2010), 66-139.
6. Bourdieu, P., *Photography: A Middle-brow Art* (Stanford: Stanford University Press, 1990).
7. Brewer, S., *To Win the Peace: British Propaganda in the United States During World War II* (Ithaca: Cornell University Press, 2009).
8. Butler, J., *Ordinary, Incredulous*, in A. Badiou et al. (eds.), *What is a People?* (New York: Columbia University Press, 2014), pp. 15-38.
9. Debord, G., *The Society of the Spectacle* (New York: Zone Books, 1967).
10. Derrida, J., *Of Grammatology* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1976).
11. Entman, R. M., *Framing: Toward Clarification of a Fractured Paradigm*, *Journal of Communication*, 43.4 (1993), 51-58.
12. Funk, C. R., *Popular Culture, Art Education, and the Committee on Public Information During World War I, 1915-1919*, *Visual Arts Research*, 37.1 (2011), 67-78.
13. Hirsch, M., *Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1997).
14. Huyssen, A., *Present Pasts: Urban Palimpsests and the Politics of Memory* (Stanford: Stanford University Press, 2003).
15. Kuhn, A. and McAllister, K. E. (eds.), *Locating Memory: Photographic Acts* (New York: Berghahn Books, 2006).
16. Makela, M., *The Misogynist Machine: Images of Technology in the Work of Hannah Höch*, in K. Adler and M. Pointon (eds.), *The Body Imaged: The Human Form and Visual Culture Since the Renaissance* (Cambridge: Cambridge University Press, 1996), pp. 110-123.
17. Margolin, V., *The Struggle for Utopia: Rodchenko, Lissitzky, Moholy-Nagy, 1917-1946* (Chicago: University of Chicago Press, 1997).
18. Marland, A., *Political Photography, Journalism, and Framing in the Digital Age*, *The International Journal of Press/Politics*, 17.2 (2012), 214-233.
19. Messinger, G. S., *British Propaganda and the State in the First World War* (Manchester: Manchester University Press, 1992).
20. Prutzer, N., *Memory, Media, Nostalgia, and Grief*, in A. Hajek, C. Lohmeier, and C. Pentzold (eds.), *Memory in a Mediated World* (London: Palgrave Macmillan, 2016), pp. 105-123.
21. Rose, G., *Visual Methodologies: An Introduction to Researching With Visual Materials*, 4th edn (London: Sage Publications, 2016).
22. Roth, M. S., *Photographic Ambivalence and Historical Consciousness, History and Theory*, 48.4 (2009), 82-94.
23. Sontag, S., *Regarding the Pain of Others* (New York: Farrar, Straus and Giroux, 2003).
24. Stephanie, G., *Visual Framing*, in P. Rössler, C. A. Hoffner, and L. van Zoonen (eds.), *The International Encyclopedia of Media Effects* (Hoboken: John Wiley & Sons, Inc., 2017).
25. Tagg, J., *The Burden of Representation: Essays on Photographies and Histories* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1988).
26. Taylor, P. M., *Munitions of the Mind: A History of Propaganda from the Ancient World to the Present Day* (Manchester: Manchester University Press, 2003).
27. Welch, D., *Propaganda: Power and Persuasion* (London: British Library, 2013).

SUMMARY

This article delves into the complex relationship between photography, political communication, and collective memory. It focuses on how political agendas and propaganda influence photographic representations, shaping individual and collective memory formation. The authors critically examine the changing perception of photography, moving from its presumed objectivity to a more nuanced understanding that challenges its ability to represent reality truthfully. To illustrate how photographs shape audience interpretation and either reinforce or challenge dominant ideologies, the paper introduces the concept of visual framing. The research also explores the significant role of family photography in constructing personal and collective narratives, often reflecting idealized cultural states rather than authentic lived experiences.

Additionally, the article examines how artists and critical theorists have used the materiality of photographs to construct alternative narratives and challenge official historical accounts. By presenting photography as both a tool for control and resistance, the paper underscores its paradoxical nature in reinforcing power structures and providing opportunities for subversion. The concept of hyperreality is invoked to explain how photographic representations have become fundamental in shaping perceived reality, blurring the boundaries between representation and

the represented. In conclusion, the paper emphasizes photography's dual function in shaping collective memory and social identity, serving as a potent instrument for both political propaganda and resistance.

KEYWORDS

photography, propaganda, political communication, visual framing, collective memory

ALNIS STAKLE

Alnis Stakle, a Latvian photographer, holds a PhD in art education from Daugavpils University and is an Assistant Professor of photography at the Faculty of Social Sciences, Rīga Stradiņš University. His work critically examines the visual representation of collective and private trauma, loss, and memories, while also exploring the materiality of photography. Employing both documentary and conceptual approaches, his works investigate how sociopolitical ideas can be examined through fact and fiction, as well as the interplay between collective and subjective experiences. Autoethnography and psychogeography are integral to his art-based research methodology. Since 1998, Stakle's works have been widely exhibited, including solo and group shows at prestigious institutions such as the Latvian Museum of Photography, Latvian National Museum of Art, Modern Art Oxford, Art Center 'Winzavod' in Moscow, Museo Nacional de Bellas Artes in Buenos Aires, and Centre for Fine Arts BOZAR in Brussels. His works are represented in notable private and public collections, including Yale University's Robert B. Haas Family Arts Library, Rijksmuseum Library, Latvia Ministry of Culture, Latvian Photography Museum, Mark Rothko Art Center, The Robert Elwall Photographs Collection at RIBA British Architectural Library, and Thessaloniki Museum of Photography. Stakle has received numerous awards and cultural prizes, including the Sony World Photography Award in the architecture section and creative section, Artist of the Year at DongGang International Photo Festival, and the New East Photo Prize by Calvert 22 Foundation. He has also been the winner of the photobook competition at FOTO WIEN, shortlisted for the Paris Photo-Aperture Foundation PhotoBook Awards, and nominated for the Discoveries Award at Les Rencontres de la photographie, Arles. His work has been featured in prestigious publications such as the British Journal of Photography, GUP, Wired, Camera Austria, Membrana, Gente di Fotografia, EYEMAZING, IMAGO, OVER, OjodePez, Archivo, and Leica Fotografie International.



Alnis Stakle, *The bleached skull of steer on the dry sun-baked earth* (2023)

Neil Andrew Taylor

FORGOTTEN BUT NOT GONE

This paper's title deliberately inverts the English expression 'gone but not forgotten', so as to pull to the fore the question of retained and abiding memory and whether the formation of memory and its relevance is enhanced or diminished through presence and absence. It is, of course, a semantic question to a degree, but via awareness of something having been lost, its presence, both initial and current, is reaffirmed, thus continuing its relevance.

The relationship between image, text, and understanding is at times complex, at times simple, but always evolving via the lived experience in relation to time. The understanding of both word and image is therefore key to understanding how the mind translates textual information into image via thought and vice versa.

As both an example and a starting point, we can contrast the etymology of the verbs eradicate and erase to consider how translation challenges the image in the mind. To *eradicate*, originates from Latin meaning to 'pull up by the roots, destroy'¹, whereas to *erase* means to 'scrape out'². Perhaps this 'scraping' is why the English call that staple of the stationery cupboard an eraser, immediately giving us an image of something being scraped over the surface to facilitate removal, as opposed to its more colloquial name of 'rubber'. We should, perhaps, be slightly careful in taking this at face value as the eraser's action is to rub, and yet in its Germanic nomenclature it is a gummi, a more literal expression of the nature of the material being used rather than the action being performed. However, in relation to memory, especially in consideration of today's understanding of its digital form,

1 *Dictionary of Etymology*, ed. by Robert K. Barnhart and others (Edinburgh: Chambers Harrap Publishers Ltd, repr 2000), p. 339.
2 *Ibid.*, p. 340.

there is a clear difference between digital memory being erased and eradicated. One may remove the memory in local terms of hard-drive, storage device or other digital component, but the labyrinth of the net at times shows that the memory has not been eradicated, dug up, or destroyed. It remains in some dark, distant corner ready to be discovered, remembered, or found accidentally. When re-presented to the conscious entity, be that the originator or those trying to search for some initial laying down of memory, it returns to our attention enhanced by our recognition of its reemergence.

As a result of the conference *(Un)told*, I was generously given the opportunity to explore this theme further and was especially keen to consider the idea of how memory is present in the image when the human subject is not present, and even further, when the image itself is not present whilst we remain aware that it was possibly once there.

It was an aspect I was particularly keen to explore, as lack and loss of memory help define the value and essential nature of memory in regard of the human condition.

In his experimental novel, *House Mother Normal*³ the English author B.S. Johnson avoids the temptation to describe loss of memory or some form of senility and dementia via an author's skilled use of textual representation. Instead, he demonstrates its nature by leaving the page blank in key moments of narration from a character's first-person point of view. It is therefore the absence of text that illustrates to the reader the impact of loss of memory by severing the relationship between transmission of text and its reception. In a true sense the character's memory, at least at the moment of description, has been erased.

The reader, however, is now both visually and in terms of lexical comprehension aware that something must have been there originally. Hence the knowledge of memory having existed continues, thereby ensuring that it is not fully eradicated. The memory still speaks due to its inability to being known about.

Johnson's use of 'visual' narrative on the page, that of the blank space and unfilled passage which makes the presence of the absent so clearly felt is a strong indicator of the Japanese concept of *Ma* or 'negative space'. Here it is the negative space between thought and memory. Rather, those thoughts surrounding those not present give meaning to their non-presence, much like the arrangement of space around

3 B.S. Johnson, *House Mother Normal*, (Glasgow: Collins, 1971).

an object helps define it. What was once conscious is now removed, but removed in such a manner that we can neither consider it as subconscious or unconscious. This continues to be active in its extant form, because from the reader's perspective there is no textual indication of whether Johnson wrote the text and removed it, or never wrote the missing next in the first place in order to fully represent loss of conscious thought i.e. there is literally no memory to have lost.

I chose to highlight this paradoxical aspect by presenting the image of the empty frame. Whilst the idea is indeed nothing new the juxtaposition of the empty frame within an exhibition of framed/presented image is all important. In addition, the title 'In Memoriam'⁴ was chosen to highlight the ultimate non-presence of the author Johnson, that being his death, thereby indicating the erasure of his embodiment but not his eradication. His presence remains with us via engaging with the work, thereby laying down the formation of new memory in the viewer which serves to reinforce the understanding of the poignancy of what Johnson shows us with a blank space on the page. In creating the new we appreciate the loss of what has been, and in time what will be itself lost.



Neil Andrew Taylor,
In Memoriam,
2023.

One aspect of the presentation was left deliberately unresolved, that being the relation of the image to memory and its economic implications. The transmission of recorded memory in visual form is increasingly not free, if indeed it ever has been. The 'purchase' of memory, particularly in its now prevalent digital form demands to explore the concept of ownership of memory, and more importantly where those memories are kept or stored. This economic relationship can also be considered by thinking about the word 'purchase' not only in its contractual implications of financial or material cost, but also its other usage in relation to

4 Taylor, N. A., *In Memoriam* (Photographic Image, 2023), Private Collection.

control, leverage and having a hold on or over something. In our present time we should be wary of the difference between who is the keeper of the image, who owns it, and the difference between perceived ownership and licence. Our images, and by extension memories, may be owned by us if stored on local physical memory card, hard-disk or other device, but once stored elsewhere, in cloud services for example, the notion of ownership is increasingly more complicated.

As a means to encourage economic debate within the exhibition, it was considered important that any reproduced image had to be symbolically ‘purchased’, thereby having control of some memory and establish economic-technical linkage. This was felt to be important to demonstrate how this linkage has been historically ever-present in the formation of memory and image. Naturally enough, professional portrait and landscape painters expected to be paid before the days of the photographic process emerged. Later, chemical agents for developing negatives and printing images had to be bought, to say nothing of the photographic equipment itself. It could be argued in the early days that these costs were borne by the keen amateur enthusiast and therefore economically irrelevant to the wider argument. However, once access to the technology widened, costs came ever more to the fore via developments such as the box-brownie and the polaroid involving frequent film purchase and development costs, and latterly the mobile phone with concomitant purchase, network and storage fees.

A colleague, being a keen albeit amateur photographer, was requested to supply some favourite images for consideration to be included in the exhibition.

However, being officially deemed to be a ‘politically exposed person’ even a token sum of 1 Czech Korun could not be accepted and therefore his images were not purchased. His absent yet honourable contribution now also conveniently represented by the empty frame.

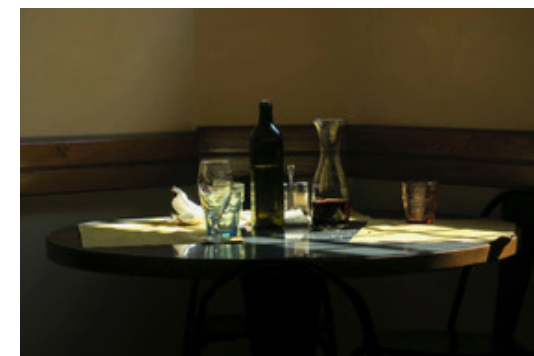
By contrast some images were purchased for the price of a cup of coffee.

Irish photographer Noel O’Brien, who has extensively documented his global travels, especially within Central and Eastern Europe, has often captured images where the human form is not physically present per se, but is understood via the presence of human objects. This image of ‘*The Table at Emmaus*’⁵, reminiscent of the light qualities found in a painting by Vermeer, or Willem Claesz. Heda, asks

5 O’Brien, N., *The Table at Emmaus* (Photographic Image, 2018), Private Collection.

us to be aware of most probably recent events, the guests or companions having clearly used the objects (the crumpled napkin, the remaining wine in the carafe, the glasses having been recently imbibed from).

Whilst the image gives us no idea of who was there, what was said and done, what the table guests looked like, its capture of the atmosphere of the recent experience draws attention to our own memories of such events by means of visual association and evoking our own similar experiences.



Noel O’Brien,
The Table at Emmaus

We can further see O’Brien’s interest of human presence by the subject being known about only by the human created object in ‘*The Shadow of Saturday Night*’⁶. Our understanding of occupancy is heightened by the shirt being there, but we have no idea who it belongs to, thereby leaving us to imagine who its owner might be and their relation to the building. Does the shirt belong to the owner, renter, or guest? Is the owner of the shirt in actual fact still with us? Its ghost-like presence possibly indicative of events both personal and social that can no longer be. We will never know, but this act of not knowing starts to delineate an essential aspect of memory, that being its connection to imagination.

We can consolidate this aspect of connection by considering O’Brien’s image: *The Road to Australia*⁷. Here the presence of the road, leading not only to the landscape, but potentially to the small house pictured therein leads us not only to imagine who may live in the abode but also reflect on the fact that knowing where the road leads to requires the act of memorising location and direction in the first place. Yet this rather assumes, via the angular direction of the road within the image,

6 O’Brien, N., *The Shadow of Saturday Night* (Photographic Image, 2017), Private Collection.

7 O’Brien, N., *The Road to Australia* (Photographic Image, 2016), Private Collection.

that we read it as going toward something, whilst the possibility also exists that it represents leaving something, hence the importance of the image's title. Here we associate with someone leaving the cottage and the landscape behind to travel to new destinations and new landscapes that exist in our imagination and projection. The Australian landscape is not present in the image, existing possibly only as an ideal and new beginning. This connection between the visual of the image and the lexical of the title becomes crucial.



Noel O'Brien,
The Shadow of Saturday Night



Noel O'Brien,
The Road to Australia

The final image chosen from O'Brien's extensive collection does involve the human form, but most importantly the subject of the image is not 'present', that being the figure of Cardinal Tomášek.

This image: *Funeral of Cardinal František Tomášek*, Prague, 1992⁸, captures an important moment in the Cardinal's funeral procession, the image reminding us that all we now have of him is memory and awareness of his life's activities and achievements. His absence serves as a presence of the temporal aspects of life. Once again O'Brien demonstrates his ability to capture classical composition, with some figures displaying an almost Renaissance quality in their gesture and representation. Additionally, this image was chosen to further complement the empty frame of *In Memoriam* and the fact that Johnson is acknowledged by absence through death as already stated. We are left to imagine the lives no longer with us, what they were like, what they did and how they behaved. Importantly, this connection between memory, image and imagination, provokes us to find empathy, that key factor in engaging with drama. However, whilst we draw upon memory for a variety of purposes it is perhaps most crucial in its relation to sense of self.



Noel O'Brien,
Funeral of Cardinal František Tomášek,
Prague, 1992

Ridley Scott's seminal adaptation of Philip K. Dick's *Do Androids Dream of Electric Sheep*⁹ into *Blade Runner*¹⁰ explores the relationship between self and memory at depth. Indeed, it forms the core of the film's philosophical conundrum of what makes us human.

8 O'Brien, N., *Funeral of Cardinal František Tomášek, Prague* (Photographic Image, 1992), Private Collection.
9 P. K. Dick, *Do Androids Dream of Electric Sheep*, (New York: Doubleday, 1968).
10 Scott, R. (Director), *Blade Runner* [Film]. The Ladd Company; Shaw Brothers, 1992.

Dick’s intense concern with the dilemmas of memory, false memory, the essence of self and the nature of humanity is also utilised in *We Can Remember It For You Wholesale*¹¹, adapted into film as *Total Recall*¹², and with the connection to imagination i.e. those things conceived but not yet made real evident in *The Minority Report*¹³ eventually brought to the screen by Spielberg in 2002¹⁴.

Deckert and Rachel’s scene in *Blade Runner*¹⁵ in which Rachel is told that her memories are merely implants highlights the fact that she is not human but a construct, albeit a biological one. Her only awareness of not being a construct is her belief that her memories are genuinely hers. In fact her ‘memories’ even belonged initially to someone else, those originating via her creator’s niece. Once this is revealed her awareness is shattered and her sense of self is shattered too. There were, in essence no personality defining memories to retain, erase or eradicate, because they were never hers in the first place. To underpin the point, and simultaneously reject the implications, Rachel throws the photo that she believed to show her childhood away, leaving Deckert to pick her self-image up.

This underscores one of the key moral examinations within the film and its literary source – what makes us human is the construction of memory and identity via the lived human experience and retained image/mental picture, each experience being unique. Scott ensures this is reinforced by his use of the eye as symbol, being the lens through which the framework of the story can be comprehended: the collection of image as a primary, though not only, means of formulating memory. The speech by the ‘Replicant’ character Roy Batty, in the film’s closing stages subtly reflects on this:

“I’ve seen things you people wouldn’t believe”¹⁶.

Here the use of the word ‘people’ serves to differentiate the Replicant construct from the Human, but in turn posits the question that if the collection of memory initiates the idea of what it is to be human, Roy’s collection of his own memories

surely enables him, and creatures like him, a degree of parity of being considered as a ‘being’.

Earlier, Roy goes to see the genetic engineer who made his eyes, foreshadowing the poignancy of final lines:

“If only you could see what I have seen with your eyes”¹⁷.

Replicants may well have had some initial memories implanted, but surely the memories formed since that point are truly theirs? In establishing this connection, Scott explores the links between the notion of being human, memory, image, identity, and their associations to the divine. If anything, God is the memory which makes us aware of who we are. It is therefore fitting that having gained the information he sought from the creator of his eyes, Roy goes to see Tyrell¹⁸, who he considers to be his god-like ‘father’ and upon being unable to be provided with what he seeks most commits patricide by crushing Tyrell’s skull whilst blinding him¹⁹. Tyrell will see no more and be unable to either lay down further memory or witness anything.

In the sequel to *Blade Runner*, *Blade Runner 2049*²⁰ director Villeneuve takes the core element of image and memory creation for Replicants a step further, thus confirming the crucial importance of this dynamic to the philosophical implications of the story arc. The scene in which K meets Dr Ana Stelline²¹ shows how images are generated, captured and stored for later transfer. Whilst the medium is cinematic, and therefore naturally visual in essence, the fact that the images for creation and transfer are shown is the vital link to reaffirm the connection between memory and image. We can contrast this to Jarman’s film *Blue*²² in which the screen is only blue throughout the entire ‘film’ whilst any mental images suggested to the viewer are purely generated through aural understanding of the accompanying voice-over and associated soundscape. Any visual memory of text and story has therefore had ocular visual memory superceded by the brain creating image via aural-textual information.

11 P.K. Dick, *We Can Remember It For You Wholesale*, (New Jersey: The Mercury Press. The Magazine of Fantasy and Science Fiction, Edward Lewis Ferman (Ed.), 1966).
12 Verhoeven. P. (Director), *Total Recall* [Film]. Carolco Pictures, 1990.
13 P.K. Dick, *The Minority Report*, (United States: King Size Publications, Leo Margulies (Ed.), H.L. Herbert – Fantastic Universe Magazine, 1956).
14 Spielberg. S. (Director), *Minority Report* [Film]. 20th Century Fox, Dreamworks Pictures, Amblin Entertainment, 2002.
15 Scott. R. (Director), *Blade Runner* [Film]. The Ladd Company; Shaw Brothers, 1982.
16 Ibid.

17 Scott. R. (Director), *Blade Runner* [Film]. The Ladd Company; Shaw Brothers, 1982.
18 Ibid.
19 Ibid.
20 Villeneuve. D. (Director), *Blade Runner 2049* [Film]. Alcon Entertainment; Colombia Pictures; Scott Free Productions, 2017.
21 Ibid.
22 Jarman. D. (Director), *Blue* [Film]. Basilisk Communications, Arts Council of Great Britain, 1993.

That *Blue* is a textual and poetic driven image system pulls us back to the inextricable connection between word and image. Indeed, the act of writing itself requires memory of the lexicon and its associated rules. Once we lose the image we lose the word and vice-versa.

In *The Unfortunates*²³, B.S. Johnson takes an additional and unusual approach to the connection between text, image, narrative and memory by utilising form and structure. The novel, published in 1969, was sold in a box, with only the first and final chapters being in set order. The remaining chapters, some very short, some long, were placed in the box in random order thereby placing the reader in a position where their memory and understanding of how the narrative unfolds and the sequence of mental images retained in the process are potentially unique to themselves.

That Johnson's narrative in itself explores memories and recollections as the core theme is admirably suited to this randomised format, requiring the reader to reflect on the nature of memory, recall, chronology and the reliability of the mind itself. The past can haunt us and if two readers have dissimilar experiences of how a narrative unfolds, how can we be sure that our individual memory is the sole arbiter of the way things were?

That there is inevitably, as has already been touched upon, an inescapable connection between the cost of memory and any subsequent collection and wider transmission of both memory and image (even in cultures with a strong tradition of oral history the story-teller is expected to be paid in some way, even if not monetarily) points toward memory as value. The values of these memories are increasingly monetised, via the costs of storage, access, archiving, and distribution. One only has to look at how reproduction rights for images is now a major global business supporting news and print media along with other forms of informational technology.

Monetisation raises further questions around the issues of control, ownership, access, censorship, image manipulation and the ethical dilemmas posed therein. One has only to consider the nature of images which have been demonstrated to have had actual human figures inserted, removed, and altered in a myriad of ways so as to affect our understanding of what was and subsequently is.

23 B.S. Johnson, *The Unfortunates* (Granada Publishing Ltd, Panther Books, 1969).

Maybe this is the great tragedy that links what at first sight might be the disparities between *Blade Runner*, *House Mother Normal* and other works? Factors connected with erasure and eradication, and the fact that having lost memory, having the images it offers altered, or even not being allowed to have memories at all via the images themselves ultimately robs us, not only of who we are at both an individual and societal level, but also of who we were.

SUMMARY

The article is a personal artistic observation on the relationship between presence, absence, and how the two are closely connected to form a complete awareness of the actual and imagined visual image and its correlation to the acquisition of memory. The author wishes to thank Mr Noel O'Brien for his generous permission to use his images.

KEYWORDS

loss, presence, ma, time, memory

BIBLIOGRAPHY

1. *Dictionary of Etymology*, ed. by Robert K. Barnhart and others (Edinburgh: Chambers Harrap Publishers Ltd, repr 2000).
2. B.S. Johnson, *House Mother Normal*, (Glasgow: Collins, 1971).
3. B.S. Johnson, *The Unfortunates*, (Granada Publishing Ltd, Panther Books, 1969).
4. P.K. Dick, *Do Androids Dream of Electric Sheep*, (New York: Doubleday, 1968).
5. P.K. Dick, *The Minority Report*, (United States: King Size Publications, Leo Margulies (Ed.), H.L. Herbert – Fantastic Universe Magazine, 1956).
6. P.K. Dick, *We Can Remember It For You Wholesale*, (New Jersey: The Mercury Press. The Magazine of Fantasy and Science Fiction, Edward Lewis Ferman (Ed.). 1966)

FILMOGRAPHY

1. Scott. R. (Director). (1982). *Blade Runner* [Film]. The Ladd Company; Shaw Brothers.
2. Villeneuve. D. (Director). (2017). *Blade Runner 2049* [Film]. Alcon Entertainment; Colombia Pictures; Scott Free Productions.
3. Jarman. D. (Director). (1993) *Blue* [Film]. Basilisk Communications, Arts Council of Great Britain.
4. Verhoeven. P. (Director). (1990) *Total Recall* [Film]. Carolco Pictures.
5. Spielberg. S. (Director). (2002). *Minority Report* [Film]. 20th Century Fox, Dreamworks Pictures, Amblin Entertainment.

IMAGES

1. Taylor, N. A. *In Memoriam* (Photographic Image). (2023) Private Collection.
2. O’Brien, N. *The Table at Emmaus*. (Photographic Image). (2018). Private Collection.
3. O’Brien, N. *The Shadow of Saturday Night*. (Photographic Image). (2017). Private Collection.
4. O’Brien, N. *The Road to Australia*. (Photographic Image). (2016). Private Collection.
5. O’Brien, N. *Funeral of Cardinal František Tomášek*, Prague, 1992. (Photographic Image). (1992). Private Collection.

NEIL ANDREW TAYLOR

Neil Andrew Taylor was born in England but now resides in Czechia. An established author and theatre artist he is a senior lecturer at FAMU in Prague (Filmová a televizní fakulta Akademie múzických umění v Praze) and teaches at many other European academies and universities, especially in the Visegrad and Baltic regions. He specialises in Creative Writing, Script (stage and film) and the relationship between text and image. His own work encompasses successful adaptations of major British screen titles onto the stage, prose poetry, fiction and memoir. As a former military technical engineer, a path he left in his mid-twenties, he maintains a keen interest on the relationship between the human and technological dimensions of the lived experience and how they interact with each other.

Nigel Grierson

Photography and Memory

Memory is our capacity to record things and store them for future reference. It is vital for our powers of recognition, and thereby learning. We carry our memory around with us everywhere we go, and it's constantly being employed throughout our daily interaction, in our attempt to comprehend everything from one moment to the next. Memory is the engine room of our intelligence, and constitutes our knowledge and understanding of the world.

Photography, like memory refers to the past: it too is a recording device, aided by a machine, which stores a lifelike representation by way of images on film. Hence, photography as a medium, has a unique connection to both memory and reality. It is generally seen as a mirror of reality, and yet it's lack of spatial and temporal context, and it's inevitable degree of subjectivity, means that it can be simultaneously regarded as both a 'document' of reality, and a work of art. In fact, in light of this unique characteristic, the documentary approach has dominated photography's place in the history of Art.

While we can talk about photography in general, there always becomes a point at which we need to clarify which area of the medium that we are referring to, so as not to keep contradicting ourselves. This is because photography is a medium similar to literature, which can be used for many things, from Muybridge's study of motion, to crime scene documents, and from family snapshots, to images for advertising and selling products.

Since the birth of digital and phone cameras, photography has become much more accessible to everyone, and so it plays a greater part in our everyday lives, both public and private. At the same time, some of our accepted notions about the medium have needed to be reviewed. While computer generated images (CGI), Photoshop (and more recently AI), have expanded the possibilities of photography

and film (being particularly exploited in commercial contexts), they have seriously reduced the believability of the medium, and the idea of the photograph as a true document has to be approached with serious caution.

Looking at the history of the medium, I believe there are 4 main areas where photography can be considered in relation to memory:

1. A picture paints a thousand words

The first way I believe, is as a practical aid in everyday life, either replacing memory or sharing some of its tasks. Our reliance on memory and literature, became completely changed by the introduction of photography, as many things could not previously be catalogued for instant recognition. In terms of record making, photography has relieved human memory of much of its burden. Photographs were able to take the place of so much writing and hand rendered illustration. Most importantly, without photography we simply lacked the capacity to reproduce a scene so objectively and accurately. It became a tool used in newspapers, magazines and periodicals to show how we live, and of equal importance, how others live on the other side of the world. We no longer needed to imagine it. We could see it. Not only is a photograph economic to produce with the click of a shutter (and reproduce), but it's also quicker to read. We take in all we need from a photograph in a fraction of a second.

As well as simply illustrating text, the photograph could be seen as a credible document or form of proof, in many contexts from newspapers and passport images to police /crime records and historical documents. This was largely due to the notion that photography is a mirror of reality that renders every detail both significant and insignificant, thus the saying that 'the camera never lies', as if to pitch it against our own limitations and failures (be those from memory or from choice). Furthermore, photographs are taken at the scene, and are 'of the moment', whereas writing is more reflective; it tends to be done after the event, even if based on eye witness accounts, and so it still relies more on the limitations of human memory. Writing is also more subjective, as the human mind, colours things in light of our previous experiences and emotions. In relation to crime and legal matters, one used to have to assess the moral fiber of the person imparting information, but a photograph could put one's mind at rest. It's perhaps in this area that CGI, Photoshop and AI have had the most destructive effect on the medium so far. The photograph as proof, is no longer more reliable than human memory.

2. The Preserver of Important Personal Moments

Another important way that photography can be viewed in relation to memory is via the diary like visual record keeping of our daily lives, in our personal interactions with family and friends. The best example of this is the family album. Amateur photographs in a family or relationship context, are taken specifically to preserve the moment and to be able to look back on it with fond memories, and nostalgia. An extension of this is holiday photographs and our obsession with 'the view'; often placing one of our loved ones in front of beautiful scenery, partly as proof that we were actually there. Life is in a constant state of flux, but a photograph freezes the one moment forever. It can jog the memory, reinforce our feelings of love, or remind us of people, places, and moments, which we had completely forgotten. Whatever the situation, the proceedings are either momentarily paused (or even posed) to take the picture, or the moment is *grabbed* 'snapshot' style.

One issue however, is that a single photograph of an event gives a very one-sided view of it; it's so selective within time and space, that it provoked Roland Barthes to say 'Not only is the photograph never, in essence, a memory ... but it actually blocks memory, quickly becomes a counter-memory'. This may be true especially when taking family photographs, usually in happy moments when we feel a sense of contentment or togetherness, while our actual memory on the other hand, may record moments in similar situations, but for a different set of criteria. The reason some memories are so strong is because they carry powerful emotions within them, which may be positive or negative. Consequently, many long-term memories are connected to key and significant moments in our life, but they don't have to be. It could be something unusual that the psyche wasn't prepared for, consequently jolting the mind or stimulating an emotion. We may think back to a childhood event like a birthday party for instance, and often we remember nothing about it but one iconic image or moment, such as the cake falling on the floor, or the scolding you got from your mother in front of your friends, and this moment stays with us forever. Meanwhile the photograph we took of the same party for the family album was a moment of celebration, of the child blowing out the candles on the cake.

Things, which do not affect us emotionally, or mentally, are unlikely to be remembered at all, with the passing of time. Many of the moments that we do remember, are stored, whether we like it or not (especially traumatic ones), and later recalled, thanks to what Proust referred to as our involuntary memory. While family album photos try to portray a happy life, real memories can be etched into our unconscious and are largely responsible for the people we become. It's said that the first 5 years of a child's emotional development are the most important

in shaping one's character and social, emotional well-being. For instance, a child who is over protected by his parents and not allowed to fully interact with other children, may never be able to interact with people in a positive way in later life.

The French sociologist Pierre Bourdieu said that 'the family album expresses the truth of social remembrance. The family group sees a unifying factor in the monuments of its past unity ... because it derives from its past the confirmation of its present unity'.

A perfect example of art photography that plays with the potential irony of this notion is "This Photograph is My Proof" by Duane Michaels, which consists of an image of a couple sat on a bed with the words written underneath:



DUANE MICHAELS
This Photograph is my Proof
1967

THIS PHOTOGRAPH IS MY PROOF
*This photograph is my proof. There was that afternoon,
when things were still good between us, and she embraced
me, and we were so happy. It did happen, she did
love me, look see for yourself!*

*This photograph is my proof. There was that afternoon,
When things were still good between us, and she embraced
me, and we were so happy. It did happen, she did love me.
Look see for yourself!*

There's both a conceptual humor and a sadness here, at the frailty of human relationships, as we hang on to the reassurances of the past.

Michaels is most known for his photo-stories which put together several images in sequence to create a narrative (often dream-like), and a passage of time, normally very difficult to suggest in singular still photographs themselves. In doing so, he

takes the limitations of a medium and turns it into a strength - it's the gaps between the images where the viewers imagination takes over, and the magic takes place.

3. The Document and Art Photography

On viewing Michael's work, we have arrived at the third area where I believe Photography can be analyzed in relation to memory, and that is Art Photography. This migration from one to the other, is not surprising as the human condition and the documentation of our world is strongly bound up in photography's role as a means of self-expression. As already suggested, it is capable of being both these things at the same moment, and it's this paradoxical situation, which gives the medium its uniqueness and its greatest powers. Consequently, documentation has been the most dominant approach throughout its history as a creative medium. On viewing documentary photographs, our voluntary and involuntary memory are activated to link the viewer back to the real world, both our collective social/historical understanding of it, and our personal experience of it.

Documentary images are obviously employed in journalism as well as art contexts, where photography can be seen as a powerful medium of social change and many photographers seamlessly move from one to the other. With Magnum photographers, journalism is art, in the same way that fashion photographs or design photography can be seen as Art, at the same time as fulfilling their more 'functional' role in society. Within the documentary tradition, there has however more recently been a gradual movement away from the public reality of the outside world (street photographs), towards a more personal reality of domestic scenes, which in some cases are not far from the family photographs discussed earlier. Two early exponents of this direction, are nevertheless diametrically opposite, and with very different circumstances; In Bill Owens book, Suburbia 1968, he photographed families while working for a local newspaper, which gave him unique access into the homes and social life of others, while Nan Goldin photographed her own life and friends in the LGBTQ community of New York, creating a 'personal diary'. Both however, portray a middle-class world, even if at opposite poles, while later, in the 80's, British photographers like Richard Billingham, and Nick Waplington, portrayed the domestic life of the working class.

It's worth noting how early photojournalism seen in the likes of Picture Post, Stern and Life magazine, showed us how other people live, often in faraway countries, but with the combination of a huge increase in international travel and more recently, the increased availability of cameras even in our phones, these magazines have become less required, or shifted their main focus to other matters closer to

home. In fact, everything has become so photographed to the point that as Sontag suggested, we're now less inclined to look at an image and say how much it looks like reality, and more likely to look at reality and comment on how much it is like the photographs.



BILL OWENS
from 'Suburbia'
1973



NAN GOLDIN
Greer and Robert on the bed
1982



KEN JOSEPHSON
Drottningholm, Sweden,
1967

Sontag's remarks always remind me of a series of photographs within photographs, constructed by the conceptual photographer, Ken Josephson. I think Josephson's work comments on the medium and its relationship to memory more than most photographers. If memories are essentially traces of the past, the world itself (nature), has its own ways of recording the effects of time, and showing 'evidence' of what has previously been. Many of Josephson's works are simple notations of such occurrences, yet often with startling effect. In some instances, it can feel as if we are witnessing two different time frames simultaneously.



KEN JOSEPHSON
Istanbul,
1972



KEN JOSEPHSON
Stockholm,
1967

Two of my own books which deal with memory in different ways, are *Lightstream* and *Passing Through*. *Passing Through* alludes to memories of childhood, of being absorbed in nature, finding little treasures and taking something home as a souvenir. Its afterword, 'notes in passing', parallels these childhood preoccupations, with 'play' in my adult life as a photographer, returning to 'the places that we played' to take the photographs which constitute the book. The images are mainly of pure nature, particularly woodlands (and close-up textural details),

with some containing human figures here and there, but which are always vague, partly hidden or fleeting:

‘While nature offers us refuge, and a retreat from the turmoil of our everyday lives, it’s vast and constant process of renewal also reminds us how transient we are and that where we tread, many have been before us and others will follow. I once heard it said that spirits are in fact traces or energies left behind when beings repeat the same actions over and over on the same pathways. Perhaps that is why we can sometimes hear voices in the woods, even after the people have long gone’.

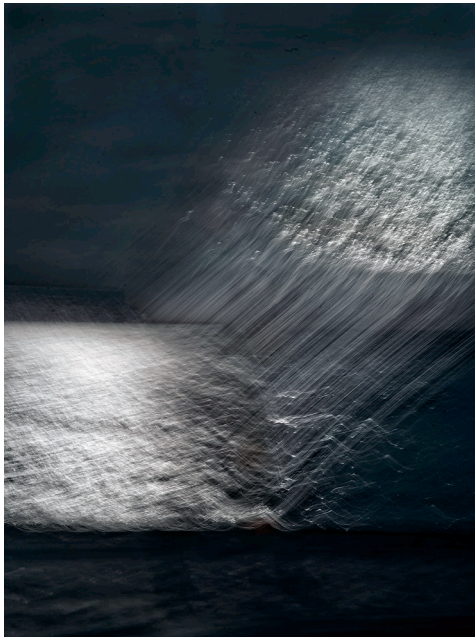


Nigel Grierson
RHS Wisley, 2002
(from *Passing Through*, 2020)



Nigel Grierson
Oxlease Woods, 1994
(from *Passing Through* 2020)

‘Lightstream’ on the other hand, goes against the idea of the photograph as a single moment in time, and uses hand held long exposures to record a succession of moments on a single frame, of human figures against the light of the ocean. The images effectively stand outside of human memory as they represent something which took place inside of the camera, and create a form which we never actually experienced, or never even existed. Consequently, the process removes some of the photographer’s control, and relies a lot on chance. On viewing the resulting photographs, the traces and marks left by the moving light, stimulate the sub conscious, like they might in a painting, becoming a starting point for the imagination as the images move closer to abstraction. On occasion, the human figure might become so distressed and degraded by the movement, to the point where all that remains is their posture or demeanor; a sort of essence.



Nigel Grierson
Whitstable, 2016
(from *Lightstream* 2020)

• Memory and Imagination

Something I find particularly interesting, when considering the different modes of photography, is the relationship between memory and the imagination. Memory as we’ve said, reflects on the past and that which already exists, or already happened, sometimes to assist our comprehension of the present, but the imagination

is capable of anticipating alternative scenarios, and projecting a possible future, thereby moving into ‘fiction’.

If the human mind is capable of fiction, it nevertheless relies on memory to achieve its end. The artist (particularly a novelist or filmmaker) tries to create a fiction which is plausible, that works in a way which relates to, or is guided by, the laws of our collective understanding from the past; our collective memory. When Dostoyevsky once said, that the best fiction is that which is closest to reality, he was referring to the importance of plausibility. Pure fantasy usually feels light weight and vacuous, regardless of the medium. It’s also thanks to our collective memory, that it’s widely claimed that no artist can be totally original,, and that their work is always to a greater or lesser degree, based on something else, or that which has gone before. Just when an artist thinks he’s discovered something totally new, he may find others pursuing similar aims elsewhere, as a result of what we’ve come to know as ‘collective unconscious’.

Even the purest ‘documentary’ photography can be said to involve the imagination of the photographer, in that he has to imagine what his image will look like as a photograph. Gary Winogrand actually said that he photographs the world to see what it will look like in a photograph. This again is because a photograph is not reality, but one isolated moment in time and space, completely divorced from the original context, rendered as a two-dimensional image.



Henri Cartier Bresson
Man Jumping the Puddle,
1932

Furthermore, for a ‘street photographer’ it’s sometimes necessary to pre-empt what may be about to happen in a given situation, as he prepares himself to take a photograph. A classic if rather simplistic example is Cartier Bresson’s image of a man jumping over a large pool of water in the street, in an attempt to keep his feet dry.

Bresson anticipated that the man would make a huge leap across to what he hoped would be a dryer area. By pre-empting it, Bresson was able to freeze the ‘decisive moment’ when his legs were fully astride and in mid-air, creating a powerful silhouette like form with the mirror image of his own reflection. At the same time, his shape echoes the female striding legs on a poster on the wall behind him. Such images stop the flow of time, yet capture its essential rhythm to create something new.

Rather than embrace the wide, ‘all inclusive’ image and contextualisation favoured by the documentarian, a photographer might only include certain elements within the frame, which he feels will have the most powerful effect on the viewers imagination and subconscious. The fragment is often more powerful on the imagination than the whole, which partly explains the minimalist dictum that ‘less is more’. It’s also closely connected to the concept of fetishism, and obsession with a particular object or body part¹. The camera’s very nature is to crop the world into this fragment, divorced of context, thereby distilling it with a mysterious talismanic power as the viewer is pushed to imagine that which lies outside of the frame.

- Memory and the Unconscious

As touched on earlier, psychoanalysts trace most character deficiencies and psychological problems back to childhood and early trauma. Also, parental or other social censorship, can lead to repressed desires that can have negative consequences in later life. Surrealism (like the literary movement, Existentialism, which developed around the same time) rejects the notion of an objective reality of the outer world, in favor of a subjective reality, based on the inner world and our individual experience. Memory and dreams are exceptionally inter-related and interdependent. Freud described the unconscious as traces ‘left by the memory’ and considered dreams to be unconscious and unresolved fears, desires and conflicts, mainly resulting or remaining from early childhood; the unconscious is occupied by powerful and instinctual drives, repressed by rationality and the

¹ One of the main explanations of fetishes, is that they’re brought into being as a result of powerful memories from childhood.

‘civilized’ world. The surrealists were drawn to Freud and the psychoanalytical movement, as a creative source, and these notions about the unconscious and memory, informed their attitudes towards sexuality and love, which constituted a considerable part of their creative work.



Herbert Bayer
Lonely Metropolitan,
1932



Atget
Boulevard de Strasbourg,
1912

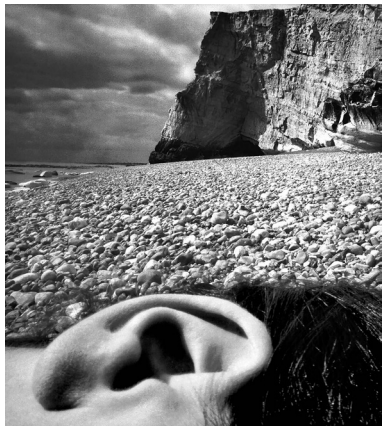
They embraced and played with the idea of automatism (especially Breton’s ‘automatic writing’) and involuntary memory in order to go against the more rational approach of much art that had gone before. Freud believed that the repression of unconscious desires created a ‘displacement’ leading to the creation of metaphors or symbols to disguise their true nature.

While most surrealists employed photography in one way or another, in conjunction with other mediums, those who considered themselves as photographers, like Man Ray and Maurice Tabard used photographic double exposures and printing techniques, along with montage and solarization, to create the feeling of dreams, memories or simply an unreality. Phillipe Halsman and Lee Miller used odd juxtapositions of unrelated objects for surreal effects. Another interesting figure was the multi-disciplinary Bauhaus artist Herbert Bayer, and his photomontages, which reflect fantasies from memory, history, and Austro-German identity. The Surrealists also embraced the work of Atget, who’s documentary photographs of Paris with strangely deserted streets and parks, and shop windows filled with objects such as life like mannequins and corsets, they saw as paralleling some of their own preoccupations.

Other photographers around at the time, absorbed the Surrealists ideas but preferred to achieve an ‘other worldliness’ via pure photography as opposed to manipulation, thereby keeping to the mediums own unique qualities, and documentary roots. Andre Kertesz for instance, looked for the surreal in street photographs via strong shadows and light, and unusual compositions/juxtapositions. Bill Brandt created semi-abstract nudes, both with deep focus on the beach, and others almost womb like in darkened rooms. A later photographer who owes much to Brandt, but who took these ideas further is Ralph Gibson, with powerful minimalist compositions that make the familiar, unfamiliar – a very surrealist trait, to jog us out of our comfort zone, often creating a fetishistic quality to the iconography. It’s interesting to note that while a self-confessed surrealist, Gibson was assistant to both Dorothea Lange and Robert Frank, so he realized the importance of the straight photograph, never venturing off into the photo manipulations of more commercial photography, or some of the Surrealists themselves.

In his books such as *Deja-vu* and *The Somnambulist*, he presents intriguing formal relationships, between otherwise unrelated images opposite one another on the page, a concept which he referred to as ‘syntax’. Why does one find certain work like this so arresting and powerful? I believe it’s because in its de-familiarization, it goes against memory and therefore our preconceptions, our accepted notions of how the world is. What we thought we understood, looks ‘alien’ and somehow

liberating at the same time, as we are lifted slightly off the ground. Street photographer, Elliot Erwitt when commenting on the photographic medium said, ‘It’s about finding something interesting in an ordinary place...I’ve found it has little to do with the things you see and everything to do with the way you see them’. This is so fundamental to the Art of photography; the psychological effect on the viewer by virtue of what we include in the frame and what we leave out, in order for the image to seem fresh and arresting. What we’re really talking about here, is the magical power of form, which has led writers such as Herbert Marcuse and Roger Scruton, to say that the revolutionary nature of Art lies not in content but in its form. Of course, more Marxist theoreticians would dismiss this as an outmoded, romantic and reactionary view of art. More recently, like with Art in general, much Photography has moved away from form, partly in favor of the idea and concept taking centre stage, and partly in search of the unbridled immediacy of the thing itself, that comes with a looser documentary/snapshot approach. Likewise, it’s often the finding of new or unique subject matter, that draws the art/documentary world to a photographer’s work, rather than anything new or revelatory about its formal approach.



Bill Brandt
Nude, Seaford,
East Sussex Coast,
1957



Ralph Gibson,
pages from *The Somnambulist*,
1970

Gibson preferred the book format, to images on the gallery wall. Photography has always been used in printed contexts and it seems well suited there. A photographer’s expression or statement comes about through a body of work, rather than individual images, and the book is the perfect context, communicating with the viewer in a more personal and intimate way than the gallery wall. Consequently, and despite the birth of the internet and alternative forms of viewing, photography books have multiplied exponentially in recent years.

The word surreal has become such a part of our language, that it needs very little explaining. But as Susan Sontag once said, all photographs are in fact surreal in their very nature; a ‘flat death’ prized from the continuity of time and space. Even Bernd and Hilla Becher’s ‘record photography’ of German industrial landscapes² can be described as ‘surreal’ on account of their strange voidance of people, their incredible hyperreal rendition of detail (using only 10 x 8 inch and 7 x 5 inch plate cameras), and taken from a god’s eye perspective. By virtue of this visual dogma which they handed down to their students, their work could be viewed as conceptual at the same time as documentary. Many of their followers are obviously more fascinated by the surrealism of the images, than the steady yet epic documentation and pure record making concerns of the Becher’s themselves.



Bernd and Hilla Becher
Duisburg-Bruckhausen,
1999

² It’s important to comprehend that the Becher’s Survey will still be there in monumental clarity for our descendants to marvel at, long after all traces of the industry is gone, and long after anyone living has any real memory of it. While all photographs can be said to carry this capacity, albeit to a lesser degree, the Becher’s work intentionally sets out to do so, hence the term, ‘Record Photography’.



Massimo Vitali,
VW Lernpark 2,
 2001

This Massimo Vitali colour image is a modern-day equivalent and it feels ironic compared to the seriousness of the Becher's epic survey. It's taken from a book called 'Landmark' which is an in-depth study of all those photographers who have taken on aspects of this essentially large format landscape aesthetic.

- Abstraction

I have touched upon abstraction while describing the de-familiarisation in Brandt and Gibson's work. With abstract images each viewer brings their own interpretation, and the more abstract it is, the less reference points there are for human consciousness to be able to decipher. The sub conscious may instead, link us to memories other than the original subject matter or reality from which they came. This is true more-so of course with abstract painting or music, as they are closer to pure form. The most abstract of our senses, however, is our sense of smell: In 'Remembrance of Things Past', Marcel Proust is instantly transported back to his grandmother's kitchen, while dunking Madeleine cake into his tea. The evocative aroma emitted, automatically triggers feelings and memories from his youth, for which he later coined the phrase, 'involuntary memory'.

In the 1920's, Alfred Stieglitz in his ongoing determination to see Photography fully accepted as a fine art, came up with a set of ethereal photographs of clouds which he called 'Equivalents'. Stieglitz, along with many of the artists of his circle, argued that Photography does not have to rely on subject matter, and visual art could assume the same non-representational, emotionally evocative qualities as music. While these are important images in photographic history and noble in intent, the truth is that a photograph always contains a trace of reality, unlike painting or music. More importantly, Stieglitz was inadvertently allowing Photography

to be judged by the intrinsic qualities of a different medium, rather than those unique to itself. Despite the fact that throughout photographic history, there will always be some photographers who prefer to follow this direction, I don't think it will ever receive the traction or equal status, of photography directly dealing with a time and place, because that is its uniqueness, and what it 'records' far better than any other medium.

4. Film and Documentaries

It would seem slightly neglectful to talk about the relationship of memory and photography and not mention the moving image. The way our consciousness actually works, would appear closest to photography's sibling, Film, which records a succession of moments. At 24 frames per second, film gives the appearance of continuous time, and so is perfect for story-telling, in both documentaries and fiction film, using cuts and dissolves to keep moving the narrative forward in time. Sometimes of course the edits are performed to take us back in time, to show the past; back story, or memories.

Looking at it another way, our memory is constantly recording for each of us like a movie camera, but our only way of viewing the footage is to look back in time within our own minds, at which we find that memory is selective; there are many huge gaps where nothing has recorded, or the recording has faded, and the older the 'footage', the larger and more frequent gaps there are, i.e., the more memory starts to resemble a series of still photographs.

While Film would appear to be a more powerful documentary tool, due to its greater context both spatial and causal, and mimicking the appearance of continuous time, the frozen nature of still photography nevertheless has its own advantages:

Photographs may be more memorable than moving images, because they are a neat slice of time, not a flow. Television is a stream of under selected images, each of which cancels its predecessor. Each still photograph is a privileged moment, turned into a slim object that one can keep and look at again. Photographs like the one that made the front page of most newspapers in the world in 1972—a naked South Vietnamese child just sprayed by American napalm, running down a highway toward the camera, her arms open, screaming with pain—probably did more to increase the public revulsion against the war than a hundred hours of televised barbarities.

Susan Sontag – 'On Photography'

- Story and Memory - Cinema and human consciousness

Tarkovsky is for me the greatest, the one who invented a new language, true to the nature of film, as it captures life as a reflection, life as a dream. When film is not a document, it is dream.

Ingmar Bergman

Stories can be either fictional or based on real events (or a mixture of both), and they are intrinsically connected to memory; the recollection of something that has taken place at an earlier time. While plot is merely a sequence of actions with cause and effect, story, like memory, includes the mise en scene, and the entire emotional world of the characters involved. These elements combined with its formal structure, make a story so much more powerful and memorable than facts alone. As a consequence, stories have been employed in a didactic context, from the earliest religious/biblical teachings, in the form of allegories and parables, which carry moral lessons.

Cinema (usually referring to fictional films) is often compared to dreams, partly because it's screened in blacked out auditoriums, and also because it involves scenes which we never actually experienced; stories and fictions dreamed up by their writer or director. We experience them almost as if they are real. The literary devices such as voice over and dialogue, that have maintained their importance in documentary film making, are also still used in fictional films, particularly Hollywood cinema, and other similar commercial entertainment 'movies'.

Cinema films generally involve a story, centred around 'the inciting incident' (usually occurring within the first 15 minutes), a moment where something happens which sends the protagonists life in a new direction, and which will dominate the rest of the film. Everything before the inciting incident is essentially exposition: back story, or 'setup' of a context in which for something to happen. Hollywood films in particular which are very narrative/plot driven, follow this pattern, usually employing the 'Three-act structure'; consisting of the setup, the confrontation, and the resolution, with key plot points in each act, which propel the action forward in a linear manner.

Filmmakers such as Tarkovsky and Theo Angelopoulos, however, though hugely informed by literature, tend to avoid excessive dialogue, and linear structure in order to create a form closer to human consciousness; a series of assembled fragments of dreams and memories interwoven with the present, embracing the power of suggestion. Time is not linear, we are constantly moving backwards and

forwards in time, like in our consciousness, and thus arriving at something more truly cinematic. Tarkovskys film, 'Mirror', is a semi - autobiographical stream of consciousness with recurring memories of childhood and the war, and often thought to be his most incomprehensible film due to its nonlinear poetic form. Meanwhile 'Nostalgia' is imbued with more recent memories; the protagonist, a writer, longs for his wife and child, who he's had to leave in Russia while working in Italy. Though dreams are fictional, they're made up of the residue of memory (Freud), and in Tarkovsky's world, like with human consciousness itself, they're inseparable both from each other and from the present. Often it is only the change of mise-en-scene or characters which tells us that we are now in the protagonist Alexei's memory or dream, with no form of cinematic announcement³.

The French philosopher Henri Bergson, in his study of time, and his theory of 'Duration', distinguishes between scientific time in which time remains the same, and the 'lived time' of human consciousness and perception, in which time speeds up and slows down. He concludes that time cannot be measured as it is forever mobile, and any moment analysed, is 'already gone'. For Bergson, like his friend Proust, time was subjective and non-linear, merging past, present and future. One could wonder how familiar Tarkovsky was with Bergson's works. He himself has referred to cinema as 'sculpting in time', insisting that cinema should be foremost 'an experience' and not entertainment.



Andrei Tarkovsky
Nostalgia,
1983

³ Tarkovsky uses sections of slow motion in both the past and present scenes, depending on his intended psychological effect, often to emphasize the beauty of everyday moments and actions, sometimes elevating them to a spiritual significance.

Fellini's films generally have a little more 'story' than Tarkovsky's, but '8 and a half' is a wonderful film which employs a similar approach, where narrative forms such as plot, suspense, and continuity are pushed to the background or abandoned. Dreams, involuntary memories, fantasies, and day dreams are all mixed up within the present. Like with Tarkovsky, the dream and memory sequences are not in inverted commas, we slip in and out of them as easily as the thoughts in our own head. Artistically and structurally, the result is something that feels more like a piece of music that can be returned to at any place in the timeline, and enjoyed equally, without needing to know the story so far.

A great British director of note in this context, with a more haunting and disturbing element to his films was Nicholas Roeg. Three of his most iconic films are 'Man who Fell to Earth', 'Walkabout', set in the Australian Outback (which even uses reversed footage in a scene, bringing a Buffalo back to life), and 'Don't Look Now', based on a Daphne Du Maurier short story. In the latter, the inciting incident occurs when the young daughter of a couple (John and Lara), drowns in a pool in their garden, creating a psychological disturbance which haunts them throughout the remainder of the film. On a journey to Venice, they meet two sisters, one of whom is blind and claims to be able to communicate with the spirit of their daughter, who she says is trying to warn them of danger. John later has a self-fulfilling premonition regarding his own death. It is played out, at a moment while in pursuit of a mysterious figure in red, who he thinks might be his daughter. The film has a highly charged surreal and menacing psychological undercurrent, as it moves backwards and forwards in time, using associative editing techniques (particularly the colour red, related to their daughter's coat) and extensive flashbacks. Hence there is a much greater element of suspense here, than in the Tarkovski and Fellini films mentioned earlier, from which it is virtually absent.

SUMMARY

Photographs are records of the past, which for all intents and purposes, are permanent, and therefore outlive human memory. Combined with the medium of film, they represent a profound form of evidence, preserved for future generations of how the world looked and how we lived. The introduction of 'digital' and the ability to reproduce infinitum has increased this sense of permanence (as photographic prints and negatives themselves, will eventually fade and disintegrate). On the other hand, the digital world's introduction of new forms of seamless editing and manipulation, such as Photoshop, and AI, potentially threaten the integrity of these records, especially if falling into the wrong hands.

While photography clearly relies on memory or human consciousness, in our reading of images, in all aspects of the medium, particularly its most functional applications, including documentation, it is within the context of Art photography and Cinema, that there becomes a necessity to break with memory, and push forward into the world of not only what has been, and what is, but also what might be, in order to transcend accepted or pre conceived notions about the world. The resulting sense of discovery within an image, series of images (including film), or collection of work, gives it a vitality that arouses our senses and imagination.

On contemplating the psychological effect of a moment or memory, retained deep in our consciousness since childhood, which I described earlier, such as the four year olds birthday cake falling on the floor; is this not effectively the same or at least a very close relation of the 'decisive moment', championed by Henri Cartier Bresson - the moment when all things within a photograph come together to create a timeless compositional harmony, and something with greater significance than the sum of its parts; something so powerful that it becomes permanently etched into our memory? And are these things in turn not closely connected to that other important moment in Film, 'the inciting incident'; the point in the narrative where an event happens which sets the protagonists life into a spin, into a new direction which will change his life forever? And isn't this what the surrealists sought, while delving into unconscious desires, pursuing chance encounters, outside of everyday experience, that could lead to a new understanding or even madness? Perhaps it's a stretch to suggest such an idea, but for the artist and for the viewer, all these things involve a juncture, a heightened moment, a jolt to the psyche, away from the comfort zone of memory, our normally accepted reality, and ultimately reshape the world from how we formerly knew it, even if just a little bit, so that nothing will ever be quite the same again.

BIBLIOGRAPHY

1. Henri Bergson, *Time and Free Will* (F. Alcan 1989).
2. Willian A. Ewing, *Landmark: The Fields of Landscape Photography* (Thames & Hudson 2014).
3. Ralph Gibson, *The Somnambulist, Deja-vu, Days at Sea* (Lustrum Press, 1970 – 74).
4. Charles Kramer and Kim Grant, *Surrealism and Psychoanalysis* (<https://smarthistory.org/surrealism-and-psychoanalysis/>)
5. Duane Michaels, *Real Dreams* (Addison House, 1976).
6. John Sarkowski, *Mirrors and Windows* (MOMA, New York, 1978).
7. Susan Sontag ‘On Photography’ (Allen Lane, Penguin Books 1978)

SOURCES OF ILLUSTRATIONS

1. Duane Michaels, *This Photograph is My Proof* (<https://blascontextnarrative.wordpress.com/2015/12/18/duane-michals-this-photograph-is-my-proof/>)
2. Bill Owens, *Suburbia 7*. (www.billowens.com/photographs-post/suburbia-7)
3. Nan Goldin, *Greer and Robert on the Bed* - Artsy.net
4. Ken Josephson (<https://kochgallery.com/exhibitions/kenneth-josephson-2009/>)
5. Ken Josephson, *Istanbul*, 1972 [<https://www.artnet.com/artists/kenneth-josephson/istanbul-kNlxdpsa19mX69D4-PiiBQ2>]
6. Ken Josephson *Stockholm*, 1967 [<https://kochgallery.com/artists/kenneth-josephson/>]
7. 5.a,b + c, Nigel Grierson archive
8. Henri Cartier Bresson, *Man Jumping the Puddle* (<https://www.etsy.com/listing/1441564399/man-leaping-over-a-puddle-henri-cartier>)
9. Herbert Bayer, *Lonely Metropolitan*, 1932 (<https://www.sfmoma.org/artwork/pst0755/>)
10. Atget, *Boulevard de Strasbourg*, 1912 (https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Boulevard_de_Strasbourg_1912.jpg)
11. Bill Brandt, *Nude, Seaford, East Sussex Coast*, 1957 (<https://www.houkgallery.com/artists/71-bill-brandt/works/46552-bill-brandt-nude-seaford-east-sussex-coast-april-1957/>)
12. Ralph Gibson, pages from *The Somnambulist* (Lustrum Press 1970 – My own copy of the book rephotographed)
13. Bernd and Hilla Becher, *Duisburg-Bruckhausen*, 1999 [<https://www.lempertz.com/en/catalogues/lot/1257-2/315-bernd-and-hilla-becher.html>]
14. Massimo Vitali, VW Lernpark 2, 2001 – rephotographed from the book ‘Landmark’ - author William A. Ewing (Thames and Hudson, 2014)
15. 13. Andrei Tarkovsky, *Nostalgia*, 1983 – orthoslogos.fr [<https://uk.pinterest.com/pin/nostalgia-by-andrei-tarkovsky-843ci-atlas-of-places->]

KEYWORDS

Nigel Grierson, Photography and Memory, Document, Art Photography, Film

Adam Mazur

Odpominanie

Na pogrzebie ojca dostałem do ręki plastikową kartę z jego zdjęciem. Format dokładnie ten sam co karta kredytowa lub bilet komunikacji miejskiej. Na rewersie wydrukowano datę śmierci i informację, że zmarły „prosi o modlitwę”. Modlitwa banalna. Pod modlitwą nazwa, adres strony internetowej i telefon domu pogrzebowego. Czarno-białej fotografii nie znałem. Siostra ojca, ciotka Barbara, powiedziała, że to portret legitymacyjny z klasy maturalnej. Mógłby być moim synem, pomyślałem. Nie spotkał jeszcze mojej matki. Ponieważ był, jak się dziś mówi, „nieobecnym ojcem”, to widzę go jako młodego mężczyznę, ale nie nastolatka. Nie chciałym na własnym pogrzebie podobnych suwenirów, ale nie powstrzymam przecież siostry lub jej syna. Po pogrzebie nie wyrzuciłem kawałka plastiku. Poczułem, że wbrew intencjom ciotki Basi ta fotografia pomoże mi nie pamiętać o ojcu.

Fotografia interesuje mnie przede wszystkim ze względu na pamięć. Na drugim i trzecim miejscu jako przyczynę fascynacji wymieniłbym wartość artystyczną, walory poznawcze. Właśnie to utrwalenie obrazu, zatrzymanie czasu i pamięć. Ale wybiórczo i na moich zasadach. Tak przynajmniej wydawało mi się przez lata. Wierzyłem, że można decydować, co się pamięta, a co od siebie oddała. Pamięć, według badaczy, jest zdolnością do rejestrowania i ponownego przywoływania wrażeń zmysłowych, skojarzeń, informacji. Jest jedną z funkcji ludzkiego umysłu, zdolnością poznawczą do przechowywania magazynowania i odtwarzania informacji o doświadczeniach. Człowiek, jak zauważa Douwe Draaisma, ma zdolność do zapamiętywania nie tylko wrażeń zmysłowych i symboli, ale również do przechowywania obrazu własnej świadomości¹. Każdy ma inną pamięć, ale naukowcy wyróżniają zasadnicze rodzaje pamięci ludzkiej.

Pamięć może być autobiograficzna, deklaratywna, długotrwała, epizodyczna, krótkotrwała, nieświadoma, proceduralna, sensoryczna, robocza, semantyczna, świadoma, ikonograficzna czy ultrakrótka... Relacje między pamięcią i niepamięcią,

¹ Douwe Draaisma, *Fabryka nostalgii. O fenomenie pamięci wieku dojrzałego*, Wołowiec 2010, s. 53-56.

między upamiętnianiem i odpamiętnianiem są skomplikowane i toksyczne. Można to rozrysować niczym w kwadracie semiotycznym Algirdasa Greimasa². Wzajemne powiązania na pierwszy rzut oka wydają się logiczne, ale to, co najważniejsze jest pomiędzy, nieopisane i skłębione niczym zdjęcie na równie dziwacznej, co funkcjonalnej wizytówce domu pogrzebowego. Kwadrat semiotyczny to wygodne, choć grube uproszczenie.

Do ludzkich zmagania z nie/pamięcią, upamiętnianiem/odpamiętnianiem można dodać jeszcze nieludzką pamięć absolutną. Pamięć równie doskonałą, co wykreowaną, nierzeczywistą jak w filmie *Total Recall* (reż. Paul Verhoeven, 1990). Pamięć błyskawiczna, pamięć flash, niczym komputery kwantowe, które ogarniają zetabajty danych i zyliony przeprowadzonych operacji jedna po drugiej. A jednak, pstryk, zarówno człowiek i komputer wpadają w otchłań. Wszystko kończy się zapomnieniem. W rodzinie żony krąży opowieść o przodku Martinie Lampe. Kamerdyner całe życie służył u Immanuela Kanta w Królewcu, aż pewnego razu doszło do kłótni. Trudno powiedzieć, czy Lampe oszukał Kanta czy nie. Grunt, że musiał zostać odprawiony. Bez dobrego służącego jak bez ręki, ale co robić. Kant wykonał więc odręczną notatkę i ustawił w miejscu widocznym tak, by jej treść utrwaliła mu się na dobre. „Der Name Lampe muss nun völlig vergessen werden”, brzmi zapissek, „Nazwisko Lampe musi od teraz zostać całkowicie zapomniane”³. Mogę być jak Kant. Spojrzeć na plastikową kartę ze zdjęciem ojca i w myślach przeczytać tę bezsensowną, generyczną modlitwę. Pamiętać, żeby nie pamiętać.

Philippe Lejeune porównuje pamięć do podlegającego korekcie brudnopisu własnego życia. W jego odczuciu pamięć ta jest - niestety - nietrwała. Jeśli o mnie chodzi to właśnie „stety”. Nietrwałość jest w pamięci najlepsza. Zastanowiłbym się również nad możliwością korekty w brudnopisie, która nie wydaje się aż tak oczywista. „Wspomnienie - pisze w książce *Dlaczego życie płynie szybciej, gdy się starzejemy* Douwe Draaisma - jest jak pies, który kładzie się, gdzie chce”⁴. W moim wypadku połączenie pamięci i fotografii pcha psa pod nogi rozpartego wygodnie w fotelu swojego niedużego mieszkania w gliwickim bloku Jerzego Lewczyńskiego (1924-2004). „Wśród wielu aspektów fotografii, jeden wydaje się najważniejszy i ciągle niedoceniany. Jest nim zdolność przekazywania pamięci o przeszłości”, pisał w eseju

pt. *Między bogiem a prawdą*⁵. Wybitny artysta i zarazem niefrasobliwy archeolog poszukujący skarbów - dosłownie - na śmietniku przenosi myślenie o fotografii i pamięci na nieznany wcześniej poziom. Lewczyński zarzuca własną praktykę fotograficzną, a na pewno podporządkowuje ją zdjęciom innych, zdjęciom biednym i byle jakim, zdjęciom gorszego sortu niż te artystyczne, kanoniczne. Wygrzebane, wyszperane, znalezione i odnalezione pozytywy i negatywy stanowią materiał, z którego kleci dzieło swojego życia - program archeologii fotografii. Czego w nim nie ma! Ślasy pionierzy fotografii, amatorska pornografia w wykonaniu amerykańskich hipisów, trywialne monidła i okolicznościowe suweniry, negatywy z portretami pomordowanych polskich Żydów, wygłupy kolegów i koleżanek z pracy i Gliwickiego Towarzystwa Fotograficznego, i tak dalej, i tym podobne. Wszystko miesza się z wszystkim. Jak w życiu, w pamięci, w fotografii. Włączenie tego śmietnika w ramy własnej twórczości i wyniesienie fotografii wernakularnej do rangi sztuki to równie kontrowersyjny, co uwalniający zabieg. Kontrowersyjny, bo pomieszanie budzi opór. Jest żenujące jak połączenie syfilitycznej prostytutki, wygłupów w biurze z portretami ofiar Zagłady. Pamięć i fotografia to niemal zawsze patos, a pomieszanie porządków patosowi nie służy. Ośmiesza go i unieważnia. Pochylanie się nad biednymi i dziwnymi obiektami wymaga znajomości dyskursu i artystycznej świadomości, której zapomniani twórcy i twórczynie byli pozbawieni. Otwarte, demokratyczne podejście Lewczyńskiego jeśli nie eliminuje całkowicie, to na pewno minimalizuje dystynkcję między klasami obrazów. Wszystkie zdjęcia mogą być nędzne lub mogą być sztuką. Kwalifikacja zależy od odbiorcy. W tym wypadku Lewczyńskiego. Oczywiście, Lewczyński nie jest sam i moda na kompulsywne zbieranie, refleksyjną akumulację, a nawet zwykły *hoarding* fotograficzny rozwija się w najlepsze. Przykłady współczesnych wernakularystów, polskich i zagranicznych można mnożyć. Fotografowie zbierają pocztówki z socmodernistycznymi blokami, fotografski koncentrują się na ofiarach Zagłady lub wernakularnych zdjęciach chłopek, współcześni archeolodzy akumulują *packshots* z lat 90. i teoretyzują spirytystyczne fotomontaże z 1880-tych. Segregują materiał i pragną podporządkować jednej regule. Wszystko, byle nie naruszać sztucznie wprowadzonego porządku. Lewczyński działa odwrotnie. Miesza, komplikuje, wyciąga coś niespodziewanie i ku zdumieniu kuratorek i badaczy. Lewczyński płata figle jak pamięć. Chcemy, żeby było patetycznie, patriotycznie, rodzinnie, gdy nagle z pliku odbitek wysuwa się amatorskie *fellatio*.

2 Algirdas Greimas, *Du sens: essais sémiotiques*, t. 2, Paris 1970.

3 Ehregott Andreas Christoph Wasianski, *Immanuel Kant in seinen letzten Lebensjahren. Ein Beitrag zur Kenntniß seines Charakters und seines häuslichen Lebens aus dem täglichen Umgange mit ihm*, Königsberg 1804, s. 36.

4 Douwe Draaisma, *Dlaczego życie płynie szybciej, gdy się starzejemy. O pamięci autobiograficznej*, Warszawa 2006, s. 5.

5 Jerzy Lewczyński, *Między Bogiem a prawdą*, [w:] tenże, *Archeologia fotografii*. Prace z lat 1941-2005, Łódź, Wrzesień 2005, s. 9-12.

Jest jeden rodzaj pamięci, który Lewczyńskiego nie interesuje. Przynajmniej nie w sztuce, nie w archeologii fotografii. To pamięć autobiograficzna. Lewczyński to fotograf cudzych wspomnień. Zbiera zdjęcia i wystawia w galeriach, publikuje w katalogach, ratując, jak sam pisze, od zapomnienia. Dzieła w jego dorobku ułożyć można chronologicznie i opowiedzieć o rozwoju archeologii fotografii. Od wczesnych prób z materiałem znalezionym, przez wnikanie w materialność negatywów, konceptualne ramowanie banalnych obrazków, aż po tworzenie wizji historii zbudowanej z wymieszanych ze sobą fotografii artystycznych, amatorskich i anonimowych. Za każdym razem to coś innego niż autobiografia Lewczyńskiego. Wszystko jest tu oparte na intuicji i emocjach, ale nie ma w tym nic osobistego. Lewczyńskiego w archeologii fotografii interesuje raczej historia wspólna, opowiedziana przez obrazy wernakularne, niż utrwalone na zdjęciach własne życie. Owszem, z dorobku artysty wybrać można autoportrety, na których stroi miny i przybiera niepoważne pozy. Na zdjęciach widać Jurka z przyjaciółmi, z koleżankami, z ukochaną Kazią, partnerką życiową i spadkobierczynią. To jednak materiał dodatkowy, osobisty, więc nieartystyczny. Tak jakby mówił, wszystkie zdjęcia są ważne, poza moimi własnymi. Inaczej niż w epifanii Rolanda Barthes'a, autora *Światła obrazu*, w sztuce Lewczyńskiego anonimowe osoby ważniejsze są od zdjęcia własnej matki⁶.

Autobiografia według Lewczyńskiego toczy się w innym wymiarze. Pamiętam spotkania z artystą. Patrzę na wspólne zdjęcie z dedykacją. W drodze do Czech zatrzymaliśmy się z żoną w Gliwicach. Była w czwartym miesiącu ciąży, czyli musiał to być lipiec 2008 roku. We trójkę pojechaliśmy na wycieczkę do słynnej radiostacji. Lubiliśmy się z Lewczyńskim, a nawet - pomimo różnicy wieku - przyjaźniliśmy, ale nie mam dostępu do jego życia, do jego albumów i rodzinnych pamiątek. Tym, co pozostaje i co otrzymuję w zamian są sekwencje wybranych przez niego obrazów, które wpisują się w moje życie i kształtują moją osobistą „antologię fotografii polskiej”⁷. Innymi słowy, nie widzę zdjęć Jerzego Lewczyńskiego z pobytu w Stanach Zjednoczonych przy okazji ceremonii otwarcia wystawy historii fotografii polskiej, ale otrzymuję zbiór negatywów znalezionych przez niego w śmietniku na nowojorskiej ulicy. To amatorska pornografia, którą chcący niechcący dość regularnie oglądam od przeszło ćwierćwiecza. Utrwalone podczas imprezy zdjęcia wyzwolonej seksualnie bohemy wyrzucone przy okazji przeprowadzki i znalezione przez przypadkowego przechodnia w kolejnym zwrocie narracyjnym stają się częścią mojej biografii. Pamiętam jak wiosną 2002 roku przy

użyciu prymitywnych programów graficznych odwracałem negatyw w pozytyw, by zobaczyć trywialne sceny seksu. Sprawdzić, czy faktycznie Lewczyński to zrobił. „To”, czyli wystawienie tak beznadziejnie przypadkowych, płaskich i bezsensownych negatywów jako własnego dzieła sztuki. Tak, zrobił to.

Archeologia fotografii jest w XXI wieku bardzo modna. Wernakularyzm staje się nurtem jeśli nie dominującym, to na pewno wiodącym. Znalezione na strychu portrety młodych Żydówek były w latach 1970. autentycznym gestem pamięci o wymordowanej społeczności i wyzwaniem rzuconym współczesnym. Po roku 2000 to dość przewidywalny motyw zgrany do cna przez rozplenione za sprawą polityki historycznej muzea. Już nie tylko na wystawach stałych, lecz nawet na biletach działy promocji i marketingu drukują zdjęcia powstańców, ofiar, świadków. Inna sprawa, że takiej instytucjonalizacji pamięci domagał się sam Lewczyński pisząc w 2005 roku w *Między Bogiem a prawdą*: „Może Instytut Pamięci Narodowej chciałby zająć się tą fotograficzną pamięcią?”⁸. Jego retoryczne pytanie dość szybko uzyskało odpowiedź w postaci polityki historycznej. W grze na emocjach imputowanie pamięci o nieznanym przecież ludziach ma niebagatelne znaczenie. Powinniśmy się z nimi utożsamiać, wczuć w nich, spróbować przeżyć, wyobrazić sobie przez co przeszli, może nawet pomodlić w ich intencji, a zdjęcie twarzy w tym nam pomoże. Tak rozumiany wernakularyzm fotograficzny pomaga stworzyć wyobrażoną wspólnotę. Nawet jeśli bilet lub ulotka z portretem ofiary obozu, czy bohaterskiego powstańca posłuży jako zakładka lub bibelot. Za popularnymi muzeami w „ożywianiu archiwów” celują kolejne fundacje i stowarzyszenia o randze lokalnej i regionalnej. Może to rodzaj szantażu emocjonalnego, ale w słusznej sprawie, sposób implementacji, translacji wielkiej historii w codzienne życie. Próbuje przeciwstawić się trendowi. Wychodząc z kolejnego muzeum zbudowanego na fali politycznego wzmożenia z premedytacją drę ulotkę, wyrzucam bilety ze zdjęciami ofiar, bohaterów i świadków. Początkowo czuję się źle. Niczym niezbyt empatyczny typ, ogarnięty znieczulicą oprawca. Po chwili przychodzi ulga, a nawet poczucie wolności. Dostrzegam przestrzeń na własne doświadczenia, zdjęcia i pamiątki z tu i teraz. Jestem gotów zanurkować w śmietniku i niczym filuterny Jureczek przeciwstawić tej muzealnej pompie dobrą amatorską pornografię.

Jerzy Lewczyński to Piotr i Paweł, to Roland Barthes i Susan Sontag współczesnej polskiej fotografii. Dla Lewczyńskiego każde zdjęcie bez wyjątku jest relikwią, rani go i uwiera, ale też bawi i sprawia rozkosz. „Czy pamięć może być modlitwą?”

6 Roland Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, tłum. Jacek Trznadel, Warszawa 1996.

7 Jerzy Lewczyński, *Antologia fotografii polskiej 1839-1989*, Bielsko-Biała 1999.

8 Jerzy Lewczyński, *Między Bogiem a prawdą*, [w:] tenże, *Archeologia fotografii. Prace z lat 1941-2025*, Muzeum Sztuki w Łodzi, Wydawnictwo Kropka, Łódź-Wrzesnia 2025.

pyta w *Podołku pamięci* i dodaje: „Czy nie jest tak, że przekazana pokoleniom pamięć fotograficzna może być trwałym czuwaniem nad tymi, którzy odeszli, a byli kiedyś z nami?”⁹. Z pewnością wśród fotografii Lewczyńskiego jest sporo organizujących życie wspólnoty, narodu z *Naszym powiększeniem - Nysą 1945* (1971) na czele. Nie wiem za to, czy miał jak Barthes w swoim albumie zdjęcie matki w ogrodzie zimowym. Jedno jedyne i najcenniejsze. Czy to możliwe, żeby wszystkie fotografie traktować z taką samą czułością i bliskim religijnemu oddaniem? To prawda, twarze i ciała hipisów pozujących podczas rozbieranej sesji znam całkiem nieźle, nawet jeśli wyświetlają mi się w negatywie, ale nie ranią mnie tak bardzo jak własny ojciec ze zdjęcia pogrzebowego. Nie wiem, co było absolutną relikwią dla Lewczyńskiego, ale we współczesnej fotografii widzę sporo przykładów, prób dzielenia się najbardziej intymnymi pamiątkami z publicznością. Ostatecznie opublikowano zdjęcie matki Barthes’a, a Sontag została sfotografowana na marach przez swoją życiową partnerkę, fotografkę Annie Leibovitz, co samo w sobie jest ponurym żartem. Na zdjęciu leży martwa, więc jednak i ona zmarła, myślę, a zdjęcie jest tego dowodem. Jest też dziełem sztuki, może najciekawszą fotografią w karierze Leibovitz.

Spośród artystów i artystek posługujących się materiałem znalezionym osobną grupę stanowią wykorzystujący w sztuce własne archiwa rodzinne. Różnica w podejściu do fotografii widoczna jest gołym okiem. Eric Kessels, który swoją pozycję budował tworząc zabawne książki, magazyny i wystawy oparte o mniej lub bardziej zabawne tematy, to w wypadku pamięci o własnej rodzinie jest śmiertelnie poważny. Cykle fotograficzne z japońskim królikiem, na którego głowie ustawiane są rozmaite przedmioty, trampolina do skakania z twarzą znienawidzonego przez liberalne elity populisty Donalda Trumpa, czy zbiór historycznych zdjęć przedstawiających defekujących żołnierzy Wehrmachtu pokazywany dla efektu w aurze rozpylanego w galerii smrodu kloaki bawią i szokują publiczność. Inny Kessels sięga po zdjęcie zmarłej tragicznie w wypadku samochodowym siostry. Wyeksponowane w przestrzeni publicznej w formie billboardu i na wystawie w formie kapliczki. Ten sam autor odprawia żałobę po ojcu przygotowując w dawnym kościele wystawę jego zdjęć i części samochodów, które zmarły hobbystycznie naprawiał. A więc nawet wernakularyści, archeolodzy fotografii i specjaliści od niepamięci konfrontowani są jednak z własną pamięcią autobiograficzną, muszą się zmierzyć z osobistą traumą i pokazać autentyczne uczucia. Do Kesselsa dopisać można poświęcony zmarłej matce projekt Miyako Ischiuchi, czy upamiętnienie

przez przyjaciół Dasha Snowa. Również wybrane prace poświęcone matce, ojcu i kotu Sophie Calle zbliżają się do fotokapliczek opisanych przez badacza użyć fotografii wernakularnej Geoffrey’a Batchena¹⁰.

Być może najbardziej znaną pracą Lewczyńskiego, którą można połączyć z tematyką pamięci, jest *Tryptyk znaleziony na strychu*. Twarze kobiet w pozytywie i negatywie, całości i fragmencie, w coraz większym zbliżeniu i próbie wnikięcia w materię, w ziarno fotografii analogowej, są tematem kolejnych remiksów i konstelacji, w jakie na przestrzeni dekad układa prace artysta. Lewczyński znów robi coś, co jest poza zasięgiem muzeów historycznych - zmierza ku abstrakcji, a zarazem otwiera się na nowe, nieskończone i gotowe do opowiedzenia historie. Pasują do tego słowa z *Niepamięci* Davida Foster Wallace’a „jak to powiedział mężczyzna, opowieść wyłoniła się z nicości”¹¹. Tym mężczyzną jest Lewczyński. Mniej znaną, a równie ciekawą pracą jest *Otwieram i zamykam oczy* (1986). Starsza kobieta w chustce trzymająca kwiat lilii jest symbolem, jak mówi artysta, poszukiwania sensu, ale też drogi do boga. Temat wydaje się patetyczny, ale dyptyk taki nie jest. Cykl rozwija się w kolejnych sekwencjach w coraz mniej i coraz bardziej kontrastowy, by wreszcie stać się białą i czarną abstrakcją. Lewczyński wydaje się idealistą, platonikiem, pracującym z pamięcią metafizyczną¹² *Otwieram i zamykam oczy* można odbierać jako rodzaj anamnezy, procesu mentalnego, służącego przypomnieniu sobie czegoś, czego nie mamy szansy znać. Patrząc na te wszystkie uratowane, wyszperane i wystawione przez Lewczyńskiego zdjęcia, ostatecznie w taki proces anamnezy, swoistego odpominania zostajemy jako widzowie wciągnięci, wnioskując o obrazach przeszłych, za pomocą obrazów obecnych. Być może to poszukiwanie prawdy i próba dojścia do poznania przez fotografię jest celem Lewczyńskiego.

Nie było mnie ani na tej hipisowskiej orgii, ani na wernisażu wystawy polskiej fotografii w Nowym Jorku, nie mogę tego pamiętać, nie mogę pamiętać czyjejs pamięci. Ale też nie mogę tych negatywów pominąć, oddalić od siebie i zapomnieć. Próbuję nie pamiętać. Bez skutku. Mogę je analizować w nieskończoność, próbując dojść znaczenia obrazów, sensu tych działań, sensu archeologii fotografii. *Otwieram i zamykam oczy*. Nie mogę już przestać odpominać.

Pamięci Jerzego Lewczyńskiego w stulecie urodzin i dziesiątą rocznicę śmierci
Adam Mazur

9 Jerzy Lewczyński, *Między Bogiem a prawdą*, [w:] tenże, Archeologia fotografii. Prace z lat 1941-2025, Muzeum Sztuki w Łodzi, Wydawnictwo Kropka, Łódź-Wrzesnia 2025.

10 Geoffrey Batchen, *Vernacular Photographies*, [w:] tenże, *Each Wild Idea. Writing, Photography, History*, Cambridge (Mass.) 2001, s. 56-80.

11 David Foster Wallace, *Niepamięć. Opowiadania*, Warszawa 2017, s. 162.

12 Por. Marek Janczyk, Iwona Święch, *Otwieram i zamykam oczy. Prezentacja twórczości Jerzego Lewczyńskiego*, Kraków 2006.

BIBLIOGRAFIA

1. Roland Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, tłum. Jacek Trznadel, Warszawa 1996.
2. Geoffrey Batchen, *Each Wild Idea. Writing, Photography, History*, The MIT Press, Cambridge (Mass.) 2001.
3. Douwe Draaisma, *Dlaczego życie płynie szybciej, gdy się starzejemy. O pamięci autobiograficznej*, tłum. Ewa Jusewicz-Kalter, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2006.
4. Douwe Draaisma, *Fabryka nostalgii. O fenomenie pamięci wieku dojrzałego*, tłum. Ewa Jusewicz-Kalter, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2010.
5. Algirdas Greimas, *Du sens: essais sémiotiques*, t. 2, Editions du Seuil, Paris 1970.
6. Marek Janczyk, Iwona Święch, *Otwieram i zamykam oczy. Prezentacja twórczości Jerzego Lewczyńskiego*, Muzeum Historii Fotografii w Krakowie, Kraków 2006.
7. Jerzy Lewczyński, *Antologia fotografii polskiej 1839-1989*, Wydawnictwo LUCRUM, Bielsko-Biała 1999.
8. Jerzy Lewczyński, *Archeologia fotografii. Prace z lat 1941-2005*, Muzeum Sztuki w Łodzi, Wydawnictwo Kropka, Łódź-Września 2005.
9. David Foster Wallace, *Niepamięć. Opowiadania*, tłum. Jolanta Kozak, Wydawnictwo WAB, Warszawa 2017.
10. Ehregott Andreas Christoph Wasianski, *Immanuel Kant in seinen letzten Lebensjahren. Ein Beitrag zur Kenntniß seines Charakters und seines häuslichen Lebens aus dem täglichen Umgange mit ihm*, Nicolovius, Königsberg 1804.

SŁOWA KLUCZOWE

Jerzy Lewczyński, Douwe Draaisma, archeologia fotografii, fotograwia wernakularna, fotografia i pamięć [archeology of photography, vernacular photography, photography and memory]

STRESZCZENIE

Autor rozpoczyna od osobistego doświadczenia oglądania fotografii zmarłego ojca, by przejść do analizy kolejnych rodzajów pamięci autobiograficznej i nie tylko. W tekście wiodącą rolę odgrywa holenderski teoretyk i historyk pamięci Douwe Draaisma oraz polski artysta i teoretyk Jerzy Lewczyński, któremu tekst jest dedykowany. Poszczególne cykle Lewczyńskiego są przywoływane i analizowane w tekście, w tym *Tryptyk znaleziony na strychu*, *Otwieram i zamykam oczy*, czy *Negatywy znalezione w Nowym Jorku*. Autor analizuje teksty i koncepcję „Archeologii fotografii” Lewczyńskiego, który jako pierwszy wprowadził zagadnienia pamięci do fotografii polskiej. W dalszej części tekstu przywołane są również pochodne rosnącego zainteresowania fotografią amatorską, rodzinną i pamiątkową w postaci współczesnych praktyk muzealnych i artystycznych (m.in. Eric Kessels). Tekst kończy się refleksją poświęconą anamnezie, zjawisku odpamiętowania, które zdaniem autora oddaje intencje działań artystycznych, w szczególności Lewczyńskiego.

ADAM MAZUR

dr Adam Mazur – krytyk i teoretyk fotografii, historyk sztuki i amerykanista. Od 2013 roku wykłada na Wydziale Fotografii Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu im. M. Abakanowicz. Laureat nagród im. ks. Szczęsnego-Dettloffa, nagrody im. Jerzego Stajudy oraz odznaczenia Gloria Artis. Redaktor antologii, katalogów i autor książek m.in. *Kocham fotografię* (2008, 2009), *Nowe zjawiska w sztuce polskiej po 2000 roku* (2008), *Historie fotografii w Polsce 1839-2009* (2010), *Decydujący moment. Nowe zjawiska w fotografii polskiej po roku 2000* (2012), *Głębia ostrości. Eseje o fotografii polskiej po 1945 roku* (2014), *Po końcu fotografii* (2018). W 2019 ukazała się nakładem wydawnictwa UNIVERSITAS monografia *Świat okaleczony. Historie fotografii środkowoeuropejskiej 1839-2018*. Od 2013 roku opracowuje historię polskich i środkowoeuropejskich książek fotograficznych. W 2019 roku kuratorował w krakowskim Międzynarodowym Centrum Kultury w Krakowie wraz z Łukaszem Gorczyką i Natalią Żak wystawę „Fotoblok. Europa Środkowa w książkach fotograficznych 1918-2018”. Wystawa „Fotoblok” pokazywana była również w Czechach (2020) oraz w Litwie (2021).

Małgorzata Taraszkiewicz-Zwolicka

O ukrytym potencjale w praktykach pamięciowych Alicji Karskiej i Aleksandry Went

Czy pamięć obrazu odnosi się tylko do przeszłości, do myślenia o czasie, który minął i nigdy nie powróci? Czy może zapamiętane kadry to fantazmaty oparte o obrazy z kolekcji naszej podświadomości? Może nie wzorowane na własnym doświadczeniu, ale raczej zapośredniczone, przez częste ich przywoływanie, traktowane jak osobiste. Jak więc fotografia zamyka przeszłość, a kiedy ją stwarza?

Jeśli współcześnie temat pamięci jest interesujący dla artystów i artystek, to właśnie medium fotografii stanowi jego niespożyty rezerwuuar. Zapis przeszłości, czy też tego, co było, a już nie istnieje, jawi się jako forma rejestru pamięci. Twórcynie i twórcy poszukują we własnych zasobach, kolekcjach publicznych, otwartych archiwach cyfrowych, na portalach aukcyjnych, tworząc sprofilowane tematycznie narracje i wytwarzają nowe, przeciwne do pierwotnych sensów znaczenia. Te konfabulacje i nadinterpretacje okazują się być gestem przywrócenia ważności zapomnianym, nikogo nie interesującym obrazom. Takie wydobycia z czeluści, w swojej - nie tylko fotograficznej twórczości - podejmują Alicja Karska i Aleksandra Went (w latach 1998–2003 studentki Wydziału Rzeźby Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku).

Od początku wspólnej praktyki twórczej, tj. od 2002 roku, artystki zainteresowane są pomijanymi i zapomnianymi przestrzeniami. Rejestrują domysły o ludzkiej obecności opierając się o jej ślady. W pierwszej wspólnej pracy wideo pt. *Projektowanie i organizacja przestrzeni* stworzyły symulację działania hotelu. Same wcielając się w rolę pokojówek obsługiwały nieistniejące pokoje, ścieląc w nich nieistniejące łóżka i krzątając się po niewidzialnych ciągach komunikacyjnych. Wszystko to działo się w nigdy nie ukończonym hotelu robotniczym, a właściwie jego szkielecie w gdańskiej dzielnicy Brzeźno. To zainteresowanie przestrzeniami i architekturą znalazło kontynuację w kolejnych projektach artystek, cyklach fotograficznych, działaniach w przestrzeni publicznej, tworzeniu prac *site-specific*.

W innej pracy video pt. *Pamiątka*, zanimowały fotografie wykonane w miejscu wypoczynku. Następujące po sobie nieruchome obrazy stopniowo rozplywają się przez zanikające piksele wywołując skojarzenie wybarwiającej się na skutek światła dziennego fotografii. Wspomnienia letnich, dziecięcych wakacji stały się dla artystek modelem dla badania procesu zapamiętywania. Susan Sontag tę właściwość „zamrażania czasu” przez fotografię opisywała jako umożliwiającą spokojne przyglądanie się chwilom¹.

W serii dwudziestu czterech fotografii o różnych formatach zatytułowanej *Miastoprojekt*, z lat 2008-2009, artystki sfotografowały zbudowaną przez siebie uprzednio nietrwałą instalację. Makieta miasta nad zatoką zbudowana była z kostek cukru i skrupulatnie według planu architektonicznego umieszczona, na mokrym, brązowym piasku na dawnych terenach Stoczni Gdańskiej. Miejscu narodzin idei solidarności społecznej i jej uśmierceniu przez podział i zawłaszczanie historii przez dwie strony polityczne. Artystki odniosły się do historii stopniowej degradacji przemysłu i jego aktorów, robotników. Sfotografowane fragmenty i szersze plany „kwartałów” miasta z cukru, ułożone w konstelacje, pokazują proces destrukcji i zanikania budulca. Coraz bardziej zabrudzony i zdeintegrowany zamienia się w błoto. Podobnie jak pamięć o bohaterach, i świetlaną przyszłość weryfikuje polityka i niepamięć własnych zobowiązań. W tej realizacji wybór medium fotografii jest kluczowy. To ona zachowała obrazy i wspomnienie tej interwencji artystycznej. Stała się materialnym śladem jej zaistnienia, poświadczyła je.

Nieco inaczej temat pamięci podjęły artystki w realizacji z 2010 roku w Gdańskiej Galerii Fotografii pt. *Na zawsze*, gdzie całe ściany wnętrza wypełniły skrupulatnie naklejonymi foto-narożnikami. Fotonarożniki używane dla ochrony odbitki fotograficznej, tworzące dla niej mikroprzestrzeń i rezerwujące miejsce na obraz w albumie, w projekcie Karskiej i Went stały się symbolem braku pamięci. Artystki pracując z archiwum muzealnym, pełnym historycznych obciążeń, umiejętnie wydobyły sens utrwalonego na papierze obrazu minionego świata i jego bohaterów, przenosząc je poza materialne świadectwo. Pustym miejscom na obrazy fotograficzne, z jednej strony gotowym na wypełnienie wspomnieniem, a z drugiej niezdolnym do jego przyjęcia, towarzyszył film wideo. Rejestracja z pracowni konserwatorskiej, gdzie następował nieustanny wysiłek ratowania materii. Zabiegów odginania, prostowania i wyrównywania dokonywała kobieta, na przypominającej operację, wykadrowanej flizeliną scenie. Przywoływanie pamięci, wspomnień czy raczej ich wskrzeszanie zostało potraktowane jako niekończący

się proces zachowywania. Odnosząc tą figurę do emocji, „proces naprawczy” w pracy artystek stał się metaforą terapii. Fizyczne obcowanie, dotykane fotografii lub śladu po niej jest okazją do uwolnienia się od dręczącego wspomnienia. Zanikanie, degradacja warstwy obrazowej może w tym pomóc. Ale czy to jest w ludzkiej naturze, czy chcemy wyzwolić się z tych czających się pod powiekami obrazów? U Karskiej i Went zabieg konserwacji okazuje się równie bezskuteczny jak próba wskrzeszenia niepielegnowanego uczucia.

Archiwa i przestrzenie wystawiennicze sztuki są wciąż dla twórczyń bogatym źródłem inspiracji. Przeglądając setki zdjęć kreacyjnych, dokumentalnych, reportażowych i portretowych z prywatnych albumów, artystki zadały pytanie o wpływ tych zapisów na indywidualne doświadczenia. Podjęły też szerzej temat ich narracji w specyficznej architekturze opastych, zdobionych i pełnych zindywidualizowanych wykrojników albumów początku XX wieku. W cyklu fotografii pt. *Zbiory* z 2018 roku udokumentowały strony ponad stuletniego, rodzinnego albumu Henryka Sylwestrowicza, przedsiębiorcy z terenów Litwy. W kompozycji kart fotografie przestały mieć największe znaczenie, to stworzone dla nich ramy stały się dla artystek najważniejsze. To one w widzu wywołują silne wrażenie, jak Barthes’owskie punktum². Pomiędzy ocalałymi, często nadkruszonymi w warstwie emulsji odbitkami na albuminie, papierze bromowym, pojawiły się także i cyjanotypie z widokami obiektów przemysłowych. Powtarzające się okienka o arkadowym zamknięciu, owalu, prostokącie lub okalających główny motyw różnorodnych figurach geometrycznych, niby stanowią scenę dla wydarzeń, ale to one są spektaklem znaczeń. Ustawienie obok siebie poszczególnych fotografii albumowych kart ukazuje powtarzalność i szablonowość dla możliwych historii rodzinnych. W wypadku fotografii Sylwestrowicza, wiele jest z celebry życia mężczyzny, ziemianina z pasjami do fotografii, ale i do polowań. Ich autor tworząc album z zamiarem zachowania pamięci o sobie, pełny jest indywidualnej, korygowanej do potrzeb narracji. Dziś te motywacje starannego budowania tożsamości rodów mogą być odczytywane opacznie do intencji. Wpływa na to brak emocjonalnego stosunku do tych zasobów. Albumy w muzeum, w handlu antykami są protezami historii i pamięci. Bez sentymentalnego połączenia z tymi, dla których je tworzone, fotografia w nich zakłeta traci walor ciągłości generacyjnej. Zyskuje też otwarcie na nowe, bardziej śmiałe interpretacje w kontekście współczesnych dyskursów.

1 Susan Sontag, *O fotografii*, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2009, s. 122.

2 Roland Barthes, *Światło Obrazu. Uwagi o fotografii*, Wydawnictwo KR, Warszawa 1996, s. 47.

O swojej praktyce artystki mówią: „Tworzymy na zgłiszczach ludzkiego geniuszu³. Przejmują się tym, co z tego nadmiaru pozostaje, na przykład spalonymi książkami, z trudem niegdyś pisanymi, wydawanymi i zdobywanymi, których nikt już nie potrzebuje. W kolażu fotograficznym *Pogorzelisko* z 2020 roku zachowały widok ich ostatniej formy, w cyklu *Asteroid, Radiant, Diater, Rotor, Sahara...* z 2020 roku sfotografowały potłuczone naczynia z huty szkła Ząbkowice w Dąbrowie Górniczej. Artystki rozpoznały w hałdach sztuczki fragmenty naczyń zaprojektowanych przez wybitnych projektantów i projektantki Erykę Trzewik-Drost i Jana Sylwestra Drosta. Pochylając się z kamerą nad porzuconymi destrukcjami Karska i Went przywołały pamięć o ich pierwowzorach, obiektach poszukiwanych i cenionych. Zdezintegrowane obiekty zyskały na fotografiach formę zbliżoną do powierzchni obcej planety, kalejdoskopowo przenikając się z kadru w kadr. W tym projekcie pamięć o świetności została skonstruowana na nowo, fotografia zintegrowała destrukcję.

O pamięci przez pryzmat historii jeszcze niedokonanej traktuje inna praca duetu pt. *Kurz* z lat 2019-2021. Sfotografowane zostały przestrzenie odnowionych wnętrz, budynków zmieniających ich funkcje na cele wystawiennicze, muzealne. Białe niemal bliźniacze ściany Pawilonu Czterech Kopuł, Muzeum Fotografii w Krakowie czy Nomusu - Nowego Muzeum Sztuki w Gdańsku, zobaczone zostały przez brudny obiektyw. Włoski, kurz, pyłki na powierzchni soczewki zostawiły niewygodny ślad na *carte blanche* instytucji. Nie ma miejsc bez historii, ale są miejsca bez jej świadków. Artystki w cyklu *Kurz* zawiesiły potencjalną odpowiedzialność za tą niezapamiętaną przeszłość. Rzuciły cień z niewidzialnych skaz, łatwych do wyretuszowania skomplikowanych przedświadczeń historii instytucji muzealnych.

Postawa artystek jest naznaczona uważnością i uczestnictwem, ale też rodzajem zgody na, jak to nazywa Małgorzata Widomska, *rozczarowanie człowiekiem w epoce posthumanizmu*⁴. Te delikatne interwencje mają moc, a fotografia jest ich orężem. Im mniej wyraźny, mocniej dotknięty działaniem czasu i warunków kadr, tym bardziej pobudza wyobraźnię i uruchamia refleksję nad relacją miejsca, czasu i pamięci. Alicja Karska i Aleksandra Went korzystają z pełnego repertuaru znaczeń obrazu fotograficznego, identyfikują z nim proces syntetyzowania zagadnień, stopniują moc oddziaływania, choć go nie osłabiają. Ze świadomością i właściwą sobie uwagą przekonują widzów do skupienia, wejrzenia i refleksji w trudno dostępne bo nieoświetlone miejsca.

3 Ola Trzaska, *Nie odpowiadamy na pytania, dokumentujemy pewne historie, Teraz!*, Gdański przewodnik kulturalny, nr 7, październik-listopad 2024, s. 23.

4 Małgorzata Widomska, *Praca bezradnych. O wystawie Żłocień Alicji Karskiej i Aleksandry Went*, [w]: Alicja Karska, Aleksandra Went, *Żłocień*, CSW Łaźnia, Gdańsk 2024, s. 118.

BIBLIOGRAFIA

1. Roland Barthes, *Światło Obrazu. Uwagi o fotografii*, Wydawnictwo KR,
2. Warszawa 1996.
3. Alicja Karska, Aleksandra Went, *Żłocień*, CSW Łaźnia, Gdańsk 2024.
4. Susan Sontag, *O fotografii*, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2009.
5. *Teraz! Gdański przewodnik kulturalny*, nr 7, październik-listopad 2024.

SŁOWA KLUCZOWE

pamięć, przestrzeń historyczna, nawarstwienia, recykling, tożsamość

STRESZCZENIE

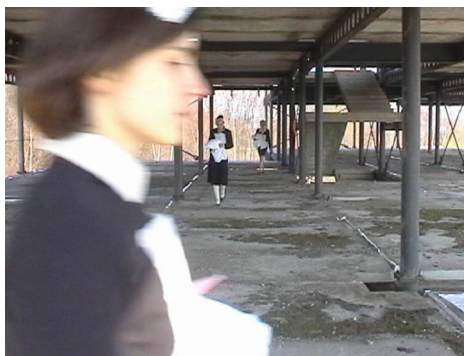
Esej dotyczy praktyk twórczych duetu artystycznego Karska&Went na przestrzeni ponad dwudziestu lat z uwzględnieniem prac fotograficznych i projektów opartych o archiwizację. Refleksji poddana jest idea nadawania nowej wartości ideom i obiektom odizolowanym od pierwotnych funkcji i znaczeń.

MAŁGORZATA TARASZKIEWICZ-ZWOLICKA

(rocznik '73) gdańszczanka, historyczka sztuki, kuratorka wystaw, animatorka wydarzeń kulturalnych, z wykształcenia fotografka, muzealniczka, kustoszka, zabytkoznawczyni. Od 2009 roku kieruje Działem Gdańskiej Galerii Fotografii w Muzeum Narodowym w Gdańsku. Mieszka i pracuje w Gdańsku. Absolwentka muzealnictwa na Wydziale Sztuk Pięknych Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu i Liceum Plastycznego w Gdyni. Członkini Stowarzyszenia Muzealników Polskich i Rady Artystyczno-Naukowej Kierunku Fotografia ASP. W latach 2000-2008 kuratorka programu pobyтового i filmowego PARAKINO w Centrum Sztuki Współczesnej Łaźnia. W latach 2000-2007 współpracowała z Fundacją Wyspa Progress, Europejskim Centrum Solidarności, Festiwalem Transfotografia i do 2014 r. ze Stowarzyszeniem A KuKu Sztuka.

W latach 2009-2024 w Muzeum Narodowym w Gdańsku była kuratorką blisko czterdziestu wystaw, m.in. cyklu prezentacji kobiet artystek *Feminoteka*, *Autochrom-triumf koloru*; Dorota Nieznalska, *Kolekcja Institut für Deutsche Ostarbeit*; wspólnie z Anetą Szyłak *NOMUS. Kolekcja w budowie*; wspólnie z Mają Bieńkowską: *Wyczulone. Fotografki XX i XXI wieku z kolekcji Muzeum Narodowego w Gdańsku*, a także *Światłoczułe Wilno i Sala Kolekcji. FotoFauna* oraz indywidualnie *Valentyn Odnoviun, Echa niewidzianych* w *NOMUS* i *Muzeum Palace*.

Interesuje się postawami aktywistycznymi artystów i artystek w życiu społecznym, determinantami sztuki feministycznej. Ceni projekty związane z budowaniem relacji historii, pamięci i współczesności.



Alicja Karska, Aleksandra Went,
Projektowanie i organizacja przestrzeni,
kadr z filmu video,
2002.

Ze zbiorów Gdańskiej Kolekcji Sztuki Współczesnej,
depozyt gminy miasta Gdańska w zbiorach *NOMUS* -
Nowego Muzeum Sztuki, Działu Muzeum Narodowego
w Gdańsku.



Alicja Karska, Aleksandra Went,
Na zawsze,
2009
instalacja i film video,
dokumentacja instalacji.



Alicja Karska, Aleksandra Went,
Miastoprojekt,
fotografia barwna,
2008 – 2009.

Ze zbiorów Gdańskiej Kolekcji Sztuki Współczesnej,
depozyt gminy miasta Gdańska w zbiorach *NOMUS* -
Nowego Muzeum Sztuki, Działu Muzeum Narodowego
w Gdańsku.



Alicja Karska, Aleksandra Went,
Żbiory,
fotografia barwna, 2018,
dokumentacja z wystawy pt. *Żłocień*
w CSW Łaźnia 2024,
fot. M. Zwolicka.



Alicja Karska, Aleksandra Went,
Kurz (*NOMUS* – Gdańsk),
fotografia barwna, 2021,
dokumentacja z wystawy
pt. *Żłocień* w CSW Łaźnia 2024,
fot. M. Zwolicka.

WYSTAWA/ **EXHIBITION**

(NIE)
OPOWIE-
DZIANE
– CO TKWI
U PODSTAW
FOTOGRAFII
I PAMIĘCI

(UN)TOLD – WHAT LIES AT THE BASIS OF PHOTOGRAPHY AND MEMORY

Agnieszka Babińska, Beata Cedrzyńska, Magdalena Czajka-Cardoso, Andrzej Dudek-Dürer, Mariusz Filipowicz, Nigel Grierson, Karol Grygoruk, Grzegorz Jarmocewicz, Sebastian Klochowicz, Jarosław Klupś, Marzena Kolarz, Lucyna Kolendo, Antoine Martin, Rafał Milach, Jowita Mormul, Janusz Musiał, Valentyn Odnoviun, Patrycja Orzechowska, Josée Pedneault, Agnieszka Piasecka, Viacheslav Poliakov, Małgorzata Popinigis, Agnieszka Rayss, Dominika Sadowska, Agnieszka Sejud, Hanna Shumska, Alnis Stakle, Agata Szuba, Roksolana Tabaka, Neil Andrew Taylor, Dorota Walentynowicz, Witold Węgrzyn, Piotr Wołyński, a.w., Adrian Wykrota, Wojciech Zamiara

Agnieszka Babińska

ZŁOTE BLIZNY / 2023

Fotografia analogowa, druk na tkaninie, płatki złota, 140x225 cm.

Dostrzeganie piękna w niedoskonałościach Kintsugi (od japońskiego kin, czyli „złoto” oraz tsugi, tj. „naprawiać”, „łączyć”) to termin używany zamiennie z kintsukuroi, który związany jest z tradycyjną metodą odnowy zniszczonych wyrobów ceramicznych. Spośród różnorodnych technik renowacji artystycznej wyróżnia ją szczególny nacisk na ekspozycję niedoskonałości, pęknięć i ubytków. Starożytna sztuka Kintsugi ma swoje korzenie w japońskiej estetyce wabi-sabi, która obejmuje niedoskonałość, nietrwałość i prostotę, to nie tylko technika ale również unikalna filozofia akceptacji. U jej podstaw leży przekonanie, że piękno tkwi w niedoskonałości, w tym co kruche, ulotne, zużyte, nadszarpnięte zębem czasu.

Celebracja autentyzmu i niedoskonałości jest tożsama z podkreślającą aspekty rozwoju, rozpadu i śmierci estetyką wabi-sabi, która opiera się na trzech zasadach: nic nie trwa, nic nie jest skończone, nic nie jest wieczne. Kintsugi jest uzewnętrznieniem teorii na temat wykorzystywania bólu emocjonalnego jako narzędzia do rozwoju. Należy pozwolić bólowi wykonać swoją pracę – jest on przecież znakiem tego, że coś w naszym życiu wymaga zmiany i nie należy tego ignorować. Powolny proces naprawy może być traktowany jako metafora ludzkiej egzystencji, która nie jest wolna od cierpienia, porażek i ułomności. Upływ czasu i bolesne doświadczenia zostawiają piętno na człowieku, ale tworzą jego historię, czynią go piękniejszym i ciekawszym. Kintsugi uczy, że nie wolno wstydzić się odniesionych ran i ukrywać ich przed światem. Trzeba pomóc im się zagoić, a gdy proces leczenia dobiegnie końca, nosić je z dumą jako świadectwo własnej siły.

AGNIESZKA BABIŃSKA (PL)

Ur. w Gdańsku, fotografka, dydaktyczka, kuratorka, adiunktka na Kierunka Fotografia (Wydział Rzeźby i Intermediów Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku), gdzie prowadzi Pracownię Fotografii Inscenizowanej. Ukończyła kierunek Fotografia na Wydziale Komunikacji Multimedialnej Akademii Sztuk Pięknych w Poznaniu. Uzyskała stopień doktora sztuki w dziedzinie sztuk filmowych w Państwowej Wyższej Szkole Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej im. Leona Schillera w Łodzi, Wydział Operatorski i Realizacji Telewizyjnej. Zajmuje się fotografią inscenizowaną, od wielu lat fotografując siebie i konsekwentnie realizując prace

o bardzo osobistym wymiarze, które zakwalifikować można do nurtu feministycznego. Patrząc od strony upodobań gatunków i konwencji zajmuje się fotografią klasyczną, ale w zasięgu jej zainteresowań jest również wideo-art., instalacja i nowe media. W swoich pracach podejmuje grę z własną tożsamością. Jednocześnie dotyka problemów kobiecości uwikłanej w stereotypy kulturowe. Artystka nie ustaje w poszukiwaniu swojego ja. Równocześnie interesuje ją „materialność” obrazu.

GOLDEN SCARS / 2023

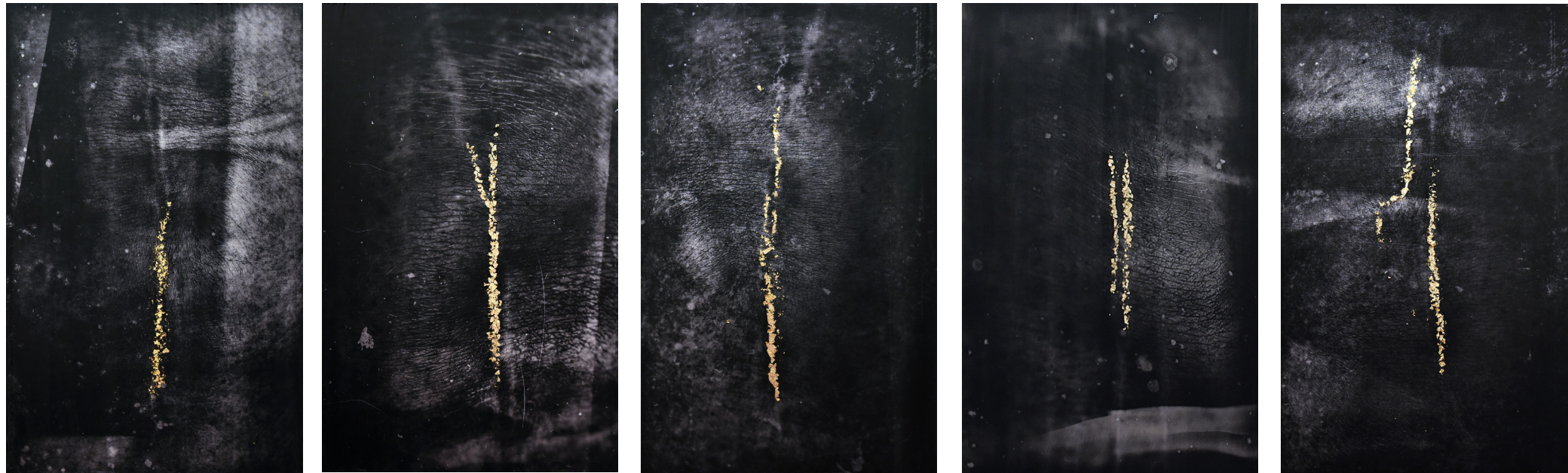
Analogue photography, printing on fabric, gold leaf, 140x225 cm

Seeing beauty in imperfections, Kintsugi (from the Japanese „kin”, i.e. „gold” and tsugi, i.e. „to repair”, „to connect”) is a term used interchangeably with kintsukuroi, which is related to the traditional method of restoring damaged ceramic products. Among the various artistic renovation techniques, it is distinguished by its special emphasis on the exposure of imperfections, cracks and defects. The ancient art of Kintsugi has its roots in the Japanese aesthetic of wabi-sabi, which embraces imperfection, impermanence and simplicity, it is not only a technique but also a unique philosophy of acceptance. Its basis is the belief that beauty lies in imperfection, in what is fragile, fleeting, worn out and tarnished by time.

The celebration of authenticity and imperfection is familiar in the wabi-sabi aesthetics, emphasizing the aspects of development, decay and death, which is based on three principles: nothing lasts, nothing is finished, nothing is eternal. Kintsugi is an externalization of the theory of using emotional pain as a tool for development. One should let the pain do its job - it is a sign that something in one's life that needs to change and should not be ignored. The slow process of repair can be treated as a metaphor for human existence, which is not free from suffering, failures and weaknesses. The passage of time and painful experiences leave a mark on a person, but they create their story, make them more beautiful and interesting. Kintsugi teaches that you should not be ashamed of your wounds and hide them from the world. You need to help them heal, and when the healing process is complete, wear them with pride as a testament to your strength.

AGNIESZKA BABIŃSKA (PL)

Born in Gdańsk, photographer, teacher, curator, assistant professor at the Faculty of Photography (Faculty of Sculpture and Intermedia of the Academy of Fine Arts in Gdańsk), where she runs the Staged Photography Workshop. She graduated in Photography from the Faculty of Multimedia Communication of the Academy of Fine Arts in Poznań. She obtained a PhD in film arts from the National Film, Television and Theater School in Łódź, Department of Cinematography and Television Production. She deals with staged imagery, photographing herself for many years and consistently producing works with a very personal dimension, which can be classified as feminist. Looking at genre preferences and conventions, she deals with classical photography, but her interests also include video art, installation and new media. In her works, she plays with her own identity. At the same time, she touches on the problems of femininity entangled in cultural stereotypes. The artist does not stop re-inventing herself. At the same time, she is interested in the „materiality” of the image.



Agnieszka Babińska

Agnieszka Babińska
ZŁOTE BLIZNY
GOLDEN SCARS
2023

Beata Cedrzyńska

ALIENACJA / (2021-23)

Twórczość moja pragnie sięgać do tematów ważnych, trafiających w sedno naszych ludzkich obaw i najgłębiej skrywanych lęków. Stanać twarzą w twarz z naszym nieuniknionym losem. Dotknąć owianego zwykle tajemnicą problemu przemijania i śmierci.

Pomimo, że pamięć nasza szybko się wyczerpuje, a nieubłagany czas zaciera wspomnienia oddalając nas od emocji towarzyszących niegdyś istotnym momentom naszego życia, ja w pewnym sensie usiłuję paradoksalnie zatrzymać chwile. By poprzez swoją twórczość będącą przejawem refleksji skierowanej wobec własnego życia, myśli o śmierci bliskich i swojej własnej, skłonić odbiorcę do zatrzymania się i osobistych przemyśleń.

BEATA CEDRZYŃSKA (PL)

Dyplom uzyskała na gdańskiej Akademii Sztuk Pięknych na Wydziale Malarstwa i Grafiki w 1999 r. (promotor prof. Teresa Miskin). Pracowała na ASP w Gdańsku w latach 2002–2012. W 2016 roku uzyskała tytuł doktora habilitowanego na Wydziale Malarstwa ASP w Gdańsku. Obecnie profesor na Wydziale Sztuki Nowych Mediów w Polsko-Japońskiej Akademii Technik Komputerowych. Uprawia malarstwo, rysunek, grafikę, fotografię. Laureatka wielu nagród, wyróżnień i stypendiów m.in.: Nagród Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego, Grand Prix 7 Międzynarodowego Konkursu na Rysunek im. Andriollego i 10. Ogólnopolskiego Przeglądu Malarstwa Młodych, Grand Prix VI Międzynarodowego Biennale Malarstwa i Tkaniny Unikatowej - Nagrody Prezydenta Miasta Gdyni, Stypendium Kulturalnego Prezydenta Miasta Gdańska, wyróżnień honorowych 25 Festiwalu Malarstwa Współczesnego w Szczecinie i IV Międzynarodowego Biennale Obrazu „Quadro Art” w Łodzi, nagrody kwartalnika artystycznego „Format”, grantów i nagród Rektora PJATK. Autorka i uczestniczka około stu pięćdziesięciu wystaw indywidualnych i zbiorowych w kraju i za granicą. Prace prezentowały m.in. takie muzea, galerie i instytucje jak: Konsulat RP w Nowym Jorku (Stany Zjednoczone), Narodowe Muzeum Sztuki w Kiszyniowie (Mołdawia), Galeria Narodowa Cifte Hammam w Skopje (Macedonia), Muzeum Narodowe w Gdańsku, Muzeum Okręgowe Ziemi Kaliskiej, Zamek Książąt Pomorskich w Szczecinie, Muzeum Zamkowe w Malborku, Muzeum Okręgowe im. St. Staszica

w Pile, Muzeum „Saturn” w Czeladzi, Zamek „Książ” w Wałbrzychu, Centrum Sztuki Galeria EL w Elblągu, Centrum Kultury Zamek w Poznaniu, Centrum Rysunku i Grafiki im. Tadeusza Kulisiewicza w Kaliszu, Centrum Nauki i Sztuki „Stara Kopalnia” w Wałbrzychu, Bałtyckie Centrum Sztuki Współczesnej w Słupsku, Centrum Kultury i Sztuki w Koninie, Galeria „Izmailovo” w Moskwie (Rosja), Galeria Kaas w Innsbrucku, Galeria Sandhofer w Innsbrucku i Salzburgu (Austria), Galeria Brotzinger Art w Pforzheim (Niemcy), Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku, Galeria Uniwersytetu im. Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie, Galeria Uniwersytetu w Radomiu, Państwowa Galeria Sztuki w Sopocie, Galeria Sztuki w Legnicy, Galeria Sztuki im. Jana Tarasina w Kaliszu, Biuro Wystaw Artystycznych (BWA) w Kielcach, Rzeszowie, Sanoku, Zamościu, Pile, Lesznie, Olkuszu, Ostrowcu Świętokrzyskim, Bielsku-Białej, Bydgoszczy, Wałbrzychu, Tarnowie oraz Szczecinie.

<https://beatacedrzynska.art/>

ALIENATION series (2021-23)

From the ALIENATION series, mixed technique / printing on paper, 3 pieces / 100 x 100 cm, 2022

My work wants to reflect on important topics that go directly to the heart of our human concerns and most deeply hidden fears. To face our inevitable fate. To touch upon the usually mysterious problem of transience and death.

Even though our memory is quickly running out and the inexorable time blurs our memories, distancing us from the emotions that once accompanied the important moments of our lives, in a sense, I am trying, paradoxically, to stop the moments. Through my work, which is a manifestation of reflection on my own life, thinking about the death of loved ones and my own, I try to make the recipient stop and think personally.

BEATA CEDRZYŃSKA (PL)

She graduated at the Academy of Fine Arts in Gdańsk, Faculty of Painting and Graphics, in 1999 (supervisor: Prof. Teresa Miszkin). She worked at the Academy of Fine Arts in Gdańsk in 2002-2012. In 2016, she obtained her post-doctoral degree at the Faculty of Painting of the Academy of Fine Arts in Gdańsk. Currently a professor at the Faculty of New Media Art at the Polish-Japanese Academy of Information Technology. She practices painting, drawing, graphics and photography. Winner of many awards, distinctions and scholarships, including: Awards of the Minister of Culture and National Heritage, Grand Prix of the 7th International Drawing Competition. Andriolli and the 10th National Review of Young Paintings, Grand Prix of the 6th International Biennial of Painting and Unique Textiles - Award of the Mayor of Gdynia, Cultural Scholarship of the Mayor of Gdańsk, honorary distinctions of the 25th Festival of Contemporary Painting in Szczecin and the 4th International Painting Biennial „Quadro”. Art” in Łódź, awards from the artistic quarterly “Format”, grants and awards from the Rector of PJATK. Author and participant of approximately one hundred and fifty individual and collective exhibitions in Poland and abroad. The works were featured in museums, galleries and institutions as: Consulate of the Republic of Poland in New York (United States), National Art Museum in Chisinau (Moldova), Cifte Hammam National Gallery in Skopje (Macedonia), National Museum in Gdańsk, District Museum of the Kalisz Land, Castle of the Pomeranian Dukes in Szczecin, Castle Museum in Malbork, District Museum in Piła, the „Saturn” Museum in Czeladź, the „Książ” Castle in Wałbrzych, the Galeria EL Art Center in Elbląg, the Zamek Cultural Center in Poznań, the Drawing and Graphics Center of Tadeusz Kulisiewicz in Kalisz, the Science and Art Center „Stara Kopalnia” in Wałbrzych, the Baltic Center for Contemporary Art in Słupsk, the Center for Culture and Art in Konin, the „Izmailovo” Gallery in Moscow (Russia), the Kaas Gallery in Innsbruck, the Sandhofer Gallery in Innsbruck and Salzburg (Austria), Brotzinger Art Gallery in Pforzheim (Germany), Academy of Fine Arts in Gdańsk, Gallery of the University of Maria Curie-Skłodowska in Lublin, University Gallery in Radom, State Art Gallery in Sopot, Art Gallery in Legnica, Art Gallery. Jan Tarasin in Kalisz, Art Exhibition Office (BWA) in Kielce, Rzeszów, Sanok, Zamość, Piła, Leszno, Olkusz, Ostrowiec Świętokrzyski, Bielsko-Biała, Bydgoszcz, Wałbrzych, Tarnów and Szczecin.

<https://beatacedrzyńska.art/>



Magdalena Czajka-Cardoso

SIEDEMDZIESIĄT OSIEM / 1945–2023

serigrafia i oryginalna fotografia

Grudziądz 1945 r.

Rosyjski front przechodzi przez miasto. Żołnierze przeszukują domy w poszukiwaniu srebrnych łyżek i zegarków. Trafiają do miejsca zamieszkania moich pradziadków. Kierując się nieuzasadnioną niczym agresją, jeden z żołnierzy zaczyna wymachiwać pistoletem. Domownicy zastygają w bezruchu, a rosyjski żołnierz strzela... w wiszący w przedpokoju portret pradziadka. Kula przeszywa fotografię.

Grudziądz 2023 r.

Okaleczony portret pradziadka wisi obok portretu prababci nieprzerwanie od 78 lat w ponad stuletnich ramach. Dziurę po kuli pokrywa tajemnicza kropka, która fascynowała mnie, już kiedy byłam dzieckiem. To od mojej Babci moja Siostra i ja usłyszałyśmy historię pochodzenia dziury w portrecie. Teraz kiedy Babcia i Dziadek odeszli, portret ten jest jedynym świadkiem tamtych czasów.

Gdańsk 2023 r.

Moja siostra Justyna to najmłodsza dorosła potomkini Pradziadka. Na stworzonym przeze mnie portrecie próżno szukać dziury po kuli, a jedyną ciemną plamą jest cień stworzony przez ciepłe, mocne słońce. Jednak trudno przy tym nie pomyśleć o czasach, w jakich teraz żyjemy. Obie cieszymy się pokojem i młodością, ale gdzieś, nie tak daleko nas rosyjscy żołnierze terroryzują domy i całe miasta, mordując przy tym tysiące niewinnych ludzi. A my czy istnieliśmy, gdyby rosyjski żołnierz wycelował nie w portret a w człowieka?

MAGDALENA CZAJKA-CARDOSO (PL)

Urodzona w 1990 roku w Grudziądzu. Ukończyła studia magisterskie na Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku na Wydziale Grafiki w 2014 roku z wyróżnieniem. Pracuje na Kierunku Fotografia na Wydziale Rzeźby i Intermediów, gdzie od 2024 roku pełni funkcję Prodziekany a także prowadzi zajęcia na Wydziale Grafiki wspomnianej uczelni. Doktorat obroniła w styczniu 2022 roku. Temat rozprawy doktorskiej brzmiał: „*Żderzenie fotografii artystycznej i komercyjnej. Fotografia kreacyjna, inscenizowana, manipulacja cyfrowa jako punkt wyjścia dla stworzenia autorskiego magazynu dedykowanego modzie i sztuce współczesnej*”. Zajmuje się fotografią portretową

i fotografią mody. Jej zdjęcia ukazały się w wielu publikacjach polskich i międzynarodowych, takich jak magazyny *Elle*, *Wysokie Obcasy Extra*, *Design Alive*, *Schön!*, *L'Officiel*, *Contributor*, *Sicky*, *Bricks*, *Lens Culture* oraz wielu innych. Fotografuje dla polskich projektantów i marek. W pracy dydaktycznej oraz zawodowej często łączy fotografię z projektowaniem graficznym.

SEVENTY EIGHT / 1945–2023

serigraphy and original photography

Grudziądz 1945

The Russian front passes through the city. Soldiers search houses looking for silver spoons and watches. They go to the place where my great-grandparents lived. Driven by unjustified aggression, one of the soldiers begins to wave a gun. The household members freeze in silence, and a Russian soldier shoots... at the portrait of his great-grandfather hanging in the hall. The bullet pierces the photo.

Grudziądz 2023

The wounded portrait of my great-grandfather has been hanging next to my great-grandmother's portrait for 78 years in a frame that is over a hundred years old. The bullet hole is covered with a mysterious dot that fascinated me even when I was a child. It was from my Grandmother that my Sister and I heard the story of the origins of the portrait hole. Now that Grandma and Grandpa have passed away, this portrait is the only witness to those times.

Gdańsk 2023

My sister Justyna is the youngest adult descendant of my Great-Grandfather. There is no bullet hole in the portrait I created, and the only dark spot is the shadow created by the warm, strong sun. However, it's hard not to think about the times we live in now. We both enjoy peace and youth, but somewhere, not far from us, Russian soldiers are terrorizing homes and entire cities, murdering thousands of innocent people in the process. Would we exist if a Russian soldier aimed not at a portrait but at a human being?

MAGDALENA CZAJKA-CARDOSO (PL)

Born in 1990 in Grudziądz. She graduated from the Academy of Fine Arts in Gdańsk at the Faculty of Graphic Arts in 2014 with distinction. She works in Faculty of Photography at the Sculpture and Intermedia Department, and also teaches at the Faculty of Graphics of the above-mentioned University. She defended her PhD in January 2022. The subject of the doctoral dissertation was: "In between of artistic and commercial photography. Creative, staged photography, digital manipulation as a starting point for creating an original magazine dedicated to fashion and contemporary art". Since 2024, she has been the Vice-Dean for the Photography Department.



She deals with portrait and fashion photography. She specializes in editorial design. Her photos have been published in many polish and international magazines, such as Elle, Wysokie Obcasy Extra, Design Alive, Schön!, L'Officiel, Contributor, Sicky, Bricks, Lens Culture and many others. She takes photos for polish designers and brands. In her academic and professional work, she often combines photography with graphic design.



Andrzej Dudek-Dürer

CIAŁO I DUSZA I, CIAŁO I DUSZA II

Sztuka jest dla mnie sposobem, możliwością – szczególną możliwością autorealizacji, komunikacji i kooperacji. Moje życie jest sztuką.

Autokomentarz:

[...] *Kod transformujący tzw. rzeczywistość trójwymiarową na dwuwymiarową, fascynujący sposób interpretacji świata, metoda kreacji i konstrukcji nowego świata, obiekt trójwymiarowy, metafizyczny proces, energia światła i ciemności...*

[...] *Fotografia to dla mnie jedno z wielu ważnych równorzędnych mediów mające odniesienie do innych obszarów mojej aktywności twórczej, takich jak performance, grafika, instalacje, obiekty czy wideo. Jej pozorna obiektywność odgrywa istotną rolę i funkcję we wszelkiego rodzajach dokumentacji od performance, instalacji poprzez obiekty, rzeźby, grafiki czy nawet malarstwo.*

[...] *Jej miejsce i związki z innymi formami wypowiedzi, takimi jak grafika, wideo, performance czy instalacja są dla mnie rodzajem naturalnej symbiozy. Sama w sobie fotografia jest niezwykle ciekawym medium dającym bardzo różnorodne, niepowtarzalne możliwości interpretacji i ekspresji; nakładając na nią filtr świadomości grafika, rysownika, malarza i performerera otwiera bardzo szerokie pole dla autentycznych eksperymentatorów i kreatorów.*

Andrzej Dudek-Dürer

Jurecki K., *Poszukiwanie sensu fotografii. Rozmowy o sztuce, fragment wywiadu z A. Dudekiem - Dürerem*, Galeria Sztuki Wozownia, Toruń 2008.

ANDRZEJ DUDEK-DÜRER (PL)

jest jedną z najbardziej oryginalnych, konsekwentnych i rozpoznawalnych osobowości współczesnej polskiej sztuki. Performer, fotograf, grafik, kompozytor i muzyk pracujący często z instrumentami i mediami elektronicznymi, jest aktywny na bardzo wielu polach wypowiedzi – tworzy instalacje, rzeźby, zajmuje się environment, budową instrumentów, działalnością metafizyczno-telepatyczną, antypoezją czy mail artem w ciągłym procesie kreacji i dokumentacji własnego wizerunku oraz rozwoju własnej świadomości. Wierzy w reinkarnację, jest siódmym wcieleniem Albrechta Dürera. Mieszka i pracuje we Wrocławiu. Swoją twórczość prezentował, prowadził wykłady i warsztaty m.in. w The Art Institute w Chicago; Academy of Art College w San Francisco; Conservatorio Nacional de Musica w Mexico City; School of Art Otago Polytechnic w Dunedin – Nowa Zelandia; The City Art

Institute w Sydney; University of California, Berkeley; ASP w Gdańsku; Centrum Sztuki Współczesnej w Warszawie. Stypendysta Ministerstwa Kultury w 2002, Stypendysta Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego 2011, Laureat nagrody Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego za Nieocenione Zasługi dla Kultury Polskiej oraz nagrody Marszałka Województwa Dolnośląskiego za wybitne osiągnięcia w dziedzinie kultury w roku 2014, w roku 2022 otrzymał Brązowy Medal Zasłużony Kulturze Gloria Artis za działalność w dziedzinie sztuk wizualnych. Pokazywał prace i działania artystyczne na wielu wystawach, festiwalach i sympozjach w kraju i zagranicą. Dokumentacje i prace znajdują się w wielu zbiorach prywatnych i publicznych (m.in. Muzeum Narodowe w Warszawie; Zachęta Narodowa Galeria Sztuki - Warszawa; Muzeum Narodowe we Wrocławiu; Muzeum Miejskie we Wrocławiu; Muzeum Sztuki w Łodzi, Zachęta Dolnośląska we Wrocławiu; Stedelijk Museum w Amsterdamie; Museum of Modern Art w Nowym Yorku; Tate Gallery w Londynie; City Art Institute Library w Sydney, The School of the Art Institute of Chicago). [...] <https://culture.pl/pl/tworca/andrzej-dudek-durer>

Opracowanie noty Krzysztof Dobrowolski Centrum Sztuki WRO (fragment)

Auto comment:

[...] *The so-called transforming three-dimensional code of reality into two-dimensional reality, a fascinating way of interpreting the world, a method of creating and constructing a new world, a three-dimensional object, a metaphysical process, the energy of light and darkness...*

[...] *For me, photography is one of many important equivalent media, that relates to other areas of my creative activity, such as performance, graphics, installations, objects and video. Its apparent objectivity plays an important role and function in all types of documentation, from performance, installation through objects, sculptures, graphics and even painting. [...] Its place and connections with other forms of expression, such as graphics, video, performance or installation, are for me a kind of natural symbiosis. Photography itself is an extraordinary medium that offers very diverse, unique possibilities of interpretation and expression; by imposing on it the filter of consciousness of a graphic designer, illustrator, painter and performer, it opens a very wide field for authentic experimenters and creators.*

Andrzej Dudek-Dürer, Jurecki K., Searching for the meaning of photography. Conversations about art, fragment of an interview with A. Dudek-Dürer Wozownia Art Gallery, Toruń 2008.

ANDRZEJ DUDEK-DÜRER (PL)

is one of the most original, consistent and recognizable personalities of contemporary Polish art. A performer, photographer, graphic designer, composer and musician who often works with instruments and electronic media, is active in many fields of expression. He creates installations, sculptures, deals with the environment, the construction of instruments, metaphysical and telepathic activities, anti-poetry and mail art in a continuous process of creation and documentation of one's own image and development of one's own awareness. He believes in reincarnation and is the seventh incarnation of Albrecht Dürer. He lives and works in Wrocław.

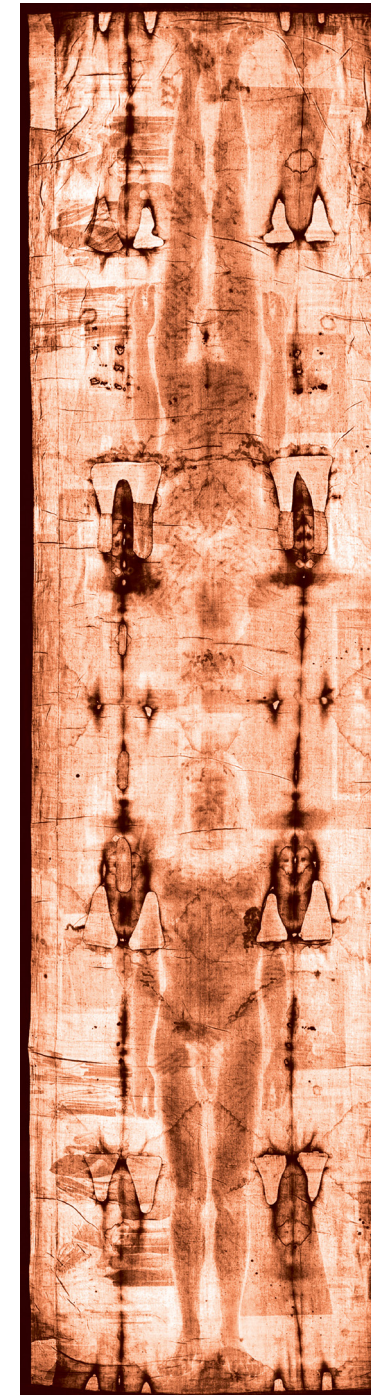
He presented his work, gave lectures and workshops including: at Chicago Art Institute, Academy of Art College in San Francisco; Conservatorio Nacional de Musica in Mexico City; School of Art Otago Polytechnic in Dunedin, New Zealand; The City Art Institute, Sydney; University of California, Berkeley; Academy of Fine Arts in Gdańsk; Center for Contemporary Art in Warsaw. He is a scholarship holder of the Ministry of Culture in 2002, scholarship holder of the Ministry of Culture and National Heritage 2011, winner of the Minister of Culture and National Heritage Award for Invaluable Merits for Polish Culture and the award of the Marshal of the Lower Silesian Voivodeship for outstanding achievements in the field of culture in 2014, in 2022 he received the Bronze Medal for Merit to Culture Gloria Artis for his activities in the field of visual arts.

He showed his works and artistic activities at many exhibitions, festivals and symposia in Poland and abroad. Documentation of his artistic process and his works are in many private and public collections (including the National Museum in Warsaw; Zachęta National Gallery of Art - Warsaw; National Museum in Wrocław; City Museum in Wrocław; Muzeum Sztuki in Łódź, Zachęta Dolnośląska in Wrocław; Stedelijk Museum in Amsterdam; Museum of Modern Art in New York; Tate Gallery in London; City Art Institute Library in Sydney, The School of the Art Institute of Chicago). [...] For me, art is a way, a possibility - a special possibility of self-realization, communication and cooperation. My life is art.

<https://culture.pl/pl/tworca/andrzej-dudek-durer>

Note prepared by Krzysztof Dobrowolski WRO Art Center (excerpt)

1. Dudek-Dürer Andrzej, *Ciało i Dusza I*, 1987 - 1995,/ negatyw/ performance w pracowni, Wrocław, fotografia, rysunek, solwentografia, 424cm x 112 cm
2. Dudek-Dürer Andrzej, *Ciało i Dusza II*, 1987 - 1995,/ pozytyw/ performance w pracowni, Wrocław, fotografia, rysunek, solwentografia, 424cm x 112 cm



Mariusz Filipowicz

NUMERY

fotooprzelany nagrobne, 30x35 cm.

Mam na imię Człowiek.

Jestem kobietą, mężczyzną, osobą LGBTQ+. Jestem pracownikiem banku, artystką, górnikiem, nauczycielką, dozorcą, ministrami.

Lubię luksus, nie mam co jeść.

Jestem Katoliczką, Muzułmaninem, Żydówką, Ateistą.

Jestem żołnierzem, terrorystką, najemnikiem.

Jestem Polką, Niemcem, Ukrainką, Afganką, Amerykaninem, Iranką.

Jestem chłopcem, dojrzałą kobietą, schorowanym starcem.

Jestem zdrowa, śmiertelnie chory, niepełnosprawna.

Nie boję się przyszłości, boję się wstać. Lubię was, zostawcie mnie.

A jednak nie jestem... Jestem uśmiercona. Jestem uśmiercony pozornie. Nie chcę ryzykować. Nie chcę już mieć własnego zdania. Nie mogę mieć takiego. Czekam...

Jestem podłączona do wielu zależności, które nie pozwalają mi swobodnie żyć i wyrażać swoich myśli. Zależności te będą trwały bardzo długo. Może nawet do późnej starości. Może zbyt długo. Nie potrafię, nie mogę i nie mam odwagi się ich pozbyć. Uśmierciłem się świadomie i nie. Tkwię tak.

Nie mogę patrzeć. Nie mogę myśleć. Nie mogę spać. Nie mogę tego zrobić.

Bardzo mi przykro, nie mogę.

Nie mogę. Nie chcę. Nie pozwalają mi. Już nie mogę.

A jednak muszę. I jestem. Chociaż nie do końca.

Jakoś pomiędzy. Nie do końca. Nie do końca patrzę.

Nie do końca myślę. Nie do końca śpię.

Żyję.

Oddycham. Serce mi bije różnymi fazami, ale bije.

Szukam kontaktu z innymi. Boję się, ale szukam...

MARIUSZ FILIPOWICZ (PL)

Studia w latach 1995-2000 na Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Dyplom doktora uzyskałem w 2014 roku. Od 2015 roku pracowałem na stanowisku adiunkta w Pracowni Fotografii Wydziału Grafiki Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Od 2019 roku razem z mgr Pauliną Mirowską prowadzimy samodzielną Pracownię

Podstaw Fotografii na Wydziale Grafiki Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Zajmuję się grafiką artystyczną, fotografią oraz grafiką użytkową.

NUMBERS

My name is Man.

I am a woman, a man, an LGBTQ+ person. I am a bank employee, an artist, a miner, a teacher, a janitor, a minister. I am a Catholic, a Muslim, a Jew, an atheist. I am a soldier, a terrorist, a mercenary. I am Polish, German, Ukrainian, Afghan, American, Hungarian, Iranian. I am a boy, a woman of full age, an ailing old man. I am healthy, terminally ill, disabled.

And yet I am not... I am put to death. I am put to death seemingly. I don't want to take risks. I don't want to have an opinion anymore. I can't have one. I am waiting...

I am connected to many dependencies that do not allow me to live and express my thoughts freely. These dependencies will last for a very long time. Maybe even until later old age. I can't, can't and don't have the courage to get rid of them. I have killed myself consciously and unconsciously. I am stuck like this.

I can't look. I can't think. I can't sleep.

I can't do it. I'm very sorry I can't.

I can't. I don't want to. They won't let me. I can't do it anymore.

And yet I have to. And I am. Though not quite.

Somehow in between. I'm not quite looking. I'm not quite thinking. I'm not quite sleeping.

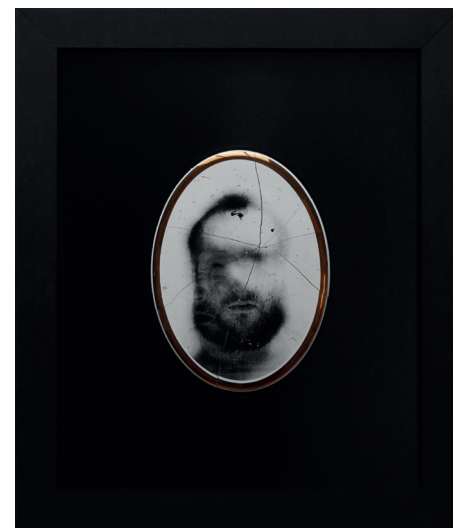
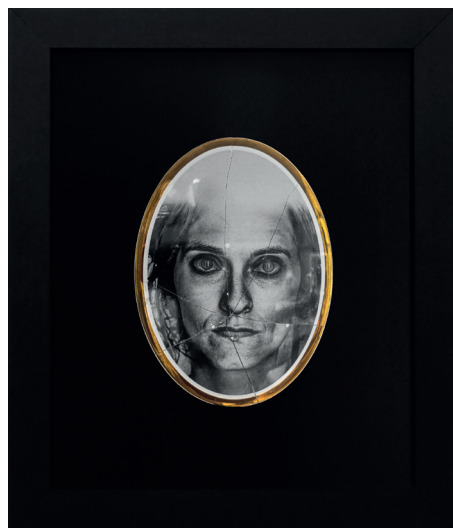
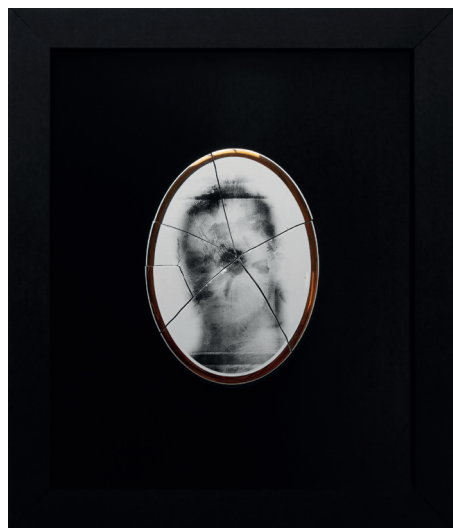
I'm living.

I'm breathing. My heart beats in different phases, but it beats.

I seek contact with others. I'm afraid, but I'm looking...

MARIUSZ FILIPOWICZ (PL)

I studied in the years 1995-2000 at the Academy of Fine Arts in Warsaw. I obtained my doctorate in 2014. Since 2015, I have been working as an assistant professor in the Photography Studio of the Faculty of Graphics of the Academy of Fine Arts in Warsaw. Since 2019, together with Mgr Paulina Mirowska, we have been running an independent Studio of Basic Photography at the Faculty of Graphics of the Academy of Fine Arts in Warsaw. I deal with artistic graphics, photography and applied graphics.



Nigel Grierson

BEZ TYTUŁU, 25x30 cm

Prezentowana tutaj praca została zainspirowana dwoma książkami Griersona *Lightstream* (*Strumień światła*) i *Passing Through* opublikowanymi w 2020 roku. Książka *Lightstream* składa się z fotografii wykonanych poprzez długie naświetlanie aparatem trzymanym w dłoni. Zdjęcia przedstawiają postacie nad brzegiem oceanu. Odwołując się do cytatu Dietera Appelta: „Zdjęcie kradnie życie, którego nie może zwrócić. Długa ekspozycja (tworzy) formę, która nigdy nie istniała”, Grierson tworzy iluzoryczne obrazy, które na pierwszy rzut oka wydają się w równym stopniu zawdzięczać swoją formę medium malarskiemu a nie fotografii. Dla fotografa ważne jest jednak, aby nie były one manipulowane cyfrowo a pochodziły prosto z aparatu: „Istnieje ogromny element przypadku i szczęśliwego zrzędzenia losu w tym podejściu. Ekscytacja odkrycia w pracy artystycznej jest zawsze bardzo ważna dla mnie. Szczególnie interesuje mnie półabstrakcja, jaką stwarza ruch i to, jak fotografie mogą do nas przemawiać na poziomie podświadomości”. *Passing Through* to natomiast książka o naszym stosunku do natury. Na poziomie osobistym reprezentuje podróż; powrót do dzieciństwa, eksplorację lasów, zabawę w ziemi, odnajdywanie małych skarbów i zabranie czegoś do domu na pamiątkę - fotografię. Chociaż natura oferuje nam schronienie i odskocznię od zgiełku codziennego życia, jest ciągłym procesem odnowy, który przypomina nam również, jak przemijamy i że dokądkolwiek idziemy, wielu było przed nami, a inni dopiero za nami pójdą. Kiedyś słyszałem, że duchy są w rzeczywistości śladami lub energiami pozostałymi po istotach powtarzających w kółko te same działania na tych samych ścieżkach. Być może dlatego czasami nam się udaje słyszeć głosy w lesie, nawet gdy ludzie już dawno odeszli.

NIGEL GRIERSON (GB)

Nigel Grierson studiował projektowanie graficzne na Politechnice w Newcastle (licencjat), a następnie fotografię i film w Royal College of Art. Mniej więcej w tym czasie zdobył wiele nagród w dziedzinie fotografii, w tym nagrodę Saatchi na New Contemporaries (ICA London) oraz Nagrodę Magazynu Vogue na RCA. Jego film *Maelstrom* był pokazywany na wielu festiwalach filmowych i zdobywał nagrody na festiwalach w Huston i Chicago. Grierson jest chyba najbardziej znany z okładek albumów (Cocteau Twins, This Mortal Coil, Bulgarian Voices itp.), które sfotografował i zaprojektował dla 4AD pod pseudonimem 23 Koperty, we współpracy z Vaughanem Oliverem. Zostały one docenione przez projektantów

i historyków projektowania takich jak Catherine McDermot (założycielka magazynu „Eye”) czy Rick Poynor (jeden z najważniejszych projektantów graficznych lat osiemdziesiątych i wczesnych dziewięćdziesiątych). W 2000 r., po kilku latach pracy reżysera teledysków i reklam telewizyjnych w Europie i Ameryce, Grierson zrezygnował z pracy komercyjnej, aby w pełnym wymiarze czasu zająć się fotografią. Miał indywidualne wystawy w Wielkiej Brytanii, Japonii i USA, projekty okładek jego albumów i zdjęć znajdują się w kolekcji Muzeum V&A. Około 2007 - 2008 Grierson napisał szereg recenzji wystaw fotograficznych oraz książek dla artystycznej stacji radiowej Resonance FM, kontynuując jednocześnie swoją własną artystyczną działalność.

W 2020 roku Grierson wraz ze swoim bratem Robinem Griersonem założył wydawnictwo Lost Press. Opublikował także kilka książek ze swoją twórczością: *Photographs* (Dewi Lewis, 2014), *Passing Through* (Lost Press, 2020) i *Lightstream* (Lost Press, 2020).

UNTITLED, 25x30 cm

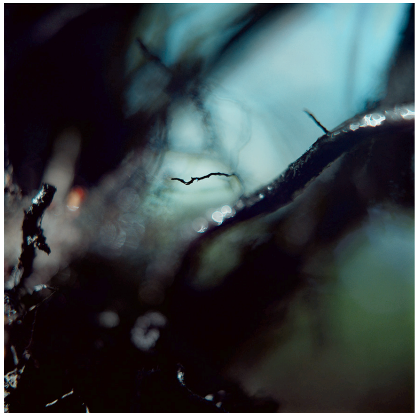
The work represented here is drawn from two of Grierson's books *Lightstream* and *Passing Through*, both published in 2020.

Lightstream consists of hand held long exposures of figures beside the light of the ocean. Referencing a quote from Dieter Appelt, 'A snapshot steals life that it cannot return. A long exposure (creates) a form that never existed', Grierson makes illusory images which on the surface might appear to owe as much to the medium of painting as they do to photography. It's important to the photographer however that these are unmanipulated images straight from the camera: 'There's a huge element of chance, and the embrace of the happy accident within this approach. A sense of discovery within the work is always very important to me. I'm particularly interested in the semi abstraction brought about by the movement, and how photographs can speak to us on a subconscious level'. *Passing Through* is a book about our relationship to nature. On a personal level it represents a journey; a return to childhood, exploring woodlands, playing in the dirt, finding little treasures and taking something home as a souvenir; the photograph. While nature offers us refuge, and a retreat from the turmoil of our everyday lives, it's constant process of renewal also reminds us how transient we are and that where we tread, many have been before us and others will follow. I once heard it said that spirits are in fact traces or energies left behind when beings repeat the same actions over and

over on the same pathways. Perhaps that is why we can sometimes hear voices in the woods, even after the people have long gone.

NIGEL GRIERSON

studied Graphic design at Newcastle Polytechnic (BA), and then Photography and Film at the Royal College of Art. (MA). Around this time, he won many prizes for his photography including the Saatchi prize at New Contemporaries (ICA London), and the Vogue award at the RCA. His film Maelstrom was shown at many film festivals and won silver awards at both Huston and Chicago. Grierson is perhaps best known for the album sleeves (Cocteau Twins, This Mortal Coil , Bulgarian Voices etc) that he photographed and designed for 4AD under the name 23 Envelope in partnership with Vaughan Oliver. These have been hailed by the likes of design historian, Catherine McDermot, and founder of Eye Magazine, Rick Poynor, as amongst the most important design of the eighties and early nineties. In 2000, after a number of years directing music videos and TV commercials in both Europe and America, Grierson gave up commercial work to pursue his own photography full time. He has had one-man shows in the UK, Japan and the USA, and examples of both his album sleeves and his photographs are in The V&A Museum collection. Around 2007 – 2008 Grierson contributed a number of reviews of photography exhibitions and books for the arts based radio station Resonance FM, at the same time as continuing his own work. In 2020 Grierson formed Lost Press publishing with his brother Robin Grierson. He has published several books of his work: 'Photographs' (Dewi Lewis, 2014), 'Passing Through' (Lost Press, 2020), and 'Lightstream' (Lost Press, 2020).



Karol Grygoruk

BORDERLANDS

Od 2018 roku Karol Grygoruk razem z dziennikarką i aktywistką Anną Alboth śledzą losy uchodźców i uchodźczyń, którzy starają przedostać się do Europy. Pracowali na wszystkich najważniejszych szlakach migracyjnych dokumentując rzeczywistość w formalnych i nieformalnych obozach dla uchodźców. Raportowali m.in. o kryzysie humanitarnym na Wyspach Kanaryjskich, wyzysku migrantek na plantacjach hiszpańskiej Almerii, problemie uchodźczej bezdomności na ulicach europejskich stolic i łamaniu praw człowieka w przygranicznych polskich lasach. W swojej praktyce dokumentalnej Grygoruk świadomie rezygnuje z klasycznej koncepcji decydującego momentu, konfrontując nas z codziennością wykluczenia i systemowej przemocy. Tworząc czarno-białe szerokie plany i statyczne portrety, celowo unika budowania niebezpiecznych newsowych narracji. Szuka nowych form reprezentacji, które przeciwstawiają się sensacyjności i „chwilowemu oburzeniu” (Judith Butler). Cykl jest próbą ewidencyjnej dokumentacji, która jedynie pozornie stoi w sprzeczności z zaangażowaniem autora. Grygoruk neguje archaiczny rozdział między pracą fotografa i aktywisty.

Długoterminowy projekt BORDERLANDS to wielowątkowa opowieść o doświadczeniu uchodźstwa, nadziei, „straconych złudzeniach” i inercji Starego Kontynentu. Prezentowane fotografie Karola Grygoruka z opisami przygotowanymi przez Annę Alboth to próba szerokiego spojrzenia i zrozumienia współczesnego zjawiska migracji w obliczu narastającego kryzysu humanitarnego na pograniczach Unii Europejskiej.

KAROL GRYGORUK (PL)

Fotograf dokumentalny i aktywista. Absolwent Instytutu Stosowanych Nauk Społecznych UW uzyskał stopień doktora w Instytucie Kreatywnej Fotografii w Opawie. Współzałożyciel agencji RATS. W swoich projektach dokumentalnych i pracy naukowej skupia się na tematyce wykluczenia społecznego, fotografii zaangażowanej, etyce oraz wpływie nowych mediów na kulturę wizualną. Mieszka i pracuje między Berlinem a Bliskim Wschodem.

BORDERLANDS

Since 2018, Karol Grygoruk, together with journalist and activist Anna Alboth, has been tracking the fate of refugees trying to reach Europe. They have worked along all major migration routes, documenting life in both formal and informal refugee camps. Their reports have covered the humanitarian crisis in the Canary Islands, the exploitation of migrant women on Spanish Almería's plantations, the issue of refugee homelessness in European capitals, and human rights violations in Poland's border forests. In his documentary practice, Grygoruk deliberately rejects the classic concept of the „decisive moment” confronting viewers with the daily realities of exclusion and systemic violence. By creating black-and-white wide shots and static portraits, he intentionally avoids constructing dangerous, sensationalist news narratives. He seeks new forms of representation that counteract sensationalism and what Judith Butler calls „momentary outrage”. His series is an attempt at evidentiary documentation, which only seemingly contradicts his deep engagement. Grygoruk challenges the archaic division between photographer and activist.

The long-term project BORDERLANDS is a multifaceted story of the refugee experience, hope, „lost illusions” and the inertia of the Old Continent. The photographs by Karol Grygoruk, accompanied by descriptions by Anna Alboth, aim to provide a broad perspective and deeper understanding of contemporary migration in the face of an escalating humanitarian crisis on the borders of the European Union.

KAROL GRYGORUK (PL)

Documentary photographer and activist. A graduate of the Institute of Applied Social Sciences of the University of Warsaw, obtained a Ph.D at the Institute of Creative Photography in Opava. Co-founder of the RATS Agency. In documentary projects and academic work, he focuses on the subject of social exclusion, engaged photography, ethics, and the influence of new media on visual culture. He lives and works between Berlin and the Middle East.



Grupa młodych mężczyzn
z Sudanu Południowego, przygotowuje
wspólną kolację w namiotowym obozowi-
sku ukrytym pod jednym z mostów
w centrum Calais.
Francja, 2021



Sameh (25) i Ali (40) z Jemenu
przebiegają przez leśną drogę,
aby ukryć się przed wojskiem
i strażą graniczną
patrolującymi granicę.
Polska, 2021



Nastolatki z Afganistanu koczujący
w opuszczonej fabryce cementu
w przygranicznym miasteczku Bihac.
Bośnia i Hercegowina, 2019

Karol Grygoruk



Barokowy kościół St. John the Baptist
Church at the Béguinage w centrum Brukseli,
zamieniony na tymczasowe schronisko
dla migrantów i migrantek.
Belgia, 2021



Muhammad Reza (10, na zdjęciu),
Arash (12) i Muhammad Erfan (10)
z Afganistanu pokazują swoje blizny.
Chłopcy spędzili ostatnie miesiące w Morii,
znanym z nieludzkich warunków, obozie
dla uchodźców na greckiej wyspie Lesbos.
W trakcie jednych z wielu zamieszek
ktoś wbił nóż w szyję Rezy.
Grecja, 2020



Grupa nastolatków z ogarniętego wojną
Mali przygląda się surferom łapiącym fale.
Miejska plaża w Puerto de la Cruz,
na Teneryfie.
Hiszpania, 2021

Grzegorz Jarmocewicz

KAŻDA MINIONA CHWILA. FOTOGRAFIA JAKO PAMIĘĆ

Każda minioną chwilą. Fotografia jako pamięć jest projektem odnoszącym się do najważniejszych, a zarazem podstawowych właściwości medium fotografii. Jego idea opiera się o pamięć społeczną i historyczną zawartą w obrazie fotograficznym. Metafora powrotu łącząca przeszłość z teraźniejszością stała się podwaliną moich poszukiwań i odniesień do wielokulturowej historii miasta, w którym się urodziłem. Suwałki jako jedyna aglomeracja na świecie ma tak niezwykłą nekropolię o wyjątkowej formule. Jest to Cmentarz Siedmiu Wyznań, położony u zbiegu ulic Bakalarzewskiej i Zarzecze. Na obszarze przekraczającym 19 hektarów znajduje się wspólny kompleks cmentarzy, gdzie spoczywają szczątki wyznawców siedmiu wyznań: islamu, judaizmu, wiary staroobrzędowej, prawosławia, obrządku ewangelicko-awsburskiego (luteranie), ewangelicko-reformowanego (kalwini) oraz katolickiego.

Od czasów dzieciństwa miejsce to rozbudzało silnie moją wyobraźnię i chęć poznania zarówno historiografii związanej z przedwojennymi Suwałkami, jak również cech wspólnych oraz różnic religijnych i kulturowych wyznawców tych wszystkich społeczności. W dziecięcym zapale zaglądałem do okien domów stojących po drugiej stronie ulicy, naiwnie sądząc, że ich naprzeciwległe usytuowanie w stosunku do cmentarzy przyporządkowuje domowników do konkretnego obrządku i będę mógł dowiedzieć się, jak obchodzony jest szabat czy tahnik. Oglądałem w tym czasie stare pocztówki z placami targowymi i rozlaną daleko poza swoje granice Czarną Hańczę - wodną arterią miasta. Z zadziwieniem wchodziłem do kirchy, szukałem śladów synagogi i zastanawiałem się, dlaczego kościół, w którym przyjąłem sakrament pierwszej komunii świętej, wygląda jak cerkiew. To wszystko ukształtowało moją przestrzeń duchową i pozwoliło podjąć dialog z pamięcią zawartą w dawnych fotografiach oraz odnieść ją do współczesności.

GRZEGORZ JARMOCEWICZ (PL)

artysta działający w obszarze fotografii. Od 1989r. Dyrektor artystyczny Międzynarodowego Festiwalu Fotografii Białystok INTERPHOTO, pedagog profesor Instytutu Sztuk Pięknych UWM, kurator, juror międzynarodowych konkursów fotograficznych. Prezes Stowarzyszenia Forum Fotografii i Multimediiów. Uczestnik programu rezydencji artystycznej Kaunas Photo. Autor wielu wystaw w kraju i za granicą oraz publikacji nt. fotografii. Jego prace eksponowane były między innymi w Dielo Centrum - Bratysława, Kaunas Cultural Centre of Various Nations, FotoForum Dresden, Fotografie In der Brotfabrik - Berlin, Salon Futura - Rotterdam, Kiek In De Kok - Tallin, Museo Ken Dami di Fotografia Contemporanea w Brescia - Włochy, Museum of Modern Art w Budapeszcie - Węgry, Museum of Yokohama - Japonia, Galeria FF - Łódź, Foto-Medium-Art - Wrocław, Międzynarodowe Centrum Sztuki - Poznań, Galeria SOK - Kraków, Mała Galeria ZPAF w Warszawie. Jego fotografie znajdują się w kolekcjach prywatnych, w Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski w Warszawie, Museo Ken Dami w Brescii we Włoszech, w Muzeum Okręgowym w Suwałkach oraz Centrum Ludwika Zamenhofa w Białymstoku.

EVERY PAST MOMENT. PHOTOGRAPHY AS MEMORY

Every past moment. Photography as Memory is a project relating to the most important and fundamental properties of the medium of photography. The idea is based on social and historical memory contained in a photographic image. The metaphor of return connecting the past with the present became the basis for my research and references to the multicultural history of the city where I was born. Suwałki is the only agglomeration in the world that has such an extraordinary necropolis with a unique formula of 8. It is the Cemetery of the Seven Denominations, located at the corner of Bakalarzewska and Zarzecze streets. In an area exceeding 19 hectares, there is a common complex of cemeteries where the remains of followers of seven faiths are buried: Islam, Judaism, Old Believers, Orthodox Christianity, the Evangelical Augsburg Rite (Lutherans), Evangelical-Reformed (Calvinists) and Catholics.

Since childhood, this place has strongly aroused my imagination and desire to learn about both the historiography related to pre-war Suwałki, as well as the common features and religious and cultural differences of the followers of all these communities. In my childhood enthusiasm, I looked into the windows of the houses standing on the other side of the street, naively thinking that their opposite location to the cemeteries assigned the household members to a specific rite and that I would be

able to learn how Shabbat or Tahnik was celebrated. At that time, I was looking at old postcards with markets and market spreads far beyond their borders Czarna Hańcza - the city's water artery. I was amazed when I entered the kirk, looked for traces of the synagogue and wondered why the church where I received the sacrament of First Holy Communion looked like an Orthodox church. All this shaped and allowed my spiritual space enter into a dialogue with the memory contained in old photographs and relate it to the present day.

GRZEGORZ JARMOCEWICZ (PL)

Artist active in the field of photography since 1989. Artistic director of the Białystok INTERPHOTO International Festival of Photography, educator, associate professor of the Institute of Fine Arts Faculty / UWM, curator, juror of international photography competitions. President of the Photography and Multimedia Forum association. Participant of the Kaunas Photo artistic residency program. Author of many exhibitions in Poland and abroad, as well as publications on photography. His works have been exhibited in Dielo Centrum - Bratislava, Kaunas Cultural Center of Various Nations, FotoForum Dresden, Fotografie In der Brotfabrik - Berlin, Salon Futura - Rotterdam, Kiek In De Kok - Tallinn, Museo Ken Damy di Fotografia Contemporanea in Brescia - Italy, Museum of Modern Art in Budapest - Hungary, Museum of Yokohama - Japan, FF Gallery - Łódź, Foto-Medium-Art - Wrocław, International Art Center - Poznań, SOK Gallery - Kraków, Mała Galeria ZPAF in Warsaw. His photographs are in collections of the Ujazdowski Castle Center for Contemporary Art in Warsaw, Museo Ken Damy in Brescia in Italy, in the District Museum in Suwałki and the Ludwik Zamenhof Center in Białystok.



Sebastian Klochowicz

CIĄGI PAMIĘCI I, CIĄGI PAMIĘCI II

Fotografia cyfrowa
Wydruk

SEBASTIAN KLOCHOWICZ (PL)

fotografik, absolwent Instytutu Twórczej Fotografii na Uniwersytecie Śląskim w Opawie (Czechy). Wieloletni nauczyciel i instruktor fotografii. Stypendysta Ministerstwa Kultury i Sztuki, Fundacji Wspierania Rozwoju Fotografii Polskiej (przy firmie NOREX) oraz Wojewody Radomskiego. Członek Związku Polskich Artystów Fotografików, muzealnik, kurator.

Swoje fotografie prezentował na kilkunastu wystawach indywidualnych oraz kilkudziesięciu zbiorowych. W jego twórczości szczególne miejsce zajmują działania generatywne na polu fotografii, zajmuje się szeroko pojętym eksperymentem fotograficznym. W sposób hybrydowy łączy tradycyjne metody fotochemiczne z torem cyfrowym.

MEMORY STRINGS I, MEMORY STRINGS II

Digital Photography Print

SEBASTIAN KLOCHOWICZ (PL)

photographer, graduate of the Institute of Creative Photography at the University of Silesia in Opava (Czech Republic). A long-time teacher and photography instructor. Scholarship holder of the Ministry of Culture and Art, the Foundation for the Support of the Development of Polish Photography (at NOREX) and the Voivode of Radom. Member of the Association of Polish Art Photographers, museologist, curator. He presented his photographs in several individual and several dozen collective exhibitions. In his work, a special place is occupied by generative activities in the field of photography. He deals with broadly understood photographic experiment. In a hybrid way, it combines traditional photo-chemical methods with digital methods.



Jarosław Klupś

AUTOPORTRET KAMERY

dagerotyp tonowany złotem, 13x18 cm

JAROSŁAW KLUPŚ (PL)

autor prac i wystaw opartych na naukowym, technicznym i społecznym potencjale fotografii. Wśród tych prac, często nawiązujących do historii i tożsamości medium fotografii, znajdują się zdjęcia, instalacje site-specific, obiekty i asambláže. Fascynują go procesy ujawniania i rejestracji obrazu. Używa historycznych procesów fotograficznych, w tym najstarszego z nich - dagerotypii, którą odtworzył w 2005 roku na potrzeby wystawy *Odbicia*. Istotnym obszarem działalności Klupsia jest działalność naukowa i popularyzatorska. Jest profesorem Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu, gdzie kieruje Pracownią Obrazów Utajonych, dziekanem Wydziału Fotografii UAP, wiceprezesem Naukowego Towarzystwa Fotografii.

CAMERA SELF-PORTRAIT

gold-toned daguerreotype, 13x18 cm

JAROSŁAW KLUPŚ (PL)

Author of works and exhibitions based on the scientific, technical and social potential of photography. These works are often referring to the history and identity of the medium of photography, including photos, site-specific installations, objects and assemblages. He is fascinated by the processes of revealing and recording an image. He uses historical photographic processes, including the oldest of them - daguerreotype, which he recreated in 2005 for the *Reflections* exhibition. An important area of Klupś's activity is scientific and educational activities. He is a professor at the University of Arts in Poznań, where he leads the Latent Images workshop. He is also a dean of the Faculty of Photography at the University of Arts, and vice-president of the Scientific Society of Photography.



Marzena Kolarz

MEDALIONY

Medaliony są artefaktami, w których zaklinam przeszłość. Są moimi kapsułami czasu. Zapisuje wyrywki i strzępy miejsc, osób i zdarzeń. Kształt: *Medaliony* odnoszą się do wizerunków zaklętych w nagrobkowych portretach, do medalików noszonych na szyi oraz do Hostii. Właśnie dlatego wybrałam kształt koła. Poza tym koło symbolizuje rytm życia, drogę od urodzenia do śmierci i powrót do korzeni. Materia: Wybrałam pojemniki ze szkła laboratoryjnego, które kojarzą mi się z bezpieczeństwem. Są też materiałem szlachetnym i naturalnym. Technika: Wybór techniki Mokrego kolodionu był oczywistością, ta technika ma w sobie magię i alchemię. Póki jest na przezroczystym szkłe, jest jedynie śladem, mglistym zarysem rzeczywistości. Kiedy takie szkło zostanie położone na czerni, obraz się ujawnia. Ten proces ujawniania się obrazu jest moim zdaniem analogiczny do wspomnień (również wspomnienia są niewyraźne i delikatne, czasem impuls sprawia, że nabierają gęstości i stają się klarowne).

MARZENA KOLARZ (PL)

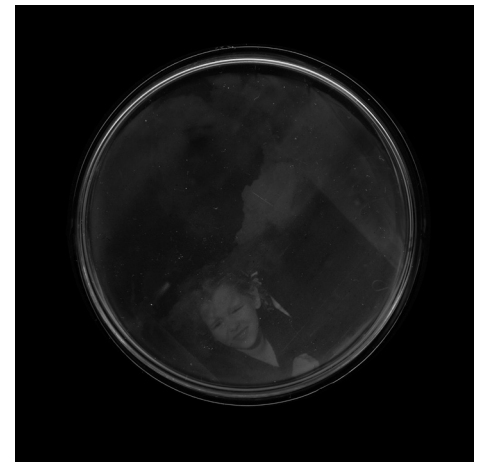
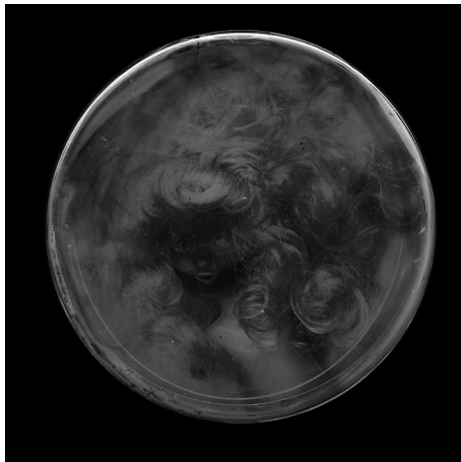
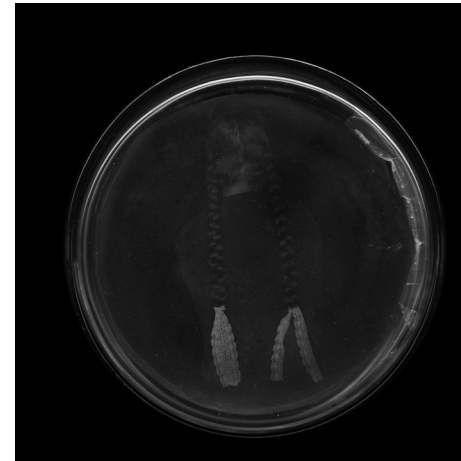
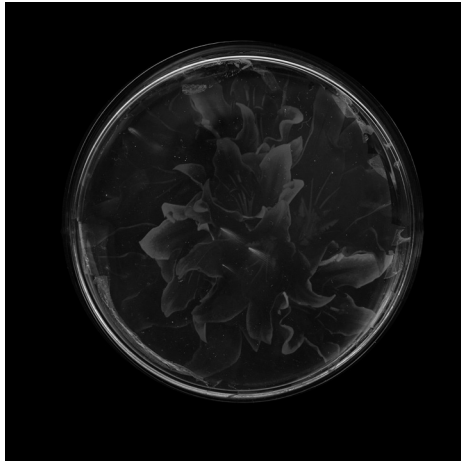
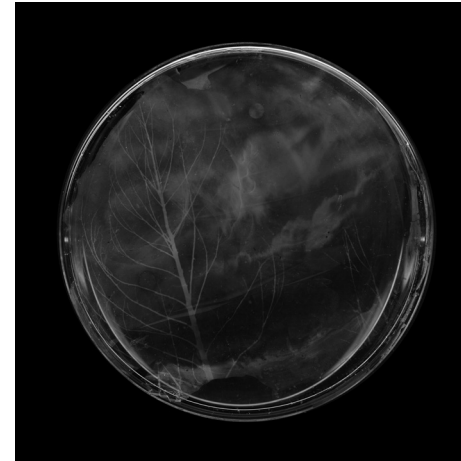
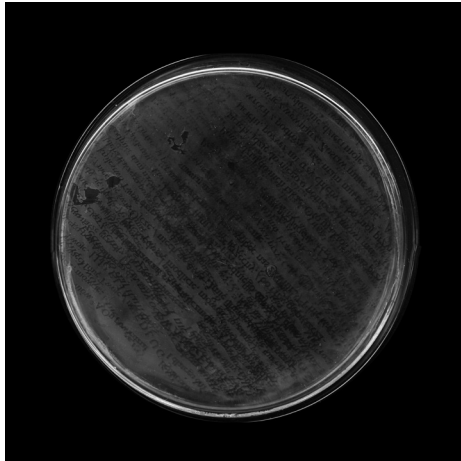
ur. 1979; mieszka i pracuje w Krakowie. Zajmuje się głównie fotografią, niemal każdą dziedziną, bada jej zakres i możliwości. Techniki fotograficzne stara się świadomie wykorzystać do budowania własnych, autobiograficznych opowieści. W 2020 obroniła doktorat na Uniwersytecie Pedagogicznym w Krakowie, otrzymując tytuł doktora sztuki. Absolwentka Akademii Sztuk Pięknych w Poznaniu, gdzie ukończyła studia z zakresu fotografii. Od ponad dwudziestu lat wykładowczyni fotografii. Obecnie adiunkt w Instytucie Sztuki i Designu UKEN w Krakowie. Autorka ponad 20 wystaw indywidualnych, brała udział w kilkudziesięciu wystawach zbiorowych. Nagradzana w konkursach ogólnopolskich i międzynarodowych.

MEDALLIONS

Medallions are artifacts in which I enchant the past. They are my time capsules. They record bits and pieces of places, people and events. Shape: *Medallions* refer to images enchanted in tombstone portraits, to medallions worn around the neck and to the Holly Comunion. That's why I chose the circle shape. Moreover, the circle symbolizes the rhythm of life, the path from birth to death and returning to the roots. Material: I chose containers made of laboratory glass, which I associate with safety. They are also a noble and natural material. Technique: The choice of the Wet Collodion technique was obvious, this technique has magic and alchemy in it. As long as it is on transparent glass, it is only a trace, a hazy outline of reality. When such glass is placed on black, the image is revealed. This process of revealing an image is, in my opinion, analogous to memories (also memories are blurry and delicate, sometimes an impulse makes them denser and clearer).

MARZENA KOLARZ (PL)

was born 1979; lives and works in Kraków. She deals mainly with photography, almost in every field, researching its scope and possibilities. She consciously tries to use photographic techniques to build her own autobiographical stories. In 2020, she received her doctorate at the Pedagogical University of Krakow. A graduate of the Academy of Fine Arts in Poznań, where she completed an MA programme in Photography. Lecturer of photography for over twenty years. Currently an assistant professor at the UKEN Institute of Art and Design in Kraków. The author of over 20 individual exhibitions, she also took part in several dozen collective exhibitions. Awarded in national and international competitions.



Marzena Kolarz

Lucyna Kolendo

MOGĘ CIĘ POZNAĆ. SEKRET RODZINY

Praca prezentowana na wystawie *(Nie)Opowiedziane* jest próbą wizualnego przeniesienia oryginalnej instalacji znajdującej się na stałe w podwórku przy ul. Żabi Kruk 2 w Gdańsku w warunkach galerii.

Mój dziadek Jerzy Pokorowski zmarł w 1995 roku. Ja urodziłam się w 1988.

Slajdy dziadka przeglądam w małym, podświetlanym jedną żarówką pudełku. Wystawa fotografii dziadka to mój osobisty *Sekret*. Przybrała formę instalacji, która imituje moją formę kontaktu z jego zdjęciami.

Slajdy otrzymałam od mojej babci. Od wielu lat nikt nie wyciągał ich z pudełka, nie przeglądał, ani o nich nie wspominał. Dostałam prezent z przeszłości, osobliwy materiał do pracy z pamięcią, subtelną i intymną możliwość kontaktu z dziadkiem i jednocześnie szansę poznania osoby, o której nie zdążył mi opowiedzieć lub byłam za mała, by jego narrację zrozumieć. A przede wszystkim to piękne fotografie.

Wybór i sekwencja slajdów są moją autorską decyzją. Zdjęcia badam w kontekście rodzinnych relacji podczas układania i zestawiania ich. Powzięte wiele lat temu decyzje i działające wówczas mechanizmy między członkami rodziny miały – i nadal mają – swoje konsekwencje i wpływ na dalsze pokolenia. Kontemplacja nieba nad pustynią, uśmiechniętych rodzinnych portretów podczas wycieczek przeplata się z wrażeniem napięć, przemilczeń, które zalecają się, by je zdemaskować.

Dziadek pracował w Afryce, babcia mogła, ale nie dołączyła do niego. Rodzina trwała w rozłące na dwóch kontynentach w rytmie odwiedzin i spotkań. Była to obopólna, mniej lub bardziej uświadomiona, ucieczka od relacji. Pracę buduję na podstawie zebranych wspomnień i domysłów osób mi najbliższych, własnych obserwacji jako dziecka i analizy wyciąganych wówczas wniosków, pozornie uznanych za jedynie słuszne.

Instalacja to pięć stojących obok siebie pylonów z wymiennymi slajdami. Narracja pracy jest procesem i podlega zmianom ekspozycji wraz z kolejnymi etapami odkrywania slajdów ze zbioru. To nie jest ukończony projekt.

Dzięki zdjęciom domyślam się, co było dla dziadka piękne i godne uwiecznienia. W ten sposób mogę go poznać.

Sekrety to cykl, na który składa się kilkanaście instalacji artystycznych prezentowanych w przestrzeni miejskiej Gdańska. Mieszkańcy będą mieli szansę natknąć się na poukrywane w podwórkach ceramiczne formy, interwencje na fasadach budynków, klatkach schodowych czy malarstwo na billboardach.

Kuratorka: Natalia Cyrzan

Instytut Kultury Miejskiej
Gdańsk, 2021

LUCYNA KOLENDO (PL)

Urodzona w 1988 roku w Gdańsku. W 2012 roku ukończyła z wyróżnieniem Wydział Grafiki Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku w pracowni prof. Tomasa Bogusławskiego. W latach 2009-2011 studiowała na Uniwersytecie Sztuki i Wzornictwa Przemysłowego w Linzu, koncentrując się głównie na fotografii. Uczestniczka międzynarodowych wystaw i rezydencji artystycznych. Dwukrotna stypendystka Stypendium Kulturalnego Prezydenta Miasta Gdańska. Obecnie związana jest z Kierunkiem Fotografia na Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku, gdzie od października 2024 roku pełni obowiązki Kierowniczkii Katedry.

I CAN GET TO KNOW YOU. A FAMILY SECRET

The work presented at the exhibition (*Un*)*Told* is an attempt to visually transfer the original installation, permanently located in the courtyard at 2 Żabi Kruk Street in Gdańsk, into the gallery setting.

My grandfather Jerzy Pokorowski died in 1995. I was born in 1988.

I look through my grandfather's slides in a small box illuminated by a single light bulb. The exhibition of my grandfather's photographs is my personal *Secret*. It took the form of an installation that imitates my form of contact with his photographs.

I received the slides from my grandmother. For many years no one had taken them out of the box, looked through them or mentioned them. I received a gift from the past, a unique source for working with memory, a subtle and intimate possibility for contact with my grandfather and, at the same time, a chance to get to know the person he did not have time to tell me about or whose narrative I was too young to understand. Above all, these are beautiful photographs.

The selection and sequence of slides are my own decision. I examine the photographs in the context of family relationships when arranging and collating them. Decisions made many years ago and the mechanisms at work between family members at that time had – and still have – their consequences and influence on later generations. The contemplation of the sky over the desert, of smiling family portraits taken on excursions, is intertwined with the impression of tensions, silences, which recommend themselves to be revealed.

Grandfather worked in Africa, and although she could, grandmother did not join him. The family continued to be separated on two continents in a rhythm of visits and meetings. It was a mutual, more or less conscious, escape from relationships. My work is based on the memories and speculations of those closest to me, my own observations as a child, and an analysis of the conclusions I drew at the time, seemingly considered to be the only correct ones.

The installation consists of five pylons standing next to each other with interchangeable slides. The narrative of the work is a process and is subject to changes in the display as more slides from the collection are discovered. It is not a completed project.

Through the photographs I can guess what was beautiful and worthy of immortalisation for my grandfather. In this way I can get to know him.

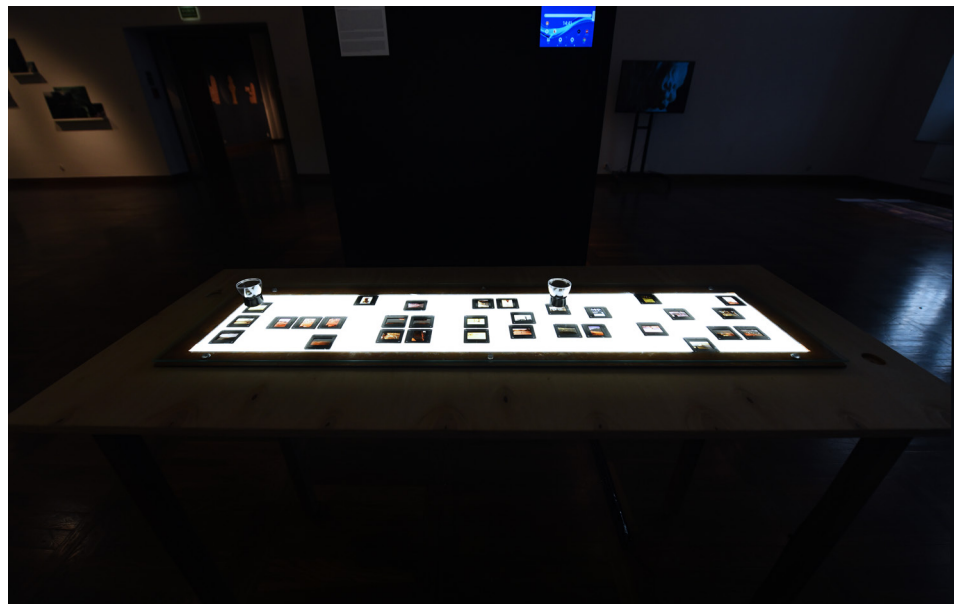
Secrets is a series consisting of more than ten artistic installations presented in the urban space of Gdańsk. Residents will have a chance to come across ceramic forms hidden in backyards, interventions on building facades, staircases or art on billboards.

Curator: Natalia Cyrzan

City Culture Institute
Gdańsk, 2021

LUCYNA KOLENDO (PL)

Born in 1988 in Gdańsk (Poland), Lucyna Kolendo graduated with distinction from the Faculty of Graphic Arts at the Academy of Fine Arts in Gdańsk in 2012, under the guidance of Professor Tomasz Bogusławski. Between 2009 and 2011, she studied at the University of Art and Industrial Design in Linz, with a focus on photography. Kolendo has participated in numerous international exhibitions and artistic residencies and has twice been awarded the Cultural Scholarship of the Mayor of Gdańsk. Currently, she is affiliated with the Department of Photography at the Academy of Fine Arts in Gdańsk, where, since October 2024, she has served as the Acting Head of the Department.



Lucyna Kolendo

Antoine Martin

ADELINE

Adeline jest to refleksja na temat osoby zmarłej nagłą, gwałtowną śmiercią. Projekt jest wizualnym i sensorycznym esejem badającym granice rzeczywistości i światów pośrednich. Poza jej fizyczną postacią urzekła mnie historia Adeline i jej przejście między życiem a śmiercią. Jej wspomnienia wyłaniają się z opowieści, przekraczając fikcję i rzeczywistość. Jej niedokończone istnienie staje się odbiciem naszego kruchego człowieczeństwa.

ANTOINE MARTIN (CH)

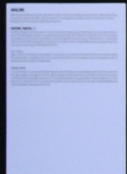
jest fotografem działającym zarówno komercyjnie jak i artystycznie. Eksperymentując z fotografią tradycyjną i zautomatyzowaną artysta tworzy projekty powiązane z tematyką mitów, religii, ikonografii i technologii. Od czasu uzyskania tytułu licencjata z fotografii w École Cantonale d'art de Lausanne (ECAL) w 2021 r., Martin pracuje jako asystent w ECAL, uczestnicząc w różnych projektach, takich jak kursy fotografii, wystawy zbiorowe *Fotografia Automatyczna* i *Jean Paul Gaultier x ECAL* itp. Prace Antoine'a Martina były wystawiane w Szwajcarii, Polsce, Francji i Kanadzie. W 2023 roku nakładem RVB Books ukazała się jego książka *Wirtualna Msza*, która została nominowana do nagrody The Best Book Awards 2023 w Arles.

ADELINE

Adeline is the reflection of a deceased person who died suddenly. It's a visual and sensory essay that transcends the boundaries of reality to reach the in-between worlds. Beyond her physical envelope, I was captivated by her story and her passage between life and death. Her memories emerge from testimony, transcending fiction and reality. Her unfinished existence becomes a reflection of our fragile humanity.

ANTOINE MARTIN (CH)

is a visual artist who works in the commercial and cultural fields. Playing back and forth with traditional and automated photography, Antoine Martin's interest revolves around myth, religion, iconography, and technology. Since his bachelor's degree in photography at the École cantonale d'art de Lausanne (ECAL) in 2021, Antoine has been working as a teaching assistant at ECAL, participating in various projects such as lab and technical photography courses, group exhibitions like *Automated Photography* and *Jean Paul Gaultier x ECAL*, etc. Antoine Martin's work has been exhibited in Switzerland, Poland, France, and Canada. In 2023, his book *Virtual Mass* was published by RVB Books (Paris) and has been shortlisted for The Best Book Awards 2023 in Arles.



Rafał Milach

PRAWIE KAŻDA RÓŻA NA BARIERKACH PRZY SEJMIE

wyd. Galeria Jednostka, Warszawa 2018

Projekt powstał w lipcu 2017 roku podczas publicznych protestów przeciwko upolitycznianiu wymiaru sprawiedliwości przez rząd PiS. Rozpoczęta wówczas przebudowa sądownictwa została ostatecznie dokończona w lipcu 2018 r. mocno naruszając trójpodział władzy w Polsce. Kolekcja białych róż - symbol pokojowego oporu, które protestujący zatknęli na barierkach przed Parlamentem, jest banalna i przypadkowa. Nawiązuje do prostych, nieheroicznych gestów podczas serii demonstracji z lata 2017 roku. Symbol białej róży został zapożyczony od antyfaszystowskiej grupy studentów die Weisse Rose działającej w latach 40. XX wieku w Monachium w III Rzeszy.

GAZETY STRAJKOWE ARCHIWUM PROTESTÓW PUBLICZNYCH

Warszawa 2020-2023.

Archiwum Protestów Publicznych zbiera wizualne ślady aktywizacji społecznej, oddolne inicjatywy sprzeciwu wobec decyzji politycznych, łamania zasad demokracji i praw człowieka. Jest kolekcją obrazów formułujących ostrzeżenie przed rosnącym populizmem i szeroko rozumianą dyskryminacją: ksenofobią, homofobią, mizoginią a także katastrofą klimatyczną. Tworząc archiwum, jego twórczynie_cy pragną przedłużyć żywotność obrazów, które związane są z konkretnymi wydarzeniami, a których trwanie kończy się wraz z publikacją na łamach prasy. A-P-P gromadzi fotografie w jednym, łatwo dostępnym zbiorze, który pozostaje dostępny dla badaczek_y, artystek_ów, aktywistek_ów. Ponadto, korzystanie z zasobu archiwum będzie otwarte dla wszystkich użytkowników, którzy wyrażą chęć komunikowania wartości, z którymi identyfikują się jego autorki_rzy.

RAFAŁ MILACH (PL)

fotograf, artysta wizualny i wykładowca. Podejmuje tematy dotyczące, systemowej opresji oraz napięć polityczno-społecznych w regionie byłego bloku wschodniego. Autor publikacji fotograficznych krytycznie przyglądających się systemom kontroli i strategiom protestu. Wykładowca Szkoły Filmowej im. Krzysztofa Kieślowskiego w Katowicach. Stypendysta Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego, Magnum Foundation i Europejskiej Fundacji Kultury. Laureat konkursu World

Press Photo, Erich Salomon Prize, finalista Deutsche Börse Photography Prize oraz Paszportów Polityki. Współzałożyciel kolektywów: Archiwum Protestów Publicznych i Sputnik Photos. Miał liczne wystawy w Polsce i na świecie. Członek agencji Magnum Photos.

ALMOST EVERY ROSE ON THE RAILINGS NEXT TO THE PARLIAMENT

ed. Galeria Jednostka, Warsaw 2018

Project created in July 2017, during public protests against the politicization of the justice system by the PiS government. The reconstruction of the judiciary that began then was finally completed in July 2018, severely violating the separation of power in Poland. The collection of white roses - a symbol of peaceful resistance, which protesters placed on the barriers in front of the Parliament, is banal and random. It refers to simple, unheroic gestures during a series of demonstrations in the summer of 2017. The symbol of the white rose was borrowed from the anti-fascist student group die Weisse Rose active in the 1940s in Munich during the Third Reich.

STRIKE NEWSPAPERS ARCHIVE OF PUBLIC PROTESTS

Warsaw 2020-2023

The Public Protest Archive collects visual traces of social activation, grassroots initiatives to oppose political decisions, violations of the principles of democracy and human rights. It is a collection of images warning against growing populism and broadly understood discrimination: xenophobia, homophobia, misogyny and the climate catastrophe. By creating an archive, its creators want to extend the life of images that are related to specific events and whose duration ends when they are published in the press. A-P-P collects photographs in one, easily accessible collection, which remains available to researchers, artists and activists. Moreover, use of the archive resources will be open to all users who express their willingness to communicate the values with which its authors identify.

RAFAŁ MILACH (PL)

photographer, visual artist and lecturer. His work raises issues related to systemic oppression and political and social tensions in the region of the former Eastern Bloc. Author of photographic publications critically examining control systems and protest strategies. Lecturer at the Film School in Katowice. Scholarship holder of the Minister of Culture and National Heritage, the Magnum Foundation and the European Cultural Foundation. Winner of the World Press Photo competition, Erich Salomon Prize, finalist of the Deutsche Börse Photography Prize and Polityka's Passports. Co-founder of the collectives: Public Protest Archive and Sputnik Photos. He had numerous exhibitions in Poland and around the world. Member of the Magnum Photos agency.





Jowita Mormul

PIĘĆ ZMYŚLÓW - instalacja z cyklu PIERWSZE WSPOMNIENIE

Instalacja jest próbą fotograficznej rekonstrukcji pierwszych wspomnień zmysłowych. Najwcześniejsze wspomnienia, które często mogą się wydawać tak pewne i namacalne, prawdopodobnie nie istnieją wcale. Amnezja dziecięca, czyli zapomnianie wydarzeń z pierwszych 2–3 lat życia jest zjawiskiem powszechnym. Dobre i złe wydarzenia z wczesnego dzieciństwa zacierają się i zanikają, bardzo rzadko pozostają, jako wątki, trudny do odtworzenia ślad pamięciowy. Na podstawie nikłych wątków utrwalanych i rozbudowywanych w czasie dorastania są tworzone rekonstrukcje, które traktowane jako realne wspomnienia mogą wpływać na emocje i współkształtować całe życie. Dojrzały proces zapamiętywania i odtwarzania wspomnień również jest zjawiskiem niejednoznacznym. Pamięć to ciągłe zapomnianie, wykluczanie potencjalnie niepotrzebnych danych. Pamięć to ciągłe budowanie nowych narracji w oparciu o subiektywnie ważne wątki. Pamięć jest procesem ciągłego (nie)opowiadania o świecie i o sobie w świecie.

JOWITA MORMUL (PL)

artystka wizualna, tworzy w obszarze fotografii, plastyki i nowych mediów. Absolwentka ASP w Krakowie, (Wydział Malarstwa 1997 r.; Wydział Grafiki 1999 r.). Doktorat w zakresie sztuk filmowych w dyscyplinie artystycznej fotografia, Wydział Operatorski i Realizacji Telewizyjnej, PWSSFTViT w Łodzi. Doktora habilitowana sztuki w dziedzinie sztuk filmowych. Pracuje w Instytucie Sztuk Wizualnych Wydziału Sztuki Uniwersytetu Jana Kochanowskiego w Kielcach. Stypendystka nagrody im. Hanny Rudzkiej-Cybisowej oraz Ministerstwa Kultury i Sztuki.

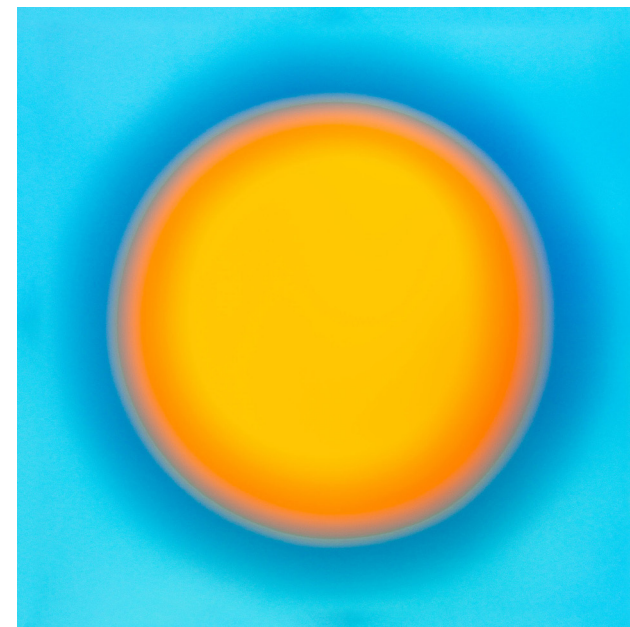
FIVE SENSES - installation from the FIRST MEMORY series

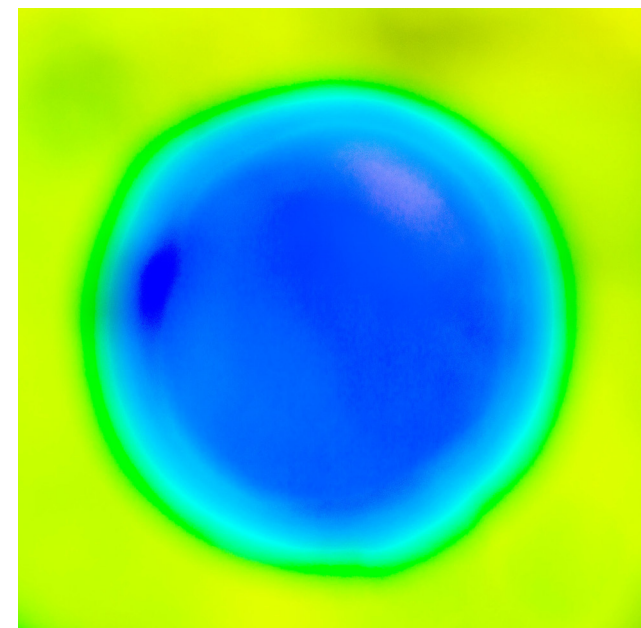
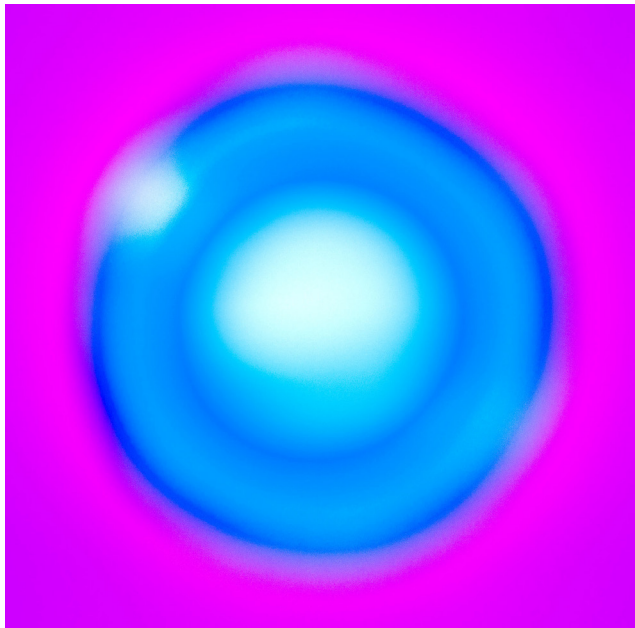
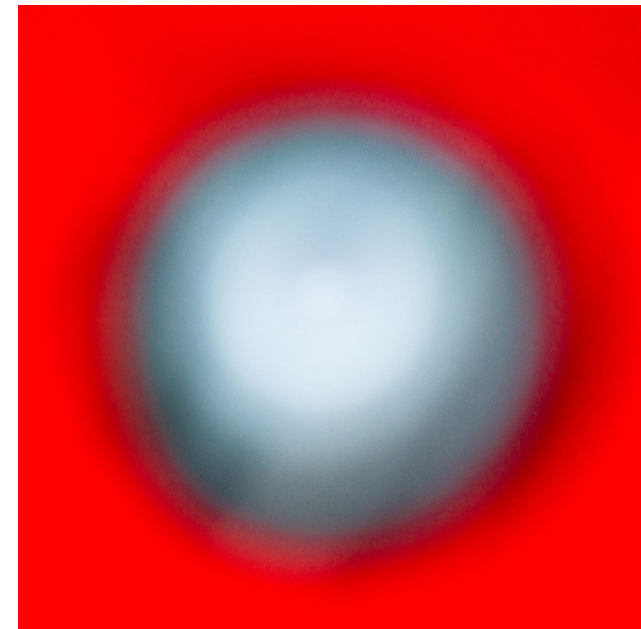
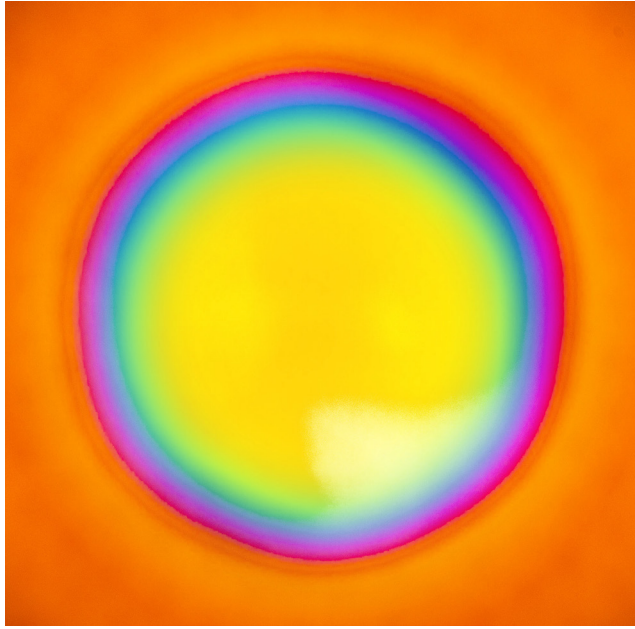
The installation is an attempt to photographically reconstruct the first sensory memories. The earliest memories, which can often seem so certain and tangible, probably do not exist at all. Infantile amnesia, i.e. forgetting events from the first 2-3 years of life, is a common phenomenon. Good and bad events from early childhood blur and disappear, and very rarely remain as a faint memory trace that is difficult to recreate. On the basis of small threads recorded and developed during

adolescence, reconstructions are created and treated as real memories. They can influence emotions and co-shape the whole life. The mature process of remembering and reproducing memories is also an ambiguous phenomenon. Memory is constant forgetting, excluding potentially unnecessary data. Memory is the constant construction of new narratives based on subjectively important threads. Memory is a process of constant (not) talking about the world and about yourself in the world.

JOWITA MORMUL (PL)

visual artist, creates in the field of photography, fine arts and new media. Graduate of the Academy of Fine Arts in Krakow (Faculty of Painting 1997; Faculty of Graphics 1999). Doctorate in film arts in the artistic discipline of photography, Faculty of Cinematography and Television Production, PWSSFTViT in Łódź. Habilitated doctor of arts in the field of film arts. She works at the Institute of Visual Arts, Faculty of Art, Jan Kochanowski University in Kielce. She is a scholarship holder of the Hanna Rudzka-Cybisowa Award and the Ministry of Culture and Art Award.





Janusz Musiał

PALIMPSEST - SPOTKANIA ZE SZTUKĄ / 2005-2023

Film eksperymentalny, Czas trwania - ok. 15 minut

Film eksperymentalny, instalacja wideo, cykl fotografii wykorzystuje wielokrotną ekspozycję i przenikanie się wielu obrazów. Kolejne warstwy obrazu to fragmenty dokumentalnych zapisów z wernisaży wystaw fotografii zarejestrowanych w latach 2005–2011.

JANUSZ MUSIAŁ (PL)

Fotograf, filmowiec, kulturoznawca, autor posługujący się różnymi mediami (fotografia, krótka forma filmowa, animacja, instalacja, obiekt, słowo, projekty sieciowe) w celu realizacji tematycznych projektów, wystaw, filmów, katalogów i albumów. Doktor nauk humanistycznych (2009): Uniwersytet Śląski w Katowicach, dyscyplina – kulturoznawstwo, specjalność – fotografia i nowe media. Praca: „*Fotografia jako przestrzeń kulturowa. Obraz – Media – Autor*”. Doktor habilitowany sztuki w dziedzinie sztuk filmowych (2013): Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa, Telewizyjna i Teatralna im. Leona Schillera w Łodzi, Wydział Operatorski i Realizacji Telewizyjnej. Praca: „*Archeologia Nowych Mediów – kultura, pamięć, czas, fotografia*”. Profesor w dziedzinie sztuki w dyscyplinie sztuki filmowe i teatralne (od 2020 roku). Od 2005 roku członek Związku Polskich Artystów Fotografików. W latach 2005-2012 członek Zarządu ZPAF Okręg Śląski, w latach 2008-2012 wiceprezes ds. artystycznych. Od roku 2014 członek ZPAF Okręg Dolnośląski. Członek Polskiego Towarzystwa Badań nad Filmem i Mediami (od 2016 roku). Od 2006 roku nauczyciel akademicki (fotografia, film, multimedia), a od 2015 roku adiunkt na Wydziale Radia i Telewizji im. Krzysztofa Kieślowskiego Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach.

Autor ponad 150. wystaw i pokazów indywidualnych oraz zbiorowych w zakresie fotografii i sztuki mediów, w tym ponad 30. tematycznych wystaw indywidualnych (w kraju i poza krajem, m.in.: Bytom, Gdańsk, Katowice, Kraków, Łódź, Piła, Sosnowiec, Warszawa oraz Algieria, Czechy, Litwa, Słowacja, Niemcy). Kurator ponad 50. wystaw indywidualnych i tematycznych zbiorowych. Autor tekstów i recenzji poświęconych fotografii i nowym mediom (ponad 50) oraz juror w konkursach w zakresie fotografii i sztuki mediów. Twórca filmów eksperymentalnych podejmujących analizę i interpretację stanów granicznych i wzajemnych relacji

medium fotografii, animacji i filmu oraz filmów dokumentalnych poświęconych sylwetkom artystów oraz ich twórczości.

W latach 2014 i 2015 współorganizator i członek rady naukowej Międzynarodowej Konferencji Naukowej – Fotograficznej i Socjologicznej w Opawie i Zabrzu (Instytut Twórczej Fotografii UŚ, WST Katowice, Miasto Zabrze). Pomysłodawca i autor takich działań i projektów z zakresu kultury i sztuki, jak: *Leksykon Śląskiej Fotografii* – cykl filmów dokumentalnych (od 2005 roku), *Motywy Śląska w fotografii i filmie* 2006 – interdyscyplinarna konferencja naukowa, *Kopalnia Obrazu* – kolektyw artystyczny (od 2006 roku), O wystawie fotografii – cykl filmów dokumentalnych (od 2007 roku), *Kopalnia Mediów* – intermedialne warsztaty (od 2012 roku), *Antologia Artystów Galerii Extravagance* – cykl filmów dokumentalnych (od 2013 roku).

PALIMPSEST - ENCOUNTERS WITH ART, 2005-2023,

Experimental film, Duration - approx. 15 minutes

JANUSZ MUSIAŁ (PL)

Photographer, filmmaker, cultural expert, author using various media (photography, short film, animation, installation, object, word, network projects) aiming to create various thematic projects, exhibitions, films, catalogs and albums. Doctor of humanities (2009): University of Silesia in Katowice, discipline - Cultural Studies, specialty - Photography and New Media. Work: *Photography as a cultural space. Image – Media – Author*. Habilitated doctor of arts in the field of film arts (2013): State Higher School of Film, Television and Theater. Leon Schiller in Łódź, Department of Cinematography and Television Production. Work: *Archaeology of New Media - culture, memory, time, photography*.

Professor in the field of art in the discipline of film and theater arts (since 2020). Since 2005, a member of the Association of Polish Art Photographers. In the years 2005-2012, member of the Management Board of ZPAF Silesian District, in the years 2008-2012 vice-president for artistic affairs. Since 2014, member of ZPAF, Lower Silesia District. Member of the Polish Film and Media Research Society (since 2016). Since 2006, an academic teacher (photography, film, multimedia), and since 2015, an assistant professor at the Faculty of Radio and Television of the University of Silesia in Katowice.

Author of over 150 individual and collective exhibitions and shows in the field of photography and media art, including over 30 thematic individual exhibitions (in the country and abroad, including: Bytom, Gdańsk, Katowice, Kraków, Łódź, Piła,

Sosnowiec , Warsaw and Algeria, Czech Republic, Lithuania, Slovakia, Germany). Curator of over 50 individual and thematic collective exhibitions. Author of texts and reviews on photography and new media (over 50) and juror in photography and media art competitions. Creator of experimental films analyzing and interpreting the limit states and mutual relations between the mediums of photography, animation and film, as well as documentary films devoted to the profiles of artists and their work.

In 2014 and 2015, co-organizer and member of the scientific council of the International Scientific - Photographic and Sociological Conference in Opava and Zabrze (Institute of Creative Photography of the University of Silesia, WST Katowice, City of Zabrze). Originator and author of such activities and projects in the field of culture and art as: *Lexicon of Silesian Photography* - a series of documentary films (since 2005), *Motifs of Silesia in photography and film* 2006 - an interdisciplinary scientific conference, *Image Mine* - an artistic collective (since 2006), *About the photography'* exhibition - a series of documentary films (since 2007), *Kopalnia Mediów* - inter-media workshops (since 2012), *Anthology of Extravagance Gallery Artists* - a series of documentary films (since 2013).



Janusz Musiał



Valentyn Odnoviun

NADZÓR

W swoim cyklu fotografuje widoki wizjerów w drzwiach cel więziennych byłych więzień politycznych w krajach bałtyckich. Stara się przypominać o niechcianym dziedzictwie wojennych miejsc kaźni w odwołaniu do wspólnego doświadczenia komunizmu w Europie Wschodniej. Fotografuje m.in.: schody do izolatki Gestapo (później ubeckiego więzienia dla kobiet w Łodzi), Areszt MBP Centrum Kwatery Głównej NKWD w Warszawie, klatkę schodową do sekcji cel więziennych Gestapo, a później więzienia UB w Gdańsku. W pracach poświęconych Powstaniu Warszawskiemu (PW44) z kolei, mobilizuje widza do refleksji nad historią, ludzką naturą i ograniczeniem wolności. Swoją twórczością oddaje głos niewidzianym uczestnikom: ofiarom i świadkom zawsze przemocowego systemu penitencjarnego.

VALENTYN ODNIVIUN (UKR/LT/PL)

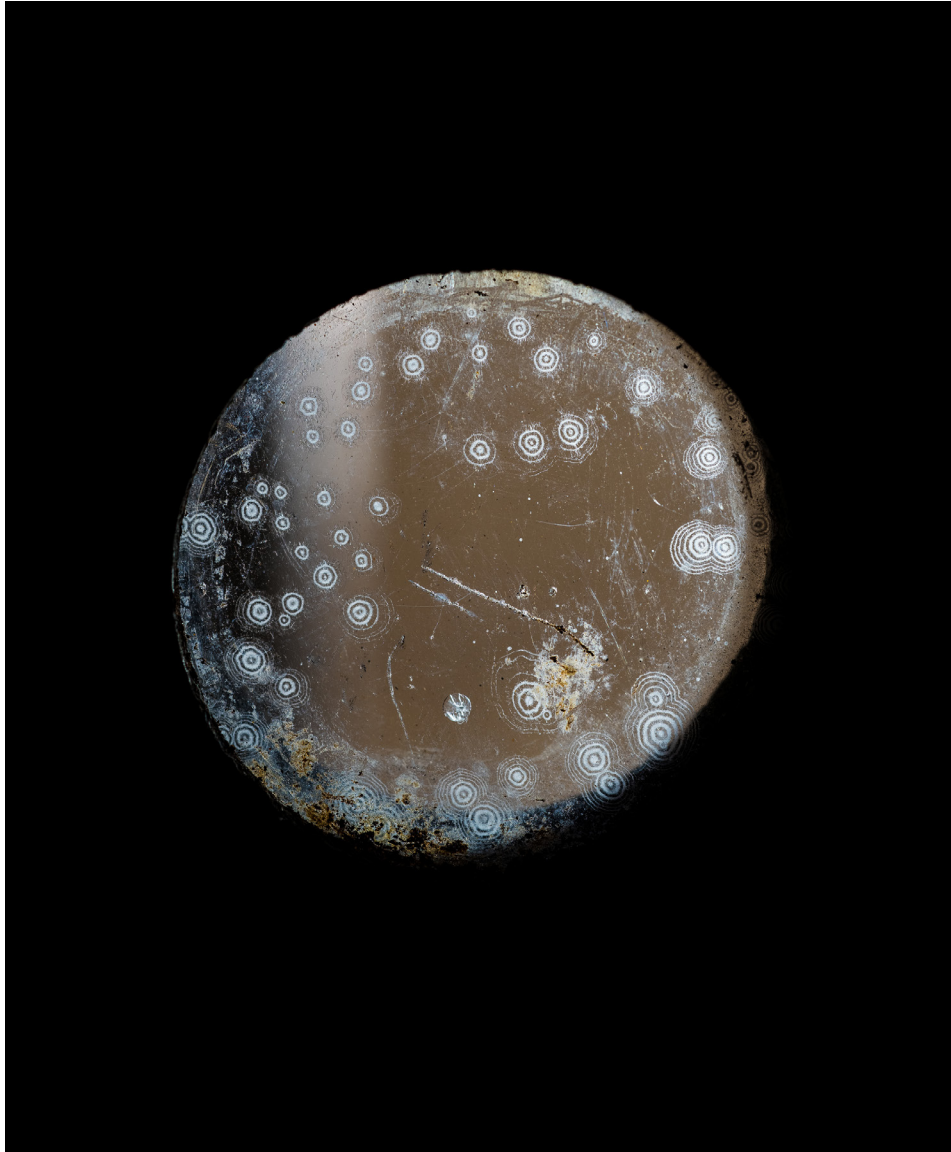
Valentyn Odnoviun urodził się w 1987 roku w Charkowie, w Ukrainie. Od dekady mieszka i pracuje w Wilnie. Należy do Litewskiego Związku Fotografów. Absolwent Wileńskiej Akademii Sztuk Pięknych na Wydziale Fotografii i Sztuki Mediów (2016) oraz Teorii i Historii Sztuki (2019). Studiował również w 2015 roku w Akademii Sztuk Pięknych w Łodzi oraz Akademii Sztuk Pięknych w Monachium w ramach programu Erasmus. Obecnie pracuje nad doktoratem w Litewskim Instytucie Badań nad Kulturą. Jest laureatem stypendiów rezydencyjnych i nagród na międzynarodowych festiwalach, m.in. w Nowej Zelandii, USA i wielu krajach Europy. Bada potencjał fotografii jako medium nieograniczonego, otwierającego widza na wielokierunkową interpretację. Jednocześnie jego twórczość jest głosem pokolenia, które przepracowuje niełatwe dziedzictwo komunistyczne Ukrainy, Litwy, Estonii i Polski. Przypomina o istnieniu reżimów w kontekście współczesnych zagrożeń i podziałów społecznych.

SURVEILLANCE

The project comprises photographs of the walking yard and prison cell door spyholes in former political prisons in Eastern Europe. Such prisons became a place for political prisoners and other “unwanted” people for their dissent activities against different oppressive systems like the NKVD, KGB, Gestapo, STASI, and UB. All oppressive systems use the same methods based on other regimes’ knowledge. With time, surveillance takes new forms, but the main essence remains—total physical and mind control of society. Cell Door Spyholes. Former Political Prisons in Eastern Europe It almost repeats the artworks’ title is Prison he first sentence of the project description, so it is unnecessary to include the same information one more time.

VALENTYN ODNIVIUN (UKR/LT/PL)

(1987). Art historian and visual artist based in Lithuania. Graduated from Vilnius Art Academy with MA degrees in photography and media arts, as well as art history and theory. Also, studied at the Academy of Fine Arts in Lodz, Poland and the Academy of Fine Arts in Munich, Germany. Currently, writes a dissertation on Ukrainian and Baltic Art Photography: Intersections In The Context Of Eastern European Photographic Culture From the 1960s To 1980s. Lecturer of photography and art history at the Vilnius Art Academy and European Humanities University. The practical research linked with former oppressive regimes in Eastern Europe is presented through the “abstract”-looking image.



Valentyn Odnovium



Patrycja Orzechowska

ZEITGEIST MMXXI kalendarz na nowe stare czasy,
seria trzynastu kolaży, druk na papierze Hahnemühle Photo Rag,
edycja 3 + 1 AP, format 55 × 85 cm, 2020

ZEITGEIST MMXXI to praca składająca się z trzynastu kolaży bazujących na wybranych fotografiach z książki autorstwa Paula Jsenfelsa *Gymnastik als Lebensfreude* [*Gimnastyka jako radość życia*] opublikowanej w 1926 roku. Fotografie przedstawiają uczennice i uczniów sopockiej szkoły gimnastycznej [Gymnastikschule]. Dzięki pracy z materiałem archiwalnym artystka może postawić się w sytuacji narratora historii, odwrócić intencje obrazów korzystając ze strategii cytowania, zawłaszczania i przechwytywania. Archiwalne fotografie przedstawiające młode kobiety i dzieci zanurzone w rytualnym tańcu ku czci ziemi i morza, w nadbudowanej wielowarstwowej narracji stają się choreografiami w duchu ekofeministycznego zaangażowania. Rok 2021 jest elementem niekończącego się rytmu, który swoją obecność zaznacza w przeszłości i przyszłości. Układ dni i tygodni z tego roku jest również układem, który obowiązywał w latach 2010, 1982, 1843 czy 1926 i będzie aktualny w latach 2027, 2049 i 2083 oraz kolejnych.

PATRYCJA ORZECOWSKA (PL) — artystka wizualna, autorka książek artystycznych. Zajmuje się fotografią, kolażem, ceramiką, instalacją, grafiką użytkową i zbieractwem. Najbardziej lubi płodozmian. Absolwentka grafiki na Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku oraz Interdyscyplinarnych Studiów Doktoranckich Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu. Wielokrotna stypendystka Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego, Marszałka Województwa Pomorskiego i Prezydenta Miasta Gdańska. Jej prace były prezentowane na kilkudziesięciu wystawach indywidualnych i zbiorowych, znajdują się w kolekcjach prywatnych i publicznych, m.in.: Muzeum Sztuki w Łodzi, NOMUS Muzeum Narodowym w Gdańsku, Muzeum Żydów Polskich POLIN, Galerii Arsenał w Białymstoku i Gdańskiej Galerii Miejskiej. www.patrycjaorzechowska.com

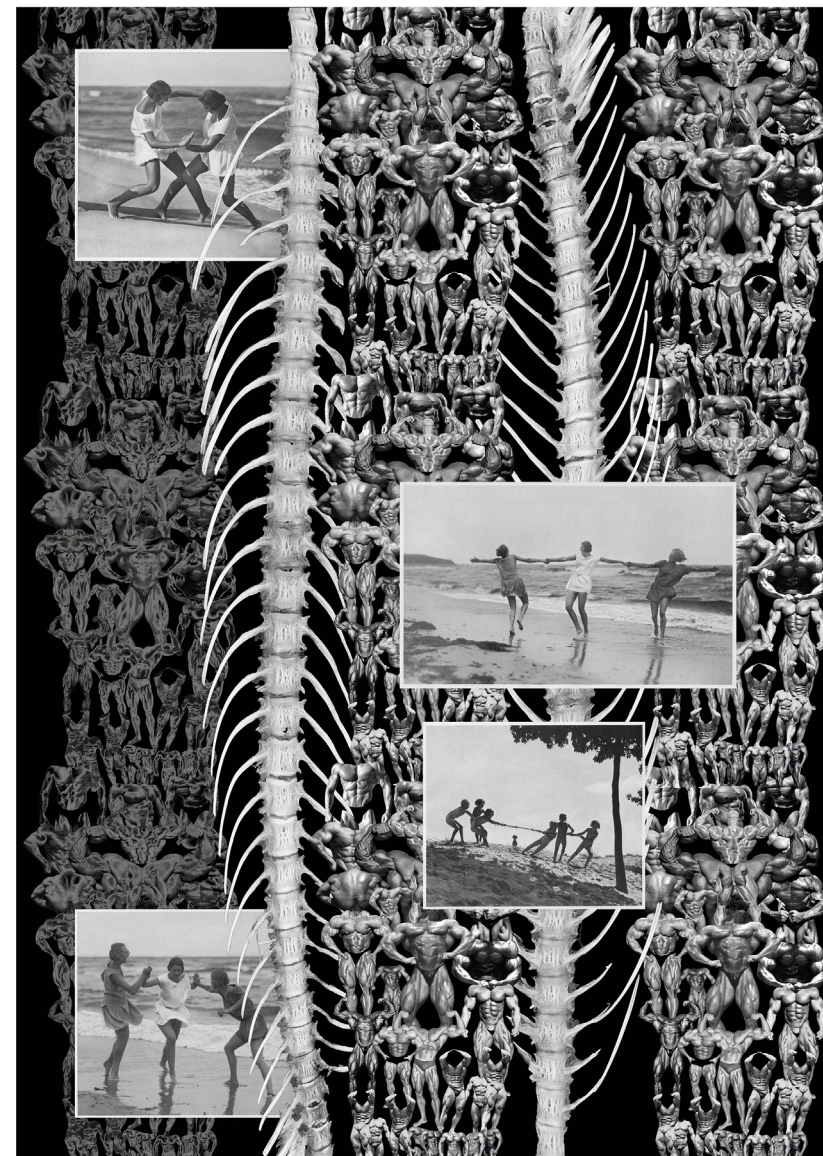
ZEITGEIST MMXXI Calendar for the New Old Times, series of thirteen collages, print on the paper Hahnemühle Photo Rag, edition 3 + 1 AP, format 55 × 85 cm, 2020

ZEITGEIST MMXXI is a work consisting of thirteen collages based on selected photographs from the book *Gymnastik als Lebensfreude* [*Gymnastics as the Joy of Life*] by Paul Isenfelds, published in 1926. The photographs students of the Sopot Gymnastics School [Gymnastikschule]. By working with the archival material, the artist can put herself in the position of a history narrator, reverse the intentions of the images by employing the strategies of quoting, appropriating and capturing. Archival photographs depicting young women and children immersed in a ritual dance in honour of the earth and the sea become choreographies in the spirit of ecofeminist commitment in the artist's multi-layered narrative. The year 2021 is an element of an endless rhythm, which marks its presence in the past and future. The arrangement of days and weeks from this year is also the arrangement that was in force in 2010, 1982, 1843 or 1926, among others, and will be in force in 2027, 2049, 2083 and beyond.

PATRYCJA ORZECOWSKA (PL)—visual artist, author of art books, specializes in photography, collage, ceramics, installation, collecting, graphic design and ready-mades but most likes to practice crop rotation; graduated from the Faculty of Painting and Graphics, majoring in graphic art at the Academy of Fine Arts in Gdańsk and the Interdisciplinary PhD Studies at the Faculty of Multimedia Communication of the University of Arts in Poznań. Her works were exhibited at dozens of one-man and group exhibitions. Lives and works in Gdańsk. www.patrycjaorzechowska.com



III



II



Josée Pedneault

BADDA OZNACZA MORZE: PAMIĘĆ OSOBISTA I WYGNANIE. (2018)

Projekt *Badda znaczy morze* zgłębia głęboki związek pomiędzy osobistą pamięcią a doświadczeniem wygnania, eksplorowanym w tym cyklu fotograficznym. Centralnym punktem narracji jest osoba Nasira Salima, rybaka i nurka, który dzieli się wspomnieniami z opuszczenia somalijskiej wyspy oraz rozpoczęcia nowego życia w Szkocji. Seria wywiadów ujawnia złożoną relację Nasira z morzem, charakteryzującą się zachwytem i sympatią przeplatającą się z traumą i wyobcowaniem. Projekt powstał w wyniku wspólnego procesu, w którym wykorzystano różne media, w tym skanery, fotografie, pismo i rysunki, aby na nowo wyobrazić sobie i poszerzyć wspomnienia Nasira. Rodzi on krytyczne pytania o to, jak pamięć może być wykorzystana jako forma przetrwania i odporności w obliczu osobistych i zbiorowych wstrząsów. Prace zachęcają widzów do zastanowienia się, w jaki sposób fotografia i ekspresja twórcza przenikają się, aby naświetlić delikatną grę między pamięcią, tożsamością i doświadczeniem wygnania.

JOSÉE PEDNEAULT (CA)

Josée Pedneault jest artystką wizualną i pedagogiem. Funkcjonuje pomiędzy Montrealem (Kanada) a Chicago (USA). W swojej praktyce artystycznej bada relacje człowieka ze światem przyrody, w szczególności dynamikę władzy jednego nad drugim. Od czasu uzyskania tytułu magistra na kierunku Studio Arts na Uniwersytecie Concordia, jej prace były pokazywane w instytucjach w Kanadzie, Korei, Meksyku i Niemczech. Brała udział także w rezydencjach artystycznych w Kanadzie (Foto Gaspésie, 2022), Berlinie (Künstlerhaus Bethanien, 2018), Glasgow (Poziom ulicy Photoworks, 2017) i Japonii (Tokyo Wonder Site, 2016). Ta mobilność mocno ukształtowała jej praktykę artystyczną i nadal wpływa na trajektorię jej pracy. Książka artystyczna *Contre-jour* (Free Pony Press) została wydana w 2022 roku i dystrybuowana na całym świecie.

BADDA MEANS THE SEA: PERSONAL MEMORY & EXILE. (2018)

Badda means the Sea narrates the memories of Nasir Salim, a fisherman and free diver who left a Somali island to relocate in Scotland. In his new life, Nasir is no longer diving and lost his day-to-day connection to the sea. Through a series of meetings and interviews, I mediated the complex relationship he cultivated with the sea, at times of one of wonder and self-identity, and other times of one of trauma and horror. Nasir recalls the sea as a captivating, yet frightening, entity. His grandiose stories evoke mythologies and contain expansive sea forests, divers skilled in underwater ear breathing, five-finger trees, and instructions for tricking dangerous sea animals. In this special collaboration, using various processes of image-making - scanners, photographs, words, and drawings - we explored the potential for those memories to be deployed, expanded, and restaged. *Badda means the Sea* reflects on how modes of memory are tactical forms of survival.

JOSÉE PEDNEAULT (CA)

Josée Pedneault is a visual artist, and an educator based between Montréal, Canada, and Chicago, USA. In her art practice, she examines human's complex relationships to the natural world, reflecting on the entanglements and power dynamics of human against nature versus human within nature. Since receiving her MFA in Studio Arts at Concordia University, her work has been shown in institutions in Canada, South Korea, Mexico, and Germany, amongst others. She completed several art residencies: Photo Gaspésie (Quebec, 2022), Künstlerhaus Bethanien (Berlin, 2018), Street Level Photoworks (Glasgow, 2017), Tokyo Wonder Site (2016), the Quebec studio in Mexico (2009). This mobility strongly shaped her practice and continues to influence the trajectory of her work. The artist book *Contre-jour* (Free Pony Press) has been released in 2022 and distributed internationally.



Agnieszka Piasecka

PROJEKT 3956 DNI

Projekt 3956 dni został zainspirowany moją historią rodzinną. Kiedy po śmierci mojego taty wprowadziłam się do jego domu znalazłam paczki pełne listów, które rodzice pisali do siebie w trakcie jego wieloletniego pobytu w Iranie. Po ich przeczytaniu postanowiłam wybrać się w podróż śladami mojego taty, aby odkryć jak wyglądało jego życie z dala od nas. Tytuł pracy nawiązuje do czasu spędzonego przez mojego ojca za granicą. Przeczesując domowe archiwum dotarłam także do fotografii wykonanych przez tatę w trakcie pracy w Iranie. Zdjęcia te stały się osią, wokół której powstała druga część projektu. Wiele z nich przedstawia okolice pól naftowych po których tata spacerował w czasie wolnym. Chodząc ścieżkami wokół rafinerii Markazi w stanie Arak wykonałam serię polaroidów z których następnie powstały transfery.

Surowy skalisty krajobraz pokazuje izolację osób od świata zewnętrznego pracujących w tym przemyśle. Wykorzystanie transferu zaburza percepcję czasu i przestrzeni w obrazie - widz nie jest w stanie określić, kiedy fotografie zostały wykonane. Projekt jest więc syntezą przeszłości i teraźniejszości, gdzie granice pomiędzy historią rodzinną, wspomnieniem oraz moim dziecięcym wyobrażeniem Iranu (oraz życia, które wiódł tam mój ojciec) zacierają się dając poczucie zawieszenia. Obie części projektu są połączone materiałami z rodzinnego archiwum: moimi rysunkami dołączonymi przez mamę do listów wysyłanych do taty, znaczkami pocztowymi pochodzącymi z tej korespondencji oraz fotografiami wymienianymi przez rodziców. Poprzez te elementy projekt przedstawia w uniwersalny sposób nadal aktualny problem emigracji. Projekt zrealizowany w ramach programu mentorskiego Sputnik Photos i wydany w formie książki.

AGNIESZKA PIASECKA (PL)

urodzona 26.02.1989 w Gdyni, absolwentka fotografii na Roehampton University w Londynie (2012), absolwentka studiów magisterskich na kierunku Intermedia na Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku (2016). Absolwentka programu mentorskiego Sputnik Photos (2018). Zajmuje się alternatywnymi i historycznymi metodami fotograficznymi oraz video. Laureatka nagrody głównej V Gdańskiego Biennale Sztuki (2019, Gdańska Galeria Miejska) laureatka prestiżowej nagrod LensCulture Critics Choice Awards (2020) oraz Women Art Award 2022.

THE 3956 DAYS

project was inspired by my family history. When I moved into my father's house after his death, I found parcels full of letters that my parents wrote to each other during his many years living in Iran. After reading them I decided to take a journey in my father's footsteps to discover what his life was like away from us. The title of the work refers to the time my father spent abroad. While searching through the home archives, I also found photographs made by my dad while working in Arak province. These photos became the axis around which the second part of the project was created. Many of them show the area around the oil fields where dad walked in his free time. Walking the paths around Markazi Refinery I made a series of polaroids from which they were later created emulsion transfers.

The stark, rocky landscape shows the isolation of those working in this industry from the outside world. Transfer usage distorts the perception of time and space in the image - the viewer is not able to determine when the photos were taken. The project is also a synthesis of the past and the present with the boundaries between family history, memory and my childhood imagination of Iran (and the life my father led there) are obliterated, giving a sense of suspension.

Both parts of the project are connected with materials from the family archive: my drawings attached to letters by my mother sent to dad, with postage stamps from this correspondence and photographs exchanged by my parents. Through these elements, the project is presented in a universal way showing the constantly current issue of emigration. Project was a part of the Sputnik mentoring program.

AGNIESZKA PIASECKA (PL)

was born in 1989 in Gdynia, Poland. She graduated from the BA Photography programme at Roehampton University in London (2012) as well as an MA Intermedia of the Academy of Fine Arts in Gdansk (2016). She also participated in Sputnik Photos Mentoring Programme in 2018. In her work she uses alternative and historical photographic processes and video art achieving balance between the not so clearly defined past, presence, future and imagination. She often plays with the notion of ontology of the photographic image, its tangibility (or lack of it) and explores themes of memory and archive. She is a winner of Gdansk Biennale of Art 2018 (Poland), LensCulture Critics Choice Awards 2020 and Women Art Award 2022. Her work was featured at Les Rencontres d'Arles Festival (2023), LensCulture New York 2022 New Discoveries in Contemporary Photography exhibition, Rotterdam Photo (2022) and Fotofestival Lensburg (2020).vv



Agnieszka Piasecka

Viacheslav Poliakov

1. | 1 2022

120x80 cm

Postrzegam ukraiński krajobraz miejski jako przygnębiająco potłuczony, a jednocześnie szczególnie intensywny i kolorowy. Na matowym betonie walają się w najbardziej przypadkowy sposób kawałki taniego plastiku i pozostałości upadłych imperiów. Obiekty z czasów Cesarstwa Austriackiego, okresu międzywojennego Polski i ZSRR mieszają się z nowoczesnością, tworząc kalejdoskopowy obraz, powierzchniowe archeologiczne odcięcie, widok przez otwartą ranę. Każda potłuczona warstwa kulturowa reprezentuje: przerwanie ciągłości społeczeństwa, utratę wspólnej pamięci i wspólnego zrozumienia i historii. Zacząłem tę serię na długo przed wybuchem wojny na pełną skalę, ale wraz z rozdartymi ciałami ludzkimi pojawiającymi się w social mediach obrazy te zaczęły nawiązywać do moich wcześniejszych zdjęć. Teraz wiem – te ciała zawsze tam były.

VIACHESLAV POLIAKOV (UKR)

jest artystą wizualnym, fotografem i grafikiem. Urodził się w 1986 roku w Chersoniu w Ukrainie. Uzyskał tytuł magistra w dziedzinie edukacji artystycznej na Uniwersytecie w Chersoniu. Mieszka we Lwowie.

1. | 1 2022

120x80 cm

I see Ukrainian urban landscape as depressingly broken and yet vitally intense. Colourful pieces of cheap plastic and remains of fallen empires are scattered along the dull concrete spaces in the most random way. Objects from the times of the Austrian Empire, interwar Poland and USSR mix with modernity and create a kaleidoscopic image, a surface of archeological truncation, a view through an open wound. Each cultural layer represents a break in the continuity of society, a loss of a shared memory and common understanding of the history.

I started this series long before the war went full-scale, but the torn-apart human bodies from my daily newsfeed appeared native to my earlier images. Now I know -they were always there.

VIACHESLAV POLIAKOV (UKR)

is a visual artist, photographer, graphic designer. He was born in 1986 in Herson, Ukraine. Obtained a master's degree in Art Education from Herson State University. Currently works as an interaction designer. Based in Lviv, Ukraine.



Małgorzata Popinigis

ODRZUCONE

Jakiś czas temu stworzyłam folder ODRZUCONE, do którego trafiały wybrane „spady” ze zrealizowanych przeze mnie sesji reklamowych. Ciekawiła mnie ambiwalencja tych przedstawień zwłaszcza w kontekście konstrukcji kobiecej tożsamości. Projekt jest zbiorem ujęć, które poprzez subtelne, często przypadkowe przesunięcia kadrów ujawnia manipulacje branży reklamowej oraz absurdy i kruchość marketingowych konstrukcji. Pojawiające się w ODRZUCONYCH, sprzeczne z wypolerowaną stylistyką zdjęcia surowe detale jak łza, grymas czy burzący iluzję sceny element techniczny – pozwalają na głębszą interpretację reklamowego spektaklu, ujawniając wyrafinowane strategie perswazji oraz koszty związane z podtrzymaniem wyidealizowanych wizji świata. Szczeliny znaczeń obecne w ODRZUCONYCH ujawniają fragmenty prawdy o tym, jak konstruujemy społeczną rzeczywistość. Mieszczą w sobie zarówno nasze pragnienia, jak i lęki, pozwalając dostrzec bardziej zniuansowaną wizję człowieka.

MAŁGORZATA POPINIGIS (PL)

fotografka i art directorka, związana z branżą modową i beauty. Współpracowała z markami takimi jak: L'Oréal, Dior, Max Factor, Reserved czy adidas. Współtwórczyni nagrodzonego Szklanym Lwem w Cannes projektu społecznego „Twój Weekend”. Zwyciężczyni konkursu Najlepszych Dyplomów Projektowych Akademii Sztuk Pięknych oraz „AFF by Grażyna Kulczyk” w kategorii fotografia modowa. Doktorat w dziedzinie sztuki uzyskała w 2023 roku za pracę *Odrzucone - wieloznaczność w fotografiach odrzuconych z kampanii reklamowych*. W latach 2018-2024 prowadziła autorską pracownię Podstaw Fotografii w Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku.

REJECTED

Some time ago, I created a *REJECTED* folder, which contained selected unwanted images from advertising photoshoots I had completed. I was interested in the ambivalence of these representations, especially in the context of the construction of female identity. The project is a collection of shots that, through subtle, often random frame shifts, reveal the manipulations of the advertising industry as well as the absurdities and fragility of marketing structures. Raw details appearing in *REJECTED* photos, contrary to the polished style of the photos, such as a tear, a grimace or a technical element that destroys the illusion of the scene, allow for a deeper interpretation of the advertising spectacle, revealing sophisticated persuasion strategies and the costs associated with maintaining idealized visions of the world. The fissures of meaning present in *REJECTED* reveal fragments of truth about how we construct social reality. They contain both our desires and fears, allowing us to see a more nuanced vision of man.

MAŁGORZATA POPINIGIS (PL)

Photographer and art director working predominantly in fashion and beauty industries. She has collaborated with leading brands such as L'Oréal, Dior, Max Factor, Reserved and adidas. Co-creator of Twój Weekend, a socially engaged project awarded Glass Lion at the Cannes Lions International Festival of Creativity. Winner of the The Best Design Diplomas of the Academies of Fine Arts in Poland as well as “AFF by Grażyna Kulczyk” competition in the fashion photography category. She earned her PhD in Fine Arts in 2023 with the dissertation *REJECTED: The ambiguity of photographs rejected from advertising campaigns*. Between 2018 and 2024, she led the Photography Fundamentals Studio at the Academy of Fine Arts in Gdańsk.



Malgorzata Popinigis



Agnieszka Rayss

OSTATNIA ROZMOWA Z AKADEMIKIEM SACHAROWEM

Projekt na temat zamkniętego sowieckiego poligonu atomowego w północnym Kazachstanie. Poligon działał w latach 1949-91. W tym czasie zdetonowano tu ponad 400 bomb atomowych. Teren wybrano ze względu na jego słabe zaludnienie. W stepie zbudowano niewielkie miasto o nazwie Semipałatyńsk 21. Sam poligon i „pola eksperymentalne”, gdzie detonowano bomby, znajdowały się opodal.

Tytuł nawiązuje do artykułu prasowego z 1989 roku, w którym amerykański dziennikarz opisuje spotkanie z Andriejem Sacharowem na krótko przed śmiercią naukowca. Był on zaangażowany w prace nad bombą atomową w latach 50-tych, a później stał się przeciwnikiem tych prac.

Projekt porusza problemy związane z pamięcią o traumatycznych wydarzeniach i ich wypieraniem, pamięcią o eksperymentowaniu na lokalnej społeczności i używaniu przeszłości do budowania nowej tożsamości (w przypadku Kazachstanu jest to narracja ofiary złożonej dla pokoju na świecie, jednak bez wskazania, kto założył poligon i dlaczego).

AGNIESZKA RAYSS (PL)

Fotografka, współzałożycielka kolektywu Sputnik Photos. Studiowała historię sztuki na UJ i Université Paris IV w Paryżu. Wykłada na Wydziale Projektowania w Uniwersytecie SWPS w Warszawie. Interesuje się obrazami wojny w fotografii, malarstwie i pop-kulturze, muzealnictwem w kontekście przemian kulturowych, obrazami rzeczy, fotografią archiwalną i zastosowaniem archiwów w narracji dokumentalnej. Opublikowała kilka książek fotograficznych, m.in. *Ostatnia rozmowa z Akademikiem Sacharowem* (2022) *Ź zapisków kolekcjonera* (2019) - o kolekcjach i kolekcjonowaniu; *Tu się zaczyna koniec miast* (2015); *American Dream* (2010) – o triumfie pop kultury w Europie Środkowo-Wschodniej.

THE LAST CONVERSATION WITH AKADEMIK SAKHAROV

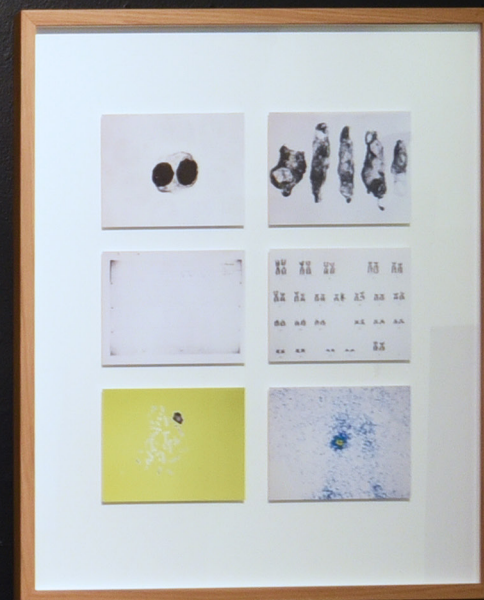
A project about the closed Soviet nuclear test site in northern Kazakhstan. The training ground operated in the years 1949-91. During this time, over 400 atomic bombs were detonated here. The area was chosen due to its sparse population. A small city called Semipalatinsk 21 was built in the steppe. The training ground itself and the „experimental fields” where bombs were detonated were located nearby. The title refers to a press article from 1989, in which an American journalist describes a meeting with Andrei Sakharov shortly before the scientist's death. He was involved in work on the atomic bomb in the 1950s and later became an opponent of this work.

The project raises issues related to the memory of traumatic events and their denial, the memory of experimenting on the local community and using the past to build a new identity (in the case of Kazakhstan, it is a narrative of a sacrifice made for world peace, but without specifying who founded the training ground and why).

AGNIESZKA RAYSS (PL)

Photographer, co- at the SWPS University of Social Sciences and Humanities in Warsaw. founder of the Sputnik Photos collective. She studied Art History at the Jagiellonian University and Université Paris IV in Paris. She lectures at the Faculty of Design

She is interested in images of war in photography, painting and pop culture, museology in the context of cultural changes, archival photography and the use of archives in documentary narrative. She has published several photography books, including: *The Last Conversation with Akademik Sakharov* (2022) *From the Notes of a Collector* (2019) - about collections and collecting; *Here begins the end of cities* (2015); *American Dream* (2010) - about the triumph of pop culture in Central Eastern Europe.



Dominika Sadowska

PANI

8'29" HDV 2015

DOMINIKA SADOWSKA (PL)

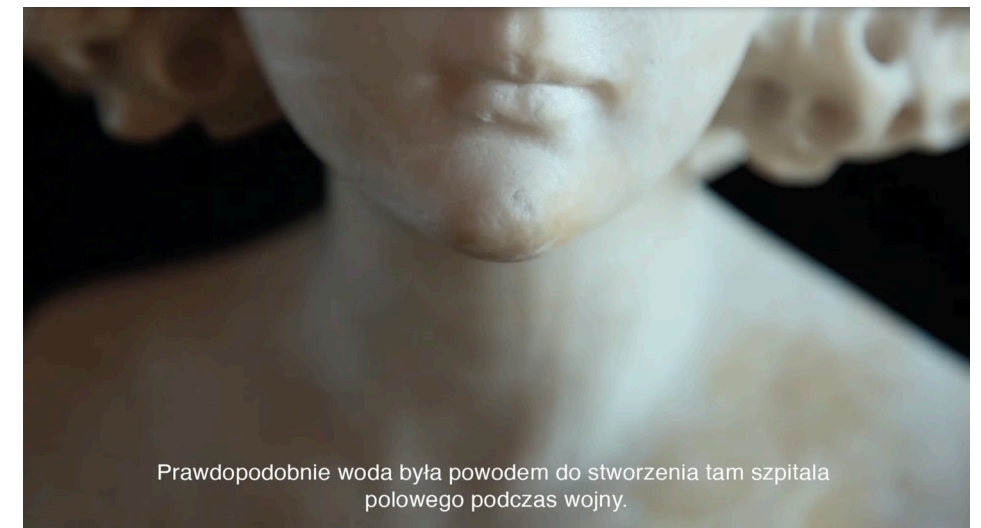
Absolwentka Akademii Sztuk Pięknych Łodzi. W 2012 roku uzyskała doktorat z fotografii w Szkole Filmowej w Łodzi, w 2020 otrzymała tytuł doktora habilitowanego w UAP w Poznaniu. Laureatka międzynarodowych konkursów, finalistka Grand Prix Fotofestiwal (2010), autorka publikacji *KOMCHA* (2020), *BLACK* (2018), *Czerń nie jest* (2017), stypendystka MKIDN (2007). Obecnie prowadzi Pracownię Działań Fotograficznych w Instytucie Fotografii i Multimediów łódzkiej ASP. Od 2021 roku w ramach projektu *Pure Research Studio* bada możliwości, jakie stwarza redukcja skali obrazów fotograficznych i przestrzeni ekspozycyjnych w kontekście dokumentacji fotograficznej (IG @pureresearchstudio).

THE LADY

8'29" HDV 2015

DOMINIKA SADOWSKA (PL)

A graduate of the Academy of Fine Arts in Łódź. In 2012, she obtained a doctorate in Photography from the Film School in Łódź, and in 2020 she received a post-doctoral degree from the University of Arts in Poznań. Winner of international competitions, finalist of the Grand Prix Fotofestiwal (2010), author of the publications *KOMCHA* (2020), *BLACK* (2018), *Black is not* (2017), and scholarship holder of the MKIDN (2007). Currently, she runs the Photographic Practice workshop at the Institute of Photography and Multimedia of the Academy of Fine Arts in Łódź. From 2021, as part of the *Pure Research Studio* project, she is exploring the possibilities offered by the reduction of the amount of photographic images and exhibition spaces in the context of photographic documentation (IG @pureresearchstudio).



Prawdopodobnie woda była powodem do stworzenia tam szpitala
polowego podczas wojny.

Agnieszka Sejud

MIMESIS BUBBLE #3

obiekt fotograficzny, średnica 1,8 m, poliestr i poliuretan, 2023

Jak oduczyć się tysięcy lat systemowego ucisku? Jak uwolnić się z łańcuchów podporządkowania? Jak wyzwolić się choć świat nie jest jeszcze gotowy? Jak wygenerować nieistniejącą przestrzeń czystej wolności? Seria fotografii i obiektów z cyklu *Mimesis* jest wizją przyszłości wynikającą z sublimacji doświadczeń życia jako osoba oznaczona jako kobieta przy urodzeniu i dorastania w katolickim społeczeństwie patriarchalnym. Istnieje znaczne napięcie pomiędzy jednostką a kulturą – kościołem, polską martyrologią, klasycznym obrazem kobiety i kapitalizmem. Wyobraźnia i fantazja pełni funkcję narzędzia demontażu i dekonstrukcji obowiązujących schematów. *Mimesis Bubble* to próba powrotu do pierwotnej konfiguracji bycia tylko ciałem, zwierzęciem, częścią przyrody. Praca jest osobistą podróżą przez niedokończone wyzwolenie. Teraźniejszość pozwala na uważne kwestionowanie tożsamości, świadome przyglądanie się jej elementom i wybór stosowania lub niestosowania standardów. Opresyjny system nie zmienia się natychmiast, a praca wynika z chęci stworzenia dla siebie i sobie podobnym utopii, nowego świata, zajęcia należnego miejsca, stania się widocznym. Każde z nas ma wpływ na swoją istotę, ciało, myśli, rozwój, więc jest odpowiedzialne za własną zmianę i skutki swojego działania, a wytnienie możemy znaleźć w tworzeniu społeczności.

AGNIESZKA SEJUD (PL)

Artystka wizualna żyjąca i pracująca między Hamburgiem a Wrocławiem. Absolwentka Wydziału Prawa, Administracji i Ekonomii Uniwersytetu Wrocławskiego oraz Instytutu Twórczej Fotografii Uniwersytetu Śląskiego w Opawie, Czechy. Sejud wykorzystuje różne media do eksploracji ludzkiej tożsamości, idei wolności jednostki oraz systemów kontroli ograniczających niezależność. Jej praktyka obejmuje fotografię, kolaż cyfrowy i analogowy, książki i ziny, prace wideo i instalacje. Sejud często posługuje się deformacjami i dekonstrukcjami obrazu. Jej prace były wystawiane na całym świecie.

MIMESIS BUBBLE #3,

photographic object, 1.8 m in diameter, polyester, polyurethane, 2023

How do we unlearn thousands of years of systemic oppression? How to free yourself from the chains of subordination? How to liberate yourself even though the world is not ready yet? How to generate a non-existent space of pure freedom? The series of photographs and objects from the *Mimesis* series is a vision of the future resulting from the sublimation of the experiences of living as a person marked as female at birth and growing up in a Catholic patriarchal society. There is significant tension between the individual and the culture – the church, Polish martyrdom, the classical image of women and capitalism. Imagination and fantasy serve as a tool for dismantling and deconstructing existing patterns. *Mimesis Bubble* is an attempt to return to the original configuration of being just a body, an animal, a part of nature. The work is a personal journey through unfinished liberation. The present allows you to carefully question your identity, consciously look at its elements and choose to apply or not apply standards. The oppressive system will not change immediately, and the work results from the desire to create a utopia for yourself and others like you - a new world, to take your rightful place, to become visible. Each of us has an influence on our own life, body, thoughts and development, so we are responsible for our own change and the consequences of our actions, and we can find respite in creating a community.

AGNIESZKA SEJUD

Visual artist living and working between Hamburg and Wrocław. She graduated Faculty of Law, Administration and Economics of the University of Wrocław and the Institute of Creative Photography of the University of Silesia in Opava, Czech Republic. Sejud uses various media to explore human identity, the idea of individual freedom and control systems that limit independence. Her practice includes photography, digital and analog collage, books and zines, video works and installations. Sejud often uses image deformations and deconstructions. Her works have been exhibited all over the world.



Agnieszka Sejdu

Hanna Shumska

LOST FAMILY

film animowany, 04 min 38 sec

Film animowany pt. *Lost family* jest zestawieniem fotografii archiwalnych, kolaży i audio opowieści. Historie trzech narratorów łączą się na mapie we wspólną opowieść, wskazując na nieoczekiwane przeplatanie się ze sobą losów ludzi z najodleglejszych zakątków świata. Historie rodzinne często są trudne, a poprzez przekazywanie ustne pocztą pantoflową, stają się mitami, tracą ważne szczegóły. Ponadto te mity rodzinne mogą być powodem kłótni, dumy i wywyższenia się nad innymi, chociaż mogą być również powodem do zjednoczenia osób różnego pochodzenia i narodowości. W każdym razie decyzja w jaki sposób będziemy przekazywać własne mikropowieści zależy od nas, ale od owego wyboru zależy dola wspólnej przyszłości ludzkości.

<https://tworoots.de/explore/lostfamily/>

Praca powstała podczas online rezydencji
TWO ROOTS — AN ARTISTIC RESEARCH.

HANNA SHUMSKA (UKR)

(ur. 1993, Ukraina) artystka sztuk wizualnych, pracuje z obrazem i przestrzenią, łącząc nowe media z własnymi rysunkami, malarstwem, kolażem i fotografią, materiałami z archiwów publicznych i prywatnych. Ukończyła Szkołę Doktorską Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku w 2024 roku, stypendystka Ewy Kuryluk. Absolwentka Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu oraz Lwowskiej Narodowej Akademii Sztuk Pięknych. Stypendystka Programu Ministra Kultury Polski „Gaude Polonia” (2021). Laureatka nagród, m.in.: Nagrody 14 Konkursu Gepperta (2023), Nagrody Grand Prix w 40. edycji Konkursu im. Marii Dokowicz, Nagrody Prezydenta Miasta Gdańska w Konkursie Najlepszych Dyplomów ASP (2021).

LOST FAMILY

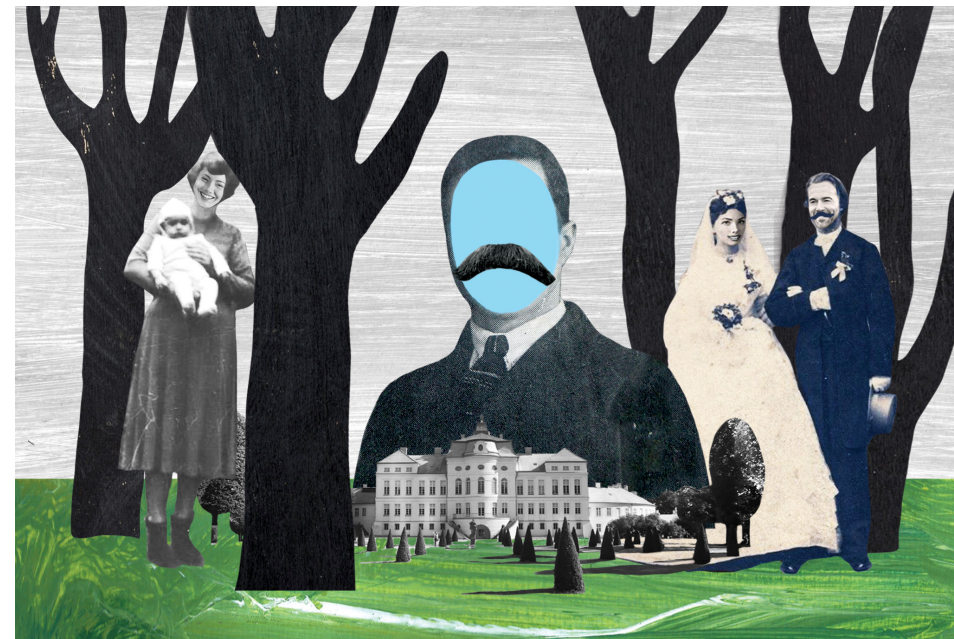
animated film, 04 min 38 sec

Animated film titled *Lost family* is a compilation of archival photographs, collages and audio stories. The stories of three narrators are combined on the map into a common tale, pointing to the unexpected intertwining of the fates of people from the most distant corners of the world. Family stories are often difficult, and through word of mouth, they become myths and lose important details. Moreover, these family myths can be a reason for quarrels, pride and superiority over others, but also they can also be a reason for uniting people of different origins and nationalities. In any case, the decision on how we will transmit our own micro-novels depends on us, but the fate of humanity's common future depends on this choice.

The work was created during the online residency TWO ROOTS — AN ARTISTIC RESEARCH.

HANNA SHUMSKA

(born 1993, Ukraine) visual artist, works with image and space, combining new media with her own drawings, painting, collage and photography, as well as materials from public and private archives. She graduated from the Doctoral School of the Academy of Fine Arts in Gdańsk in 2024, a Ewa Kuryluk scholarship holder. A graduate of the University of Arts in Poznań and the Lviv National Academy of Fine Arts. Scholarship holder of the Polish Minister of Culture „Gaude Polonia” Program (2021). Winner of awards, including: Grand Prix of 14th Geppert Competition (2023), Grand Prix Award in the 40th edition of the Competition of Maria Dokowicz, Award of the Mayor of Gdańsk in the Competition for the Best Diplomas of the Academy of Fine Arts (2021).



Hanna Shumska

Alnis Stakle

WYBIELONA CZASZKA WOŁU NA SPALONEJ SŁOŃCEM ZIEMI, 2023

Archiwalne nadruki tuszem pigmentowym na chemigramach srebrowo-żelatynowych, wydanie 1/1.

Prace te wpisują się w wieloletnie artystyczne studium powiązań pomiędzy historią, fotografią dokumentalną, komunikacją o charakterze politycznym i propagandą. Projekt opiera się na archiwum zdjęć Farm Security Administration z czasów Wielkiego Kryzysu w 1935 r. i fotografii zrobionych w Ameryce w 1943 roku. Archiwum FSA wyraźnie ukazuje narracje polityczne epoki kryzysu ekonomicznego, przedstawiając życie zwykłych ludzi w paternalistycznej ilustracji rozwoju społeczno-gospodarczego i dogmatów komunikacji politycznej. Moje kolaże skupiają się na krytycznym kwestionowaniu znaczeń oryginalnych fotografii FSA i ich indeksalnym powiązaniu z przedstawieniem traum prywatnych i zbiorowych. Moje główne pytanie brzmi, czy jako społeczeństwo nadal jesteśmy w stanie nawiązać znaczące relacje z narracjami przeszłości, aby wspólnie się uczyć i uczynić wspomnienia i traumy z przeszłości częścią naszej własnej tożsamości.

ALNIS STAKLE (LV)

(ur. 1975) jest łotewskim fotografem i profesorem fotografii na Uniwersytecie Stradiņša w Rydze (LV). Uzyskał stopień doktora w dziedzinie edukacji artystycznej na Uniwersytecie Dyneburskim (LV). Jego prace wnoszą krytyczne podejście do kwestii wizualnej reprezentacji społeczeństwa jako zbiorowej oraz indywidualnej traumy, straty a także wspomnień i materialności w medium fotografii. Zajmując się zarówno dokumentacją, jak i teorią fotografii, w swoich pracach, w jaki sposób idee społeczno-polityczne mogą zostać zbadane zarówno pod kątem faktów, jak i fikcji, a także wzajemnego oddziaływania tego, co zbiorowe i indywidualne.

THE BLEACHED SKULL OF STEER ON THE DRY SUN-BAKED EARTH (2023)

These works are part of a long-term artistic study of the links between the history of documentary photography, political communication and propaganda. The works are based on the Farm Security Administration photo archive from the Great Depression era in 1935 and 1943 America. Yet the FSA archive distinctly portrays the great political narratives of the era of depression, laying out the lives of “small people” in a paternalistic decoration for an illustration of socioeconomic developments and the dogmas of political communication. My collages focus on critically questioning the meanings of original FSA photographs and their indexical connection to representations of private and collective tragedies. My main research question is whether, as a society, we are still able to forge meaningful relationships with the narratives of the past to learn collectively and make past memories and trauma part of our self-identity.

ALNIS STAKLE (LV)

(1975, Latvia) is Latvian photographer and the Professor of photography at the Rīgas Stradiņš University (LV). He holds PhD in art education from Daugavpils University (LV). His work brings a critical approach to questions of visual representation of collective and private trauma, loss, memories and the materiality of the medium of photography. Working both documentary and conceptually his works disclose how sociopolitical ideas can be examined through both fact and fiction as well as the interplay of collective and subjective experience.



Alnis Slakle





Alnis Slakle

INSIDE/OUTSIDE

Inside/OUTSIDE zaprasza do dialogu o stanie codziennego funkcjonowania człowieka pomiędzy przestrzeniami prywatnymi i publicznymi – zarówno w sensie dosłownym jako i metaforycznym. Wielkoformatowe fotografie przedstawiają wnętrza [Inside], w których elementem dominującym jest parkowa ławka [OUTSIDE], która pełni rolę łącznika ze światem zewnętrznym, do którego z uwagi na okoliczności nie mamy dostępu.

AGATA SZUBA (PL)

Dr hab. Agata Szuba, urodzona w 1985, w Olsztynie. Absolwentka Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego i Akademii Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu. Od 2014 pracownik naukowo-artystyczny Katedry Sztuki Mediów wrocławskiej ASP, w której od roku akademickiego 2020/2021 prowadzi Pracownię Fotografii Intermedialnej i Działań Dokamerowych. Autorka tekstów teoretycznych o sztuce najnowszej, wystaw indywidualnych oraz uczestniczka pokazów zbiorowych w kraju i za granicą, m.in.: Korea Południowa, USA, Niemcy, Gruzja, Japonia, Francja, Wielka Brytania. Członkini Naukowego Towarzystwa Fotografii Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu, Związku Polskich Artystów Fotografików oraz Polskiego Stowarzyszenia Jazzowego.

INSIDE/OUTSIDE

Inside/OUTSIDE invites you to the dialogue about the state of everyday human functioning between private and public spaces - both in the literal and metaphorical sense. Large-format photographs show interiors [Inside], in which the dominant element is a park bench [OUTSIDE], which serves as a link with the outside world to which, due to circumstances, we do not have access.

AGATA SZUBA

was born in 1985, in Olsztyn. She graduated University of Warmia and Mazury as well as the Academy of Fine Arts in Wrocław. Since 2014, she works as scientific and artistic employee of the Department of Media Art at the Academy of Fine Arts in Wrocław, where she has been running the Intermedia Photography and (In)Camera Activities workshop since the 2020/2021 academic year. Author of theoretical texts on contemporary art, individual exhibitions and participant of group shows in Poland and abroad, including: South Korea, USA, Germany, Georgia, Japan, France, Great Britain. Member of the Scientific Society of Photography at the University of Arts in Poznań, the Association of Polish Art Photographers and the Polish Jazz Association.



Agata Szuba



Roksolana Tabaka

ZAGUBIENI W CZASIE

6 zdjęć z serii *Żagubieni w czasie*, wydrukowanych na papierze fotograficznym barytowym vintage metodą alternatywnego druku fotograficznego - lit-print, format 30x40 cm.

Żagubieni w czasie to wizualna metafora ludzkiej pamięci. Na poziomie osobistym, poprzez własne wspomnienia, które z czasem stopniowo rozpuszczają się w podświadomości, tworząc wspomnienia na nowo, wydarzenia często nabierają zupełnie innego znaczenia. W skali bardziej globalnej miejsca, które często stanowią dla każdego z nas pewien kod, przekazywany z pokolenia na pokolenie. Na przykład zwykłe podróże prowadzące na stację prawie nigdy nie pozostawiają człowieka obojętnym, ponieważ pojawienie się pociągów kojarzy się z podróżą, pożegnaniami, nowymi możliwościami i nieznanym. Być może każdy ma przynajmniej jedno wspomnienie, które nie do końca rozumiemy – niezależnie od tego, czy było prawdziwe, czy było snem czy wynalazkiem. Często nasz mózg przeplata to z naszymi snami, fantazjami lub historiami znajomych.

ROKSOLANA TABAKA (UKR)

2015-2020 – Lwowska Narodowa Akademia Sztuk Pięknych.

2018-2019 – Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu (program wymiany).

2020-obecnie - wykładowczyni LNAM na Wydziale Sztuki Współczesnej.

Mieszka i pracuje we Lwowie, posługuje się fotografią analogową i malarstwem, uczestnicząca licznych projektów wystawienniczych i rezydencji *Art Circle* (Atelje Sempeter, Słowenia, 2023), wystawy *Integracja Światła* (UNION, Odessa, 2023) wystawa indywidualna *Żagubione w czasie* (Galeria Piękno Panie, Polska, 2019), wystawa indywidualna *obrazy* („Galeria LNAM”, Lwów, 2021), projekt fotograficzny *8 miliardów powodów do wolności* („Dzyga”, Lwów, 2021), rezydencja *Oko Świata* (Chun-Tsin, Chiny, 2019).

LOST IN TIME

6 photos from the series *Lost in time*, printed on vintage baryta photo paper in alternative photographic printing process - lit-print, size 30X40 cm.

“*Lost in time*” is a visual metaphor for human memory. On a personal level, through one’s own memories that gradually dissolve in the subconscious over time, forming memories anew, events often take on an entirely different meaning. On a more global scale, places that are often a certain code for each of us, transmitted from generation to generation. Ordinary journeys leading to a station, for example, almost never leave a person indifferent, as the advent of trains has etched an association with a journey, farewells, new opportunities, and the unknown. Perhaps everyone has at least one memory that we don’t quite understand—whether it was real, a dream, or an invention. Often, our brain intertwines this with our dreams, fantasies, or the stories of acquaintances.

ROKSOLANA TABAKA (UKR)

2015-2020 – Lviv National Academy of Arts.

2018-2019 – University of Arts in Poznań, Poland (exchange program).

2020-now - lecturer at the LNAM, contemporary Art Department.

Live and work in Lviv in the field of analog photography and painting, a participant in numerous exhibition projects and residencies, *Art Circle* residence (“Atelje Sempeter”, Slovenia, 2023), *Integration of Light* exhibition („UNION”, Odessa, 2023) personal exhibition *Żagubione w czasie* Gallery Piękno Panie, Poland, 2019), personal exhibition *images* (“LNAM gallery”, Lviv, 2021), photo project *8 billion reasons to be free* (“Dzyga”, Lviv, 2021), *Eye of the World* residence (Chun-Tsin, China, 2019).



Roksolana Tabaka

Neil Andrew Taylor

KU PAMIĘCI

Praca ta rozważa związek pomiędzy obecnością, stratą, językiem i obrazem. W swojej powieści zatytułowanej *House Mother Normal*, angielska pisarka B. S. Johnson bada skutki utraty pamięci w obrębie niektórych starzejących się postaci, prezentując pustą stronę i brak oczekiwanego tekstu jako kontynuację postępu narracyjnego. Ten zabieg literacki oczywiście staje się narracją samą w sobie i służy jako przypomnienie, że strata i nieobecność nadal mają ogromne znaczenie. Ostatecznie utrata obecności autora poprzez jego śmierć wzmacnia jego obecność w jego dziele, ale podobnie jak w przypadku japońskiej koncepcji Ma, ten brak tworzy negatywną przestrzeń, co zarówno tłumaczy, jak i wzmacnia nasze zrozumienie opisanego efektu.

NEIL ANDREW TAYLOR (GB)

Pisarz, dramaturg i artysta Neil Andrew Taylor dużo podróżuje z wykładami po całej Europie i świecie. Po ukończeniu szkoły aktorskiej był dyrektorem objazdowego zespołu teatralnego w Wielkiej Brytanii, zanim rozwinął odnoszącą sukcesy twórczość literacką i teatralną. Jego adaptacje klasyków brytyjskiego kina i powieści były szeroko wystawiane. Do światowych premier jego autorstwa należą między innymi sceniczne wersje *Krótkiego spotkania* Noela Cowarda, *Room At The Top* John'a Brein'a, znane komedie Ealing'a, w tym *Kind Hearts* i *Coronets*, *Dama znika* Hitchcocka i wiele innych.

Regularnie bierze udział w konferencjach w regionie wyszehradzkim i wygłasza referaty na temat historii fotografek oraz roli edukacji w rozwoju twórczym.

B.S. JOHNSON IN MEMORIAM

This work considers the connection between presence, loss, language and image. In his novel titled *House Mother Normal*, the English writer, Johnson, explores the effect of loss of memory within some of the aged characters by presenting the blank page and the absence of expected text as a continuance of narrative progression. This, of course, becomes narrative in its own right and serves as a reminder that loss and absence continues to provide meaning as a juxtaposition to presence and connection. Ultimately, the loss of presence of the author through death reinforces his presence within his work itself, but as with the Japanese concept of Ma, his absence provides a negative space which both underpins and enhances our understanding.

NEIL ANDREW TAYLOR (GB)

A writer, dramatist and artist, Neil Andrew Taylor travels widely to lecture across Europe and further afield. Having trained as an actor he subsequently went on to be the Artistic Director of a touring theatre company in the UK before developing a successful literary and writing career. His adaptations of British screen classics and novels have been widely performed and his world-premiere works include stage versions of Noel Coward's *Brief Encounter*, John Braine's *Room At The Top*, notable Ealing Comedies including *Kind Hearts* and *Coronets*, Hitchcock's *The Lady Vanishes*, and many others.

He regularly takes part in conferences in the Visegrad region and has delivered papers on the history of female photographers and the role and practice of education within creative development.



Dorota Walentynowicz

AT HOME WITH THE KODAK

materiały promocyjne firmy Kodak z lat 1922-2022 / fragmenty broszury *At Home with the Kodak* (1924) czyta AI / trzy fotografie wykonane metodą otworkową na czarno-białych negatywach.

Praca *At Home with the Kodak* (2022) odnosi się do polityki marketingowej czołowego producenta sprzętu fotograficznego, który już od końca XIX wieku kierował swoją ofertą do kobiet. Łatwo dostępne i proste w obsłudze aparaty dały kobietom możliwość zapisu własnej historii, a jednocześnie uwikłały je na stałe w kulturę opartą na masowej konsumpcji ze wszystkimi konsekwencjami tego procesu. I tak sto lat później nowa linia produktów *Kodak Smart Home*, w tym kamer do zdalnej obserwacji niemowląt, wiąże bezpieczeństwo i troskę z nieustającym nadzorem.

Broszurom towarzyszą fotografie z serii *Czwarta Ściana* wykonane w 2020 roku w czasie pandemii, w sytuacji społecznego odosobnienia, w domu, w którym artystka zamknięta była z dzieckiem i aparatem fotograficznym.

Wszystkie te elementy łączy pojęcie „opieki” – rozumianej z jednej strony jako praca wykonywana nieodpłatnie przez kobiety, a z drugiej jako system miękkiej kontroli, wytwarzającej pozory relacji opartej na wzajemnej zależności i wdzięczności.

DOROTA WALENTYNOWICZ (PL)

jest absolwentką UAP w Poznaniu (fotografia) i Królewskiej Akademii w Hadze (art-science). W 2022 roku obroniła doktorat na ASP w Gdańsku, gdzie prowadzi obecnie zajęcia z zakresu Postfotografii. Jej instalacje i fotografie wystawiane były m.in. w Muzeum Folkwang w Essen, w PGS w Sopocie, na Biennale WRO we Wrocławiu, na festiwalu Transmediale w Berlinie, w Instytucie Mediów V2 w Rotterdamie, w Kunstlerhaus w Wiedniu, w AFK w Warszawie, w CSW Łaźnia w Gdańsku, w Fundacji Stroom w Hadze, w Pawilonie Czterech Kopuł we Wrocławiu, w Galerii Bunkier Sztuki w Krakowie, w Gdańskiej Galerii Miejskiej, w Kunstverein w Salzburgu. Walentynowicz jest członkinią Plenum Osób Opiekujących Się oraz Seminarium Feministycznego.

AT HOME WITH THE KODAK

Kodak promotional materials from 1922-2022 / fragments of the brochure *At Home with the Kodak* (1924) read by AI / three pinhole photographs on black and white negatives.

The work *At Home with the Kodak* (2022) refers to the marketing policy of a leading manufacturer of photographic equipment, which has been targeting its offer towards women since the end of the 19th century. Easily accessible and simple to use cameras gave women the opportunity to record their own history, and at the same time entangled them permanently in a culture-based mass consumption with all the consequences of this process. And so a hundred years later, the new line of „*Kodak Smart Home*” products, including cameras for remote monitoring of babies, combines safety and care with the constant surveillance.

The brochures are accompanied by photographs from the *Fourth Wall* series taken in 2020 during the pandemic, in a situation of social isolation, in a house in which the artist was locked with her child and a camera.

All these elements are united by the concept of „care” - understood, on the one hand, as work performed unpaid by women, and, on the other, as a system of soft control, creating the appearance of a relationship based on mutual dependence and gratitude.

DOROTA WALENTYNOWICZ (PL)

is a graduate of the UAP in Poznań (photography) and the Royal Academy in Hague (art-science). In 2022, she received her PhD at the Academy of Fine Arts in Gdańsk, where she currently teaches post-photography classes. Her installations and photographs have been exhibited, among others, at the Folkwang Museum in Essen, at PGS in Sopot, at the WRO Biennial in Wrocław, at the Transmediale festival in Berlin, at the V2 Media Institute in Rotterdam, at Kunstlerhaus in Vienna, at AFK in Warsaw, at CSW Łaźnia in Gdańsk, at the Stroom Foundation in The Hague, the Four Domes Pavilion in Wrocław, the Bunkier Sztuki Gallery in Kraków, the Gdańsk City Gallery, and the Kunstverein in Salzburg. Walentynowicz is a member of the Plenum of Caring People and the Feminist Seminar.



Doroła Walentynowicz



Witold Węgrzyn

- 1/ *Ikona, Uniwersum* z cyklu / *Obecność, Sytuacje V* /
- 2/ *Gerydon* z cyklu / *Obecność, Sytuacje V* /
- 3/ *Droga* z cyklu *Sytuacje II*, ingerencje, interwencje

WITOLD WĘGRZYN (PL)

Ur. 1945, artysta fotografik i pedagog. Członek ZPAF od 1971 roku Kierownik Pracowni Fotografii oraz Wyższych Zaocznych Studiów Fotografii na Wydz. Malarstwa i Grafiki, Wydziale Grafiki ASP w Gdańsku. Jego dorobek artystyczny to 27 wystaw indywidualnych, udział w ponad 360 wystawach zbiorowych w kraju i za granicą, wiele nagród i wyróżnień. Za działalność artystyczną otrzymał Nagrodę Ministra Kultury i Sztuki III stopnia, Nagrodę Ministra Kultury i Sztuki II stopnia, Medal im. Jana Bułhaka, Nagrodę Indywidualną Prezydenta Miasta Gdańska, Medal 50-lecia ZPAF, Nagrody Rektorskie w PWSSP, ASP w Gdańsku za osiągnięcia dydaktyczne i artystyczne, Odznakę Zasłużony Działacz Kultury, Nagrodę Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego „Zasłużony dla Kultury Polskiej”. Od 2023 roku honorowy członek ZPAF.

Prace w zbiorach prywatnych w kraju i za granicą, zbiorach Muzeum Narodowego w Gdańsku, Wrocławiu, Warszawie, Muzeum Sztuki Współczesnej w Łodzi, Muzeum Fotografii w Krakowie, zbiorach Instytutu Sztuki na Uniwersytecie w Tokio. Członek Rady Artystycznej ZPAF przez 5 kadencji. Rzecznik MKiS d/s fotografii.

W latach 70 tych związany był z Galerią GN w Gdańsku, później z Gdańską Galerią Fotografii ZPAF. Uprawiał fotografię medialną, w latach 80 zbliżył się do programu „fotografii elementarnej” o wizualno-konceptualnym charakterze. W latach 90 tworzy cykle *Sytuacje I, II, III, IV* o graficznym, paramedialnym i wizualnym charakterze, w których ukryty jest składnik koncepcyjny. W 2007 roku prezentuje w PGS w Sopocie wystawę autorską z cyklu *Sytuacje V pn. Obecność*. W 2010 roku prezentuje wiele swoich prac na wystawie japońsko-polskiej *W stronę esencji* w Warszawie, Tokio i Kioto.

Fotografię traktuje jako pogranicze mediów i dyscyplin artystycznych, pole eksperymentów i poszukiwań własnej stylistyki, własnego „osobnego” języka, poszukiwań odpowiedzi na tematy uniwersalne i ponadczasowe. Kurator / współkurator/

wielu fotograficznych wystaw studentów ASP: *Medium jako medium* Sopot 2001, *Przygoda I, II, III, IV* prezentowanych w Gdańsku, Warszawie / Stara Galeriia ZPAF/ , „Galerii FF” w Łodzi, Galerii „Parter” w Kłodzku, na Fotofestiwalu „Fabryka Fotografii” w Łodzi /Manufaktura/, w PGS w Sopocie, / *Przygoda IV*/. Jego pracownię opuściło wielu młodych twórców, którzy odnoszą znaczące sukcesy na polu twórczości fotograficznej.

- 1/ *Icon, Universe* from the series / *Presence, Situations V* /
- 2/ *Gerydon* from the series / *Presence, Situations V* /
- 3/ *The Road* from the *Situations II* series, Interferences, Interventions

WITOLD WĘGRZYN (PL)

Born 1945, photographic artist and educator. Member of ZPAF since 1971. Head of the Photography Studio and the Higher Extramural Photography Studies at the Faculty. Painting and Graphics, Faculty of Graphics, Academy of Fine Arts in Gdańsk. His artistic achievements include 27 individual exhibitions, participation in over 360 collective exhibitions in Poland and abroad, and many awards and distinctions.

For his artistic activity, he received the Award of the Minister of Culture and Art, 3rd degree, the Award of the Minister of Culture and Art, 2nd degree, and the Medal of Jan Bułhak, Individual Award of the Mayor of Gdańsk, Medal of the 50th Anniversary of ZPAF, Rector's Awards at the Academy of Fine Arts in Gdańsk for teaching and artistic achievements, Badge of Meritorious Cultural Activist, Award of the Minister of Culture and National Heritage „For Merit for Polish Culture”. From 2023, an honorary member of ZPAF.

His works are in private collections in Poland and abroad, the including National Museums in Gdańsk, Wrocław, Warsaw, the Museum of Contemporary Art in Łódź, the Museum of Photography in Krakow, the collections of the Institute of Art at the University of Tokyo. Member of the Artistic Council of ZPAF for 5 terms. MKiS appraiser for photography.

In the 1970s he was associated with the GN Gallery in Gdańsk, later with the Gdańsk Photography Gallery ZPAF. He practiced media photography, and in the 1980s he became closer to the „elementary photography” program of a visual and conceptual nature. In the 1990s, he created the series *Situations I, II, III, IV* of a graphic, paramedia and visual nature, in which is a hidden conceptual component. In 2007, he presented his own exhibition from the series „*Situations V*” entitled *Presence* at

the PGS in Sopot. In 2010, he presented many of his works at the Japanese-Polish exhibition *Towards the Essence* in Warsaw, Tokyo and Kyoto.

He treats photography as a borderline between media and artistic disciplines, a field of experiments and searches for one's own style, one's own „separate” language, and a search for answers to universal and timeless topics.

Curator / co-curator / of many photographic exhibitions of students of the Academy of Fine Arts: *Medium as a medium* Sopot 2001, *Adventure I, II, III, IV* presented in Gdańsk, Warsaw / Stara Galeria ZPAF/, „Galeria FF” in Łódź, Galeria „Parter” in Kłodzko, at the “Fabryka Fotografii” Fotofestiwal in Łódź /Manufaktura/, at PGS in Sopot, / *Przygoda IV I*. Many young artists left his studio and achieved significant successes in the field of photography.





Witold Węgrzyn



Piotr Wołyński

EINE ILLUSTRIERTE WELTGESCHICHTE, 2023

obiekt: kolaż na wydruku fotograficznym 48x111 cm, płyta plexi, świetlówka, wymiary 50x115x30 cm

Od pewnego czasu zajmuje mnie zagadnienie wielości. Jej wszechobecność w naturze pod postacią nadmiaru, przerostu jest podstawową dla ukierunkowanego rozwoju. Współczesne środki obrazowania generują wielość na niespotykaną miarę. Hiperprodukcja obrazów stworzyła warunki sprzyjające pojawianiu się coraz to nowych „gatunków”, generowania ich ilości na niespotykaną dotąd skalę. Obiekt powstał jako intuicyjne zbliżenie dwóch reprezentacji wielości. Fotografia kolonii porostów (pustułka pęcherzykowata) została „zasiedlona” przez wizerunki twarzy zaczerpnięte z książki *Spamer's Illustrierte Weltgeschichte* (wydawnictwo Otto Spamer, Lipsk 1902). Kolaż został umieszczony w izolowanym, quasi-laboratoryjnym środowisku dla podkreślenia natury obserwowanego zjawiska, jego roli wskaźnikowej (podobnie do porostów) i prognostycznej (podobnie do historii).

PIOTR WOŁYŃSKI (PL)

(ur. w 1959 w Poznaniu), artysta wizualny, od końca lat 70. zajmuje się fotografią w obszarze sztuki. Traktuje fotografię jako społeczny paradygmat koncentracji uwagi i porządkowania znaczeń, który wymaga ciągłych eksperymentów i przewartościowań. Studiował filozofię i kulturoznawstwo na Uniwersytecie im. A. Mickiewicza w Poznaniu. Oprócz działalności artystycznej pisze teksty o sztuce i organizuje wystawy. Od 1985 roku związany z Uniwersytetem Artystycznym im. Magdaleny Abakanowicz w Poznaniu; początkowo jako asystent w pracowni prof. Stefana Wojneckiego, od lat 90. prowadzi własną pracownię. Autor kilkunastu wystaw indywidualnych.

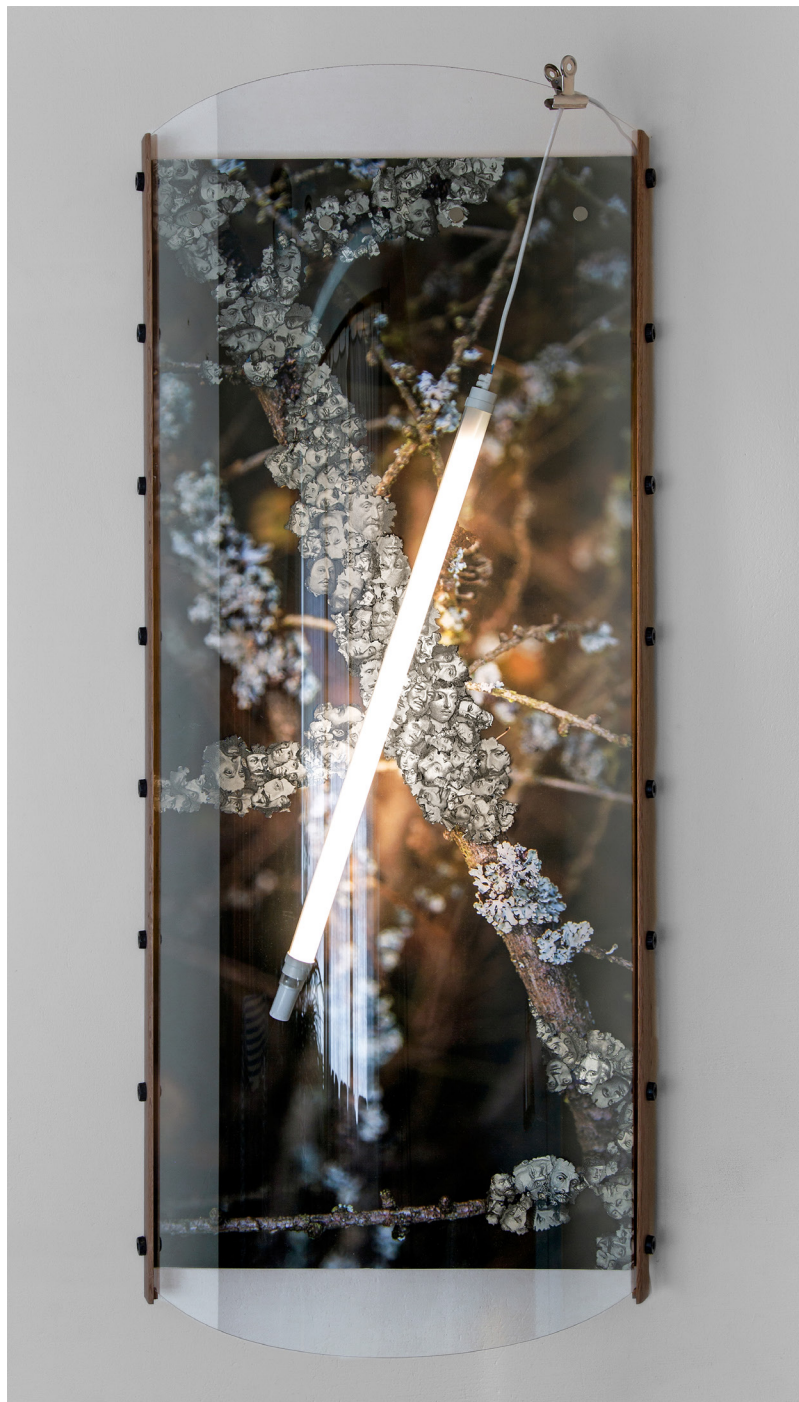
EINE ILLUSTRIERTE WELTGESCHICHTE, 2023

object: collage on a photographic print 48x111 cm, plexiglass, fluorescent lamp, dimensions 50x115x30 cm

I have been interested in the issue of multiplicity for some time. Its omnipresence in nature in the form of excess and hypertrophy is fundamental for directed development. Modern means of imaging generate unprecedented multiplicity. The hyperproduction of images has created conditions conducive to the emergence of new „genres”, generating their quantities on an unprecedented scale. The object was created as an intuitive approximation of two representations of multiplicity. A photograph of a lichen colony (vesicle kestrel) was „populated” with facial images taken from the book *Spamer's Illustrierte Weltgeschichte* (Otto Spamer publishing house, Leipzig 1902). The collage was placed in an isolated, quasi-laboratory environment to emphasize the nature of the observed phenomenon, its indicative (similar to lichen) and prognostic (similar to history) role.

PIOTR WOŁYŃSKI (PL)

(born in 1959 in Poznan), a visual artist, he has worked in the field of creative photography since the end of the 1970s. He treats photography as a social paradigm of concentration of attention and ordering meanings, which requires constant experiments and reappraisals. He studied philosophy and cultural studies at the Adam Mickiewicz University in Poznan. In addition to his artistic pursuits, he publishes critical texts and organizes exhibitions. Since 1985, he has been associated with Magdalena Abakanowicz University of the Arts in Poznań; initially, as Assistant Professor in the studio of Professor Stefan Wojnecki, and since the 1990s he has managed his own studio. He is the author of more than ten solo exhibitions.



Piotr Wołyński



a.w.

EVERYTHING IS AS IT SHOULD BE

video z dźwiękiem, 10-15 min., 2023

Kultura sukcesu, której ulegamy, nie tylko licząc się wyłącznie z wygranymi, ale też przypisując idei sukcesu rolę nadrzędną i wyznacznik jakości naszego życia, a co za tym idzie własnej wartości. Porażka odczytywana jest jako temat wstydlivy, to co przydarza się innym, nigdy nam samym. Bronimy się już nie tylko przed samą porażką, ale przed przyznaniem się do niej, nawet przed samym sobą, o ile to w ogóle możliwe. Temat porażki to – proces poznawania samego siebie i kształtowania się osobowości (we *Wprowadzeniu do filozofii* Karl Jaspers pisze: „Rozstrzygające jest dla człowieka to, jak doświadcza porażki [...] To, jak doświadcza porażki decyduje o tym, kim się staje”) i kulturowym, o którym pisał Jack Halberstam w *Przedziwnej sztuce porażki*, dekonstruując całą logikę sukcesu i porażki, która przyświeca obecnie naszej kulturze.

Projekt zrealizowano przy pomocy finansowej Województwa Pomorskiego

a.w. (PL)

[ania włodarska]

kreatorka, dydaktyczka, kobieta, w notorycznym ruchu i permanentnej zmianie, tym samym w ciągłym niedoczasie córka i siostra przyjaciółka

EVERYTHING IS AS IT SHOULD BE VIDEO WITH SOUND,

10-15 min., 2023

A culture of success to which we are succumbing, not only relying exclusively on winning, but also attributing to the idea of success a superior role and a determinant of our quality of life and thus of our own self-value.

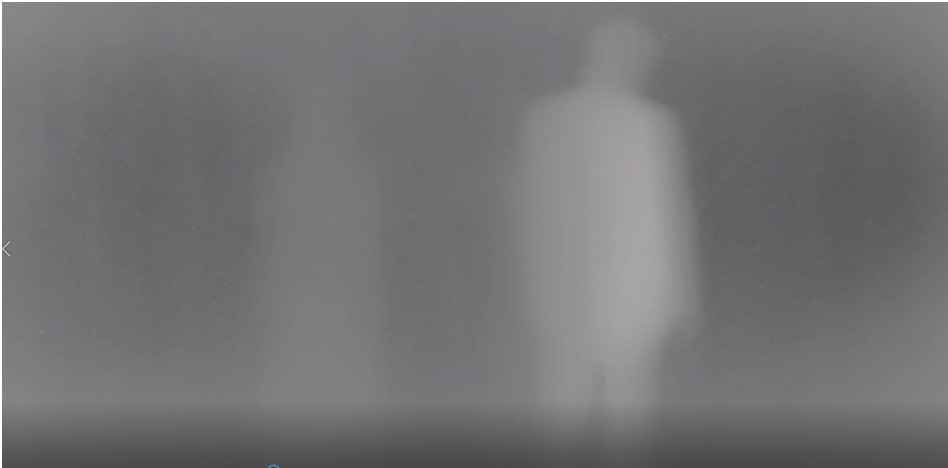
Failure is interpreted as a shameful subject, something that happens to others, never to ourselves. We no longer defend ourselves not only against failure itself, but against admitting it, even to ourselves, if at all possible. The theme of failure is - the process of self-knowledge and the formation of the personality (in his *Introduction to Philosophy*, Karl Jaspers writes: „What is decisive for man is how he experiences failure (...) It is how one experiences failure that determines who one becomes.”) and a cultural one, which Jack Halberstam wrote about in *The Precocious Art of Failure*, deconstructing the whole logic of success and failure that guides our culture today.

The project was made with the financial support of the Pomeranian Voivodeship.

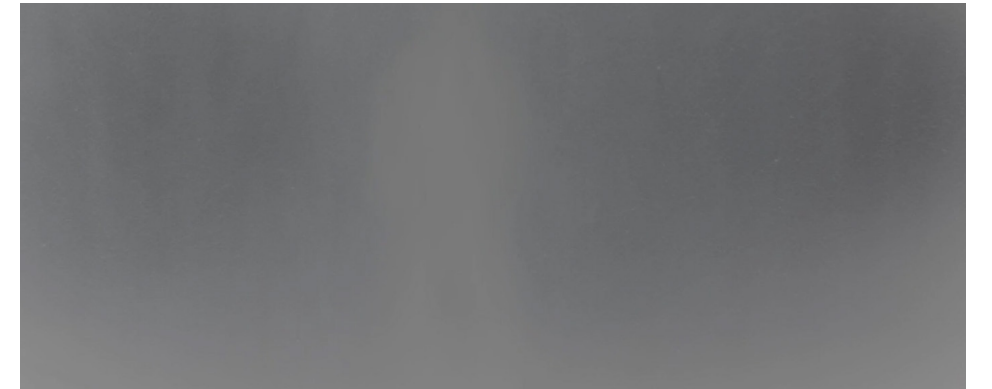
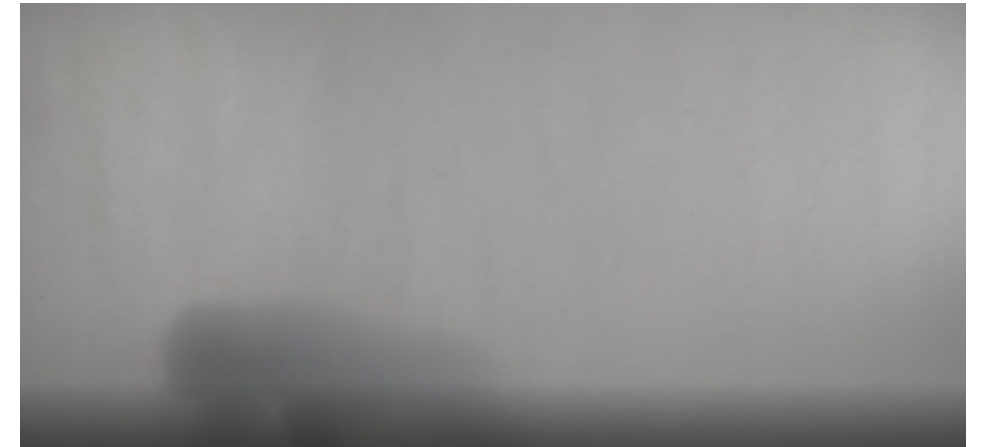
a.w. (PL)

[ania włodarska]

creator, lecturer, woman, permanently on the move and in permanent change, therefore constantly behind the times daughter and sister friend



a.w.



Adrian Wykrota

ORANŻ / 2021

*Wiesz... jest taki las, który w dobie pandemii
czyścił głowę, dawał wytchnienie i pozwalał
złapać tyk powietrza.*

*Dziś pojawiły się pomarańczowe kropki na
drzewach.*

Setki pomarańczowych kropek.

Głos kukutki zamienił się na głos pilarki.

Chyba już się nie zobaczymy.

Las był.

ADRIAN WYKROTA (PL)

fotograf, dokumentalista, wykładowca. Pomysłodawca i współzałożyciel galerii Pix.house w Poznaniu. Ukończył kulturoznawstwo/medioznawstwo i filologię angielską oraz z wyróżnieniem Instytut Twórczej Fotografii Uniwersytetu Śląskiego w czeskiej Opawie, gdzie uzyskał tytuł doktora. Stypendysta Ministerstwa Kultury, ZAIKS-u, Marszałka Województwa Wielkopolskiego i miasta Poznań. Uczestnik warsztatów agencji Magnum Photos w Birmingham i Belfaście. W 2014 roku wybrany przez tę agencję jednym z 30 najlepszych na świecie fotografów przed trzydziestką. Zwycięzca i finalistą konkursów m.in.: IPA, Grand Press Photo, BZWBK Press Photo, Lumix Festival, Leica Street Photo, Fotoreporter Roku. Swoje prace prezentował na wystawach w Polsce i na świecie. Jego książka *NIE – NOT* znalazła się w kolekcji Tate Modern w Londynie (kurator zbioru Martin Parr).

ORANGE / 2021

*You know... there is a forest that in times of pandemic
it cleared the head, gave respite and allowed
take a sip of air.*

*Today, orange dots appeared
on trees.*

Hundreds of orange dots.

The cuckoo's voice changed into the voice of a chainsaw.

I guess we won't see each other again.

There was a forest.

ADRIAN WYKROTA (PL)

photographer, documentalist, lecturer and co-founder of the Pix.house gallery in Poznań. He graduated in Media Studies and English Philology as well as Institute of Creative Photography of the University of Silesia in Opava, Czech Republic, where he obtained his PhD Scholarship holder of the Ministry of Culture, ZAIKS, the Marshal of the Greater Poland Voivodeship and the city of Poznań, participant of Magnum Photos agency workshops in Birmingham and Belfast. In 2014, he was chosen by this agency as one of the 30 best photographers under thirty. Winner and finalist of competitions including: IPA, Grand Press Photo, BZWBK Press Photo, Lumix Festival, Leica Street Photo, Photojournalist of the Year. He presented his works at exhibitions in Poland and around the world. His book *NIE – NOT* is included in the collection of Tate Modern in London (curator of the collection: Martin Parr).



Wojciech Zamiara

AUTOPORTRET Z CYKLU PATRZĘ.

Portret antropologiczny. wideo, 28:00, 2023

Po ponad dziesięciu latach wracam do projektu rozpoczętego w 2008 roku. Dokładam „siebie” i PATRZĘ.

Podziękowania dla dr Vahrama Mkhitarian
i mgr Bartosza Żukowskiego za współpracę.

WOJCIECH ZAMIARA (PL)

„W sztuce Zamiary nic nie jest śliczne. W sztuce Zamiary wszystko jest prymarne, gołe, przed-logiczne, niedopowiedziane. Z jego dorobku nie da się wysnuć żadnego manifestu. Nie dlatego, iżby nie miał on jasno sprecyzowanych poglądów, ale raczej dlatego, że, jak wyraził to w swojej typograficznej instalacji [...] „nie chcę, byś się ze mną zgadzał, zrozum tylko, co myślisz”. Ta dbałość, by nie odbierać odbiorcy, przynależnej mu roli ostatecznego realizatora znaczeń emanujących z czasoprzestrzennych faktów skomponowanych przez autora, jest bazowym wyróżnikiem całej twórczości Zamiary, niezależnie od medium.” Andrzej Bednarczyk

Twórca sztuki wideo. Realizuje instalacje przestrzenne i performance. Zajmuje się scenografią, grafiką wydawniczą i ekranową, animacją i wideo art’em. Brał udział w kilkuset wystawach zbiorowych i indywidualnych. Jego prace prezentowane były w ważnych ośrodkach związanych ze sztuką współczesną m.in.: Berlin, Kassel, Kolonia, Sao Paulo, Tokio, Nowy Jork, Londyn czy Strasburg i w MOMA w Nowym Jorku. Artysta niepokorny, zawsze pod prąd...

SELF-PORTRAIT FROM THE SERIES I’M LOOKING.

Anthropological portrait. video, 28:00, 2023

After more than ten years, I am returning to a project started in 2008. I add ‚myself’ and I AM LOOKING.

Thanks to PhD Vahram Mkhitarian
and MA Bartosz Żukowski for the cooperation.

WOJCIECH ZAMIARA (PL)

„In Zamiara’s art, nothing is pretty. In Zamiara’s art, everything is primal, bare, pre-logical, unspoken. No manifesto can be derived from his artistic output. This is not because he does not have clearly defined views, but rather because, as he expressed it in his typographic installation (...) „I don’t want you to agree with me, just understand what you think”. This care not to deprive the viewer of his or her rightful role as the ultimate realiser of the meanings emanating from the spatio-temporal facts composed by the author is the underlying characteristic of Zamiara’s entire artistic output, regardless of the medium.” Andrzej Bednarczyk

Video art creator. He makes installations and performances. He works in stage design, editorial and screen graphics, animation and video art. He has taken part in several hundred collective and individual exhibitions. His works have been presented in important centres associated with contemporary art, including Berlin, Kassel, Cologne, Sao Paulo, Tokyo, New York, London or Strasbourg and at MOMA in New York. A rebellious artist, always against the mainstream....



Wojciech Zamiara





DOKUMENTACJA WYSTAWY / EXHIBITION IMAGES

(NIE) OPOWIE- DZIANE – CO TKWI U PODSTAW FOTOGRAFII I PAMIĘCI

(UN)TOLD – WHAT LIES AT THE BASIS OF PHOTOGRAPHY AND MEMORY

Agnieszka Babińska, Beata Cedrzyńska, Magdalena Czajka-Cardoso, Andrzej Dudek-Dürer, Mariusz Filipowicz, Nigel Grierson, Karol Grygoruk, Grzegorz Jarmocewicz, Sebastian Klochowicz, Jarosław Klupś, Marzena Kolarz, Lucyna Kolendo, Antoine Martin, Rafał Milach, Jowita Mormul, Janusz Musiał, Valentyn Odnoviun, Patrycja Orzechowska, Josée Pedneault, Agnieszka Piasecka, Viacheslav Poliakov, Małgorzata Popinigis, Agnieszka Rayss, Dominika Sadowska, Agnieszka Sejud, Hanna Shumska, Alnis Stakle, Agata Szuba, Roksolana Tabaka, Neil Andrew Taylor, Dorota Walentynowicz, Witold Węgrzyn, Piotr Wołyński, a.w., Adrian Wykrota, Wojciech Zamiara

O wystawie

5.12.2023–09.01.2024 w gdańskiej Akademii Sztuk Pięknych w Dużej Auli w Wielkiej Zbrojowni miała miejsce międzynarodowa wystawa *(Nie)opowiedziane*.

Na wystawie ponad 30 autorek i autorów z Kanady, Litwy, Łotwy, Szwajcarii, Ukrainy, Wielkiej Brytanii i Polski prezentowało prace odnoszące się do tematu wystawy i dwudniowej konferencji – *(Nie)opowiedziane – co tkwi u podstaw fotografii i pamięci*. Pomysłodawczynią i kuratorką projektu była Agnieszka Babińska.

artyści/artystki:

Agnieszka Babińska (PL), Beata Cedrzyńska (PL), Magdalena Czajka-Cardoso (PL), Andrzej Dudek-Dürer (PL), Mariusz Filipowicz (PL), Nigel Grierson (GB), Karol Grygoruk (PL), Grzegorz Jarmocewicz (PL), Sebastian Kłochowicz (PL), Jarosław Klupś (PL), Marzena Kolarz (PL), Lucyna Kolendo (PL), Antoine Martin (CHE), Rafał Milach (PL), Jowita Mormul (PL), Janusz Musiał (PL), Valentyn Odnoviun (UKR/LT/PL), Patrycja Orzechowska (PL), Josée Pedneault (CA), Agnieszka Piasecka (PL), Viacheslav Poliakov (UKR), Małgorzata Popinigis (PL), Agnieszka Rayss (PL), Dominika Sadowska (PL), Agnieszka Sejud (PL), Hanna Shumska (UKR), Alnis Stakle (LV), Agata Szuba (PL), Roksolana Tabaka (UKR), Neil Andrew Taylor (GB), Dorota Walentynowicz (PL), Witold Węgrzyn (PL), Piotr Wołyński (PL), a.w. (PL), Adrian Wykrota (PL), Wojciech Zamiara (PL)

Autorką wszystkich fotografii dokumentujących wystawę jest Agnieszka Babińska.

About the exhibition

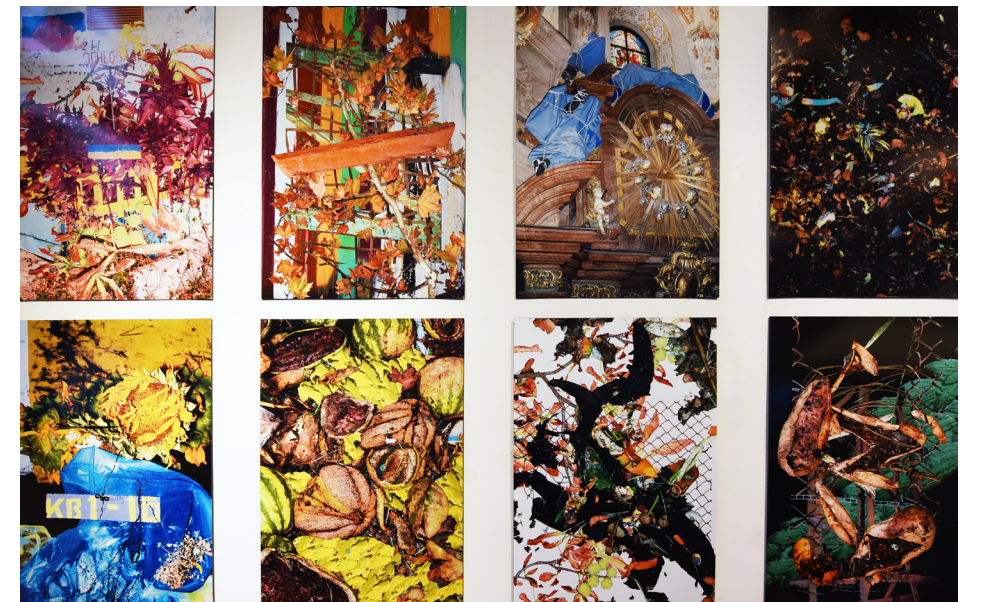
On 15.12.2023–09.01.2024, the international exhibition *(Un)told* took place at the Academy of Fine Arts in Gdańsk in the Aula Gallery.

At the exhibition, over 30 authors from Canada, Lithuania, Latvia, Switzerland, Ukraine, Great Britain and Poland presented works related to the theme of the exhibition and the two-day conference - *(Un)told – what lies at the basis of photography and memory*. The originator and curator of the project was Agnieszka Babińska.

artists:

Agnieszka Babińska (PL), Beata Cedrzyńska (PL), Magdalena Czajka-Cardoso (PL), Andrzej Dudek-Dürer (PL), Mariusz Filipowicz (PL), Nigel Grierson (GB), Karol Grygoruk (PL), Grzegorz Jarmocewicz (PL), Sebastian Kłochowicz (PL), Jarosław Klupś (PL), Marzena Kolarz (PL), Lucyna Kolendo (PL), Antoine Martin (CHE), Rafał Milach (PL), Jowita Mormul (PL), Janusz Musiał (PL), Valentyn Odnoviun (UKR/LT/PL), Patrycja Orzechowska (PL), Josée Pedneault (CA), Agnieszka Piasecka (PL), Viacheslav Poliakov (UKR), Małgorzata Popinigis (PL), Agnieszka Rayss (PL), Dominika Sadowska (PL), Agnieszka Sejud (PL), Hanna Shumska (UKR), Alnis Stakle (LV), Agata Szuba (PL), Roksolana Tabaka (UKR), Neil Andrew Taylor (GB), Dorota Walentynowicz (PL), Witold Węgrzyn (PL), Piotr Wołyński (PL), a.w. (PL), Adrian Wykrota (PL), Wojciech Zamiara (PL)

The author of all the photographs documenting the exhibition is Agnieszka Babińska.

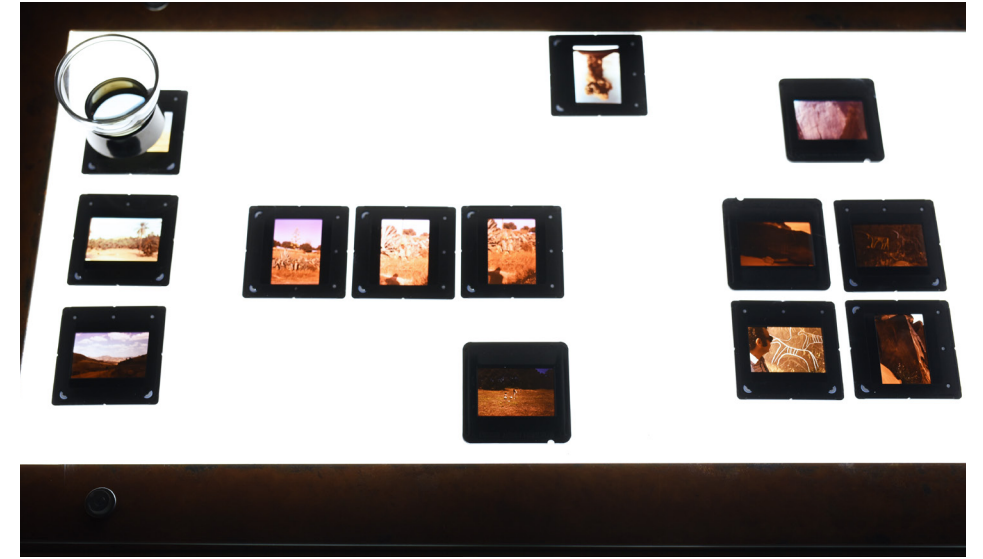




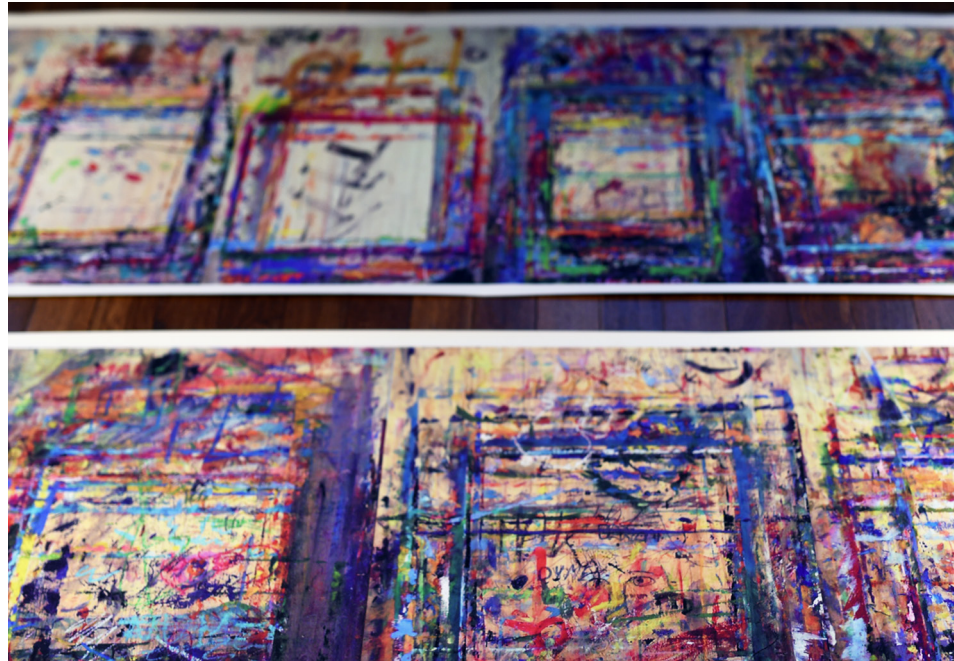














(Nie)Opowiedziane – co tkwi u podstaw fotografii i pamięci

Wersja rozszerzona

autor (redaktor):

Agnieszka Babińska

zespół redakcyjny:

Agnieszka Babińska (redaktor prowadzący)

Mariusz Wrona (korekta)

koordynator projektu:

Agnieszka Babińska

projekt graficzny, skład, projekt okładki:

Magdalena Czajka-Cardoso

tłumaczenie:

Agnieszka Piasecka

Tomasz Zerek (korekta językowa)

wydawca:

Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku

Targ Węglowy 6

80-836 Gdańsk

tel. +48 58 301 28 01

www.asp.gda.pl

kontakt:

wydawnictwo@asp.gda.pl

Dofinansowano ze środków Ministerstwa Edukacji Narodowej.



Ministerstwo
Edukacji Narodowej

ISBN: 978-83-67720-42-7

Gdańsk 2025



AKADEMIA
SZTUK
PIĘKNYCH
W GDAŃSKU



ZBROJOWNIA
SZTUKI



RI



WYDAWNICTWO
ASP W GDAŃSKU

