

# CZYM I W JAKI SPOSÓB

Waldemar Pranckiewicz

Tekst poniższy będzie posiadał dwie części. Pierwsza z nich będzie dotyczyła rozważań nad możliwymi modelami pracy z fotografią, natomiast druga część będzie omawiała prace na wystawie fotograficznej "Biologia Chemia Fizyka" w galerii Design we Wrocławiu.

I.

Postawmy proste pytanie: Czym jest fotografia? Nie jest to jedynie obrazek na papierze lub ekranie. Na pewno jest to obraz powstały przy pomocy światła. Dużo fotografii jest wynikiem relacji pomiędzy soczewką a powierzchnią światłoczułą, choć są także kamery bez układów soczewek (fotografia otworkowa) czy też obrazy powstające w wyniku bezpośredniego naświetlania papieru fotograficznego (fotogramy). Procesy chemiczne odgrywają również rolę w powstawaniu obrazu fotograficznego na papierze, podczas gdy elektryczność generuje obrazy na monitorach lub projektorach. Z kolei sam akt fotografowania, widzenia, jak i reakcji na fotografię można postrzegać jako biologicznie uwarunkowany proces. Proste pytanie na początku tekstu miało jedynie ukazać, iż powstawanie obrazu, w tym wypadku fotograficznego, może być postrzegane z kilku perspektyw.

Jednak głównym pytaniem, które warto zadać i na które warto poszukać odpowiedzi, jest: Czym fotografia może być? W jaki sposób może być tworzona? W tym momencie możemy przejść od technicznej natury produkcji obrazu do bardziej złożonych intencji świadome lub nieświadome ulokowanych za powierzchnią obrazu. Bowiem fotografia posiada nie tylko generowaną przez ustawienia mechanizmu głębi ostrości, ale także powstający w trakcie odbioru pracy 'zestaw odniesień'<sup>1</sup>. Różne odniesienia, a też formy pracy z fotografią ulegały zmianie od końca XIX wieku i jak zostanie to ukazane w tym tekście, nadal podlegają nieustannym rekonfiguracjom.

Nauka, malarstwo, odzwierciedlenia

Bezspornie fotografia pomaga nauce w stawianiu wniosków. Fotograficzny obraz może być na przykład notacją eksperymentu, skanem organów lub śladem po reakcji. Istnieją obecnie prywatne i państwowe instytucje specjalizujące się w sprzedaży wydruków zdjęć związanych mniej lub bardziej z naukowym obszarem. Jednym z pierwszych wykorzystani fotografii dla celów badawczych była chronofotografia, która pojawiła się w drugiej połowie XIX wieku. Wspierała ona rodzaje się w tamtym czasie dyscypliny badające motorykę,

<sup>1</sup> Termin *zestaw odniesień* może być użyty w stosunku do każdej pracy, w każdym medium. Nie jest to termin jakościujący, a jedynie opisujący daną pracę. To, co wydaje nam się niezrozumiałe w jednym punkcie czasu (nie odnoszące się do niczego nam znanego), w innym może nam ukazać zupełnie inny wymiar. W takim ujęciu zestaw odniesień posiada czasowy charakter, z możliwością zanikania i pojawiania się. Jako przykład zniknięcia *wyraźnej* struktury odniesień można doświadczyć w niektórych pracach alegoryczno-symbolicznych malarstwa renesansu, a na myśl przychodzą chociażby dzieła Giorgione i jego obraz *Trzej filozofowie*, w którym nie ma obecnie pewności co do znaczenia namalowanej tam sceny.

fizjologię i aerodynamikę. Dwóch przedstawicieli najczęściej dziś kojarzonych z tym typem fotografii to Eadweard Muybridge i Étienne-Jules Marey. Pierwszy jest znany jako ten, który rozstrzygnął pytanie o to, czy koń w trakcie galopu odrywa od ziemi wszystkie nogi. W tym celu użył on 12 stereoskopowych aparatów, które były uruchamiane w trakcie galopu konia. Marey był z kolei wynalazcą instrumentów do pomiaru pulsu, zajmował się także badaniami zjawiska latania u insektów i ptaków. W 1882 roku skonstruował chronofotograficzny pistolet – aparat fotograficzny przypominający kształtem karabin, który rejestrował 12 klatek na sekundę, ale co ciekawe w obszarze jednego kadru. Zdjęcia rentgenowskie, zapoczątkowane przez Wilhelma Röntgena w 1895 roku (zdjęcie ręki jego żony, z widocznym na palcu pierścieniem), są oczywiście klasycznym przykładem medycznej fotografii.

Wykorzystanie fotografii w surrealistycznej sztuce to moment, w którym dostrzega się zupełnie inne możliwości tkwiące w tym medium. Solaryzacja, wielokrotne naświetlanie, kolaż, fotogram, a także inscenizacja – wszystkie te zabiegi mające rozmyć granice pomiędzy realnym a sniącym, paradoksalnie poszerzyły środki wyrazu samego medium. Jest też znamienne, iż surrealiści cenili fotografie Eugèna Atgeta za ową umiejętność kadrowania układów miejskich i sugerowania w nich innego świata. Dla artystów tej generacji również inne zdjęcia, czy to prywatne, czy też naukowe, mogły tworzyć zupełnie inne znaczenia. Jeśli pominąć kwestię kilku ewidentnie surrealistycznych rekwizytów, takich jak manekin, maszyna, staje się oczywiste, iż w tym czasie kształtują się fotograficzne możliwości edycji i kadrowania jako środka do kierowania wyobraźnią i emocjami.

### Obraz powielany i interpretacja na przestrzeni czasu

Okolo 1914 roku Marcel Duchamp rozpoczął pracę nad kompilacją notatek i rysunków, które w formie zdjęć trzymane były w pudełku po filmie fotograficznym. Co ciekawe, w obiegu internetowym są dwa obrazy owego pudełka, jedno wygląda na pochodzące z fabryki Lumière, drugie natomiast nosi nazwę Kodak<sup>2</sup>. Owa chęć kompilacji materiałów badawczych (rysunków i notatek) w formie fotograficznej, a także trzymanie ich w pudełku jest oczywiście pierwszym krokiem ku późniejszym pracom Duchampa z replikami i edycjami.

Przy innej okazji, poszukując materiałów o ready-made, natknąłem się na fotografie studia Marcela Duchampa zrobione w latach 1916–1918. Autorstwo zdjęć nie jest jednoznaczne, choć przypisywane jest pisarzowi Henri Pierre Roché. Jan Bäccklund twierdzi, iż na fotografiach są przedmioty, które znamy z późniejszych replik jako ready-made, ale możliwe jest, iż na fotografiach są przedmioty, o których nie wiemy, iż zostały desygnowane jako ready-made<sup>3</sup>. Duchamp był szczególnie przywiązany do tych zdjęć i wykorzystał je w późniejszych kompilacyjnych pracach, np. w "Boîte-en-valise". Jego przywiązanie do owych zdjęć nie jest natury sentymentalnej, jest to zestaw, podobnie jak każde jego inne dzieło, który wychodzi poza wizualność i wymaga intelektualnego dochodzenia. W obrazie przedmiotów ujawnia się według Bäccklunda potencjalna ambiwalencja, mogą być dziełami, mogą nimi nie być. Moja własna teoria zakłada, iż fotografie studia Duchampa zatrzymały pewien etap pomieszczenia będącego w nieustannej przemianie (w tym miejscu warto przypomnieć np. zainteresowanie artysty kolekcjonowaniem kurzu, a także ogólny „rozgardiasz” uwidoczniiony na zdjęciach)<sup>4</sup>. Jeżeli zdjęcia nie były wykonane intencjonalnie przez artystę, a jedynie są wynikiem aktywności kogoś z jego kręgu, to można sobie wyobrazić, iż dopiero po otrzymaniu odbitek i oglądzie ich rozpoczął się dla Duchampa kolejny proces pracy – 'w oparciu o nie'. Owe fotografie mogły ukazać Duchampowi pewne możliwości pozycjonowania ready-made, ów zatrzymany przepływ artystycznego życia ujawnił możliwości kolejnych realizacji. Być może istotne jest także to, iż przestrzeń studia była zarazem mieszkaniem artysty, i zdjęcia dokumentują trzecią jakość, nie przestrzeń sztuki, nie pracownię, ale miejsce-potencjał.

### Malarstwo, foto, grafika

Zupełnie innym zagadnieniem jest relacja fotografii do malarstwa. Jest to, jak się okazuje, jeden z dłuższych i ciągle prowadzonych romansów. Związek obu medium rozpoczął się od momentu pojawienia się fotografii. O ile jednak na samym początku fotografia naśladowała formalnie malarstwo, o tyle obecnie można mówić o obustronnym transferze stylów i tematów. Innym zagadnieniem jest zbliżenie fotografii do graficznego zapisu i nie mam tu na myśli kontrastowego efektu wizualnego, a raczej budowanie językowo-znaczeniowych struktur (obecnych także w malarskim pracach). Fotograficzny materiał jest niekiedy

2 Pudełko Marcela Duchampa - Lumière pudełko: [http://www.toutfait.com/issues/issue\\_1/News/stpopup\\_1.html](http://www.toutfait.com/issues/issue_1/News/stpopup_1.html)

Kodak pudełko: <http://www.escholarship.org/editions/view?docId=ft3w1005ft&chunk.id=d0e1503&ctoc.depth=1&ctoc.id=d0e3388&brand=ucpress>

3 [http://archiwum.porthem.org/boktext.php?bok\\_id=3](http://archiwum.porthem.org/boktext.php?bok_id=3)

4 <http://www.e-flux.com/journal/view/50>

jedynie elementem wyjściowym dla malarzy, jak choćby zdjęcia Muybridga używane przez Francisca Bacona, niekiedy jednak jest to ewidentne przeniesienie, choćby prace Judith Eisler, generujące atmosferę filmowego kadru, jego optyczną ramę i głębię ostrości<sup>5</sup>. Z kolei Jeff Wall jest przykładem stosowania motywów i kompozycji w bardzo dokładnie zaaranżowany sposób i niektóre jego realizacje mają odniesienie do malarstwa<sup>6</sup>. W wielkim skrócie można powiedzieć, iż oba media wykorzystują własne specyfiki tworzenia obrazu, ale oczywiście pytanie pozostaje zawsze to samo: W jakim celu to wykorzystanie jednego medium w obszarze drugiego się odbywa? Andy Warhol i jego multiplikowane fotograficzne wizerunki mogą być rozpatrywane pod kilkoma kątami. Jego obrazy reprodukujące gazetę z fotografią katastrofy można widzieć na przykład jako obraz współczesnego wizerunku śmierci lub jako dokument XX-wiecznej transformacji wydarzenia ku formie masowej informacji; z kolei wielokrotne portrety znanych ludzi mogą być postrzegane jako odnoszące się do zagadnień związanych z indywidualnością, obecnością i powierzchnią. Jego transfer obrazu fotograficznego jest bardzo graficzną formą zapisu w obszarze malarstwa, w dodatku powiązanego z aktem wykonania. Manipulacja siatką sitodrukową, owa różnorodność w geście druku, którą można by nazwać repetycją z zakłóceniami, wprowadza z jednej strony ludzki czynnik (w mechanicznym akcie reprodukcji), z drugiej strony obrazuje warstwowość i niedoskonałość (wizerunku). W dziełach, w których powielane motyw występuje razem (np. "Marilyn Diptych" z 1962 roku), prace Warhola stają się czasową matrycą, w której każda część jest równie ważna i której egzystencja jest uwydatniona przez inne, sąsiadujące multiplikacje.

O ile więc Warhol i jego reprodukcje katastrof są o medialnym artykułowaniu tragedii, o tyle na przykład nieostre, rozmazane portrety Gerharda Richtera oferują poetykę 'nieuchwytnych' postaci. Co ciekawe, jego rozmyte obrazy bazujące na fotografiach, mogą być: a) malarską interwencją na mokrej powierzchni olejnego obrazu b) imitacją nieostrego, 'nieudanego' zdjęcia. Richter to także malarstwo na zdjęciach, fotograficzne krajobrazy naznaczone są śladami farby, w których trudno jest powiedzieć, czy powstały manualnie, czy według jakiejś zaplanowanej instrukcji. Prace stają się malarsko-fotograficznymi hybrydami.

Jeszcze innymi ciekawymi historiami odnośnie relacji foto-malarskich oferują nam projekty Johna Baldessari i Martina Kippenbergera. W pewnym momencie swojej kariery Baldessari doszedł do wniosku, iż osiągnął już wszystko jako malarz i zaczął zastanawiać się nad tym, co zrobić ze swoimi obrazami. Ostateczną konkluzją była decyzja o ich kremacji, co też uczynił 24 lipca 1970 roku ("Cremation Project" obejmuje obecnie pojemnik z prochami obrazów, pewna część prochów posłużyła też do wypieku ciastek, które prezentowane są w szklanym słoiku, wraz z recepturą i dokumentacją spalania prac). Jego projekty od tego czasu w dużej mierze bazują na fotografii. Jeden z cyklów obrazów, który nie został spalony, to "Obrazy zamówione" (1969). W serii tej Baldessari poprosił o zrobienie wiernych malarskich kopii zdjęć ręki, której palec wskazuje różne dziwne lokalizacje. Różni malarze-amatorzy wykonali kopie fotografii w obrębie płótna, a następnie liternik wypisał na każdej z prac imię autora. W pewnym okresie metoda pracy Baldessariego polegała na jeźdźeniu samochodem i robieniu zdjęć w przypadkowo wybranych lokalizacjach. Za każdym razem zapisywał on informację o lokalizacji<sup>7</sup>. Inny jego projekt, rodzaj absurdałnego konceptualizmu, to kadry, w których uderza on kijem golfowym w różne przedmioty i kreśląc w centrum odbitki małe kółko, bada na ile sytuują się one w centrum fotografii ("The Artist Hitting Various Objects With a Golf Club", 1972-1973). Podobny sposób pracy, tworzenia obrazów w oparciu o materiał fotograficzny, był także w przewrotny sposób wykorzystywany przez Martina Kippenbergera. Jego cykl monochromatycznych, „niedbale” namalowanych obrazów "Uno di voi, un tedesco in Firenze" (1976-1977) powstał w oparciu o zestaw własnych i znalezionych ujęć fotograficznych. Innym razem niezadowolony z cyklu obrazów namalowanych przez asystenta na podstawie wszystkich jego obrazów w katalogach, postanowił je zniszczyć, wcześniej jednak fotografując je i tworząc ekspozycję z owych reprodukcji oraz modelu konteneru budowlanego, który był wypełniony zniszczonymi obrazami.

#### Niestandardowe naświetlania i wywoływania obrazu

"I trust that, if I study something carefully enough, a greater essence or truth might be revealed without having a prescribed meaning. I've trusted in this approach from the start, and I have to find that trust again and again when I make pictures. Really looking and observing is hard, and you can't do it by following a formula. What connects all my work is finding the right balance between intention and chance, doing as much

<sup>5</sup> <http://www.juditheisler.com>

<sup>6</sup> O związkach Walla z malarstwem pisze m.in. Michael Fried w tekście *Jeff Wall, Wittgenstein, and the Everyday*, [w:] *Critical Inquiry* 33 (Spring 2007), The University of Chicago.

<sup>7</sup> Metody łączenia fotografii i malarstwa w swojej twórczości omawia Baldessari w wywiadzie z Moirą Roth, przeprowadzonym w 1973 roku, [w:] [http://www.x-traonline.org/past\\_articles.php?articleID=115](http://www.x-traonline.org/past_articles.php?articleID=115)

as I can and knowing when to let go, allowing fluidity and avoiding anything being forced." Wolfgang Tillmans<sup>8</sup>

Naświetlanie i wywoływanie fotograficznego obrazu zakłada głównie pracę z kamerą i chemiczną obróbką materiałów fotograficznych, niemniej są artyści, którzy starają się wypracować trochę inne metody uzyskiwania obrazu.

Walead Beshty pracuje między innymi z fotogramami, która to technika przychodzi na myśl prace László Moholy-Nagy i Man Raya. Jednak w odróżnieniu od surrealistycznych i modernistycznych eksperymentów przeprowadzanych w spektrum czerni i bieli, część prac Beshty'ego operuje kolorem. Zamiast naświetlania papieru z użyciem przedmiotów o różnej przezroczystości, dla uzyskania abstrakcyjności swoich prac Beshty zagina i zwinia papier, uzyskując w ten sposób różnorodne tonacje kolorystyczne. W tytułach artysta umieszcza m.in. informacje o użytym świetle, rodzaju papieru i miejsce obróbki, podkreślając w ten sposób kwestię materialności i jej wpływu na końcowy rezultat. Inny jego projekt powstał z filmów, które jedynie zostały poddane działaniu promieni rentgenowskich w trakcie prześwietleń przy odprawie na lotniskach.

Podobne zainteresowanie abstrakcją, jej obecnością w realnym świecie pojawia się w cyklach Wolfganga Tillmansa. Jest on także znany z tego, iż sposób, w jaki materiał fotograficzny jest prezentowany, staje się dla niego istotne. Zdjęcia mogą mieć formę konstelacji, mogą być nieoprawione, w formie fotokopii lub wydruku atramentowego. Technika produkcji, papier i sposób prezentacji tworzą końcowy status pracy. Tillmans, podobnie jak Beshty, stworzył wiele projektów w oparciu o fotograficzny naświetlany różnym światłem. Jest on zadania, iż abstrakcyjność jest bardzo mocno ułożona w otaczającej nas rzeczywistości (Zbliżone stanowisko wyraża także Edward Ruscha, znany z wielu fotograficznych książek i prac malarskich inspirowanych fotograficznym materiałem).

Natomiast Stephen Gill zakopywał swoje fotografie w ziemi na okres dwóch tygodni, czasem w parach, zwróconych emulsją do siebie. Wykopane obrazy ulegają zniekształceniu, czasem przechodzą z jednej odbitki na drugą. W innej swoim projekcie, zakupił on plastikową kamerę na pchlim targu i wykonywał nią zdjęcia londyńskiej dzielnicy Hackney Wick. W trakcie pracy nad zdjęciami w tej okolicy rozpoczął zbieranie kwiatów, by następnie sprasowywać je ze zdjęciami. Owe kwietno-fotograficzne kolaże były następnie fotografowane, niska jakość obrazu z plastikowej kamery przeistaczała się w wysokiej jakości reprodukcję kolażu. Uzupełnieniem tego projektu były zdjęcia przechodniów, którzy w ubiorze lub jako np. tatuaż posiadali na sobie jakiś kwietny wzór.<sup>9</sup>

Przestrzenne wypowiedzi i słowa w krajobrazie dokumentowane fotograficznie są jednym z projektów Shannon Ebner. Jej prace przedstawiają np. napis "RAW" stojący nad wodnym zbiornikiem, na tle palm, odbijający się w wodzie. Projekt nosi tytuł "RAW WAR", jest słowną grą będącą jednocześnie przekazem do interpretacji, jak i fizycznym obiektem<sup>10</sup>. Podobny sposób gry z obiektem, a zwłaszcza fotografowaniem go w ruchu, można zobaczyć w pracach Katji Mater. Jak twierdzi sama artystka, bada ona techniczne konwencje i ograniczenia. Jej fotografie to małe doświadczenia, przeprowadzane w fotograficznym studio. W cyklu zdjęć "Portfolio" widzimy zamrożony w powietrzu gąszcz spadających odbitek fotograficznych. W innym z kolej cyklu, obracające się kolorowe plansze ujawniają rozmyty kształt na tle ściany z czterema znacznikami, prawdopodobnie odpowiadających wielkości wirującej kolorowej planszy.<sup>11</sup>

Tych kilka przykładów eksperymentowania z fotografią pokazuje nam, iż nie jest ona hermetyczną praktyką. Może podążać w różnych kierunkach, czy to przez wykorzystanie rozwiązań wypracowanych w innych środkach wyrazu, czy też w wyniku zmian technologicznych, a także koncepcyjnych (które to z kolei mogą być powiązane z przemianami socjologiczno-kulturowymi). Oprócz tego, iż medium fotografii zmienia się, także nasze własne powody działania z nim mogą ulec transformacji na przestrzeni czasu. Obserwacja owych zmian, o ile jest w stanie zaistnieć i być wyartykułowana, jest sama w sobie istotnym dokonaniem, formą pracy badawczej nad zjawiskiem doświadczenia i relacji z obrazem.

8 Wywiad pt. *Look, again*, przeprowadzony przez Dominica Eichlera z Wolfgangiem Tillmansem w 2008 roku, [w:] [http://www.frieze.com/issue/print\\_article/look\\_again](http://www.frieze.com/issue/print_article/look_again)

9 Wydawnictwa Gilla można obejrzeć na stronie: <http://nobodybooks.com/shop>

10 Wybrane prace Ebner: <http://www.wallspacegallery.com/artists.html?id=2,8>

11 Portfolio Mater: <http://www.katjamater.nl>

## II.

Poniżej znajdują się spostrzeżenia, które można traktować jako drobne refleksje w obrębie wystawy "Biologia Chemia Fizyka" w galerii Design (Wrocław, 2010). Powstały w ramach wystawy katalog zawiera wiele materiałów, które nie są prezentowane w ramach ekspozycji. Publikacja traktowana jest rodzaj notatnika obrazów, o wielu warstwach notacji i wzajemnych (czasem absurdalnych, czasem poetyckich) relacjach.

### 1.

Prace Waldemara Prankiewicza prezentują obiekty i kolory. Są to układy przestrzenne, powstałe w wyniku operowania kamerami, a także narzędziami do rysowania, cięcia i malowania. Abstrakcyjne fotografie prezentowane są na przestrzennych formach o złożonej geometrii, tworząc razem strukturę topograficzną. Wiele z fotografii powstało według zaplanowanego schematu pracy, niemniej większość uzyskanych efektów była prawie zupełnie nie do przewidzenia. Odbitki instant, które posiadają rysunkowe, linearne ślady, są fotografiami. Lampa błyskowa oświetlała kasety z papierem instant, przykryty warstwą różnych materiałów papierowo-syntetycznych. Po naświetleniu błyskiem lampy, rysunkowy ślad wykonywany był w ciemności. Są to więc prace, które można by nazwać automatycznymi foto-rysunkami (w nawiązaniu do rysunków automatycznych w sztuce surrealistycznej). Z kolei inna praca, "Parawan MC Gordona", to przestrzenna struktura inspirowana praktyką cięć Gordona Matta-Clarka. "Parawan" jest zestawem wyciętych płaszczyzn, z których niektóre są wytapetowane fotograficznymi kadrami, a także posiadają zawieszony w ramy kolaże. Są one wynikiem cięcia poprzez warstwy odbitek instant, które z różnych względów zostały przeznaczone na wyrzucenie. Struktura "Parawanu" i same kolaże są wariacjami na temat przecinania i zestawiania. Cięcie, czy też ucięcie, jest ważnym elementem kadru w sztukach wizualnych. Jak sobie przytniesz, tak sobie zobaczysz.

### 2.

Juergen Teller jest odpowiedzialny za produkcję generacji, która nie boi się użycia mocnej lampy błyskowej. Dziękujemy ci Juergenku, uwielbiamy Twoje wybruki na golasa, interakcje z przyjaciółmi-modelami i Twojego cudnego syna Eda wśród japońskich wnętrz mieszkalnych. Jednym z pokoleniowych dzieci Tellera jest Lukasz Rusznica. Praca z modelem, ale nie do końca modelem, jest istotnym elementem działania obu panów. Teller zabiera na sesję fotograficzną znajomą Sofię Coppolę – to zlecenie komercyjne należałoby tak naprawdę nazwać wycieczką w poszukiwaniu atmosfery słońca i błogości. W innym przypadku, tym razem w ramach własnego projektu, igra rozneglizowany w luksusowym apartamencie hotelowym z Charlotte Rampling. Dość często pojawiająca się na zdjęciach Tellera jego własna stopa czy ręka, to rodzaj potwierdzenia „żywiolu” aktu fotografowania i sugestia, iż fotografia jest wynikiem improwizacji. Patrząc na portrety Rusznicy, zaaranżowanych w dwóch wersjach, można odnieść wrażenie, iż wpływ niemieckiego fotografa uwidacznia się nieznacznie już tylko w sposobie kompozycji pewnych partii projektu. Jego zdjęcia, robione kamerą dużego formatu, imitują zdjęcia robione automatycznym aparatem, niekiedy sugerują zdjęcia zrobionego w trakcie przemieszczania się w stosunku do modelu i ujawniają brak rygoru klasycznego kadrowania. Tonacja kolorystyczna, ów zimny kliniczny błękit, prowadzi nas w obszary zupełnie nie-wesołej cielesności. Druga część projektu, frontalne portrety, są już ewidentnie szkołą Richarda Avedona. Wracając jednak jeszcze do aranżowanych portretów Rusznicy, przywodzą one na myśl fotografie Annie Leibovitz i jej sytuacje indywidualnych kreacji z portretowanym. Jeśli więc opisywać prace Łukasza przy pomocy tej zbitki referencji, to można powiedzieć, iż manewruje on pomiędzy dwoma tuzami amerykańskiego portretu, pomiędzy Avedonem i Leibovitz. Opisywany jest tu jednak styl, pytanie jest: Gdzie styl nas wiedzie, ku czemu? Otóż ku perwersji. Cały cykl jest perwersyjną przyjemnością obserwacji tekstury ciała. Jest w tym realizm cielesności zbliżony do portretów Luciana Freuda. Oczywiście postacie wykonują gesty, są w jakiejś konstelacji domowego wystroju, czy też przybierają maski. Niemniej skóra, włosy, i generalnie owa drgająca powierzchnia jest głównym aktorem.

### 3.

Patrząc na prace Krzysztofa Solarewicza, zadaje się pytanie: Co właściwie się dzieje? No właśnie, Krzysztofie, co tam się dzieje? Ale oczywiście Krzysztof nie będzie skory do odpowiedzi na to pytanie, więc jestem zmuszony do własnej, 'naciąganej' teorii. Pierwsze skojarzenie, jakie mam patrząc na te fotografie, to chęć bycia, wejścia w te kadry. Było by ciekawie wkroczyć w taki czarno-biały, mocno kontrastowy świat. Intensywność kontrastu przypomina trochę zdjęcia Daido Moriyamy, który jest momentami bardzo graficzny. Zdjęcia Solarewicza są 'zatrzymaniem stanu bycia', w kilku przypadkach jest to ewidentnie gest i sytuacja uchwycona w trakcie „codziennej” sytuacji, takiej jak leżenie czy odpoczynek. Ponieważ jest to jednak fragment wyrwany ze strumienia czasu, nie jesteśmy w stanie dokładnie określić natury sytuacji. Stajemy na interpretacyjnym rozdrożu. Nasz wzrok błądzi

po scenerii, detalach przedstawienia. Przestaje być istotne to, czym było literalnie sfotografowane wydarzenie. Zatrzymanie płynności życia w obrazie fotograficznym stwarza zupełnie inny wymiar dla obserwacji i myślenia. Nasza percepcja zaczyna zwracać uwagę na detale i zestawienia, które w realnym świecie nasze oko pomija lub nie jest w stanie pochwycić (z uwagi, iż jest inaczej operującym układem percepcyjnym niż kamera i zawarty w niej materiał światłoczuły). Patrząc na zdjęcia Krzysztofa Solarewicza myślę o tym, że zatrzymanie rzeczywistości, czy to na poziomie wnikliwego obserwowania, czy poprzez fotografię, owo umiejętnie przeprowadzone zatrzymanie może ukazywać jednocześnie nawarstwienie zupełnie różnych właściwości: niejednoznaczność gestu postaci, prostotę krajobrazu, urzekający układ światła, masywność formy, czy też inne właściwości, przemieszane w różnych proporcjach. Patrząc na takie zdjęcia, każdy z nas może je trochę inaczej postrzegać, wydobywać inną z nich atmosferę i to chyba dobrze.

4.

Kadr fotograficzny, jest rodzajem zjawiska wplecionego w szereg innych zdarzeń. Czasem dostrzegalnych, czasem nie.

## **BIOLOGIA CHEMIA FIZYKA**

Galeria Design

19.02-14.03.2010

[www.miligram.net/bchf](http://www.miligram.net/bchf)