

Wojciech Wilczyk

Czas teraźniejszy, wcale nie taki prosty

Fotografie dokumentalne znaczą w sposób pośredni. Potencjał semantyczny elementów, jakie znajdują się w kadrze, poddany zostaje pewnej obróbce. Znaczący tutaj jest też sam wybór motywów, konsekwencja (lub nie) w sposobie ich prezentacji, wreszcie zastosowana perspektywa. Tkanka współczesnych miast to kapitalny poligon do tworzenia wypowiedzi wizualnych, będących interpretacją nie tylko obecnego modelu cywilizacyjnego, ale też odnoszących się do historii fotografowanego miejsca. Elementy miejskiego krajobrazu, ich układ, kształt oraz stan w jakim się znajdują, odzwierciedlają procesy społeczne i ekonomiczne. Od osoby postępującej się aparatem fotograficznym zależy więc, czy i w jakim zakresie pozwoli przemówić nagromadzonym znaczeniom. O ile pojedyncze zdjęcie może budzić wątpliwości co do intencji fotografującego, czasem także na poziomie czysto estetycznych wyborów, to sytuacja zmienia się, gdy zarejestrowane obrazy oglądamy ułożone w serię lub narracyjną sekwencję.

Bert Danckaert fotografuje w dużych miastach. Obrazy jakie możemy oglądać w jego albumach wydanych w ciągu ośmiu ostatnich lat: *Make Sense!* (2006), *Simple Present – Beijing* (2008) czy *Cape Town Notes* (2009), pomimo sporego rozrzutu terytorialnego lokacji, są bardzo do siebie podobne. Belgijski fotograf wybiera miejsca banalne i homogeniczne. Więc niezależnie czy jest to Londyn, Pekin, Paryż, Madryt, Kapsztad, Hawana lub Sztambuł, wielkomięskość oglądamy tutaj niejako od zplecza. Widoczny u Danckaerta sposób podejścia do fotografowania miasta nie jest czymś absolutnie nowym, ponieważ ze zbliżonym działaniem (niewątpliwie *à rebours*) mamy do czynienia właściwie od lat trzydziestych ubiegłego stulecia, czyli od momentu wynalezienia lekkich aparatów małoobrazkowych w rodzaju leiki lub contaxa. Z takim sprzętem w rękę można było przechadzać się do woli i szybko reagować na miejskie artefakty lub zdumiewające koincydencje.

Bert Danckaert także fotografuje z ręki (tyle, że cyfrową lustrzanką Canona), jednak w odróżnieniu od wielkomięskich eksploratorów z odległej lub bliższej przeszłości, którzy wyzwoleniem migawki reagowali na szeroki zakres sytuacji, rygorystycznie zawęża katalog rejestrowanych motywów. Jego kadry są zwykle frontalne i zawsze statyczne. Danckaert wybiera miejsca puste nie tylko poprzez brak fizycznej obecności mieszkańców, ale też mające mniej lub bardziej anonimowy charakter. We wspomnianych wcześniej albumach fotografie pojawiają się bez podpisów, więc to wrażenie bezosobowości i „braku właściwości” jest jeszcze silniejsze, co szczególnie daje o sobie znać w książce *Simple Present* (2013), w której znalazł się wybór obrazów z wcześniejszych publikacji. Kompozycje kadrów Danckaerta mają jednak w sobie zawsze pewien rodzaj porządku, kojarzącego się z ładem malarskiej abstrakcji geometrycznej (można śmiało przypuszczać, że to właśnie tkwiący w nich potencjał abstrakcyjności skłonił fotografa do zrobienia zdjęcia) i na takim, estetycznym wyjątku poziomie mogłyby być oglądane, jakkolwiek sytuacja takiego odbioru niekoniecznie musi być czymś oczywistym.

Na zdjęciach Berta Danckaerta ciągle jednak rozpoznajemy miasto, owszem, zwykle trudne do nazwania, jednak bardzo bliskie codziennym doświadczeniom wielu z nas. Okazuje się, że drugi czy też trzeci plan współczesnych metropolii wygląda wszędzie niemal tak samo. Więc to, co napotkać może ich mieszkańców podczas codziennej drogi z miejsca zamieszkania do miejsca pracy, szkoły czy też centrum handlowego, niczym specjalnym się nie wyróżnia, obojętnie, czy jest to Berlin, Kapsztad, Sztambuł, Madryt lub Pekin (w przypadku tego ostatniego sygnałem odmienności jest wyjątkowo hieroglificzne chińskie pismo). Miejsca o przeciętnej prezencji zawsze były problematycznym tematem dla fotografii z przymiotnikiem „artystyczna”. Owszem, motywy o banalnym charakterze zagościły w fotograficznym modernizmie lat trzydziestych ubiegłego stulecia, ale zawsze były poddawane specjalnemu traktowaniu. Nie ma sensu kwestionować doniosłości gestu Edwarda Westona, który w 1926 roku wykonał serię

ujęć muszli klozetowej w swoim domu pod Nowym Meksykiem. Jednak mocno estetyzujący sposób prezentacji tego obiektu ze sfery profanum to ewidentny krok wstecz względem wcześniejszej o dekadę Fontanny, czyli pisuaru pokazanego przez Marcella Duchampa podczas wystawy Społeczeństwa Zjednoczonych Artystów, którą sygnował nazwiskiem niejakiego R. Mutta (producenta ceramiki łazienkowej).

Dadaistyczna idea ready made, odświeżona przez popart w latach sześćdziesiątych, znalazła też odbicie w fotografii. Praktyka cytowania rzeczywistości za pomocą prostej rejestracji obrazu, tak jak ma to miejsce w przypadku fotograficznych serii Edwarda Ruschy w rodzaju *Twentysix Gasoline Stations* (1962), *Some Los Angeles Apartments* (1965) czy *Every Building on the Sunset Strip* (1966), zaowocowała nie tylko rezygnacją z estetyzującego rozgrywania kadru z użyciem chiaroscuro, co było powszechną praktyką modernistów, ale też rozszerzyła katalog fotograficznych tematów o motywy przeciętne. Kuratorowana przez Williama Jenkinsa głośna wystawa *New Topographics: Photographs of a Man-Altered Landscape*, pokazana w 1975 roku w George Eastman House w Rochester, zaprezentowała prace dziesiątki autorów (dziewięciu fotografów i jednej fotografki) specjalizujących się w rejestrowaniu miejsc do bólu banalnych. Ekspozycja ta będąca ewidentnym pokłosiem popartowych zagrywek, spod znaku nie tylko wspomnianego wcześniej Edwarda Ruschy, wywarła spory wpływ na kształt współczesnego fotograficznego dokumentu, zaś rezygnacja z estetyzującego traktowania motywów na rzecz werystycznej ich prezentacji, u fotografów powołujących się na nowo topograficzne inspiracje doprowadziła też do formułowania wypowiedzi o charakterze krytycznym względem rejestrowanej rzeczywistości.

Co ciekawe, owo krytyczne nastawienie w zetknięciu z motywami o przeciętnym charakterze sprawiło, że fotografowie tacy jak np. Jeff Brouws lub Andrew Borowiec (a także inni, wcale liczni autorzy, podejmujący próbę interpretacji wyglądu krajobrazu Stanów Zjednoczonych) zaczęli zwracać większą uwagę na atrakcyjność wizualną rejestrowanych kadrów. Tak więc i sama selekcja miejsc „bez właściwości”, jak i sposób ich podania, uległy pewnym modyfikacjom, choć działania te nigdy nie przestaniają tematu wypowiedzi. Precyzyjna i przemyślana konstrukcja kadrów czy też odnoszenie się do praktyk wizualnych niekoniecznie z terenu fotografii są tutaj lepem dla oczu widza, który jednak nie odciąga jego uwagi od treści rejestrowanych obrazów. Taki sposób postępowania umożliwia też prezentowanie projektów o krytycznym potencjale w komercyjnym obiegu galeryjnym i wydawanie albumów (jakkolwiek typowe dla tego rodzaju wydawnictw nakłady rzędu 3000-5000 egzemplarzy w kraju o trzystemilionowej populacji mają dość znikomą – by tak to nazwać – siłę rażenia).

Werystyczny minimalizm zdjęć Berta Danckaerta, które wykorzystują abstrakcyjny potencjał współczesnej banalnej zabudowy, dający znać o sobie geometryzm jego kadrów, nasuwający skojarzenia z malarską abstrakcją, to z pewnością język zrozumiały dla widzów interesujących się współczesną plastyką. Konsekwentne wybieranie tego rodzaju miejsc i obiektów z tyłu wielkomiejskiej sceny, nie jest tutaj jednak podyktowane wyłącznie przyjemnością patrzenia. Fotografując przedmieścia i zaułki kilkunastu dużych miast w Afryce, Azji i Europie, Danckaert rejestruje zglobalizowaną topografię drugiego planu, homogeniczność powstającej współcześnie architektury w jej najbardziej byle jakim i przeciętnym wydaniu. Cyfrowa technologia, jaką postępuje się belgijski fotograf, umożliwia szybką i łatwą rejestrację tego rodzaju scenerii, która w równie błyskawicznym tempie zapętnia peryferia współczesnych miast. Gdy oglądamy obrazy zgromadzone w albumie *Simple Present*, wydawać się może, że historia już nie istnieje, że procesy, których efektem są zapisane przez Danckaerta krajobrazy posiadają cechy, jakich nie można by przypisać do konkretnego miejsca.

Jednak zaprezentowany we wspomnianym wydawnictwie materiał (znalazły się tu zdjęcia wykonane w ciągu dekady, w tym kadry wybrane z monografii Pekinu oraz Kapsztadu) to sekwencja obrazów o cechach hiperboli. Predylekcję Berta Danckaerta do fotografowania pustych drugoplanowych miejsc we frontálním ujęciu z pewnością da się wykorzystać do opisu czy też interpretacji topografii współczesnych, globalnych peryferii, jednak w wyraźnie określonym zakresie. Jak nietrudno zgadnąć, ograniczenia wynikają tutaj właśnie z przyjętej przez belgijskiego fotografa metody działania – wyboru motywów i sposobu ich prezentacji. Rezygnacja z fotografowania tzw. sztafażu to odcięcie istotnego zasobu informacji, który przy takim rozrzuconym terytorialnym byłby wyraźnym znakiem różnorodności (fizjonomie przechodniów i ich stroje). Rozszerzenie perspektywy np. poprzez zmianę używanej optyki (wszystkie zdjęcia z Simple Present wykonane zostały standardowym obiektywem 50 mm) skutkowałoby szerszym planem, gdzie mógłby się pojawić zróżnicowany kontekst rejestrowanych „nie-miejsc”.

Nieprzypadkowo użyłem przed chwilą terminu ukutego przez francuskiego antropologa Marca Augé, który zwykle bywa przywoływany przy okazji opisu współczesnych ahistorycznych miejsc „bez właściwości”, takich jak autostrady, lotniska, centra handlowe, supermarkety czy stacje benzynowe. Myślę jednak, że mieszkaniową deweloperkę przeznaczoną dla masowej klienteli, podrzędne korporacyjne lub przemysłowe budynki oraz otaczające je parkingi i drogi dojazdowe, co fragmentarycznie widzimy na zdjęciach Berta Danckerta, można także traktować jako rodzaj „nie-miejsc”, tyle że o bardziej podrzędnej czy odstręczającej prezencji (kwestia badawczej perspektywy). Ahistoryczność i swoista bez-objawowość sfotografowanych przez belgijskiego autora lokalizacji to bardzo powabna i sugestywna zarazem wizja peryferii współczesności, których kształt jednak – o czym trzeba pamiętać – jest efektem procesów ekonomiczno-społecznych o zwykle dość brutalnym i bezwzględny charakterze.

Wojciech Wilczyk, fotograf, poeta, autor esejów oraz tekstów krytycznych o sztuce, kurator wystaw. Autor dokumentalnych projektów fotograficznych: Czarno-biały Śląsk (1999-2003); Kalwaria (1995-2004); Życie po życiu (2004-2006); Postindustrial (2003-2007); Niewinne oko nie istnieje (2006-2008) oraz (wspólnie z Elżbietą Janicką) Inne Miasto (2011-2012). W grudniu tego roku będzie miał premierę jego aktualny projekt Święta Wojna (2009-2014), który poświęcony jest graffiti i muralom kibiców piłki nożnej. Dwukrotnie nominowany do Deutsche Börse Photography Prize. Wykłada na Akademii Fotografii w Krakowie. Od 2009 roku prowadzi bloga: hiperrealizm.blogspot.com.