

O nieobecności, zagranicy, pamięci
i romantycznym brutalizmie
z Wojtkiem Wieteską
rozmawia Barbara Piwowska

Barbara Piwowarska: Poznaliśmy się dawno temu, w latach 90. w Warszawie, ale mam wrażenie, że do około 2000 roku połowę życia spędziłeś poza Polską: Paryż, Berlin, Nowy Jork, Tokio. A przynajmniej nie było Cię tutaj w czasach PRL-u i dzieciństwa... Polskę zaczęłeś więc fotografować po powrocie z zagranicy, po wieloletniej emigracji?

Wojtek Wieteska: Tak, nie było mnie przez dużą część lat 70. i 80. Wróciłem do Warszawy w 1985 roku, z Paryża. Kiedy zacząłem fotografować Polskę w 1986 roku, miałem 22 lata, z czego 13 lat spędziłem za granicą – 11 lat (z przerwami) w Paryżu i 2 lata w Berlinie Wschodnim. I to w najważniejszych momentach życia: początek szkoły, nauka, liceum, matura, studia. Przyjechałem, mając silne wspomnienie Berlina, gdzie mieszkaliśmy 20 metrów od Muru. Mam wciąż w pamięci szary widok z okna, wszystko zapamiętałem w czerni i bieli. To Berlin był moim bezpośrednim odniesieniem do rzeczywistości Ostblocku, a nie Warszawa. Więc taka była moja perspektywa i kontekst fotografowania Polski po 1986 roku: wracam, czuję się obco, myślę po francusku.

B.P.: No właśnie, czyli tej Polski w ogóle nie znależ. Byłeś przybyszem z Zachodu. Musiał to być szok, pełna egzotyka.

W.W.: Tak, to była egzotyka, szok kulturowy. Do tego stopnia, że kiedy wylądowałem na Okęciu jesienią 1985 roku, wracając z lotniska, miałem wrażenie, że Warszawa jest wymarłym miastem po wybuchu bomby atomowej, które dopiero zaczyna się otrząsać i budzić do życia. Zauważ, że wtedy wciąż jeszcze były widoczne architektoniczne ubytki w tkance miejskiej, dla kogoś takiego jak ja, było to bardzo widoczne, przykuwało uwagę. Na przykład plac Trzech Krzyży praktycznie w 1/3 nie istniał, w latach 80. nie było tych wszystkich zamykających go budynków.

B.P.: Rozumiem, że to pierwsze zdjęcie na wystawie jest w ogóle jednym z pierwszych, jakie zrobiłeś po powrocie, w 1986? Są na nim produkty, które chyba od lat już nie istnieją, szampon pokrzywowy Pollena...

W.W.: I „Przemysławka”. Tak, to pierwsze zdjęcie po powrocie – martwa natura z oknem, parapetem, okularami i przedmiotami mojego dziadka – wieś [Kolonja] Niemgłowy, 20 km od Rawy Mazowieckiej, gdzie znajdował się dom moich dziadków. Taki to był więc przeskok: z Paryża do polskiej wsi. Po latach widzę, że te pozornie sprzeczne wątki („przeskoki”) przeplatają się i zawsze w pamięci są zachowane jako czarno-białe powidoki. Pierwszy widok Paryża, jaki zapamiętałem jako dziecko, to targ uliczny i biały samochód (mały peugeot) przeciskający się z wielką świnią załadowaną na przedniej masce. Późniejszy wątek trzody, kotów, rzeźni i mięsnego to tak naprawdę reminiscencja, powidok tego obrazu z Paryża. I chyba to jest kluczowe, w obrazach z Polski odnajdywałem pamięć obrazów z zupełnie innych, skrajnie różnych miejsc. To są motywy, które podświadomie wybieram, można powiedzieć, że to pokazuje pracę mojej pamięci – od środka na zewnątrz.

B.P.: Właśnie. A na przykład te zdjęcia z ulic Warszawy, Krakowa, Łodzi przypominają Twoje zdjęcia z Nowego Jorku, mają podobne światło, postacie i szczegóły są podobnie ujęte.

W.W.: Owszem, choć podobne do tych motywy miejskie, fragmenty i szczegóły pojawiają się właściwie już w cyklu z Tokio. Można by je wszystkie ze sobą zestawić. To wszystko się przenika i zazębia. Przecież pomiędzy 1986 a 1989 rokiem przemieszkowałem w Nowym Jorku, spędzałem tam wszystkie wakacje, a w 1990 przez rok pracowałem. Po pobycie w Paryżu, odkrywałem więc (równoległe do poznawania Polski) także Nowy Jork.

B.P.: W Nowym Jorku doświadczyłeś dosyć niezwykłej współpracy. Byłeś malarzem w studiu artysty ówczesnie bardzo popularnego, Marka Kostabięgo.

W.W.: Malowałem dla niego obrazy, fotografowałem go, także jego otoczenie, wernisaże, środowisko artystyczne Nowego Jorku. Musiałem nauczyć się malować tak jak on – asystenci

malowali obrazy, a on je sygnował. Było to bardzo dziwne i ciekawe doświadczenie, trochę z pogranicza sztuki, kiczu i komercji.

B.P.: Kluczowy moment kształtowania się Twojego widzenia i artystycznej świadomości przypada chyba jednak głównie na czas życia we Francji. To tam spędziłeś dzieciństwo, tam studio-wałeś i tam zacząłeś zajmować się fotografią.

W.W.: We Francji przeszedłem przez wszystkie standardowe szczeble kształcenia – od podstawówki po studia. Po przyjeździe poszedłem do III klasy, ale nie znałem francuskiego, więc ktoś wpadł na genialny pomysł, żebym do południa chodził także do I klasy, gdzie uczyło się liter i pisanie kredą na małych tabliczkach. I dostawało po łapach witkami z bambusa. Naprawdę, dzieci biło się za zachowanie nie linijką a bambusem, a na przerwach grało się na dworzu w szklane kulki – zupełnie jak w filmie *Amelia*. Rzeczywiście, ważne jest to, że we Francji nauczyłem się fotografować i wykształciłem swój gust artystyczny. Ojciec był za tym, byśmy fotografowali nasz pobyt – kupił więc aparat. Jako siedemnastolatek mam już własną ciemnię i uczę się wszystkiego sam, powiększam, wywołuję zdjęcia, itd. Potem już fotografuję na potęgę piękne paryskie scenki romantyczne nad Sekwaną, tak jak większość młodych fotografów, bo to w Paryżu samo się narzuca.

B.P.: Czyli nie pamiętałeś nic a nic ze stanu wojennego, ani tego, że w sklepach nie można było nic kupić?

W.W.: Właśnie, byłem pogrążony w Paryżu, to on mnie kształtował. Zupełnie nie uczestniczyłem w tym, co się działo w Polsce. Nie dotknęła mnie też trauma tamtego okresu i w żaden sposób nie odnosiłem się do tej rzeczywistości. Wręcz odwrotnie, te zdjęcia z początku lat 80. były stylizowane, w moim ówczesnym stylu, bardzo klasyczne, mogłyby być równie dobrze z lat 40. Fotografowałem Paryż i głównie interesowali mnie słynni fotograficy, którzy go fotografowali – ale także problem prawdy i kłamstwa w fotografii (również klasyczny). Próbowałem zobaczyć, w jaki sposób fotografia przekłamuje rzeczywistość. Na przykład te charakterystyczne pary nad Sekwaną (które ja również fotografowałem) fotografowali wszyscy fotograficy francuscy XX wieku (od Cartier Bressona, przez Atgeta, Brassai'a, do Man Raya). Ta grupa fotografów interesowała mnie także dlatego, że mogłem oglądać bezpośrednio rzeczywistość, którą oni fotografowali, odwiedzić te same miejsca i zaułki. Mogłem kupić sobie pocztówkę ze zdjęciem całującej się pary Bressona, a po chwili widziałem ten sam obrazek i mogłem zrobić zdjęcie. Było to doświadczenie esencji – i miasta, i fotografii jako takiej: powtarzalnego i niepowtarzalnego gestu zarazem. To było doświadczenie romantyczne.

B.P.: Wydaje mi się, że przekłada się ono także na Twoje zdjęcia z Polski. Tę Polskę fotografowałeś w latach 80. podobnie romantycznie jak Paryż. Tylko zaułki były inne, brutalna rzeczywistość, a scenki bardziej egzotyczne (dla Ciebie). Podobne jest też skupienie na przedmiocie, na szczególe...

W.W.: Tak, w Polsce byłem zafascynowany na przykład piramidalnymi kompozycjami ze stoików z ogórkami w witrynach sklepów spożywczych. Szczegół pojawia się od czasu mojego pierwszego pobytu w Tokio w 1991 roku, gdzie potem jeździłem, przez cztery lata, na dłuższe pobyty. Miałem wrażenie, że rzeczywistość, jaką tam zobaczyłem, była do przodu o 50 lat, że to jest wizja futurystyczna, z milionem światła i nieznanymi mi obiektów. Działo się tam tyle, że zacząłem wy-tawiać, „wycinać” szczegóły w czerni i bieli. Detal stał się więc moim narzędziem interpretacji, był to jedyny sposób, w jaki mogłem tej rzeczywistości doświadczać i próbować ją zrozumieć. Wbrew pozorom, to nie była stylizacja. To tokijski zgiełek wymuszał we mnie skupienie na detalu, dlatego cykl ten jest niezwykle prawdziwy. Żadne z tych zdjęć nie jest inscenizowane, wszystkie pochodzą z lat 90. Używałem w tym cyklu już moich doświadczeń

ze Szkoły Filmowej, studiowałem na Wydziale Operatorskim, na którym zetknąłem się z filmem i sposobami ekspozycji negatywu, które są charakterystyczne dla technik filmowych. Ten sam negatyw, który można kupić w sklepie, każdy może zinterpretować inaczej – zanim taśma zostanie wywołana. Tego nas uczyli – świadomej ekspozycji, własnej interpretacji negatywu i jego przedziałów, możliwości naświetlania (od tzw. niskiego do wysokiego klucza) – między innymi moi profesorowie, Witold Sobociński i Jerzy Wójcik. Do Tokio zaś specjalnie wróciłem w 2008 roku, pojechałem, żeby po latach to doświadczenie spuentować, tym razem w kolorze.

B.P.: Zajmujesz się prawdą/fałszem w fotografii? Czy to jest podobne do tego co robi izraelski fotograf Alex Levac w cyklach z Tel-Awivu, Jerozolimy, Hebronu? Pamiętasz, kiedyś był taki pomysł, by zrobić wam wspólną wystawę. Dla mnie ten rodzaj zdjęć jest analogiczny do Twojego romantycznego brutalizmu i całości cyklu z Polski, z różnych lat. Nie wiadomo, w jakim stopniu zdjęcia te są inscenizowane, a w jakim naprawdę rejestrują zastaną rzeczywistość.

W.W.: Wydaje mi się, że to co robię, jest zupełnie inne od Levaca. Lubię, kiedy nie do końca wiadomo, co jest na zdjęciu. Nie lubię fotografii zbyt dopowiedzianej. Zawsze interesowało mnie fotograficzne przekłamanie. Tak naprawdę fotografia to jest coś nieprawdziwego, nierealnego. W przeciwieństwie do fotografii, żadne medium nie „zatrzymuje”. W filmie wszystko płynie do przodu, malarstwo zmienia się pod wpływem światła, pulsuje. W pewnym mieszkaniu wisi niewielki obraz Leona Tarasewicza i czarno-białe zdjęcie Bogdana Dziworskiego. Obserwowanie ich wzajemnej relacji i różnic jest fascynujące. Obraz jest codziennie inny, zmienia się, jest zmysłowy. Zdjęcie jest stałe, stabilne, mentalne. Stoi w miejscu. To jest tylko medium pośredniczące, a reszta dzieje się w naszej głowie. To, co próbuję zrobić w fotografii, to oddalić się jak najbardziej od możliwości przetłumaczenia jej na język werbalny. Nie chcę by była przekładalna na inne języki.

B.P.: Czyli, „to nie jest fajka”? Fotografia nie jest językiem ani gramatyką?

W.W.: Właśnie, to jest problem z tego porządku. Dla mnie niezwykle ważny jest Ed Ruscha, fotograf i artysta konceptualny, który najdogłębniej pokazał gramatykę języka fotografii. Ruscha poszukuje struktur gramatycznych w fotografii, kodów narracyjno-językowych. Ja odwrotnie, chcę się od tego typu analitycznego języka oddalić, uwolnić od niego. Nie chcę, by był pierwszoplanowy, powinien być transparentny dla wszystkich myśli i skojarzeń, które mamy podczas oglądania fotografii.