

Kamila Dworniczak:

Witam państwa serdecznie. Mówiąc o zmysłach mam wrażenie, że nie wiem, czy nie dotykamy jednego z bardziej złożonych i trudnych do opisanie w ogóle problemów, które dotyczą samej fotografii. Jej odbioru, jej pojmowania jako pewnego procesu czy aktu w ogóle wytwarzania obrazów, więc spróbujemy sobie dzisiaj troszkę rozebrać na czynniki pierwsze problem zmysłów. Wydaje mi się, że nie muszę tego państwu mówić specjalnie, ale kiedy myślimy o zmysłach i fotografii to na pierwszy plan wysuwa się na pewno wzrok.

Już zostało nam zapowiedziane, że z panią doktor Łuczak będziemy próbowały trochę przełamać prymat wzroku, jeśli chodzi o fotografię, ale trudno byłoby powiedzieć, że jeżeli mówimy o fotografii to nie myślimy o tym, żeby ją oglądać. Więc jeżeli państwo mieli okazję przeczytać tekst, który proponowałam do dzisiejszego spotkania, tekst Marii Poprzęckiej, „Grzeszne oko”... Jeżeli nie to bardzo polecam, bo wydaje mi się, że jest to świetne podsumowanie problemów widzenia w kontekście obrazów w ogóle, nie tylko fotografii, ale także sztuki. Można byłoby powiedzieć, że ona patrzy na historię sztuki trochę tak jak na historię widzenia. Problem widzenia sytuuje się w centrum kwestii dotyczących tego, czym jest pojmowanie, percypowanie rzeczywistości i czym jest jej ewentualne przetwarzanie czy zamykanie, powiedzmy, w obrazie.

Jednym takim elementem jej rozważań, który mi się wydaje bardzo interesujący i pewnie nam pasuje do rozważania problemów fotografii i zmysłów rozmaitych, ale przede wszystkim fotografii i wzroku, jest to, że ona uważa, że fotografia stanowiła „rozsadnik” w porządku widzenia, który razem z rozwijającą się, kształtującą sztuką, wydawałoby się, że okrzepł. Momentem, na który ona zwraca widzenie przede wszystkim są początki fotografii, które myślę że państwu wszystkim są jednak znane. Możemy sobie wyobrazić przecież pierwsze aparaty fotograficzne – tutaj jest ten talbotowski, taki z lat 40., skrzyneczka – które właściwie były oparte na konstrukcji camery obscury, czyli takiego przyrządu, który od starożytności można było powiedzieć, że służył Arystotelesowi, Keplerowi później w wieku XVII do obserwowania zaćmień słońca, ale w wieku XIX czy XVIII i XIX przede wszystkim był też przyrządem wspomagającym „odrysowywanie” rzeczywistości, odrysowywanie świata, pomocą trochę dla artystów, często artystów amatorów, chociaż nie tylko oczywiście. I ta skrzyneczka camery obscury, która umożliwiała chwytnie widoków stała się rzeczywiście prototypem aparatu fotograficznego. Wydawałoby się, że moglibyśmy wtedy pomyśleć sobie o tym wszystkim tak, że fotografia jest przedłużeniem tradycji perspektywy, odwzorowania rzeczywistości, ujmowania świata w pewien schemat, który daje się łatwo zamknąć w obrazie.

Ale pierwsze fotografie, które są bardzo technicznie nieporadne – tutaj mają państwo negatywy Talbota z 1835 roku, więc jesteśmy jeszcze kilka lat przed oficjalnym ogłoszeniem wynalezienia czy też odkrycia fotografii – te fotografie coś chyba jednak obnażają. Nie są specjalnie adekwatne, wydawałoby się nam, w stosunku do tego, co możemy zaobserwować

w rzeczywistości. Często te obiekty, które mogą być fotografowane jeszcze tymi skrzyneczkami, które wciąż są przedmiotem doskonalenia, muszą być ustawione, sytuowane przed przedmiotami, takimi jak okno, które oferują kontrast, które są statyczne, które niekoniecznie wpisują się w to, co chcielibyśmy oglądać, myśląc na przykład o malarstwie.

Okazuje się, że fotografia trochę komplikuje kwestię widzenia czy odwzorowywania w kontekście widzenia, do której zachodnia perspektywa europejska byłaby przyzwyczajona. Czyli mamy problem tego, jak fotografia ma się i do matematycznej perspektywy Albertiego. Takiej, która nam się kojarzy z renesansem i właściwie tym, co jest kwintesencją sztuki, a z drugiej strony to odwołanie do camery obscury trochę też stwarza wrażenie, że można byłoby się zastanawiać, na ile sama fotografia jest adekwatna w stosunku do widzenia, budowy oka. Fizjologicznej, która bardziej odpowiada temu, w jaki sposób funkcjonuje nasze ciało.

Rzeczywiście, problemy widzenia, relacji widzenia, tego, co wiemy o tym, co widzimy, ale też do tego, co dotyczy budowy oka czy w ogóle fizjologii widzenia, interesowały fotografów. Chociaż tutaj znów za Marią Poprzęką można by powiedzieć, że po pierwszych próbach, które były trochę nieporadne, nieadekwatne, pokazywały coś nowego. Odmieniały widzenie, które było charakterystyczne dla konwencji, powiedzmy, artystycznych, fotografia szybko zaczęła naśladować malarstwo, więc wydawałoby się, że weszła w te same koleiny, to jednak sami fotografowie interesowali się tym, w jaki sposób fotografia mogłaby być adekwatna do procesów widzenia w kategoriach fizjologicznych. Tego, jak oko działa tak naprawdę, a nie jakbyśmy chcieli, żeby działało w kontekście tego, jak kształtujemy obrazy, przede wszystkim obrazy malarskie.

Tutaj mają państwo przykład, myślę że też dość znany, Petera Henry'ego Emersona. To był brytyjski fotograf, ale też fotograf o bardzo wyraźnym zacięciu naukowym, który próbował wyjść z programem fotografii naturalistycznej, która bardzo dobrze oddaje rzeczywistość w najbardziej realistyczny, wydawałoby się, sposób, ale interesowało go przede wszystkim to, żeby obraz fotograficzny mógł być adekwatny w stosunku do tego, co ówczesna fizyka i optyka wie na temat budowy oka i funkcjonowania czy pracy oka w kategoriach fizjologicznych. Nie wiem czy tutaj to zobaczymy, bo trzeba by było się dobrze przyjrzeć tej konkretnej fotografii, ale on próbował oddać efekt, który pewnie wszyscy znamy, mianowicie widzenie peryferyjne. Czyli dla niego fotografia miała być naturalistyczna, można powiedzieć w pewnym sensie adekwatna w stosunku do widzenia i też adekwatna w stosunku do rzeczywistości wtedy, kiedy jej powierzchnia nie była w równej mierze dokładna, odwzorowana, nie były wszystkie szczegóły tak dobrze widoczne. Tylko gdzieś w tych peryferyjnych strefach mogły się trochę zacierać, rozmywać, więc wydawałoby się, że widzenie tutaj zostaje rzeczywiście oddane.

Eksperymenty Emersona samego Emersona nie bardzo do końca zadowalały. Sądził, że tutaj jednak nie ma dużych możliwości, żeby oddać prawidła optyczne tego, jak fizjologiczne oko działa i w krótkim czasie właściwie swój program przekreślił. Stwierdził że fotografia

niekoniecznie w ogóle może być sztuką. Ona jednak powinna umieć pokazywać pewną fikcję. A tak naprawdę doświadczenia rzeczywistości widzenie nie jest w stanie oddać, więc porzucił swój program.

08:00

Ale sytuacja z fotografią komplikuje się jeszcze bardziej pod koniec XIX wieku, na początku wieku XX, kiedy kwestie związane z pewnymi odkryciami i fizycznymi, i optycznymi, i można byłoby powiedzieć, że całą refleksją filozoficzną prowadzą do tego, że kwestionuje się albo w ogóle poddaje się takiej wielotorowej refleksji to, czym jest w ogóle percepcja, czym jest widzenie. Bardziej percepcja niż sam wzrok, czyli doświadczenie tego, jak postrzegamy. Jak proces postrzegania wygląda i co on tak naprawdę w sobie zawiera. Że nie chodzi tylko o to, że nie jesteśmy biernymi obserwatorami, do których trafiają jakieś bodźce, ale jesteśmy bardzo aktywnymi obserwatorami, którzy wykorzystują także jakieś władze poznawcze, które wiążą się z szeroko pojętym, dzisiaj byśmy powiedzieli – działaniem naszego mózgu, więc pojawia się problem pamięci, wyobraźni, skojarzeń, tego jak pewne nowsze ograniczenia np. widzenia wpływają na to, w jaki sposób postrzegamy albo jak sytuujemy się w przestrzeni.

Te wszystkie kwestie dotyczące tego, czym tak naprawdę jest widzenie, czym jest percepcja jako doświadczenie wielozmysłowe już w tym momencie, stają się coraz bardziej istotne. Z drugiej strony coraz więcej chyba mówi się też na temat tego, czym w ogóle jest rzeczywistość i nasze bycie w ogóle w tej rzeczywistości, więc rzeczywistość też już wcale nie jest taka oczywista i trzeba ją na nowo, na wiele sposobów definiować. Fotografia wkracza trochę w pole bardzo skomplikowanych rozmaitych debat na te tematy i staje się zarówno narzędziem analizy naukowej tego, czym percepcja może być.

Tutaj jest taki przykład, który też myślę wszystkim nam mógłby przyjść na myśl, czyli tak zwana chronofotografia czyli fotografia, która była wykorzystywana do analizy ruchu. Prób oddania tego, czego gołym okiem, nieuzbrojonym w żadne narzędzie optyczne nie jesteśmy w stanie zaobserwować. I okazuje się, że fotografia niekoniecznie może być tylko i wyłącznie narzędziem, poprzez które możemy trochę utrwać konwencję perspektywę i pokazywać to, co wiemy o rzeczywistości, ale możemy się też zastanawiać nad tym, co ona nam może pokazać nowego na temat samego widzenia i tego, jak my w ogóle w tej rzeczywistości się sytuujemy. To jest oczywiście coś, co kojarzy nam się z bardzo pozytywistyczną koncepcją nauki, ale fotografia bywała też inaczej wykorzystywana jako narzędzie, powiedzmy, badawcze. Tutaj jest przykład fotografii, pani doktor może mnie poprawić, jeżeli się pomylę, to była chyba tzw. fotografia myśli Louisa Dargeta, czyli francuskiego fotografa. On współpracował też z ówczesnymi neurologami na temat... Próbowano eksperymentów dotyczących tego, czy możemy sfotografować, uchwycić doświadczenia tak efemeryczne, jak jakiś proces myślowy, jak sny, marzenia, jak to wszystko, co funkcjonuje w ciele, jakby nie

patrzeć, ale jest niedostępne naszemu postrzeganiu, przynajmniej w konwencjonalnych kategoriach.

Dzisiaj wiemy, że to, co było eksperymentami z takim... to była fotografia bezkamerowa. Pamiętam, że Darget stworzył przyrząd, chyba opaskę, która umożliwia próby z fotografowaniem snów i myśli. Dzisiaj prawdopodobnie moglibyśmy powiedzieć, że były to jakieś ruchy powietrza, które na kliszy pokrytej emulsją się zapisywały. W każdym razie wtedy było to rzeczywiście szeroko dyskutowane i bardzo interesujące doświadczenie pokazujące, że w pseudonaukowy sposób fotografia też może zaoferować jakieś nowe doświadczenia wzrokowe, które znowu zupełnie komplikują nam to, co moglibyśmy pojmować jako konwencjonalne postrzeganie.

Tymi eksperymentami z fotografią w kontekście zmieniającej się koncepcji, jeśli chodzi o percepcję, jeśli chodzi o rzeczywistość, bardzo wyraźnie interesowali się artyści, zwłaszcza awangardowi, którym może najbliższym było do teoretyzowania. Tutaj mają państwo jeden przykład – może nie będę na ten temat dużo mówić, być może jeszcze o tym coś powiemy – czyli fotografię futurystyczną Antona Bragaglii, który właściwie wyszedł z całym manifestem fotodynamizmu. Myślę, że można byłoby o tym mówić długo, bo to była koncepcja, może tak bardzo skrótowo to ujmując, która miała pokazywać, że fotografia nie tyle może służyć konwencjonalnemu odwzorowywaniu rzeczywistości, co może się starać oddać taką koncepcję rzeczywistości, która zakłada pewną procesualność i immanentną dynamikę. Jest nieustannym przepływem i fluktuacją materii. I poprzez takie nawiązania... mnie się tak wydaje, oczywiście nie jestem specjalistką. Przez takie nawiązania i do fotografii naukowej i może pseudonaukowej, jaką wcześniej pokazywałam, Bragaglii chyba się jednak udało wypracować taki program, który pokazuje, że fotografia może służyć oddawaniu może trochę wewnętrznej kondycji rzeczywistości, która znowu nie jest w prosty sposób widoczna czy uchwytna.

To, co jeszcze mi się tutaj nasuwa, jeżeli mówimy o zmysłach i mówimy o awangardzie, wciąż o tych początkowych dekadach w wieku XX, kiedy tak dużo się dzieje, jeśli chodzi o problematykę filozoficzną i psychologiczną, która ma tutaj znaczenie dla tego, czym jest widzenie, to jest też problem realizmu i w ogóle tego, w jaki sposób oddać rzeczywistość w sztuce, nie tylko w fotografii. Ale fotografia jest tutaj tym medium, narzędziem, które jest bardzo temu bliskie, bo okazuje się że jako realistyczne można zacząć definiować to, co na przykład uważamy za abstrakcyjne. Co w ogóle nie odpowiada konwencjonalnym obrazom świata, jakie do tej pory być może były w ogóle w obrazowaniu artystycznym dominujące. Pojawiają się takie pomysły jak fotogramy Moholi Nagya, chociażby takie, które dotyczą przedmiotów, które są kładzione bezpośrednio na materiale światłoczułym. Okazuje się, że bardziej adekwatne w stosunku do tego realistycznego obrazowania może być to, co jest kwestią dotykowego kontaktu, a nie to, co jest po prostu jakimś dystansem, jeśli chodzi o

widzenie i odtwarzanie rzeczywistości. Chociaż o tych fotogramach można było w zupełnie innym kontekście również coś powiedzieć.

To samo dotyczy tzw. nowego widzenia – o nowym widzeniu jeszcze sobie więcej powiemy później – takiego trendu, który bardzo szybko staje się międzynarodowy i dotyczy takiego wykorzystywania fotografii, który z jednej strony zakłada fotografię, która jest nieprzetworzona, która jest po prostu czysta. Zatem jest programem wyjętym po prostu z mechaniki kamery. Ale z drugiej strony operując bardzo nieoczywistymi widokami rzeczywistości, skrótami perspektywicznymi, perspektywą, która ma się nijak do matematycznej, renesansowej perspektywy, próbuje pokazać, że ten, który... Tutaj jest problem: czy to jest ten czy to jest tak naprawdę aparat. Ale to oko, które patrzy jest okiem aktywnym, które tak na dobrą sprawę nie tyle nawet obserwuje rzeczywistość, co tę rzeczywistość wręcz stwarza. Mam wrażenie, że tutaj sprawczość jest niezwykle istotna. I to też można byłoby widzieć w kategoriach tego, jak my w ogóle w kategoriach filozoficznych wtedy myślimy o podmiocie, jego aktywności i o tym, gdzie on się sytuuje względem tego, co wydawałoby się nam kategoriami absolutnymi czy boskimi, ale w bardzo szerokim ujęciu. I to były te awangardowe poszukiwania, które można byłoby bardzo łatwo z kwestiami filozoficznymi powiązać.

Ale chciałam zwrócić jeszcze uwagę na trochę inne doświadczenia zmysłowe w kontekście fotografii. Wtedy, kiedy fotografia jest przedmiotem bliskim. Zarówno bliskim, jeśli chodzi o jakąś prywatną przestrzeń czy wręcz intymną przestrzeń, ale też bliskim ciału. Bo taka odbitka fotograficzna to oczywiście mają państwo fotografię zakładową, gabinetową, więc może ona nie jest najlepszym przykładem, ale myślę, że wiele takich przykładów można byłoby przywołać. Być może państwo są sobie w stanie sami takie fotografie przypomnieć, które są na tyle ważne, że stają się właściwie trochę osobnym bytem.

Ja pamiętam takie relacje, głównie są to relacje żołnierzy z frontów I wojny światowej, którzy pisali o fotografiach swoich bliskich, które mieli ze sobą w tamtym czasie, w takim jednak momencie granicznego doświadczenia, jako o bytach, które są ważne same w sobie. Właściwie już nie chodziło nawet o podobieństwo do bliskiej osoby, ale same te fotografie, same te przedmioty materialne stawały się w pewnym sensie ucieleśnioną osobą, która jest jakimś obiektem tęsknoty. To też jest doświadczenie zmysłowe niewątpliwie, prawda? Kiedy możemy potraktować fotografię jako coś tak bliskiego ciału, na różnych poziomach.

Tutaj pani doktor mnie zainspirowała do jednego przykładu, który przy tej okazji można byłoby przywołać, a właściwie do praktyki bardzo charakterystycznej dla krajów anglosaskich, Wielkiej Brytanii chyba przede wszystkim, w drugiej połowie XIX wieku, czyli w epoce wiktoriańskiej, kiedy wykonywano rozmaite artefakty, komemoratywne w większości, z włosów np. osób zmarłych wyplatano rozmaite bransoletki. Pamiętam taką anegdotę dotyczącą Charlotte Bronte, która miała takie bransoletki z włosów swoich dwóch wielkich, wybitnych

siostr jako coś, co miało być nieustannie blisko niej. I rzeczywiście było bardzo dużo takich przykładów, które praktykę pamiątek, relikwii można byłoby powiedzieć, plecionych z włosów umieszczały również w kontekście fotografii.

Jak się zastanawiałam nad tym przykładem, wydaje mi się, że to jest może fotografia wykonana w technice ambrotypii. W każdym razie prawdopodobnie unikatowa, więc jest to też przedmiot, który jest wyjątkowy, który jest pojedynczy i ta plecionka która – możemy sobie chyba dywagować tylko – jest być może też elementem jeszcze większego przydania rangi fotografii jako przedmiotowi materialnemu, do którego możemy się odwoływać w inny, cielesny sposób, niż o tym mówiłam wcześniej, w przypadku bardziej filozoficznych rozważań.

Kolejna rzecz, która wydaje mi się istotna to jest z kolei trochę wyjście z trybu, kiedy jesteśmy osobami, które oglądają zdjęcia albo osobami, które mają jakieś ważne dla siebie zdjęcia lub przedmioty, w kierunku bycia w fotografem albo bycia fotografowanym. Tutaj można byłoby się powołać na Richarda Shustermana pewnie, jego somaestetykę i w ogóle taki program myślenia o fotografii jako o procesie performatywnym. Kiedy myślimy o fotografii to tak na dobrą sprawę nie musimy wcale myśleć o jakimś pojedynczym zdjęciu, obrazie, ale możemy myśleć o wszystkim, co prowadzi do tego, że ta fotografia, to zdjęcie zostaje wykonane. Czyli na przykład mamy sesję fotograficzną, kiedy mamy konfrontację dwóch osób najczęściej w jakiejś przestrzeni, która często jest przestrzenią intymną. I przypomina mi się tutaj Richard Avedon, pewnie fotograf, którego państwo doskonale znają, być może z fotografii mody i to dość kontrowersyjnych niekiedy fotografii. Ale też doskonały portrecista, który mówił o sesjach fotograficznych, sesjach portretowych, jako o momencie tak bardzo intymnym, który często po tym, jak już się wydarzy, rodzi w osobach, które brały udział w tym procesie jakiś rodzaj może nawet zażenowania, wstydu, jakiejś niewygodnej emocjonalnej i cielesnej sytuacji. Więc tutaj kwestia performatywnego spojrzenia na proces fotografowania wydaje mi się, że też jest jednak bardzo a propos tematu „Fotografia i zmysły”.

I na koniec, już ode mnie, bo zaraz przechodzimy do rozmowy, coś bardziej aktualnego co myślę, że w pewnym sensie podsumowuje przykłady, które już pokazałam i kwestie, o których powiedziałam. To jest właściwie kadr z filmu, natomiast kadry z filmów bardzo często są też pokazywane jako fotografie, więc tutaj ta fotograficzność właściwie jest istotna. To jest kadr z instalacji Richarda Mossa. To jest właściwie irlandzki fotograf, ale fotoreporter, który posługuje się w swojej fotografii kamerą termowizyjną. To jest w ogóle sprzęt wykorzystywany jest przez wojsko i to jest też dość istotne, że akurat czymś takim się posługuje. Z drugiej strony – kontrowersyjne. W tej konkretnej realizacji, w „Przybywających” on dokumentował z bardzo dużej odległości sytuację migrantów, którzy przybywają do wybrzeży Grecji. Później te rejestracje, które są czymś w rodzaju mapy termicznej, bo tutaj mamy do czynienia jednak z emitowaną przez te przybywające osoby... z jakimś ciepłem, które one wydzielają cielesnie, potem przekształcane są jednak w obiekty, które – to jest pytanie: czy możemy je odbierać

estetycznie? Czy one wzbudzają w nas empatię, czy pozwalają nam się utożsamić z osobami, które są przez fotografa pokazywane? On zresztą w bardzo ciekawy sposób często opowiada o swoich doświadczeniach rejestracji w taki sposób, poprzez ujęcie kamerą termowizyjną, trochę to wygląda jak negatyw, tego dystansu, który jest dla niego dojmujący, że on nic nie może zrobić, że to jest bezradność, która go spotyka w momencie fotografowania.

Ale tutaj też można byłoby się zastanowić nad tym zarówno, czy ta fotografia jest wykorzystywana jako narzędzie badawcze? Czy tutaj czerpiemy z jakichś elementów dotyczących rejestru naukowego? Czy ta fotografia staje się właściwie czymś w rodzaju przestrzeni, która nam pozwala zajrzeć poza to, co jest konwencjonalnym obrazem świata, ale w kontekście np. przekazu telewizyjnego. Więc to też jest, myślę, bardzo bogate w znaczenia i chciałam się tym z państwem podzielić. Myślę, że tyle ode mnie takiego rozbiegu do naszej rozmowy.

Chciałam wrócić do tego, od czego pewnie wyszłam. Do tego, że żyjemy w świecie, gdzie obraz jest wszędzie i wydaje nam się, że wzrok... Nie wiem jak państwo, ale ja mam często wrażenie, że jest bardzo mocno przeciążony. Że jesteśmy przyzwyczajeni do tego, że konsumujemy cały czas jakieś obrazy, bardzo często to są obrazy, które można by nazwać fotograficznymi. Wydaje mi się, że jest to wszystko bardzo mocno bliskie pojęciu, o którym ty dużo pisałaś, czyli pojęciu „wzrokocentryzmu”. Tego, że wzrok jest rzeczywiście uprzywilejowanym zmysłem, który czasami nad nami w ogóle dominuje.

Chciałam cię zapytać czy mogłabyś nam przybliżyć to pojęcie, termin „wzrokocentryzmu”. Jak to rozumieć w kontekście fotografii? Bo to wcale nie jest takie oczywiste. Może nam się tak wydawać, ale myślę, że to jest tylko wrażenie, że to wszystko wiemy.

Dorota Łuczak:

Dziękuję za to wprowadzenie twoje i za pytanie. Wzrokocentryzm jest pojęciem, które opisuje znacznie szersze zjawiska w kulturze, niż te, które dotyczą fotografii i wiąże się z uprzywilejowaniem zmysłu wzroku w systemach wiedzy, poznania, rozumienia rzeczywistości. Wzrokocentryzm pojawia się w kulturze zachodniej już w starożytności, ale nie dotyczy wtedy oka w sensie zmysłu, tylko oka, które nazwalibyśmy metaforycznym okiem. Chodzi o to, że unaocznienie, objawienie to są te momenty, w których możliwe jest poznanie świata, często w wymiarze metafizycznym. W momencie pojawienia się systemu wiedzy związanego z nowożytnością pojawia się kolejny wątek tego wzrokocentryzmu, to znaczy zaczyna być rozpatrywane widzenie ludzkie. Widzenie ludzkie jest rozpatrywane jako proces mechaniczny.

Kamila przywołała kamerę obscure, czyli urządzenie, które stało się podstawą do wynalezienia aparatu fotograficznego. Dla tych z państwa, dla których nie jest znane to urządzenie, ono tutaj ma już formę niedużego narzędzia, ale pierwotnie było to po prostu

zaciemnione szczelnie pomieszczenie z niewielkim otworem, przez który wpadało światło i na przeciwnej ścianie pojawiał się odwrócony obraz. Czyli to jest podstawowy mechanizm, który jest związany z aparatami fotograficznymi. I teraz tak: w XVII wieku Kartezjusz za Keplerem opisuje mechanizm ludzkiego widzenia. Pisze o tym, że ludzkie widzenie wygląda w ten sposób, że obraz zewnętrznego świata pada na naszą siatkówkę i nasze oko intelektu gwarantuje nam odczytanie tego obrazu. Ja lubię przywoływać taki przykład z „Dioptryki”, w którym Kartezjusz radzi przeprowadzenie doświadczenia. Żeby do camera obscury, w tym otworze, przez który wpada światło, umieścić tam oko zmarłego człowieka albo ewentualnie większego zwierzęcia, żeby odciąć błonę i wtedy możemy zobaczyć, w jaki sposób zachodzi ten proces widzenia.

To wykorzystanie camera obscury do opisu procesu widzenia, podąża tutaj Kartezjusz za Keplerem. Dlaczego o tym mówię? Ponieważ ten sposób rozumienia widzenia jako mechanicznego procesu, czyli takiego procesu, który daje się łatwo uprzedmiotowić, on podlega wątpliwościom i jest podważany od początku XIX wieku. Wówczas tacy autorzy jak z pewnością znany państwu Goethe pisze rozprawę zatytułowaną „Farben Lehre”, rozprawę o kolorach. Goethe wówczas zauważa takie zjawisko, znane nam wszystkim zjawisko powidoków. Powidoki, kiedy spojrzymy na źródło światła, a potem chociażby na białą ścianę, okazuje się, że nie widzimy białej ściany, tylko pojawiają się kolorowe powidoki. Dlaczego ten opis jest tak istotny? Dlatego, że to oznacza, że widzenie ludzkie nie jest mechaniczne. To nie jest tak, że my otrzymujemy na siatkówce obraz tej rzeczywistości, która jest na zewnątrz, tylko okazuje się, że nasze widzenie jest determinowane psychofizjologią widzenia. Jest determinowane naszą cielesnością. I to jest wielka zmiana, która zachodzi w pierwszej połowie XIX wieku, oczywiście nie tylko Goethe, Schopenhauer, cała rzesza filozofów i naukowców zaczyna o tym rozprawiać. I wówczas fotografia zostaje wynaleziona.

Camera obscura jako narzędzie jest znane od starożytności. Chemia światłoczuła, która umożliwia zapisanie obrazu jest znana od XVIII wieku. Ok. 1725 roku Schulze uzyskuje obraz fotograficzny, tylko nie potrafi go utrwalić. Co zatem się dzieje – ja powtórzę za badaczem fotografii Geoffreyem Batchenem. On stawia takie pytanie: co takiego wydarza się w pierwszej połowie XX wieku, że ujawnia się wielkie pożądanie wynalezienia fotografii? Bo oczywiście my znamy przede wszystkim Talbota, Daguerre’a, Niépce’a, ale tak naprawdę od drugiej dekady XIX wieku wiemy, że w różnych miejscach na świecie ludzie zaczynają gorączkowo poszukiwać sposobu, żeby utrwalić obraz światłoczuły. Utrwalić obraz światłoczuły, który pojawia się w urządzeniu wzorowanym na camerze obscurae. A zatem w momencie, kiedy oko ludzkie zostaje obdarzone całym szeregiem wątpliwości nagle dowiadujemy się, że nie możemy ufać naszym zmysłom, nie możemy ufać temu, czy ten obraz rzeczywistości, który widzimy faktycznie tak wygląda, pojawia się urządzenie, które potrafi ten widok zapisać i kiedy czytamy teksty prekursorów fotografii to tam porównanie aparatu fotograficznego i obiektywu

do sztucznego oka pojawia się wielokrotnie. Prekursorzy mówią wprost o poszukiwaniu sztucznego oka. Talbot w liście do swojej matki pisze o tym, że cierpi na nieostrość widzenia, na myopię, i że być może uda mu się wynaleźć takie urządzenie, które zapisze obraz bez tej nieostrości. Który będzie wiernym obrazem zewnętrznej rzeczywistości.

I proszę państwa, wracamy teraz do wzrokocentryzmu. Jeżeli taki wynalazek w pierwszej połowie XX wieku zaistniał, to oznacza, że widzenie zostało uprzedmiotowione. Stało się też alternatywą do niedoskonałego widzenia ludzkiego. To powoduje, że fotografia w łatwy sposób zostaje przejęta przez rozmaite systemy naukowe, archiwalne, i tak dalej, ponieważ staje się tym pewnym poglądem rzeczywistości. Kamila zapowiedziała o współczesnej sytuacji, kiedy przez obraz oglądamy właściwie rzeczywistość. Ten obraz jest wszechobecny, co jest kolejną odsłoną wzrokocentryzmu. Bo zauważcie państwo – i myślę, że my obie też współdzielimy to doświadczenie – że nawet jeżeli dzisiaj wiemy, że fotografia nie jest wiernym obrazem rzeczywistości, że jest manipulowana, że sam kadraż jest manipulowany, to i tak przecież wszyscy, kiedy czytamy wiadomości każdego dnia, to nie podważamy fotografii, które im towarzyszą.

Jeżeli rozmawiamy o fotografii i zmysłach to tak jak powiedziałaś, jest wiele wątków, wiele dróg, które postaramy się poruszyć. Ale jedną z nich jest to, czy faktycznie fotografia zawsze i bezwarunkowo była takim narzędziem wzrokocentryzmu? Czy nie było tak, że w różnych zjawiskach, często w obszarze sztuki, ale niekoniecznie tylko sztuki, znajdziemy przykłady, gdzie autorzy i autorki próbowali niejako rozmontować ten wzrokocentryzm. A jeżeli nie rozmontować, to przynajmniej skomplikować. Tutaj dwa przykłady. Przykład Bragaglia i programu, który się nazywał fotodynamizmem. Kontekstów dla fotodynamizmu jest wiele, tak jak wspomniałaś: nauka, pseudonauka, ale też myślenie, które podąża za filozofią Henri Bergsona. Z całą pewnością wiemy, że Bragaglia inspirował się Bergsonem. Dlaczego Bergson jest ważny dla nas? Dlatego, że on wprowadza, jest jedną z tych postaci, która wprowadza zmianę myślenia o tym, czym jest percepcja ludzka. Bergson mówi, najprościej to ujmując, że percepcja ludzka musi być rozpatrywana jako pewne bycie w czasie. Że nie możemy mówić o momentalności, że pamięć... Kiedy patrzymy na obraz to istotne są obrazy, które pamiętamy, nawet w sposób nieuświadomiony, które rzutują na ten obraz, na który patrzymy. Co robi Bragaglia? Bragaglia przede wszystkim mówi, że on nie tworzy fotografii, że fotodynamizm jest zaprzeczeniem fotografii. Co jest bardzo istotne, bo Bragaglia tworzy obrazy, które powstają poprzez multiekspozycję, czyli kanapkowe naświetlanie wielu negatywów albo przez długi czas naświetlania, bo tam są różne wersje. Widzicie państwo, że to są obrazy, które są nieostre, które nakładają wiele klatek na siebie. Co uzyskuje? To, że nie mamy jednego zamrożonego widoku, ale mamy obraz, który jest obrazem ruchu. Ale nie ruchu w sensie: jest sfotografowany pewien gest i my projektujemy, że on jest wynikiem pewnego ruchu, ale ruchu, który jest sam w sobie tutaj prezentowany. Tym, co Bergson

nazywał „trwaniem”. Tym, że materia jest w nieustającym ruchu, że nie możemy powiedzieć, gdzie są granice danego obiektu, przedmiotu itd.

Ale jest coś jeszcze, co jest moim zdaniem najbardziej interesujące w tych pracach. Bo pewne założenia teoretyczne, a potem ich reprezentowanie przez artystów, to jest jedna historia. Drugą historią jest to, jak my odbieramy te obrazy. I to w moim przekonaniu... To mnie dużo bardziej interesuje. Bo jest tak w przypadku tych fotodynamicznych prac, które są nieostre, że sam nasz proces odbioru tych prac jest niejako w wyraźny sposób rozciągnięty w czasie, bo nie ma takiego momentu, który nam daje to zatrzymanie: „O, już wiem o co chodzi”. Nie! Właściwie to jest wędrowanie okiem po tych obrazach, a zatem zobaczcie państwo, Kamila przywoływała wcześniej perspektywę centralną. Perspektywa, czyli ten wytrysk zupełnie geometryczny powodował, że kiedy patrzyliśmy na obraz, to byliśmy absolutnie bezcielesnym obserwatorem. Jest jedno oko, które patrzy, ma uprzywilejowany punkt widzenia i patrzy, obejmuje w jednym momencie całą przestrzeń. Tutaj dokonuje się radykalna zmiana. Absolutnie tego nie można zrobić. Po prostu nie jesteśmy w stanie znaleźć tego najbardziej dogodnego punktu oglądu. Po prostu cały czas wędrujemy po tym obrazie. Thierry de Duve, kiedy pisze o fotografiach nieostrych, używa określenia, że to są „skurcze i rozkurcze oka” i to w moim przekonaniu jest niezwykle trafne. To są takie skurcze i rozkurcze i to też psychofizjologię naszego widzenia ujawnia.

Ale w inny sposób też podchodzono do problemu wzrokocentryzmu i gdybym mogła cię poprosić o Moholy-Nagya. Jest taki moment, który jest w moim przekonaniu od momentu wynalezienia fotografii to jest drugi moment, który w historii fotografii jest niezwykle ważny. Jeżeli widzieliście państwo, a wierzę, że tak było, wystawę *Moi Vera*, doskonałą, która niedawno się odbyła w Muzeum Warszawy, to *Moi Ver* wpisuje się w taką rewolucję fotografii, którą najogólniej można nazwać „nowym widzeniem”. To jest coś, co najbardziej kojarzy się w popularnym odbiorze z fotografiami z zaskakujących punktów widzenia: z żabiej perspektywy, z wysokiego punktu widzenia, z różnymi fotochemicznymi eksperymentami, które zresztą po jakimś czasie zostały zbanalizowane i właściwie przyjęły tylko taką recepcję na poziomie formalnym.

Ale u załączków nowe widzenie wyrasta z bardzo dużej świadomości tego, czym jest w ogóle widzenie, ponieważ w latach 20. wiadomo już, że widzenie nie tylko jest determinowane psychofizjologią widzenia, ale widzenie jest też historyczne. Co oznacza, że obrazy, na które patrzymy, kształtują nasze widzenie. I to jest coś, co jest dzisiaj bardzo ważne, kiedy mówimy o wzrokocentryzmie: że obrazy kształtują to, jak postrzegamy rzeczywistość. I teraz, po pierwsze: te kadry z żabiej perspektywy, z wysokiego punktu widzenia, one nie są już widokami bez cielesnego oka. One są wykonywane przez fotografów i fotografki, którzy poruszają się z Leicą po nowoczesnym świecie, pełnym różnych bodźców i oni podnoszą głowę ku górze, żeby wykonać zdjęcie. Oni wdrapują się gdzieś, żeby wykonać zdjęcie, takie

spojrzenie w dół. To są kadry, które pokazują, że częścią widzenia jest nasze ciało. To, w jaki sposób jesteśmy usytuowani, w jaki sposób jesteśmy zorientowani w przestrzeni. To jest pierwsza sprawa.

Drużga jest taka, że to są nowe kadry. Chociaż tu zastrzegam, że jest pewna dyskusja. One się pojawiają już w XIX wieku, ale dopiero około lat 20. pojawiają się ze świadomością, że one bardzo mocno modernizowały naszą percepcję. Że one miały uczynić z ludzi nowoczesnych ludzi.

KD: Miały przebudować świadomość, można by powiedzieć.

DŁ: Dokładnie tak. Jest jeszcze jedna ważna sprawa. Ja swoją książkę zatytułowałam „Foto-oko” i ten tytuł mocno się odnosi też do zjawiska nowego widzenia. Bo ty też o tym wspominałaś, że czy aparat staje się częścią fotografa, czy jest czymś osobnym? W XIX wieku mamy duże aparaty fotograficzne, które są niejako obsługiwane przez fotografa. W latach 20. aparat staje się częścią fotografa. Aleksander Rodczenko, fotograf, który tworzy w nurcie nowego widzenia, ale w ZSRR pisał, że koniec z taką perspektywą, widokiem z pępka świata. Czyli z wysokości pępka. Teraz się ruszamy. Jesteśmy aktywni. I jeżeli jest tak, że w latach 20. fotografowie i fotografki zdają sobie doskonale sprawę z tego, jak wielką moc mają w kształtowaniu naszej percepcji, to niewątpliwie dzisiaj też tak jest, na innych zasadach. Kiedy mamy „fejkowe” fotografie, one wyrastają z tego samego przekonania, że fotografia ma moc sterowania naszą percepcją.

KD: To może się tutaj na chwilę zatrzymajmy, bo mi zasugerowałaś pewien wątek, o którym może wcześniej nie myślałam. W takim momencie, kiedy mówimy o nowym widzeniu, o tym, że rzeczywiście możemy doświadczyć nawet tego, że fotografia kształtuje naszą percepcję rzeczywistości. Jaką rolę odgrywały w tym np. wystawy i książki? Czyli można powiedzieć media w pewnym sensie, z którymi można było się konfrontować też w jakimś sensie cieleśnie. Mam tutaj trochę na myśli podręcznik nowego widzenia, czyli książkę Moholy-Nagya, „Malarstwo, fotografia, film”. Dzisiaj już można w języku polskim doczytać, bo mamy tłumaczenie. Jak to było z tą dydaktyczną aspiracją, która była uwikłana w zmienione rozumienie widzenia? Myślę, że to jest jednak ciekawe. Zgadza się, że tutaj można zbudować paralelę między aspiracjami modernizacyjnymi, o których mówiłaś i tym, czego my doświadczamy dzisiaj. Chociaż to jest bardzo niepokojące. Jak wyglądały działania z nowym obrazem świata oferowanym przez oko kamery, który był wprowadzany na przykład w rozmaite kwestie, jak książka, magazyny ilustrowane, wystawy – w to wszystko, co dzisiaj też nas otacza.

DŁ: Tak. Po pierwsze książka, która w zeszłym roku została przetłumaczona, książka Moholy-Nagya z 1925 roku „Malarstwo, fotografia, film” była podręcznikiem czy laboratorium widzenia, powiedziałabym. To jest jedna z rozkładówek. Chodziło o

przedstawienie sytuacji, w jaki sposób pewne napięcia kierunkowe, które pojawiają się w obrazach, ale które możemy uzyskać oczywiście też fotografii poprzez kadraż, kształtują sposób widzenia. Książki zdecydowanie tak – ich było bardzo dużo, możemy wymienić jeszcze „Foto-Auge”, możemy wymienić „Es Kommt der Neue Fotograf” Graffa. Czy wystawy? Najślynniejsza wystawa „Film und Foto”, która się odbyła w 1929 roku i która jeździła po różnych miastach, która pokazywała ten nowy sposób widzenia przez fotografię. Przy czym należy też podkreślić, że te wystawy nie sprowadzały się do pokazywania jedynie fotografii przedstawicieli nowego widzenia. Pokazywano na nich np. zdjęcia rentgenowskie. Okres nowego widzenia pokazywał nowy sposób w ogóle myślenia o fotografii. Taką rewizję myślenia o tym, czym jest fotografia także dziewiętnastowieczna. Rozumiem, że też do tego zmierza twoje pytanie, jak różne nośniki wpływają na odbiór fotografii? I dziękuję za to pytanie, bo to jest pytanie, które trochę nas, jak rozumiem, przenosi do problemu materialności fotografii.

Ja pracuję w Instytucie Historii Sztuki i zawsze, kiedy zaczynam wykład o historii fotografii to mówię do moich osób studenckich: „proszę państwa, po pierwsze materialność fotografii jest ważna.” Bo wydaje się, że ważna jest materialność rzeźby, malarstwa, architektury, a fotografii nie. Z czego to wynika? Z immanentnej cechy fotografii, którą jest reprodukowalność. Czyli reprodukowalność wydaje się... jakby materialność fotografii nie jest ważna. Tymczasem to, czy patrzymy na zdjęcie wielkoformatowe w białej przestrzeni czy patrzymy na zdjęcie, które zostało opublikowane w prasie, to zmienia wszystko w moim przekonaniu.

KD: Oczywiście, też tak uważam, więc chciałam, żebyśmy to poruszyły.

DŁ: I zakładam, że widzieliście państwo wystawę Barbeya, która odbywa się teraz w Muzeum Narodowym, wystawa fotografii reporterskiej. Wielkie nazwisko związane z agencją Magnum. Na tej wystawie 80% fotografii to są fotografie, które zostały współcześnie wywołane. Te fotografie zostały wywołane w dużym formacie. One jako fotografia reporterska były przeznaczone do publikacji w prasie przede wszystkim. W prasie, w książkach. Zmiana formatu... Jeżeli państwo nie byliście to bardzo was zachęcam do zobaczenia i skonfrontowania tego, co mówię z własnym doświadczeniem. Okazuje się, że zmiana formatu zdjęć reporterskich zmienia charakter tych zdjęć. Bo one nie funkcjonują już w kontekście artykułu, tekstu...

KD: Albo serii, sekwencji.

DŁ: Tak, serii. W małym formacie, w którym ważniejsze jest wydarzenie, które zostało uchwycone. One akurat na tej wystawie w Muzeum Narodowym właściwie zyskują wymiar, czy nadany im zostaje wymiar estetyczny. One bardziej zaczynają funkcjonować

jako obrazy, ale różnice związane z materialnością fotografii są wszechobecne. I one też wiążą się z czymś, o czym często w moim przekonaniu zapominamy albo zapominaliśmy do niedawna: że fotografia jest aktorką społeczną i że jest wpisana w rozmaite rytuały.

KD: Również praktyki komunikacyjne, prawda? Myślę, że wszyscy sobie z tego zdajemy sprawę.

DŁ: Dokładnie. To jest tak, że przecież to, że oglądamy fotografie w telefonie komórkowym to jest określona materialność tej fotografii. To, że zamiast SMS-a wysyłamy MMS-a to jest praktyka. Pokazywałaś ten dziewiętnastowieczny przykład z włosami. Przykładów jest więcej: naszyjniki ze zdjęciami, które noszono przy sercu, a właściwie do dzisiaj się niekiedy nosi. Czy takie przykłady, które ja bardzo lubię przywoływać: wydrapywanie twarzy z fotografii, wycinanie z fotografii postaci, która została z różnych powodów, np. rozwodu...

KD: Wymazana z pamięci.

DŁ: Dokładnie tak. Tym rytuałom, mam wrażenie, do niedawna nie poświęcano tyle uwagi, na ile one zasługują. Ale to jest też ta materialność, która powoduje, że możemy rozmawiać o innych zmysłach, bo rozmawiamy o dotyku, rozmawiamy o zapachu tych fotografii, będziemy oglądać już niedługo wystawę albumów, gdzie to jak wyglądały te albumy było niezwykle znaczące i stwarzało bardzo określony kontekst dla zdjęć, które były w nich umieszczane.

KD: Dlatego miałam takie pytanie, bo mi się nasunęło, jak mówimy o latach 20. i Bauhausie, jednak praktyki wystawiennicze, które tam się pojawiały, które też bardzo mocno były powiązane z fotografią, która była... różną fotografią – wykorzystywana, powiększana, sytuowana w przestrzeni. A ten, kto zwiedzał, właściwie był trochę zainimowany do tego, żeby szukać własnych ścieżek pomiędzy tym, co było mu pokazywane, więc aktywność i sprawczość tego, kto ogląda była absolutnie fascynująca. I można powiedzieć, że następowało sprzężenie zwrotne. Dzisiaj możemy wyciągnąć z tego jakieś wnioski. A jak jest twoim zdaniem z procesem performatywnym, jeśli chodzi o fotografię. Z wykonywaniem zdjęć i sytuowaniem się jako ktoś, kto jest fotografowany. Czy tutaj też możemy mówić o poszerzonym doświadczeniu wielozmysłowym? Bo to jest coś, co często się pojawia w kontekście performansów, bardziej współczesnych form artystycznych, które tę fotografię wykorzystują. Co o tym myślisz?

DŁ: Myślę, że zdecydowanie tak, dlatego że pozowanie – każde pozowanie jest związane z jakąś naszą sytuacją cielesną, z byciem obserwowaną czy obserwowanym. I zupełnie inną sytuacją jest kiedy pozuje się do zdjęcia Avedonowi, a inną kiedy policja nas fotografuje na Strajku Kobiet. To wywołuje zupełnie inne odczucia. Jednocześnie, ale

przenosimy się wtedy znowu na stronę odbiorców zdjęć, możemy mówić o voyeryzmie, który jest związany z podglądaniem osób, które zostały sfotografowane. Tu dochodzi do głosu ta nasza cielesność.

KD: A jak to jest z dotykiem? Bo tutaj mówiłyśmy o materialności fotografii, właściwie tego, co dotyczy fotografii, która może być blisko ciała, tak jak fotografie zakładowe, prywatne, itd. A jeśli chodzi o fotografie, które też może byłyby zakorzenione w praktykach awangardowych, powiedzmy kategorii nowego widzenia, które wywoływały wrażenia, przynajmniej tak mi się zawsze wydaje, w tym, kto te fotografie ogląda, które przenoszą nas z rejestru widzenia bardziej w kierunku tego, co możemy, co chcielibyśmy dotknąć. Nie wiem, który przykład lepszy. Może być Weston, bo to jest bardzo sugestywne.

DŁ: Najpierw, zanim o dotyku, to kilka słów wstępu do samego Westona. Postać przypuszczam znana państwu lub większości z państwa. Fotograf nazywany „papieżem amerykańskiego formalizmu”. To są fotografie wykonywane z niezwykłą precyzją, weryzmem, ostrością widzenia taką, którą można określić wręcz fetysyzacją ostrości widzenia. Za tym stoi przekonanie Westona, że on fotografuje to, co partykularne, ale po to, żeby pokazać to, co uniwersalne. To oznacza, że to jest program bardzo zakorzeniony w zachodniej metafizyce. Pokazujemy to, co uniwersalne. Nieważne jest to, że to jest papryka, którą właśnie kupił na targu, tylko to, że on za sprawą fotografii może pokazać coś, co odrywa ten obiekt od pierwotnej funkcji. Pokazać coś, co jest... przez estetykę nadać uniwersalny wymiar.

KD: To jest coś przeznaczonego do kontemplacji. Wiem, że przy okazji tych fotografii, z czym można trochę polemizować, pojawia się zawsze kategoria: może to są martwe natury? Od razu wtedy nam się uruchamia takie myślenie. Że mamy przedmiot, który jest unieruchomiony i spłaszczony i wpisany w kategorię czegoś, co możemy kontemplować. Traci na materialności.

DŁ: Jest tak, że zdjęcia Westona wydają się świetnym przykładem wzrokocentryzmu, o którym rozmawiamy. One są tak bardzo skupione na wzrokowej fetysyzacji, jeżeli tak można powiedzieć. Ja analizowałam te zdjęcia i zaproponowałam trochę inny namysł nad nimi, to znaczy uważam, że to powiązanie fotografii z dominacją wzroku czasami powoduje, że my jesteśmy skłonni do przemilczenia pewnych aspektów tych fotografii i w tym przypadku jest to coś, co można by nazwać dotykową percepcją. Jest takie pojęcie w historii sztuki, „haptycznej percepcji”, które oznacza że patrzymy, używamy tylko zmysłu wzroku, ale wzrok pracuje w taki sposób, percepcja pracuje w taki sposób, jakbyśmy dotykali ten obiekt. Ta reprodukcja może nie jest doskonała, ale te zdjęcia pokazują chropowatość skórki papryki, pokazują mięsistość i te wszystkie określenia, które wiążą

się nie z percepcją wzrokową, ale dotykową. One faktycznie się uruchamiają i mamy ochotę dotknąć tej papryki. To jest przykład, który w moim przekonaniu pokazuje, jak bardzo ten wzrokocentryzm nie jest tylko związany z tym, że funkcjonujemy w tym świecie obrazów, ale tak mocno determinuje nasz sposób myślenia o obrazach, że nawet osoby, które badają fotografie, obrazy, do niedawna wykluczały inne zmysły. Ale to się zmienia. Haptyczność jest teraz bardzo mocno eksploatowana, podkreślana przez historyczki i historyków sztuki. Rewiduje się rozmaite prace pod tym kątem. Dostrzega się rolę zmysłów na tyle, na ile to jest możliwe, innych niż wzrok.

KD: Jak już się na tym zatrzymałyśmy, to chciałam dojść do tego przykładu, o którym wcześniej trochę rozmawiałyśmy. Więc chciałyśmy się z państwem podzielić tym po prostu. A propos cielesności, właściwie też materialności, trochę też w kontekście narracji muzealnej. Myślę że, to nam się tutaj bardzo dobrze pojawi. To są prace Bownika z cyklu „Rewers”. Jak państwo widzą to są rozmaite stroje. To są najczęściej... pamiętam, że to były stroje ludowe z różnych obszarów, wydobywane z różnych muzeów, z różnych kontekstów geograficznych. Tylko jeden obiekt chyba był tak sugestywny, znany, jak kurtka Piłsudskiego. I one były wywrócone na drugą stronę, tak jakbyśmy sobie je przewrócili. I później fotograf zapisywał w rodzaju wielkoformatowych wydruków, właściwie bardzo precyzyjnie przygotowywanych. I czy tutaj też moglibyśmy się doszukiwać komentarza dotyczącego tego i przełamywania kategorii wzrokocentryzmu, i dyskusji z fotografią jako tym, co nam się zawsze... nie wiem czy zawsze, czasem nam się wydaje, że tę powierzchnię rzeczywistości chwyta. Tutaj mamy do czynienia z czymś innym.

DŁ: Faktycznie, w moim przekonaniu u Bownika są dwa poziomy do przedyskutowania. Jeden jest taki, że Bownik jako artysta, jako fotograf, poszukuje tego, co blisko ciała. Odwracając ubrania... tutaj jest mundur Piłsudskiego. Mówiłaś o strojach ludowych. Jest też przejmująca fotografia przedstawiająca koszulę chłopca zastrzelonego w Powstaniu. To jest tak, że zobaczcie państwo: ten strój, który jest strojem o charakterze reprezentacyjnym zostaje odwrócony niejako na nice. Odwrócony na lewą stronę i pokazane jest to, co nie było przeznaczone do oglądu. Nie było przeznaczone na widok, ale było blisko ciała. Bownik odwraca tę sytuację, to jest bardzo ciekawe. Ale jednocześnie jest tak, że on nawiązuje do pewnych konwencji fotografowania obiektów w muzeach. Wydaje się często, że fotografie dokumentalne w muzeach mają dosyć neutralny i obiektywny charakter. Ale nie jest tak, bo one rządzą się bardzo określonymi konwencjami. One podlegają określonej klasyfikacji. Co więcej, dzisiaj mówimy o tym, że one same są obiektami materialnymi, same funkcjonują w czymś, co Elizabeth Edwards

nazywa „ekosystemem muzealnym”, czyli są obiektami, które w różnych miejscach znajdują się w muzeum, są na różne sposoby wykorzystywane, eksponowane itd.

I teraz dyskusja Bownika z tym systemem... bo zobaczcie państwo, jeszcze jedna może ważna rzecz: fotografia muzealna związana z klasyfikacją to jest fotografia, która służy zdobywaniu wiedzy, która osadza nas w takim wzrokocentrycznym zdobywaniu, porządkowaniu, klasyfikowaniu itd. Kiedy Bownik mówi „Hm. A ja pokażę tę stronę, której się nie pokazuje. Sfotografuje tę stronę, której się nie pokazuje” to znaczy, że pokazuje nam też konwencjonalność tych fotografii muzealnych. Nagle wykonuje gest, który nie jest wpisany w te konwencje, więc obnaża nam też to jak bardzo fotografie są wpisane w ten system wiedzy i w jaki sposób, jak bardzo go kształtują, w sposób ograniczony oczywiście.

KD: I to jest też gra podjęta z takim odcieśnieniem, za które czasem możemy fotografię winić. To, czy słusznie, to już jest inna sprawa. Czyli możemy sobie wyobrazić, że jeżeli przywołujemy sobie w pamięci postać Piłsudskiego to będziemy ją sobie przywoływać pewnie po prostu poprzez jakąś fotografię, którą gdzieś zobaczyliśmy, ale którą sobie przypomnimy. Natomiast tutaj Bownik bardzo wyraźnie z tym, moim zdaniem, gra, bo pokazując ten rewers i wprowadzając nas w porządek klasyfikacji muzealnej, prowokuje nas pewnie do tego, żeby sobie zadać pytanie o cielesność i realność na innym poziomie, np. tej postaci, do której chcielibyśmy mówić. Albo tej, która jest anonimowa, bo bardzo wiele strojów, które fotografował jednak nie należą do znanych osób. Więc można by było się zastanowić np. nad nieobecnością kogoś w pamięci zbiorowej. To są bardzo ciekawe...

DŁ: Albo przez co pamiętamy. Co sprawia, że charakteryzujemy sobie, budujemy wizerunek jakiejś osoby? Ale jeszcze jest kolejny poziom, bo wspomniałaś, że to są fotografie wielkoformatowe. Nie wiem, czy państwo mieliście okazję oglądać fotografię Bownika. Obojętnie czy z cyklu „Rewers”, czy z innego. Bo dla niego charakterystyczne jest to, że te fotografie są obiektami, są często w tym przypadku monumentalnymi obiektami. To jest tak, że właściwie mierzymy się, jeżeli chodzi o skalę ludzką, to jeden do jeden w przypadku „Rewersu”. Ale on też bardzo świadomie operuje zmianą sposobu pokazywania fotografii, bo tworzy też fotobooki, które mocno zmieniają. Te zdjęcia wtedy zupełnie inne znaczenie zyskują. Może nie zupełnie inne, ale odmienne.

KD: Tak, już gdzieś przy tym byliśmy wcześniej trochę, przy nowym widzeniu, tam gdzieś mignął państwu Blossfeldt, też a propos haptyczności fotografii, to też Bownik jako jednak młody artysta, który działa w zupełnie innym kontekście. Mam wrażenie, że często... może to jest moje skojarzenie, że tak dekonstruuje pewne praktyki związane z widzeniem, również w takim kontekście zmysłowej, powiedzmy, percepcji rozszerzonej.

Ale chciałam cię jeszcze zapytać o twoje doświadczenia troszkę może z innego rejestru, ale myślę że to też dla nas wszystkich byłoby interesujące, a mianowicie takie związane z pracą, może też z warsztatami – bo wiem że takie inicjatywy podejmowałaś – związanymi z osobami, które mają jakieś niepełnosprawności wzroku. I tutaj pojawia się z kolei problem, który nie dotyczy tylko fotografii, może w ogóle sztuki: jak mówić o tym albo jak to właściwie robić, żeby można było udostępnić obraz osobom, które nie widzą w taki sposób, jaki wydawałoby się, że jest potrzebny do tego, żeby odebrać jakieś dzieło sztuki.

DŁ: To jest obszar działań, po którym dopiero kroczyć i wielu rzeczy się uczę, ale jest on faktycznie dla mnie bardzo ważny. On pojawił się w mojej praktyce dydaktycznej we wspomnianym już Instytucie Historii Sztuki, bo założyłam, że odpowiedzialność społeczna wymaga tego, żeby wprowadzić na kierunku historia sztuki takie zagadnienie jak udostępnianie sztuk wizualnych osobom z niepełnosprawnościami wzroku. I pojawiło się zasadnicze pytanie. Najprostszym narzędziem, które jest wykorzystywane są audiodeskrypcje, czyli opis dzieła. I teraz pojawia się takie pytanie: jak ten opis ma wyglądać? W Polsce mamy dwie szkoły tworzenia audiodeskrypcji. Nie chcę w to wchodzić, tylko chcę może powiedzieć o tym, że w moim przekonaniu ważne jest to, żeby nie mówić jak dzieło wygląda, czy nie mówić tylko jak dzieło wygląda, czyli jak obraz wygląda, bo wtedy nie oddamy tego, co jest wyjątkowe w języku obrazowym, czy w języku dzieła sztuki. W moim przekonaniu trzeba stawiać pytanie i próbować na nie odpowiedzieć: dlaczego dany obraz czy dzieło sztuki jest wyjątkowe i co ono w nas wywołuje? Oczywiście jest takie stanowisko, które mówi, że to jest narzucanie pewnej interpretacji, że powinno się po prostu mówić jak dana rzecz wygląda. Ale w moim przekonaniu gubi się wtedy w ogóle wyjątkowość obrazu czy dzieła.

Kolejna sprawa, która w tym temacie jest dla mnie niezwykle istotna, kiedy pracuję z osobami studenckimi. Mieliśmy okazję dwukrotnie przygotować spotkanie w Muzeum Narodowym w Poznaniu przy dziełach sztuki na wystawach. Zawsze kluczowe jest to, że to nigdy nie są spotkania, które są kierowane tylko do osób z niepełnosprawnościami wzroku. Czyli np. do mnie, bo ja też mam niepełnosprawność wzroku, noszę okulary. Ale nie tylko do osób, które nie widzą czy niedowidzą w stopniu znaczącym, tylko to są spotkania, które są organizowane dla wszystkich osób zainteresowanych, w tym osób, które mają różne niepełnosprawności wzroku. Bo dochodzi dzięki temu do sytuacji rozmowy, wymiany doświadczeń i te spotkania są zawsze niezwykle owocne, wartościowe dla wszystkich uczestników. Może nie powinna mówić w imieniu uczestników – na pewno dla prowadzących.

KD: Tak się zastanawiałam, na ile to poszerza, może tak z twojej perspektywy prowadzącej...

DŁ: Poszerza!

KD: Rozumienie wielozmysłowego doświadczenia, jakim jest percepcja.

DŁ: Na przykład: w sytuacjach spotkań możemy dotykać dzieła sztuki, czego normalnie w muzeum nie można robić. Możemy wąchać dzieła sztuki, możemy posłużyć się różnymi dodatkowymi materiałami do odbioru dotykowego, które pomagają nam zrozumieć to dzieło, czy w jakiś sposób nie zrozumieć, ale doświadczyć to dzieło. Więc tak... może przywołam jeden przykład. On nie jest związany z obrazem, jeżeli byliście państwo kiedyś w Poznaniu, to na pewno byliście w Centrum Kultury Zamek, czyli w tzw. Zamku w Poznaniu. To jest przestrzeń, która jest dojmująca ze względów historycznych i też po prostu ze względu na przestrzeń. Ja tę przestrzeń znam bardzo dobrze. To jest Centrum Kultury, tam jest mnóstwo wystaw organizowanych. Byłam w niej 1000 razy i zabrałam tam moją grupę studencką na warsztaty z Bartkiem Lisem, który prowadzi program „Sztuka w ciemno”. On wszystkim nam kazał założyć opaski i przechodziliśmy przez tę przestrzeń, którą wszyscy doskonale znamy i okazało się, że tę przestrzeń percypowaliśmy w zupełnie inny sposób. Nagle poczułam wilgoć, usłyszałam odgłosy, dźwięki, zmiany temperatur. Nagle kiedy weszłam na drugie piętro poczułam dziwną zadyszkę, której w ogóle normalnie nie zauważam. Więc tak, to są doświadczenia, które są niezwykle, niezwykle cenne, myślę.

KD: Dziękujemy bardzo.

DŁ: Dziękuję za zaproszenie. Dziękuję państwu.

