MATERIAŁ PROMOCYJNY

Fotografia artystyczna: natura jako rekwizyt

Wywiad z kuratorką Weroniką Kobylińską wokół wstawy fotografii „Wzdłuż milczącej fali" w ramach Warsaw Gallery Weekend.

Milena Soporowska Weronika Kobylińska

30.10.2025
Czyta się 10 minut

Lucjan Demidowski, Z serii Obrazy iluzoryczne, 2003, odbitka żelatynowo-srebrowa © L. Demidowski i FAF

Milena Soporowska: Najnowsza Wasza wystawa skupia się na motywie pejzażu. Zestawiasz na niej artystów z archiwum Fundacji Archeologia Fotografii z lat 40., 60., 70., 80. i dwutysięcznych z pracami Ewy Doroszenko, które powstały współcześnie (2019-2025). Klasyczne na pierwszy rzut oka czarno-białe fotografie Dłubaka, Demidowskiego, Hermanowicza, Piaseckiego i Zdebiaka skonfrontowane są z kolorowymi, kolażowymi obiektami. Skąd wziął się taki pomysł? Jakim kluczem się kierowałaś?

Weronika Kobylińska: Na ten wybór składa się wiele aspektów. Jednym z nich jest refleksja wewnątrzinstytucjonalna. Regularnie pracujemy z naszymi fundacyjnymi zbiorami archiwalnymi. Są one często prezentowane w formie wystaw skoncentrowanych na twórczości sylwetek poszczególnych twórców, ale też wystaw zbiorowych.

W przypadku najnowszej ekspozycji chcieliśmy pokazać, że mimo dużego zróżnicowania nasze archiwalia mają pewne punkty styczne. Okazuje się, że bardzo różnorodne osobowości, które je tworzą i posługiwały się różnymi idiomami stylistycznymi, łączy stale przewijający się wątek, który dotąd był marginalizowany, np. krajobraz. Nikt nie powiedziałby, że był to temat ważny dla Dłubaka, Demidowskiego czy Hermanowicza. W przypadku tego ostatniego nawet spadkobierca był zaskoczony, że na wystawie pojawi się seria, która jest dla artysty mało reprezentatywna.

Możliwość wglądu w cały zasób to zasadniczy walor pracy z archiwum. Nie mamy dostępu do wycinka twórczości, lecz do całego zbioru, który możemy traktować holistycznie. Decydujemy o tym, co z niego wybrać – często są to prace, które dotąd nie były prezentowane.

Fotografiom z archiwum FAF towarzyszą fotoobiekty Ewy Doroszenko, które bazują na dekompozycji obrazu fotograficznego. Zaczerpnięte ze sfery wirtualnej zdjęcia artystka drukuje na papierze fotograficznym, a następnie pracując z nimi manualnie tworzy przestrzenne obiekty. To nawiązanie do fotografii analogowej i vintage printów, które przypominają, że zdjęcie to również materia, artefakt fotograficzny powstający w ciemni.

Zbigniew Dłubak, Bez tytułu, 1995 (z negatywu z 1948), odbitka żelatynowo-srebrowa © A. Dłubak i FAF

Wystawa staje się więc sposobem na sproblematyzowanie archiwum, ożywienie go poprzez przywołanie nieoczywistych motywów.

Ze względu na to, że nasza galeria jest mała, kameralna, traktujemy ją jako laboratorium, w którym próbujemy różnych form. Sygnalizując jakiś wątek u Dłubaka czy Demidowskiego, zachęcamy następnie do eksploracji ich twórczości na własną rękę. W tym wypadku chciałyśmy oddać trochę scenę Ewie Doroszenko, dać jej szersze pole do refleksji, której nie zakłócałyby archiwa twórców, które są już obecne w naszej świadomości.

Większość naszych archiwów to zbiory autorstwa białych mężczyzn. W tym kontekście znamiennym jest, że fundację zakładały i do dziś zarządzają nią kobiety. Spadkobierczynie to również zazwyczaj kobiety. To na ogół kobiety są akuszerkami różnych projektów skoncentrowanych na opiece nad dziedzictwem fotografów, ale ostatecznie one same nie są tak bardzo widzialne jak oni.

Stąd też zaproszenie Ewy Doroszenko do konfrontacji z archiwum. Podobne interwencje przeprowadzała Dominika Sadowska podczas zeszłorocznego WGW. Analogicznie było z wystawą w Galerii Studio, która pierwotnie miała być monografią Zbigniewa Dłubaka. Razem z Pauliną Olszewską i Dorotą Jarecką chciałyśmy rozszczelnić tę formułę. W efekcie zaprosiłyśmy Annę Zaradny, która pracowała z pejzażem dźwiękowym. Taki sposób budowania wystaw jest więc częścią naszej długofalowej strategii.

Fotografia jako medium jest tutaj tylko i aż punktem wyjścia do refleksji wokół ludzkiej percepcji. Podobnie pracuje zarówno Doroszenko, jak i twórcy przywołani na wystawie – zdjęciu Dłubaka z 1949 roku blisko do kolaży artystki z serii „Impossible Territory". Z kolei Demidowski w swoim cyklu „Obrazy iluzoryczne" z 2003 roku podobnie jak ona bawi się koncepcją widmowości. Zastanawiam się, na czym polega różnica pomiędzy tymi dwoma podejściami? Co konfrontacja tych dzieł mówi nam o zmieniającym się podejściu do fotografii i natury?

Ewa Doroszenko stawia pesymistyczną czy wręcz katastroficzną tezę dotyczącą naszej relacji z naturą. Nigdy tak naprawdę nie obcujemy z prawdziwym dzikim pejzażem, który jest niezapośredniczony przez pryzmat jakiejś sfery wizualnej, np. zdjęć. Zawsze mamy wobec przyrody jakieś oczekiwania, traktujemy ją jako zasób. Ma nas np. karmić podczas wakacyjnych wojaży. Teraz jest moda na to, żeby wyjechać w głuszę i chwalić się na Instagramie zdjęciami z dzikiego kempingu.

W cyklu „Ghost Island" Ewa wychodzi od obrazów obszarów zagrożonych. Używa do tego medium, które zazwyczaj pomaga nam realizować światowy turyzm, wciąż przybliżający nas do kryzysu klimatycznego. Artystka zwraca uwagę na to, że nigdy nie obcujemy z dziką naturą – ona zawsze jest wykreowana przez przewodniki, mapy, blogerów, przewodników turystycznych proponujących najbardziej atrakcyjne trasy.

Mariusz Hermanowicz, Z serii - Z pola walki, 1986-87, odbitka żelatynowo-srebrowa © M. Hermanowicz i FAF

Dekomponując obrazy znanych miejsc, Doroszenko podkreśla, że nie potrafimy po prostu wyjść na zewnątrz i poznać natury w bezpośredni sposób – bez wirtualnych narzędzi.

Z kolei Demidowski pracuje z percepcją. Wykorzystując lustro w sferze publicznej, podważa obraz fotograficzny i kategorię mimesis. Zatem, jak spojrzymy na jego proces z tej perspektywy, to podejmuje takie wątki jak Doroszenko, ale innymi metodami. Ją po prostu interesuje obraz w szerszym tego słowa znaczeniu, nie tylko fotograficzny.

Doroszenko wykorzystuje technologicznie przetworzony pejzaż, by postawić pytanie nie tylko o granice fotografii i reprezentacji, ale o konsekwencje postrzegania świata za pomocą szerokodostępnych ekranów – jednym z nich jest m.in. wszechobecny smartfon.

To był jeden z powodów, dla którego nie chciałyśmy z Ewą wykorzystywać na wystawie żadnych ekranów. Pojawił się pomysł pokazania większego wyboru z projektów archiwalnych za pomocą tabletów, ale stałoby to w sprzeczności z tematem wystawy. Dlatego może wydawać się skromna, statyczna, wymagająca dużo od odbiorcy. Taka forma stoi w opozycji do zasad, jakimi kierują się festiwale artystyczne. W tym przypadku chciałyśmy pójść pod prąd.

Za to postawiłyście na obiekt – drugi nieoczywisty, podobnie jak krajobraz, motyw, o którym wspominałaś. Kiedy myślimy o fotografii, często zapominamy o jej materialnym aspekcie, podczas gdy prace Doroszenko złożone ręcznie z różnych printów przywołują jej namacalność.

Konfrontacja instalacji i obiektów wykorzystujących fotografię pomaga zrozumieć, jak bardzo szerokie spektrum materialne, haptyczne ma to medium. W zasobach fundacji mamy zarówno albumy fotograficzne, jak i makiety książek, stykówki, polaroidy czy negatywy na wszelkich możliwych nośnikach – szkle, nitrocelulozie, poliestrze. Zwykle spłycamy to medium i dopóki go nie dotkniemy, nie skonfrontujemy się z nim, widzimy tylko cyfrową reprodukcję.

Tak jak nie rozumiemy pejzażu, który jest dla nas trochę abstrakcyjny, tak mam cały czas poczucie, że nie rozumiemy medium fotograficznego. W przeciwieństwie do malarstwa, nie mamy wobec fotografii takiej estymy, nie doceniamy jej szczególnych możliwości. Dekompozycja pomaga nam je zrozumieć, przywołując kolaż czy montaż negatywowy, który był znany od początku tego medium.

Nawiązując do malarstwa, Doroszenko bierze na warsztat pejzaż romantyczny. Zgodnie z kategorią wzniosłości pokazywał on naturę jako monumentalny żywioł, wobec którego człowiek jest jedynie sztafażem. Podobnie zresztą jak u pierwszych piktorialistów. Na wystawie w FAF człowiek występuje za to na zasadzie antropomorfizacji, jak u Piaseckiego, lub w postaci samego Zdebiaka podczas jego dokamerowych performansów. U Ewy człowieka w ogóle nie ma. Artystka proponuje naturę w formie spłaszczonej, skompresowanej. Kieruje nią brak, na co wskazują tytuły serii: „Impossible Horizon", „Ghost Island", „Phantom Territories". Kto jest tu zatem protagonistą?

Gdy rozmawiałyśmy z Ewą Doroszenko o koncepcji wystawy, przypomniałyśmy sobie XVIII-wieczne przewodniki po kategorii malowniczości. Malowniczość miała być kluczem, według którego poznawało się wówczas naturę. Nie chodziło o jej głębokie zrozumienie, lecz wynikało to z naszej ludzkiej potrzeby, oczekiwań i marzeń. Pragnienia budowania natury jako jakiegoś fantasmagorycznego bytu.

Dłubak na przełomie lat 40. i 50. eksperymentował w duchu surrealizmu wykorzystując naturę, by stworzyć alternatywny świat. Obcując z odbitką bazującą na inwersji, na której to, co białe, stawało się czarne, widz tracił pierwotny kontekst. Można powiedzieć, że ta oniryczna mroczność to rodzaj uwspółcześnionej malowniczości w duchu awangardy czy neoawangardy.

Zdebiak robił performanse dokamerowe w Mięćmierzu, gdzie mieszkał. Zdjęcia, które pokazujemy na wystawie, wykonał z dwójką przyjaciół, bez żadnej większej widowni. Jego działania wynikały z refleksji nad przestrzenią, z którą był związany. Wcześniej bardzo dużo podróżował, a tutaj nagle zaszył się pod Kazimierzem, oddając się refleksji nad relacją między ciałem a naturą. W tym sensie antycypował myślenie o związkach z naturą.

Od początku przygotowań nad wystawą wspólnie z Ewą chciałyśmy, żeby człowiek był niewidoczny lub żeby go zupełnie nie było. Fotografia zazwyczaj w centrum stawia człowieka – poprzez portret, reportaż, fotografię społeczną.

Na wystawie mamy do czynienia z pejzażem, który jest zawsze marginalizowany, drugorzędny, pełni rolę sztafażu do jakiejś historii biblijnej. Tutaj nie jest już pretekstem. Chcemy pytać o naszą relację z naturą, czyniąc ją główną bohaterką. Zarówno u Demidowskiwgo, jak i Doroszenko eksperyment techniczno-formalny prowadzi do refleksji nad naszym byciem w świecie.

Antoni Zdebiak, Studium - mężczyzna zmagający się z drzewem, 1987, odbitka żelatynowo-srebrowa © J.,D.,E. Zdebiak i FAF

O tym byciu w świecie opowiadają użyte przez Doroszenko szpilki. Połączone przy ich użyciu fragmenty zdjęć przypominają mi trochę kostiumy w trakcie poprawek krawieckich, które zaraz się rozejdą, porozklejają. Ta pozorna powierzchowność służy jednocześnie artystce do zadawania filozoficznych pytań w duchu *głębokiej ekologii*, którą się inspiruje. Jej inicjator Arne Næss poszukiwał źródła kryzysu klimatycznego odnosząc się również do jego kulturowych przyczyn. Czy jedną z nich jest postrzeganie przyrody jako kostiumu, scenografii, przez pryzmat wspomnianej malowniczości?

Prace Ewy z serii „Ghost Island" najbardziej mnie poruszały. Niby jest to naturalny pejzaż, ale widoczna jest interwencja ludzka – szpilki jako coś metalowego, błyszczącego są przecież zupełnie obce naturalnemu idiomowi. Szpilki pojawiały się już wcześniej na naszych wystawach – przybijaliśmy nimi wydruki wprost do ściany. Zbigniew Dłubak używał tej metody w swojej „Ikonosferze I".

Często kiedy myślimy o kryzysie klimatycznym i o tym, jak mu przeciwdziałać, skupiamy się na doraźnych działaniach, np. segregacji śmieci. Można ten proces porównać do leczenia samych objawów, za którym nie idzie zmiana stylu życia. Przekładając to na nasz związek z naturą: skoro nasz sposób jej percepcji kształtował się w określony sposób, to nie mogło się to skończyć inaczej niż katastrofą.

Jedyny niezmodyfikowany na wystawie obraz natury nie jest wizualny, tylko dźwiękowy i zawiera się w field recordings, które są częścią umiejscowionego w samym centrum galerii dzieła „Wzdłuż milczącej fali". Nieprzetworzone nagrania wody czy wiatru pochodzące z dzikich miejsc, do których podróżowała Ewa, wskazują na niewydolność fotografii. Na to, jak trudno pewne rzeczy zwerbalizować, a potem zostaje już tylko tytułowe milczenie. Metaforyczna, smutna nazwa pracy Ewy odnosi się do fali zarówno dźwiękowej, jak i rozumianej jako natura, która pozostaje milcząca, bo się w nią nie wsłuchujemy.

W opisie tej pracy używasz określenia „dzika natura". Czy nie jest to tylko kolejny nasz ludzki konstrukt, który pozwala odciąć się od tego, czym natura naprawdę jest? Na ile fotografia, czy ogólniej zmysł wzroku, może nas w ogóle przybliżyć do natury?

Ta wystawa jest trochę o konstruktach – konstrukcie romantycznym czy konstrukcie dzikości. One wszystkie muszą się rozpaść, żebyśmy zaczęli myśleć o fotografii w nowy sposób.

Narracji wokół antropocenu, kryzysu jest faktycznie sporo. To taka autorefleksja na różnych poziomach. Z jednej strony o tym, że przyroda, z którą obcujemy, to cały czas jakiś niedościgniony konstrukt – np. natury nieskażonej. Z drugiej strony ta katastroficzna wizja też jest pewnego rodzaju straszakiem.

Nie tracę wiary w fotografię, ale staram się zwrócić uwagę na wpisany w nią i w naszą percepcję problem. Taka jest rola kuratorów i instytucji kultury, zwłaszcza takich fundacji jak nasza, które mają reagować na konkretne zjawiska uruchamiając refleksję społeczno-kulturową.

Myślę, że nasze dotychczasowe oczekiwania wobec fotografii też wynikają z operowania konstruktami i uproszczeniami. Mówimy o niej ciągle jako o „lustrze pamięci", rozpatrujemy ją w kategorii mimesis, wierzymy jej. O ile malarstwo postrzegamy jako narzędzie krytyczne, w stosunku do fotografii ta humanistyczna refleksja nie jest jeszcze na takim poziomie. Cały czas zwracamy się do klasyki z zakresu teorii fotografii, a mało mamy odniesień do nowszych, ogólnokulturowych opracowań. Dlatego m.in. do fundacji została zaproszona prof. Ewa Bińczyk, która wygłosiła w ramach programu towarzyszącego wystawie prelekcję „Nadzieja w antropocenie?", bo niekoniecznie inspiracją do wystaw o sztuce musi być coś *stricte* związanego ze sztuką.

Chciałoby się na koniec zapytać, nawiązując do tytułu jednego z cykli Ewy Doroszenko „How to travel?", jak podróżować w obecnych czasach, by rzeczywiście nawiązać kontakt z przyrodą? Czy jesteśmy skazani na romantyczne *grand tour* w zaktualizowanej technologicznie odsłonie, która podporządkowuje naturę starej dobrej kategorii malowniczości, realizując ją po prostu za pomocą innych środków?

Nie chcę wyjść na survivalowca (*śmiech*), ale mam specyficzny sposób na podróżowanie. W moim przypadku oznacza to wspinaczkę, podróż z namiotem, offline.

To, co jest dla mnie ważne, również z perspektywy odbiorcy sztuki, to to, żeby podróżując nie koncentrować się tylko na jednym zmyśle, czyli w tym wypadku wzroku. Dla nas jako fundacji ważne jest, żeby przełamać wzrokocentryzm, m.in. poprzez oprowadzania wielozmysłowe, tyflografiki czy audiodeskrypcje. Często na sztukę tylko patrzymy, zapominając, że można jej słuchać, posmakować, poczuć.

Poprzez organizowane w fundacji warsztaty „Odkurzamy domowe archiwa" zachęcamy, by przełamać strach i dotknąć fotograficznego dziedzictwa, np. tego szklanego negatywu. Obcowanie z autentycznym obiektem, czymś unikatowym, jest rytuałem, ma w sobie jakąś magiczną moc. To działa na publiczność. Niektórzy potrafią być „oczadzeni aurą oryginału", jak napisał kiedyś wybitny kurator Adam Mazur. Ja do tych osób właśnie należę i nie boję się tego (*śmiech*). Na mnie oryginał działa jak magiczne kadzidło.

Podobnie rzecz ma się z przyrodą. Wszystko jedno, czy jest to pejzaż miejski, czy dziki, warto wczuć się w niego różnymi zmysłami. Trochę tak jak Zdebiak, który turla się po zboczu, zaprasza kolegów, żeby biegali z patykami, przytula się do kory. Jest w tym jakaś pierwotność, której się krępujemy, wstydzimy. Wielozmysłowość jest czymś, czego brakuje mi na wielu polach, również edukacji.

Jak można przełożyć tę wielozmysłowość bezpośrednio na działalność instytucji w przyszłości?

Potrzebujemy rozszczelnienia white cube'ów. Jesteśmy zmęczeni sterylnością muzeów, ich minimalizmem. To element powrotu do metod popularnych w polskiej sztuce w latach 70., kiedy najważniejsze rzeczy wydarzały się gdzieś w podziemiu, w parkach, w przypadkowych miejscach, a nie w oficjalnych, wielkich galeriach.

Zależy mi na tym, żeby w pracy w fundacji zachować element autokrytyki. Każda wystawa jest przyczynkiem do autorefleksji – żeby zastanowić się, jak można w inny sposób pracować z publicznością, czego nam brakuje jako szerszej społeczności, co możemy zmienić.

Następna nasza wystawa będzie przeznaczona dla i współtworzona przez dzieci. Z myślą o tych najmłodszych odbiorcach kultury planujemy proces wystawienniczy tak, by można było na niej dotykać obiektów.

Jako fundacja staramy się znaleźć kompromis między interaktywnością a merytoryką i utrzymać kontakt z różnymi grupami odbiorców, otwierając archiwum na różne nowe formuły.

Zobacz również serwis specjalny:
Sztuka w Tygodniku
Malarstwo, rzeźba, fotografia i architektura. Zapraszamy do

Kultura

Uwaga: szkło!

Magdalena Rybak

"FRAGILE" czyli "OSTROŻNIE SZKŁO" - tak oznaczona paczka prosi o właściwe traktowanie. Etykieta informuje o delikatnej i kruchej zawartości. Taką nazwą objęta też została wystawa Marka Piaseckiego w warszawskiej Zachęcie.

Kultura

Dosłownie wszystko

Maciej Topolski

Nie planował kadrów, raczej zdawał się na swoją wrażliwość i na jakiś przymus zbierania obrazów, za którymi oko łatwo nie podąża, doceniających to, co ukryte, nieoczywiste, porzucone.

Zmysły

Światy zamknięte w pudełkach

Agnieszka Sabor

Wydawało się, że twórczość jednego z najoryginalniejszych członków Grupy Krakowskiej, od lat 70. mieszkającego w Szwecji, została w Polsce zapomniana. Na szczęście od niedawna znów fascynuje krytyków, kuratorów i kolekcjonerów.

INNE ARTYKUŁY TEGO AUTORA

W naszym serwisie nie ma jeszcze innych artykułów tego autora.

NAJNOWSZE ARTYKUŁY

Kultura

Ludzie nie wytrzymują atmosfery, są wypychani, żeby odejść. Co dalej z Muzeum Literatury

Marcin Tusiński

Trwa konflikt pracowników z nową

Rozmowa

Hanna Krall: Czytelnik musi uwierzyć, że historia, którą opowiadam, jest prawdziwa

Anna Goc, Hanna Krall

„Z pamięcią jest tak, że musi nastąpić czas

Obraz tygodnia

Pragniesz szczęścia? Zamieszkaj tam, gdzie ludzie tworzą silne wspólnoty

Marek Rabij

Gdzie mieszkają najszczęśliwsi ludzie? Co

Obraz tygodnia

System handlu emisjami ETS ma wady. Trzeba go zmienić, ale mądrze

Jakub Wiech

Zrzucanie na ETS winy za całe zło panujące na rynkach energii nie rozwiązuje żadnego

Dodatek

Julie Mehretu, artystka: Malarstwo wymaga, by oglądać je na żywo

Aleksandra Kamińska, Julie Mehretu

Rozmowa z jedną z najważniejszych współczesnych artystek. Magazyn „Time”

POPULARNE

1. Marek Kęskrawiec
Ormuz, ropa, gaz i Mesjasz. Dlaczego wojna z Iranem może wywołać globalną katastrofę

2. Marta Glanc
Niebo Dobrego Łotra: mechanizmy przemocy we wspólnocie z Radomia

3. Michał Okoński
Awantura o oczywistości. Co Kościół mówi o Żydach i antysemityzmie

4. Marek Rabij
Pragniesz szczęścia? Zamieszkaj tam, gdzie ludzie tworzą silne wspólnoty

5. Olga Drenda
Historia królika Marcysia i ludzi, którzy się zatrzymali

6. Monika Białkowska
Miłość według kalendarzyka. Intymne dramaty katolickich małżeństw

7. Anna Goc, Hanna Krall
Hanna Krall: Czytelnik musi uwierzyć, że historia, którą opowiadam, jest prawdziwa

8. Aleksandra Kamińska, Julie Mehretu
Julie Mehretu, artystka: Malarstwo wymaga, by oglądać je na żywo

9. Maria Maj, Katarzyna Kubisiowska
Sztuka odpuszczania. Aktorka Maria Maj o wdzięczności i najwspanialszej córce na świecie

10. Marcin Tusiński
Ludzie nie wytrzymują atmosfery, są wypychani, żeby odejść. Co dalej z Muzeum Literatury

WYDAWCA POLECA

Grzegorz Bogdał

Nowe spojrzenie na klasykę kultury.

Kultura

Warto zobaczyć na Netfliksie: „Okruchy dnia” Jamesa Ivory’ego

Maria Dutkiewicz

Ten film ma na koncie osiem nominacji do Oscara oraz miejsce na liście stu najlepszych brytyjskich filmów XX w. opracowanej przez British Film Institute.

Historia

Wersja audio

„Rewizor” Gogola ma 190 lat. Satyra na rosyjską władzę przetrwała carów i cenzurę

Sylwia Frołow

Wiosną 1836 r. wystawiono sztukę „Rewizor” Nikołaja Gogola. Dlaczego cenzura ją puściła, choć obnaża ona rosyjskie podejście do władzy? I dlaczego dzieło...

Dodatek

Geniusz i prowokator. Kim naprawdę był Baudelaire

Jacek Napora

„Kwiaty zła” Charles’a Baudelaire’a od ponad półtora wieku należą do najważniejszych tomów nowoczesnej poezji. Nowe wydanie w „Bibliotece Narodowej”,...

Wydawca: Tygodnik Powszechny sp. z o.o., ul. Dworska 1C/LU 3-4, 30-314 Kraków © Wszelkie prawa zastrzeżone
Aktualna wersja serwisu powstała w oparciu o projekt **rE-medium**