

# Zofia Maria Cielątkowska

## Podróży ślady - fotografie niecodzienne oraz zerwana narracja

*Les Météorites de l'amour*  
Géralda Minkoffa i Muriel Olesen<sup>1</sup>

W codziennej wędrówce przemierzamy niesamowite odległości, ale zwykle dopiero zmiana miejsca nam to uświadamia. Zmienić miejsce, to przenieść się z przestrzeni oswojonej, własnej, niezauważanej w obcą. Inne uwydatnia nasze codzienne relacje ze światem zewnętrznym pod postacią braku. Inne mówi o „ja”, które wyjęte z bezpiecznej rutyny, otwarte na nowe sytuacje i konteksty, musi się na nowo określać, pytać o swoją tożsamość. W zmienności zdarzeń zwraca się do wnętrza. Zmienić miejsce, to nie tylko zmienić przestrzeń, ale też czas. Ten codzienny upływa miarowo, jednostajnie, z pewną dozą przewidywalności – skupia się wokół działań i celów, na nich koncentruje. Czas innego nie jest obiektywny, jest subiektywnym czasem przeżyć, potrafi się zatrzymać, wlec niemilosiernie lub ulecieć niepostrzegalnie, nieodwracalnie. W żaden sposób nie przekłada się na obiektywność rzeczywistości. Tworzy wewnętrzną historię zdarzeń, układa ją w obrazy, a te z kolei tworzą narrację własną, osobistą, subiektywną. Gdyby ją jednak zatrzymać, uchwycić w istotnym momencie?

Takim zatrzymaniem narracji są meteoryty Gérarda Minkoffa oraz Muriel Olesen, czyli cykl fotografii z podróży. Nie odnajdziemy jednak na nich – jak można by się było spodziewać – widoków zwiedzanych miejsc. Nie są to fotograficzne dokumenty ani przewodnik turysty. *Meteoryty* są specyficznymi śladami. Nie są uwiecznieniem miejsca jako elementu poznawczego czy kulturowego, ale raczej uchwyceniem własnego wycinka w obcej przestrzeni. Ten uchwycony przez artystów moment zawsze jest elementem podróży, ale pomimo swej narzucającej się oczywistości, rzadko kiedy zostaje zauważony. Przynależy do codzienności, ale dzięki nowym okolicznościom staje się wyjątkowy: chodzi o sen, zasypianie, jak i budzenie się w obcym, nowym miejscu.

Para fotografów często podróżuje i w każdym nowym łóżku, w którym spędziła noc, formuje z kołdry meteoryt – coś na kształt kuli, którą później uwiecznia na fotografii. Centralnie ustawione w obiektywie, to one bez wątplenia mają mówić i mówią: o dłoniach, które ułożyły je z taką precyzją. Każą domyślać się strzępów historii zawartej w ograniczonej przestrzeni, danej nam tylko w konturach łóżka i zarysach poduszek.

Zdjęcia są wykonane bez zbytej dbałości o szczegóły techniczne, co podkreśla ich osobisty charakter. Powstał w ten sposób specyficzny dokument, pamiętnik z licznie odwiedzanych miejsc. Na poziomie tego, co widzialne, tego, co w pierwszym odruchu niejako samo narzuca się widzowi, meteoryty są czymś ogólnym. Prezentowane w cyklu, wszystkie noszą znamiona podobieństwa, unifikacji. Są czy też mogłyby być po prostu podobnymi, miękkimi kulami usytuowanymi w jakimkolwiek łóżku, w jakimkolwiek hotelu, domu czy innym miejscu na ziemi. Nie znając ich historii, patrzymy na podobne sobie formy z kołdry. To jednak tylko pierwsze wrażenie. Daty i nazwy miast przy foto-

grafii pozwalają nam się domyślać innego miejsca i czasu – podróży. Właśnie to, czego w meteorytach nie możemy dostrzec, to, co niewidzialne, decyduje o ich wyjątkowości, indywidualności, o tym, że przyciągają naszą uwagę. Niewidzialne w tym przypadku, to pewna ukryta historia, która doprowadziła do istnienia tego, a nie innego śladu.



Samarkand, Hôtel Président, ch.308, 07.06.2008

fotograf jest tą osobą, która zdejmuje zasłonę rzeczywistości, dokonuje jej odkrycia, ale jednocześnie zdaje sobie sprawę, że ta zasłona przejmie cechy fotografa...

Kiedy stoimy przed zdjęciem, mamy wrażenie, że widzimy dokładnie to samo, co widział fotograf w momencie jego zrobienia. Miejsce widza, z którego oglądamy fotografię, jest niejako tym samym spojrzeniem – tylko z dystansu czasu. Poprzez oglądanie stajemy się świadkiem zdarzenia w żaden sposób nienależącego do naszej przeszłości. Wzrok sam w sobie jest zmysłem dystansu, odsuwamy się krok dalej, aby zobaczyć, widzieć lepiej. Dla widza obraz mówi w jego „tu oto”. Dopiero pomiędzy „tu oto” widza a obrazem powstaje narracja. Może oczywiście nie powstać i doświadczenie oglądania uleci w bliżej nieokreślonych wrażeniach zmysłowych. Założmy jednak, że powstaje. Im więcej oczywistych szczegółów danych przez sam obraz, tym więcej miejsca dla samego obrazu w owym „tu oto”. Im bardziej natomiast to, co przedstawione, rozmywa się w niejednoznacznych zarysach, tym bardziej widz musi „być”, aby zaistniał sam obraz

Christine Zwingmann we wprowadzeniu do wystawy *Meteorytów* w Meiryn, zastanawia się, co tak naprawdę zawiera ta prezentacja<sup>2</sup>. W samym tytule pojawia się pojęcie „miłości” – dlaczego? Czy ma symbolizować siłę uczucia w momencie, kiedy najmniej się go spodziewamy? Czy wręcz przeciwnie, może chodzi o motyw syzyfowej skały, którą trzeba codziennie od nowa pracowicie wtaczać i jednocześnie uważać, aby nie wpaść w banalność rutyny? O meteorytach można pisać jako o rzeźbach, świadkach bezsenności, snów, marzeń wypowiedzianych i niewypowiedzianych. Albo po prostu o dwóch ujęciach jednej wizji – dwudziestu lat twórczej współpracy. Artyści zresztą poznali się na długo wcześniej, zanim zaczęli pracować razem, o czym dowiadujemy się z wywiadu udzielonego w ramach filmu dokumentalnego zrealizowanego przez Xaviera Ruiza (2004)<sup>3</sup>. Gerard był nauczycielem Muriel, po czym ich drogi się rozeszły, aż pewnego dnia w 1967 roku spotkali się ponownie – w kinie na filmie Luisa Buñuela *Piękność dnia* (1967), by od tej pory – jak mówi Muriel – nigdy się nie rozstawać. Historia – można powiedzieć – zbyt idealna czy przestodzona, jednak kiedy ogląda się wspomniany dokument, bije z niego proste, naturalne ciepło dwojga ludzi, którzy są połączeni wspólną pasją, pracą, wspólnie spędzonym czasem, doświadczeniem. „To fotografia nas zbliżyła i uczyniła bardziej realnymi” – wyznaje Gerard. Według niego, to

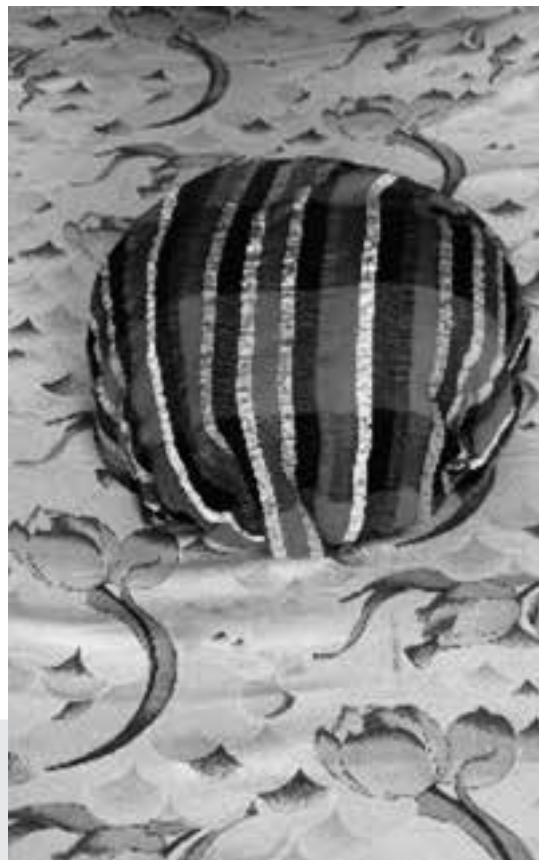
oraz narracja. Umieszczenie odpowiedniej daty i miejsca wykonania ujęcia przy fotografii skłania do myślenia o precyzji czasoprzestrzeni, o byciu właśnie „wtedy i tam”. Ten przywilej fotografii to iluzja realnego. O ile oczywiście nie jesteśmy poddani manipulacjom nowych technologii, wierzymy, że coś przedstawionego, danego nam w bezpośredniej styczności ze zdjęciem, zdarzyło się rzeczywiście. Dlaczego jednak iluzja?

Powróćmy na chwilę do malarstwa. Wyobraźmy sobie obraz Van Gogha przedstawiający chłopskie buty. Technika malowania, struktura farby sugeruje, że była ona kładzona warstwami; aby nałożyć kolejną, z pewnością trzeba było nieco odczekać, być może nawet do następnego dnia, aby sprawdzić dany efekt w innym świetle. Początkowo, kiedy na płótnie znajdowało się tylko kilka barwnych plam, niemożliwe było wywnioskowanie, co będą przedstawiać. Potencjalnie mogły stać się czymkolwiek innym. Potrzebny był czas, aby stały się tym, czym są, to znaczy chłopskimi butami. Kiedy oglądamy obraz, nie dostrzegamy w nim tego, co niewidoczne, czyli malarza i włożonej przezeń pracy. Jednak sama forma obrazu czy użyta technika kieruje nas do czasowości powstania dzieła i w refleksji możemy przywołać ten brakujący, przemilczany, ale jednak zawarty w dziele element. Kiedy oglądamy *Las Meninas* Velasqueza (1656), nie uderza nas przecież statyka ludzi, nie myślimy o godzinach spędzonych przez modeli w niewygodnych pozach. Doświadczamy raczej chwilowości danego ujęcia, tak, jakby za moment to, co się dzieje w obrazie, miało przejść naturalnie w coś innego, w ruch, w codzienność.

Malarz zatrzymuje rzeczywistość, aby móc pokazać czas. Fotograf zatrzymuje czas, aby pokazać rzeczywistość. Moment uchwycenia jest jednocześnie momentem danym. Dlaczego jednak iluzja?

Nie piszę przecież o przedstawieniu chłopskich butów, z którego „wnętrza ciemnego otworu znoszonego narzędzia-butów wyziera trud roboczych kroków. Spiętrzył się na nich mozół powolnego stąpania przez rozległe i stałe jednak bruzdy roli, nad którą unosi się ostry wiatr. Skórę pokrywa wilgoć i lepkość ziemi. Pod podszewkami przesuwają się samotność polnej drogi wiodącej przez zapadający wiecór<sup>24</sup>. Tu też powstaje narracja, powstaje pewna historia będąca częścią *bycia-w-świecie* na styku odbiorcy i dzieła. Znika sam artysta, to dzieło niejako „jest”<sup>5</sup>.

Kiedy Foucault pisał o *Las Meninas* Velasqueza, o grze obecnych i nieobecnych spojrzeń, tworzył tak naprawdę narrację. Powstała ona z idealnego zewnętrznego punktu widzenia. Z przedstawienia, a dokładniej klasycznego przedstawienia, i definicji prze-



Egypte, dans le Nouveau Désert Blanc, entre l'oasis de Behariya et l'oasis de Farafra, 02.04.2008  
2005



MO et (GM), exposition à l'Institut suisse, Roma, Italie, 2005

strzeni, którą ono stwarza. Z jednej strony przedstawienie prezentuje się we wszystkich swoich elementach, szczegółach, spojrzaniach, ale też w tym rozproszeniu ukazuje się pustka. „Konieczne zniknięcie tego, co owo rozproszenie ustanawia; tego, kogo przypomina i tego w czyich oczach jest tylko przypomnieniem. Ten podmiot właśnie, który jest «Tym właśnie» – został wyłączony. I przedstawienie wolne od tego związku, który je krępował, może ujawnić się, jako czyste przedstawienie”<sup>6</sup>. Zniknięcie czy raczej gra widzialnych i niewidzialnych, dokonuje się jednak po przejściu podstawowego poziomu. Przede wszystkim samo przedstawienie wyłania się dopiero z narracji. Musi powstać pewna historia, aby wyniknęło z niej zniknięcie jej samej przynależne.

W zetknięciu odbiorcy z dziełem tworzy się narracja odniesiona do świata: chłopskie buty odsyłają do pola, drogi. *Las Meninas* do postaci, być może fikcyjnych – narracja tworzy się z pewną lekkością. Warstwa farby bierze narrację powstającą „tu oto” w nawias, oddala bezpośredniość, realność.

Powracam do *Meteorytów*. Fotografia też jest przedstawieniem. W momencie, kiedy nie znam historii, patrzę na podobne sobie miękkie kule ułożone z kołdry, które mogłyby się znaleźć w jakimkolwiek miejscu na ziemi. Mogą być dziecięcą zabawą, konceptualną grą, dosyć osobliwym przypadkiem pamiątki z podróży czy wariacją rzeźbiarską na temat meteorytu. Ułożone są jednak z wielką precyzją. Prezentuje mi się fragment czyjegoś łóżka, jednak nigdy nie tego samego, być może za dnia, być może w nocy, z różnych miejsc mówiących o pewnej repetycji, rytuale, powtarzającym się w jakichś okolicznościach. Może to jakaś podróż? Układam strzępy narracji odniesionej bezpośrednio do mojego „tu oto” odbiorcy. Pozostaje jednak wiele niedopowiedzeń. I kiedy w końcu poznaję historię stojącą za fotografią<sup>7</sup>, narracja, która powstaje na jej podstawie, nie jest już moja. Oglądając meteoryt, wyobrażam sobie, jak trzeba było ułożyć poduszki i wręcz cofam się do momentu niewiedzy. Nie widzę już jakiegokolwiek łóżka w jakimkolwiek miejscu, ale bardzo konkretny obraz, wręcz intymny, tajemniczy, ale nie „tu oto” widziane jeszcze przed chwilą. Nie ma grubej warstwy farby, tylko cienka błona negatywu przywołująca obecność – meteoryty zrywają narrację „tu oto”. Przedstawienie nie jest już przedstawieniem, tylko samo staje się narracją, rzeczywistą historią. W samej istocie braku przedstawienia konkretnych ludzi „widzę” właśnie ich. Dokonało się dokładne odwrócenie – przedstawienie zainicjowało pojawienie podmiotu.

Zmienić miejsce to przenieść się z przestrzeni oswojonej, własnej, niezauważalnej w obcą, inną. Czas innego nie jest czasem obiektywnym, ale subiektywnym czasem przeżyć, potrafi się zatrzymać, wlec niemiłosiernie lub ulecieć niepostrzegalnie, nieodwracalnie... W codzienności przemierza się zwykle niesamowite odległości, ale to dopiero podróż nam to uświadamia. Podróż to zmiana miejsca, a zmienić miejsce, to przenieść się z przestrzeni oswojonej, własnej, niezauważalnej w obcą, inną.

*Meteoryty* mówią o podróży w sposób niewidoczny, inaczej niż kartki z widokiem, reportaże. Nie są spojrzeniem na zewnątrz na obcy świat. To raczej zewnętrzne okoliczności podróży stają się impulsem, aby powiedzieć coś o codzienności, o tym, co wewnątrz, o człowieku. Tworzą obcy fragment przestrzeni bez obcości. Meteoryty są prywatną historią wplecioną w zmianę miejsca; z innego czynią własne. O tym, że wydarzają się w innym czasie i przestrzeni dowiadujemy się bardziej z podpisu pod zdjęciem, niż z ich przedstawienia. Ciąg różnic i powtórzeń rytuału zachowuje to, co niewypowiedziane i niewidzialne – może dlatego właśnie są meteorytami, „bo są tajemnicą, koncentracją, podarunkiem, bo zdarzają się rano zaraz po przebudzeniu”<sup>8</sup>. Patrzą na nie jak na moment magicznego, cyklicznego czasu. Powtórzenie i różnica potrzebują wewnętrznej siły, a ta spożywa właśnie we wnętrzu meteorytu...



Saint-Louis, Ile Maurice, a' bord du Costa Europa, cabine 6201, 01.02.2009

## Przypisy

- <sup>1</sup> Prace pokazywane na wystawie *PHOTOsuisse – Przegląd Szwajcarskiej Fotografii*, Bunkier Sztuki, Kraków 8.11-7.12.2007. Wystawa prezentowała prace 28 fotografów ze wszystkich regionów Szwajcarii, m.in. *Meteory* G. Minkoffa i M. Olesen. Oprócz zdjęć pokazano również dokument filmowy przybliżający prace artystów.
- <sup>2</sup> Gerald Minkoff urodził się w Genewie w 1937 roku. Był pierwszym szwajcarskim artystą wideo. Prezentował swoją instalację w 1970 roku na Biennale w Wenecji, zdobył nagrodę Sztuki i Technologii na XII Biennale w Sao Paulo (1973) oraz Grand Prix Philipa Morrisa za pracę wideo – nagrodę przyznaną przez Międzynarodowe Stowarzyszenie Krytyków Sztuki (AICA). Muriel Olesen urodziła się w Genewie w 1948 roku. W swojej sztuce używa różnych mediów od fotografii poprzez wideo, malarstwo czy rzeźbę do performance. Wystawia tak samo często w Europie, jak i w Ameryce Północnej, Południowej, Afryce czy Japonii. Artyści spotkali się w 1967 roku, a pierwszą wspólną wystawę pokazali w 1987.
- <sup>3</sup> Gérald Minkoff i Muriel Olesen, *Les météorites de l'amour*, Galerie du Couchant, Meyrin 19.09-7.12.2007.
- <sup>4</sup> Dokument można obejrzeć na DVD dołączanym do katalogu wystawy *PHOTOswiss*. Reżyseria: Xavier Ruiz dla Télévision suisse (Festival arbres et lumières 2004, Genève).
- <sup>5</sup> M. Heidegger, *Źródło dzieła sztuki*, [w:] *Drogi lasu*, tłum. J. Mizera, Warszawa 1997, s. 20.
- <sup>6</sup> „Artysta w porównaniu z dziełem jest czymś nieważnym, bez mała samounicestwiający się w tworzeniu przejściem potrzebnym do wyłonienia dzieła”. M. Heidegger, *Źródło dzieła sztuki*, op. cit., s. 26.

<sup>6</sup> M. Foucault, *Słowa i rzeczy. Archeologia nauk humanistycznych*, tłum. T. Komendant, Gdańsk 2006, s. 28.

<sup>7</sup> Opowiedzianą przez artystów we wspomnianym dokumencie Xaviera Ruiza.

<sup>8</sup> Wypowiedź artystów w filmie Xaviera Ruiza.

### Summary

Travel traces – unusual photography of broken narration *Les Météorites de l'amour* Gérarda Minkoffa oraz Muriel Olesen

The text broadly speaking is about narration. It goes through reflection on narrative situation which occurs between spectator and piece of art, differences in that situation coming out from painting or photography. An inspiration for this article was the cycle of photography by Gérard Minkoff and Muriel Olesen - *Les Météorites de l'amour (Meteorites of love)*. The artists travel quite often and after each night spent in a new place, they create a meteor – a kind of bowl made by shaping the duvet on the bed. It was called a meteor because *it keeps secrets from the night*. From this point of view the travel – quite often associated with predictable pictures, or simply reportage photos – becomes a pretext to say something more than travel itself. Pretext, to say something about human as subject. Through narrative reflection, the text in a metaphorical way establishes a dialog with two classical texts Heidegger's *The Origin of the work of art* and Foucault *The order of things*