

ATLAS SZTUKI

72



BERT DANCKAERT

24.10.2014-30.11.2014

Projekt *Simple Present* Bert Danckaert zrealizował w latach 2007-2013, odwiedzając kilkanaście dużych miast położonych na czterech kontynentach. Twórczość urodzonego w 1965 roku w Antwerpii belgijskiego fotografa jest w Polsce mało znana, wręcz nieznaną. Wystawa artysty w Atlasie Szuki to pierwsze spotkanie polskiego widza z jego pracami. Bert Danckaert w 1990 roku ukończył Królewską Akademię Sztuk Pięknych w swoim rodzinnym mieście. Obecnie artysta wykłada fotografię w Królewskiej Akademii Sztuk Pięknych w Antwerpii. Ponadto sporo pisze o fotografii, jego teksty regularnie publikowane są w renomowanych periodykach zajmujących się fotografią.

W napisanym specjalnie z okazji prezentacji projektu *Simple Present* tekście Adam Mazur stwierdza, że „fotografie Berta Danckaerta wpisują się w fotograficzny dyskurs sztuki współczesnej. Sytuujące się na przecięciu tradycji dokumentu topograficznego i abstrakcyjnej sztuki modernistycznej zdjęcia Danckaerta zwracają uwagę na sztukę nastawioną na estetyczne doświadczenie. Tego typu fotografia w Polsce jest stosunkowo słabo znana i ze względu historycznych trudno byłoby znaleźć analogie do tej twórczości w głównym nurcie rodzimej produkcji artystycznej”. Wjosech Wilczycki w swoim esejie, na temat fotografii Belga zwraca naszą uwagę, iż „Ahistoryczność i swoista bezobjawowość sfotografowanych przez belgijskiego autora lokalizacji to bardzo powolna i sugestywna zarazem wiza periferii współczesności, których kształt jednak – o czym trzeba pamiętać – jest efektem procesów ekonomiczno-społecznych o zwykłe dość brutalnym i bezwzględny charakter”. Jan Blommaert w jednym ze swoich tekstów na temat projektu *Simple Present* napisał, że w twórczości Danckaerta „widzimy zdalnie znajomy świat nijańskich, niewyszukanych miejsc, w których wpływa tak wielkie nasze życie; miejsc, które mijamy nie poświęcając im żadnej uwagi; przestrzeni, które stanowią zaledwie trajektorie, odcinek łączący jedno miejsce z drugim. Jednym słowem są to miejsca, które określają nasze życie oraz należą do tak wielu innych ludzi w zurbanizowanym świecie”. Blommaert stwierdza też, że „Sciany w świecie Danckaerta są sceną. Służą znakom ludzkiej działalności, oddziaływania ludzi na miejską przestrzeń [stwarzanie miejsc zamieszkania, obiektów użyteczności publicznej, śmieci odpadów; z otoczenia nieuporządkowanych układów obiektów, które poddają w wątpliwość celowość i design]. Sciany pełnią w tym kluczową rolę, być może są nawet jedynymi stałymi i widocznymi elementami. Twórczość Danckaerta sugeruje, że warstwy ludzkiej działalności uwiadniającej się szczególnie w tych dawnie znanych, geometrycznych modułach wielomiejiskowego późnego modernizmu”.

Wystawa Berta Danckaerta w Atlasie Szuki powstała we współpracy z Roberto Polo Gallery z Brukseli, która reprezentuje artystę.

Serdecznie zapraszamy do odwiedzenia Atlasu Szuki w celu spotkania się z twórczością belgijskiego fotografa.

Jackec Michalack

ATLAS SZUKKI

we współpracy z

**ROBERTO
POLO
GALLERY**

Partner projektu



Redakcja: Agata Mendrychowska; opracowanie graficzne: Anna Chodkiewicz; korekta: Anna Lianiec-Leder; Agata Mendrychowska
Na okładce wykorzystano fotografię Berta Danckaerta z cyklu *Simple Present* #100 (Beijing), 2007

Adam Mazur

Po końcu fotografii

Wstęp

Fotografie Berta Danckaerta wpisują się w fotograficzny dyskurs sztuki współczesnej. Sytuujące się na przecięciu tradycji dokumentu topograficznego i abstrakcyjnej sztuki modernistycznej zdjęcia Danckaerta zwracają uwagę na sztukę nastawioną na estetyczne doświadczenie. Tego typu fotografia w Polsce jest stosunkowo słabo znana i ze względu historycznych trudno byłoby znaleźć analogie do tej twórczości w głównym nurcie rodzimej produkcji artystycznej. Tym ciekawą wydaje się inicjatywa Atlasu Szuki, by przybliżyć twórczość Belga polskiej publiczności. O ile działaniem Danckaerta towarzyszy szereg wybitnych autorów otaczających krytycznym dyskursem twórczość artysty, o tyle wystawa w Atlasie Szuki może posłużyć również jako punkt wyjścia do ogólniejszych rozważań na temat kondycji medium wyzalezionej przez Niepcę'a, Talbota i Daguerre'a 175 lat temu.

Po końcu fotografii

Ramy współczesnej debaty o sztuce wyznaczają publikacje Arthura C. Danto *After the End of Art* (1997) i Hansa Beltinga *Das Ende der Kunstgeschichte?* (1983). Tymczasem, w aktualnej teorii i filozofii fotografii świadomości wyzercpania jest niska. Dominujący entuzjazm wyrażają tytuły monumentalnych publikacji Michaela Frieda *Why Photography Matters as Art as Never Before* (2008), czy też Marvina Halfermana *Photography Changes Everything* (2012). Nawet obcuja na co dzień z bezkresne kultura wizualnej badacze w rodzaju W. J. T. Mitchella pytają raczej o to: „Czego chcą obrazy?” (*What Do Pictures Want?*, 2005), czy też jak Fred Ritchin starając się nadać humanistyczny wymiar fotografii w epoce nadmiaru (*In Our Own Image*, 1999). Charakterystyczna w porównaniu z radykalnym gestem Danto jest tu wstrzemięliwość Ritchina, który jedną ze swoich ostatnich książek tytułuje – unikając diagnozy śmieci, czy też metafory końca – *After Photography* (2008). Względnie dobre samopoczucie pisać wynika z jednej strony ze zrównania statusu sztuki i sztuki, z drugiej zaś, z wszechobecności zdjęć, których – jak pokazują statystyki – wykonuje się na świecie nieporównanie więcej niż kiedykolwiek wcześniej. Jednocześnie triumf fotografii ma w sobie coś ze schyłku przeczuczanego już przez nowoczesnych krytyków z Charlesem Baudelaire'em na czele. Tak jakby wejście na artystyczne salony mogło się dokonać dopiero po końcu sztuki, a nie-

skrócona ilość obrazów sprawiała, że tracą już nawet nie autogram, lecz po prostu sens. Idąc pod prąd fotograficznemu dyskursowi warto zadać pytanie, czy ta teoretyczna refleksja ma sens? Czy fotografia aby czasem się nie skończyła? A jeśli tak, to jakie symptomy wskazują na zmierzającą trwałą 175 lat historii i kiedy dokładnie koniec nastąpi?

To czego-nie-było

dekady walki o traktowanie fotografii na równi z malarstwem, a fotografów jak artystów zakończyły się nieoczekiwanym powodzeniem, które związane było nie tyle ze skutecznością artystowskich tyraż tuż przed fotografią, lecz z wyzercpaniem i abdykacją sztuki, która – jak ujął to wspomniany Arthur C. Danto – skończyła się wraz z wystawieniem przez Andy Warhola *Brillo Box* (1964). Jeśli kres sztuki symbolizuje zestaw pudełek po „soap pads”, to sukces fotografii jako sztuki wydaje się uobecniał zdjęcie Jeffa Walla *Milk* (1984). Namaszczony po latach przez Frieda Walla to fotograf, którego ambicja stało się – jak sam niekrotnie przyznaje – dorównanie wielkim mistrzom malarstwa nowoczesnego, na przykład Edwardowi Manetowi. Starannie, a nawet morderczo wymyślane, rezyserowane, oświetlane, fotografowane, montowane i wystawiane w formie fotograficznych *lightboxów* zdjęcia Walla przyciągają uwagę i stają się swego rodzaju pułapkami na widza. Niczym rodzaje *Mleko* zdjęcia wydają się przedstawiać uchwycony w ułamku sekundy, niejako od niechcenia, sytuację, gdy tymczasem są efektem skomplikowanego procesu twórczego. Po Jeffie Wallu ambitni artyści-uczuwający fotografii (jak zwykli się przedstawiać) z podobaniem kwestionują *wyłożony* przez Rolanda Barthesa w *La chambre claire: note sur la photographie* (1980) noemat fotografii. Fotografia to już nie *to-co-było*. Fotografia po Jeffie Wallu przedstawia *to-co-być-może-było*, *to-czego-nie-było*, ewentualnie *to-co-zostało-wymyślone-przez-artyście*.

By lepiej zilustrować zmianę, przywołam anegdotyczną sytuację ze spotkania wokół fotografii młodej artystki Julii Staniszewskiej. Na spotkaniu w warszawskiej Fundacji Archeologii Fotografii 28 kwietnia 2011 roku po intensywnym, trwającym ponad godzinę dyskusji jedna z uczestniczek, fotografa średniego pokolenia, z niedowierzaniem, na głos wyjawiała, że *była* pewna prawdy sfotografowanej przez Staniszewską sytuacji, sytuacji, która była efektywnym przełożeniem inwencji

artystki na obraz fotograficzny. To różnica jak się wydaje nie tylko generacyjna, ale również epistemologiczna. Dziś już nikt rozsądny – nie tylko młodzi wychowana na cyfrowym, a więc z definicji poddającym się, a nawet wymagającym przetwarzania obrazie – nie uwierzy w prawdę obrazu. Nawet jeśli zdjęcia zostaną otagowane jako #rawnofilter #realphoto.

Dyskusja o twórczości Stanisławskiej zahaczała ciekawie o Zofię Rydet, niezwykłą już wbitną artystkę, która zaszła seriami zdjęć takimi jak dokumentalny *Mały człowiek i Zapis socjologiczny*. Kontynuując wątek epistemologicznej zmiany, można przypuszczać, że także fotografie tworzone w duchu Henri Cartier-Bressona, czy Augusta Sander'a, a więc mistrzów działających niczym Rydet *przed końcem fotografii*, z dzisiejszej perspektywy wydają się niemożliwe, sztuczne i jakby inscenizowane.

Trzysta osiemdziesiąt miliardów i jeden milion

Ilościowy skok w nową rzeczywistość obrazową można skojarzyć z instalacją *Abundance of Photography* Erika Kesselsa pokazaną w grudniu 2011 roku w FOAM w Amsterdamie. Zapraszamy do udziału w projekcie *What's Next? The Future of the Photography Museum* Kessels zareagował nieco demagogicznie, decydując się wydrukować w formie pocztówkowym milion fotografii, które jednego dnia dodali użytkownicy portalu Flickr, a następnie rozsyłać w przestrzeni galerii. Absurdalny gest materializacji cyfrowych plików wizualizował nadmiar i zbędność wszystkich tych zdjęć. Wystawa Kesselsa przypominała kształtem wypisło śmieci, w których po kolana brodzili zwiedzający. Fotografia od zara była czynnikiem przyspieszającym produkcję, intensyfikującym obieg, ale także banalizującym odbiór obrazów, niemniej to w ostatnich latach uwolniono od wszelkich analogowych ograniczeń rozpielenia się jak nigdy wcześniej, realizując złowieszcze prorocstwo o „wizualnym potopie”. Flickr został wybrany przez Kesselsa celowo. Gdyby artysta zdecydował się wydrukować jednolito-

wy urobek bardziej popularnych serwisów społecznościowych, nie pomieściłby wszystkich wydruków w największym z holenderskich muzeów. W 2011 roku powstało około 380 miliardów zdjęć, z czego Facebook przyjmowało dziennie od 300 milionów w dni powszednie do 2 miliardów w wakacje, a 100 milionów użytkowników serwisu Instagram dodawało do swoich kont 27 800 fotografii na minutę.

To jednak nie wszystko. Instalacja Kesselsa to w znacznej mierze pochodną wszechdostępnych aparatów w telefonach komórkowych, ale co zrobić z dostępnymi od 2013 roku w sklepach z elektroniką okularami Google Glass? Jak pokazać w formie wystawy doświadczenie świata zapośredniczone w aparacie rejestrującym i udostępniającym strumień obrazów, filmów i fotografii? Zakładając okulary, ale też pstrykając i nagrywając bez ustanku zdjęcia i filmy, użytkownik staje się ruchomą kamerą CCTV, czy też raczej zaawansowanym operatorem kamer Google Street View. Od mniej lub bardziej refleksyjnego rejestrowania obrazów rzeczywistości istotniejsza wydaje się zmiana w świadomości użytkownika, który chcąc niechcąc zakłada, że faktycznie wszystko *jest* fotografia. W tym kontekście proccze okazały się słowa filozofa Wiléma Flussera piszącego o użytkownikach aparatu jako *funkcjoniariuszach* realizujących program i rejestrujących na potrzeby systemu wszystko, wszędzie i w każdej chwili. To lat przed Google Glass potężna niegdyś, a dziś już należąca do historii branży firma Kodak wypuściła nowy model aparatu reklamowany sloganem *Ty naciskasz guzik, my robimy resztę*. Dziś można naciskać guzik, można też zdjęcie wybrać później ze strumienia zarejestrowanych obrazów. Co istotne, nie ma już *całej reszty*.

Funkcjoniariusze aparatu – inaczej *tego-co-było*. Aplikacje i oprogramowanie obsługujące aparaty nie tylko automatycznie poprawiają kontrast, dbają o redukcję efektu czerwonych oczu, podkreślają kontury twarzy, matowiają nadmiernie błyszczące się czoła, odpowiednio filtrują, wygładzają i modelują obraz, ale także – co nieuchronnie

przy liichej jakości optyki mikroaparatur – tworzą obraz, stosując algorytmy porównujące zdjęcie z tymi już wykonanymi i udostępnionymi w serwisach społecznościowych tak, by odpowiadał wyobrażeniu autora o sobie samych. Charakterystyczne jest także wprowadzenie popularnych trybów eliminują-

niedawno wydawało się baudrillardowską fantazją na temat hiperrzeczywistości spowszeźnialo. Dziś znajdujemy się w punkcie, gdzie rzeczywistość cesarstwo wydaje się być szczerze przykryte już nie jedną, lecz kolejnymi warstwami użytecznych map. A o postępie w kartografii świadczą doniesienia prasowe



Bert Danckaert, *Simple Present #134 (Madrid)*, 2008

cych tzw. bohatera drugiego planu (a więc tak celebrowane przez Rolanda Barthes'a i wielu teoretyków niedostrzeżone przez fotografów nadatki), czy też komponujących zdjęcie na podstawie wykonanej sekwencji obrazów, tak, by wszyscy mieli otwarte oczy, uśmiechnięte twarze, patrzyli w obiektyw i nie byli poruszeni. Ten nowy, lepszy świat komunikacji wizualnej nie ma nic wspólnego z opisywaną z upodobaniem przez postmodernistów „rzeczywistością w kryzysie” (Andy Grundberg). Wydaje się, że mamy do czynienia z wieloma wymiarami rzeczywistości, a fotografia nie tylko już nie pokazuje *tego-co-było*, ale też nie zapośrednicza obrazu rzeczywistości, lecz wraz z szeregiem zaawansowanych technik cyfrowych nośta go wytwarza. Popłyną i nasycą nas zdjęciami aplikacja Google Maps oraz wykorzystywana także przez fotografów w rodzaju Jona Refmana aplikacja Google Street View przywoźda na myśl działania cesarskich kartografów z opowiadania Jorge Louisa Borgesa *O ścisłości w nauce*. „W owym Cesarstwie Sztuka Kartografii osiągnęła taką doskonałość, że Mapa jednej tylko Prowincji zajmowała całe Miasto, a Mapa Cesarstwa całą Prowincję. Z czasem te Niezmierne Mapy okazały się już niezadawalające i Kolegia Kartografów sprowadziły mapę Cesarstwa, która posiadała Rozmiar Cesarstwa i pokrywała się z nim w każdym Punkcie”. To, co jeszcze

o rozpoczęciu fotografowania i udostępniania w sieci podmorskich głębin.

Kot Schrödingera

Fotografia skończyła się, ale nie umarła. Ludzie przecież dalej fotografują. W 2000 roku wykonano osiemdziesiąt miliardów zdjęć z czego tylko jeden procent cyfrowo. W 2011 roku wykonano trzysta osiemdziesiąt miliardów zdjęć z czego niespełna jeden procent analogowo. Ilość zdjęć wykonanych przez ludzkość w ciągu dwóch minut dorównywała ilości wszystkich fotografii wykonanych w wieku XIX.

Jeśli wszyscy są fotografami, to fotografem nie jest już nikt. Z braku lepszego określenia dla rozpowszechnionej w społeczeństwach rozwiniętych praktyki komunikacyjnej funkcjonuje więc fotografia jako „kategoria zombie”. W tym zwrótnym momencie odchodzenia fotografii w przeszłość dostrzec można znaną dekadencję i manieryzm. Lista działań niejako wbrew naturze medium jest duża i wiele mówiąca, począwszy od fascynacji materialnością i bazującym na materialności odbitek rozrostem kolekcjonerskich i archiwalnych ambicji równie wybujałych co pozabawionych głębszego sensu, limitowania nakładów i celebrowania niskich edycji – koniecznie sygnowanych – książek fotograficznych i odbitek *wintage*, co przekłada się na rosnące ceny. Celują w tym nie tylko zwani retroawan-

Bert Danckaert, *Simple Present #581 (Hong Kong)*, 2011

gardą adepci technik dawnych, analogowych i szlachetnych, lecz również całkiem pokazuje grono fotografów współczesnych, posługujących się na co dzień cyfrową obróbką zdjęć.

Sygnowane, numerowane, oprawione w ramy unikalne odbitki z epoki (*vintage*), a częścię współczesne cy-

przedstawiania. Wyjątkiem potwierdzającym regułę jest działalność nielicznych twórców, którzy jak Kessels potrafili uniknąć spojrzeć na aktualny stan fotografii. Z pewnością do tego grona należy dziesiątka twórców z ramienia w Polsce twórców takich jak duet Adam Brodzki i Oliver Charinier, Jon

szukającego specyfiki (art-medium) modernizmu nie przetrwały reform w CSW Zamek Ujazdowski w Warszawie i w Muzeum Sztuki w Łodzi, gdzie fotografia dołączyła do pojemnej, postmedialnej kategorii *sztuki-w-ogóle* (*art-in-general*). W nowo powstających instytucjach, jak stołeczne Muzeum Sztuki i Nowoczesnej w Warszawie, specjalnych działów foto nawet nie próbowano otwierać. Instytucjonalna zmiana pozostaje w pozorowanym kontraście z akcentującymi autonomię fotografii festiwalami. Wspierana przez władze samorządowe i Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego festiwalizacja fotografii objęła – choć zapewne jedynie krótkoterminowo – wszystkie większe ośrodki w Polsce i dosięgła Krakowa, Łodzi, Szczecina, Wrocławia, Opola, Białegostoku, Bielska-Białej, Poznania i – oczywiście – Warszawy. Boom na festiwalu ze zbiega się w czasie z wzrostem siatki szkół i wzrostem liczby absolwentów z dyplomami fotografa. Przy jednoczesnej deregulacji i zmianach w statusie fotografa zawodowego nie wróży to wielu z nich ani wybitnych karier artystycznych, ani nawet godowych pensji na rynku komercyjnych zleceń. Pewną nadzieją – choć raczej dla wybrańców losu – może być uczestnictwo w rozwijającym się rynku fotografii. O postępach w handlu fotograficzną sztuką świadczą obecność specjalizujących się w fotografii podmiotów w ekskluzywnym klubie najlepszych warszawskich galerii komercyjnych. W zrzeszającym dwadzieścia podmiotów Warsaw Gallery Weekend (WGW) aż jedna trzecia zajmuje się wyłącznie fotografią (Galeries Lookout, Galeria Czułość, Galeria Asymetria, Galeria Pola Magnetyczna, Fundacja Archeologii Fotografii, Fundacja Artion), a wiele galerii pokazuje fotografię regularnie (Galeria Raster, Galeria Starter, Galeria Aleksander Bruno, Lokal_30). Co ciekawe, ze względu na tę zastanawiającą popularność zregulowano z dalszego rozszerzenia WGW o kolejne fotograficzne podmioty. Do klubu nie przyjęto Galerii Obserwacja, a Leica Gallery znając z góry wynik, nawet nie próbowała ubiegać się o przyjęcie. O kolejnych powstających fotograficznych galeriach warszawskich krąży już plotka, a wszystko na fall mody, odrobiana zaletyżności po latach zaniedbania i łatwego wesołostwa naiwnej wiary kolekcjonerów w auratyczny moc i zyskową dostępność „sztuki średniej”.

Specyficzna mieszanka łącząca instytucjonalne wycofanie, krótkoterminową festiwalizację, spekulację rynkową i szacatkowe badania historyczne uzupełniana jest przez teorię raczej niż filozofię fotografii zaplawną w przeszłości, szczególnie hitpiewa pochylającą się nad traumatyczną historią wojny i Szoah. Spekulatywnym tekstem autorzywnych historyków, wizualnych kolekcjonerów i archeologicznych archiwistów można przeciwstawić również odwołanie do praktyki dnia codziennego

teksty medioznawców i socjologów analizujących fotospecieństwo czy wikłających się w dyskursy *soft- i hardware*. Nieco utuchy dodają teksty – co zaskakujące – antropologów kultury, ale i ci również nie potrafili wyjść poza szczełogowe studia przypadków. Minorowy nastroj uduleający się lokalnie, by nie powiedzieć prowincjonalnej scenie fotograficznej rozpraszają działania artystów: niepokornych klasyków takich jak kontestujący reguły rynku i sztuki Józef Robakowski czy zmarły niedawno Jerzy Lewcażyński. Powielane na ksero, niszczone i odzierane z aury fotografie i filmy pokolenia twórców urodzonych jeszcze przed wojną wydają się rewolucyjne na tle współczesnej, jakże skonformizowanej produkcji artystycznej i fotograficznej, gdzie niemal nikt nie kwestionuje reguł reprezentacji, ani tym bardziej reguł sztuki. Jednak i tu pojawiają się wyjątki. Z pewnością emblematyczne dla schyłkowej fazy fotografii są dziełniana Anety Grzeszykowskiej: *Album* (2005) i przede wszystkim *Portrety* (2005-2006). Interesujący jest także pozostający w relacji do tych cyfrowych na wksros par analogowy, negatywny cykl *Black* (2007). Pozbawione fotograficznej tożsamości zdjęcia grają z oczekiwaniami widza, kreatywnie wykorzystują potencjał cyfrowej manipulacji.

Twórcą najmłodszego pokolenia ciekawie komentującym aktualny moment zwrotu w kulturze wizualnej, fotografii i sztuce jest Karol Komorowski i jego cykl wygenerowanych komputerowo obrazów (*Computer Generated Images - CGI*). Na wystawie serii zdjęć *Wirtualność przestała istnieć* (2014) Komorowski wyszedł poza kamienne krąg wzajemnych referencji sztuki i fotografii i skonfrontował się z koncepcją reprodukcji mechanicznej WALTERA BENJAMINA. „Wątpienie w obraz jest już przestarzałą formułą artystyczną”, pisze Komorowski we wstępie do wystawy. „Zaakceptowaliśmy rzeczywistość uporządkowaną według dwuwymiarowych przedstawień. Do tej wirtualności nie da się uciec, ale i też nie można uciec od niej – pozostaliśmy w przestrzeni jakiejś czystej abstrakcji. Na znaczeniu straciła nawet różnica między halogenkami srebrną, pikselami i CGI. Obrazy są dziś naszymi Realnymi, a wirtualność zniknęła. Jak więc należy zdefiniować ten realizm? Jak zmienia się nasze doświadczenie rzeczywistości w świecie, gdzie przestrzeń fizyczna została zanektowana przez oprogramowanie komputerowe? Jak nowe interfejsy zmieniają nas porządek symboliczny, język, tryby patrzenia? Jakie możliwości daje nam nowe zaufanie wobec obrazów? Pytania stawiane przez urodzonego w 1993 roku artystę są kluczowe dla zrozumienia fotografii po końcu fotografii. Co ciekawe, ważkim słowem Komorowskiego odpowiadają góry powieszzone w rzadku w galerii, porządnie oprawione, w edycji 1/10 i odpowiednio do



Bert Danckaert, *Simple Present #337 (Havana)*, 2010

frowe wydruki mają być przeciwieństwem śmietniska fotografii Kesselsa, ale czy na pewno są? Czy ta galerijna aura dzieła sztuki nie jest sztucznie podsycona? Czy nie jest to jedynie blask bijący od fotograficznego trupa? Trudno to zweryfikować, choć setki tysięcy i miliony placone za pojedyncze zdjęcia wydają się potwierdzać status fotografii, choć ta zamknięta w muzealnych sejfach, w porównaniu do cyfrowego życia miliardów cyfrowych zdjęć, chyba jednak jest marta.

Pamiętam absurdalną sytuację, gdy publikowaliśmy w magazynie „Obieg” zestaw fotografii Thomasa Strutha. Przesyłka z galerii zawierała oprócz płyty CD także list pouczający redakcję, jak należy postępować z plikami, które po przegnaniu i użyciu przez grafika muszą zostać bezwzględnie skasowane, a nosyńcy fryzura ma zostać odesłany do Niemiec. Pragnienie publikacji i cyrkulacji obrazów zderza się dziś jeszcze częściej z uporem z jakim rynek, instytucje i niektórzy artyści trwają, pragnąc ograniczyć ilość i nadać większą wartość fotograficznym dziełom sztuki.

Większość fotografów podąża ślepo za wzianiem rynku i mody. Nieliczni problematyzują kondycję fotografii i szerzej – starają się diagnozować kulturę wizualną. Oprócz zbyt łatwych gestów wynoszących do rangi dzieła fotografie wernakularną, miriady selfie, wojenne i powszednie okrucierstwa równie popularny jest kanibalizm, który polega na pozeraniu i przetwarzaniu przez fotografów znanych już konwencji

Rafman, Mishka Henner czy Trevor Paglen. O nich niezablonowych działaniach świadczą zaniepokojenie teoretyków i filozofów odprawiających kadzys za analogową fotografię, odmieniających w nieskończoność nazwiska Rolanda Barthesa i Susan Sontag. Ostatni wieści eseści epoki sprzed cyfrowego końca fotografii oraz zserch ich epigonów przychodzą z pomocą artystom, gdy tylko trzeba uzasadnić uwielbienie dla *materialności*, pochylili się nad problemem *indeksikalności*, przedyskutowując kwestie *polityczności* i zagrożenia związane z *manipulacją obrazem*.

Sytuacja z fotografią współczesną przywołał na myśl eksperyment z hipotetycznym żywym i martwym z razem kotem Ervina Schrödingera. Moglibyśmy pozostawić zamkniętego w pudełku zwierzaka w spokoju, ale możemy też spróbować wykonać jego zdjęcie. Bez otwierania pudełka, bez jakiegokolwiek kontaktu z promieniami świetlnymi wykonane przez naukowców w sierpniu 2014 roku zdjęcie otwiera nową perspektywę także przed fotografią. Tylko jak zdefiniować noemat zdjęcia wywołanego na poziomie nano bez promieni świetlnych? Nowa epoka nie ma jeszcze swojej teorii i filozofii, ale ma już swój dagerotyp – zdjęcie powioku zamkniętego, niewidocznego kota.

Ostatnie zdjęcia z Polski

Koniec fotografii nastąpił także w Polsce. Nieopoztrzeżenie, lecz nieubłaganie wodące instytucje zamknęły działy eseistki. Te swoiste relikty po-

wieku twórcy dopasowanej, przystępnej dla kolekcjonerów cenie. Sposób ekspozycji w poświęconej fotografii współczesnej galerii nie zmienia faktu, że wszystko co stałe, niepostrzeżenie i tych komputerowo generowanych obrazów się ulotniło.

dr Adam Masur (ur. 1977), krytyk, historyk sztuki i amerykańista, absolwent Szkoły Nauk

Společných IFIS PAN, wykładu na Uniwersytecie Artystycznym w Poznaniu. W latach 2002-2013 kurator CSW Zamek Ujazdowski (m.in. wystawy Nowi Dokumentaliści; Eket czerwonych oczu; Schizma. Sztuka polska lat 90.; Świat nie przedstawiony). Autor książek m.in. Kocham fotografię (2009), Historie fotografii w Polsce 1839-2009 (2010) i Decydujący moment (2012). W latach 2004-2011 redaktor naczelny magazynu „Obieg”. Od 2013 roku redaktor naczelny magazynu „Saam”.

Wojciech Wilczyk

Czas terazniejszy, wcale nie taki prosty

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

Bert Danckaert fotografuje w dużych miastach. Obrazy jakie możemy oglądać w jego albumach wydanych w ciągu ośmiu ostatnich lat: *Make Sense!* (2006), *Simple Present – Beijing* (2008) czy *Cape Town Notes* (2009), pomimo sporego rozróżnienia terytorialnego lokacji, są bardzo do siebie podobne.

Belgijski fotograf wybiera miejsca banalne i homogeniczne. Więc niezależnie czy jest to Londyn, Pekin, Paryż, Madryt, Kapsztad, Hawana lub Stambuł, wielkość oglądamy tutaj niejako od zapleczia. Widoczny u Danckaerta sposób podejścia do fotografowania miasta nie jest czymś absolutnie nowym, ponieważ ze zblizonym działaniem (niewzajemnie *à rebours*) mamy do czynienia właściwie od lat trzydziestych ubiegłego stulecia, czyli od momentu wynalezienia lekkich aparatów małoobrazkowych w rodzaju lekki lub contacta. Z takim sprzętem w rękę można było przechadzać się do woli i szybko reagować na miejskie artefakty lub zdumiewające koincydencje.

Bert Danckaert także fotografuje z ręki (tyle, że cyfrową lustrzanką Canon), jednak w odróżnieniu od wielkomięskich eksploratorów z odległej lub bliższej przeszłości, którzy wzrośnięciem migawką reagowali na szeroki zakres sytuacji, rygorystycznie zawęża katalog rejestrowanych motywów. Jego kadry są zwykle frontalne i zawsze statyczne. Danckaert wybiera miejsca puste nie tylko poprzez brak fizycznej obecności mieszkańców, ale też mające mniej lub bardziej anonimowy charakter. We wspomnianych wcześniej albumach fotografie pojawiają się bez podpisów, więc to wyrażenie bezosobowości i „braku wła-

ściwości” jest jeszcze silniejsze, co szczególnie daje o sobie znać w książce *Simple Present* (2013), w której znalazł się wybór obrazów z wcześniejszych publikacji. Kompozycje kadrów Danckaerta mają jednak w sobie zawsze pewien rodzaj porządku, kojarzącego się z ładem malarskiej abstrakcji geo-

miem. Jednak mocno estetyzujący sposób prezentacji tego obiektu ze sfery profanum to ewidentny krok wstecz względem wcześniejszej o dekadę *Fontanny*, czyli pisarzu pokazanego przez Marcella Duchamp'a podczas wystawy Społeczeństwa Zjednoczonych Artystów, która sygnował nazwiskiem Ar-



Bert Danckaert, *Simple Present #700 (Shenzhen)*, 2013

metrycznej (można śmiało przypuszczać, że to właśnie tkwiący w nich potencjał abstrakcyjności skłonił fotografa do zrobienia zdjęcia) i na takim, estetycznym wyłącznie poziomie mogłyby być oglądane, jakkolwiek sytuacja takiego odbioru niekoniecznie musi być czymś oczywistym.

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

janko R. Mutta (producenta ceramiki łazienkowej).

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

Bert Danckaert, *Simple Present #591 (Guangzhou)*, 2011

się na nowo topograficzne inspiracje doprowadziła też do formułowania wypowiedzi o charakterze krytycznym względem rejestrowanej rzeczywistości. Co ciekawe, owo krytyczne nastawienie w zetknięciu z motywami o przeciętnym charakterze sprawiło, że fotografowie tacy jak np. Jeff Brouws lub Andrew

jemnością patrzyenia. Fotografując przedmieścia i zaułki kilkunastu dużych miast w Afryce, Azji i Europie, Danckaert rejestruje zglobizowaną topografię drugiego planu, homogeniczność powstające współczesne architektury w jej najbardziej byle jakim i przeciętnym wydaniu. Cyfrowa technologia, jaka

wałoby szerszym planem, gdzie mógłby się pojawić zróżnicowany kontekst rejestrowanych „nie-miejsc”.

Nieprzypadkowo użyłem przed chwilą terminu ukutego przez francuskiego antropologa Marca Augé, który zwykle bywa przywoływany przy okazji opisu współczesnych ahistorycznych miejsc „bez właściwości”, takich jak autostrady, lotniska, centra handlowe, supermarkety czy stacje benzynowe. Myślę jednak, że mieszkaniową deweloperkę przeznaczoną dla masowej klienteli, podrzędne korporacyjne lub przemysłowe budynki oraz otaczające je parkingi i drogi dojazdowe, co fragmentarycznie widzimy na zdjęciach Berta Danckaerta, można także traktować jako rodzaj „nie-miejsc”, tyle że o bardziej podrzędnej czy odstrzępającej prezencji (kwestia badawczej perspektywy). Ahistoryczność i swoista bezobjawowość sfotografowanych przez belgijskiego autora lokalizacji to barzo

powabna i sugestywna zarazem wizja periferii współczesności, których kształt jednak – o czym trzeba pamiętać – jest efektem procesów ekonomiczno-społecznych o zwykle dość brutalnym i bezwzględny charakterze.

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



Bert Danckaert, *Simple Present #160 (Cape Town), 2008*

Borowiec (a także inni, wcale liczni autorzy, podejmujący próbę interpretacji wyglądu krajobrazu Stanów Zjednoczonych) zaczęli zwracać większą uwagę na atrakcyjność wizualną rejestrowanych kadrow. Tak więc i sama selekcja miejsc „bez właściwości”, jak i sposób ich podania, uległy pewnym modyfikacjom, choć działania te nigdy nie przesłaniają tematu wypowiedzi. Precyzyjna i przemysłowa konstrukcja kadrow czy też odnoszenie się do praktyk wizualnych niekoniecznie, z tere-
renu fotografii są tutaj) lepem dla oczu widza, który jednak nie odciąga jego uwagi od treści rejestrowanych obrazów. Taki sposób postępowania umożliwiał też prezentowanie projektów o krytycznym potencjale w komercyjnym obiegu galerijnym i wydawanie albumów (jakkolwiek typowe dla tego rodzaju wydawnictw nakłady rzędu 3000–5000 egzemplarzy w kraju o trzysumilionowej populacji mają dość znikomą – by tak to nazwać – siłę reklam).

Werstycyminizacji zdjęć Berta Danckaerta, które wykorzystują abstrakcyjny potencjał współczesnej banalnej zabudowy, odpowiadają o sobie geometriem jego kadrow, nasuwający skojarzenia z małąską abstrakcją, to z pewnością język zrozumiały dla widzów interesujących się współczesną plastyką. Konsekwentne wybieranie tego rodzaju miejsc i obiektów z tytuł wielkomięskiej sceny, nie jest tutaj jednak podktyowane wyłącznie przy-

posługując się belgijski fotograf, umożliwiała szybko i łatwą rejestrację tego rodzaju sceny, która w równie błyskawicznym tempie zapewnia periferia współczesnych miast. Gdy oglądamy obrazy zgromadzone w albumie *Simple Present*, wydawać się może, że historia już nie istnieje, że procesy, których efektem są zapisane przez Danckaerta krajobrazy posiadają cechy, jakich nie można by przypisać do konkretnego miejsca.

Jednak zaprezentowany we wspomnianym wydawnictwie materiał (znalazył się tu zdjęcia wykonane w ciągu dekad, w tym kadry wybrane z monografii Pekinu oraz Kapstadt) do sekwencja obrazów o cechach hiperboli. Predykcję Berta Danckaerta do fotografowania pustych drugoplanowych miejsc we frontalnym ujęciu z pewnością da się wykorzystać do opisu czy też interpretacji topografii współczesnych, globalnych periferii, jednak w wyraźnie określonym zakresie. Jak nieudrodo gnądną, ograniczenia wynikają tutaj właśnie z przyjętej przez belgijskiego fotografa metody działania – wyboru motywów i sposobu ich prezentacji. Rezygnacja z fotografowania tzw. sztafetu to odwołanie istotnego zasobu informacji, który przy takim rozrzuście terytorialnym byłby wyraźnym znakiem różnorodności (fizjonomie przechodzących i ich stroje). Rozszerzenie perspektywy np. poprzez zmianę używanej optyki (wszystkie zdjęcia z *Simple Present* wykonane zostały standardowym obiektywem 50 mm) skutko-

Jan Blommaert

Globalizacja tego, co wspólne

Globalizacja jest napędzana przez przepływ ludzi, dóbr, kapitału, obrazów i dyskursów, przy czym dwa ostatnie wiążą się przede wszystkim z turyzmem. To właśnie w przemyśle turystycznym da się zauważyć, co do Arjun Appadurai nazwał ideokrajobrazami (*ideoscapes*), rozpowszechnianymi na całym świecie wyobrazeniami oraz ideologicznymi ramami służącymi interpretacji tych wyobrażeń¹. Dołączają do nas przekazy o pewnej strukturze – broszury, strony internetowe, programy telewizyjne – przedstawiające określone obrazy miejsc oraz komentarze do nich. Niezmiennie są to „piękne” miejsca buniń, zachwycająca natura, świątynie, katedry, pałace, zamki, muzea, miejsca związane z zakupami, luksusowe hotele. Zamieszkują je niewyłącznie w tradycyjnych strojach prezentujący rodzimą sztukę, rzemiosło i tańce. Jak również lokalną kuchnię – uśmiechnięci i serdeczni – turyści. Przy czym wszystko to (czas na ideologiczną ramę), jak się sugeruje, jest typowe i autentyczne. To pożądanym obraz tych miejsc, globalizowany świat, jaki znamy (chcielibyśmy poznać): kolekcja wyjątkowych, oszałamiających urodę miejsc, gdzie jest szczęście, z którego można czerpać i gdzie spokojnie nasycać się pięknem dobrze wpłynię na nasze samopoczucie. Podróż do Pekinu nieuchronnie zaprowadzi nas za-

tem na plac Tian’anmen, do Zakazanego Miasta, Świątyni Niebia, Wielkiego Muru Chińskiego i na Stadion Olimpijski.

Rezultatem podróży Berta Danckaerta do Pekinu był zupełnie inny zestaw obrazów: seria pospolitych ścian, ścian bez znaczenia, a także ścian, które mogłyby być skądkolwiek – z Meksyku, Paryża czy Johannesburga, jak i z Pekinu. W jego twórczości widzimy dziwnie znajomy świat nikajkich, niewyszukanych miejsc, w których upływa tak duża część naszego życia; miejsc, które mijamy, nie poświęcając im żadnej uwagi; przestrzeni, które stają się zaledwie trajektorie, odcinek łączący jedno miejsce z drugim. Jednym słowem są to miejsca, które określają nasze życie, a w turbanizowanym świecie należą także do wielu innych ludzi. Ściany w świecie Danckaerta są sceną. Służą znakom ludzkiej działalności, oddziaływaniu ludzi na miejską przestrzeń (stwarzanie miejsc zamieszkania, obiektów użyteczności publicznej, śmieci i odpadów; z pozoru nieuporządkowanych układów obiektów, które poddają w wątpliwość celowość i design). Ściany pełnią w tym kluczową rolę, być może są nawet tego

1. Arjun Appadurai, *Modernity at Large*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996 (wyd. pol. *Nowoczesność bez granic. Kulturowe wymiary globalizacji*, Kraków 2005).

jedynymi stałymi i widocznymi elementami. Twórczość Danckaerta sugeruje, że warstwy ludzkiej działalności uwidaczniają się szczególnie w tych dziwnie znajomych, geometrycznych modułach wielomiejjskiego późnego modernizmu.

Twórczość Berta Danckaerta prokuje do zastanowienia się nad tym, co jest typowe i autentyczne. Jak wspomniałem wcześniej, zdjęcia z Pekinu mogłyby być zrobione gdziekolwiek indziej. Tylko kilka z nich zawiera sugestie, że to Chiny, a nie, powiedzmy, Francja czy Włochy. Tylko na niektórych zdjęciach Danckaerta widzimy kolory, kształty i charakterystyczne cechy, które łączą na podstawie naszych zglobalizowanych, ideologicznych wyobrażeń z „chińskością”. Jednak tematem jego pracy jest oczywiście Pekin, zatem ludzkie siedliska, które fotografuje, to przede wszystkim chińskie siedliska.

Tak więc z wielu względów, one nie mogłyby pochodzić skądinąd, one *muszą* być z Pekinu, te zdjęcia *muszą* zatem mówić nam coś o Pekinie. Porównajmy je teraz z chińskimi restauracjami w chińskich dzielnicach w Europie i USA. To, co tam spotykamy, jest bardzo często czymś przeciwnym temu, co widzimy na zdjęciach Danckaerta: przerysowaną „chińskością”, której typowość i autentyczność głosi się wszem i wobec miejscowym klientom. Czerwienie i złoto, wizerunki smoka, gryfa i feniksa, gdzieś niedaleko śmieją się Budda, chińskie inskrypcje: wszystko jest aż przesiąknięte „chińskością”. Łączy się to zwykle z odpowiednimi informacjami w lokalnym języku, aby przyciągnąć klientów; język, którym posługuje się w restauracji, to również przeważnie język lokalny, a nie mandaryński czy kantoński. W tym sensie chińskie restauracje nie mogą być chińskie, *muszą* być lokalne w Londynie, Paryżu, Amsterdamzie, Rio de Janeiro czy Kapsztadzie.

W tym tkwi ten dziwny dylemat, do którego rozważenia nakłania nas twórczość Danckaerta: obiekty i przestrzenie, które wyglądają typowo, są także zwykle tylko dla osób z zewnątrz i zupełnie nietypowe z perspektywy miejscowych. Dla większości mieszkańców Pekinu Zakazane Miasto jest najprawdopodobniej mniej istotnym miej-

scem, niż ich miejsce pracy, dzielnica, czy supermarket. Życie mieszkańców tam ludzi jest zorganizowane wokół zwyczajnych miejsc, a nie wokół atrakcji turystycznych. I na odwrót, dla turysty odwiedzającego Pekin, te lokalnie ważne miejsca będą dużo mniej interesujące niż Zakazane Miasto – ponieważ dla niego Zakazane Miasto jest właśnie typowe, podczas gdy miejsce pracy Chińczyka mogłoby przypominać nam zaanotowane i być przez to bardzo nietypowe. Turysta napotyka te same co u siebie, pozabawione historii cegły i betonowe konstrukcje – na których właśnie skupia się Danckaert. Ten dylemat – odwrócenie pojęcia typowości w zależności od punktu widzenia – jest sednem globalizacji. To określa wielkość tego, co w naszym mniemaniu rozumiemy na temat świata, i jest wytłumaczeniem, dlaczego tak często w tym zglobalizowanym świecie zderzamy się z różnymi perspektywami, priorytetami, znaczeniami, i nie ma innego wyjścia niż nazwać je kulturowymi lub międzykulturowymi różnicami. Sednem tego braku zrozumienia jest kwestia tego, co typowe i autentyczne, czyli po prostu nieunikniona różnica pomiędzy członkami społeczności i tymi, którzy są spoza niej. Jej członkowie budują własną powściągliwość, organizują przestrzeń jako miejsce do mieszkania, nie jako atrakcję turystyczną – historię obecne atrakcje turystyczne takie jak pałace, świątynie i zamki wytoniły się mimo, zamiast lub w sprzeczności z lokalnymi siedliskami i ich mieszkańcami. Osoby spoza społeczności pociągają niezwykłość, która jest zauważalną różnicą pomiędzy tu i tam. Taki kontrast istnieje tylko dla kogoś z zewnątrz i ma bardzo niewielkie znaczenie dla miejscowych.

W zachodniej nauce tym problemem dotyczącym punktu widzenia zajmuje się etnografia, metodologiczny działy antropologii, w której obserwatorzy (z definicji spoza społeczności) próbują w jak największym stopniu zbliżyć się do miejscowej perspektywy, do kategorii i metod stosowanych przez członków społeczności w prawdziwym życiu. Etnografie (tak przedstawia to każdy podręcznik) charakteryzują spojrzenie kliniczne, które pozabawia obiekty i ludzką aktywność naturalności wobec

obserwatora i sprawia, że nie są dla niego czymś normalnym. Właśnie poprzez odmowę uwolnienia rzeczy za oczywiste – innymi słowy poprzez odrzucenie możliwości brania czyjegós punktu widzenia za normę – etnografia wnika w kwestie kultury i organizacji społecznej. Wariatem wstępnym jest oczywiście

wnętrz, z perspektywy członków społeczności. To może być rażące dla tych wszystkich, którzy dorastali wśród skomercjalizowanych wyobrażeń globalnej turystyki, ale nieuniknione. Twórczość Danckaerta przedstawia skrót do przeżywanego doświadczenia, ten skrót to przeskok do Pekinu, który jest



Bert Danckaert, *Simple Present #67 (Beijing)*, 2007

odmowa zaakceptowania tego, co niezwykłe jako nadzwyczajnego, odrzucenie stanu zachwyty, szoku lub wstrząsu spowodowanego tym, co się obserwuje oraz silna wola, aby się uczyć i rozumieć (reminiscencja tego, co w filozofii starożytności Grecji było określane jako *apatheia*, wyzbycie się namiętności jako droga do prawdziwej wiedzy). W etnografii nie zmienia się porządku świata członków społeczności i nie oczekuje się, że ten świat zmieni swój porządek przez wzgląd na obserwatora. Chodził całkowicie o autentyczność normalności, pospolitą autentyczność. Znaczeń trzeba się nauczyć, nie mogą zostać narzucone ani zaszczepione. A kiedy się ich nauczyło, spożycie kliniczne zmienia się w kliniczną narrację normalności, w której dziwne „tradycyjne” sposoby i mądrość są przedstawiane „po prostu” jako życie kryje lub jakiejś grupy, jako sposób czegoś innego na nadawanie sensu i wprowadzanie ładności do codziennego życia. Zapisy etnograficzne to opowieści życia osoby z codziennego życia, w którym to co w jakimś stopniu niezwykłe – rytuały, konflikty, momenty spektaklu – traktuje się po prostu jako część tego porządku codzienności. Bert Danckaert właśnie tak postępował. Jego obiektyw jest klinicznym, etnograficznym narzędziem obserwacji i narracji. Jego twórczość pokazuje autentyczność i typowość widzianą od

prawdzy i autentyczny jako miejsce zamieszkania milionów ludzi. To pomogło nam przetrawić zalew typowych obrazów i informacji napływających z powodu roku olimpijskiego w Pekinie – obrazów, które są być może bardziej typowe dla nas, turystów, niż dla nich, Chińczyków. Warto zobaczyć typowy Pekin, który jest nijaki, i uświadomić sobie, że to, w jaki sposób postrzegamy ten nijaki Pekin, jest ważnym aspektem globalizacji: to jest moment, w którym poznajemy Inne, w którym jesteśmy w stanie zrobić krok poza skomercjalizowaną typowość i autentyczność, i zacząć rozumieć życie takim jakie jest, widoczne w organizacji przestrzeni jako miejsca zamieszkania, a nie miejsca pełnego atrakcji turystycznych. Twórczość Danckaerta staje się zatem wytwórką międzykulturowego rozumienia, udaje mu się nie ograniczać do łatwego, typowo egzotycznego imaginariusza, ale prowadzić nas z powrotem tam, gdzie wszystko się zaczyna i kończy w prawdziwym życiu człowieka. W dobie globalizacji ten poziom rozumienia jest prawdziwą, wartościową formą wiedzy.

Tłumaczenie: Agata Mendrychowska

Bert Danckaert, *Simple Present #650 (Beijing)*, 2011

Jan Blommaert

Przestrzeń Kapsztadu

Niewiele jest miejsc na świecie, gdzie historycznie przestrzeń jest tak politycznie obciążona jak w Republice Południowej Afryki. To powszechnie wiadome: jednym z kamieni węgielnych apartheidu (synonimu osobności) była organizacja, podział i reglamentacja przestrzeni publicznych i prywatnych ze względu na rasy. Biali, kolorowi, czarni, Hindusi, wszyscy żyli w różnych strefach, oddzieleni od innych grup przez granice naturalne lub zbudowane przez człowieka, takie jak obszary ziemi niszczelnej, autostrady, ściany i ogrodzenia z drutu kolczastego. W konsekwencji przestrzeń, w której mieszkalesz, określała, kim jesteś, a to z kolei określało twoją pozycję w społeczeństwie, twoje prawa i obowiązki, trajektorie twojego życia, twoje kulturowe i społeczne poglądy na życie. Przestrzeń apartheidu określała ludzi.

Koniec apartheidu oznaczał kres tego ścisłego groźenia przestrzeni, a jego natychmiastowym efektem była gigantyczna fala wewnętrznych migracji z obszarów rólanych (tak zwanych *homelands*) do stref miejskich Johannesburga, Kapsztadu i Durbanu. Chociaż przestrzeń oficjalnie uległa demokratyzacji, ci migranci oczywiście wyłądowni w nie-neutralnej przestrzeni. Znaleźli drogę do rozprzestrzeniających się wokół miast dzielnic nędzy, które teraz ciągną się kilometrami, tworząc ogromną strefę ubóstwa i marginalizacji. Mieszkanie w dzielnicy nędzy, powtórzę, *określa* ludzi: określa ich jako ubogich, słabo wykształconych, z niskimi perspektywami awansu społecznego. ONZ szacuje, że do 2050 roku na obszarze Kapsztadu będzie żyło około 15 milionów ludzi. 14 milionów z nich, według wszelkiego prawdopodobieństwa, będzie rozpaczyli biednych i nigdy nie uda im się przekroczyć granic marginalnego przydziału przestrzennego: niższa klasa *township* (osiedle czarnych, kolorowych, Hindusów żyjących lub pracujących w pobliżu białych społeczności – przyp. tłum.).

Przestrzeń w tym kraju jest historycznie określona, i będzie determinować życie ludzi jeszcze przez wiele lat. Nie ma w Republice Południowej Afryki przestrzeni politycznie i historycznie neutralnej, a duże projekty urbanizacyjne, takie jak te podjęte w związku z Mistrzostwami Świata w 2010 roku, nie mogą zasadniczo nic zmienić. Już teraz mają bowiem wpływ na napięcia i nierówności w przestrzeni miejskiej i, co bardziej prawdopodobne, jeszcze je wzmacniają. Poprawa stanu dróg i obie-

któw użyteczności publicznej w sąsiedztwie obiektów sportowych to jedno, a doprowadzenie dróg, wody i energii elektrycznej (oraz szkoły, szpitala, miejsca pracy, i tak dalej) dla milionów żyjących w dzielnicach nędzy to coś całkiem innego. Globalny mega event taki jak Puchar Świata tworzy dodatkowe konflikty i rywalizację o publiczne, legalnie użytkowanie i prawo wejścia lub przejścia w przestrzeni miejskiej. Wpływa na polityczną drażliwość w organizacji, planowaniu i użytkowaniu przestrzeni.

To w tym bardzo drażliwym środowisku Bert Danckaert robi zdjęcia Kapsztadu. I choć obrazy przedstawiają spokojne, synchroniczne, niemal geometrycznie zorganizowane środowisko przestrzenne (*simple present* – prosta teraźniejszość używając słów samego Danckaerta), powinniśmy być świadomi jego politycznego i historycznego obciążenia. Formy uchwycone i wydobyte na zdjęciach Danckaerta – geometria codzienności, właściwie nijaka przestrzeń, to formy nacechowane politycznie. Widać to wyraźnie, gdy spojrzymy na niektóre szczegóły: żelazne kraty w oknach i drzwiach, drut kolczasty na murach – wszystkie ślady stref z zakazem wstępu w Kapsztadzie. To formy, które mówią nam o prawie do przestrzeni, o pożądanym i niepożądanym okupantach przestrzeni oraz, w szerszym znaczeniu, ciągłości społecznego i politycznego rozgraniczania przestrzeni w miejscu historycznie obciążonym takim jak Kapsztad. Estetyka Danckaerta, jego skupienie na niemal abstrakcyjnych formach, które organizują przestrzeń miejską, charakteryzują tę przestrzeń: przestrzeń w Kapsztadzie jest formalnie nadana, jest czymś, co funkcjonuje wzdłuż surowych linii podziału, zaanektowania i wykluczenia. To, co obecne, w konsekwencji nigdy nie jest tak naprawdę „proste” (odwołanie do tytułu cyklu *Simple Present* – przyp. tłum.).

W miejscach takich jak Kapsztad, obecna przestrzeń rozwija swoją historię i utrzuca swoją polityczną funkcję. To oczywiście prowadzi do wzrastającego buntu i wzmocnienia konfliktu – rozgraniczenie przestrzeni teraz nie polega na jasnych kategoriach apartheidu, ale organizuje bardziej zróżnicowaną populację poprzez rosnącą przepaść między „posiadającymi” i „nieposiadającymi”. Chodzi jednak o to, że te powolne przemiany społeczno-kulturowe wciąż odnoszą się do starych, skutecznych instrumentów reglamentacji

przestrzennej, aby trzymać się swojego toru i móc przybrać konkretny materialny kształt. Formy organizacji przestrzeni miejskiej wpływają na politykę podziałów społecznych nowej Republiki Południowej Afryki w podobny sposób jak to miało miejsce w dawnej RPA.

Formalizm to słowo negatywne zabarwione. Przywołuje konotacje z modernizmem, skrajnym strukturalizmem i odgórną sowiecką estetyką. Jeśli teraz postrzegamy twórczość Danckaerta jako „formalistyczną”, powinniśmy pamiętać, że ten formalizm jest *dokumentalny*, precyzyjnie opisuje szczególną rolę i funkcję przestrzeni w tym miejscu. Kapsztad jest pod wieloma względami zorganizowany przestrzennie zgodnie z formalistyczną modą, z jasno wyznaczonymi liniami, trasami, granicami i miejscami wejścia i wyjścia. Ten formalizm jest sednem przestrzeni Kapsztadu, określa tam politykę walki. Kapsztad jest jednocześnie bez wątpienia jednym z najpiękniejszych miast na świecie, a idylliczne i zachęcające miejsca prawdopodobnie szybko odwrócą uwagę kogoś z zewnątrz od ciemniejszych stron przestrzeni tego miasta. Aparat Danckaerta je ujawnia, a jego zdjęcia formułują złożone pytania o Kapsztad, pytania nie zadawane zwykle w foldekach turystycznych i unikane przez lokalne władze, które starają się zmienić w towar splendor ich miasta. Zastanawianie się nad tą po prostu obecną (ponownie odwołanie do tytułu cyklu *Simple Present* – przyp. tłum.) formą przestrzeni teraz nieodparcie nasuwa refleksje na temat jej pochodzenia, historii, jej politycznego (nad)życia.

Tłumaczenie: Agata Mendrychowska

Jan Blommaert, profesor zajmujący się językiem, kulturą i globalizacją oraz dyrektor Babylon Center na Uniwersytecie w Tilburgu (Holandia); profesor lingwistyki afrykańskiej i socjolingwistyki na Uniwersytecie w Gandawie (Belgia). Współpracuje z *University of the Western Cape (RPA)* i *Beijing Language and Culture University (Chiny)*. Jest przewodniczącym w *Max Planck Sociolinguistic Diversity Working Group* oraz autorem wielu publikacji na temat ideologii językowych i nierówności językowej w kontekście globalizacji, m.in.: *Ethnography, Superdiversity and Linguistic Landscapes: Chronicles of Complexity (Multilingual matters, 2013)*. The Sociolinguistics of Globalization (*Cambridge University Press, 2010*). *Ethnographic Fieldwork: A Beginner's Guide (Multilingual Matters, 2010)*, *Grassroots Literacy (Routledge, 2008)*, *Discourse: A Critical Introduction (Cambridge University Press, 2005)*, *Language Ideological Debates (Mouton de Gruyter, 1999)*.

