

IV. SZTUKA WSPÓŁCZESNA – SZKICE ESTETYCZNE – RETORYKA

Joanna Ślósarska
(Uniwersytet Łódzki)

Miejsce antropologiczne w *Ogrodach polskich* Wojciecha Prażmowskiego

Podczas ostatniego *Triennale Sztuki Sacrum* w Miejskiej Galerii Sztuki w Częstochowie Wojciech Prażmowski przedstawił wystawę fotografii *Ogrody polskie* (28 maja – 1 sierpnia 2010)¹, stanowiącą jeden z najciekawszych i najbogatszych dyskursów artystycznych ponowoczesności. Ramę konceptualną projektu Prażmowskiego można określić jako ekspresję ‘podwójnego porządku’ – w takim rozumieniu, w jakim ekspresję tę opisują Jorge Semprun (1994) i Georges Didi-Huberman (2004)². Zasadą ponowoczesnej idei ‘podwójnego porządku’ jest stała oscylacja pomiędzy egzystencjalnym świadectwem („byłem tam”), a jego reprezentacją, pomiędzy

pewną wiedzą a niepewnym rozpoznaniem tego, co widziane, między niepewnością zobaczenia a pewnością przeżycia, a także między intymnością historii osobistej wobec obcości i dziwności historii zbiorowej³.

Ów ‘podwójny porządek’ w fotografiach ogrodów Prażmowskiego wprowadzany jest już na poziomie tytułowych sygnatur, są to bowiem nazwy konkretnych miejsc, jak Bytom, Kalisz, Lipiny, Tarnowskie Góry, Mysłowice, Poczesna, Zabrze, Miechów, Opatów. Nazwy miejsc pełnią tutaj funkcję świadectwa trasy ponowoczesnego nomady i chwilowej, jakby przygodnej obecności, zatrzymania się w drodze. Zarazem są też sygnaturą pozornego aktu rejestracji realnego zdarzenia przedmiotowego, ujrzanego przez fotografa podszywającego się pod rejestratora.

¹ W. Prażmowski jest także współautorem projektu graficznego katalogu z tejże wystawy. Zob. E. Prażmowska-Bekiersz, W. Prażmowski, *Ogrody polskie. Varia śląskie. Dom – droga istnienia*, Częstochowa 2010.

² Przywołuję tutaj: J. Semprun, *L'Écriture ou la vie*, Gallimard, Paris 1996; G. Didi-Huberman, *Obrazy mimo wszystko*, przeł. M. Kubiak Ho-Chi, Kraków 2008.

³ J. Semprun, dz. cyt., s. 258-261, G. Didi-Huberman, dz. cyt., s. 111-112.

Pytanie, co zatrzymało nomadę, co takiego zobaczył w drodze, jest natychmiast pytaniem o to, jak zobaczył i czy w ogóle zobaczył, czy też podporządkował sobie zbiór fenomenów przestrzennych i przedmiotowych tak, by odbiorca podążał za osobistym mitem fotografa, za iluzją narracji o ogrodach, których na fotografiach w ogóle nie ma, i gdyby nie sugestia nadrzędnego tytułu (*Ogrody polskie*), być może odbiorca przyjąłby zupełnie inną interpretację tematów kolejnych fotografii. W obrazie przestrzeni fragmentowanej kolejnymi ujęciami wpisany zostaje zatem dyskurs operatora i spektatora, co w konsekwencji nawarstwia konteksty wiedzy i percepcji, umykając zasadzie czystej widzialności przedstawianego obiektu. Ponadto, z chwytem dramatyzowania dyskursu operatora i spektatora łączy się u Prażmowskiego chwyt kompozycyjny (wewnętrzna rama fotografii) polegający na oscylacji *studium* (w znaczeniu kompozycji reprezentującej w określonej perspektywie fragment przestrzeni jako całość) i *punctum* jako pewnej cechy danej przestrzeni, która skupia uwagę i nadaje *studium* szczególny sens. Zdaniem Rolanda Barthesa:

„studium” to szerokie pole swobodnego pożądania, różnego oddziaływania, niepewnego smaku: lubię/nie lubię, I like/ I don't. „Studium” należy do porządku „to like”, a nie „to love”. Mobilizuje półpożądanie, półchcenie; to jest ten sam rodzaj zainteresowania nieokreślonego, gładkiego, bez zobowiązań, jakie odczuwamy wobec ludzi, przedstawień, ubrań, książek, o których uważamy, że są „w porządku”. Rozpoznać „studium” to siłą rzeczy spotkać się z intencjami fotografa, wejść z nimi w porządek harmonii, przyjąć je lub odrzucić. Ale zawsze się je rozumie, dyskutuje w sobie, gdyż kultura (do której należy „studium”) jest umową zawartą między twórcami i konsumentami⁴.

Ponieważ istotą tej umowy jest dyskurs dwóch postaw – fotografa jako operatora i odbiorcy jako spektatora – fotografie ogrodów Prażmowskiego modelujących ów dyskurs, wymagają także analitycznej procedury, pozwalającej uchwycić charakterystyczne zasady projekcji *studium*. Do zasad tych należą: mityzacja *sacrum* formułowana w zapisie artefaktów ludowej kultury (rzeźby świętych i Chrystusa, wieńce z kwiatów wokół figur i obrazów Matki Boskiej), mityzacja sfragmentowanej, otwartej przestrzeni z zaznaczonymi (dosłownie i symbolicznie) drogami wyjścia/ucieczki, mityzacja nieobecności człowieka w postrzeganym świecie z akcentowanym, uprzednim śladem tejże obecności. Wśród chwytów formalnych, stosowanych konsekwentnie przez Prażmowskiego, najistotniejszą zasadą wydaje się zwielokrotnienie *punctum* oraz otwieranie ramy kompozycji tak, by to, co przedstawiane, stawało się dyskursywne zarówno w relacji do kodu wizualnego, jak i bardzo szerokich tekstów społecznych, kulturowych i pamięciowych, aktualizowanych przez obserwatora. Tym samym zbliżamy się do ponowoczesnej ‘zasady wypowiedzi’ zanurzonej w ‘audiowizualnym archiwum’. Pojęcia „wypowiedzi” i „audiowizualnego archiwum” – kluczowe w filozofii Michela Foucaulta – stanowią ponadto z założenia podstawę do ujmowania wypowiedzi

⁴ R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. J. Trznadel, Warszawa 2008, s. 52-53.

naukowych i artystycznych z tego samego poziomu tekstowej artykulacji. „Każda wypowiedź” – zauważa Foucault – „jest wielością: wielością, a nie strukturą czy systemem”⁵.

Wielość nie jest opozycją do tego, co mnogie czy pojedyncze [...]. Nie ma ani pojedynczego, ani mnogiego, odsyłałoby to bowiem do jakiejś świadomości, która odzyskiwałaby siebie w jednym i rozwijała w drugim. Istnieją tylko rzadkie wielości z punktami osobliwymi, puste miejsca dla tych, którzy na chwilę będą w nich funkcjonować jako podmioty, jako dające się skumulować regularności, powtarzalne, zachowujące się w sobie. Wielość nie jest ani aksjomatyczna, ani typologiczna, ale topologiczna⁶.

Wielości, izolowane teoretycznie w formie wypowiedzi, są interpretowane jako nielinearne i nieciągłe linie znaczeń, przecinających poziomy artykulacji czy też szerzej, jak pisze Foucault, „obszar struktur i jednostek możliwych, dzięki którym zjawiają się one, z konkretną zawartością, w przestrzeni i czasie”⁷, a zatem kształtują w równym stopniu początkową wieloosobowość operatora/rejestratora i spektatora. Podszycując się pod rejestratora, Prażmowski wydobywa z przestrzeni publicznej takie miejsca, które zawierają obiekty (także relacje między nimi) skłaniające spektatora do przywoływania przestrzeni pozakadrowej w jej wymiarze wyobraźniowym, znaczeniowym i symbolicznym. W tradycji kulturowej ogród ziemski stanowi wobec raju topologiczną replikę, w której funkcję Boga (pojmowanego jako Artifex) zajmuje człowiek jako *opus artis*⁸. Mistyczna geometria raju, aktualizowana w ziemskich ogrodach za pośrednictwem symbolicznych układów wydzielonej i odgradzonej przestrzeni projektuje zasadę odzyskiwania utraconej harmonii. Podstawowe znaki oraz przedmioty jednoczące obraz raju z materialną formą ziemskiego ogrodu to: drzewa, kwiaty, zapachy, woda, fontanny, kamienie, strumyki, ścieżki, altany, ławki. Na wzór raju, ogród winien stać się miejscem doznawania rozkoszy, przyjemności duchowych i cielesnych⁹, ale także budowania wewnętrznych cnót, co podkreślał Filon z Aleksandrii¹⁰, identyfikując cztery rzeki rajske z cnotami roztropności, wstrzemięźliwości, męstwa i umiarkowania. W organizacji przestrzeni ogrodu (pojmowanej materialnie i symbolicznie) kluczowe składniki to mur i brama¹¹, granica i przejście, próg oraz wejście i wyjście, a także drogi wewnątrz ogrodu. Gdy wyodrębniamy te skład-

⁵ G. Deleuze, *Foucault*, przeł. M. Gasin, Wrocław 2004, s. 40.

⁶ Tamże, s. 46-47.

⁷ M. Foucault, *Archeologia wiedzy*, przeł. A. Siemek, Warszawa 2002, s. 116, 237-243. Por. G. Deleuze, dz. cyt., s. 47.

⁸ Zob. S. Kobielski, *Człowiek i ogród rajski w kulturze religijnej średniowiecza*, Warszawa 1997, s. 11-76. Zob. także: J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, éd. R. Laffont/Jupiter, Paris 1987, s. 531-534.

⁹ S. Kobielski, dz. cyt., s. 127-128.

¹⁰ Filon Aleksandryjski, *Alegorie praw*, [w:] tegoż, *Pisma*, t. 1, przeł. L. Jachimowicz, Warszawa 1986, s. 100-102.

¹¹ S. Kobielski, dz. cyt., s. 155 i n.

niki w odniesieniu do fotografii czy obrazu, podkreślamy aspekt wejścia w przestrzeń wizualną i jej kontekstualizację w formie nadawania znaczeń i sensów, w tym wszelkich odesłań do kodów percepcyjnych, tekstów pamięci, wyobrażeń i doświadczeń związanych z daną przestrzenią. Kreacja znaczeń przestrzeni wizualnej jako schemat wejścia implikuje zarazem schemat wyjścia, jako zmianę jakości przestrzeni i stosunku do niej. Na fotografiach Prażmowskiego pojawiają się silne sygnały dyskursywnego zakotwiczenia przestrzeni wizualnej w standardowych, utrwalonych w kulturze artefaktach raju. Należą do nich takie przedstawienia, jak: resztki napojów w plastikowych kubkach nawiązujące przewrotnie do motywu rajskiego pokarmu czy powtarzający się motyw ubogiej, wyschniętej, dzikiej trawy wobec stałego w kulturze motywu rajskiego ogrodu i ogrodu ziemskiego, będącego miejscem starannej pielęgnacji roślin i drzew. Wariantem takich przedstawień są również kontrastowe ujęcia bujnie krzewiącej się, dzikiej trawy wobec artefaktów cywilizacji, w tym eksploracja motywu dróg, a także torowisk ze szlabanami, nawiązujących do dynamiki schematów strukturalnych raju i ogrodu. Ten temat podkreślany jest dodatkowo przez Prażmowskiego obrazami samochodowych opon, pełniących funkcję specyficznego ogradzania wydzielonej przestrzeni. Jednak podstawową funkcję przekazu tematu wydają się pełnić figury ludowych świątków, drewniane rzeźby Chrystusa, fotografie Madonny otoczone sztucznymi kwiatami, które, stanowiąc ślad doświadczenia religijnego, a zarazem prezentując swoiste uprzedmiotowienie kultu, jego ludową rytualizację, koncentrują uwagę odbiorcy na fenomenie rytualnego gestu rzeźbiarzy, zakreślającego dla danej wspólnoty obszar przeżywania/dotykania śladu *sacrum*. Joanna Tokarska-Bakir rozpatruje ten temat na gruncie antropologii przynależności, gestów pozostawiania i zabierania. Krajobrazy lub obszary wykreowane przez człowieka, rozpoznawane jako hierogeografie czy hieroprzestrzenie, i zawarte w nich obiekty nabierają cech relikwii, które pielgrzym może przemierzyć, dotknąć, zobaczyć. Doświadczając śladów świętego miejsca i świętych postaci, pielgrzym

przy pomocy swoich barbarzyńskich środków dokonuje cielesnego „wpisu w świętość”. Choć skrajnie ją substancjalizuje, wcale jej tym samym nie uprzedmiotawia. Cielesna przynależność jest wszak przeciwieństwem uprzedmiotowienia¹².

Na fotografiach Prażmowskiego ów „cielesny wpis w świętość” jest intrygująco aktualizowany za pośrednictwem gestu nomady, tropiącego ślad jakiejś uprzedniej obecności człowieka.

Oto fotografia *Piekary Śląskie*¹³: w centrum kadru znajduje się rzeźba ukrzyżowanego Chrystusa, odwróconego plecami, umieszczonego na drewnianych podpórkach. W plecach figury tkwią dwie, długie śruby. Towarzyszą tej postaci

¹² J. Tokarska-Bakir, *Obraz osobliwy. Hermeneutyczna lektura źródeł etnograficznych. Wielkie opowieści*, Kraków 2000, s. 258.

¹³ E. Prażmowska-Bekiersz, W. Prażmowski, dz. cyt., s. 33.

rzeźby siedzących (czuwających) uczniów, proroków, są także trzej królowie. Figura Chrystusa jest niedokończona – brak jej ramion, ale to niedokończenie, ze względu na motyw ukrzyżowania, nabiera znaczeń **ramion odrąbanych**. Odwrócony plecami Chrystus to Bóg, który **utracił twarz**. Jego tajemnica i tajemnica cierpienia stają się paradoksalnie o wiele głębsze, niż przy konwencjonalnej ekspresji artystycznej z dominującym chwytem prezentacji twarzy cierpiącej. Samo odwrócenie figury (plecami do widza) i ekspozycja układu poziomego (wobec konwencji wertykalnego ujmowania postaci Chrystusa na krzyżu), zawieszone są między dyskursem uprzednim (tradycja religijna) a dyskursem następczym – tutaj chwilą, gdy rzeźba zostanie ukończona i ustawiona pionowo. Ale co znaczy ten przyszły gest **ukończenia i pionowego ustawienia**? Gest rzeźbiarza, który jest zawsze z konieczności **wpisem cielesnym** w materię, staje się tutaj gestem metaforycznym. Przechodzimy od metonimicznej przyległości do metaforycznej sytuacji zdarzenia, w którym nastąpi ponowne ukrzyżowanie – ukończenie i pionowe ustawienie figury. To niedokonane jeszcze zdarzenie i brak na fotografii osobowego świadka zdarzeń, włącza w cykl rytualnej przemocy także obserwatora. Wzbraniamy się przed ponowieniem wyroku, nie jesteśmy pewni, co będzie oznaczał nasz gest, zarazem jednak wiemy, że wszystko już się dokonało – leży przed nami figura martwego Chrystusa, a kulturowy tekst pamięci jest bezwzględny wobec prób zamazania źródła doświadczeń.

Ogrody Prażmowskiego jako miejsce antropologiczne

Zdaniem Marca Augé

status pojęciowy miejsca antropologicznego jest niejednoznaczny. Jest tylko wyobrażeniem, częściowo zmaterializowanym, które tworzą ludzie je zamieszkujący na temat swojej relacji do terytorium, do swoich bliskich i do innych. Idea ta może być częściowa lub zmitologizowana. Zmienia się wraz z zajmowanym przez każdego miejscem i punktem widzenia. Mimo to proponuje i narzuca serie punktów orientacyjnych, które niewątpliwie nie są punktami odniesienia dzikiej natury czy raj utraconego, lecz których brak, kiedy znikają, nie daje się łatwo zapłacić¹⁴.

Ów brak oczywistych, jednoznacznych punktów odniesienia, o których pisze Augé, to nie tylko skutek częściowej utraty lub fragmentacji kulturowych tekstów pamięci, ale także efekt przemiany sfery przedmiotowej i kulturowej przestrzeni wizualnej¹⁵.

Prażmowski, kreując miejsce antropologiczne jako ogród, nacechowuje znaczeniami nie tylko samą sferę przedmiotową, wprowadza bowiem opozycję ruchu

¹⁴ M. Augé, *Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności*, tłum. R. Chymkowski, Warszawa 2010, s. 37.

¹⁵ Por. S. Magała, *Bardzo żywa sztuka*, [wstęp w:] E. Prażmowska-Bekiersz, W. Prażmowski, dz. cyt., s. 4.

i bezruchu, jako szczególny znak relacji ludzi do terytorium, do wyobrażeń i pamięci. Opozycja ruch – bezruch (wraz z jej czasową reprezentacją teraźniejszość – wieczność, istotną w tematyce raju/ogrodu) przejawia się wyraziście w fotografiach Prażmowskiego na wiele sposobów. Oto dwie, przykładowe fotografie, sygnowane nazwą *Okolice Szczytnik*¹⁶. Pierwsza z nich zamyka w kadrze dwa obiekty – na pierwszym planie znajduje się trójkołowy, biały rower z przymocowaną w tylnej części również białą donicą; w niej krzewią się bujnie czerwone kwiaty. Rower stoi na tle rozbudowanego poziomo pomieszczenia gospodarczego, pokrytego zszarzałym tynkiem. Dach domu zrobiony jest z rudo-brązowych cegieł, o charakterystycznym regularnym układzie warstw. W pomieszczeniu tym jest małe okienko z białymi framugami i głęboką czernią, przebijającą przez szyby z wnętrza pomieszczenia. Najobszerniejszą część kadru zajmuje soczysta, szmaragdowa trawa, na której stoi rower. Opozycje bieli i czerni, czerwieni i zieleni, bieli i czerwieni (tutaj także jako znaku polskości) intensyfikują serię takich opozycji, jak: życie – śmierć, natura – kultura, przyroda – cywilizacja, obecność – nieobecność, swój – obcy, a zwłaszcza ruch – bezruch. Rower, unieruchomiony element dekoracyjny, jako specyficzny kwietnik, traci właściwą mu funkcję pojazdu – nie przestaje jednak być śladem ruchu. Umieszczona na nim donica z kwiatami podkreśla gest ogrodnika – kwiaty nie rosną w ziemi, lecz są przemieszczone troskliwie w ograniczający i wywyższający je pojemnik. Dzika, bujna trawa przeciwstawia się pomieszczeniu gospodarczemu, które nie jest typowym, ogrodowym miejscem rozkoszy – altankę czy grotę zastępuje tu obiekt, w którym zapewne organizuje się czy przygotowuje lub przechowuje rzeczy, niezbędne dla ludzkiego gospodarowania. Ze względu na czerń okna, obiekt ten intensyfikuje doświadczenie tajemnicy i pustki – brak jakiegokolwiek ludzkiej postaci odsyła do przestrzeni pozakadrowej w sensie czasowym. Ktoś ustawił rower i kwiaty, ktoś zbudował pomieszczenie i zapewne tam bywa, ktoś wróci, by podlać kwiaty. Egzystencjalny dyskurs, uprzedni i następczy, jest jednak utajony, nic nie wiemy o mieszkańcach tego szczególnego ogrodu. Natalia Szymonik, opisując ruch i bezruch na obrazach malarskich i fotografiach, podkreśla:

przyroda jest dowodem tego, że bezruch jest zjawiskiem pozornym, abstrakcyjnym [...]. Jednak specyficzna ekspresja statyki uderza swoją tajemniczą wymową [...]. Stan bezruchu wymagający wyjątkowych okoliczności do zaistnienia w umyśle jest właściwie rzadko osiągalny, a zawsze ulotny i nietrwały. Nienaturalny, nie mogący zaistnieć w przyrodzie, zdaje się być przebitką z innego świata. Nieznane z kolei niepokoi [...]. Gdzie przebiega granica pomiędzy spokojnym bezruchem a gigantyczną aktywnością sił przyrody?¹⁷

W odniesieniu do fotografii Jeffa Walla autorka zauważa natomiast: „Nieruchome przedmioty wypełniające wnętrza mogą sugerować jakiś porządek świata

¹⁶ E. Prażmowska-Bekiersz, W. Prażmowski, dz. cyt., s. 78, 79.

¹⁷ N. Szymonik, *Bezruch w obrazie*, [w:] „Zeszyty malarstwa. Zeszyty naukowo-artystyczne Wydziału malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie” 2008, nr 9, s. 438.

i jego codzienny sens¹⁸. Spójrzmy w tym kontekście na drugą fotografię, sygnowaną jako *Okolice Szczytnik*. Dolną ramę kadru wypełnia drewniany płotek – analogon rajskich i ziemskich, ogrodowych murów. Tuż za nim, na purpurowym słupie/podeście stoi figura Madonny w białej szacie, z charakterystycznym modlitewnym gestem dłoni (rzeźba nawiązuje do topowych przedstawień Madonny Fatimskiej). Obok rzeźby, na ściętym pniu krzewią się bluszczowate pędy, zakwitającej czerwono rośliny. W głębi tej przestrzeni znajduje się szaro tynkowany, ceglany dom z czterema (na dwóch kondygnacjach) oknami o trzech szybach. Za szybami widać koronowane, schludne firanki. Między płotem a domem porasta ziemię (jak na poprzedniej fotografii) szmaragdowa, bujna trawa. Z lewej strony zamyka przestrzeń, wzdłuż całej osi wertykalnej, bezlistne, czarne drzewo. Tutaj także nie ma ani jednej osoby. Jako obserwatorzy uczestniczymy w świecie, który w hermeneutycznym dyskursie określamy jako ‘ślad śladu’ zderzony ze ‘świadectwem’. Pierwsza z tych kategorii wnosi ideę inwencyjnego odwołania do tradycji, jej pomnażania i przekazywania, wynajdywania nowych znaczeń określających jakość doświadczenia egzystencjalnego¹⁹. Natomiast kategorię ‘świadectwa’ (przy całej jej złożoności na gruncie hermeneutycznej polaryzacji stanowisk) możemy najprościej określić jako „przejście z planu tego, co zobaczone, na plan tego, co powiedziane i opowiedziane”²⁰. Z kolei to, co **opowiedziane**, stać się może podstawą niezliczonej ilości narracyjnych zapisów, formułowanych przez kolejnych obserwatorów. Ponieważ zdaniem Foucaulta język zawiera słowa, zdania, ślady, relacje, ale nie zawiera wypowiedzi²¹, które rozchodzą się zgodnie z nieredukowalną metryką, to w tej perspektywie schematy, ujmujące wymiary obrazowania, są jednym ze składników potencjalnej przestrzeni korelacyjnej i dołączonej, nie stanowiąc jednakże izomorficznego, abstrakcyjnego modelu wypowiedzi. Gdy zakładamy, że wypowiedzi rozpraszają się zgodnie z własnym progiem i rodziną, możemy też dodać, że wszelkie terminy lingwistyczne mogą, ale nie muszą dookreślać dowolnego ze wskazanych w analizie i interpretacji fragmentu artystycznej wypowiedzi. Podobnie – o dołączeniu i korelacji – możemy mówić, konkretyzując schematy i programy poznawcze; Foucault nie przyznaje im źródłowości, lecz wskazuje na zasadę topologicznej ciągłości w ich układzie z wielością/wypowiedzią²², bowiem – jak zaznacza – „mówienie jest myśleniem, ale myślenie dokonuje się w rozsunięciu, w dysjunkcji widzenia i mówienia”²³. Ponadto myśleć to tyle, co współmiennie **faldować, zaszywać** zewnętrzne wnętrzem i odwrotnie – dublować zewnętrzne przez rozwijanie wnętrza²⁴.

¹⁸ Tamże, s. 439.

¹⁹ Por. A. Zawadzki, *Hermeneutyka śladu i hermeneutyka świadectwa*, [w:] *Nowoczesność jako doświadczenie*, red. R. Nycz, A. Zeidler-Janiszewska, Kraków 2006, s. 334.

²⁰ Tamże, s. 337.

²¹ G. Deleuze, dz. cyt., s. 88-89.

²² Tamże, s. 14.

²³ Tamże, s. 146.

²⁴ M. Foucault, *Słowa i rzeczy. Archeologia nauk humanistycznych*, przeł. T. Komendant, Gdańsk 2006, s. 81.

Ewa-Lolita pod familokiem

Jednym z istotnych przykładów ze zbioru fotografii *Ogrody polskie* Prażmowskiego, aktualizujących poetykę znaczeń zakodowanych w formie (**zawiniętych do wnętrza**), jest fotografia zatytułowana *Lipiny*²⁵. W kadrze tej fotografii ujęte są trzy podstawowe obiekty, kształtujące potrójny, wewnętrznie zdialogizowany plan odniesień znaczeniowych. Najgłębszy perspektywie, a zarazem najbardziej rozbudowany obiekt to charakterystyczny dla kultury lokalnej ceglany familok z wyraźnymi, czerwonymi framugami i parapetami okien. W górnej części budowla tonie w czerni, kontrastującej z małym fragmentem intensywnie niebieskiego nieba w górnym lewym rogu kadru. Ziemia między krawężnikiem a domem porośnięta jest ubogą, żółtawą, przysychającą trawą. W centrum percepcyjnym kadru, intensywnie oświetlonym, znajduje się pusty, biały słup ogłoszeniowy. W dolnym, prawym rogu kadru uchwycona jest dziewczynka siedząca na czerwonym kocu, niemal na wprost słupa, tuż przy krawężniku szarej, piaszczystej drogi. Jej odwrócenie od spektatora, a zarazem usytuowanie na wprost słupa ogłoszeniowego, interpretowane jako gest operatora fotografii, czyni z przedstawionego i widzialnego kluczową figurę niewidzialności, otwierającą się na pytanie o temat i sens scenerii²⁶. Zarówno figura dziewczynki, jak i forma słupa na fotografii Prażmowskiego może być odczytywana jako *punctum*. Roland Barthes w swoich *Uwagach o fotografii* ujmuje *punctum* jako element naruszający zasadę *studium*.

Punctum to takie uządlenie dziurka, plamka, małe przecięcie – ale również rzut kośćmi. *Punctum* jakiegoś zdjęcia to przypadek, który w tym zdjęciu celuje we mnie [me point] (ale też uderza mnie, miazdzy)²⁷.

W analizowanej fotografii redundancja znaczeń obu punktów wiąże się ściśle z rekontekstualizacją fragmentu przestrzeni jako ziemskiego ogrodu, a zarazem raju. Słup ewokuje przestrzeń sakralną – jest substytucją osi wertykalnej, zasady *axis mundi*, ale także rajskiego drzewa życia. Nie przestaje jednak być nadal słupem ogłoszeniowym; obiekt ten, stanowiący rodzaj medium informacji (wprowadzony 1854 r. w przestrzeń publiczną przez niemieckiego drukarza Ernsta Litfaßa), przewidziany był pierwotnie do komunikowania ważnych urzędowych

²⁵ E. Prażmowska-Bekiersz, W. Prażmowski, dz. cyt., s. 85.

²⁶ Pojęcie „niewidzialności” i jego artystyczne artykulacje w sztuce XX wieku stanowią alternatywny dyskurs wobec refleksji kulturoznawczej kształtowanej w dziedzinie psychologii Freudowskiej i Jungowskiej; nie odwołują do nieświadomości indywidualnej i zbiorowej, lecz do „skrywania” i „zaplamienia”, przesuwania na drugi plan lub ewokowania przestrzeni pozakadrowej. Zob. na ten temat książkę L. Gamwell, *Exploring the Invisible. Art, Science and The Spiritual*, Princeton and Oxford 2002.

²⁷ R. Barthes, dz. cyt., s. 51.

informacji, plakatów ulicznych, zarządzeń administracyjnych, relacji z frontów wojennych. Słup informacyjny umieszczany był w centralnym punkcie przestrzeni miejskiej, wiejskiej lub osiedlowej, także w pobliżu węzłów komunikacyjnych. Na początku XX wieku stał się w Europie głównie miejscem prezentacji reklam. Pusty, jasno oświetlony słup ogłoszeniowy na fotografii Prażmowskiego, jako replika osi świata i rajskiego drzewa życia, ustanawia ironiczny dystans do wagi informacji i świata reklamy w nowoczesnej i ponowoczesnej rzeczywistości, w której **objawieniem** stają się ogłoszenia dotyczące codziennej egzystencji, uwikłanej w komercję, rozrywkę czy politykę. W tym kontekście figura ponowoczesnej Ewy jako samotnej, kuszącej dziewczynki (Lolity)²⁸ to *signum* niewinności i potencjalności, ale zarazem wykluczenia²⁹.

Pozostałe składniki fotograficznego kadru wzmacniają zasadę redundancji znaczeń serią kolejnych opozycji, których fascynującym elementem jest powielenie wertykalnej formy słupa przez rynnę, wprowadzającą temat deszczu jako symbolicznego znaku łaski i zasady cyrkulacji żywiołów między tym, co ziemskie i niebiańskie. Ponadto, dyskursywne stają się takie wycinki przestrzeni, jak fragment odgródzenia przestrzeni domu i trawy od drogi (nawiązanie do motywu odgradzania ogrodu i raju). Analizowana fotografia (podobnie, jak wiele innych z cyklu *Ogrody polskie*) wprowadza problem zawieszenia między rejestracją a wyobraźnią. Zdaniem Gilberta Duranda przestrzeń wyobrażeniowa posiada trzy podstawowe własności: jest topologiczna, zawiera relacje projekcyjne (modelujące związki między postaciami, obiektami, zjawiskami) oraz budowana jest przez układ podobieństw między składnikami w obrębie nakładających się (izomorficznych) konkretnych światów przedstawionych. Jak podkreślił Durand, kategoriami analitycznymi przestrzeni wyobrażeniowej mogą być „schematy”, „archetypy” (w sensie estetycznym i literaturoznawczym) oraz symbole. Schemat pośredniczy między domeną abstrahującej refleksji a zobrazowaniem, natomiast archetyp to ogólny, doświadczeniowy interpretant danego schematu. Symbol to poświadczony w kulturze, nacechowany interpretant archetypu, np. pojęcie „droga” (z zawartą w nim treścią doświadczeniową) jest archetypem schematu „cykliczności”, natomiast pojęcie „wąż” jest symbolem interpretującym schemat „cykliczności” i archetyp „drogi”. Warunkiem ukształtowania przestrzeni wyobrażeniowej jako reprezentacji artystycznej jest jej widzialność, kreowana rozciągłość w przestrzeni, głębia (kreowana rozciągłość w czasie) oraz wszechobecność (stałość i tożsamość jako podstawy dla przekształcanych składników)³⁰. To właśnie wyobrażenia raju w kulturze nadają obrazowi dziewczynki na kocyku swoistą rozciągłość

²⁸ Por. ujęcie motywu Lolity na tej fotografii: S. Magala, dz. cyt., s. 6-7.

²⁹ Dodatkowym kontekstem wszelkich analogii Ewa-Lolita jest szerszy plan znaczeniowy związany z interpretacją raju i ogrodu jako reprezentacji kobiecości w kulturze. Zob. J. Chevalier, A. Gheerbrant, dz. cyt., s. 534.

³⁰ G. Durand, *Les structures des anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archéologie générale*, Paris 1963, s. 59-298.

w czasie, ewokującą nawarstwianie się znaczeń i poszukiwanie sensu ich aktualizacji. Gdy patrzymy na pusty, ogłoszeniowy słup i wyobrażamy sobie „rajskie drzewo wiadomości dobrego i złego”, to zderzenie tych dwu obrazów wnosi w samych jakościach wizualnych opozycję natury stworzonej i stwarzającej, natury i cywilizacji, *sacrum* i *profanum*. Ale topologiczna ciągłość tych obrazów narzuca coś więcej – oto poznanie dobra i zła, tabuizacja spożywania owoców z rajskego drzewa, zaistniały niegdyś grzech spełnionego pragnienia wywołanego chytrą pokusą, jako dyskurs uprzedni, zaczyna modelować znaczenia sfery współczesnej polityki informacyjnej. Czym są kuszące ogłoszenia na słupie? Prażmowski wybrał obraz słupa оголошеного – ów brak jakiejkolwiek informacji wzmacnia jednak (wcale nie usuwając) świadectwo dewaloryzacji zarówno konwencjonalnej wiedzy religijnej, jak i statusu hiperbolizowanej wiedzy w obrębie świeckiej przestrzeni publicznej, będącej źródłem stymulowania pragnień (w opozycji do potrzeb) oraz natężania mocy informacji, jako istotnie znaczącej dla egzystencji. „Nie ma nic do zakomunikowania” – zaświadcza Prażmowski. Ponowoczesna Ewa-Lolita, a zarazem obserwator pozostają w informacyjnej pustce i utraconej aksjologii. Będą sami ponosić odpowiedzialność za każde potencjalne ogłoszenie, które zawieszają na słupie.

Ponowoczesny ogrodnik, czyli od Adama do... Adama

Jak napisała Joanna Drucker w swoim szkicu *Sweet Dreams*:

nadejście sztuki konceptualnej w latach 60ych i 70ych świadczy o narastaniu świadomości, że prądomocne odrodzenie praktyki artystycznej oprze się na idei, nie na wytwarzaniu. Nie mając żadnych terenów artystycznych do zajęcia, żadnej tożsamości, dzięki której mogłyby przetrwać, sztuki piękne cofają się na wyżyny, zajmując ostatnie i najmocniejsze szanse, na których potrafią się wybronić [...]. Sztuka to gest, czynność, postawa, a nie nieruchomy sztuczny przedmiot ze specjalnego tworzywa albo o wyodrębniających go cechach formalnych³¹.

Tak rozumiana sztuka – jako gest, czynność, postawa – odwołująca do pewnej idei, skłania w refleksji nad poetyką fotografii Prażmowskiego do konfrontacji dwóch paradygmatów interpretacyjnych, które Ernest Gellner określa jako konfrontację idei symetrii i asymetrii w kulturze ponowoczesnej. Przypisując pojęciu symetrii postmodernistyczne utopie relatywizmu i interpretacjonizmu, Gellner podkreśla, że praktyka społeczna i egzystencja poświadczą inną zasadę – asymetrii, wiążącej się zawsze z wyborem określonej opcji działania w sytuacjach realnego przymusu, który jest nieredukowalną cechą organizacji społeczeństw, w tym

³¹ J. Drucker, *Sweet Dreams. Contemporary Art and Complicity*, The University of Chicago Press, Chicago 2005, 8/2,4. Cyt. za: S. Magała, dz. cyt., s. 6.

przestrzeni publicznej³². W konsekwencji ujawnia się też różnica między podejściem historycznym (również w dziedzinie estetyki) a antropologicznym: tam, gdzie historyk szuka zmiany w serii form, w sekwencjach czasowych, ukazując pewną linearną stabilność nadrzędnej, rudymen tarnej formy, tam antropolog traktuje takie zależności jako powierzchowne, poszukując funkcji czy znaczenia danej ekspresji w jej aktualnym przejawieniu się, w relacji do danej społeczności³³. Przenosząc tę myśl w obszar refleksji nad fotografiami Prażmowskiego, możemy rozwijać tezę o funkcjonalnym konceptualizmie operatora (zarazem dawaniu 'świadcstwa'), mającego cały czas na uwadze metonimiczną przyległość przedstawianych obiektów do ich konturu ontologicznego, a zarazem metaforyczną otwartość ich znaczeń, osiąganą głównie za sprawą kadrowania/fragmentowania przestrzeni, akcentującego kompozycję form przedmiotowych. Mariusz Gołąb, zajmując się poetyką ogrodu w literaturze, przyjmuje słusznie w takim kontekście analitycznym opozycję retoryki i retoryczności, podkreślając, że retoryczność jest zasadą twórczego działania, ustanawiającego temat ogrodu zarówno jako reprezentację stylu myślenia, wypowiedzi językowej, jak i metaforycznego dystansu wobec synchronicznie postrzeganego/kreowanego obiektu³⁴. Metafora ogrodu (u Prażmowskiego przyjęta w samym tytule cyklu fotografii) może więc stanowić immanentną rewizję metonimicznej reprezentacji, a w konsekwencji wyznaczać intencjonalnie styl odbioru. Zakładając przywoływaną wcześniej topologię myślenia, mówienia i wypowiedzi jako wielości, możemy przyjąć, iż dowolny (obiektywizujący się w formie nazwy przedmiotowej lub personalnej) deskryptor wypowiedzi jest wstępnie niedefiniowalny. Gilles Deleuze, rekonstruując idee Foucaulta, stwierdza: „pierwotne jest jakieś MÓWI SIĘ (ON PARLE), anonimowy szept, w którym przygotowane są lokalizacje dla możliwych podmiotów”³⁵. „Ja” w kontekście pojęcia „wypowiedzi” oraz związku wypowiedzi i zmiennego podmiotu samo tworzy zmienną wewnętrzną wypowiedzi³⁶. Co istotne, ekspresje „ja” nie są:

jednak figurami pierwotnego Ja, z którego wywodziłaby się wypowiedź: przeciwnie, pochodzą od samej wypowiedzi i z tego tytułu są trybami „nieosobowymi”, trybami bezosobowymi, pewnym „mówi się”, które specyfikuje się wedle rodziny wypowiedzi³⁷.

³² E. Gellner, *Postmodernizm i relatywizm*, [w:] *Postmodernizm, rozum i religia*, przeł. M. Kowalcuk, Warszawa 1997, s. 32-94.

³³ Por. Tenże, *Pojęcie pokrewieństwa i inne szkice o metodzie i wyjaśnianiu antropologicznym*, przeł. A. Bydłoń, Kraków 1995, s. 145 i n.

³⁴ Por. M. Gołąb, *Ogrody magiczne (metafora ogrodu w realizmie magicznym)*, [w:] *Realizm magiczny. Teoria i realizacje artystyczne*, red. J. Biedermann, G. Gazda, I. Hübner, Łódź 2007, s. 61.

³⁵ Tamże, s. 84.

³⁶ G. Deleuze, dz. cyt., s. 40 i n.

³⁷ Tamże, s. 84: „podmiot jest zmienną czy raczej zbiorem zmiennych wypowiedzi; podmiot jest miejscem albo pozycją, która przyjmuje bardzo szeroki zakres zmienności w zależności od typu, progu wypowiedzi”.

Foucault, jak podkreśla Deleuze, zbliża się tu do stanowiska Blanchota, który obnaża lingwistyczną personologię i także sytuuje miejsca podmiotu w „gęstości anonimowego szeptu”. Konwencjonalne „ja” nadawcy i odbiorcy wypowiedzi, określane przez Foucaulta metaforą „archeologa-archiwisty”, jest funkcją abstrahowanej z wielości, transversalnej, ruchomej przekątnej, wzdłuż której się porusza. Owa ruchoma przekątna obejmuje rodzaj rozłożenia punktów, grup, figur, przekraczając linearność i płaszczyznowość w kierunku ruchu w przestrzeni, zatem absorbując tło z jego konturami ontologicznymi, stanami egzystencjalnymi i diachroniczną wartością. Foucault, przeciwstawiając się zaczynaniu analizy od systemowych reprezentacji języka i funkcjonalizacji osób jako podmiotów osobowych, zanegował także ideę źródłowego doświadczenia, konstruowanego w fenomenologii w formie zasady „świat mówi”, a język tylko przejmuje. Negacja tej zasady, ustanawiającej arbitralnie w empirycznym, „audiowizualnym tekście” podstawę do wypowiadania, uzasadniana jest sądem, iż dowolny tekst, przyjmowany za składnik audiowizualnego archiwum, może stanowić zbiór form kształtujących wielości.

Jednak u Prażmowskiego gest ponowoczesnego operatora jako ogrodnika jest przede wszystkim gestem odzyskiwanej tożsamości wobec pozornego, polimorficznego „ja” nomady. Sygnatura pierwszego ogrodnika w kulturze śródziemnomorskiej – Adama – jako tego, który zamieszkiwał i pielęgnował rajski ogród, odnawia się w analizowanych fotografiach w kreacji podwójnej (metonimicznej i metaforycznej) perspektywy. Ogród utracony (eliminacja na fotografiach, znanych, konwencjonalnych w kulturze reprezentacji motywów ogrodu) jest zarazem ogrodem odzyskiwanym przez stematyzowaną projekcję zasady widzenia. Przestrzeganie podwójnego porządku przedstawienia (‘ślad’ i ‘świadection’) przynosi w efekcie sarkastyczne pytanie o jakość miejsca, które możemy określić jako ogród we współczesnej kulturze. Ponowoczesny Adam może rozpoznać ogród wszędzie i we wszystkim, jednak swoisty przymus rzeczywistości, wobec którego mury i bramy raju przyjmują formę opon samochodowych, za bujną roślinność trzeba uznać wyschnięte kępki trawy, a obecność zwierząt manifestuje się za pośrednictwem namalowanego jelenia pośród namalowanych kwiatów³⁸, narzuca Gellnerowskie pytanie o prawdę rzeczywistości i hipokryzję interpretacji. Pytanie to zdaje się towarzyszyć Prażmowskiemu, gdy uruchamia funkcje rejestratora, łącząc je z resentymentem wyobraźni i dramatyzacją codziennych doświadczeń, projektujących i wyzwalających zapis tradycji. Najistotniejszym składnikiem sygnatury tożsamości operatora w formułowaniu fotograficznego śladu i świadectwa wydaje mi się jednak przesunięcie ludzkich postaci (poza kilkoma, przemysłanymi wyjątkami) w obszar ‘niewidzialnego’. Formułowany jest w ten sposób kontrast między odrzuconą z zamysłem cielesnością człowieka partycypującą

³⁸ Zob. fotografię *Tarnowskie Góry*, [w:] E. Prażmowska-Bekiersz, W. Prażmowski, dz. cyt., s. 28-29.

w naturze, a skrytością i odrębnością osoby jako podmiotu duchowego, wolicjonalnego – sytuowanego **poza** czy **wobec** natury³⁹, ale także **poza** czy **wobec** konstruowanej przez człowieka przestrzeni cywilizacyjnej. Jak słusznie zauważa Gernot Böhme, ponowoczesność nie jest już kontynuacją tradycyjnej dychotomii natura-cywilizacja, bowiem natura stała się funkcją ludzkiej obecności („chodzi tu o problem wynikający z rozeznania, że faktyczna, ziemska przyroda jest już produktem człowieka”⁴⁰). W konsekwencji sfera produktów cywilizacyjnych zostaje rozpoznana jako integralny składnik natury zewnętrznej, przeciwstawiany w równym stopniu, jak biosfera, potrzebom i pragnieniom człowieka. Pytając, jakiej chcemy przyrody (jakiego ogrodu?), pytamy dziś równocześnie o to, jakich chcemy rzeczy, które sami wytwarzamy.

Joanna Ślósarska

Anthropological place in *Ogrody polskie* by Wojciech Prażmowski

(Summary)

Paper is devoted to the anthropology of a gardener regarded within the context of metonymic and metaphoric activity of a postmodern subject; in theoretical perspective it discusses Gellner's conception of the “symmetrical” and “asymmetrical” cultures. A set of photographs by Wojciech Prażmowski is a direct object of analysis (*Ogrody polskie*, Exhibition in the City Gallery of Art, Częstochowa 2001, documented also in a book edition). Photographic conceptualization of Prażmowski is an outstanding testimony of the change within anthropological and artistic paradigms of considering the topic of garden and gardener, which enables the construal of a wider social and communicational diagnosis of the changes within contemporary culture.

³⁹ Zob. na ten temat obszerny dyskurs historyczny w: G. Böhme, *Filozofia i estetyka przyrody*, przeł. J. Merecki, Warszawa 2002, s. 89–97.

⁴⁰ Tamże, s. 90.