

POWRÓT DO PRZODU

Jerzy Olek

Po awangardzie historycznej i późniejszej neoawangardzie, po lokalnych odrośtach w rodzaju „post-“, wreszcie po samowrotnej „trans-“ przyszedł czas na „nie-“ będące wyrazem... akceptacji, dalekiej od chęci negowania cegółkolwiek. Owo „nie-“ w żadnym razie nie jest zaprzeczeniem, jest przewrotnym, ożywym potwierdzeniem dawnych wartości w imię dodania do nich wartości nowych. Artystom przyjmującym tego rodzaju postawę z daje się przyswiescać idea konieczności dokonywania dogłębnych wniknięć tego, co minione, lecz dalekie od wyzzerpania, a przynajmniej niedokończzone. Artystą niejako w zoroowym w tej niezbyt obszernej niszy jest Paolo Giori – malarz-nie-malarz, prefotograf i metafilmowiec, od kilkudziesięciu lat wracający uparcie do korzeni dziedzin, które uprawia. Jest artystą



zrodzonym z braku, zdeterminowanym bez reszty przez syndrom eksperymentu. Kiedy w latach 60. zainteresował się fotografią, nie stać go było na aparat, więc zwrócił się do jej heroicznego czasu przedhistorycznego, do czasu, zanim zacęła być tym, czym w dojrzałej postaci do dziś nam się jawi. W tamtym okresie jego twórczości była to po prostu konieczność, później oszczędność środków i czystość przekazu stała się wiodącą ideą. Z czasem przerodziła się w obsesję niekończących się powrotów do punktu wyjścia, wyzbywania się wszystkiego, co w historii technik fotograficznych i filmowych narosło niepotrzebnie, po to, by znaleźć się w środku „zera“, by móc zacząć tu, gdzie niczego jeszcze nie ma. To konsekwentny hold składany od lat sztuce biednej. Giori jest mistrzem wyzyskania wszystkiego, co możliwe, z założonej i z niezwykłym upodobaniem holubionej przez ubogości. Podstawowym narzędziem stała się

dla niego camera obscura, przybierająca często niezwykłe postacie. Raz jest to zaciśnięta dłoń, kiedy indziej muszla z naturalnym otworem, to znów skręcony liść, którego powierzchnię przebiła gąsienica. Fascynuje go twórczy przypadek – wszak „kamera otworkowa z mienia to, co obserwowane“, mówi. Fotografia robiona prostymi konstrukcjami, bez optyki, oraz aparatopodobnymi obiektami z nalezonymi w naturze stwarza obrazy, których utrwala w emulsji architektonika pokazuje wygłądy rzeczy, jakich z zobaczyć gołym okiem się nie da. Są to obrazy i spowite z aderającą ostrością rysunku „mgła“ otworkowego odwzorowania, kreujące światy pararealne. W pracowni jego domu małe muzeum pudeł i pudełek, którymi robi z głębia i kręci filmy. Od metalowego guzika: napy, używanego jako camera micro-stenopeica, w



której negatywem jest klatka filmu 16-milimetrowego, przez 2-metrowej długości rurę lunetę-obscurę do fotografowania księżycy, po kartony wielkości mebla. A wśród nich strugaczka do otworków służąca do pinhole-stereo. Mając dwa równoległe minitunele, pozwała, kiedy się je uszczelnia, zostawiając jedynie otworki, na tworzenie dwóch obrazów minimalnie różniących się od siebie, których równoczesne oglądanie sprawia wrażenie trójwymiarowe. Wariantów takiego obrazowania jest przegromna ilość. Wyobrażenie o nich daje książka Erica Rennera 1/ będąca kompendium wiedzy na ten temat. Renner, pasjonat bez soczewkowej fotografii, wydawca magazynu „Pinhole Journal“, uważa Gioiego za pioniera i z czasem z jednego z najsłynniejszych twórców tej swoistej prefotografii. Zastanawiam się czy Giori brał po uwagę możliwość zrobienia otworkowej fotografii w szedziwiata największą kamerą obscurą jaką istnieje. Myślę o rzynskim Panteonie, zbudowanym w II wieku przez cesarza-

filozofa Hadriana, o obiekcie, którego potężna kopuła ma pośrodku otwór zwany oculusem, będącym aluzją do oka patrzącego w kosmos a zarazem jedynym źródłem światła w tej niezwykłej budowli. Panteon, po za tym że był świątynią, pełnił w starożytności funkcję instrumentu astronomicznego, dlategożby więc nie mógł być również kamerą obscurą? Wprawdzie otwór ma 9 m średnicy przy 43 m średnicy kopuły, ale i z tym przecież można sobie poradzić. Najbliższym przystępem, a zarazem kolekcjonerem, wydawcą i producentem filmów włoskiego artysty jest Paolo Vampa. Charakterystyczny jego postawę, powiedział: „Dla Paola ważna jest nietypowość sytuacji oraz fenomen eksperymentu jako takiego. Nie podejmuję jednak niekonwencjonalnych działań w ciemno, za każdym razem starając się otrzymać taki rezultat, jaki przewiduje i jakiego pragnie“. Giori dodaje: „Jeśli idei nie daje się zrealizować, lepiej się zabić“. Pytam o jego stosunek do technologii, do możliwości, jakie daje technika cyfrowa. Odpowiada: „Ważniejsze a od photoshopa jest filozofia. Nie jestem przeciwko technologii, tylko jej nie potrzebuję“. Specyfika bezpośredniego odwzorowywania

wszystkiego, co emituje lub odbija światło, a więc odwzorowywania takiego, w którym nie pośredniczy nawet szkło obiektywu, polega na przeniesieniu wygłądu przedmiotu na jego niekoniecznie płaski obraz za pomocą strumienia fotonów. Wielkość i kształt strumienia reguluje otwór. Celem tych dzieł jest kilka, a nawet kilkadziesiąt. Tworzą się wówczas nałożenia, przenikania i zagadkowe transformacje.

Wynikają z budowy kamery, rozlokowania w niej otworków i sposobu ułożenia materiału światłoczułego. Rezultaty bywają nieprzewidywalne, co jest znakomitą antidotum na doskonałość „zdejmowania“ rzeczywistości za pomocą perfekcyjnie zaprogramowanych automatycznych aparatów cyfrowych. Przy posługiwaniu się tymi ostatnimi nie trzeba nawet myśleć. Obscura wymaga myślenia bezwzględnie. I przewidziania. Istotą procesu – nie tyle pokazania, co odkrywania światła, polegającego na odświeżaniu nieznanego jego widoków – można zawięć w stwierdzeniu, że jest to widzenie przed zobaczeniem, myślowe widzenie, zatem nie dostrzeżenie, lecz wyobrażenie, bardzo ogólne, więc na swój sposób doskonałe. Niekiedy nie postępuje się zaskakującymi metodami.

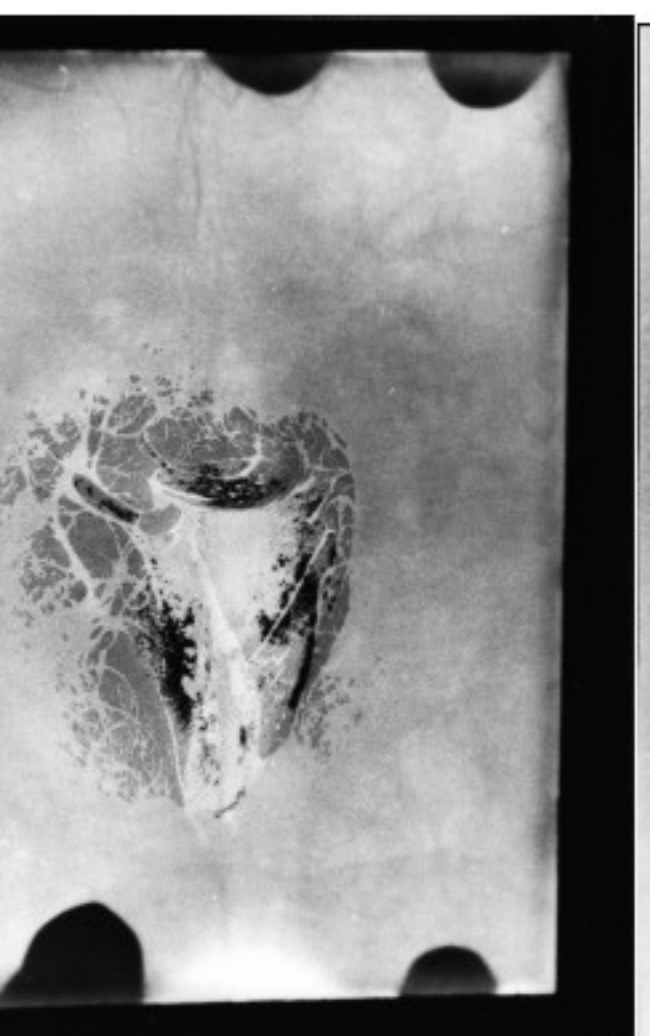
1/ Renner E., Pinhole Photography, Fourth Edition: From Historic Technique to Digital Application, Focal Press, 2008



Oto np. przyMada do wagi arkusza światłoczułego papieru. Powstaje coś w rodzaju chemiograficznego fotogramu, a może cakunu. Jest to negatyw, z którego następnie metodą stykową wykonuje odbitek pozytywową. W Muzeum Watykańskim tworzy wizerunki fragmentów z gromadzonych tam rzeźb antycznych z pomocą foforu. Do kamery obskury wkłada materiał nasączony tym pierwiastkiem i długo nasświetla, by później – w zupełnej ciemności – dokonać kontaktowego przeniesienia niebiesko-zielonkawego obrazu na papier polaroidowy. Podobnych i jeszcze innych doświadczeń z fizyczno-chemicznym odwzorowywaniem realizuje dziesiątki. I metody, i efekty bywają zadziwiające.

W wypadku tak dociekliwych artystów, jak Giori, ważnym i równoprawnym aspektem twórczości staje się towarzysząca jej refleksja określająca swoistość podejścia do stosowanego narzędzia, a także łącząca autotematycznie dodekian z rozbudowaną wielowątkowo narracją. W wypadku wizualizacji uzależnionych od otworków albo szczelin (ich kształtów i wielkości) środek przekazu w zasadniczy sposób wpływa na postać tego, co jest ukazywane. Autoreferencyjna medialność jest w tym wypadku dominująca. W całym dorobku włoskiego neo-nieawangardzisty niezależnie od tematu na plan pierwszy wybija się potrzeba ujawniania rudymentalnych cech używanego narzędzia: jego istoty i ograniczeń, denuncjujących go cech, niezbywalnych i jemu tylko przynależnych. Pozwoliło to Giorlemu wypracować własny metajęzyk, czy raczej mediajęzyk. Przy czym wszystko co czyni staje się z sprawą elementarną, oczwistych gestów, ich zniewalającej prostoty. Obsesyjne uzależnienie od konieczności wracania do początku, dyscyplinowania siebie na okoliczność wszechstronnego penetrowania korzeni i spehiania się u samego źródła stało się jego zasadą działania. Owszem, obraz jest ważny, ale jeszcze ważniejsze okazuje się dla Gioiego to, jak i dlaczego ów obraz powstaje. Obraz sam dla siebie, ale i obraz z obrazu, obraz w innym obrazie – słowem, równocześnie stając się wielopiętrowością obrazowania. Oto przykład: na perfbrowanym filmie czarno-białym fotografuje twarz poruszającego się człowieka techniką fotofinisz stosowaną na stadionach, a umożliwiającą rejestrowanie obiektu w ruchu na ruchomym negatywie. Następnie ów negatyw umieszcza w kamercie filmowej, by, podświetlając go i przesuwając, filmować jego ruch przez otwór w wykonanym obiektywie inną kamerą filmową. Następny przykład: konstruuje stuotworkową kamerę fotofilmową. Jest to Cinecamera Stenopeica o długości 198 cm na film 16 mm. Giori ustawia ją pionowo przed stojącą postacią, nasświetlając cały film równocześnie w sztywnym otworku: fragment po fragmencie – od stóp do głowy. Itak z kolejnymi aktorami i przedmiotami. Po wywołaniu poszczególnych odinków z sobą skłaja. W czasie nasświetlania film był nieruchomy, ale jego finalna prezentacja jest dynamiczną projekcją. Uzyskiwane efekty trudne są do wyobrażenia.

Następuje coś, co wymyka się zdefiniowaniu. Dotyczy to zresztą zasadniczej części twórczości Gioiego, która nie mieści się w żadnych ramach. Radykalizm, jakimś pozostaje wiemy, zdaje się sugerować, że w jego wypadku mamy do czynienia z nietypowym rozłożeniem akcentów. To nie znaczące zawłaszczanie znaczone, lecz znaczone emancypuje się, stając się znaczącym. Dyktat



alienującej się formy jest tu aż nadto widoczny. Giori nie tylko wraca do pierwszych doświadczeń innych artystów w interesujących go dziedzinach, ale i do stworzonych przez nich dzieł. Wracą, by im się przyjrzyć według własnych preferencji i kryteriów, by je odkryć dla siebie od nowa, a wreszcie, by zreinterpretować i przetworzyć w innym medium. Są to powroty, które trudno byłoby określać słowem homage. Wszak Giori nie składa holdów, on minionym się posługuje. Dzieła dawne są jedynie odnośnikami dostarczającym podatnego na przetworzenia tworzyw. Zamiennie, że interesują go niemal wyłącznie dokonania pionierów (fotografii, chronofotografii i filmu) oraz uprzedmiotowione manifestacje awangardy. Siega po ikony Nepce'a, Talbota, Bayarda, Muybridge'a, Mareya, doświadczenia montażowe Wiertowa, filmy Man Raya, ready mades Duchampa. „Obraz, który dogonił kolo Duchampa“ to film zbudowany na zasadzie wolnych skojarzeń związanych z kołem i ruchem obrotowym, swą dynamiką przypominający dzieła awangardowe lat dwudziestych. Konczy go własne epitafium tego, który w 1913 r. wykorzystwał w sztuce kolo rowerowe: „Zresztą to zawsze imi umierają“. Każdy, nawet szaleńczy ruch w końcu zamiera. A mimo to, niejako wbrew owemu przeświadczeniu, stara się Giori ożywić to, co dawno odeszło. Jakich czas temu przekazano mu archiwum szklanych negatywów, na których sportretowano anonimowych ludzi. Negatywy te, mocno niegdyś retuszowane, z uwagi na niestaranne przechowywanie były podniszczone i dodatkowo podrapane. Poprawiające przed laty wizerunki pozujących mu modeli retuserskie ingerencje autora i zdjęć, a także



wszystko to, co z emulsji uczynił czas, Giori uwypuklił kontrującym światłem, a następnie zreprodukował, by mieć w yśdow y materiał do poklatkowi o zrealizowanego filmu pt. „Nieznamomi“. Powstało dzieło poruszające brutalnym dramatyzmem, przejmujące obrazem wyrwanym z niebytu twarzy – powykrywianych i zniszczonych. Bogata w odniesienia całość, złożona z obrazów, grafik, fotografii, fotogramów, chemiografii, obiektów i filmów wzajemnie komentujących i sobą sycących, tworzy trudny do rozspłatania gąszcz relacji rozciągniętych pomiędzy rekonstrukcjami i sprzeniewierzeniami, wiciśniętych między sztandarowe matryce dawno dokonanych odkryć i przymus przeorganizowania narzuconych kiedyś struktur. Przy próbie wydestylowania samej tylko esencji z niekonwencjonalnych przejawów artystycznego inwentarza, na który składają się sedki zadziwiających pozycji, dochodzi się do przekonania, że to, czego Giori dokonał, nie tyle niweczy projekty historycznej awangardy, ile zaświadcza o tym, jak doskonale je pojął. Krytyczne podejście pozwoliło mu wyzyskać niektóre z nich i tworzyć zmodyfikować. Nie znaczyło, że stał się gorliwym wyznawcą postulatów neoawangardy. Wszak ulokował się na uboczu, zdecydowanie opowiadając się za nieskrępowanym eksperymentem. Występując przeciw wszelkim prawidłom, stał się też niejako kontrawangardowy. Wracając od niego zobaczyłem w pobliżu Watykanu sklep o nazwie „New Old“. Pomyślałem, że nazwa ta dobrze oddaje sens tego, co robi Giori.