



SEMINARIUM NA MIEJSCU

10.10.2013, ul. Smolna 36, Warszawa

Sylwia Serafinowicz

List do Katy Bentall

Londyn, 8 października 2013

Droga Katy,

Listy były dla Twojego męża Mariusza bardzo ważnym narzędziem dialogu i środkiem wyrazu. Powiedziałabym nawet, że nie mniej istotnym niż eseje i wystąpienia konferencyjne, które zostały docenione jako jego wkład w teorię sztuki. Z tego właśnie powodu czuję się uprzywilejowana pisząc ten list, który, co zabawne wysyłam do Ciebie z Londynu – miejsca, w którym się urodziłaś do Warszawy, skąd sama pochodzę.

Spośród wszystkich stosowanych przez Mariusza form wypowiedzi list był tą najintymniejszą, ponieważ pozwalał na zbudowanie zażyłości z adresatem. Przez szereg lat listy były głównym sposobem utrzymywania kontaktów ze znajomymi, poznanymi w Galerii Foksal, położonej nieopodal Waszej pracowni na Smolnej. Wśród stałych korespondentów znajdowali się między innymi: Anka Ptaszkowska, Henryk Stażewski i Edward Narkiewicz. Pisanie listów stało się dla Mariusza formą nieustającej refleksji na temat teorii i praktyki spotkań,

w tym również spotkania z Anką Ptaszkowską, które zaowocowało powstaniem *Wprowadzenia do ogólnej teorii MIEJSCA* (1966). Listy te wraz z notatnikami i zdjęciami umożliwiły moje spotkanie z Mariuszem, nasz dialog za pośrednictwem dokumentów oraz Twoim, Katy. Twoja obecność przywróciła je życiu, nadała im porządek, pomogła mi się wśród nich odnaleźć. Mariusz poświęcił w życiu wiele uwagi dynamice spotkania, które nazywał zjawiskiem „zasadniczo afektywnym”. Pisał o tym zarówno w kontekście sztuki, jak i działalności terapeutycznej.

W badaniach prowadzonych w ramach mojego doktoratu, który w dużym stopniu dotyczy spotkań pomiędzy fotografami i artystami innych mediów, skupiałam się w szczególności na dwóch elementach obecnych w pracy teoretycznej Mariusza. Pierwszym ze wspomnianych elementów jest wynikająca ze spotkania kreatywność, drugi to próba sił towarzysząca produkcji obrazów i pisaniu.

Mariusz przedstawia proces pisania i fotografowania jako doświadczenia od siebie odległe, oba jednak podszyte tym samym pragnieniem władzy. Kiedy podejmuje wątek pisania, identyfikuje się z aktywną pozycją autora, natomiast mówiąc o fotografii wypowiada się z perspektywy osoby patrzącej. Mariusz uważa pisanie za „werbalizację siły”. Stopniuje to doświadczenie, zaczynając od tego, że w lepszej sytuacji od milczącego jest ten, kto posługuje się słowami, większą władzę zdobywa ten, kto pisze, największą ma natomiast ten, kto pisze w języku angielskim¹. Zupełnie przeciwne emocje towarzyszą byciu fotografowanym, co Mariusz opisuje na przykładzie zdjęcia Władysława Strzemińskiego, w tekście *Jeszcze o danych przyrodzonych i nadprzyrodzonych malarstwa, czyli rzecz o ciele artysty*. Cytuję: „Oto najpierw natrafiamy na jego wydrukowane oblicze, powiedziałbym twarde, przenikliwe, piękne i dobitne. Czy nam wypada wpatrywać się w tę twarz, czy on na to pozwala, twarz tego, który tak surowo, tak jowiszowo, nie dopuszczał indywidualizmu i w sobie i w innych? Czy

¹ M. Tchorek, *Power*, brak numeracji stron

mamy prawo mu się przyglądać?”² Fotografowany znajduje się w pozycji słabszego. Mariusz, podnosząc kwestię moralnego usprawiedliwienia wpatrywania się w czyjąś twarz wskazuje na przemoc fotografii, nie pada natomiast pytanie o to, komu fotografia dodaje mocy?

Próba zajęcia się tą kwestią wymaga ode mnie powrotu do tematu Miejsca, rozumianego przez Mariusza nie jako konkretna przestrzeń, tylko jako platforma spotkań. W pracy dyplomowej zatytułowanej *Therapy as Place, a Place as Therapy* [Terapia jako miejsce, miejsce jako terapia] określił spotkanie jako konfrontację, cytując: „ćwiczenie z kontrolowania, współzawodnictwa i walki o władzę”³. Za kluczową w tym wypadku kwestię uznał uzdrawiający potencjał spotkania, który może się ujawnić poprzez energię wyzwalaną dzięki zgodności, empatii i bezwarunkowej akceptacji⁴. Emocje te lub ich brak omawia w retrospektywnej analizie swoich związków z innymi krytykami z Galerii Foksal. W kontekście pierwszej publicznej prezentacji *Wprowadzenia do ogólnej teorii MIEJSCA* podczas Sympozjum „Sztuka w zmieniającym się świecie” w Puławach, napisał: „...nie wystarczy stwierdzić, jak zrobiliśmy to w Zakładach Azotowych, że »w miejscu się jest«. W najlepszym wypadku był to tylko zarys projektu, w najgorszym kusząca iluzja”⁵. Mariusz twierdził, że jednostka jest „sprzeczna, przeciwna” w stosunku do miejsca, aż do momentu spotkania z „innym”. To konfrontacja zamienia miejsce w Miejsce. Galeria Foksal z założenia miała być miejscem, w którym artyści reprezentujący artyści awangardowe myślenie, mieli spotykać się i pracować. Mnie jednak zawsze bardziej interesowali Ci, których głos w tym procesie był marginalizowany, głos należący do współpracujących z galerią fotografów, między innymi Eustachego Kossakowskiego.

² M. Tchorek, *Jeszcze o danych przyrodzonych i nadprzyrodzonych malarstwa, czyli rzecz o ciele artysty* [w:] Władysław Strzemiński. *Materiały z Sesji*, Biblioteka Muzeum Sztuki, Łódź 1994, str. 56.

³ Dyplom terapeuty otrzymał na Hatfield Polytechnic w grudniu 1985 roku.

⁴ Jego badania dotyczące dynamiki spotkań były oparte na pismach Martina Bubera i Carla Rogersa.

⁵ Mariusz Tchorek odnosi się w tym miejscu do pierwszej publicznej prezentacji „Wprowadzenia do ogólnej teorii miejsca” podczas Sympozjum „Sztuka w zmieniającym się świecie” w Puławach 1966.

Medium fotograficzne odgrywało w galerii czysto użytkową rolę. Traktowano je jako narzędzie do rejestrowania działań innych artystów i jako takie było tam pokazywane. W książce *Wierzę w wolność, ale nie nazywam się Beethoven* Anka Ptaszkowska zwraca uwagę na uprzedzenia, które zredukowały funkcję fotografów do dokumentalistów. Konsekwentnie, Tadeusz Rolke i Eustachy Kossakowski nie byli wystawiani w Galerii Foksal jako artyści. Autorka dodaje: „Ogólnie rzecz biorąc, w kręgu Galerii Foksal i teatru Cricot 2 końca lat sześćdziesiątych artystycznej wartości fotografii nie brano pod uwagę, traktowano ją wyłącznie utylitarnie”⁶.

Walka o władzę symboliczną rozgrywająca się w ramach polityki wydawniczej, innymi słowy siła werbalizacji, była głównym narzędziem niedoceniaenia artystycznej wartości fotografii Tadeusza Rolkego i Eustachego Kossakowskiego wykonywanych w Galerii Foksal, jak również podczas pleneru w Osiekach w 1967 roku, gdzie galeria w ważny sposób zaznaczyła swoją obecność. Widać to wyraźnie na przykładzie zdjęć zrobionych przez Eustachego Kossakowskiego podczas *Panoramicznego Happeningu Morskiego*. Na najbardziej ikonicznym spośród wykonanych wtedy ujęć utrwalił on fragment *Koncertu morskiego*, w którym Edward Krasiński stoi na umieszczonej w wodzie platformie, kilka metrów od brzegu. Twarzą zwrócony jest w stronę horyzontu, publiczność i fotograf znajdują się za jego plecami. Jego ramiona rozłożone są szeroko tak, jakby dyrygował morskimi falami. Na pierwszym planie widać rząd leżaków zajętych przez widzów spektaklu, które zanurzone są w wodzie⁷.

Fotografia ta po raz pierwszy ukazała się na okładce drobnej publikacji, którą po happeningu wydała Galeria Foksal. Znalazło się w niej trzydzieści sześć czarno-białych fotografii, wszystkie autorstwa Eustachego Kossakowskiego. Wydawnictwo to było ważnym krokiem mającym na celu utrwalenie określonego obrazu akcji Tadeusza Kantora

⁶ A. Ptaszkowska, *Wierzę w wolność, ale nie nazywam się Beethoven*, Gdańsk 2010, str. 181.

⁷ Fotografia dostępna na stronie Muzeum Sztuki Nowoczesnej: <http://artmuseum.pl/pl/archiwum/archiwum-eustachego-kossakowskiego/27/20034> (data dostępu: 17.12.13).

u odbiorców sztuki zarówno w Polsce jak i za granicą, jako że przetłumaczono je również na język angielski. (To niezwykle ważne w kontekście słów Mariusza!). Wysilek galerii włożony w popularyzację zdjęć w znaczący sposób przyczyniły się do powszechnej rozpoznawalności tych prac w obecnych czasach.

Wykonaną przez Eustachego Kossakowskiego fotografię przedstawiającą *Koncert morski* pokazywano także na wystawie *Happening i działalność typu happeningowego 1963-1970* we wrześniu 1970 roku⁸. Zgodnie z zaproszeniem pokaz prezentuje „dokumenty z objaśnieniami autora”⁹. Niemniej jednak jedyny z wymienionych autorów to Tadeusz Kantor, który obok zdjęć powiesił szczegółowe opisy wydarzeń. Znaczące jest to, że strukturę i chronologię happeningów przedstawiono wyłącznie przy pomocy słów, nie obrazów. Nierównomierny sposób prezentacji obu mediów łatwo można zauważyć na przykładzie zdjęcia zrobionego przez Eustachego Kossakowskiego. Pojedynczej fotografii przedstawiającej *Koncert morski* nadano funkcję znaku, który kieruje widza ku widocznej obok, złożonej narracji słownej Tadeusza Kantora. Fotografowi odmówiono prawa głosu. Jego rola została zredukowana do obsługi urządzenia rejestrującego. Jego nazwisko nie widnieje na zaproszeniu na wystawę, zdaje się też, że nie miał również wpływu na sposób prezentacji swoich prac. Anka Ptaszkowska napisała o motywach wyraźnego ograniczenia znaczenia fotografa przez Tadeusza Kantora: „Im większą wagę miała dla jego spektakli i happeningów dokumentacja fotograficzna, tym bardziej minimalizował jej znaczenie. W rezultacie fotografowie na Foksal pełnili funkcję służebną”¹⁰. Przypadek ten rzuca światło na paradoksalną pozycję fotografów w Galerii Foksal. Z jednej strony promocja artystów związanych z galerią zależała od zdjęć wykonywanych przez Eustachego Kossakowskiego i Tadeusza Rolkego, z drugiej ich wkład był świadomie minimalizowany, do czego znacząco przyczynił się sposób wystawiania i

⁸ Galeria Foksal, 23 września – 5 października 1970.

⁹ Tadeusz Kantor: *Happening i działalność typu happeningowego 1963 – 1970*. Wystawa dokumentów z objaśnieniami autora od dnia 23 września do 5 października 1970 r.

¹⁰ A. Ptaszkowska, op. cit., str. 181.

publikowania ich prac. Wypowiedzi Anki Ptaszkowskiej i Tadeusza Rolkego pokazują, że użytkowe traktowania fotografii dokumentalnej przez warszawską galerię kłóciło się z ambicjami i zamierzeniami ich twórców.

Przykład ten pokazuje, że Galeria Foksal nie dla wszystkich swoich członków funkcjonowała jako przestrzeń kreatywnych spotkań. Istnieją jednak zdjęcia, wykonane – co znaczące – poza właściwą przestrzenią galerii, z których emanuje dynamika Miejsca. Myślę tutaj zwłaszcza o ujęciu Eustachego Kossakowskiego, na którym widać Mariusza podczas *Panoramicznego happeningu morskiego*. Mariusz spogląda na nim prosto w oczy fotografa¹¹.

Zdjęcie pokazuje przygotowania do zatopienia skrzyni zawierającej dokumenty dotyczące Galerii Foksal. Umieszczone na niej znaki informują o delikatnej zawartości. Dramatyczny komentarz przedstawia wydarzenie jako próbę uniemożliwienia jakiegokolwiek dostępu do niej. Na zdjęciu widać grupę podekscytowanej młodzieży, zebranej dokoła trzech osób podtrzymujących skrzynię. Za nią stoją: Zbigniew Gostomski, Mariusz Tchorek i Wiesław Borowski. Mariusz uśmiecha się do fotografa. Wygląda, jakby był rozbawiony sytuacją, inaczej niż jego dwaj towarzysze, wyraźnie zajęci obiektem, który mają za chwilę powierzyć morzu. Kontakt wzrokowy nawiązany przez Mariusza Tchorka z Eustachym Kossakowskim sprawia, że fotograf staje się częścią zdarzenia i potwierdza jego fizyczną obecność po drugiej stronie aparatu. Ten wyjątkowy i bezpośredni charakter zawieszania hierarchię narzuconą przez galerię. W otwartym spojrzeniu Mariusza jest coś wyzwajającego i konfrontacyjnego, co sprawia, że zdjęcie to jest dla mnie czymś więcej niż tylko dokumentacją akcji. Jest ono raczej dokumentem dialogu między fotografem a osobą fotografowaną. Z fotografii zdaje się emanować ta sama moc, co w przypadku opisanego przez Mariusza zdjęcia Władysława Strzemińskiego. Dzięki temu mamy

¹¹ Fotografia dostępna na stronie Muzeum Sztuki Nowoczesnej: <http://artmuseum.pl/pl/archiwum/archiwum-eustachego-kossakowskiego/27/20055> (data dostępu: 17.12.13).

szansę zbliżyć się do owej zasadniczo afektywnej siły spotkania, o której pisał Mariusz.

Sylwia