

Łukasz Niewiadomski

Punkt Widzenia

aneks teoretyczny do pracy doktorskiej

zrealizowanej na Wydziale Operatorskim i Realizacji Telewizyjnej Państwowej
Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej im. Leona Schillera w
Łodzi

promotor: prof. dr hab. Marek Szyryk

promotor pomocniczy: dr hab. Wojciech Puś

Warszawa 2020

Mojemu synowi Stasiowi

Spis treści

1. Wstęp
2. W poszukiwaniu własnej drogi twórczej
3. Współczesny model ojcostwa
4. Tacierzyństwo - na przykładzie wybranych autorów
5. Punkt widzenia - opis prezentowanych prac
6. Zakończenie
7. Bibliografia

1. Wstęp

„Punkt widzenia” to tytuł mojej dysertacji doktorskiej. Tematem moich działań są zmiany, jakie zachodzą w sposobie postrzegania rzeczywistości przez osobę dorosłą wraz z pojawieniem się dziecka. Całość dzieła składa się w jedną, wielowątkową wystawę. Jest ona połączeniem wideo performance’u, fotografii oraz instalacji.

Pojawienie się na świecie mojego syna sprawiło, że na nowo odkryłem świat, do którego dostęp wydawał mi się utracony. Ponownie wkroczyłem w świat dziecka. Tym razem jednak, obarczony doświadczeniami dorosłego człowieka. Sprawilo to, że na nowo zacząłem obserwować, interpretować rzeczywistość oraz poszukiwać innego punktu widzenia. Monika Sielska, we wstępie do katalogu wystawy Roberta Cahena i Józefa Robakowskiego, która miała miejsce w 2002 roku w Państwowej Galerii Sztuki Zachęta w Warszawie pisze: „Zajmujemy różną przestrzeń, którą możemy zmieniać lub kształtować. Wszystko w ramach rzeczywistości, która jest dla nas wspólna i będąc zamknięta w cyklu narodzin i śmierci - niezmienna”.¹ Moim zdaniem, postrzeganie naszej rzeczywistości możemy nieustannie zmieniać i kształtować na nowo, nie opierając się jedynie na wyuczonym sposobie patrzenia. Czy wraz z upływem lat poddamy się schematom i monotonii, tracąc zdolność dostrzegania innego punktu widzenia? Jak reagujemy na występujące w naszym życiu „zakłócenia”, które mogą mieć wpływ na naszą percepcję, estetykę, emocje, skupienie?

Sztuka jest dla mnie przestrzenią, w której poprzez swoje prace chciałbym pobudzać odbiorcę do myślenia i wychodzenia poza schematyczne postrzeganie otoczenia. Moim celem jest aktywowanie odbiorcy, wywołanie u niego emocji, spojrzenia na codzienność z innej perspektywy. Współczesny świat, masowe media atakują nas obrazem pozbawionym subtelności i jednoznacznym w swoim przekazie. Nie ma tu miejsca na wyobraźnię, są tylko hasłowe informacje, w których brakuje przestrzeni na jakąkolwiek refleksję. Jestem zdania, że to sztuka współczesna powinna budować przestrzeń dającą odbiorcy szansę na ciągłą stymulację aparatu wzroku, ciągłe poszukiwanie. To właśnie „... wyczulenie widzenia, wysilenie władz poznawczych i wyobraźni wydaje się niezwykle istotne w momencie coraz ostrzejszej polaryzacji opinii, rozdętej zideologizowanej narracyjności, postępujących

¹ *Robakowski - Cahen*, kat. wyst., Zachęta - Narodowa Galeria Sztuki, red. Monika Sielska, Warszawa 2002, s. 3

medialnych manipulacji i jednostronności zarządzania informacjami. Żeby dostrzegać, a nie tylko patrzeć, niezbędna jest percepcja krytyczna – „uczulenie” prowadzące do weryfikowania wiedzy, aktualizowania kontekstu i testowania wartości”.² Impulsem do działania w moich projektach jest uważne przyglądanie się codzienności, dostrzeganie w niej niuansów, którym daję wyraz w swoich projektach.

² Oficjalna strona Galerii Sztuki Współczesnej w Opolu, <https://galeriaopole.pl/wystawa-lukasza-prus-niewiadomskiego/> (dostęp 02.06.2020).

2. W poszukiwaniu własnej drogi twórczej

Gdy zacząłem naukę w Warszawskiej Szkole Fotografii w 2004 roku, byłem osobą, która dopiero stawała na początku swojej drogi twórczej. Nie byłem świadomy, czym mógłbym się zajmować, ani czym tak naprawdę jest dla mnie fotografia czy sztuka. Wiedziałem jedynie, że chciałbym robić zdjęcia. Posiadałem wtedy aparat Praktica B200 electronic, który dostałem od taty. Fotografowałem w tamtym czasie wszystko, co mnie interesowało. Aparat służył mi jako notatnik moich obserwacji otoczenia. Z czasem zacząłem tworzyć świadome cykle zdjęć. Na początku swojej nauki poznałem takich artystów jak prof. Józef Robakowski, prof. Wojciech Prażmowski czy prof. Grzegorz Przyborek. To właśnie zajęcia z nimi zachęciły mnie do zdawania do Łódzkiej Szkoły Filmowej. Będąc już na studiach w szkole filmowej, na zajęciach prof. Robakowskiego, po raz pierwszy zetknąłem się ze sztuką wideo, działaniami Warsztatu Formy Filmowej, które wywarły na mnie ogromny wpływ. W tekście „Klocki do dziejów sztuki medialnej w Polsce” Piotr Krajewski zwraca uwagę na Warsztat Formy Filmowej, jako jedno z najistotniejszych zjawisk końca lat 60. Do grupy należeli między innymi Józef Robakowski, Wojciech Bruszewski czy Antoni Mikołajczyk. „Artyści Warsztatu czuli się spadkobiercami polskiej awangardy lat 30., z jej silną dominantą konstruktywizmu, zainteresowaniem fotograficznym i filmowym eksperymentem”.³ Warsztat Formy Filmowej został założony jako koło naukowe Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej im. Leona Schillera w Łodzi. Dzięki temu artyści działający w ramach grupy mieli dostęp do profesjonalnego sprzętu. „Właśnie podczas zespołowych prezentacji Warsztatu w latach 1972-1974 po raz pierwszy w Polsce pojawiły się wszystkie formy związane z medium wideo: rejestracje na taśmie, wideo instalacje, instalacje closed circuit i transmisje, ćwiczenia formalne w studio telewizyjnym”.⁴ Intymny kontakt z kamerą, samoobserwacja, wchodzenie w grę z samym sobą, kamera stająca się przedłużeniem ręki artysty, to tylko niektóre cechy prac Józefa Robakowskiego. Prace Robakowskiego są przez niego realizowane w charakterystyczny sposób. Wynika to z profesjonalnego warsztatu, świadomego użycia kamery, jak i swobodnego poruszania się na polu innych mediów, takich

³ K. Krajewski, *Klocki do dziejów sztuki medialnej*, [w:] *Polska Sztuka Wideo*, red. H. Kuśmirek, R. Bromboszcz, S. Sobczak, T. Wendland, IF MUSEUM Inner Spaces, Stowarzyszenie Kontekst Sztuki, Poznań 2006, s. 8

⁴ K. Krajewski, *Klocki do dziejów sztuki medialnej*, [w:] *Polska Sztuka Wideo*, red. H. Kuśmirek, R. Bromboszcz, 2006, IF MUSEUM Inner Spaces, Stowarzyszenie Kontekst Sztuki, Poznań 2006, s. 10

jak fotografia czy film. „Kino własne realizuje się wtedy, gdy nic się nie udaje. [...] Zwolnione od wszystkich mód i prawideł estetycznych oraz ustalonych kodyfikacji językowych staje blisko życia filmującego. Można powiedzieć, że jest jego miłością i pasją, ale też często krzywym zwierciadłem. Filmujemy WSZYSTKO, a okazuje się, że filmujemy zawsze samego siebie”.⁵ Zainteresowało mnie, jak Józef Robakowski opisuje, kreuje i obrazuje przy pomocy kamery swoją terażniejszość, a wraz z nią upływ czasu. W pracy „Z mojego okna”, która początkowo była kręcona na taśmie 16 mm, artysta wciela się w postać obserwatora. Praca zaczyna się od słów: „Nazywam się Józef Robakowski. Mieszkam w dużym wieżowcu przy ulicy Mickiewicza 19 na dziewiątym piętrze. Nasz budynek ma aż 20 pięter – jest wspaniały – położony w centrum Łodzi. Od 1978 roku zacząłem filmować rozpościerający się przed moimi oknami wielki betonowy plac. On będzie bohaterem tego filmu wraz ze swoimi zdarzeniami i moimi sąsiadami, których lubię obserwować, wyglądając z kamerą od czasu do czasu z mojego okna”.⁶ Robakowski, który staje się narratorem w pracy, w doskonały sposób obrazuje ówczesne realia. Opisuje przypadkowych przechodniów, sąsiadów, jak i zdarzenia polityczne, takie jak np. pochody pierwszomajowe. Praca ta realizowana była w latach 1978-1999, w których dzieją się zdarzenia ważne nie tylko dla Polski, ale i dla świata. Ciekawa jest dla mnie również praca „O palcach“, ponieważ jest zrealizowana w zupełnie inny sposób. Na czarnym tle pojawia się ręka artysty. Robakowski wciela się w postać narratora, przedstawiającego po kolei swoje palce, z których każdy ma inną historię. Dowiadujemy się o indywidualnych cechach poszczególnych palców. W tej pracy możemy odkryć nieco zmistyfikowaną biografię artysty. Robakowski mówi: „wideo traktowane jest przeze mnie czasami jak psychiczne lustro, notatnik do zapisywania moich powiązań ze światem zewnętrznym”.⁷ W wideo pt. „Moje videomasochizmy” wyśmiewa polskich artystów robiących sobie krzywdę w czasie aktu twórczego. W akcji dokamerowej, Robakowski używając przeróżnych narzędzi ingeruje w swoją twarz, zadając sobie ból na niby. Pracy towarzyszy przejmujący dźwięk. Dzięki wideoperformance artysta nie musi zadawać sobie bólu na serio. Kamera pozwala na udawanie, tak jak w filmie. Nagranie tych tortur powoduje,

⁵ P. Krajewski, V. Kutlubasis - Krajewska, *Józef Robakowski. Obrazy energetyczne. Zapisy bio-mechaniczne 1970 – 2005*, Fundacja WRO Centrum Sztuki Mediów, Wrocław 2007, s. 51

⁶ P. Krajewski, V. Kutlubasis - Krajewska, *Józef Robakowski. Obrazy energetyczne. Zapisy bio-mechaniczne 1970 – 2005*, Fundacja WRO Centrum Sztuki Mediów, Wrocław 2007, s. 21

⁷ P. Krajewski, V. Kutlubasis - Krajewska, *Ukryta dekada, Polska sztuka wideo 1985 – 1995*, Fundacja WRO Centrum Sztuki Mediów, Wrocław 2010, s. 69

że stają się one faktem. „Jedną z najważniejszych propozycji artystycznych Józefa Robakowskiego w latach siedemdziesiątych były „zapisy biologiczno-mechaniczne”. Podobnie jak filmy asemblingowe, były one związane z transgresją kategorii autorstwa – twórcy i jego dzieła. Tym razem artysta zdecydował się przekazać autorstwo własnej realizacji maszynie (kamerze filmowej). Zapisy biologiczno-mechaniczne, opierające się na analizie relacji między mechanicznymi mediami, a organizmem ich operatora, powstawały w wyniku specyficznych partytur”.⁸ Można to zaobserwować w wideoperformance „Ćwiczenie na dwie ręce” z 1976, gdzie artysta trzyma w dwóch rękach kamery, wymachując nimi, stawiając na przypadkowość rejestrowanego obrazu. Tym działaniem chciał oddzielić wpływ operatora na efekt końcowy dzieła. Robakowski pisał: „Urządzenia, którymi dokonuję mechanicznego zapisu [...] dzięki swojej specyfice i możliwościom pozwalają na przekroczenie moich wyobrażeń o utajonych w skomplikowanej >>rzeczywistości<< zjawiskach. Przy ich pomocy mogę ujawnić więcej, niż wiem, widzę i czuję”.⁹ W pracy pt.: „Ojej, boli mnie noga” z 1990 roku artysta rejestruje swój spacer po lesie. Kamera jest oderwana od oka, a obraz rejestrowany jest spontanicznie, krok po kroku. Pracy towarzyszą jęki, które słychać z każdym następnym krokiem. Według mnie wyżej wymienione przykłady prac, pokazują jak różnorodna może być sztuka wideo i jak wiele można przez nią wyrazić.

Dzięki zajęciom z prof. Józefem Robakowskim odkryłem m.in. duet artystów Johna Wooda oraz Paula Harrisona, którzy specjalizują się w performance’ach do kamery. W ich pracach kamera staje się rejestratorem bardzo ciekawych działań. Artyści rejestrują swój performance w surowych przestrzeniach, np. wchodząc w interakcję z różnymi przedmiotami. John Wood i Paul Harrison eksplorują fizyczne, jak i psychologiczne aspekty otaczającego świata poprzez swoje skrupulatnie wykonane akcje dokamerowe. Od ich pierwszej współpracy, czyli od 1993 roku, prace artystów mocno ewoluowały. Ważnym elementem w pracach jest utrzymanie ścisłej wewnętrznej logiki akcji rozgrywającej się przed kamerą, która nierozzerwalnie związana jest z czasem jej trwania. Prace artystów można było zobaczyć w Polsce, w Zachęcie - Narodowej Galerii Sztuki na wystawie zatytułowanej „Choreografia ciała”. „Wystawa *Choreografia ciała* odnosi się do związków sztuk wizualnych z choreografią i tańcem, tworzenia przez współczesnych artystów różnorodnych układów choreograficznych,

⁸ Józef Robakowski. *Moje własne kino*, kat. wyst., Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, 5.06. - 23.09.2012, pod red. Bożeny Czubak, Warszawa 2012, s. 75

⁹ Józef Robakowski. *Moje własne kino*, kat. wyst., Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, 5.06. - 23.09.2012, pod red. Bożeny Czubak, Warszawa 2012, s. 77

mniej lub bardziej tanecznych czy dynamicznych, czasem opartych jedynie na minimalnym ruchu lub geście”.¹⁰ Prace Johna Wooda i Paula Harrisona na tej wystawie znalazły się nie przez przypadek, ponieważ ich sekwencje ruchowe przypominają ruchome rzeźby. Artyści testują granice między tym co statyczne i dynamiczne. Ograniczają ilość ruchów, przez co koncentrują się na efekcie swoich działań. W pracy pt. „Three legged” artyści wystąpili w akcji dokamerowej. Kamera jest statyczna, jest obserwatorem zdarzenia. W białym pomieszczeniu, artyści związali razem swoje nogi, tworząc trójnożną postać. Takie działanie spowodowało uzależnienie od drugiej osoby decyzji, w którą stronę będą uciekać. Artyści wystawili się na dość bolesną próbę. Widz ogląda zdarzenie od strony maszyny, która wyrzuca z dużą prędkością piłki tenisowe w kierunku performerów. Maszyna jest ruchoma, przez co artyści muszą szybko przesuwać się, to w prawo, to w lewo, żeby uniknąć uderzenia piłką. Muszą uważać, aby nie stracić równowagi. Praca ta ukazuje wzajemne interakcje w momencie zagrożenia. W pracy zatytułowanej „2 Wall Sections” artyści stoją naprzeciw siebie na tle białej ściany. Wood z Harrisonem unoszą swoje ciała tworząc swoistego rodzaju instalację z udziałem żywych rzeźb. Jest to próba sił w podnoszeniu drugiej osoby. Działania artystów są przemyślane tak, aby uzyskać na koniec zamierzony efekt wizualny. Wideo, podobnie jak i performance, to dwie dziedziny sztuki, które bez problemu mogą istnieć osobno. Jednak w połączeniu tworzą nową jakość. Dzięki kamerze, która daje możliwość zarejestrowania obrazu, artysta zyskuje nowe metody autokreacji. „Obraz pojawiający się na monitorze telewizyjnym ma wierność większą od lustra – w wideo nie działa zasada odwróconej symetrii – strony obrazu zgadzają się, są tożsame z rzeczywistością. Kamera wideo chwytą i rejestruje każdą najdrobniejszą zmianę działania”.¹¹ Nagrany materiał możemy dowolnie modelować: przyśpieszać, spowalniać, stopować, nakładać na siebie itp. „Od momentu narodzin do dziś wideo przeszło szereg przeobrażeń. Z technologii studyjnej, dostępnej bardzo małemu gronu osób, stało się medium szeroko i łatwo dostępnym. (...) Procesowi poszerzania zakresu zastosowań, głównie za sprawą obniżenia kosztów produkcji i miniaturyzacji technologii, towarzyszył proces poszerzania zakresu pojęcia: sztuka wideo. Poprzez wprowadzenie do powszechnego użycia technologii cyfrowych, wideo przestało być identyfikowane jedynie z nośnikiem magnetycznym. Pojęcie sztuka wideo stosowane jest dziś odnośnie do rodziny

¹⁰ Oficjalna strona Zachęty - Narodowej Galerii Sztuki w Warszawie, <https://zacheta.art.pl/pl/wystawy/choreografia-cial> (dostęp 02.06.2020).

¹¹ P. Krajewski, V. Kutlubasis - Krajewska, *Ukryta dekada, Polska sztuka wideo 1985 – 1995*, Fundacja WRO Centrum Sztuki Mediów, Wrocław 2010, s. 65

użyć. Znajdziemy w niej rejestrację, postprodukcję cyfrową, ale też performance dokamerowy i instalację wideo. Nie związane już ściśle z magnetowidem, wideo stało się nazwą większości sposobów obrazowania ruchomego”.¹² Kamera staje się bardzo ważnym świadkiem w działaniach artysty. Staje się przedłużeniem jego ręki. Ta zależność wynika z łatwości obsługi urządzenia. Kamera jest prosta w obsłudze, pozwala na pełną kontrolę procesu powstawania projektu, od realizacji po montaż. Dzięki kamerze wideo, performance zyskuje formę dokumentacji, która staje się zapisem jego istnienia. Dzięki wideoperformance’owi artysta zyskuje nowe sposoby samoobserwacji.

Pod wpływem zajęć u prof. Robakowskiego zakupiłem swoją pierwszą kamerę wideo i zacząłem pierwsze eksperymenty. Możliwość obcowania z różnymi wybitnymi postaciami ze świata sztuki sprawiła, że zacząłem w swoich działaniach łączyć rozmaite media, takie jak fotografia, wideo, czy performance. Michael Rush, odnosząc się do sztuki wideo, wyszczególnia termin hybrydyzacji.¹³ „Oznacza to, że zjawisko artystyczne znane dotąd i definiowane jako video art traci gwałtownie w procesie zmiany technologii i zmian w kulturze swoje cechy. Coraz rzadziej mamy do czynienia z wideo w stanie czystym, zazwyczaj jest to hybryda, kombinacja z aplikacjami cyfrowymi, animacją komputerową, grafiką itp”.¹⁴ Współcześni artyści mogą dzisiaj korzystać z nieograniczonych możliwości, jakie daje technologia cyfrowa. Dzisiejszy wachlarz narzędzi jest o wiele bogatszy. Moim zdaniem, konieczne jest świadome korzystanie z nich w twórczym procesie powstawania dzieła. „Dzisiaj cała sztuka jest sztuką mediów wzajemnie na siebie wpływających i oddziałujących, cała sztuka ma charakter inter- i multimedialny, to prowadzi nas, powiada Weibel, do epoki post-medialnej, w której każde medium korzysta i żywi się innymi mediami; wideo łączy się z filmem w wieloekranowych projekcjach, fotografia wytwarza wirtualne

¹² R. Bromboszcz, H. Kuśmirek, *Współczesna sztuka wideo w Polsce. Próba diagnozy*, [w:] *Polska Sztuka Wideo*, red. H. Kuśmirek, R. Bromboszcz, S. Sobczak, T. Wendland, wyd. IF MUSEUM Inner Spaces, Stowarzyszenie Kontekst Sztuki, Poznań 2006, s. 4

¹³ M. Wasilewski, *Kilka uwag o nowym wideo w Polsce*, [w:] *Polska Sztuka Wideo*, red. H. Kuśmirek, R. Bromboszcz, S. Sobczak, T. Wendland, wyd. IF MUSEUM Inner Spaces, Stowarzyszenie Kontekst Sztuki, Poznań 2006

¹⁴ M. Wasilewski, *Kilka uwag o nowym wideo w Polsce*, [w:] *Polska Sztuka Wideo*, red. H. Kuśmirek, R. Bromboszcz, S. Sobczak, T. Wendland, wyd. IF MUSEUM Inner Spaces, Stowarzyszenie Kontekst Sztuki, Poznań 2006, s. 62

obrazy światów nieistniejących,...”¹⁵ Ważne staje się pytanie, jakie jest zadanie i rola sztuki. Artystą, którego twórczość skłoniła mnie do poszukiwań /działań multimedialnych/ interdyscyplinarnych był niewątpliwie Nam June Paik. Uważany za „ojca wideo-artu”¹⁶, znany między innymi ze swoich wielkich instalacji/rzeźb z telewizorów. Co ciekawe, Paik już przed pojawieniem się urządzeń do wideofilmowania zastanawiał się, jak stworzyć takie urządzenie. Gdy tylko pojawiło się w sprzedaży, Paik od razu nabył zestaw, który zaczął wykorzystywać w swoich działaniach.¹⁷

Zagłębiając się w historię fotografii, na początku byłem zafascynowany samym medium, procesem powstawania obrazu oraz tym, jak rozwój fotografii wpłynął na sposób postrzegania świata przez ludzi. Z czasem wkroczyłem w świat fotografii kreatywnej. „Jaki jest sekret tego wynalazku? Jakaż to substancja obdarzona jest tak niewiarygodną czułością na promienie światła, że nie tylko daje się ona nimi przenikać, penetrować, ale również zatrzymuje ich odbicie; pełni równocześnie funkcję oka i nerwu wzrokowego, materialnego narzędzia czucia i czucia samego w sobie?”¹⁸ Wraz z pojawieniem się aparatu fotograficznego oraz rozwojem przemysłu filmowego, filozof Walter Benjamin dostrzegł duże zmiany w sposobie patrzenia na świat. Walter Benjamin tworzył w okresie, w którym nastąpiła techniczna rewolucja w dziedzinie sztuk pięknych. Rewolucja ta nie polegała na pojawieniu się całkowicie nowej jakości, ponieważ reprodukcja w sztuce istniała praktycznie od jej początków. Dopiero w XX wieku reprodukcja stała się masowa. Dla filozofa, wyznacznikiem tej rewolucji było przede wszystkim pojawienie się fotografii i filmu. Nowatorstwo techniki fotograficznej i filmowej polegało na tym, że artysta przestał zależeć wyłącznie od siebie, a maszyna (aparat fotograficzny) sprawiła, że proces twórczy stał się mechaniczny. Maszyna „zagarnęła” część autonomii artysty, a dzieło zapisane na kliszy fotograficznej można było reprodukcja bez ograniczeń. Analogicznie sprawa wyglądała w przypadku nagrań muzycznych, przejście od muzyki wykonywanej na żywo i kultu wykonania np. wyjątkowość wykonania operowych w La Scali, została zastąpiona kopią/nagraniami, które mogłyby być

¹⁵ G. Dziamski, *Sztuka po końcu sztuki. Sztuka początku XXI wieku*, Galeria Miejska „Arsenał”, Poznań 2009, s. 206

¹⁶ J. Saueracker, *Kiedy sztuka toczy się dalej*, [w:] Nam June Paik, Driving Media, red. A. Kubicka - Dzieduszycka, K. Dobrowolski, Fundacja WRO Centrum Sztuki Mediów, Wrocław 2009, s. 10

¹⁷ L. Movin, *Mistrz zen sztuki wideo, Nam June Paik: Między minimalizmem a przesadą*, [w:] Nam June Paik, Driving Media, red. A. Kubicka - Dzieduszycka, K. Dobrowolski, Fundacja WRO Centrum Sztuki Mediów, Wrocław 2009

¹⁸ N. Rosenblum, *Historia Fotografii Światowej, Batura, Bielsko -Biała 2005, s. 14*

odtworzane w dowolnym miejscu i czasie. Tak jak rewolucja przemysłowa przyniosła zmiany w sferze zatrudnienia, tworząc zmechanizowane i zdehumanizowane stanowiska pracy, tak w sztuce reprodukcja i rewolucja techniczna sprawiły, co trafnie zaobserwował Benjamin, że relacja odbiorcy i dzieła sztuki przestała być unikatowa, a samo znaczenie i rola dzieła sztuki również uległy zmianie poprzez reprodukcję. W czasach przed „rewolucją reprodukcji” kontakt z dziełem sztuki był jedyny w swoim rodzaju. Reprodukacja stworzyła warunki do masowego odbioru sztuki. Współcześnie odbiór reprodukcji może być dla odbiorcy nawet bardziej atrakcyjny i paradoksalnie bardziej autentyczny niż kontakt z oryginałem. Ma to miejsce na przykład, kiedy odbiorca zamiast oryginału woli obejrzeć obraz zeskanowany nowoczesnymi i profesjonalnymi skanerami, co umożliwi mu dostrzeżenie wszelkich detali, nawet w powiększeniu. Walter Benjamin był jednym z pierwszych teoretyków estetyki, który szukał nowego znaczenia sztuki. Opisane wcześniej zmiany techniczne wpłynęły na jego definicję nowej sztuki. Benjamin oparł swoją koncepcję sztuki na dwóch filarach: z jednej strony głęboko przeanalizował konsekwencje pojawienia się w sztuce techniki, z drugiej strony patrzył na sztukę w szerszym kontekście społecznym; w kontekście masowego odbioru sztuki. Dla Benjamina nastąpiła jakościowa zmiana natury dzieła sztuki, współczesna jemu sztuka odchodziła od kategorii rytuału oraz ontologicznej jedności odbiorcy i dzieła, w kierunku reprodukcji i masowej konsumpcji sztuki pozbawionej aury. Filozof był pesymistycznie nastawiony do autentyczności nowej sztuki, uważał, że autentyzm umiera wraz z reprodukcją i sztuka pozostaje pozbawiona swojego indywidualnego charakteru. Fotografia na przestrzeni lat, począwszy od swoich narodzin, przeszła szereg zmian. „Już od końca lat siedemdziesiątych kilku głośnych autorów (Sontag, 1978, wyd. pol. 2009; Barthes, 1983; Baudrillard, 1994) zwróciło uwagę na istotną ontologiczną właściwość naszego nowego świata: ogromne wzbogacenie zewnętrznej, bezpośrednio obserwowalnej powierzchni zjawisk, nasycenie jej obrazami i wrażeniami wizualnymi. Mówiono o tyranii wizualnej, imperializmie wizualnym itp. Wiąże się to z istotną zmianą społecznych praktyk dotyczących wytwarzania, rozpowszechniania i percepcji obrazów, a także obserwowania innych ludzi czy ich cywilizacyjnego otoczenia”.¹⁹ Współcześnie, za sprawą telefonu komórkowego, który stał się zarówno aparatem jak i kamerą, tworzeniem obrazów zajmuje się praktycznie każdy. Dawniej była to przestrzeń wyznaczona głównie dla artystów. Pokazywanie obrazów stało

¹⁹ S. Sztompka, *Wyobrażenia wizualna i socjologia*, [w:] *Fotospołeczeństwo*, red. M. Boguni - Borowska, P. Sztompka, Znak, Kraków 2012, s. 12

się masowe: za pomocą gazet, reklam na ulicach, w internecie, na portalach społecznościowych. „Obrazy nobilitowane terminem »sztuka« obejmują tylko mały fragment tego morza wizualności, w którym dryfuje światowa kultura”.²⁰ Nasza przestrzeń jest wypełniona obrazami. Czy tego chcemy, czy nie, stajemy się biernymi odbiorcami. Czytanie książek, artykułów schodzi na dalszy plan. Powoduje to, że zatracą się nasza zdolność do kreatywnego postrzegania rzeczywistości. Do stymulowania naszej wyobraźni, która przytłoczona jest nadmierną ilością obrazów, narzucających nam z góry określony sposób patrzenia. Piotr Sztompka w książce „Fotospołeczeństwo” zwraca uwagę na duże zmiany jakie zachodzą w kulturze, w której najważniejsza staje się kultura wizualna.²¹ Żyjemy w dwóch społeczeństwach, ekshibicjonizmu oraz podglądactwa. „Wizualność staje się główną treścią najważniejszego społecznego procesu: międzyludzkiego komunikowania się”.²² Na co dzień otaczamy się obrazami, jak i potrzebujemy obrazów do komunikowania się. Coraz częściej wiadomości tekstowe zastępowane są przesyłanymi zdjęciami. Portale społecznościowe stały się swego rodzaju pamiętnikami dostępnymi dla wszystkich, gdzie publikowane są migawki z codzienności. Często też obraz ten jest poddany manipulacji, obróbce, co powoduje, że w sieci zaczyna krążyć wizerunek nie realny, lecz wykreowany. Dopiero ten zafałszowany wizerunek wystawiany jest na ocenę innych osób. Dlatego wydaje mi się istotne, aby móc w sobie znaleźć przestrzeń dla siebie, do poszukiwania innego punktu widzenia. W kulturze, która zdominowana jest przez obraz, łatwo jest przyjąć narzucony nam sposób postrzegania.

W moich działaniach fotograficznych oraz wideo, ważna stała się sfera wyobraźni. Istotne jest dla mnie wychwytywanie fragmentów rzeczywistości i zwracanie uwagi odbiorcy na nurtujące mnie zagadnienia. Pod wpływem prac prof. Wojciecha Prażmowskiego oraz prof. Grzegorza Przyborka wkroczyłem w świat fotografii kreatywnej. Prażmowski w wywiadzie udzielonym przy okazji wystawy „Wojciech Prażmowski. Portret wewnętrzny”, która miała miejsce w Czytelni Sztuki w Gliwicach, porusza ważną kwestię pokazywania osobistych przeżyć w swojej twórczości. „Twórczość jest materiałem doświadczalnym, na którym my, artyści, eksperymentujemy. To jakby trampolina umożliwiająca nam opowiadanie o świecie

²⁰ S. Sztompka, *Wyobraźnia wizualna i socjologia*, [w:] *Fotospołeczeństwo*, red. M. Boguni - Borowska, P. Sztompka, Znak, Kraków 2012, s. 12

²¹ S. Sztompka, *Wyobraźnia wizualna i socjologia*, [w:] *Fotospołeczeństwo*, red. M. Boguni-Borowska, P. Sztompka, Znak, Kraków 2012

²² S. Sztompka, *Wyobraźnia wizualna i socjologia*, [w:] *Fotospołeczeństwo*, red. M. Boguni-Borowska, P. Sztompka, Znak, Kraków 2012, s. 15

poprzez własne doświadczenia, różne doznania, przeżycia, rzeczywistości, które wymyślamy”.²³ Artysta zaprasza do spojrzenia na świat przez pryzmat swoich doświadczeń, przeżyć. Ogromne wrażenie wywarły na mnie foto-objekty. „Nazwę <<foto-objekt>> wymyślili tu, w tym domu w Częstochowie, w 1991 roku Wendy Watriss i Frederick Baldwin, kuratorzy FotoFest 1992. Zaliczyli moje prace do obszaru sztuki między photo-sculpture a photo-object”.²⁴ Artysta w dużej części swoich prac rezygnuje z fotografowania rzeczywistości. Łączy fotografie archiwalne, znalezione, w jedną całość powodując tworzenie nowej przestrzeni dla, wydawałoby się, osobnych historii. Pomimo swojego dokumentalnego charakteru, zdjęcia za pomocą fotomontaży zyskują nowy kontekst, co w fotografii dokumentalnej jest niemożliwe. Takie zdjęcia ukazują to, co zostało zarejestrowane/naświetlone na kliszy. „Jego metoda ujawnia nieoczekiwane oblicze fotografii jako obrazu zdolnego poruszyć niezwykle silnie naszą wyobraźnię, wywołując w niej skojarzenia oraz nowe obrazy, których nie spodziewalibyśmy się doświadczyć w obcowaniu z dokumentalnym obrazem fotograficznym”.²⁵ Chciałbym zwrócić uwagę na jeszcze jedną postać, artystę, którego miałem okazję poznać i uczyć się od niego na zajęciach, mianowicie Stanisława Wosia. Pokazał mi, jak szukać innego punktu widzenia, patrząc na zwyczajne rzeczy. Warzywa czy owoce dzięki fotografii stawały się niezwykle obiektami. Pamiętam, jak na zajęciach przez około trzy godziny, za pomocą różnego rodzaju lusterek, odbijaliśmy światło na przedmioty, następnie zmienialiśmy perspektywę, ogniskową, szukając w zwykłych, banalnych przedmiotach nowej wartości. Jego prace, w których często stosował montaż czy wielokrotną ekspozycję, nacechowane były dużą symboliką. Były zaproszeniem do jego świata, świata pełnego mistycyzmu. W swojej twórczości rzadko sięgał po modeli. Pokazywał głównie relację z naturą.

Jeszcze w trakcie studiów w Łódzkiej Szkole Filmowej, założyliśmy wraz z innymi studentami koło naukowe „videopunkt”. Był to warsztat nowych mediów, wokół którego skupiały się osoby działające w obszarze wideoartu. Grupa ta organizowała wystawy oraz spotkania twórcze. W ramach działalności grupy współpracowałem przy Międzynarodowym

²³ A. Sielska, *Ciągi zdarzeń*, [w:] Wojciech Prażmowski. *Portret wewnętrzny*, red. E. Lasota, Muzeum w Gliwicach, Gliwice 2019

²⁴ A. Sielska, *Ciągi zdarzeń*, [w:] Wojciech Prażmowski. *Portret wewnętrzny*, red. E. Lasota, Muzeum w Gliwicach, Gliwice 2019

²⁵ L. Lechowicz, *O czasie, pamięci oraz wolności fotografia*, [w:] *Fotografia polska. Wojciech Prażmowski*, TERRA NOVA, Warszawa 2000

Festiwalu Sztuki Publicznej Passengers w 2009 roku, w czasie którego miałem przyjemność poznać Rolanda Schefferskiego oraz współpracować przy realizacji jego happeningu „0 ...szczęścia nie dają”. Dzięki kręceniu dokumentacji działań Rolanda miałem okazję przyjrzeć się, jak pracuje. „Roland Schefferski w wielu swych pracach artystycznych pokazuje swą wyjątkową umiejętność subtelnego wkraczania w sferę otaczającej nas rzeczywistości, jakby chciał sprawdzić czy w przepływających przez nasze życie przedmiotach, ubraniach, obrazach, nie gubimy jakieś cząstki naszej przeszłości i tożsamości”.²⁶ Pamiętam, jak podczas jednej z rozmów z Rolandem, zapytałem go, co dla niego jest najważniejsze w sztuce. Odpowiedział, że ważne jest dla niego to, gdy jego prace budzą emocje u odbiorcy. To również stało się istotne w moich pracach. Stworzenie przestrzeni do interakcji z odbiorcą, do wywołania w nim emocji, refleksji, do innego spojrzenia na rzeczywistość wokół nas.

Twórczość prof. Grzegorza Przyborka sprawiła, że otworzyłem się bardziej na sztukę, skłoniła mnie do dalszych poszukiwań własnej drogi artystycznej. Przyglądając się najpierw rysunkom, później rzeźbom/instalacjom jakie artysta tworzy, a później je fotografuje, zrozumiałem na czym polega zajrzenie w głąb własnej wyobraźni i próba jej wizualizowania. Przyborek w swojej twórczości wyzwala wyobraźnię, wciąga widza w grę, testuje uważność patrzenia oraz, za sprawą fotografii, łamie prawa fizyki. Zdawałoby się, że fotografia pokazuje poprawny obraz rzeczywistości. Jednak gdy przyglądamy się pracom artysty, okazuje się, że stwarza on przestrzeń, która nie mogłaby powstać w świecie realnym. „Fotografię traktuję jako pewnego rodzaju projekcję sztuki, która dopiero tworzy się w umyśle widza. Zresztą fotografia jest dla mnie tylko ostateczną formą realizacji, jakby potwierdzeniem autentyczności wszystkich moich poczynań związanych z powołaniem do życia, konstruowaniem czy tworzeniem własnej rzeczywistości. Lubię działać w autentycznej przestrzeni realizując swoje fikcyjne pomysły”.²⁷

Możliwość poznania osobiście wielu wybitnych twórców sprawiła, że otworzyłem się na różne media. Łącząc je w swoich pracach staram się znaleźć nową wartość, formę wyrazu. Prezentując swoje prace, staram się stworzyć unikalną przestrzeń zależną od miejsca, dając odbiorcy szansę na własną interpretację i doświadczenie ich. „Instalacja jest tworem jednorazowym, przeznaczonym do konkretnego wnętrza, które w sposób totalny zmienia dzieło

²⁶ M. Moszkowicz, *Empty images*, [w:] *Roland Schefferski Financial Time(s)*, Słubfurt e.V., Słubice 2014, s. 11

²⁷ A. Bartczak, *Teoria i praktyka. Kilka uwag o twórczości Grzegorza Przyborka*, [w:] *pamięć obrazów*, red. E. Fuchs, K. Jurecki, Turlej Group, Łódź 1999, s. 17

sztuki w integralną część przestrzeni. (...) Z chwilą otrzymania wnętrza do dyspozycji zaczynamy anektować jego przestrzeń do własnej idei artystycznej”.²⁸

²⁸ E. Kozłowska, I. Żółcińska, Z. Fogtt, *Energia przekazu*, Fundacja Sztuki Współczesnej In Situ, 2005, s. 54

3. Współczesny model ojcostwa

Pamiętam, jak kilka lat przed narodzinami syna, byłem na spotkaniu u koleżanki z roku. Studiowaliśmy razem fotografię w PWSFTviT w Łodzi. Jej syn miał wówczas 8 lat, tyle samo, ile teraz ma mój. Przypominam sobie, że podczas spotkania wyszliśmy na spacer, podczas którego Kacper (tak miał na imię syn koleżanki) zaprosił mnie do zabawy. Wtedy po raz pierwszy podjąłem próbę zanurzenia się w świecie widzianym oczami dziecka. Zapomniałem już, że zwykle rzeczy, takie jak kamienie czy patyki pełnią w nim zupełnie inną rolę. Zabawa rozgrywa się wtedy głównie w sferze wyobraźni. Pomimo starań nie byłem w stanie zmienić swojego nastawienia, co sprawiło, że nie odnalazłem się w zabawie. Przyjąłem postawę osoby, która bez entuzjazmu wykonuje przydzielone jej czynności. Z tego dziwnego dla mnie świata wyrwała mnie mama chłopca, mówiąc do swojego syna, żeby nie męczył już wujka. Do tego właśnie wspomnienia powróciłem będąc już tatą, kiedy to dopiero spojrzałem na świat oczami dziecka. Wówczas ta zabawa sprzed lat nabrała dla mnie innego wymiaru.

Zastanawiam się, kiedy uświadomiłem sobie, że będę tatą i co tak naprawdę to dla mnie znaczy. Jeszcze przed narodzinami syna, gdy mieliśmy już przygotowany pokój dziecięcy, kupiliśmy parę pierwszych zabawek. Wśród nich była maskotka misia. Po pewnym czasie zdałem sobie sprawę, że ta maskota może posłużyć mi jako dubler dziecka. Zacząłem na niej ćwiczyć, jak trzymać niemowlę na rękach, przewijać i wkładać do fotelika. Stopniowo budziły się we mnie instynkty, o które siebie wcześniej nie podejrzewałem. Świadomość tego, że wkrótce zostanę tatą. Jako przyszli rodzice, chcąc przygotować się na nadchodzące wyzwania i zmiany, jakie miały zajść w naszym życiu, zapisaliśmy się do szkoły rodzenia. Zajęcia odbywały się raz w tygodniu. Część z nich poświęcona była ćwiczeniom z fantomem dziecka. Miało to służyć przygotowaniu przyszłych rodziców do przewijania, karmienia oraz opiekowania się niemowlakiem. Ciężko mi było utożsamić lalkę z żywą istotą i raczej było przy tym więcej śmiechu niż ćwiczeń wykonywanych na poważnie. Szkoła rodzenia była dla nas bardzo abstrakcyjnym czasem. Czy to mi pomogło? Nie do końca, ponieważ w chwili narodzin wszystko się zmienia, resetuje i człowiek zaczyna doświadczać wszystkiego na nowo. Tuż po narodzinach sprawy działały się tak szybko, że czułem się jak szeregowy wykonujący rozkazy oficera-położonej, która wydawała polecenia: tata proszę podać pieluszkę, tata proszę podać rożek, tata proszę przeciąć pępowinę, tata proszę potrzymać dziecko. Wtedy po raz pierwszy ktoś z taką intensywnością zwracał się do mnie używając słowa tata. Po serii zadań,

które starałem się wykonać jak najszybciej i najlepiej jak potrafiłem, przyszedł moment, w którym czas się dla mnie zatrzymał. To był Staś. Leżał razem z Gosią, moją żoną, a ja siedziałem obok i mieliśmy około dwóch godzin tylko dla siebie. Była to niesamowita chwila, w której poczułem, że stałem się naprawdę tatą.

Tata, to słowo zaczęło być dla mnie czymś realnym. Co to dla mnie oznacza? Czym jest dla mnie tacierzyństwo? Jakim chciałbym być tatą? Mogłem bazować jedynie na wspomnieniach z dzieciństwa, mojej relacji z tatą, obserwacji jego relacji z ojcem. Jednak czasy się zmieniają, tak jak podejście do życia i sposobu wychowania. Jest wiele książek, które mówią nam, jak być dobrym rodzicem, jak najlepiej wychowywać dziecko. Byłem ciekawy, czy uda mi się znaleźć w tym wszystkim wiadomości, które pomogłyby mi zrozumieć dziecko. W końcu udało mi się dotrzeć do książki „Język niemowląt” Tracy Hogg, pielęgniarki, położnej, która podzieliła się w niej swoim wieloletnim doświadczeniem. Zacząłem czytać tę książkę jeszcze przed narodzinami syna, jednak treści w niej zawarte były dla mnie wtedy zbyt abstrakcyjne. Książka nabrała dla mnie znaczenia dopiero w momencie pojawienia się na świecie mojego syna. Zastanawiałem się, dlaczego jest taki rozdrażniony i ma problemy z zasypianiem, mimo że wszystkie jego bieżące potrzeby zostały zaspokojone. Wtedy z pomocą przyszła mi wyżej wspomniana książka Tracy Hogg, a w szczególności rozdział „Jak zostać dziecięcą szeptunką”, dotyczący nauki języka niemowląt. „Ten, kto znajdzie czas na obserwację niemowlęcia i uczenie się z tego, co stara się ono przekazać, będzie miał dziecko zadowolone, a jego rodzina nie będzie zdominowana przez dziecięce nieszczęścia”.²⁹ Powoli zacząłem rozumieć własne dziecko. Okazało się, że jak np. ziewnie trzy razy, to robi się zmęczone i powinno się je położyć jak najszybciej spać. Nie wierzyłem w to, dopóki nie przekonałem się, że to naprawdę działa. Treści zawarte w tej książce pomogły mi zmienić mój punkt widzenia i spojrzeć na świat oczami niemowlaka. Nauczyły, jak dostrzegać rzeczy, które wcześniej były dla mnie niezauważalne. Zacząłem stawać się nie tylko świadomym tatą, ale również uważniejszym obserwatorem.

Jeszcze na początku XX w. dominował model ojca, który stał na czele rodziny, dbał o jej dobro materialne i wymagał podporządkowania się jego woli. W późniejszych latach, nieobecność ojca była wynikiem wojen, podczas których to na kobiety spadała cała odpowiedzialność, nie tylko za opiekę nad dziećmi, ale również utrzymanie domu. W kolejnych latach dominował model tzw. tradycyjnej rodziny, gdzie mężczyzna odpowiadał za dobra

²⁹ T. Hogg, *Język niemowląt*, Świat książki, Warszawa 2003, s. 22

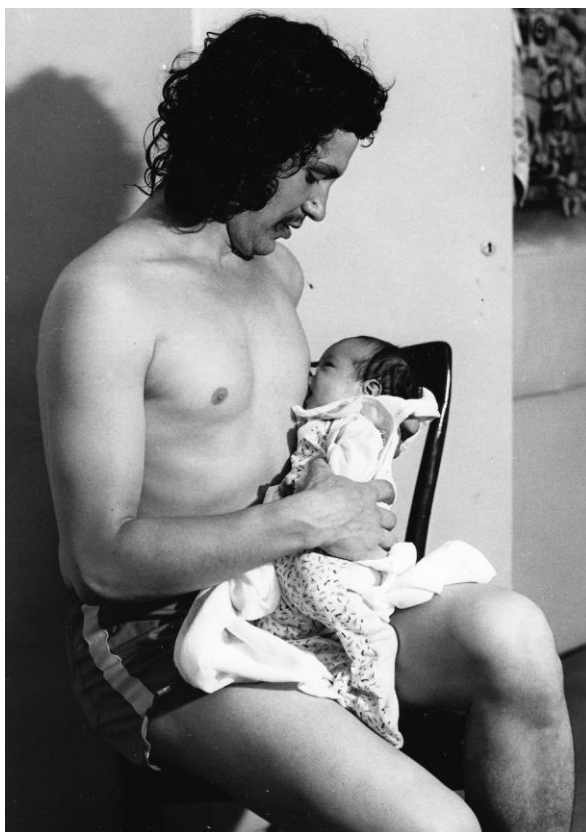
materialne, a kobieta za prowadzenie domu i wychowywanie dzieci. Tradycyjne podejście do macierzyństwa oraz ojcostwa zakłada, że „... instytucje macierzyństwa i ojcostwa opierają się na polaryzacji płci, stanowiąc gotowe, sztywne schematy, w ramach których kobiety i mężczyźni traktowani są jako odrębne i odmiennie funkcjonujące w społeczeństwie jednostki, identyczne natomiast w ramach swojej kategorii”.³⁰ Zazwyczaj Matki kojarzone są z ciepłem, bezgraniczną miłością do dziecka i dbaniem o jego rozwój. W sztuce sposób obrazowania matki z dzieckiem, na przestrzeni wieków, niewiele się zmieniał. Głównie ewoluował styl, jednak nie przekaz i rola. Współczesne artystki, które podejmują temat macierzyństwa, starają się przedstawić je przez pryzmat własnych doświadczeń. Pokazują cały koloryt związany z rolą matki wychowującej dziecko. Ważną pracą w tym kontekście jest neon Elżbiety Jabłońskiej pt.: „Czy twój umysł jest pełen dobroci?” Neon, który został zrobiony na podstawie pisma dziecka artystki. Praca ta odnosi się do macierzyństwa. Podejmuje wątek roli kobiety w społeczeństwie oraz wyrzeczeń, jakie ją czekają, gdy na świecie pojawia się dziecko. Przeważnie kobieta staje przed wyborem między własnym rozwojem, a rozwojem dziecka. Drugą pracą Elżbiety Jabłońskiej, o której chciałbym wspomnieć, jest cykl fotografii pt. „Supermatka”, w których artystka stylizuje się na super bohaterów. Zakłada kostiumy Batmana, Supermana czy Spidermana. Fotografuje siebie na tle pomieszczeń domowych z dzieckiem na kolanach. Zazwyczaj superbohater kojarzy się z rolą zarezerwowaną wyłącznie dla mężczyzn, jednak „...to właśnie dzięki Supermatkom, a nie Supermanom świat trwa, to działania tych pierwszych nie są szczególnie społecznie cenione i podziwiane. Nie są bowiem efektowne, widowiskowe, zaś miejscem ich realizacji jest przestrzeń prywatna (...)”.³¹ Na tym tle, bardzo ciekawie przedstawia się praca Adama Rzepeckiego, artysty związanego z Łodzią Kaliską, który w fotografii zatytułowanej: „Projekt Pomnika Ojca-Polaka” sfotografował się w pozycji karmiącej, z dzieckiem przy piersi. Artysta skłaniał do innego spojrzenia na rzeczywistość, w której starał się zwrócić uwagę na różnice nie do pokonania. „(...) dla artysty sztuka feministyczna tożsama jest ze sztuką kobiecą, czyli wyróżnianą ze względu na płć autorki. Trudno się z tym zgodzić, gdyż sztuka feministyczna jest sztuką wyróżnianą ze względu na polityczny – feministyczny – przekaz i mogą ją tworzyć osoby wszystkich płci, także Adam Rzepecki”.³² Praca Rzepeckiego jest wielowymiarowa. Dotyka różnic

³⁰ Oficjalna strona Repozytorium Uniwersytetu Łódzkiego, <https://repozytorium.uni.lodz.pl:8080/xmlui/handle/11089/867> (dostęp 03.06.2020)

³¹ Oficjalna strona Elżbiety Jabłońskiej, <http://www.elajablonska.com/tekst-177-problem-macierzynstwa-w-mysli-feministycznej> (dostęp 03.06.2020).

³² Oficjalna strona serwisu culture.pl, <https://culture.pl/pl/tworca/adam-rzepecki> (dostęp 03.06.2020).

wynikających z ról narzucanych matkom i ojcom przez społeczeństwo. Artysta skłania do spojrzenia na rzeczywistość z innej strony. „Pokazuje jak absurdalna może być walka o rolę płci. Dokąd może prowadzić źle rozumiana walka o rolę kobiety i rolę mężczyzny we współczesnym świecie”.³³



- Projekt Pomnika Ojca-Polaka³⁴

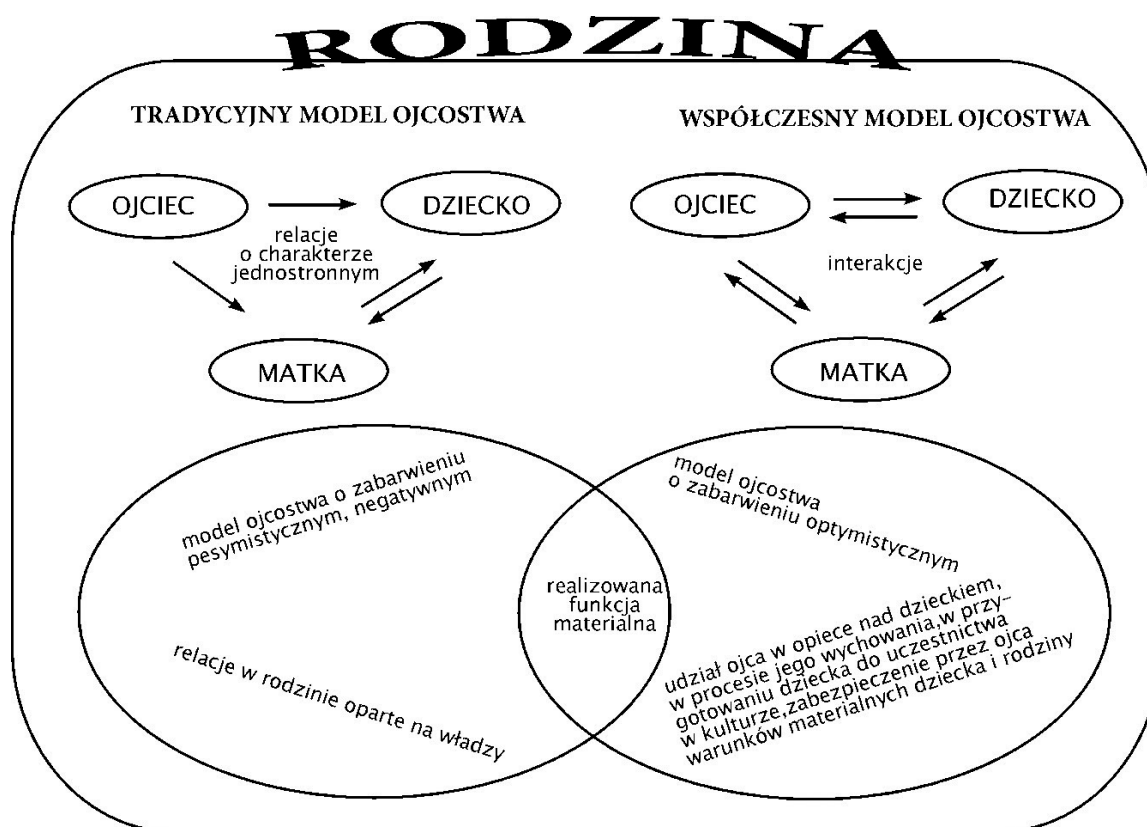
Rola ojca w życiu dziecka znacznie ewoluowała na przestrzeni lat, w wyniku zmian społecznych oraz kulturowych. Od zdystansowanej głowy rodziny, która nie brała czynnego udziału w życiu dziecka, po zaangażowanego tatę, dzielącego na równi z mamą obowiązki rodzicielskie. Jeśli chcielibyśmy zdefiniować, „...termin „ojcostwo” zawiera w swej treści określone czynności podejmowane przez mężczyzn, np. w procesie wychowywania dziecka w rodzinie, zapewnienie warunków materialnych, podejmowanie działań opiekuńczych, wychowawczych, przygotowanie dziecka do uczestnictwa w kulturze”.³⁵ Bycie tatą to nie jest tylko chwila, ale kolejny etap w życiu rodzica, to uczestniczenie w rozwoju dziecka oraz branie aktywnego udziału w jego wychowaniu. We współczesnej rodzinie zarówno matka, jak i ojciec

³³ Oficjalna strona Łodzi Kaliskiej, <http://klub.lodzkaliska.pl/rzepecki/nova/kacprzak.html> (dostęp 03.06.2020).

³⁴ A. Rottenberg, *Sztuka w Polsce 1945 - 2005*, Stentor, Warszawa 2006, s. 271

³⁵ T. Sosnowski, *Ojciec we współczesnej rodzinie*, Wydawnictwo Akademickie ŻAK, s.15

wzajemnie się uzupełniają, są w pełni oddani swojej roli i świadomi potrzeb dziecka. „Być bowiem współczesnym, dojrzałym ojcem - oznacza osiąść umiejętność poważnego przeorientowania swojego życia (...) i ciągłego czuwania nad tym, aby towarzysząc wzrostowi i rozwojowi dziecka, nie zapomnieć o konieczności własnego wraz z nim << dorastania>>”.³⁶ Współczesny Tata zdaje sobie sprawę, jak ważne jest bycie świadomym rodzicem, który angażuje się emocjonalnie i jest obecny w świecie dziecka. Potrafi nie tylko aktywnie spędzić czas ze swoim dzieckiem, ale również okazywać mu uczucie i troskę. Podział ról pomiędzy rodzicami zanika, jest partnerski. Dzisiejszy tata rozumie i szanuje potrzeby dziecka i nie buduje postawy nieomyślnej i wszechwiedzącej głowy rodziny. Pokazany niżej schemat Tomasza Sosnkowskiego zestawia ze sobą dwa modele ojcostwa - tradycyjny oraz współczesny.



- Modele ojcostwa ³⁶

Ten podział na dwa modele ojcostwa nie jest jednak ostateczny. Istnieje możliwość przenikania się tych dwóch wzorów, a zależeć to może od sytuacji, w jakiej znajduje się rodzina, np. ekonomicznej czy wynikającej z wykonywanego zawodu. Współczesny model wspiera rozwój

³⁶ T. Sosnkowski, *Ojciec we współczesnej rodzinie*, Wydawnictwo Akademickie ŻAK, s. 210

dziecka, nie tylko jego potrzeby materialne, ale również emocjonalne oraz poczucie bezpieczeństwa. Pozwala mu lepiej rozumieć siebie i innych.

Ciekawymi przemyśleniami na temat ojcostwa dzieli się Bart Pogoda, w wywiadzie dla magazynu „Fathers” z 2015 roku. Bart Pogoda znany jest z fotografii, które realizuje w swoich licznych podróżach po całym świecie. Zanim został ojcem, osoby, które miały dzieci, były dla niego niezrozumiałe. „Bałem się trzymać dziecko, że jak je wezmę, to coś się stanie. Kuba Dąbrowski przyszedł z synem na jakieś spotkanie. Myślałem: “Jezus Maria, jak do niego podejść, co z nim zrobić”. Nie wyobrażałem sobie jak by to było, gdybym sam był ojcem”.³⁷ Przełomowym wydarzeniem dla Barta były narodziny syna. Gdy wziął go na ręce, poczuł że stał się ojcem. Pogoda zwraca również uwagę na postrzeganie roli mężczyzny oraz kobiety. Kobieta po porodzie zostaje sama z dzieckiem w szpitalu, natomiast mężczyzna urządza pępkowe, gdzie spędza czas na zabawie i piciu. „Nie rozumiem, jak można pić, kiedy kobieta odpływa na lekach, a dzieckiem zajmują się obcy ludzie”.³⁸ Fotograf dzieli się również refleksją na temat tego, jak zmienia się punkt widzenia pod wpływem pojawienia się dziecka. Przed narodzinami nie mógł rozmawiać o dzieciach, a gdy został rodzicem, syn stał się nieodłącznym elementem jego życia. Swoimi przemyśleniami na łamach kwartalnika „Fathers”, dzieli się również Kajetan Plis. Jako świeżo upieczony tata zastanawia się nad tym, jakim chciałby być ojcem dla swojego dziecka. Jako operator, osoba działająca w filmie, stara się przyjrzeć wizerunkowi ojca przedstawianemu w filmach. Przywołuje film pt. „Somewhere – między miejscami”, w którym to za sprawą córki główny bohater zmienia swój stosunek do życia. Kajetan jako nowy tata, stawia przed sobą cele: „Mam nadzieję, że będę nauczycielem Jaśminy w takim samym stopniu, jak ona będzie moim. To chyba najważniejsze”.³⁹

³⁷ A. Czajkowska, *Bart Pogoda*, „Fathers” 2015, nr.1, s. 8

³⁸ A. Czajkowska, *Bart Pogoda*, „Fathers” 2015, nr.1, s. 13

³⁹ Oficjalna strona magazynu Fathers, <http://fathers.pl/ojciec-w-filmie/> (dostęp 03.06.2020)

4. Tacierzyństwo - na przykładzie wybranych autorów

Mój syn Staś, urodził się 30.01.2012 roku w Warszawie. Kilka miesięcy po jego narodzinach, broniłem pracę magisterską w Łodzi. Był czerwiec, promotorem mojej pracy był prof. Józef Robakowski. Pamiętam, jak komisja zadała mi pytanie o moją przyszłość, o to co chciałbym robić dalej. Wtedy już jako tata z kilkumiesięcznym stażem powiedziałem, że chciałbym się zająć tematem związanym z tacierzyństwem. Wiedziałem również, że nie chcę pokazywać w tym projekcie zdjęć dziecka, gdyż nie jest to tematem tej pracy. Dziecko stało się dla mnie bodźcem, do poszukiwań, do zmiany perspektywy patrzenia, do zadawania pytań oraz do zajrzenia w głąb siebie, pobycia z samym sobą w zapomnianym świecie dzieciństwa, impulsem do tego, aby zobaczyć to, co nie jest od razu dostrzegalne.

Decydując się na temat związany z tacierzyństwem, zacząłem zastanawiać się, jak inni artyści podeszli do tej kwestii. Zależało mi na osobach, które na podstawie własnych doświadczeń ukazują swój punkt widzenia, poprzez pryzmat bycia ojcem. „Siłą fotografii jest to, że otwiera dla analizy momenty, które zwykły bieg czasu natychmiast zastępuje następnymi”.⁴⁰ Tradycyjnie widzimy jedynie fragment rzeczywistości, patrzymy jedynie na wycinek większej całości. Fotografia pozwala zobaczyć więcej, ponieważ daje czas na analizę sytuacji, w której czas był za krótki, aby dostrzec więcej. „Fotografie, nawet gdy same nie potrafią nic wyjaśnić, stanowią nieustające zaproszenie do dedukcji, spekulacji i fantazji”.⁴¹

⁴⁰ P. Sztompka, *Sociologia wizualna*, Wydawnictwo naukowe PWN, Warszawa 2006, s. 72

⁴¹ P. Sztompka, *Sociologia wizualna*, Wydawnictwo naukowe PWN, Warszawa 2006, s. 71

4.1 Philip Toledano

Philip Toledano w swoim albumie „The Reluctant Father” w bardzo interesujący sposób podszedł do tematu ojcostwa. Poprzez fotografie przedstawia proces przemiany, jaki zaszedł w jego podejściu do córki. Album jest swoistego rodzaju zapisem budowania jego relacji z dzieckiem. Poprzez aparat, który niewątpliwie stał się dla niego buforem ochronnym, fotograf został zdystansowanym obserwatorem swojej córki. Na początku skupił się bardziej na wykonywaniu zdjęć niż nawiązywaniu więzi. Aparat dał mu poczucie bezpieczeństwa i czas na oswojenie się z nową sytuacją. Pomógł mu zrozumieć zmiany, jakie zachodzą w nim i w jego otoczeniu. Za pomocą fotografii, pokazał swoje emocje, początkowo chłodne, pełne dystansu, które z czasem ewoluowały do tych w pełni zaangażowanych, przepelnionych uczuciem do dziecka. W pracach Philipa Toledano widoczny jest wyraźny kontrast pomiędzy fotografiami wykonywanymi na początku bycia tatą, a tymi które powstały w okresie późniejszym. W pierwszym okresie, dziecko było dla niego kimś obcym, kto burzy jego dotychczasowy, poukładany świat. Album rozpoczyna zdjęciem ciężarnej żony. Zdjęciu towarzyszy opis, w którym autor stwierdza, że nigdy nie chciał mieć dzieci, a znajomych, którzy przychodzili do niego z dziećmi, traktował jak materiał radioaktywny.⁴² Na kolejnych zdjęciach Toledano uwypuszcza niedoskonałości małego człowieka, opuchliznę po narodzinach czy pomarszczoną rękę. Porusza także kwestię presji otoczenia, która nakazuje wpadać w zachwyt nad niemowlakiem, a nie dzielić się prawdziwymi spostrzeżeniami. Autor na początku swojego cyklu poprzez odpowiednie kadrowanie oraz dobór ogniskowej uwypuszczał fakt, że traktuje córkę jak kogoś obcego, kogo nie rozumie. Przygląda się, ale nie szuka najlepszych ujęć córki, którymi chciałby się później pochwalić przed innymi. Nie robi zdjęć dla znajomych, ale dla siebie. W przypadku Toledano, dostajemy tu zdjęcia przypominające studium postaci. W swoich obserwacjach nie szuka piękna, tylko stara się pokazać to, co dla większości jest niezauważalne. Otwarcie mówił, że nie radził sobie z tacierzyństwem. Początkowo nie rozumiał potrzeb niemowlaka i nie był w stanie złapać z nim kontaktu. Płacz dziecka wywoływał u niego raczej irytację niż współczucie. Wykonał nawet talerz z nadrukiem fotografii przedstawiającej twarz córki w trakcie płaczu. Porusza tutaj kwestię radzenia sobie ojców w nowej sytuacji. Toledano wspomina moment, gdy płacz córki wywoływał w nim uczucie dyskomfortu, wynikające z dezaprobaty otoczenia. Za wszelką cenę starał się uciszyć

⁴² Oficjalna strona projektu autorstwa Philipa Toledano, <http://thereluctantfather.com/#> (dostęp 03.06.2020)

córkę, żeby nie zostać odebrany jako rodzic, który sobie nie radzi. W projekcie Philipa Toledano widać, w którym momencie autor zaczyna zmieniać stosunek do dziecka, jest to chwila kiedy ewoluuje jego sposób fotografowania. Toledano pisze, że to smutne, gdy zdaje sobie sprawę, że robi coś, o czym mówił, że nigdy nie zrobi, a mianowicie zdjęcia dziecięce. Łapie się na tym, że gdy widzi innych rodziców, staje się monotematyczny. Wyciąga telefon i pokazuje zdjęcia swojej córki. Mówiąc, że wie, że nie lubisz zdjęć dziecięcych, ale zdjęcia jego dziecka są zupełnie inne.⁴³ Dzięki fotografii, autor nauczył się swojego dziecka, zrozumiał je.



- The reluctant father, Phillip Toledano⁴⁴

⁴³ Oficjalna strona projektu autorstwa Philipa Toledano, <http://thereluctantfather.com/#> (dostęp 03.06.2020)

⁴⁴ Oficjalna strona projektu autorstwa Philipa Toledano, <http://thereluctantfather.com/#> (dostęp 03.06.2020)



- The reluctant father, Phillip Toledano⁴⁵

⁴⁵ Oficjalna strona projektu autorstwa Philipa Toledano, <http://thereluctantfather.com/#> (dostęp 03.06.2020)

4.2 Timothy Archibald

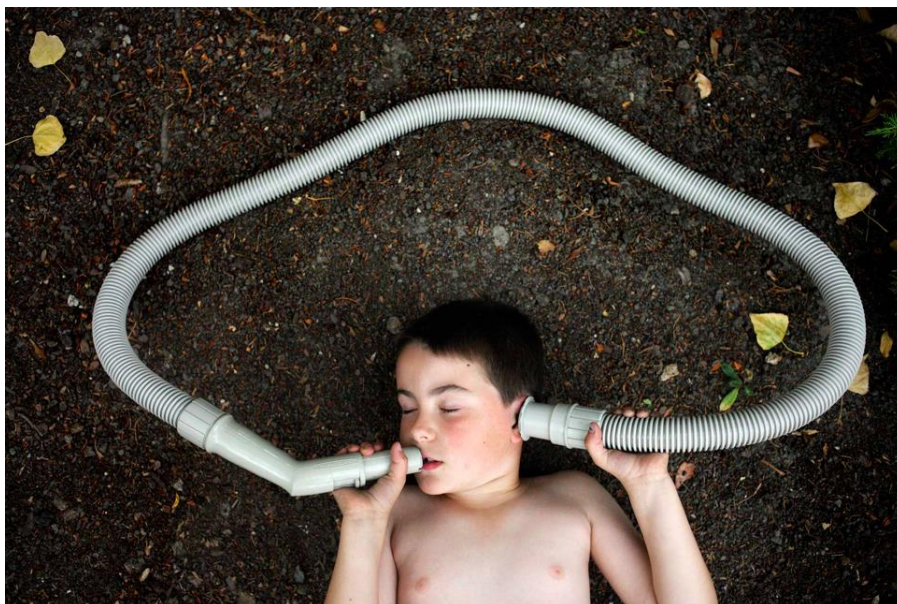
Timothy Archibald zaczął robić zdjęcia razem z synem, gdy ten skończył 5 lat. Poprzez zaangażowanie syna do wspólnego fotografowania autor chciał go lepiej poznać. Po rozpoczęciu projektu okazało się, że jego syn jest chory na autyzm. Na zdjęciach Archibald ukazuje świat swojego dziecka zanurzonego w chorobie. Autyzm u chłopca spowodował zamknięcie się i izolację. Chłopiec żyje w swoim świecie. To właśnie za sprawą jego fotografii, możemy spróbować spojrzeć na świat oczami jego syna. Tak autor pisze o projekcie: „...fotografia jest formą kopiowania. Dzieci są formą powtórzeń. A patrzenie na moje dziecko poprzez fotografię pozwoliło mi zobaczyć siebie od nowa”.⁴⁶ To co jest dla mnie istotne w tym projekcie, to fakt, że dziecko Timothy’ego nie było tylko modelem, ale również kreatorem obrazu fotograficznego, dzięki czemu Archibald mógł spojrzeć na świat przez pryzmat wyobraźni swojego syna. Fotografia miała dla niego niewątpliwie również charakter terapeutyczny. Nauczył się rozumieć, rozmawiać i bawić z synem. Dziecko było impulsem do zmiany punktu widzenia, do spojrzenia na rzeczy, które z pozoru wydają się dla nas niewidzialne, niezrozumiałe.



- Echolilia, Timothy Archibald⁴⁷

⁴⁶ Oficjalna strona magazynu Time, http://content.time.com/time/photogallery/0,29307,2027433_2203673,00.html (dostęp 03.06.2020)

⁴⁷ Oficjalna strona Timothy Archibalda, <http://timothyarchibald.com> (dostęp 03.06.2020)



- Echolilia, Timothy Archibald⁴⁸



- Echolilia, Timothy Archibald⁴⁹

⁴⁸ Oficjalna strona Timothy Archibalda, <http://timothyarchibald.com> (dostęp 03.06.2020)

⁴⁹ Oficjalna strona Timothy Archibalda, <http://timothyarchibald.com> (dostęp 03.06.2020)

4.3 Wojtek Wieteska

Fotograf zrealizował projekt, w którym robił zdjęcia swojemu synowi od narodzin przez kolejne 5 lat. Zdjęcia te posłużyły Agacie Passent za ilustrację do felietonów, które zostały wydane w książce pt. „Dziecko? O Matko”. Wojtek Wieteska tak pisze o swoich fotografiach: „Żeby sfotografować swoje dziecko, trzeba zejść z piedestału drabinki własnego ego. Dla fotografa taty pojawia się temat w zasięgu ręki i konwencja: fotografia codzienności rodzinnej. Dochodzi też pytanie: w jakim stylu? Czy konceptualizować? idealizować? stylizować? blogować? A może reportaż pamiętnik, dziennik z dźwiękiem? Nie dokonałem wyboru, ponieważ mój syn mnie bardzo zainteresował i wszystkie aspekty projektowe szybko straciły znaczenie”.⁵⁰ Dla Wieteski fotografia również stała się zapisem obserwacji syna. Od szczegółów, tworzenia mapy ciała, poprzez zdjęcia ukazujące relację dziecka z przestrzenią i z najbliższym otoczeniem. Wieteska zwraca uwagę na ciekawy aspekt fotografii. W wywiadzie udzielonym magazynowi „Wysokie Obcasy” wspomina o podróżach do Paryża, gdzie spędził dzieciństwo.⁵¹ Zmiany zachodzące w znanych miejscach nie są szybkie, jest czas, aby do nich powracać. Natomiast dziecka nie da się zastopować. Dynamika zmian jest bardzo szybka, w łatwy sposób możemy przeoczyć, stracić ważne momenty, które są bezpowrotne. „Dzięki fotografii można się temu procesowi przeistaczania dokładnie przyjrzeć. Przylapywałem się na tym, że oglądam zdjęcia Kuby sprzed kilku miesięcy, żeby go lepiej poznać, nauczyć się go. W tym jednym, jedynym momencie chciałem zobaczyć coś więcej, niż może zarejestrować oko, które w tym samym czasie odbiera masę innych bodźców”.⁵² Wieteska jest również przykładem fotografa, dla którego aparat staje się swego rodzaju furką do zrozumienia własnego dziecka. Pomaga w obserwacji, w zatrzymaniu i przeanalizowaniu chwili, która w czasie rzeczywistym umyka zbyt szybko, nie zostawiając czasu na analizę.

⁵⁰ A. Passent, *Dziecko? O Matko*, Edipresse Polska, Warszawa 2011, s. 133

⁵¹ Oficjalna strona magazynu Wysokie obcasy, https://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/1,53668,11439987,Ojciec_Wieteska.html?disableRedirects=true (dostęp 03.06.2020)

⁵² Oficjalna strona magazynu Wysokie obcasy, https://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/1,53668,11439987,Ojciec_Wieteska.html?disableRedirects=true (dostęp 03.06.2020)



- Dziecko? O Matko, Wojciech Wieteska⁵³



- Dziecko? O Matko, Wojciech Wieteska⁵⁴

⁵³ A. Passent, *Dziecko? O Matko*, Edipresse Polska, Warszawa 2011

⁵⁴ A. Passent, *Dziecko? O Matko*, Edipresse Polska, Warszawa 2011

4.4 Arno Rafael Minkkinen

Arno Minkkinen jest dla mnie ważną postacią, a jego twórczość uważam za bardzo inspirującą. Wiele lat temu natrafiłem na wywiad, jakiego Minkkinen udzielił portalowi Fotopolis w 2006 roku. Artysta często jest pytany o to, jak wykonuje swoje zdjęcia. W wywiadzie przytoczył historię sprzed 10 lat, w której opowiedział, że zgodził się odtworzyć przed kamerą swoje zdjęcia. Podczas zamkniętego pokazu, ze wstępnie zmontowanym materiałem, jedna z osób powiedziała: „Wiesz, kiedy byłam mała, zawsze myślałam, że stałeś na krokodylu”. Wtedy już wiedziałem, że muszę usunąć tę scenę. Nie chcę zabijać krokodyla!”⁵⁵ W dziecięcym spojrzeniu na świat jest coś magicznego. Dziecko jest odkrywcą, a rodzic jest jego przewodnikiem, który może pobudzać wyobraźnię, otwierać umysł, jak i powodować ograniczenia, gasić naturalną kreatywność. Minkkinen tworzy osobny cykl fotografii, w którym na zdjęciach pojawia się jego syn. Wciąga go w świat swojej sztuki, wyobraźni, kreacji.



- Arno Rafael Minkkinen⁵⁶

⁵⁵ Oficjalna strona magazynu internetowego fotopolis.pl, <https://www.fotopolis.pl/inspiracje/wywiady/16403-nigdy-wiecej-nie-zabije-krokodyla-arno-rafael-minkkinen-w-rozmowie-z-fotopolispl> (dostęp 03.06.2020)

⁵⁶ Oficjalna strona Arno Rafaela Minkkinena, <https://arnorafaelminkkinen.com/index.html> (dostęp 03.06.2020)



- Arno Rafael Minkkinen⁵⁷



- Arno Rafael Minkkinen⁵⁸

⁵⁷ Oficjalna strona Arno Rafaela Minkkinena, <https://arnorafaelminkkinen.com/index.html> (dostęp 03.06.2020)

⁵⁸ Oficjalna strona Arno Rafaela Minkkinena, <https://arnorafaelminkkinen.com/index.html> (dostęp 03.06.2020)

4.5 „The Family of Man”, Edward Steichen.

Edward Steichen stworzył zbiorową wystawę „The Family of Man”, która została po raz pierwszy pokazana w Museum of Modern Art w Nowym Jorku w 1955 r. Przesłaniem tej wystawy było pokazanie solidarności wszystkich ludzi po drugiej wojnie światowej. Ukazanie podobieństw, mimo różnic wynikających z kultury, wyglądu czy miejsca zamieszkania. „Najważniejsze czym może zajmować się fotografia to zapis stosunków międzyludzkich i wyjaśnienie „człowieka innemu człowiekowi” oraz człowieka samemu sobie”.⁵⁹ Był to projekt zakrojony na ogromną skalę, pokazujący życie codzienne ludzi z całego świata, ich relacje rodzinne i społeczne. Wystawa zawiera 508 fotografii autorów pochodzących z 68 krajów. Na wernisaż przyszło 250 tys. osób, co do dziś jest absolutnym fenomenem. „W pierwszym wypadku zdjęcia przynoszą argumenty na rzecz relatywizmu kulturowego, w drugim – na rzecz uniwersalizmu. Pokazują odmienne formy ludzkiej egzystencji, a zarazem wspólne wymiary ludzkiego losu”.⁶⁰ Przeglądając album z wystawy, w szczególności zwróciłem uwagę na fotografie pokazujące relacje ojca z dzieckiem. Możemy na nich zaobserwować, jak w różnych zakątkach świata te relacje się układały. Widzimy emocje towarzyszące ojcom z różnych części świata, uczucie łączące ich z dzieckiem, trud rozstania syna z ojcem żołnierzem. Można się również przyjrzeć, jak wspólnie spędzają czas, razem ćwiczą, uczą się gry na instrumencie, czy wspólnie czytają. Na tych fotografiach widzimy chwile, w których ojciec stara się wprowadzać swoje dziecko w dorosłe życie. Widząc te zdjęcia, postrzegam te relacje na zasadzie niedoścignionego wizerunku ojca, który jest wzorem do naśladowania dla dziecka. Kimś, do kogo dziecko chce bezwarunkowo się upodobnić, żeby zasłużyć na jego aprobatę. W przeciwnym razie, może zostać przez niego niezauważone. Ojciec nie stara się wejść w świat dziecka, to dziecko musi dopasować się do niego. Fragment tego projektu rysuje pewien schemat obrazu relacji ojca z synem, który wraz z upływem lat znacznie się zmienił.

⁵⁹ N. Rosenblum, *Historia Fotografii Światowej*, Baturo, Bielsko -Biała 2005, s. 483

⁶⁰ S. Sztompka, *Wyobrażenia wizualna i socjologia*, [w:] *Fotospołeczeństwo*, red. M. Boguni - Borowska, P. Sztompka, Znak, Kraków 2012, s. 30



- Diane and Allan Arbus⁶¹



- A. Uzlyan⁶²

⁶¹ E. Steichen, *The Family of Man*, The Museum of Modern Art., New York 2013

⁶² E. Steichen, *The Family of Man*, The Museum of Modern Art., New York 2013

W swoich poszukiwaniach do projektu zrozumiałem, że nie chcę przedstawiać na fotografiach dziecka, tylko stworzyć przestrzeń, w której będę mógł podjąć próbę spojrzenia na świat z perspektywy mojego syna. Odnaleźć w sobie inny punkt widzenia. W sztuce współczesnej artysta staje się projektantem twórczych zachowań dla odbiorcy. Dzieło sztuki staje się doświadczeniem, tak samo jak dziecko doświadcza życia, ucząc się obserwacji, powtórzeń określonych zachowań, akcji i reakcji.

5. Punkt widzenia - opis prezentowanych prac

Ważnym aspektem w procesie powstawania projektu jest dla mnie forma ekspozycji. Ten element jest dla mnie tak istotny, ponieważ prace prezentowane na wystawie, w zależności od przestrzeni, będą inaczej oddziaływać na odbiorcę. Moja wystawa doktorska „Punkt Widzenia” miała miejsce w Galerii Sztuki Współczesnej w Opolu, od 13 marca do 28 czerwca 2020 roku. Po raz pierwszy spotkałem się z kuratorem wystawy Łukaszem Kropiowskim na dwa lata przed jej otwarciem. Podczas tego spotkania mogłem wstępnie zaprezentować koncepcję wystawy oraz poznać możliwości ekspozycyjne Galerii. Na pół roku przed planowanym otwarciem wystawy, ponownie spotkałem się z jej kuratorem. Mając już gotowe prace, mogłem przejść do bardziej szczegółowej formy planowania i aranżowania ekspozycji. „Mamy tu do czynienia jak gdyby ze stopniowym procesem oczyszczania dzieła z tego, co nie stanowi jego kośćca, najpierw w celu wyodrębnienia kośćca strukturalnego, a następnie wydobycia z niego tych związków, które są wspólne innym kośćcom. A zatem prawdziwą i właściwą „strukturę” dzieła stanowi to, co ma ono wspólnego z innymi dziełami ...”.⁶³ W projekcie posługuję się fotografią, wideo, instalacją oraz neonem, co stanowi jeszcze większe wyzwanie na etapie aranżowania danej przestrzeni. Każda praca jest inna, ale współgra z pozostałymi, tworząc spójną całość i wyrazisty przekaz. Chciałem, aby prace prezentowane na wystawie „pozostawały w określonym stosunku percepcyjnym z ich odbiorcami”.⁶⁴ Można tu zadać pytanie, czy akt odbioru współczesnej sztuki jest łatwy? Odbiorca „nieświadomy” zaczyna czuć się niepewnie w sytuacji, gdy nie jest w stanie zdefiniować tego, co widzi. Interpretacja dzieł podzielona jest na warstwy oraz wzajemne współdziałanie prezentowanych prac. To od interpretatora - odbiorcy zależy, jak bardzo będzie chciał się zanurzyć w przestrzeni odkodowywania wystawy. „Wartość estetyczna dzieła jest tym większa, im bogatsze są możliwości jego interpretacji, im różnorodniejsze budzi ono reakcje, im więcej aspektów ukazuje odbiorcy, nie tracąc zarazem własnej tożsamości”.⁶⁵ Umberto Eco pisze, że dzieło sztuki z jednej strony jest zamknięte, ukończone, a z drugiej strony otwarte na interpretację.⁶⁶

⁶³ U. Eco, *Dzieło otwarte*, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2008, s. 55

⁶⁴ U. Eco, *Dzieło otwarte*, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2008, s. 55

⁶⁵ U. Eco, *Dzieło otwarte*, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2008, s. 70

⁶⁶ U. Eco, *Dzieło otwarte*, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2008

„Każda percepcja dzieła jest więc zarazem interpretacją i wykonaniem, gdyż w trakcie każdej z nich dzieło odżywa na nowo w oryginalnej perspektywie”.⁶⁷

W projekcie „Punkt widzenia” wychodzę z dwóch empirii. Jedną z nich jest doświadczenie wynikające z bycia tatą, a drugą bycie obserwatorem. Te dwie postawy: taty i widza pozwoliły mi inaczej spojrzeć na świat. Przestrzeń zabawy z dzieckiem to obszar, który znajduje się poza narzuconymi regułami. To wolna strefa dla wyobraźni. W połączeniu ze sztuką, która jest nieodłącznym elementem mojego życia, prowadzi do wyzwolenia kreatywności. Wyjścia poza obszar szablonowego myślenia czy interpretowania, a przez to do zmiany punktu widzenia. Wydaje mi się, że współczesna sztuka coraz częściej naśladuje przyjęte wzory, a nie poszukuje nowych wartości, czy treści. Masmedia stały się przekąźnikiem obrazów, które wpływają na naszą świadomość. Obrazy te, często pozbawione oryginalności, w sposób banalny przedstawiają rzeczywistość. „Dziś artysta nie tylko musi negocjować swoją pozycję w społeczeństwie - by być widzialnym, słyszalnym i uznanym - ale także rolę samej sztuki. Czy byłoby to możliwe wyłącznie za pomocą klasycznych obrazów pokazywanych na wystawach w muzeach lub zdobiących wnętrza domów? Czy same obrazy zdołałyby zdobyć i utrzymać naszą uwagę, wytrącić nas z codziennej konsumenckiej rutyny?”⁶⁸ Połączenie fotografii z innymi mediami, takimi jak performance, wideo czy instalacja, pozwoliło mi na stworzenie własnej drogi w sposobie twórczej wypowiedzi. Nieustający rozwój technologii prowadzący do hybrydyczności mediów, pozwala w większym stopniu na przekraczanie granic własnej wyobraźni. Stwarza przestrzeń, która jest w stanie nas wybudzić z uśpienia. Uśpienia wynikającego z oglądania obrazów o podobnej treści, które nie wymagają dodatkowej interpretacji. Są przekazem banalnym w odbiorze.

Świat zabawy z dzieckiem, charakteryzujący się niekonwencjonalnym sposobem patrzenia na rzeczywistość, zapraszający do przestrzeni bajkowej fantastyki, stawia rodzica w trudnym położeniu. „[...] doświadczenie jako naukowo sztucznie wytworzona empiria staje się sprawą wyposażonych w aparaturę wyspecjalizowanych ekspertów: własnych doświadczeń nie nabywa się samemu, otrzymuje się je w stanie gotowym. Dlatego mentalna postać naszego świata polega w coraz większej mierze na znajomości ze słyszenia: staje się wieścią, którą - po części - zarządzają media. Nowoczesna rzeczywistość - w coraz większym stopniu zyskuje owo

⁶⁷ U. Eco, *Dzieło otwarte*, Wydawnictwo W.A.B, Warszawa 2008, s. 70

⁶⁸ M. Miecznicka, *Sztuka w naszym wieku*, Fundacja Sztuki Polskiej ING, Warszawa 2016, s. 13

zabarwienie pół rzeczywistości, w której fikcja i rzeczywistość stają się nieodróżnialne”.⁶⁹ W świecie małego dziecka rodzą się pierwsze podstawowe pytania, które prowadzą do sprawdzania co jest fantazją, a co rzeczywistością. Dziecko w tej sytuacji można porównać do czystej kartki, nienaświetlonej odbitki papieru. Nie jest naznaczone wzorcami, ideologiami, czy gotowymi postawami. Rodzic staje się w tej sytuacji osobą, która rozporządza wiedzą. Od niego zależy, czy umysł dziecka zacznie się zamykać, czy otwierać na to co widzi. Testowanie uważności widza stało się kluczowe dla mojego projektu „Punkt widzenia”. Prowadzi do zmiany punktu widzenia rozumianego nie tylko jako perspektywa patrzenia, ale także jako stan określający naszą percepcję, umiejętność koncentracji czy myślenia wpływającego na nasze emocje. Bardzo często zdarza się, że skupiamy się na czymś bardzo mocno i nie widzimy tego, na co patrzymy. Dzieje się tak między innymi dlatego, że w naszym życiu doświadczamy zjawiska zwanego ślepotą pozauwagową. Polega ona właśnie na niezauważaniu przedmiotów, których się nie spodziewamy, a znajdują się w naszym polu widzenia. Ważne jest, aby dostrzegać, a nie tylko patrzeć. Dziecko uczy się nazywać przedmioty, opisywać rzeczywistość. Sprawdza empirycznie, co powinno stać się przedmiotem dalszego badania. Wraz z upływem lat mamy coraz więcej sprawdzonych lub zasłyszanych informacji, które wpływają na nasze postrzeganie świata. Te „pewniki” wyznaczają ramy percepcji. Warto czasem zwątpić, zweryfikować, odświeżać perspektywę, testować aksjomaty. W mojej twórczości ważne jest dla mnie szukanie nowych perspektyw oraz inspiracji. Pojawienie się na świecie mojego syna, jego spojrzenie na świat, niewątpliwie odświeżyło moje postrzeganie rzeczywistości. Pytania o podstawowe sprawy oraz poruszanie oczywistych kwestii skłoniły mnie do ponownego ich przeanalizowania. W instalacji „Portal” (A) oraz na fotografii „Wszystko to co chcesz” (B) pokazuję niepokazywanie. Tworzę przestrzeń, w której odbiorca ma możliwość odpoczynku od bodźców, od nadnarracyjności otoczenia. Chciałem, żeby widz miał w tym miejscu możliwość odwołania się do własnej kreatywności i wyobraźni. Przebywania z własnymi myślami. Według mnie brakuje takich neutralnych przestrzeni, gdzie niczego się nam nie narzuca. Nasza codzienność przepełniona jest obrazami i hasłami, które nie skłaniają do żadnych refleksji. Tracimy czułość patrzenia, którą posiada dziecko. Dziecko zadaje pytania, szuka swoich rozwiązań, wciąż kwestionuje twierdzenia i pojęcia, niepodważalne dla osoby dorosłej. Punktem wyjścia do stworzenia pracy „Portal” było wspomnienie wyprawy z synem na wystawę do Centrum Sztuki Współczesnej w Warszawie. Staś miał wtedy 7 lat. Po wystawie zapytałem go, co mu się najbardziej podobało.

⁶⁹ Oficjalna strona Galerii Sztuki Współczesnej w Opolu, <https://galeriaopole.pl/wystawa-lukasza-prus-niewiadomskiego/> (dostęp 21.08.2020).

Odpowiedział, że najciekawsze dla niego było odgródzone czarnymi zasłonami przejście pomiędzy salami, w którym panowała absolutna ciemność. Powiedział mi wtedy, że to przejście jest dla niego jak portal, dzięki któremu może się przenieść gdzieś indziej. Eric-Emmanuel Schmitt w książce „Noc Ognia” porusza ciekawą kwestię pisząc, że „Życie wewnętrzne wzmacnia się dzięki zewnętrznej pustce”.⁷⁰ W pracy „Portal” zależało mi na odłączeniu zmysłu wzroku, aby pobudzić do działania naszą wyobraźnię.

Kwestię postrzegania rzeczywistości przez pryzmat manipulacji ze strony mediów, w bardzo ciekawy sposób poruszył Jarosław Kozłowski na wystawie „Dekompozycje” w Atlasie Sztuki w 2014 r. Za pomocą tablic świetlnych stworzył instalację, w której wyświetlane są wyrwane z kontekstu słowa, wyjęte z publicznych rozmów. „Buczenie i bulgotanie stało się naturalną melodią (mową) świata, czymś w rodzaju muzyki tła: ambient. Gdy dźwięki dochodzące z otoczenia są na granicy słyszalności, wtedy zdajemy sobie sprawę, iż można muzykę traktować jako element otoczenia, w ten sam sposób, co kolor światła i dźwięk deszczu. (Nie)naturalną muzyką naszego świata jest nieustanny przepływ informacji, który wywołuje stan niekończącego się oszołomienia”.⁷¹ Ważne staje się ciągle konfrontowanie własnych opinii z tym, co jest nam przekazywane. Na mojej wystawie w trakcie przejścia przez „Portal”, w którym panuje absolutna ciemność, mamy możliwość zresetowania naszego aparatu wzroku. Po wyjściu z „Portalu” ukazuje nam się neon „dziecko widzi wszystko to co chce” (C), który sugeruje widzowi, by zweryfikował dotychczasowy sposób patrzenia. Po przejściu przez ciemne pomieszczenie, jasne światło neonu powoduje, że dopiero po chwili jesteśmy w stanie odczytać napis. Ten moment ma pozwolić odbiorcy na głębszą analizę treści komunikatu. Chodzi tu o wyczulenie widza na zawarty w neonie przekaz i o to, by kierował się nim przy dalszym oglądaniu wystawy.

Rozkwit neonów jako reklam w przestrzeni miejskiej miał miejsce w latach 1955/1956. Warto wspomnieć, że w tamtych czasach reklama nie była przesiąknięta komercyjnym podejściem. Rolą neonu było nadanie charakteru miastu.⁷² Światło neonu stało się również twórczym materiałem w rękach artystów. Polska artystka Elżbieta Jabłońska natrafiła podczas jednej z podróży po Polsce na stary neon „Nowe Życie”. Neon ten w latach 70. służył we wsi nieopodal Bydgoszczy jako szyld reklamowy Rolniczej Spółdzielni Produkcyjnej. Artystka przejęła neon, który posłużył jej za punkt wyjścia do wielu działań artystycznych. „Tytułowe

⁷⁰ E.E. Schmitt, *Noc ognia*, Społeczny Instytut Wydawniczy Znak, Kraków, 2016

⁷¹ Oficjalna strona galerii Atlas Sztuki, <http://www.atlassztuki.pl/70.html> (dostęp 21.08.2020).

⁷² Oficjalna strona Muzeum Neonów, <http://www.neonmuzeum.org/krotka-historia> (dostęp 21.08.2020).

Nowe Życie nie musi oznaczać rewolucji, przewrotu, niekoniecznie wiąże się z końcem. Może zdarzyć się wszędzie i o każdej porze. Chodzi o postawienie się w stan gotowości do zmiany, otwarcia na nieznaną, poszukiwania nowych rozwiązań dla siebie, ale też dla miejsc, które tracą swoje znaczenie”.⁷³ O innym interesującym neonie artystki „Czy twój umysł jest pełen dobroci” wspomniałem we wcześniejszym rozdziale. Kolejną ciekawą instalacją artystyczną z użyciem neonu jest praca „Światłotrysk” Maurycego Gomulickiego, która powstała w 2009 roku w Warszawie. Na metalowej siatce przypominającej szklankę, zostały zamontowane okrągłe różowe neony, które migocząc na zmianę przypominają uciekające ze szklanki bąbelki. „Pod „bąbelkową szklanką” możemy odpocząć na ławce nad stawem, by zgodnie ze słowami artysty „odnaleźć to, co zawsze jest wartościowe: radość i zachwyt, które stanowią o uniwersalnej chwili szczęścia, dla której warto żyć”.⁷⁴ Warto tu również zwrócić uwagę na prace Mirosława Bałki oraz Katarzyny Krakowiak „Jutro nie przyjdzie nigdy - zagrożenie, fake go, pamięć, deszcz.”, którzy za pomocą neonów ustawionych w przestrzeni Galerii Arsenal w Białymstoku, zwrócili uwagę na kondycję człowieka we współczesnym świecie. Na co dzień musimy mierzyć się z ogromną ilością przepływających informacji, które powodując zakłócenia w sposobie postrzegania przez nas rzeczywistości, stają się również narzędziem manipulacji. Chodząc po przestrzeni Galerii, odbiorca natrafia na hasła, które w jego głowie zaczynają składać się w różne układy znaczeń. To prowadzi do wywołania różnych emocji, mających na celu pobudzenie odbiorcy do przemyśleń. Ciekawą formułę prezentowania prac zaproponował Józef Robakowski jako kurator na wystawie pt.: „Brzuch Atlasa”, która miała miejsce w 2010 roku w galerii Atlas Sztuki w Łodzi. Prace były prezentowane w absolutnej ciemności. Przed wejściem na wystawę, widz otrzymywał latarkę, dzięki której mógł odkrywać przestrzeń oraz prezentowane w niej dzieła. Ciemność panująca w pomieszczeniach pobudzała wyobraźnię i oddziaływała na zmysły. „Gest artysty przypomina nam, że sztuka nie sprowadza się do przedmiotów, do wytwarzania przedmiotów. Przedmioty są tylko śladem, zapisem gestów artysty”.⁷⁵

Przeźroczliwość, która nie mogłaby zaistnieć w realnym świecie, staje się osiągalna w sztuce. Za sprawą fotografii, która na pozór jedynie rejestruje prawidłowy obraz rzeczywistości, można zmieniać np. prawa fizyki. Wystarczy obrócić zdjęcie, czy poszukać innego kąta widzenia, aby fikcja stała się faktem. „Ponadto na obszarze sztuki dziedzina ta obejmuje także różne

⁷³ Oficjalna strona Elżbiety Jabłońskiej, <http://www.elajablonska.com/projekt-41-nowe-ycie> (dostęp 20.08.2020).

⁷⁴ Oficjalna strona serwisu Sztuka Publiczna, <https://sztukapubliczna.pl/pl/swiatlotrysk-maurycy-gomulicki/czytaj/115> (dostęp 21.08.2020).

⁷⁵ Oficjalna strona galerii Atlas Sztuki, http://www.atlassztuki.pl/pdf/katalog_7.pdf (dostęp 21.08.2020).

hybrydyczne formy, które są wynikiem oddziaływań na klasyczną postać fotografii ze strony takich mediów jak film, wideo, telewizja czy komputery. Rozszerza to istniejącą wcześniej sferę współoddziaływania techniki fotograficznej i tradycyjnych dziedzin sztuki, takich jak grafika, malarstwo czy rzeźba”.⁷⁶ Pragnę wymienić w tym miejscu prace m.in. Tomasza Komorowskiego, który w projekcie pt.: „Bez tytułu” z 2000 roku w zupełnie inny sposób podchodzi do klasycznego tematu w fotografii, jakim jest akt. Za pomocą luster rejestruje obrazy pozbawione realności. Postacie prezentowane na fotografiach przybierają formę nierealnej rzeźby. W alternatywny sposób do fotografii podchodzi również Konrad Kuzyszyn. Fotografia staje się dla niego elementem instalacji, w których występuje również wideo, obiekt. Ciekawym przykładem niekonwencjonalnego podejścia do medium jest również Antoni Mikołajczyk, który za sprawą aparatu nastawionego w tryb B, porusza się po ulicach, rejestrując aparatem światła miasta. Za pomocą długiego czasu naświetlenia uzyskuje abstrakcyjne kompozycje. Bardzo istotne są dla mnie prace Grzegorza Przyborka, który w swoich pracach tworzy „autentyczną fikcję”, prowokując widza do uważniejszego spojrzenia i testowania tego, co widzimy. Ukazuje to, jak łatwo nasz aparat wzroku ulega iluzji.

Fotografie na wystawie „Punkt widzenia” nie były poddane żadnej manipulacji. Chciałem, żeby to widz mógł odwołać się do swojej wyobraźni i tym sposobem wykreować własny obraz. Ważna staje się interakcja odbiorcy z tym co widzi, czego doświadcza na wystawie. Staram się budować przekaz tak, aby był otwarty na interpretacje. Nie zamykał, lecz otwierał pole do dyskusji, zadawania pytań. Na mojej wystawie widzimy studyjne fotografie ręki i jej detal. Te fotografie nawiązują do mojego wspomnienia jeszcze sprzed narodzin Stasia. Z czasu, gdy wszystko już było przygotowane, pokój, rzeczy i pozostało jedynie niecierpliwe wyczekiwanie na nadejście dziecka. Pamiętam sen z tego okresu, który mocno utkwiał mi w pamięci. W tym śnie prowadziłem samochód, a mój syn był tak mały, że mieścił się na opuszcze mojego palca. Sen był tak realistyczny, że gdy się obudziłem, przez dłuższą chwilę przyglądałem się swojej ręce, analizując strukturę palca. W sposobie prezentowania tych prac na wystawie, działałam skalą/wielkością prezentowanych odbitek (D). Prace „Ręka” (E) oraz „Fragment palca” (F) pokazane są w skali 1:1. Moim celem było zachęcenie odbiorcy do skupienia się na detalach. W pokazywanym fragmencie palca można dokładnie przyjrzeć się liniom papilarnym, które są unikalnym wzorem każdego z nas. Zygmunt Rytko swoje prace, odbitki fotograficzne oznaczał na odwrocie odbiciem linii papilarnych swojego palca

⁷⁶ A. Sobota, *Fotografia wolnych wyborów*, [w:] *Fotografia polska lat 90.*, red. M. Bauer, K. Jurecki, A. Miastkowski, Muzeum Sztuki i Autorzy, Łódź 2002, s. 23

wskazującego, którym wyzwalał spust migawki. Tworzył w ten sposób jedyną w swoim rodzaju sygnaturę. Możliwość przyjrzenia się liniom papilarnym czy ręce, miała na celu zwrócenie uwagi na to, w jakiej skali patrzymy na świat. Dziecko zaraz po narodzinach zaczyna dostrzegać świat wyraźniej z odległości około 20 centymetrów. Ręka rodzica zbliżająca się do jego twarzy staje się jedną z pierwszych struktur, które zauważa dziecko. Małe dziecko zaczyna obserwować rzeczywistość z innej perspektywy. Przedmioty, którymi się otaczamy, widziane w innej skali, zupełnie inaczej na nas oddziałują. Tak dzieje się na dwóch innych fotografiach prezentowanych na wystawie. Ręce sfotografowane w geście trzymania niewidzialnych przedmiotów (G, H), są powiększone do formatu 100x70, co pozwala zobaczyć je w zupełnie innej skali, podobnie jak patrzy na nie dziecko. W tych pracach wracam do wspomnienia zabaw z moim synem. W jednej z nich zaczęliśmy się bawić jedynie rękoma, w których trzymaliśmy niewidzialne zabawki. Zabawa była na tyle realistyczna, że gdy przyszła pora na pójście spać, byłem zmuszony schować niewidzialne przedmioty. Wtedy mój syn się rozplakał. Nigdy nie przypuszczałem, że tak spędzony czas, może być tak absorbujący, zarówno dla syna, jak i dla mnie. W rękach trzymaliśmy samochody, samoloty, bawiąc się nawet konkretnymi modelami. Wróciłem wtedy do wspomnienia, o którym pisałem już wcześniej, czyli do zabawy z synem koleżanki. Zrozumiałem jej sens oraz fakt, że z wiekiem uśpiłem swoją wyobraźnię oraz zdolność do różnorodności interpretacji.

W instalacji fotograficznej „Latam” (I) powracam do wspomnienia z własnego dzieciństwa. Zostało ono przywołane przez ponowne wkroczenie w świat dziecka, świat mojego syna. Mam tu na myśli możliwość latania. W dzieciństwie często budziłem się ze świadomością, że potrafię latać. Natychmiast po wstaniu zaczynałem sprawdzać swoje umiejętności, kładłem się na podłodze i testowałem, czy faktycznie mogę się unieść. Byłem przekonany, że potrafię to zrobić, dlatego szukałem przyczyny swoich niepowodzeń. Doszedłem do wniosku, że błąd polega na tym, iż nie wyciągam rąk do przodu. Zatem przez pewien czas testowałem swoje możliwości z wyciągniętymi rękoma. Naprawdę wierzyłem, że potrafię się unosić. W myśl tego co mówi Katarzyna Kozyra „na polu sztuki nasze marzenia mogą stać się rzeczywistością”.⁷⁷ Ta praca to wspomnienie, które staje się rzeczywistością. Chęć latania, wzbicia się nad ziemię towarzyszy ludzkości od dawna. Motyw ten pojawił się w mitologii, w micie o Dedalu i Ikarze. Do tematu odniósł się także Leonardo da Vinci, który

⁷⁷ K. Kozyra, *Casting*, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2010

marząc o wzbiciu się w powietrze, pozostawił po sobie wiele szkiców ptasich skrzydeł oraz projektów maszyn latających.

Janne Matias Lehtinen w projekcie zatytułowanym „Sztuka latania” również podejmuje wątek chęci uniesienia się nad ziemią. Janne już od dziecka zafascynowany był lotnictwem, ponieważ jego ojciec był pilotem szybowca. Obserwowanie ojca, jego pasji do latania, zainspirowała Lehtinena do stworzenia zdjęć, w których inscenizuje próby wzbicia się do lotu. W malowniczych sceneriach, autor tworząc różnego rodzaju obiekty, dzięki którym stara się wzbicć w powietrze, rejestruje moment tuż przed startem. Prace te, z jednej strony mogą wprowadzić nas w pozytywny nastrój, wywołać uśmiech na twarzy. Jednak z drugiej strony autor porusza w nich istotną kwestię skłonności człowieka do podejmowania ryzyka, wbrew rozsądkowi. Do tego tematu w ciekawy sposób odniósł się Grzegorz Przyborek w projekcie „Nie-Lot”. „Od dawna miałem w planie zbudowanie mechanizmu do latania. Testowałem różne rozwiązania, najlepszy okazał się napęd z miotły wiedźmy. Urządzenie nazwałem Nie-Lot. Okazało się, że stał się czymś więcej niż tylko konstrukcją. Nie-Lot stał się eteryczny, finezyjny, leciutki, mgielny, pajęczy, ulotny i zwiewny. Kiedy patrzę przez niego w górę, na niebo, na gwiazdy – czuję swoją małość, nicość, niemoc. A może wielkość, podniosłość i chęć zjednoczenia się z ogromem świata?”⁷⁸ W projekcie oprócz fotografii znajduje się również interaktywna rzeźba. Została wykonana z niesamowitą precyzją, co zresztą jest znakiem rozpoznawczym artysty. Zbudowana jest z patyczków i systemów linek. Gdy naciskamy przycisk, postać przypominająca człowieka przymierza się do skoku, do wzbicia się w przestworza. Jednak zaraz przed wybiciem, wycofuje się i wraca do pozycji wyjściowej. Również w tym wypadku obserwujemy chwilę przed startem, ale nie sam lot. Artysta dedykuje ten projekt Franzowi Reicheltowi, który z zawodu był krawcem oraz wynalazcą. Reichelt starał się skonstruować urządzenie, które w bezpieczny sposób pozwoliłoby lotnikom wyskoczyć z samolotu. Postanowił przeprowadzić eksperyment i przetestować swoje urządzenie, skacząc z wieży Eiffla. Niestety tę próbę przypłacił życiem. W ciekawy sposób do tematu latania/unoszenia się podchodzi również Sam Taylor-Wood. Artystka łamie zasady związane z grawitacją, czasem i przestrzenią. W swojej twórczości na nowo definiuje rzeczywistość, która uzależniona jest od mediów. Na fotograficznych autoportretach, zaaranżowanych w teatralny sposób, widzimy ucieczkę w świat fantazji. Sam stosując sztuczki możliwe do uzyskania dzięki fotografii, pokazuje, jak unosi się za pomocą balonów, czy też

⁷⁸ Oficjalna strona PWSFTviT w Łodzi, <https://www.filmschool.lodz.pl/news/932,nie-lot-w-szklarni-z-checci-unoszenia-sie.html> (dostęp 21.08.2020).

w skomplikowanych pozycjach balansuje na krawędzi krzesła. Robi to z niesamowitą lekkością, wbrew temu co powinno się stać w sytuacji przedstawionej na zdjęciu.

W mojej instalacji pt. „Latam” prezentowanej na wystawie widzimy wydruk o wymiarach 180x40 cm. Zdjęcie przedstawia mnie, leżącego z wyciągniętymi do przodu rękoma. Jest to pozycja do lotu z moich dziecięcych marzeń. Za sprawą balonów z helem, które za pomocą wstążki przywiązane są do wydruku, unoszę się w powietrze. Niestety mój lot nie trwa długo, ponieważ hel utrzymuje mnie w powietrzu tylko przez parę godzin. Na początku wystawy widz może zobaczyć realizację mojego marzenia. Ten krótki moment, kiedy wszystko staje się możliwe. Wraz z opadaniem instalacji na ziemię, można zaobserwować raczej obraz upadku niż spełnienia. (J)

Częścią mojego projektu „Punkt widzenia” są również videoperformance’y. W jednym z nich pt. „Papo”, wcielam się w postać maskotki. (K) Towarzyszyła ona mojemu synowi przez pewien czas, działając na niego uspokajająco i usypiająco. Maskotkę dostaliśmy w prezencie i od samego początku wydawała mi się okropna. Melodie, które grała, były nie do zniesienia. Postanowiliśmy wraz z żoną, że nigdy jej nie uruchomimy. Jednak pewnego razu podczas jazdy samochodem syn bardzo płakał i w akcie desperacji włączyliśmy maskotę. Nagle syn zaczął się uśmiechać. Od tamtego momentu zabawka towarzyszyła nam dzień w dzień przez parę miesięcy. Stała się częścią naszej rodziny. Wstawałem z piosenką na ustach i kładłem się spać nucąc melodie z maskotki. Mogłem je śpiewać o każdej porze dnia i nocy. Ta potrzeba powtarzalności u dziecka sprawiła, że melodie wydobywające się z zabawki, stały się także moją rutyną. Z czasem Papo odszedł w niepamięć, pozostawiając po sobie tylko wspomnienie. Wspomnienie, które zainspirowało mnie do zrealizowania tego videdoperformance’u. W swoich działaniach videoperformance nawiązuję do pionierów sztuki wideo, takich jak Bruce Nauman czy Józef Robakowski. Z końcem lat 60. głównym motywem prac stał się sam artysta. Bruce Nauman pracował z własnym ciałem. Artysta wykorzystywał zasadę odwracania rzeczy „wewnętrzną stroną na wierzch w celu zobaczenia, jak wyglądają. Polegało to na robieniu rzeczy, których normalnie nie chce się robić, poddawaniu siebie samego działaniu nieznanymi okoliczności, badaniu reakcji oporu w celu znalezienia ich przyczyn, jak terapia”.⁷⁹ W podobnym obszarze działają wspomniani przeze mnie w pierwszym rozdziale John Wood i Paul Harrison. Ciekawym przykładem jest także praca Grzegorza G. Zgraji z 1976 roku. W 1978 jako pierwszy obronił dyplom na Akademii Sztuk Pięknych posługując

⁷⁹ Oficjalna strona serwisu culture.pl, <https://culture.pl/pl/wydarzenie/bruce-nauman-nie-no> (dostęp 21.08.2020).

się pracami wideo, czym wywołał niemały skandal. W pracy „12 dźwięków coca-coli” widzimy autora, który stoi na wprost kamery i w ręku trzyma butelkę coca-coli. Upija łyk, a potem dmucha w butelkę tak, aby wydobyć z niej dźwięk. Następnie powtarza tę samą czynność. Dla artysty bardzo istotny był fakt eksperymentowania z obrazem i dźwiękiem, przez co zbliżał swoje realizacje do obrazu telewizyjnego. Telewizja w tamtych czasach była głównym narzędziem propagandy. Za sprawą tego videoperformance’u pokazał, że telewizja może kłamać. W jego pracy, po każdym kolejnym łyku napoju, dźwięk wydobywający się z butelki jest wyższy od poprzedniego. Natomiast zgodnie z prawami akustyki, powinno być na odwrót. Dzięki zastosowaniu dubbingu, udało mu się zakłamać rzeczywistość tak, że osoby oglądające pracę, nie zdawały sobie sprawy z tej manipulacji. W moich działaniach kamera staje się chłodnym obserwatorem akcji. Kadr jest fotograficzny, bez zmiany planów czy montażu. W pracy „Papo” moja twarz jest pomalowana na fioletowo, staram się tym samym upodobnić do maskotki mojego syna. Na kolanach, ramionach oraz brzuchu umieszczone są figury geometryczne. Każda z nich jest w innym kolorze. Dotknięcie ucha powoduje włączenie piosenki, a naciśnięcie przycisku na brzuchu zadanie pytania. Aby odpowiedzieć na pytanie, naciskam na poszczególne figury geometryczne, uzyskując poprawną, bądź błędną odpowiedź. Na wystawie „Punkt Widzenia”, ten videoperformance wyświetlony jest za pomocą rzutnika. Praca puszczona jest w pętli, bez początku i końca. Jej dźwięk jest dominującym elementem na wystawie. To widz decyduje o tym, ile czasu chce przeznaczyć na oglądanie. Kiedy przejdzie do dalszej części wystawy, dźwięki Papo będą mu towarzyszyć przez cały czas, tak jak mi kiedyś towarzyszyły. Drugim videoperformance’em wchodzącym w skład projektu jest praca pt.: „1,2,3” (L), w której powtarzam przez cały czas tę samą czynność. Podnoszę piłeczkę, następnie ją upuszczam i tak w kółko. Temu działaniu towarzyszy odliczanie. Inspiracją do powstania tej pracy była obserwacja mojego syna. Gdy miał około roku, w pewnym momencie podczas posiłku zrzucił łyżeczkę, którą od razu podniosłem i położyłem obok niego. Po chwili ponownie ją zrzucił. Byłem ciekawy kiedy się znudzi, jednak przedmiot spadał na ziemię niezliczoną ilość razy. W końcu to ja przegrałem ten eksperyment, gdy zniescierpliwiony odstawiłem łyżeczkę w miejsce niedostępne dla dziecka, aby przerwać to niezrozumiałe dla mnie doświadczenie. Z czasem pojąłem, że w doświadczeniu tym, nie ma miejsca na nudę, a raczej na dogłębne zbadanie zasad grawitacji. Dziecko powtarzając na pozór bezsensowną czynność doświadcza, czym jest przyczyna i skutek. W pracy „1,2,3” powracam do tego eksperymentu i ponownie wystawiam siebie na próbę cierpliwości. Odliczanie kolejnego upadku piłeczki, buduje mnie na nowo, moją wytrwałość do kontynuowania tego działania, które z perspektywy osoby dorosłej, przestało być już od dawna istotne. Ta praca to

dokamerowy videoperformance. Na białej cykloramie leży piłeczka. Wchodzę z prawej strony kadru, podnoszę piłeczkę, a następnie ją upuszczam. Odliczając, powtarzam w kółko tę samą czynność. W tym videoperformansie wystawiam na próbę nie tylko siebie, ale i odbiorcę. W odróżnieniu od pracy „Papo”, która jest zapętłona i bez znaczenia jest w niej początek czy koniec, w przypadku pracy „1,2,3” jest to dla mnie bardzo istotne. Trwa ona prawie 38 minut. Będąc na różnych wystawach, często zdarza mi się oglądać prace video, które już trwają. Stoję wtedy przed dylematem, czy czekać na koniec, żeby zobaczyć początek, czy też wrócić później z nadzieją obejrzenia całości za pierwszym razem. Aby zobaczyć pracę „1,2,3” (M) na wystawie „Punkt widzenia”, należy stanąć w wyznaczonym miejscu, kwadracie. Gdy widz znajduje się we wskazanej strefie, za pomocą czujnika ruchu podłączonego do mini komputera włącza się film. (N) Kiedy opuści strefę, wówczas film zatrzymuje się. Jest tylko kilka sekund na podjęcie decyzji, czy chcemy wznowić oglądanie. Gdy film jest zastopowany i wejdziemy z powrotem w wyznaczony obszar, projekcja jest kontynuowana, jednak gdy odejdziemy na dłużej, wraca do początku i trzeba zacząć od nowa. Przez to dochodzi do poruszenia istotnej dla mnie kwestii, że nie tylko ja doświadczam tego filmu/eksperymentu. Tworzę tym sposobem przestrzeń do interakcji z widzem. To on decyduje czy chce wziąć udział w tym eksperymencie i jak długo będzie on trwał. „W sztuce współczesnej artysta staje się projektantem twórczych zachowań dla odbiorcy”.⁸⁰ We współczesnym odbiorze sztuki, klasyczny schemat działania zmienia się. Dzieło staje się interaktywne, może się zmieniać w trakcie prezentacji. Chciałbym tu podać przykład pracy, instalacji, której integralną częścią staje się widz. Mowa tu o „Blow-up” Rafael Lozano-Hemmera. Instalacja ta umieszczona jest w Poznaniu, w wejściu do hotelu Blow Up Hall. Ten kto stanie przed tą interaktywną pracą, automatycznie staje się jej częścią. Osoba, która znajdzie się w zasięgu kamer, pojawia się na ekranie, podzielonym na wiele małych części. Każda z nich pokazuje inną perspektywę, obraz jest w zbliżeniu lub oddaleniu. Powstaje w ten sposób mozaika, wrażenie obrazu podzielonego na piksele różnej wielkości. Obrazy płynnie zmieniają się wraz z ruchem widza. „[...] tak jak film fabularny stał się spełnieniem marzeń autorów wielkich narracji, czy to w powieści, czy w malarstwie, tak sztuka wideo i filmowe projekty artystów pozwoliły na samorealizację w sztuce performans, na nieograniczone wzbogacanie wypowiedzi adresowanej do zmysłu wzroku i słuchu, prowokującej, ale też nie dającej się objąć jednym spojrzeniem i wymagającej poświęcenia niezakłóconej uwagi przez odpowiednio długi czas”.⁸¹

⁸⁰ R.W. Kluszczyński, *Sztuka interaktywna*, Wydawnictwo Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2010

⁸¹ A. Morawińska, *Inwazja dźwięku. Muzyka i sztuki wizualne*, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa, 2009, s. 13

Po przyjściu na świat dziecka, długo wyczekiwany momentem były pierwsze słowa syna. Chwila, kiedy po raz pierwszy zwrócił się do mnie słowem „tata”. Z jednej strony wiedziałem, że dla dziecka to po prostu zlepek dwóch sylab. Na tym etapie rozwoju jest to najprostsze i zarazem najbardziej naturalne słowo do wypowiedzenia. Z biegiem czasu, słowo „tata” zaczęło nabierać różnych znaczeń, wołania, próśby, czy okazania irytacji. Zazwyczaj jest wypowiadane z nasiloną częstotliwością, nie pozostawiając chwili do namysłu. Dla mnie oznacza natychmiastowe działanie, reakcję i skupienie na tej jednej osobie, która je wypowiada, na moim synu. Zazwyczaj gdy zauważy, że moja uwaga nie jest skupiona w wystarczającym stopniu na jego wypowiedzi, częstotliwość powtarzania słowa „tata” znacznie się nasila. Przed narodzinami syna, będąc już w szpitalu, wsłuchiwalismy się w dźwięki wydobywające się z urządzenia, które mierzyło tempo bicia serca dziecka. Przypomniało mi to projekt Christiana Boltanskiego, który polegał na nagrywaniu dźwięków bicia ludzkich serc. Wraz z żoną wzięliśmy w nim udział w 2011 roku w Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, gdzie nagralismy bicia swoich serc. Stały się one częścią projektu artysty. Zbiór nagrań artysta umieścił na jednej z japońskich wysp. Aby dotrzeć do archiwum, trzeba odbyć podróż, która wymaga użycia wielu środków transportu. Na malowniczej wysepce można wsłuchać się w dźwięki bicia ludzkich serc. „Oczywiście prościej byłoby umieścić te odgłosy serca w Internecie. Dla mnie jednak ważniejsze jest to, by odbyć tę podróż, aby dojechać tam. A nie jest wcale tak łatwo tam dotrzeć. I to tylko po to, aby posłuchać bicia serca osoby, którą się kocha”.⁸² W ciekawy sposób w swoich pracach używa dźwięku Konrad Smoleński. Jego instalacja dźwiękowa pt.: „The End of the Radio”, złożona jest z 85 mikrofonów na tyczkach, z których wydobywają się dźwięki. Artysta odwraca w ten sposób funkcję mikrofonu, który w tej sytuacji nie zbiera dźwięku, tylko staje się głośnikiem. Z mikrofonów wydobywają się emocjonalne wypowiedzi zarejestrowane podczas wielkich pochodów. Głosy nagrane przez Smoleńskiego są przez niego zniekształcone, a dodatkowo przechodząc przez mikrofony powodują powstanie szumu. Szumu, z którego od czasu do czasu jesteśmy w stanie zrozumieć pojedyncze słowa. W innym projekcie zatytułowanym „Boga nie ma” z 2009 roku, artysta buduje instalację z wielu głośników. Wydobywają się z nich szумы, które wywołują u widza poczucie zagrożenia. W mojej instalacji dźwiękowej „Tata” (O), która jest częścią projektu „Punkt widzenia”, działam minimalistycznie. Na jednej ze ścian galerii zawieszono słuchawki. Po ich założeniu słyszymy pojedyncze słowo tata, którego częstotliwość wypowiedzania narasta. Zaczyna się nakładać, aż do momentu powstania szumu,

⁸² Oficjalna strona kwartalnika obieg, <https://archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/recenzje/4587> (dostęp 10.06.2020).

z którego trudno jest cokolwiek wyodrębnić. Długo wyczekiwane słowo tata jest początkowo wyraźnie słyszalne. Wraz z upływem czasu zwiększona częstotliwość wypowiedzianego go staje się nieodłączną częścią codzienności. Mimo to, jest dla mnie tak samo ważne i wyczekiwane, jak na samym początku.

Światło jest niezbędnym elementem, dzięki któremu powstaje obraz fotograficzny i filmowy. To właśnie światło stało się głównym tematem części prac Józefa Robakowskiego. Już na początku swojej twórczości stworzył performance do kamery pt.: „Jezioro Łabędzie”. Za pomocą metalowych rurek, z których wydobywały się płomienie, wykonał wraz z Juliuszem Wendlandem wyrazisty taniec. Praca, która wyświetlana była w ciemnościach, wciągała widza w taniec świateł. W swoich działaniach związanych ze światłem artysta nawiązywał do działań Andrzeja Pawłowskiego. „Twórczość jest przyjemnością produkcji pewnego rodzaju energii, jej noszeniem i emanowaniem (...)”.⁸³ Józef Robakowski w 1971 roku stworzył pracę pt. „Test”, w którym głównym tematem jest również światło. Na taśmie filmowej wykonał różnej wielkości otwory. W trakcie projekcji światło przechodzące przez taśmę filmową powodowało pojawienie się punktów świetlnych na ekranie. Wywoływało to u odbiorcy zjawisko powidoku. W trakcie projekcji artysta często stawał przed ekranem z lustrem, dzięki któremu potęgował doznanie światła w odbiorcy. W ciekawy sposób do użycia światła w swoich pracach podchodzi Chi Tsung Wu, który w 2013 roku na Biennale Sztuki Mediów we Wrocławiu zaprezentował projekt „Crystal City 004”. Do ściany przymocowane były różnej wielkości przezroczyste bryły, przed którymi zamontowany został obracający się punkt świetlny. Tym sposobem na ścianie tworzyły się przestrzenne obiekty, które przypominały tytułowe kryształowe miasto. Tak jak słońce zmienia układ cieni budynków, tak tutaj punkt świetlny stał się impulsem do zmian. Artysta w tej pracy nawiązał do dynamicznie rozwijającego się niewidzialnego miasta złożonego z mediów, sieci, informacji czy programów. W swojej pracy, instalacji świetlnej pt. „Zajączki” (P) nawiązuję do własnego wspomnienia z dzieciństwa. Kiedy byłem dzieckiem, razem z babcią puszczałyśmy na ścianę zajączki. Zasłaniając część światła z latarki, tworzyłem różne kształty. Babcia zawsze pytała się co widzę, a następnie spisywała i rysowała wszystko, co jej opisywałem. Niestety jej zapiski nie zachowały się. Praca „Zajączki” prezentowana jest na wystawie za pomocą lampy błyskowej i pryzmatu. Zajączki nie są pokazywane przez cały

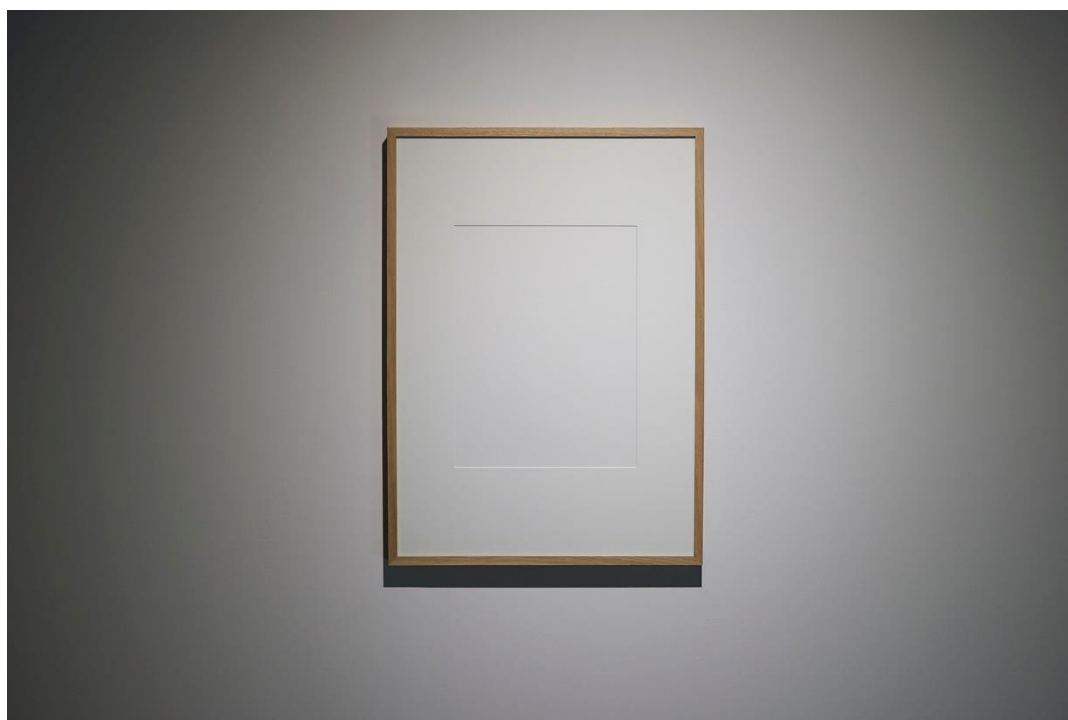
⁸³ Oficjalna strona Narodowego Centrum Kultury, https://www.nck.pl/upload/archiwum_kw_files/artykuly/9._lukasz_ronduda_-_uwaga_swiatlo._realizacje_filmowe_i_wideo_jozefa_robakowskiego_z_wykrozystaniem_swiatla.pdf (dostęp 21.08.2020).

czas, pojawiają się w różnym rytmie, losowo. Widz może w nich zobaczyć błyski światła lub kształty, które tworzy jego własna wyobraźnia.

Dokumentacja wystawy/prac:



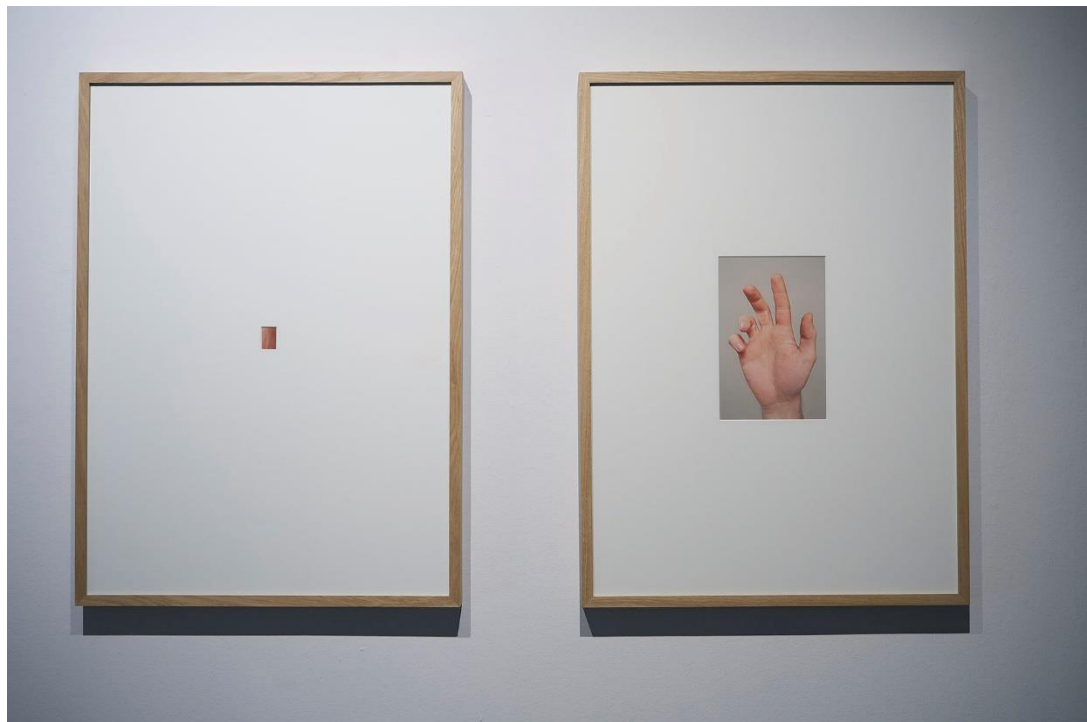
- (A), „Portal”, instalacja



- (B), „Wszystko to co chcesz”, fotografia



- (C), „Dziecko widzi wszystko to co chcesz”, neon



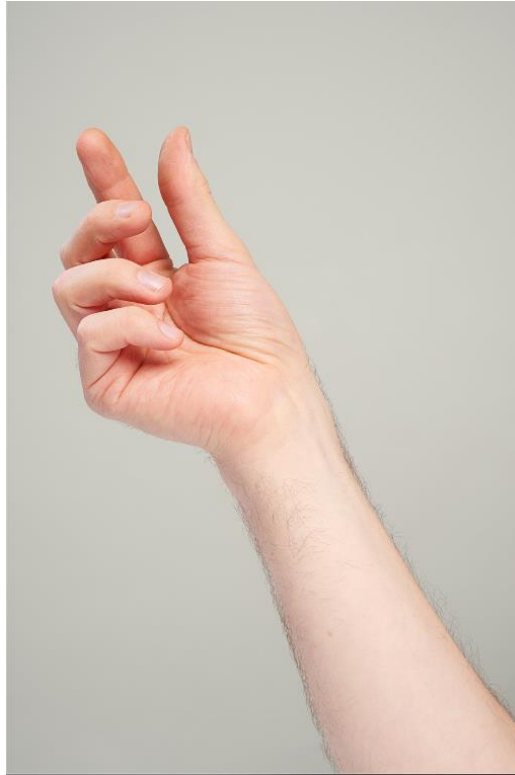
- (D), „Fragment palca”, „Ręka”, fotografia



- (E), „Ręka”, fotografia



- (F), „Fragment palca”, fotografia



- (G) „Boeing F/A-18E/F „Super Hornet”, fotografia



- (H) „Viper RT/10”, fotografia



- (I) „Latam”, instalacja



- (J) „Latam”, instalacja



- (K) „Papo”, videoperformance



- (L) „1,2,3”, videoperformance



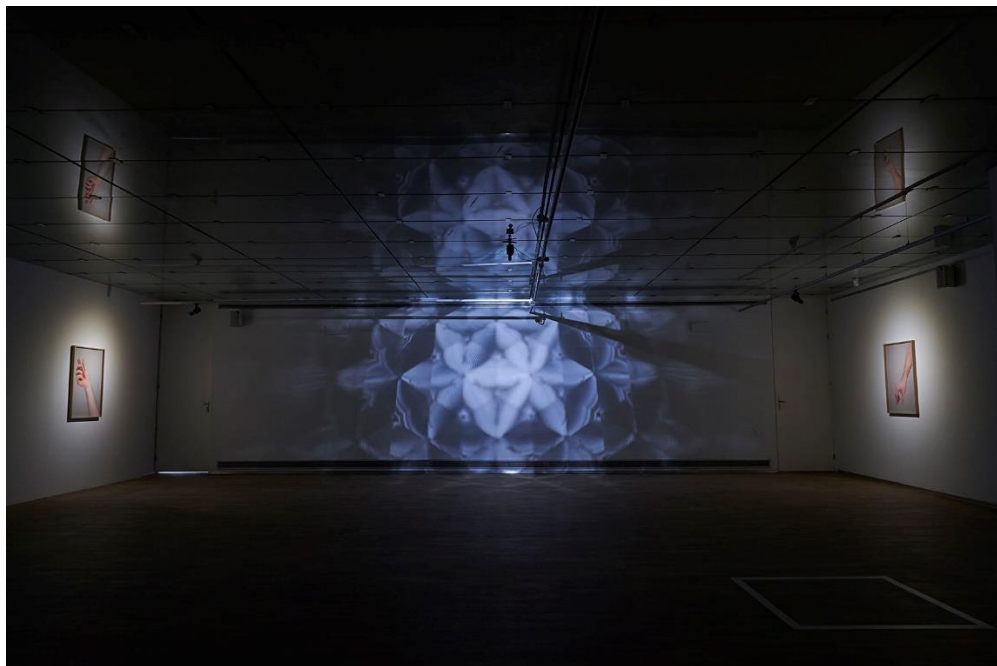
- (M) „1,2,3”, videoperformance



- (N) „1,2,3”, videoperformance



- (O) „Tata”, instalacja dźwiękowa



- (P) „Zajaczki”, instalacja dźwiękowa

6. Zakończenie

Gdy stałem się tatą, otworzyła się przede mną nowa perspektywa patrzenia na świat. Sprawiała ona, że mój punkt widzenia zyskał nowy wymiar, a co za tym idzie był impulsem do stworzenia tego projektu. Projektu łączącego dwa światy, dziecka i osoby dorosłej, która wraca do zatartych wspomnień z dzieciństwa. Zastosowałem w nim różne środki wyrazu, takie jak: videoperformance, fotografia, neon, instalacja świetlna, fotograficzna oraz dźwiękowa. Realizacja projektu była długotrwałym procesem. Bycie tatą jest dla mnie wielowymiarowym doświadczeniem, dlatego też nie byłem w stanie przedstawić go przy pomocy jednego medium. „...to artysta, wybierając media, decyduje o tym, co chce powiedzieć. W wyborze, bądź nawiązaniu do określonego medium, wyraża się stosunek artysty do konkretnych praktyk społecznych, w ramach których dane medium występuje, a więc nie tylko stosunek artysty do materialności, fizyczności czy techniczności medium, ale stosunek do tego, co niematerialne, do praktyk kulturowych w ramach których dane medium funkcjonuje”.⁸⁴

Działania interdyscyplinarne są wynikiem drogi, którą przeszedłem: od bycia fascynatem fotografii, do stania się świadomym artystą. Wynikają one między innymi z tego, że na swojej drodze edukacji artystycznej spotkałem ludzi takich, jak prof. Grzegorz Przyborek czy prof. Józef Robakowski. Połączenie świata sztuki ze światem dziecka jest dla mnie naturalnym procesem, ponieważ w tych dwóch światach wychodzimy z narzuconego nam sposobu percepcji rzeczywistości. „Sztuka pozwala nam nabierać dystansu do rzeczywistości i odkrywać jej inne wymiary, ...”⁸⁵ Bycie tatą pomogło mi spojrzeć na mój świat sztuki z innej perspektywy. Stało się inspiracją do powstania prac, łączących dwa światy, dziecka i dorosłego. Powrót do moich dziecięcych wspomnień oraz próba realizacji marzeń, o których śniłem jako mały chłopiec. Wszystko to powróciło i połączyło się z punktem widzenia mojego syna, dla którego wszystko jest możliwe. W ramach wystawy „Punkt widzenia” zależało mi na stworzeniu przestrzeni, w której widz miałby swobodę interpretacji. Chciałbym, aby te prace uruchomiły obszary wyobraźni, dzięki którym odbiorca wyzbył się codziennej banalności patrzenia. Zobaczył coś więcej niż tylko białą kartkę, odkrył nową przestrzeń i obrazy istotne dla niego, a nie dla osób postronnych.

Ten projekt niejako zamyka pewien etap w moim życiu. Jest z jednej strony podsumowaniem, a z drugiej otwarciem na nowe przemyślenia, rozważania. Bycie tatą skłania do uważniejszego

⁸⁴ G. Dziamski, *Sztuka po końcu sztuki*, Arsenał, Poznań 2009, s. 206

⁸⁵ G. Dziamski, *Sztuka po końcu sztuki*, Arsenał, Poznań 2009, s. 11

obserwowania świata, dostrzeganiu nowych rzeczy w codzienności. Zyskałem świeżą perspektywę patrzenia, która cały czas ewoluuje i z całą pewnością nie popadnie w rutynę. Czas spędzony z synem rozwija mnie nie tylko jako tatę, ale także jako artystę. Sprawia, że mój Punkt widzenia nie jest czymś stałym, ale zmienia się wraz ze mną.

7. Bibliografia:

- M. Boguni - Borowska, P. Sztompka, *Fotospołeczeństwo*, Znak, Kraków 2012
- A. Czajkowska, *Bart Pogoda*, *Fathers*, 2015, nr.1
- B. Czubak, *Józef Robakowski. Moje własne kino*, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa 2012
- G. Dziamski, *Sztuka po końcu sztuki. Sztuka początku XXI wieku*, Galeria Miejska „Arsenał”, Poznań 2009
- U. Eco, *Dzieło otwarte*, Wydawnictwo W.A.B, Warszawa 2008
- E. Fuchs, K. Jurecki, *Grzegorz Przyborek, Pamięć obrazów*, Turlej Group, Łódź 1999
- M. Haerdter, M. Moszkowicz, Ch. Rasch, R. Schefferski, *Roland Schefferski Financial Time(s)*, Słubfurt e.V., Słubice 2014
- T. Hogg, *Język niemowląt, Świat książki*, Warszawa 2003
- R. W. Kluszczyński, *Sztuka interaktywna*, Wydawnictwo Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2010
- E. Kozłowska, I. Żółcińska, Z. Fogtt, *Energia przekazu*, Fundacja Sztuki Współczesnej In Situ, 2005
- K. Kozyra, *Casting*, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2010
- A. Kubicka - Dzieduszycka, K. Dobrowolski, *Nam June Paik, Driving Media*, Fundacja WRO Centrum Sztuki Mediów, Wrocław 2009
- H. Kuśmirek, R. Bromboszcz, S. Sobczak, T. Wendland, *Polska Sztuka Wideo*, IF MUSEUM Inner Spaces, Stowarzyszenie Kontekst Sztuki, Poznań 2006
- P. Krajewski, V. Kutlubasis - Krajewska, *Józef Robakowski. Obrazy energetyczne. Zapisy biomechaniczne 1970 – 2005*, Fundacja WRO Centrum Sztuki Mediów, Wrocław 2007
- P. Krajewski, V. Kutlubasis - Krajewska, *Ukryta dekada, Polska sztuka wideo 1985 – 1995*, Fundacja WRO Centrum Sztuki Mediów, Wrocław 2010

- E. Lasota, *Wojciech Prażmowski. Portret wewnętrzny*, Muzeum w Gliwicach, Gliwice 2019
- L. Lechowicz, *Fotografia polska. Wojciech Prażmowski*, Terra Nova, Warszawa 2000
- M. Miecznicka, *Sztuka w naszym wieku*, Fundacja Sztuki Polskiej ING, Warszawa 2016
- A. Morawińska, *Inwazja dźwięku. Muzyka i sztuki wizualne*, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa, 2009
- A. Passent, *Dziecko? O Matko*, Edipresse Polska, Warszawa 2011
- N. Rosenblum, *Historia Fotografii Światowej*, Baturo, Bielsko -Biała 2005
- A. Rottenberg, *Sztuka w Polsce 1945 - 2005*, Stentor, Warszawa 2006
- E.E. Schmitt, *Noc ognia*, Społeczny Instytut Wydawniczy Znak, Kraków, 2016
- M. Sielska, *Robakowski - Cahen*, Zachęta - Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2002
- A. Sobota, *Fotografia wolnych wyborów*, [w:] *Fotografia polska lat 90.*, red. M. Bauer, K. Jurecki, A. Miastkowski, Muzeum Sztuki i Autorzy, Łódź 2002
- T. Sosnowski, *Ojciec we współczesnej rodzinie*, Wydawnictwo Akademickie ŻAK, Warszawa 2011
- E. Steichen, *The Family of Man*, The Museum of Modern Art., New York 2013
- P. Sztompka, *Sociologia wizualna*, Wydawnictwo naukowe PWN, Warszawa 2006

Strony internetowe:

www.archiwum-obieg.u-jazdowski.pl

www.arnorafaelminkkinen.com

www.atlassztuki.pl

www.culture.pl

www.elajablonska.com

www.fathers.pl

www.filmschool.lodz.pl

www.fotopolis.pl

www.galeriaopole.pl

www.lodzkaliska.pl

www.nck.pl

www.neonmuzeum.org

www.sztukapubliczna.pl

www.time.com

www.thereluctantfather.com

www.wysokieobcasy.pl

www.zacheta.art.pl