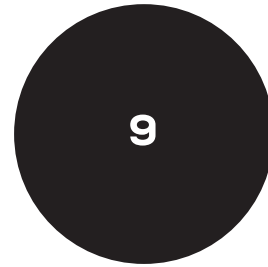




INSTYTUT
KULTURY
POLSKIEJ



Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej.

tytuł:

Co odtwarza „Zapis”?

autor:

Krzysztof Świrek

źródło:

„Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej” 9 (2015)

odsyłacz:

<http://pismowidok.org/index.php/one/article/view/288/531/>

wydawca:

Instytut Badań Literackich PAN
Instytut Kultury Polskiej UW
Widok. Fundacja Kultury Wizualnej

Krzysztof Świrek

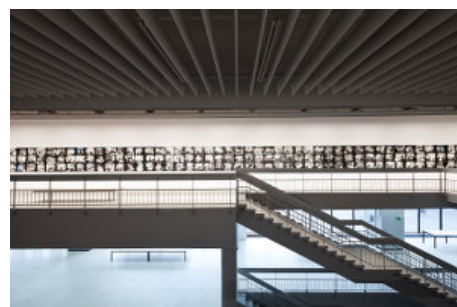
Co odtwarza „Zapis”?

„Zofia Rydet. Zapis 1978–1990”, kuratorzy: Sebastian Cichocki, Karol Hordziej, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, 25 września 2015 – 10 stycznia 2016

Wystawa „Zofia Rydet. Zapis 1978–1990” to prezentacja ogromnego, imponującego rozmachem projektu, który nigdy nie został ukończony i nigdy nie otrzymał swojej ostatecznej postaci. Zofia Rydet rozpoczęła dokumentowanie polskiego życia społecznego w 1978 roku. Przez wiele lat podróżowała po Polsce, odwiedzając domy i mieszkania, fotografując drogi i tabliczki z nazwami miejscowości, portretując ludzi i sposoby, w jakie organizowali oni swoją codzienną przestrzeń. Na wystawie w warszawskim Muzeum Sztuki Nowoczesnej można zobaczyć kilkaset fotografii i nadal jest to zaledwie niewielka część archiwów Rydet. Poszczególne fotografie prezentowała ona zawsze w nieuchronnie fragmentarycznym wyborze; część pokazywanych dziś w Muzeum materiałów pojawiała się już wielokrotnie na rozmaitych indywidualnych i zbiorowych wystawach¹. Jednak dopiero niedawno podjęto próbę rozpoznania i zbadania całości tego zbioru.

Serie

„Zapis 1978–1990” jest efektem trzyletniego projektu badawczego, realizowanego przez kilka instytucji: Fundację Sztuk Wizualnych, Fundację im. Zofii Rydet, warszawskie Muzeum Sztuki Nowoczesnej oraz Muzeum w Gliwicach. Pełniejsza (choć wciąż – lub z istoty – niezamknięta) prezentacja tego, co od lat funkcjonuje pod nazwą *Zapisu socjologicznego* (choć to nie artystka tytuł wymyśliła), znajduje się [na poświęconej fotografce stronie internetowej](#), ale dopiero wystawa pozwala docenić skalę przedsięwzięcia, mniszej pracy, jaką przez lata wykonywała artystka. Fotografie na stronie internetowej są prezentowane jedna po



Wystawa „Zofia Rydet. Zapis 1978–1990”. Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie

drugiej lub w formie złożonej z ikonki mozaiki, ale dopiero efekt dużej liczby odbitek zgromadzonych na ścianach daje wyobrażenie o skali projektu.

Muzealną prezentację „Zapisu” (kuratorzy zrezygnowali z członu „socjologiczny”) podzielono na kilka sekcji, odpowiadających mniej więcej cyklom, które wydzieliła sama autorka zbioru. W pierwszej, większej sali można zobaczyć kilka zdjęć sprzed rozpoczęcia głównego projektu (nazwanych *Pre-Zapis*), serię *Mit fotografii*, w której Rydet przygląda się użyciom obrazu fotograficznego w odwiedzanych przez siebie domach. Kolejne mniejsze serie także są studiami tematycznymi: w *Obecności* fotografka pokazuje rozmaite sposoby eksponowania wizerunków Jana Pawła II, w *Oknach* i *Telewizorach* przygląda się różnaitościom z pozoru banalnych elementów wnętrza. Po drugiej stronie sali umieszczono środek ciężkości całej wystawy, czyli *Zapis socjologiczny*: złożony z ponad dwustu odbitek wybór spośród tysięcy realizowanych w podobny sposób fotografii ludzi pozujących we wnętrzach własnych domów. Właśnie te wizerunki stały się wyznacznikiem estetyki projektu, kojarzonej z wysokim kontrastem spowodowanym użyciem lampy błyskowej; centralną, symetryczną kompozycją, w której centrum znajduje się zamieszkujący tę przestrzeń człowiek; wreszcie – z użyciem obiektywu szerokokątnego, który miał za każdym razem ująć możliwie pełny kontekst ludzkiej postaci.

Już w pierwszym spotkaniu z „Zapise” napotkamy tak wiele materiałów, że nawet najbardziej oczarowany odbiorca poczuje się wystawiony na próbę, zwłaszcza gdy po drugiej stronie monumentalnej ściany wystawowej odkryje kolejne kilkadziesiąt odbitek. Tym razem to *Zawody*, portretujące różne przestrzenie pracy, *Mieszkania artystów*, wreszcie *Kobiety na progach* – seria na tle całego projektu wyraźniej upozowana i napełniona konwencjonalną symboliką kobiety jako strażniczki przestrzeni prywatnej. Całość ekspozycji dopełnia kilka gablot z materiałami archiwalnymi i oryginalnymi odbitkami, wreszcie – dwie wydzielone zasłonami, przyciemnione przestrzenie z pokazami z rzutników. W jednej z nich można zobaczyć wybór ujęć poświęconych domom mieszkalnym, w drugiej – pejzaże, serie wizerunków dróg, tablic z nazwami miejscowości, pól.

Prace są eksponowane w sposób, który podkreśla metodyczny sposób ich wytwarzania. Rozmieszczone są w zwartych seriach, w jednym ciągu albo w dwóch, trzech rzędach, w minimalistycznych czarnych ramach, ledwie oddzielających jedną odbitkę od drugiej. Idąc wzdłuż ściany, widz przegląda kolejne zdjęcia niczym

„stykówki”, zauważa warianty, odmiany podobnych kompozycji, może poszukiwać podobnych motywów. Urok tego typu zbiorów polega między innymi na tym, że trzeba trenować swój sposób patrzenia, by nie dać się zwieść fasadzie podobieństwa i powtarzalności. Oglądając kolejne zdjęcia okien, telewizorów, ujęcia meblościanek i kolekcji proporczyków przyczepionych do ściennej maty warto przypomnieć sobie tę banalną zasadę, że nudy uniknąć można tylko poświęcając więcej czasu każdemu ujęciu.

Tematyzacja

Z problemem nudy wiąże się kluczowa decyzja kuratorów: by zaprezentować wybór ze zdjęć Rydet właśnie wedle klucza tematycznego – tak, że podział i prezentację kolejnych części wyznacza fotografowany przedmiot. Można mieć wątpliwości, czy taki sposób prezentacji wydobywa ze zbioru Rydet to, co w nim najciekawsze. Przecież w tych fotografiach nie chodzi o czysto dokumentacyjny zapis, o katalog: przechodząc mimo kolejnych sekcji, można tymczasem odnieść wrażenie, że w czasie wystawy powinniśmy zobaczyć chociaż trochę „okien”, chociaż kilka „telewizorów” i zaliczyć możliwie dużo wnętrza z *Zapisu socjologicznego*. Można wyobrazić sobie wiele metod selekcji, które podkreśliłyby mniej oczywiste aspekty całego zbioru: na przykład podkreślały pewne wątki powracające w różnych seriach, akcentowały jakiś typ postaci, wybierały sobie pewien temat, na przykład chaos przestrzennego i kontrastowały go z innym – wizerunkami podkreślającymi ład. Jest tak w przypadku strony internetowej kolekcji, gdzie obok samego archiwum zamieszczono kilka kuratorskich wyborów, dokonanych przez fotografki, teoretyków i teoretyczki sztuki, poszukujących odmiennego klucza formalnego czy tematycznego.

Broniłbym jednak decyzji autorów wystawy w MSN, świadczącej o kuratorskiej skromności. Sposób prezentacji podążający za tematem fotografii i za kluczem stosowanym przez autorkę wydaje się najbardziej neutralny. Dzięki temu spotykamy się z „Zapiskiem” w jego formie najmniej „przetworzonej” przez współczesną intencję i dzisiejsze spojrzenie, w formie zaledwie zrekonstruowanej i „odkurzonej”, możliwie bliskiej intencjom Rydet.



Wystawa „Zofia Rydet. Zapis 1978–1990”. Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie

Nie znikają przez to pytania, do których te fotografie prowokują, wręcz przeciwnie, tym silniej się narzucają. Przede wszystkim pytania o sens decyzji Rydet, by rozpocząć ten systematyczny projekt w całym jego imponująco szerokim i niedookreślonym założeniu. Czy „Zapis” jest badaniem? Formą przeżycia („spotkania”, jak mówi autorka w dołączonym do wystawy fragmencie wideowywiadu, przeprowadzonym przez Józefa Robakowskiego)? Na czym polega polityczność tych obrazów, które z miejsca umieszczają nas w centrum złożonej i delikatnej kwestii relacji między społeczną pozycją patrzącego a pozycją modela?

Mit „terenu”

W gablocie umieszczonej w miejscu, z którego rozpoczynamy oglądanie wystawy, odnajdujemy dyskretnie podaną częściową odpowiedź na te pytania. Kilka zdjęć ukazuje Rydet przy pracy, jej gęsto zapisany notes, wreszcie list zawierający koncepcję planowanej wystawy, do której nie doszło. Wszystkie te artefakty projektują mit „terenu”, dobrze znany w antropologii i socjologii. Mit badacza pochłoniętego przez obserwację, przez pracę z ludźmi, porzucającego wygodny dystans, charakterystyczny dla pracy koncepcyjnej (w sztuce czy w nauce), wystawiającego się na całą złożoność i niejednoznaczność tego, co zobaczy na zewnątrz studia artysty lub gabinetu etnografa. Wreszcie, jest to mit badaczki oddanej produkcji kolejnych wariantów i wyobrażaniu sobie przyszłych użycí swojej pracy.

Takie otwarcie wystawy oświetla seryjność obrazów, oszczędność i linearność prezentacji. Sugeruje przede wszystkim istnienie metody i dyscypliny pracy, która nie szuka „efektu” intencjonalnie, ale pozwala mu rozproszyć się w tysiącu obrazów rejestrowanych według jednego klucza. Zbliża to metodę Rydet do jakiejś formy badania, choć niezupełnie. Zastanawiałbym się też nad inną formułą wyjaśniającą tę procedurę, związaną z systematycznością. Zofia Rydet zaczęła przecież swoją pracę fotograficzną w okresie silnych wpływów fotografii humanistycznej. Podkreślają to także autorzy kalendarium, zaznaczając moment, kiedy początkująca fotografka ogląda paradygmatyczną dla tego nurtu wystawę Edwarda Steichena „The Family of Man”. Rydet stworzyła zresztą własne



Zofia Rydet, *Zapis socjologiczny 1978-1990*, © 2068/12/31 Zofia Augustyńska-Martyniak; zdjęcie dostępne na licencji CC BY-NC-ND 3.0 PL

arcydzieło humanizmu fotograficznego, czyli serię *Mały człowiek*, przypominaną kilka lat temu przez warszawską Fundację Archeologię Fotografii². Fotografka jednak na tym etapie nie poprzestaje. Na pewno zna fotografie Diane Arbus (a przynajmniej czyta o nich, o czym wspomina w prezentowanym na wystawie liście) i na różne sposoby poszukuje wówczas wyjścia z estetyzującej ramy, w której ukazuje się Innego pomnikowo, jako szczególny egzemplarz godny uniwersalnych cech gatunku ludzkiego.

„Praca w terenie”, konfrontacja z wielością kontekstów społecznych, wewnątrz, rodzajów zamieszkiwania, gustów estetycznych, wreszcie przestrzeni intymnych i publicznych, jest także sposobem na ocalenie humanizmu w innej formule. Formule, która byłaby mniej wątpliwa, mniej paternalistyczna wobec obiektu fotografii, lepiej zdawałaby sprawę z wielości różnych układów, w których tworzone są relacje społeczne. Taka formuła poszukiwałaby raczej estetyki życia codziennego, niż to życie estetyzowała.

Dlatego przedsięwzięcie Rydet mniej ma wspólnego z badaniem naukowym, a więcej z awangardowym gestem, który Hal Foster definiował jako próbę badania granic sztuki, jej instytucjonalnego przypisania, poszerzania jej publiczności³. W ten sposób mit „terenu” wskazuje na inne jeszcze znaczenie niż to kojarzące się z wytwarzaniem wiedzy: Rydet rozpoczyna „Zapis”, nie określając, co właściwie ma być jego efektem. Czy dokumentalne archiwum, będące odpowiedzią na pytanie, jak Polacy żyją/zamieszkują, czy raczej nasycony melancholią portret krajobrazu, naturalnego i symbolicznego, a może rodzaj spotkania, w którym poszukuje się tego, co określa napotkaną formę życia najsilniej?

To, co dla historyków i krytyków sztuki niegdyś było właśnie formą dokumentu i zapisu (na przykład „socjologicznego”), dzisiaj może być odczytane zupełnie inaczej. W szczególności fotografia XXI wieku, afirmująca estetykę amatorskiej migawkowej rejestracji, korzystająca z efektów lampy błyskowej i proponująca kadrowanie upozowane na przypadkowe i spontaniczne⁴, pozwala odczytać ściśle estetyczny, a nie dokumentalny wymiar projektu Rydet. Pozostaje on oczywiście tylko jednym z wymiarów: nie jest „prawdą” archiwum stworzonego



Zofia Rydet, *Zapis socjologiczny 1978-1990*, © 2068/12/31 Zofia Augustyńska-Martyniak; zdjęcie dostępne na licencji CC BY-NC-ND 3.0 PL

przez fotografię, ale raczej tą jego stroną, którą możemy dostrzec dzięki szerszemu kulturowemu prądowi, który uczynił styl migawkowej, amatorskiej fotografii estetycznym fetyszem⁵.

Jeśli projekt Rydet był awangardowy, to w tym sensie, że jego intencje były niedookreślone i to niedookreślenie próbowały utrzymać (i wytrzymać). W efekcie odpowiedź na pytanie, „co zapisano w »Zapisie«?”, nie jest oczywista. Czy jest to kawałek socjologii wizualnej, próba nowej formy estetycznej, czy forma badania czegoś, co bardziej konserwatywnie zorientowany odbiorca nazwałby „kondycją ludzką”? Nie istnieje żadna uprzednio zdefiniowana rama czy forma instytucjonalna, dla której projekt Rydet byłby przeznaczony. Nie jest także oczywiste, dla jakiej publiczności powstał ani też jaką publiczność projektuje.

Socjologizm

To ostatnie pytanie otwiera temat socjologizmu projektu Rydet i wystawy w MSN. Zgromadzone w „Zapisie” obrazy sprawiają wiele przyjemności rozmaitego rodzaju: nostalgiczne wspomnienie estetycznych zwyczajów, których już nie ma, za chwilę komiczne kontrasty (ikona na tej samej ścianie, co plakat z Hermaszewskim jest tylko pierwszym z brzegu przykładem), nie wspominając o rozkoszach voyeurizmu, przekraczającego podwójną granicę intymnych przestrzeni i czasu. Zdarza się, że te różne wrażenia wywołuje jeden i ten sam obraz.

Ten rodzaj oddziaływania, polegający na mnożeniu przyjemności, na wystawianiu widza na konfrontację ze sprzecznymi znaczeniami, ale działający także jako zaproszenie do przegłądania się w lustrze „Zapisu”, do wspomniania minionych estetyk życia codziennego czy badania klasowej inności, każe przemyśleć kierunki, które w polskiej sztuce testowano na przykład w latach 90. Stawia choćby pod znakiem zapytania rodzaj symbolicznego (bo nie tylko estetycznego) elitaryzmu i potępienia ludowej naiwności, który był charakterystyczny dla sztuki krytycznej. Ukazuje też w innym świetle pełną wyższości i w gruncie rzeczy politycznie fałszywą ironię, cechującą banalizm spod znaku grupy Ładnie i jej kontynuatorów/epigonów. Skandal projektu Rydet polega na tym, że do świata społecznego innego nie wchodziła uzbrojona we właściwe dla jej klasowej pozycji uprzedzenia. W ten sposób pozostałość humanizmu, pewien rodzaj idealizacji klas niższych, przysłużyła się, paradoksalnie, temu, by powstały wizerunki bardziej wieloznaczne.

Bo też inny u Rydet nie jest innym kulturowym, jak w przypadku antropologicznie zorientowanego koncepcji inności, ale przede wszystkim innym klasowym, ale uczestnikiem tej samej kultury⁶ – przy czym owa wspólnota kulturowa (nawet określenie narodowa ważyłoby w tym kontekście zbyt dużo) znaczy tylko tyle, że odmienność tego innego nie chroni go przed spojrzeniem, które ocenia jego dyspozycje estetyczne. Mamy tu pełną błyskotek estetykę „wyboru konieczności”, konserwatywnie zorientowany gust ludowy; jest przytulność i dyscyplina nielicznych wewnątrz mieszczańskich, wreszcie surowość formalna pracowni artystycznych (co oczywiście nie znaczy, że wszystkie mieszkania klasy ludowej są pełne porcelanowych figurek, a każdy artysta żyje w rygorystycznej przestrzeni na modłę pracowni Józefa Robakowskiego, o czym w dyskusji o inności klasowej trzeba pamiętać). Są to napięcia opisywane w *Dystynkcji* Bourdieu⁷, napięcia, jak wspominałem, od razu projektujące polityczny wymiar stosunku do klas niższych. Co się dzieje z ich estetyką, kiedy zostaje przedstawiona już nawet nie w muzeum fotografii, ale w Muzeum Sztuki Nowoczesnej, w tej enklawie dyskusji o najwyższym stopniu kulturowej prawomocności⁸?

Ciekawie rozkładało się to w przypadku publiczności, co można było zauważyć nawet dzięki wrywkowej (uzbrojonej tylko w pewną dozę zawodowego treningu) obserwacji. Młodzi ludzie wyglądający na stałych bywalców oglądali zdjęcia z powagą, zatrzymując się przy tych, które były szczególnie interesujące z estetycznego punktu widzenia: na których kontrasty światła i szeroki kąt obiektywu produkowały szczególnie interesujące „udziwnienie” codzienności. Ale była też inna kategoria widzów, ubranych w stylu znanym z metra w godzinach szczytu. Ci szczególnie często chichotali, a nawet głośno, dowcipnie komentowali niektóre fotografie. Nie mieli litości dla paczek papierosów przywieszonych na ścianie, dla wyciętych z gazet fotografii i całej reszty artefaktów gustu ludowego.

Obserwacje te, jak się zdaje, ujawniają szczególny rodzaj doświadczenia, z którym „Zapis” musiał tych ironistów konfrontować. Ich staranny styl zdradzał, że nie należą do fotografowanego świata wiejskich domów i małych, robotniczych mieszkań, ale reakcje pokazywały, że w czasie oglądania wystawy musieli pokrywać zażenowanie.



Zofia Rydet, *Zapis socjologiczny 1978-1990*, © 2068/12/31 Zofia Augustyńska-Martyniak; zdjęcie dostępne na licencji CC BY-NC-ND 3.0 PL

Przecież znali, jeśli nie z własnego domu rodzinnego, to z mieszkań dalszej rodziny czy przyjaciół te fotografie aktorów obok religijnego oleodruku czy porcelanowej figurki stojącej na telewizorze. Wiele zmieniło się w polskim społeczeństwie przez ćwierć wieku, ale nie aż tyle, by „Zapis” przestał być zwierciadłem, w którym można dostrzec dialektykę polskich relacji klasowych z jej centralną figurą masowego awansu. Masowego i – trzeba dodać – zawsze niepełnego (jak to awans).

Wreszcie na wystawie dostrzec można najbardziej dyskretny ślad tej dialektyki, czyli stosunek samych kuratorów do materiału na zdjęciach. W relacjach klasowych nie ma zaskoczeń: nawet w przypadku jednostek obdarzonych polityczną dobrą wolą różnica klasowa w końcu przemówi. Autorzy komentarzy do poszczególnych serii na ogół zachowali podziwu godny dystans, ale w pewnym momencie musiało nastąpić jakieś przeciążenie czy pęknięcie. I oto w komentarzu do serii *Obecność*, rejestrującej powracający w różnych kontekstach wizerunek Jana Pawła II, kuratorzy piszą: „[n]iezamierzenie, Rydet ujawnia mechaniczność i powierzchowność ludowego kultu papieskiego, opartą o głód wizerunków papieża Polaka”. Czytelnikowi tego komentarza wypada od razu zapytać: ujawnia komu? W jakich warunkach? Nie mówiąc o bardziej fundamentalnej kwestii: w jaki sposób w ogóle autor tekstu wyobraża sobie odczytanie ze zdjęcia „powierzchnowości” czegokolwiek?

Wizerunek papieża funkcjonował w polskiej kulturze w latach 80. inaczej niż po przełomie: nie jako obiekt kultu, ale przede wszystkim jako politycznie znaczące, odwołujące się do serii dyskursywnych napięć – na przykład pomiędzy światem tradycji a semiotycznym wydrążeniem „świata odczarowanego” peerelowskiej wersji modernizacji albo między językiem wartości a językiem rytuału politycznego⁹. W kodzie językowym klas ludowych wizerunek papieża oznaczał wygrywanie jednego porządku dyskursywnego przeciwko drugiemu.

Z kultem, powierzchownym lub nie, ma to niewiele wspólnego; więcej zaś z politycznym symbolizmem i wykorzystaniem różnych „emblematów” w działaniach władzy i wobec władzy¹⁰. Zresztą mechaniczność i powierzchowność jest cechą każdego rytuału: jeśli już o czymś świadczy, to przede wszystkim o ideologicznej sile motywu poddanego obowiązkowej repetycji, powtórzeniu w szeregu kontekstów¹¹.



Zofia Rydet, *Zapis socjologiczny 1978-1990*, © 2068/12/31 Zofia Augustyńska-Martyniak; zdjęcie dostępne na licencji CC BY-NC-ND 3.0 PL

Poświęcam temu szczegółowi tak dużo miejsca nie po to, by wygrywać język socjologii przeciwko zawodowemu językowi (i spojrzeniu) krytyków sztuki i kuratorów, ani tym bardziej, by „denuncjować” brak politycznej słuszności, ale by podkreślić zasadniczą wartość, jaką ma estetyczny gest Zofii Rydet. Dokonanie tej translacji, przeniesienia ludowej estetyki czy drogiej klasom niższym konstelacji znaczących w nowy kontekst instytucjonalny wystawia na próbę polityczną i estetyczną świadomość instytucji, publiczności, krytyki. Kiedy Rydet podkreśla (także w cytowanym już wywiadzie przeprowadzonym przez Robakowskiego), że wiele nauczyła się od ludzi, których odwiedzała przez lata poświęcone „Zapisowi”, nie wykonuje tylko pustego gestu, zwyczajowego ukłonu w stronę innego – obiektu obserwacji. Jej metoda i skutki, które powoduje (nie intencja autorki, a skutki, mediowane zresztą przez instytucję i pracę kuratorów), jest zarazem gestem awangardowym i przewrotną kontynuacją humanizmu w nowy, dużo bardziej nieoczywisty i politycznie ciekawszy sposób.

Post-Zapis

Wypada na końcu zadać pytanie o potencjalny antysocjologizm „Zapisu” – o to zatem, co opiera się wpisaniu w porządek wiedzy społecznej. Jeśli trzymać się komentarzy fotografiki, trzeba wnioskować, że polityczne czy klasowe wymiary jej projektu były dla niej samej, delikatnie mówiąc, drugorzędne. Próbowałem już sygnalizować tę cechę zbioru, trudną do precyzyjnego nazwania i opisu, wspominając o symboliczności, o nostalgii, wreszcie o estetycznych formach życia: wszystko to projektuje „niesamowity”, surrealistyczny wymiar.

Być może zabrakło na wystawie późniejszych, nienależących do „Zapisu” kolaży Rydet. Skoro na wystawie jest część *Pre-Zapis*, to przydałby się także jakiś *Post-Zapis*, ponieważ autorka zbioru natrafiła wreszcie na granice stosowanej przez siebie konwencji i jest to część tej samej historii. Jeśli Rydet dowiedziała się czegoś ważnego w czasie swoich podróży, jak twierdziła w rozmowie z Robakowskim, to być może próbowała to przekazać w tych późnych pracach, które wychodzą poza rejestrację i ściślej badają ten trudny do uchwycenia wymiar krajobrazu i sposobu, w jaki wpisana jest w niego niemal widmowa ludzka obecność.



Wystawa „Zofia Rydet. Zapis 1978–1990”. Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie

Posługując się tradycyjnymi opozycjami, można poszukiwać granic socjologizmu także w perspektywie religijnej. W tych kategoriach daje się interpretować wiele zgromadzonych na wystawie wizerunków, najsilniej zaś narzuca się ta interpretacja przy serii fotografii portretujących starsze osoby w zamieszkiwanych przez nie pustych, ubogich lub chaotycznych przestrzeniach. Humanizm Rydet realizuje się tutaj za sprawą silnie nacechowanej religijnie figury bliźniego: kogoś samotnego, słabego, oczekującego na śmierć.

Ta granica socjologizmu wyznaczałaby także jakąś prowizoryczną granicę projektu fotografiki, który pozostał przecież otwarty i niezdefiniowany, co na różne sposoby nienachalnie sugerują kuratorzy wystawy. Odczytywałbym „Zapis” właśnie jako prezentację pozbawioną klucza, wydobywającą dzięki temu potencjał materiału, wizerunków sytuujących się gdzieś pomiędzy quasi-naukową obserwacją a gestem estetycznym, pomiędzy rejestracją a poszukiwaniem (idealizowanym przez autorkę) „spotkania”.

Przypisy

- 1 Na przykład fotografie z serii *Obecność* pokazywano na wystawie „Papież” w krakowskim MOCAK-u, kuratorka Katarzyna Wincenciak, 27 czerwca 2014 – 24 września 2014.
- 2 Podczas wystawy (Julia Staniszevska, Zofia Rydet *Mały człowiek/Oczekiwanie*, kuratorka Julia Staniszevska, 10 marca 2011 – 22 kwietnia 2011, Galeria Asymetria) i w publikacji – reedycji albumu wydanego przez „Arkady” w 1965 roku: Zofia Rydet, *Mały człowiek*, Fundacja Archeologia Fotografii, Warszawa 2012.
- 3 Hal Foster, *Powrót Realnego. Awangarda u schyłku XX wieku*, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, Universitas, Kraków 2012, zob. np. s. 11, 46.
- 4 Ta nowa, pozująca na surowość, estetyka ma oczywiście długą historię, rozpoczynającą się przede wszystkim od takich gestów, jak wprowadzenie fotografii amatorskiej w przestrzeń galerii nie jako dokumentów społecznych, lecz pełnoprawnych obiektów artystycznych, pozbawionych pseudosocjologicznego wyjaśnienia. Taki gest wykonał choćby Richard Prince, przenosząc w przestrzeń sztuki amatorskie *pin-ups* z pism dla motocyklistów, zob. Luc Sante,

Untitled (girlfriend) 1999, w: Rosetta Brooks, Jeff Rian, Luc Sante, *Richard Prince*, Phaidon, New York 2011, s. 70–78.

5 W wersji popularnej reprezentuje ten nurt na przykład Terry Richardson.

6 W tym sensie czytałbym projekt Rydet wbrew tendencji etnograficznej: poszukiwaniu kulturowych i tożsamościowych różnic; czytałbym go raczej na tle jednej różnicy, to znaczy różnicy klasowej. Także w tym sensie jest to kontynuacja wcześniejszej polityki humanizmu, skoncentrowanego wokół postaci zwykłego człowieka lub, w wyraźniej politycznie zorientowanej wersji, proletariusza.

O tendencji etnograficznej zob. Hal Foster, *Powrót Realnego...*, s. 215–217.

7 Zob. Pierre Bourdieu, *Dystynkcja. Społeczna krytyka władzy sądenia*, przeł. P. Biłos, Scholar, Warszawa 2005.

8 Prawomocność tę rozumiem, znów za Bourdieu, jako rodzaj władzy symbolicznej, realizowanej między innymi jako władza określania języka, w którym mówimy nie tylko o estetyce, ale też o polityce i szerzej – sferze społecznej.

9 Ta ostatnia opozycja przypominałaby tezy o podstawach apolityczności klasy robotniczej i jej niezdolności do myślenia w kategoriach strategicznych, jakie stawiała Jadwiga Staniszkis. Zob. eadem, *Samoograniczająca się rewolucja*, przeł. M. Szopski, Europejskie Centrum Solidarności, Gdańsk 2010, zwłaszcza s. 161–173.

10 Definicja symbolicznego „emblematu” – zob. Alain Badiou, *Demokracja jako emblemat*, w: Giorgio Agamben et al., *Co dalej z demokracją?*, przeł. M. Kowalska, Instytut Wydawniczy „Książka i Prasa”, Warszawa 2012, s. 15.

11 Im bardziej oczywisty rytuał, tym silniejszy ideologiczny efekt: to temat znany choćby z pism Louisa Althussera. Zob. np. idem, *W imię Marksa*, przeł. M. Herer, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2009, s. 266–269.