

Marta Smolińska-Byczuk

Pasywność - aktywność : dialektyka przeciwieństw w twórczości fotograficznej Heinza Cibulki

Sztuka i Filozofia 24, 179-186

2004

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Marta Smolińska-Byczuk

PASYWNOŚĆ – AKTYWNOŚĆ. DIALEKTYKA PRZECIWIENSTW W TWÓRCZOŚCI FOTOGRAFICZNEJ HEINZA CIBULKI

Celem niniejszego tekstu jest prezentacja twórczości fotograficznej Heinza Cibulki, widzianej z dwóch perspektyw badawczych. Po pierwsze, jako ściśle związanej z kontekstem, z biografią twórcy – szczególnie zaś z jego doświadczeniami z lat 1965–1975, kiedy występował on jako model w orgiastyczno-misteryjnym teatrze akcjonistów wiedeńskich Hermanna Nitscha i Rudolfa Schwarzkoglera. Podążając wytyczoną w ten sposób ścieżką badawczą, będziemy korzystać ze wskazanych przez stan badań nad artystą pojęć „pasywności” i „aktywności”, opisujących specyfikę sytuacji Cibulki zarówno jako modela, jak też jako samodzielnego artysty. Natomiast drugi aspekt to przedstawienie tej twórczości jako wyabstrahowanej z uwikłań biograficznych, będące próbą namysłu nad specyfiką prac, ich poszczególnością i idiomatycznością. Namysł ten ma na celu sformułowanie odpowiedzi na pytanie, na ile w trakcie analiz fotografii Cibulki możliwe jest zarzucenie perspektywy biograficznej oraz wykroczenie poza dotychczasowy sposób postrzegania dorobku Austriaka, bez straty dla rozumienia niuansów dzieł. Celem tekstu jest więc, mówiąc najprościej, zarysowanie sylwetki artystycznej Heinza Cibulki widzianej na tle akcjonistów wiedeńskich oraz analizowanej bez tego tła.

HEINZ CIBULKA Z AKCJONISTAMI WIEDEŃSKIMI W TLE

Heinz Cibulka (ur. 1943, Wiedeń) w latach 1965–1975 był ulubionym modelem/aktorem wiedeńskich akcjonistów. Zdaniem Hermanna Nitscha „Cibulka ucieleśniał człowieka, którym sam był. (...) Akcja sprawiała mu ból, co można było odczytać z jego twarzy, podniecające oczekiwanie na dotyk napinało jego nerwy do granic wytrzymałości, oblewanie gorącą krwią świeżo zabitego zwierzęcia (...), zimną wodą oraz wnętrznościami napotykały na nagie ciało i wprawiały go w ekstazy dreszcze. Przed-

wszystkim od Cibulki było wymagane bezgraniczne, spokojne oddanie się, bierność, uległość, pasywność i wolna wola uczestnictwa w akcji”¹.

Jako młody absolwent wiedeńskiej Graphische Lehr- und Versuchsanstalt (1957–1961) Cibulka, poddając się działaniom akcjonistów, poznał graniczne stany ciała, znalazł się na rubieżach ludzkiego doświadczenia, przezwyciężając strach i obrzydzenie. Zaofiarował swoje nagie, bezbronne ciało i poddał się akcjom Nitscha i Schwarzkoglera, docierając tym samym do granic uległości i „pozwalając się używać jako ludzkie ciało i brat jagnięcia”².

Po latach Cibulka nadal mocno podkreśla znaczenie, jakie miał dla niego kontakt z orgiastyczno-misteryjnym teatrem Nitscha, i postrzega swoje skrajne doświadczenia w roli modelu jako rozstrzygające dla zgłębienia centralnych problemów sztuki. Autokomentarz artysty naprowadza więc badaczy³, wskazuje centralny problem – od razu wytycza drogę, którą piszący o jego *oeuvre* powinien podążać, by zgłębić istotę przekazu. Pozwólmy więc poprowadzić się autokomentarzowi twórcy oraz przewijającym się w nim często pojęciom „pasywność” i „aktywność”.

Cibulka dopiero w 1972 r. (szkołę ukończył jedenaście lat wcześniej) zainicjował własną twórczość fotograficzną, rozpoczętą cyklem czarno-białych zdjęć z akcji *Stammersdorf*. Instalacje przygotowane w trakcie akcji składały się z autentycznych przedmiotów, pochodzących z otaczającej artystę rzeczywistości. Cibulka, przełamując pasywność, z modelu stawał się twórcą, dokonywał wyborów, kadrował, fotografował, ale wciąż poddawał się otoczeniu – podobnie, jak w spektaklach teatru orgiastyczno-misteryjnego, bardziej doznawał rzeczywistości, niż ją kreował. W spektaklach akcjonistów wiedeńskich ton nadawali Nitsch i Schwarzkogler; natomiast w zdjęciach z cyklu *Stammersdorf* elementem dominującym było poddane obserwacji życie austriackich chłopów, ich obyczajowość i codzienne życie. Cibulka sytuował się jeszcze blisko dokumentu niż kreacji, pojmowanej jako odejście od naśladowania.

Niedługo potem Cibulka zaczął tworzyć cykle *Bildgedichte*, w których zestawiał po cztery fotografie, oddające aurę danego miejsca. Dokonywał wyboru zdjęć, konfrontował je, opatrywał tytułem i *quasi*-poetyckim

¹ H. Nitsch, „Heinz Cibulka” (w:) H. Cibulka, *Mein Körper bei Aktionen von Nitsch und Schwarzkogler 1965–1975. Il mio corpo nelle azioni di Nitsch e Schwarzkogler 1965–1975*, Napoli 1977 (tłumaczenie własne).

² H. Cibulka, *Mein Körper...*, op. cit.

³ O wpływie omawianego teatru na Cibulkę piszą m.in. Kurt Keindl, Maren Lübcke, Hanno Millesi i Otto Breicha.

komentarzem. Jednocześnie jednak wciąż pozostawał uległym obserwatorem, przechodniem z aparatem w rękę, rejestrującym osobliwości świata. Pasywność wciąż przeplatała się z postawą aktywną, dając coraz ciekawsze efekty, przesycone specyficznym nastrojem, ewokowanym dzięki pomysłowi na sąsiadowanie inteligentnie konfrontowanych kadrów. *Bildgedichte*, czyli poezje obrazowe, stawały się konstrukcjami, strukturami głęboko przemyślanymi i budowanymi na zasadzie narracji o ludzkiej egzystencji. Kreowane decyzjami Cibulki zestawienia poszczególnych ujęć opowiadały o mieszkańcach fotografowanych regionów i ich otoczeniu. Otto Breicha, piszący o realizacjach z cyklu *Bildgedichte*, nadał im miana „optycznych koncentratów i akumulatorów obrazowych”, postrzegając je jako pełne liryzmu, przesycone humanizmem i głęboko ludzkie⁴. Zestawienie każdej z prac z czterech części Breicha porównał do zwrotek piosenki – odrębnych, lecz tworzących integralną, nierozrwalną całość⁵. Hanno Millesi dostrzegł natomiast intrygującą konsekwencję wizualną, wynikającą z łączenia czterech fotografii w jedno dzieło, polegającą na każdorazowym powstawaniu krzyża pomiędzy poszczególnymi, nie przylegającymi do siebie zdjęciami⁶.

W trakcie procesu konstruowania kolejnych *Bildgedichte* oraz odkrywania potencjału estetycznego i narracyjnego tkwiącego w konfrontowaniu ujęć, artysta – przechodzień, poddający się atmosferze zwiedzanych miejsc i aurze spotykanych ludzi, stawał się kreatorem. W kolejnych pracach w bliskim sąsiedztwie zjawiali się ludzie, architektura, krajobrazy, niebo, zwierzęta czy zwykłe przedmioty. Dostrzeżone, zestawione i opatrzone tytułem fotografie, tworzące poezje obrazowe, ilustrują zjawisko wyzwania się Cibulki z roli biernego modela i obserwatora, przeradzającego się stopniowo w kreatora nowych znaczeń.

Na jakiej zasadzie w samych pracach z cyklu *Bildgedichte* ujawniają się doznane w trakcie spektakli Nitscha graniczne stany ciała, reminiscencje doświadczeń z funkcjonowania artysty w roli pasywnego, biernego ciała, pozbawionego możliwości podejmowania decyzji? Wydaje się, że doświadczenia z lat 1965–1975 objawiają się jedynie „podskórnice”, uwiadcniają się w doborze niektórych motywów i strategii ich skonfrontowania, opartej na idei opowiadania o człowieku zarówno bez upiększeń

⁴ O. Breicha, „Diesseitig jenseits der Donau” (w:) H. Cibulka, *Wien-Floridsdorf-Donaustadt*, Wien 1988, s. 7–9.

⁵ Ibidem.

⁶ H. Millesi, „Zwischen Realitätsverlust und Wirklichkeitsdefinition – Standardbegriffe” (w:) H. Cibulka, *Bildgenerationen*, Wien 2002, s. 24.

i idealizacji, jak i bez uchylania się od tematu śmierci, przemijania, czy zabijania zwierząt. Obraz ludzkiej egzystencji, zarysowany przez Cibulkę, zawiera dalekie echa działań akcjonistów wiedeńskich, których celem, zdaniem Nitscha, było „zstąpienie w świat rzeczy perwersyjnych, odrażających, nieapetycznych, działające na zasadzie uzdrawiającego uświadomienia”⁷. Cibulka rezygnuje z dosadności i epatowania środkami skrajnie odrażającymi, lecz przejmuje od akcjonistów i ich orgiastyczno-mistycznego teatru pomysł na prezentowanie tych aspektów kondycji człowieka, które pozwalają postrzegać ją w kategoriach misterium – życia, dzieciństwa i przemijania, misterium codzienności czy przebywania w przyrodzie. Zdaniem Piotra Krakowskiego, filozofia akcjonizmu wiedeńskiego opierała się na założeniu, że „świadomie przeżywane i urzeczywistniane życie jest uroczystością, dramatem, liturgią”⁸. Wedle Nitscha, mistyczna rzeczywistość świata polega na bezwzględny badaniu i analizowaniu rzeczywistości codziennej – proces ten ma zaś na celu egzystencjalno-mistyczną gloryfikację ludzkiej obecności⁹. Cykl *Bildgedichte* zdaje się więc czerpać z postawy światopoglądowej akcjonistów bardzo wiele – graniczne stany, jakim poddawał się Cibulka, oraz przebywanie w kręgu akcjonistów, mimo upływu lat i wzmaganie się indywidualnej kreatywności wciąż pozostają jasno czytelne. Sam twórca bynajmniej nie cierpi na „lęk przed wpływem”¹⁰ i wielokrotnie uwypukla znaczenie współpracy z Nitschem i Schwarzkoglerem, określając się jako intymnego znawcę artystycznych dokonań akcjonistów i akcentując ich znaczenie również dla własnych, późnych prac fotograficznych¹¹.

Efektorem doświadczeń z lat 1965–1975, w trakcie których ciało Cibulki służyło eksplorowaniu granicznych doznań psycho-fizycznych, są również, zdaniem Kurta Keindla, zamiłowanie do zmysłowości oraz tworzenie obrazu świata z rozmaitych elementów, zgodnie ze wskazówkami Güntera Brusa, zawartymi w jego dzienniku¹². *Bildgedichte* ujawniają powinowactwa również ze znamionym dla Nitscha poglądem, iż w działaniach

⁷ Wypowiedź Nitscha z 1963 r. Za: P. Krakowski, *O sztuce nowej i najnowszej*, Warszawa 1981, s. 47.

⁸ Ibidem, s. 48.

⁹ Ibidem.

¹⁰ Por. H. Bloom, *Lęk przed wpływem*, tłum. A. Bielik-Robson, M. Szuster, Kraków 2002.

¹¹ H. Cibulka, *Aktion & Fotografie*, Wien, 1989.

¹² K. Keindl, „Wo die Bilder entstehen. Zu Heinz Cibulkas fotokünstlerischer Arbeit” (w:) *Heinz Cibulka. Arbeiten 1965–2000*, Wien 2001, s. 3–6.

artystycznych należy zwracać uwagę na symboliczne obciążenie każdego z przedmiotów¹³. Codzienne, powszednie przedmioty sfotografowane i zestawione przez Cibulkę w obrazowe poezje skłaniają do postrzegania własnych wizerunków jako wykraczających daleko poza „przedmiotowość”, poza obiegowe znaczenia. Sposób ich ukazania i sąsiedztwo z innymi elementami prowokują skojarzenia, wiodące ku sferom niedefiniowalnym, trudno wyrażalnym słowami, a jednocześnie bardzo trafnie opowiadającym o kondycji człowieka i egzystowaniu w otaczającym go świecie.

W ostatnich latach twórczość Cibulki zdominowały *collages* fotograficzne, opracowywane cyfrowo i składające się z wielu nałożonych na siebie zdjęć. Uległy model akcjonistów odważył się na kreowanie rzeczywistości, systematycznie oddalając się od granicznych doświadczeń z lat 1965–1975, a jednocześnie – paradoksalnie – nadal pozostając w ich pobliżu. Proces powstawania każdego z dzieł rozpoczyna się w chwili poddania się otoczeniu i doznawania go, dopiero później pojawia się Cibulka-kreator, który dokonuje aktu wyboru i nakłada obrazy. Zdaniem Maren Lübcke, stosowana wcześniej przez lata formuła czterech obrazów, wypaliła się i uległa rozkładowi¹⁴; przestała wystarczać i satysfakcjonować twórcę, zdążającego konsekwentnie ku potęgowaniu pierwiastków kreacyjnych. Oddzielenie pojedynczych kadrów, znane z *Bildgedichte*, zastąpione zostało bezpośrednim kontaktowaniem się, nałożeniem się sfotografowanych motywów. Zestawianie czterech zdjęć objawiło się jako nazbyt ograniczające twórczą aktywność – myślenie Cibulki o obrazie fotograficznym przełamało barierę pojedynczej fotografii i skierowało się ku eksploataowaniu potencjału tkwiącego w finezyjnym nakładaniu na siebie wielu sfotografowanych motywów, możliwemu dzięki technikom komputerowym.

Ogólny wydzźwięk i przesłania *collages* z ostatnich lat nie odbiegają jednak daleko od atmosfery znanej z obrazowych poezji cyklu *Bildgedichte*. Wciąż rozgrywa się misteryjne *theatrum* ludzkiej egzystencji, wychwycone w trakcie wędrówek i przechadzek z aparatem fotograficznym w dłoni, towarzyszącym artyście w czasie podróży w rozmaite zakątki świata.

Ewolucja twórczości fotograficznej Cibulki pozwala więc prześledzić drogę artysty od uległości ku systematycznemu i konsekwentnemu narastaniu twórczej aktywności – od zdjęć w zasadzie dokumentacyjnych,

¹³ P. Krakowski, *O sztuce...*, op. cit., s. 49.

¹⁴ M. Lübcke, H. Cibulka, „Zwischen Erinnerung und Aneignung” (w:) H. Cibulka, *Bildgenerationen*, op. cit., s. 39.

poprzez zestawione, „czterozwrotkowe” poezje obrazowe, ku *collages* fotograficznym, wymagającym zdecydowanie największego wkładu twórczej inwencji w proces kształtowania ich ostatecznego wizerunku. Zjawisko systematycznego odchodzenia od postawy biernego aktora czy obserwatora, odziedziczonej po spektaklach wiedeńskich akcjonistów i silnie zakorzenionej w psychice artysty, uwidacznia się nie tylko w ramach twórczości fotograficznej, postrzeganej jako całość, lecz także w procesie powstawania każdej pojedynczej pracy: zawsze od doznawania rzeczywistości do jej coraz dobitniejszego modyfikowania, w celu uchwycenia samej esencji, aury czy osobliwości danego miejsca.

Wskazana badaczom przez samego Cibulkę oraz przez Nitscha para pojęć „pasywność” – „aktywność” umożliwia więc wyróżnienie newralgicznych aspektów zarówno samej twórczości artysty, jak i kluczowych cech procesu twórczego i ewolucji artystycznej postawy na przestrzeni lat. Odgrywanie roli biernego modela i bliski kontakt z postawą światopoglądową Nitscha, Schwarzkoglera i Brusa odcisnęły na dziełach Cibulki znaczące, niezbywalne piętno. Postrzeganie jego prac fotograficznych „z akcjonistami wiedeńskimi w tle”, a więc ze znacznym udziałem biografii wspierającej lekturę artystycznych dokonań, przynosi więc ciekawe rezultaty, i krytykom preferującym metody psychoanalityczne otwiera szerokie badawcze perspektywy. Pojawia się jednak pytanie, cóż stałoby się w momencie zawieszenia wiedzy historycznej, wszelkiej wiedzy o Cibulce – modelu teatru orgiastyczno-misteryjnego? A więc:

HEINZ CIBULKA BEZ AKCJONISTÓW WIEDEŃSKICH W TLE

Paradoksalnie, podjęcie tej nieco przewrotnej ścieżki badawczej, podobnie jak w pierwszym przypadku z „akcjonistami wiedeńskimi w tle”, „podpowiada” również autokomentarz twórcy. Cibulka w jednym z utworów poetyckich towarzyszących dziełom fotograficznym eksponowanym w katalogu *Moje ciało w akcjach Nitscha i Schwarzkoglera*, pisze:

Jestem moim ciałem (...)

moje ciało jest miejscem rozstrzygnięcia myślanego przeze mnie wszechświata (...)

moje ciało jest rzeczywistym objawieniem

w bezruchu i ruchu

w pozornej aktywności i pozornej pasywności¹⁵.

¹⁵ H. Cibulka (w:) *Mein Körper...*, op. cit., tłum. własne.

Cibulka dotyka w tych słowach aspektu niemożności jednoznacznie trafnego opisanego jego roli w trakcie spektakli teatru orgiastyczno-misteryjnego. Gdzie leży granica całkowitej bierności w sztuce? Czy bierność i poddanie się Cibulki sugestiom akcjonistów można postrzegać jako element kreacji? Nitsch zauważył, że Cibulka był zdecydowanie najlepszy spośród biernych modeli, nikt nie dorównywał mu wrażliwością i umiejętnością wczucia się w odgrywane misterium¹⁶. Pasywność innych modeli nie dorównywała więc postawie Cibulki, z czego wniosek, że akcjonisci oczekiwali uległości specyficznej, wychodzącej naprzeciw ich działaniom, intuicyjnie rozwijającej sugestię podsuwane w trakcie akcji. W tym świetle, bierność przestaje być jednoznaczna, a jednocześnie rzuca cień na chwytność twórczości Cibulki w siatkę parę pojęć pasywność – aktywność oraz na postrzeganie tego *oeuvre* tylko i wyłącznie z „akcjonistami wiedeńskimi w tle”. Jeśli dotychczasowe konkluzje bazują na dialektyce przeciwieństw pasywność – aktywność, a oba pojęcia są niejednoznaczne, w wątpliwość podany zostaje przeprowadzony proces lektury. Jak zwykle, w momencie zmagania o przełożenie sztuk wizualnych na słowa, ujawniają się niedomagania tych ostatnich, prowokujące do powrotu do samych dzieł i próby odkrycia ich fenomenu za pomocą prostych konstatacji tego, co widać.

Jak wynika z powyższych rozważań, wciąż jednak nawet zaniechanie analizy twórczości artysty „z akcjonistami w tle”, nie jest w stanie wywikłać twórczości Cibulki z aspektów biograficznych i pozbawić ją tego tła. Jedyną drogą ku temu zdaje się być wytrwałe przyjrzenie się jednej pracy z cyklu *Bildgedichte*.

Aus nachbars garten 28 (1995; 50×65 cm) przedstawia fragment wzoru na ścianie, dewocyjny obraz z postacią Chrystusa, sylwetkę śpiącego dziecka oraz talerz z parówką i musztardą. Najbardziej dobitnie nakreślona relacja rysuje się wzdłuż przekątnej wznoszącej, łączącej postać siedzącego Jezusa i leżącego dziecka, owiniętego białym prześcieradłem. Prześcieradło koresponduje z rękawami szaty Chrystusa, dopowiadając relację pomiędzy śpiącym chłopcem a spoglądającym właśnie ku niemu Jezusem. Dodatkowo dialog obu kadrów uzupełnia kolorystyka i punkty oglądu – dziecka z góry, Chrystusa od dołu. Kolejne osie semantyczne zaznaczają swoją obecność w momencie konfrontacji kadru pospolitego posiłku z ujęciem dewocyjnego obrazu. Dosadność codzienności podlega skonfrontowaniu z symbolem transcendencji, strawa po-

¹⁶ H. Nitsch, „Heinz Cibulka” (w:) *Mein Körper...*, op. cit.

wszednia spotyka się z symbolem strawy duchowej. Frapujące relacje tkwią również w pomysle na sąsiedowanie wizerunku śpiącego, bezbronniego dziecka i talerza z posiłkiem. Całość „domyka” kadr, ukazujący fakturę ściany z wzorem przypominającym rybę, nakreśloną w prosty sposób, konotujący symbolikę pierwszych chrześcijan. Znaczenia, trudne do zwerbalizowania, rodzą się dosłownie na styku poszczególnych fotografii. Dookreśla je struktura wizualna zestawienia, konstruowana na podstawie gry kolorystyki oraz korespondencji płaskich ujęć w górnej partii pracy z ujęciami uwypuklającymi bryłowość kształtów wyeksponowanych w partii dolnej. *Aus nachbars garten* snuje opowieść o człowieczej codzienności i jej uwikłaniu w transcendencję; uświadamia, że w pospolitych przedmiotach może tkwić pierwiastek niecodzienności, otwierający drogę do kreowania intrygujących znaczeń, stanowiących swego rodzaju *pars pro toto*, fragment misterium ludzkiej egzystencji. Fragment, w którym zawarte jest przesłanie uniwersalne, żeby nie powiedzieć: ontologiczne.

Przyglądanie się pojedynczej pracy Cibulki prowadzi do wniosku o jej samoreferencjalności, samowystarczalności, czy wizualnej idiomatyczności, przemawiającej dobitnie bez odniesień do biografii twórcy. Fotografie Cibulki „czują się” więc całkiem niezłe bez „akcjonistów wiedeńskich w tle” – niuanse znaczeniowe nie umykają, wychodząc ku widzowi z samej wizualnej struktury prac.

Jak więc pisać o fotografiach Cibulki – z akcjonistami, czy bez akcjonistów w tle? Gdzie w tym konkretnym przypadku wytyczyć granicę między życiem a twórczością? Czy, patrząc na *Bildgedichte*, widz nie musi dysponować wiedzą o granicznych doświadczeniach Cibulki jako modelu teatru orgiastyczno-misteryjnego, by odczytać przesłanie cyklu? Wyjściem z sytuacji wydaje się połączenie obu opcji, a w zasadzie uzupełnienie rozpowszechnionego w literaturze przedmiotu wariantu z „akcjonistami w tle” o analizy poszczególnych prac. Przyglądanie się „istnieniom poszczególnym” dzieł Cibulki ugruntowuje wnioski badaczy, wysnuwane z zastosowaniem pary pojęć pasywność – aktywność, wzbo-gaca je, a zarazem kieruje uwagę na same dzieła. Ciekawsza wydaje się odwrócona perspektywa: od dzieła ku biografii, nie zaś ta rozpowszechniona – od biografii ku dziełu. Podążanie od fotografii Cibulki „bez akcjonistów w tle” do fotografii Cibulki z tym biograficznym tłem gwarantuje skupienie się na wizualnych aspektach dzieł. Dopiero wówczas, gdy te nie pozwalają się rozwikłać same przez się, można podążać ścieżką ku biografii jako czynnikowi wyjaśniającemu.