

Ewa Kasperek

Malarz życia ponowoczesnego : o fotografiach Michaela Wolfa

Studia Kulturoznawcze nr 1 (2), 131-150

2012

Artykuł został 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.

EWA KASPEREK

Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu
Wydział Komunikacji Multimedialnej

Malarz życia ponowoczesnego. O fotografiach Michaela Wolfa

1. Zdarzenie (nie)fortunne

Przyznanie Michaelowi Wolfowi w 2011 r. honorowego wyróżnienia w konkursie World Press Photo (WPP) za pracę pt. *A Series of Unfortunate Events* (*Kronika nieszczęśliwych wypadków/Seria niefortunnych zdarzeń*) wywołało ostrą dyskusję, w której przewija się wiele tematów związanych zarówno z fotografią, jak i sztuką w ogóle. W wywiadzie¹ udzielonym trzy tygodnie po ogłoszeniu wyników magazynowi „British Journal of Photography” niemiecki fotograf – wciąż mocno poruszony falą krytyki, z jaką spotkał się ten, obiektywnie rzecz biorąc, kontrowersyjny werdykt jury prestiżowego konkursu – wyraził zadowolenie z „dialogu”, jaki wywiązał się w następstwie wyróżnienia jego pracy.

Wydawać by się mogło, że granice tego, co akceptowalne w ramach fotografii WPP, zarówno z moralnego czy etycznego punktu widzenia, jak i ze względów czysto technologicznych, zostały przesunięte już tak daleko, że niewiele może dzisiaj zbulwersować publiczność uodpornioną na ciężar gatunkowy nagradzanych fotografii. Kluczowa dla tego gatunku fotografii koncepcja prawdy nigdy nie była bardziej labilna ani tym bardziej pojemna i przyzwalająca na różnorakie fotograficzne rozwiązania.

Wywołać taką falę krytyki można chyba jedynie, łamiąc podstawowe założenia fotografii prasowej czy też oczekiwania wobec prac nagradzanych w konkursie, często – w przypadku konkursowych kategorii z pierwszych stron gazet – „zdobytch” z narażeniem życia bądź zdrowia fotoreportera.

¹ Wywiad z M. Wolfem: <http://www.bjp-online.com/british-journal-of-photography/report/2031603/michael-wolf-elcomes-world-press-photo-controversy> [5.02.2012].

Czym więc naraził się Michael Wolf swoją pracą i honorowym wyróżnieniem w kategorii „Życie współczesne”? Tym, że jego (nie)fortunna seria powstała od początku do końca w zaciszu domowego gabinetu – Wolf wykorzystał bowiem zdjęcia uliczne zrobione przez aparat-robotę zamontowanego na samochodzie należącym do firmy Google.

2. Palec bezwstydnny

Aparat Google Street View (GSV) zna kilka typowych reakcji na swój widok – uśmiech pracowników firmy Google zgromadzonych na schodach instytucji pracodawcy w ramach familijnego portretu, zasłanianie twarzy przez przechodniów (gest w pewnej mierze skuteczny, chociaż przywołujący dziecięce myślenie, że samemu nie widząc, nie jest się widzianym) oraz bardziej reakcyjną formę niewerbalnej odpowiedzi, jaką jest wykonanie powszechne znanego gestu zniewagi i chęci ublżenia za pomocą środkowego palca bezwstydnego.

Tę ostatnią reakcją na uliczne działania Google Michael Wolf udokumentował w ramach pracy *FY (Fuck You Street View)*. Nietrudno dojść do przekonania, że pracę tę należy odczytać jako wyraz sprzeciwu wobec praktyk giganta Internetu naruszającego prawo do ochrony wizerunku oraz wobec kolejnych działań ograniczających wolność – i tak już ze wszystkich stron monitorowanej – jednostki.

Podobnie łatwo można sobie wyrobić osąd w kwestii wyróżnienia zarejestrowanej przez szklane oko GSV *Serii niefortunnych zdarzeń* w konkursie fotografii prasowej – gatunku fotografii, w którym prawa autorskie stanowią świętość, a odbiorca spodziewa się raczej typowego dokumentu niż projektu artystycznego, rządzącego się swoimi, często obcymi dla niewtajemniczonych, prawami. Na tym chyba polega problem prac Wolfa – wymagają one od odbiorcy dociekliwości i chęci zrozumienia zamysłu autora; ich lektura nigdy nie może być pobieżna, zwłaszcza gdy nie jest się zorientowanym w zawiłościach sztuki współczesnej. Gdy zajrzemy na stronę internetową fotografa², zobaczymy, że 6 z 23 cykli prac zawiera w swoim tytule wyrażenie *street view*. Wszystkie stanowią kontynuację tematów i jego fascynacji widocznych w pozostałych wcześniejszych 17 cyklach. Oglądając projekt *FY* w kontekście całej twórczości Wolfa, przypominamy sobie, że podmiot liryczny nie zawsze jest tożsamy z autorem wiersza, podobnie autor fotografii to nie zawsze osoba, która naciska spust migawki. W czasach, gdy kulturę druku wypiera kultura obrazu, w szkole jednak się o tym nie uczy.

² <http://www.photomichaelwolf.com/intro/index.html> [1.05.2012].

3. Na styku gatunków

Rodzi się więc pytanie, na ile formuła konkursu fotografii reportażowej umożliwia, czy powinna umożliwiać, udział w konkursie projektów o charakterze artystycznym, które nie miałyby większej szansy pojawić się w prasie.

Naiwnością byłoby sądzić, że „kategoria” honorowego wyróżnienia w konkursie World Press Photo jest zapowiedzią zwrotu w myśleniu o fotografii *stricte* prasowej – od obowiązującej obecnie formuły epatującej dosłownością do wypowiedzi bliskiej fotografii artystycznej, posługującej się językiem metafory. Rynek mediów w swej najbardziej typowej odstonie kieruje się – podobnie jak każda inna branża – zasadami konkurencyjności, które nie pozostawiają zbyt dużo miejsca fotografii wymagającej dłuższego oglądu i proponującej odbiorcy rozbudowaną siatkę znaczeń. Być może taka mogłaby być czy też już jest rola bardziej ambitnych tytułów prasowych.

Jednak według Adama Broomburga i Olivera Chanarina, autorów eseju *Unconcerned But Not Indifferent*³, parafraza myśli Roberta Capy autorstwa Toda Papageorge’a: „Jeśli twoje zdjęcia nie są wystarczająco dobre, to znaczy, że nie przeczytałeś wystarczająco dużo”, może wskazywać kierunek poszukiwań nowego języka fotografii prasowej, w którym ważniejsze jest to, co nie zostało pokazane, a co podkreśla niemożność „bezstratnego” ukazania ludzkich tragedii czy problemów w sposób dosłowny. Honorowe wyróżnienie z 2008 r. stanowi niewątpliwie wyraz potrzeby stworzenia nowego języka, funkcjonującego – w najśmielszych marzeniach – równoległe do czytelnej w natychmiastowy sposób, obowiązującej powszechnie estetyki fotoreportażu.

Honorowe wyróżnienie w kategorii „Sprawy współczesne” z 2011 r. dla projektu Wolfa to dość dyskusyjna decyzja jury konkursu, która z jednej strony nagradza projekt artystyczny, umacniając potrzebę podnoszenia świadomości fotografii, w tym przypadku fotografii dokumentalnej, a z drugiej (mimo chodem?) – zabiera głos w dyskusji społeczno-politycznej na temat kontrowersyjnego, bo naznaczonego panoptyzmem, przedsięwzięcia Google Street View. Istnieje ryzyko, że przez wielu odbiorców, zwłaszcza tych przyzwyczajonych do skrótowości obrazów prezentowanych w ramach wystawy pokonkursowej WPP, głos ten zostanie odczytany jako uśmiech czy przyjazny gest w stronę wszechwidzącego oka firmy Google.

³ A. Broomburg, O. Chanarin, *Unconcerned But Not Indifferent*, 2008, <http://foto8.com/new/online/blog/377-unconcernedt-but-not-indifferent> [10.04.2012].

4. „Nie staje się między kobietą a Paryżem”

Pytany o genezę *Serii niefortunnych zdarzeń*, Wolf udziela tej samej kokieteryjnej odpowiedzi: „Nie staje się pomiędzy kobietą a Paryżem”. Odnosi się tym samym do wątku biograficznego, jakim było otrzymanie przez jego żonę interesującej propozycji pracy w stolicy Francji, gdzie oboje przeprowadzili się w 2008 r. z Hongkongu (w którym Wolf pracował od 1994 r.)⁴. Fotografowi zafascynowanemu nieprzewidywalnością azjatyckich miast, Paryż – ze swą niezmienną od 100 lat architekturą – nie miał jednak wiele do zaoferowania. Z tego właśnie powodu Wolf zdecydował się na wirtualne poznawanie miasta poprzez platformę Google – i wtedy stolica Francji go zaskoczyła.

Zafascynowany szybkością podróżowania i bogactwem wizualnych wrażeń, trzykrotny laureat konkursu WPP (honorowe wyróżnienie w 2011 r., I nagroda w kategorii „Życie codzienne” w 2009 r. i I nagroda w kategorii „Życie współczesne” w 2004 r.) zwiedził Londyn, Nowy Jork, San Paulo i inne metropolie na całym świecie, dostępne na kliknięcie myszką komputera. Szybko zdał sobie sprawę z mnogości dziwnych, powtarzających się sytuacji („zdarzeń niefortunnych”, jak je później nazywa) zarejestrowanych przez aparat Google – przewracających się ludzi, samochodów stojących w płomieniach, nóg zagadkowo wystających zza autobusu i innych zdarzeń, których na podobnie zadziwiającą skalę w świecie rzeczywistym zobaczyć nie sposób. Stąd już tylko krok dzielił go od przefotografowywania z monitora odkrytych przez siebie fragmentów i detali zdjęć.

Zbulwersowanej publiczności WPP odpowiedział:

Oczywiście, że jest to fotografia. Używam aparatu i robię zdjęcia; odbywa się to jedynie na innym poziomie. To wirtualne interpretowanie naszej rzeczywistości [...] Kluczowe jest kadrowanie. To kadr przesądza o tym, co stanowi moje zdjęcie. Istnieje wiele różnych możliwości, tak jak w rzeczywistej fotografii ulicznej [...]⁵.

Zebrany w ten sposób w ciągu 6 miesięcy i 500 godzin pracy przy komputerze zbiór zdarzeń niefortunnych stanowi punkt wyjścia do pracy wyróżnionej w kategorii „Życie codzienne” w ramach WPP. Skala, a raczej rozmiar odbitek zdjęć Wolfa, też ma znaczenie – powiększa je do rozmiarów od 1,80×2,20 metra. Nie ma wątpliwości, że są to kadry przefotografowane z monitora komputera.

⁴ Wywiad z M. Wolfem: <http://vimeo.com/24782108> [17.02.2012].

⁵ Ibidem.



Michael Wolf, *A Series of Unfortunate Events*, 2009-2010
Źródło: photomichaelwolf.com [5.05.2012].

5. Smutna seria

W internetowym wydaniu „British Journal of Photography” pod artykułem na temat kontrowersji wokół wyróżnionej pracy Wolfa pojawiły się m.in. takie komentarze: „Smutna to seria zdarzeń, w której ktoś siada za komputerem i prze-fotografuje czyjeś zdjęcia, a jeszcze smutniejsza, gdy dostaje za to nagrodę!” „[...] wszyscy zapożyczamy od siebie pomysły [...], nie zachwyca mnie jednak fakt, że zdjęcia te (nieważne jak przypadkowe) pochodzą z obcego aparatu”. „Według mnie, aby coś było sztuką, musi być 1. Oryginalne (nieskopiowane), 2. Świeże (kreatywne), 3. Skończone (gotowe do powieszenia, wystawienia czy sprzedaży w jakimkolwiek medium), 4. Ryzykowne: odrobina prowokacji [...] zawsze wywoła dyskusję. Ten facet niczego takiego nie prezentuje”⁶.

Wolf odpiera ataki dotyczące autorstwa zdjęć, przywołując znaną w historii sztuki koncepcję zawłaszczania prac autorstwa innych osób. Jako przykład podaje prace Roya Lichtensteina, który powiększał skopiowane przez siebie kadry komiksów⁷.

6. Sukces ma wielu ojców

Za pierwszego artystę, który zaczął jawnie zawłaszczać, uznaje się Marcela Duchampa i jego *ready-mades* – wybrane przez artystę „przedmioty gotowe” stają się z jego nadania dziełami sztuki. Prekursorką nurtu jest jednak Elaine Sturtevant, która w latach 60. XX wieku zaczęła tworzyć wierne kopie prac współczesnych jej artystów, w tym przywołanego przez Wolfa Lichtensteina, popełniając w każdej z nich – na początku swojej artystycznej kariery – jeden „błąd” umożliwiający rozróżnienie obu prac⁸. Uznając namalowane przez siebie prace za dzieła sztuki swojego autorstwa, poddaje pod dyskusję problem autora, kontynuowany w intensywny sposób w latach 80. XX wieku, kiedy to *appropriation art* stało się ważnym nurtem sztuki współczesnej na świecie.

Do najczęściej przywoływanych w tym kontekście artystów należą Sherrie Levine, która zawłaszczając katalogowe wizerunki prac Walkera Evansa, otwiera drzwi dla poszukiwań podejmowanych przez pionierów *net artu*, jak również Richard Prince, który atakowany w związku ze znacznymi korzyściami

⁶ <http://www.bjp-online.com/british-journal-of-photography/report/2031603/michael-wolf-welcomes-world-press-photo-controversy> [10.05.2012].

⁷ Wywiad z M. Wolfem: <http://vimeo.com/24782108> [17.02.2012].

⁸ S. Irvin, *Appropriation And Authorship in Contemporary Art*, <http://www.ou.edu/ou-phil/faculty/irvin/Appropriation.pdf> [20.04.2012], s. 3 – wersja robocza eseju opublikowanego w „British Journal of Aesthetics” vol. 45, 2005, ss. 123-137, za: Wywiad B. Arninga z E. Sturtevant, *Sturtevant*, „Journal of Contemporary Art” vol. 2, 1989, s. 46.

finansowymi z tytułu sprzedaży swych prac, przyznał publicznie, że „nigdy nie myślał o reklamach jak o pracach, które mają autora”, i porównuje je do „płyty, które lepiej brzmią, gdy lecą z radia, niż gdy się ich słucha samemu w domu”⁹. Artyści nurtu *appropriation art* wychodzą z założenia, że umieszczenie jakiejś pracy, często znanej czy łatwo rozpoznawalnej, w nowym kontekście powoduje przesunięcie znaczeń, jakie zawiera oryginał; zmusza odbiorcę „nowej” pracy do reinterpretacji obrazu. Kogo to tłumaczenie nie przekonuje, być może przekona fakt, iż praca autorstwa Prince’a (choć istnieje jeszcze jeden kandydat na ojca sukcesu) została sprzedana w 2005 r. za rekordowe dla rynku fotografii 1,2 mln dolarów.

7. Prawda czy fałsz

W dyskusji na temat problemu autora i jego domniemanej śmierci przewija się wiele wątków dotyczących oczekiwań pokładanych w artyście. Jest to m.in. wysunięty przez Kanta wymóg innowacyjności dzieła, problem oryginału i kopii oraz wiele innych „papierków lakmusowych” autorstwa dzieła sztuki. Można chyba jednak stwierdzić, że artystą jest ten, kto w świadomy sposób podejmuje działanie artystyczne – również zawłaszczeniowe, za pomocą „materii wejściowej”.

Jak stwierdza Sherri Irvin w eseju pt. *Appropriation And Authorship in Contemporary Art*¹⁰, artysta jest autorem, gdy pracuje z intencją tworzenia, proces ten nie podlega jakimkolwiek zasadom, nie zmierza w kierunku spełnienia konkretnego celu, a sama praca otwiera przestrzeń do poszukiwań i interpretacji. Przedstawiciele sztuki zawłaszczania, podobnie jak wszyscy inni autorzy prac o charakterze artystycznym, ponoszą ostateczną odpowiedzialność za dalszy los swoich prac, a na każdym etapie tworzenia pracy są zmuszeni podejmować decyzje jej dotyczące (z tego względu w przypadku Sturtevant nie ma większego znaczenia, czy „błąd” pojawi się finalnie w jej pracy, czy nie). Paradoksalnie więc reprezentanci sztuki zawłaszczania wzmacniają status autora¹¹.

8. Drugie dno

Rodzi się jednak pytanie, czy za kontrowersjami związanymi z przyznaniem pracy Wolfa wyróżnienia na WPP nie stoją jeszcze inne względy. Wydawać by się mogło, że zarówno problem, jaki stwarza lektura *Serii niefortunnych zda-*

⁹ R. Kennedy, *If the Copy Is an Artwork, Then What's the Original?*, <http://www.nytimes.com/2007/12/06/arts/design/06prin.html> [12.05.2012].

¹⁰ S. Irvin, *Appropriation And Authorship...*, ss. 19-20.

¹¹ Ibidem, s. 25.

rzeń, jak i pozostałych projektów GSV Wolfa, wiąże się w dużej mierze z nieustannym redefiniowaniem roli szeroko rozumianego odbiorcy (różnorodnych informacji, w tym działania artystycznego), który już w latach 30. XX wieku przeistacza się „z biernego widza w aktywnego uczestnika”¹², a z nastaniem ery World Wide Web „otrzymuje szansę, aby stać się twórcą”¹³. Innymi słowy istnieje spore grono użytkowników Internetu, które czuje się „wystrychnięte na dudka” przez współużytkownika sieci, jakim jest Wolf, często korzystającego z wyników ich pracy polegającej na kolekcjonowaniu najciekawszych zdjęć GSV (które po 24-48 godzinach są usuwane ze strony GSV) na amatorskich stronach internetowych. To dlatego Wolf czuje się zobligowany podkreślać w wywiadach żmudny charakter pracy nad projektem (500-600 godzin), codzienne przeczesywanie „rzeczywistości równoległej” ulica po ulicy (na stronie GSV), jak również kluczowe znaczenie wyboru kadru, porównywane do Bressonowskiego „decydującego momentu”, a może też poniekąd zbliżony do Duchampowego aktu nadania rzeczy zwykłej (zdjęciu GSV) wyjątkowego, artystycznego momentum.

9. Wirtualna *flânerie*

Wolf przechadza się internetowymi pasażami, zafascynowany światem w innej przestrzeni nieosiągalnym. Tutaj odnajduje nieprzewidywalność azjatyckich miast, dreszczyk emocji, do jakiego przywykł w swojej wcześniejszej pracy, jak również tematy, które pociągają go od dawna. Choć wychwala znaczenie i nieocenione walory dokumentacyjne przedsięwzięcia Google („Coś podobnego zrobił w Paryżu Atget, i to na wiele mniejszą skalę”¹⁴), tak naprawdę nie traktuje materiału, który widzi na ekranie monitora w zdecydowanie odmienny sposób od oglądanej wcześniej rzeczywistości. Jedyna istotna różnica tej pracy tkwi w nadludzkich możliwościach przynależnych wirtualnym wędrówkom po globalnej wiosce; bardziej dosłownym niż kiedykolwiek wcześniej przebywaniu w każdym, a zarazem w żadnym z odwiedzanych miejsc, pozostając ukrytym za szkłem obiektywu/monitora.

Ten oddający się wirtualnej *flânerie* artysta znajduje w projekcie Google wyjście z pułapki postmodernizmu – może podjąć poszukiwania i rejestrować obrazy w mieście, w którym wszystko zostało już sfotografowane (Paryż). Praca ta jest o tyle ciekawsza, że Wolf ma do czynienia z materiałem pozbawionym – z racji automatycznego sposobu rejestracji – znamion interpretacji, a więc materiałem „prawdziwszym”, transparentnym. Artystów

¹² E. Wójtowicz, *Art net*, Wydawnictwo Rabid, Kraków 2008, s. 94.

¹³ Ibidem, s. 94.

¹⁴ Wywiad z M. Wolfem: <http://vimeo.com/24782108> [17.02.2012].

wykorzystujących zdjęcia udostępnione przez Google (Jon Rafman, Doug Richard) fascynuje apokaliptyczna estetyka obrazów GSV, wynikająca z usytuowania kamery-roboty na wysokości ok. 2,5 metra, zawsze na środku ulicy; widzimy rozmyte za pomocą algorytmu twarze, rozpixselowane kadry, obrazy o zmniejszonej głębi ostrości wynikającej z automatycznego składania poszczególnych zdjęć w panoramy¹⁵. Beznamiętny sposób rejestracji wydaje się jeszcze bardziej pogłębiać naszą potrzebę poszukiwania sensu, nadawania znaczeń rozgrywającym się na naszych oczach historiom. Fotograf-detektyw tropi zdarzenia, które nie zdradzają od razu swoich sekretów; powiększa je, desperacko usiłując odnaleźć ukryte relacje czy klucz do rozwiązania zagadki. Wątki te znamy z *Powiększenia* Antonioniego czy *Okna na podwórze* Hitchcocka. Ponowoczesny wielkomięski obserwator syci się aurą wieloznaczności, niedopowiedzenia i mnogości obrazowanych motywów.

10. Opresja semiotyki

Według Rolanda Barthes'a, człowiek cywilizacji zachodniej tęskni za „mową przezroczystą”, światem „zwolnionym z sensu”; nie potrafi jednak wyzwolić się z opresji semiotycznych poszukiwań¹⁶. Wolf nie poprzestaje więc na „decydującym kadrowaniu”, zdaje się kadrować dalej, i tak powstaje projekt *Street View Portraits*, będący wyrazem fascynacji fotografa intensywnością przeobrażanych przez algorytm Google wizerunków twarzy¹⁷. Rzeczywiście zadziwiająco to portrety; patrząc na nie, zdajemy sobie sprawę, że im „bardziej” nie widzimy, tym bardziej chcemy zobaczyć. Po raz kolejny, po *Serii niefortunnych zdarzeń*, oglądamy obrazy malowane z niebываłą – jak na niezaangażowaną rejestrację – czułością i atencją. Wolf – autor-artysta – kadrując wykadrowane, interpretuje dla nas utopię obrazu zwolnionego z sensu, jaką oferuje materiał GSV. „Utopia [...] jest nieustannym *va-et-vient*, krążeniem wokół świata, który czekając na wystowienie, nie pozwala się wystowić do końca”¹⁸.

11. Technologia władzy

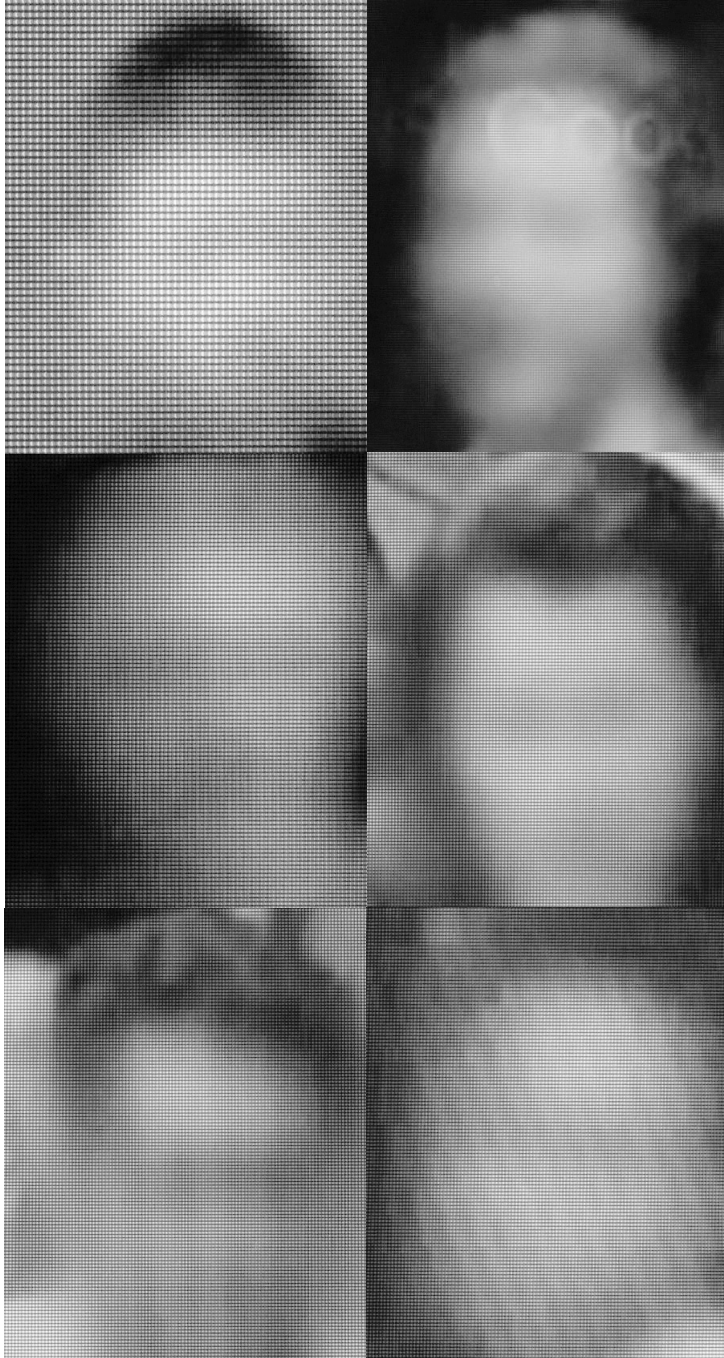
Nie sposób jednak przy okazji przechadzki po Wolfowych pasażach z GSV w tle nie zauważyć problemu opresyjno-panoptycznych możliwości przedsięwzięcia

¹⁵ J. Rafman, *The Nine Eyes of Google Street View*, <http://www.artfagcity.com/2009/08/12/img-mgmt-the-nine-eyes-of-google-street-view/> [12.04.2012].

¹⁶ M. P. Markowski, *Szczęśliwa mitologia, czyli pragnienia semioklasty*, w: R. Barthes, *Imperium znaków*, tłum. A. Dziadek, Wydawnictwo KR, Warszawa 1999, ss. 24-28.

¹⁷ Wywiad z M. Wolfem: <http://vimeo.com/24782108> [17.02.2012].

¹⁸ M. P. Markowski, *Szczęśliwa mitologia...*, s. 33.



Michael Wolf, *Street View Portraits*, 2010
Źródło: photomichaelwolf.com [5.05.2012].

monopolisty Internetu. „Pełnia *signifié*”¹⁹, zarejestrowana przez utopijnie neutralne oko kamery, może stanowić źródło władzy. Potencjalne zagrożenie nie dotyczy jedynie prywatności czy wolności jednostki, lecz również bezpieczeństwa systemu. „O mój Boże, to najlepsze narzędzie do inwigilacji przedoperacyjnej, jakie kiedykolwiek widziałem”²⁰ – mówi, oglądając stronę internetową GSV płk James Brown, odpowiedzialny za bezpieczeństwo sił zbrojnych i zapewnienie powodzenia misji wojskowych z Komendy Północnej USA.

Bezosobowa rejestracja przywodzi na myśl estetykę panoptyczną – „wszystko zostanie zarejestrowane, gdy któregoś dnia pojawi się tam ta kamera”²¹. Kwestią czasu jest zatem, kiedy będzie na nas patrzeć Nikt i wszyscy.

12. Incidents

„Opowiada się tu nie o przygodzie, lecz o *zdarzeniach* [*incidents*] [...] Zdarzenie, dużo słabsze od wydarzenia (choć być może dużo bardziej niepokojące), to po prostu to, co jak liść łagodnie *upada* na kobierzec życia; to lekka, łagodna fałdka dołożona do tkaniny życia; to, co z ledwością można zauważyć: swojego rodzaju zerowy stopień zapisu, to tylko, co potrzebne jest, by *cokolwiek* napisać”²².

13. Chwilowa nieskończoność

Nie bez przyczyny Michael Wolf trafił do Paryża i projektu Google właśnie z Azji, gdzie powstała większość jego wcześniejszych prac. Podobnie jak w przypadku Barthes’a, Japonia jest dla fotografa „mitologią szczęśliwą”. Tutaj „nadmiarowi *signifiants* odpowiada nieobecność *signifié*, kodyfikacji znaków – pustka sensu”²³.

Prawdopodobnie najbardziej znaną pracą Wolfa powstałą w trakcie azjatyckich peregrynacji jest cykl portretów wykonanych w metrze japońskiej stolicy pt. *Tokyo Compression* (2010), czyli *Tokijska kompresja/upakowanie/sprężenie*. Poddanych przestrzennej opresji mieszkańców miasta fotograf rejestruje z niewielkiej (około 10-centymetrowej) odległości, każdego dnia roboczego, przez miesiąc, w trakcie porannych godzin szczytu w Tokio. Podobnie jak współpasażerowie, on również wkracza w przynależną portretowanym sferę intymną. Ci jednak, świadomi przejściowej niemożności zmiany miejsca

¹⁹ Ibidem, s. 24.

²⁰ S. Weinberger, *Google's Eyes Are Watching You: No Place to Hide*, „Discover”, 02747529, 2008, vol. 29, Issue 8, Elektroniczna baza czasopism EBSCO, Biblioteka Główna UAP [5.04.2012].

²¹ Wywiad z M. Wolfem: <http://vimeo.com/24782108>.

²² R. Barthes, *Oeuvres complètes*, et. établie et présentée par. E. Marty, t. II 1403, za: M. P. Markowski, *Szczęśliwa mitologia...*, s. 36.

²³ M. P. Markowski, *Szczęśliwa mitologia...*, s. 24.



Michael Wolf, *Tokyo Compression*, 2010
Źródło: photomichaelwolf.com [5.05.2012].

przebywania, decydują się „nie zauważać”. To „wymuszone” wyłączenie z „tu i teraz” odpowiada za niezwykle metaforyczność tokijskiego projektu.

Na wzór Barthes’owskich *incidents* i japońskich *haiku* nic więcej nie jest w obrazach Wolfa potrzebne. Zgrupowane obok siebie (bo w ten sposób prezentowane są na wystawach) portrety-detale tworzą na wzór japońskiego tekstu „wysepki olśnienia, które nigdy niczego nie wyjaśniają, lecz wskazują”²⁴. Jak haiku właśnie oczarowują swą poetycką lekkością i chwilowością, „wzbudzają pragnienie”²⁵.

Transparentność, jeden ze stałych elementów twórczości fotografa, pojawia się tu również w postaci pary, która jak piksele z *GSV Portraits* zastania, odsłaniając. Skroplone na szybach cząsteczki niewidzialnego podkreślają malarski charakter portretów, przywołując z jednej strony estetykę masek/portretów pośmiertnych (trudno uniknąć skojarzeń z estetyzującymi śmierć portretami Andresa Serrano), z drugiej – sposób portretowania typowy dla francuskiego malarstwa XVII wieku, gdzie portretowany wybiera nieświadomość bycia podmiotem obserwacji artysty (choć w omawianym cyklu prac zdarzają się przypadki, gdy portretowany odwzajemnia spojrzenie).

Wielkomięski tłum znany z poezji Baudelaire’a, powieści Prousta czy esejów Benjamina – ściśnięty na miarę XXI wieku – zdejmuje maski i kostiumy, i na moment – niewiele dłuższy od czasu otwarcia migawki – objawia uważnemu obserwatorowi swą chwilową nieskończoność.

14. Miasto transparentne

W 2007 r. Wolf został zaproszony przez Museum of Contemporary Photography, działające przy Columbia Collage w Chicago, oraz program rezydencji artystycznych do sfotografowania miejskiego krajobrazu Chicago. Od ponad dziesięciu lat artysta mieszkał w Hongkogu, gdzie fotografowa „architekturę zagęszczenia” azjatyckiej metropolii (w której gęstość zaludnienia wynosi 6700 osób na kilometr kwadratowy). *Architecture of Density* z 2002 r. jest znanym azjatyckim projektem fotografa, którego tematyczną kontynuacją będzie chicagowskie *Transparent City*.

Wielkoformatowe odbitki przedstawiają szczególny charakter miejskiego krajobrazu Chicago – jest to bowiem przestrzeń sygnowana nazwiskami światowych sław architektury. Nowoczesna, acz eklektyczna zabudowa metropolii rozpięta pozbawione nieba i linii horyzontu kadry. Przedmiotem obserwacji jest Miasto, i miejskie życie po zmierzchu. Mamy więc w tej pracy fotografie „wyjściowe” oraz powiększenia-zbliżenia, układające w abstrakcyjne obrazy

²⁴ Ibidem, ss. 36-37.

²⁵ R. Barthes, *Imperium...*, s. 125.



Michael Wolf, *Transparent City*, 2010
Źródło: photomichaelwolf.com [5.05.2012].

zmultiplikowane drapacze chmur oraz kadry powiększone z tych pierwszych – detale przedstawiające motyw osamotnienia czy alienacji, charakterystyczny dla malarskiego dorobku Edwarda Hoppera.

Formalny, „konstruktywistyczny” sposób przedstawienia przez Wolfa miasta – tworu z natury niedokończonego²⁶ – stanowi punkt wyjścia do wędrówek i obserwacji prowadzonych na innym poziomie. Podczas analizy obrazów okazuje się bowiem, że przestrzeń publiczna odsłania/zamienia się w przestrzeń prywatną, która nie będąc chroniona przed natrętnym okiem przycazonego na dachach garaży fotografa obserwatora, staje się dla niego przestrzenią transparentną, a wraz z nią transparentne staje się życie mieszkańców ponowoczesnego miasta.

Padają oczywiście zarzuty o *voyeurizm* i pogwałcenie prawa do prywatności. Jak się okazuje, wieczorne życie miasta XXI wieku wieje nudą, a fantazje fotografa wpatrującego się przez 6 godzin dziennie w setki okien rozmijają się z rzeczywistością. Fizyczną samotność i obcość w tłumnym mieście obserwowani próbują zagłuszyć bliskością oferowaną przez świat wirtualny. „Trochę smutne było to, że każdego wieczoru, w tych wszystkich budynkach, tak naprawdę widziałem jedynie samotnych ludzi w wieku 24-40 lat, zmęczonych po pracy, siedzących na sofie przed telewizorem. Byłem trochę rozczarowany. Myślałem, że zobaczę coś bardziej ekscytującego”²⁷.

O *Transparent City Details* autor mówi, że powstał... przypadkowo. Przypadkiem bowiem, przeglądając swoje dotychczasowe prace w postaci zdjęć monumentalnych budynków, Wolf dostrzegł w jednym z okien mężczyznę pokazującego palec bezwstydnym. Wtedy też pojawił się kluczowy według Wolfa aspekt projektu, który podsumowuje zdaniem: „Gdy przyglądasz się życiu innych, życie innych patrzy na ciebie”²⁸. Przywołuje to na myśl wypowiedź Wima Wendersa, która znalazła się w podtytule eseju autorstwa Adama Broomberga i Olivera Chanarina: „najbardziej polityczną decyzją, jaką podejmujesz, jest to, na co skierujesz wzrok innych ludzi”²⁹. Innymi słowy, będąc autorem (podejmując decyzje), stajesz się odpowiedzialny za to, co pokazujesz (prze-strzeń, którą stwarzasz)³⁰.

²⁶ A. Zeidler-Janiszewska (red.), *Pisanie miasta – czytanie miasta*, Wydawnictwo Fundacji Humaniora, Poznań 1997, za: M. Michałowska, *Miasto – twór z natury niedokończony*, <http://www.kulturawspolczesna.pl/archiwum/1997/2/miasto-twor-z-natury-niedokonczoney-pisanie-miasta-czytanie-miasta-red-anna-zeidler>, s. 102 [22.02.2012].

²⁷ Wywiad z M. Wolfem: <http://www.seconds2real.com/2011/02/07/interview-with-michael-wolf/> [17.02.2012].

²⁸ Strona internetowa M. Wolfa: <http://www.photomichaelwolf.com/intro/index.html> [1.05.2012].

²⁹ A. Broomberg, O. Chanarin, *Unconcerned...*, s. 1.

³⁰ S. Irvin, *Appropriation And Authorship...*, ss. 20-23.



Michael Wolf, *Transparent City Details*, 2007-2008
Źródło: photomichaelwolf.com [5.05.2012].

Miejskie zagęszczenie po raz kolejny³¹ staje się tematem-otoczeniem, w którym fotografujący spacerowicz czuje się najlepiej; może podejmować różne wątki, dać się prowadzić rozmaitym tropom. Aparat staje się atrybutem władzy. Dzięki niemu można nie tylko zobaczyć, ale i zarejestrować. W ten sposób oglądane miasto transparentne jawi się jako współczesny panoptikon.

Dzięki podświetleniu można widzieć z wieży, rysujące się wyraźnie pod światło, małe sylwetki, uwięzione w obwodowych celach. Ile klatek, tyle teatrzyków, gdzie każdy aktor jest sam, doskonale zindywidualizowany i bezustannie widoczny. Pełne światło i spojrzenie nadzorcy zniewalają bardziej niż mrok, który ostatecznie osłaniał. Widzialność jest pułapką³².

Fotograf-flâneur, podobnie jak kamera Google, zarejestruje wszystko, co odłoni się przed jego szklanym okiem.

Można powiedzieć: „Jednostka zawsze traci prywatność, gdy staje się przedmiotem uwagi”³³. Choć amerykańska koncepcja prywatności w przestrzeni publicznej różni się od europejskiej (w Stanach Zjednoczonych nic, co dzieje się w sferze publicznej, nie ma prywatnego charakteru³⁴), nikt nie lubi być obserwowany, a praca Wolfa o tej ciemnej stronie transparentnego miasta skutecznie przypomina. Chicago w fotografiach Wolfa to zarówno spełnienie marzeń architekta, jak i znak mało optymistycznej kondycji mieszkańca metropolii z przełomu XX i XXI wieku. Utopijny charakter nowoczesnego miasta rodzi pytania o tożsamość jednostki funkcjonującej w miejskim systemie.

W fotografii trzykrotnego laureata WPP nie chodzi już tylko o to, aby – jak w przypadku wielkich dokumentalistów – pokazać to, na co publiczne oko spojrzeć nie chce, lecz również o grę konwencjami, prowadzenie poszukiwań, przekraczanie przyjętych granic („Pytanie brzmi: jak odkryć nowe obrazy. To wyzwanie, przed którym staje każdy artysta”³⁵). Artysta musi prowadzić własne śledztwo. W pełnym znaków ponowoczesnym świecie śledztwo musi prowadzić każdy, kto chce zrozumieć.

Widoczny staje się więc zmieniający się charakter roli fotografa. Wolf znajduje wyjście z pułapki obcości, a tym samym niezrozumienia świata, w którym pozostaje widzem. Fotograf dokumentalista jest zawsze „obcy” w przestrzeni, którą rejestruje, zawsze w drodze, chce poznać i zrozumieć znaczenia,

³¹ Zob. *Tokyo Compression*.

³² M. Foucault, *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, Fundacja Aletheia, Warszawa 1998, s. 195.

³³ R. Gavinson, *Privacy and the Limits of Law*, za: L. Rakower, *Blurred Line: Zooming in on Google Street View and the Global Right to Privacy*, „Brooklyn Journal of International Law” 2011, s. 323, Elektroniczna baza czasopism EBSCO, Biblioteka Główna UAP [5.04.2012].

³⁴ L. Rakower, *Blurred Line...*, s. 331.

³⁵ Wywiad z M. Wolfem: <http://www.seconds2real.com/2011/02/07/interview-with-michael-wolf/> [17.02.2012].

lecz obcość odgradzenia się za pomocą aparatu w zrozumieniu nie pomaga³⁶. Dlatego rola ponowoczesnego fotografa jest podwójna – po fotograficznej rejestracji następuje etap interpretacji, kolejnego śledztwa (prowadzonego na ekranie komputera), które ma ujawnić znaczenia. Wolf-fotograf staje się w ten sposób odbiorcą (swojej) fotografii.

15. Prawdziwa fałszywa sztuka

Ostatnim z wybranych do analizy projektów Wolfa jest praca pt. *Real Fake Art (Prawdziwa fałszywa/podrabiana sztuka)*, przedstawiająca osoby zajmujące się kopiowaniem dzieł sztuki, które na fotografiach Wolfa prezentują swoje prace w bliskiej im przestrzeni miejskiej. Trudno o jednoznaczną, natychmiastową interpretację tego fantastycznego projektu, za pomocą którego fotograf po raz kolejny zaprasza nas – odbiorców do udziału w dyskusji na temat autora.

Warto raz jeszcze przywołać tok argumentacji Sherri Irvin³⁷, która analizuje powszechnie stosowane kryteria służące rozróżnieniu zawłaszczającego autora od fałszerza/kopisty, ale czy będziemy w stanie odpowiedzieć na pytanie, czy prezentujący/(-a) swój (?) obraz pracował(a) nad nim ze świadomością i decyzyjnością charakterystyczną dla Elaine Sturtevant, nigdy o niej nie słysząc. Biorąc bowiem pod uwagę skalę zjawiska, jaką jest kopiowanie (zawłaszczanie?) cudzych prac (szczególnie w Azji), trudno spodziewać się, aby wszystkie osoby kopiujące kierowały się motywem *stricte* artystycznym. Może więc artystą na miarę Sturtevant jest jeden z uchwyconych przez Wolfa kopistów i dla niego samego – nierozpoznanego, potencjalnego, może jeszcze nie do końca świadomego swojego artystycznego działania – należy wszystkich nazwać artystami? Wolf zresztą czyni to w podtytule swojej pracy „Chińscy artyści-kopiści”. Czy należy to odczytać jako ukłon w stronę działań Sturtevant, czy też jest to nawiązanie do tradycyjnego sposobu postrzegania artysty jako rzemieślnika, który funkcjonował do końca XVII wieku?

Bohaterów fotografii Wolfa jest zawsze dwóch – autor (kopii?/dzieła?) i obraz. Autor nie chowa się za swoją pracą, nie ukrywa się w momencie robienia zdjęcia w pracowni czy za rogiem ulicy, nie stoi też obok fotografa, lecz prezentuje swoją pracę jawnie, jak na twórcę przystało. Nie wydaje się powtarzać za Michelelem Foucaultem Beckettowskiego: „A co to za różnica, kto mówi” – nie autor jest ważny, lecz język! Wolf nadaje swojej pracy tytuł i mówi w niej o fałszywej, lecz jednak prawdziwej sztuce, w podtytule nazy-

³⁶ M. Michałowska, *W poszukiwaniu dokumentu prywatnego*, w: T. Ferenc, K. Makowski (red.), *Przestrzeń fotografii. Antologia tekstów*, Wydawnictwo Galeria f5, Łódź 2005, ss. 16-17.

³⁷ S. Irvin, *Appropriation And Authorship...*



Michael Wolf, *Real Fake Art*, 2005-2006
Źródło: photomichaelwolf.com [5.05.2012].

wając kopistów artystami. Wcześniej dokonuje artystycznego wyboru i ustawia ich obok prac. Wolf podejmuje zatem decyzję i nadaje sportretowanej osobie i obrazowi – na wzór Duchampa – tytuł autora i dzieła, otwierając dla nas przestrzeń do prowadzenia poszukiwań.

16. Dowody końcowe

Podjęłam się przeprowadzenia prywatnego śledztwa na temat fotografii Michaela Wolfa i motywów, jakie kierują fotografem w pracy twórczej. Dla przypomnienia można wymienić takie hasła, jak: sztuka zawłaszczania/problem Autora, flaneryzm, ponowoczesność, poszukiwanie znaczeń, transparentność, panoptyzm, miasto czy rola autora i odbiorcy fotografii.

Trudno nie docenić spójności i dojrzałości poszukiwań twórczych artysty, którego fotografie omówiłam w najbardziej interesujących mnie aspektach. Stan końcowy śledztwa przeprowadzonego w sprawie Michaela W. udowadnia tezę, że artysta całe życie tworzy jedną pracę. Stanowi również dowód w sprawie o domniemany sens artystycznych rozwiązań stosowanych przez współczesnych artystów. Moje działania detektywistyczne stanowi więc wyraz wiary w sens poszukiwania.

Summary

The painter of postmodern life. On Michael Wolf's photographs

The essay presents the work of contemporary German photographer Michael Wolf, acclaimed for his *Series of Unfortunate Events* originating from Google Street View photos. The recurring motifs of Wolf's projects discussed in the text include the problem of public voyeurism, a tension between reality and fiction as well as the role of the artist perceived as a copyist/original author.

Słowa kluczowe: fotografia, sztuka zawłaszczania, autor, voyeurizm, flânerizm, Google Street View

Keywords: photography, appropriation art, author, voyeurism, flâneurism, Google Street View