

MARIANNA MICHAŁOWSKA

DZIAŁANIE W STADZIE PRUSA

– FOTOGRAFIA I AKADEMIA

MARIANNA MICHAŁOWSKA

Institut Kulturoznawstwa, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Doktor hab., prof. UAM. Absolwentka UAM oraz Studium Fotografii Profesjonalnej ASP (obecnie Uniwersytet Artystyczny) w Poznaniu. Jej główne zainteresowania naukowe dotyczą sfery wizualnej współczesnej kultury artystycznej oraz znaczeń obrazu w kulturze popularnej, a badania – przemian fotografii oraz jej obecności w studiach miejskich i edukacyjnych. Autorka książek i artykułów poświęconych kulturowej historii fotografii, wizualizacji w nauce i sztuce środowiskowej. Autorka realizacji fotograficznych i kuratorka wystaw. ORCID: 0000-0003-4968-9710.

W tekstach poświęconych historii fotografii na pierwszy plan wysuwa się sama fotografia. Autorzy i autorki licznych publikacji rozważają, czym jest, i przypisują jej określone własności (fizyczne i chemiczne, a także kulturowe: nośnika wizualnej pamięci, medium komunikacji). Analizują pojedyncze zdjęcia (Juliet Hacking, Adam Mazur), wpisując je w kontekst kulturowy i społeczny (Allan Sekula, John Tagg, Geoffrey Batchen, José van Dijck). Chcą w niej widzieć wytwór technologiczny (Vilém Flusser) lub przeciwnie – uznać, że stoi za nią głęboki ontologiczny sens (Junko Theresa Mikuriya). Figura fotografa/fotografki zazwyczaj jest przedstawiana w indywidualistycznej perspektywie estetycznej. Czytamy więc o humanizmie Henriego Cartier-Bressona, obsesjach Diane Arbus czy cierpliwości Alfreda Stieglitza¹. Dopiero głębsza analiza materiałów źródłowych poświęconych przede wszystkim biografistycie twórczyni i twórców uświadamia czytelnikom fakt zasadniczy: ależ oni wszyscy się znali. Od prehistorii fotografii, kiedy Elizabeth Eastlake uczyła się rozumieć fotografię od Davida Octaviusa Hilla i Roberta Adamsona, a Julia Margaret Cameron przyjaźniła się z sir Johnem Herschelem, do współczesności wykonywanie obrazów fotograficznych

¹ Tak w klasycznej publikacji *O fotografii* pisze Susan Sontag, zob. S. Sontag, *O fotografii*, tłum. S. Magala, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1986, s. 49, 97.

okazuje się przede wszystkim działaniem towarzyskim. Nie mam tu na myśli jedynie szeroko opisywanego i analizowanego w teorii mediów fenomenu fotek² jako nośnika „wizualnej mobilnej komunikacji”, służącej celom tożsamościowo-wspólnotowym³, lecz potencjał świadomego grupowego działania skoncentrowanego wokół fotografii. Nazwę ten proces grupowaniem⁴, w analizowanym w tym artykule przypadku dotyczy on bowiem nietrwałego zbioru osób, który wywodzi się co prawda ze środowiska rodzinno-przyjacielskiego i jest zbudowany wokół podobnych zainteresowań i zbliżonego sposobu myślenia, lecz pozostaje luźny i niezobowiązujący.

Grupowanie się wokół fotografii może przybierać rozmaite formy: instytucjonalne lub pozostające na poziomie nieuporządkowanym formalnymi regulaminami i statutami. Podstawą istnienia obu tych form są zaangażowanie oraz wspólne działanie uczestników.

Przykładem pierwszego rodzaju działań w obszarze fotografii są stowarzyszenia i towarzystwa, które proponują członkom przede wszystkim funkcję statusową, kulturową i edukacyjną. Wymienić tu można, na przykład, powołane w 1853 roku i pozostające pod opieką królowej Wiktorii i księcia Alberta Royal Photographic Society, piktorialny The Linked Ring (1892), Photo-Club de Paris (1889) czy – w Polsce – Bułhakowski Fotoklub Wileński (1928). Przynależność do towarzystw była równoznaczna z uznaniem artystycznych umiejętności uczestnika, swoistym namaszczeniem na artystę i właśnie – przyjęciem do towarzystwa. Cele tego rodzaju stowarzyszeń były (i pozostają do dzisiaj) związane ze szczególnym statusem miłośnika-amatora, z działaniem na rzecz edukacji w dziedzinie estetyki i technologii, upowszechnianiem prac poprzez działalność ekspozycyjną⁵. Dzisiaj tę funkcję często przejmują fotoamatorskie portale internetowe (na przykład grupamobilni.pl)⁶. Charakter instytucjonalnych stowarzyszeń można także rozpoznać w działaniu profesjonalnych agencji fotograficznych (legendarne Magnum, 1947). Ich celem jest ochrona ekonomicznych interesów fotografów i fotografek, z uwzględnieniem zabezpieczenia praw autorskich i majątkowych, a także wystawiennicza i archiwizacyjna popularyzacja

2 Słowo „fotka” nie ma tu konotacji negatywnej, odnosi się do codziennego używania obrazu w komunikacji z bliskimi i dalszymi znajomymi, zob. N. Jurgenson, *Fotka. O zdjęciach i mediach społecznościowych*, tłum. Ł. Zaremba, Wydawnictwo Karakter, MSN w Warszawie, Kraków–Warszawa 2021.

3 M. Villi, *Visual Mobile Communication. Camera phone photo messages as ritual communication and mediated presence*, Aalto University, Jyväskylä 2010.

4 Zgodnie z założeniami klasycznej koncepcji Ferdinanda Tönniesa wspólnotę od stowarzyszenia odróżnia więź emocjonalna cechująca członków grupy, inna od więzi interesu. W analizowanym w artykule przypadku owa więź emocjonalna scalająca Stado Prusa nie miała jednak długotrwałego charakteru, chociaż niewątpliwie oparta była na podobnym poczuciu identyfikacji i realizacji wspólnych zamierzeń. Ponieważ celem artykułu jest prezentacja określonego przypadku, nie poświęcam uwagi socjologicznemu i filozoficznemu dyskursowi wokół definicji wspólnoty, tak z tradycji Tönniesa, jak i Jeana-Luca Nancy’ego.

5 O działalności polskich towarzystw fotograficznych, a także statusie miłośnika-amatora piszą między innymi Adam Sobota i Zbigniew Tomaszczuk, zob. *Pasja fotografii. O miłośnikach i miłośniczkach. 8. Biennale Fotografii, 15.11–15.12.2013, Poznań*, Galeria Miejska Arsenal w Poznaniu, Poznań 2013, s. 313–324, 366–382.

6 Wydaje się, że kulminacyjny moment ich rozwoju przypadła mniej więcej na lata 2005–2015. Dzisiaj przenoszą swoją aktywność do Instagramu. Zob. R. Drozdowski, M. Krajewski, *Za fotografię! W stronę radykalnego programu socjologii wizualnej*, Fundacja Bęc Zmiana, Warszawa 2010; K. Olechnicki, *Fotoblogi, pamiętniki z opcją przekazu. Fotografia i fotoblogerzy w kulturze konsumpcyjnej*, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2009.

ich twórczości. Jednak istotna jest także funkcja statusowa (przynależność do Magnum jest dzisiaj wyznacznikiem pozycji fotografek i fotografów tak na rynku prasowym, jak i sztuki).

Drugi rodzaj fotograficznego grupowania trudniej uchwycić – ma charakter nieformalny, nie rządzi nim statut (jeśli taki jest tworzony przez uczestników, to raczej jako akt prowokacji i anarchii), najczęściej jest nietrwały i oparty na relacji czysto towarzyskiej. Niektóre z takich grup na pewien czas się instytucjonalizują – jak *Kultura Zrzuty*⁷, inne trwają w artystycznej legendzie. Ich celem jest wspólna manifestacja artystycznych poglądów reprezentantek i reprezentantów, często w opozycji do kultury dominującej, komercyjnej lub akademickiej.

Analizowany w artykule przypadek, działająca na przełomie XX i XXI wieku wokół Akademii Sztuk Pięknych w Poznaniu (obecnie Uniwersytet Artystyczny im. Magdaleny Abakanowicz w Poznaniu⁸) grupa Stado Prusa, znakomicie pokazuje kłopoty, jakie mamy z odtworzeniem działania grup nieformalnych – trwają one głównie we wspomnieniu ich uczestników, a jednak o ich znaczeniu decyduje późniejsza działalność tworzących je osób. Przykład ten stanowi także interesujący przyczynek do analizy trendów w polskiej fotografii artystycznej schyłku XX wieku, chociaż aktywność Stada Prusa należy oceniać raczej w kategoriach towarzyskich niż artystycznych. Moja rekonstrukcja aktywności tej grupy będzie oparta na archiwach prywatnych i wspomnieniach współtwórców Stada.

KTO, GDZIE, KIEDY?

Stado to przyjaźń, imprezy, „kulturka y szacuneczek” oraz... „raczej sztuczki niż sztuka”.

PAWEŁ KULA

Pierwsze wystawy przy ulicy Prusa 2/9 tworzyli Marek Noniewicz i Maciej Krych, lokatorzy mieszkania w jeżyckiej kamienicy pod tym adresem, w 1999 roku dołączył do nich Paweł Kula. Od tego czasu mieszkanie na kilka miesięcy stało się przestrzenią dla wystaw, działań i projekcji filmów nazwaną dumnie Galeria Prusa 2/9 (ilustr. 1–3). Kula i Noniewicz pracowali jako laboranci w Katedrze Fotografii Akademii Sztuk Pięknych w Poznaniu i jednocześnie studiowali zaocznie w Studium Fotografii Profesjonalnej ASP (obecnie kierunek fotografia – studia niestacjonarne). Uczestnikami grupy byli studenci z innych roczników studiów dziennych i niestacjonarnych: Krzysztof Cyś-Nowak, Karolina „Koka” Stelmach, Sławomir Decyk, Konrad Smoleński, Cezary Hładki, Krzysztof Dąbrowski i Marcin Nowicki oraz niezwiązany z ASP Przemysław „Dziadek” Przybylski. Po wyprowadzce z Prusa (zapewne spowodowanej również uciążliwością mieszkańców dla sąsiadów) grupa działała jeszcze do 2001 roku

7 Od słowa „zrzuta”. Alternatywny wobec oficjalnego – politycznego i akademickiego – obiegu sztuki ruch artystyczny lat osiemdziesiątych, wyrażający bunt środowiska, wyspecjalizowany w tworzeniu kontrkulturowych działań i akcji podczas spotkań artystycznych i sympozjów. Zob. A. Sobota, *Kultura Zrzuty – suplement do tematu*, „Sztuka i Dokumentacja” 7/2012; G. Dziamski, *Kultura Zrzuty trzydzieści lat później*, „Sztuka i Dokumentacja” 7/2012.

8 W dalszej części tekstu będę używać albo skrótu ASP w odniesieniu do czasów, w których działało Stado, albo skrótu UAP – w odniesieniu do ogólnych sposobów działania poznańskiej uczelni.



Ilustr. 1. „Na Prusa 2/9. Pod ścianą przy oknie stoją monitory telewizorów, które Konrad Smoleński wykorzystywał do generowania dźwięków. Z szumów wyświetlanych na monitorach czytał dźwięki przy pomocy przekonstruowanego walkmana. Luźna głowica umożliwiła przykładanie walkmana do monitorów, a on sam podłączony był do wzmacniacza”. Autor fotografii i komentarza: Marek Noniewicz



Ilustr. 2. „W przejściu między pokojami stoi szyba z naklejonymi na nią kawałkami szkła z potłuczonej butelki – fragment instalacji Macieja Krycha. Ale instalacją była też lampa z folii aluminiowej z podświetlanymi zdjęciami, chociaż nie była jakoś specjalnie prezentowana, zwyczajnie zawsze stała w pokoju Macieja”. Autor fotografii i komentarza: Marek Noniewicz



Ilustr. 3. „Stoję w drzwiach balkonu wychodzącego na podwórze, na stole pobojuwisko. Po prawej nad kanapą wiszą fotografie przyklejone tam przez Pawła Kulę i to musiała być pierwsza wystawa. Woda w czajniku na pierwszym planie po prawej gotuje się, a ja gotuję się do działania (albo do skoku?)”. Autor fotografii i komentarla: Marek Noniewicz

jako Stado Prusa – najpierw w kolejnym mieszkaniu, tym razem przy ulicy Za Bramką, wreszcie w wynajmowanym od miasta warsztacie niedaleko poznańskich Ogrodów przy ulicy Engeströma jako WahrStadt (ilustr. 4). W kręgu Stada pojawiali się także inni studenci, gościnnie uczestniczący w działaniach. Byli to między innymi: Iza Królik, Agnieszka Wajzer, Agnieszka Serbińska, Joanna Pawłowska, Wojciech Hoffmann.

Co ważne, kolejne działania Stada były oparte na kreatywności, ale i szacunku dla wolności uczestników. Noniewicz wspominał: „przynależność do Stada dodawała pewności, choć paradoksalnie czułem się indywidualistą⁹”, co daje ciekawą wskazówkę pozwalającą wnioskować o charakterze grupowania się uczestników. Pomimo zakładanej kolektywności (prace nie były podpisywane, koncerty odbywały się bez solistów) uczestnicy mieli poczucie silnej odrębności, co zapewne sprawiło, że po nieudanej próbie znalezienia miejskiego wsparcia dla WahrStadu każdy z twórców poszedł inną drogą. Nadal jednak, mimo upływu lat, są aktywnymi animatorami życia fotograficznego w polskich miastach oraz zdarza im się uczestniczyć w tych samych wydarzeniach artystycznych.

Popularność tej raczej ekscentrycznej grupy studenckiej oparta była na plotce roznoszonej po korytarzach ASP, a informacje o działaniach wizualnych i improwizowanych koncertach uczestników (przede wszystkim Smoleńskiego, Krycha, Kuli i Noniewicza, występujących zamiennie jako Defekt Efektu lub Efekt Defektu) przekazywane były pocztą pantoflową.

⁹ M. Noniewicz, wywiad internetowy, listopad 2021.



Ilustr. 4. WahrStadt, ul. Engeströma, luty 2001. Autor fotografii: Paweł Kula

Niewątpliwie ważna była legenda grupy, skutecznie budowana przez jej reprezentantów. O jednym z takich mitów mieszkania przy Prusa 2/9 Noniewicz pisał: „Mieszkanie było wyjątkowo tanie ze względu na jeden zamknięty pokój, w którym podobno był ktoś zameldowany. To dyskwalifikowało je w zasadzie do wynajęcia, bo według słów administratora kamienicy w każdej chwili mógł się tam ktoś pojawić, ktoś, kto miałby dostęp do pozostałych przestrzeni. Stworzyliśmy więc legendę, że mieszka tam Dürer”¹⁰. Opowieści było zresztą więcej – opłatały one różne wystawy, a także plenery (Katedra Fotografii organizowała je regularnie w ośrodku ASP w Skokach pod Poznaniem). Koncerty i pokazy filmów dokumentujących działania urządzano także w zaprzyjaźnionych nieoficjalnych galeriach i pubach, a także bardziej oficjalnych miejscach, takich jak klub Odnowa w Toruniu i galeria Teraz Leszka Niedochodowicza w Szczecinie (pod znamienym tytułem *Ciemności, boks i telewizja* w lutym 2000). Działaniami Stada, zapewne nie do końca świadomie, kierowała idea skonsolidowania studenckiego i artystycznego życia oraz znalezienia ujęcia dla twórczego potencjału i potrzeby eksperymentowania.

W JAKI SPOSÓB?

To, co w działalności Stada było charakterystyczne, to duch kolektywnego działania.

PAWEŁ KULA

Ze wspomnień i dokumentacji wyłania się specyfika działań Stada, polegająca na mieszanu dziedzin sztuki i środków wypowiedzi oraz prześmiewczym, kontrkulturowym charakterze wydarzeń. Sformułowanie Noniewiczza „raczej sztuczki

¹⁰ M. Noniewicz, wywiad internetowy, listopad 2021.

niż sztuka” jest tu znamienne. Z jednej strony wyraża rodzaj autorefleksyjnego dystansu uczestników do własnej twórczości, z drugiej – sposób działania w Stadzie, który był uzasadniony rodzajem artystycznej misji skierowanej przeciw coraz silniej rozwijającym się w Polsce na przełomie XX i XXI wieku komercyjnym aspektom fotografii, a także chęcią zachowania niezależności wobec akademii.

Mimo tego antysystemowego nastawienia uczestnicy grupy przyznają się do wielorakich źródeł inspiracji, płynących przede wszystkim z ruchów neoawangardowych. Jednak nie tych funkcjonujących w obiegu akademickim, lecz pozostających niejako na marginesie dominujących trendów artystycznych owego czasu (choćby relacja ta jest nieoczywista). Jeśli zatem wystawami nadającymi ton polskiej sztuce fotografii i mającymi wpływ na kształt fotografii w końcu lat dziewięćdziesiątych były projekty *Polska fotografia intermedialna...* i *Wokół dekady. Fotografia polska lat 90.*¹¹, to należy podkreślić, że przedstawiały one przede wszystkim refleksyjny i analityczny sposób myślenia o obrazie reprezentowany przez artystów i artystki urodzonych/urodzone w pierwszej połowie XX wieku (nieco inaczej – z otwarciem na młodsze pokolenie – kształtował się zestaw prac pokazywanych podczas Biennale Fotografii w Poznaniu). Stado jednak nie odnawiało się do końca ani w fotografii elementarnej Jerzego Olka, ani w pamięciowym rozważaniu przeszłości fotografii Wojciecha Prażmowskiego.

W działaniach Stada pobrzmiewa rozsadzające ramy obrazu (niewyrażane jednak w deklaracjach) echo Fluxusu i oddziałującej silnie na scenę polskiej fotografii neoawangardy. Noniewicz i Kula zgodnie przywołują jako inspirację twórczość artysty konceptualnego, eksperymentatora, a jednocześnie wykładowcy poznańskiej ASP, Zbyszka Trzeciakowskiego. Artysta ten, ze swoim anarchistycznym nastawieniem wobec autorytetów sztuki, nie pasował do akademii. Kula pisze: „Mieliśmy wtedy jakąś mglistą wiedzę, że Zbyszko nie do końca respektuje akademickie reguły gry, i to też sprawiało, że był dla nas idealnym kandydatem na wiarygodnego mentora”¹². Ważne było zatem działanie na przekór ustalonym hierarchiom i regułom. Co ciekawe jednak, nie jest to postawa obca innym nurtom artystycznym (w Polsce to między innymi Kultura Zrzuty i Strych) i znajduje swoje odzwierciedlenie chociażby w terminie „intermedia” Dicka Higginsa¹³.

Uczestnicy Stada generalnie byli zwolennikami fotografii fotochemicznej nie tylko dlatego, że fotografia cyfrowa około roku 1999 w Polsce była jeszcze technologicznym eksperymentem, ale także dlatego, że stwarzała swobodne pole do eksperymentu z obrazem. Twórców interesowała zatem fotografia otworkowa, wczesne techniki fotograficzne (na przykład cyjanotypia) czy samo zjawisko światłoczułości wykorzystywane jako podstawa performansu. Pojawiała się także sztuka poczty, rozumiana po części jako dyskusja z instytucją – Kula i Noniewicz sprawdzali na przykład, czy odręcznie wykonywane znaczki zapewnią dotarcie

11 Wystawa *Polska fotografia intermedialna lat 80-ych. Fotografia rozproszona*, BWA (obecnie Galeria Miejska Arsenal), Poznań 1988; *Wokół dekady. Fotografia polska lat 90.*, Muzeum Sztuki w Łodzi, Galeria FF, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, 2002.

12 P. Kula, wywiad internetowy, listopad 2021.

13 D. Higgins, *Nowoczesność od czasu postmodernizmu oraz inne eseje*, tłum. K. Brzeziński, Wydawnictwo Słowo / obraz terytoria, Gdańsk 2000.



Ilustr. 5. Koncert Defektu Efektu w czasie wystawy w WahrStadzie, marzec 2000.
 Autor fotografii: Paweł Kula

przesyłki do odbiorcy. Warto zauważyć jednak, że także te działania wywodziły się z ruchów artystycznych lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych. Równie ważne były książki artystyczne, drobne wydawnictwa wzorowane na zinach.

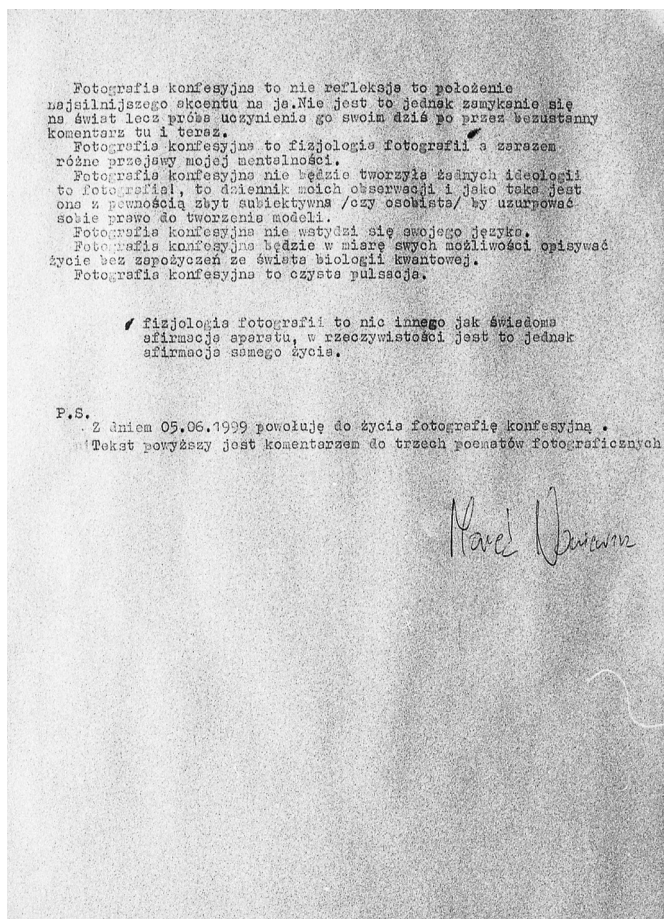
Ważną częścią działań, o czym wspomniałam wcześniej, były akcje muzyczne (ilustr. 5). By ułatwić czytelnikom zrozumienie, na czym polegały – oddam głos Kuli:

Część z nas na czymś jednak grała, także i ja niby grałem, ale kierunek był wyraźnie improwizacyjny – Konrad Smoleński testował podczas występów swoje elektroakustyczne wynalazki, grał na telewizorze, kole rowerowym, sprężynach podłączonych do wzmacniacza. To Konrad przygotował nam na długich przewodach wylutowane z walkmanów głowice magnetyczne, które pozwalały nam na ręczne „czytanie” tekstów nagranych wcześniej na taśmie magnetofonowej (tak jak robiła to Laurie Anderson). Były próby grania na „elektrycznych” (czyli podłączonych do wzmacniaczy) blachach (Dziadek), szlifierkach kątowych (z odpowiednimi efektami snopów iskier w ciemności). Cezary Hładki grał na basie, Krzysztof Nowak na klarinetopodobnym instrumencie. Maciej Krych i Marek często improwizowali teksty do mikrofonów. Generalnie był hałas i mogło to być nie do zniesienia dla tych, co w tym nie brali udziału. Na Prusa podczas koncertów zazwyczaj pojawiała się policja wzywana przez sąsiadkę. To kończyło koncert, ale mieliśmy wtedy poczucie dobrze wypełnionej misji. Co za potworne towarzystwo!¹⁴

Te improwizowane koncerty traktować należy jako rodzaj poszerzania środków artystycznych, które stało się poszukiwaniem odrębnych dróg twórczych – co pokazuje bardzo wyraźnie rozwój działalności chociażby Konrada Smoleńskiego, ewoluującej od fotografii do audiowizualno-przestrzennych dziedzin sztuki.

Częścią neoawangardowej praktyki artystycznej (znanej chociażby z twórczości Anastazego Wiśniewskiego) było także pisanie manifestów. Stado postarało

¹⁴ P. Kula, wywiad internetowy, listopad 2021.



Ilustr. 6. Marek Noniewicz, *Manifest fotografii konfesyjnej*. Archiwum Pawła Kuli

się zatem o własny (ilustr. 6). Autorem manifestu „fotografii konfesyjnej”, wykorzystującego charakterystyczny język artystycznej wypowiedzi, był Noniewicz. Pisał w nim: „Fotografia konfesyjna to nie refleksja, to położenie najsilniejszego akcentu na ja. Nie jest to jednak zamykanie się na świat, lecz próba uczynienia go swoim dziś poprzez bezustanny komentarz tu i teraz” (1999). Manifest stał się pretekstem do organizacji Festiwalu Twórczości Konfesyjnej „Zlew”.

Działania były dokumentowane dość starannie, chociaż nie przywiązywano wagi do datowania i katalogowania konkretnych wydarzeń. Dzisiaj są częścią rekonstruowanych archiwów prywatnych. Często dokumentowano po prostu codzienne życie, spotkania i imprezy za pomocą fotografii (Noniewicz, Kula), a także środkami filmowymi (Kula wykorzystywał kamerę Super 8, Krych – wideo). Niekiedy rejestrowanie nabierało kreatywnego charakteru. Dokumentujący używali wielokrotnej ekspozycji lub wykorzystywali poruszenie obrazu dla zaakcentowania ruchu w kadrze. Chociaż początkowo fotografowanie było po

prostu częścią życia uczestników, z czasem uświadomiono sobie pewną odrębność własnych zadań. Było to pod koniec istnienia grupy. Jak podaje Noniewicz, pojawiły się plakaty, zaproszenia i płyta CD z dokumentacją. Zaczęto zapraszać do współpracy także wykładowców ASP (Trzeciakowskiego czy Izabellę Gustowską). Nie bez wpływu na samoświadomość uczestników było zapewne wybranie przez Noniewicza działań Stada jako tematu pracy licencjackiej¹⁵.

CO MOŻE AKADEMIA SZTUKI?

Na uczelni były „stajnie” wykładowców. Jeśli trafiło się do takiej „stajni”, to brało się udział w różnych wystawach, co wydawało nam się bardzo wsoodne.

MAREK NONIEWICZ

W towarzyszącej wystawie jubileuszowej publikacji na 20-lecie Katedry Fotografii w UAP Anita Lipiec przygląda się „momentowi nieuchronnego przeistoczenia ze studenta Uniwersytetu Artystycznego w absolwenta – «konsekrowanego» artystę”¹⁶. Ten „moment” może znakomicie obrazować czas, w którym działał każdy z członków grupy (kobiety nie nadawały tam raczej tonu). Lipiec przywołuje w tekście koncepcję „ciemnej materii sztuki” Gregory’ego Sholette’a. Idea amerykańskiego krytyka oparta jest na założeniu, że z setek absolwentów kończących studia artystyczne artystami zostaje jedynie garstka, reszta jest dla tych wybranych tłem, ale też kreatywną „ciemną materią” dostarczającą energii. Sholette stawia pytania o to, kto decyduje, że absolwentów uznaje się za odnoszących sukces lub skazanych na porażkę, oraz czy da się odwrócić ten wartościujący system oceny dorobku artystycznego, zależny zarówno od hierarchii kapitału kulturowego, jak i kapitału ekonomicznego. „Jak świat sztuki – pyta Sholette – zarządzały swoim systemem waloryzacji estetycznej, gdyby pozornie zbędna większość – tak samo wykluczeni jako nieprofesjonaliści, jak i skazani na «porażkę» – po prostu zrezygnowali z systemu legitymizacji?”¹⁷. Działania Stada Prusa były ucieczką przed traktowaniem edukacji artystycznej jako instrumentalnej hodowli twórców fotografii komercyjnej. Stąd nacisk na indywidualną aktywność i wolną wypowiedź (choćby przecież uczestnicy Stada okazali się profesjonalistami w swoich dziedzinach twórczości).

I Noniewicz, i Kula podkreślają, że na charakter działania Stada wpłynęło specyficzne miejsce fotografii w edukacji artystycznej w UAP. Fotografia jako kierunek akademicki powstała (wówczas jeszcze w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych) w roku 1993 w wyniku starań Stefana Wojneckiego. Do pierwszego zespołu wykładowców należeli między innymi Krzysztof J. Baranowski, Piotr Wołyński i Andrzej Florkowski. Co więcej, w 1994 roku poza trybem studiów dziennych, na których fotografia była specjalizacją w ramach grafiki,

15 M. Noniewicz, *Stado Prusa – obecność uzasadniona* [licencjacka praca dyplomowa], promotor M. Michałowska, Poznań 1999, archiwum prac dyplomowych UAP.

16 A. Lipiec, *Iluzja blasku*, [w:] *Wracając do źródeł. Absolwenci fotografii UAP*, red. M. Michałowska, A. Lipiec, Galeria Miejska Arsenał w Poznaniu, Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu, Poznań 2014, s. 19.

17 G. Sholette, *Dark Matter. Art and Politics in the Age of Enterprise Culture*, Pluto Press, New York 2011, s. 3.

ufundowano Zaoczne Studium Fotografii (wzorowane na czeskim Instytucie Twórczej Fotografii w Opawie), skierowane przede wszystkim do osób zawodowo pracujących w fotografii, które wcześniej nie miały okazji uzyskać wyższego artystycznego wykształcenia w tej dziedzinie. Podczas kiedy na fotografię dzienną przyjmowano troje studentów, na zaocznej studiowało ponad dwadzieścioro. Szybko doprowadziło to do dominacji poznańskich absolwentów fotografii w edukacji akademickiej oraz do powołania kolejnych studiów fotograficznych na polskich uczelniach. Jednocześnie na zjazdach weekendowych wykładali specjaliści w różnych rodzajach fotografii z całej Polski (na przykład Marian Schmidt, Grzegorz Przyborek, Lech Lechowicz, Natalia LL). Znajomość tego kontekstu pozwala lepiej zrozumieć działanie Stada Prusa.

Jak opowiadają moi rozmówcy, w latach 1998–2001 sytuacja fotografii w akademii była niestabilizowana (tak w sensie programowym, jak i przestrzennym). Pracownie znajdowały się nie tylko w gmachu głównym, lecz także w wynajmowanych pomieszczeniach przy placu Wolności w Poznaniu. Dostęp do nich był łatwiejszy poza, by tak powiedzieć, czujnym okiem portierek i portierów. Pozwalało to prowadzić życie towarzyskie także w uczelni, niejako po godzinach. Regulamiны dopiero tworzone. Także relacje studenci – wykładowcy były swobodniejsze, choć profesorowie (jak Stefan Wojnecki) i profesorki (tych było niewiele, między innymi Alicja Kępińska) cieszyli się niekwestionowanym autorytetem.

Jak to wygląda z perspektywy uczelni? Teresa Andrzejewska pisze, że „nauczyciela jako mistrza i jego relację ze studentem (uczniem) traktuje się często jako trudny do osiągnięcia, a zatem niezobowiązujący ideał”¹⁸. Akademicka edukacja artystyczna jest w tym sensie niekonsekwentna. Z jednej strony wykładowcom, przynajmniej do końca ubiegłego wieku, zależało, by mieć swoje pracownie – rozpoznawalne szkoły, pozwalające identyfikować obszary wpływu na studentów i sztukę, z drugiej – coraz powszechniejsze stawało się myślenie o edukacji równościowej, szukanie w studentach nie tyle uczniów, ile partnerów. Taką umiejętność współpracy widzi w wykładowcach poznańskiej fotografii (a szerzej Wydziału Komunikacji Multimedialnej, którego fotografia była częścią) Piotr Kurka. Artysta i nauczyciel docenia autonomiczny i nowatorski program nauczania Zbyszka Trzeciakowskiego i Leszka Knafliewskiego, pisząc: „Byli kwintesencją nauczania wolnego od akademickich stereotypów. Uczyli przez osmozę”¹⁹.

Stado Prusa z jednej strony było z uczelnią związane (także z uwagi na wspomnianą już służbową zależność od Katedry Fotografii), z drugiej do idei akademickości podchodziło z dystansem. Dotyczy to także pytania o medium. Stado preferowało rozszerzone – obiektowo-performatywne ujęcie fotografii, ale warto pamiętać, że był to model myślenia o medium niezwykle przychylnie przyjmowany przez profesorów, którzy sami eksperymentowali z formą, materiałem, techniką czy interdyscyplinarnymi modelami sztuki. Dlatego, mimo wszystkich

18 T. Andrzejewska, *Przestrzeń spotkania i relacji „mistrz – uczeń” oraz wybrane narzędzia badawcze stosowane w jej eksploracji*, „Jakościowe Badania Pedagogiczne” 1(3)/2018, s. 100.

19 P. Kurka, *Odpowiedź jest nieczęścią pytania*, [w:] *W stronę Poznania: fenomen szkoły poznańskiej*, red. S. Sobczak, Wydział Multimediów UAP, Poznań 2017, s. 7.

deklaracji kontrakademickości, należy w działaniach Stada widzieć rodzaj ciągłości²⁰ w myśleniu o miejscu i znaczeniu fotografii.

Kto w tej relacji profesor – student, mistrz – uczeń jest ważniejszy? Na jej charakter wskazuje sytuacja wystawiennicza, kiedy Stado zaczęło być zapraszane do „poważnych” przedsięwzięć artystycznych, takich jak wspólne wystawy studentów, Biennale Fotografii w Poznaniu czy rezydencje artystyczne. Kula pisze: „Zatem dawaliśmy się tym «profom» zapraszać i tam pokazywaliśmy to, co im się z naszej twórczości spodobało, a jednocześnie stworzyliśmy sobie w Stadzie przestrzeń do ujścia energii i mogliśmy to tam robić w atmosferze wzajemnej akceptacji”²¹. Moi rozmówcy podkreślają, że wyraźnie dostrzegali różnicę między ich własnym, prywatnym, nieco wywrotowym działaniem i twórczością dla akademii oraz wydarzeniami organizowanymi w obu sferach.

KONTYNUACJE

A Stado rozproszyło się i każdy poszedł w swoją stronę.

MAREK NONIEWICZ

Przypadek Stada Prusa jest jednocześnie typowy i oryginalny. Jest typowy, ponieważ w historii sztuki znamy przykłady twórczości wyrastającej z przyjaźni studenckiej – z samej fotografii w UAP wywodzi się co najmniej kilka takich grup: na przykład Minilabiści (Joanna Miklaszewska, Marek Mielnicki, Radek Spassówka) czy kolektyw Icoon (Bownik, Tomasz Cichowski, Ania Łoskiewicz, Łukasz Gronowski, Jacek Kołodziejski, Maja Kaszukur). Inaczej jednak niż dla działających na pograniczu żartu i reklamy oraz eksplorujących pole kultury popularnej Minilabistów czy działającego w polu sztuki już jako grupa absolwentów i absolwentek Ikoona, zaistnienie w świecie sztuki dla Stada wydaje się (tak przynajmniej wynika z deklaracji uczestników) drugorzędne. W epoce poprzedzającej media społecznościowe dla osób tworzących tę grupę fundamentalne były fizyczna obecność i realne działania w przestrzeni. Nie myślano o przyszłości. Znowu przywołam słowa Kuli: „nikomu nie zależało, czy to przetrwa i zostanie gdzieś ujawnione. Największą wartość miały akcje na żywo, które gwarantowały natychmiastowy feedback i energetyczną komunikację”²². A jednak doświadczenia zdobyte podczas krótkiego okresu aktywności grupy wpłynęły przynajmniej na niektórych uczestników Stada. Noniewicz, Kula, Krych i Decyk działają w obszarze szeroko rozumianej aktywności animacyjno-edukacyjnej: Krych i Decyk w Poznaniu (pierwszy prowadząc klub Dragon – muzyczny, artystyczny i wystawienniczy, drugi – jako wykładowca UAP), Noniewicz w Bydgoszczy (jako kustosz Muzeum Fotografii), Kula w Szczecinie (jako wykładowca w Akademii Sztuki), wystawiają, a jednocześnie organizują warsztaty i działania okółofotograficzne, Smoleński i Bąkowski z kolei zdobywają uznanie w świecie sztuki.

²⁰ Pisze o niej Ewa Wójtowicz, zob. E. Wójtowicz, *Dwie dekady intersubiektywnej narracji*, [w:] *W stronę Poznania*, dz. cyt., s. 13.

²¹ P. Kula, wywiad internetowy, listopad 2021.

²² Tamże.

We wstępie napisałam, że w odniesieniu do fotografii określenie „grupowanie” jest trafniejsze niż „tworzenie wspólnoty”. Sądzę tak, ponieważ grupy w rodzaju Stada Prusa, chociaż w pewnym momencie niezwykle aktywne, są oparte raczej na potrzebie bycia razem i realizowania podobnych zadań niż na chęci budowania trwałej wspólnoty mającej te same ideały i modele działania. Stado grupowało osoby o bardzo różnych zainteresowaniach i temperamentach. Co jego doświadczenie mówi nam o charakterze wspólnot tworzących się wokół fotografii? Opisywany w tekście przypadek wskazuje na ważną rolę fotografii, która jest konsekwencją połączenia ludzi, miejsca i zainteresowania, istotną nie dla dalekosiężnej wizji własnego społecznego osadzenia, lecz wspólnego doświadczenia określonego momentu życia. Jak w świetle pokazanych procesów rysuje się rola akademii? Wydaje się, że ważna jest przychylna akceptacja ze strony instytucji, która wskazuje na sposoby działania, lecz bez prób ingerowania w kształt grup czy też przejmowania ciężaru ich organizacji.

Czy przedstawiłam tu tylko legendę rekonstruowaną w pamięci uczestników i nostalgiczne wspomnienie – także moje, jako świeżo upieczonej absolwentki i początkującej wykładowczynie Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu? Zapewne tak, ale ten wspomnieniowy charakter tekstu, wyinterpretowany z zachowanych dokumentów wizualnych, wiele mówi także o fotografii i sposobie jej społecznego doświadczania.

Autorka dziękuje Pawłowi Kuli i Markowi Noniewiczowi za podzielenie się wspomnieniami o działaniu w Stadzie oraz udzielenie zgody na publikację materiałów wizualnych.

BIBLIOGRAFIA

- Andrzejewska, Teresa. „Przestrzeń spotkania i relacji «mistrz – uczeń» oraz wybrane narzędzia badawcze stosowane w jej eksploracji”. *Jakościowe Badania Pedagogiczne* 3, 1 (2018).
- Drozdowski, Rafał, Marek Krajewski. *Za fotografię! W stronę radykalnego programu socjologii wizualnej*. Warszawa: Fundacja Bęc Zmiana, 2010.
- Dziamski, Grzegorz. „Kultura Zrzuty trzydzieści lat później”. *Sztuka i Dokumentacja* 7 (2012).
- Higgins, Dick. *Nowoczesność od czasu postmodernizmu oraz inne eseje*. Tłum. Krzysztof Brzeziński. Gdańsk: Wydawnictwo Słowo / obraz terytoria, 2000.
- Jurgenson, Nathan. *Fotka. O zdjęciach i mediach społecznościowych*. Tłum. Łukasz Zaremba. Kraków: Wydawnictwo Karakter, Warszawa: MSN w Warszawie, 2021.
- Kurka, Piotr. „Odpowiedź jest nieszczęściem pytania”. W: *W stronę Poznania: fenomen szkoły poznańskiej*, red. Sławomir Sobczak. Poznań: Wydział Multimediów UAP, 2017.
- Lipiec, Anita. „Iluzja blasku”. W: *Wracając do źródeł. Absolwenci fotografii UAP*, red. Mariana Michałowska, Anita Lipiec. Poznań: Galeria Miejska Arsenał w Poznaniu, Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu, 2014.
- Noniewicz, Marek. *Stado Prusa – obecność uzasadniona* [licencjacka praca dyplomowa]. Promotor Mariana Michałowska. Poznań: Archiwum prac dyplomowych UAP, 1999.
- Olechnicki, Krzysztof. *Fotoblogi, pamiętniki z opcją przekazu. Fotografia i fotoblogerzy w kulturze konsumpcyjnej*. Warszawa: Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, 2009.

Pasja fotografii. O miłośnikach i miłośniczkach. 8. Biennale Fotografii, 15.11–15.12.2013, Poznań. Poznań: Galeria Miejska Arsenal w Poznaniu, 2013.

Sholette, Gregory. *Dark Matter. Art and Politics in the Age of Enterprise Culture.* New York: Pluto Press, 2011.

Sobota, Adam. „Kultura Zrzuty – suplement do tematu”. *Sztuka i Dokumentacja* 7 (2012).

Sontag, Susan. *O fotografii.* Tłum. Sławomir Magala. Warszawa: Wydawnictwo WAiF, 1986.

Villi, Mikko. *Visual Mobile Communication. Camera phone photo messages as ritual communication and mediated presence.* Jyväskylä: Aalto University, 2010.

Wójtowicz, Ewa. „Dwie dekady intersubiektywnej narracji”. W: *W stronę Poznania: fenomen szkoły poznańskiej*, red. Sławomir Sobczak. Poznań: Wydział Multimediów UAP, 2017.

Data wpłynięcia: 10 lutego 2022 r. Data zatwierdzenia do druku: 5 maja 2022 r.

THE CASE OF STADO PRUSA: PHOTOGRAPHY AND UNIVERSITY

This article analyses the activity of Stado Prusa, a group of photography students established at the then Department (currently, Faculty) of Photography at the Magdalena Abakanowicz University of the Arts in Poznań (UAP). The group (Marek Noniewicz, Paweł Kula, Maciej Krych, and others) was active for only three years and did not survive long after its members' graduation. The author describes their mode of operation as grouping and studies the institutional context (the education system, the master-disciple relationship) behind their activity. This is an interesting case. On the one hand, Stado Prusa represented a critical and anarchistic attitude towards university as educational institution and its artistic aspirations. On the other hand, the group met and was formed at the university whose lecturers also had an influence on its members. The text explores what conditions are necessary for such social and artistic initiatives to survive. The unfolding analysis is based on the memories and archival materials of the Stado Prusa members.

SŁOWA KLUCZOWE: grupowanie, Katedra Fotografii UAP, fotografia-sztuka, edukacja fotograficzna

KEY WORDS: grouping, UAP Department of Photography, photography-art, photographic education