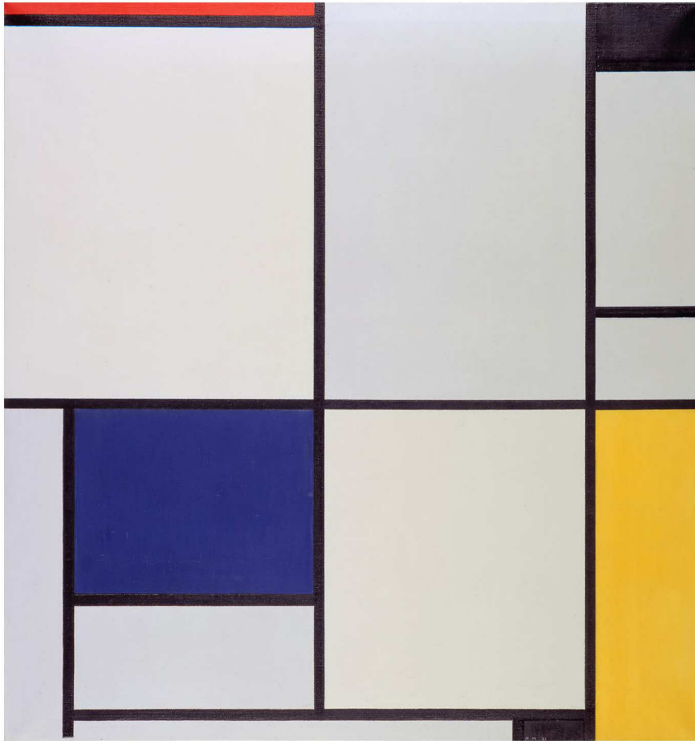


Amor Fati

ANTROPOLOGICZNE CZASOPISMO FILOZOFICZNE

marzec 1(7)/2017

ISSN: 2449-7819



PRZEJAWY

NA PRZECIĘCIU JEDNOŚCI I WIELOŚCI

FUNDACJA „DZIEŃ DOBRY! KOLEKTYW KULTURY”



JĘZYK OBRAZÓW ZOFII RYDET
– „ZAPIS SOCJOLOGICZNY”
JAKO ATLAS

Zofia Rydet's visual language
– *"Sociological Record" as an atlas*

#atlas
#montaż
#fotografia
#zofiarydet
#zapissocjologiczny

MARTA MALISZEWSKA
Uniwersytet Warszawski

W 1978 roku Zofia Rydet rozpoczęła pracę nad projektem fotograficznym „Zapis socjologiczny”, o którym kilka lat później napisała: „*Dla mnie fotografia jest nie tylko obrazem plastycznym, lecz przede wszystkim językiem, którym bym chciała przemówić do zwykłych ludzi, a nie do wielkich artystów*”¹. W jego ramach wykonała ponad dwadzieścia tysięcy zdjęć przedstawiających głównie mieszkańców polskich wsi we wnętrzach ich domów, jednak nigdy nie uznała „Zapisu” za skończony i kontynuowała go, po roku 1990 w ograniczonym zakresie ze względu na zły stan zdrowia², aż do swojej śmierci w roku 1997. W moim artykule chciałabym przyjrzeć się temu, w jaki sposób ów język artystki, wypisujący „Zapis socjologiczny” w tradycję atlasów wizualnych, opiera się na wielości stworzonych przez nią zdjęć oraz jak wpływa to na jego odbiór. Przedstawiona analiza opiera się na założeniu, że praca Rydet jest dziełem konceptualnym. Świadczy o tym dokładnie opisana w wielu wypowiedziach i konsekwentnie poprowadzona metoda działania, czyli wąski temat każdego z cykli i powtarzalny sposób fotografowania³, jak i „totalność” projektu, na którą składa się ilość wykonanych zdjęć i czas jego realizacji. Dlatego też od warstwy plastycznej i poszczególnych kadrów ważniejszy będzie dla mnie projekt jako całość i wypowiedzi artystki na jego temat.

Proponowane odczytanie może być niejako sprzeczne z dość powszechnym postrzeganiem fotografii Rydet jako

¹ Z. Rydet: nieopublikowany wywiad z J. Kubicką [online]. [dostęp: 17.01.17]. World Wide Web: <http://zofiarydet.com/zapis/pl/pages/sociological-record/discussions/foto>

² Ostatnie siedem lat pracy nad „Zapisem socjologicznym” opierało się głównie na tworzeniu fotomontaży ze wcześniej wykonanych zdjęć (cykl „Suita śląska”).

³ Tematem głównej części „Zapisu socjologicznego” byli ludzie, zazwyczaj ze wsi, fotografowani w najbardziej reprezentatywnej części swojego domu (niekiedy był to salon, ale bardzo często najładniejszy fragment drewnianej chałupy). Zdjęcia mają centralną perspektywę, bohaterowie siedzą w centrum na tle ściany, patrząc prosto w obiektyw (o co prosiła ich sama artystka). Rydet zazwyczaj zachowywała podobną odległość od fotografowanych i używała stałych parametrów lampy błyskowej.

dokumentu społecznego. Takie rozumienie „Zapisu socjologicznego”⁴ było wspierane również poprzez liczne deklaracje artystki, takie jak „Największą wartością fotografii jest jej rola informacyjna, jej treść – a nie działania artystyczne, które przemijają”⁵ czy „Nie jest to wielka fotografia – sztuka, ale wierzę, że wartość tej mojej pracy, która jest dla mnie coraz bardziej ciężka w dosłownym tego słowa znaczeniu (fizycznym), będzie z biegiem czasu nabierała większych wartości”⁶. Mimo to w swoich działaniach wielokrotnie stosowała metody, które moglibyśmy uznać za dalekie od tzw. obiektywizmu fotografii dokumentalnej⁷ - w tym brak notatek dotyczących miejsca wykonania oraz tożsamości osób portretowanych na większości fotografii czy fotomontaże z dwóch różnych zdjęć, jak w cyklu „Zawody”, kiedy w dolnym rogu zdjęć przedstawiających zakłady rzemieślnicze umieszczała ich szyldy reklamowe. W niektórych wypadkach jednak, ze względów estetycznych, zdecydowała się połączyć dwie różne lokalizacje

⁴ Sam tytuł „Zapis socjologiczny” sugeruje naukowy charakter projektu. Nie został on jednak nadany przez artystkę, a przez jej koleżankę i historyczkę sztuki, Urszulę Czartoryską. Rydet, jak sama przyznała w nagraniu Anny Bohdziewicz (Z. Rydet: *Zofia Rydet o „Zapisie socjologiczny”* [online]. [dostęp: 17.01.17] World Wide Web: <http://zofiarydet.com/zapis/pl/pages/sociological-record/notes/konteksty>) miała pomysł na inną nazwę cyklu, lecz zapomniała jaką i ostatecznie przyjęła się ta zaproponowana przez Czartoryską. Może być to również odczytane jako kolejny argument za tym, że o „Zapisie socjologicznym” Zofia Rydet myślała przede wszystkim w kategoriach obrazu, a nie tekstu, co będę chciała pokazać w dalszej części artykułu.

⁵ K. Łyczewek: *Rozmowy o fotografii* [online]. [dostęp: 17.01.17]. World Wide Web: <http://zofiarydet.com/zapis/pl/pages/sociological-record/discussions/rozmowy-o-fotografii>

⁶ Z. Rydet: korespondencja prywatna [online]. [dostęp: 17.01.17] World Wide Web: <http://zofiarydet.com/zapis/pl/pages/sociological-record/letters/jerzy-busza-20-05-1987>

⁷ Zdaję sobie sprawę z trudności z rozumieniem i zdefiniowaniem „obiektywizmu fotografii”. Proponuję tutaj popularne rozumienie tego terminu, tj. zdjęcie obiektywnie dokumentuje pewne rzeczywiste wydarzenia, z racji, że nie stanowi to tematu mojego artykułu. Zagadnienie to ciekawie rozwija André Rouilléw „Fotografia. Między dokumentem a sztuką współczesną” Zob.: A. Rouillé: *Fotografia. Między dokumentem a sztuką współczesną*. Przeł. Przeł. O. Hedemann. Kraków 2007.

w jedną, tzn. szyld z jednego zakładu przekleić na zdjęcie innego⁸. Przykłady te nie są przez mnie wysuwane w formie zarzutu, mają jedynie świadczyć o innej niż dokumentalna roli „Zapisu socjologicznego”. Jest ona coraz częściej podnoszona w jego współczesnych recepcjach, między innymi tej zaproponowanej przez kuratorów Sebastiana Cichockiego i Karola Hordzieja w ramach wystawy Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie „Zofia Rydet. Zapis, 1978-1990”⁹.

SZALEŃSTWO FOTOGRAFOWANIA

„Zapis socjologiczny” jest projektem o rzadko spotykanej skali. Wypowiedź Zofii Rydet - *„Ciągłe mam nowe pomysły, muszę to zaraz fotografować, to jest jak nałóg, jak wódka dla alkoholika. Mam tysiące filmów, z których nie mam nawet odbitek... Całe życie kolekcjonowałam różne rzeczy. Najpierw zbierałam malowanki dziecinne, potem obrazki święte, potem kartki, znaczki, mam przepiękne zbiory do dziś... To jest bardzo silne w mojej naturze... I w fotografowaniu też jest coś z tego”*¹⁰ – wydaje się być ilustracją do tezy Susan Sontag¹¹ o kompulsywności aktu fotografowania.

⁸ Innym przykładem fotomontaży Rydet jest cykl „Suita śląska”. Jest on jednak montażem artystycznym, w którym fotografka korzystała z wykonanych wcześniej zdjęć stanowiących część „Zapisu socjologicznego”, dlatego w tym przypadku odnoszę się głównie do prac będących częścią serii „Zawody”.

⁹ Wystawa ta, pokazywana w warszawskim MSN od 25.09.2015 do 10.01.2016 była pierwszą od lat monograficzną wystawą artystki na tak dużą skalę. Wiele spośród około 400 prezentowanych na niej zdjęć nigdy nie zostało przez Rydet wywołanych i widzowie mogli je zobaczyć po raz pierwszy. Co ciekawe kuratorzy zdecydowali się na odrzuceniu w tytule wystawy członu „socjologiczny”, starając się przez to zwrócić uwagę na artystyczny, a nie dokumentalny charakter projektu. Od 19.11.2016 do 28.05.2017 wystawę można oglądać we francuskim Jeu de Paume.

¹⁰ Z. Rydet: *Zofia Rydet o „Zapisie socjologiczny”* [wywiad online]. [dostęp: 17.01.17] World Wide Web: <http://zofiarydet.com/zapis/pl/pages/sociological-record/notes/konteksty>

¹¹ Zgodnie z koncepcją Susan Sontag przedstawioną w zbiorze esejów „O fotografii” fotografowanie jest symboliczną formą posiadania świata, a tym samym jego uprzedmiotawiania. Zwraca ona uwagę na „drapieżny” charakter tego aktu, który wyraża się zarówno w analogiach pomiędzy aparatem a bronią, jak

Pokazuje także, że dla artystki większe znaczenie od poszczególnych kadrów ma projekt jako całość. Możliwe, że z tego samego powodu Rydet wielu wykonanych przez siebie fotografii nigdy nie wywołała ze względu na brak czasu, spędzanego na podróżach w kolejne regiony Polski w celu zachowania ich na kliszy¹². Bez wątpienia „Zapis socjologiczny” to projekt totalny, który rozwija się wraz ze swoim trwaniem, kiedy to do stanowiącej trzon serii „Ludzie we wnętrzach” dołączają kolejne, takie jak „Telewizory”, „Obecność”, „Mit fotografii” czy „Kobiety na progach”. Można odnieść wrażenie, że Zofia Rydet, gdyby mogła, sfotografowałaby dosłownie wszystko, a jedynym co ją powstrzymało był nie podeszły wiek, a ograniczenia techniczne. Tym samym ogrom materiału wizualnego sprawia, że dla widza poszczególne kadry nakładają się na siebie w pamięci, pozostawiając całościowy obraz „Zapisu socjologicznego”. Nie znaczy to oczywiście, że odbiorcy nie zapamiętują kilku szczególnych dla nich fotografii – w każdej z nich można odnaleźć coś, co zgodnie z teorią Rolanda Barthesa¹³

i w kompulsywnej potrzebie wykonania jak największej ilości zdjęć. Zob.: S. Sontag: *W platońskiej jaskini*. [w:] S. Sontag: *O fotografii*. Przeł. Przeł. S. Magala. Warszawa 1986.

¹² Wpływ na to mogło mieć również przekonanie Rydet o braku wystarczającej ilości czasu na zrealizowanie całego projektu, ze względu na jej podeszły wiek, jak i modernizację zachodzącą na Polskiej wsi w tamtym okresie. W wypowiedziach artystki na temat „Zapisu socjologicznego” widać niemal obsesyjnie powracający temat śmierci, przemijania. W „O swojej twórczości” pisze: „*Fotograf był jakby magiem potężnym, bo mającym możliwość zatrzymania czasu, pokonującego choćby na krótko hydrę śmierci. A aparat był tym głównym instrumentem, czarodziejską skrzynką zatrzymującą obraz*” (Z. Rydet: *O swojej twórczości* [online]. [dostęp: 17.01.17]. World Wide Web: <http://zofiarydet.com/zapis/pl/pages/sociological-record/notes/o-swojej-tworczosci>

¹³ W „Świetle obrazu” Roland Barthes podzielił elementy obrazu fotograficznego na *studium* i *punctum*. *Studium* jest zakodowanym przekazem stworzonym przez fotografa, który odbiorca odczytuje odwołując się do konwencji kulturowych, wiedzy itd., natomiast *punctum* jest przypadkowym elementem zdjęcia, który narusza *studium*, nakłuwając odbiorcę, a nawet miażdżąc go. Jest niezakodowanym, jednostkowym przekazem, który wywołuje w odbiorcy silne poruszenie. Zob.: R. Barthes: *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*. Przeł. Przeł. J. Trzaniel. Warszawa 2008.

stanowi *punctum*, nakłuwa. Niemożliwe jest jednak zapamiętanie wszystkich dwudziestu tysięcy kadrów, a tym samym ich jednostkowość rozpuszcza się w wielości, co, jak postaram się pokazać, było świadomą strategią artystki.

ĆWICZENIA Z WYOBRAŹNI

Język, o którym wspomina Rydet w przytoczonej we wstępie wypowiedzi, jest czysto wizualny, to język obrazów. Uwidacznia się to w jej koncepcjach na wystawianie „Zapisu socjologicznego”, w których bardzo szczegółowo planowała rozmieszczenie względem siebie poszczególnych zdjęć, jednocześnie wprowadzając urozmaicenia, takie jak ich różny format, który miał uchronić widza od wrażenia monotonii¹⁴. Kluczowe jednak w tym kontekście wydają mi się podpisy pod poszczególnymi zdjęciami, a raczej ich brak. Można oczywiście tłumaczyć to niewystarczającą ilością dokumentacji w przypadku wielu wykonanych fotografii, myślę jednak, że jest inaczej, tzn. to, że Rydet rezygnuje z dokładnego notowania nazwisk bohaterów swoich portretów (czy miejsca ich wykonania), nie jest wynikiem niedbalstwa, a obranych priorytetów¹⁵. W tak długofalowym projekcie, artystka świadomie zadecydowała, co było dla niej istotne – a w tym przypadku były to obrazy. Dlatego też w przygotowa-

¹⁴ Zofia Rydet rzadko kiedy była zadowolona z ostatecznego kształtu, jaki przybierały wystawy jej twórczości. Wspominana wystawa „Zofia Rydet. Zapis, 1978-1990” była próbą zaprezentowania „Zapisu socjologicznego”, w miarę możliwości zgodnie z licznymi uwagami i notatkami pozostawionymi przez artystkę, w których szczegółowo opisywała, jak prace powinny być pokazywane. Ilość zapisków na ten temat jest kolejnym dowodem na atlasowy charakter projektu, o którym piszę w dalszej części artykułu.

¹⁵ Bezimiennosc portretowanych osób oraz miejscami paternalizujący styl Rydet w opisywaniu ich sytuacji (znajdujący swój wyraz m.in. w estetyzowaniu i apologizowaniu „prostoty”, która często wydaje się być synonimem ubóstwa) jest jednym z niepokojących etycznie aspektów „Zapisu socjologicznego”, które moim zdaniem zbyt rzadko są podnoszone w narracjach na jego temat. Ciekawy kontekst do tego typu analizy mogłyby stanowić tezy Susan Sontag z eseju „Heroizm widzenia”. Zob.: S. Sontag: *Heroizm widzenia* [w:] S. Sontag: *O fotografii...*

nych przez nią opisach wystaw zdjęcia miały pozostać niepodpisane, tym samym nieoddzielone od pozostałych. Tytuły otrzymywały poszczególne serie i to one są głównymi modułami „Zapisu socjologicznego”.

Jest to jeden z tropów pozwalających odczytać dorobek Zofii Rydet w ramach tradycji atlasów wizualnych, której najgłośniejszym przedstawicielem był Aby Warburg¹⁶. W nawiązaniu do niej „Zapis socjologiczny” został zaprezentowany m.in. na wspomnianej już wystawie „Zofia Rydet. Zapis, 1978-1990”, gdzie wyeksponowanie głównego członu projektu na długiej, białej ścianie, zdjęcie przy zdjęciu, nasuwało skojarzenia z „Atlasem obrazów Mnemosyne”. Marta Dziewiańska, charakteryzując ten model wizualności, pisze: *„[atlas] jako [dynamiczny] zbiór obrazów, które zebrane według powinowactwa z wyboru (electiveaffinities) mają przedstawić całą wielość i różnorodność rzeczy, są wizualną formą wiedzy. Atlas jest więc aktywnym sposobem z jednej strony, ukazania pojedynczości rzeczy, z drugiej zaś – wprawienia jej w ruch w oparciu o jej specyficzne, na wielu poziomach relacjogenne właściwości. Tym samym atlas nigdy nie jest zwykłym zbiorem czy wykazem obrazów, przedmiotów czy jakości, ale ilustracją wybranych połączeń, możliwych montaży, niewyczerpanego zbioru konfiguracji. Jako taki jest przestrzenią dla niczym nieograniczonej wolności i wyobraźni wobec «nieustannie ponawianego zadania» układania« świata, który znajduje się w stanie*

¹⁶ We wstępie do pierwszego polskiego wydania „Atlasu obrazów Mnemosyne” Aby’ego Warburga Paweł Brożyński sprzeciwia się wielu odczytaniom tego projektu, do których będę się w moim artykule odwoływać, uważając je za nadinterpretację. Z racji jednak, że nie jest to głównym tematem mojej pracy, nie będę tego zarzutu podnosiła, wychodząc z założenia, że narzędzia interpretacyjne stworzone przez autorów przytaczanych przez mnie tekstów mogą zostać wykorzystane do rozumienia atlasów wizualnych bez względu na to czy rzeczywiście takie ich rozumienie jest zgodne z rzetelną analizą „Mnemosyne”. Zob.: A. Warburg: *Atlas obrazów Mnemosyne*. Red. P. Brożyński, M. Nowak. Warszawa 2016.

ciągłego rozpadu»¹⁷. Pokazuje to, w jaki sposób poszczególne kadry z „Zapisu socjologicznego” zyskują nowe, wielorakie znaczenia, dzięki zestawieniu ich razem ze sobą.

Dla zaistnienia możliwości różnych połączeń między obrazami, opisanej przez Dziewiańską, ponownie kluczowe staje się oderwanie zdjęć od podpisów. Rydet, niczym Warburg w „Mnemosyne”, nie dostarcza nam gotowych rozwiązań, które pozwalałyby jednoznacznie odczytać jej projekt, pozostawiając tym samym przestrzeń na „niewyczerpany zbiór konfiguracji”. Roland Barthes stwierdza, że podpis „*jest prawem spojrzenia [...] twórcy na obraz*”¹⁸. W przypadku atlasów wizualnych twórca zrzeka się tego prawa, na rzecz wolności i wielości odczytań odbiorców. Obrona strategia twórcza w przewrotny sposób zdradza to, w czym sama artystka upatrywała celu swojego projektu. Poprzez oderwanie od warstwy tekstowej „Zapis socjologiczny” niejako wykracza ponad bycie archiwum polskiej wsi – staje się achronologicznie ułożonym zbiorem obrazów, które, wbrew pierwszemu wrażeniu, jakie tworzy podział na konkretne serie, trudno jest jednoznacznie zakwalifikować. Zauważa to również Rydet, kiedy w jednym z listów do Jerzego Buszy przyznaje „*Nigdy nie podkreślałam typowo utylitarnego charakteru »Zapisu«, wręcz przeciwnie, twierdząc, że ten dokument wykracza poza swoje ramy i może być różnie interpretowany. I kto wie, czy nie jest to najlepsze, co po mnie zostanie*”¹⁹ Tym samym porzuca jednolitą, wyrażaną

¹⁷ M. Dziewiańska: *Ćwiczenie z wyobraźni. Atlas. Jak unieść świat na własnych barkach? Georges’a Didi-Hubermana w Museo Reina Sofia w Madrycie*. „Konteksty” 2011, nr 2-3 (293-294), s. 197-198.

¹⁸ R. Barthes: *Retoryka obrazu*. Przeł. Przeł. Z. Kruszyński. [w:] *Utpictura poesis*. Red. M. Skwara, S. Wysłouch. Gdańsk 2006, s.147. Podobne aspekty porusza również Vilém Flusser w „Ku filozofii fotografii”, kiedy pisze „*tekst to tylko instrukcja obsługi naszego spojrzenia*” (V. Flusser: *Ku filozofii fotografii*. Przeł. Przeł. J. Maniecki. Katowice 2004, s. 57).

¹⁹ *Fragment listu Zofii Rydet do Jerzego Buszy, Gliwice, 3 lutego 1982* [online]. [dostęp: 17.01.17]. World Wide Web: <http://zofiarydet.com/zapis/pl/pages/sociological-record/letters/jerzy-busza-03-02-1982>

w podpisie narrację (w której zdjęcia są niejako potwierdzeniem tego, co wyrażone w tekście), na rzecz wielogłosu obrazów. Ten drobny z pozoru zabieg umożliwił inne rozumienie „Zapisu socjologicznego”, zgodne z tym, co Andrzej Leśniak pisze o „Atlasie obrazów Mnemosyne”: *„Plansze Atlasu nie determinują narracji którą można skonstruować na ich podstawie, a przynajmniej nie w takim stopniu, w jakim czyni to sekwencja obrazów, których kolejności nie da się zmienić. [...] W miejsce jednowymiarowego, linearnego porządku następujących po sobie obrazów przychodzi porządek złożony, pozwalający na tworzenie sekwencji w czasie interpretacji. Zmienia się w tym miejscu także sam status obrazów, które przestają być elementami łańcucha o zdeterminowanej kolejności oraz kierunku, stają się natomiast fragmentami pola obrazowego dającymi możliwości interpretacyjne”*²⁰. Możliwości tworzenia interpretacji otrzymuje w projekcie Rydet odbiorca, który z biernego czytelnika instrukcji staje się kreatywnym twórcą i konstruktorem sensów.

BRATERSTWO NOWEJ METAFORY

Jacques Rancière wyróżnia dwa typy montażu²¹, symboliczny i dialektyczny. O pierwszym z nich pisze: *„Między obcymi*

²⁰ A. Leśniak: *Wstęp do politycznej analizy Atlasu „Mnemosyne” Aby’ego Warburga*. „Konteksty” 2011, nr 2-3 (293-294), s. 157-158.

²¹ Określenia „montaż” używam w odniesieniu do „Zapisu socjologicznego” w tym znaczeniu w jakim Georges Didi-Huberman odnosi go do „Atlasu obrazów Mnemosyne” w tekście „»Atlas Mnemosyne« jako montaż”, gdzie pisze: „Montażu, jakim jest »Mnemosyne«, nie można oczywiście utożsamić z zabiegiem, jaki Warburg mógł zapożyczyć od Georges’a Braque’a, Kurta Schwittersa czy Aleksandra Rodczenki, by ułożyć swój atlas. Nie tylko sposób tworzenia każe nam widzieć w »Mnemosyne« dzieło oparte na montażu; decyduje o tym przede wszystkim paradygmat myśli, jaka stoi za atlasem, oraz poznanie, jakie ów atlas umożliwia” (G. Didi-Huberman: *Atlas Mnemosyne jako montaż*. Przeł. Przeł. T. Swoboda. „Konteksty” 2011, nr 2-3 (293-294), s. 145.) Jacques Rancière pisząc o montażu w „Estetyka jako polityka” odnosi się przede wszystkim do „Histoire(s) ducinéma” Jean-Luca Godarda. Szukanie analogii pomiędzy tym awangardowym filmem a „Atlasem obrazów Mnemosyne” i tym samym „Zapiskiem socjologicznym” może się wydawać nadinterpretacją, jednak związki

*elementami stara się on [montaż symboliczny] w rzeczywistości odnaleźć podobieństwo, okazjonalne analogie świadczące o bardziej podstawowej relacji współuczestnictwa we wspólnym świecie, gdzie heterogeniczne elementy spaja jedna istotna sieć, a więc są one zdolne do łączenia się wedle braterstwa nowej metafory*²² W tym kontekście można spojrzeć na klasyfikacje zdjęć na poszczególne cykle „Zapisu socjologicznego”, takie jak „Ludzie we wnętrzach”, „Kobiety na progach” czy „Telewizory” – które często uznawano za oznakę archiwistycznego charakteru projektu – jako na montaż symboliczny. Próba ta prawdopodobnie zostanie uznana jako podjęta na wyrost, gdyż wybierane przez Rydet kategorie mogą wydawać się zbyt proste i jednoznaczne, by stanowić „*braterstwo nowej metafory*”, jednak stanowią one rodzaj siatki nakładanej przez artystkę na rzeczywistość, która pozwala odbiorcy dostrzec nowe, zakryte dla niego wcześniej sensory. Dzięki powtarzalności kompozycji każdego ze zdjęć cykli artystka obrazuje analogie pomiędzy obcymi sobie osobami, równocześnie nie unifikując ich doświadczeń. Tym samym w symboliczny sposób buduje złożoną z jednostek (a nie mas) wspólnotę opartą o „*podstawow[ą] relacj[ę] współuczestnictwa we wspólnym świecie*”.

Rozumieniu „Zapisu socjologicznego” jako homogenicznej monady przeczą również występujące w nim „zakłócenia”, zdjęcia, które nie stanowią części żadnego z cykli. Wśród dwudziestu tysięcy fotografii w archiwum artystki znajdują się również takie, które sprawiają wrażenie jakby znalazły się tam

i podobieństwa pomiędzy pierwszym a drugim zostały szerzej opisane przez Philippe-Alaina Michauda w „Przekraczanie granic: »Mnemosyne« – pomiędzy historią sztuki a kinem” Zob.: P.-A Michaud: *Przekraczanie granic: Mnemosyne – pomiędzy historią sztuki a kinem*. Przeł. Przeł. Ł. Zaremba. „Konteksty” 2011, nr 2-3 (s. 293-294). Dodatkowo narzędzia zaproponowane przez Rancièra mogą pomóc w spojrzeniu na „Zapis socjologiczny” w szerszej krytycznej perspektywie i tym samym zinterpretować go w innym kontekście niż dotychczas przyjmowane odniesienia do archiwum.

²² J. Rancière: *Estetyka jako polityka*. Przeł. Przeł. P. Mościcki, J. Kutyła. Warszawa 2007, s. 83.

przypadkowo. Część była zapewne pomyślana jako osobna seria, jak te przedstawiające ludzi z lalkami, a część to kadry uchwycone w wyniku spontanicznej chęci uwiecznienia chwili. Większość z nich nigdy nie była prezentowana i stanowią pokąźną, nieznaną przez szerszy krąg odbiorców część projektu. Wspominam o nich, żeby zaznaczyć, że pozornie jednolity zbiór, jakim jest „Zapis socjologiczny” w wielu swoich aspektach wcale taki nie jest, a jego postrzeganie wielokrotnie było unifikowane i zawężane poprzez rozumienie go w kategoriach archiwum. Otwarte pozostaje pytanie o to, jak odniosła by się do tego Zofia Rydet, która mimo deklarowania naukowej wartości swojej pracy, sama zaznacza, że wielorakość odczytań jest prawdopodobnie najlepszym, co pozostaje z „Zapisu”.

ATLAS DO ĆWICZEŃ

„Zapis socjologiczny” nie jest więc zbiorem pojedynczych fotografii, a pewną szczególną całością i dopiero rozumiany jako jedność wielości uzyskuje swój charakter i wyraz. Ferenc Mérei, badając społeczne aspekty współpracy zauważył, że w stosunkach międzyludzkich istnieje pewna nadwyżka, gdy potencjał grupy przewyższa sumę potencjałów jej członków. O analogicznym zjawisku możemy mówić w tym przypadku – wyraz atlasu jako całości przewyższa dodane do siebie znaczenia poszczególnych zdjęć, które składają się na niego. Tajemnica tej nadwyżki tkwi w owych relacyjonnych właściwościach, na które zwraca uwagę Dziewiańska.

To dzięki owej nadwyżce możliwe staje się w montażu opowiedzenie o tym, co niewyraźne w języku. Według Gottfrieda Boehma istota obrazu tkwi w wyrażaniu tego, co nieuchwytnie werbalnie, co bez niego pozostałoby niezauważalne. Środkiem tego wyrazu jest ikoniczna gęstość, która „*jest (z punktu widzenia języka werbalnego) tym, co najbardziej puste w obrazie: niepostacią, tzn. jednoczesną formą relacji między postaciami*”

między postacią a kompozycją, między postacią a kolorystyką etc.”²³. Montaż jeszcze wyraźniej uwydatnia znaczenie owej nieredukowalnej nie-postaci, wynosząc ją ze sfery pojedynczego obrazu, jak w koncepcji Boehma, na poziom relacji między odrębnymi dziełami. Tę „nie-postać” można również opisać jako „missing link, dziury w pamięci”²⁴, jak ją ujmuje Gorges Didi-Huberman pisząc o czerni tła u Warburga. Dzięki temu atlas staje się formą pamięci, możliwa staje się opowieść o tym, jak zapamiętujemy, a raczej co wypieramy. Tak też rolę montażu widzi Katarzyna Bojarska, która analizując z kolei „Atlas” Gerharda Richtera traktuje go jako narzędzie opowieści o traumie²⁵. Nie twierdzą tutaj, że znaczenie „Zapisu socjologicznego” jest tożsame ze znaczeniem przytoczonych projektów, chciałam jednak pokazać, że poprzez rezygnację z podpisów pod zdjęciami, Zofia Rydet chroni fotografię przed, parafrazując Bohema²⁶, byciem medium lunarnym, świecącym tylko światłem odbitego logosu, tym samym pozostawiając przestrzeń na liczne, w większości jeszcze niedostrzeżone ze względu na monopolizujące odczytanie archiwistyczne, interpretacje swojego projektu.

„Niewyczerpalny zbiór konfiguracji”²⁷, jakim jest atlas, zamienia pasywnego odbiorcę w aktywnego interpretatora, który tworzy możliwe sensy, zamiast jedynie odczytywać te zadane. W ten sposób uruchomiony zostaje kreatywny potencjał odbiorców, w którym wielu artystów awangardowych lat 60. i 70.²⁸

²³ G. Boehm: *O hermeneutyce obrazu*. [w:] G. Boehm: *O obrazach i widzeniu. Antologia tekstów*. Przeł. M. Łukasiewicz, A. Pieczyńska-Sulik. Kraków 2014, s. 164.

²⁴ G. Didi-Huberman: *Atlas Mnemosyne jako montaż*. Przeł.Przeł.T. Swoboda. „Konteksty” 2011, nr 2-3 (293-294), s. 145.

²⁵ Zob.: K. Bojarska: *Wydarzenia po Wydarzeniu. Białoszewski – Richter – Spiegelman*. Warszawa 2012.

²⁶ G. Boehm: *O hermeneutyce obrazu...*

²⁷ Zob. przypis 16.

²⁸ Przykładami takich projektów mogą być między innymi „Ćwiczenia z kreatywności”, kierowane przez Miklósa Erdély’ego i Dórę Maurer w latach 70.

upatrywało cel swoich projektów, zanim neoliberalny dyskurs „przechwycił” to sformułowanie, zamieniając je w pozbawiony znaczenia element korporacyjnych CV. Dzięki nowym odczytaniom prac takich jak „Zapis socjologiczny” ponownie staje się możliwa próba połączenia kreatywności z krytycznością, a tym samym również z szeroko rozumianą politycznością. Zadanie politycznej analizy atlasów stawia przed teoretykami również Andrzej

Leśniak²⁹, który łączy je z teorią „*dzielenia postrzegalnego*” Rancière’a. W tym kontekście projekt Rydet byłby próbą rekonfiguracji podziału zmysłowości - artystka oddaje głos mieszkańcom wsi, nieobecnym w debacie publicznej oraz uwidacznia niewidoczną w oficjalnej narracji biedę, będącą ich codziennym doświadczeniem³⁰. Inne rozumienie potencjału politycznego atlasów wizualnych można powiązać z koncepcją Bertolda Brechta³¹, który utożsamia opór ze zmiennością, z ucieczką od nieruchomości, której pożąda władza. „Zapis socjologiczny”, w zaproponowanym w artykule odczytaniu, jest płynną strukturą montażu³² przeciwstawioną statyczności archiwum.

W Budapeszcie czy wymyślony w latach 60. przez Roberta Fillou’ego „Instytut Permanentnej Kreacji”.

²⁹ A Leśniak: *Wstęp do politycznej analizy Atlasu „Mnemosyne” Aby’ego Warburga...*

³⁰ W tym kontekście znowu pojawia się pytanie o to jak sama Zofia Rydet postrzegała swój projekt. Wiele jej wypowiedzi oraz same metody pracy mogą świadczyć o paternalizującym stosunku do fotografowanych bohaterów oraz o estetyzowaniu biedy, o czym wspominałam wcześniej. Kluczowe jednak w rozumieniu politycznych aspektów „Zapisu socjologicznego” wydają mi się możliwe odczytania odbiorców, a nie autorki. Na korzyść zaproponowanego rozumienia projektu jako narzędzia ujawniania biedy może świadczyć również to, że ten najsłynniejszy cykl Rydet nigdy nie doczekał się wydania albumowego w PRL.

³¹ Zob.: G. Didi-Huberman: *Strategie obrazów. Oko historii 1*. Przeł. Przeł. J. Margański. Kraków 2011, s. 98.

³² Temat ten ciekawie rozwija Andrzej Leśniak w książce „Obrazy płyną. Georges Didi-Huberman i dyskurs historii sztuki”, gdzie pisze: „*Montaż tworzy swój przedmiot badań jako złożoną, płynną strukturę*”(A. Leśniak: *Obrazy płynny. Georges Didi-Huberman i dyskurs historii sztuki*. Kraków 2012, s. 186.)

„Zapis socjologiczny” jest projektem prowokującym do wielości odczytań, osiąganą poprzez wielość zestawionych w nim obrazów, które tracąc swoją jednostkowość, stają się częścią cykli i zyskują nowe znaczenia. Rolą odbiorcy staje się ich tworzenie. Jak różne mogą one być pokazują autorskie wybory z internetowego archiwum Zofii Rydet stworzone przez Filipa Springera, Davida Company’ego, Witka Orskiego i Sharon Lockhart, którzy przyglądając się projektowi odnaleźli w nim zupełnie różne sensy. Dlatego też, nawiązując do wypowiedzi Waltera Benjamina³³ o dziele Augusta Sandersa „Ludzie XX wieku”, można powiedzieć, że również „Zapis socjologiczny” nie jest albumem, a atlasem do ćwiczeń – ćwiczeń z wyobraźni³⁴.

BIBLIOGRAFIA

1. Barthes R.: *Retoryka obrazu*. Przeł. Z. Kruszyński. [w:] *Utpicturapoesis*. Red. M. Skwara, S. Wysłouch. Gdańsk 2006.
2. Benjamin W.: *Mała historia fotografii*. [w:] W. Benjamin: *Twórca jako wytwórca*. Przeł. R. Reszke. Warszawa 2011.
3. Boehm G.: *O hermeneutyce obrazu*. [w:] G. Boehm: *O obrazach i widzeniu. Antologia tekstów*. Przeł. M. Łukasiewicz, A. Pieczyńska-Sulik. Kraków 2014.
4. Didi-Huberman G.: *Atlas Mnemosyne jako montaż*. Przeł. T. Swoboda. „Konteksty” 2011, nr 2-3 (293-294).

³³ W. Benjamin: *Mała historia fotografii*. [w:] W. Benjamin: *Twórca jako wytwórca*. Przeł. R. Reszke. Warszawa 2011.

³⁴ Benjamin w „Małej historii fotografii” pisze o pracy Augusta Sandersa „Ludzie XX wieku”: „Dzieło Sandersa jest więcej aniżeli albumem; jest atlasem do ćwiczeń” (W. Benjamin: *Mała historia fotografii...*, s. 119.) Z kolei określenie „ćwiczenia z wyobraźni” w odniesieniu do atlasu zaczerpnęłam z cytowanego w artykule tekstu Marty Dziewiańskiej „Ćwiczenia z wyobraźni. »Atlas. Jak unieść świat na własnych barkach?« Georges’a Didi-Hubermana w Museo Reina Sofia w Madrycie” (Zob. M. Dziewiańska: *Ćwiczenie z wyobraźni...*) odnoszące się do wystawy kurowanej przez Didi-Hubermana przedstawiającej różne formy atlasów wizualnych oraz samej będącej formą jednego z nich.

5. Dziewiańska M.: *Ćwiczenie z wyobraźni. Atlas. Jak unieść świat na własnych barkach? Georges'a Didi-Hubermana w Museo Reina Sofia w Madrycie*. „Konteksty” 2011, nr 2-3 (293-294).
6. Leśniak A.: *Wstęp do politycznej analizy Atlasu „Mnemosyne” Aby'ego Warburga*. „Konteksty” 2011, nr 2-3 (293-294).
7. Łyczywek K.: *Rozmowy o fotografii* [online]. [dostęp: 17.01.17]. World Wide Web: <http://zofiarydet.com/zapis/pl/pages/sociological-record/discussions/rozmowy-o-fotografii>
8. Rancière J.: *Estetyka jako polityka*. Przeł. P. Mościcki, J. Kutyla. Warszawa 2007.
9. Rydet Z.: *Zofia Rydet o „Zapisie socjologiczny”* [online]. [dostęp: 17.01.17] World Wide Web: <http://zofiarydet.com/zapis/pl/pages/sociological-record/notes/konteksty>
10. Rydet Z.: nieopublikowany wywiad z J. Kubicką [online]. [dostęp: 17.01.17]. World Wide Web: <http://zofiarydet.com/zapis/pl/pages/sociological-record/discussions/foto>
11. Rydet Z.: korespondencja prywatna [online]. [dostęp: 17.01.2017]. World Wide Web: <http://zofiarydet.com/zapis/pl/pages/sociological-record/letters/jerzy-busza-20-05-1987>

Keywords: Zofia Rydet, „Sociological Record”, atlas, montage, photography

Summary: In my paper I consider the relation between Sociological Record by Polish photographer Zofia Rydet and the tradition of visual atlases founded by Aby Warburg. The crucial notion of Rydet's project is the multiplicity of snapshots taken by her. These are treated in their correlation as parts of a whole, though their meanings may seem vague. Thanks to that, the viewer's imagination and creative reading are set free, thus making the political potential of the project visible.

Marta Maliszewska (UW) – studentka filozofii i historii sztuki w ramach MISH UW. Interesuje się estetyką i edukacją artystyczną.

Kontakt: ptaszekpliszek@gmail.com

