

MARIA HUSSAKOWSKA
UNIwersytet Jagielloński

PRZYPADEK CRAIGIEGO HORSFIELDA

Badania historyków sztuki zajmujących się sztuką współczesną coraz częściej, pod wpływem tzw. Nowej Historii Sztuki, koncentrują się na mechanizmach instytucjonalnego funkcjonowania sztuki. Ważne symptomy zmian to: „zainteresowanie artefaktami sub-estetycznymi, marginalnymi, niekanonicznymi; sceptycyzm wobec dyskursu historii sztuki i jej roszczeń do miana »historii«; zakwestionowanie ontologicznego i semiotycznego statusu przedmiotów historii sztuki, szczególnie ich relacji do języka; rewizja tradycyjnych modeli »twórcy« i »odbiorcy«, prowadząca do zakwestionowania kultu artysty jako jednostkowego geniusza i idei widza jako subtelnie nastrojonego, ale pasywnego sensorium; ponowne rozważenie tradycyjnego podziału pracy między historykiem a krytykiem sztuki lub między milczącym artystą a wymownym komentatorem”¹.

Przypadek Craigiego Horsfielda – artysty średniej generacji (ur. 1949), Anglika, który ponad sześć lat (1972–1979), zaraz po studiach (St. Martin’s School, London 1967–1971) spędził w Polsce, i którego fotografie robione w Krakowie w latach 70. po dwóch dekadach znalazły się w najbardziej znaczących kolekcjach muzealnych – wydał mi się interesujący i godny przedstawienia z co najmniej trzech powodów. Pierwszy, najistotniejszy, to artystyczna wartość jego prac z różnych okresów; drugi, to dalekie od zwyczajnych mechanizmy „późnej” kariery światowej, przebiegającej poza fotograficznym głównym nurtem; i, *last but not least*, teoretyczna refleksja artysty, dotycząca w dużej mierze statusu obrazów fotograficznych, a także ich uwarunkowań społecznych. (Nie bez znaczenia jest również rodzaj mojej osobistej satysfakcji, bo znając te prace w ich pierwszej edycji byłam przekonana o ich wyjątkowości).

Na pytanie, dlaczego wybrał fotografię, artysta odpowiada: „Fotografia, wraz z jej ubogą, skromną teorią, i jej »biedną historią«, a także najbliższą przyszłością, w wieku nowoczesności powoli zatracą walor informacyjny, fakty stają się zamaskowane, a także dewaluowane. Jej walor opisywania świata, możliwości katalogowania i porządkowania wyczerpuje się, zastąpiony zostaje przez niesione przez zdjęcia asocjacje [...]. Świat nauki, który ją zrodził, zwątpił w jej możliwości, odkąd stała się rodzajem kiepskiej karykatury rzeczywistości, wszechobecnym banałem... Dzięki fotografii możemy poznać równocześnie niepewną rzeczywistość, która podlega poznaniu, i tę, która mu się wymyka. W tym co odtworzone i w tym co materialne odkrywamy ślady przemijania, entropii. Podobnie jak przy analizowaniu myśli, możemy posuwać się do momentu, w którym nie rozpadnie się na drobne części znikające pod wpływem światła. Istnieje pomiędzy, w przestrzeni pomiędzy nami a przemijaniem myśli. Fotografia może równocześnie być cielesna – reprezentując złożoną rzeczywistość, która nieustannie potwierdza się – i duchowa, kiedy ucieleśnia istotę reprezentacji; to delikatna, cieniutka, podatna na zagładę powierzchnia papieru i nasza możliwość rozpoznawania rzeczywistości w małych punktach, które pokrywają powierzchnie”².

¹ W.J.T. Mitchell, *Editor’s Introduction: Essays toward a New Art History*, „Critical Inquiry”, Winter 1989, cyt. za: M. Bryła, *New Art History: Nauka, polityka, obyczaj*, „Artium Quaestiones”, VII, 1995, s. 193 (wszystkie tłumaczenia – M. Huszakowska). Wśród polskich badaczy Nowej Historii Sztuki na uwagę zasługują prace M. Bryły.

² C. Horsfield, *On Walker Evans*, [w:] *Craigie Horsfield Im Gespräch/ Conversation*, Stuttgart 1999, s. 189.

SPORY HISTORYKÓW SZTUKI O ZAWŁADNIĘCIE OBRAZAMI (FOTOGRAFICZNEJ PROWENIENCJI)

Instytucją poddawaną w latach 80. i 90. XX w. szczególnie wnikliwej kontroli stało się muzeum. Pamiętamy, że „muzea to przede wszystkim społeczne narzędzia do tworzenia i podtrzymywania koncepcji – iluzji – modernizmu” – pisał Daniel Preziosi³. Muzeum jest „późnym stadium wszystkich udanych przedstawień w historii sztuki, które teraz nieuchronnie przechowuje i równocześnie dystansuje się od nich, by cieszyć się własną innością”⁴. Muzea kształtują historię, urabiają pamięć i znaczenia przez tworzenie liniowego porządku artefaktów wyabstrahowanych z naszego układu społecznego, i ewentualnie ich własnego, tworząc dla nich w zamian wspólne choreografie, włączając w nie odbiorców. Symptomatyczne zmiany obszaru zainteresowań badaczy idących tym tropem doprowadziły do ujawniania „drugiego, janusowego oblicza” nowojorskiego Museum of Modern Art, które wykreowało kanon sztuki nowoczesnej, a także wzorzec jej pokazywania – łącznie z fotografią, którą tam zaczęto kolekcjonować od początku istnienia instytucji.

W latach debiutu Horsfielda fotografia była już nie tylko mocno osadzona w ramach muzealnych, ale także stanowiła dziedzinę wyodrębnioną w ramach akademickiej historii sztuki. Kanon wypracowany przez kolejnych kuratorów Działu Fotografii nowojorskiej MoMA wpłynął na stosunkowo szybką akceptację obecności fotografii w kolekcjach muzealnych i na rynku. MoMA, najbardziej prestiżowa „maszyna do pokazywania sztuki”⁵ odegrała pierwszorzędną rolę w przyporządkowaniu sztuce nowego medium. Kolekcje idące tropem MoMA akceptowały lub przyjmowały za własne wzory wypracowane przez Johna Szarkowskiego⁶ w latach 60. i 70. XX w. Był on z wykształcenia historykiem sztuki i jednocześnie czynnym artystą-fotografem, a podejmując pracę w muzeum skupił się na tym, co odróżnia fotografię od innych mediów. W zgodzie z wszechobecnym wówczas konceptem Clementa Greenberga, podążył tropem niezbywalnych cech medium. Odchodząc od koncepcji swego poprzednika Beaumanta Newhalla, który wciągnął fotografię do grona „sztuk pięknych” przez stworzenie kanonu mistrzów, Szarkowski zdecydował, że „pójdzie tropem sugerowanym przez samo medium, z jego ekscentryczną i oryginalną wyjątkowością”⁷.

Powszechnym w latach 70. konstatacjom o dominacji fotografii w procesach tworzenia obrazów, a tym samym i wyobrażeń o otaczającym świecie, towarzyszyły próby ich nowego odczytywania. Susan Sontag w znanym tekście *Against Interpretation* zaproponowała afirmację zmysłowego przeżywania przedmiotów kultury⁸. Atakując usankcjonowany kanon, przeniosła się z „wyniosłych wyżyn wysokiej kultury do niżej położonych krain popu i kultury studenckiej”⁹. Podkreślała memoratywny charakter fotografii, wrodzoną im umiejętność zamrażania rzeczywistości¹⁰. Ożywieniu krytycznej debaty towarzyszyła lawinowa reakcja samych producentów obrazów, jak również kuratorów wystaw i badaczy akademickich. (Szarkowski także na tym polu ma znaczne zasługi – obok pracy w MoMA przez długie lata prowadził zajęcia na Columbia University). Innego rodzaju impulsów dostarczyła lektura francuskich strukturalistów, a zwłaszcza często

³ D. Preziosi, *Modernity again: The Museum as Trompe L'oeil*, [w:] *Deconstruction and the Visual Arts. Art, Media, Architecture*, P. Brunette, D. Wills (ed.), Cambridge University Press, Cambridge 1994, s. 141. Za istotny dla omawianej kwestii uważam też – niecytowany przez Preziosiego – artykuł A.E. Coombes, *Museum and the Formation of National and Cultural Identities*, „Oxford Art Journal”, vol. 11, 1988, no. 2. O zmianach w postrzeganiu funkcji muzeum pisałam szerzej w: *Pomiędzy białym sześcianem a muzealną ruiną*, [w:] M. Hussakowska, *Minimalizm w sztukach wizualnych. Demitologizacja koncepcji awangardy w amerykańskim środowisku artystycznym lat sześćdziesiątych*, Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2003, s. 153–217.

⁴ H. Blumenberg, *Arbeit am Mythos*, cyt. za: W. Iser, *Zmienne funkcje literatury*, tłum. A. Sierszulska, [w:] *Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze*, red. R. Nycz, Universitas, Kraków 1998, s. 350.

⁵ W ten sposób o Muzeum wyrażał się jego twórca Alfred Barr. O historii instytucji i rewizjonistycznych odczytaniach stworzonej tam ideologii pisałam w: *Historia sztuki a zmiana systemu*, [w:] Hussakowska, *Minimalizm...*, s. 77–84.

⁶ John Szarkowski rozpoczął pracę w MoMA w 1962 r.

⁷ J. Szarkowski, cyt. za: Ch. Phillips, *The Judgment Seat of Photography*, [w:] *The Contest of Meaning. Critical Histories of Photography*, R. Bolton (ed.), The MIT Press, V wyd., Cambridge, Massachusetts; London, England, 1989, s. 41.

⁸ S. Sontag, *Against Interpretation*, London 1967. Fragmenty tłumaczone na polski w: „Literatura na świecie”, 1979, nr 9, s. 307–323.

⁹ A. Huyssen, *Nad mapą postmodernizmu*, tłum. J. Margański, [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Wydawnictwo Baran i Suszczyński, Kraków 1996, s. 504.

¹⁰ S. Sontag, *On Photography*, Farrar, Strauss and Giroux, New York 1973. Wyd. polskie: *O fotografii*, tłum. S. Magala, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1986.

przywoływanego Rolanda Barthesa¹¹. Zaczęły się penetracje materiału wykraczającego znacznie poza kanon MoMA. Zanikało też powszechne przekonanie o doskonałości medium w opisywaniu rzeczywistości.

Ian Jeffrey, historyk fotografii, uważa tę przemianę w postawie kuratorów za początek pluralizmu, który w znacznym stopniu zmienił odbiór fotografii.

Dla tych, którzy poszli tropem Szarkowskiego, jedna kwestia nie budziła wątpliwości – obrazkowy słownik fotografii jest nierozzerwalnie związany z modernizmem, bo bazuje na tym, co kiedyś proroczo Charles Baudelaire określił jako „ulotne, przemijające i przygodne”. Obcowanie z fotografiami od początku przyjęło różne formy koegzystencji (od zmasowanego ataku wielonakładowej prasy po kameralną, prywatną notację intymnych zdarzeń) w oczywisty sposób odbiło się na tym, co bywa określane nowoczesnością rozumianą jako waloryzacja świadomości. Mistrzowskie diagnozy i opisy tego procesu autorstwa Waltera Benjamina uczyniły go pisarzem jeśli nie najpowszechniej czytany, to na pewno najczęściej cytowanym przez krytyków zajmujących się fotografią. Stał się on ulubionym autorem, jednak tylko dla tych, którzy poszukiwali zaplecza teoretycznego w tworzonym wówczas na gorąco kanonie postmodernizmu¹². Do lektur obowiązkowych¹³ należał też Roland Barthes, nieco później Jean Baudrillard. Ważne były eseje Susan Sontag, pisane w opozycji do sztuki późnego modernizmu – stwarzały nową perspektywę dla badaczy.

Dla początkowej fazy postmodernistycznego już dyskursu fotograficznego najważniejszą postacią wydaje się być Douglas Crimp i wystawa *Pictures*, którą zorganizował w nowojorskiej Artist Space Gallery w 1977 r. Wystawa i jej recepcja uznawane są przez część krytyków za inicjację postmodernizmu w sferze sztuk wizualnych. Rosalind Krauss, nieco wcześniej nauczycielka Crimpa, a wówczas już redakcyjna koleżanka z „October” i niezwykle wpływowa postać w amerykańskiej krytyce i historii sztuki, potraktowała jego rozważania jako punkt wyjścia do eseju *Oryginalność awangardy*. Tekstu dla nowej historii sztuki bez wątplenia o znaczeniu prymarnym, w którym rozwinięcie zagadnienia „oryginalności” i „reprodukcji” pozwoliło autorce na daleko idącą rewizję koncepcji całej awangardy. Wedle jej analiz *ready made* ze względu na sposób „produkcji” porównać można właśnie do fotografii. „Jest to coś podobnego do fizycznego przeniesienia jednego obiektu z rzeczywistości w utrwalone warunki artystycznego przedstawienia przez izolację lub wybór [...]”¹⁴.

Crimp, analizując po latach swój sukces (minimalizowany z wdziękiem wytrawnego mówcy), w wykładzie pod tytułem *Why pictures Now and Again* za najważniejsze uznał wyeksponowanie tego, jak bardzo wieloznaczny był – i ciągle jest – sam tytuł, który nadał owej wystawie¹⁵. Jeśli wziąć pod uwagę różne kolokwializmy, obrazy są przecież całą gamą wizerunków, nieograniczonych do jakiegoś konkretnego medium. Wypowiadając to słowo możemy mieć na myśli różne rzeczy, zarówno ilustracje w magazynie, jak i przeróżnego autoramentu zdjęcia. „Obraz to też dość wieloznaczny termin, książka z obrazkami, to przecież zarówno książka z rysunkami czy rycinami, jak i fotografią, a w języku potocznym o grafice czy malarstwie też mówimy jako o obrazach. A czasownik obrazować w tym samym stopniu odnieść można do procesu mentalnego, jak i do tworzenia dzieł sztuki”¹⁶.

Typowe dla rodzącej się fascynacji było coraz uważniejsze przyglądanie się manipulacjom, jakim poddawano obrazy w kulturze konsumpcyjnej. To przyczyniło się do penetracji – i przez artystów, i krytyków – różnych i bardzo licznych technologii ich wytwarzania. W zmitologizowanej formule *Pictures* jako rodzaj emblematu przyczyniły się też do spłaszczenia złożonej problematyki owego dyskursu początku dekady lat 80.: „Z tym okresem kojarzy się takie terminy jak *appropriation* (sztuka zapożyczeń) i postmodernizm, ale to też była ponowna rewaluacja fotografii przez instytucje sztuki, czego reperkusji doświadczamy dwadzieścia

¹¹ Jego książkę *Mythologies* opublikowano po angielsku na początku dekady. R. Barthes, *Mythologies*, St. Albans 1973.

¹² W tym tekście postmodernizm został przywołany w znaczeniu doświadczenia i praktyki określonej grupy ludzi, którą socjolog Mike Featherstone nazywa kolporterami i fachowcami od kultury, myśląc o artystach, intelektualistach i ludziach uniwersytetu. (M. Featherstone, *Postmodernism, Cultural Change and Social Practice*, [w:] *Jamson / Postmodernism / Critique*, D. Kellner (ed.), Washington 1989.

¹³ Liz Wells, autorka wielu publikacji o fotografii (L. Wells, *Photography: A Critical Introduction*, Routledge 1997; eadem, *Viewfindings, Women Photographers, Landscape and Environment, Available Light*, London 1994) i wykładowca w Plymouth University, na konferencji w Krakowie *Why Pictures Now* (zob. przyp. 15), omawiając przygotowywaną antologię tekstów budujących szkielec nowej teorii wymieniała – oprócz wspomnianych przeze mnie autorów – J.P. Sartre’a, T. Eageleton.

¹⁴ R. Krauss, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, MIT Press, Cambridge 1985, s. 206.

¹⁵ D. Crimp, *Why Pictures Now and Again*, maszynopis referatu wygłoszonego na sympozjum *Why Pictures Now* w Bunkrze Sztuki, Galerii Sztuki Współczesnej w Krakowie w dniach 7–9 maja 2001 r.

¹⁶ *Ibidem*, s. 6–7.

lat później”¹⁷. Śledząc wystawy takie jak Documenta czy weneckie Biennale, trudno nie zgodzić się z Crimpem, że rewaluacja trwa. Wśród historyków sztuki nie znikła tęsknota za odnalezieniem w odbitce fotograficznej takich cech, które pozwolą ją klasyfikować wedle podobieństw stylistycznych, tej szczególnej formy koherencji, której pochodzenie budzi różne wątpliwości.

We współczesnych anglosaskich badaniach historii sztuki ostro krytykowane są europejskie początki dyscypliny. Donald Preziosi¹⁸ pisze: „Z perspektywy europocentrycznej historia sztuki jawiła się jako rodzaj uniwersalnej wiedzy empirycznej, odkrywając, systematyzując, klasyfikując, potem analizując i interpretując specyficzne obiekty, które w wyniku tych procedur stawały się fenomenami »uniwersalnymi«, dobrem ogółu. Wymagało to doprecyzowania lub wpisania się w jakąś uniwersalistyczną koncepcję człowieka, żeby swobodnie budować skale wyróżników pomiędzy utalentowanymi jednostkami a społeczeństwem. Uświadomienie sobie jak to działało (i nadal działa) to najbardziej palący problem, z którym musi się zmierzyć profesjonalna historia sztuki, dla której zwykła, codzienna praktyka, zgodna z wyobrażeniami o zawodzie historyka sztuki (to co odgrywamy każdego dnia), polega na ferowaniu wyroku i wskazywaniu na to co wchodzi w obszar tego wyimaginowanego świata, opartego na marzeniu”¹⁹.

Rozpoznanie statusu fotografii ze strony innych dyscyplin działało stymulująco, wskazując „dyskursywne” i „semiotyczne” modele obrazów. „Najbardziej obiecująca zmiana wzniesiona przez poszukujących adekwatnej koncepcji badań dla całego obszaru kultury wizualnej polega na skupieniu się wokół społecznych uwarunkowań wizualności, na codziennym procesie patrzenia i bycia oglądanym. To złożone pole recepcji wizualnej nie wynika po prostu z rzeczywistości społecznej, ale w sposób aktywny nadaje jej formę. W ustalaniu społecznych relacji wizja jest tak ważna jak język, ale nie da się jej zredukować do języka, »znaku« czy dyskursu”. Pytając więc, czego tak naprawdę chcą obrazy, W.J.T. Mitchell odpowiada: „nie chcą ani zostać zaliczone do »historii obrazów«, ani wciągnięte do »historii sztuki«, ale chcą być postrzegane jako złożone całości *okupujące* wielorakie pozycje i tożsamości. Pragną hermeneutyki, która powtórzy inicjujący gest Panofskiego, zanim stworzył swoją metodę interpretacji – gest uchylanego na ulicy kapelusza, którego opis pamiętają wszyscy czytelnicy. Obrazy nie chcą być interpretowane, dekodowane, opracowywane, rozbijane, prezentowane, demistyfikowane, nie chcą też urzekać obserwatorów”²⁰.

W tej arcyciekawej dyskusji o starciach historii sztuki z interdyscyplinarnymi *visual studies*, toczącej się na łamach „October”, Thomas Crow zauważa: „Jako postmodernistyczny projekt służący emancypacji historii sztuki, nowa dziedzina studiów wizualnych opiera się na podstawowym i niekwestionowanym, lecz paradoksalnym założeniu, bez dyskusji akceptując pogląd, że sztuka ma być definiowana przez jej wytwory, i to tylko przez ich wizualne jakości. [...] Terminy takie jak *visual culture* i *visual studies* oferują ogromny obszar integracyjny, rozciągający się od ezoterycznych produktów tradycyjnych sztuk pięknych, od odręcznych afiszy po taśmy wideo z horrorami, ale równocześnie ograniczają swe perspektywy do wąskiego obszaru związanego z modernistycznym fetyszem wizualności. [...] Obciążone błędem założenie nie pozwala rozpoznać, że w kulturze Zachodu właśnie malarstwo osiągnęło samoświadomość przez antagonizm wobec własnej wizualności”²¹.

PIERWSZE FOTOGRAFIE

Nowojorski czas *Pictures* odnieśmy teraz do krakowskiego debiutu Craigiego Horsfielda. Debiutu, który polegał na rozpoczęciu fotografowania. Przedmiotem zdjęć były osoby i miejsca dobrze znane. Wyniki były ujawniane bardzo wąskiemu gronu przyjaciół, spośród których część pozowała do tych zdjęć. Jak wspomina

¹⁷ *Ibidem*, s. 8.

¹⁸ D. Preziosi jest autorem m.in. *Rethinking art history: Meditations on Coy Science*, Yale University Press, Yale 1989 i redaktorem *The Art Of Art History, a critical anthology*, Oxford University Press, Oxford 1998.

¹⁹ D. Preziosi, *Performing Modernity. The Art Of Art History*, [w:] *Performing the Body. Performing the Text*, A. Jones, A. Stephenson (ed.), Routledge, London 1999, s. 29 i 31.

²⁰ W.J.T. Mitchell, *What Do Pictures Really Want?*, „October”, Summer 1996, vol. 77, s. 82. Książka pod tym samym tytułem (W.J.T. Mitchell, *What Do Pictures Really Want? The Lives and Loves of Images*, University of Chicago Press, Chicago 2005), znana mi tylko z recenzji Normana Brysona, pokrewna jest przemyśleniom Crowa (N. Bryson, *Their So-Called Life, „Artforum”*, vol. XLIV, November 2005, No. 3, s. 27–28.

²¹ T. Crow, *Visual Culture Questionnaire*, „October”, vol. 77, Summer 1996, s. 35–36.

Horsfield²², zainspirował go Waław Nowak, jeden z trzech głośnych w tamtych latach fotografów poszukujących²³. Ta przyjaźń – podobnie jak większość krakowskich znajomości – zaczęła się od lekcji angielskiego, których Horsfield udzielał przez cały okres pobytu (od czasu do czasu pracując jako DJ w klubie „Pod Jaszczurami”). W wielu wypadkach były to konwersacje na fascynujące „uczniów” tematy, a więc rozmowy o sztuce i muzyce.

Trudno zapomnieć o zasadniczych różnicach. Horsfield, wówczas świeżo po dyplomie St. Martin's (1971), gdzie fotografią zajmował się właściwie tylko w celach dokumentacyjnych, zaczął ponownie robić zdjęcia. Pierwsza połowa lat 70. to nie był czas sprzyjający twórcom obrazów. W Londynie wówczas „malarstwo objawiło się jako medium o ograniczonych możliwościach”²⁴, a dominowała sztuka konceptualna i brytyjska odmiana minimalizmu, wykorzystujące aparat fotograficzny jako „w miarę obiektywne” narzędzie notacji.

Jego *background* – najlepsza wówczas londyńska uczelnia, plus fascynacja teoretycznymi aspektami sztuki i świetna znajomość obrazów historycznych, swoboda w poruszaniu się po całej tradycji wizualnej – wcale tej decyzji nie ułatwiały. John Goto, kolega ze studiów, napisał w katalogu pierwszej indywidualnej wystawy Horsfielda, że nie bardzo się mogli odnaleźć w pracowni malarskiej, zdominowanej kultem „prawdziwego” malarstwa, czyli pogrobowców amerykańskiego abstrakcyjnego ekspresjonizmu²⁵. Byli dość nietypowi w swojej fascynacji Kontynentem i narracją, wyrastającą z uwielbienia dla literatury i kina Mikłosa Jancsó, Wajdy, Melville'a, Godarda, Bressona. To, że w tej Europie znalazła się Polska, to w dużej mierze zasługa Andrzeja Klimowskiego, kolegi z uczelni. W jego opowieściach o kraju intrygująca była nie tylko nasza odrębność kulturowa, ale i polska „niepoprawność” w ramach systemu, który Horsfielda, zdeklarowanego socjalistę, bardzo interesował (portret Klimowskiego to jeden z najwcześniejszych negatywów, które znalazły się w kanonie prezentowanych prac).

W odkrywaniu kultury odmiennej od dominującej brytyjskiej, w wersji silnie zamerykanizowanej, mieli tam jeszcze jednego sojusznika. Był nim wykładający fotografię dublinczyk Dermot Goulding, którego jednak w gruncie rzeczy bardziej od fotografii interesował James Joyce i rowery. Jak wynika z tekstów pisanych w 2. połowie lat 80. przez samego Craigiego²⁶, niewątpliwie wiele mu zawdzięczał w kwestiach tak ważnych jak rozumienie funkcji artysty – przede wszystkim outsidera i nonkonformisty, a także w sprawie niebagatelnej, bo dotyczącej istoty obrazu fotograficznego: „Wydaje mi się, że zadaniem artysty (niemal zapomnianym w naszej kulturze) powinna być ciągle próba mówienia wprost o rzeczywistości; usiłowanie przedarcia się przez zasłony fantazji i trywialności, które maskują rzeczywistość” – pisał w 1987 r., przywołując postać Jana Swobody, którego twórczością był wtedy zauroczony²⁷.

Z nielicznych obrazów fotograficznych Horsfielda z tego czasu do kanonu prac eksponowanych weszło zdjęcie rozłożonych na płótnie narzędzi: nożyków, ostrzy przyszykowanych do użycia w jakimś artystycznym procederze (il. 1). Zdjęcie to można potraktować jako notację pewnej sytuacji czy też pracownianych rekwizytów. Interpretacyjne nawyki prowokują do szukania konstrukcji, zbadania zasad kompozycji, które zastosowano, a także zadania sobie pytania, w jakim stopniu zarejestrowany układ jest przypadkowy, czy może raczej mamy tu do czynienia z przemyślaną kompozycją. Trzy – różnych kształtów – nożyki rozłożone są w kilkucentymetrowych odstępach, trzy ostrza i flankujący kompozycję większy od pozostałych nóż-szpaczła z trójkątnym ostrzem rzuca cień na płótno i ujawnia źródło silnego światła z prawej strony. Światła, które wydobywając załamania i fakturę płóciennego tła, nie tyle ślizga się po powierzchni przedmiotów, ile osadza je na niej, czyniąc z niej element wizualnie znacznie atrakcyjniejszy, a nie tylko aktywny; przedmioty natomiast zyskują pewną stabilność. Znajomość dalszego ciągu zdarzeń pozwala czy wręcz zmusza do dopatrywania się w ułożeniu narzędzi pewnego zabiegu. Wyeksponowana osobność przedmiotów, mimo

²² Nawiązuję do zapisu rozmów z artystą przeprowadzonych w październiku 2005 r.

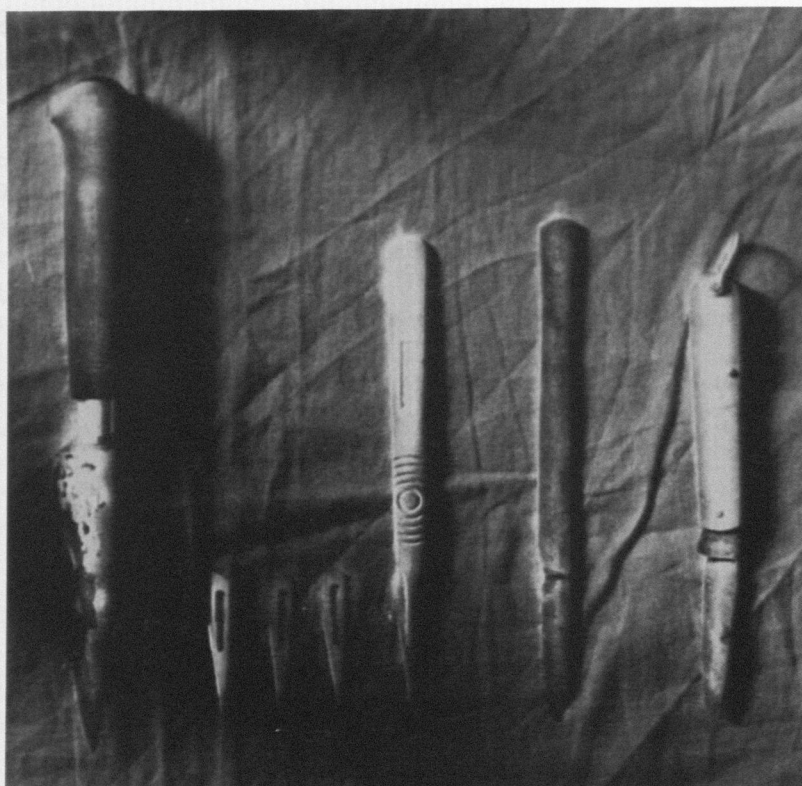
²³ Waław Nowak (1924–1976) z wykształcenia architekt, po fotografii sięgnął pod wpływem swoich kolegów, Wojciecha Plewińskiego i Zbigniewa Łagockiego, którzy wcześniej zrezygnowali z pracy w biurze projektów i związanych z tym rygorów. Najbardziej lapidarnie można scharakteryzować ich poszukiwania jako tęsknotę za własną sygnaturą, budowaną na najlepszych wzorach fotografii żurnalowej, mających jednak pogłębioną świadomość eksperymentów awangardowych. Zagadnienie inspiracji krakowskich szerzej omawiam w przygotowywanym tekście.

²⁴ F. Spalding, *British Art since 1900*, Thames and Hudson Ltd., London 1989, s. 230.

²⁵ J. Goto, *Portraits of a friend*, [w:] *Craigie Horsfield*, Cambridge Darkroom, Cambridge 1988, s. 2–4.

²⁶ C. Horsfield, *April 1988*, [w:] *ibidem*, s. 42–44.

²⁷ *Idem*, *November 1987*, [w:] *ibidem*, s. 41.



1. C. Horsfield, *Crouch Hall Road, North London*, lipiec 1970, 1988

czytelnego, nieprzypadkowego przecięz rytmu, podobnie jak tło zwiastują kilka cech, które będą uznawane za typowe dla jego prac.

„Nie wierzę, że można wtargnąć, spenetrować cudzą rzeczywistość, czy odczuwać z podobną intensywnością czy głębią korespondującą z czymś objawieniem. Wierzę natomiast, że wszystko co można osiągnąć, to precyzyjne i dokładne linearne opisywanie powierzchni rzeczy”²⁸. Aparat fotograficzny to tylko dobry pośrednik.

FUNKCJONOWANIE W OBIEGU INSTYTUCJONALNYM

W artystycznej karierze Craigeo Horsfielda niemal wszystko co najważniejsze zdarzyło się na przełomie 1987 i 1988 r. Jedna, może dwie wystawy i kilka przypadkowych spotkań wyciągnęły go z instytucjonalnego niebytu. Prezentowany materiał to w większości odbitki ze zrobionych w Krakowie negatywów. Po wielu eksperymentach i żmudnych próbach, trwających od końca lat 70., zyskały one inną, nowatorską wówczas skalę i fakturę zadowalającą autora. Mimo drastycznej zmiany formatu powierzchnia zyskała podobny walor jak małe fotografie przypominające wielkością miniatury, podobnie też absorbowała światło. Sygnowane prace artysta datował podwójnie, co zresztą nadal praktykuje. Pierwsza data to rok wykonania zdjęcia, druga – odbitki. Horsfield twierdzi, że był wtedy prekursorem fotografii wielkoformatowej, uzyskując w powiększeniu skalę porównywalną do billboardu, co było dość często praktykowane w odbitkach graficznych, zwłaszcza przez artystów amerykańskich.

Prace były gotowe do pokazania już w 1987 r., oczekiwały jedynie na pośrednika, który wprowadziłby je w struktury instytucjonalne sztuki wysokiej. Podobnie jak w Krakowie, swoje portfolio Craige Horsfield dawał do obejrzenia nielicznym. Prawdopodobnie najwcześniej nowe odbitki poznał John Goto, przyjaciel

²⁸ C. Horsfield, w katalogu Inge de Bisschop Marc Steculorum Galerie, Antwerpen 1988, s. nlb.

jeszcze z St. Martin's, z którym korespondował z Krakowa i widywał się zawsze w czasie pobytów w Londynie. Horsfield, mimo że doskonale zdawał sobie sprawę z mechanizmów funkcjonowania rynku, wiedząc kto ustanawia reguły, równocześnie przeżywał katusze, zmuszając się do prezentacji – trzech czy czterech pokazów w pracowni²⁹. Jak wspomina, tak tego nie znosił, że w pierwszej chwili niemal odmówił kolejnego spotkania – tym razem z Jane Hamlyn i Jamesem Lingwoodem, osobami najważniejszymi dla dalszego ciągu zdarzeń. Wtedy to bowiem Jane Hamlyn, córka jednego z najpotężniejszych londyńskich wydawców, zamierzała otworzyć własną galerię „z pracami na papierze” i przy pomocy kuratora Jamesa Lingwooda dokonywała wstępnego rozpoznania. Relacja może wydawać się daleko idącym uproszczeniem (trochę jak ze scenariusza filmu o artystach, zwłaszcza jeśli pamiętamy o mizerii londyńskiego bytowania Craighiego w latach 80.), ale zdarzenia zaczęły składać się w precyzyjną całość. Była to zasługa – na równi ze szczęśliwymi zbiegami okoliczności – determinacji Johna Goto, który, zawsze przekonany o wyjątkowości osoby i przyjaciela³⁰, zdecydował, że jest to już właściwy czas na wystawę. Oczywiście, że nie byle gdzie i nie za wszelką cenę. Wybrał strategię analogiczną jak ludzie sceny – debiut powinien odbyć się w miejscu prestiżowym, ale poza Londynem, bo wtedy sukces pozwoli na zabieganie o najlepszy *white cube* w stolicy. Tak doszło (na przełomie maja i czerwca 1988 r.) do pokazu w galerii dobrze znanej wtajemniczonym – Darkroom w Cambridge. Niemal równocześnie trwały przygotowania do udziału w wystawie zbiorowej, do której zaprosił Horsfielda Lingwood.

Wystawę *Another Objectivity*, zorganizowaną w lecie 1988 r. przez londyński Institute of Contemporary Arts z okazji 150-lecia istnienia fotografii, można uznać za prawdziwą inicjację Horsfielda. ICA od końca lat 40. niezmiennie odgrywa ważną rolę nie tylko w obiegu wystawienniczym. „Zdobyła reputację miejsca przychylnego awangardzie dzięki szokującym eksperymentom i najrozmaitszym intelektualnym konceptom” jak pisze Sandy Nainre, analizując problem instytucjonalizacji społecznej dezaprobaty³¹. Na fali zainteresowań – aktualnych od czasów Independent Group – relacjami między nauką a sztuką w latach 60. dyrektorem ICA był głośny antropolog Desmond Morris. To tutaj we wrześniu 1969 r. odbyła się pierwsza na Wyspach wystawa sztuki konceptualnej *When Attitudes Become Form (Life in Your head)*, a w 1976 głośna feministyczna wystawa *Prostitution*. Prowadzone w tym miejscu narracje można podejrzewać o sprzyjanie strategiom awangardowym, odwoływanie się do odbiorców artystowskich, wywodzących się z bohemy. Pozwala na to – zdaniem Bruce'a Fergusona – wiedza o tym miejscu, rozpoznanie jego historii przez zdekonstruowanie wypowiedzi, czyli wystaw. „Prymarne pytanie, o charakter (instytucjonalnej) wypowiedzi dotyczy samej wystawy i tego czy jest skonstruowana wedle klucza nacjonalizmu, internacjonalizmu lub transnacjonalizmu, czy porządek wyznaczają biografie, czy chronologia, a może koneserskie znawstwo lub pokrewieństwo tematyki”³².

Iwona Blazwick, prowadząca tę instytucję w 2. połowie lat 80., pisała we wstępie do katalogu *Another Objectivity*, że ambicją pokazu nie jest ani odkrywanie nowych terytoriów, ani wydawanie niepodważalnych werdyktów. „Na wystawie zgromadzono ważne prace – znanych artystów, a także tych mniej znanych – skupione wokół problematyki obiektywności opisu fotograficznego. Tym samym, dotyczą one tak fundamentalnych kwestii, jak możliwości fotografii, która odrzucając manipulację, nostalgiczny liryzm, bezkrytyczną fascynację symulakrami, a także nie akceptując ortodoksyjnego podziału na to co jest opisem, a co fikcją, oddziela w obrazie akt rejestracji od kreacji”³³.

Kuratorzy ekspozycji – związany z ICA James Lingwood i francuski krytyk Jean-François Chevrier (tandem na najbliższe cztery lata) – wybrali prace Roberta Adamsa, Berndta i Hilli Becherów, Hannah Collins,

²⁹ C. Jones, *Machine in the Studio, Constructing the Postwar American Artist*, The University of Chicago Press, Chicago 1996. Autorka opisuje zmiany społecznych przestrzeni, w których funkcjonuje artysta, z romantycznego w gruncie rzeczy studia przenosi się do galerii i muzeum, bo „pracownia to jedno z wielu, a nie jedyne – i może nie najważniejsze – miejsce, gdzie sztuka jako pewien fakt kulturowy nabiera znaczeń, jest autoryzowana, mimo że coraz wyraźniej takim najważniejszym miejscem staje się muzeum” (s. 112).

³⁰ O czym przejmująco i przekonująco pisze we wstępie do katalogu wystawy w Darkroom, Cambridge, *Craigie Horsfield...*, s. 2–4.

³¹ S. Nainre, *The Institutionalization of Dissent*, [w:] *Thinking about Exhibitions*, R. Greenberg, B. Ferguson, S. Nainre (eds.), Routledge, London and New York 2004, s. 393.

³² B. Ferguson, *Exhibition Rhetorics*, [w:] *ibidem*, s. 183.

³³ I. Blazwick, *Preface and Acknowledgements*, [w:] *Another Objectivity*, Institute of Contemporary Arts, London, June 10 – July 17 1988, s.nlb.

Johna Coplansa, Günthera Forga, Jean-Louise Garnell, Suzanne Lafont, Thomasa Strutha, Patricka Tosanigo, no i oczywiście Craigeego Horsfielda. Bardzo wrośnięci w londyńską scenę Lingwood i Chevrier w tym wypadku poszukiwali nici łączących wypowiedzi bardzo różnych twórców, dojrzałych i niemal debiutujących, na różnych etapach kariery. Historyczny pretekst, jakim była 150. rocznica pojawienia się fotografii, wytyczył krąg potencjalnych uczestników. Biorąc pod uwagę prosty fakt, że fotografia w latach 80. XX w. stanowiła dominujący sposób tworzenia obrazów, kuratorzy, ogólnie rzecz biorąc, skupili się na tym co wyróżnia wybranych artystów, na oryginalności konstruowanych przez nich obrazów, odmienności, która dopuszczająca poszukiwania cech wspólnych.

Pierwsze spojrzenie na noty biograficzne uczestników w katalogu wyjaśnia, że prawdziwym debiutantem był Horsfield. Autorką reprezentatywnych dla wystawy prac, reprodukowanego na okładce katalogu mrocznego wnętrza pracowni z porozrzucanymi i porozrywanymi kartonami była Hannah Collins. We wstępie do katalogu czytamy, że cechą zasadniczą wystawy jest uchwycenie specyfiki prezentowanych opisów rzeczywistości, czy to przestrzeni miejskiej (Struth), czy wnętrza pracowni (Collins), a także deklaratywnego oporu heroicznego w jakimś sensie postaci (Adams, Horsfield). Rzeczywistość opisywana za pomocą wycinków i cząstek w tych pracach ma walor szczególnego, całościowego uogólnienia. „Specyfika pokazywanych fragmentów polega na tym, że na obrazach nie są po prostu detalami uniwersum, ani prostym fragmentem, częścią współczesności wyciętą z continuum. Radykalna izolacja tych szczytków czy wycinków nadaje im status całości. Przesunięcie, przypadek, niedomówienie jako część wizji mogą zostać wchłonięte przez obraz (jak ma to miejsce w pracach Coplansa, Garnell, Strutha, Lafont i Horsfielda) bez utraty kontroli, bez uciekania się do wdzięcznej manipulacji widzialnym czy do lekkiej wagi liryzmu, tak nadużywanych w fotografii kreatywnej”³⁴.

Sprawą może dla całego zdarzenia drugorzędą, natomiast dla *image'u* Craigeego najważniejszą było umieszczenie jego zdjęć pośród prac artystów o prestiżu międzynarodowym. Tak stworzony został pierwszy kosmopolityczny kontekst, złożony z takich gwiazd jak Robert Adams, Becherowie, Coplans czy Tosani i Struth. Jeszcze bez tej pozycji, którą zajmuje dzisiaj, ale już jako człowiek z klasy Becherów, wyróżniany przez krytykę. Uchodził za „klasycznego” – w sensie szkoły z Düsseldorfu – badacza fotograficznych możliwości odwzorowania rzeczywistości³⁵. Tak jak reszta grupy, swoją dokumentującą fotografię Horsfield przeznaczył jednoznacznie do obiegu sztuki wysokiej.

Pozycja Becherów była już wówczas bezdyskusyjna, w dużym stopniu z ich pracami oraz działaniami wystawienniczymi i pedagogicznymi łączy się pojęcie *fotoboomu* w zachodnich Niemczech końca lat 70. Robert Adams, fotograf zaklasyfikowany do „nowej topografii” i najciekawszy w grupie, ogromną wagę przywiązuje do słownego komentarza na temat postindustrialnych pejzaży, gdzie dookreśla swoją postawę liberała nieobojętnego na dewastację społeczną i kulturową. „Ta bałkanizacja wizerunku, podbudowana tekstem zarówno komentarza, jak i zdjęcia, osłabia zeznania; to także kieruje jego prace do obszaru sztuki wysokiej, gdzie są podziwiane bardziej za attyką powściągliwość – cytując Szarkowskiego – niż za krytyczne zaangażowanie w procesy społeczne”³⁶. Dla kuratorów wystawy w ICA najważniejszym aspektem fotografii Adamsa był heroizm trwania obiektów. W wypadku Johna Coplansa, który sam był rodzajem instytucji (długoletni redaktor „Artforum”, kurator epokowych prezentacji pop artu, dyrektor i krytyk, a także czynny artysta), wprowadzenie jego wielkich fotografii z przedstawieniami fragmentów ciała było zabiegiem uwiarygodnienia całej koncepcji wystawy. Tuż po śmierci Coplansa (2003) Susan Kismaric, kurator Działu Fotografii w MoMA, pisała o całkowitej symbiozie jego osobowości i zdjęć, prowokujących i atakujących stereotypy myślowe i wizualne. Fotografując i powiększając fragmenty własnego ciała – starzejącego się mężczyzny (ur. 1920), zdobył się na stworzenie metafory, którą budują w wielkich formatach niekończące się permutacje zmarszczek, włosów, porów, fałdów zwisającej skóry. „Jego obrazy wyrastają nie tylko z doskonałej wiedzy na temat historii fotografii, ale także malarstwa i rzeźby – wszystko od czasów hieroglifów egipskich, poprzez antyczne greckie fryzy, klasyczne akty aż po szczerę aż do bólu, pozbawione zahamowań

³⁴ J.F. Chevrier, J. Lingwood, *Specific Pictures*, [w:] *ibidem*.

³⁵ L. Derenthal, *Sceptyczna fotografia architektury*, [w:] *Przestrzeń i obraz. Fotografia architektury, architektura fotografii*, Galeria sztuki współczesnej Bunkier Sztuki, Kraków 2000, s. 33. W charakterystyce tej fazy działalności Strutha i innych krytyk podkreśla brak zainteresowań odzwierciedlaniem chemiczno-fizycznego procesu fotografii i konfrontacji fotografii z uwarunkowaniami politycznymi i socjalnymi. Działanie fotografii jako medium także nie wchodziło w zakres ich badań.

³⁶ D. Bright, *Of Mother Nature and Marlboro Men: An Inquiry into the Cultural Meanings of Landscape Photography*, [w:] *The Contest of Meaning...*, s. 134.

fotografie Weegee. Do tego dodać trzeba jego znajomość współczesnego performance'u i języka abstrakcji"³⁷. Takie ewidentne wpisywanie się artysty w rozległą historię wzorców wizualnych ważne jest dla całej wystawiającej w ICA grupy. Równie ważne, jak samodzielne wykonywanie zdjęć „z natury” – z całą paletą niuansów obiektywności tego proceduru.

Pokaz w ICA poprzedziła wystawa w Nantes, również autorstwa Chevriera i Lingwooda, pod tytułem *Matter of Facts. Photographie art contemporaine en Grande-Bretagne*, prezentowana następnie w Musée d'art moderne w Saint Etienne³⁸. Obie wystawy francuskie, pozornie prowincjonalne, były ważnymi etapami w karierze Horsfielda. Po pierwsze, w latach 80. we Francji zmieniła się topografia i Musée des Beaux-Arts w Nantes przodowało wśród regionalnych ośrodków w promowaniu sztuki aktualnej, nie tylko francuskiej³⁹. Po drugie, dla artysty brytyjskiego zaistnienie w innym niż lokalny obieg miało wielce obiecującą perspektywę – przywołać należy przykład tzw. Nowej Rzeźby Brytyjskiej, która jako zjawisko została dostrzeżona i doceniona właśnie na kontynencie. Sam Horsfield do tej pory uważa, że jego pozycja artysty „nie brytyjskiego” – z której zresztą jest bardzo zadowolony – pochodzi z tamtego czasu.

Równocześnie, wyznaczając już jednak kolejny etap w karierze Horsfielda, miały miejsce poszerzone wersje wystawy z ICA. Nie zmienił się tytuł, zaś miejsca były równie prestiżowe – Centre National des Arts Plastiques w Paryżu (14 III – 30 IV 1989), a potem sprzyjające, młodym i ambitnym Centro per l'Arte Contemporanea Luigi Pecci w Prato (24 IV – 31 VIII 1989). Ten sam kuratorski duet znacznie rozszerzył zarysowaną w Londynie koncepcję, wzbogacając także materiał wizualny. Natomiast skład artystów powiększono tylko o Jeffa Walla. Na okładce dwujęzycznego obszernego katalogu tym razem znalazła się reprodukcja zdjęcia Horsfielda. Ma to oczywiście ogromne znaczenie – parę miesięcy wcześniej debiut obok gwiazd pierwszej wielkości, a teraz, w tym samym kręgu, kreowany jest na „dostawcę” wizerunków reprezentacyjnych.

Wybrane prace są oryginalne i jednostkowe – „oryginalne w tym znaczeniu, że nie przezfotografowane, ani nie są to też cytaty (czasem wyraźne, czasem skrywane) wyeksploatowanych wizerunków. Wszystkie obrazy są w całości »wyprodukowane«. Ich źródłem nigdy nie jest reprodukcja, nie są też rezultatem transformacji istniejącego zasobu gotowych wyobrażeń, wynikają z konfrontacji z »aktualną« rzeczywistością, tym jej aspektem, który zostaje utrwalony w procesie rejestracji. [...] Każda pokazywana fotografia prezentuje jeden jedyny obraz, nie ma tam techniki montażu ani kolażu, nakładania na siebie zdjęć czy ingerencji tekstu. Każdy obraz istnieje wyizolowany w swojej ramie [...]. W wypadku Horsfielda i Walla ta osobność i jednostkowość ma tak fundamentalne znaczenie, że te obrazy są unikatowymi odbitkami. Dla Horsfielda obraz nie może być reprodukowany kilka lub kilkanaście razy, bo jest rezultatem specyficznego, niepowtarzalnego doświadczenia – zarówno przy fotografowaniu (zagarnianiu *image'u*), jak i wytwarzaniu obrazu"⁴⁰.

Prezentowanych artystów łączy przede wszystkim afirmatywny stosunek do obrazu, mimo – czy wbrew – świadomości jego podejrzanego kondycji, w ramach dylematów modernizmu, chociażby z projektem podboju świata jako obrazu⁴¹. Argumentacja Chevriera i Lingwooda ma stworzyć tym artystom szansę przedostania się do wspólnoty „mówiących” i, co ważniejsze, słyszanych. Krytycy, pozyskując dla swego projektu co raz to więcej instytucji o ustalonym już prestiżu, nie mniejszym niż ICA, znacznie rozbudowali tekst katalogu, zarysowując szerokie tło precedensów historycznych. Pokazując swoich wybrańców na tle całkowicie odmiennych procedur artystycznych, wykorzystujących medium fotografii, w ich sztuce znaleźli nową, niezwykle efektywną możliwość podważania, kwestionowania doświadczenia, w najprostszym sensie. Szanse stwarza oparcie się na nowej – może ryzykownej – koncepcji obiektywizmu: „Obiektywność, którą mamy na myśli, ostatecznie jest ścieżką dość niepewną. W sensie poddania pracy fotograficznej przesunięciu w procesie konstrukcji obrazu, kryterium to wyraźnie odbiega od pozytywistycznego (czy naturalistycz-

³⁷ S. Kismaric, „Artforum”, vol. XLII, January 2004, no 5, s. 145.

³⁸ Wystawa *Matter of Facts. Photographie art contemporaine en Grande-Bretagne*, w Nantes w dniach 24 VI – 31 VIII 1988; w Musée d'Art Moderne w Saint Etienne 23 IX – 28 XI 1988; potem przeniesiona do Metz, Caves Sainte-Croix 10 III – 16 IV 1989. W wystawie udział brali – poza C. Horsfieldem – Stuart Brisley, Hannah Collins, John Davien, Willy Doherty, Chris Killip, Jo Spence, Boyd Welb.

³⁹ M. Barnard, *Regionalne muzea i ośrodki sztuki we Francji*, [w:] *Francja dzisiaj*, Muzeum Narodowe w Warszawie i Krakowie, 1990/1991, s. 161–167.

⁴⁰ J.F. Chevrier, J. Lingwood, *Une autre objectivite / Another Objectivity*, Idea Books, Paris–Prato 1989, s. 31–33.

⁴¹ M. Heidegger, *Czas światooobrazu*, [w:] *idem, Budować, mieszkać, myśleć. Eseje wybrane*, wybrał, oprac. i wstępem opatrzył K. Michalski, tłum. K. Michalski [et al.], Warszawa 1977.

nego) oglądu świata jako terytorium eksploracji wizualnej; już dłużej nie wystarcza afirmacja fotogenicznej złożoności widzialnego, tak jak to robili fotorealiści. Wyodrębnienie, zamknięcie obrazu, jakkolwiek konieczne, nie powinno generować czy degenerować systemu wariacji formalnych. Ograniczenia »kreatywnej« praktyki wymuszone na subiektywnej spontaniczności lub nadmiarze neo-pikturalnej wyobraźni zostały wystarczająco naświetlone: [...] poszukujemy możliwości ocalenia kryterium obiektywności, które uległo daleko idącym przekształceniom, żeby móc objąć tak skrajne propozycje jak z jednej strony Becherowie, a Horsfield z drugiej, od ściśle metodycznej inwentaryzacji po swobodne wariacje [...]. Możemy stwierdzić, że [artyści ci] przez specyfikę wizerunków-obrazów rekonstruują wymiar i stopień doświadczenia, przeciwstawiając je banalizacji i uproszczeniom produktów przemysłu kulturowego⁴². Dla wybranych artystów oczywiste są odwołania do tradycji wizualnej sztuki wysokiej, w celu – jak to ujął Wall – rekuperacji przeszłości, zmagazynowanej w wielkiej sztuce muzealnej, ale też konieczne – a nie tylko pożądane – jest nadażanie za rytmem współczesności, czynne uczestnictwo w spektaklu. Niemal jak kalka marzeń Maneta.

W strategii kuratorów zastanawia separowanie „wybranych” artystów od potocznej wersji postmodernizmu, bez próby zakreślenia jakiegoś wspólnego dla nich zaplecza intelektualnego. Stwierdza się, że wszyscy znają Baudrillarda na tyle, żeby pamiętać iż „all factuality is artificiality”, ale nie zobowiązują się do przestrzegania reguł. Nie przefotografowują „gotowców”, nie poddają się atakowi mass mediów, ale też nie wpisują się w krąg kontynuatorów street-fotography, żeby w ten sposób zaznaczyć swą obojętność wobec praktyk postmodernistycznych. Przyjmują za popularnym leksykonem, że najbardziej typowe praktyki dla fotografii postmodernistycznej to fotografia „manipulowana” i fotografia inscenizowana (teatralizowana) oraz konsekwencje stylistyki wychodzącej od „fotografii mody”, w jej klasycznym wydaniu z lat 70.⁴³

Strategia poszukiwania miejsca dla opisywanego zjawiska polega na wyjęciu go z różnych ram, z którymi wcześniej łączono dzieła, i zawierzeniu ich wizualnej atrakcyjności. Omawiany katalog dostarcza dowodów, że ten aspekt w pełni realizuje Horsfield. Jeszcze lepiej przekonały o tym oba pokazy. W kontekście brytyjskich twórców, którzy w nowatorski sposób wykorzystali wielkoformatową fotografię, artysta wypadł bardzo dobrze. Tak samo można było ocenić jego prace pokazane w kręgu międzynarodowej czołówki jak Becherowie, Struth czy dokooptowany do pokazu Jeff Wall.

Kuratorzy, zgodnie z zasadami, zdecydowali się na osobne pokazy prac Horsfielda, które są pożądany i oczekiwanym elementem strategii. Indywidualna wystawa w prestiżowych przestrzeniach muzealnych czy galeryjnych niemal gwarantuje krytyczny rezonans, a w konsekwencji nobilituje twórcę i wzbudza zainteresowanie rynku. W tym wypadku wystawa została skonstruowana jako podróżująca; pierwszy pokaz w londyńskim ICA (24 X – 1 XII 1991), a potem Stedelijk Museum w Amsterdamie (18 I – 1 III 1992); Musée d'Art Moderne de St. Etienne (12 III – 18 V 1992); Kunsthalle Zürich (22 VIII – 17 X 1992) i na końcu Dublin z Irish Museum of Modern Art (14 XI 1992 – I 1993). Ranga tych instytucji jest oczywista, wszystkie miejsca są wpływowe, dobrze znane w oficjalnym obiegu, pożądane przez kuratorów i artystów. Nieco wcześniej, bo w 1989 r., Horsfield pokazał swoje prace w The Showroom, w jednej z – już wówczas – głośniejszych galerii we wschodnim Londynie o charakterze alternatywnym (zaraz po nim debiutowała tam Mona Hatoum). Obecność w The Showroom zapewniła mu dostęp do trochę innej publiczności niż ICA.

Znaczący krok to jednak przede wszystkim *one man show* w ICA i obszerny katalog z rozmową kuratorów z artystą. Z tej rozmowy – w której padają wszystkie ważne pytania, jakie można zadać artyście – można wywnioskować, że mamy do czynienia z twórcą o sprecyzowanych poglądach, swobodnie poruszającym się na obszarze teorii kultury.

Na tym etapie zachodzi zjawisko, które przed laty Carol Duncan nazwała absorbowaniem wartości: krytyk czy kurator, nadając znaczenie pracom, wyposaża je w pewne wartości, również rynkowe, nawet jeśli obiekty – tak jak w omawianym wypadku – jeszcze nie znalazły się w obiegu rynkowym. „W praktyce bowiem wartość estetyczna i rynkowa pochodzi z tego samego krytycznego omówienia. Krytyk, dokonując indywidualnego wyboru, równocześnie gra o przyciągnięcie uwagi i wygraną dla lansowanej jednej czy wielu tendencji. Bez względu na to czy to się podoba, czy nie, profesjonalny artysta musi przyglądać się procesom rynkowym⁴⁴. Musi zaakceptować fakt, że bez krytyków i kuratorów, strażników strzegących dostępu do

⁴² Chevrier, Lingwood, *Une autre...*, s. 36, 37.

⁴³ R. Atkins, *Art./Speak. A Guide to Contemporary Ideas, Movements, and Buzzwords*, Abbeville Press, New York 1990.

⁴⁴ C. Duncan, *Who rules the art. World?*, [w:] *The Aesthetics of Power*, Cambridge University Press, Cambridge 1993, s. 173–174.

przeźreni sztuki wysokiej, nie dostanie się tam. Powinien widzieć złożony charakter procesów mediacyjnych, gdyż jest „to rodzaj alchemii, niewidoczny, częściowo magiczny trik, dzięki któremu potencjalne dzieło przeistacza się w realne”⁴⁵.

Prace Horsfielda w 1990 r. postanowiła pokazać Frith Street Gallery z londyńskiego Soho, z którą artysta związany jest do dnia dzisiejszego. Miejsce w londyńskiej hierarchii bardzo ważne; wówczas nowe, bo funkcjonujące od 1989 r., ale prowadzone przez znaną w branży Jane Hamlyn, która trafiła do Horsfielda dwa lata wcześniej wraz z Lingwoodem. Galeria położona w centrum Soho, od lat 50. zagłębia barów i kawiarni, dwie ulice od St. Martin's, mieści się w jej własnym domu pochodzącym z XVII w., połączonym z XIX-wieczną kamienicą. Przestrzeń jest niezwykle sugestywna – wnętrza ekspozycyjne dostosowane są do obecnych wymogów sztuki w szerokim spektrum, bo galeria prowadzi malarstwo, fotografię, rzeźbę, wideo i film. Mimo że właściwie wpisuje się w konwencję białego sześciianu, to skutecznie ją burzy, częściowo skalą, wysmukłymi oknami ze starą stolarką, skrzypiącą wąską klatką schodową, starym parkietem. Ekspozuje prywatny, niemal intymny charakter miejsca z przeszłością.

Kontrakt z Frith Gallery i trwająca wystawa objazdowa zaowocowały zainteresowaniem kuratorów amerykańskich. Rozpoczęła się praca nad pokazem w Walker Art Center w Minneapolis (1993), nad którym pieczę sprawowali Kathy Halbreich i Richard Armstrong. Nowojorska Barbara Gladstone Gallery nawiązała z Horsfieldem współpracę w 1991 r. W Toronto był reprezentowany od 1990 r. przez fundację Ydessa'y Hendeles, miejsce dość szczególne, w którym właścicielka konsekwentnie zaciera ślady pomiędzy prywatnym a publicznym, galerią a kolekcją. Doprowadza podobieństwa między miejscem dealera i kolekcjonera do punktu kulminacyjnego⁴⁶.

Wystawa w 1995 r. w Carnegie International Museum of Art w Pittsburgu (najbardziej prestiżowej i najstarszej instytucji amerykańskiej wystawiającej sztukę współczesną) zamyka na pewien czas etap wystaw prac wielkoformatowych.

Kolejny dowód sukcesu Horsfielda to nominacja do Turner's Prize w 1996 r. – wydarzenia, które od ustanowienia nagrody w 1984 r. elektryzuje niemal wszystkich związanych ze sztuką aktualną⁴⁷.

Można powiedzieć, że zasięg działań Chevriera i Lingwooda był już światowy. Horsfield oddźwięk zyskał przede wszystkim w instytucjach lokujących się pomiędzy ambitną komercją a kolekcjonerską pasją. Znalazienie się w takim obiegu po części wynika z jakości samych prac artysty, po części z sukcesu wspierających go kuratorów i krytyków.

Działalność Horsfielda w kolejnych latach polegała na udziale w wielkich projektach realizowanych przez artystów i krytyków dla lokalnych społeczności. Zmieniły się instytucje, z którymi współpracował, natomiast pozostali ci sami krytycy. Projekt *La ciudad de la Gent* (Miasto dla ludzi) realizowany w Barcelonie przy współpracy Fundació Antonio Tàpies, „nie tyle miał zmienić oficjalny, wykreowany przez władze wizerunek miasta czy stworzyć nową typologię mieszkańców, ile rozwinąć sposoby opisu narracji odwołujące się do zbiorowej pamięci i doświadczenia, przez odniesienia do praktycznych projektów rozwijanych w różnych dzielnicach miasta”⁴⁸. Działania zainicjowane między innymi przez Jean-François Chevriera i Manuela Borja-Villela, muzealnika i krytyka, trwały przez trzy lata i dzięki nim artysta zyskał wielu współpracowników. Rezultat to relacje i rozmowy o potencjale sztuki, o możliwościach zmian jakich może dokonać – i dokonuje – w świadomości społecznej i w trywialnej, codziennej rzeczywistości. Wynikiem jest również produkt w postaci wystawy muzealnej i książki; to także zapis wątpliwości towarzyszących twórcom. Sztuka jako narzędzie rozpoznania i zrozumienia prowadzące do hermeneutycznego oglądu – zdaniem Chevriera – może łatwo zatracić ten wymiar w ramach ekspozycji, podczas której materiał ulega koniecznemu montażowi. Obawy Horsfielda dotyczyły złożonej materii przełożenia metafizyki na obraz codzienności. Wątpliwości wszystkich dyskutantów dotyczyły prywatnego i publicznego wymiaru doświadczenia.

Projekt zademonstrowano też w Kassel na Documenta X, bezdyskusyjnie jednej z najbardziej prestiżowych imprez o zasięgu globalnym. Autorką i główną rozgrywającą była wówczas Catherine David, a Jean-

⁴⁵ *Ibidem*, s. 174.

⁴⁶ R. Greenberg, *The Exhibited Redistributed*, [w:] *Thinking about Exhibitions...*, s. 360.

⁴⁷ „Turner's Prize” w 1996 r. otrzymał Douglas Gordon. Nominowanych rokrocznie jest czterech twórców. Śledząc nominacje i zwycięzców najważniejszego wyróżnienia dla brytyjskiego artysty (do lat pięćdziesięciu) działającego na polu sztuk wizualnych, mamy doskonały przegląd znaczących postaci.

⁴⁸ C. Horsfield, *The Barcelona Project 1996*, [w:] *Craigie Horsfield. Im Gespräch...*, s. 199.

-François Chevrier jej konsultantem. Profil wystawy, jak najdalszy od przemysłu kulturalnego, wielkich nazwisk, miálkich pytań o estetyzację – był wspólnym dziełem. Wedle ich koncepcji ekspozycja miała stanowić tylko punkt wyjścia do szerszej debaty, poszukującej dla sztuki miejsca w rzeczywistości dokonanych i dokonujących się zmian. Projekt realizowany przez Chevriera w Barcelonie dotyczył konkretnych transformacji, diagnozowanych przez kolektyw. Stanowił platformę „dialogu i budowania nowych modeli przydatnych w zmienionym świecie, które pozwolą wyrazić nowe postrzeganie i życie w przestrzeni publicznej, a także sferze prywatnej; także to, czym może być społeczność lokalna, a jak wyobrażamy sobie miejsce dla siebie”⁴⁹. Pokazany materiał wizualny to czarno-białe, wielkoformatowe fotografie Horsfielda, doskonale współgrające z historycznym i współczesnym materiałem fotograficznym, demonstrowanym w dużej liczbie na wystawie. (Z artystów, których Chevrier prezentował parę lat wcześniej obok Horsfielda jako twórców *Another Objectivity*, w Kassel znaleźli się: Robert Adams, Suzanne Lafont z przygotowanym do publicznej przestrzeni projektem o podróżach tureckich emigrantów do Niemiec, Jeff Wall, który buduje swój *image*, poszukując sytuacji wieloznacznych, umożliwiających wielorakie interpretacje i tworzenie intrygujących opowiadań, w których niekoniecznie można znaleźć odpowiedź na stawiane pytania⁵⁰).

Współpraca Horsfielda przy dużych projektach w Brukseli: *The Amnesiac World-Responsibility and Collaboration* zainicjowanym przez Société des Expositions du Palais des Beux-Arts, oraz w Rotterdamie *City and Community* (1997–1998) realizowanym przy udziale Witte de With Centre for Contemporary Art, utrwaliły pozycję Horsfielda. Teksty, które wówczas pisał (omawiam je w innym miejscu) rozwijały prowadzony przez niego dyskurs. Projekt z Rotterdamu był wynikiem niezadowolenia – a może wręcz protestu – artystów (kilku z ponad setki) pokazywanych na niemal monumentalnej wystawie „Face à l’Histoire”, w paryskim Centre George Pompidou, która ich zdaniem nie tylko nie wniosła nic nowego do dyskursu, ale powieliła liczne stereotypy.

Dekadę lat 90. zamknęła instalacja dźwiękowa Rotunda Installation Stuttgart we wrześniu i październiku 1999 r. Była to praca zespołowa, między innymi z Utą Nusser, która, zafascynowana dorobkiem artystycznym i teoretycznym Horsfielda, opracowała jego teksty w formie dwujęzycznej książki.

Na rok 2000 przypadła współpraca przy realizacji wielkiego projektu Brussels Summer, wystawy muzealnej w prestiżowym Stedelijk van Abbe Museum w Eindhoven i kolejna wystawa we Frith Street Gallery. Rok później rozpoczął się następny hiszpański projekt, tym razem dotyczący zdegradowanych obszarów Wysp Kanaryjskich. *El Hierro Conversation* to kolejna próba społecznej interwencji, której „metoda odwołuje się do konwersacji i dialogu. Wszystkie zgromadzone opowieści przełożą się na wspólną i indywidualną świadomość historii, pamięci i percepcję przeszłości”⁵¹. Tym razem badaniom poddana została społeczność małej zaniedbanej wyspy, zamieszkałej przez osiem tysięcy osób o złożonej genealogii kolonialnej. Fragmenty filmowe projektu zademonstrował Craigie Horsfield, już imiennie, na Documenta 11. W katalogu artysta pisze o kłopotach z uzyskaniem materiału w miarę adekwatnego do badań prowadzonych przez wielu ludzi i na różnych płaszczyznach, wyjaśnia, dlaczego prezentując „społeczne archiwum” zrównuje czas projekcji z czasem realnym dziennej ekspozycji. Odwołując się do przeżywania czasu, jego trwania, chce zbudować rodzaj porozumienia wokół „płynnego pojęcia sztuki jako rodzaju konwersacji, porozumienia, dialogu i negocjacji”, a także „uważnego, skupionego uczestnictwa”, refleksji doświadczonej w czasie⁵². Forma prezentacji, którą wybrał (trzy ekrany, osiem ścieżek dźwiękowych, które artykułują przestrzeń), czyli multimedialna projekcja jest w istocie rodzajem przedstawienia bliskiego teatrowi.

Mieke Bal, analizując język wideo, podkreśla, że artysta to świadomy kreator projekcji, który operuje czasem, przestrzenią i światłem jak narzędziami podlegającymi zabiegom reżyserii. „Działania zmierzają do podporządkowania sekwencji dramatycznych i muzycznych szczególnemu chronotoposowi: koordynacja, wybijanie rytmu, akcentowanie pewnych znaczeń, podawanie kluczy, które ułatwiają porozumienie z publicznością”⁵³. Stopień praktyk inscenizacyjnych, ich intensywność bywa bardzo różnicowana, jednak musimy pamiętać, że zawsze istnieje. Odbiorca zawsze – w mniejszym lub większym stopniu – odczuwa sygnaturę, a nie tylko

⁴⁹ *Short guide / Kurzführer*, Documenta X, s. 48.

⁵⁰ *Migawka Jeffa Walla. Artysta w rozmowie z Aleksandrą Hołownią*, „Magazyn Sztuki”, nr 15–16 (3–4, 1997) s. 252.

⁵¹ C. Horsfield, *El Hierro Conversation*, [w:] Documenta 11 Platform 5: Exhibition / Ausstellung, Hatje Cantz Publishers, Kassel 2002, s. 568.

⁵² *Ibidem*.

⁵³ M. Bal, *Eine Bühne schaffen: das Thema Mise-en-scene, Setting the Stage: the Subject Mise-en-scene*, [w:] *Videodreams, Between the Cinematic and the Theatrical*, Kunsthau Graz, Graz 2004, s. 35–36.

jest świadomy „manipulacyjnych” zabiegów. Dlatego też „przez takie instalacje, potwierdzone jest kulturowe znaczenie *mise-en-scene* w sensie inscenizowania subiektywności jako przedmiotu przedstawienia”⁵⁴. Autorski zabieg rezygnacji z przyjęcia fikcyjnego czasu jest działaniem bez wątpienia wieloznacznym. Mnie się wydaje, że dalecy tu jesteście od kwestionowania konwencji. Zgodnie z tym co odczuwałam oglądając fragmenty instalacji, Horsfieldowi przede wszystkim chodziło o zintensyfikowanie wrażeń, poddanie odbiorców owemu chronotoposowi (mamy do czynienia z artystą zafascynowanym czasem i jego kulturowymi determinantami).

W 2003 r. ukazała się książka *El Hierro Conversation*, dokumentująca rozległy charakter projektu, a także komentująca jego znaczenie dla lokalnej społeczności i uczestników⁵⁵.

Równocześnie w Londynie powstała seria martwych natur, nazwanych przez artystę *Irresponsible Drawings*. Rysunki radykalnie odchodzą od wcześniejszych sposobów tworzenia obrazów. Zrywają z koncepcją wcześniejszych fotografii, rezygnują z czerni i bieli, porzucają efekty monumentalnych obrazów. Tak daleko odchodzą od wypracowanej sygnatury, że mogą wzbudzić konsternację wśród odbiorców. Prace pokazano w Frith Street Gallery i Monica de Cardenas Gallery. Kolejny krok należał do krytyków. Najbardziej prestiżowy magazyn sztuki „Artforum” już w styczniowym numerze w 2004 r. na okładce anonsował artykuł o Craigmie Horsfieldzie. Obszerny tekst zilustrowany został reprodukcjami pięciu nowych prac, które uzupełniają trzy stare, najbardziej charakterystyczne dla poprzedniej fazy twórczości. Autorką jest Carol Armstrong, profesor Women’s Studies, archeologii i sztuki w Princeton University, która analizując swoją reakcję na prace artysty, pisze o ich kłopotliwym pięknie, o tym jak głęboko ją poruszają, wymykając się chłodnej, racjonalnej analizie. „Nie mam jeszcze gotowej odpowiedzi, ale jestem wdzięczna artyście – który będzie się dalej rozwijał, idąc od tych wielkich czarno-białych fotografii, instalacji filmowych, projekcji dźwiękowych, projektów społecznych (z wykorzystaniem fotografii, filmu, dialogów, a dotyczących różnych społeczności, co stanowi istotę jego prac), aż do tych *irresponsible drawings* – za stawianie pytań, za naruszenie, odrzucenie chłodu gier prowadzonych przez awangardę, na rzecz ciepłego odniesienia się do czegoś co znaczy, uczynienia materii ponownie ważną dla naszego umysłu”⁵⁶.

Do szczególnej materii i niebanalnego sposobu notacji jej rozpadu powrócę w innym miejscu, teraz chcę jeszcze zwrócić uwagę na ton artykułu, w którym erudycyjny, akademicki wywód autorki śledzącej estetyczne inspiracje Horsfielda malarstwem muzealnym – dla niego zawsze ściśle powiązany z zapleczem filozoficznym – przechodzi do konkluzji typowych dla krytyka osadzającego opisywane zjawisko w ramach systemu. W tym wypadku akcent został położony na osobność kreacji, w tym także na powrót do humanizmu z jego estetycznymi wyznacznikami – w dość tradycyjnym, niemal klasycznym wyborze.

Nowe prace Horsfielda wraz z instalacjami dźwiękowymi, fotografią wielkoformatową i filmami (*Relation* oparta na zapisie reakcji ludzi oglądających filmowy zapis tragedii *15th day, 50 minutes from dusk, New York, September 2001*) weszły w skład przygotowywanej w Jeu de Paume wystawy (luty 2006). Zakrojonemu na dużą skalę projektowi towarzyszyły różne publikacje, łącznie z kolejną książką z tekstami artysty i zaprzyjaźnionych krytyków⁵⁷. Artysta, zaskoczony propozycją podkreśla, że to był pierwszy pokaz prac w ramach muzealnej wystawy fotografii. Jego prace, obecne w wielu kolekcjach muzealnych⁵⁸, poza dwoma wyjątkami nie są włączane w ramy działów fotografii.

Horsfield został wprzęgnięty w prezentację sztuki w Nowym Millenium, tworzoną w ramach Modern Tate. Dyrektor, Nicholas Serota, zwracając uwagę na uprzywilejowane położenie pomiędzy Nowym Jorkiem a Starym Kontynentem, postulował, żeby to wykorzystać – jako szansę na budowanie nowych mostów między USA a Europą: „Można to widzieć dwojako, ale my mamy nadzieję, że uda nam się połączyć to co najlepsze w obu kulturach”⁵⁹.

Obieg instytucjonalny to międzynarodowe instytucje o dużym prestiżu, geografia oparta na „tradycyjnym” zachodnim wzorcu, w którym Londyn jest naturalnym pomostem pomiędzy Stanami a Europą. Zako-

⁵⁴ *Ibidem*, s. 46.

⁵⁵ C. Horsfield, *El Hierro Conversation*, Barcelona, Madrid and Canary Islands, Spanish and English, 2003.

⁵⁶ C. Armstrong, *The Dilation of Attention*, „Artforum”, vol. XLII, January 2004, no. 5, s. 121.

⁵⁷ C. Horsfield, *Craigie Horsfield, Conversations*, MER Publishers, Belgium 2006 (bilingual English / French).

⁵⁸ M.in. Musée de Beaux-Art, Nantes; Fondation Nationale d’Art Contemporain, Paris; Staatsgalerie, Stuttgart; Musée l’Arte Contemporanea Luigi Pecci, Prato; Walker Art Center, Minneapolis; Tate Gallery, London; Stedelijk Museum, Amsterdam; Museum of Modern Art, San Francisco; Museum of Modern Art, New York; Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam; La Caixa, Barcelona; The Israel Museum, Jerusalem.

⁵⁹ N. Serota, cyt. za: D. Birnbaum, *TateShow*, „Artforum”, XXXVIII, April 2000, no. 8, s. 39.

zrenienie w tym układzie narzuciło artyście pewne daleko idące zobowiązania. Nie tylko wymogi rynku zmusiły go do zainstalowania się na Manhattanie. Biograficzna informacja „artist based in New York and London” na określonym etapie kariery staje się koniecznością.

Horsfield jest więc artystą sceny międzynarodowej, a nie brytyjskiej. Nigdy nie był zapraszany do udziału w wystawach sztuki brytyjskiej, czy to za granicą, czy w Anglii⁶⁰. Nikt z krytyków⁶¹ czy artystów nie wciągał go w ramy jakiegoś ugrupowania, a jak wiadomo jest to ciągle najbardziej pożądana strategia. Lata debiutu Horsfielda, w „Thacher’s Britain”, to wejście na scenę młodych profesjonalistów, głównie z Goldsmiths College Fine Art, którzy jako „yBa” (Young British Artists), wyciągnawszy wnioski z rozwiniętego na niespotykaną skalę konsumeryzmu, doskonale wykorzystali scenerię do rozpropagowania swoich produktów, tworząc estetykę „końca gry” (*endgame*). „Tak wielu krytyków usiłowało identyfikować »nie-identyfikowalną« naturę yBa, że trudno nie uznać tego za typowe dla tej sytuacji”⁶². Formacja ta uznana została za spadkobierczynię brytyjskiego pop artu, dzięki któremu Anglia w początkach lat 60. uchodziła za najbardziej żywotne środowisko w kulturze europejskiej i reprezentowała Wielką Brytanię na wielu pokazach, między innymi w Wenecji w 1995 r. Generacyjnie Horsfield bliższy jest twórcom Nowej Rzeźby Angielskiej – to niemal rówieśnicy, którzy podobnie jak on odkryci zostali jako rodzaj formacji artystycznej z zewnątrz, przez kuratorów szwajcarskich i francuskich⁶³. W latach debiutu Craigiego Horsfielda ich kariery były ustabilizowane. Jego pozycja – jako artysty sceny międzynarodowej – zaczęła się ustalać w połowie lat 90.

FOTOGRAFIA – MEDIUM

Zdaniem Craigiego Horsfielda, o tym, że medium fotograficzne jest czymś wyjątkowym, nie decyduje odrębność od codziennego doświadczenia językowego, przez które negocjujemy świat. „Tym co ją wyróżnia jest sposób, w jaki zmusza nas do uczestnictwa w świecie fenomenów i w terażniejszości”⁶⁴.

Fotografia – jak wiemy dzięki Rolandowi Barthesowi – ma przede wszystkim „siłę potwierdzania i potwierdzanie Fotografii odnosi się nie do przedmiotu lecz do czasu. Z fenomenologicznego punktu widzenia zdolność poświadczania autentyczności bierze w Fotografii górę nad zdolnością przedstawiania”⁶⁵. Analogiczne spostrzeżenia potwierdzają zdjęcia Horsfielda, poczynając od krakowskich wedy, portretów czy aktów. Ostatnie jego prace – *Irresponsible Drawings* (il. 2, 3, 4) – chciałabym przedstawić jako kulminację tego toku myślenia. Procedura wykonywania owych „rysunków” kilkakrotnie odwołuje się do działań rozciągających się w czasie. Działania całkowicie przypadkowych bądź częściowo stymulowanych przez artystę, a także ściśle przez niego zaplanowanych. Moment inicjacji całego przedsięwzięcia polega na wyborze odpowiednich elementów i wyizolowaniu z naturalnego otoczenia. Owoce, jarzyny o formie przykuwającej uwagę artysty, umieszczone zostają na papierze o wyjątkowo wysublimowanej i chłonnej fakturze. Ulegając procesowi gnicia lub wysuszenia zmieniają nie tylko swoją formę, ale tracą płyny, które wsiąkając powoli w miękki papier tworzą na nim rodzaj rysunku. Powolnemu rozkładowi ulega nie tylko powierzchnia papieru, ale i jego struktura. Pokazując mi te prace, artysta zwracał uwagę na fragmenty, w których pigment, wyciekając z gnijącego warzywa nasyczał bibułę, tworząc samoistnie abstrakcyjne rysunki (il. 3). Horsfielda intrygowały najbardziej wszelkie interakcje między organiczną materią papieru a warzywami, to co działo się na styku dwóch

⁶⁰ Emma Dexter, kuratorka z Modern Tate, twórczyni wystawy „London 1990–2001”, w ramach realizowanego tam projektu *Century City Art and Culture in the Modern Metropolis*, wymienia jako najważniejsze w modelowaniu hierarchii dekady takie wystawy jak: „Sensation” (Royal Academy, London 1996), „Brilliant! New Art from London” (the Walker Art Center, 1997), „Life/Live” (Musée Moderne de la Ville de Paris, 1996). Zob. E. Dexter, [w:] J. Kaplan, *Century City: Conversations with the Curators*, „Art Journal”, vol. 60, Fall 2001, no. 3, s. 56.

⁶¹ Spółka Chevrier–Lingwood kategorycznie odcinała się od takiej strategii, podkreślając, że najlepsze co mogą zrobić dla lansowanych artystów to „Nie wtłoczyć ich w żadne ramy, a zwłaszcza »współczesnych brytyjskich fotografów«”. *Matter of Facts...*, s. 77.

⁶² J. Gaywood, *yBa as Critique*, [w:] *Theory in Contemporary Art since 1985*, Z. Kocur, S. Leung (eds.), Blackwell Publishing, Malden, Oxford, Carlton 2005, s. 96.

⁶³ Pisałam o tym zjawisku kilkakrotnie, np. M. Hussakowska–Szyszkó, *Wiktoriański erotyzm w tzw. Nowej Rzeźbie Angielskiej lat osiemdziesiątych XX wieku*, [w:] *Sztuka a erotyka*. Materiały Sesji Historyków Sztuki, Łódź, listopad 1994, Warszawa 1995, s. 415–432.

⁶⁴ Horsfield, *Craigie Horsfield...*, s. 20.

⁶⁵ R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, tłum. J. Trznadel, Wydawnictwo KR, Warszawa 1996, s. 150.



2. C. Horsfield, *Ryba, kapusta i butelka*, sucha odbitka (*dry print*), seria *Irresponisble Drawings*, 2003



3. C. Horsfield, *Wysuszona żółta papryka*, sucha odbitka (*dry print*), seria *Irresponisble Drawings*, 2003



4. C. Horsfield, *Szprotki*, sucha odbitka (*dry print*), seria *Irresponisble Drawings*, 2003

– naturalnych – materii. Kontrola mogła polegać tylko na dobieraniu papieru o odpowiednim stopniu chłonności. Obserwując z uwagą ciągnący się czasem tygodniami proces, artysta wybierał moment, kiedy należy go przerwać robiąc zdjęcie, o czym decydował znowu nie samodzielnie, bo sprowokowany przez efekt symbiozy rozpadającej się formy i pozostawionego przez nią na papierze rysunku – śladu tegoż procesu. Zdjęcie miało uchwycić – a więc poświadczyć – transformację materii. Artysta jednak decydował o kompozycji, nastawiając ostrość i kadrując fragmenty procesu rozpadu materii.

Na etapie druku Horsfield wykorzystuje najnowszą technologię, która zastępuje obróbkę zdjęcia w ciemni. Odbitka *dry-print* najpierw zostaje zeskanowana z negatywu, a potem wydrukowana atramentową drukarką na specjalnym papierze, który stwarza możliwość osiągania wymakowanych efektów malarskich. Czasem wydruk bywa wykańczany ręcznie przez artystę, który piórkiem lub rysikiem nanosi uzupełnienia.

„Posłużenie się tyloma różnymi mediami – manipulowanie i testowanie ich ograniczeń – powinno być uznane za część zmagania z obcością rzeczy. Dynamika tej walki zaskakuje, wypaczając konwencjonalne wyobrażenie o stałości form. Nietrudno dostrzec w pokazywanych pracach sens płynności użytych mediów (środków), bo nie ma ostrych rozgraniczeń pomiędzy grafiką, rysunkiem, akwarelą a rysunkiem fotograficznym”⁶⁶. William Henry Fox Talbot – bo o nim pisze Horsfield, nie po raz pierwszy zafascynowany początkami dyscypliny – rozkładając przedmioty na pokrytym światłoczułymi substancjami papierze, zainicjował tę, wydaje się z naszej perspektywy, naturalną grę pomiędzy obietnicą a jej wycofaniem. „Chwila objawienia (odkrycia) nigdy bowiem nie jest ani w pełni teraźniejszością, ani przeszłością. [...] Fotograf oferuje dematerializację przedmiotu. Obraz »zawłaszczony« nie może ani się zdarzyć, ani zaistnieć poprzez relacje [...] jest śladem światła”⁶⁷. Proces dematerializacji zapisywanej wyłącznie światłem został wykorzystany w części *Irresponsible Drawings*. Tak powstał automatyczny rysunek liści paproci i tak zostały utrwalone inne, porzładane do suszenia, botaniczne imponderabilia. Ich XIX-wieczny rodowód jest oczywisty. Nie tylko rysunki botaniczne, ale także przychodzi nam na myśl fotografia roślin w swej odmianie dokumentacyjnej.

Powrót Horsfielda do procedury historycznej można odczytywać jako przypomnienie o pułapce, w którą już w początkach istnienia wpadło medium: ślad światła miał uwiarygodnić nowy świat, odwołujący się do pewników i dowodów.

Fotografia to tylko papier i emulsja, a więc można sobie wyobrazić, że ma tak małe znaczenie jak szyba w oknie, przez które coś oglądamy. Mimo że fizycznie powierzchnia może wydawać się przypadkowa, najczęściej błyszcząca lub obojętna dla obrazu, to jej znaczenie uświadamiają nam chociażby dylematy konserwatorów, którzy stają bezradni wobec zniszczeń powierzchni odbitek z epoki, ciągle przez rynek najwyższej cenionych – wbrew logice powielanej techniki.

Czysto mechaniczne rozumienie autorstwa, które jako najbardziej wartościową uznaje odbitkę zrobioną „blisko momentu estetycznego”, nie straciło na znaczenia. Mimo że „fotografowie mogą już dziś reprodukować i po swojemu kadrować stare negatywy, często znacznie je ulepszając. Łatwo także odtworzyć jakość starego papieru i składników chemicznych, by uzyskać wygląd dziewiętnastowiecznej odbitki, unieważniając tym samym zasadę datowania na podstawie użytej technologii”⁶⁸. Powstało zjawisko szczególnego koneserstwa, jednoczące poszukujących w autorskich odbitkach wartości analogicznych do szlachetnych odbitek tradycyjnej grafiki, w której ostatecznie analiza wskaże dotyk ręki mistrza⁶⁹.

Z tym zagadnieniem wiąże się nieobecność Horsfielda w klasycznych zbiorach fotografii. Od kuratorów wyspecjalizowanych w fotografii słyszał, że jego wielkoformatowe prace to „antyfotografia” – w znaczeniu fotografii nieprofesjonalnej. Wedle przyjmowanych przez nich kryteriów, o odrzuceniu decydowała niedoskonałość (z koneserskiego punktu widzenia) powierzchni. Jednocześnie trwał boom na fotografię, a fotografowie samym wyborem środków manifestowali swój status twórców muzealnych, „przesądzały o niej imponujące i tym samym drogą w wykonaniu formaty fotografii »artystycznej«”⁷⁰.

W działaniach Horsfielda odnajdziemy odsyłacze do anachronicznych wyobrażeń o możliwościach medium, które jak wiemy gwarantuje multiplikację obrazów, ale samo może się ograniczać. Większość jego wielkich czarno-białych fotografii to unikaty. Eksponując „jednostkowość” – a więc i wyjątkowość –

⁶⁶ C. Horsfield, *World and Word*, maszynopis tekstu do katalogu; i d e m, *Craigie Horsfield...*

⁶⁷ *Ibidem*, s. 8.

⁶⁸ Krauss, *op. cit.*, s. 404.

⁶⁹ *Photography as Printmaking*, „Artist’s Proof”, Pratt Graphics, 1969, s. 24.

⁷⁰ B. Brauchitsch, *Mała historia fotografii*, tłum. J. Koźbiał i B. Tarnas, Cyklady, Warszawa 2004, s. 225.



5. C. Horsfield, *E. Horsfield, Well St., East London*, luty 1986, 1988

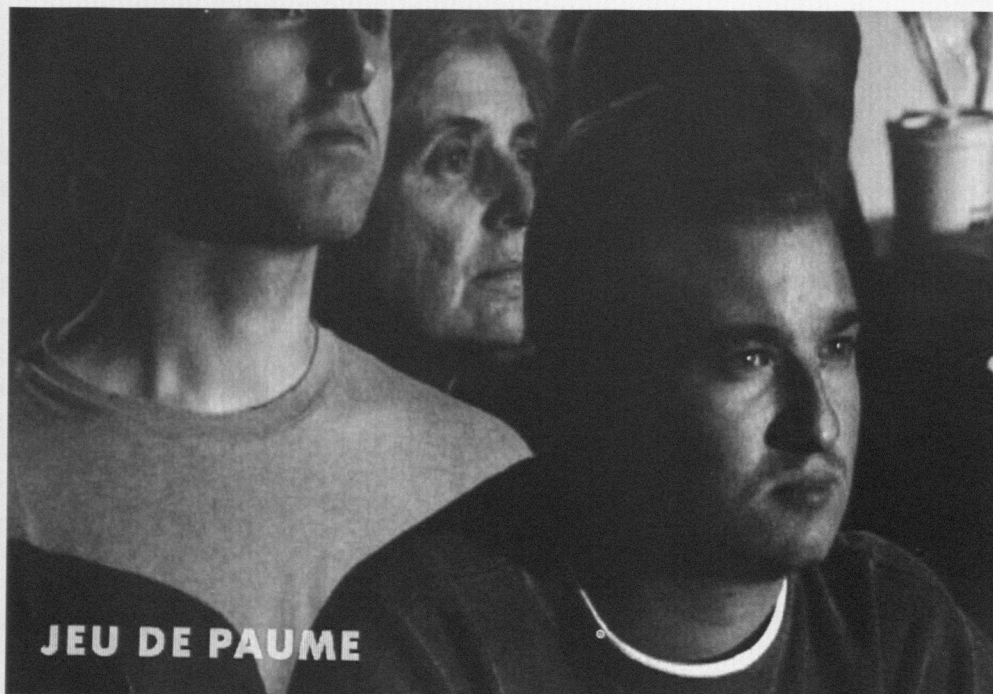
tworzonych odbitek, ze sprecyzowaniem daty „pobrania” obrazu i jego przetworzenia, zwraca uwagę na czas zawieszenia obrazu, który istniał przez lata w formie negatywu (il. 5). Odbitka w tym wypadku staje się już obrazem innego czasu; artysta poddaje ją procesom w ciemni na innym etapie poszukiwań, a tym samym może wzbogacać lub oczyszczać, stosownie do nowych dezyderatów. Istotne bowiem jest doświadczenie towarzyszące działaniom. Doświadczenie autora, którego obecności w dziele nigdy się nie wyrzekł. Choć Horsfield dystansuje się od postmodernistycznego dyskursu fotografii, trudno nie wspomnieć o daleko idących zmianach w postrzeganiu podmiotowości autora, które wyśledzili krytycy w ramach tegoż dyskursu. Jak trafnie – i zabawnie – zauważa Elizabeth Seaton, problem „suwerenności” i „autorstwa” wypchnięty frontowymi drzwiami wrócił tylnymi, lekko tylko ucharakteryzowany⁷¹.

W wypadku fotografii cyfrowej także „wiele wynika z dematerializacji efektów przetwarzania danych tych obrazów, istniejących tylko w postaci pikseli – patentów światła – na ekranach monitorów (il. 6). Te obrazy przybierają różne formy i drukowane są na przeróżnych powierzchniach, przy użyciu różnych materiałów, z różnym przeznaczeniem. Lecz zmiany w myśleniu towarzyszące rozwojowi skupione są na rozpoznawaniu trudności reprezentacji, na odporze, który nam dają rzeczy”⁷². Nadal najważniejsze będzie zmaganie się z możliwościami przedstawiania. Horsfield nie postrzega fotografii digitalnej jako dramatycznego kresu. Fotografia „jest substancjalna, ale nie ma nic wspólnego z substancją odwzorowanej rzeczy czy naszą. Impresję jej materialności zawiera nasze poznanie, w części dotyczące koncepcji, że ma w sobie coś z tego odległego efektu działania światła na powierzchnię pokrytą emulsją. To także jest część naszej opowieści, fragment terażniejszości, w jej materialności i jej innych, w dużym stopniu nieznanych, aspektach”⁷³.

⁷¹ E. Seaton, *Imitating Authorities: Theory, Gender, and Photographic Discourse*, [w:] *Theory Rules*, J. Berland, W. Straw, D. Tomas (eds.), XYZ Books, Toronto 1996, s. 167.

⁷² Horsfield, *World...*, s. 19.

⁷³ *Ibidem*, s. 21.



6. C. Horsfield, *Broadway*, kadr z filmu *Relation* 2004

FOTOGRAFIA – OBRAZ

Wiemy, że fotografie konstruują wyobrażenia, sterują ludzką wyobraźnią. Nieznaczną ich część fabrykują lub reżyserują artyści. Czym się charakteryzują te wykonywane przez Craigiego Horsfielda? Na czym polega ich status obrazowy?

Skorzystajmy ze wskazań Mieczysława Porębskiego: „Odnosząc obrazy do pewnej dziedziny przedmiotowej, traktujemy je jako obrazy czegoś, stany analogiczne do stanów rzeczy nieobecnych, które dzięki tym analogiom mogą się uobecnić, mogą być pozorowane, wskazywane, rozważane, antycypowane, mogą organizować nasze zachowania i kierować postępowaniem. Odnosząc je do dziedziny podmiotowej widzimy w nich obrazy czyjeś – zamierzone i niezamierzone ślady i symptomy jakiejś obecności, działań, intencji – aktualnych albo minionych, z którymi mamy i mieć możemy nadal do czynienia, musimy się liczyć, brać je pod uwagę, synchronizować z nimi działania własne. Odnosząc je wreszcie do właściwej im dziedziny formalnej, zamykamy niejako krąg naszych zainteresowań, traktujemy je jako obrazy jakiejś, wyposażone we własną, im tylko przysługującą strukturę, we własne symetrie i asymetrie, rozciągłości i osobliwości, charakterystyki i dystynkcje. Powiązane systemem morfizmów określonej wyrażnie kategorii, dzięki temu właśnie mogą modelować stany przedmiotowe i podmiotowe, mogą funkcjonować jako płynne stereotypy osób i rzeczy, konwencjonalnie różnicowane znaki pojęć i wyobrażeń, kształtowane konkretnie symbole postaw i wartościowań”⁷⁴.

Pisałam o tym, jak bardzo te obrazy są zamierzonymi śladami obecności Horsfielda – i w czasie konstruowania sceny przed naciśnięciem migawki, i podczas mokrej roboty w ciemni. Zwraçałam uwagę na to, jak istotne dla niego jest wyróżnienie intencji aktualnych i minionych, jak dopuszczając do głosu i śledząc procesy naturalnego rozpadu materii „synchronizuje z nimi działania własne”.

Niewiele natomiast pisałam o tym, czego dotyczą, jakie stany rzeczy nieobecnych nam sugerują. Mroczne fragmenty Krakowa (il. 7), na ogół pozbawione sztafażu, są równie statyczne jak i akty, zawsze kadrem sprowadzane do fragmentu, bez burzenia integralności ciała (il. 8). Portrety osób zastygłych w oczekiwaniu,

⁷⁴ M. Porębski, *Ikonosfera*, PIW, Warszawa 1972, s. 273.



7. C. Horsfield, *Kino Wisła, ul. Gazowa, Kraków*, styczeń 1979, 1988



8. C. Horsfield, *E. Horsfield, Well St., East London*, wrzesień 1987, 1988



9. C. Horsfield, *Winda*, ul. Bronowicka, Kraków, luty 1979, 1990

siedzących w ciemnych – czasem posepnych – wnętrzach, czytelnych przede wszystkim przez nastrój, a nie imponderabilia (choć przy uważniejszym oglądzie okazuje się, że nie są one bez znaczenia). Ich twarze są zawsze pełne wyrazu, zamyślane. Zamknięci w zewnętrznej windzie stłoczeni robotnicy, tkwią ponad miarę długo w jakże metaforycznej pułapce (il. 9). Podobnie jak rzucony niedopałek papierosa tkwiący w kałuży pod moim ówczesnym domem. Zbliżenia twarzy w kadrze najeżdżającej kamery z utkwionym w obiektywie spojrzeniem są może najbardziej gwałtowną próbą nawiązania kontaktu, rozwikłania zagadki obojętności, a może raczej „osobności” modelu. Czasem intensywność spojrzenia sugeruje pułapkę, jeszcze bardziej przerażającą (il. 10).

O czym więc opowiada „autor” z taką żarliwością, jeśli nie o złożonych emocjach wobec tych obrazów? Nie mają one „zdolności panowania nad przygnębiającymi skutkami niszczącego upływu czasu”, są więc poza *Grand récit* Jeana-François Lyotarda. Może – mimo zastrzeżeń Fostera⁷⁵ – odwołać się do alegorii, którą Angus Fletcher nazywa „miniaturą kontr-narracji”, a podążający za nim Craig Owens tak charakteryzuje: „Odrzucona przez modernistyczną estetykę, ponieważ mówi o nieuniknionym powrocie ludzkich dzieł do natury, alegoria jest miniaturą antymodernizmu, ponieważ widzi historię jako nieodwracalny proces niszczenia i śmierci. Melancholijny, kontemplujący wzrok alegorysty nie musi być znakiem klęski, może przecież symbolizować nadrzędną mądrość kogoś kto zrezygnował z jakichkolwiek prób dominacji”⁷⁶. Artysta w żaden sposób nie zdradza chęci zapanowania nad przedstawianymi fragmentami.

Dla odczytujących te prace – nie tylko krytyków, ale i innych odbiorców – były one w kontekście późnych lat 80. również obrazami Innych. Jak chociażby oglądane, w dużym skrócie i przez konary rachitycznego drzewka, dekoracje pierwszomajowe na krakowskim Rynku. Obraz tworzą nakładające się na siebie cztery plany: niemal bezlistne, dramatycznie ekspresyjne gałęzie, za nimi na fasadzie portrety Janka Krasińskiego i Róży Luksemburg, kiedyś młodych przywódców, w technice wcierki, nie ukrywającej swej byleja-

⁷⁵ H. Foster, *The Passion of the Sign*, [w:] *The Return of the Real*, The MIT Press, Cambridge 1996, s. 70–96.

⁷⁶ C. Owens, *Dyskurs Innych: Feministki i postmodernizm*, [w:] *Postmodernizm...*, s. 437.



10. C. Horsfield, *Maria Ubysz, ul. Smoleńsk, Kraków, lipiec 1974, 1988*

kości, powieszona na drewnianym rusztowaniu zakrywającym fasadę. Pod kratownicą belek fragmenty barokowych i renesansowych detali architektonicznych – niemal w całości przesłonięte zdegradowane ślady kulturowej tożsamości miejsca. Aspekty estetyki odwołujące się do mrocznej wyobraźni, niecodziennych widoków opustoszałych miast, z nędzną oprawą świątecznej propagandy, trywialnych i w gruncie rzeczy bezgranicznie smutnych rozrywek, wszechwładnie panującej szarości zatrzymanych w czasie zdarzeń, w jakimś sensie odpowiadały wyobrażeniom – może nie dość precyzowanym – o Polsce. Czy więc Horsfielda można zobaczyć jako negocjatora kultury innych? Pamiętając o jego fascynacji popartej doskonałą znajomością sztuki polskiej lat 70., wyrobionych sądach, określonych predylekcjach, atencji dla „prowincjonalizmu” jestem skłonna twierdzić, że to szczególnie negocjator.

Ważny kontekst dla sztuki Horsfielda wskazał David Ebony w artykule pod niemal wszystko mówiącym tytułem: *Slow Time and the Limits of Modernity: Craigie Horsfield and Fredric Jameson*⁷⁷. W tekstach i na fotografiach Horsfielda – zwłaszcza krakowskich – autor dostrzega podobne podejście jak w przywołanym przez Jamesona tzw. *slow time*⁷⁸, który zawdzięcza wiele koncepcji długiego trwania Braudela. Do świadczenie historii, które dokonuje się w terażniejszości, zobrazowały zdjęcia; w przytoczonych komentarzach problem dyskutowany jest wielokrotnie.

„*Irresponsible Drawings* pragną oddać witalność obumierania (chorobliwości), cykliczność zmian wszelkiej materii – ożywionej i nieożywionej, którą chcą objąć materialność samego medium”⁷⁹. *Nieodpowiedzialne rysunki* dokładnie penetrują możliwości medium, jego odporność i elastyczność. Można sugerować, że ich „nieodpowiedzialność” odnosi się do procesów zapisu, zakleszczania materii w stanie rozpadu. Niewykluczone jednak, że są „nieodpowiedzialne” za efekt piękna, który wywołują. Niewątpliwie są

⁷⁷ D. Ebony, *Slow Time and the Limits of Modernity: Craigie Horsfield and Fredric Jameson*, „Lacanian ink”, vol. 22, Fall 2003.

⁷⁸ F. Jameson, *A Singular Modernity: Essay on the ontology of Present*, Verso, New York 2002.

⁷⁹ C. Armstrong, *The Dilation of Attention*, „Artforum”, XLII, January 2004, no. 5, s. 120.

estetycznie niepokojąco wysmakowane, a ponieważ czas kontemplacji pięknych obrazów nie jest naszym czasem, podejrzliwość narasta. Może i w tym wypadku mamy do czynienia z jego drugim, plugawym obliczem? „Przykuwa naszą uwagę rozpad, a nie wzrost. Dochodzimy do wniosku, że piękno jest skutkiem ubocznym zdarzeń najokrutniejszych, najbardziej nieludzkich. Jest wiernym towarzyszem agonii i destrukcji: zabiegów szpitalnych, polowań, ludobójstwa, epidemii [...]. Nie możemy udzielić jednoznacznej odpowiedzi, dlaczego jedna rzecz jest piękna, a inna odrażająca”⁸⁰. Wieloznaczność natury piękna intryguje wielu współczesnych artystów, ale niemal automatycznie poszukiwaczy piękna horroru lokalizować będziemy na Wyspach.

W wypadku Horsfielda afirmacja piękna jest wynikiem dopuszczonych do głosu procesów naturalnych. Uderza nas ich intensywność. Efekty pełne są odwołań do sztuki wysokiej. To pole o wyjątkowej aktywności. Rysunki artysty są wręcz nasycone odniesieniami do muzealnego piękna. W katalogu znajdujemy niemal poetycki opis spotkań z obrazami – w National Gallery i własnej wyobraźni – obrazami, które niosą i strzegą „sensu tajemnicy”⁸¹. W czarno-białych fotografiach aranżacja światła jest decydująca i wpisuje je w tradycję Rembrandta. Struktura pewnych kompozycji przywodzi na myśl Pierra della Francesca: w martwych naturach mamy niemal całą tradycję gatunku, z ulubionymi Holendrami, Chardinem; bez trudu można odnaleźć malarstwo materii z J. Foutrierem, ale także Tadeusza Brzozowskiego. Forma, rozmiary, szlachetny papier wzmacniają wiarygodność *Irresponsible Drawings* jako obiektów estetycznych, zachęcają do kontemplacji. Ich estetyczna jakość uzależniona jest od percepcji podpartej wiedzą.

Jego sztuka jest materializacją złożonych emocji. Mówiąc słowami Jeanette Winterson, to „artysta, który łączy w sobie wrażliwość z wyjątkowym opanowaniem tworzywa. [...] Udostępnia moim uszom i oczom to, co jest domeną sokoła. Owa ostrość widzenia i rozpiętość skrzydeł nie dają poczucia bezpieczeństwa. Są w tym ostrzeżenia, są szanse i jest bolesne piękno”⁸².

Fotografie Horsfielda to także dowód na przedwczesność diagnozy o śmierci aury, to materiał doskonale wpisujący się w badania „benjaminologów” z Institute of Cultural Inquiry⁸³.

Poszukując dla tej twórczości odniesień w historii sztuki, można powrócić do cytowanego Fostera, który opisał typową dla lat 90. XX w. zmianę koncepcji – prowadzącą od realności jako efektu przedstawiania do realności jako przedmiotu traumy – jako jedno z decydujących zjawisk w sztuce współczesnej⁸⁴.

Impulsy metafizyczne Horsfield splata z XIX-wiecznym racjonalizmem, a także postmodernistycznym doświadczeniem podmiotowości, czasowości i historii. Broni zachowania praw artysty do problematyki egzystencjalnej; broni jego społecznej pozycji, osadzając go w roli negocjatora. Tworzy, podobnie jak Thomas Bernhard: „Z konsternacji wobec powszechnej choroby i powszechności umierania, z irytacji krótkowzrocznością życia, z gniewu wobec bezmyślności tak zwanego nowoczesnego społeczeństwa [...]”⁸⁵.

THE CASE OF CRAIGIE HORSFIELD

Abstract

The article presents the Case of Craigie Horsfield – an artist of the middle generation (1949), Englishman, who spent over six years (1972–1979) in Poland, straightaway after his study (St. Martin’s School, London 1967–1971), and whose photographs taken in Krakow in the 1970s two decades later are to be found in the most prestigious museums. The first, most important reason is an artistic value of his works created in various periods of his artistic life. Second motive are his far from routine mechanisms of a ‘late’

⁸⁰ S. Cichocki, *Piękne złego początki. Uwagi na marginesie wystawy „Piękno czyli efekty malarzkie”*, [w:] *Piękno czyli efekty malarzkie*, Galeria Bielska BWA, Bielsko-Biała 2004, s. nlb.

⁸¹ Horsfield, *Un autre...*, s. 153. Horsfield jest wytrawnym znawcą obrazów, o czym mogłam się przekonać, wielokrotnie odwiedzając w jego towarzystwie kolekcje londyńskie.

⁸² J. Winterson, *O sztuce. Eseje o ekstazie i zuchwalstwie*, przeł. Z. Batko, Rebis, Poznań 2001, s. 110.

⁸³ *Benjamin’s Blind Spot. Walter Benjamin and the Premature Death of Aura*, L. Patt (ed.), The Institute of Cultural Inquiry, Topanga 2000. Na tę inspirującą, w kwestii przypadków i nieoczekiwanych zbiegów okoliczności, książeczkę natrafiłam na półkach księgarni Jeu de Paume wiosną 2005 r., kiedy jeszcze nie wiedziałam o planowanej tam wystawie Horsfielda.

⁸⁴ H. Foster, *The Return of the Real*, [w:] *The Return...*, s. 128–168.

⁸⁵ M. Kędzierski, *Egocentryk w poszukiwaniu Bliźniego swego. Proza Thomasa Bernharda*, [w:] T. Bernhard, *Bratunek Wittgensteina*, Oficyna Literacka, Kraków 1997, s. 53.

worldwide career, realised outside the photographic mainstream, and – last but not least – the artist's theoretical reflection on the status of photographic representation and its social references. One of such references analysed in the present essay is an incorporation of photography into museum frames, with an active participation of art historians. A scientific training influenced a hierarchy that afflicts also modern photography which is also evaluated in the course of a dynamic debate of the current art.

A description of the career of the artist in the domain of photography – though outside its main streams – was to emphasise the characteristics of the Anglo-Saxon system of visual arts and to reveal a significance of promotional critical infrastructure. The changes concern the functioning of the art within the institutionalised frames in reference to new expectations towards museum. Important in this process are also relations between institutions promoting social projects and the marked on which Horsfield is depended.

The last two parts of the article focus on two aspects of the Horsfield's photographs: photography as a 'medium' and photography identified with a 'picture'. The artist's attitude toward the medium is a complex one: it uses both historical 'novelties' of Talbot and digital photography, subjecting them to artistic representation. The analysis of a suggestive, saturated with the art of the old masters visual material are compared with the interpretations of the artist himself and critical reviews of his artistic creativity that goes beyond one medium.

Translated by Grażyna Waluga