

ANNA KALUŻA

Uniwersytet Śląski

<https://orcid.org/0000-0001-6267-1043>

Ikonograficzny, krytyczny i materialistyczny: projekt A–Z Andrzeja Tobisa

Iconographic, Critical, and Materialistic: the A–Z Project
by Andrzej Tobis

Artykuł recenzowany

Abstract

The article is an analysis of Andrzej Tobis' project A–Z. *An Illustrated Dictionary of German and Polish* from an aesthetic-historical perspective. The aesthetic perspective helps to highlight the momentousness of Tobis' project in terms of its innovative treatment of photographic-narrative relationships viewed in iconographic contexts. In turn, the historical orientation of reflection on Tobis' project brings out the understanding of photography as a critical and analytical medium, complicit in the world, situated on the border between art and science, capable of reformulating the conditions of cognition and perception. Additional aspects of the interpretation are references to other projects with similar ambitions: Aby Warburg's *Atlas of Mnemosyne* Images, Martha Rosler's *The Bowery in Two Inadequate Descriptive Systems* and Zofia Rydet's *Sociological Record*.

Keywords: dictionary; album; photographs; iconography; criticality; materialism

Abstrakt

Artykuł jest analizą projektu Andrzeja Tobisa A–Z. *Ilustrowany słownik języka niemieckiego i polskiego* z perspektywy estetyczno-historycznej. Estetyczna perspektywa pozwala uwypuklić doniosłość projektu Tobisa w zakresie nowatorskiego ujęcia relacji fotograficzno-narracyjnych, oglądanych w kontekstach ikonograficznych. Z kolei historyczne ukierunkowanie refleksji nad projektem Tobisa wydobywa rozumienie fotografii jako medium krytycznego i analitycznego, współuczestniczącego w świecie, sytuującego się na granicy sztuki i nauki, zdolnego do przeformułowania warunków poznania i percepcji. Dodatkowymi aspektami interpretacji są odwołania do innych projektów o podobnych ambicjach: *Atlasu obrazów Mnemosyne* Aby'ego Warburga, *The Bowery in Two Inadequate Descriptive Systems* Marthy Rosler oraz *Zapisu socjologicznego* Zofii Rydet.

Słowa kluczowe: słownik; album; fotografie; ikonograficzność; krytyczność; materializm

O autorce

Anna Kaluża – dr hab., prof. UŚ, literaturoznawczyni i krytyczka literacka, pracuje w Instytucie Literaturoznawstwa Wydziału Humanistycznego Uniwersytetu Śląskiego, redaktor naczelna „Śląskich Studiów Polonistycznych”, zajmuje się estetycznymi konsekwencjami przemian kulturowych, współczesną poezją i sztuką. Ostatnio opublikowała *Splątane obiekty. Przechwylenia artystyczno-literackie w niewspółmiernym świecie* (2019).

A–Z. Słownik ilustrowany języka niemieckiego i polskiego Andrzeja Tobisa (2014) może fascynować z wielu powodów, a każdy z nich wiąże się z polską kulturą wizualną. Choć dysponujemy już opracowanymi materiałami z tego zakresu, projekt Tobisa jest szczególny: artystyczny, metakrytyczny i konceptualny, pozwala unaocznnić wiele zasadniczych problemów towarzyszących nam jako społeczeństwu zamieszkującemu tę część Europy, mówiącemu po polsku i wciąż przeżywającemu procesy modernizacyjne. A–Z – pomyślany jako archiwum fotograficznych odpowiedników haseł *Bildwörterbuch Deutsch und Polnisch* z 1954 roku – wywołuje też pytania natury socjologiczno-historycznej, pokazuje skomplikowane relacje obrazowe i piśmienne, ideologiczne i estetyczne. Jest on też częścią szerszego zamysłu. „W ramach jedenastoletniej pracy nad projektem A–Z udało mi się do tej pory odnaleźć niewiele ponad siedemset wizualnych odpowiedników haseł z oryginalnego słownika” – pisze Tobis we wstępie do książki-katalogu z wystawy z 2017 roku we Wrocławiu¹. Realizacja artystyczna ma swoje odslony książkowe (oprócz wspomnianego już słownika także publikacja *Poezja A–Z / Poetry A–Z*), czasopiśmiennicze („Ultramaryna”, „Notes na 6 tygodni”) oraz wystawowe: fotografie prezentowane są w postaci gablot, które autor nazywa edukacyjnymi. Zakres prezentacji zmienia się w zależności od nośnika. Czasami fotografiom towarzyszą wyłącznie hasła w języku polskim i niemieckim, czasami autor dołącza do fotografii dłuższe opisy. A–Z. Słownik ilustrowany języka niemieckiego i polskiego jest najobszerniejszą i najbardziej złożoną prezentacją tego projektu, zawiera też najbardziej różnorodny materiał językowy i obrazowy, ponieważ oprócz fotograficznych odpowiedników haseł słownikowych Tobis zamieścił w niej także interpretacyjne tropy, historie powstawania fotografii, opisy poszukiwania obiektów oraz obserwacje socjologiczne. Wymienię szczegółowo te elementy: wprowadzenie Sebastiana Cichockiego (w języku niemieckim, polskim i angielskim), komentarz autorski Andrzeja Tobisa (także w trzech językach), kolorowe fotografie na kredowym papierze, funkcjonujące na autonomicznej zasadzie (wklejka), rozmowa Bogny Świątkowskiej z Andrzejem Tobisem *Nie jest łatwo znaleźć coś na A* (w trzech językach), rozmowa Sebastiana Cichockiego z Tobisem *Od A do Z, czyli konceptualizm z ludzką twarzą* – skomponowana tak, by poszczególne pytania odnosiły się do zamieszczonych fotografii; *Mały zestaw tautologiczny* – fotografie i ich opisy w trzech językach, *Mały zestaw wakacyjno-katastroficzny*, ułożony identycznie jak poprzedni, oraz *Ostatnie słowo* – pomyślany na podobnej zasadzie, łączącej fotografie, podpisy polsko-niemieckie i dłuższe opisy.

Przyjrzenie się słownikowi A–Z z trzech różnych perspektyw – estetycznej, historyczno-socjologicznej i ontologicznej – pomoże, jak sądzę, rozpoznać wagę i doniosłość tego projektu.

ANNA KAŁUŻA

Ikonograficzny, krytyczny i materialistyczny: A–Z. Słownik ilustrowany języka niemieckiego i polskiego Andrzeja Tobisa

Ikonograficzność

Żeby zrozumieć zamysł artysty, należy się skupić przede wszystkim na samej idei słownika. Słownik ilustrowany, będący próbą dwujęzycznej translacji, jest u Tobisa próbą wizualnych przekładów, choć – widać to już przy pierwszym czytaniu i oglądaniu – formułę „przekładu” artysta traktuje bardzo swobodnie. W mniejsze zakłopotanie wprawia nas pokazywana w tej pracy próba oddania językowej odpowiedniości między polskimi i niemieckimi nazwami, natomiast prawdziwą konsternację budzą przekłady translacji graficznej, owe „wizualne odpowiedniki haseł”. Mamy tu bowiem do czynienia ze zderzeniem konkretnego i ogółu, usytuowania i abstrakcji, materii i pojęcia. Co więcej, wydaje się, jakby zderzenie to stawało się metaforą tradycyjnie pomyślanych różnic wywołanych działaniem dwóch mediów: obraz (fotografia) i język (słowo pisane). Ale jest tak wyłącznie na początku zapoznawania się z projektem, który zapowiada dążenie do skończonego, zamkniętego, statycznego zestawu kodów i odpowiadających mu obiektów i narracji (od A do Z). Praca translacji stanowi u Tobisa punkt wyjścia nie tyle systematyzowania, schematyzowania, definiowania i hierarchizowania, ile przeobrażania, montowania, osobliwości. Projektem rządzi logika wyobraźni oparta na konotacji, nie denotacji – zasadność powiązań widać wyłącznie w horyzoncie skojarzeń i fantazji, wiążącej naraz ze sobą wiele obrazów i wiele obiektów z innymi obiektami. „Zestawy” Tobisa przywołują nowe połączenia, nierealistyczne relacje, choć przecież „znalezione” w rzeczywistości; odpowiada za nie materia, nie zamysł autorski i ludzki. Oczywiście nadrzędna wobec tego zamysłu wyobraźni jest zasada alfabetyczna – mamy tu do czynienia ze słownikowym modelem (wzór), który narzuca myślenie o pewnych typach wiedzy i sposobach jej przedstawiania, o pewnych rodzajach wizualności i czytelności, ale – jak wszystko w tym projekcie – także wyjściowe zasady i założenia ulegają w trakcie trwania projektu transformacji.

Kluczowe wydaje się tu myślenie ikonograficzne. Oczywiście można wskazać wiele innych artystycznych inspiracji, które swoją energię czerpią z konceptualnego ustawienia obrazów i narracji; będą one bliższe pomysłowi



68 46 **das Holz**

68 46 **drewno**

Andrzej Tobis, *Drewno*, z cyklu A–Z (*Gabloty edukacyjne*), 2009.

Tobisa w porządku chronologicznym², nie umniejsza to jednak wagi ikonograficznego spojrzenia obecnego w A–Z. Jest to spojrzenie kolekcjonera, które chce znaleźć jak najwięcej obiektów w pewnej określonej konwencji, podążając za fantazmatycznym prawozorem i szukając wyobrażonych obrazów. U podstaw idei artystycznej tego projektu stoi bowiem próba opowiedzenia o konkretnej epoce. Tobis gromadzi jej wizualne atrybuty, które ucieleśniają równocześnie zarówno to, co historyczne, jak i to, co ideologiczne:

Obiekt pochodzący z przełomu lat 70. i 80. porusza moje serce. [...] Jest też inny kontekst, przez niektórych widzów mocno uwypuklany, a mianowicie teza, że ten projekt traktuje o stereotypach. Moje zdjęcia są takim niezamierzonym wyjściem naprzeciw niemieckiemu stereotypowi na temat Polski. Ponieważ, mówiąc w skrócie, Polska w świadomości Niemca, jeśli w ogóle istnieje, to takie miejsce, gdzie cywilizacja się kończy. Często rzeczy, które fotografuję, to obiekty na granicy utraty znaczenia, utraty związku obrazu ze słowem³.

Jeśli weźmiemy pod uwagę, że słownik z 1954 roku, który stanowi „źródło ikonograficzne”⁴, postrzegany jest przez autora projektu jako bezpośrednio związany z systemem komunistycznym i koncepcją społeczeństwa uosabianą przez NRD, to traci on znamiona obiektywnej rejestracji świata. Zamiast tego jest reprezentacją bardzo konkretnej wizji rzeczywistości: historycznej, politycznej,

społecznej i estetycznej. W gablotach edukacyjnych zostaje ona wizualnie przetworzona przez narodowe uprzedzenia i stereotypy. W tym przypadku chodzi o niemieckie stereotypy dotyczące Polaków, odtwarzane przez osobę uważającą się za Polaka.

Zbiór sfotografowanych obiektów stanowi zatem pewien zasób obrazów, odnoszący się do innego zasobu wątków, motywów, postaci, przedmiotów itd., i podlegać może określonej interpretacji. Na tym poziomie ikonograficzność słownika Tobisa nie ulega wątpliwości. Nie chodzi jednak wyłącznie o kolekcjonowanie obiektów urastających do rangi symbolu określonych wyobrażeń. Bo gdyby bardziej szczegółowo odnieść się do ikonologicznych inspiracji, łatwo zauważyć, że dla Tobisa szczególnie ważny mógł być *Atlas Mnemosyne* Aby’ego Warburga i towarzysząca mu ambicja „ponownego zmontowania świata rozmontowanego”⁵, ale w oparciu o zamysł dydaktyczny i metodę badawczą. Fotografie z *Atlasu*... miały – zgodnie z tym, co uważał sam Warburg – „wyłonić nowe problemy badawcze”. Założenie, że „atlas jest wizualną formą wiedzy, uczoną formą widzenia”⁶ i odtwarza wspólnotę słów i obrazów, zbliża nas także do założeń słownikowego projektu Tobisa. *Atlas Mnemosyne* wydaje się więc pokrewny Tobisowi – nie tyle przez próbę scalenia rozmontowanego świata, ile przez zbliżony zamysł oddania za pomocą wizualnych form wyrazistej kreacji świata opartego na wyobraźniowych relacjach.

Trudno byłoby opowiedzieć o wszystkich gablotach-tablicach; bezowocny byłby też wysiłek wyliczenia



17.20 die medizinisch-technische Assistentin 17.20 asystentka medycyny technicznej



13.1 die Wandbilder 13.1 obraz ścienny



14.7 der Sonnenschirm 14.7 parasol słoneczny



188.13.42 das Lebensmittelgeschäft 188.13.42 sklep spożywczy



188.7 die Eule 188.7 sowa



189.1 die Klettertechnik 189.1 technika wspinania

1. Andrzej Tobis, *Asystentka medycyny technicznej*, z cyklu A–Z (*Gabloty edukacyjne*), 2007.
2. Andrzej Tobis, *Obraz ścienny*, z cyklu A–Z (*Gabloty edukacyjne*), 2008.
3. Andrzej Tobis, *Parasol słoneczny*, z cyklu A–Z (*Gabloty edukacyjne*), 2010.
4. Andrzej Tobis, *Sklep spożywczy*, z cyklu A–Z (*Gabloty edukacyjne*), 2008.
5. Andrzej Tobis, *Sowa*, z cyklu A–Z (*Gabloty edukacyjne*), 2007.
6. Andrzej Tobis, *Technika wspinania*, z cyklu A–Z (*Gabloty edukacyjne*), 2009.

hasel, które już zostały spożytkowane wizualnie, trzeba jednak koniecznie powiedzieć o pewnych w miarę stałych cechach relacyjności tworzonej przez Tobisa. Relacje między słowami (hasłami) a fotografiami najczęściej wywołują efekt komizmu, a same fotografie prowadzą nas ku tradycjom malarskim. Efekt ten bierze się z wielu rozmaitych zabiegów: wpływa na niego językowa nieporadność polskich hasel, będących translacją hasel niemieckich dokonaną przez niemieckich tłumaczy (na przykład „skrzynia z piaskiem” zamiast „piaskownicy”), interpretacyjne komentarze dołączane do niektórych zestawów, odnoszące się do *making of* pokazywanej scenarii, oraz – przede wszystkim – układ konstruowany w obrębie fotografii i hasła, ufundowany na zaskoczeniu czy koncepcie, semantycznej niespodziance wynikającej

z napięcia między konotacyjnymi i denotacyjnymi znaczeniami słowa.

Gdy Tobis chce sfotografować odpowiednik hasła „das Lebensmittelgeschäft”/„sklep spożywczy”, to znajduje ciężarówkę z otwartą przyczepą wypełnioną artykułami spożywczymi, ustawionymi na półkach jak w sklepie. Kadr niemal w całości wypełniony jest obrazem wnętrza samochodu, z jego głębi – choć ciemnej – wylaniają się kolejne prowizoryczne półki z towarami. Ciężarówka stoi na parkingu, być może przy autostradzie, obok niej po prawej stronie widoczny jest fragment wieszaka z ubraniami, także na sprzedaż, a po lewej za niskimi metalowymi barierkami – liściaste drzewa. Fotografia chce coś powiedzieć o PRL-owskim handlu: prowizorycznym, estetycznie ciężkim, robionym nielegalnie itd. Fernand Braudel zauważa,

że „handel wędrowni nieodmiennie stanowi [...] pewien sposób omijania ustalonego porządku naszego uświęconego rynku, sposób wykpienia się miejscowym władzom”⁷. Być może taki kontekst najlepiej wpływa na zrozumiałość tej fotografii.

Gdy Tobis pokazuje wizualny odpowiednik opony, robi to, dostarczając pewnego rodzaju instalacji. Składają się na nią trzy opony, dwie z nich wkopane są w ziemię w pozycji pionowej, trzecia ustawiona na krótkim pniu, przecięta na pół z włożoną do środka doniczką, upozowana jest w kształt łabędzia. To znane z polskiej (śląskiej) rzeczywistości dekoracje przyosiedlowych ogródków: recykling brzydoty, śmieciowo-poprzemysłowy fenomen biednych estetyk.

Można sięgnąć po inne przykłady opracowane w podobny sposób: na przykład hasło „ogłoszenia” odnosi się do leżącego, zdewastowanego słupa ogłoszeniowego, hasło „kurnik” reprezentuje fotografia kawałka ziemi z dwiema zardzewiałymi pralkami, pomiędzy którymi przechadza się kura, hasło „die Berufskleidung”/ „ubranie robocze” obrazuje z kolei portret człowieka ubranego w kostium wielkiej żaby. Stoi on na szerokim, pustym chodniku, w rękach trzyma najprawdopodobniej ulotki. Te „przesunięcia” treści przedstawienia względem słownikowego znaczenia hasła są najbardziej znaczące i istotne: prowadzą w różnych kierunkach interpretacyjnych i trzeba się im przyglądać w taki sposób, by uwzględnić tę niewspółmierność i złożony kontekst odesłań. Najbardziej podsta-

wowym poziomem obserwacji tych przesunięć jest kontekst mediów, który choć nieszczególnie zaakcentowany przez Tobisa, nie powinien umknąć naszej uwadze. Często odnajdujemy w tym projekcie rzeczywistość sztuczną, przetworzoną, metalowo-drewnianą i plastikową. Z pewnością to wynik wycieczek artysty w krajobrazy podmiejskie, prowincjonalne, sprawiające wrażenie wyludnionych i opuszczonych. W perspektywie artystycznej ujawniają się jednak dzięki temu utajone relacje między wizerunkami, ich odpowiednikami oraz językowym hasłem. „Die Eule”/ „sowa” jest przedstawiona nie przez żywego ptaka tego gatunku, lecz przez metalową rzeźbę, podobnie „der Vollmond”/ „pełnia” to nie fotografia księżyca, ale zdjęcie białej kuli namalowanej na bładoniebieskiej ścianie; „das Tanzpaar (eigenhenkelt)”/ „para tancerzy (tancerz prowadzi damę)” odnosi się do wyrzeźbionych tancerzy porzuconych na jakiejś parceli i fotografowanych w ciemnościach. Wizerunki sowy, księżyca i tancerzy (a także ziemniaka, zawodników finiszujących, wschodu i zachodu słońca) są rodzajem sztuki publicznej. Ich znaczenie sprowadza się do komunikowania o życiu wśród rozpadających się materiałów, zdezelowanych przedmiotów, zniszczonych znaków.

Znakowy wymiar tego, co wpisane w relacje, jest u Tobisa zastanawiający. Skoro znak słowny odsyła tu do innego znaku – hasło „sowa” do metalowego wizerunku symbolizującego postać tego ptaka, a dopiero później domyślnie do sowy jako żywego stworzenia – to w zasa-



131 ■ das Arbeitszimmer (mit Kombinationsmöbeln)

131 ■ gabinet do pracy (z kombinowanymi meblami)

Andrzej Tobis, *Gabinet do pracy (z kombinowanymi meblami)*, z cyklu A–Z (*Gabloty edukacyjne*), 2007.

dzie Tobis pokazuje wyłącznie pośredników innych pośredników, umożliwiających dostęp do rzeczywistości. Nie mamy tu bowiem do czynienia z fotografią jakiegoś obiektu, ale raczej z fotografią jego obrazu / wizerunku. Materia widoczna jest tu na wiele sposobów: rzeczy okazują się znakami, znaki stowarzyszą się z przedmiotami, tracąc swoje cechy, media nie pośredniczą w żadnych przekazach albo pośredników jest tak wielu, że gubimy się w znaczeniu komunikatów, pozostając wyłącznie w percepcyjnych zawieszeniach. Widoczność materii nie unieważnia jednak zapośredniczeń, wprowadza za to łańcuchy wielokrotnych i rozmaitych powiązań. Nie chodzi o to, że świat jest niedostępny, że obecność i bezpośredniość zostały zastąpione przez obrazy i znaki. U Tobisa świat jest dostępny i niedostępny zarazem na wiele sposobów, bo znaki, obrazy i przedmioty są w świecie i ze świata.

Gdyby teraz wrócić do ikonograficznej tradycji (bardziej Panofsky'ego niż Warburga) i pamiętać, że przywiązana jest ona do alegorycznych i symbolicznych odczytań, to okaże się, że Tobis nie trzyma się tej tradycji zbyt ściśle. Nie zawsze znaczenia w interpretacjach fotografii zwyciężają i nie zawsze percepcja przenosi się na pole inne niż postrzeżeniowo-zmysłowe. Ma to konsekwencje, o których można opowiedzieć, odwołując się do ustaleń krytyków sztuki. Svetlana Alpers, zastanawiając się nad zagadką obrazu *Panny dworskiej*, opowiada o pułapce, w jaką wpadła historia sztuki za

sprawą ikonografii / ikonologii. Co prawda umożliwiła ona odczytanie obrazów, ale trudno było już w jej obrębie pytać o powierzchnię obrazu, o to, w jaki sposób coś jest przedstawione, bo znaczenia miały „kryć się poza lub pod powierzchnią obrazu”⁸. Dla Tobisa nie stanowi to już alternatywy: znaczenia nie są wyłączone z relacji ze zmysłową percepcją. Jego słownikowy projekt oglądany w tej perspektywie ujawnia także analityczne zdolności obrazu, które pozostają równoważne wobec dyskursywno-językowych; dyskurs i wizualność nie są tu sobie przeciwstawione i dlatego znaczeń nie szuka się wyłącznie poza przedstawieniem, ale tworzą je relacje pomiędzy poszczególnymi fotografiami, hasłami i narracjami – ich kolekcje, zestawienia / zestawy, mnogość znaków, obiektów i materii.

Krytyczność

Sytuacja robi się jeszcze bardziej skomplikowana, gdy Tobis dołącza narracje do fotografii. Obrazy otrzymują wówczas mocną interpretacyjną ramę, a projekt zaczyna pobrzmiewać krytycznymi tonami. Dzieje się tak z powodu odejścia od albumowej i wystawowej ekspozycji fotografii i powiązania jej z narracyjnymi kontekstami oraz zmierzenia się z modelami wiedzy abstrakcyjnej, pojęciowej, upodrzedniającymi zmysłowo-materialny aspekt poznania. Widać to szczególnie, gdy weźmiemy pod uwagę narracyjne ukontekstowanie fotografii – w tym projekcie krytyczne przewartościowanie dotyczy zarówno modelu



148 III **der Kopf**

148 III **głowa**

Andrzej Tobis, *Głowa*, z cyklu A–Z (*Gabloty edukacyjne*), 2007.



27 42 **der Schmied**

27 42 **kowal**

Andrzej Tobis, *Kowal*, z cyklu A–Z (*Gabloty edukacyjne*), 2009.

poznania świata, jak i użyć fotografii, a zwłaszcza przemyslenia sposobów konstruowania jej znaczeń.

Tobis opisuje w A–Z każdą fotografię w czterech zestawieniach: najczęściej są to opisy miejsca i czasu powstania zdjęcia. Pełnią one funkcję skonkretyzowania przedstawienia, geograficznego dookreślenia, historycznego komentarza. Tak jest w wielu hasłach i obrazach, przywołajmy na przykład hasło „der Kopf”/ „głowa” z zestawu *Od A do Z*, czyli *konceptualizm z ludzką twarzą*. Jest to szczególne zdjęcie, bo dosłownie wyjęte z kontekstu – przedstawia ustawioną na postumencie głowę pozbawioną ciała. To odcięcie, wyabstrahowanie można uznać za metaforę działania fotografii, gdy weźmie się pod uwagę jej fragmentaryczność skupioną na szczególe, którego znaczenia najczęściej szukamy poza nim samym. Komentując „głowę”, Tobis opowiada o miejscu, w którym zrobił zdjęcie (na cmentarzu, przy elektrowni Łagisza) oraz o specyfice śląskiego krajobrazu, która wyraża się niedookreślonością: „dla mnie istotną jego cechą są duże obszary «ziemi niczyjej», peryferii, miejsc niedookreślonych”⁹. Odcięta od ciała głowa jest takim obiektem niczym, pozbawionym reszty ciała, wyciętym z tła.

Z kolei w cyklu *Mały zestaw tautologiczny* Tobis tłumaczy, na czym polega tautologiczny wymiar prac, zwracając uwagę na materiały, z jakich wykonane zostały fotografowane przedmioty/obiekty. Na przykład hasło „das Holz” / „drewno” opatrzone jest fotografią napisu „drewno”, który został wykonany, jakżeby inaczej, z drew-

na. Oglądając pracę, nie domyślilibyśmy, że taki właśnie materiał został użyty; podobnie Tobis komentuje fotografię napisu „kowal” (i hasła „der Schmied” / „kowal”): podkreśla wykonanie napisu z metalu i sugeruje, że tautologia byłaby mocniejsza, gdyby napis można było połączyć z osobą wykonującą ten zawód („początkowo sądziłem, że autorem jest kowal”). Hasło „die Feuerwache” / „straż pożarna” jest także opatrzone fotografią napisu umieszczonego na bramie wjazdowej do budynku straży pożarnej: „Jestem strażakiem. A Ty?”. Tobis komentuje go jako ideologiczne wezwanie i dopowiada, że jego autorem jest strażak.

W tej perspektywie projekt stanowi radykalne zaprzeczenie założeń estetycznych wywodzących się z kantowskiej tradycji. Ich cechą wspólną było nie tylko upodrzednienie materii, zmysłowych i postrzeniowych czynników w stosunku do umysłu, ogólności i refleksyjności, lecz także zarysowanie podziału między zmysłową przyjemnością a przyjemnością kontemplacyjną, materią i formą. Zdaniem krytyków teorii Kantowskich doprowadziło to do braku zainteresowania materialnymi warunkami bytu konkretnej rzeczy¹⁰, ale także do upodrzednienia poznania zmysłowego względem intelektualnego. Zmysłowa wielokształtność materii, przyjemność patrzenia na obiekty „dziwne”, abstrakcyjne, o niejasnym przeznaczeniu zostają znacznie bardziej uwypuklane dzięki komentarzom Tobisa. Co prawda służą one raczej temu, by „dopowiedzieć” widzialność i rozjaśnić nieprzejrzystą złożoność albo – odwrotnie – prostotę tych



127 7 **das Tanzpaar (eingehenkelt)**

127 7 **para tancerzy (tancerz prowadzi damę)**

Andrzej Tobis, *Para tancerzy (tancerz prowadzi damę)*, z cyklu A–Z (*Gabloty edukacyjne*), 2012.

zdjęć, ale ich retoryczne możliwości na tym się nie kończą. Współgrają z fotografiami; nie tyle przesłaniają widzialność na poziomie znaczenia, ile pokazując to, co poza przedstawieniem (jakie siły polityczne, historyczne i ideologiczne kształtują obraz), dynamicznie rozplanowują proces percepcji – odczytania słów (znaczeń) i jednoczesnego gromadzenia postrzeżeń zmysłowych.

Oprócz dopowiedzeń „spoza kadru”, w znaczący sposób modelujących lekturę i ukierunkowujących ją na materialne właściwości fotografowanych obiektów, ich geograficzne usytuowanie oraz autorów przedstawianych przedmiotów, Tobis opowiada też historie. Na przykład do hasła „der Sonnenschirm” / „parasol słoneczny” z fotografią przedstawiającą parasol rozłożony przy leżaku znajdującym się na białym śniegowym polu. Dopiero autorska opowieść pokazuje nam dokumentacyjny komizm tej instalacji: „Zdjęcie zostało zrobione w lutym. [...] w tym pejzażu widok kolorowego parasola słonecznego był jak cios w samo serce. Wędkarz łowiący spod lodu używał go do ochrony przed mroźnym wiatrem”¹¹. Dziwny, niemal halucynacyjny widok słonecznego parasola nad przeręblą zyskuje zupełnie inne znaczenie: to nie instalacja artystyczna nastawiona na wywołanie efektu zaskoczenia, ale zwyczajna praktyka wędkarska. Objasnienia Tobisa wpływają także na rozumienie tego, co widzimy w innych fotografiach. Hasło „die Klettertechnik” / „techniki wspinania” ilustruje czarno-biała fotografia przedstawiająca zamglony cmentarz z wysokimi, bezlistnymi drzewami. Rozpięta jest

na nich lina wspinaczkowa, asekurująca mężczyznę znajdującego się na wierzchołku jednego z drzew. Co on robi? Trudno dostrzec, bo widzimy go z daleka, choć w zasadzie znajduje się na pierwszym planie, w centrum pola widzenia. Dopiero komentarz Tobisa ujednoznacza:

Na zdjęciu widzimy alpinistę, który zarabia na życie, ściągając drzewa. Na zdjęciu widzimy drzewo, którego życie się kończy, ponieważ jest ścinane przez alpinistę. Na zdjęciu widzimy cmentarz, na którym alpinista zarabia na życie, a drzewo traci życie. Na zdjęciu widzimy zimę, czyli tę porę roku, podczas której alpinistę organizują najtrudniejsze górskie wyprawy. Zimowe wyprawy są bardzo niebezpieczne i dużo kosztują¹².

Rytmiczna powtarzalność frazy czyni z tej opowieści rodzaj humorystycznej alegorii. Wspiera ją krytyczny obraz stosunków ludzkich i przyrodniczych, zapośredniczonych w ekonomii i przyjemności (hobby), choć fotografia wcale owej krytyczności (powiązań ekonomii, przyjemności i dewastacji przyrody) nie pokazuje – zamglenie, monochromatyczne barwienie, oddalenie „wysokodrzewnej” wspinaczki alpinisty w głąb przedstawienia pogłębiają raczej nastrojowość fotografii niż jej krytyczną informacyjność.

Warto zapytać, jaką wiedzę oferuje nam słownik Tobisa? Wiedza, poznanie, nauka – ustrukturyzowane są tu w formie ilustracji, hasła, narracji i angażujące głównie poprzez oglądanie i czytanie. Te dwie czynności przebie-

gać muszą równocześnie, bowiem fotografia jest w tym projekcie mocno obramowana narracyjnym konkretem. Może on mieć różne uzasadnienia i funkcje – jeśli jednak pamiętać o tym, że Tobis podkreśla dokumentacyjny, archiwalny charakter zdjęć użytych w projekcie, to jego narracja przede wszystkim wyłania „znalezione obiekty” z systemu nieodróżnicowania i mnogiej złożoności. Zarazem jednak w świetle opowieści wartość i wiarygodność zdjęcia jako neutralnego świadectwa ulegają mocnej dewaluacji: system znakowy języka oraz system obrazowy fotografii nie chcą ze sobą współpracować bez oporów. To frazes, ale historie zapisane przez Tobisa uwidoczniają nieneutralność fotografii, jej gotowość do wejścia w konwencjonalne i kulturowo zdeterminowane znaczenia, stałą zależność od kontekstu. Jak pisze o tym Allan Sekula w słynnym tekście *O wynalezieniu znaczenia fotografii* z 1975 roku:

Innymi słowy, fotografia sama w sobie jest jedynie możliwością sensu. Tylko poprzez zanurzenie w konkretnej sytuacji dyskursywnej może nieść czytelne znaczenie. Ponieważ jednak każda nowa sytuacja dyskursywna generuje własny zestaw przekazów, każda fotografia jest potencjalnie otwarta na zawłaszczenie przez kolejne zespoły „tekstów”¹³.

Oczywiście w sporze o przewagę ważności informacyjnych (metonimicznych) lub afektywnych (metaforycznych) znaczeń fotografii Tobis nie opowiedziałby się po

żadnej stronie. Jego „zebrane” fotograficzne dowody na istnienie tych obiektów, które zostały już uznane przez językowe systemy i funkcjonują w słowniku w postaci haseł, budują napięcie między dokumentacyjnym a wyobraźniowym aspektem obrazu; napięcie to dodatkowo zwiększa konstruowana w książkach opowieść. Nie jest ona spójną koncepcją świata i trudno byłoby mówić o jednolitych i wyraźnych ideologiczno-kulturowych przeświadczeniach, które kształtują te opowieści, jednak poddanie fotografii tak dalekiej kontroli narracyjnej może także skłaniać odbiorców do poszukiwań oporu obrazu wobec opowiadanej historii i kontekstowego ukonkretnienia. Praktykę zestawień słowno-obrazowych Tobisa widzieć należy zatem nie tylko jako wyobraźniowe i konotacyjne archiwum mnogich relacji między obiektami i systemami kodów, ale jako unaocznienie niewspółmiernych akcji języka i obrazu. W tym sensie A–Z przypomina raczej jawnie krytyczne projekty między innymi Marthy Rosler (na przykład *The Bowery in Two Inadequate Descriptive Systems* z 1975 roku) niż koncepcję *Atlasu Mnemosyne* Warburga. Jak pamiętamy, Rosler zestawiała ze sobą zdjęcia ulicy Bowery i teksty, które składają się na słownik slangu alkoholowego¹⁴. Fotografie są wystylizowane na czyste, obiektywne, zgeometryzowane prezentacje obiektów architektonicznych w duchu Walkera Evansa. Jak zauważa Sekula: „Ostatnie dwie fotografie to zbliżenie kosza z butelkami po tanim rosé i białym porto, podobnie jak na zdjęciu Evansa z 1986 roku, przedstawiającym wyrzuc-



179 31 der Vollmond

179 31 pełnia

Andrzej Tobis, *Pełnia*, z cyklu A–Z (*Gabloty edukacyjne*), 2008.

na do kosza puszkę po dezodorancie o zapachu sosny”¹⁵. Według krytyka językowe bogactwo pozwala zapomnieć o ulicy, bezdomności, alkoholizmie i przegranym życiu, jednak zdjęcia z powrotem nas na tę ulicę wypędzają:

Fakt zwrócenia uwagi na język sprawia, że następuje zerwanie z pornografią bezpośredniej prezentacji ubóstwa. Tekst, formalnie analogiczny do naszego własnego ideologicznego indeksu „pojęć-dla-tego-świata”, sytuuje się między nami a „doświadczeniem wizualnym”¹⁶.

Gdy spojrzeć na projekt Tobisa przez pryzmat tych dwóch koncepcji – albumowego i słownikowego zestawiania tekstów (hasel) i obrazów (fotografii) – to nietrudno zauważyć, że gabloty edukacyjne A–Z niosą ze sobą dwa pragnienia. Jednym jest pragnienie kolekcjonera (artysty), który rozjaśnia, tłumaczy i tym samym porządkuje zgromadzone obiekty. Chce on w ten sposób uczynić je swoimi¹⁷. Drugie dotyczy medium: by się usamodzielnic i rozprzestrzenić, wejść w rozmaite relacje, kamuflaż i mimikry. W tym kontekście chciałabym widzieć relacje fotograficzno-słowno-narracyjne u Tobisa: jest tu pewna intencja autora oraz zachowania znaków i fotografii wymykające się tej intencji.

Historia sztuki i historie społeczne

Trzeba podkreślić, że projekt A–Z nie jest kolejną konserwacją socrealizmu; nawet jeśli artysta odtwarza niemieckie wyobrażenia na temat polskiej rzeczywisto-

ści i szuka obiektów z lat 80. XX wieku, to poszukiwania te mają miejsce w XXI wieku. Przecinają się więc tu trzy plany czasowe: lata 50., które stanowią horyzont czasowy „oryginalnego” słownika, lata 70. i 80. XX wieku, które symbolizują specyficzną estetykę, oraz rok 2011 jako początkowy punkt realizacji projektu. To podróż w czasie, podczas której Tobis pokazuje różne „nieregularności” i niewspółmierności historyczne, gospodarcze i polityczne. Odkrywany świat nieczęsto prezentowany, niefotogeniczny, usytuowany poza modernizacyjnymi planami gospodarczymi. Choć są to obiekty łatwe do zaobserwowania, wytwarzane przez człowieka i tworzące konsumpcyjne obiegi, pozostają w jakiejś mierze niewidzialne. Odnoszą się do zbyt wielu spraw jednocześnie, przekraczają zakresy łatwych klasyfikacji, naruszają rutynowy obieg gospodarczo-kulturowy. Gdy tak spojrzeć na to artystyczne przedsięwzięcie, trzeba porzucić myślenie o ikonograficznych inspiracjach i w jego interpretacji zaakcentować w większym stopniu projekty estetyczne, które stanowią graniczne przypadki badań naukowych i artystycznych – pokrewnymi przedstawieniami byłyby fotografie Zofii Rydet, zwłaszcza jej *Zapis socjologiczny*.

Podejście artystki do pokazywanych wspólnot rodzinnych różni się oczywiście od zainteresowań Tobisa, ale – znowu – bliska obojgu byłaby kolekcjonerska pasja, mnogość fotografii, w jakiej się odnajdują, i strumień obrazów, jaki uruchamiają. Istotne jest także coś innego: zarówno Tobis, jak i Rydet fotografują wszechobecne, a przez to



428 die Feuerwache

428 stacja pożarna

Andrzej Tobis, *Stacja pożarna*, z cyklu A–Z (*Gabloty edukacyjne*), 2008.



Andrzej Tobis, *Ubranie robocze*,
z cyklu A–Z (*Gabloty edukacyjne*), 2008.

niewidoczne obiekty kultury wizualnej określonego czasu. Pokazując wnętrza wiejskich domów, Rydet wydobywa na światło obrazy wypełniające te wnętrza. Są to najczęściej przedstawienia religijne, landszafty lub rodzinne portrety; poprzez ten fotograficzny gest ujawniona i udostępniona zostaje sfera prywatna¹⁸. Inaczej Tobis: nigdy nie wchodzi do domów, nie skupia się też szczególnie na pokazaniu wyłącznie obrazów. Interesują go obiekty, które straciły swoją funkcjonalność i weszły w obieg estetyczny, w ramach którego mogą być wszystkim, bo lokują się na obrzeżach percepcyjnego zrozumienia. Zawsze jednak tworzą ikonografię sfery publicznej, choć są przede wszystkim jej symptomami w tym sensie, że nie stanowią jej oficjalnych tożsamości.

Ważna jest jednak funkcja obrazów u Rydet i różnych obiektów kultury materialnej u Tobisa, zbliża bowiem do siebie oba te projekty. Komentując *Zapis...* Łukasz Zaremba i Magda Szcześniak podkreślali, że specyficzne rozmnożenie obrazów w projekcie Rydet, polegające na tym, iż obrazy zjawiają się także na jej zdjęciach, powoduje, że fotografie rozpoznajemy nie tylko jako dekoracje, dodatek do życia, ale też jako część codziennych praktyk:

Taka wizja obrazów jako środowiska i uczestnika życia człowieka, a nie zewnętrznej wobec życia reprezentacji; jako elementów tożsamości, a nie zaledwie sygnałów tożsamościowej identyfikacji – każe przearanżować hierarchie i podziały świata obrazów, do których zdążyliśmy się przyzwyczaić¹⁹.

Dla Tobisa praca fotografa staje się wyzwaniem związanym z jednoczesnym opanowywaniem chaosu, przypadkowości, jak i podążaniem za specyficzną, fantazmatyczną logiką historyczności:

Kiedy ogląda się fotografie w gablotach, które mają w zamierzeniu charakter edukacyjny, można mieć wrażenie, że jest to próba obiektywnego opisu rzeczywistości. Ale okazuje się, że ta próba jest rozpieprzana od środka właśnie przez rzeczywistość, podaną w stanie surowym, bez kreacji²⁰.

Oba projekty łączy zatem to, że w ich ramach fotografie nie są dodatkiem do życia, muzealnym eksponatem, ale materialnie uczestniczą w ludzkim środowisku. O ile jednak, według przywołanych badaczy, fotografie Rydet współtworzą ludzkie środowisko, zespalają się z innymi mediami, narzędziami i znakami, domagają się udziału w życiowych cyrkulacjach, jednym zdaniem: trwają przy ludziach, o tyle fotografie w przedsięwzięciu Tobisa „rozpieprzają” od środka rzeczywistość. Wydają nam się próbą obiektywnego opisu, ale rzeczywistość nie jest żadnym ich zewnątrz. „Materia zaskakuje” – to ostatnie słowa artysty z cytowanego wywiadu.

Nie zmienia to faktu, że podróż Tobisa w A–Z jest także podróżą przez muzea sztuki. Jego fotografie ustanawiają bowiem relacje z przeszłością artystycznych obiektów, konwencji, stylów i sposobów widzenia. Tradycje malarskie szczególnie uwypuklają zwłaszcza te fotografie, które można nazwać metaobrazami – za W.J.T. Mitchellem²¹. Są one szczególnie cennym obiektem interpretacji, tworzą bowiem najwięcej różnorodnych relacji. Najciekawsza z tej perspektywy jest fotografia ilustrująca hasło „das Arbeitszimmer (mit Kombinatonsmöbeln)“/ „gabinet do pracy (z kombinowanymi meblami)”. Umieszczona w zestawie *Od A do Z, czyli konceptualizm z ludzką twarzą* opatrzona jest autorskim komentarzem. Tobis jak zwykle orientuje nas w przestrzeni, mówi, gdzie została zrobiona, kim jest osoba widoczna w kadrze, co robi etc.:

Spodobało mi się bogactwo szczegółów w tym pomieszczeniu, bo w odróżnieniu do reszty telewizyjnej przestrzeni przedmioty te zostały nagromadzone w sposób naturalny [...]. Na półce po lewej stronie stoi telewizor. Właśnie lecieli *Cztery pancerni i pies*, choć nikt ich nie oglądał. Dziewczyna na zdjęciu siedziała przy komputerze. Poprosiłem ją, żeby na chwilę się odwróciła. Nie wiem, kim jest ani jak ma na imię [...]²².

Gabinet do pracy przypomina pracownię malarskie albo gabinety kolekcjonerów. Ta konwencja narzuca się od razu, choć oczywiście nikt tu nie stoi z paletą i pędzlem w ręku. Jednak nietrudno dostrzec, że wszystkie przedmioty stojące, leżące i wiszące na ścianach zmieniają gabinet do pracy w salę do oglądania. Jej wizualność jest szczególna; wszystkie przedmioty – rośliny, plakaty, szyl-

dy, tablice, wzorniki kolorów, dekoracje ściennie, wreszcie telewizor, który pewnie mógłby pozostać niezauważony, gdyby nie uwaga Tobisa, wydobywająca go z masy przedmiotów i złego oświetlenia – wprowadzają napięcie między dokumentacyjnym charakterem tej sceny a jej alegoryczną oraz autorefleksyjną wymową²³.

Ta „uderzająca” widzialność wizualnych obiektów-mediów, służących do oglądania i wystawionych równocześnie na ekspozycję, ciekawie komponuje się z fotografią dotyczącą hasła „die Wandbilder”/ „obraz ścienny”. Na niej – przeciwnie – wszystko, na co można by patrzeć, zostało ukryte. Fotografia przedstawia mężczyznę stojącego przy szaro-białej ścianie. Trzyma dwa opakowane obiekty, kształtem przypominające obraz. Patrzy prosto w obiektyw. Ale Tobis – jak możemy się domyślać – pokazuje nam coś innego niż to, co bezpośrednio wynika ze zdjęcia:

W centrum Katowic, pod wiaduktem kolejowym, spotkałem miłego staruszka, niosącego płaską paczkę. Zapytałem, czy jest to opakowany obraz. Pan powiedział, że owszem. Powiedział też, że jest malarzem pejzażystą, i to pejzażystą malującym wyłącznie pejzaże tatrzańskie. Zrobiłem mu zdjęcie tam, gdzie go spotkałem. Jest to miejsce szczególne. Ściana widoczna w tle jest jedną ze ścian wiaduktu, na którym kiedyś namalowane były największe w mieście obrazy ściennie, po jednym z każdej strony. Z niewiadomych powodów zostały one zamalowane prawie dwa lata temu.

Na zdjęciu widzimy więc dwa ukryte obrazy ściennie – jeden zapakowany, drugi – zamalowany²⁴.

Koncentracja na obrazach niewidocznych – opakowanych i zamalowanych – jest tu pułapką dla oka. Jeśli pamiętać, że – jak pisze Bernd Stiegler – fotografia od lat 80. XIX wieku miała umożliwić zobaczenie niewidzialnego, usprawniając ludzkie oko²⁵, to większość fotografii Tobisa zaprzecza takiej możliwości. Nie chodzi nawet o to, że nie widzimy tego, co jest ukryte; jest raczej tak, że nie wiemy, że coś w ogóle przed nami zostało skryte – dopiero komentarz autora poszerza pole naszego widzenia i rozumienia. Jak pamiętamy, historia tego usprawnienia potoczyła się niezbyt korzystnie dla fotografii, oskarżanej między innymi przez Susan Sontag o pornograficzność, podbój świata i uprzedmiotowienie²⁶. W projekcie A–Z fotografia nie jest voyeurystyczna, nadal otwiera wyobraźnię.

Dlatego też – być może – Tobis pokazuje sam siebie. Zwrócenie aparatu fotograficznego na autora sprawia, że obraz traci bezosobowość, a jego dokumentacyjno-archiwalny charakter po raz kolejny zostaje w tym projekcie słownikowo-albumowym podważony. Hasło „die medizinisch-technische Assistentin”/ „asystentka medyczno-techniczna” ilustruje fotografia przedstawiająca kobietę w pielęgniarskim fartuchu; oparta o szafkę, trzyma w ręce strzykawkę. Nad kobietą znajduje się szyld z hasłem: „Krew daje życie”. Możemy wpatrywać się w zdjęcie godzinami – nie znajdziemy na nim wizerunku Andrzeja To-

161 31 **der Fuchs**161 31 **lis**

Andrzej Tobis, *Lis*, z cyklu A–Z (*Gabloty edukacyjne*), 2008.

bisa. A jednak w jakimś sensie on tam właśnie jest. Kiedy Tobis – jak opowiada – poszedł na badania krwi, najpierw poprosił pielęgniarkę o zgodę na jej sfotografowanie. Kiedy oglądał zdjęcie w dużym powiększeniu, okazało się, że na strzykawce można zobaczyć zapisane jego imię i nazwisko: „W ten niezamierzony sposób zdjęcie zostało podpisane bez mojego udziału”²⁷.

I dopiero teraz można mówić o tym projekcie w jego wymiarze społeczno-kulturowej samowiedzy. Czy te fotografie są bardziej przekonujące od statystyk i raportów, mimo że dokumentacyjna ambicja fotografa nigdy nie dominuje, a obiektywizacja jako efekt pracy aparatu fotograficznego zostaje wprost zakwestionowana? Najważniejszy dla wiarygodności jest tu sposób nawiązywania relacji z odbiorcami, pewnego rodzaju ufność, jaką budzi powiązanie pisania i rejestrowania, komentowania i pokazywania. To powiązanie nie ma nic z monumentalności zagadkowego związku mediów ani z wyniosłości docierania do „prawdy”. Relacje, jakie nawiązują z nami fotograficzno-językowe media, dają nam poczucie bycia w środku świata, który możemy aktywnie kształtować, ale też widzieć, jak kształtowany jest on równocześnie przez różne siły: historyczne, polityczne i estetyczne. Wiedza wizualna, do której dzięki temu mamy dostęp, ustala się dzięki zmysłowemu i wyobraźniowemu poznaniu, ważne są także intelektualne dociekania – przy czym żadna z tych aktywności nie zyskuje przewagi. Co ciekawe, wiedza ta nie zawsze powstaje zgodnie z czytelnymi regułami; jej osobliwa forma polega na tym, że możemy śledzić niezgodności i niewspółmierności różnych układów między ideami, pojęciami, przedstawieniami i wyobrażeniami. Warto także pamiętać, że – choć często padało tu słowo „ilustracja” – fotografie Tobisa nie ilustrują wiedzy, ale aktywnie ją konstruują. Dlatego też w jej wytwarzaniu biorą udział różnego rodzaju niespójności, a często to, co wydawało nam się marginalne, przekształca się w centralne i podstawowe. Poznawcza moc obrazów fotograficznych, którą autor zgodnie z ikonologiczną tradycją wydobywa, bez wątplenia sytuuje ten projekt na granicy nauki i sztuki.

Przypisy

- ¹ Andrzej Tobis, *Poezja A–Z*, Ośrodek Kultury i Sztuki, Wrocław 2017, s. 3.
- ² Mam tu na myśli przede wszystkim książki fotograficzne, które skomponowane zostały z serii, jak książki Eda Ruschy albo Bernd i Hilli Becherów.
- ³ Andrzej Tobis, *A–Z. Słownik ilustrowany języka niemieckiego i polskiego*, Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana, Instytut Adama Mickiewicza, Warszawa 2014, s. 247.
- ⁴ Zob. tamże, s. 252: „Jeszcze na studiach pracowałem jako ilustrator. Szukałem wtedy różnych źródeł ikonograficznych do wykorzystania i kupiłem ten słownik w jakimś antykwariacie w Krakowie. Zachwyciło mnie jego bogactwo”.
- ⁵ Georges Didi-Huberman, *Atlas albo radosna wiedza podszyta niepokojem*, przeł. Tomasz Stróżyński, słowo/obraz terytoria,

- Gdańsk 2020, s. 15. Zob. także Aby Warburg, *Atlas obrazów Mnemosyne*, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2015.
- ⁶ Tamże, s. 9.
- ⁷ Fernand Braudel, *Gry wymiany. Kultura materialna, gospodarka i kapitalizm XV–XVIII wiek*, t. 2, przeł. Ewa Dorota Żółkiewska, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2019, s. 63.
- ⁸ Svetlana Alpers, *Interpretacja bez reprezentacji, albo oglądanie „Paniów dworskich”*, przeł. Magda Szcześniak, [w:] *Antropologia kultury wizualnej. Zagadnienia i wybór tekstów*, red. Iwona Kurz, Łukasz Zaremba, Paulina Kwiatkowska, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2012, s. 219.
- ⁹ A. Tobis, *A–Z. Słownik...*, dz. cyt., s. 283.
- ¹⁰ Zob. Lynda Nead, *The Female Nude. Art, Obscenity and Sexuality*, Routledge, London 1998, s. 49; Jan P. Hudzik, *Koncepcja wyobraźni w filozofii Kanta, „Sztuka i Filozofia”* 1994, t. 8, s. 93–122; http://bazhum.muzhp.pl/media/files/Sztuka_i_Filozofia/Sztuka_i_Filozofia-r1994-t8/Sztuka_i_Filozofia-r1994-t8-s93-122/Sztuka_i_Filozofia-r1994-t8-s93-122.pdf, dostęp: 13.03.2025.
- ¹¹ A. Tobis, *A–Z. Słownik...*, s. 308.
- ¹² Tamże, s. 351.
- ¹³ Allan Sekula, *Spoleczne użycia fotografii*, przeł. Krzysztof Pijarski, Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2010, s. 17–18.
- ¹⁴ Zob. Martha Rosler, *The Bowerly in Two Inadequate Descriptive Systems*, 1974–1975; <https://www.martharosler.net/the-bowery-in-two-inadequate-descriptive-systems>, dostęp: 13.03.2025.
- ¹⁵ A. Sekula, *Spoleczne użycie fotografii*, dz. cyt., s. 52.
- ¹⁶ Tamże, s. 53.
- ¹⁷ Zob. James Clifford, *O kolekcjonowaniu sztuki i kultury*, przeł. Joanna Iracka, [w:] tegoż, *Kłopoty z kulturą. Dwudziestowieczna etnografia, literatura i sztuka*, KR, Warszawa 2000, s. 233–271.
- ¹⁸ Zob. Zofia Rydet, *Zapis socjologiczny 1978–1990*, opr. Wojciech Nowicki, Muzeum w Gliwicach, Gliwice 2016.
- ¹⁹ Magda Szcześniak, Łukasz Zaremba, Zofia Rydet, *Zapis wizualny*, [w:] *Kultura wizualna w Polsce. Fragmenty*, red. Iwona Kurz, Paulina Kwiatkowska, Magda Szcześniak, Łukasz Zaremba, Fundacja Bęc Zmiana – Instytut Kultury Polskiej UW, Warszawa 2017, s. 316.
- ²⁰ A. Tobis, *A–Z. Słownik...*, s. 254.
- ²¹ Zob. W.J.T. Mitchell, *Metapictures*, [w:] tegoż, *Picture Theory: Essays on Visual and Verbal Representation*, The University of Chicago Press, Chicago–London 1994.
- ²² A. Tobis, *A–Z. Słownik...*, s. 269.
- ²³ Victor Stoichita, *Ustanowienie obrazu. Metamalarstwo u progu epoki nowoczesnej*, przeł. Katarzyna Thiel-Jańczuk, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2011, s. 131–164.
- ²⁴ A. Tobis, *A–Z. Słownik...*, s. 332.
- ²⁵ Bernd Stiegler, *Obrazy fotografii. Album metafor fotograficznych*, przeł. Joanna Czudec, Universitas, Kraków 2009, s. 196.
- ²⁶ Zob. Susan Sontag, *Świat obrazów*, [w:] tejże, *O fotografii*, przeł. Sławomir Magala, Karakter, Kraków 2009, s. 161–191.
- ²⁷ A. Tobis, *A–Z. Słownik...*, s. 287.