

Marcin LACHOWSKI

JEFF WALL I ANDREAS GURSKY  
FOTOGRAFICZNE INTERPRETACJE  
NOWOCZESNEJ ARCHITEKTURY  
W ŚWIETLE TEORII PRZESTRZENI I MIEJSCA

*Obrazy modernistycznej architektury wykonane według postmodernistycznych zasad spektakularyzacji, widowiskowości i uwodzenia dotyczą zarazem zmiennego wymiaru architektury modernistycznej, inspirowanej fenomenologiczną refleksją nad jednostkowym przeżywaniem zastanej przestrzeni. Spojrzenie na fotografie obu artystów pozwala wyznaczyć rozpiętość dylematów modernistycznych architektów, a także zakres współczesnej refleksji nad pojęciami przestrzeni i miejsca.*

Przyjrzyjmy się dwóm fotografiom.

Pierwsza przedstawia przeszkłone z dwóch stron wewnątrz, zamknięte z lewej strony dekoracyjną, w odcieniach brązu, marmurową ścianą. Jasna posadzka przykryta jest czarnym, wydłużonym, pofałdowanym na krawędzi dywanem. W centrum kadru znajduje się smukła, metalowa, chromowana podpora dzieląca przestrzeń na dwie części, z rozmieszczonymi swobodnie przy ścianach taboretami. W prawym narożu pomieszczenia opada drapowana, czerwona zasłona. W głębi widoczna jest postać. Odwrócony mężczyzna, schylony nad wiadrem, ukazany jest w trakcie mycia szyb, na których widoczne są ślady piany. Za szybą, na zewnątrz pomieszczenia, znajduje się rzeźbiona postać kobiety-tancerki z wzniesionymi rękami, jej zarys jest niewyraźny, przysłonięty smugami, które pozostały na mytej szybie. Cała przestrzeń z zewnątrz ograniczona jest dekoracyjnym marmurowym murem w odcieniach błękitu. Kompozycję przecina w poprzek smuga światła, która pada przez szybę z prawej strony, wykreślając jednocześnie poziomy prostokąt na przeciwległej marmurowej ścianie.

Fotografia kanadyjskiego artysty Jeffa Walla zatytułowana *Morning Cleaning* [„Poranne sprzątnięcie”]<sup>1</sup> (1999, 187 x 351 cm) ukazuje wewnątrz zrekonstruowanego w roku 1986 pawilonu wystawowego Ludwiga Miesa van der Rohego w Barcelonie, pierwotnie zaprojektowanego jako budynek Republiki Weimar-

<sup>1</sup> Zob. [http://welldesignedandbuilt.files.wordpress.com/2013/03/jw\\_morning-cleaning-mies-van-der-rohe-foundation-barcelona-1999.jpg](http://welldesignedandbuilt.files.wordpress.com/2013/03/jw_morning-cleaning-mies-van-der-rohe-foundation-barcelona-1999.jpg).

skiej w 1929 roku. Pokazana scena, akcentując przejrzystość, harmonię, wyrafinowanie i jasność modernistycznego arcydzieła architekta, konfrontuje ten obiekt z codzienną praktyką czyszczenia, przywracania porządku. Fotografia rejestruje poranne czynności związane z porządkowaniem nielicznych elementów wyposażenia: zniekształceń na dywanie czy swobodnie rozmieszczonych taboretów, oraz z myciem przesuwanych, oszklonych ścian. Ukazuje zatem codzienną scenę w perfekcyjnie opracowanym wnętrzu – łączy prozaiczną czynność sprzątanania z wyrafinowanym charakterem oszczędnie wyposażonego pawilonu ekspozycyjnego. Tematem „Porannego sprzątanania” jest niejako spojrzenie zza kulis – codzienną praktykę powiązano z ponadczasowym charakterem architektonicznej kompozycji łączącej nowatorstwo i tradycję jako zasady nowoczesnej plastyki oraz z uniwersalnym wymiarem wartości społecznych. Przejrzystość i harmonia wizualna wyznaczały obszar wartości transparencji i demokracji w programie architektonicznym i politycznym Miesa van der Rohego.

Druga fotografia prezentuje w szerokim, panoramicznym i płytkim kadrze wielki budynek mieszkalny. Poziomy prostokąt wypełnia niemal cały obrazowy kadr, wewnątrz zróznicowany rytmicznymi, geometrycznymi podziałami, odpowiadającymi otworom okiennym. Gigantyczna płaszczyzna elewacji osadzona jest na parterowym cokole i zwieńczona szarym gzymsem. Wizerunek jednostki mieszkaniowej jawi się jako rygorystyczna siatka utworzona z poziomych i pionowych linii, ujmujących niewielkie prostokątne kwatery powielane w nieskończoność. Bliższe spojrzenie pozwala jednak odkryć wewnętrzne zróznicowanie barw wypełniających poszczególne pola, a także zróznicowane detale: zasłony, elementy wyposażenia i sylwetki postaci znajdujących się wewnątrz pomieszczeń. Fotografia Andreeasa Gursky’ego *Paris, Montparnasse*<sup>2</sup> (1993, 206 x 406 cm), artysty związanego z tak zwaną szkołą düsseldorfską<sup>3</sup>, wykonana za pomocą cyfrowego połączenia dwóch ujęć, ukazuje paryski Immeuble d’habitation Maine-Montparnasse II [Budynek mieszkalny Maine-Montparnasse II], zaprojektowany i zrealizowany między rokiem 1959 a 1964 przez Jeana Dubuissona jako projekt rewitalizacji i nowej, powojennej zabudowy Montparnasse’u, w nawiązaniu do Le Corbusierskiej idei jednostki mieszkaniowej (franc. unité d’habitation). Wykonana frontalnie fotografia Gursky’ego chwyta abstrakcyjny wzór elewacji budynku, konfrontując go ze zróznicowanym sposobem zamieszkiwania, widocznym w poszczególnych oknach. Z równą intensywnością łączy całość i detal.

<sup>2</sup> Zob. <http://c4gallery.com/artist/database/andreas-gursky/gursky-paris-montparnasse-large-print.jpg>.

<sup>3</sup> Artysta, razem z Thomasem Struthem, Axelem Hütte, Thomasem Ruffem i Candidą Höfer, należał do pierwszego pokolenia fotografów wychowanków Bernda Bechera w Kunstakademie Düsseldorf (akademii sztuk pięknych w Düsseldorfie).

Zarówno Jeff Wall, jak i Andreas Gursky w swoich pracach wykonanych w latach dziewięćdziesiątych ubiegłego stulecia nawiązali do spuścizny modernistycznej architektury, jej różnych przejawów i stadiów rozwoju. Pierwszy z nich fotografował oryginalne dzieło architektury modernistycznej – pawilon Miesa van der Rohego, drugi zaś typowy budynek mieszkalny, realizujący społeczne i funkcjonalne postulaty architektury nowoczesnej. W swoich pracach odnieśli się do obiektów naznaczonych skutkami tragicznych wydarzeń z dziejów dwudziestego wieku – zniszczonego przez nazistów pawilonu w Barcelonie oraz budynku mającego rozwiązywać problemy mieszkaniowe w dotkniętym wojną Paryżu. Zastosowana przez nich technika cyfrowych, wielkoformatowych fotografii, zachęcająca widza do uważnego wniknięcia w obraz, wizualnej penetracji jego szczegółu, sięga z jednej strony do podstawowych kategorii architektury nowoczesnej: przestrzeni i płaszczyzny, z drugiej zaś do kategorii zamieszkiwania i egzystencji, wywiedzionych ze słownika refleksji fenomenologicznej. Obrazy modernistycznej architektury wykonane według postmodernistycznych zasad spektakularyzacji, widowiskowości i uwodzenia dotyczą zarazem zmiennego wymiaru architektury modernistycznej, inspirowanej fenomenologiczną refleksją nad jednostkowym przeżywaniem zastanej przestrzeni. Spojrzenie na fotografie obu artystów pozwala wyznaczyć rozpiętość dylematów modernistycznych architektów, a także zakres współczesnej refleksji nad pojęciami przestrzeni i miejsca.

#### ZWROT PRZESTRZENNY

W dyskusjach dotyczących kultury ostatnich dekad podejmowany bywa problem „zwrotu przestrzennego”, inspirowany publikacjami amerykańskiego geografa Edwarda Soji. Jak podkreśla Gabriela Świtek, zainteresowanie przestrzenią ma różne źródła i przybiera różną postać<sup>4</sup>. Jako najbardziej ogólną i fundamentalną propozycję opisanego tematu wskazuje ona znaną publikację Henriego Lefebvre’a *La production de l’espace*. Zdaniem Lefebvre’a nowy projekt przestrzeni akcentuje jej codzienny, nieustannie produkowany wymiar, łączący się z jej wymiarem społecznym – historycznym sposobem wytwarzania i reprezentacji. „Lefebvre – pisze Świtek – wyznacza już słynną konceptualną triadę: praktyki przestrzenne, reprezentacje przestrzeni i przestrzenie reprezentacji [...]. Wykorzystując triadę tych pojęć, Lefebvre definiuje formę jako przynależącą sferze postrzeganego (*espace perçu*), strukturę – przestrzeni wyobrażonej i skonceptualizowanej (*espace conçu*), a funkcję – przestrzeni

<sup>4</sup> Por. G. Ś w i t e k, *Gry sztuki z architekturą. Nowoczesne powinowactwa i współczesne integracje*, Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2013, s. 77-90.

przeżycia, codziennych doświadczeń”<sup>5</sup>. Lefebvre podejmuje zatem analizę przestrzeni jako zmiennej historycznie, obciążonej znaczeniami motywującymi codzienne przeżycia i doświadczenia. Analiza przestrzeni zyskuje charakter fenomenologicznego studium, w którym świadomość zawsze dotyczy otoczenia, jest przez nie warunkowana w akcie intencjonalnym skierowanym na zewnątrz i dokonywanym wobec zastanego kontekstu. Postrzeganie jawi się jako zanurzone w przestrzenności, którą oznacza, będąc zarazem przez nią konstytuowane na poziomie relacji społecznych i symbolicznych, a wreszcie związanych z codzienną praktyką życiową.

Sformułowany przez Lefebvre’a postulat powołania „nauki o przestrzeni” mieści się w tradycji przemyslenia modernistycznego modelu przestrzeni wyabstrahowanej, idealnej, statycznej, podporządkowanej dyktatowi czasu, czyli modelu związanego z cywilizacyjnym progresem. Fenomenologiczne ujęcie, którego dokonuje Lefebvre, nawiązuje do innych, wcześniejszych antropologicznych koncepcji przestrzeni interpretowanej jako miejsce. Nastawienie antropologiczne pozwala inaczej spojrzeć na racjonalnie i apriorycznie zdefiniowaną przestrzeń. Wiąże się z zakwestionowaniem modularności, jednorodności i uniwersalności przestrzeni modernistycznej i wynika z przemyslenia kategorii „zamieszkiwania” i „miejsca”, inspirowanych późną myślą Martina Heideggera<sup>6</sup>. Filozoficzna refleksja nad statusem doświadczenia, podmiotowości umieszczonej w danej sytuacji i kontekście prowokuje do przebudowania relacji między „ja” a rozwiniętą wokół „ja” przestrzenią, akcentując jej multisensoryczny charakter.

Rozważając koncepcję „kompozycji przestrzeni” autorstwa Władysława Strzemińskiego i Katarzyny Kobro – jedną z wersji modernizmu, akcentującą ciągłość przestrzeni i biomechaniczną naturę zharmonizowanych z nią podmiotów – Piotr Juszkiewicz zwracał uwagę na abstrakcyjny i zhomogenizowany charakter przestrzeni nowoczesnej, proponując zastąpienie go jednostkowym wymiarem przeżycia, kategorią wywiedzioną z myśli Heideggera: „Stosunek człowieka i przestrzeni określony jest przez zamieszkiwanie, egzystencjalną relację wypełniającą sensem, dającą się wyprowadzić z pojęcia miejsca czystą rozciągłość – spatium, extensio – dające się wymierzyć – ale pozbawione treści, miejsc, okolic, stref, pozbawione możliwości zamieszkania – bo nie bytujemy [...], ale mieszkamy w domach, które opuszczamy i do których wracamy, żyjemy w okolicach, wybieramy się w drogę w znane lub nieznanne, a nie w ciąg homogenicznych obszarów”<sup>7</sup>.

<sup>5</sup> Tamże, s. 87.

<sup>6</sup> Zob. M. Heidegger, *Budować, mieszkać, myśleć. Eseje wybrane*, tłum. K. Michalski, Czytelnik, Warszawa 1977.

<sup>7</sup> P. Juszkiewicz, *Cień modernizmu*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Adama Mickiewicza, Poznań 2013, s. 81.

Przemyslenie racjonalnej i apriorycznej przestrzeni określiło postawy powojennego pokolenia architektów, krytycznie odnoszącego się do funkcjonalnych i monumentalnych rozwiązań modernizmu. Charakter dyskusji nad współczesnymi modelami architektury stał się impulsem do przekształcenia obiektywnych zasad projektowania, powtarzalnych ergonomicznych systemów tworzących uniwersalną wspólnotę (utożsamionych z postulatami zawartymi w Karcie ateńskiej i koncepcjami „miasta promiennego” (franc. *la ville radieuse*) Le Corbusiera<sup>8</sup>), w kierunku codziennego i egzystencjalnego doświadczenia, ujmującego miejsce i tożsamość podmiotu we wzajemnej zależności<sup>9</sup>. Nawiązując do późnej myśli Heideggera, a także do Maurice’a Merleau-Ponty’ego fenomenologii percepcji architektki zwrócili uwagę na podstawową zażyłość między podmiotem a przestrzenią i na wieloznaczny sens otoczenia, warunkujący zmienny i różnicowany charakter doświadczenia cielesnego<sup>10</sup>.

#### KU STRUKTURZE GŁĘBOKIEJ WSPÓŁCZESNEGO MIASTA

Pierwsze oznaki przemyslenia „modernistycznej topografii” pojawiły się w propozycjach architektów związanych z międzynarodową grupą Team Ten, krytycznie odnoszących się do programu IV Międzynarodowego Kongresu Architektury Nowoczesnej (franc. *Congrès international d’architecture moderne – CIAM*). Dotyczyły one postulatu tak zwanej przestrzeni elastycznej, pozwalającego na przekształcanie statycznego, strefowego porządku kompo-

<sup>8</sup> Karta ateńska (franc. *Charte d’Athènes*), sformułowana na IV Międzynarodowym Kongresie Architektury Nowoczesnej (franc. *Congrès international d’architecture moderne – CIAM*) w roku 1933 w Atenach, kodyfikowała zasady współczesnej urbanistyki. Zakładała zasady funkcjonalnego i racjonalnego planowania poprzez wydzielenie stref administracyjnych i przemysłowych oraz mieszkalnych i rekreacyjnych, otoczonych terenami zielonymi. Główny nacisk położono w niej na planowanie i regulacje prawne pozwalające niwelować chaotyczną zabudowę i umożliwiające realizowanie zasad higieny. Przestrzeń współczesnego miasta miała promować masowy, wspólnotowy styl życia. Koncepcja ta, w dużej części autorstwa Le Corbusiera, została rozwinięta w jego powojennych realizacjach „miasta promiennego”: jednostce mieszkaniowej w Marsylii (z roku 1952) i planie miasta Czandigarh w Indiach (stworzonym w latach pięćdziesiątych dwudziestego wieku).

<sup>9</sup> Por. H.F. M a l l g r a v e, *Modern Architectural Theory: A Historical Survey, 1673-1968*, Cambridge University Press, Cambridge 2005, s. 369n.

<sup>10</sup> Zainteresowanie zmienną, dynamiczną przestrzenią, oferującą osobiste, bliskie relacje z jej uczestnikiem, wyrażało się w koncepcji architektury stworzonej przez Aldo van Eycka oraz w powrocie do regionalizmu Ernesta Rogera i Giancarla De Carla. Tendencje te wpisywały się zarazem w kryzys funkcjonowania CIAM-u, którego ostatnie posiedzenie odbyło się w Otterlo w roku 1959. Znacznie później bezpośrednio do koncepcji Heideggera nawiązał Christian Norberg-Schulz w pracy *Existence, Space and Architecture* (Praeger Publishers, London 1971).

nowanych miast<sup>11</sup>. Projekty Alison i Petera Smithsonów oraz Aldo van Eycka akcentowały spontaniczny i przekształcalny charakter „ekspresji wspólnoty”, wyrażany możliwością określania struktury ciągów komunikacyjnych i elastycznego, zmiennego charakteru zabudowy, stanowiącego odpowiedź na bieżące potrzeby życiowe. Rozgraniczanie obszarów miejskich ze względu na ich funkcję pozwalało wydobyć zarówno organiczny, jak i dynamiczny aspekt przestrzeni. Przestrzeń miejską określano jako sieć przyjmującą zmienne funkcje, której stałym komponentom można nadawać zmienną interpretację. Ewolucję ujęcia przestrzeni miejskiej w teorii urbanistyki lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych ubiegłego stulecia dobrze opisuje pojęcie systemu tworzonego w ramach megastruktur i utopii urbanistycznych, usprawniających realizację potrzeb technologicznych i przemysłowych rozwiniętego społeczeństwa kapitalistycznego. Owa „teoria systemu” zakładała poszukiwanie zasad leżących u podłoża współczesnego miasta, rozumianego jako zmienna i samoregulująca się przestrzeń, interpretowana jako całość związanych ze sobą komórek, które wzajemnie na siebie oddziałują i elastycznie modelują jej holistyczny wymiar. Pojmowanie przestrzeni jako systemu zdecentralizowanego, niepoddanego zewnętrznej kontroli, miało stać się odzwierciedleniem wartości demokracji, liberalizmu, komodyfikacji, a wreszcie konsumpcji<sup>12</sup>. Jednoznacznie utopijny wymiar miał stworzony przez Constanta Nieuwenhuysa projekt megapolis o nazwie Nowy Babilon. Związany z ugrupowaniem Cobra i Międzynarodowym Ruchem Sytuacjonistów artysta stworzył model megastruktury po-myślanej jako „psychogeograficzne mapowanie miasta”. Miasto wyobrażone w postaci elastycznego systemu ciągów komunikacyjnych i nawarstwiającej się zabudowy spełniało wizję nomadycznej wędrówki, zaplanowanej na rozrastających się, wznoszących się i pęczniejących poziomach, umożliwiających stałą, nieograniczony przepływ ludzi i ustanawianie nietrwałych, zmiennych porządków i form wspólnotowych. Nowy Babilon jako urbanistyczna utopia ujawniał nowy wymiar samoregulującego się społeczeństwa, wykorzystującego nowe technologie w wymiarze globalnej komunikacji i partycypacji – struktury przekraczającej partykularny charakter lokalnych kultur i odrębnych tradycji. Wizyjne miasto Constanta, kontynuując i radykalizując koncepcje miasta jako systemu cybernetycznego, ujawniało zarazem klaustrofobiczny wymiar stechnologizowanej megastruktury. Urbanistyczny model zapro-

<sup>11</sup> Por. A. C o l q u h o u n, *Modern Architecture*, Oxford University Press, Oxford 2002, s. 217-229.

<sup>12</sup> Por. tamże, s. 220n. W ramach tego zjawiska od początku lat sześćdziesiątych dwudziestego wieku rozwijały się zróżnicowane koncepcje i utopie urbanistyczne, na przykład japońskich metabolistów (widoczne przede wszystkim w projektach architektonicznych Kenzo Tange realizowanych w Tokio), w projektach brytyjskiej grupy Archigram założonej przez Petera Cooka, na przykład w koncepcji Plug-in City czy w projekcie dla Paryża autorstwa Yony Friedmana.



nowany przez artystę łączył w sposób charakterystyczny dla tego pokolenia architektów ambiwalentny stosunek do nowoczesnej technologii będącej obietnicą postępu z przeczcuciem katastrofy wpisanym w zimnowojenną retorykę.

### HEIDEGGEROWSKIE MIEJSCE

Wywołujące niepokój Heideggera pytanie o technikę oraz instrumentalizację wiedzy znalazło swoje rozwinięcie w koncepcjach architektonicznych końca lat siedemdziesiątych dwudziestego wieku. O ile polemikę z propozycją racjonalnego urbanistycznego planowania zawarł w Karcie ateńskiej, prowadzoną między innymi przez architektów z Team Ten oraz ich następców tworzących urbanistyczne megastruktury, można postrzegać jako wyraz rozluźnienia rygorystycznego, z góry określonego porządku oraz ewolucji w kierunku spontanicznego kształtowania przestrzeni i dostosowywania jej do pełnionych przez nią bieżących funkcji, a zarazem jako „ekspresję” wciąż elastycznie zmieniających się wspólnot i realizowanych zadań, o tyle następna dekada przyniosła odmienny sposób opisu podmiotowej (nie zaś społecznej) relacji do przestrzeni, czerpiąc inspiracje z refleksji fenomenologicznej i definiując charakter „miejsca”, które zostało wyodrębnione z uniwersalnie pojętej przestrzeni. Zdepersonalizowana struktura, określona zasadą swobodnej partycypacji, została wyeliminowana przez akcentowanie wymiaru pojedynczego spotkania i analizę percepcji odniesionej do określonej sytuacji. Ten nowy status „miejsca” w najwyraźniejszy sposób oddawał w swoich dokonaniach brytyjski architekt i teoretyk Kenneth Frampton, który nawiązywał bezpośrednio do Heideggera, poszukując znaczeń nowoczesnego regionalizmu<sup>13</sup>. Frampton wykorzystywał etymologiczne rozważania Heideggera nad związkiem między frazami „bauen”, „buan” oraz „ich bin” i opisywał zamieszkiwanie jako miejsce, jednostkowe zakorzenienie nasycone pamięcią, nastrojem i emocjami. Pojęcie „miejsce” (ang. place) niesie w sobie jego zdaniem konkretny, materialny sens, zastępując abstrakcyjną konotację, która cechuje pojęcie przestrzeni (ang. space)<sup>14</sup>. „Miejsce” staje się w tym ujęciu elementem

<sup>13</sup> Zob. K. Frampton, *Place, Production and Architecture*, w: tenże, *Modern Architecture: A Critical History*, Thames and Hudson, London 1982, s. 280-297. Autor nawiązywał do wcześniejszych rozważań, które zawarł w artykule *On Reading Heidegger* opublikowanym po raz pierwszy w przeglądzie „Oppositions” w roku 1974 (zob. <http://iris.nyit.edu/~rcody/Thesis/Readings/Frampton%20-%20On%20Reading%20Heidegger.pdf>; zob. też: tenże, *On Reading Heidegger*, w: *Theorizing a New Agenda for Architecture: An Anthology of Architectural Theory, 1965-1995*, red. K. Nesbitt, Princeton Architectural Press, New York 1996, s. 442-446).

<sup>14</sup> Por. H.F. Mallgrave, D.J. Goodman, *An Introduction to Architectural Theory: 1968 to the Present*, Wiley-Blackwell, Oxford 2011, s. 97-102.

produkcji sensu w sferze publicznej, w której pracuje architekt. Refleksja nad „miejscem” prowadziła Framptona do interpretacji tradycji regionalizmu. Zaproponowany przez niego „krytyczny regionalizm” był sposobem odmiennego spojrzenia na scenograficzny i fasadowy charakter postmodernistycznej architektury, w szczególności sposób identyfikowanej z projektami Roberta Venturiego. Frampton dookreślał dwa zasadnicze składniki „krytycznej” architektury: namacalność i tektonikę. Pierwsza cecha miała poszerzać wizualne doświadczenie miejsca-objektu o zakres fizycznego, konkretnego spotkania w określonym kontekście, klimacie, pejzażu. Tektonika zaś odnosiła się do materiału, rzemiosła, grawitacji, akcentując poetycki wymiar architektonicznej struktury, nieprzysłoniętej „pozorną” fasadą. Wydobycie fenomenologicznego aspektu analizowanego miejsca i odniesienie go do kategorii zamieszkiwania i zdomowienia pozwalało wyakcentować wielozmysłowość doświadczenia dotyczącego podmiotowej fizyczności i łączącego się z konkretnym obszarem oraz ze specyficzną pamięcią i pozwalało na krytyczne przemyślenie kontekstu wbrew uniwersalistycznej i formalistycznie pojętej koncepcji przestrzeni. Powrót do podstawowej struktury dostarczał sposobności do opisanego pozycji uczestnika określonej sytuacji.

Podejście fenomenologiczne zyskało większe znaczenie w latach dwudziestych ubiegłego stulecia. Jak twierdzą Harry F. Mallgrave i David J. Goodman, jednym z wariantów tej dekady był zwrot neomodernistyczny, charakteryzujący się geometryzacją formy, eksponowaniem tworzywa i tektoniki, dyskretną asymetrią, wydobywaniem zależności obiektu od topografii terenu, a wreszcie dynamizowaniem kompozycji ze względu na zmienne warunki oświetlenia, stanowiące też o jej charakterze<sup>15</sup>. Powiązanie prymarnych form wykorzystanych w bryle z procesualnym charakterem ich percepcji podkreślało charakter partycypacji – zmysłowego odczytywania architektury jako miejsca powiązanego z jego kontekstem. Można sporządzić długą listę nazwisk architektów posługujących się „językiem minimalizmu” – należą do nich Jacques Herzog i Pierre de Meuron oraz Jean Nouvel, Marcus Diener i Roger Diener czy John Pawson. Zainteresowanie przestrzenią ujętą poprzez regularne płaszczyzny i określone proporcje, przyjmującą światło oznaczało powrót do wzorców modernistycznych, a zarazem krytykę postmodernistycznego pastiszu. Przede wszystkim jednak stanowiło ono próbę włączenia podmiotu-uczestnika w wymiar architektoniczny. Na drodze prostych podziałów podmiot-uczestnik mógł odczytywać złożoną sytuację swojego cielesnego uczestniczenia w wyodrębnionym przestrzenno-wizualnym obszarze.

Szczególną rolę w propagowaniu „fenomenologicznej architektury” odegrał Steven Holl, budując teorię jej sensu. W monografiach z lat 1989 i 1996

<sup>15</sup> Por. tamże, s. 194-214.



zatytułowanych *Anchoring*<sup>16</sup> podkreślał zależność architektury od miejsca i wskazywał na takie jej determinanty, jak wykorzystywanie lokalnych materiałów, pamięci i tradycji oraz charakterystyki otoczenia. Architekturę postrzegał jako zależną od uwarunkowań, ale też dynamicznie włączoną w zastaną przestrzeń, określoną charakterem tworzywa i światła. Architektura w tym ujęciu miała stać się źródłem zmysłowego i fizycznego przeżycia. Odniesienia symboliczne, architektoniczne cytaty i emblematy miały w niej zostać zastąpione plastycznym kształtem jako źródłem tego przeżycia i sposobem egzystencjalnej organizacji świata. W ujęciu Holla ścisła zależność między podmiotem a przestrzenią przyjmuje transcendentny wymiar współzależności – „zakotwiczenia”. Symboliczna narracja detali architektonicznych, cytatów i pastiszu zostaje zastąpiona budową ekspresyjnej, wielozmysłowej przestrzeni, oddziałującej na jej uczestnika. Sytuacja nowej architektury zdaje się dotyczyć podstawowych tropów podjętych przez Maurice’a Merleau-Ponty’ego, dotyczących haptycznego i wizualnego doświadczenia przestrzeni, opisywanej jednak nie tylko przez parametry fizyczne, ale także przez metafizyczny wymiar zakorzenienia.

#### NIEUSTANNA REORGANIZACJA WIDZENIA DYSTANS FOTOGRAFA

Podlegające opisanym przemianom pojmowanie przestrzeni w ramach teorii architektury nowoczesnej, poddawane rewizji i reinterpretacji, czerpie z różnych tradycji i szkół architektonicznych, a jego rozwój nie ma charakteru linearnego. Dynamikę jego przemian określa natomiast granica między modernistyczną, zamkniętą bryłą, blaskiem szklanej płaszczyzny, układem pasowych, racjonalnych planów urbanistycznych, a ich różnicowaniem w danym kontekście, zmiennej strukturze i wreszcie w prowadzonej refleksji nad obecnością podmiotu. Przywołane na początku niniejszych rozważań fotografie autorstwa Jeffa Walla i Andreeasa Gursky’ego odnoszą się do różnych faz i postaci architektury modernistycznej. Zainteresowanie tych artystów fotografowaniem architektury wykracza poza formułę dokumentalną, wydają się oni bowiem poszukiwać wizualnego ekwiwalentu wejścia w przestrzeń wykreśloną za pomocą modernistycznego modułu. Kształtowane współczesną konwencją fotograficzną skupienie uwagi na wybranych aspektach architektury modernistycznej wpisuje ich twórczość w obszar „zwrotu przestrzennego”, zmierzającego do ukazania głębokiego związku między podmiotem a miej-

<sup>16</sup> Zob. S. Holl, *Anchoring: Selected Projects 1975-1988*, Princeton Architectural Press, New York 1989; t e n Ź e, *Anchoring*, Princeton Architectural Press, New York 1996.

scem. Współczesne spojrzenie fotografa, jego udział w ujmowaniu przestrzeni architektury modernistycznej, zdaje się ukazywać odmienne traktowanie przestrzeni, zogniskowanej w nowoczesnym obiekcie.

Wielkoformatowe prace Jeffa Walla charakteryzują się drobiazgową, sceniczną aranżacją, starannym upozowaniem bohaterów, przemyślanym oświetleniem, a wreszcie wyreżyserowanym układem kompozycji, maskowanym przez wywoływane przez nią wrażenie przypadkowości ujęcia i odniesienie do codziennych czynności<sup>17</sup>. W swoich pracach artysta łączy quasi-filmową inscenizację z naturalnością prezentowanej sceny, wykorzystując współczesne rekwizyty i sytuacje w nawiązaniu do dzieł malarskich (na przykład Maneta czy Chardina) i akademickich zasad kompozycji. Wyostrenie szczegółów równomiernie wpisanych w obrazową przestrzeń nadaje jego pracom charakter monumentalnej i autonomicznej całości.

W twórczości Walla, począwszy od jego prac najwcześniejszych, czyli fotografii zdemolowanego wnętrza (*The Destroyed Room*, 1978) i fotografii studyjnej (*Picture for Women*, 1979), poprzez fotografie przedstawiające postaci w pomieszczeniach gęsto wypełnionych różnymi przedmiotami (*Untangling*, 1994; *A View from an Apartment*, 2004-2005), aż po fotografie ukazujące sceny uliczne (*Untitled (Overpass)*, 2001), można zaobserwować konsekwentny rozwój charakterystycznych chwytów formalnych, związanych z ograniczeniem przestrzeni przedstawionej i akcentowaniem wewnętrznych zależności między obecnymi w niej detalami. Wall posługiwał się techniką maksymalnego wyostrenia poszczególnych partii zdjęć, akcentował rolę oświetlenia wydobywającego strefy obrazu korespondujące z wykorzystywaną przez niego technologią podświetlonych kasetonów (ang. lightbox), ustanawiając warunki widzialności fotografii (obrazu). Jego fotografie oferują całościowe ujęcia, prezentując zarazem zależności między postaciami a rzeczami we wspólnej, intensywnej przestrzeni wizualnej, odkrywającej skomplikowane relacje między człowiekiem a otaczającym go światem przedmiotów. Sposób fotografowania, aranżowanie scen i poszukiwanie właściwego oświetlenia odtwarza proces nieustannej reorganizacji widzenia, prowadzący – jak ujmował to Michael Fried – do wrażenia kompletnej autonomii i „wizualnej absorpcji” świata przedstawionego<sup>18</sup>. Sceny odseparowane od rzeczywistości widza, skupione na wewnętrznych relacjach, stają się świadectwem egzystencjalnego projektu „bycia w świecie”.

Inne składniki wizualne charakteryzują twórczość Andreeasa Gursky’ego – opracowującego pozbawione dramaturgii tematy „zwyczajnej”, wielkomiiej-

<sup>17</sup> Zob. P. G a l a s s i, *Unorthodoxe*, w: *Jeff Wall* (katalog wystawy), Museum of Modern Art, New York 2007-2008.

<sup>18</sup> Por. M. F r i e d, *Why Photography Matters as Art as Never Before*, Yale University Press, New Haven–London 2009, s. 37-62.

skiej, rzeczywistości. W swoich pracach posługuje się on zdystansowanym, „podwyższonym” punktem widzenia, obejmującym całe grupy postaci. Kierunek przemian twórczości artysty wyznaczają kolejne fotografie w jego karierze. Charakteryzują się one coraz większym oddaleniem fotografa od sceny i coraz szerszym kadrem, co jednocześnie wzmacnia znaczenie relacji między rozpoznawalnymi w krajobrazie detalami a skalą przedstawienia (na przykład w pracach *Sunday Strollers* z roku 1985, *Düsseldorf Flughafen II* z 1994 czy *Ratingen Swimming Pool* z 1987). Prace te akcentują radykalne odseparowanie fotografa od przedstawianej przez niego sceny i uniemożliwiają rozpoznanie faktycznej odległości, z której wykonane zostało zdjęcie. Skala fotografii i wyrazistość szczegółów prowadzi do podwójnej lektury tych prac: z jednej strony jest nią śledzenie detali (mikrostruktury), z drugiej zaś zdystansowana obserwacja całej kompozycji (makrostruktury). Dobrym przykładem takiego ujęcia jest choćby *Salerno I* z roku 1990. Rozwój fotografii Gursky’ego przebiegał od ujmowania zwyczajnych scen do kreowania kompozycji sięgających abstrakcji i prezentacji całości złożonych z powtarzalnych modułów. Łącząc dwie skale – makro i mikro – Gursky tworzył swoisty społeczny dokument, rejestrując zachowanie jednostek w instytucjonalnych, publicznych ramach, poddane dyscyplinującej organizacji wizualnej i uniformizacji określonej powtarzalnością pozycji i ubiorów fotografowanych postaci (na przykład w pracach *Hong Kong Stock Exchange* z roku 1994, *Atlanta* z 1996 czy *Stateville, Illinois* z 2002). Ten sposób rejestracji zmierza do nadania obrazom jednolitej wartości, do redukcji różnic i napięć oraz do uchwycenia wewnętrznej równowagi fotografii jako autonomicznej obrazowej całości, prezentującej świat skupiony na wykonywanych czynnościach, nieuwarunkowanych obecnością świadka-fotografa<sup>19</sup>.

Wzmocnieniu tego poczucia samoistości i wyobcowania prezentowanej rzeczywistości służy trudno uchwytny punkt umieszczenia aparatu (zawsze nieco podwyższony, ujmujący szeroką przestrzeń z równym natężeniem ostrości). Po roku 1990 Gursky stosował elektronicznie opracowaną fotografię cyfrową, która daje wrażenie zrównoważonego i zdystansowanego, wyzwolonego, swobodnie ogarniającego całość, odcieleśnionego pola widzenia. Artysta zmierza w ten sposób do optycznego „spłaszczenia” przedstawianej sceny i wydobywania jej abstrakcyjnej struktury, w której rejestruje postaci zaabsorbowane mechanicznymi, powtarzalnymi czynnościami, uniemożliwiając rozpoznanie ich indywidualnych emocji.

Wall i Gursky, posługując się odmiennymi środkami wyrazu, jako zasadniczy temat swojej twórczości wybierają rejestrację życia codziennego związanego z architektoniczną, miejską ramą. W tym sensie są oni kontynu-

<sup>19</sup> Por. tamże, s. 156-182.

atorami fotografii wernakularnej, akcentującej przypadkowość, potoczność, ujawniającej subiektywny sposób uczestniczenia fotografa w rozwijającej się akcji, nasyconej refleksami i odbitymi obrazami, które tworzą niekoherentną, „przypadkową” formę zdjęcia<sup>20</sup>. Ten modernistyczny wzorzec „chwytania obrazów” eksponujących zaangażowanie fotografa Wall i Gursky wyraźnie jednak przekształcili, starannie montując przestrzeń obrazową za pomocą techniki cyfrowej i radykalnie separując miejsce fotografa od przedstawionej sceny.

## FOTOGRAFIA ODZWIERCIEDLENIE PRZYNCYPIÓW ARCHITEKTONICZNYCH

Wykonana przez Jeffa Walla fotografia pawilonu wystawowego w Barcelonie i zdjęcie jednostki mieszkaniowej w Paryżu, którego autorem jest Andreas Gursky, ukazują zakres proponowanych przez tych artystów sposobów wykorzystania aparatu fotograficznego, ale posiadają też swój szczególny wymiar, pozwalający odnieść je do architektonicznej spuścizny modernizmu. Fotografia Walla akcentuje elementy stylu charakterystyczne dla niemieckiej architektury. Dzięki centralnemu usytuowaniu aparatu ujmuje w szerokim kadrze całą przestrzeń jednego z pomieszczeń pawilonu. Ukazuje konsekwentnie realizowaną zasadę kontrastów materiałów dekoracyjnych i tradycyjnych (na przykład różnych rodzajów marmuru, zmarszczonej kurtyny oraz klasycyzującej rzeźby tancerki Georga Kolbego) z wielkimi przezroczystymi taflami przeszkleń. Prezentuje wolny plan oparty na konstrukcji słupowej, przenikanie się poszczególnych stref wnętrza, ograniczenie przestrzeni, a zarazem jej swobodne powiązanie z zewnętrznym obszarem z centralnie osadzoną sadzawką i wreszcie użycie nowych materiałów, eksponowane połyskującą, chromowaną powierzchnią metalu. Ten sceniczny, reprezentacyjny, ale też bardzo oszczędny styl Ludwiga Miesa van der Rohego (charakterystyczny także dla zamówień prywatnych, czego dowodem może być willa Tugendhatów w czeskim Brnie zaprojektowana przez tego architekta w latach 1928-1930), pokazany został w sytuacji pozbawionej oficjalnego charakteru przez uwzględnienie w wystroju pomieszczenia prostych, swobodnie rozmieszczonych taboretów, niestarannie rozłożonego czarnego dywanu, niedbale zmarszczonej czerwonej kurtyny i wreszcie ciemnoskórego mężczyzny myjącego szyby, znajdującego się w głębi kadru<sup>21</sup>.

<sup>20</sup> Zob. S. E d w a r d s, *Vernacular Modernism*, w: *Varieties of Modernism*, red. P. Wood, Yale University Press, New Haven-London 2004, s. 241-264.

<sup>21</sup> Wymowa tej pracy może obejmować również wątek krytyczny, eleganckie wnętrze modernistycznej architektury może bowiem stanowić wyraz modelu podporządkowania i zachodniej dominacji wobec Innego, reprezentowanego przez postać ciemnoskórego mężczyzny myjącego okna.

Fotografia Walla „dokumentuje” wczesnomodernistyczne eksperymenty Miesa van der Rohego, posługującego się horyzontalną, nowoczesną bryłą budynku z uwzględnieniem klasycznych zasad proporcji w skali kameralnej. Niejako prezentuje podstawowy zamysł architekta: dążenie do istoty, redukcji i prostoty, operowanie prostą kubiczną formą, funkcją niezdefiniowaną i uogólnioną oraz umożliwienie różnych zastosowań. Architektura Miesa van der Rohego jawi się jako czysto wizualny układ elementów przekraczających swoją tektonikę i tworzących wyrafinowany, wysublimowany porządek nasycony miękkim światłem. Ten „neoplatonicki aspekt” – dematerializacji i sublimacji, jak podkreśla Alan Colquhoun – oznaczał w programie architekta odsłanianie duchowości możliwe jedynie w formie współczesnej, czyli przez zastosowanie nowoczesnych technik i technologii. Nowoczesny modus umożliwiać miał dotarcie do istoty, uniwersum i blasku światła<sup>22</sup>. Fotografia Walla zdaje się odzwierciedlać pryncypia architekta. Realizuje je jednak w czasie terazniejszym – zasadnicza funkcja fotografii jako rejestracji naoczności zostaje wzmocniona poprzez wybór określonej sceny – wysublimowana przestrzeń architektury zostaje wypełniona zwyczajnością, codziennością, prozaicznymi zdarzeniami.

Inny aspekt modernizmu prezentuje w swojej fotografii Andreas Gursky – jego frontalna ekspozycja jednostki mieszkaniowej podkreśla monumentalne aspiracje modernizmu. Rozciągająca się od krawędzi do krawędzi obrazu elewacja budynku, jednorodnie podzielona geometryczną kratownicą, wytwarza efekt abstrakcyjnej kompozycji, akcentując gigantyczny rozmiar bloku, ale także granicę między pojedynczymi mieszkaniami a zewnętrzną przestrzenią publiczną. Wizualna krawędź szerokiego pasa staje się obszarem napięcia między pojedynczością, indywidualnością a efektem „all-over” manifestującym prywatność w powtarzalnej monumentalnej strukturze. Gursky zdaje się poszukiwać wizualnej analogii dla postulatu „nowej monumentalności”, stereotypizowanego przez modernistycznych architektów w latach czterdziestych ubiegłego wieku. Monumentalność została w nim powiązana z powojennymi tendencjami demokratycznymi, którym miała dać wyraz nowoczesna, egalitarna i uwzględniająca sferę publiczną urbanistyka. Nowoczesna architektura miała uczestniczyć w zbiorowym życiu, pełniąc funkcje usługowe, rozrywkowe i komercyjne w nowoczesnym, plastycznym Gesamtkunstwerku<sup>23</sup>. Starannie

---

W tym sensie fotografię tę można zestawić z pracą Walla zatytułowaną *Mimic* (1982), przedstawiającą rasistowski gest białego mężczyzny wobec Azjaty na ulicy w Vancouver.

<sup>22</sup> Por. C o l q u h o u n, dz. cyt., s. 179.

<sup>23</sup> Temat „nowego monumentalizmu” został sformułowany w manifestie ogłoszonym w roku 1943 przez Siegfrieda Giediona, Fernanda Légera i Josepa Lluisa Sertę zatytułowanym *Nine Points on Monumentality* (zob. <http://www.ub.edu/escult/doctorat/html/lecturas/sert1.pdf>). Por. F r a m p t o n, *Modern Architecture*, s. 223.

ujęty układ jednostki, zróżnicowanej kolorystycznie, z usługowym przyziemiem, wkomponowany w panoramiczne, poszerzone pole fotograficznego kadru Andreasa Gursky'ego, można interpretować jako wizualny ekwiwalent całości, totalnie pomyślanej sfery publicznego monumentu, wykreślonego strukturą współczesnego obrazu.

Fotografie Walla i Gursky'ego stanowią do pewnego stopnia analogię – wytworzoną za pomocą innego medium – propozycji modernistycznych architektów. Akcentują z jednej strony „duchowy”, kameralny wymiar przestrzeni nowoczesnej architektury, z drugiej zaś jej „monumentalny”, społeczny i publiczny charakter. Fotografie wykonane w ostatniej dekadzie dwudziestego wieku wpisują się zarazem w nową koncepcję myślenia o przestrzeni, opisują współczesny wymiar modernistycznej spuścizny, ujęty w złożoną narrację dotyczącą podmiotowej relacji z miejscem. Nie tyle dokumentują, ile raczej, przywołując słowa Walla, znajdują się „w pobliżu dokumentu”<sup>24</sup>, wytwarzają szczególną sytuację, wprowadzają własną przestrzeń, interpretując zamysły modernistycznych architektów. Mają własną, osobną specyfikę. Oddziałują skalą, detalem i całością organizowaną w procesie widzenia. Wykonane za pomocą techniki cyfrowej fotografie prezentują szerokie ujęcia, nasilają intensywność barw, podkreślają równomierne rozłożenie i wyostrenie detali, a jednocześnie maskują pozycję fotografa. Gursky fotografuje swój obiekt z podwyższonego punktu widzenia, uniemożliwiając zidentyfikowanie miejsca umieszczenia aparatu, Wall eksponuje połyskujący światłem filar, wymazując odbicie fotografa. Oferują oni czystą wizualną przestrzeń – Gursky skupioną, związaną z płaszczyzną kadru fotograficznego, Wall ujętą prostokątem pomieszczenia. Fotografie pozwalają na swobodę widzenia niezapośredniczonego przez fotografa, który zdaje się być odcielesnionym, nieobecnym medium. Widz *Morning Cleaning* odkrywa zależności i relacje tworzące scenię pawilonu wystawowego, poszerzając przejrzysty, zredukowany, purystyczny wyraz jego scenicznego porządku – dostrzega jego nieformalny charakter, naznaczony obecnością przedmiotów i odwróconej postaci. Granicę przedstawienia wyznacza połyskujący filar, który wprowadza podział percepcji wnętrza na dwie niesymetryczne części i zyskuje swój wizualny odpowiednik w głębi – w rzeźbiarskim wyobrażeniu sylwetki kobiety oraz w pochylonej sylwetce mężczyzny. Boczna szyba znajduje swoje przestrzenne rozwinięcie w strumieniu światła obrysującym prostokąt na powierzchni marmurowej ściany. Fotografia, równomiernie rozkładając akcenty wizualne, skłania do studiowania szczegółów: drobnych fałdów na krawędzi dywanu i delikatnych smug płynu na panelach szyb po przeciwnej stronie wnętrza,

<sup>24</sup> *Jeff Wall: New Work* (Marian Goodman Gallery, New York, September 20-November 2, 2002) [notatka prasowa], cyt. za: F r i e d, dz. cyt., s. 66.



a także refleksów taboretów w ujmującej wnętrze tafli szkła. Widz zostaje zatem włączony w porządek przedstawienia – wpisany w jego układ przestrzenny, może swobodnie penetrować różne jego fragmenty, odczytując ich wzajemne związki, powtórzenia, rytmy. Wnika zarazem w materialną tkanę wnętrza, porządkowanego i nasyconego szczegółami, eksponującego fakturę, bliki świetlne i rozmycia. Koncepcja transparentności pawilonu Miesa van der Rohego – podporządkowana idei sublimowania nowoczesnej technologii, nasycona zostaje znaczeniami codzienności, wprowadzającymi widza w wizualne i przestrzenne parametry pomieszczenia. Wyraziste materiały, faktury, detale, dostrzegane w sekwencjach, w czasowym następstwie zdarzeń, wnikają w proces postrzegania przestrzeni, konstytuując miejsce dla podmiotu-widza. Wall oferuje spojrzenie pozwalające analizować komponenty wizualnej sytuacji. Dzieło architektury modernistycznej wpisuje w obszar współczesnej refleksji nad fenomenologicznym wymiarem architektury, akcentując jednostkowość, dyskretną ekspresję materiałów, wreszcie „wernakularny” charakter sceny, wbudowanej w kubistyczny zarys modernistycznej bryły, odsłaniając ją w „ucieleśnionym spojrzeniu” – relacji między podmiotem a rozwijającą się, stopniowo organizowaną przestrzennością<sup>25</sup>.

Andreas Gursky dekontekstualizuje obszar nowoczesnej architektury, podkreśla jej modularność, a zarazem radykalnie odcina ją od otaczającej przestrzeni miasta – zabudowań Montparnasse’u. Zdecydowanie wykadrowuje przestrzenne relacje – elewacja wypełnia całą scenę przedstawienia. Zabieg ten prowadzi do zakwestionowania materialności bryły. Rozległa płaszczyzna, starannie złożona z kolejnych ujęć, zdaje się przetwarzać architektoniczną bryłę w wysublimowaną kompozycję osiągniętą za pomocą współczesnej technologii cyfrowej – powiązane detale, spojone krawędzią obrazu, nasycają przedstawienie aurą wizualnego spektaklu. Fotograficzne spojrzenie łączące regularność struktury z różnorodnością poszczególnych okiennych płytin akcentuje migotliwość, wizualną atrakcyjność spektaklu rozgrywającego się w pulsujących komórkach, ujętych sztywną geometrią ramy. Monumentalność i skala zdają się tracić związek z partycularną tożsamością społecznej wspólnoty, a zyskują wymiar mechaniczny, zunifikowany, globalny. Gursky wykorzystuje możli-

<sup>25</sup> Projekt zażyłości percypującego cielesnego podmiotu z odsłaniającym się w czasie światem jest zasadniczym rysem *Fenomenologii percepcji* Merleau-Ponty’ego. Komentując założenia filozofa, Piotr Mróz pisał: „Percepcja to nic innego, jak «dochodzenie» ucieleśnionego podmiotu do pewnego kontekstu, tła, do wiązek relacji i wzajemnych odniesień. Percepcja – a to zapewne chciał podkreślić filozof – jest w najwyższym stopniu fenomenem intersensorycznym, jest zawsze usytuowana, a więc «bliskoznaczna» mojemu sposobowi egzystowania w świecie, orientowania się w nim [...]. Jest ona wyjściem do czegoś pierwotnie nieokreślonego, a dojściem do początkowo mglistych przejawów [...] fizjonomii rzeczywistości, potem jej figur, sensów i znaczeń” (P. Mróz, *Sztuka jako projekt. Filozofia i estetyka Maurice’a Merleau-Ponty’ego*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2002, s. 61).

wości technologii cyfrowej do obrazowania współczesnych znaczeń kategorii miejsca i zamieszkiwania, lokując je w globalnym porządku opisanym innymi współrzędnymi – topografią nomadyczną, migracyjną i hybrydyczną. Architektura nowoczesna jawi się jako ekran, zszyty szeroką panoramą zdjęcia, ujawniający uwarunkowania współczesnego świata, preferującego zmienność, fluktuację, różnorodność, cyrkulację. Rozciągając je do granic fotograficznego kadru, Gursky wydobywa wyrazistą, ograniczającą, klaustrofobiczną strukturę – tkankę ponowoczesnego „imperium”, ustanawiającego ład społeczny, ekonomiczny i polityczny<sup>26</sup>. Wyeksponowana geometryczna krata modernistycznego budynku staje się synekdochą przemian politycznych i kulturowych.

Fotografie Jeffa Walla i Andreeasa Gurskiego różnicują obraz architektury nowoczesnej, stają się sposobem jej przemyślenia zgodnie z współczesną refleksją o przestrzeni i miejscu – jawiących się jako różnorodne, odmienne, lokalne, ale także cybernetyczne, samoregulujące się, oparte na uwspółcześnionych modelach high-tech. Ich twórczość, poszukując granic medium fotograficznego, staje się śladem formowania podmiotowości zawartej między codziennym doświadczeniem a rozproszonym spojrzeniem przyjmującym wymiar globalny.

---

<sup>26</sup> Por. M. H a r d t, A. N e g r i, *Empire*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 2000. Autorzy interpretują zglobalizowany świat w kategoriach korporacyjnego imperium, które nie posiada zewnętrznych granic. „Eksponowane przez postkolonialną teorię terminy takie, jak różnica, cyrkulacja czy mobilność prezentują wartości preferowane przez współczesne korporacje i kapitał. Imperium jest zdepersonalizowaną, zdeterytorializowaną, amorficzną strukturą, która próbuje regulować wszystkie społeczne relacje i wymiany” – pisze Niru Ratnam, odnosząc się do terminu „imperium” (N. R a t n a m, *Art and Globalization*, w: *Themes in Contemporary Art*, red. G. Perry, P. Wood, Yale University Press, London 2004, s. 295. Tłum. fragm. – M.L.).