



Jerzy Olek*

Wymywanie z kontekstu

Extracting out of context

Medytacje widzenia

Nie zawsze mniej oznacza więcej, jednak czasem się to zdarza. Akceptowane przez umysł niedopowiedzenia pozwalają oczyścić pole percepcji ze zbędnych dodatków. Interesujący detal wybierany jest na ogół świadomie z całości widzianego obiektu. Inne jego części, choć są dostępne wzrokowi, zostają unieważnione. Pozwala to konkretny fragment, umownie wyjęty z reszty przedmiotu, uczynić jego znakiem.

Sterowane umysłem wyglądy pojedynczych elementów, wyjętych z całości, jawią się jako autonomiczne obrazy. Są osobne i esencjonalne. Wyalienowaniem legitymizują swoje niezależne trwanie. Mimo że detale są fizycznie obecne, zarejestrowane wyglądy nie potwierdzają automatycznie ich realnego istnienia. Stają się skrótem, symbolem, esencją tego, co wyjęte zostało z pierwotnego kontekstu, będąc dostępne teraz pod postacią obrazu.

Do pełnienia podwójnej funkcji: wiernego obiektowi świadka jego chwilowego stanu oraz kreatora swobodnie przekształcającego zapisywany przezeń motyw, doskonale nadaje się fotografia, raz odgrywając rolę umownie wiarygodnego dokumentu, kiedy indziej stając się wyzwoloną z faktycznego wyglądu zarejestrowanego na kliszy przedmiotu autonomiczną względem niego ikoną.

Interesując się architekturą modernizmu, zwróciłem uwagę na sposób, w jaki znane budowle tamtej epoki są przedstawiane przez współczesnych artystów fotografii, będących nierzadko również architektami. O tym, jak

Meditations of vision

Not always less means more, however at times it does happen. Understatements accepted by the mind allow us to clear the field of perception of unnecessary additions. An interesting detail is usually consciously selected from the whole object that is observed. Other parts of it, although accessible to the eye, are annulled. This enables a specific fragment, conventionally removed from the rest of the object, to become its sign.

Mind-controlled appearances of individual elements taken, or extracted, out of the whole appear as autonomous images. They are separate and essential. They legitimize their independent duration by means of alienation. Although the details are physically present, the registered appearances do not automatically confirm their real existence. They become the abbreviation, symbol, essence of what has been taken out of the original context, now being available in the form of an image.

For fulfilling a dual function, i.e., once being loyal to the object, a witness to its momentary condition and then a creator which freely transforms the motif that is being recorded, photography is perfectly suited, once playing the role of a conventionally credible document, at other times becoming liberated from the actual appearance of the object registered on the film with an autonomous icon.

Being interested in the architecture of modernism, I paid attention to the way in which famous buildings of that époque are presented by modern artists of photography, who are often architects as well. Exhibitions of their works and accompanying publications present the way they perceive austere geometrical and functional objects of the 1920s and 1930s. Commenting on the stylistics of the images they created, it should be seen against

* ORCID: 0000-0002-1267-6273. Wydział Prawa i Komunikacji Społecznej Uniwersytetu Humanistycznospołecznego SWPS we Wrocławiu/Faculty of Law and Communication, SWPS University of Social Sciences and Humanities in Wrocław.

widzą surowe w swym zgeometryzowanym funkcjonalizmie obiekty powstałe w latach 20. i 30. minionego stulecia, mówią wystawy ich prac i towarzyszące im wydawnictwa. Komentując w dużym uproszczeniu stylistykę tworzonych przez nich obrazów, należałoby ją odnieść do wypracowanych w Bauhausie reguł kompozycyjnych.

Jednym z tych, którzy głosili potrzebę zmodyfikowania i przewartościowania procesu widzenia, był László Moholy-Nagy. Jako pedagog i artysta szczególną uwagę darzył fotografię, uważając ją za najbardziej odpowiedni środek do zmiany odbioru nowoczesnego świata przez współtworzącego go człowieka. W 1925 r. wyjaśniał: [...] *niemożliwym jest uchwycenie jądra ruchu ręcznymi środkami artystycznymi; także możliwości obiektywu w zakresie zniekształcenia – widok z góry, z dołu, pod kątem – [...] dają oryginalną optykę, której nie są w stanie uzyskać nasze skrzepowane prawidłami asocjacji oczy* [1, s. 7]. Słowa te znalazły się w jego rozprawie *Painting, Photography, Film (Malarstwo – fotografia – film)* [1]. W zdominowanym techniką świecie fotografia wydawała mu się najbardziej odpowiednim narzędziem do dokumentowania zachodzących zmian, ale również doskonałym środkiem wyrazu służącym propagowaniu nowych idei.

Niezłomnie powtarzał, że *Aparat fotograficzny jest naszym najpełniejszym środkiem pomocniczym do początków widzenia obiektywnego* [1, s. 28]. Zakładał, że problemy społeczne rozwiązane zostaną za pomocą perfekcyjnej techniki wykorzystywanej w procesie nowoczesnej wizualizacji. Niewątpliwie fotografia w nowym jej ujęciu wzbogacała paletę utrwalonych wcześniej widoków, dopełniając ją radykalną formą, taką choćby jak kompozycja motywu ujmowanego zdecydowanie po przekątnej. Podobnej dynamice planu zdjęciowego był wierny Aleksander Rodczenko, czołowa postać rosyjskiego konstruktywizmu.

Szczególny stosunek Moholy-Nagya do fotografii wynikał z jego wiary w nieporównywalną z innymi środkami przekazu perswazyjną siłę narzędzia mechanicznego. Wyższość fotografii miała polegać na [...] *uwidacznianiu za pomocą aparatu fotograficznego egzystencji, które są niepostrzegalne lub niezauważalne dla naszego optycznego instrumentu – oka; tzn. że aparat fotograficzny może udoskonalić, względnie uzupełnić, nasz instrument optyczny – oko* [1, s. 28]. W mniemaniu takich artystów jak on obiektyw miał uczyć oko nieskrępowanego konwencjami widzenia. Za jego pośrednictwem poznawali rejestrowaną rzeczywistość z nieznaną im wcześniej strony. Do grona radykalnych reformatorów należał również „człowiek z kamerą” – wybitny realizator kronik filmowych Dziga Wiertow. Wraz z członkami grupy Kino-Oko ogłosił w 1922 r. manifest postulujący wprowadzenie do dokumentu filmowego nowatorskich technik i niestronienie od formalnych eksperymentów. Wiertow głęboko wierzył w nieograniczone możliwości penetracji widzialnej rzeczywistości przez mechaniczne oko, oko wszechwidzące, dysponujące nieporównanie większym zakresem optycznego ingerowania w widziane niż ten, jaki ma ludzkie oko.

Formuły, w jakie Wiertow ubierał swoje poglądy, były typowe dla poetyki wypowiedzi przedstawicieli awan-

the background of the compositional rules which were developed in Bauhaus.

One of those who proclaimed the need to modify and re-evaluate the process of vision was László Moholy-Nagy. As a pedagogue and artist, he was particularly keen on photography, considering it to be the most appropriate means to change reception of the modern world by man co-creating it. In 1925 he explained that [...] *it is equally impossible for manual means of creation to fix the quintessence of a movement; nor should we regard the ability of the lens to distort the view from below, from above, the oblique view – as in any sense merely negative, for it provides an impartial approach, such as our eyes, tied as they are to the laws of association, do not give* [1, p. 7]. These words are cited from his dissertation *Painting, Photography, Film* [1]. In the world dominated by technology, photography seemed to him the most appropriate tool for documenting changes taking place, as well as an excellent means of expression for propagating new ideas.

He unwaveringly repeated that *Thus in the photographic camera we have the most reliable aid to a beginning of objective vision* [1, p. 28]. He assumed that social problems would be solved by means of a perfect technique used in the process of modern visualization. Undoubtedly, photography in its new approach enriched the palette of previously captured views, complementing it with a radical form such as a strongly diagonal composition of a motive. Similarly, Alexander Rodchenko, a leading figure in Russian constructivism, was faithful to the dynamics of the film set.

Moholy-Nagy's special attitude towards photography resulted from his belief in the persuasive power of the mechanical tool, which was incomparable to other media. The superiority of photography was supposed to consist in [...] *making visible existences which cannot be perceived or taken in by our optical instrument, the eye; i.e., the photographic camera can either complete or supplement our optical instrument, the eye* [1, p. 28]. According to artists like him, a photographic lens was supposed to teach the eye to see without using conventions. Thanks to it, they got to know recorded reality from a previously unknown side. “Man with a Movie Camera”, namely an outstanding producer of newsreels Dziga Vertov, also belonged to the group of radical reformers. Together with the members of the Cine-Eye group, in 1922 he announced a manifesto postulating the introduction of innovative techniques to the film documentary and implementation of formal experiments. Vertov deeply believed in the limitless possibilities of penetration of visible reality through a mechanical eye, an all-seeing eye, with an incomparably greater range of optical interference in that which is seen than the one the human eye possesses.

The formulas in which Vertov dressed his views were typical of the poetics of the avant-garde representatives of that époque. Here are some samples: *“Cine-Eye” as “that which the eye is not able to see”; it's a microscope and a telescope of time, it's a negative of time, it's an opportunity to see without restrictions and without distance* [2, p. 43]. Or: *Me – cine-eye. Me – a mechanical eye.*

gardy tamtej epoki. Oto próbki: „Kinooko” jako „to, czego oko nie dostrzega”; to mikroskop i teleskop czasu, to negatyw czasu, to możliwość widzenia bez ograniczeń i bez dystansu [2, s. 43]. Albo: *Ja – kinooko. Ja – oko mechaniczne. Ja, maszyna, ukazuję wam świat takim, jakim ja tylko mogę go zobaczyć* [3, s. 28]. Nadzieje Moholy-Nagya i Wiertowa związane z uzbrojeniem naturalnego organu człowieka w nowoczesne instrumenty były zadziwiająco zbieżne. Obaj uważali, że techniczne narzędzia mają wystarczającą moc sprawczą, by stać się nieocenionymi aparatami pomocnymi w spopularyzowaniu awangardowych środków wyrazu i utrwaleniu rewolucyjnych przemian. Nie tylko zresztą oni.

W Niemczech przełomu lat 20. i 30. XX stulecia powstał i szybko rozprzestrzenił się ruch artystyczny o nazwie Nowa Rzeczowość (Neue Sachlichkeit). Związani z nim twórcy przeciwstawili się wizyjności zakademizowanego ekspresjonizmu, opowiadając się za obiektywnym przedstawianiem rzeczywistości. Symboliczne odniesienia, często formułowane w języku abstrakcji, miały zastąpić realizm maksymalnie wyczyszczony z subiektywizmu. W gronie wyznawców założeń Nowej Rzeczowości znaleźli się również fotografowie. Niektórzy z nich nadmiernie estetyzowali uwieczniany motyw, nie pozwalając mu zaistnieć w werystycznej samoreferencji. Uprawiany przez nich realizm bywał zbyt elegancki, by móc przekonywać faktyczną dosadnością przedstawianej sceny.

Taką superrealistyczną twórczość, wysmakowaną do tego stopnia, że przestawała być wiarygodnie realistyczna, tworzył Albert Renger-Patzsch. Jego wydany w 1928 r. album *Die Welt ist schön (Świat jest piękny)* [4] ze 100 fotografiami miał uchodzić za sztandarową manifestację nowego widzenia. Ze strony wymagających intelektualistów był nie do przyjęcia. Oto, co napisał w *Malej historii fotografii* Walter Benjamin: *Domeną obiektywu staje się optyczne zawładnięcie światem; pojawia się fotograficzny skryba. [...] To, co w fotografii twórcze, to jej poddanie dyktandu mody. Świat jest piękny – oto jej dewiza. W niej demaskuje się postawa fotografii, która byle puszkę od konserw potrafi zamontować we wszechświecie...* [5, s. 42].

W kręgu wyznawców Nowej Rzeczowości znalazła się m.in. Germaine L. Krull, która w tym samym 1928 r. wydała album *Metal* [6]. Zawierał przedstawienia rozmaitych obiektów przemysłowych, nierzadko pokazywanych pod nietypowymi kątami: fabryk, maszyn, statków, mostów. Znalazła się wśród nich i wieża Eiffla, i koło rowerowe. Za motto swej twórczości uznała „widzenie – nic tylko widzenie”. Odbiegało ono jednak od standardów inwentaryzacyjno-dokumentalnych, stąd spod jej oka i kamery wychodziły raczej impresje niż w pełni rzetelne przedstawienia utrwalanych rzeczy. Głównym motywem była na ogół niedostrzegana przelotnym spojrzeniem konstrukcja, wydobywana niejako z ukrycia i skrupulatnie komponowana w obrębie kadru.

Niektórzy fotografowie uprawiali – zresztą nie tylko wtedy – bezrefleksyjne estetyzowanie wszystkiego, co wpadnie kamerze w oko. Zupełnie tak, jakby koniecznie chcieli upiększać przedmioty trywialne, w większości wypadków bez indywidualnego wyrazu i po prostu brzydkie. W procedurę pozwalającą atrakcyjnie ukazać

I, a machine, show you the world the way only I can see it [3, p. 28]. The hopes of Moholy-Nagy and Vertov, which were connected with the arming of the human organ with modern instruments, were surprisingly convergent. They both believed that technical tools had sufficient causative power to become invaluable devices to help popularize avant-garde means of expression and consolidate revolutionary changes. Besides, not only them.

In Germany at the turn of the 1930s, an artistic movement called New Objectivity (Neue Sachlichkeit) was established and it quickly spread. The artists who were connected with it rejected the visions of academic expressionism by opting for an objective representation of reality. Symbolic references, which were often formulated in the language of abstraction, were supposed to be replaced by realism maximally cleared of subjectivity. Photographers were also among the followers of the New Objectivity assumptions. Some of them over-aestheticized the perpetuated motif, not allowing it to appear in the veristic self-reference. The realism they practiced was rather too elegant to be convincing enough with the actual explicitness of the presented scene.

Albert Renger-Patzsch represented this super realistic creative activity which was refined to such an extent that it ceased being credibly realistic. His album *Die Welt ist schön (The World is Beautiful)* [4], which was published in 1928, with 100 photographs was to be a flagship manifestation of a new vision. On the part of demanding intellectuals, it was unacceptable. Here is what Walter Benjamin wrote in *Little History of Photography: The lens now looks for interesting juxtapositions; photography turns into a sort of arty journalism. [...] The creative in photography is its capitulation to fashion. The world is beautiful – that is its watchword. In it is unmasked the posture of a photography that can endow any soup can with cosmic significance* [5, p. 42].

Among the followers of the New Objectivity was, inter alia, Germaine L. Krull, who in the same year, i.e., 1928 released the album *Metal* [6]. It contained representations of various industrial facilities, often shown at unusual angles, i.e., factories, machines, ships, and bridges. Among them there were both the Eiffel Tower and a bicycle wheel. She recognized “vision – nothing but vision” as her motto. However, it differed from the inventory and documentary standards, hence her eye and camera produced impressions rather than fully accurate representations of the recorded things. The main motive was generally a construction unnoticed with a glimpse, extracted somehow from hiding and meticulously composed within the frame.

Some photographers pursued – and not only then – thoughtless aestheticizing of everything that a camera caught. Just as if they necessarily wanted to embellish trivial objects which in most cases were without individual expression and simply ugly. They got involved in the procedure which made it possible to show things clearly not beautiful not in order to make them more valuable but to neutralize their real ugliness. The nature of neo-realistic photography was aptly characterized by Benjamin in the following way: *What do you see? It becomes more and more subtle, more and more modern, and the result is*



Il. 1. Wystawa Gianni Galassiego *Pochwała światła* w weneckiej galerii Wilmotte, 2017 (fot. J. Olek)

Fig. 1. Gianni Galassi's exhibition *Praise of Light* in the Venetian Wilmotte Gallery, 2017 (photo by J. Olek)

rzeczy wyraźnie niepiękne angażowali się nie po to, by je dowartościować, a jedynie zneutralizować ich rzeczową brzydotę. Naturę neorealistycznej fotografii trafnie scharakteryzował Benjamin: *Cóż państwo widzą? Staje się ona coraz bardziej wymodulowana, coraz bardziej nowoczesna, w rezultacie nie potrafi już utrwalić czynszowych kamienic czy choćby stert śmiecia, aby ich nie opromienić. Nie mówiąc już o tym, że o zaporze wodnej czy fabryce kabli nie jest w stanie powiedzieć nic innego jak to, że świat jest piękny* [5, s. 56].

Radykalny minimalista

Drogami Moholya-Nagya i Rengera-Patzscha kroczy obecnie wielu artystów, którzy poszukują motywów dla swoich kamer w obiektach nowoczesnej, wyczyszczonej z ozdób architektury. Mnie osobiście bliższe są założenia węgierskiego artysty i teoretyka, minimalizm i abstrakcja. Taką właśnie sztukę uprawia Gianni Galassi. Jego zainteresowania i sposób widzenia świetnie pokazała wystawa *Pochwała światła (Elogio della Luce)*, eksponowana w 2015 r. w weneckiej galerii fundacji Wilmotte (il. 1). Prace Galassiego, graficznie wyraziste, lokują się stylistycznie w obszarze skrajnego puryzmu. Są czarno-białe o silnym kontraście walorowym, co jest rezultatem fotografowania fragmentów budowli w ostrym słonecznym świetle. Ich radykalnie zgeometryzowana wizualność może kojarzyć się z dziełami minimal artu, jeżeli weźmie się pod uwagę percepcyjne wrażenia, jakie wywołują u wyrobionego widza.

Podobny charakter mają fotografie autorstwa Galassiego opublikowane w minialbumie *Black&Blue, Architectural Photo Visions* [7]. Kiedy się z nimi obcuje, nabiera się przekonania, że władza fotografa nad otoczeniem jest olbrzymia. Może on dokonywać dowolnego wyboru, a jego zdolność panowania nad wyobrazonym zdaje się nie mieć granic.

Podczas rozmowy Galassi wyjawiał mi swoje poglądy. Przy fotografowaniu architektury najistotniejszy dla niego jest związek między światłem i cieniem. Przy

that it can no longer photograph a run-down apartment house or a pile of manure without transfiguring it. Not to speak of the fact that it would be impossible to say anything about a dam or a cable factory except this: the world is beautiful [5, p. 56].

A radical minimalist

At present, many artists, who look for motives for their cameras in objects of modern architecture devoid of any ornament, follow the paths of Moholy-Nagy and Renger-Patzsch. Personally, I am closer to the assumptions of the Hungarian artist and theoretician, as well as to minimalism and abstraction. This is just the kind of art Gianni Galassi produces. His interests and way of seeing were perfectly demonstrated at the exhibition *Praise of Light (Elogio della Luce)* which took place in the Venetian gallery of the Wilmotte foundation in 2015 (Fig. 1). Galassi's works, graphically expressive, are stylistically located in the area of extreme purism. They are black and white with a strong contrast of values, which is the result of photographing fragments of buildings in sharp sunlight. Their radically geometrized visuality can be associated with the works of minimal art, if we take into account perceptive impressions that they create in a sophisticated viewer.

The photos by Galassi which were published in the mini-album *Black & Blue, Architectural Photo Visions* [7] have a similar character. When you interact with them, you become convinced that the photographer's power over the environment is enormous. He can make any choice and his ability to control the imagined seems to have no limits.

During a conversation, Galassi revealed his views to me. When photographing architecture, the most important thing for him is the relationship between light and shadow. When composing, he treats shadows as if they were physical objects and crops them accordingly. That is why a random angle of light is so important. Of course, "how" is more important than "what" because he does not present objects but the way he sees them.

In a way, *Praise of Light* is also about photography and its visual language. But the same could be said about the literary tradition of the book or about film DNA in the cinema picture. Nevertheless, the visual meta-language, although it is indisputably part of Galassi's works – it is not his main goal.

Architecture is important to him on two levels. Buildings are just simple (but at their best) geometric objects. You can walk around them for hours, always finding an interesting view, an unexpected detail, and a sensual shape. The artist is fascinated by this silent way in which a building appeals to him as a photographer. The second important thing which is connected with architecture is the fact that it can save (or destroy) the world. No other art interacts so deeply with people's real life. Buildings do exist, they do not belong to the digital world and they usually exist longer than us. Somehow, like children and grandchildren, they embody our desire for immortality.

Galassi's roots are mainly in the monochrome negative film he used in his youth and long nights in the dark-room when he was working on that film. New Objectiv-

komponowaniu cienie traktuje tak, jakby były przedmiotami fizycznymi, i odpowiednio do tego kadruje. Stąd tak ważny jest przypadkowy kąt padania światła. Oczywiście, „jak” jest istotniejsze niż „co”, ponieważ nie przedstawia przedmiotów, tylko sposób, w jaki je widzi.

W pewien sposób *Pochwała światła* jest także o fotografii i o języku wizualnym. Ale to samo można by powiedzieć o tradycji literackiej, jaką przesiąknięta jest książka, albo o filmowym DNA w obrazie kinowym. Niemniej wizualny metafizyczny, choć bezspornie jest częścią prac Galassiego – nie jest jego głównym celem.

Architektura jest dla niego istotna na dwóch poziomach. Budynki to tylko proste (ale w najlepszym wydaniu) obiekty geometryczne. Można godzinami je obchodzić, zawsze znajdując ciekawy widok, nieoczekiwany detal, zmysłowy kształt. Artystę fascynuje ten niemy sposób, w jaki budynek przemawia do niego jako do fotografa. Druga ważna sprawa związana z architekturą to to, że może ona uratować (albo zniszczyć) świat. Żadna inna sztuka nie wchodzi w tak głębokie interakcje z prawdziwym życiem ludzi. Budynki istnieją rzeczywiście, nie należą do świata cyfrowego i zazwyczaj nas przeżywają. W jakiś sposób, podobnie jak dzieci i wnuki, ucieleśniają nasze pragnienie nieśmiertelności.

Korzenie Galassiego tkwią głównie w monochromatycznym filmie negatywowym, którego używał w młodości, i długich nocach w ciemni, kiedy go obrabiał. Nowa Rzeczowość, Bauhaus („mniej znaczy więcej” to jego motto) i konstruktywizm rosyjski należą do ulubionych kierunków artysty w sztukach wizualnych. Choć czuje również dług wobec włoskich malarzy: Marii Sironiego, Giorgia De Chirico, Giorgia Morandiego i Alberta Burriego, włoskiego fotografa Maria Giacomelliego i węgiersko-francuskiego fotografa Luciena Hervé (właściwe nazwisko László Elkán) oraz wobec wielu architektów, których prace podziwia, trochę być może żałując, że nie należy do ich grona. Ale takie jest życie... [7].

Fotografie Galassiego są maksymalnie oszczędne. Ostry światłocień potęguje odczucie kontrastu graficznego. Szarości na tych zdjęciach prawie nie ma. Odnosi się wrażenie, że wyparła ją z kadru czerń i biel. W dużych formatach nie tyle przedstawiają trudno rozpoznawalne części rzymskich budynków zaprojektowanych blisko wiek temu przez włoskich racjonalistów, ile surowe kompozycje przestrzenne tworzone współcześnie przez rzeźbiarzy posługujących się w artystycznych wypowiedziach zdyscyplinowanym językiem geometrii. Foto-obrazy pokazane na wystawie *Pochwała światła* trudno uznać za neutralne rejestry dokumentujące fragmenty modernistycznych budynków. Wizualne inwentaryzacje są na ogół zimne w klimacie, wszak mają być przezroczyste względem tego, co przedstawiają. Kompozycje Galassiego sprawiają wrażenie oderwanych od utrwalonych na światłoczułej błonie motywów. Odbiera się je jako całkowicie niezależne od brył architektonicznych, które w trakcie naświetlania błony znalazły się przed obiektywem aparatu. I właśnie ów dystans zaistniały między motywem a jego mechanicznym obrazem powoduje, że ten ostatni jest odbierany jako autonomiczny twór emanujący metafizycznym nastrojem.

ity, Bauhaus (“less is more” is his motto) and Russian constructivism are among the artist’s favourite directions in visual arts. Although he also feels he has a debt to Italian painters such as Mario Sironi, Giorgio De Chirico, Giorgio Morandi and Alberto Burri, Italian photographer Marioa Giacomelli and Hungarian-French photographer Lucien Hervé (his real name is László Elkán) as well as to many architects whose works he admires, and maybe regretting a bit that he does not belong to their group. But this is life [7].

Photographs by Galassi are extremely economical. The sharp chiaroscuro intensifies the feeling of graphic contrast. There is almost no grey in these photos. It seems that black and white pushed it out of the frame. In large formats, they do not so much present the hardly recognizable parts of Roman buildings which were designed nearly a century ago by Italian rationalists, but the raw spatial compositions created today by sculptors using a disciplined language of geometry in their artistic expressions. Photographs which were shown at the *Praise of Light* exhibition are difficult to be considered neutral records documenting fragments of modernist buildings. Visual inventories are generally cold, after all, they are supposed to be transparent to what they depict. Galassi’s compositions give the impression of being very detached from the motifs fixed on the photosensitive film. They are perceived as completely independent of architectural blocks, which during the exposure of the film were in front of the camera lens. And it is this distance existing between the motive and its mechanical image that causes the latter to be perceived as an autonomous creation emanating a metaphysical mood.

When choosing modernist buildings, Galassi claimed that there was no need to show them in full dimension because properly selected parts of them are able to give a viewer an idea of the superior structure modelling the object. In this case, the principle that the maximum expression can be achieved with the minimum of the means used has fully proved its worth. Despite the fragmented approach to the subject, the material exhibited at *Praise of Light* is suitable for conducting research to determine what kind of relations occur between photography in its radically fragmentary scene of a view and the rest essential part of the authentic architectural landscape remaining outside the frame. It turns out that even in this extreme case, art In October 2001 I met Yannig Hedel *pars pro toto*. At the Venetian exhibition, a conscious reception of directly seen fragmentary appearances of a particular building could be a clue revealing to the imagination how to reconstruct the whole.

Looking at the stairs in a photograph by Galassi (Fig. 2), we can see every detail. Thus the stairs do not need imagination. However, it is necessary when trying to imagine what a complete object, to which the photographed stairs belong, looks like. Perceptive improvisation seeking an external complement to a particular photograph works in the field of the invisible. During perception, a recipient of the image crosses its borders in the hope of finding in mind a probable appearance of reality which is not present in a photograph. Thus, he undertakes a purely conceptual game with a limited – by a tonally

Wybierając budynki modernistyczne, Galassi uznał, że nie ma potrzeby pokazywania ich w pełnym wymiarze, gdyż odpowiednio wybrane ich części są w stanie dać widzowi wyobrażenie o nadrzędnej strukturze modelującej obiekt. W tym wypadku w pełni sprawdziła się zasada, według której maksimum wyrazu osiągnąć można przy minimum zastosowanych środków. Mimo fragmentaryczności ujęcia tematu materiał wyeksponowany na *Pochwale światła* nadaje się do przeprowadzenia badań mających ustalić, jakie relacje zachodzą pomiędzy fotografią w jej radykalnie wycinkowej odsłonie widoku a pozostałą poza kadrem zasadniczą częścią autentycznego krajobrazu architektonicznego. Okazuje się, że nawet w tym skrajnym wypadku sztuka jest w stanie potwierdzić użyteczność maksymy *pars pro toto*. Na weneckiej wystawie świadoma recepcja bezpośrednio widzianych wycinkowych wyglądków konkretnej budowli mogła być wskazówką dla wyobraźni, jak ma zrekonstruować całość.

Oglądając schody na fotografii Galassiego (il. 2), widzi się dokładnie każdy ich szczegół. Schodom imaginacja nie jest więc potrzebna. Konieczna jest natomiast w trakcie prób wyobrażenia sobie, jak prezentuje się kompletny obiekt, do którego należą sfotografowane schody. Postrzeżeniowa improwizacja szukająca zewnętrznego dopełnienia konkretnej fotografii działa na polu niewidzialnego. W trakcie percepcji odbiorca obrazu przekracza jego granice w nadziei odnalezienia w umyśle prawdopodobnego wyglądu rzeczywistości nieobecnej na fotografii. Podejmuje tym samym czysto konceptualną grę o ograniczonym – przez uproszczoną tonalnie fotografię – potencjale improwizacji. Jest to sytuacja, kiedy umysł stara się rozbudowywać wyobrażony obraz poprzez odnoszenie się do utrwalonych w pamięci doświadczeń. Nie może jednak być pewien żadnej ich myślowej wersji. Co najwyżej, jest w stanie uświadomić sobie, że prawda percepcji niezauważalnie przeistacza się w fałsz złudzenia.

Galassi fotografował budynki zaprojektowane w stylistyce modernistycznej przez Adalberta Liberę, Angiola Mazzoniego i Giovanniego Guerriniego. Sposób wizualizacji wybranych fragmentów tych surowych z założenia budowli przypomina konwencję, w jakiej dla Le Corbusiera pracował Lucien Hervé, z jego ulubionymi ostrymi kątami widzenia i skrajnie kontrastowym światłocieniem narzucającym fotograficznym obrazom mocną graficznie wizualność. Na przeciwnym biegunie lokuje się zdechła z architekturą praktyka artystyczna Yanniga Hedela. Jeżeli poetykę obrazów wydobywanych obiektywem z miejskiego krajobrazu przez Galassiego uznać za charakterystyczną dla techniki *low-key* (niska tonacja), czarno-białą część twórczości Hedela należałoby przypisać do *high-key* (wysoka tonacja). W pierwszym wypadku wizualizacja spełnia się w czerniach, w drugim – w bielach.

Obaj twórcy przedstawiają beczasowy obraz miasta, jego wysterylizowaną estetykę wyczyszczoną z jakichkolwiek elementów dekoracyjnych. Ich wykonane mechanicznym narzędziem obrazy bardziej niż wizerunkami architektury jawią się jako legenda czysto geometrycznej anatomii owej architektury: wizualna notacja, która odsyła do służącej jej za punkt wyjścia fizycznej formy przestrzennej. Są to „mapy” brył nie zawsze możliwych do

simplified photograph – potential for improvisation. It is a situation when the mind tries to expand the imaginary picture by referring to the experiences recorded in the memory. However, it cannot be sure of any of their mental version. At most, it is able to realize that the truth of perception imperceptibly turns into the falseness of illusion.

Galassi photographed buildings which were designed in the modernist style by Adalbert Libera, Angiola Mazzoni and Giovanni Guerrini. The way of visualizing selected fragments of these crude structures resembles the convention in which Lucien Hervé worked for Le Corbusier with his favourite sharp viewing angles and extremely contrasting chiaroscuro imposing graphically strong visuality on photographic images. At the opposite extreme Yannig Hedel's artistic practice that is clashed with architecture is located. If the poetics of images extracted by the photographic lens from the urban landscape by Galassi was considered to be characteristic of the *low-key* technique, the black and white part of Hedel's creative activity should be attributed to the *high-key*. In the first case, visualization works in black, in the second – in white.

Both artists present a timeless image of the city and its sterilized aesthetics cleaned of any decorative elements. Their images made with a mechanical tool seem to be symbols of the purely geometric anatomy of this architecture rather than images of architecture, i.e., a visual notation, which refers to the physical spatial form that serves as its starting point. These are “maps” of objects which are not always possible to be reproduced. These “maps” are significantly different. In emotional reception, Galassi's “maps” are hard, whereas Hedel's “maps” appear to be covered with delicate fog. Visual understatement of both images rather vaguely suggest the possibility of their visual reading because they certainly do not state anything categorically.

Poetizing geometry

Yannig Hedel repeatedly returns to the same objects with a camera, often spending a lot of time with them to experience sensations which are difficult to capture in a split second and which can only be fully experienced when a shadow smoothly changes its shape and size for several hours. A viewer generally does not know what object casts this shadow, although she/he is certain that it is caused by the sun. In the case of Hedel's, who is frugal in his forms of expression, the main motif-screen is not important. Once it will be a windowless wall of a building (Fig. 3), another time it will be a slender obelisk. Always such an object which repeatedly appears in all images in the series occupies the same central place in similarly composed frames. A series of photos identical to the main theme is brought to life only by unstable chiaroscuro.

The French photographer is fond of capturing empty surfaces with his camera. They are generally uniformly grey and in the same tone as the dusk cloudless sky. The balanced stability of the frame is sometimes disturbed by the barely visible urban development. This is the case, for example, when a narrow gap between two large wall panels makes it possible to see the distance, i.e., buildings

odtworzenia. Przeważnie różnią się od siebie wyraźnie. Galassiego „mapy” w emocjonalnym odbiorze wydają się twarde, „mapy” Hedela sprawiają wrażenie okrytych delikatną mgłą. Wizualne niedopowiedzenia jednych i drugich obrazów raczej niejasno sugerują możliwości ich wizualnego odczytu, na pewno bowiem nie stwierdzają niczego kategorycznie.

Poetyzowanie geometrii

Yannig Hedel wielokrotnie wraca z kamerą do tych samych obiektów, nierzadko spędzając z nimi sporo czasu, by doświadczyć trudno uchwytnych w ułamku sekundy wrażeń, których w pełni można doznawać dopiero wówczas, gdy przez kilka godzin obserwuje się cień płynnie zmieniający swój kształt i wielkość. Widz na ogół nie wie, jaki przedmiot ów cień rzuca, choć ma pewność, iż wywołuje go słońce. W wypadku oszczędnego w formach wypowiedzi Hedela nieważny jest główny motyw-ekran. Raz będzie to bezokienna ściana budynku (il. 3), kiedy indziej wysmukły obelisk. Zawsze taki obiekt powtarzający się we wszystkich przedstawieniach tworzących serię zajmuje to samo centralne miejsce w jednakowo komponowanych kadrach. Serię identycznych w ujęciu głównego tematu zdjęć ożywia wyłącznie niestabilny światłocień.

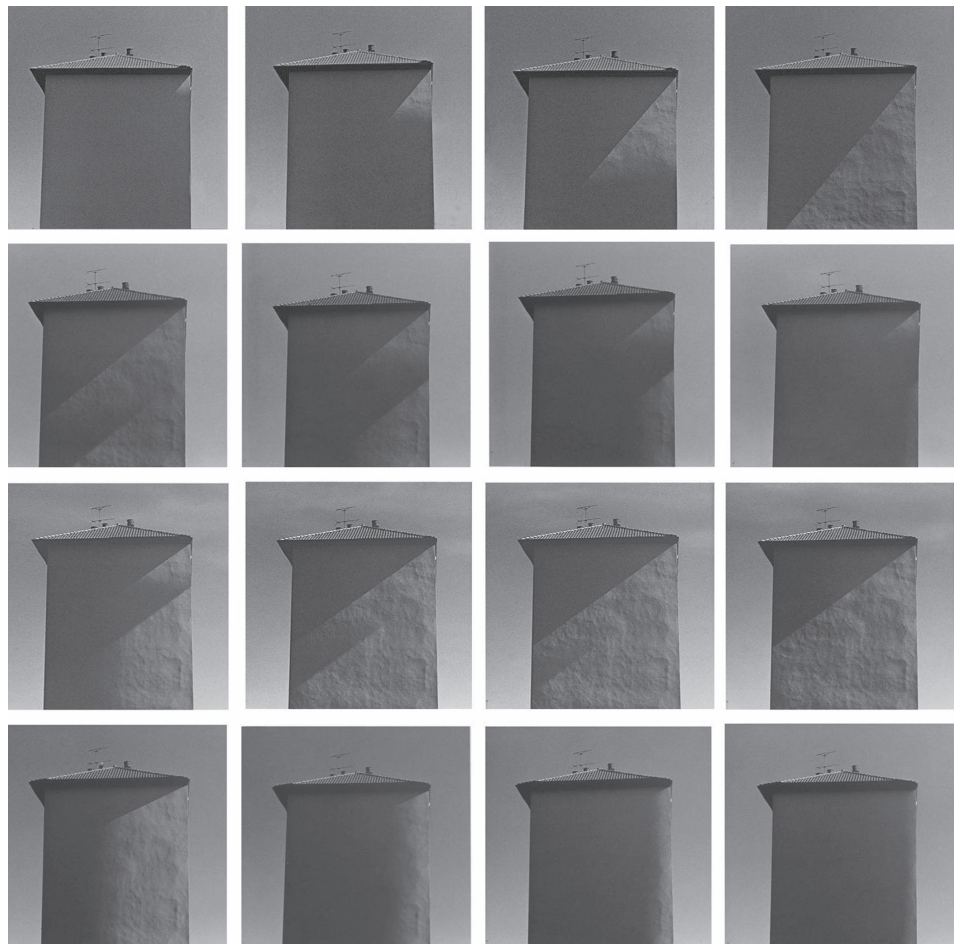
Francuski fotograf z upodobaniem utrwała swoim aparatem puste płaszczyzny. Są na ogół jednolicie szare, w tonacji takiej samej jak zmierzchające bezchmurne



Il. 2. Gianni Galassi, Pałac Kongresu w Rzymie (arch. A. Libera)

Fig. 2. Gianni Galassi, Palace of Congress in Rome (arch. A. Libera)

standing close to each other somewhere on the horizon. Hedel reaches for the camera thoughtfully and never acts spontaneously. In his case, vision is perfectly fulfilled in the thing seen and in confrontation with which it is



Il. 3. Yannig Hedel,
De labore solis, 1993

Fig. 3. Yannig Hedel,
De labore solis, 1993

niebo. Wyważoną stabilność kadru nieraz zakłóca ledwo widoczna na dalekim planie miejska zabudowa. Tak jest na przykład wtedy, kiedy wąska szczelina znajdująca się między dwoma wielkimi płytami ścian pozwala ujrzeć dal: budynki stojące blisko siebie gdzieś na horyzoncie. Hedel sięga po kamerę z namysłem, nigdy nie działając spontanicznie. W jego wypadku widzenie doskonale spełnia się w rzeczy widzianej, w konfrontacji z którą realizuje się poniekąd samo. Wierny purystycznej architekturze, w jej wizerunkach odzwierciedla swoje ascetyczne upodobania. W pierwszej chwili odnosi się wrażenie, że obraz fotograficzny ukształtowała skrajna racjonalność, że dominująca go bezwzględna forma pozbawia odbiór wszelkiej emocjonalności, a jednak odczuwa się promieniujący ze zdjęcia delikatny, choć trudny do określenia liryzm.

W październiku 2001 r. spotkałem się z Yannigiem Hedelem na wspólnej wystawie o tytule *Kawałki błękitu* (*Fragments d'azur*) w Galerii Espace Suisse w Strasburgu. Niecały rok później pod tym samym tytułem, choć częściowo nowymi pracami, zaprezentowaliśmy się we wrocławskim Muzeum Architektury. Wprowadzenie do niej napisała Madeleine Millot-Durrenberger. Oto fragment jej opinii na temat twórczości Hedela:

W organizowanej po Strasburgu rewanżowej wystawie we Wrocławiu Yannig Hedel przedstawia fragment świata miejskiego bez dwuznaczności, odrzucając wszelki efekt iluzji, wyrzekając się wszelkiej malowniczości; ceniąc puste miejsca, elementy anonimowej architektury, nieokreślone dekoracje, rezygnuje jednak w swoim odczytywaniu miasta z pozorów. Pozostaje w zgodzie z prawdą, nawet jeśli patrząc na jego obrazy, myślimy o sile fałszu. Oczywiście artysta się tym bawi, posuwając się nawet do wyrzeźbienia odkrytej między kamienicami dziury w niebie, odczytanej z własnych odbitek fotograficznych. Miasto Hedela jest ciche, wielkie płaszczyzny murów, niemal abstrakcyjne, przeszywają małe dziurki światła: to opowieść słońca, często w porze zachodu lub kiedy mieszkaniak miasta jest... gdzie indziej! [8, s. 8].

Inne w konstrukcji i wpisaniem w nie przesłaniu są barwne kompozycje tego samego autora składające się na cykl *Azulejos*, którego wspólny mianownik w odniesieniu zarówno do idei, jak i formy stanowią ceramiczne mozaiki (il. 4). Ich rodowód jest mauretański, stąd dominacja abstrakcji geometrycznej, która według Hedela sprzyja medytacji. Swoje montaż buduje z kilku równoległych względem siebie elementów. Są to pasy architektonicznych detali odkrytych w budowlach pochodzących z różnych kultur i epok. Być może w całości sprawiają wrażenie postmodernistycznych tablic, jednak są wyjątkowo spójne, mimo iż łączą w sobie elementy o różnym rodowodzie: cytaty ze sztuki arabskiej oraz judeo-chrześcijańskiej z detalami modernistycznej architektury. Trudną do zignorowania wartością jest optyczna zgodność całej ich zawartości. A przecież na każdy montaż składają się cytaty wzięte z fotografii architektonicznych motywów ukazanych z odmiennych punktów widzenia, w dodatku przedstawionych w rozmaitych skalach. Interesujące jest to, że złożone oddziałują jak przedstawienie nie kilku, lecz jednego obiektu, który egzystuje w dziwnej przestrzeni o trudnej do precyzyjnego ustalenia liczbie wymiarów.

realized somehow by itself. Faithful to purist architecture, he reflects his ascetic tastes in its images. At first we get the impression that a photographic image was shaped by extreme rationality and that the absolute form which dominates it deprives the reception of all emotionality, yet it feels delicate, though difficult to define lyricism radiating from the photo.

In October 2001 I met Yannig Hedel at our common exhibition entitled *Pieces of Blue* (*Fragments d'azur*) at the Espace Suisse Gallery in Strasbourg. About a year later, under the same title, although partly with new works, we presented ourselves at the Museum of Architecture in Wrocław. The introduction to it was written by Madeleine Millot-Durrenberger. Here is a fragment of her opinion on Hedel's creative activity:

At the return exhibition, which was organized in Wrocław after the one in Strasbourg, Yannig Hedel presented a fragment of the urban world – without ambiguity, rejecting all effects of illusion, renouncing all picturesqueness; but with appreciation for empty spaces, elements of anonymous architecture, unspecified decorations. However, in his reading of the city he gives up appearances. He works within the truth – even when we, looking at his pictures, think about the power of falsehood. Of course, the artist plays with it, even going as far as to sculpt a hole in the sky discovered between tenement houses, which he found in his own photographic prints. The city by Hedel is quiet, with large surfaces of walls, almost abstract, pierced with small holes of light: it is a tale of the sun, often set after sunset or when the inhabitant of the city is... elsewhere [8, p. 8].

Different in their construction and message are Hedel's colourful compositions based on ceramic mosaics (Fig. 4). Their origin is Moorish, hence the dominance of geometric abstraction, which, according to Hedel, is conducive to meditation. He builds his montages from several parallel elements. These are belts of architectural details discovered in buildings from various cultures and époques. Perhaps, they look as if they were postmodern pictures, however, they are extremely coherent, although they combine elements of various origin, i.e., quotations from Arabic and Judeo-Christian art with details of modernist architecture. The optical compatibility of all their content is the value that is difficult to ignore. And yet, each montage consists of quotations taken from photographs of architectural motifs shown from different points of view and additionally presented at various scales. It is interesting that when placed side by side, they seem to be images not of several, but one object, which exists in a curious space with unknown number of dimensions.

Cities encoded in their sterile fragmentary emblems are not only quiet, they are also empty. Galassi's and Hedel's photographs, like some paintings by Giorgio de Chirico, captivate with their surreal emptiness. They are very ambiguous. They are disturbing because of our inability to see what they conceal, although they are also relaxing – when we choose to contemplate them. However, in order to achieve a state of calmness, it is necessary to look without conscious vision, i.e., look at the very pure visuality of the image avoiding any meaningful interpretation of it.

Il. 4. Yannig Hedel,
Suita wenecka, 2010

Fig. 4. Yannig Hedel,
Venetian Suite, 2010



Miasta zakodowane w ich sterylnych wymkowych emblematkach nie tylko są ciche, one są także puste. Fotografie Galassiego i Hedela, podobnie jak niektóre obrazy Giorgia de Chirico, zniewalają nadrealną pustką. Tak więc i one są dalece niejednoznaczne. Niepokoją ze względu na niemożność zobaczenia tego, co sobą zakrywają, choć również relaksują, kiedy kontempluje się wybrane fotograficzne przedstawienie. Żeby jednak osiągnąć stan wyciszenia, trzeba patrzeć bez świadomego widzenia: patrzeć na samą czystą wizualność obrazu, unikając jakiegokolwiek znaczeniowej jego interpretacji.

Fotografia oferuje detalicznie odbieranej architekturze wzbogacając ją wizualnie wycinki oderwane od reszty bryły apodyktycznym kadrem użytej kamery. Egzystują jako obrazy samoistne, gdyż dokonanie wybiórczej rejestracji uwolniło je od kontekstów, w jakich w rzeczywistości istnieją w obrębie całej budowli.

Ascetyzm kadru

Inaczej przedstawia konsekwentną w swej prostocie architekturę Wolfram Janzer. Stosowane przez niego szerokie plany zdjęciowe obejmują zazwyczaj cały budynek lub obszerne fragmenty wnętrza. Na ogół jego ujęcia są skrajnie sterylne, zasadne w tych wypadkach, w których rejestrowana architektura jest sama w sobie ascetyczna. Wizualny minimalizm nie jest efektem izolowania od reszty małego fragmentu budowli jak u Galassiego, lecz dodatkowego wyciszczania ujęciem i tak już surowej formy. Reprezentatywnym przykładem jest seria zdjęć wnętrza augsburskiego kościoła św. Maurycego (il. 5), którego przebudowę zaprojektował John Pawson, radykalny minimalista, autor bogato ilustrowanej esencjonalnej książki *Minimum* [9], pokazującej bogactwo strukturalne twórczości umiejącej rezygnować ze zbędnego nadmiaru. W serii prostych z założenia widoków pustej przestrzeni kościoła Janzer eksponuje przede wszystkim miękką świetlistość wnętrza wykreowaną przez projektanta, jakże potrzebną w miejscach służących duchowości. Wszystkie fotografie z tego cyklu promieniują mleczną bielą, sprawiającą, że nieliczne sprzęty wyposażenia stają się bardziej wyraziste. Poza tym fotografie te wydają się mieć ten sam stopień iluminacji co kościół, zwłaszcza jego prezbiterium i sklepienie.

Photography's gift to the architecture seen in such close-ups are elaborate details detached from the mass of the building by the authoritarian act of the camera. They subsist as independent images because their selective registration liberated them from the contexts in which they normally exist within the building.

Asceticism of the frame

Wolfram Janzer presents architecture that is consistent in its simplicity in a different way. The wide views he uses usually cover the whole building or extensive fragments of the interior. In general, his shots are extremely sterile, which is logical in these cases where the recorded architecture is ascetic in itself. Visual minimalism is not the result of isolating a small fragment of the building, like in Galassi, from the rest, but of additional purification of already simple form. A representative example is a series of photographs of the interior of St Maurice Augsburg Church (Fig. 5), whose reconstruction was designed by John Pawson, a radical minimalist, and the author of the richly illustrated essential book *Minimum* [9] which showed the structural richness of buildings stripped of all excess. In a series of simple views of the empty space of the church Janzer primarily stresses the soft luminosity of the interior created by the architect, so necessary in places dedicated to spirituality. All photographs in this series radiate with milky white, making the few equipment accessories more expressive. Apart from this, these photographs seem to have the same degree of illumination as the church, in particular its presbytery and vault.

Wolfram Janzer claims that light, matter and proportion form a connector in his photographs, whereas purity and transparency constitute a differentiator. He is interested in a specific type of aesthetics such as Pawson's minimalism or Le Corbusier's purity of matter, colours and space. He is also close to the views, designs and music of Janis Ksenakis – a composer and architect. One of the more consistent documentation was made by Janzer in La Tourette Monastery. Le Corbusier followed a specific philosophy when designing it. It can be read in the following statement: *Light and shadow speak the loudest in this architecture of truth, peace and strength* (quoted in [10, p. 73]). The photographer perfectly fit into this concept.



Il. 5. Kościół św. Maurycego, Augsburg, arch. John Pawson
(fot. W. Janzer)

Fig. 5. St Maurice Church, Augsburg, arch. J. Pawson
(photo by W. Janzer)

Wolfram Janzer twierdzi, że łącznikiem w jego fotografiach jest światło, materia i proporcja, natomiast wyróżnikiem – czystość i przejrzystość. Interesuje go określony typ estetyki, taki jak minimalizm Pawsona czy puryzm materii, barw i przestrzeni w twórczości projektowej Le Corbusiera. Bliskie są mu również poglądy, projekty i muzyka Janisa Ksenakisa – kompozytora i architekta. Jedną z bardziej konsekwentnych dokumentacji wykonał Janzer w klasztorze La Tourette. Le Corbusier w jego projektowaniu kierował się określoną filozofią. Odczytać ją można w stwierdzeniu: *Światło i cień przemawiają najgłośniej w tej architekturze prawdy, spokoju i siły* (cyt. za: [10, s. 73]). Doskonale w koncepcję tę wpisał się fotograf. Uszanował czystość i surowość obiektu, potęgując obie cechy zdecydowanym kadrowaniem.

Fotografia, nadbudowując drugie piętro nad przedmiotem przedstawienia, porządkuje go niejako aktem wizualizacji. Jest to jednak działanie jednostronne, dokonane z wybranego punktu widzenia. Fotograf ma swobodę w wyborze motywu przeznaczonego do zarejestrowania. Kreując jego wizerunek spłaszczony do dwóch wymiarów, idealizuje nieraz potencjał tkwiący w stosowanym medium. A przecież to tylko środek przekazu. Kamera zapisuje wyłącznie to, co widzi jej użytkownik, i to on tworzonemu obrazowi nadaje znaczenie. Niewykluczone jednak, że zachodzi też proces odwrotny i fotografia swoją zawartością widzi fotografa.

He respected the purity and austerity of the object, enhancing both features with strong framing.

The photograph, which is one level above the subject of its representation, introduces optical odder by the act of visualization. However, this is a one-sided action and made from a selected point of view. The photographer is free to choose a motif to be recorded. By creating its image flattened to two dimensions, he often idealizes the potential inherent in the medium applied. And yet it is only a mechanical medium. The camera only records what its user sees and it is the user who gives meaning to the created image. However, it cannot be ruled out that a reverse process also takes place and a photograph sees a photographer with its content.

Meticulous rebuses

Being an artist and architect at the same time obliges to define the attitude and choice of the way of depicting. Tadeusz Sawa-Boryslawski did this: *In my opinion, it is easy to photograph modernist architecture if you do not want to show a building. Any shot, case, the so-called tight plan, an elementary approach – as Jerzy Olek defined it – builds a geometric composition in the frame – naturally, simplified. The composition in itself. Well, but I do not know if this is photographing architecture, maybe just treating it as an excuse to create a geometric, flat image. Electrical grids, streetlamps, gutters, trees, climbing plants interrupted me when I operated my camera... So I started photographing them and architecture – as I went along. In search of a modern ornament from which I could compose archilim designs. This approach proved to be very useful in this ethnological process* [11].

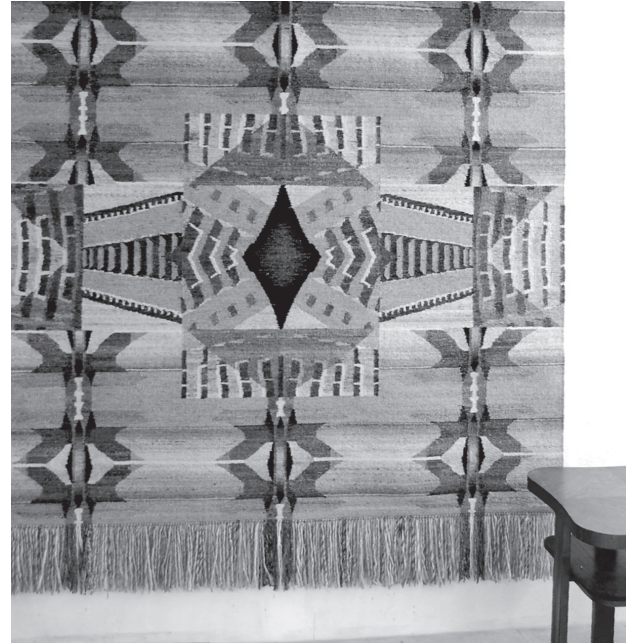
Compositions woven from wool by Sawa-Boryslawski are an excellent example of making an original change in the cultural context (Fig. 6, 7). The starting point for all, as he calls them, archilims are details taken out with a camera from the modernist buildings designed by architects such as Max Berg, Hans Poelzig, Erich Mendelsohn, Hans Scharoun and Carl Zimmermann. Boryslawski, with rationalized competence, builds systems of structures resembling abstract op art images from elements caught in the photographic lens, i.e., cornices, frames, friezes, eaves, balustrades and windows. They allow us to read them differently – as aesthetically ordered sign boards, texts hidden in an encrypted code, chessboard-like boards of a mysterious game run on geometric markers informing us where are places for figures moving on it.

There are certainly more ways of reasonably reading them. It all depends on the criteria adopted. Everyone sees differently and chooses their favourite convention. But also the essence of emerging perception boils down to individual vision and subjective thinking about one's own vision. In his choices, Sawa-Boryslawski used his own key, distilling the details he was interested in, which were picked out from larger entities by means of a camera and then revealed in abstract compositions strictly subordinated to the principles of structural balance and transparent harmony. In the case of archilims, the form to which every detail is subordinated rationally, seems to be

Koronkowe rebusy

Równoczesne bycie artystą i architektem zobowiązuje do określenia postawy i wyboru sposobu obrazowania. Uczynił to Tadeusz Sawa-Borysławski: *Moim zdaniem łatwo jest fotografować architekturę modernistyczną, jeśli nie chce się pokazać budynku. Jakiegokolwiek ujęcie, przypadek, tzw. ciasny plan, ujęcie – jak to określał Jerzy Olek – elementarne, buduje w kadrze kompozycję geometryczną, ze swej natury – uproszczoną. Kompozycję samą w sobie. No, ale nie wiem, czy to jest fotografowanie architektury, może tylko traktowanie jej jako pretekstu do stworzenia geometrycznego, płaskiego obrazu. W operowaniu kamerą przeszkadzały mi w kadrze sieci elektryczne, lampy uliczne, rynny, drzewa, pnącza... Zaczęłem więc to je fotografować, a architekturę – przy okazji. W poszukiwaniu współczesnego ornamentu, z którego mógłbym komponować wzory archilimów. W tym etnologicznym procesie takie podejście okazało się bardzo przydatne [11].*

Tkane z wełny kompozycje autorstwa Sawy-Borysławskiego są znakomitym przykładem dokonywania oryginalnej zmiany kulturowego kontekstu (il. 6, 7). Punktem wyjścia wszystkich, jak on to nazywa, archilimów, są detale wyjęte kamerą z modernistycznych budynków projektu takich architektów jak Max Berg, Hans Poelzig, Erich Mendelsohn, Hans Scharoun czy Carl Zimmermann. Ze złowionych obiektywem elementów: gzymsów, obramień, fryzów, okapów, balustrad i okien Borysławski buduje ze zracjonalizowaną kompetencją układy struktur przypominające abstrakcyjne obrazy op-artu. Pozwalają odczytywać się rozmaicie – jako estetycznie uporządkowane tablice znaków, teksty ukryte w zaszyfrowanym kodzie, podobne do szachownic plansze tajemniczej gry prowadzonej na geometrycznych oznaczeniach informujących, jakie i gdzie są miejsca dla poruszających się po niej figur.



Il. 6. Tadeusz Sawa-Borysławski, archilim *Berg II*, 2007
(fot. T. Sawa-Borysławski)

Fig. 6. Tadeusz Sawa-Borysławski, archilim *Berg II*, 2007
(photo by T. Sawa-Borysławski)

an overriding value. The rest is conditioned by the viewer's intelligence and sensitivity. Thanks to them, a viewer can create a physically non-existent object in the mind, therefore inaccessible to view. At this point, modernism ends, and conceptualism begins.

Ita Heinze-Greenberg from the Institute of History and Theory of Architecture in Zurich commented very aptly on the archilims: *The contemplator's astonishment activates a flow of associations: architectural parts serialized – patterns created by repetition – in a process*

Il. 7. Tadeusz Sawa-Borysławski, archilimy *Poelzig II* (po lewej) i *Poelzig I* (po prawej) na wystawie w Muzeum Architektury we Wrocławiu, 2009
(fot. T. Sawa-Borysławski)

Fig. 7. Tadeusz Sawa-Borysławski, Archilims *Poelzig II* (on the left) and *Poelzig I* (on the right) at the exhibition in the Museum of Architecture in Wrocław, 2009
(photo by T. Sawa-Borysławski)



Sposobów zasadnego odczytania jest na pewno więcej. Wszystko zależy od przyjętych kryteriów. Każdy widzi inaczej i wybiera jemu najbliższą konwencję. Ale też istota kształtującej się percepcji sprowadza się do indywidualnego widzenia i subiektywnego myślenia o swoim widzeniu. Sawa-Borysławski w podejmowanych wyborach posługiwał się własnym kluczem, destylując interesujące go detale, wyławiane aparatem z większych całości, a następnie ujawniane w abstrakcyjnych kompozycjach, ściśle podległych zasadzie konstrukcyjnej równowagi i przejrzystej harmonii. W wypadku archilimów nadrzędną wartością zdaje się forma, której racjonalnie podporządkowany jest każdy detal. Resztę warunkuje inteligencja i wrażliwość widza. Dzięki nim może wykreować w umyśle obiekt nieistniejący fizycznie, zatem niedostępny oglądowi. W tym momencie kończy się modernizm, a zaczyna konceptualizm.

Niezwykle trafnie skomentowała archilimy Ita Heinze-Greenberg z Instytutu Historii i Teorii Architektury w Zurychu: *Zdumienie widza budzi ciąg skojarzeń: serie architektonicznych elementów, dalej – wzory tworzone przez powtórzenie w procesie demontażu i montażu. Na myśl przychodzą: Siegfried Kracauer i Walter Benjamin, ornamenty i sztuka masowa, mechaniczna reprodukcja, linia montażowa i prefabrykacja... Nowoczesność! [...]. Wielki architekt XIX wieku, który okazał się być synem dobrze prosperującego producenta wyrobów wełnianych z Hamburga, wymyślił znakomitą teorię; w opinii Gottfrieda Sempera architektura ma swoje początki w tekstyliach, w plecionkach, supełkach i w tkaniu, w prymitywnym, tymczasowym namiocie wykonanym z tkaniny rozpiętej na rusztowaniu – często odświętnie udekorowanym wstążkami, girlandami i innymi miękkimi ozdobami. W przeciwieństwie do innych teoretyków architektury Semper twierdził, że kulturowa i estetyczna rola przystrojonej ściany jest bardziej znacząca niż jej funkcja strukturalna. Wierzył, że przez wieki budynki przechowały symboliczne formy swych wczesnych, tkanych poprzedników. Wzory geometryczne tworzone przez ceglane i kamiennie ściany są aktywnym wspomnieniem dawnych ornamentów z tkanin, z dywanów, od których pochodzą.*

Archilimy Tadeusza Sawy-Borysławskiego powtarzają i odwracają proces transformacji z „wyrobu miękkiego” do „wyrobu twardego” i z powrotem – do „wyrobu miękkiego”. Udaje mu się osiągnąć dialog, syntezę prymitywnego schronu i nowoczesnej architektury. Jego prace powstają z tych inspirujących kontrastów. I – wreszcie – są wciąż pięknymi dekoracjami ściennymi, które z pewnością oczarowałyby Sempera [12, s. 7].

Wysublimowana elegancja

Czystość wizualna surowej formy nie przestaje być atrakcyjna, ale nie dlatego, a przynajmniej nie tylko dlatego, że jest estetycznie uniwersalna. Jej istotę, trudną do zastąpienia, stanowi emanacja klarowności ułatwiająca otwarcie się na wyciszenie. Stąd tak dobrze zminimalizowane do maksimum koncepcje kompozycyjne Johna Pawsona i Tadao Ando spełniają się w bryłach obiektów przeznaczonych do modlitwy i medytacji, szczególnie

of disassemblage and assemblage – Siegfried Kracauer and Walter Benjamin come to mind – mass ornament and the art of mechanical reproduction – assembly line and prefabrication. Modernity! [...] A great architect of the 19th century, who happened to be the son of a Hamburg based well-to-do wool manufacturer, came up with a noted theory. In Gottfried Semper's view architecture has its origins in textiles. In braiding, knotting, and weaving, in the primitive temporary tent, made of cloth stretched over scaffoldings – often festively adorned with ribbons, garlands, and other kinds of soft ornaments. In contrast to other architectural theorists, Semper judged the cultural and aesthetic role of the decorated wall to be more significant than its structural function. He believed that over the centuries, building types retained the symbolic forms of their earlier textile predecessors. The geometric patterns produced on brick and stone are an active memory of the ancient rug from which they were derived.

Tadeusz Sawa-Borysławski's archilims repeat and reverse the process of transformation from "soft ware" into "hard ware" and back to "soft ware". He succeeds in achieving a dialogical synthesis of the primitive hut and modern architecture. His works live from inspiring contrasts. Ultimately, they are still beautiful wall decorations, which would surely charm Semper [12, p. 7].

Sophisticated elegance

Visual purity of the austere form does not cease to be attractive, but not, or at least not only, because it is aesthetically universal. Its unique essence is the emanation of clarity which facilitates opening to silence. Hence, composition concepts of John Pawson and Tadao Ando so minimized to the maximum are fulfilled in the objects intended for prayer and meditation, in particular those predestined for manifesting transcendental reality in them. I think that among other similar places, a monastery in the Czech Nowy Dwór (according to Pawson's design) and the Church of Light in Japanese Ibaraki (according to the Ando design) stand out.

The type of architecture they produce has its deep roots in their fundamental views on the subject of life philosophy, strengthened by staying for some time in places where it is possible to feel free from the civilization hustle and bustle. Pawson spent a week at the Abbey of Burgundy after receiving a commission from Trappists. He had time to learn about the rigorous monastery rule and the strict rhythm of the monks' life. Their attitude was probably close to him as he himself adheres to the idea of simplicity undisturbed by unnecessary things, simplicity that goes beyond what is absolutely necessary. The minimalism he practices, therefore, does not result from stylistic preferences but from the subordination of the form to deep philosophical and emotional content.

Pawson makes his views clear: *The minimum could be defined as the perfection that an artefact achieves when it is no longer possible to improve it by subtraction. This is the quality that an object has when every component, every detail, and every junction has been reduced or condense to essentials. It is the result of the omission of the*

predestynowanych do objawiania się w nich rzeczywistości transcendentalnej. Sądzę, że wśród innych podobnych miejsc wyróżnia się klasztor w czeskim Nowym Dworze (według projektu Pawsona) oraz kościół Światła w japońskim Ibaraki (według projektu Ando).

Typ architektury, jaki uprawiają, ma swoje głębokie zakorzenie w ich fundamentalnych poglądach na temat filozofii życiowej, wzmocnionych przebywaniem przez pewien czas w miejscach, w których można uwolnić się od cywilizacyjnego zgiełku. Pawson po otrzymaniu zlecenia od trapistów spędził tydzień w opactwie w Burgundii. Miał czas na zapoznanie się z surową regułą klasztorną i rygorystycznym rytmem życia zakonników. Ich postawa była mu zapewne bliska, jako że sam wyznaje ideę prostoty niezakłócaną niczym co zbędne, prostoty poprzestającej na tym co bezwzględnie konieczne. Minimalizm, jaki uprawia, nie wynika zatem z upodobań stylistycznych, lecz z przyjętej postawy podporządkowywania formy głębokiej filozoficznej i emocjonalnej treści.

Swoje poglądy Pawson wypowiada jasno: *Minimum można zdefiniować jako doskonałość osiąganą przez wytwory rąk ludzkich, kiedy nie da się ich już więcej udoskonalić poprzez odejmowanie. Jest to cecha, jaką osiąga przedmiot, kiedy każda część, każdy szczegół i każde połączenie zostało sprowadzone do esencji. Powstaje w wyniku pominięcia tego, co zbędne.*

[...] *Prostota to ideał, który znajdujemy w wielu kulturach – tych, które szukają drogi życia wolnej od ciężaru posiadania. Od japońskich koncepcji zen do poszukiwania prostoty u Thoreau, wybór minimalizmu w życiu zawsze daje poczucie wyzwolenia, szansę na dotknięcie istoty istnienia, zamiast rozpraszania się tym, co trywialne. Widać wyraźnie, że prostota to coś więcej niż sama estetyka: można postrzegać ją jako odbicie wrodzonej cechy albo drogę do filozoficznego lub literackiego wejrzenia w naturę harmonii, sensu i prawdy. Prostota ma wymiar moralny, zakładając bezinteresowność i odwrócenie się od świata* [9, s. 7].

Aby osiągnąć wynikającą z głębokiej potrzeby prostotę, nie wystarczy uruchomić mechanizm metodycznego redukcjonizmu. Nie chodzi o czysto techniczne pozbywanie się wszystkiego, co rozprasza i zawadza. *Prostota to nie to samo co bezmyślny utylitaryzm czy pragmatyzm. Tak jak abstrakcja w sztuce wymaga opanowania rysunku realistycznego, tak samo trudno osiągnąć prostotę. Potrzebuje ona pieczołowitości, namysłu, wiedzy i cierpliwości* [9, s. 10]. Jest to oczywista prawda na Dalekim Wschodzie, gdzie nie zrównuje się znaczenia takich pojęć jak prostota i ubóstwo. Wiadomo też, że dążenie do niej wymaga wielkiego wysiłku. Dominujące w tamtej kulturze ideały estetyczne jasno wyklada zen. Zawierają się w takich terminach jak skromność cichego życia, bezpretensjonalna prostota, powściągliwość, surowość, ale także nostalgia, czy wreszcie ukryta esencja i mistyczna treść dzieła. W Japonii część tego zakresu znaczeniowego zawarta jest w słowach *wabi-sabi*. Pojęcia te kodują filozofię mocno akcentującą autentyczność i godzącą się z tym, że nie wszystko musi być idealne.

Przełożenie niektórych z tych pojęć na konkrety jasno uwidacznia kościół Światła postawiony na obrzeżach

inessentials. [...] The idea of simplicity is a recurring ideal shared by many cultures – all of them looking for a way of life free from the dead weight of an excess of possessions. From Japanese concepts of Zen, to Thoreau's quest for simplicity, minimal living has always offered a sense of liberation, a change to be in touch with the essence of existence, rather than distracted by the trivial. Clearly simplicity has dimensions to it that go beyond the purely aesthetic: it can be seen as the reflection of some innate, inner quality, or the pursuit of philosophical or literary insight into the nature of harmony, reason and truth. Simplicity has a moral dimension, implying selflessness and unworldliness [9, p. 7].

To achieve the simplicity resulting from a deep need, it is not enough to activate a methodical method of reductionism. It is not about purely technical getting rid of everything that distracts and hinders *simplicity is not the same as unthinking utilitarianism or pragmatism. Just as abstraction in art depends upon a mastery of the skills or representation through drawing, so simplicity is actually very difficult to achieve. It depends on care, thought, knowledge and patience* [9, p. 10]. This is the obvious truth in the Far East, where the concepts of simplicity and poverty are not equalized. It is also known that pursuing it requires great effort. Aesthetic ideals that dominate in that culture are clearly taught by Zen. They include terms such as modesty of quiet life, unpretentious simplicity, restraint, austerity, but also nostalgia, and finally the hidden essence and mystical content of a work. In Japan, part of this semantic range is contained in the words *wabi-sabi*. These concepts encode the philosophy that strongly emphasizes authenticity and accepts that not everything has to be perfect.

The Church of Light located on the outskirts of Osaka evidently expresses some of these concepts in reality (Fig. 8, 9). Its architect – Tadao Ando – clearly defines his preferences, i.e., *In all my works, light is an important controlling factor. I create enclosed spaces mainly by means of thick concrete walls. The primary reason is to create a place for the individual, a zone for oneself within society* [13]. In this declaration it is possible to see a connection with the views of Le Corbusier whose achievements are highly valued by Ando. But also, by Mies van der Rohe, Alvar Aalto and Frank Lloyd Wright. Speaking about architecture, Ando used the term “a box that provokes”. When I was inside the church, I sat in the gradually shining darkness before taking out my camera. I decided to show the cross radiating with external light and the interior which despite its sternness of concrete encouraged reflection. Ando's buildings seem to reconcile intellectual discipline and artistic delicacy not always found in symbiosis. The aesthetic and functional significance of the objects he designed is based on understated statements. And so, when photographing, I tried to see the Church of Light.

In the refined simplicity of Ando's designs, whose creativity is situated at the border of international modernism and the aesthetic canons of the Far East art, the wall, which is the main element of space modelling, comes to the fore. The repertoire of forms used in designing is



Il. 8. Kościół światła, arch. Tadao Ando (fot. J. Olek)

Fig. 8. Church of Light, arch. Tadao Ando (photo by J. Olek)

Osaki (il. 8, 9). Jego autor – Tadao Ando – jednoznacznie określa swoje preferencje: *We wszystkich moich pracach światło jest ważnym, decydującym czynnikiem. Tworzę zamknięte przestrzenie, przede wszystkim za pomocą grubych betonowych ścian. Głównym przesłaniem jest stworzenie miejsca dla jednostki, strefy dla niej w społeczeństwie* [13]. W deklaracji tej można dopatrzeć się związku z poglądami Le Corbusiera, którego dorobek Ando wysoko ceni. Ale też Miesa van der Rohe, Alvara Aalto i Franka Lloyd Wrighta. Wypowiadając się na temat architektury, użył Ando określenia „pudełko, które prowokuje”. Kiedy znalazłem się we wnętrzu kościoła, przez dłuższą chwilę siedziałem w jaśniejącej stopniowo ciemności, zanim wyjąłem aparat. Postanowiłem pokazać promieniujący zewnętrznym światłem krzyż i mimo surowości betonu skłaniające do zadumy wnętrze. Realizacje Ando wydają się godzić intelektualną dyscyplinę i artystyczną delikatność nie zawsze występujące w symbiozie. Estetyczna i funkcjonalna wymowa zaprojektowanych przez niego obiektów bazuje na niedopowiedzeniach. I tak właśnie, fotografując, starałem się widzieć kościół Światła.

W wyrafinowanej prostocie projektów Ando, której twórczość spełnia się na styku międzynarodowego modernizmu i estetycznych kanonów sztuki Dalekiego Wschodu, na plan pierwszy wybija się ściana, będąca głównym elementem modelowania przestrzeni. Repertuar



Il. 9. Kościół światła, krzyż, arch. Tadao Ando (fot. J. Olek)

Fig. 9. Church of Light, cross, arch. Tadao Ando (photo by J. Olek)

limited by the architect to a minimum. They are generally the most elementary geometrical figures, namely a square, a circle and triangle. Pawson believes that pure geometry along with its ideal forms and the silence emanating from them is particularly conducive to minimalism.

I wondered how far it is possible to go on simplifying what is already simple in itself and what can no longer be filtered out of further details, if it is to be recognizable in any way at all. I asked myself this question during subsequent meetings with Ando's buildings. And then I remembered the bipartite interpretation of photography made by Roland Barthes. *Studium* and *punctum*. The first term defines the understood content of a photograph, everything that is possible to see, and thus read, and therefore understand. The other term means a surprise, a small, not immediately recognizable detail, almost a point that unexpectedly punctures a viewer, "stings" – as Barthes puts it, all the more strongly because it is difficult to recognize it. And if so, what kind of reception should be attributed to these photographic superstructures of minimalist or purist architecture that I have referred to? I think that during their viewing there is something like visual surplus. This happens when seeing it does not necessary mean recognizing it, when it is enough to contemplate the image in its pure form, the image which is largely abstract. When we see what we see without adding any meaning to it. It is a new form of visual satisfaction free from the narrative transmitted by the image. Although the French structuralist believed that puncturing with a hardly recognizable point within the image changes its reading, however, this is not justified in the situation I am writing about. He explained: *The punctum is a detail, a partial object. To give examples of punctum is, in a certain fashion, to give myself up* [14, p. 77]. Disclosures in the case of the architecture photographs, as I understand them, are not necessary. Especially that they are more interesting as autonomous images rather than recognizable images of modernist objects. By themselves, separate and self-sufficient, they can bring silence to a focused recipient.

wykorzystywanych w projektowaniu form ogranicza architekt do minimum. Są to na ogół najbardziej elementarne figury geometryczne: kwadrat, koło i trójkąt. Pawson uważa, że czysta geometria, z jej idealnymi formami i emanującą z nich ciszą, szczególnie sprzyja minimalizmowi.

Zastanawiałem się, jak daleko można posunąć się w upraszczaniu tego, co już samo z siebie jest proste i czego już dalej nie daje się odfiltrowywać z kolejnych szczegółów, o ile w jakikolwiek sposób ma być rozpoznawalne. Zadawałem sobie to pytanie podczas kolejnych spotkań ze zrealizowanymi projektami Ando. I wtedy przypomniała mi się dwudzielna interpretacja fotografii dokonana przez Rolanda Barthes'a. *Studium i punctum*. Pierwsze pojęcie określa rozumianą zawartość zdjęcia, wszystko to, co jest możliwe do zobaczenia, a więc i odczytania, a zatem zrozumienia. Pojęcie drugie oznacza niespodziankę, drobny, nie od razu rozpoznawalny detal, nieomal punkt, który nieoczekiwanie nakłuwa oglądającego, „użądła” – jak określił to Barthes, tym mocniej że jest trudny do rozpoznania. A skoro tak, jaki rodzaj odbioru należałoby przypisać owym fotograficznym nadbudówkom

minimalistycznej czy purystycznej architektury, jakie przytoczyłem? Myślę, że w trakcie ich oglądu występuje coś w rodzaju naddatku widzenia. Ma to miejsce wtedy, kiedy widzeniu niepotrzebne jest rozpoznanie obiektu, kiedy wystarczy mu kontemplacja obrazu w czystej postaci, obrazu w znacznym stopniu abstrakcyjnego. Kiedy widzi się, co się widzi, nie dopisując do tego znaczeń. Jest to nowa forma satysfakcji wizualnej wolnej od transmitowanej obrazem narracji. Wprawdzie francuski strukturalista uważał, że nakłucie trudno rozpoznawalnym punktem znajdującym się w obrębie obrazu zmienia jego odczytanie, lecz nie ma to racji bytu w sytuacji, o jakiej piszę. Wyjaśniał: *Bardzo często punctum jest „szczegółem”, to znaczy jakimś konkretnym przedmiotem. Ale przytoczyć przykłady punctum to znaczy w pewnym sensie odsłonić się* [14, s. 77]. Odsłony w wypadku fotografii architektury, jak je rozumiem, nie są potrzebne. Zwłaszcza że są bardziej interesujące jako autonomiczne obrazy aniżeli jako rozpoznawalne wizerunki modernistycznych obiektów. Same z siebie, osobne i samowystarczalne, mogą skupionemu na nich odbiorcy przynieść wyciszenie.

Bibliografia/References

- [1] Moholy-Nagy L., *Painting, Photography, Film*, Lund Humphries, London 1969.
- [2] Wiertow Dz., *Narodziny „Kinooka”*, [w:] Dz. Wiertow, *Człowiek z kamerą*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1976, 42–44.
- [3] Wiertow Dz., *Kinocy. Przewrót. Z wezwania na początku 1922 roku*, [w:] Dz. Wiertow, *Człowiek z kamerą*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1976, 23–34.
- [4] Renger-Patzsch A., *Die Welt ist schön*, Kurt Wolff, Leipzig 1928.
- [5] Benjamin W., *Mala historia fotografii*, [w:] W. Benjamin, *Twórca jako wytwórca*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1975, 26–45.
- [6] Krull G., *Métal*, Librairie des arts décoratifs, Paris 1928.
- [7] Galassi G., *Black&Blue, Architectural Photo Visions*, Searchlight, Roma 2010.
- [8] Millot-Durrenberger M., *Zasada wzajemności*, katalog *Przestrzeni światła* Y. Hedela i J. Olka, Muzeum Architektury, Wrocław 2002.
- [9] Pawson J., *Minimum*, Phaidon Press, London 1999.
- [10] Morris A., *Abbaye du Thoronet*, [w:] M. Irving, *1001 budynków, które musisz zobaczyć*, Elipsa, Poznań 2010.
- [11] Sawa-Boryslawski T., wykład wygłoszony na warsztatach pt. „Architektura” w Słubickim Miejskim Ośrodku Kultury, 8.02.2012, [tekst w posiadaniu autora].
- [12] Heinze-Greenberg I., *O archilimie*, wstęp do katalogu wystawy Tadeusza Sawy-Boryslawskiego *Archilim oraz gry z 2D i 3D*, Muzeum Miejskie we Wrocławiu, Wrocław 2018.
- [13] Kroll A., *AD Classics: Church of the Light/Tadao Ando*, <https://www.archdaily.com/101260/ad-classics-church-of-the-light-tadao-ando> [accessed: 27.01.2019].
- [14] Barthes R., *Światło obrazu*, Wydawnictwo KR, Warszawa 1996.

Streszczenie

Tematem artykułu jest kwestia tego, w jaki sposób znani fotografowie przedstawiają architekturę modernizmu. Autor omówił w nim różne postawy i wizualizacje, z jakimi spotkać się można na wystawach prezentujących obiekty, które powstały w latach 20. i 30. minionego stulecia. Nie chodzi o klasyczną dokumentację, lecz o kreowanie obrazów, którym odrębny charakter nadaje indywidualnie rozumiana minimalistyczna forma. Autor przypomniał, jak owa forma kształtowała się w Bauhausie i konstruktywizmie, oraz jak – jeszcze na inny sposób – kreowali ją twórcy związani z ideologią Nowej Rzeczowości. I na tym tle ukazał przykłady rozwiązań najnowszych.

Słowa kluczowe: fotografia, architektura, Bauhaus, Nowa Rzeczowość, modernizm, minimalizm, prostota, archilim

Abstract

This article is aiming to investigate how well-known photographers portray the architecture of modernism. The author discusses different attitudes and visualizations, which can be found at exhibitions presenting objects created in the 1920s and 1930s. The author is not interested in classical documentation but in creative photography, in images whose character springs from their individually understood minimalist form. Going back in time, he shows how this form was born in Bauhaus and Constructivism, and how, differently, it was used by artists associated with the Neue Sachlichkeit. Against this background, he shows examples of the latest approaches.

Key words: photography, architecture, Bauhaus, Neue Sachlichkeit, modernism, minimalism, simplicity, archilim



Kolaż autorstwa M. Anders
Collage by M. Anders