



Andrzej Jerzy Lech

Cytaty z jednej rzeczywistości
Fotografie z lat 1979–2010

Andrzej Jerzy Lech

Cytaty z jednej rzeczywistości
Fotografie z lat 1979–2010

Łódzki Dom Kultury
90-113 Łódź, ul. Traugutta 18
tel. 42 633 98 00
www.ldk.lodz.pl

Dyrektor/Director: Zbigniew Ołubek

Publikacja towarzysząca wystawie
/Publication accompanying the exhibition:

***Andrzej Jerzy Lech. Cytaty z jednej rzeczywistości.
Fotografie z lat 1979–2010***
***Andrzej Jerzy Lech. Quotes from one reality.
Photographs from 1979–2010***

7–29 maja 2011
Galeria FF Łódzkiego Domu Kultury
90-113 Łódź, ul. Traugutta 18
Tel. +48 42 633 71 15
galeriaff@ldk.lodz.pl
www.galeriaff.eu

Kuratorzy wystawy/Curators of the exhibition:
Krzysztof Jurecki, Magdalena Świątczak

Tłumaczenie / Translation: Maciej Świerkocki,
Magda Lech (*Andrzej Jerzy Lech*), Andrzej Jerzy Lech,
Magdalena Wicherkiewicz, Magda Lech (John Wood,
Andrzej Jerzy Lech i duch pamięci)

Projekt graficzny i skład/Design and typesetting:
Paulina Narolewska-Taborowska

Zdjęcia/Photos: Andrzej Jerzy Lech,
Ewa Andrzejewska (Zakład Portretowy im. Witkacego),
Magda Lech, Wojciech Zawadzki, Jacek Jaśko,
Marek Holewiński

Druk/Print: PB offset Sp. z o.o.

© Łódzki Dom Kultury i Autorzy
/Łódzki Dom Kultury and Authors, 2011

ISBN 978-83-61680-88-8

Partnerzy/Partners:

Galeria Sztuki Wozownia
ul. Rabiańska 20
87-100 Toruń
Dyrektor/Director: Anna Jackowska
1–31 lipca 2011

Muzeum Śląska Opolskiego
ul. Św. Wojciecha 13
45-023 Opole
Dyrektor/Director: Urszula Zajączkowska
11 sierpnia – 25 września 2011

Miejska Biblioteka Publiczna
im. Cypriana Kamila Norwida
ul. Franciszkańska 18
58-100 Świdnica
Dyrektor/Director: Adriana Miara
14 października – 19 listopada 2011

Biuro Wystaw Artystycznych
w Jeleniej Górze
ul. Długa 1 58-500 Jelenia Góra, skr. Pocz. 431
Dyrektor/Director: Janina Hobgarska
1–31 grudnia 2011

Centrum Kultury „Zamek”, Galeria Fotografii pf
ul. Św. Marcin 80/82
61-809 Poznań
Dyrektor/Director: Marek Raczak
marzec 2012

Mojej żonie Magdzie i pamięci wędrujących fotografów...

Mojej matce, ojcu, bratu...

Moim córkom, Agnieszce i Ani...

Mojemu wspaniałemu nauczycielowi Bożkowi Sousedikowi...

Krytykom sztuki Krzysztofowi Jureckiemu i Andrzejowi Sajowi za bycie ze mną, przy mnie, za promowanie mojej fotografii od jej ważnych początków...

Jackowi Sakowi, Jolancie i Waldemarowi Śliwczyńskim, przyjaciołom, kolekcjonerom i miłośnikom mojej fotografii...

Moim przyjaciołom... Jakubowi Byrczkowi, Jackowi Jaśko, Andrzejowi Maciejewskiemu, Marcowi Sloanowi, Wojtkowi Zawadzkiemu...

Wspaniałym fotografom, którzy ciągle są moją prawdziwą i wielką inspiracją: Walkerowi Evansowi, Charlesowi Jonesowi, Dariuszowi Kinsey'owi, Eadwardowi Muybridge'owi, Josefowi Sudkowi, Carletonowi Watkinsowi, Edwardowi Westonowi...

Chetowi Bakerowi, Beatlesom, Johnny'emu Cashowi, Hugo Diazowi, Bobowi Dylanowi, Buddy Guy'owi, Johnowi Hookerowi, Niebieskiemu Bratu Johnowi Coltrane'owi, Wolfgangowi Amadeuszowi Mozartowi, Astorowi Piazzolli, Jimmy'emu Smithowi, Tomowi Waitsowi...

Julio Cortázarowi, Gabrielowi Garcíi Márquezowi, Umberto Eco...

Filmom: „The Pillow Book” Petera Greenawaya, „Zapach kobiety” Dino Risiego, „Cinema Paradiso” Giuseppe Tornatore, „Imię róży” Jeana-Jacquesa Annauda, „Piknik pod wiszącą skałą” Petera Weira, „Zeszłego roku w Marienbadzie” Alaina Resnaisa...

Dziękuję Wam bardzo, że jesteście ciągle ze mną na dobre i na złe...

To my wife Magda and to the memory of wandering photographers...

To my mother, father, and brother...

To my daughters, Agnieszka and Anna...

To my great teacher Božek Sousedik...

To the art critics Krzysztof Jurecki and Andrzej Saj for being with me and for me, for promoting of my photography since the important beginnings...

To my special friends Jacek Sak, Jolanta and Waldemar Śliwczyński, the collectors and admirers of my photography...

To my friends Jakub Byrczek, Jacek Jaśko, Andrzej Maciejewski, Marc Sloan, Wojciech Zawadzki...

To the great photographers, truly my grand inspiration: Walker Evans, Charles Jones, Darius Kinsey, Eadward Muybridge, Josef Sudek, Carleton Watkins, Edward Weston...

To Chet Baker, The Beatles, Johnny Cash, Hugo Diaz, Bob Dylan, Buddy Guy, John Lee Hooker, Blue Brother John Coltrane, Wolfgang Amadeus Mozart, Astor Piazzolla, Jimmy Smith, Tom Waits...

To Julio Cortázar, Gabriel García Márquez, Umberto Eco...

To the movies “The Pillow Book” by Peter Greenaway, “Profumo di donna” by Dino Risi, “Nuovo Cinema Paradiso” by Giuseppe Tornatore, “Der Name der Rose” by Jean-Jacque Annaud, “Picnic at Hanging Rock” by Peter Weir, L’Année dernière à Marienbad by Alain Resnais...

Thank you so much for being with me all the time through the good and the bad...

Andrzej Jerzy Lech

KRZYSZTOF JURECKI

Okiem wędrowca pojąć dziwność i niestabilność świata Andrzeja J. Lecha ból istnienia

*Fotografia boli. Małe posepiowane prosektoria. W łóżku, w autobusie i przy MOJE czytam
Krishnamurtiego „Szkolę zrozumienia”. Staram się [...]*

Andrzej Jerzy Lech, fragment listu do Roberto Michela



*Z cyklu / From the series Hommage à Mamiya
RB 67 Professional S – Wrocław, 1984*

1. W socjalistycznej Polsce. Początki „fotografii czystej” i poszukiwania dokumentu. Lata 1979–1987

W tym czasie, kiedy kończyły się rządy Edwarda Gierka – pierwszego sekretarza PZPR i gdy okazało się, że Polska gospodarka należała do papierowych potęg świata, czyli od końca lat 70. XX wieku, Andrzej J. Lech, fotograf mieszkający wówczas w Opolu i zatrudniony w miejscowym muzeum, rozpoczął pracę nad swymi pierwszymi, lecz już ważnymi, w profesjonalny i metodyczny sposób traktowanymi cyklami fotografii, jak *Cmentarz zamknięty* i *W ogrodzie mojej teściowej*.

W latach 1981–84 Lech studiował w Ostrawie w Państwowym Konserwatorium Sztuk Pięknych. Tam, głównie pod wpływem wykładów Bořka Sousedika, zaczął myśleć i „widzieć fotograficznie”¹. Proces edukacji następował także poprzez czytanie „Fotografii”, w której publikowali najwybitniejsi kryty-

cy, tacy jak Urszula Czartoryska i Jerzy Busza. Poznanie tradycji czeskiej i słowackiej z zakresu kultury fotograficznej było bardzo pobudzające dla dalszego rozwoju artysty.

Pojawiły się wówczas u Lecha pierwsze fascynacje anonimową fotografią zakładową, z jej prostotą i brakiem pretensji do bycia „sztuką”, ale także wyjątkowo z ukrytą tradycją piktorialną. Można w tym miejscu przypomnieć także o początkowym okresie twórczości Josefa Sudka, która była właśnie piktorialna. W znaczący sposób wpłynął on na polski nurt „fotografii czystej” w latach 80. XX wieku.

W tym momencie, czyli na początku lat 80., Lech poznawał także historię fotografii amerykańskiej, która spośród wszystkich innych okazała się dla niego najbardziej istotna, ponieważ miała największe osiągnięcia bycia fotografią, przede wszystkim dokumentem, nie zaś koncepcją sztuki modernistycznej czy awangardowej, choć także w zakresie modernizmu miała istotne dokonania.

Zupełnie inaczej przebiegał rozwój fotografii polskiej w latach 80., kiedy struktury ZPAF-u, jak i najważniejsze wystawy polskiej fotografii sięgały właśnie do spuścizny neoawangardowej z lat 80. Właśnie konceptualizm i abstrakcja z kręgu minimal artu miały istotny wpływ na kształtowanie się zjawiska określanego jako „fotografia elementarna”, w którym w eklektyczny sposób połączono wpływy sztuki nowoczesnej, w formule medializmu z fotografią dokumentalną, nieuznawanej wówczas za formę artystyczną. Jej status zyskał bardzo na znaczeniu po zorganizowaniu *I Ogólnopolskiego Przeglądu Fotografii Socjologicznej* (1980)².

Po kilku latach współpracy pod szyldem „fotografii elementarnej” (1983–89), takich fotografów, jak: Andrzej Jerzy Lech, Wojciech Zawadzki, Ryszard Kopczyński, Adam Lesisz, Bogdan Konopka i Jakub Byrczek, nastąpiły konflikty personalne pomiędzy wymienionymi artystami a Jerzym Olkiem, głównym „menadżerem” ruchu „elementarnego”. Efektem tego było, wycofanie się poszczególnych twórców ze współpracy z nim i przybliżaniem się jego samego do koncepcji „fotografii inscenizowanej”. W wyniku działań Jerzego Olka, głównego animatora i artysty o tradycji postkonceptualnej, jego koncepcja elementaryzmu zmierzała w końcu lat 80. ku nowej kulturowej modzie, nazywanej inscenizacją.

Początki – poszukiwanie własnego „ja”

Początki twórczości Andrzeja Lecha sięgają końca lat 70. XX wieku i od razu był to dokument formułowany pod wpływem własnej edukacji oraz studiów w Ostrawie. Na ten temat powiedział: „Bardzo szanuję i cenię sobie czeską i słowacką fotografię. Czesi i Słowacy zawsze byli chyba «bardziej fotograficzni»³.”

W latach 1978–79 Andrzej Lech wykonał bardzo ważny cykl pod tytułem *Cmentarz zamknięty*, w którym prezentował zrujnowaną opolską nekropolię i jej otoczenie w kontekście przylegającego do niej modernistycznego blokowiska, czyli osiedla ZWM⁴. Fotograf ukazał także to, co było zakazane, a przynajmniej niechętnie o tym mówiono, mianowicie dewastację poszczególnych grobów, w tym niemieckich sprzed 1945 roku, nadając całości wymiar metaforyczny. Polska epoki Edwarda Gierka zwalczała religię i jej atrybuty. Na zniszczenie narażone były szczególnie cmentarze żydowskie

i niemieckie na terenie Ziem Odzyskanych. Dlatego cykl ten ma bardzo duże znacznie historyczno-artystyczne, choć nie do końca uświadomione do chwili obecnej⁵. Na marginesie dodam, że innego rodzaju eksploracje dotyczące metafizyczności niezwyklej miejsc, jakim są cmentarze, podejmował w latach 70. Mariusz Wieczorkowski i czekają one na swe odkrycie.

Wystawa *W ogrodzie mojej teściowej* (1978–1984) prezentuje innego rodzaju widzenie – bardziej statyczne i dotyczące prostego motywu. Widać w tym cyklu, jak artysta odkrywał bogactwo materii fotograficznej pojmowanej jako lustro jego prywatnego życia, sprowadzonego do kategorii pejzażu i martwej natury, za pomocą nieskomplikowanych przedmiotów i akcesoriów. Na jednej z fotografii z tego cyklu widoczne jest „smutne”, stare, białe krzesło na tle nieco surrealistycznej ściany z efektownym zapisem śladu liści. Praca ta przypomina podobne myślenie Paula Stranda czy Walkera Evansa – modernistów z lat 20. i 30., modernistów, którzy chcieli uprawiać fotografię nowoczesną, nie zaś sztukę awangardową⁶. Zwrócenie uwagi na nieznaną w Polsce postawę Evansa było bardzo istotne dla późniejszego rozwoju „fotografii elementarnej”, gdyż w Polsce za sprawą Zbigniewa Dłubaka bardzo długo przeważała koncepcja sztuki neoawangardowej, choć od cyklu *Asymetria* (od 1983 do ok. 2000 roku) jego postawa stała się zdecydowanie bardziej nastawiona na eksplorację fotografii i badania paradoksów widzenia ludzkiego, co kontynuował aż do końca swej twórczości.

Określenie własnego „bytu fotografii”. Stan wojenny i zen

13 grudnia 1981 to jeden z najtragiczniejszych dni w historii Polski po 1945 roku. W fotografii Lecha nie znajdziemy w tym czasie prac o znaczeniu patriotycznym czy walczących z ówczesnym socjalistycznym państwem. Dlaczego? Nie każdy rodzi się bojownikiem, nie każdy chce to czynić. Artysta w inny sposób wyrażał swe przeżycia i myślał też już wtedy o emigracji z Polski, gdyż nadrzędnym celem dla niego była fotografia, a ta znajdowała się w USA, gdzie istnieją najważniejsze muzea i rynek sztuki. Przejawem jego artystycznego oporu przeciw „komunizmowi” było stworzenie w swoim prywatnym mieszkaniu w Opolu *Galerii 5d/3*, w której odbyło się osiem wystaw.

Do dawnej fotografii miejskiej sięgał jeden z jego najwcześniejszych cykli pt. *Byczyna 1982*. Aurę tego okresu pokazuje w pewien sposób „pusta” przestrzeń miasta pozbawiona ludzi. Była to już określona strategia kontynuowania fotografii dziewiętnastowiecznej w wydaniu Jana Bułhaka i wielu innych fotografów rzemieślników na całym świecie. Od tej tradycji odcinają się prace pokazujące witryny sklepowe, czy zwykłe urządzenia, jak uliczny hydrant, akcentujące inne jakości wizualne związane z tradycją modernizmu fotograficznego, w którym to, co stare musi być zastąpione nowym. Cykl ten przesiąknięty jest smutkiem ówczesnego czasu i obrazem zaniedbanej prowincji. Nie był on oczywiście manifestacją polityczną, ale próbą oddania atmosfery tamtych smutnych, tragicznych dni. Poszukiwanie „pustki” i posługiwanie się nią jest także związane z koncepcją drogi prowadzącej do określonego stanu duchowego poprzez praktykę zen⁷. Ta nostalgiczna z założenia i pozbawiona obecności ludzi fotografia – traktowana jako dokument i określone wspomnienie oraz miejsce historyczne – powróci w wielu pracach powstałych w USA. W ten sposób możemy

mówić o indywidualnym stylu artysty. Jako przykład wymienię *Asbury Park, Monmouth County, New Jersey*, 2001. W wielu fotografiach amerykańskich Lech jest piewcą widoków pełnych osamotnienia (tradycja Walta Whitmana), prowincjonalizmu, ale też upadku amerykańskiego mitu o potęgę. W przyszłości zagadnienie to może stać się bardzo interesującym problemem artystycznym, jeśli Lech okaże się jedynym fotografem konsekwentnie zwracającym uwagę na takie nietypowe widzenie Ameryki, której obraz przeniósł wprost z poczucia rzeczywistości polskiej lat 80. W jego przypadku obrazy nakładają się wzajemnie w koncepcji pamięci, co można także łączyć z wpływami buddyzmu i reinkarnacji – stałych elementów we wczesnej jego twórczości, choć nietraktowanych dosłownie.

Najwnikliwszym interpretatorem sceny „fotografii fotogenicznej” w latach 90. XX i w XXI wieku jest Andrzej Saj. Spośród wielu cech przynależnych tej grupie fotografów jedna, przejęta przez tego wrocławskiego krytyka z teorii Edgara Morina wydaje się najważniejsza. Saj napisał: „Fotogenia (fotogeniczność) jest tym unikalnym konglomeratem istotnych cech **cienia, odbicia i widma**, pozwalającym elementom emocjonalnym, właściwym obrazowi myślowemu, przenieść się na inny obraz [...]”⁸.

Szczególnie ważnym cyklem realizowanym przez Lecha w ciągu następnych lat, otwierającym się na nowe problemy wizualne, okazał się *Kalendarz szwajcarski, rok 1912*. Fotografie kopiowane stykowo, pełny kadr z negatywu oraz wiele innych założeń przejętych zostało z teorii „fotografii elementarnej” z początku lat 80., którą nie tylko współtworzył, ale był jej najważniejszą, obok Wojciecha Zawadzkiego, postacią – pod względem przygotowania teoretycznego i samej *praxis*⁹. Później te idee pielęgnowali fotografowie skupieni w latach 90. wokół Zawadzkiego, określeni jako „szkoła jeleniogórska”. Ta tradycja istnieje do chwili obecnej, choć zdecydowanie bardziej popularny jest „nowy dokument” z kolorową feerią barw i zatarciem granicy między inscenizacją, która jest ważniejsza i tradycją dokumentu i reportażu.

Od lat 80. XX wieku i wciąż na początku XXI zdjęcia Lecha, wykorzystujące charakterystyczne „widzenie” starego aparatu, zaczęły konsekwentnie określać styl artysty, w tym bardzo specyficzne i trudne fotografowanie pod światło z refleksami na obiektywie, a które pojawiało się na zdjęciach z cyklu *Kalendarz szwajcarski, rok 1912*. Cykl ten odwoływał się do estetyki i przede wszystkim magii dawnej fotografii, podczas gdy następne wystawy Lecha były już bardziej modernistyczne: *60 furtek* w rodzaju typologii Bernda i Hilli Becherów i rejestracji bliskiej nieortodoksyjnemu konceptualizmowi¹⁰.

W czasie pobytu w Niemczech (1987–89) widzenie Lecha uległo nieco modernizacji otwierając się na problematykę nowoczesnego miasta, w tym na jego wielokulturowość, jakiej nie było wtedy w Polsce.

30 fotografii z roku 1985 należy traktować jako przejaw afirmacji życia. Kadrowanie w tym cyklu prezentuje najbardziej nowoczesny styl, paralelny do niemieckiego wizualizmu i tradycji „nowej fotografii” z lat 20./30. XX wieku. Karpacz, Opole, potem Nowy Jork migają we fragmentarycznie wskazanym widzeniu w momencie, kiedy odbicie świata i jego realność przesłonięte są formą iluzji lub ułudy, np. zwiewną firanką lub silnym światłem. Artysta preferował prace o silnym kontraście światłocienia, choć są one ryzykowne. Widoczny jest także okruczeństwo konkretnych wspomnień, jak cmentarz żydowski w Pradze czy coraz silniej docierające przykłady kultury konsumpcyjnej w postaci plakatów, które zaczynają rywalizować z realnym życiem.

Najczęściej komentowanym cyklem artysty w latach 80. i 90. był *Amsterdam, Warka, Kazanłyk...*, ale bardziej z powodu zawartej w nim koncepcji teoretycznej, niż problemu wizualizmu, który bliski był *30 fotografiiom*. W cyklu tym fotograf zwrócił uwagę na kwestię, która zajmowała go już wcześniej, a mianowicie na to, że obrazy istnieją niezależnie od czasu i miejsca ich powstania. Lech podkreślił to w krótkim tekście do katalogu wystawy *Zmiana warty. Młoda fotografia polska* (Galeria FF, Łódź 1991)¹¹.

Andrzej Saj w swym artykule *Obrazy widmowej rzeczywistości* zaakcentował m.in. specyficzną estetykę prac Lecha, którą określił mianem „estetyki zmniejszania” znajdującej się w opozycji do fotografii reportażowej, czy ówczesnej fotografii artystycznej z kręgu ZPAF-u. Innowacja Andrzeja Lecha polegała na kopiowaniu stykowym tak, aby przenieść ideę zdjęcia z umysłu bez jakiegokolwiek starty fragmentu transponowanego obrazu. Jednak należy dodać, że interesowało go przede wszystkim zachowanie integralności i więzi z negatywem bez możliwości jego manipulacji, gdyż wiązało się to także z poszukiwaniem ontologii i prawdy obrazu, co potwierdza, że jego koncepcja miała być przede wszystkim dokumentem, w sensie używanym przez (Eugene’a Atgeta i Augusta Sanderą w pierwszym ćwierćwieczu XX wieku, a następnie rozwijanym przez Arthura Siegela (*Fifty Years of Documentary*, 1951), czy w innym wizualnym sensie przez Edwarda Westona (*Seeing Photographically*, 1943), co oczywiście było amerykańską drogą, wyznaczającą powstanie estetyki, znanej także z niemieckiego wizualizmu i polskiego elementarizmu z lat 80. XX wieku.

2. Czas emigracji. Niemcy, Stany Zjednoczone (*Jersey City koło Nowego Jorku i Nowy Jork*)

W tym czasie pojawiła się, początkowo tylko na łamach „Obscure” Jerzego Buszy, korespondencja pomiędzy autorem a jego *alter ego* – Roberto Michelem. Listy do i od Roberto nie są oczywiście zwykłą korespondencją, ale określoną formą literacką opisującą i co ważniejsze ją interpretującą. Charakteryzują się tym samym stylem. Można mówić tu o poetyckim nastroju delikatnej melancholii, wrażliwości na otaczającą rzeczywistość i pewnej manieryczności słownictwa, którą cenię, choć spotkałem się już z odmienną publiczną reakcją na temat ich wartości literackich, o czym świadczyła dyskusja na sympozjum *Fotografii czas przeszły i teraźniejszy* (Legnica, 1991). Niewątpliwie istnieje silny związek między poetyckim autokomentarzem Lecha, ponieważ tym w zasadzie są te listy, a jego zdjęciami. Nieokreślone miejsca wykonywania fotografii i tajemnicza postać Michela łączą się w jeden, bardziej uniwersalny problem. Literacka pasja artysty, moim zdaniem bardzo ciekawa, widoczna już w fotografiach, zaistniała na innym gruncie sztuki i oczekuje na dogłębną analizę.

W zdjęciach fotografa realizowanych w USA powróciła chęć poszukiwania dziwności i niepowtarzalności „prostego w swej materii” świata w jego swoistym archaizmie. Szczególnie interesujące są miejsca na cmentarzu w Jersey City, w tym od lat intrygujący Lecha nagrobek z inskrypcją MOJE, a także często fotografowany widok na Dolny Manhattan, którego zdjęcia sprzed 11 września 2001 nabrały nowej wartości¹².

W 1999 ukazała się jedyna jak do tej pory *Antologia fotografii polskiej 1839–1989* Jerzego Lewczyńskiego. Prezentowani są w niej także artyści z kręgu „fotografii elementarnej”, w tym też prace Andrzeja Lecha. Było to dopełnienie uznania dla jego fotografii.

Najważniejszym cyklem Lecha z XXI wieku jest *Dziennik podróży*, który fotograf rozpoczął jeszcze w latach 90. XX wieku. Artysta zakłada w nim, że jest romantycznym wędrowcem, wędrowcem-fotografem pamiętającym dziewiętnastowieczną tradycję, a więc znów w innej formie powraca zagadnienie „wiecznego powrotu”, zaczerpniętego z teorii reinkarnacji. Artysta, niczym niewidzialny fantom utrwała wszystkie miejsca, w których się pojawia. Zapisuje swój ulotny ślad¹³. Dlaczego pragnie powrócić do nieartystycznej koncepcji fotografii rzemieślniczej? Wynika to z przekonania, że w XIX wieku powstały najważniejsze osiągnięcia sztuki fotograficznej. Lecha interesują „puste” przestrzenie. Jest w tych zdjęciach ślad Atgetowski – zwraca uwagę na miejsca opuszczone i zapomniane. Jednak jest on od swego wielkiego francuskiego poprzednika bardziej malarski, czy nawet specyficznie piktorialny¹⁴. Nadaje swym poszczególnym odbitkom unikatowy charakter poprzez ich tonowanie i barwienie w herbacie.

Krzysztof Rytka tak interpretował te prace: „I teraz te zdjęcia Andrzeja. Widziałem ich już sporo i nawet jeśli ukazują przeróżne miejsca, odległe o setki kilometrów, leżące w różnych zakątkach naszego globu, nie mogę się oprzeć wrażeniu, że mają wszystkie coś wspólnego. Nawet nie próbuję określić tej spójności, zbyt trudne jest to zadanie, a jednak pojmuję to «coś» podświadomie i jest mi to zaskakująco bliskie. [...] Te zdjęcia nie są wspomnieniami z miejsc, do których Andrzej dotarł w swojej podróży przez życie. Jest to swoista dokumentacja konfrontacji z nimi, ale nie taka, jaka cechuje dokumentację reporterów. Jest to bowiem jakiś osobisty rozrachunek z własną pamięcią, do której przymocowane zostały chwile z egzystencji innych ludzi, których już nie ma, a których opowiadania okaleczone są właśnie z ilustracji, które moglibyśmy oglądać słuchając ich”¹⁵.

Warto zwrócić uwagę na fakt, że Andrzej Lech jest też kolekcjonerem starych fotografii i starego sprzętu fotograficznego. Część zdjęć z jego kolekcji autorstwa na przykład Eadwearda Muybridge’a oraz unikalne aparaty fotograficzne wpisują się w program analogiczny do „archeologii fotografii” Jerzego Lewczyńskiego, o czym świadczy także korespondencja Lecha z Roberto Michelem na temat zdjęcia z udziałem Eadwearda Muybridge’a¹⁶.

W *Dzienniku podróży* artysta pokazał nam miejsca codziennie, lecz jednocześnie zamieniał je w obiekty oniryczne, nierzeczywiste tak, aby podjęta przez niego niekończąca się podróż bez początku i celu, w czym koncepcyjnie nawiązał do cykli z lat 80.: *Kalendarz szwajcarski, rok 1912 i Amsterdam, Warka, Kazanłyk...* Czynił to za sprawą swego stylu wywodzącego się z lat 80., polegającego na wykorzystaniu pełnego kadru i swoistej estetyce, choć w tym cyklu artysta wykonał prace o formacie kadru panoramicznego, co rozpoczęło się już w 1996 roku.

Jak podsumować dotychczasowy stan i charakter *Dziennika podróży*? Oddaję jeszcze raz głos wnikliwemu komentatorowi twórczości Andrzeja Lecha, jakim okazał się jego przyjaciel z czasów dzieciństwa z Wrocławia, a teraz archeolog i poeta mieszkający w Niemczech, Krzysztof Rytka: „Obrazy wychodzące spod ręki Andrzeja są dokumentacją podróży w czasie. [...] Jest to zapewne moment, w którym taka podróż jest jeszcze możliwa. Jeśli się bowiem uważnie wpatrzeć w tę zasłoniętą przykry-

wającą owe fotografie, można by dojrzeć tętniące tam życie. Oczywiście potrzeba do tego wyobraźni, ale czyż jest to zadaniem aż tak trudnym? Spróbujcie opowiedzieć któryś z tych obrazów sięgając do skarbcza «osobistej» pinakoteki. Kiedy oglądam te obrazy, uświadamiam sobie już po raz nie wiem który, jak bezradne są próby opisanie podobnych doznań słowem¹⁷.

3. Piękno i melancholia. „Fotografia jest życiem”

Panoramiczny dziennik podróżny miał być pokazany w 2010 roku, ale do wystawy w Galerii Pustej nie doszło. Duży i rzadko spotykany format obrazów fotograficznych 7 x 17 cali (ok. 18 x 43 cm), kopiowany był stykowo. Prace odwołują się do widzenia bardziej naturalnego, niż w przypadku formatu opartego na zasadzie tzw. „złotego podziału”. W formie wizualnej jest to w dalszym ciągu kontynuacja *Dziennika podróżnego*. Pusta plaża lub samotność sztucznej palmy – to nostalgia, w której sztuczność staje się lub udaje naturalność. Modernistyczne mosty z początku XX wieku czy zniszczony kościół w Meksyku (*Suban, Quintana Roo, Mexico, 2007*) są innymi tematami tego cyklu. Potęguje się w nim wrażenie osamotnienia i dalszego poszukiwania poprzez wieczne wędrowanie. W ten sposób artysta powraca do koncepcji fotografii z drugiej połowy XIX wieku, która starała się znaleźć nowe czy nawet nowoczesne widzenie. W przypadku Lecha zatrzymało się ono na pojęciu „fotogenii”, a potem prowadziło do zradykalizowanego modernizmu w postaci awangardy klasycznej¹⁸.

Na zlecenie burmistrza miasta Września w roku 2010, w ramach projektu artystycznego Wrześniańska Kolekcja Fotografii, Lech wykonał kamerą panoramiczną fotografie mieszkańcom tego miasta. Powstała szeroka socjologicznie kolekcja grupowych portretów ludzi, jako jednej bardzo konkretnej miejskiej społeczności. Jednocześnie ten monumentalny projekt jest próbą przypomnienia portretowej fotografii „pozowanej”, typowej dla fotografii rzemieślniczej XIX, ale i połowy XX wieku.

W tej serii z pewnością można zauważyć również związki z koncepcją fotografii typologicznej Augusta Sander, jak też do portretu określanego portretem w typie Zofii Rydet. W przypadku Lecha mamy tu jeszcze inne przesłanie. Fotografia nie tylko utrwała, ale przedłuża życie proste w swej codzienności, bez pośpiechu i szumu dnia codziennego. Taka właśnie „prosta” jest fotografia Lecha, którą niektórzy, jak Wojciech Zawadzki intuicyjnie pojmują, a inni, jak Andrzej Saj, John Wood¹⁹ czy ja, z uznaniem ją od lat interpretują.

Powróćmy jeszcze na moment do kwestii fotografii Andrzeja Lecha i piktorializmu. Zgadzam się ze słowami samego artysty, który napisał do mnie: „Wiesz, wydaje mi się, że my wszyscy jakoś jesteśmy piktorialistami współczesnymi. Owszem, nie robimy gum, przetłoków i tak dalej, ale myślimy o obrazie nade wszystko... Obraz jest naszym celem. Ewa, Wojtek, Kuba nawet, Bogdan i wielu innych... To oczywiście nie jest ten sam piktorializm, o którym mówili i pisali ówczesni artyści, którzy go też nade wszystko praktykowali...”²⁰. Sądzę, że celem prawdziwego artysty jest poszukiwanie w kategorii sztuki, w koncepcji bycia wiernym wobec fotografowanej rzeczywistości, która jest odbiciem konkretnej egzystencji. Piktorialiści świadomie upraszczali wizję świata, chcieli go widzieć tylko pięknym. W wydaniu takich fotografów polskich jak; Lech, Andrzejewska czy Konopka, jego obraz i wyraz jest

bardziej niejednoznaczny, opierający się na pojęciach dokumentaryzmu, wizualności i nostalgicznego piękna.

Mundus melancholicus w koncepcji Lecha²¹

Jaka więc jest fotografia Andrzeja Jerzego Lecha wykonywana od końca lat 70. XX wieku? Miarę jej znaczenia lub wyróżniki określają także ci fotografowie, którzy pójdą podobną drogą twórczą, albo dojdą do niej samoistnie, wychodząc z analogicznych założeń opierających się na postulatcie teoretycznym, że fotografia jest zapisem optyczno-chemicznym, nie zaś elektronicznym, gdyż zarejestrowany obraz ma zupełnie inny wyraz estetyczny i w rezultacie filozoficzny. Ale ważniejsze jest akcentowanie określonej wyobraźni poetyckiej, w której czas i miejsce, jak to już wielokrotnie podkreślano, zanikają. Działo się to pod wpływem zen. Bardzo istotne było także wykorzystanie od lat 80. starych aparatów, a w latach 90. kamery otworkowej, które nadały jego pracom określoną estetykę, związaną z trudną do przewidzenia deformacją obrazu. Pod tym względem wyróżnia się jednak cykl *Kalendarz szwajcarski, rok 1912* ze względu na nietypowy format (6 x 9 cm) oraz tzw. estetykę błędu, powstałą w wyniku zarejestrowania światła wpadającego przez obiektyw aparatu i dziurawy miech.

Ważne jest, że w tym zamyśle artysta opiera się na koncepcji odbicia rzeczywistości, interpretowanego jak *mimesis*. Czy jest to formuła przebrzmiała? Z pewnością mało już popularna, gdyż fotografia zawsze była twórczością typu technologicznego o charakterze rozrywki, rzadziej kultury i wyjątkowo sztuki. Aspiracje Lecha sięgają tego trzeciego wyróżnika i myślę, że wiele jego prac wraz z ich koncepcją teoretyczną, znajdzie swe miejsce w historii fotografii polskiej i światowej. Przede wszystkim mam na myśli takie cykle, jak: *Cmentarz zamknięty, Amsterdam, Warka, Kazanłyk...*, *30 fotografii* i *Kalendarz szwajcarski, rok 1912*. W wyżej wymienionych cyklach zawarty jest melancholijny stosunek do świata, który polega na postrzeganiu go nie jako stałego i boskiego zjawiska, ale zjawiska w stanie permanentnego rozpadu, który nie jest jednak gwałtowny, ale stopniowy i w tym przypadku utajony. W tym świecie tylko fotografia jest dla niego ocaleniem, ale ona także sprawia ból. Nieustannie i do końca...

PRZYPISY

¹ Zob. K. Jurecki, *Andrzej J. Lech*, [w:] *Wokół dekady, Fotografia polska lat 90.*, Muzeum Sztuki, Łódź 2002 (kat. wyst.).

² Zob. K. Jurecki, *Fotografia polska lat 80.*, Łódź 1989.

³ A. J. Lech [wypowiedź], rozmowa z K. Jureckim, [w:] K. Jurecki, K. Makowski, *Słowo o fotografii*, Łódź 2003, s. 133.

⁴ Na temat początków swej fotografii i własnej koncepcji fotografii zob. K. Jurecki, rozmawia z Andrzejem J. Lechem, [w:] K. Jurecki i K. Makowski, *Słowo o fotografii*, dz. cyt., gdzie m. in. powiedział: „Fotografia jest moim życiem. Po tylu latach fotografowania jest też już mną. Bez niej mnie nie ma. Jest zwierzeniem, unaocznieniem, reakcją, obroną, pamięcią, nostalgią, opowiadaniem o sobie. Jest moją pasją.[...] Jestem szczęśliwy, że widzę” (s. 138).

⁵ Cykl pokazany był tylko raz w 1981 roku w Opolu i poza niewielką informacją w „Fotografii” nie ma odpowiedniego omówienia.

- ⁶ W Polsce poza Januszem M. Brzeskim w zasadzie nie było fotografów modernistów, którzy by znali możliwości jej wszechstronnego użycia. Istniał ostry i nieprzejednany podział na „fotografię artystyczną” (piktorialną) i awangardę skupioną wokół Władysława Strzemińskiego. Z tych powodów cykl Lecha *60 furtek* interpretuję w kategoriach obrazu postkonceptualnego, w tradycji wieńców górniczych i innych prac typologicznych Bernda i Hilli Becherów, a w zdecydowanie mniejszym stopniu jako projekt dokumentalny, ponieważ stereotypowość i powtarzalność są w nim najbardziej istotne, nie zaś poszukiwanie wyjątkowych i specyficznych cech, jakie też można by znaleźć w tym temacie.
- ⁷ A. J. Lech, list do K. Jureckiego, Wuppertal, 23.02.1988 oraz tenże, *Jak zastosować formułę koanu w sztuce polskiej?*, [w:] *Koany w Elektrowni. Dzieło sztuki jako koan*, Mazowieckie Centrum Sztuki Współczesnej „Elektrownia” w Radomiu, 2009, s. 153–167, (kat. wyst.).
- ⁸ A. Saj, *W kręgu twórczości fotogenicznej*, „Format” 1992, nr 3–4, s. 85. Tenże, *Elementaryzm a wizualizm w fotografii*, [w:] *Materiały. Sympozjum XXI Konfrontacji Fotograficznych*, Gorzów Wlkp. 1991. Najważniejszym podsumowaniem kręgu „fotografii fotogenicznej”, wraz z innym formalnie środowiskiem PACamery z Suwałk, była ekspozycja *Blżej fotografii*, (BWA, Jelenia Góra (1996), która była jednocześnie apogeum rozwoju tego typu fotografii w Polsce. Na początku XXI wieku pojawiła się grupa „nowych dokumentalistów”, będąca połączeniem kilku tendencji: dokumentu, fotografii wynikającej z reklamy i inscenizacji traktowanej jako nowa formuła dla dokumentu. Kreatorem tego nowego, ale eklektycznego zjawiska okazał się Adam Mazur. Należy jeszcze dodać, że A. Saj jako krytyk fotografii, będąc redaktorem naczelnym „Fotografii” bardzo dużo zrobił dla popularyzowania osiągnięć „elementaryzmu” a potem „szkoły jeleniogórskiej”, gdyż tak tego typu tradycja jest określona. Nazwy nie są ważne, istotne jest natomiast, co się za nimi skrywa, jaka idea i forma.
- ⁹ Pisałem o tym [w:] *Fotografia polska lat 80.*, Łódź 1989, rozdział: *Fotografia elementarna*; tenże, *Andrzej J. Lech*, [w:] *Wokół dekady. Fotografia polska lat 90.*, dz. cyt.
- ¹⁰ Pojęcie magii bardzo często powtarzało się w refleksji o fotografii polskiej lat 80. i 90., odnośnie nie tylko do zdjęć Lewczyńskiego czy Rydet, ale także „fotografii elementarnej”. Za nieprecyzyjnym pojęciem „magii fotografii” znajduje się teoria: Rolanda Barthesa, Edgara Morina i Andre Bazina, które popularne były w środowisku polskim w latach 60. i 70., z tym, że Barthesa znano do 1980 roku, kiedy wydano *La chambre claire: Note sur la photographie* (polskie wydanie: *Światło obrazu*), a jako strukturalistę z *Mythologies*, (wyd. Seuil, Paris 1957).
- ¹¹ Zwróciła uwagę na to także U. Czartoryska, *Time Intensified. Ten Photographers on their Path of Time, Polish Perceptions. Ten Contemporary Photographers 1977–88*, Collins Gallery, Glasgow 1988, s. 11 i 12, (kat. wyst.). Warto dodać, że była to jedna z najbardziej prestiżowych wystaw z lat 80. Artysta brał udział także w ważnych wystawach przekrojowych, kończąc na ekspozycji *XX wiek fotografii polskiej. Z kolekcji Muzeum Sztuki w Łodzi*, The Shoto Museum of Art, Tokio i Niigata Art City Museum, Niigata w 2006 roku. Można uzupełnić, że w Muzeum Sztuki w Łodzi znajduje się 40 prac artysty, a ostatnie pozyskane zostały do kolekcji w 2002 roku, ale szkoda, że nigdy nie były eksponowane w ekspozycji stałej.
- ¹² Pragnę podkreślić, że niektóre zdjęcia z 1994 z Jersey City wykonywane nocą wizualnie zbliżają się do prac Bogdana Konopki, który już we Francji pracował nad własnym stylem, który określił się dopiero w pierwszej połowie lat 90. Paradoksalnie ich fotografia jest sobie najbliższa, gdyż koncentruje się na miejscach opuszczonych, zapomnianych czy przeznaczonych do zniszczenia, przy czym koncepcja Lecha jest bardziej różnorodna stylistycznie – od inspiracji fotografią zakładową z XIX wielu po efekty bliskie surrealizmowi. Konopka zaś pozostaje przy jednej określonej estetyce, wyróżniając się poprzez „szarość”, ale podejmuje czasami próby z fotografią portretową.
- ¹³ Nawiązuję do swego tekstu: *Dziennik podróży*, „Exit” 2006, nr 4.
- ¹⁴ Interpretuję piktorializm jako stale obecną formę artystyczności fotografii, która ma swe zalety, ale i oczywiście wady. Lech jest zdecydowanie bliższy fotografii czystej („pure”), ale niektóre jego założenia estetyczne zbliżają się do estetyki, nie zaś teorii piktorializmu. Na walor dokumentu w cyklach Lecha zwrócił uwagę w problemowym tekście Z. Tomaszczuk, *Z punktu widzenia obserwatora dokumentalnej sceny fotograficznej w Polsce*, www.profotografia.pl/o-fotografii/13-tomaszczuk [data dostępu 10.12.2010].
- ¹⁵ K. Rytko, [bez tytułu], *Dziennik podróży*, Warszawa 2006, Yours Gallery, (kat. wyst.) s. nlb.
- ¹⁶ List A.J. Lecha do R. Michela, Nowy Jork. Sobota, 25 listopada 1996 roku:

Drogi Roberto,

Philip Glass i „The Photographer”. Bardzo niepokojąca i niezwykła to „rzecz”. Eadweard J. Muybridge i jego dramat, jego historia. Glass pięknie opowiada muzyką o wielkim fotografie, słynnym artyście, nieszczęśliwym do bólu człowieku.

Muybridge 17 października 1874 roku, niedaleko San Francisco, zastrzelił kochankę swojej żony Flory, majora Larkynsa. Była to wtedy głośna na cały świat sprawa sądowa. Muybridge w końcu został uniewinniony i po śmierci żony podjął się wychowania dziecka urodzonego z tego nieszczęsnego i „nieprawego” związku.

Kilka lat temu kupiłem od jednego z nowojorskich kolekcjonerów tę niezwykłą i interesującą stereofotografię. Fotografia ta została zrobiona przez Eadwearda J. Muybridge'a w San Francisco na krótko przed rokiem 1869.

W środku grupy siedmiu mężczyzn starannie „ułożonych”, po lewej stronie zdjęcia, pozuje sam Muybridge, który często pojawiał się na fotografiach przez siebie robionych.

Żaglowce w zatoce wyglądają tak, jakby też były specjalnie ustawione do tej dobrze „wyważonej”, pięknej „fotograficznej kompozycji”.

Wierze, że „obraz” ten wzbudzi Twoją uwagę i będziesz oglądał go z prawdziwą przyjemnością i należyłym mu szacunkiem [...]

Przy okazji należy powiedzieć, że ta literacka forma pisania o fotografii oraz styl Lecha/Michela Mariusz Wieczorkowski w czasie dyskusji o fotografii polskiej w Legnicy w 1991 roku porównał do Blaise'a Cendrarsa. Moim zdaniem taka forma literacka jest bardzo interesująca w kontekście fotografii i przynajmniej ją uzupełnia, jeśli nie koloryzuje – w pozytywnym sensie tego znaczenia.

¹⁷ K. Rytka, dz. cyt.

¹⁸ Zob. L. Delluc, *Fotogenia (fragmenty)*, [w:] *Europejskie manifesty kina. Antologia*, wybór, wstęp i opr. A. Gwóźdź, Warszawa 2002. Tekst informuje o innym znaczeniu „fotogeni”, jako określeniu „ładności” obrazu filmowego, przeciw czemu buntował się Delluc w tekście z 1920 roku.

¹⁹ Zob. tekst J. Wooda w tym katalogu.

²⁰ A.J. Lech, mail do K. Jureckiego, 10.01.2011.

²¹ W. Bałus, *Mundus melancholicus*, Kraków 1996.

MAGDALENA WICHERKIEWICZ

„Uqbar nie jest fikcją”... Roberto też nie... O listach Andrzeja Jerzego Lecha do Roberto Michela

„Wtedy myślałem, że tak samo jak powstała koncepcja wieczności, czyli wszystkich dni wczorajszych, wszystkich teraźniejszości i wszystkich przyszłości zamkniętych w jednej chwili, [...] można by tę koncepcję zastosować do jakiejś mniej istotnej kategorii – kategorii przestrzeni – i wyobrazić sobie wszystkie możliwe punkty przestrzeni zamknięte w jednym.”

Jorge Louis Borges¹



Z cyklu *Kalendarz szwajcarski, rok 1912 – New York, New York, 1999*
From the series *The 1912 Swiss Calendar – New York, New York, 1999*

Roberto napisał pierwszy, 19 marca 1989 roku. Tak rozpoczęła się ta, trwająca już dwadzieścia dwa lata, wyjątkowa wymiana listów między Andrzejem Jerzym Lechem, „fotografem zamieszkałym w Nowym Jorku”, a Roberto Michele, „tłumaczem zamieszkałym w Paryżu”. Korespondencja i jednocześnie dziennik podróżny, a może precyzyjniej – dziennik podróżny prowadzony w formie listów. Dwa rodzaje bardzo osobistego pisania. Fotograf wspomina, że poznali się w 1987 roku, w niemieckim Wuppertalu na wystawie fotograficznej, na krótko przed jego, Andrzeja Lecha, wyjazdem do Stanów Zjednoczonych. Szybko jednak poddaje ten fakt w wątpliwość, mówiąc, że być może poznali się wcześniej... O tym, że „dziennik” zaczął pisać przed poznaniem Roberto, świadczyć może kilka listów

Dziennika podróznego, napisanych w Schronisku Samotnia w październiku 1985 roku. Niepewności dotyczących korespondencji jest więcej... Może nie trzeba szukać każdego „na pewno”? Może należy uznać po prostu, że wartość artystyczna listów jest istotniejsza niż fakty oraz przyjąć, charakteryzującą je „niepewność” i „niejasność”, za figurę stylistyczną. Są fikcje, które stają się rzeczywistością i rzeczywistość, która dotyka iluzji. Są przestrzenie, w których splatają się te rzeczywistości.

Andrzej Jerzy Lech napisał do Roberto po raz pierwszy już z Nowego Jorku wiosną 1990 roku.

Korespondencja jest ogromna: setki listów Lecha, dziesiątki listów Roberto Michela... Całości korespondencji nie znamy, należy ona do sfery osobistej i jako taka powinna być uszanowana. Znamy tylko te fragmenty, które Andrzej publikuje, najczęściej razem ze swoimi fotografiami, czasem – samodzielnie. Duże „zbiory” listów zawierają katalogi z wystaw: *Kalendarza szwajcarskiego, rok 1912* w BWA w Jeleniej Górze (1998) i *Galerii Pustej* w Katowicach (1999), *Dziennika podróznego* także w *Galerii Pustej* (2006). Listy były również drukowane na łamach „Obscure” (1989), „Kwartalnika Fotografia” (2000) i czasopisma „Karkonosze” (1998, 2004). Chociaż to Roberto Michel zainicjował znajomość i korespondencję, pozostaje on niejako w „cieniu”. Jego listów, poza jednym, nie znamy. To Andrzej Lech jest jej centrum i to poprzez niego poznajemy charakter łączącej ich relacji.

Listy są pisane z różną częstotliwością. Niektóre znamy w całości, lecz większość – jedynie z fragmentów. Te pierwsze, pisane były na papierze, zielonym atramentem, piórem Pelikan. „Długopisy są wulgarne i w moim Pelikanie od kilku dni sucho. W sklepie, gdzie zawsze kupuję australijskiego Fostersa, wcale nie mają zielonego atramentu” – pisze Andrzej do Roberto z początkiem wiosny 1990 roku. Papier, atrament... konkretność pisania, której brak jest elektronicznej korespondencji. Niektóre listy pisane są na maszynie.

Kim jest adresat listów Lecha Roberto Michel? Alter ego fotografa? Heteronimem jak u Fernando Pessoa? Wymagowanym przyjacielem i powiernikiem? Nie. On istnieje naprawdę. „Kiedyś był fikcją, w którą wszyscy wierzyli. Teraz jest prawdą, której nikt nie ufa”² – mówi Andrzej Jerzy o Roberto. Wiemy o nim niewiele. Wiemy, że jest tłumaczem, autorem pięknych, nikomu niepotrzebnych tłumaczeń, że mieszka w Paryżu, „w tym nudnym, smutnym, drobnomieszczańskim mieście”. Znamy dokładny adres, który widnieje na jedynym znanym liście Roberto: rue Geoffroy Saint-Hilare 35. Jaki jest Roberto? Andrzej mówi o nim: „trudny facet”, ale także: elokwentny, erudyta, obdarzony lekkim piórem. Łączy ich podobne poczucie humoru, upodobania – muzyczne: Coltrane, Baker, wczesny Davis... i jeszcze – Springsteen i van Morrison. Wspólne smaki: piwo, tłusta pizza... Piękne kobiety..., a nade wszystko – przyjaźń. Choć rzadko się widują i wiedzą o sobie tak niewiele, zachowują dobre wspomnienia: „rozmów, dworcowych poczekalni, pociągu do Kłodzka, wspólnych zdjęć pamiątkowych, zwykłych herbat”, pisze w sierpniu 1993 roku Lech. Tym, co decyduje o ich znajomości jest fotografia, ich wspólne jej rozumienie. Widzenie przez Roberto fotografii tak, jak Andrzej chce, by była widziana i pisanie o niej historii, których Andrzej sam by nie napisał. Historii, których, niestety, nie znamy...

Andrzej Jerzy Lech pisze do Roberto Michela. Roberto pisze do Andrzeja. Literatura zna wiele wybitnych korespondencji – Kafki do Mileny i Felicji, wymianę listów między Witkacym a Malinowskim, van Goghem i jego bratem Theo, Gombrowiczem a Dubeffetem, między Paulem Celanem a Ingeborg

Bachmann... setki innych... Wzajemna wymiana, artystyczne inspiracje. Jest tak zapewne również w przypadku Lecha i Michela – ich listy też są częścią sztuki.

Jednak *Dziennik podróży* Andrzeja Jerzego Lecha, choć pisany jest jak listy, pozostaje jednak dziennikiem. „Dziennik ten, który piszę od lat, jest intymny. Intymny jak listy, spotkania, telefony, fotografie w końcu. Popatrz się na to pisanie przeze mnie, niech stanę się półprzezroczysty”³, pisze. Historia literatury obfituje w przykłady tak osobistej prozy: Camus, Gide, Grudziński, Dąbrowska, Tyrmand, Kertész... Wyodrębnia też oddzielną kategorię – właśnie dziennik podróży. Dni, daty, pory dnia. Forma „dziennych porcji myśli”, osobistego kalendarza, wydaje się budować napięcie z charakteryzującą listy fotografa nieuchwytnością czasu, jego zapętleniami, przecięciami, powrotami myśli, widoków, miejsc. Czasu, którego próby przytrzymania, zabalsamowania podejmuje poprzez pisanie. Tak samo – poprzez fotografię.

Dziennik podróży Andrzeja Lecha jest fragmentaryczny, refleksyjny, poetycki. Pisany obrazami i zapachami. Pisany listami, pozostający w dialogu. Taka forma pozwala utrzymać intymność dziennika i bliską relację z adresatem listów. *Dziennik podróży*, bo dotyczy podróży oczywiście. Jego początek zbiega się w czasie z wyjazdem artysty do Stanów Zjednoczonych. Listy zawierają pierwsze impresje nowych miejsc, spacerów i dalszych wypraw, także fotograficznych. Dziennik jest również zapisem „podróży wewnętrznych”: nastrojów, emocji, wrażeń, myśli. Kilka lat po dzienniku „pisanym”, powstaje także dziennik podróży w formie fotograficznej – *Dziennik podróży* („zwykły”, a następnie także „panoramiczny”), w hołdzie anonimowym fotografom ulicznym, fotografom podróżnikom, tradycji ekspedycji fotograficznych. Jaki jest związek między dwoma dziennikami? Pierwsze listy do Roberto powstawały równoległe z wcześniejszym cyklem fotograficznym *Kalendarz szwajcarski, rok 1912* (dziennik, kalendarz – osobiste zapisy czasu, to chyba nie jest przypadek?) i były też wspólnie opublikowane w katalogu do wystawy w BWA w Jeleniej Górze w maju 1998 roku.

Listy Lecha dotyczą w zasadzie dwóch tematów. Pierwszy z nich jest „fotograficzny” – obejmuje refleksje o fotografii własnej i innych, dawnej, którą podziwia i kolekcjonuje. Drugi temat to codzienność – zapisy wrażeń, obrazów, sytuacji, dźwięków i widoków.

Chociaż trudno jest jednoznacznie nazwać listy Andrzeja do Roberto autokomentarzem do własnej fotografii, to jednak zawierają one fragmenty, myśli pozwalające zbliżyć się do jej tajemnicy. Jego fotografia jest przede wszystkim szczerą, osobistą wypowiedzią. W liście do Roberto z 22 stycznia 2000 roku fotograf napisze: „Owszem, wiedziałem już wcześniej, że fotografia jest zwierzeniem”⁴. W innym miejscu pisze: „Jest też bólem”. Ból pojawia się często. Wielokrotnie w listach powtarzany jest zaczerpnięty od Benjamina „paroksyzm bólu”. Pierwszy raz napisał o tym Roberto, w swym liście z 19 marca 1989 roku: „A ja, chyba zawsze tak było, boję się fotografii. Najbardziej jednak tych starych. Wszystkie są paroksyzmem bólu”. Cztery lata później, Andrzej Jerzy nawiąże do „przeszywającej śmiertelnie aury fotografii”, pisząc: „Fotografia boli. Małe posepiowane prosektoria” (z listu z sierpnia 1993 roku). „Paroksyzm bólu” powrócił jeszcze w liście do Roberto, pisanym w Meksyku, w Chetumal, 6 lutego 2007 roku⁵. Paroksyzmy, śmiertelne aury. Prawdziwość fotografii, do bólu. Dramatycznie pewne zatrzymanie przeszłości. Wśród właściwości fotografii Andrzej Lech wymienia też „aurę tajemnicy” i „paraliżujące zawieszenie czasu”. Pisze również o

dążeniach, by ująć „to, co nieuchwytnie w fotografii, porażające, jedyne, paralizujące mój umysł, transcendentalne...”

Listy do Roberto zawierają też „małe historie fotografii” Andrzeja Jerzego Lecha. Jest opowieść o ulubionym Muybridge’u i jego osobistym dramacie, ale także o „dobrze wyważonej, pięknej kompozycji fotograficznej” tego autora, jaką Lech posiada w swojej kolekcji (list z soboty, 25 listopada 1996 roku). Są też historie zapomnianych lub zupełnie nieznanymi, anonimowych fotografów – jak tajemniczego K.H., autora serii zdjęć portretowych i pejzażowych, opatrzonego lakonicznym tytułem *The New York Bay View Cemetery, 1947–1954. Jersey City, New Jersey. In Memory of MOJE.*, których negatywy Lech restaurował i kopiował w 1993 roku. Są również wspomnienia niezwykłych, szalonych fotografów – wynalazców, jak George Raymond Lawrence, który zbudował ogromną kamerę do zdjęć panoramicznych na szklany negatyw o wymiarach 137 x 244 centymetrów. Wykonał ten nadludzki wysiłek tylko po to, by zrobić jedno jedyne zdjęcie reklamowe pociągu osobowego. O tym „szaleństwie fotografii” Andrzej pisze do Roberto z Saratoga Springs 14 grudnia 2010 roku.

Refleksje o fotografii – to osobiste na nią spojrzenie. Andrzej Jerzy Lech wielokrotnie deklaruje, że nie chce, nie potrafi, nie może już pisać o fotografii: „Pisać o fotografii już nie chcę, już nie umiem też. Tyle o niej wiele pięknych, ważnych rzeczy już napisano. Po co ja miałbym to robić?”⁶ Czy w innym liście: „Fotografia jest dla mnie nadal oczywiście wielką tajemnicą. Czasami myślę, że bezpieczniej będzie nie pisać o niej wcale”. Nadal jednak o niej pisze. Pisze przemilczeniami. „Są fotografie, o których nie powinno się pisać, nie powinno się nic mówić. Ich egzystencja jest jakoś absolutnie pewna, niepodważalna, cicha też i wielka jednocześnie, energetyczna, wibrująca, ponadczasowa”⁷. Są namacalne. Są obecne. Są...

Poza fotografią, w listach Andrzeja Jerzego Lecha pojawia się codzienność. Zapisy wrażeń, emocji, nastrojów, zapachów, smaków. Banalność. Smutek i nostalgia. Fragmenty. Intensywność życia.

Są nasycenia i uniesienia: „Szalony, obłąkany, zły, dobry, piękny, zwariowany, groźny, upadły, bogaty, biedny, duszny, gorący, wilgotny, zepsuty, porywający, inspirujący, energetyczny” – fotograf pisze o Manhattanie 4 marca 1997 roku. Są „[...] wielkie uciezki. Izolacja i samotność, która wabi [...]” – pisze do Roberto w sierpniu 1993 roku. Są też niezwykle widoki: „Dzisiaj jest tu wielka mgła. Otwieram okno i widzę Mały Staw. Gdzieś zapodział mi się Empire State Building. Nie widać też Hudson River, przez którą przepływam promem dwa razy dziennie” – w liście pisanym w czwartek, 15 czerwca 2000 roku. Są opisy ważnych i bliskich miejsc. Te pierwsze – „obłąkanego Nowego Jorku” z „niebieskim Bratem Coltranem”, „zapachem cynamonu”, „żółtymi taksówkami”, „pięknymi kurwami”, „zieloną Statuą Wolności”, w pierwszym liście do Roberto z początku wiosny 1990 roku. W kolejnych listach – już bardziej spokojnie: „Wczesne popołudnie. Moja pracownia na Manhattanie. Dookoła obrazy, stare i nowe fotografie, kilka grafik, blejtramy dużych rozmiarów. Przede mną duże okno wystawowe z lustrzanym odbiciem żółtego napisu «Chelsea Art Supplies. Custom Framing and Stretching». Mały stół i duża kawa”⁸. I nastrojowo: „Cold Spring niedaleko Nowego Jorku. Ta sama rzeka Hudson. Tu bardzo szeroka. Często powracam w to miejsce fotografując je o różnych porach roku, o różnych porach dnia. Cisza rzeki...” – pisze Andrzej Lech w liście z 4 lipca 2004 roku. Czy nostalgicznie – o bliskim Asbury Park: „Teraz miasto widmo, miasto duch. *My City of Ruins* Bruce’a Springsteena”, w kolejnym liście lipcowym z 2004 roku.

Jest też oczywiście muzyka: metalowe ballady, zaduch jazzu, bebop lat czterdziestych i pięćdzie-

siątych, nocny blues. Są także filmy, magia i uczucia w *Cinema Paradiso*, zagadkowość *Zeszłego lata w Marienbadzie*, zmysłowość *The Pillow Book*. Smak włoskiego chianti i australijskiego piwa. Kawy i herbaty. Wspomnienia przyjaciół.

Te „codzienne” fragmenty listów Andrzeja Jerzego Lecha są jak „dowody na istnienie”. Są jak próby przytrzymania „tu i teraz” ulotnej rzeczywistości. Są jak zapisy własnego mikroświata, poprzez szczegóły, obrazy, widoki, czynności, wrażenia: „Każdy dzień zaczynam od włączenia do kontaktu kiczowatej, dużej, mrugającej czerwonymi i niebieskimi światełkami, pokolorowanej czarno-białej fotografii z Jamesem Deanem. Zaraz potem łyk kawy” (z listu do Roberto z 1993 roku), innym razem: „Dochodzi dziesiąta rano. Siedzę w małej restauracji tuż przy Hudson River. Widzę Empire State Building i jego okolice. Jest szaro, lekko pochmurnie. Światło wygląda lekko fotograficznie, tak, jak lubię”⁹.

Pisanie, podobnie jak fotografia, jest także formą wyrażenia tęsknoty i nostalgii. „Smutek, nostalgia aware, sabi, wabi” – napisał Roberto w swoim pierwszym liście. Wiele lat później, 4 lipca 2004 roku, opisując Cold Spring powtórzył i rozwinął te myśli Andrzej: „Aware – smutek bardziej dotkliwy, nostalgia związana z jesienią. A inne Twoje nostalgije? Sabi – samotność i spokój. Wabi – smutek zwyczajny. A Twoje inne smutki? Yugen – pięknie nazwane przecucie nieosiągalnego nieznanego”.

Język listów do Roberto jest osobisty, bezpośredni. Często operuje przemilczeniem, zawieszeniem, fragmentem. Nagromadzeniem i powtórzeniem: słów, sekwencji, myśli. Jak refren, jak mantra, rytmicznie pojawiają się w wielu listach: „pętle czasu”, „obrazy i zapachy”, „prawdy są tylko pozorne”, „odchodzenie mnie smuci...” Język listów Andrzeja Jerzego Lecha jest bliski pisarstwu Jorge Louisa Borgesa poprzez upodobania do niedomówień, niedopowiedzeń. Pomieszań i zagubień. Wydaje się, że językowe zabiegi są poszukiwaniami, by wyrazić zagadkę czasu. Tego „tajemniczo zawieszono” i „powracającego”. Zagadkę wspomnień i zapomniania. Ponadczasowości. Niejasnych przeczuć, że ten widok już widzieliśmy, intuicji, że to miejsce jest nam znane. W sierpniu 1993 roku fotograf pisze o „powracających”, „nakładających się” na siebie obrazach – karkonoskiego Małego Stawu i Nada Lake...

Czy listy Andrzeja Jerzego Lecha, są dopełnieniem, komentarzem do jego fotografii? Tylko do pewnego stopnia odpowiedź na to pytanie może być twierdząca. Można to odnieść do tych fragmentów, w których podejmowana jest refleksja nad fotografią. Krzysztof Jurecki pisał o „literackiej pasji” Lecha, znajdującej wyraz zarówno w jego fotografiach, jak i listach¹⁰. Wydaje się to być jedną z motywacji. Pisanie i fotografowanie są samodzielnymi wypowiedziami, dwoma odrębnymi językami artystycznymi. Dzięki nim na różne sposoby Lech mówi o tym samym: o zagadce czasu, o ponadczasowych momentach, w których spotyka się przeszłe z obecnym i być może także to, co się wydarzy. O syntezie, nakładaniu się widoków, o podobieństwie miejsc i zapachów... Pisanie i fotografowanie wyrażają to samo. Charakter relacji między swoją fotografią i swoim pisaniem, być może najtrafniej określił Andrzej mówiąc metaforycznie o intensywnej, niemal symbiotycznej więzi między nim a Roberto Michele: „Jeżeli Roberto przestanie tłumaczyć, ja przestanę fotografować”¹¹.

Ostatni znany mi list Andrzeja Lecha do Roberto, datowany na 16 lutego 2011 roku... Z porannymi, panoramicznymi zdjęciami przedstawiającymi ulubiony „spektakularny widok” z okna jego miesz-

kania. Widok na podwórko z wrakami samochodów, na Hudson River i zamglony Manhattan... Widok, który tak często fotografuje, widok „niezmiennie atrakcyjny fotograficznie”. „Wieczne powroty. Pętla czasu”. „Jestem ten sam. Już nie ten sam jednocześnie...”

Są wyobrażenia, które stają się realnością... Są miejsca, gdzie początek styka się z końcem... Uqbar istnieje, jak się okazało...

PRZYPISY

- ¹ J.L. Borges, Osvaldo Ferrari, *O filozofii*, [w:] tychże, *W dialogu II*, tłum. Pola Sobaś-Mikołajczyk, Gliwice 2008, s. 48.
- ² A.J. Lech w rozmowie z Krzysztofem Jureckim, [w:] Krzysztof Jurecki, Krzysztof Makowski, *Słowo o fotografii*, Łódź 2003, s. 140.
- ³ A.J. Lech, *Saratoga Springs*, 8 stycznia 1998 roku, „Karkonosze” nr 3/4 /1998, s. 26.
- ⁴ A.J. Lech, *Port Henry, Nowy Jork*, 22 stycznia 2000 roku, wtorek, [w:] tegoż, *Podróżny dziennik*, „Kwartalnik Fotografia”, 3/2000, s. 25.
- ⁵ A.J. Lech, *Chetumal, Yukatan, Quintana Roo, Meksyk*, 6 lutego 2007 roku, fragment listu – dziennika podróжного Andrzeja Jerzego Lecha, fotografa zamieszkałego w Nowym Jorku do Roberto Michela, tłumacza zamieszkałego w Paryżu, [w:] *Dwie tradycje*, Galeria Pusta, Katowice 2006 (kat. wyst.), s. 8.
- ⁶ Tamże.
- ⁷ A.J. Lech, *Port Henry, Nowy Jork*, 22 stycznia 2000 roku, wtorek, [w:] tegoż, *Podróżny dziennik*, „Kwartalnik Fotografia” 3/2000, s. 25.
- ⁸ A.J. Lech, *Kalendarz szwajcarski, rok 1912*, BWA Jelenia Góra, maj 1998 (kat. wyst.).
- ⁹ Tamże.
- ¹⁰ K. Jurecki, *Wyzwolone fotografie Andrzeja Jerzego Lecha*, [w:] tegoż, *Oblicza fotografii*, Września 2009, s. 235; tekst ten jest oparty na wcześniejszym artykule Autora z początku lat 90., opublikowanym w 1991 roku w materiałach z V Sympozjum Historycznego w Szczecinie oraz rok później w katalogu XXII Konfrontacji Fotograficznych w Gorzowie Wlkp.; w tym czasie Autor mógł znać zaledwie początek korespondencji między Andrzejem Jerzym Lechem a Roberto Michelelem.
- ¹¹ Z Andrzejem Jerzym Lechem rozmawia Krzysztof Jurecki, [w:] Krzysztof Jurecki, Krzysztof Makowski, *Słowo o fotografii*, dz. cyt. s. 141.

LISTY

Zawieja, Polska. Sobota, 30 stycznia 1999 roku

Roberto,

Przeglądam „Małą encyklopedię babiogórską” i mapy okolicy. Beskid Śląski i Żywiecki, Beskid Wysoki, pasmo Babiej Góry i Policy, pasmo Babiogórskie i Jałowieckie. Wiem już gdzie jestem... Ale to jest oczywiście nieprawda... Nie wiem, gdzie jestem...

Bez przerwy mam w głowie nocny widok Manhattanu od strony Jersey City. Teatralna dekoracja... Tęsknię za nią...

A tu wielki śnieg i obok mnie, na deseczce na piecu, leżą dwie grzanki z serem. Zapalam kolejnego papierosa. Jakub mocno śpi i lekko unosi się w powietrzu. Łyk piwa i po cichu, w myśli robię stare zdjęcia. Wrocławski Park Szczytnicki, małe uliczki w Opolu, jakiś staw w Niemczech, Ania między drzewami w Sochaczewie, stary samochód pod Warszawa, wiejska droga z kałużami w Tamworth w nieskończonej Kanadzie, obok dużej pralki Magda w pralni chemicznej, na tle złączącej tapety, na kanapie Piotr z Ewą i małym Adasiem, Wojtek z koszykiem pełnym grzybów, na białym płótnie leżąca tancerka Rachela w moim studiu w Jersey City, Mały Staw z fragmentem drzewa w Karkonoszach z „Samotnią” za moimi plecami, furtki nieistniejących już ogródków działkowych. Są też fotografie z podróży do Oregonu, z Nowego Orleanu, zdjęcie pamiątkowe z Brzegu nad Odrą...

Wernisaż w zawiejskiej galerii ciągle trwa...

Jestem już zmęczony... Za oknem jasna noc, tajemnicza i mistyczna. Ależ oczywiście, że mistyczna, że taka tajemnicza... Moja noc...

Siedzę przy piecu i dbam, aby nie zgaś. Jest tak spokojnie. Nie wiem nawet czy jestem. Tylko od czasu do czasu słyszę trzaski palonego drewna, mamrotanie Jakuba przez sen, swój oddech i skrobanie myszy.

Nocny blues, pomyślałem. I do tego tak na „po cichu”...

Wszystkiego najlepszego,

Andrzej

Jersey City, New Jersey. Czwartek, 15 czerwca 2000 roku

Drogi Roberto,

Właśnie przed chwilą zapaliłem Buddzie trociczka. W pracowni unosi się zapach mojej chałupy w Starym Gierałtowie.

Dzisiaj jest tu wielka mgła. Otwieram okno i widzę Mały Staw. Gdzieś zapodział mi się Empire State Building. Nie widać też Hudson River, przez którą przepływam promem dwa razy dziennie.

Karkonosze, „Samotnia” i pokój numer siedemnaście. Dobry papieros i na stole obok łóżka zbyt mocna herbata. Nowe zdjęcie...

Wcześniej w poklejonym plastrze radiu, w którym od czasu do czasu „zwiewają” fale, histerycznie nostalgiczne Yesterday.

Moja fotografia. Pokój z widokiem na Mały Staw. Czy powinienem?

Okno z dużymi uszami. I ten śmieszny haczyk pod staroświecką zasłoną z frędzelkami. Ależ to ładnie się wszystko ułożyło. Jedni mówią „fotograficzne widzenie”. Ale są to bzdury oczywiście. A ja tylko pomyślałem o nadchodzącej podróży, o uczuciu jakiejś pustki, oderwania.

Idę tak jak chciałeś. Cienema Paradiso...

Twój Andrzej

LISTY

Saratoga Springs, Nowy Jork. Wtorek, 7 listopada 2000 roku

Przesyłam Ci trochę fotografii i mam nadzieję, że będziesz oglądał je uważnie i z prawdziwą przyjemnością.

W Saratodze jestem od kilku dni. Mam tu na piętrze mały i przytulny pokój. Hotel nazywa się „Saratoga Inn” i jest w samym centrum tego miłego miasteczka. Z okna widzę mokrą jeszcze po deszczu ulicę. Po prawej stronie, pod drzewami, stoją równo zaparkowane, czarne samochody.

W myśli zrobiłem znaną fotografię...

LISTY

Nowy Jork, Nowy Jork. Poniedziałek, 6 sierpnia 2001 roku

Drogi,

Walczę tu z otaczającą mnie skomplikowaną rzeczywistością. Za dużo dzieje się w jednym czasie. Nie radzę sobie już z tym. Nigdy też nie radziłem sobie z kilkoma projektami naraz. Wystawa w Warszawie, w Poznaniu, później Artists Studio Tour u mnie w galerii w Jersey City. Prace nad książką – albumem, nad nowymi portfolio i zdjęcia do „New York Bay Photographic Project”. To rzeczywiście zbyt wiele jak na jedną jesień. To zbyt wiele jak na mnie.

Wiesz, tym razem nie mam ochoty polecieć do Polski. Nie wiem dlaczego w tym roku tak się stało. Zawsze chciałem, teraz nie. Boje się tego wyjazdu i lotu oczywiście również.

U nas upały. Moje psy padają z gorąca, ja też.

Fotografuję okolicę, bo się szybko zmienia. Ja też chcę zmiany. Myślę o wyjeździe, może Nowa Anglia? Nie wiem. Chcę nowego!

Dzielę się dzisiaj z Tobą nową tajemnicą. Te fotografie zrobiłem w Battery Park na Dolnym Manhattanie dwa tygodnie temu. Świat jest piękny i cierpię, że kiedyś go nie będzie. Myślę o tym nieszczęsnym i nieuchronnym rozszerzaniu się kosmosu w nieskończoną pustkę, w jakieś niepojęte i wyjątkowo nudne nic! Pustkę zimną, ciemną, bez czasu, bez początku i końca, bez niczego. Bez fotografii, pizzy, piwa, pięknych kobiet, bez Cheta Bakera, bez wszystkich gór na całym świecie i bez Małego Stawu w Karkonoszach. Nawet Nowego Jorku nie będzie. Nie będzie też „Samotni”. Nie będzie kiczowatych zachodów słońca nad brzegiem oceanu w Asbury Park. Nie będzie słońca, brzegu, oceanu i Asbury Park. Nie będzie Saratogi Springs i tego miłego pokoju w hoteliku, z którego Ci niedawno pisałem. Nie będzie też kaw porannych i dobrych papierosów. Nie będzie tego listu.

Te głupie myśli jakoś paraliżują mnie czasami. Boję się...

Ściskam Cię,

Andrzej

LISTY

Wałbrzych, Polska. Wtorek, 23 października 2001 roku

W pociągu z Jeleniej Góry do Wrocławia, Polska.

*Pięknie mi się podróżuje. Poznaję i uczę się Polski kolejny raz.
To takie miłe być tu na nowo. Wszystko dookoła mnie jest inne,
egzotyczne nawet. Ja też jestem oczywiście nie ten sam.
Czas biegnie jak mu się podoba, my razem z nim.*

*Nowe fotografie, wzruszające spotkania po latach, stare zapachy
i klimaty. Dziękuję Ci za to...*

*„Samotnia” w Karkonoszach, Warszawa, Opole, rodzinny Wrocław,
Poznań, Września, Jelenia Góra, Inowrocław, Jaworzno, Katowice...*

*Mam nowe pióro z zielonym atramentem. To wyjątkowo zgrabny
Pelikan. Zupełnie taki sam, jakim pisałem ukradkiem na biurku ojca
miłosne listy do Ani z VIIc. Pospieszne, niecierpliwe,
nigdy niewysłane listy.*

Ojcu dziękuję za pióro, Ani za to, że mogłem pisać.

*Wiesz, nie boję się już tych swoich egzaltacji i uniesień,
choć może powinienem, jak myślisz?*

Czy to rzeczywiście ja?

Twój Andrzej



Z cyklu *Kalendarz szwajcarski, rok 1912 – Tampa, Floryda, 1996*
From the series *The 1912 Swiss Calendar – Tampa, Florida, 1996*

LISTY

Jersey City, New Jersey. Sobota, 11 czerwca 2005 roku

*Noc, lekki deszcz po wielkiej burzy. Już lato...
Jestem zmęczony dniem, gorącem, szumem wentylatorów
i hałasem ulicy.
Nowojorskie lato jest trudne i wyczerpujące.
Jest też niezwykle ekscytujące.
Lubię jej przez dziewczyny na ulicach, przez wycieczki
nad Atlantyk, przez Asbury Park.*

*Asbury Park, moja fotografia, Bruce Springsteen, zatrzymany czas
enigmatycznie „wiszący” w powietrzu, mój uroczy, śmieszny,
z zielonym telefonem i wielką brązową lodówką,
pokój w małym motelu tuż przy brzegu oceanu.
„Współczesne ruiny dawnej świetności”.
Moja świętość. Fotografuję to fotogeniczne miasto
duchów od wielu lat.
Fotografuję je starannie i dokładnie. Powoli, w ciszy i w skupieniu.*

*Jestem...
Jestem i fotografia mi w tym pomaga.
Innym miejscem, które lubię, moim fotograficznym miejscem, jest
Coney Island na Brooklynie.
Czuję tam ciągle jakieś dziwne opuszczenie i zagubienie. Nie tylko
moje zagubienie...
Coney Island – wyspa czarnych kochanków, pijanych bezdomnych,
emigrantów z Rosji,
taniej tłustej pizzy, błędnych artystów szukających inspiracji i
natchnienia, nawiedzonych świrów włóczęgów.*

*A wieczorami w ciemnej ciemni, przy Davisie i Bakerze, przy Bracie
Coltrane i Johnnym Cashu, Wywołuję swoje kolejne „tajemnice”.
Przy czerwonym świetle i przy czerwonym winie z Chianti,
w samotności, bo ją też lubię.*

Alchemia fotografii ma dużo form. Oto jedna z nich...

*Mam nową pracownię, nowe studio, nowy dom. To wielka przestrzeń.
Jasna, pełna słońca i cieni, kwiatów i książek, wysoka, z olbrzymim
oknem na całą ścianę, z archetypicznym widokiem przez nie.*

Archetypy współczesnej Ameryki. Symbole i obrazy, stereotypy, które tak kocham. Teatralna dekoracja. Dekoracja pełna kiczu, za którym tak szaleję.

Jestem szczęśliwy, że widzę. A jeżeli kiedyś przestanę, zacznę grać na organach Hammonda ładne ballady i długie kołysanki...

Czwarta nad ranem. Idę spać. Ty w Paryżu jesteś już pewnie po śniadaniu i po pięciu porannych kawach...

Idę...

Tamta strona lustra wabi mnie przyjemnie i wciąga do siebie powoli. Ciąg dalszy, mam nadzieję, niebawem nastąpi...

Ściskam Cię,

Twój Andrzej

Z listów – dzienników podróży Andrzeja Jerzego Lecha, fotografa zamieszkałego w Nowym Jorku, do Roberto Michela, tłumacza zamieszkałego w Paryżu.



Września, Polska 2010, autor: Marek Holewiński

MACIEJ SZYMANOWICZ

O twórczości Andrzeja Jerzego Lecha w kontekście polskiej fotografii lat 30. i 40. XX wieku



Z cyklu *Cytaty jednej rzeczywistości – Byczyna, Polska, 1982*
From the series *Quotes from one reality – Byczyna, Poland, 1982*

Fotografie Andrzeja Jerzego Lecha niewątpliwie uzyskały już status klasycznych w historii polskiej fotografii. Jego twórczość konsekwentnie rozwijana od końca lat 70., łączona jest z nurtem tzw. fotografii czystej¹, którą zdefiniował Andrzej Saj: „Krań twórczości fotogenicznej obejmowałby tylko taką fotografię, która odwołuje się do jej «źródłowych» (warsztatowo-formalnych) treści; fotografię tematycznie nieagresywną (bez reportażu i społecznego dokumentu), jednak niepozbawioną wyraźnych subiektywnych odniesień, fotografię nietraktowaną jako tworzywo w plastyce, fotografię nieinscenizowaną, niemanipulowaną (w procesie negatywowo-pozytywowym), rezygnującą z wyrafinowanej nowoczesnej techniki – fotografię prostą, bezpośrednią, czystą... Skupioną na tym, co wynika niejako z «wewnętrznej natury» samej fotografii, z jej specyfiki i zdolności walorowego (czarno-białego) wizualizowania rzeczywistości. Stąd ów podkreślany kierunek penetracji twórczych: bliżej «źródeł» fotografii, bliżej sensów nieodrodných dla tego typu wypowiedzi artystycznej; bliżej «czystości» sztuki fotografowania. Dla porządku więc proponuję określać ten rodzaj twórczości terminem: «fotografia czysta»². Początki nurtu związane były z wrocławską galerią Foto-Medium-Art, gdzie w marcu 1983 roku zainicjowano zwrot w stronę tego rodzaju fotografii wystawą autorstwa Lecha zatytułowaną *60 furtek*, a dedykowaną Edwardowi Westonowi³. Korzenie twórczości Lecha oraz in-

nych fotografów z tego kręgu wywodzi się z fotografii czeskiej (w szczególności Josefa Sudka) oraz przede wszystkim z amerykańskiej *straight photography*, której główni przedstawiciele (m.in.: Weston, Ansel Adams czy Imogen Cunningham) byli skupieni w działającej w latach 30. XX wieku grupie f64. Z uwagi na fakt wielokrotnie podkreślanego – zarówno przez samych artystów, jak i znawców tematu – związku polskich fotografów z amerykańską tradycją obrazowania, geneza ich twórczości wydaje się niepodważalna. Dlatego, i tu zdobędę się na osobistą dygresję, byłem dość mocno zaskoczony, gdy kilka miesięcy temu otrzymałem list od Andrzeja Jerzego Lecha zawierający prośbę o napisanie tekstu dotyczącego relacji pomiędzy jego twórczością, a piktorializmem. Moje zdziwienie było wywołane faktem, iż zasady wypracowanej w końcu XIX wieku estetyki piktorialnej są sprzeczne z niejednokrotnie deklarowanym związkiem z twórczością amerykańskich fotografów. Piktorializm był nurtem biegunowo odmiennym od *straight photography* z powodu jego ścisłego związku z estetyką malarską. Konsekwencją tego faktu była specyficzna praktyka fotografa piktorialisty oparta o liczne tematyczno-kompozycyjne odwołania do tradycyjnego malarstwa oraz manualny sposób obróbki pozytywowej. Jeden z najważniejszych przedstawicieli piktorializmu we Francji, Robert Demachy, wskazywał na konieczność uwolnienia się od dyktatu aparatu, w jego przekonaniu fotograf musiał walczyć o to, by nie stać się „niewolnikiem głupiej maszyny”⁴. Dlatego w piktorializmie – za wzorem innych dyscyplin artystycznych – starano się o tworzenie obrazów unikatowych, niebędących mechanicznymi kopiami. Do tego celu służyły techniki szlachetne, takie jak guma czy przetłok, umożliwiające m.in. przeniesienie obrazu na inne podłoże (np. papier akwarelowy), ale również daleko idącą ingerencję w jego strukturę poprzez liczne retusze czy wprowadzenie barwników. Warto również podkreślić fakt, że fotografia czysta powstała w podobnym kontekście jak *straight photography*, bowiem ta pierwsza była reakcją na dominację konceptualizmu, druga zaś na piktorializm. W jednym i drugim przypadku był to powrót do typowo fotograficznych i niezapożyczonych z innych dyscyplin reguł obrazowania, przejawiających się między innymi akcentowaniem mechaniczności zapisu, a co za tym idzie precyzji przekazu i perfekcji obróbki materiału światłoczułego (z uwzględnieniem pełnej gradacji tonów czarno-białych) oraz eksponowania dokumentalnych możliwości obrazu. Trudno też łączyć twórczość Lecha ze współczesną działalnością neopiktorialistów, odwołujących się do bez wątpienia anachronicznej już estetyki sprzed przeszło stu lat. Jak zauważa André Rouillé, przez neopiktorialistów sztuka fotografii jest rozumiana jako: „odwrotność dokumentu, jako opór stawiany nurtowi, który unosi fotografię-dokument”⁵.

Pomimo tych wydawałoby się zasadniczych rozbieżności przyjrzymy się jego *oeuvre* na tle tradycji polskiej fotografii, dla której piktorializm stanowi podstawowe odniesienie. Tym bardziej frażujący to problem, gdyż odniesienia do tradycji i historii fotografii stanowią ważny punkt postawy artystycznej Lecha. W tekście tym postaram się odnaleźć tradycję źródłową dla jego twórczości na gruncie historii polskiej fotografii, swój wywód – co pragnę podkreślić – traktuję jedynie jako uzupełnienie istniejącego stanu wiedzy, a moim celem nie jest kwestionowanie wcześniejszych ustaleń dotyczących genezy twórczości Lecha. Moje uwagi będą dotyczyły przede wszystkim tych prac, które były wykonywane od drugiej połowy lat 80. (np. cykl *Dziennik podróży* czy fotografie otworkowe). Jak sądzę połowa lat 80. jest istotną cezurą w twórczości Lecha z powodu rezygnacji ze współpracy

z galerią Foto-Medium-Art oraz wyjazdu z Polski, najpierw do Republiki Federalnej Niemiec w 1987, a dwa lata później do Stanów Zjednoczonych. W tym okresie zaczął on odchodzić od minimalistycznych obrazów, które były niejednokrotnie oparte o silne zbliżenia, ciasne kadry i niemal abstrakcyjne zestawienia rejestrowanych wycinków rzeczywistości. W ten sposób wykonywane zdjęcia były często związane z jego prywatnym, intymnym otoczeniem. Natomiast w drugiej połowie lat 80. znacznie dominować w jego twórczości fotografia drogi, która stanie się jej lejtmotywem. I właśnie zdjęcia powstałe w tym okresie i obszarze tematycznym będą stanowiły podstawę mojego wywodu. Pomimo, dość dużej rozbieżności w zakresie podstaw teoretycznych piktorializmu i *straight photography* w ostatnich latach dał się zauważyć postulat określenia genezy fotografii czystej na gruncie polskiej historii fotografii, m.in. Andrzej Saj zasugerował, iż jednym z jej źródeł jest przedwojenna fotografia ojczysta⁶. Podobnie Wojciech Wilczyk dostrzegł zbieżność zdjęć artystów tego kręgu z pracami Jana Bułhaka⁷. Natomiast Magdalena Mleczko poruszyła problem interesującej nas relacji pomiędzy tradycją polskiego piktorializmu a fotografią czystą. Wskazała wprawdzie na przeważające w zakresie formalnym Westonowskie źródła fotografii czystej, ale określiła też szereg jej cech wspólnych z tradycją piktorialną, o czym jeszcze będzie mowa.

Myślę, że jednym z powodów nieobecności szerszej refleksji nad polskimi korzeniami fotografii czystej jest przeważające w literaturze dość jednostronne odczytanie spuścizny piktorializmu, oparte o wyeksponowanie manualnych sposobów obróbki zdjęcia. Tymczasem na marginesie działalności piktorialistów kwitła również fotografia dokumentalna, poddana wprawdzie dyktatowi estetyki malarzkiej, jednak operująca czystymi w sensie technologicznym obrazami⁸. Doskonałym przykładem owej postawy jest twórczość niekwestionowanego lidera przedwojennego piktorializmu, Jana Bułhaka. Przywykliśmy spoglądać na twórczość Bułhaka przez pryzmat jego tekstów teoretycznych, w których dał się poznać jako zdecydowany orędownik tradycyjnego piktorializmu, jednak w swojej praktyce często odbiegał od głoszonych poglądów. Dlatego też kreśląc związki między twórczością Andrzeja Jerzego Lecha i Jana Bułhaka będę starał się dostrzec je przede wszystkim w obszarze praktyki fotograficznej. Dla Magdaleny Mleczko istotnym łącznikiem pomiędzy fotografią czystą a piktorializmem było narzędzie – aparat wielkoformatowy wykorzystywany przez artystów z tych dwóch nurtów. Jak słusznie dowodzi, dla fotografów końca XX wieku wybór tego rodzaju kamer był „przejawem powrotu do etosu fotografii artystycznej, na gruncie polskim reprezentowanym głównie przez estetykę piktorializmu”⁹. Konsekwencją zastosowania tego rodzaju aparatu jest wybór motywów statycznych, głównie pejzażu i architektury oraz eliminacja migawkowości ujęcia¹⁰. Kamera wielkoformatowa narzuca również specyficzny sposób pracy, dla twórców wywodzących się z piktorializmu moment wykonywania obrazu był niezwykle istotny, bowiem możliwość pracy w plenerze kamerą osadzoną na statywie utożsamiano – w odróżnieniu od pracy zawodowego atelierowego rzemieślnika – z czynnościami wykonywanymi przez malarza plenerzystę. Dlatego tak istotna była dla piktorialistów umiejętność dojrzenia w naturze pełnego obrazu, który komponowano na matówce aparatu podług zasad tradycyjnych reguł perspektywicznych. Było to szczególnie istotne dla takich twórców jak Bułhak, którzy w swojej praktyce z rzadka posługiwali się typowo piktorialnym opracowaniem pozytywu, a swój związek z malarstwem legitymizowali poprzez mistrzowskie opanowanie kompozycji obrazu, które

traktowano jako „najwyższy wysiłek twórczy artysty fotografa”, podczas którego stawał się on „równy artystom plastynom”¹¹. Warto na marginesie zauważyć, że tak powstałe obrazy Bułhak niejednokrotnie kopiował w sposób stykowy. W wyniku dostrzeżenia doniosłości momentu komponowania obrazu na matówce Bułhak, w sposób zbliżony do Lecha, podkreślał rolę emocji i osobliwego wczuwania się w krajobraz przy wykonywaniu zdjęć. Jak pisał: „I oto – niby Wenus, wychodząca z piany morskiej – ukazuje się obraz, skomponowany wzorowo. Od brzegu do brzegu zalega matówkę pełnią ześrodkowanego wyrazu, wdzięczy się w nienagannej harmonii walorów [...]. Jest piękny!”¹². Pomijając pewien anachroniczny entuzjazm bijący z cytowanej wypowiedzi Bułhaka, należy zauważyć, iż nie jest ona odległa od sposobu myślenia Lecha, który deklarował w wywiadzie przeprowadzonym przez Krzysztofa Jureckiego: „Życia nasze są pełne chaosu, sztuka nie powinna. Dlatego oglądam się za piękną formą, dlatego jej szukam. Język formy jest językiem uniwersalnym. Wiem, że nie każdy zgodzi się ze mną, ale piękno jest też uniwersalne”¹³. W słowach Lecha pobrzmiewa w gruncie rzeczy piktorialny pogląd o uniwersalnych zasadach rządzących językiem sztuki, ale też postulat estetyzacji fotografii według ustalonych kanonów, co potwierdza m.in. zbieżna reguła posługiwania się pełnym kadrem zarejestrowanego obrazu, także kopiowanego metodą stykową¹⁴. Podobnie Bułhak, starając się ułożyć fotografię piktorialną na mapie sztuki, widział konieczność poddania jej uniwersalnym regułom obowiązującym w twórczości europejskiej od czasów renesansu, jak pisał, zapewniają one „...najwyższe oddziaływanie na wrażliwość ludzką – i to w każdej sztuce graficzno-płaszczyznowej, a więc i fotografii”¹⁵. Powróćmy do przerwanej wątku zbieżnych sposobów komponowania zdjęć. Wcześniej przywołana statyczność kadrów jest wynikiem nie tylko zastosowania wielkoformatowej kamery, ale również obierania takich samych punktów widzenia. W ich pracach widać wyraźną predykcję do stosowania poziomego kadru, w którym rzeczywistość utrwalana jest z pułapu ludzkiego wzroku. Asocjacje ujawniają się szczególnie mocno w fotografiach krajobrazu i panoramach miejskich. Przykładowo Lech bardzo często konstruuje swoje obrazy w oparciu o dwie dominujące i skonstrastowane ze sobą płaszczyzny nieba i ziemi. Pomiędzy nimi zwykle ułożony jest motyw główny, przerywający dominującą w polu obrazowym linię horyzontu. Nie jest to jedyny stosowany przez niego zabieg mający na celu dynamizację obrazu, dodatkowo różnicuje „fakturalnie” – najczęściej za pomocą odpowiednio dobranego światłocienia – płaszczyzny nieba i ziemi. Taki sposób budowy obrazu oparty o kontrast dwóch żywiołów można odnaleźć w wielu pejzażach Bułhaka, które nawiązywały formalnie do znanego obrazu, przyjaciela wileńskiego fotografa, Ferdynanda Ruszczyca pt. *Ziemia* z 1898 roku. Można nawet pokusić się o stwierdzenie, że tego rodzaju zdjęcia stały się jednym ze znaków rozpoznawczych twórczości Bułhaka. Na poziome ogólnym można również dostrzec kilka innych ważnych elementów łączących fotografię Lecha z promowanymi przez piktorialistów klasycznymi regułami kompozycji. Lech niejednokrotnie akcentuje w zdjęciach trójplanowe układy, w których poszczególne strefy są wyróżniane zróżnicowanym oświetleniem bądź perspektywą powietrzną. Jednocześnie utrwalony krajobraz jest porządkowany mocno uwypukloną w kompozycji linią horyzontu, ułożoną zwykle podług zasad złotego podziału, ponad którą często widnieje mocno uwydatniona architektura obłocznego nieba. Dodatkowo stosuje elementy podkreślające „przestrzenność” kadru, takie jak: szpalery drzew czy drogi zmierzające ku perspektywicznemu punktowi zbiegu kompozycji.

Warto wreszcie zwrócić uwagę, że często stosowane przez Lecha niskie poranne bądź wieczorne światło zaciera szczegóły w obrazie, sprowadzając do plam poszczególne jego partie. Zbliża się tym samym do charakterystycznego dla Bułhaka sposobu myślenia o fotografii. Bułhak uważał, iż tylko to zdjęcie stanie się dziełem porównywalnym do wytworów artystów malarzy czy grafików, którego kompozycja oparta jest o elementy malarskie czyli plamowe. Osłabienie weryzmu detali czy operowanie plamą miało prowadzić piktoralistę do uzyskania tzw. obrazu syntetycznego. W przypadku Lecha synteza uzyskiwana jest też za pośrednictwem stosowania archaicznych metod rejestrowania obrazu np. bezsoczewkowej kamery otwarkowej, prowadzących do otrzymania nieostrości na całej jego powierzchni. Takie zdjęcia są wprawdzie w sensie optycznym odległe od np. niejednokrotnie stosowanych przez piktoralistów obiektywów miękorysujących, jednak przynoszą obrazy bliskie efektowi poszukiwanej przez nich syntezy widzenia. Sposób ukazywania krajobrazu, a także architektury miast w fotografii Lecha jest z pewnością bliski wielu Bułhakowskim obrazom. Owa bliskość wynika przede wszystkim z podjęcia typowego dla Bułhaka wątku, opartego o wpisywanie wszelkich elementów cywilizacyjnych w kontekst natury. Dla Bułhaka hołdującego romantycznym poglądom Johna Ruskina przyroda była jedyną, jak pisał z emfazą, „wiecznością ziemską”, a tym samym najważniejszym tematem sztuki. Stąd nawet, gdy pokazywał architekturę, to starał się ją zaprezentować w szerokim kontekście naturalnym, w rozległych panoramach. Pisał nawet, że stara się w tego rodzaju obrazach znajdować odniesienie do specyfiki folwarków i dworów szlacheckich, które był dla niego symbolem nie tylko tradycji narodowej, ale także harmonijnego złączenia świata natury i kultury. „Szlachetczyzna” przebijała również ze sposobu ujmowania krajobrazu. Bułhak bowiem utożsamiał narodowy krajobraz z kresami wschodnimi, utrwalanymi jako obszar otwarty, nieuporządkowany, na wpół dziki i mityczny, będący enklawą wolności, w którym ujawnia się specyfika polskiej „polnej” duszy. Sam zresztą pisał o krajobrazie Wileńszczyzny: „[...] jest on nieujarzmiony i wolny, pierwotny i dziki, a przez jego oblicze, pełne niestartego wyrazu i sentymentu, łatwo przeziernąć – jego dusza”¹⁶. Co ciekawe ten sposób myślenia o krajobrazie został przeniesiony do fotografii powojennej, gdyż Bułhakowi udało się zainteresować nowe władze programem fotografii ojczyzny, który został wykorzystany do repolonizacji Ziemi Odzyskanych. Bułhak w tym dobrze utrwalonym w świadomości społecznej Polaków schemacie obrazowania rejestrował w latach 1945–50 świeżo przyłączone dzielnice. Ten schemat, oparty na wpisaniu architektury w uniwersum natury, po wojnie stał się narzędziem służącym do nakładania na obcy kulturowo krajobraz typowo polskiej symboliki. Warto zauważyć, że ikonografia Ziemi Odzyskanych została ukształtowana przez fotografów z kresów wschodnich: Bułhaka, Bronisława Kupca, Janinę Mierzecką czy Witolda Romera. Stworzyli oni oparty o przedwojenną estetykę kanon obrazowania terenu, który jest nie tylko miejscem pochodzenia Andrzeja Jerzego Lecha, ale też częstych powrotów i jednym ze stale powracających tematów jego fotografii. Nietrudno zauważyć, że w wielu jego pracach obecne są owe archetypiczne dla polskiej fotografii sposoby obrazowania tego terenu. Ów, nazwijmy go w uproszczeniu, „kresowy” sposób utrwalania krajobrazu i architektury ujawnia się w wielu obrazach Lecha, również tych, które wykonuje poza granicami Polski co, jak sądzę, służy poszukiwaniom melancholijnych przestrzeni nasuwających skojarzenia z rodzinnym krajobrazem.

Powroty i peregrynacje po Ziemiach Odzyskanych wskazują na to, jak istotną składową twórczości Lecha jest podróżowanie. Jedną ze swoich wystaw dedykował nawet pamięci wędrujących fotografów. Apologia wędrowki szczególnie mocno ujawnia się w jego *Dzienniku podróżnym*, w którym obrazy wspiera nacechowanymi emocjonalnie komentarzami. Podobny schemat drogi ujawnia się w dorobku Bułhaka, który w latach 30. opublikował serię – opracowanych niejako na marginesie jego zasadniczej działalności – książek pt. *Wędrowki fotografa w słowie i w obrazie*. W serii tej niejako programowo skupił się na problemie podróży artystycznych, które stanowiły wiodący komponent jego działalności artystycznej. Bułhak bowiem przez cały okres swojej aktywności twórczej budował ogromne archiwum z widokami całej Polski, które było wykorzystywane w dziesiątkach publikacji. Można nawet pokusić się o stwierdzenie, że jego działalność była właśnie ucieleśnieniem mitu wędrującego fotografa. Teksty ilustrujące emocje towarzyszące powstawaniu zdjęć artystów bez wątpienia nadają im silnie autobiograficzny wymiar. A kolekcje zdjęć powstałe przy okazji podróży możemy odnieść do wspólnego mianownika, wyznaczonego przez słowa Allana Sekuli, który zwraca uwagę na fakt, że zwykle, gdy fotografia dokumentalna wkracza w obszar tzw. sztuki wysokiej, jej funkcja referencyjna przechodzi w funkcję ekspresyjną, a kult autora i autorskości zaczyna dominować nad obrazem¹⁷. Ta dość ogólna uwaga pozwala – jak sądzę – dostrzec jeszcze jedno i być może najważniejsze wspólne pole twórczości Andrzeja Jerzego Lecha i Jana Bułhaka.

PRZYPISY

- ¹ W tekście będę konsekwentnie posługiwał się pojęciem „fotografii czystej”, choć w rzeczywistości nurt ten określane bywa kilkoma terminami: „fotografia elementarna” (pierwotna nazwa), „fotografia fotogeniczna” i „szkoła jeleniogórska” (określenie funkcjonujące od lat 90. pochodzące od głównego miejsca zamieszkania jej kilku czołowych twórców).
- ² A. Saj, *Bliżej fotografii*, [w:] *Bliżej fotografii*, (kat. wyst.) Biuro Wystaw Artystycznych w Jeleniej Górze, 1996, s. 3.
- ³ A. Saj, *W stronę autonomii obrazu*, [w:] *XXI Konfrontacje Fotograficzne*, Gorzów Wlkp., 1991, s. 15.
- ⁴ R. Demachy, *On photography as art*, [w:] B. Jay, *Robert Demachy 1859–1936: photographs and essays*, London 1974, s. 31.
- ⁵ A. Rouillé, *Fotografia. Między dokumentem a sztuką współczesną*, tłum. O. Hedemann, Kraków 2007, s. 329.
- ⁶ A. Saj, *Fotogenizm lat 90. – paradoksy polskiej fotografii postmodernistycznej*, [w:] *Fotografia lat 90. – czas przemian czy stagnacji?*, red. K. Jurecki, Łódź 2002, s. 69.
- ⁷ Wojciech Wilczyk zaprezentował taką tezę w referacie pt. *Starzy dokumentaliści, albo podrabianie archiwum* wygłoszonym podczas 4 sesji naukowej z cyklu *Fotografia* zorganizowanej przez Oddział Warszawski SHS i Instytut Historii Sztuki UW w dniu 4 listopada 2009 roku.
- ⁸ Tego rodzaju praktyka doprowadziła Bułhaka do powołania do życia w 1937 roku programu fotografii ojczystej.
- ⁹ M. Mleczko, *Fotografia fotogeniczna wobec tradycji. Twórczość Bogdana Konopki*, „Rocznik Historii Sztuki”, 2006, t. XXXI, s. 264.
- ¹⁰ Tamże, s. 265–266.
- ¹¹ J. Bułhak, *Estetyka światła*, Wilno 1936, s. 61.
- ¹² Tamże, s. 64.
- ¹³ A.J. Lech, *Fotografia jest moim życiem...*, [w:] K. Jurecki, K. Makowski, *Słowo o fotografii*, Łódź 2003, s. 138.
- ¹⁴ Elementem odróżniającym odbitki Andrzeja Jerzego Lecha od Jana Bułhaka jest eksponowana czarna ramka negatywowa.
- ¹⁵ J. Bułhak, *Jak daleko może fotografia odejść od malarstwa?*, „Przegląd Fotograficzny”, Wilno 1936, nr 5, s. 93.
- ¹⁶ J. Bułhak, *Wędrowki fotografa w słowie i w obrazie. Krajobraz wileński*, Wilno 1931, s. 10.
- ¹⁷ A. Sekula, *Společne użycia fotografii*, Warszawa 2010, s. 49.

JERZY BUSZA

Kalendarz szwajcarski, rok 1912



Z cyklu *Kalendarz szwajcarski, rok 1912 – Stary Gieraltów, Polska, 1985*
From the series *The 1912 Swiss Calendar – Stary Gieraltów, Poland, 1985*

„Od samych początków aparat wskazywał na mnie samego” – tak ponoć mawiał Minor White o sobie. Sądzę, że Andrzej J. Lech, aczkolwiek nie jest pewnie aż tak charyzmatyczną osobowością a na swoją legendę dopiero pracuje, te słowa z pewnością bliskiego Mu twórcy pisma „Aperture” może odnieść do siebie, potwierdzając tym jak najbardziej słuszną opinię – że po prostu jest fotografem. Przyczym, „bycie fotografem” nie jest dlań określeniem zawodu, choć jest fotografem profesjonalnym; nie jest też kosmopolitycznym komplementem czy namiętą życiową pasją, choć nie bardzo sobie wyobrażam, by ponad fotografię cokolwiek przekładał... Powiem od razu i zapewne się nie mylę, że dla Andrzeja J. Lecha „bycie fotografem” oznacza po prostu szczególną dyspozycję mentalną, w której prymat uzyskuje niepodważalny „wizualizm”. Mam tu na myśli takie otwarcie się na świat, które jest sposobem potwierdzenia własnej, intelektualnej obecności w totalnie bezkresnej ikonosferze. W tej rzeczywistej, poznawanej empirycznie, jak i wyimaginowanej, będącej treścią i sensem racjonalnej spekulacji czy myślenia transcendentalnego.

W taki, tj. *sui generis* osobisty sposób proponuję odczytanie rozpoczętego na początku lat 80. zbioru fotografii Andrzeja J. Lecha pt. *Kalendarz szwajcarski, rok 1912*. Nawiasem mówiąc, takie odczytanie

poza wszystkim sugeruje sam autor w nader w poetyckim tekście, którego sens, jak ja go pojmuję, sprowadza się do wiary A.J. Lecha, iż „NIE KAŻDA” fotografia – i pewnie nie w każdych okolicznościach – staje do walki o «swojego» odbiorcę, którego prowadzi w świat wyrafinowanego rozmachu kulturalnego, w rzeczywistości ideologicznej ogłady i subtelnych głębi... Krótko mówiąc, nie każda fotografia daje nam lekcję intelektualnego sprytu i odświeżonego spojrzenia w głąb siebie, na komplikacje rzeczywistości społecznej, wreszcie na historię, tę dawną i tę codzienną, tę wielką, determinującą poczynania narodów i na historię prywatną, układającą się w fascynujące skądinąd pasma jednostkowych losów.

Andrzej J. Lech pokazuje 55 prac. Jest to fotografia stykowa, kopiowana z negatywów 6 x 9 w technice bromu białoczarnej i bromu sepiowanego. Wszystkie fotografie pochodzą z lat 1985 i 1986, nadto zostały one wykonane kamerą „Super Ikonta”, która z kolei została wyprodukowana w 1932 roku. Skąd zatem tytuł *Kalendarz szwajcarski, rok 1912*?

Nie tylko dla nas, Polaków, neutralna Szwajcaria ze swoim absolutnie unikalnym systemem stosunków społecznych, politycznych, ekonomicznych, ze swoją niezwykłą historią na tle innych krajów wydaje się być prawdziwym Edenem Europy. Lecz Szwajcaria roku 1912 jest Edenem jakby ponad miarę wyidealizowanym przez upływ czasu, przez naszą nieznajomość rzeczywistych realiów, przez nędkę powszechnie odczuwaną, przez niezawinione w powszechnych odczuciach poczucie krzywdy i biorący się z niej nękający nas dyskomfort psychiczny, przez to, że nasze wyjątkowo traumatyczne doświadczenia historyczne paraliżują myślenie o terażniejszości i uniemożliwiają swobodę w konstruowaniu jasnych i oczywistych perspektyw życiowych, etc. W tym sensie, mniemam, *Kalendarz szwajcarski, rok 1912*, byłby swego rodzaju *souvenirem* z „lepszego świata”, także komunikatem ślany nam z mroku wyidealizowanej przeszłości, jest wreszcie symbolicznym co prawda zadośćuczynieniem naszym słabostkom czy też reminiscencją z mitotwórczych wyobrażeń idealnych, słowem, jest bajkowym rekompensowaniem tego czegoś, co górnolotnie można nazwać „bólem życia”, ma się rozumieć, w znaczeniu, jakie „bólowi życia”, ma się rozumieć, jaki „bólowi życia” przyznają filozofie egzystencjalne i personalistyczne.

Jest rzeczą wielce zastanawiającą, z jakich zdjęć Andrzej J. Lech konstruuje swój „szwajcarski kalendarz”? Trudno zauważyć, że posługuje się wyłącznie zdjęciami współczesnymi i dodajmy, takimi, które pomimo stylistycznych nawiązań są najdalsze od wyobrażeń fotograficznej retoryki *mass-culture*, którą z powodzeniem posługują twórcy dzisiejszej, utylitarnej „fotografii kalendarzowej”. Innymi słowy mówiąc, cała wystawa jest wielką, ikonograficzną mistyfikacją, czego autor nie ukrywa, lecz przeciwnie, ujawnia ten chwyt wprost (np. zdjęcie harcerki, żołnierza LWP w mundurze galowym z kobietą i dzieckiem we współczesnych strojach, etc. Ta demaskacja pojawia się i w tytułach cykli, np. *Warszawa, 28 piętro FORUM, Galeria Foto-Medium-Art*, etc.).

Zadufany Andrzej J. Lech – przypomnę – wierzy, że NIE KAŻDA fotografia... Czyżbyśmy więc mieli do czynienia z tymi „nie każdymi” fotografiami? Zda się, że tak właśnie jest. Autor pokazuje nam fotografie, które mają być w optymistycznych rachubach katalizatorami myślenia mitologicznego. To myślenie, z natury swej osobiste a nawet intymne, bywa dla myślącego wielce krępujące i na szczęście jest li tylko właściwością bytów psychicznych. Zależność jest więc taka, z jednej strony Andrzej J. Lech

provokuje nas do marzeń a jednocześnie, z drugiej strony, swoim świadomie przecież wykonanym, tj. zobiektywizowanym „kalendarzem” równoważy naszą wstydliwą sromotę i naszą niepoprawną małość, gdy na przekór oczywistości przymierzamy się do *fin de siècle*’owej Szwajcarii.

Takie, przynajmniej, dość już konwencjonalne dzisiaj odczytanie „kalendarza” nie daje się w pełni pogodzić z normami „kultury postmodernistycznej”. Chodzi o to, że przecież wystawa zmienia się nieustannie w percepcji różnych obserwatorów, a ponadto w różnych okresach ich percepcji. Jest zbiorem utworzonym z „wydarzeń”, które można traktować jako nieskończenie pojemne lub nieskończenie drobne; każde z nich pociąga za sobą wszystkie inne i każde z tych wydarzeń jest unikalne. Taki świat nie może być przedstawiony w kategoriach sztucznych abstrakcji z rodzaju tych, jakie przyjęto umownie w przeszłości: niewzruszonych instytucji, niepodważalnych ideologii, wyrazistych ugrupowań, jednostek odgrywających rolę wyraźnie określoną, trwałych całości lub nawet stałych czynników psychicznych: dualizmów dobra i zła, umysłu i materii, ciała i ducha, instynktu i rozsądku; oczywistych konfliktów między namiętnością i obowiązkiem, pomiędzy sumieniem a korzyścią. Nie dlatego, aby takie pojęcia wypadły ze świata „postmodernistycznych” światopoglądów; istnieją one wszystkie, tak jak istnieją też realia, którym te pojęcia odpowiadają. Ale wszystko zostało sprowadzone do kategorii „wydarzeń” – podobnie jak w nowoczesnej fizyce i filozofii – „wydarzeń”, które składają się na „kontinuum”, ale które można przyjąć za nieskończenie małe i co więcej, w najlepszym przypadku mamy zaledwie świadomość ich istnienia, lecz w żaden sposób nie jesteśmy w stanie umysłem naszym sprostać wyzwaniom informacyjnej masie dzisiejszego świata.

Krótko mówiąc, chodzi mi o konfuzję taką, że w natłoku wrażeń, powierzchownych i naskórkowych, Kulturę Wielkich Wartości, którą symbolizują – dziedziczone z tradycji – „Biblioteka Babel” i „Muzeum Muzeów” zastępuje, nie deprecjonując oczywiście tej pierwszej, radosna Kultura Wielkiego Urlopu. Co więcej, dzisiejsza kultura artystyczna przestała być nawet miejscem buntów. Prawdziwe bunty – wiemy to nadto dobrze – mają miejsce daleko poza galerią, gdzie rozprzestrzeniają się obszary różnorodnych odpowiedzialności. Jak się więc wydaje nastął czas, w którym oczekujemy od kultury wzmocnienia wartości materialnych, jednocześnie najdalej ignorujemy kulturę szantażującą nas wartościami duchowymi czy żalosnym śmietnikiem ideologii, które przeżyły się definitywnie, kompromitując przy okazji swoich krótkowzrocznych wyznawców. Po prostu, łakniemy kultury nastawionej hedonistycznie na różnorodność dóbr kultury zachłystującej się i epatującej nas feerią informacyjną...

Andrzej J. Lech nie zniewala nas frenetycznym kalejdoskopem „lakierowanych technikolorów”, lecz przeciw w tym kierunku prowadzi nasze mitotwórcze myślenie, już to przy pomocy brzydkich styków, już to szantażując nas tytułem... Czy ta wystawa może się podobać? Niewątpliwie jest bardziej zrozumiała dla osób o zacięciu artystycznym, niż dla ludzi nieuczulonych na obraz, których umysły nie przywykły do przydawania znaków ikonicznych przeżywanym przez siebie doznaniom, wzruszeniom, myślom. Europejczycy: szorstcy, niepociągający, duchowi mizantropi mogą sobie tę czarującą wystawę darować. To zbyt miękki poddmuch estetyki.

MAGDALENA WICHIERKIEWICZ

Kwestia widzenia... Andrzej Jerzy Lech a fotografia czeska i słowacka

Czy to nie zdumiewające, te wszystkie rzeczy, które tu widać...

Josef Sudek¹



Z cyklu 60 furtek – Furtka 38, Opole, Polska, 1981

From the series 60 Gates – The Gate 38, Opole, Poland, 1981

„Powab czeskiej i słowackiej fotografii dotyczył jej samej”² – powiedział w rozmowie z Krzysztofem Jureckim Andrzej Jerzy Lech. „Jej samej”, „fotografii samej w sobie”, „fotografii fotogenicznej”. Fotografii, która ma szacunek dla formy, struktury obrazowej, wykształcony, wysublimowany język, z pieczołowitością dba o technologię. Doświadczenie fotografii czeskiej było pierwszym ważnym artystycznym punktem odniesienia dla Andrzeja Jerzego Lecha i nie pozostało bez wpływu na jego dalszą twórczość. Z fotografią południowych sąsiadów zetknął się wcześniej, jeszcze w szkole średniej, czytając czeskie pisma poświęcone fotografii. Zobaczył wówczas zdjęcia Josefa Sudka. Prawdopodobnie dlatego, w 1981 roku, rozpoczął studia fotograficzne w czeskiej Ostrawie, w tamtejszym Konserwatorium Sztuki (Lidová Konzervatoř).

Sousedík

W Ostrawie Andrzej Jerzy Lech studiował pod kierunkiem Bořka Sousedíka (ur. 1946), ważnego teoretyka fotografii i fotografa, autora subiektywnych reportaży, bliskich tendencjom wizualizmu. Lech często podkreśla znaczenie swojego nauczyciela. W jednej z rozmów wspomina o roli Bořka Sousedíka w kształtowaniu jego szacunku dla techniki fotograficznej i wartości obrazowej zdjęcia: „To on nauczył mnie bardzo istotnej rzeczy – jak do końca korzystać z negatywu, czym on jest, jak go szanować. Nauczył mnie też, czym jest tak zwane fotograficzne myślenie. Kiedy fotografuję, to „myślę” całym kadrem, widząc najpierw formę, a później treść. To przecież właśnie forma tworzy obraz, jego fabułę. Elementy tej formy budują treść fotografii, są jej alfabetem, z którego buduje się przyszły obraz fotograficzny. To tak jak wtedy, gdy oglądasz już gotowe zdjęcie oprawione w czarną ramkę. To ona symbolizuje, że kadr jest całością, jest zamknięty”³. Prace teoretyczne Bořka Sousedíka dotyczą właśnie zagadnień budowy, kompozycji obrazu fotograficznego (jedna z ważniejszych publikacji *Skladba fotografického obrazu*, Ostrava 1989)⁴. Wartość kontaktu z teorią i praktyką Sousedíka to także postawa wobec fotografii, subiektywność spojrzenia, nasycenie kadru osobistymi emocjami. Pokrewieństwo formalne z fotografiami Bořka Sousedíka widoczne jest chyba najbardziej w pracach z okresu studiów⁵ oraz w późniejszym cyklu Andrzeja Lecha – w *30 fotografiach* (zapoczątkowanych w 1985, kontynuowanych do dziś), w ich lekkości, otwartości, wizualizmie... Dyplomową pracą Andrzeja Lecha w ostrawskiej szkole był album *W ogrodzie mojej teściowej*. Zdjęcia do tego projektu powstawały przez kilka lat, jeszcze przed studiami w Ostrawie, pierwsze w 1978, ostatnie – w 1984 roku, w ogrodzie teściowej autora, w miejscowości Księginice koło Lubina, w okolicach Głogowa. Początkowo cykl nosił tytuł *Cytaty z jednej rzeczywistości* i pod takim prezentowany był po raz pierwszy w listopadzie 1981 roku w opolskim Klubie Centrum. Księginicka seria w założeniu miała być „bezpośrednim cytatem z rzeczywistości”. Stąd pełny kadr z kwadratowego negatywu, wykonany standardowym obiektywem – by uniknąć zniekształceń, małe powiększenia, prawie dokumentalna rejestracja, klasyczne ujęcia, centralna, wyważona kompozycja. Fragment muru, ogrodnicze narzędzia, rośliny, misy z owocami. Dokumentalny rys cyklu wskazuje analogie z pierwszymi ważnymi pracami Andrzeja Lecha – *Cmentarzem zamkniętym*. Jednak nastrój *Ogrodu...* to już nowa jakość.

Sudek

„Kiedy poznałem Sudka? To było jeszcze przed studiami w Ostrawie. Poznałem z czeskiego miesięcznika, a może kwartalnika, już nie pamiętam, fotograficznego, który oglądałem będąc w szkole średniej”⁶. Josef Sudek (1897–1976) stał się dla Andrzeja Jerzego Lecha jednym z ważniejszych twórców. Mniej więcej w tym samym czasie rozpoczęła się jego „poważniejsza” praktyka fotograficzna: zdjęcia Parku Szczytnickiego we Wrocławiu. Po przeprowadzce z rodziną do Opola, od 1977 roku przez kilka lat fotografował zaniedbany cmentarz (*Cmentarz zamknięty*, 1982). Odtąd, podobnie jak praski fotograf, często powraca do miejsc opuszczonych, zapomnianych. „Nie jesteśmy fotografami czasu świetności” – napisze poetycko w liście do Roberto Michela, przyjaciela i tłumacza z Paryża⁷.

Josef Sudek był jednym z pierwszych fotografów, którzy w XX wieku programowo zwrócili się ku metodom fotograficznym z poprzedniego stulecia: wykonywali zdjęcia starymi aparatami i kopiowali je bezpośrednio z błony na papier. Wszystko zaczęło się w 1940 roku, kiedy Sudek zobaczył starą fotografię stykową gotyckiej rzeźby z katedry w Chartres. Weryzm tego zdjęcia zachwyił go. Odtąd, z kilkoma wyjątkami, wykorzystywał tę metodę. Używał aparatów wielkoformatowych, nawet do negatywu o wymiarach 30 x 40 cm, a w okresie powojennym, do zdjęć pejzażowych, aparatu Kodak na negatyw panoramiczny 10 x 30 cm. Posługiwał się techniką węglową (w latach 1947–1954), która pozwalała zachować odbitkom intensywność tonalną.

Zapewne pod wpływem fotografii Josefa Sudka, Andrzej Lech zaczął używać starych aparatów. Korzysta również z kamer otworkowych. Zawsze stosuje obiektyw o standardowej ogniskowej, co pozwala oddać możliwe najwierniej sposób, w jaki widzą nasze oczy. Większość odbitek także wykonuje stykowo, rzadziej posługuje się powiększeniami. Sam czuwa nad procesem technologicznym. Jest przekonany, że odpowiednio stosowana technika fotograficzna jest drogą pozwalającą zbliżyć się do naturalności widzenia. „Naturalność” technologii związana jest z bliską obu fotografom ideą czystej fotografii, czystej w swojej bezpretensjonalności, przezroczystej wobec fotografowanej rzeczywistości. Andrzej Jerzy Lech pisze w jednym z listów do swojego przyjaciela z Paryża: „[...] ile jest w tej fotografii prostoty. Prostoty tej dobrej, tej ładnej. Banalności nawet. Ile w tej fotografii jest zwykłości i naturalności. Jest to fotografia bez wielkich ambicji bycia sztuką z założenia, sztuką na siłę, za wszelką cenę. Tradycje tej fotografii. Fotografii dla niej samej, dla samej przyjemności widzenia rzeczy takimi, jakie one są...”⁸

Formalne podobieństwa do zdjęć Sudka możemy odnaleźć w pracach Andrzeja Jerzego Lecha z różnych cykli. *Ostatnie róże* Sudka w jego pracowni z 1955 roku (jaka piękna data...) i późniejsze o 30 lat okno w Starym Gierałtowie Lecha. Rozległe, górskie pejzaże okolic Hukvaldy (i cień muzyki ulubionego Leoša Janáčka) Sudka i polskie Karkonosze Lecha z bliską jego sercu Samotnią...

Drzewa, te romantyczne i te posągowe, ściany pokryte siatką dzikiego wina, rozległe górskie pejzaże. W zdjęciach z okresu amerykańskiego Lecha odnajdziemy echo „industrialnych” prac Josefa Sudka, jak *Elektrownia w Kolinie* z 1932, z okresu, gdy praski fotograf zbliżył się do Nowej Fotografii⁹.

W latach 50. i 60. Josef Sudek wykonał kilka cykli panoramicznych. Najbardziej znany jest, zawierający blisko 300 zdjęć Pragi i jej przedmieść, album *Praga panoramiczna* z 1959 roku: szara codzienność obok wizerunków znanych miejsc, dialog między śladami, pomnikami historii a tymczasowością chaotycznej podmiejskiej zabudowy, wszystkie przedstawione z tą samą intensywnością. W panoramicznym formacie powstały także piękne, melancholijne pejzaże południowych Czech (1960), czy zupełnie inne w wyrazie, „interwencyjne”, *Okolice miasta Most* z lat 1957–1962, dokumentujące widoki zdewastowanych, górniczych terenów północno-zachodnich Czech: hałd, wyrobisk, obumarłych drzew. Podobnie Andrzej Jerzy Lech w ostatnich latach często sięga po format panoramiczny. W takim formacie powstały dwa cykle *Panoramyczny dziennik podróży* (realizowany od 2005) i *Subiektyw – czyli Kolekcja Wrzesińska* (z 2010). Ten drugi cykl nawiązuje do XIX-wiecznej amerykańskiej fotografii bankietowej, czy, by posłużyć się określeniem autora: „strażackiej” – pozowanej, stosowanej do portretowania dużych grup ludzi. Wielkoformatową kamerą panoramiczną na negatyw w formacie 7 x 17 cali, Lech wykonał „uroczyste” portrety mieszkańców Wrzesni i okolic: rodziny kominiarzy, grupy mo-

tocyklistów, mieszkańców Marzenina po niedzielnej mszy świętej, czy członków Towarzystwa Przyjaciół „syrenki”...

Wiele zdjęć Josefa Sudka i Andrzeja Jerzego Lecha łączy podobna atmosfera – specyficznego smutku, nostalgicznego piękna. We wspomnianym powyżej księginickim ogrodzie Lecha można widzieć odpowiedź na hradczański „magiczny ogród” Sudka. Podobne rekwizyty i podobna melancholia opuszczonych miejsc. Jednak kadr u Lecha jest „ciasniejszy”, wyraz całości mniej romantyczny, mniej zaciszny, mniej wspomnieniowy. Lecz jednocześnie – realizm jest większy i więcej radości patrzenia. Może też więcej światła...? Obydwaj poszukują miejsc opuszczonych, zapomnianych, fotografują obrzeża smutnej rzeczywistości. Josef Sudek utrwalał tę czeską, ponurą, powojenną, Andrzej Lech – polską, końca lat 70., potem niemiecką, amerykańską, włoską, kanadyjską, a ostatnio także meksykańską... Jednak, podczas gdy zdjęcia praskie Sudka nasycone są magiczną poetyką i nostalgią wspomnienia, fotografie Lecha wydają się być pozbawione niezwykłości, ale także – odległe od dokumentu. Wydają się być bardziej bolesne i zdystansowane. Statyczne i znieruchomiałe. „Czuję tam ciągle jakieś opuszczenie i zagubienie” – napisał kiedyś do Roberto Michela¹⁰. Josef Sudek jest bardziej „wspomnieniowy”, „sentymentalny”, „nastrojowy”, taki charakter ma większość jego pejzaży, a szczególnie martwych natur. Natomiast w fotografiach Andrzeja Jerzego Lecha wyczuwalne jest uogólnienie, ponadczasowość oraz trudna do sprecyzowania aura obcowania z obrazem, który jest nam znajomym i nieznanym jednocześnie, uroczystym i powszednim, historycznie odległym i dotykalnie bliskim.

Poza wizualnym podobieństwem i nastrojowością tym, co zbliża fotografie Josefa Sudka i Andrzeja Lecha jest pochwała widzenia, sensualna radość patrzenia. Josef Sudek pisał: „Dla mnie jest to kwestia widzenia, jak wtedy, kiedy coś mi się przytrafia, albo kiedy na coś napotykam i nagle widzę, że to do mnie przemawia [...]”¹¹. Kilkakrotnie w listach do Roberto Michela Andrzej Jerzy Lech powtarzał: „Jestem szczęśliwy, że widzę”. Innym razem znów: „Ogarniam to, co widzę wzrokiem i chcę tylko być. Bez myślenia, bez oceniania, bez intelektu. Zapachy i obrazy. Przyjemność widzenia”¹².

Na interesujący aspekt twórczości obu fotografów, choć pozornie nefotograficzny – czas – zwróciła uwagę Urszula Czartoryska. Czas jest tkanką tych zdjęć. W przypadku Josefa Sudka pisała o „chwili w zawieszeniu”, „o poetyckim poczuciu czasu”¹³, u Andrzeja Jerzego Lecha zauważała podobnie – „tajemniczo zawieszony czas”. Mimo zbliżonej konstrukcji terminów, ich znaczenie wydaje się być odmienne. Dla Sudka ważny jest aspekt wspomnienia, zachowywania w pamięci, metafizyka czasu przeszłego. Jego miejsca i przedmioty „były”. Natomiast „zawieszenie” u Andrzeja Jerzego Lecha bliższe jest nieokreśloności, niepewności czasu. Zdjęcia Lecha mogły się zdarzyć zawsze (i wszędzie), lecz nie wiemy, kiedy na pewno. Z każdym kolejnym cyklem niepewność i niejednoznaczność stają się coraz bardziej odczuwalne, a autor, opisując zdjęcie, te wrażenia podtrzymuje. „Zatrzymany czas enigmatycznie «wiszący» w powietrzu” – napisze celnie i wrażliwie do Roberto 11 czerwca 2005 roku¹⁴. Ów „zatrzymany czas” wydaje się ujawniać jeszcze jeden odcień, niezwiązany chronologią. „Zatrzymanie” to próba uchwycenia miejsc i chwil w ich trwaniu, w ich byciu, w jakimś ciągłym „zawsze”. To figura „oszukiwania” czasu, by uniknąć straty, na którą nieuchronnie skazany jest każdy widok, gest, uczucie. „Zatrzymać czas” to przeżywać go jeszcze raz i kolejny... To dać następną szansę teraźniejszemu jest. Może dopiero ostatnie prace z Wrześni (*Subiektyw – Kolekcja Wrześnińska*, 2010) są wyraźnie „przytrzy-

mane” w czasie historycznym. Obaj – Sudek i Lech – rozumieją czas psychologicznie, ale także w sposób, który ma znaczenie dla formy.

Josef Sudek i Andrzej Jerzy Lech piszą o swojej fotografii. Sudek, raz – „technicznie”, precyzyjnie dokumentując warunki, w jakich powstawały konkretne zdjęcia, innym razem – aforystycznie i filozoficznie. Wypowiedź Andrzeja Jerzego Lecha ma rozbudowaną, literacką formę – dziennika podróznego pisanego do Roberto Michela, tłumacza z Paryża. Z tekstów odczytać można „ideę fotografii”: osobistej, introwertycznej, egzystencjalnej, werystycznej, „samej w sobie”.

... i inni

Nostalgia Josefa Sudka jest Andrzejowi Jerzemu Lechowi najbliższa z czeskich nastrojów. Ale byli także inni ważni fotografowie czescy. Z okresu międzywojennego: Jaromir Funke (1896–1945), František Drtikol (1883–1961), ale przede wszystkim – Miroslav Hák (1911–1978). Jego fotografie praskich zakątków z lat 40., *Na podwórku* (1943) czy *Miejski zakątek* (1942), wydają się być ponadczasowymi, poetyckimi metaforami opuszczenia, odchodzenia, samotności¹⁵. Ważni też byli współcześni. O *30 fotografiach* (1985) Lech pisał, że są spontaniczne, pełne światła i cieni, że ich sensem jest cieszenie się formą. Choć dedykowane Josefowi Sudkowi, formalnie najbliższe wydają się być tendencjom europejskiego wizualizmu. Z czeskich fotografów, poza wspomnianym powyższej Bořkiem Sousedíkiem, prace Andrzeja Jerzego Lecha bliskie są także zdjęciom Jaroslava Beneša (ur. 1946), szczególnie jego pracom z lat 70. – powściągliwym, minimalistycznym, operującym podobnym kadrowaniem i podobnymi motywami – łóżko, okno, fragmenty ścian. Wydaje się jednak, że zdjęcia Lecha są bardziej emocjonalne i tajemnicze. Fotografie Beneša z lat 80., przedstawiające praskie metro, są bardziej purystyczne, bliskie abstrakcji i wizualizmowi. Warto przywołać także rozświetlone, czyste zdjęcia Jana Svobody (*Wiosna*, 1983, *Hommage to Light*, 1985) oraz rozległe, nostalgiczne pejzaże Jana Reicha (ur. 1942) i jego cykle portretujące Pragę – *Znikająca Praga* i *Miasto* (1979). Zarówno Beneš, Svoboda, jak i Reich uczestniczyli w wystawach fotografii elementarnej w Polsce. Jest jeszcze Petr Helblich, przyjaciel i asystent Sudka, autor melancholijnego i symbolicznego cyklu przedstawiającego wnętrze szpitala w Bulovce (*Szpital*, 1970–1972), a także licznych fotografii praskich przedmieść i pejzaży beskidzkich.

Powab fotografii Andrzeja Jerzego Lecha także dotyczy jej samej. Jej wysmakowania, melancholii, ponadczasowości, osamotnienia, tajemnicy, bólu, piękna... Lecz nade wszystko – przyjemności patrzenia. Jednak nie tej impresyjnej. „Fotografia mówi więcej. Fotografia powie Ci dużo więcej” – napisał swojemu przyjacielowi¹⁶. Mówi więcej: jest studium, tajemniczo zawieszonym w czasie (przeszłym?... teraźniejszym?... przyszłym?... A może syntezą każdego z nich?...), utrwalającym miejsca, lecz nieprzyległym do nich, jest refleksją i myślą, jest obrazem nasyconym emocjami.

Zawsze jest dużo więcej...

PRZYPISY

¹ Cyt. za: A. Dufek, *Wspomnienia rzeczywistości*, [w:] *Josef Sudek. Dialog z ciszą. Fotografie lat 1940–1970 z Kolekcji Morawskiej Galerii w Brnie*, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2006, (kat. wyst.), s. 79.

- ² Andrzej Jerzy Lech w rozmowie z Krzysztofem Jureckim, [w:] K. Jurecki, K. Makowski, *Słowo o fotografii*, Łódź 2003, s. 133–134.
- ³ *W zaczarowanym świecie fotografii...* z Andrzejem Jerzym Lechem rozmawia Julia Drozda, <http://wrzesnia.powiat.pl/aktualnosci/w-zaczarowanym-swiecie-fotografii.html> (dostęp: 13.12.2010).
- ⁴ Do poglądów Bořka Sousedíka dotyczących kompozycji fotograficznego obrazu Andrzej Jerzy Lech nawiązał w swoim tekście kuratorskim do wystawy *Struktury obrazów*, w której także wziął udział razem z innymi absolwentami konserwatorium w Ostrawie – Evą Smékalovą, Mario Pošpisilem, Martinem Smékalem i Stanislavem Tauerem (Galeria Propozycji Klubu Związków Twórczych w Opolu, w maju 1984); napisał wówczas m.in.: „W tej fotografii prymarną wydaje się być organizacja płaszczyzny, organizacja tego, co na matówce aparatu fotograficznego ograniczone jest ramką”, zob. Andrzej Jerzy Lech, [tekst nietytułowany], [w:] *Pošpisil, Smékalova, Smékal, Tauer, Lech*, GPKZT, Opole, 1984, s. nlb.
- ⁵ Zob. kat. wyst. *Klimkovičké Foto Session* (kurator: Martin Smekal), Klimkovicé 1984 oraz *Uspořádané okamžiki. Fotografie absoventů a posluchačů LK/MKS Ostrava*, z 1986 roku, z tekstem wstępnym Bořka Sousedíka.
- ⁶ I. Zjezdžalka, *Dialog z Sudkiem*, „Kwartalnik Fotografia”, nr 22/2007, s. 58.
- ⁷ A.J. Lech, *Chetumal, Yukatan, Quintana Roo, Meksyk, 6 lutego 2007 roku, wtorek (fragment listu – dziennika podróznego Andrzeja Jerzego Lecha, fotografa zamieszkałego w Nowym Jorku do Roberto Michela, tłumacza zamieszkałego w Paryżu)*, [w:] *Dwie tradycje*, Galeria Pusta Katowice, 2006, Galeria PAcamera, Suwałki 2007 (kat. wyst.), s. 9.
- ⁸ A.J. Lech, *Chetumal, Yukatan, Quintana Roo, Meksyk, 6 lutego 2007 roku, wtorek [...]*, dz. cyt., s. 8.
- ⁹ Warto zwrócić uwagę, że fotografia Sudka z tego czasu wyróżniała się na tle uprawiających w tym czasie podobną „industrialną” – inspirowaną tendencjami Nowej Rzeczowości i konstruktywizmem – fotografię Jaromira Funkego, Eugena Wiškovského. Prostota, bezpośredniość, statyczność, wrażenie zatrzymania – takie były zdjęcia Sudka. W swoich pracach unikał nienaturalnego kąta widzenia aparatu. Czesi poznali doświadczenia amerykańskie już w latach 20. Jednak recepcja czystej fotografii w Czechach dokonała się dopiero pod koniec następnej dekady, przede wszystkim dzięki twórczości i działalności wystawienniczej działającego w Stanach Zjednoczonych Drahomira Josefa Růžički. Jego pierwsza wystawa indywidualna w Czechach miała miejsce w Czeskim Klubie Fotografii Amatorskiej w 1921 roku, a dwa lata później – obok swoich prac, przedstawił także zdjęcia Edwarda Westona, Clarence’a Hudsona White’a, Doris Ulmann i innych. Zob. Vladimír Birgus, *Od piktorialismu k avantgardě*, [w:] tegoż, *Česka fotografická avantgarda 1918–1948*, Praga (brak roku wydania) s. 35–42.
- ¹⁰ A.J. Lech, *Jersey City. Sobota 11 czerwca 2005. Z listów – dzienników podróжных Andrzeja Jerzego Lecha, fotografa zamieszkałego w Nowym Jorku, do Roberto Michela, tłumacza zamieszkałego w Paryżu*, [w:] *Andrzej Jerzy Lech. Dziennik podróжный*, Galeria Pusta, Katowice 2006; Galeria PAcamera, Suwałki 2007 (kat. wyst.).
- ¹¹ A. Dufek, dz. cyt., s. 61.
- ¹² A.J. Lech, *Nowy Jork, Nowy Jork, 30 maja 1998 roku. Sobota*, „Karkonosze” nr 4/2004, s. 16.
- ¹³ U. Czartoryska, *Chwila w zawieszeniu*, [w:] *Josef Sudek. Dialog z ciszą. Fotografie z lat 1940–1970 z kolekcji Morawskiej Galerii w Brnie*, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa, 2006, (kat. wyst.), s. 85.
- ¹⁴ A.J. Lech, *Jersey City. Sobota 11 czerwca 2005[...]*, dz. cyt.
- ¹⁵ A.J. Lech, *Lech mówi o „fotograficznym liryzmie” Miroslava Háka*; 23 marca 1983 roku w Czytelnii KMPiK w Opolu wygłosił wykład na temat międzywojennej fotografii czeskiej: *Art Deco Františka Drtikola i fotograficzny liryzm Miroslava Háka*.
- ¹⁶ A.J. Lech, *Chetumal, Yukatan, Quintana Roo, Meksyk, 6 lutego 2007 roku, wtorek (...)*, dz. cyt., s. 9.



Z cyklu/From the series *Amsterdam, Warka, Kazanlyk...*
– *Yokohama, Japan, 1983*

JOHN WOOD

*Przy mnie są
Jesień i koła drewniane i liście
Tytoniu pod okapem
Tu i wszędzie
Jest moja ziemia, gdziekolwiek się zwrócę
I w jakimkolwiek usłyszę języku
Piosenkę dziecka, rozmowę kochanków.*
Czesław Miłosz, Mittelbergheim

Andrzej Jerzy Lech i geniusz pamięci

Wierzę, że każdy, kto patrzy na zdjęcia Andrzeja Jerzego Lecha, jest natychmiast porażony pięknem tych pełnych duchów fotografii, ich poziomem artystycznym i mistrzostwem wykonania, ich geniuszem. Piękno, artyzm i kunszt przyciągają wzrok i każą nam wracać do tych fotografii niespełnioną tęsknotą. Ten aspekt twórczości Lecha nie potrzebuje objaśnień ani komentarzy. Od pierwszego spojrzenia jesteśmy przejści i poruszeni, chcemy patrzeć na te zdjęcia po raz kolejny. Jednak geniusz wyobraźni Lecha, intrygujący i nieodparty zarazem, jest sprawą bardziej skomplikowaną. Ten „geniusz” jest zaledwie odbiciem myśli kierującej wyborem tematów, sposobem fotografowania, innymi słowy, jest zaledwie refleksem prawdziwego geniuszu artysty. Jest to także energia przenikająca jego sztukę, jej *genius loci* (duch opiekuńczy), źródło siły jego twórczości.

Fotografie Lecha – pozbawione jakichkolwiek wizualnych odniesień do przeszłości (poza fotografiami nowojorskich wieżowców wykonanymi po 11 września) – są pogłosem jej pamięci. Myślę o jego zdjęciach jak o *ewokacjach*, o obrazach przywołujących wspomnienia. Patrzysz na nie, a ich magia przenosi cię daleko poza światło i chemię, w głąb pamięci. Najbardziej zdumiewające jest to, że aby osiągnąć taki efekt, Lech nie musi uciekać się do starych metod fotograficznych, które obecnie stały się modne wśród znacznej części „awangardy” współczesnych fotografów, lub odwoływać się do uroczej, choć już anachronicznej, piktorialnej estetyki – miękkości obrazu i manipulacji negatywem.

Widzenie Lecha, jego szczególna zdolność przywoływania wspomnień, pozwala mu zmienić każde miejsce, gdziekolwiek jest – w Polsce, Kanadzie, Niemczech czy Ameryce – w obraz Ojczyzny, podobnie, jak Miłosz czynił to w swej twórczości.

To właśnie ten *geniusz*, ta energia, pozwala patrzącemu wraz z artystą przemierzać czas i przestrzeń. Niezależnie od tego, czy patrzymy na tory kolejowe w Tamworth, Ontario z 1997 roku (*Tamworth, Ontario, 1997*) r, które przenoszą mnie prawie pół wieku wstecz do czasu dzieciństwa spędzonego na południu Ameryki, czy na ojca, matkę i dziecko siedzących razem na kanapie, wyglądających

tak, jak mogliby wyglądać w 1912, 1939 albo 1968 roku (*Opole, 1985*), czy poranną mgłą w parku w Książu (*Książ, 1986*), kanał w Gdańsku (*Gdańsk, 1996*), czy mężczyznę zasłaniającego dłonią twarz, z torbą przewieszoną przez ramię, stojącego na plaży gdzieś nad Bałtykiem (*Sopot, 1987*), bez względu na to, czy oglądamy te właśnie, czy większość innych fotografii Lecha, to wszystkie one przenoszą nas daleko poza to, co same sobą przedstawiają. Pozostaje nam tylko zastanowić się: jak Lech to robi?

To jego tajemnica, jego magia, magia poezji, metafory i siły obrazu. Jest to ta sama magia, o której Miłosz pisał w wierszu *O świecie*:

*O jakże trwale. O, jak potrzebujemy trwałości.
[...]
Żywoty, które minęły są niepewne jak ja dawny.
Zakłęcie rzucam na miasto, prosząc, żeby trwało.*

Lech „czaruje”; sprawia nie tylko, że rzeczy trwają, ale że są one, podobnie jak u Miłosza, zapamiętane. Zapamiętane nawet przez tych, którzy nigdy nie byli w Książu, Gdańsku, ani w Sopocie, nie znali rodziny z Opola, nie widzieli torów kolejowych w Tamworth.

W innym wierszu z tego samego tomu, *Nieobjęta ziemia*, Miłosz napisał:

*W Salem zwiedzałem dom czarownic
A wiek mój był jak jedna chwila*

W kolejnym odtwarza na nowo rok 1913 re-konstruując pamięć „Walki o prawa tuż po żniwach”, kiedy to „żniwiarka McCormick/Pierwszy raz chodziła po naszych polach.”

Kalendarz szwajcarski, rok 1912 Lecha jest pod wieloma względami podobnym tworzeniem na nowo, podobną re-konstrukcją przeszłości. W wierszu, *Zima*, Miłosz pisze:

*I teraz jestem gotów do dalszego biegu
O wschodzie słońca za granicami śmierci.
Już widzę górskie pasma w niebiańskiej kniei
Gdzie za każdą esencją odsłania się esencja nowa.
[...]
Nie dogasaj ogniu. Wejdz w mój sen, miłości.
Niech będą wiecznie młode sezony ziemi.*

Tak mogłoby brzmieć credo każdego artysty, ale słowa te szczególnie trafnie opisują twórczość Andrzeja Jerzego Lecha. Dzięki fenomenowi jego pamięci przemienia on każdy obraz, każdą uchwyconą chwilę w nowy obraz i nową chwilę. Pozostawia odbiorcy, by ten odczuł je jako swoje, by zabrał je w przestrzeń swojej pamięci i poprzez to odczytał ich głęboko prawdziwą, inną, nową istotę.

A jeśli nie odnajdzie tych obrazów w sobie, w obszarach swojej pamięci, to może sięgnąć do historii, do pamięci historii, której uczył się, lub którą odziedziczył. Jak pamięć o Szwajcarii z 1912 roku, o tym spokojnym miejscu i czasie, na dwa lata przed najboleśniejnymi od wieków wydarzeniami, które wstrząsnęły Europą. To pierwsza wojna światowa wyznaczyła prawdziwy początek dwudziestego wieku, to jej okrucieństwo i koszmar określiły ponury i krwawy koloryt poprzedniego stulecia. Jak napisał angielski poeta Philip Larkin w wierszu *MCMXIV*:

*Nigdy więcej takiej niewinności,
Już nigdy więcej takiej niewinności.*

To właśnie tę żywą i ważną pamięć o niewinności tak często przywołuje w swojej sztuce Andrzej Jerzy Lech.

Wiek dwudziesty był najbardziej brutalnym i najokrutniejszym w dziejach ludzkości – nie dlatego, że człowiek współczesny stał się okrutniejszy niż był kiedyś, ale dlatego, że technologia zabijania osiągnęła nieznaną wcześniej poziom doskonałości. Człowiek mógł zabijać – i my możemy, i naprawdę to robimy – ze znacznie większą skutecznością niż kiedykolwiek przedtem. Przed rewolucją przemysłową i technologiczną, trwającą od końca osiemnastego wieku przez dziewiętnasty i dwudziesty, żyło się może mniej wygodnie, ale bardziej bezpiecznie. W obliczu bezwzględnego okrucieństwa bombardowań lotniczych, gazów musztardowych, czołgów i całego pokolenia (tak, całego pokolenia!) młodych ludzi, których martwe ciała leżały w błocie, w okopach i na polach Europy, żaden dżentelmen z osiemnastego, dziewiętnastego czy początku dwudziestego wieku nie mógłby pomyśleć o sobie jako o człowieku „niewinnym”. Wszechobecność śmierci i kalectwa zmieniła wszystko.

Brzydota i koszmar dwudziestego wieku spowodowały, że wielu artystów uznało, iż jedyną, właściwą odpowiedzią na ten stan rzeczy musi być sztuka równie okrutna i brutalna. „Epoka zażądała wizerunku/Zniekształconego dewiacjami postępu”, jak ujął to Ezra Pound. Choć ta postawa zmieniła się i najlepsza sztuka współczesna – wizualna, literatura i muzyka – wydaje się ponownie odwoływać się do kultury nadziei, wielu artystów wciąż obsesyjnie wierzy, że ich dzieło powinno mieć w sobie jakąś „mroczną skrajność”. Jak gdyby afirmacja życia i piękno nie były najbardziej radykalnymi środkami, jakich może użyć artysta, zwłaszcza po moralnej katastrofie minionego stulecia. Wyrzuci nadzieję i odnajdź piękno w świecie, w którym codziennie dzieją się okropności, to radykalny, egzystencjalny akt, akt wiary równy temu, jaki jest podstawą każdej religii. Przywołać w pamięci czas i miejsce przed katastrofą, przywrócić myślom dawny świat i zaraz potem spowodować, by widz uzmysłowił sobie, że patrzy na coś nowego – nie na Lucernę z 1912 roku, lecz na Opole z roku 1985 – to artystyczny „akt wiary”, najgłębsze wniknięcie w istotę kondycji ludzkiej. To, co widzimy i to, o czym myślimy, to chwila z dawno minionej, spokojnej przeszłości, ale wkrótce zaczynamy rozumieć, że to także nasz moment. Moment, dzięki któremu uzmysławiamy sobie, że największą siłą sztuki jest jej zdolność zbawiania, gojenia ran i niesienia nadziei.

Oto najbardziej podstawowy rys twórczości Andrzeja Jerzego Lecha, jego geniuszu i sposobu, w jaki odwołuje się do pamięci. Podobną refleksję nad pamięcią odnajdziemy nie tylko w dziele Mi-

łusza, ale jeszcze jednego ich rodaka – Wojciecha Kilara. Kilar zaczynał karierę muzyczną jako niepokorny i eksperymentujący modernista, który z czasem zwrócił się ku tradycyjnej melodyce, harmonii, konsonansowi i pięknu. Zmianę stylu, zauważalną po raz pierwszy w *Krzesanym* (1974), charakteryzuje zwrócenie się ku pamięci. Posługując się terminologią muzyczną, można powiedzieć o włączeniu motywów muzyki ludowej do twórczości Kilara. Czym jest folklor, jeśli nie żywą pamięcią narodu? Po *Krzesanym* przyszedł *Kościelec 1909*, utwór, o którym autor mówił, że jest próbą zapisu ostatnich dramatycznych chwil życia Mieczysława Karłowicza, który zginął pod lawiną w polskich Tatrach. Kolejnym utworem była *Orawa*, poświęcona podtatrzańskiemu Podhalu i jego mieszkańcom. Wiele lat wcześniej Karol Szymanowski nasycił swoją eksperymentalną muzykę folklorem zakopiańskim, widząc w nim ważne źródło inspiracji. Powrócił także do Zakopiańszczyzny dosłownie – zamieszkał w Zakopanem, w mieście, które było też miastem ekscentrycznego geniusza – Stanisława Ignacego Witkiewicza (Witkacego). I wreszcie *Requiem dla ojca Kolbego* Kilara, w którym obecność pamięci jest najsilniejsza i najboleśniej, choć zarazem najbardziej zbawcza i odradzająca.

Nawet kiedy słyszę dźwięki, o których wiem, że nawiązują do ludowych melodii i rytmów w twórczości tego polskiego kompozytora, nie myślę o Polsce; myślę o tańcu, siewie, zbiorach i miłości, która może zdarzyć się wszędzie. Kilar, jak Miłosz i Lech, znajduje ojczyznę wszędzie, gdziekolwiek spojrzy, wszędzie słyszy „piosenkę dziecka, rozmowę kochanków”. Miłosz wplatał amerykańskie doświadczenia do swojej twórczości, podobnie postępował i postępuje Lech w swoim *Dzienniku podróży – Ameryka*. Nie mam wątpliwości, że kiedy polska publiczność obejrzy jego amerykańskie zdjęcia, przypomni sobie mgliste, poranne spacerunki nad brzegiem kanału gdzieś w Gdańsku albo dzień, kiedy jako dzieci bawili się na plaży w Sopocie.

Czesław Miłosz, Wojciech Kilar i Andrzej Jerzy Lech – trzech polscy artyści, podejmujący refleksję nad pamięcią, nad jej kształtem w naszych czasach; artyści, których twórczość nasycona jest trwałym, lecz zmieniającym się duchem pamięci, mocą, która zdolna jest, odnawiać i zbawiać, przywracać nadzieję.

Lake Charles, Luizjana, w lutym 2003 roku



Sopot, Polska, 1985, autor: Andrzej J. Lech

Andrzej Jerzy Lech

Urodzony w 1955 roku we Wrocławiu. Ukończył Technikum Elektroniczne we Wrocławiu. Został podchorążym w Wyższej Szkole Oficerskiej Wojsk Zmechanizowanych. W roku 1975 rozpoczął studia w warszawskiej Wojskowej Akademii Technicznej. Pełnił służbę w jednostce łączności we Wrocławiu, Leśnicy. Pracował jako informatyk w Cementowni Górażdże w Choruli koło Opola w Ośrodku Komputerowym. Rozpoczął zaoczne studia na Politechnice Śląskiej w Gliwicach na Wydziale Elektro-Energetycznym. W latach 1979–1985 pracował w Muzeum Śląska Opolskiego jako starszy fotograf. Studiował na Wydziale Fotografii Artystycznej w Konserwatorium Sztuki w Ostrawie (Republika Czeska) w pracowni Bořka Sousedika (1981–84). Od 2000 roku członek ZPAF.

W latach osiemdziesiątych związany był z grupą fotografów działających we wrocławskiej Galerii Foto-Medium-Art. Jego wystawę *60 furtek* z 1983 roku można potraktować „jako zapowiedź elementarizmu”¹

W latach 1986–1987 Andrzej Jerzy Lech prowadził w Opolu domową, prywatną Galerię w Drodze, prezentując w niej głównie fotograficzne prace zaprzyjaźnionych artystów i swoje.²

„Zachowane zaproszenia świadczą o prywatno-ironicznym stosunku do PRL-u i wykorzystaniu „pure nonsensu”, choć w warstwie wizualnej nie były one walczące czy kontestujące”³

W latach 1986 i 1987 był stypendystą Ministerstwa Kultury i Sztuki.

W latach 80. stworzył kilka istotnych dla fotografii polskiej cykli jak: *Amsterdam, Warka, Kazanłyk...*, *30 fotografii, Kalendarz szwajcarski, rok 1912*. W roku 1987 brał udział w wystawie Award for Young European Photographers we Frankfurcie.

„Zamknięte okiennice, przepuszczające tylko tyle światła, ile wystarcza do oświetlenia smużki dymu z papierosa leżącego jeszcze przed chwilą na popielniczce, po której spaceruje teraz duża mucha. Filiżanki i kieliszki w staromodnym kredensie cichym brzękiem zaznaczają przejeżdżające samochody”⁴

Od 1989 mieszka i tworzy w Jersey City, New Jersey, USA.

W roku 1998 Lech wziął udział w multimedialnym przedstawieniu *Beyond Words*, Fotokina w Kolonii, PhotoPlus Exhibition w Nowym Jorku, przygotowaną przez Icon Pictures w Nowym Jorku. Wystawa była częścią obchodów 50-lecia powstania firmy Hasselblad.

W roku 2000 otworzył wystawę *Kalendarz szwajcarski, rok 1912* podczas 8. Międzynarodowego Festiwalu Fotografii Fotofest w Huston w Teksasie.

W roku 2003 wziął udział w IV Międzynarodowym Biennale Sztuki Współczesnej we Florencji. Za zestaw fotografii z *Dziennika podróznego – Ameryka, Polska* otrzymał IV nagrodę i Medal Lorenzo de Medici.

W tym samym roku Andrzej Jerzy Lech otworzył wystawę *Dziennik podrózny* w Rotunda Gallery w Ratuszu Jersey City w New Jersey.

Kolejne prezentacje *Dziennika podróznego*: poznańska Galeria 2piR, Instytut Polski w Sofii (2005), warszawska Galeria Yours, Galeria Pusta Górnośląskiego Centrum Kultury w Katowicach, Muzeum Diecezjalne we Florencji (2006), Muzeum Sztuki w Chetumal, Meksyk (2008).

„Jest w nas pełno szufladek, w których przechowujemy słowa, nawet całe teksty, numery, daty, ba – nawet zapachy i melodie. Nic nie jest wszakże trwalsze, niż pochwycone wzrokiem obrazy, migawki z naszego rzeczywistego pobytu w tym trójwymiarowym świecie”⁵

W 2005 roku artysta otrzymał od Jersey City Landmarks Conservancy prestiżową nagrodę J. Owen Grundy History Award za całokształt działalności artystycznej związanej z utrwalaniem na fotografii historycznych części miasta Jersey City.

W roku 2006 Lech uczestniczył w wystawie *XX wiek fotografii polskiej z kolekcji Muzeum Sztuki w Łodzi* w The Shoto Museum of Art w Tokio oraz w Niigata City Art Museum w Niigata.

Aktualnie jest reprezentowany przez Graphistock Alternative Photography (Nowy Jork, Londyn, Rzym, Frankfurt, Paryż) oraz przez nowojorski Dom Aukcyjny Be-Hold, w którego aukcjach bierze udział.

Od 1979 roku do chwili obecnej Andrzej Jerzy Lech pracuje nad wielkim fotograficznym cyklem *Kalendarz szwajcarski, rok 1912*, do którego powstają co roku dziesiątki nowych prac.

„Andrzej Jerzy Lech to jeden z nielicznych (a może i ostatnich?) artystów, którzy przywracają wiarę w szczerą i autentyczną fotografię. Nie chcąc się pogodzić z kierunkami, w których podążają ścieżki współczesnej fotografii, Lech świadomie wrócił w początkach lat 80. (XX wieku) nieomal do samych korzeni. Umożliwiła mu to nie tylko kamera Super Ikonta z 1934 roku na format 6 x 9 cm, ale przede wszystkim *fotograficzne myślenie* wyniesione z ostrawskiej pracowni Bořka Sousedika, u którego studiował”⁶



Opole, Polska 1986, autor: Andrzej J. Lech

„Nie jest to zwyczajna tęsknota za światem, który minął. Jest to świeże spojrzenie, czasem z odrobiną ironii, na piękno, które pozostało jeszcze w naszej dziwnej terażniejszości, gdy ktoś chce je odnaleźć, zobaczyć. To «coś» specjalnego w fotografii Lecha powoduje, że ich magiczność nie polega na przekazywaniu widzianego przez niego tematu. Jego unikalne, mistrzowskie odbitki same z siebie będące ginącą już sztuką, przekazują jego wizję z tą samą siłą co obraz”⁷

Od roku 1996 realizuje projekt pod nazwą *Dziennik podróżny*. W roku 2005 rozpoczął prace nad monumentalnym zbiorem dokumentalnym pod tytułem *Panoramyczny dziennik podróżny*, używając do jego realizacji starej drewnianej kamery fotograficznej na format negatywu 7 x 17 cali. Cykle te są projektami życia Lecha dedykowanymi wędrującym fotografom, biorącym w przeszłości udział w fotograficznych ekspedycjach.

W 2010 roku zrealizował w ramach projektu *Subiektyw – czyli Kolekcja Wrześnińska* cykl fotografii dokumentujących grupy ludzi (motocyklistów, kominiarzy, kajakarzy, członków orkiestry, itp.) mieszkających we Wrześni.

Prace artysty znajdują się w stałych zbiorach m.in.: Muzeum Sztuki w Łodzi, Muzeum Narodowego we Wrocławiu, Muzeum Narodowego w Gdańsku, Wrześnińskiej Kolekcji Fotografii we Wrześni, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski w Warszawie, Śląskiej Kolekcji Sztuki Współczesnej w Katowicach, Galerii BWA w Jeleniej Górze, Galerii Domowej w Kopańcu, The Pfizer Collection of Art on Paper i Kolekcji Sztuki Icon Pictures w Nowym Jorku oraz Jersey City Museum w Jersey City, New Jersey.



Jersey City, New Jersey 1991,
autor: Andrzej J. Lech

PRZYPISY

¹ Zob. Andrzej Saj, „Format”, 1992, nr 8–9, s. 88.

² Wystawy zorganizowane w Galerii w Drodze: 1986 – Andrzej Jerzy Lech, *Amsterdam, Warka, Kazanłyk..., Kalendarz szwajcarski, rok 1912*; 1987 – Ewa i Andrzej Maciejewscy, *Rok 1984 – fotografia pamiątkowa*, lektura albumu, *Czas fotografii* Andrzeja Maciejewskiego; 1987 – Sławoj Dubiel, *...pijcie herbatę o poranku*; 1987 – Marek Szyryk, *Fotografia z filiżanką herbaty i spotkanie z jego poezją haiku*; 1987 – Alan Porter, *Spacer po jego „Dziecięcym ogrodzie fotografii”* oraz spotkanie z fotografiami i fotografami z numeru 12/1979 miesięcznika „Camera”; 1987 – Andrzej Jerzy Lech, ciąg *dalszy Kalendarza szwajcarskiego, rok 1912*; 1987 – Mary Lech, *150 ruskich pierogów! Mmm...*; 1987 – Wojciech Zawadzki, *Niepotrzebne fotografie*; 1987 – Mary Lech, *66 naleśników węgierskich palacsinta na zimno! Mmm...*; 1987 – Jakub Byrczek, *Moje ostatnie fotografie*; 1987 – Andrzej Jerzy Lech, *Kalendarz szwajcarski, rok 1912*.

³ Zob. przypis nr 57 z tekstu K. Jureckiego, napisanego dla IPN w Warszawie (2009) pt. *Polska fotografia niezależna w latach 1976–89. W cieniu ideologii i polityki PRL-u*, maszynopis.

⁴ Cyt. za: Wojciech Zawadzki, tekst napisany w 1984 roku, a opublikowany m.in. w katalogu wystawy *Andrzej Jerzy Lech. Dziennik podróżny*, Galeria Korytarz, Jelenia Góra 2007.

⁵ Cyt. za: Krzysztof Rytka, tekst do katalogu z wystawy *Andrzej Jerzy Lech. Dziennik podróżny*, Galeria 2piR, Wyższa Szkoła Nauk Humanistycznych i Dziennikarstwa, Poznań 2005

⁶ Cyt. za: Ireneusz Zjeżdżałka, *Nieustająca wędrówka Andrzeja Jerzego Lecha*, http://www.foreigner.de/gallery/gal_lech_work_pol.html

⁷ Cyt. za: Larry Gottheim, Be-Hold Photographic Auction House, Yonkers, New York.



New York, New York 07.11.2011, autor: Magda Lech

Andrzej Jerzy Lech

Born in 1955 in Wrocław. Graduated from Technikum Elektroniczne [Technical High School] in Wrocław. He became a cadet at Wyższa Szkoła Oficerska Wojsk Zmechanizowanych im. Generała Tadeusza Kościuszki [Gen. Tadeusz Kościuszko Military Academy of Land Forces in Wrocław]. In 1975 he began to study at Wojskowa Akademia Techniczna [Gen. Jarosław Dąbrowski Military Academy of Technology in Warsaw]. He served in the liaison squad in Wrocław, Leśnica. Lech worked in the Computer Centre at the Cement Plant in Góraźdże – Chorula near Opole as a computer programmer. He also studied at the Silesian University of Technology in Gliwice at the Electric and Energy Department. Between 1979 and 1985 he worked at the Silesians Museum in Opole as senior photographer. Lech studied photography at the Art Conservatory in Ostrava (the Czech Republic) in the Bořek Sousedik workshop (1981–84). Since 2000 he is a Member of ZPAF [Union of Polish Art Photographers].

In the 1980s he was involved with a group of photographers connected to the Foto-Medium-Art Gallery in Wrocław. His exhibition *60 furtek* [*60 Gates*] in 1983 can be considered as “a forewarning of elementarism”.¹

“Remaining invitations prove his personally – ironic attitude towards the Polish People’s Republic, and his advantage of “pure nonsense”, although in the visual perspective his works did not engage in underground warfare or not struggle against the regime”.²

Between 1986 and 1987 Andrzej Jerzy Lech managed a private gallery – Galeria w Drodze [On the Road Gallery] at his home in Opole, presenting mainly the works of his friends and his own.³

In 1986 and 1987 received a scholarship from the Ministry of Art and Cultural Affair in Poland.

In the 1980s he created essential series for Polish photography, *Amsterdam, Warka, Kazanлык...* 30 fotografii [*30 Photographs*], *Kalendarz szwajcarski, rok 1912* [*The 1912 Swiss Calendar*]. In 1987 he took part in the exhibition *Award for Young European Photographers* in Frankfurt.

“Closed shutters lets the light go through only to light up a wisp of smoke from cigarette laying at the ashtray just a second ago, on which now strolls a big fly. In an old cabinet tea cups and glasses announce passing cars with quiet clatter”.⁴

Since 1989 he has been living and working in Jersey City, New Jersey, USA.

In 1998 Lech took part in a multimedia show called *Beyond Words, Fotokina* in Cologne, and *Photoplus Exhibition* in New York, organized by *Icon Pictures* also in New York. The show was a part of the celebration of the 50th anniversary of Hasselblad.

In 2000 Lech opened an exhibition *Kalendarz szwajcarski, rok 1912* during the 8th *International Photographic Festival Fotofest* in Houston, Texas.

In 2003 he participated in the 4th *International Modern Art Biennale in Florence*. He received 4th Prize and *Medal of Lorenzo de Medici* for his series *Dziennik podróży – Ameryka, Polska [Travel Journal – America, Poland]*.

In the same year Andrzej Jerzy Lech opened an exhibition called *Dziennik podróży* in Rotunda Gallery in the Cityhall of Jersey City, New Jersey.

Following presentations of *Dziennik podróży*: 2piR Gallery in Poznań, the Polish Institute in Sofia (2005), Yours Gallery in Warsaw, Galeria Pusta at Górnośląskie Centrum Kultury in Katowice, Diocese Museum in Florence (2006), Museum of Art in Chetumal, Mexico (2008).

“We are full of drawers where we keep words, even whole sentences, numbers, dates, even smells and melodies. However nothing lasts longer than grasped images flashes from our real resistance in this three-dimensional world.”⁵

In 2005 the artist received a prestigious J. Owen Grundy History Award from Jersey City Landmarks Conservancy for his photographic art in which he preserves historical districts of Jersey City.

In 2006 Lech took part in an exhibition called *XX wiek fotografii polskiej z kolekcji Muzeum Sztuki w Łodzi [20th Century of Polish Photography from the Collection of the Museum of Art in Łódź]*, held at the Shoto Museum of Art in Tokyo and in Niigata City Art Museum in Niigata.

Currently he is represented by *Graphistock Alternative Photography* (New York, London, Rome, Frankfurt, Paris) and by *the New York Auction House Be-Hold* in auctions he participates.

Since 1979 Andrzej Jerzy Lech has been working on tremendous photographic series entitled *Kalendarz szwajcarski, rok 1912*, for which he is making dozens of new works each year.

“Andrzej Jerzy Lech is one of the few (perhaps the last?) artists who restore the belief in the honesty and authenticity of photography. Not willing to accept the paths of contemporary photography, Lech consciously returned in the beginning of the 1980s (in the 20th century!) almost to the very roots of photography. He was able to do it not only because he was equipped with a *Super Ikonta* camera from 1934 which takes pictures in the 6x9 cm format, but most of all because of the *photographic thinking* he learned in Bořek Sousedik’s workshop where he had studied”.⁶

“No normal homesickness for a lost world, this is a clear-eyed, sometimes ironic look at the beauty that can still be found in the strange present, if one searches hard. Something very special about Lech’s photographs is that their magic is not just in the process of seeing that informs his choice of subjects. His unique, masterful printing, itself a lost art, conveys his vision as much as what is pictured.”⁷

Since 1996 Lech has been working on another project called *Dziennik podróży*. In 2005 he initiated a monumental documentary collection entitled *Panoramiczny dziennik podróży [Panoramic Travel Journal]* using an old wooden camera that takes 7 x 17 inch format pictures. These series are Lech’s

life lasting project, dedicated to traveling photographers who took part in photographic expeditions in the past.

In 2010, as part of the project *Subiektyw – czyli Kolekcja Wrześcińska* [*Subjective – or the Wrześcińska Collection*], Lech made series of photographs documenting groups of people (motorcyclists, chimney sweepers, canoeists, orchestra members, etc.) living in Wrześcińska.

The artist's works can be found, in permanent collections of the following institutions: Muzeum Sztuki [Museum of Art] in Łódź, Muzeum Narodowe [National Museum] in Wrocław, Muzeum Narodowe [National Museum] in Gdańsk, Wrześcińska Kolekcja Fotografii [Wrześcińska Collection of Photography] in Wrześcińska, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski [Centre for Contemporary Art, Ujazdowski Castle] in Warsaw, Śląska Kolekcja Sztuki Współczesnej [Silesian Modern Art Collection] in Katowice, the BWA Gallery in Jelenia Góra, Galeria Domowa [Home Gallery] in Kopaniec, The Pfizer Collection of Art on Paper and the Art Collection of Icon Pictures in New York, as well as at the Jersey City Museum in Jersey City, New Jersey.

ENDNOTES

¹ See Andrzej Saj, „Format”, 1992, vol. 8–9, p. 88.

² See footnote 57 in the text by K. Jurecki, written for IPN [Institute of National Memory] in Warsaw (2009) entitled *Polska fotografia niezależna w latach 1976–89. W cieniu ideologii i polityki PRL-u*, [*Polish Independent Photography 1976–1989. In the Shadow of Ideology and Politics of the Polish People's Republic*], typescript.

³ Exhibitions organized at Galeria w Drodze: 1986 – Andrzej Jerzy Lech, *Amsterdam, Warka, Kazanłyk...*, *The 1912 Swiss Calendar*; 1987 – Ewa and Andrzej Maciejewski, 1984 – *Commemorative Photography*, album reading, *Time of Photography* by Andrzej Maciejewski; 1987 – Sławoj Dubiel, *...drink tea in the morning*; 1987 – Marek Szyryk, *A Photograph with a Cup of Tea and the Encounter with His Haiku Poetry*, 1987 – Alan Porter, *A Walk through His "Childhood Garden of Photography"* and a meeting with photographs and photographers of volume 12/1979 of *Camera* monthly; 1987 – Andrzej Jerzy Lech, *1912, Swiss Calendar* continued; 1987 – Mary Lech, *150 Russian Dumplings! Mmm...*; 1987 – Wojciech Zawadzki, *Unneeded Photographs*; 1987 – Mary Lech, *66 Cold Hungarian Pancakes Palacsinta! Mmm...*; 1987 – Jakub Byrczek, *My Last Photographs*; 1987 – Andrzej Jerzy Lech, *The 1912 Swiss Calendar*.

⁴ Quote after Wojciech Zawadzki, text written in 1984 and published among other places in the catalogue of the exhibition *Andrzej Jerzy Lech. Dziennik podróży* [*Travel Journal*], Galeria Korytarz, Jelenia Góra 2007.

⁵ Quote after Krzysztof Rytko, text for the catalogue of the exhibition *Andrzej Jerzy Lech. Dziennik podróży*, 2piR Gallery, Higher School of the Humanities and Journalism, Poznań 2005

⁶ Quote after Ireneusz Zjeżdżałka, *Nieustająca wędrówka Andrzeja Jerzego Lecha* [*The Continuous Peregrinations of Andrzej Jerzy Lech*], http://www.foreigner.de/gallery/gal_lech_work_pol.html

⁷ Quote after Larry Gottheim, Be-Hold Photographic Auction House, Yonkers, New York.



Jelenia Góra, Polska, 1985, autor: Wojciech Zawadzki

WYSTAWY INDYWIDUALNE INDIVIDUAL EXHIBITIONS

2011

- *Kolekcja wrześcińska 2 (cz. 1). Fotografie Andrzeja Jerzego Lecha*, Rynek, Września

2010

- *The 1912 Swiss Calendar*, Out in the Sticks Art Gallery, Yarker, Ontario, Kanada

2009

- *Okolice Moscow, Jelenia Góra, Tampa...*, Fotografia otworkowa. Galeri@ w Tle, „Książnica Karkonoska”, Jelenia Góra

2008

- *Dziennik podróżny*, Gdańska Galeria Fotografii, Muzeum Narodowe, Gdańsk
- *Travel Journal*, Museo de la Cultura Maya, Quintana Roo, Chetumal, Mexico
- *Dziennik podróżny*, Galeria Domowa, Dom Sportkań Kopaniec, Kopaniec

2007

- *Dziennik podróżny*, Galeria PAcamera, Rokis, Suwałki
- *Dziennik podróżny*, Galeria Korytarz, Jelenia Góra

2006

- *Dziennik podróżny*, Galeria Pusta, GCK, Katowice
- *Dziennik podróżny*, Yours Gallery, Warszawa
- *Travel Journal*, Villaggio Albergo San Lorenzo e Santa Caterina – International Art Meeting, Pescia, Włochy
- *Travel Journal*, Chiostro Museo Diocesano, Florencja, Włochy

- *Travel Journal – New Jersey*, Jersey City Museum at The Majestic Theater, The Majestic Theatre Condominiums, Jersey City, New Jersey, USA

2005

- *Dziennik podróżny*, Galeria 2piR, Wyższa Szkoła Nauk Humanistycznych i Dziennikarstwa, Poznań
- *Dziennik podróżny*, Instytut Polski w Sofii, Bułgaria
- *The 1912 Swiss Calendar*, V Biennale Internazionale dell'Arte Contemporanea, Florencja, Włochy

2004

- *Travel Journal – America, Canada, Poland, Italy*, John W. Meagher Rotunda Gallery, City Hall, The City of Jersey City, USA

2003

- *Schronisko Samotnia*, Schronisko Samotnia, Karkonosze
- *Travel Journal*, Rotunda Gallery, Jersey City, New Jersey, USA
- *Travel Journal – Poland – America*, IV Biennale Internazionale Dell Arte Contemporanea, Florencja, Włochy
- *Travel Journal*, Frozen Monkey Café Gallery, Hoboken, New Jersey, USA

2002

- *Dziennik podróżny – Ameryka*, Galeria Pusta, GCK, Katowice
- *11.09.2001*, pokaz 49 fotografii Manhattanu prezentowany był w np. miastach: Miejski Dom

- Kultury, Czechowice-Dziedzice; Ruiny Teatru Miejskiego, Gliwice; BWA, Jelenia Góra; GCK, Katowice; Galeria ZPAF, Kraków; Galeria FF, Łódź; Galeria Aneks, Opole; Galeria Fotografii pf, Poznań; Galeria PAcamera, Suwałki; Galeria Szczecińskiego Towarzystwa Fotograficznego, Szczecin; CSW Zamek Ujazdowski, Warszawa; Galeria Awangarda, Wrocław; On The Road Gallery, Jersey City, New Jersey, USA; Galeria Fiducia, Ostava, Czechy. Pokazowi towarzyszyły fragmenty dziennika Andrzeja J. Lecha i muzyka zespołu akordeonowego Motion Trio, która została skomponowana specjalnie na tę szczególną wystawę. Kompozycja Motion Trio nosi tytuł *110901*.
- *Dziennik podróżny – Ameryka*, Galeria Korytarz, Jeleniogórskie Centrum Kultury, Jelenia Góra
 - *Dziennik podróżny – Ameryka*, Dolnośląskie Centrum Fotografii Domek, Romański, Wrocław
- 2001**
- *Dziennik podróżny – Ameryka*, Galeria Mała CSW-ZPAF, Warszawa
 - *Kalendarz szwajcarski – fotografie z lat 1981–2001*, Galeria Fotografii pf, Poznań
 - *Travel Journal – America*, Moscow Phantasmagories, Moscow, Ontario
 - *Kalendarz szwajcarski, rok 1912*, Mała Galeria, GTF, Gorzów Wielkopolski
- 2000**
- *The 1912 Swiss Calendar*, The 8th International Month of Photography, Shoe Market Gallery, FotoFest International, Houston, USA
- 1999**
- *Kalendarz szwajcarski, rok 1912*, Galeria Pusta, GCK, Katowice
- 1998**
- *Kalendarz szwajcarski, rok 1912*, Galeria BWA, Jelenia Góra
 - *Photographs, 1977–1997*, B.M.W. Club, New York, New York
- 1997**
- *The 1912 Swiss Calendar*, ekspozycja będąca nagrodą w konkursie na wystawę indywidualną, Bergen Museum of Art and Science in Paramus, New Jersey, USA
- 1995**
- *The 1912 Swiss Calendar*, On The Way Gallery, Jersey City, New Jersey
- 1994**
- *Kalendarz szwajcarski, rok 1912*, Galeria Korytarz, Jelenia Góra
- 1992**
- *Andrzej J. Lech. Artysta polski w USA*, Galeria Dziennikarzy, Kutno
- 1988**
- *The 1912 Swiss Calendar*, Gustaw Gallery, Toronto, Ontario, Kanada
- 1987**
- *Amsterdam, Warka, Kazanłyk...*, Mała Galeria ZPAF, Warszawa
 - *Kalendarz szwajcarski, rok 1912*, część 2 wystawy, Galeria 5d/3, Opole
 - *The 1912 Swiss Calendar, 30 Photographs, Amsterdam, Warka, Kazanłyk...*, On The Way Gallery, Wuppertal, Niemcy
- 1986**
- *60 furtek*, Galeria BWA, Szczecin
 - *30 fotografii*, Galeria PS, Wrocław
 - *30 fotografii*, Galeria Fotografii Hybrydy, Warszawa
 - *Amsterdam, Warka, Kazanłyk...*, pokaz jednodniowy ramach kolokwium artystycznego *Światło ciższy*, Stowarzyszenie Twórców Kultury, Łódź
 - *Amsterdam, Warka, Kazanłyk...*, w ramach prezentacji autorskich ZPAF podczas *Konfrontacji Fotograficznych*, BWA, Gorzów Wielkopolski
 - *Amsterdam, Warka, Kazanłyk...*, Galeria Foto-Medium-Art, Wrocław
 - *Amsterdam, Warka, Kazanłyk...*, Galeria 5d/3, Opole
 - *Amsterdam, Warka, Kazanłyk...*, Galerie Lampingstrasse 3, Bielefeld, Niemcy
 - *Kalendarz szwajcarski, rok 1912*, Galeria 5d/3, Opole
 - *Kalendarz szwajcarski, rok 1912*, w ramach wystawy poplenerowej Międzynarodowych Integracyjnych Spotkań Twórczych *Osetnica 86*,

Galeria w Lubinie, BWA, Legnica

- *Kalendarz szwajcarski, rok 1912*, Galeria Sztuki Współczesnej, Jelenia Góra

1985

- *60 furtek*, Galeria FF, Łódź
- *60 furtek*, Galeria Katowice ZPAF, Katowice
- *30 fotografii*, Galeria Kłodzkiego Ośrodka Kultury, Kłodzko
- *30 fotografii*, Galeria Katowice ZPAF, Katowice
- *30 fotografii*, Czarna Galeria BWA, Legnica
- *30 fotografii*, Galeria KMPiK, Lublin
- *Hommage à Mamiya RB 67 Professional S*, Galeria Foto-Medium-Art, Wrocław
- *Hommage à Mamiya RB 67 Professional S*, Galeria Katowice ZPAF, Katowice
- *Hommage à Mamiya RB 67 Professional S*, Galeria Mała ZPAF i KZT, Opole

1984

- *60 furtek*, Galeria BWA i ZPAF, Kielce
- *30 fotografii*, Galeria FF, Łódź
- *30 fotografii*, Jednotné kulturní středisko, Klimkovice, Republika Czeska
- *30 fotografii*, Galeria Mała ZPAF i KZT, Opole

1983

- *Cmentarz zamknięty*, Galeria KMPiK, Opole
- *60 furtek*, Galeria Foto-Medium-Art, Wrocław
- *60 furtek*, Galeria Propozycji KZT, Opole
- *30 fotografii*, pokaz plenerowy w ramach *Sportkania ze współczesną fotografią*, Praga, Czechy

1981

- *Cytaty z jednej rzeczywistości*, Galeria Centrum, Opole



Karkonosze, Samotnia, Polska 2010, autor: Jacek Jaśko



Opole, Polska, 1984, autor: Magda Lech

WYSTAWY ZBIOROWE GROUP EXHIBITIONS

2011

- *Ponad podziałami. Fotografie.* Wystawa zbiorowa ZPAF O/Śląsk, Galeria Kłodzkiego Ośrodka Kultury, Kłodzko

2010

- *Ponad podziałami. Fotografie.* Wystawa zbiorowa ZPAF O/Śląsk, GCK, Katowice

2009

- *Wystawa z okazji 55-lecia Gorzowskiego Towarzystwa Fotograficznego,* Mała Galeria GTF, Gorzów Wielkopolski

2008

- *Czas Forum Fotografii. 25 lat Galerii FF,* Galeria FF, Łódź
- *Dwie tradycje,* Instytut Polski, Praga, Republika Czeska
- *Dwie tradycje,* Środkowoeuropejski Dom Fotografii, Bratysława, Słowacja

2007

- *Lviv Photography Festival. International Biennale. Ukraine – Poland – Lithuania.* Lviv, Ukraina
- *Dwie tradycje,* Galeria Pusta, GCK, Katowice; Stara Galeria ZPAF, Warszawa
- *Polska fotografia XX wieku,* w ramach *Warszawskiego Lata Fotografii,* PKiN, Warszawa
- *Fotografie, Nova Media. Fragment Slezske Umelecke Sbirky,* Instytut Polski, Praga, Republika Czeska
- *Fotospace,* Rynek, Wrocław

- *Jersey City Artists / Artists Studio Tour,* Conco Lofts, Jersey City, New Jersey, USA
- *Fire and Ash,* Court Gallery, William Paterson University, Collage of the Arts and Communication, Ben Shahn Galleries, Wayne, New Jersey, USA

2006

- *XX wiek polskiej fotografii z kolekcji Muzeum Sztuki w Łodzi / 100 years of Polish Photography from the Collection of Muzeum Sztuki in Lodz,* Shoto Museum of Art, Tokio; Niigata City Art Museum, Niigata, Japonia
- *Site Specific NJ – Photographic Explorations,* The Tomasulo Gallery, Union County College, Cranford, New Jersey, USA
- *Skyway,* Victory Hall & Jersey City Museum, Jersey City, New Jersey, USA
- *Eichen der Zeit – aus der Schlesischen Sammlung der Zeitgenössischen Kunst Galerie des Polnischen Instituts / Polski Instytut,* Düsseldorf, Niemcy
- *Ja – Inni. Auto-portret fotografii,* Galeria Sztuki w Legnicy

2005

- *Ja – Inni. Auto-portret fotografii,* Galeria FF, Łódź; Galeria Fotografii pf, Poznań; Dolnośląskie Centrum Fotografii „Domek Romański”, Ośrodek Kultury i Sztuki, Wrocław
- *Dialogue with Paper. Photography,* TW007 Art Gallery, Inwood, New York, USA

- *The Ill Moving Show*, Community Gallery at 111 First Street, Jersey City, New Jersey, USA

2004

- *Ja – Inni. Auto-portret fotografii*, BWA, Jelenia Góra
- *Photography*, Balance Gallery, Jersey City, New Jersey, USA

2003

- *Cathedral Arts Festival*, Grace Church Van Vorst, Jersey City, New Jersey, USA

2002

- *Wokół dekady – fotografia polska lat 90.*, Galeria FF, Łódź; Muzeum Sztuki w Łodzi, Muzeum Narodowe, Wrocław; Galeria Pusta, GCK, Katowice; Galeria Bielska BWA, Bielsko-Biała
- *3 x Fotografia*, Muzeum Regionalne, Września
- *The End of Life Show*, The Irving Goldman Community Art Gallery, Jersey City, USA
- *Forms of Matter: Artists' Views of Nature*, Victory Hall, Jersey City, USA
- *Central New Jersey Railroad Festival*, CNJ Railroad Terminal in Liberty State Park, Jersey City, USA
- *Nietrwałość fotografii wobec trwałości zmian w naturze*, Galeria Katowice, ZPAF, Katowice
- *The Photographic Landscapes of Jersey City*, Jersey City Public Library, Jersey City, New Jersey, USA
- *Cathedral Arts Festival*, Grace Church Van Vorst, Jersey City, New Jersey, USA

2001

- *Aftershock*, Jersey City Artist's Responses to September 11, 2001, Fleet Bank, Jersey City, New Jersey, USA
- *Working Here: Art at 111*, Community Gallery, Jersey City, New Jersey, USA
- *The Powerhouse Photo Documentary*, Rotunda Gallery, Jersey City, New Jersey, USA
- *2001 Cathedral Arts Festival*, 2001 Cathedral Arts Festival, USA
- *Kontakty 2000. Czas przełomu – Przełom czasu*, Galeria FF, Łódź; Galeria Chłodna 20, Rokis, Suwałki; Galeria Fotografii pf, Poznań; Stara Galeria ZPAF, Warszawa

2000

- *Kontakty 2000. Czas przełomu – Przełom czasu*, Galeria Pusta, GCK, Katowice; BWA Jelenia Góra; BWA Zielona Góra
- *Photographic Salon 2000*, Consulate General of the Republic of Poland, New York, USA
- *Polish Photography in the World*, Polnisches Kultur Institut, Berlin, Niemcy
- *II Biennale polskiej fotografii*, Galeria BWA, Poznań
- *The 11th Annual Cathedral Arts Festival*, Grace Church Van Vorst, Jersey City, New Jersey, USA

1999

- *Polska fotografia w świecie*, Zamek Książąt Pomorskich, Szczecin
- *Core Meltdown*, Community Gallery, Jersey City, New Jersey, USA
- *24 Hours in Jersey City*, 101 Hudson, Exchange Place, Jersey City, New Jersey, USA
- *Summertime. Photographs by Gallery Artists*, Robin Rice Gallery, New York, New York, USA
- *24 Hours in Jersey City*, Hudson County Community College, Jersey City, New Jersey, USA
- *The 1st Annual Photography Show*, Consulate General of the Republic of Poland, New York, New York, USA
- *Kontakty. Intymna przestrzeń*, Fotogalerie u Rečickich, Praga, Republika Czeska; Galeria BWA, Wrocław
- *The Caryn Brandland Benefit*, Robin Rice Gallery, New York, New York, USA

1998

- *Beyond Words – Hasselblad Cameras 50th anniversary World Tour*, multimedialne przedstawienie przygotowane przez Icon Pictures w Nowym Jorku. Wystawa była częścią obchodów 50-lecia powstania firmy Hasselblad, Fotokina, Kolonia, Niemcy; PhotoPlus East Exhibition, Nowy Jork, USA
- *Kontakty '98*, Galeria Pusta, GCK, Katowice; Galeria Artemis, Kraków
- *Pola indywidualności*, wystawa w ramach *I Biennale Fotografii Polskiej*, Galeria Miejska Arsenal, Poznań

- *Fotografia '98*, Pałac Księżąt Potockich „Pod Baranami”, Kraków
- *2nd Annual Chamot Summer Salon '98*, Chamot Gallery, Jersey City, New Jersey, USA
- *New Photography, First Annual Jersey City Open, Photography Show*, The Mixed Grill, Jersey City, New Jersey, USA
- *I Biennale polskiej fotografii*, Galeria BWA, Poznań
- *The Nurturing Spirit*, A photography group show to benefit The Evelyn H. Lauder Breast Center at Memorial Sloan-Kettering Cancer Center, Robin Rice Gallery, New York, New York, USA
- *Konstelacja / Die Konstellationen*, Polonische Kulturinstitut, Berlin, Niemcy
- *Kontakty*, Galeria Pusta, Katowice; BWA Jelenia Góra; Galeria Fotografii pf, Poznań

1997

- *Favorites. Photography by Gallery Artists*, Robin Rice Gallery, New York, New York, USA
- *Blżej fotografii*, Galeria Fotografii pf, Poznań; BWA Sieradz; Mała Galeria GTF, Gorzów Wielkopolski; Galeria BWA, Leszno; Ośrodek Kultury Galeria Wzgórze Zamkowe, Lubin; BWA Galeria Awangarda, Wrocław; BWA Zielona Góra; Galeria PACamera, Rokis, Suwałki

1996

- Photographs of Christopher Whitley's installation: *The Body of Work. One Hand Washes the Other*, Thread Waxing Space, Project Room, New York, New York, USA
- *Summertime. Photographs by Gallery Artists*, Robin Rice Gallery, New York, New York, USA
- *Blżej fotografii*, BWA, Jelenia Góra; Galeria Pusta, GCK, Katowice;

1995

- *Imaging New Jersey*, The Barron Center, Woodbridge, New Jersey; Johnson and Johnson, New Brunswick, New Jersey; The Monmouth Museum, Lincroft, New Jersey; Gloucester County College, Sewell, New Jersey; Papermill Playhouse, Millburn, New Jersey, USA
- *Media Mania*, Seagate, Princeton, New Jersey; South Orange Gallery, South Orange, New Jersey, USA
- *Imaging New Jersey*, Printmaking Council of New Jersey, Somerville, New Jersey, USA
- *Summertime. Photographs by Gallery Artists*, Robin Rice Gallery, New York, New York, USA

1994

- *Sunday by the Bay. The AIDS benefit auction and garden party*, Bellport, Long Island, USA

1993

- *Konstelacja*, Galeria FF, Łódź

1992

- *V Międzynarodowe Triennale Rysunku*, Muzeum Architektury, Wrocław
- *Polska fotografia w świecie*, BWA, Szczecin
- *Fotografia polska lat 80-tych. Ze zbioru Krzysztofa Jureckiego*, Galeria Dziennikarzy, Kutno

1991

- *Zmiana warty*, Galeria FF, Łódź, BWA Szczecin
- *Być artystą*, Galeria ZPAF, Katowice
- *Sztuka osobna, czyli republika artystów niezależnych*, CSW Zamek Ujazdowski, Warszawa
- *Nowa generacja fotografii polskiej*, [w ramach XXI KF w Gorzowie Wlkp.], BWA Gorzów Wielkopolski

1989

- *Polish Perceptions – Ten Contemporary Photographers, 1977–1988*, Kirkcaldy Museum and Art Gallery, Fife, Wielka Brytania
- *150 lat fotografii*, Muzeum Narodowe, Wrocław
- *Spojrzenia/Wrażenia. Fotografia polska lat osiemdziesiątych ze zbiorów Muzeum Sztuki w Łodzi*, Muzeum Sztuki w Łodzi

1988

- *Polish Perceptions – Ten Contemporary Photographers, 1977–1988*, Abardeen Art Gallery, Abardeen; Collins Gallery, University of Strathclyde, Glasgow, Wielka Brytania
- *Award for Young European Photographers '87*, Galerie Faber, Wiedeń, Austria
- *Polska fotografia intermedialna lat 80-tych*, BWA, Poznań

1987

- *Preis für junge europäische Fotografen*, Frankfurter Kunstverein, Frankfurt, Niemcy
- *Kolekcja*, Mała Galeria ZPAF, Warszawa

1986

- *Elementary Photography*, Galerie Lampingstrasse 3, Biedfeld, Niemcy
- *Fotografia elementarna*, BWA, Szczecin
- *Karkonosze*, BWA, Galeria Sztuki Współczesnej, Szczecin
- *Uspořádané okamžiky. Fotografie absolventu a posluchaču LK / MKS*, Ostrava, Republika Czeska
- *Fotografie, wideo wystawa ze zbiorów Galerii Wymiany*, Galeria Wymiany, Łódź
- *Światło ciszy*, Stowarzyszenie Twórców Kultury, Łódź [sympozjum]
- *Uczestnictwo we wspólnocie*, Galeria Foto-Medium-Art, Wrocław
- *Karkonosze – spojrzenia*, Salon Sztuki Współczesnej, Jelenia Góra

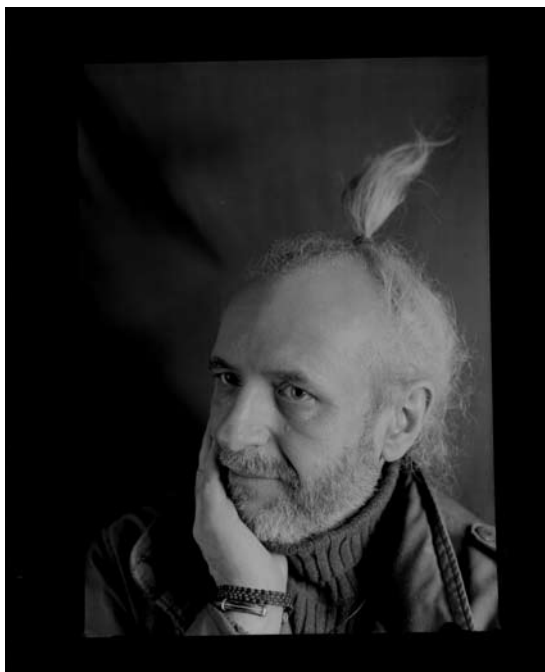
- *Karkonosze – postawy*, Salon Sztuki Współczesnej, Jelenia Góra
- *Warsztat w Gierałtowie*, Gdańska Galeria Fotografii ZPAF, Gdańsk
- *Uczestnictwo we wspólnocie*, Galeria Fotografii Elementarnej, Łądek Zdrój
- *Osetnica 86*, wystawa poplenerowa *Międzynarodowych Integracyjnych Spotkań Twórczych*, BWA, Legnica; Galeria Zamkowa, Lubin

1985

- *Byty będących*, Kłodzki Ośrodek Kultury, Kłodzko
- *Karkonosze*, Galeria Foto-Medium-Art, Wrocław

1984

- *Karkonosze*, BWA, Nowy Sącz



Jelenia Góra, Polska, 2010, autor: Ewa Andrzejewska
 – Zakład Portretowy im. Witkacego

BIBLIOGRAFIA / BIBLIOGRAPHY

- Bobrowski, Ryszard; *30 fotografii*, (kat. wyst.), Galeria Hybrydy, CKS UW Hybrydy, Warszawa 1986
- Bliżej fotografii*, (kat. wyst., opr. A. Saj), BWA Jelenia Góra 1996
- Capuzzo, Jill P.; *Reframing New Jersey. Seven Photographers Connected to the State Examine Its Pull and Reach Beyond Stereotypes*; [w:] „The New York Times”, Vol. CLVI, no. 53,726, October 8, 2006
- Czartoryska, Urszula; *Time Intensified on Their Path of Time*, [w:] *Polish Perceptions. Ten Contemporary Photographers, 1977–1988*, (kat. wyst.), Collins Gallery, University of Strathclyde, Glasgow 1988
- Deering, Sally; *Haunting Images Capture Feel of Antique Photographs*, *The Jersey City Journal*, August 16, Jersey City, New Jersey 1995
- Drwał, Karolina; *Spojrzenie koczownika*, „Dziennik Zachodni”, nr 32, 8 lutego 1999
- Drozda, Julia; *W zaczarowanym świecie fotografii*, wywiad z Andrzejem J. Lechem, <http://wrzesnia.powiat.pl/aktualnosci/w-zaczarowanym-swiecie-fotografii.html>
- Grygiel, Marek; *Andrzej J. Lech „Amsterdam, Warka, Kazanłyk...”*, (kat. wyst.), Mała Galeria ZPAF, Warszawa 1986
- Grygiel, Marek; *Poza miejscem i czasem*, [w:] *Andrzej J. Lech. Dziennik podróży – Ameryka*, (kat. wyst.), Mała Galeria ZPAF-CSW, Warszawa 2001
- Hartwich, Dorota; *Dwie Ameryki*, „Format”, nr 41, 1–4, 2002
- Jakóbczak-Zakrzewska, Hanna; *Fotografie zza oceanu*, „Nowy Tygodnik Płocki”, 30.08.1992, nr 34
- Jäger, Gottfried; *Fotografik – Lichtgrafik – Lichtmalerei. Bildgebende Fotografie; Ursprünge, Konzepte und Spezifika einer Kunstborm*, DuMont, Kolonia 1988
- Jurecki, Krzysztof; *Andrzej Jerzy Lech*, [w:] *Polska Fotografia Intermedialna lat 80-ych*, (kat. wyst.), BWA, Poznań 1988
- Jurecki, Krzysztof; *Fotografia polska lat 80-tych (Polish Photography of Eighties)*, Łódź, Łódzki Dom Kultury, 1991
- Jurecki, Krzysztof; *Wyzwolone fotografie Andrzeja J. Lecha*, [w:] *Polska fotografia w świecie, V Sympozjum Historyczne*, ZPAF, Stowarzyszenie Wspólnota Polska, Szczecin, 14–16 VI 1991, Wydawnictwo Agencja Redaktor, s. 89–95; *XXII Konfrontacje Fotograficzne. Materiały z sympozjum*, Gorzów Wielkopolski, GTW 1992; „Biuletyn Fotograficzny”, nr 10/2006 (59), *Oblicza fotografii*, wyd. Kropka, Września 2009 (wersja poprawiona)
- Jurecki, Krzysztof; *Fotografie i wspomnienia oraz 22 noty biograficzne*, [w:] *Fotografia polska lat 80-tych ze zbioru Krzysztofa Jureckiego*, Galeria Dziennikarzy, Kutno 1992, (kat. wyst., druk ksero)
- Jurecki, Krzysztof; *Andrzej J. Lech*, w: *Andrzej J. Lech. Artysta polski w USA*, Galeria Dziennikarzy, kat., wyst., Kutno, sierpień 1992
- „Zmiana warty”, czyli o młodej generacji w fotografii polskiej. Z K. Jureckim rozmawia Krzysztof Michalski, „Hydra” [Toruń], 1992, nr 4
- Jurecki, Krzysztof; *Wokół dekady. Brakujące ogniwa, personalne wybory*, [w:] *Fotografia lat 90. – czas przełomu czy stagnacji?* (Materiały z sympozjum towarzyszącego wystawie: *Wokół dekady. Fotografia polska lat 90.*), Łódź, Łódzki Dom Kultury 2002

- Jurecki, Krzysztof; Makowski, Krzysztof; *Słowo o fotografii*, rozmowa A. Lecha z Krzysztofem Jureckim, ACGM Lodart SA, Łódź 2003, s. 129–141
- Jurecki, Krzysztof; *Andrzej J. Lech*, http://www.culture.pl/pl/culture/artykuly/os_lech_andrzej_j
- Jurecki, Krzysztof; *Dziennik podróży*, „EXIT. Nowa sztuka w Polsce”, nr 4 (80) 2006, październik-grudzień, <http://kwartalnik.exit.art.pl/article.php?edition=14&id=281>
- Jurecki, Krzysztof; *Traditions, Continuations, Changes. Pictorialism, Modernism and the Avant-garde in Polish Photography of the 20th Century and the beginning of the 21-st Century*, [w:] *XX wiek fotografii polskiej z kolekcji Muzeum Sztuki w Łodzi*, The Shoto Museum of Art oraz Niigata City Art Museum, [bez miejsca wyd.], 2006
- Jurecki, Krzysztof; *Andrzej Jerzy Lech: Travel Diary*, „Imago” 2007 nr 23, s. 62
- Jurecki, Krzysztof; *Wyzwolone fotografie Andrzeja Jerzego Lecha*; [w:] tegoż, *Oblicza fotografii*; Wydawnictwo Kropka, Wrzesnia, 2009, s. 225–236
- Jurecki, Krzysztof; *Jak zastosować formułę koanu w sztuce polskiej?*, [w:] *Koany w Elektrowni. Dzieło sztuki jako koan*, Mazowieckie Centrum Sztuki Współczesnej „Elektrownia” w Radomiu, 2009, s. 153–167, (kat. wyst.)
- Jurecki, Krzysztof; *Andrzej Jerzy Lech – nasz człowiek w Nowym Jorku*, 10 lutego 2010, <http://jureckifoto.blogspot.com/2010/02/andrzej-j-lech-nasz-czowiek-w-nowym.html>
- Kalinowski, Andrzej; *Andrzej Jerzy Lech: 11.09.2001*, wywiad opublikowany [w:] „Ultramaryna”, wrzesień 2002, <http://www.ultramaryna.pl/tekst.php?id=99>
- Kowalska, Agnieszka; *Po drugiej stronie rzeki*, wywiad z A.J. Lechem, „Fototapeta”, październik 2001. Skrócona wersja tej rozmowy ukazała się w „Gazecie Stołecznej” 2 października 2001
- Lewczyński, Jerzy; *Furtka... furtek, Andrzej Jerzy Lech – 60 furtek*, (kat. wyst.), Galeria Katowice, ZPAF, Katowice 2003
- Lewczyński, Jerzy; *Antologia fotografii polskiej (1939–1989)*, Lucrum S.C., Bielsko-Biała 1999
- Łubowicz, Elżbieta; *Między przeszłością a przyszłością*, [w:] *Dwie tradycje*, (kat. wyst.), Galeria Pusta, Katowice 2007
- Mroczek, Andrzej A.; *Podróże fotograficzne*, „Kierunki” nr 13 (1590), 29 marca 1987
- Olek, Jerzy; *Nie każda fotografia*, „Projekt” 1986, nr 5, KAW, Warszawa 1986
- Pośpiech, Małgorzata; *Myśleć fotografią*, „Odra” 1999, nr 2
- Pośpiech, Małgorzata; *Myśleć fotografią*, „Nowy Dziennik. Przegląd Polski”, nr 6721, 16 sierpnia 1996, Nowy Jork
- Rytka, Krzysztof; *Andrzej J. Lech. Dziennik podróży – Ameryka*, (kat. wyst.), Mała Galeria ZPAF-CSW, Warszawa 2001
- Rytka, Krzysztof; *Andrzej J. Lech. Dziennik podróży*, „Pozytyw”, nr 06/07 /80/ 2006
- Rytka, Krzysztof; *Fotograficzne podróże w czasie*, „Nowy Dziennik. Przegląd Polski”, Dodatek kulturalny, Nowy Jork, 1 lutego 2008
- Saj, Andrzej; *W stronę autonomii obrazu*, [w:] *Konfrontacje Fotograficzne. Materiały z sympozjum*, Gorzów Wielkopolski, GTW 1991
- Saj, Andrzej; *Elementaryzm a wizualizm w fotografii*; [w:] *Konfrontacje Fotograficzne. Materiały z sympozjum*, Gorzów Wielkopolski, GTW 1991

- Saj, Andrzej; *Dziennik podróży: Uqbar...*, „Opcje”, nr 2 (43), kwiecień 2002
- Saj, Andrzej; *Fotogenizm lat 90 – paradoksy polskiej fotografii postmodernistycznej*, [w:] *Fotografia lat 90. – czas przełomu czy stagnacji?* (Materiały z sympozjum towarzyszącego wystawie: *Wokół dekady. Fotografia polska lat 90.*), Łódzki Dom Kultury, Łódź 2002
- Saj, Andrzej; *Obrazy widmowej rzeczywistości*, „Format”, Wrocław 1993, nr 8–9
- Seidel, Mitchell; *The good, the bad and the ugly in Jersey*; [w:] „The Star-Ledger”, October 6, 2006
- Sobota, Adam; *Ile mówi fotografia*, [w:] *Konfrontacje Fotograficzne. Materiały z sympozjum*, Gorzów Wielkopolski, GTW 1991
- Stockton, Richard; *Andrzej Jerzy Lech, Art and Architecture of New Jersey*, College of New Jersey, [1] / <http://www.etc.net/njarts/details.cfm?ID=1277>
- Tomaszczuk, Zbigniew; *Łowcy obrazów. Szkice z historii fotografii*, Centrum Animacji Kultury, Warszawa 1999
- Wilson, David; *Professional Photography. Photographing Buildings*, RotoVision Visual Arts Books Publisher, Hoven England 2001, s. 120–123, 128–129
- Wood, John; *Andrzej Jerzy Lech i fenomen pamięci*, Lake Charles, Luizjana, 12 stycznia 2003
- Zawadzki, Wojciech; *Jelenia Góra, Polska. Piątek, 17 sierpnia 2001 roku*, [w:] *Andrzej J. Lech. Kalendarz szwajcarski, rok 1912. Fotografie z lat 1981 – 2001*, (kat. wyst.), Galeria Fotografii „pf”, Poznań 2001
- Zjeżdżałka, Ireneusz; *Wędrujący fotograf*, „Arteon”, nr 11 (19), listopad 2001
- Zjeżdżałka, Ireneusz; *Nieustająca wędrownica Andrzeja Jerzego Lecha*, „Kwartalnik Fotografia”, nr 7, 2001; http://www.foreigner.de/gallery/gal_lech_work_pol.html
- Zjeżdżałka, Ireneusz; *Fotograficzna podróż do wnętrza*, „EXIT. Nowa sztuka w Polsce”, nr 2(62), 2005
- Zjeżdżałka, Ireneusz; *Fotograficzna podróż do wnętrza*, [w:] *Andrzej Jerzy Lech – Dziennik podróży*, (kat. wyst.), Galeria Pusta, Górnośląskie Centrum Kultury, Katowice, 2006; Galeria *Pacamera*, Regionalny Ośrodek Kultury i Sztuki, Suwałki, 2007
- Zjeżdżałka, Ireneusz; *Dialog z Sudkiem*, „Kwartalnik Fotografia”, nr 22, 2007, s. 58

TEKSTY AUTORSKIE AUTHOR'S TEXTS

Lech, Andrzej Jerzy, *Nowy Jork, początek wiosny*, (tekst autorski – list do Roberto Michela), [w:] *Sztuka osobna czyli republika artystów niezależnych*, (kat. wyst.), Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa 1991–1992

Lech, Andrzej Jerzy, *Dziennik podróży*, [w:] Ewa Andrzejewska, *Andrzej J. Lech* (kat. wyst.), BWA Jelenia Góra 1998

Lech, Andrzej Jerzy, *Kalendarzszwajcarski, rok 1912*, (kat. wyst.), Galeria Pusta, GCK, Katowice 1999

Lech, Andrzej Jerzy, *Andrzej J. Lech – Dziennik podróży*, (prezentacja fotografii), „Format”, 37/nr 4/2000

Lech, Andrzej Jerzy, *Fragmenty „Dziennika podróznego” przesyłanego przez Andrzeja Jerzego Lecha, fotografa zamieszkałego w Nowym Jorku, do Roberto Michela, tłumacza zamieszkałego w Paryżu*, [w:] *Kontakty 2000*, (kat. wyst.), Galeria Pusta, GCK, Katowice 2000

Lech, Andrzej Jerzy, *Dziennik podróży*, „Kwartalnik Fotografia”, 2000, nr 2

Lech, Andrzej Jerzy, *11.09.2001*, wydawnictwo, z listami do Roberto Michela, towarzyszące pokazowi fotografii, Górnośląskie Centrum Kultury, Katowice 2002

Lech, Andrzej Jerzy, *Nowy Jork, w sierpniu 1993 roku – list Andrzeja Jerzego Lecha, fotografa zamieszkałego w Nowym Jorku, do Roberto Michela, tłumacza zamieszkałego w Paryżu*, [w:] *Trzy razy fotografie*, (kat. wyst.) Muzeum Regionalne, Września 2002

Lech, Andrzej Jerzy, *Chelsea, The Hog Pit Barbeque New York*, [w:] Jakub Byrczek; *Modlitwa*, (kat. wyst.), Galeria FF, Łódź 2003

Lech, Andrzej Jerzy, *Ciężarne obrazy fotograficzne „pisane” na gorąco*, [w:] Zbigniew Tomaszczuk, *Odwzajemnione spojrzenie. O fotografii otworkowej*, „Typoscript”, Wrocław 2004, s. 110–113

Lech, Andrzej Jerzy, *Dziennik podróży – listy Andrzeja Jerzego Lecha, fotografa zamieszkałego w Nowym Jorku, do Roberto Michela, tłumacza zamieszkałego w Paryżu*. Prezentacja pierwszych stereoskopowych fotografii artysty. „Karkonosze”, nr 4/2004 (228)

Lech, Andrzej Jerzy, *Fragment listu – dziennika podróznego Andrzeja Jerzego Lecha, fotografa zamieszkałego w Nowym Jorku, do Roberto Michela, tłumacza zamieszkałego w Paryżu*, [w:] *Dwie tradycje*, (kat. wyst.), Galeria Pusta, Katowice, 2007

Krzysztof Jurecki

To Understand the World's Strangeness and Instability with the Eye of a Traveller. Andrzej J. Lech's Pain of Existence.

Photography hurts. Small sepia prosectoriums. In bed, on the bus and at MOJE I read Krishnamurtie's Total Freedom. I try [...]

Andrzej Jerzy Lech, fragment of a letter to Roberto Michel

1. In Socialist Poland. Beginnings of "pure photography" and the quest for the document. 1979–1987.

When the First Secretary's of the Polish United Workers' Party, Edward Gierek's rule came to an end, and when it turned out that Poland was a paper tiger among the economic world powers, i.e. since the end of the 1970s, Andrzej J. Lech, a photographer who lived in Opole at that time and was employed at the local museum, started working professionally and methodically on his first but already important series of photographs, like *Cmentarz zamknięty* [*Closed Cemetery*] or *W ogrodzie mojej teściowej* [*In the Garden of My Mother-In-Law*].

Between 1981 and 1984 Lech studied in Ostrava at the National Conservatory of Fine Arts and it was there that under the influence of Bořek Sousedik's lectures he started to think and "see photographically"¹. He was also learning on his own, reading "Fotografia" [*Photography*], a magazine in which the most eminent critics like Urszula Czartoryska and Jerzy Busza, published their texts. The study of Czech and Slovak photographic culture turned out to be very inspiring in Lech's further evolution as an artist.

It was then that Lech also became fascinated for the first time by anonymous studio photography, with its simplicity and no ambitions to be "art", but sometimes also with a hidden pictorial tradition. We might recall here, too, the initial period of Josef Sudek's work, which was precisely pictorial. And Sudek strongly influenced the Polish movement of "pure photography" in the 1980s.

At the beginning of that decade Lech was also studying the history of American photography which turned out to be the most important for him among all others because it attained its greatest achievements as photography, especially as a document, not as a concept of modernist or avant-garde art, even though it had its modernist accomplishments, too.

Polish photography took a completely different turn in the 1980s when the structures of the ZPAF [Union of Polish Art Photographers] and the most important exhibitions of Polish photography exploited precisely the heritage of the neo-avant-garde of the 1980s. It was precisely conceptualism

and abstraction from the sphere of minimal art that strongly influenced the phenomenon called "elementary photography" which eclectically combined modern art influences in the formula of medialism with documentary photography that was not regarded as an art form then. Its status was greatly elevated after *I Ogólnopolski Przegląd Fotografii Socjologicznej* [*1st National Review of Sociological Photography*] (1980)².

After a few years of collaboration under the flag of "elementary photography" (1983–1989) of such photographers as Andrzej Jerzy Lech, Wojciech Zawadzki, Ryszard Kopczyński, Adam Lesisz, Bogdan Konopka and Jakub Byrczek, personal conflicts broke out between the above artists and Jerzy Olek, the main "manager" of the "elementary" movement. Many artists terminated their collaboration with him while he himself became attracted to the idea of "staged photography". The efforts of Jerzy Olek, the main animator and artist in the post conceptual tradition, led his concept of elementarism at the end of the 1980s towards a new cultural fashion called "staging".

Beginnings – the quest for one's self

Andrzej Lech's artistic career began at the end of the 1970s with documentary photography that originated under the influence of his own education and studies in Ostrava. Commenting on this subject, he said: "I respect and value Czech and Slovak photography very much. The Czechs and the Slovaks have probably always been more «photographic»"³.

Between 1978 and 1979 Andrzej Lech produced a very important series entitled *Cmentarz zamknięty* in which he presented a ruined necropolis and its surroundings, i.e. modernist blocks of flats in the ZWM (Union of Fighting Youth) quarter of Opole⁴. The photographer also revealed what was forbidden or at least discussed rather reluctantly – the devastation of many graves, including German ones from before 1945 – which gave his work a metaphorical dimension. Poland in the age of Gierek waged war against religion and its attributes. Especially Jewish and German cemeteries in the Regained Territories were threatened with destruction. That is why this series is of a great historical and artistic significance, though we still do not fully realize it⁵. Let me add, by the way, that different explorations of the metaphysics of the extraordinary places that graveyards are were undertaken in the 1970s by Mariusz Wieczorkowski and that his works are waiting to be discovered.

The exhibition called *W ogrodzie mojej teściowej* (1978–1984) presents a different kind of seeing – more static and involving a simple motif. In this series we can see how the artist discovered the richness of photographic matter conceived

as a mirror of his private life, reduced to the category of a landscape and still life by means of uncomplicated objects and accessories. One of the photographs from this series shows a "sad", old, white chair against the background of a somewhat surreal wall with a captivating image of a trace of some leaves visible. This work resembles similar photographs by Paul Strand or Walker Evans – modernists from the 1920s and 30s, modernists who wanted to stick to modern, not avant-garde art photography⁶. Turning attention to Evans's approach, unknown in Poland at the time, was very important for the later development of "elementary photography" because the concept of neo-avant-garde art prevailed in Poland for a very long time owing to Zbigniew Dłubak's attitude, although beginning with his *Asymmetry* series (1983 to about 2000) Dłubak became much more interested in the exploration of photography and the study of the paradoxes of visual perception, and he continued to explore these problems until the end of his career.

The determining of "the being of photography". Martial Law and Zen.

December 13th, 1981 was one of the most tragic days in Polish history after 1945. We shall not find any works of patriotic meaning or works contesting the socialist regime of that time in Lech's photography from this period. Why? Not everyone is born a warrior, not everyone wants to fight. Lech expressed his experience in a different way and already started thinking about leaving Poland because his primary objective was photography – and photography was in the USA where the most important museums and an art market are. A manifestation of his artistic opposition against "the commies" was the opening of a gallery in his private apartment in Opole, called *5d/3*, where eight exhibitions took place.

One of his earliest series, entitled *Byczyna 1982*, was influenced by old urban photography. The atmosphere of this period is reflected, in a way, by deserted, "empty" city space, devoid of people. This was already a concrete strategy of continuing 19th century photography of the likes of Jan Bułhak and other photographers-artisans from all over the world. This tradition is rejected in the works that present shop-windows or ordinary devices such as a street fire-plug, they emphasize other visual qualities connected with the tradition of photographic modernism in which the old must be replaced by the new. This series is soaked in the sadness of the times and in the image of a neglected province. It was not a political manifestation, of course, but an attempt at portraying the atmosphere of those sad, tragic days. The search for "emptiness" and its use is also connected with the idea of the road that leads to a certain spiritual state through

the practice of Zen⁷. This intentionally nostalgic photography, devoid of people – treated as a document, a concrete memory and a historical place – will return in many works that Lech made in the United States. That is why we can speak of the artist's individual style. Let me mention as an example *Asbury Park, Monmouth County, New Jersey*, 2001. In many of his American photographs Lech seems to be the champion of lonely landscapes (Walt Whitman's tradition), of provincialism, but also of the collapse of the American myth of power. This artistic problem can become extremely interesting in the future if Lech turn out to be the only photographer who turns his attention such untypical vision of America whose image he had transferred to this country straight from the Polish reality of the 1980s. In his case these images overlap in his concept of memory, which can also be associated with the influence of Buddhism, and reincarnation – permanent elements of his early works, although never treated literally.

The most insightful interpreter of the "photogenic photography" scene in the 1990s and in the 21st century is a critic from Wrocław, Andrzej Saj. Among the many features typical for this group of photographers especially the one borrowed by Saj from Edgar Morin's theory seems to be significant. Saj wrote, "Photogenia (photogenicism) is this unique combination of essential features like **shadow, reflection and spectre** which let emotional elements, characteristic for the mental image, to be transferred onto an image of a different kind [...]"⁸.

An especially important series made by Lech during the next few years, opening onto new visual problems, turned out to be his *Kalendarz szwajcarski, rok 1912* [*The 1912 Swiss Calendar*]. Photographs copied by means of contact method, full frame from a negative and many other ideas were borrowed from the theory of "elementary photography" of the early 1980s, the theory of which Lech was not only a co-author, but its most important figure, not counting Wojciech Zawadzki – in terms of theoretical background and authorial *praxis* as such⁹. Later these ideas were cultivated by the photographers assembled in the 1990s around Zawadzki and called photographers of the "Jelenia Góra School". This tradition is still alive today although the "new document", with its colourfulness and the erasure of borders between staged photography (more important here) and the documentary and reportage tradition, is definitely more popular.

In the 1980s and at the beginning of the 21st century Lech's pictures, taking advantage of the characteristic "vision" of an old camera, consistently determined the artist's style, including the unique and difficult photographs taken against the light, with reflexes on the lens, for example in the series *Kalendarz szwajcarski, rok 1912*. This series referred to the aesthetics and most of all, the magic of old photography,

while his next exhibitions were more modernist: the series *60 furtek* [60 Gates] in the typology of Bernd and Hilla Becher came closer to unorthodox conceptualism¹⁰, also in terms of the way of registration.

During his stay in Germany (1987–1989) Lech's approach became somewhat more modern, opening onto the problems of the modern city, including its multinationality, not to be found in Poland at the time.

30 fotografii [30 Photographs] from 1985 should be treated as a manifestation of the affirmation of life. Frames in this series exhibit the most modern style, analogous to German visualism and the tradition of "new photography" from the 1920s and 30s. Karpacz, Opole, and then New York City flicker in fragmentary vision at the moment when the reflection of the world and its reality is concealed by a form of illusion or delusion, like a flowing curtain or strong light. Lech preferred works with a powerful contrast of the chiaroscuro, in spite of the fact that such pictures are risky. We can also see a crumb of concrete memories, like the Jewish cemetery in Prague or ever-stronger examples of consumer culture in the form of posters, which start to compete with real life.

In the 1980s and 90s the most often commented series by Lech was *Amsterdam, Warka, Kazanlyk...*, but more because of its inherent theoretical concept than the problem of visualism that was closer to *30 fotografii*. In this series Lech turned his attention to the question, which interested him earlier, namely that images exist independently of the time and place where they were taken. The artist stressed this in a short text in the catalogue of the exposition *Zmiana warty. Młoda fotografia polska* [The Changing of the Guards. Young Polish Photography] (Galeria FF, Łódź 1991)¹¹.

Andrzej Saj in his article entitled *Obrazy widmowej rzeczywistości* [Images of Spectral Reality] accentuated, among other things, the specific aesthetics of works by Lech, which he named "the aesthetics of reducing" and placed in opposition to reportage photography or artistic photography of those times from the circles of the ZPAF. Andrzej Lech's innovation was based on the contact method used to transfer the mental idea of the photograph without losing any fragments of the transmitted image. However, we should mention that he was especially interested in the preservation of integrity and all links with the negative without the possibility of its manipulation, because it was also connected with the quest for the ontology and the truth of the image – which confirms that Lech's concept was to be first and foremost a document in the sense suggested by Eugene Atget and August Sander in the first quarter of the 20th century, and later developed by Arthur Siegel (*Fifty Years of Documentary*, 1951), or in another visual sense by Edward Weston (*Seeing Photographically*, 1943). This was, of course, the American way that marked the

rise of the aesthetics known also from the German visualism and Polish elementarism of the 1980s.

2. Period of Emigration. Germany, United States (Jersey City near New York, and New York City)

At this time, initially only in Jerzy Busza's "Obscura", the correspondence between the author and his *alter ego*, Roberto Michel, was published. Letters to and from Roberto are no ordinary correspondence, of course, but a concrete, descriptive literary form which – and that is more important – they self-reflexively interpret. They are stylistically the same. We can speak here of a poetic atmosphere of subtle melancholy, of sensitivity to the surrounding reality and of a certain mannerism of vocabulary, which I value myself, although I have met with a different public reaction as to the literary merit of these letters, for example during a discussion at a symposium entitled *Fotografii czas przeszły i teraźniejszy* [The Past and Present of Photography] (Legnica, 1991). Undoubtedly there is a strong connection between Lech's poetic self-commentary, which those letters actually are, and his photographs. Unspecified places where the pictures are taken and the mysterious figure of Michel combine into one, create more universal problem. The artist's literary fascination, in my opinion, very interesting and already evident in his photographs, appeared in a different kind of art and awaits penetrating analysis.

Lech's American photographs mark the return to the search for the strangeness and uniqueness of the world "simple in its material substance" and specific archaism. Especially interesting are various places at the cemetery in Jersey City, including a tombstone that has been haunting Lech for years, bearing the inscription MOJE, as well as the often-photographed view of Lower Manhattan whose photographs from before September 11th, 2001, gained new value¹².

In 1999 Jerzy Lewczyński's *Anthology of Polish Photography 1839–1989* was published, the only such anthology so far. It presents artists from the circles of "elementary photography", including works by Andrzej Lech. It was the final gesture of appreciation for his photography.

The most important series by Lech in the 21st century is his *Dziennik podróżny* [Travel Journal], started back in the 1990s. The artist assumes the role of a romantic wanderer, a travelling photographer who remembers the 9th century tradition – thus the question of "eternal return", borrowed from the theory of reincarnation, appears yet again in a different form. The artist like an invisible phantom records all the places he visits. He registers his ephemeral trace¹³. Why does he wish to return to a non-artistic concept of artisan photography?

Because he believes that the most important photographic achievements have been made in the 19th century. Lech is interested in "empty" spaces. It is easy to see Atget's influence in those pictures where Lech turns his attention to desolate and forgotten places. However, Lech resembles a painter more than his great French predecessor and he is even specifically pictorial¹⁴. He makes his prints unique by toning them and dyeing in tea.

Krzysztof Rytka interpreted those works in the following way: "And now these photos by Andrzej. I have seen many of them and even if they show many different places, lying hundreds of kilometers apart and in different parts of the globe, I cannot help feeling that they all have something in common. I do not even try to define this integrity, it is too difficult a task; however, I can grasp this «something» unconsciously and it is something surprisingly familiar. [...] These photos are not memories of places, which Andrzej visited during his journey through life. It is a specific kind of documentation of his confrontation with them, but not the kind that characterizes the documentation of reporters. This is because it is his own settling of accounts with his own memory which includes moments from the lives of people who are no more and whose stories have been stripped precisely of illustrations which we could look at while listening to them"¹⁵.

It is worth noting that Andrzej Lech is also a collector of old photographs and old photographic equipment. Some of the photographs from his collection, for example by Eadweard Muybridge, and unique photographic cameras, seem to be a part of a programme analogous to the "archeology of photography" by Jerzy Lewczyński, which is also confirmed by Lech's correspondence with Roberto Michel devoted to the above-mentioned photograph by Eadweard Muybridge¹⁶.

In his *Dziennik podróży* the artist presented ordinary places but at the same time he changed them into oneiric, unreal objects, so that his journey would seem endless, without beginning and aim, which conceptually referred to his series from the 80s: *Kalendarz szwajcarski, rok 1912*, and *Amsterdam, Warka, Kazanlyk...* To this end Lech employed his style from the 1980s, based on the use of full frames and specific aesthetics, even though in the series in question he included works of panoramic format which started coming into being as early as 1996.

How can we sum up the state and character of *Dziennik podróży* today? Let me quote again an insightful commentator of Andrzej Lech's work, his childhood friend from Wrocław, an archeologist and poet living in Germany, Krzysztof Rytka: "The images that Andrzej registers are a documentation of a journey in time. [...] It is perhaps the moment when such a journey is still possible. Because if we carefully look at the

curtain which covers those photographs, we can see life throbbing in them. Of course, we need imagination to see it, but is it so difficult? Try to tell the story of one of those pictures, reaching into the treasury of your own «personal» pinakothek. When I look at those images I realize, God knows which time again, how helpless the attempts at describing similar experiences in words are"¹⁷.

3. Beauty and melancholy. "Photography is life".

Panoramyczny dziennik podróży [*Panoramic Travel Journal*] was supposed to be shown in 2010 but the exhibition planned in Galeria Pusta did not take place after all. Photographs of a large and rare format, 7 x 17 inches (about 18 x 43 cm) were copied by contact method. These works refer to a more natural kind of visual perception than formats based on the rule of the so-called "golden division". Visually it is a continuation of *Dziennik podróży*. An empty beach or the loneliness of an artificial palm – here is nostalgia in which artificiality becomes, or only pretends to be, natural. Modernist bridges from the beginning of the 20th century or a ruined church in Mexico (*Suban, Quintana Roo, Mexico* 2007) are other themes of the series. The impression of loneliness and further quest by eternal travelling is intensified here. In this way the artist returns to the concept of photography from the second half of the 19th century, to the photography, which tried to find a new or even modern vision, or way of seeing. In Lech's case this quest ended with the notion of "photogenia" and later led to a radicalized modernism in the form of the classic avant-garde¹⁸.

Commissioned by the mayor of the city of Września in 2010, Lech using a panoramic camera took pictures of the inhabitants of the city (his work was a part of an artistic project called *Wrzesińska Kolekcja Fotografii* [*Września Photographic Collection*]). The result was a sociologically broad compilation of group portraits of people from small town community. At the same time this monumental project is an attempt at recalling "posed portrait" photography, typical for "artisan" photography of the 19th, but also the first half of the 20th century.

In this series we can certainly also see some similarities to the concept of typological photography by August Sander as well as to portrait photography in the mode of Zofia Rydet. But in Lech's case we have to do with yet another message. Photography not only preserves, but also prolongs simple life in its ordinariness, though without the hustle and bustle of everyday routine. Lech's photography is "simple" precisely in those terms. Some critics, like Wojciech Zawadzki, understand it instinctively, while others, like Andrzej Saj,

John Wood¹⁹ or myself have been interpreting it for years with admiration.

Let us return for a moment to the question of photography by Andrzej Lech and pictorialism. I agree with the artist himself who wrote in his e-mail to me: "You know, I think we are all contemporary pictorialists in a way. True, we do not use gum printing, bromoil and so on, but above all we think of the image... The image is our goal. Ewa, Wojtek, even Kuba, Bogdan and many others... Naturally it is not the same pictorialism the artists of that period talked and wrote about, and most of all, practiced..."²⁰. I believe that the responsibility of a true artist is a quest conducted within the given category of art, which means being true to the photographed reality that is a reflection of concrete existence. Pictorialists intentionally simplified the image of the world; they wanted to see it only as beautiful. In the works of such Polish photographers like Lech, Andrzejewska and Konopka, the world's image and expression is more ambiguous, based on the notions of documentarism, visuality and nostalgic beauty.

Mundus melancholicus in Lech's concept²¹

So what is Andrzej Jerzy Lech's photography like, counting from the end of the 1970s to the present day? The measure of its meaning and characteristic features will also be determined by those photographers who will take a similar creative road or reach it on their own starting from analogous assumptions based on a theoretical postulation that photography is an optical and chemical form of registration, not an electronic one – because the registered image has a completely different aesthetic, and therefore, also philosophical expression. But more important is the emphasis on concrete poetic imagination, in which time and place, as it has often been stressed, disappear. Under the influence of Zen. Equally important were old cameras that Lech started using in the 1980s and a pin-hole camera he took to in the 90s, which gave his works a specific aesthetic quality, connected with a hard-to-predict deformation of the image. In this respect the series *Kalendarz szwajcarski, rok 1912* stands out, due to its untypical format (6 x 9 cm) and the so-called "aesthetics of an error", based on the registration of light that falls into the lens and ripped off below.

It is important that in this instance the artist refers to the concept of reflection of reality conceived as *mimesis*. Is it an obsolete formula? It is certainly not very popular nowadays because photography has always been a technical kind of art treated as entertainment, only seldom as culture, and only exceptionally as art. Lech's aspirations are artistic and I believe that many of his works and their theoretical concepts will secure a place for themselves in the history of Polish

and world photography. I especially have in mind such series as *Cmentarz zamknięty, Amsterdam, Warka, Kazanlyk...*, *30 fotografii i Kalendarz szwajcarski, rok 1912*. All the above-mentioned series are characterized a melancholy approach to the world, which is not considered as a stable and godly phenomenon but as something in the state of permanent disintegration that is not violent, however, but gradual, and in this case, hidden. Lech's only salvation in this world is photography, but even photography hurts. Constantly and until the end...

ENDNOTES

- ¹ See K. Jurecki, *Andrzej J. Lech*, [in:] *Wokół dekady, Fotografia polska lat 90. [Around the Decade, Polish Photography of the 1990s]*, Muzeum Sztuki [Museum of Art], Łódź 2002 (catalogue of the exhibition).
- ² See K. Jurecki, *Fotografia polska lat 80. [Polish Photography of the 1980s]*, Łódź 1989.
- ³ A.J. Lech [a statement], in conversation with K. Jurecki, [in:] K. Jurecki, K. Makowski, *Słowo o fotografii [A Word on Photography]*, Łódź 2003, p. 133.
- ⁴ On the origins of his photography and his own idea of it see K. Jurecki's interview with Andrzej J. Lech [in:] K. Jurecki and K. Makowski, *A Word on Photography*, op. cit., where Lech said, for example: "Photography is my life. After so many years of photographing, I have become the photography. I don't exist without it. It's a confession, an act, protection, memory, nostalgia, and a narrative of myself. It's my passion. [...] I'm happy that I can see" (p. 138).
- ⁵ The series was shown only once in 1981 in Opole not counting a little note in „Fotografia” and has not been properly analyzed yet.
- ⁶ In Poland, not counting Janusz M. Brzeski, actually there were no modernist photographers aware of its wide-ranging potential. There was a clear and uncompromising division into „artistic” (pictorial) photography and the avant-garde grouped around Władysław Strzemiński. For these reasons I interpret Lech's *60 furtek* as postconceptual images in the tradition of mining head frames and other typological works by Bernd and Hilla Becher, and to a decidedly smaller degree as a documentary project because conventionality and repetition are most important in it, not the search for unique and specific features that could be also found here.
- ⁷ A. Lech, letter to K. Jurecki, Wuppertal, 23.02.1988, and A. Lech, *Jak zastosować formułę koanu w sztuce polskiej? [How to Use the Koan Formula in Polish Art?]*, [in:] *Koany w Elektrowni. Dzieło sztuki jako koan [Koans in an Electric Plant. An Artwork as Koan]*, Mazowieckie Centrum Sztuki Współczesnej „Elektrownia” [Mazovian Centre For Contemporary Art. „Electric Plant”] in Radom, 2009, pp. 153–167, (catalogue of the exhibition).
- ⁸ A. Saj, *W kręgu twórczości fotogenicznej [In the Circles of Photogenic Art]*, „Format” 1992, vol. 3–4, p. 85. A. Saj, *Elementaryzm a wizualizm w fotografii [Elementarism versus Visualism in Photography]*, [in:] *Materiały. Sympozjum XXI Konfrontacji Fotograficznych [Materials from the Symposium of the 21st Photographic Confrontations]*, Gorzów Wlkp. 1991. The most important summary of the achievements of „photogenic photography” and a formally different group of artists from PACamera in Suwałki was the exposition called *Blżej fotografii [Closer to Photography]*, (BWA, Jelenia Góra [1996]), which was the height of the evolution of this type of photography in Poland. At

the beginning of the 21st century a group of „new documentarists“ appeared which combined a few tendencies: document, commercial (advertisement) and staged photography, treated as a new formula for a document. The man behind this new but eclectic phenomenon was Adam Mazur. We should also add that A. Saj as a photographic critic and editor-in-chief of „Fotografia“ did quite a lot for the popularization of „elementarism“ and the „Jelenia Góra school“, as this tradition is called. Names are not important, rather what hides behind them, what idea and form.

- ⁹ I wrote about it [in:] *Polish Photography of the 1980s*, Łódź 1989, in the chapter *Fotografia elementarna [Elementary Photography]*; K. Jurecki, Andrzej J. Lech, [in:] *Around the Decade. Polish Photography of the 1990s*, op. cit.
- ¹⁰ The idea of magic often reappeared in the discussion on Polish photography of the 1980s and 90s, not only in the context of pictures by Lewczyński or Rydet but also „elementary photography“. Behind the inaccurate term „photographic magic“ we will find the theory of Roland Barthes, Edgar Morin and Andre Bazin, popular among Polish artists in the 1960s and 70s, bearing in mind that Barthes had been known until 1980 as the author of *La chambre claire: Note sur la photographie* (published in Poland as *Światło obrazu*), and as a structuralist from his *Mythologies*, (published by Seuil, Paris 1957).
- ¹¹ U. Czartoryska pointed this out, too, in *Time Intensified. Ten Photographers on Their Path of Time. Polish Perceptions. Ten Contemporary Photographers 1977–88*, Collins Gallery, Glasgow 1988, pp. 11 and 12, (catalogue of the exhibition). One should add that it was one of the most prestigious exhibitions of the 1980s. Lech also took part in important wide-ranging group exhibitions the last one of which was *XX wiek fotografii polskiej. Z kolekcji Muzeum Sztuki w Łodzi [20th Century of Polish Photography. From the Collection of the Museum of Art in Łódź]*, The Shoto Museum of Art, Tokyo and Niigata Art City Museum, Niigata, 2006. We should add that there are 40 works by Lech at the Museum of Art in Łódź, the last of which were acquired in 2002, and it is a pity that they have never been presented at a permanent exposition.
- ¹² I would like to stress that some night photos from 1994 taken in Jersey City resemble Bogdan Konopka's works, who had been already working in France on his own style, which began to take shape in the first half of the 1990s. Paradoxically their photography is most similar of all since it focuses on desolate, forgotten places or places destined for destruction, though Lech's concept is more varied stylistically – from the inspiration of studio photography of the 19th century to the effects that bring surrealism to mind. Konopka remains faithful to one kind of aesthetics characterized by „grayness“, but he sometimes tries his hand at portrait photography, too.
- ¹³ I am referring to my text called *Dziennik podróży [Travel Journal]*, „Exit“ 2006, vol. 4.
- ¹⁴ I interpret pictorialism as a permanently present form of artistic photography that naturally has its pros and cons. Lech is decidedly closer to „pure photography“ but some of his aesthetic ideas are closer to aesthetics in the philosophical sense, not to the theory of pictorialism. The documentary value in Lech's photographic series was analyzed by Z. Tomaszczuk in: Z. Tomaszczuk, *Z punktu widzenia obserwatora dokumentalnej sceny fotograficznej w Polsce [From the Point of View of the Observer of the Documentary Photographic Scene in Poland]*, www.profotografia.pl/o-fotografii/13-tomaszczuk (accessible since 10.12.2010).
- ¹⁵ K. Rytko, [untitled], *Dziennik podróży*; Warsaw 2006, Yours Gallery, (catalogue of the exhibition), pages unnumbered.
- ¹⁶ A. Lech's letter to R. Michel, New York. Saturday, November 25th, 1996:
- Dear Roberto,
- Philip Glass and „The Photographer“. A very disturbing and unusual „thing“. Eadweard J. Muybridge and his drama, his history. Glass beautifully tells the story of the great photographer, famous artist, and a painfully unhappy man, by means of music. On October 17th, 1874, near San Francisco, Muybridge shot the lover of his wife, Flora, major Larkyns. The trial was reported the world over. In the end Muybridge was acquitted and after the death of his wife he started to bring up and take care of the child born of their unhappy and „unlawful“ relationship.
- A few years ago I bought this unusual and very interesting stereophotograph from a New York collector. Eadweard J. Muybridge in San Francisco took it not long before 1869.
- In the centre of a group of seven men, carefully „placed“ on the left, we see Muybridge himself, who often appeared in his photographs. Sailing boats in the harbor look as if they were also specially set for this well „balanced“, „photographic composition“.
- I believe this „image“ will draw your attention and that you will look at it with real pleasure and respect it deserves [...]
- We should add, by the way, that this literary form of writing about photography and the style of Lech/ Michel Mariusz Wieczorkowski compared to Blaise Cendrars's during a discussion on Polish photography in Legnica in 1991. In my opinion such a literary form is very interesting in the context of photography and at least completes, if not colours it, in the positive meaning of the word.
- ¹⁷ K. Rytko, op. cit.
- ¹⁸ See L. Delluc, *Fotogenia (fragmenty) [Photogenia (fragments)]*, [in:] *Europejskie manifesty kina. Antologia [European Cinematic Manifestos. An Anthology]*, selected, introduced and edited by A. Gwóźdź, Warsaw 2002. The text gives also another meaning of „photogenia“, namely the „pretentious“ of a film image, which Delluc opposed in his article from 1920.
- ¹⁹ See J. Wood's text in this catalogue.
- ²⁰ A. Lech, e-mail to K. Jurecki, 10.01.2011.
- ²¹ W. Bałus, *Mundus melancholicus*, Cracow 1996.

Magdalena Wicherkiewicz

“Uqbar Is No Fiction”... Neither is Roberto...
On the Letters of Andrzej Jerzy Lech
to Roberto Michel

*At that time I thought that just like the idea of eternity, i.e. of all
yesterdays, all presents and all futures closed in one
moment had been conceived, [...] one could apply this concept to
some less significant category – the category
of space – and imagine all potential points of space closed in one.*

Jorge Luis Borges¹

Roberto was the first to write, on March 19th, 1989. That is how this extraordinary exchange of letters – which has been going on for twenty two years now – began between Andrzej Jerzy Lech, “a photographer living in New York”, and Roberto Michel, “a translator living in Paris”. It was correspondence and at the same time a travel journal, or to be more precise, a travel journal in an epistolary form. Two kinds of very personal writing. The photographer remembers that he and Roberto met in 1987, in the German city of Wuppertal, at a photographic exhibition shortly before Andrzej Lech’s leaving for the United States. However, he quickly brings this piece of information into question by saying that perhaps they had met earlier... The fact that Lech started writing his “journal” before meeting Roberto is easily confirmed by a few letters from his *Dziennik podróży* [Travel Journal] written in Schronisko Samotnia [Mountain Refuge “Solitude”], in October 1985. There are more uncertainties to their correspondence... Perhaps we should not look for every “for sure?” Perhaps we should simply acknowledge that the artistic value of those letters is more important than facts and accept “uncertainty” and “vagueness” as a stylistic figure which characterizes this correspondence. There are fictions that become reality and there is reality that touches illusion. There are spaces where these realities entwine.

Andrzej Jerzy Lech wrote to Roberto for the first time from New York, in the spring of 1990.

Their correspondence is enormous: hundreds of letters by Lech, dozens of letters by Roberto Michel... We do not know them all, they belong to the personal sphere and should be respected as such. We only know those fragments which Andrzej publishes, most often together with his photographs, sometimes – separately. Large “collections” of these letters can be found in the catalogues of Lech’s exhibitions: *Kalendarz szwajcarski, rok 1912* [The 1912 Swiss Calendar], presented at the BWA [Bureau of Artistic Exhibitions] in Jelenia Góra (1998)

and at Galeria Pusta in Katowice (1999), and *Dziennik podróży*, also shown in Galeria Pusta (2006). Some letters were also published in magazines like “Obscura” (1989), “Kwartalnik Fotografia” [Photography Quarterly] (2000) and “Karkonosze” (1998, 2004). Although it was Roberto Michel who initiated their acquaintance and correspondence, he remains, so to say, “in the shadow”. We do not know his letters, save one. It is Andrzej Lech who is the centre of their correspondence and it is through his eyes that we learn about the nature of their relationship.

The letters are written irregularly. We know some of them from beginning to end, but most of them – only from fragments. At first they were written on paper, in green ink, with a Pelikan fountain pen. “Ballpoint pens are vulgar and my Pelikan has been dry for a few days now. At the store where I always buy my Australian Foster’s they have no green ink” – writes Andrzej to Roberto in the early spring of 1990. Paper, ink... the concreteness of writing that electronic correspondence lacks. Some letters have been typewritten.

Who is Roberto Michel, the addressee of Lech’s letters? The photographer’s *alter ego*? A heteronym like in the poetry and prose of Fernando Pessoa? An imaginary friend and confidant? No. He really exists. “Once he was the fiction which everybody believed. Now he is the truth which nobody trusts”² – says Andrzej Jerzy of Roberto. We know little about him. We know that he is a translator, the author of beautiful translations nobody needs, that he lives in Paris, “in this dull, sad, *petite bourgeois* city”. We know his full address, to be found on the only known letter by Roberto: rue Goeffroy Saint-Hilare 35. What is Roberto like? Andrzej says that he is “a difficult guy”, but also that he is eloquent, erudite and has a way with words. They share a similar sense of humour and musical preferences: Coltrane, Baker, early Davis... and also Springsteen and Van Morrison. Common culinary tastes: beer, greasy pizza... Beautiful women... And most of all – friendship. Although they rarely meet and know so little about each other they retain good memories “of conversations, waiting rooms in railway stations, the train to Kłodzko, commemorative photographs of both of us, ordinary cups of tea”, writes Lech in August of 1993. What makes for their acquaintance is photography and its shared understanding. Seeing photography as Andrzej wants Roberto to see it and writing stories about it which Andrzej would not have written himself. Stories which, alas, we do not know...

Andrzej Jerzy Lech writes to Roberto Michel. Roberto writes to Andrzej. Literature gives many examples of correspondence of outstanding value – between Kafka and Milena, and Kafka and Felicia, between Witkacy and Malinowski, between Van Gogh and his brother Theo, between Gombrowicz and Dubuffet, between Paul Celan and Ingeborg Bachmann... And

hundreds of others... Mutual exchange, artistic inspirations. It is probably like this also in the case of Lech and Michel – their letters are art, too.

However, Andrzej Jerzy Lech's *Dziennik podróży*, although written like his letters, remains a journal. "The journal that I have been writing for years is intimate. Intimate like letters, meetings, telephone calls, and finally photographs. Look at my writing, let me become semi-transparent"³, he writes. History of literature is full of examples of such personal prose as well: Camus, Gide, Grudziński, Dąbrowska, Tyrmand, Kertész... And it distinguishes a special genre – a travel journal. Days, dates, times of day. The formula of "a day's portion of thoughts", of a personal calendar, seems to create tension in relation to the elusiveness of time, characteristic for Lech's letters with all their loops, cuts, returns of thoughts, images and places. The time he tries to stop, embalm by means of writing. And by means of photography.

Andrzej Lech's *Dziennik podróży* is fragmentary, reflexive, poetic. Written with images and smells. Written with letters and remaining in dialogue. This form lets the author preserve the journal's intimacy and close relationship with the addressee. It is called *Dziennik podróży* because it has to do with travel, of course. It was begun about the time when the artist was leaving for the United States. The letters contain his first impressions of new places, impressions from walks and farther excursions, including photographic outings. This journal is also a record of "internal journeys": moods, emotions, impressions, thoughts. A few years after the written journal its photographic equivalent comes into being – *Dziennik podróży* (in its "conventional" form, and later also a "panoramic" one), a tribute to anonymous street photographers, to photographers-travellers, to the tradition of photographic expeditions. What connection is there between those two journals? Earliest letters to Roberto came into being along with an earlier photographic series *Kalendarz szwajcarski, rok 1912* (a journal, a calendar – personal records of time, surely this is no coincidence?), and they were published together in the catalogue of the exhibition at the BWA in Jelenia Góra in May, 1998.

Lech's letters basically deal with two subjects. The first is "photographic" – it includes reflections on the author's own and other people's photography, on old photography which he admires and collects. The second subject is everyday routine – records of emotions, images, situations, sounds and landscapes.

Although one could not really unequivocally claim that Andrzej's letters to Roberto are a self-commentary to his own photography, they do contain fragments and reflections which let us approach its mystery. His photography is most of all an honest, personal statement. In a letter to Roberto

from January 22nd (!) 2000 the photographer writes: "True, I had known that photography was a kind of confession"⁴. Elsewhere he writes: "It is also pain". Pain often appears in his works. A frequently repeated expression in Lech's letters is the "paroxysm of pain", borrowed from Benjamin. Roberto was the first to write about it in his letter from March 19th, 1989: "And I am afraid of photography, probably always have been. Especially of old photographs. They are all a paroxysm of pain". Four years later Andrzej Jerzy would refer to the "deadly piercing aura of photography", writing that "Photography hurts. Little sepia toned prosectoriums" (from a letter written in August, 1993). The "paroxysm of pain" returned yet again in a letter to Roberto written in Mexico, in Chetumal, on February 6th, 2007⁵. Paroxysms, deadly auras. The painful truthfulness of photography. The dramatically certain arresting of the past. Among photography's features Andrzej Lech also mentions the "aura of mystery" and the "paralysing suspension of time". He also writes about the attempts "to grasp what is elusive in photography, remarkable, unique, what paralyses my mind, what is transcendental..."

Letters to Roberto also contain "little histories of photography" by Andrzej Jerzy Lech. There is a story about his favourite Muybridge and his personal drama, but also about a "well-balanced, beautiful photographic composition" by the same artist that Lech possesses in his collection (letter from Saturday, November 25th, 1996). There are stories of forgotten or completely unknown, anonymous photographers – like the mysterious K.H., author of a series of portraits and landscapes under a laconic title *The New York Bay View Cemetery, 1947 – 1954, Jersey City, New Jersey. In Memory of MOJE*, whose negatives Lech restored and copied in 1993. And then there are memories of unusual, crazy photographers-inventors like George Raymond Lawrence who built a giant panoramic camera for glass negative measuring 137 x 244 cm. He made this superhuman effort merely in order to take one commercial (advertising) photograph of a passenger train. Andrzej writes to Roberto about this "photographic madness" from Saratoga Springs on December 14th, 2010.

Reflections on photography are a personal view of it. Andrzej Jerzy Lech has declared many a time that he does not want to write about photography, that he cannot and is unable to do it any more: "I don't want to write about photography, and I can't any more, too. So many beautiful and important things have been written about it. Why should I do it?"⁶ Or in another letter: "Of course photography is still a great mystery for me. Sometimes I think that it would be safer not to write about it at all." Nevertheless, he still writes about it. He writes with silence, with the unsaid. "There are photographs about which one should not write or speak at all. Their existence is somehow absolutely certain, undeniable, quiet and great

at the same time, energetic, vibrating, timeless⁷⁷. They are tangible. They are present. They are...

Not counting photography, the ordinariness of everyday routine appears in Andrzej Lech's letters. Records of impressions, emotions, moods, smells, tastes. Banality. Sadness and nostalgia. Fragments of life.

Satiations and ecstasies: "Crazy, insane, angry, good, beautiful, mad, dangerous, downfallen, rich, poor, stifling, hot, wet, rotten, ravishing, inspiring, energetic" – the photographer writes about Manhattan on March 4th, 1997. There are "(...) great escapes. Isolation and enticing loneliness (...) – he writes to Roberto in August, 1993. There are amazing views: "The fog here today is enormous. I open the window and see Little Pond. I don't know where the Empire State Building has got to. I also can't see the Hudson River which I cross by ferry twice a day" – from a letter written on Thursday, June 15th, 2000. There are descriptions of important and familiar places. The former – "of mad New York City" with "blue Brother Coltrane", "the smell of cinnamon", "yellow taxis", "beautiful whores", "the green Statue of Liberty", in the first letter to Roberto from the early spring of 1990. Subsequent letters begin to sound more peaceful: "Early afternoon. My study in Manhattan. Around me paintings, old and new photographs, a few graphics, large stretchers. In front of me a big shop-window with a mirror reflection of a yellow inscription «Chelsea Art Supplies. Custom Framing and Stretching». Small table and big coffee⁷⁸. And moody: "Cold Spring not far from New York. The same Hudson River. Very wide here. I often return here to photograph this place in different seasons and at different times of day. The silence of the river..." – writes Andrzej Jerzy Lech in a letter from July 4th, 2004. Or nostalgically about the nearby Asbury Park. "Now spectre city, ghost city. *My City of Ruins* by Bruce Springsteen", in another letter from July, 2004.

There is also music, of course: rock metal ballads, the stuffiness of jazz, bebop of the 1940s and 50s, night blues. There are also films, magic and emotions of *Cinema Paradiso*, the enigma of the *Last Year in Marienbad*, the sensuality of *The Pillow Book*. The taste of Italian chianti and Australian beer. Of coffee and tea. Memories of friends.

These "everyday" fragments of letters by Andrzej Jerzy Lech are like "proofs of existence". They are like attempts at enduring elusive reality "here and now". They are like records of one's own microworld, through details, images, views, actions, impressions: "I begin each day plugging in a kitschy, large, coloured black-and-white James Dean photograph blinking with red and blue lights. A sip of coffee just a moment later" (from a letter to Roberto, 1993). Another time: "It's almost 10 a.m. I'm sitting in a small restaurant near Hudson River. I see the Empire State Building and its vicinity. It is gray, a little cloudy. The light looks a bit photographic, as I like it"⁷⁹.

Writing, like photography, is also a way of expressing longing and nostalgia. "Sadness, nostalgia *aware, sabi, wabi*" – wrote Roberto in his first letter. Many years later, on July 4th, 2004, upon describing Cold Spring Andrzej repeated and expanded this thought: "Aware – a more excruciating sadness, nostalgia connected with autumn. And your other nostalgies? *Sabi* – loneliness and peace. *Wabi* – ordinary sadness. And your other sadnesses? *Yugen* – a beautifully named premonition of the unreachable unknown".

The language of letters to Roberto is personal, direct. Lech often leaves something unsaid, he uses suspension, a fragment. He piles up and repeats words, sequences, thoughts. Like a refrain, like mantra, they rhythmically reappear in many letters: "loops of time", "images and smells", "truths are but illusory", "passing away makes me sad...". The language of letters by Andrzej Jerzy Lech resembles the literature of Jorge Luis Borges because they both like hints and understatements. Confusions and getting lost. It seems that linguistic tricks are on a quest to express the riddle of time. Of time "mysteriously suspended" and time that "returns". The riddle of memories and forgetting. Of timelessness. Of an unclear feeling that we had already seen this landscape somewhere, of an intuition that this place is familiar. In August, 1993, the photographer writes about two "returning" and "overlapping" images – of the Little Pond in Karkonosze Mountains and Nada Lake...

Are letters by Andrzej Jerzy Lech a supplement, a commentary to his photography? The answer to this question can be only partly affirmative. It would be true about those fragments in which the artist discusses photography. Krzysztof Jurecki wrote of Lech's "literary passion", expressed both in his photographs and letters.¹⁰ It certainly seems to be one of his motivations. Writing and photographing are two independent forms of expression, two separate artistic languages. Lech uses them to speak in different ways about one and the same thing: about the riddle of time, about those timeless moments when the past meets the present, and perhaps also the future. About synthesis, views overlapping, the similarity of places and smells... Writing and photographing express the same thing. The nature of the relationship between his photography and writing was perhaps best characterized by Andrzej himself who metaphorically spoke of an intense, almost symbiotic bond between himself and Roberto Michel: "If Roberto quits translation, I'll quit photography"¹¹.

The last letter from Andrzej Lech to Roberto that I know, dated February 16th, 2011... With morning, panoramic photographs of his favourite "spectacular view" from the window of his apartment. The view onto a yard or lot full of wrecked cars, the Hudson River and the foggy Manhattan... The view he so often photographs, the view "invariably attractive photographically". "Eternal returns. Loops of

time". "I am the same. And at the same time already not the same..."

There are imaginings that become real... There are places where the beginning meets the end... As it turned out, Uqbar exists...

ENDNOTES

- ¹ Jorge Louis Borges, Osvaldo Ferrari, *O filozofii [On Philosophy]*, [in:] by the same authors, *W dialogu II [In Dialogue II]*, transl. Pola Sobaś-Mikołajczyk, Gliwice 2008, p. 48.
- ² Andrzej Jerzy Lech w rozmowie Krzysztofem Jureckim [Andrzej Jerzy Lech in Conversation with Krzysztof Jurecki, [in:] Krzysztof Jurecki, Krzysztof Makowski, *Słowo o fotografii [A Word on Photography]*, Łódź 2003, p. 140.
- ³ Andrzej J. Lech, *Saratoga Springs, 8 stycznia 1998 roku [Saratoga Springs, January 8th 1998]*, [in:] „Karkonosze” vol. 3/4 /1998, p. 26.
- ⁴ Andrzej J. Lech, *Port Henry, Nowy Jork, 22 stycznia 2000 roku, wtorek [Port Henry New York, January 22nd 2000, Tuesday]*, [in:] by the same author, *Podróżny dziennik [Travel Journal]*, „Kwartalnik Fotografii” [Photography Quarterly], 3/2000, p. 25
- ⁵ Andrzej Jerzy Lech, *Chetumal, Yukatan, Quintana Roo, Meksyk, 6 lutego 2007 roku, fragment listu – dziennika podróżnego Andrzeja Jerzego Lecha, fotografa zamieszkałego w Nowym Jorku do Roberto Michela, tłumacza zamieszkałego w Paryżu [Chetumal, Yukatan, Quintana Roo, Mexico, 6th February 2007, Tuesday (fragment of a letter – travel journal of Andrzej Jerzy Lech, a photographer living in New York, to Roberto Michel, a translator living in Paris)]*, [in:] *Dwie tradycje [Two Traditions]*, Galeria Pusta, Katowice 2006 (catalogue of the exhibition), p. 8.
- ⁶ Ibidem.
- ⁷ Andrzej Jerzy Lech, *Port Henry Nowy Jork, 22 stycznia 2000 roku, wtorek [Port Henry New York, January 22nd 2000, Tuesday]* [in:] by the same author, *Podróżny dziennik „Kwartalnik Fotografii”* 3/2000, p. 25.
- ⁸ Andrzej Jerzy Lech, *Kalendarz szwajcarski, rok 1912 [The 1912 Swiss Calendar]*, BWA Jelenia Góra, May 1998 (catalogue of the exhibition).
- ⁹ Andrzej Jerzy Lech. *Kalendarz szwajcarski, rok 1912*, Galeria Pusta, Katowice 1999 (catalogue of the exhibition).
- ¹⁰ Krzysztof Jurecki, *Wyzwolone fotografie Andrzeja Jerzego Lecha [Liberated Photographs by Andrzej Jerzy Lech]*, [in:] by the same author, *Oblicza fotografii [Faces of Photography]*, Września 2009, p. 235; the text is based on an earlier article by the Author from the early 1990s, published in 1991 with other materials from the V Sympozjum Historyczne [5th Historical Symposium] in Szczecin and a year later in the catalogue of the XXII Konfrontacje Fotograficzne [22nd Photographic Confrontations] in Gorzów Wlkp.; at this time the Author could have known only the beginning of the correspondence between Andrzej Jerzy Lech and Roberto Michel.
- ¹¹ Z Andrzejem Jerzym Lechem rozmawia Krzysztof Jurecki [Andrzej Jerzy Lech in Conversation with Krzysztof Jurecki], [in:] Krzysztof Jurecki, Krzysztof Makowski, *Słowo o fotografii [A Word on Photography]*, Łódź 2003, p. 141.

LETTERS

Zawieja, Poland. Saturday, January 30, 1999

Roberto,

I am leafing through the Mala Encyklopedia Babiogórska and maps of the surrounding mountains. Beskid Śląski and Żywiecki, Beskid Wysoki, the Babia Góra and Polica Range, the Babia Góra and Jalowickie Range. Now I know where I am. But that's not the truth, of course.

Theatrical decorations. I constantly have the image of Manhattan, as seen from Jersey City, in my head. I long for it.

And here, plenty of snow. And two slices of toast with cheese on a cutting board on the stove next to me. I light up the next cigarette, Jakub sleeps and levitates. A sip of beer and, quietly, I take old pictures in my mind. The Szczytnicki Park in Wrocław. Narrow streets in Opole. Some lake in Germany. An old car in Warsaw. Ania among the trees in Sochaczew. A dirt road with rain puddles in Tamworth, Canada. Magda standing next to a large washing machine at the dry cleaners. Piotr, Ewa and little Adas. Wojtek with a basket full of mushrooms. Rachel, a dancer, laying on a white background. The Mały Staw lake with a tree fragment. Gates to gardens which don't exist anymore. There are photographs from the trip to Oregon, from New Orleans, a family picture from the town of Brzeg on the Odra River.

The opening in the gallery in Zawieja Village is still going on.

I'm already tired. Outside the window, a bright, mysterious and mystical night. I'm sitting next to the stove, careful not to let it go out. It's so peaceful. I don't even know if I exist. From time to time, I hear the crackling of the burning wood, Jakub's mumbling in his sleep, my breath and the pitter-patter of mice. Nightly blues, I think. And a quiet one on top of that.

All the best,
Andrzej

Jersey City, New Jersey. Thursday, June 15, 2000.

Dear Roberto,

I just lit incense for Buddha. The scent of my house in Gieraków hovers in the entire studio.

There is heavy fog outside today. I open the window and see the Mały Staw lake in Poland. Empire State Building is lost somewhere. The Hudson River, which I cross by ferry twice a day, is also invisible. The Karkonosze Mountains, the Hostel Samotnia and room number seventeen.

A good cigarette and tea that's too strong on the night table. New photographs. The radio, which goes in and out, has just played the hysterically nostalgic "Yesterday".

My photography. A room with a view on the Mały Staw lake. Should I?

A window with Wojtek's large ears. And the funny hook under the old-fashioned curtain with tassels. How well it has all turned out. Some say "photographic thinking". Nonsense, of course!

I only thought about the upcoming journey, about a feeling of loneliness and detachment.

I am walking this path, just like you wanted me to. "Cinema Paradiso":...

Yours Andrzej

Saratoga Springs, New York. Tuesday, November 7, 2000.

I am sending you a few photographs and I hope that you will look them over carefully and with pleasure.

I've been in Saratoga for a few days now. I have a small and cozy room on the second floor. The hotel is called "The Saratoga Inn" and it is in the center of this nice little town.

I can see the streets from my window, wet from the recent rainfall. On the right side, under the trees, stand evenly parked black cars.

I took a well-known photograph in my mind...

New York, New York. Monday, August 6, 2001

Dear,

I am battling the complicated reality which surrounds me. Too much is happening at once, I can't deal with it anymore.

I've never been able to handle several projects at once.

An exhibition in Warsaw, in Poznan, the Artists Studio Tour in my studio in Jersey City. Working on a book, an album, on new portfolios and photographs for The New York Bay Photographic Project. It's too much for one Fall.

It's too much for me.

You know, this time I don't feel like going to Poland. I don't know why, that's the case. I always want to, but not now.

I am afraid of this trip and, of course, of flying.

We're having a heat wave here.

My dogs are dying from the heat and so am I.

I am photographing the area because it's changing so fast.

I need a change as well. I am thinking of leaving, perhaps New England? I don't know. I want something new!

I am sharing a new secret with you today. I took these pictures in Battery Park in Lower Manhattan two weeks ago. The world is beautiful and it hurts me to think about the fact that one day it will cease to exist. I think of the unavoidable expansion of the Universe into a never-ending emptiness, into an incomprehensible nothingness. A cold, dark emptiness without time, without a beginning or an end, without anything. Without photography, without pizza, beer, beautiful women, without Chet Baker, without all the mountains in the world and the Mały Staw in the Karkonosze Mountains. New York City won't be there. The Samotnia Inn won't be there. Kitschy sunsets by the ocean in Asbury Park won't be there. There will be no sun, no beach, no ocean and no Asbury Park. There will be no Saratoga Springs and no cozy room in a little hotel from which I wrote you a while ago.

There will be no morning coffees and no good cigarettes.

This letter won't exist.

These ridiculous thoughts paralyze me sometimes.

I'm afraid...

Hugs,
Andrzej

LETTERS

Wałbrzych, Poland. Tuesday, November 23, 2001.

On the train from Jelenia Góra to Wrocław.

*I love traveling. I am getting to know Poland once again.
It's so nice to be here. Everything around me is so different,
exotic even. I am, of course, different as well.
Time flies as it pleases, and we fly with it.*

*New photographs, touching get-togethers after many years,
old aromas and atmospheres. Thank you for that.*

*Samotnia Inn in the Karkonosze Mountains, Warsaw, Opole,
my hometown of Wrocław, Poznań, Września,
Jelenia Góra, Inowrocław, Katowice.*

*I have a new fountain pen with green ink in it.
It's an unusually graceful "Pelikan".*

*Same as the one with which I secretly wrote love letters to
Ania in 7th grade on my father's desk.
Hurried, impatient letters which were never mailed.*

*I thank my father for the pen,
I thank Ania for having been able to write.*

*You know, I am not afraid of all my exaltations anymore.
Maybe I should be, though – what do you think?*

*Is it really me?
Andrzej*

Jersey City, New Jersey. Saturday, June 11, 2005

*Night, light rain after a big thunderstorm. Summer already.
I am tired of the day, the heat, the hum of the fan,
and the noise of the street.*

*New York summer is difficult and wearing.
It's also unusually exciting. I like it because of the girls
on the streets, because of the trips to Atlantic,
because of Asbury Park.*

*Asbury Park, my photography, Bruce Springsteen,
standing time enigmatically „hanging“
in the air, my endearing, funny room with a green telephone
and a giant brown refrigerator in
a small motel right by the shore of the ocean.
Contemporary ruins of former splendor. My sanctity.
I'm photographing this photogenic city of ghost for many
years now. I'm photographing it carefully
and thoroughly. Slowly, in silence and concentration.*

I am...

I am and photography helps me to be.

*Another place which I like, my photographic place,
is Coney Island in Brooklyn.
I forever feel some strange abandonment and loss there.
Not only my loss...*

*Coney Island-an Island of Black lovers, drunk homeless,
immigrants from Russia, cheap fatty pizza,
poor artists searching for inspiration and insight,
misled, crazy wanderers.*

*In the evenings, in the dark darkroom by Davis and Baker,
by Brother Coltrane and Johnny Cash,
I develop my following „secrets“.
By the red light and by the red vino from Chianti,
in loneliness, because I like the loneliness, too.
The alchemy of photography has many forms.
This is one of them...*

*I have a new workshop, a new studio, a new house.
It is a large space. Bright, full of huge windows
that run along an entire wall,
with an archetypical view from them.*

*The archetypes of modern America.
Symbols and pictures, stereotypes which I love so.
Theatrical decorations.
Decorations full of kitsch, which I am wild about.*

*I am happy that I see. Someday when I cannot anymore,
I will start to play on the Hammond
organ pretty ballads and long lullabies.*

*Four in the morning. I am going to sleep now.
You in Paris are probably after breakfast now and after
five morning coffees...*

*I am going...
The other side of the mirror lures me pleasantly
and pulls me in slowly.
The next part to be continued, I hope...*

*Hugs,
Yours Andrzej*

From letters-travel journals of Andrzej Jerzy Lech
(a photographer from New York)
to Roberto Michel (a translator from Paris)

Maciej Szymanowicz

On the Works of Andrzej Jerzy Lech in the Context of Polish Photography of the 1930s and 40s of the 20th Century

Photographs by Andrzej Jerzy Lech have undoubtedly earned the status of classics in the history of Polish photography. His art, developed consistently since the end of the 1970s, is associated with the so-called pure photography¹, whose definition was given by Andrzej Saj: "Photogenic art would include only the kind of photography that refers to its own «original» (technical and formal) contents; photography that is thematically unaggressive (without reportage and social document), but not devoid of clearly subjective references, photography that is not treated as a kind of substance in visual arts, unstaged photography which has not been subjected to manipulation (in the course of the negative-positive process), photography that rejects sophisticated, modern technology – in other words, simple, direct, pure photography... Focused on what somehow springs from its «internal nature», specificity and potential of the valorous depiction of reality (in black and white). That is why the path of artistic penetration comes into the foreground here: this kind of photography is closer to its own «origins», closer to the senses intrinsic to all similar types of artistic expression; closer to the «purity» of the art of photography. Therefore, to make things clear, I suggest we call this kind of photographic art «pure photography»². The origins of this trend take us back to the Foto-Medium-Art gallery in Wrocław, where in March of 1983 the turn towards this type of photography was initiated with the opening of an exhibition of Lech's works, entitled *60 furtek [60 Gates]* and dedicated to Edward Weston³. The roots of both Lech's art and the art of other photographers of this movement can be found in Czech photography (especially that by Josef Sudek), and, most of all, in American "straight photography"; whose main representatives (like Weston, Ansel Adams or Imogen Cunningham) were members of a group called *f 64*, active in the 1930s. Taking into account the similarities between the works of Polish photographers and the American tradition of visual imagery, frequently stressed both by the artists themselves and by theoreticians, the origins of this artistic movement seem unambiguous. That is why – and let me make a personal remark here – I was much surprised when a few months ago I received a letter from Andrzej Jerzy Lech who asked me to write an essay on the relationship between his works and pictorialism. I was surprised because the rules of pictorial aesthetics, laid down at the end of the 19th century, are contradictory to his frequently declared relationship

with the art of American photographers. Pictorialism was completely different from "straight photography" because it was closely related to the aesthetics of painting. The consequence of this fact was a specific kind of practice of a photographer who was also a pictorialist, a kind of practice based on many thematic and compositional references to traditional painting and to the manual method of working with a positive. One of the most important representatives of pictorialism in France, Robert Demachy, pointed out that it was necessary to liberate oneself from the oppression of the camera; in his opinion, a photographer had to struggle in order not to become "the slave of the stupid machine"⁴. That is why in pictorialism, following the example of other branches of art, artists tried to produce unique images that could not be considered to be mechanical copies. They used noble techniques to this end, like gum printing or bromoil which allow the author, among other things, not only to transfer the image onto another surface (like water-colour paper), but also let him profoundly change its structure by means of many retouches or the introduction of colours. We should also emphasize that pure photography came into being in a similar context as straight photography, since the former was a reaction to the dominance of conceptualism, and the latter to pictorialism. In both cases we had to do with a return to typically photographic norms of imagery, not borrowed from other branches of art and distinguished, for example, by the emphasis on mechanical registration, i.e. on the precision of the message and perfection in the treatment of light-sensitive material (all possible shades of black and white considered). They were characterized as well by the emphasis on the documentary potential of the image. It is difficult to associate Lech's art with contemporary neo-pictorialists, too, who exploit an undoubtedly outdated aesthetics, over a hundred years old. As André Rouillé says, neopictorialists see photography as "the reverse of a document, a kind of resistance to the current that carries photography-as-document"⁵.

In spite of those, it would seem, fundamental differences, let us take a look at Lech's *oeuvre* from the perspective of the tradition of Polish photography for which pictorialism is the primary reference point. The problem is all the more fascinating because such references to the tradition and history of photography are an important aspect of Lech's attitude as an artist. In this text I shall try to pinpoint the tradition from which his art originates, restricting myself to the history of Polish photography, although I must say that I consider my essay merely a supplement to what has already been established on the subject and that I am not trying to question any earlier findings which concern the origins of Lech's art. My remarks will relate especially to the works he has

produced since the second half of the 1980s (like his *Dziennik podróżny [Travel Journal]* or pinhole photographs). I believe that the crucial period for Lech's art was the middle of the 1980s because it was then that he refused further collaboration with the Foto-Medium-Art gallery and left Poland, moving first to the Federal Republic of Germany in 1987 and two years later to the United States. At that time he rejected minimalistic pictures which were often based on close-ups, narrow frames and almost abstract sets of the registered fragments of reality. Such photographs frequently involved his private, intimate environment. However, in the second half of the 1980s, Lech's photography becomes dominated by "road photography" which would later become his leitmotif. And it is precisely the pictures produced at that time and within this thematic framework that I shall consider in my essay. In spite of quite significant differences in the theoretical foundations of pictorialism and "straight photography", appeals have been made recently that the historical origins of Polish pure photography ought to be examined and determined; Andrzej Saj suggested, for example, that one of its sources was domestic pre-war photography⁶. Also Wojciech Wilczyk noticed the resemblance of the works of pure photographers to the works of Jan Bułhak⁷, while Magdalena Mleczko dealt with the problem that is of interest to us, i.e. with the problem of the relationship between the tradition of Polish pictorialism and pure photography. Although she pointed to Westonian sources of pure photography, more numerous from the formal point of view, she also distinguished many of its features shared with the pictorial tradition, which we shall discuss later on.

I believe that one of the reasons for the absence of any deeper reflection on the roots of Polish pure photography is the rather one-sided interpretation - which prevails in our literature - of the legacy of pictorialism, based on the preference of manual methods in the treatment of a photograph. However, on the margins of what the pictorialists were doing, documentary photography was also blooming; true, it was dominated by the rules of painting aesthetics, but it employed images that were pure in the technical sense⁸. An excellent example of such an attitude is the art of an unquestioned leader of our pre-war pictorialism, Jan Bułhak. We got used to the reception of Bułhak's work through his theoretical texts in which he presented himself as a dedicated follower of traditional pictorialism, even though his practice often contradicted theory. That is why searching for the common ground of the work of Andrzej Jerzy Lech and Jan Bułhak I shall concentrate most of all on photographic practice. For Magdalena Mleczko an important connection between pure photography and pictorialism was the device used by the artists of both these trends - a large-format camera. As Mleczko correctly observes,

for the artists of the end of the 20th century the choice of this type of camera was the "symptom of the return to the ethos of artistic photography, represented in Poland mainly by the aesthetics of pictorialism"⁹. The consequence of the use of this kind of camera is the selection of static motifs, mainly landscapes and architecture, and the elimination of the snapshot-like quality of the take¹⁰. A large format camera also requires a specific working method - for artists who started their career as pictorialists the moment when the image was registered was extremely important because working outdoors with the camera standing on a tripod was equated (unlike the work of a professional studio artisan, never considered an artist) with the work of a plein-air painter. That is why the ability to see a full, complete image in nature, an image which was composed on the focusing screen of the camera according to the traditional rules of perspective, was so important for pictorialists. It was especially significant for artists like Bułhak, who rarely employed a typically pictorial method of treating the positive and who legitimized their affinity with painting by means of the masterful control of composition considered to be "the highest creative effort of the photographer", an effort that made the photographer "equal to visual artists"¹¹. It is worth noticing, by the way, that Bułhak often copied pictures which came into being in such a way using the contact technique. Because he was aware of the significance of the moment of composing the image on the focusing screen, Bułhak, like Lech, stressed the role of emotions and specific empathy for the landscape, felt by the photographer while photographing. He wrote: "And here is Venus, walking out of sea-froth - and a perfectly composed image appears. It fills the focusing screen from one side to the other with the completeness of centred expression, graceful in its immaculate harmony of valours [...]. It is beautiful!"¹². Disregarding a certain anachronistic enthusiasm ringing in the above quotation from Bułhak we might observe that it resembles Lech's thinking. In an interview with Krzysztof Jurecki Lech declared: "Our lives are full of chaos, art should not be chaotic. That is why I turn my head when I see some beautiful form, that is why I keep looking for it. The language of form is universal. I know that not everyone will agree with me, but beauty is also universal"¹³. Actually in Lech's words we can hear a pictorial opinion about the universal rules of the language of art, but also a call for the aesthetization of photography according to established standards, which becomes apparent, for example, in the rule of using whole frames of the registered images, including those copied by contact method¹⁴. Trying to put pictorial photography on the map of art Bułhak also thought it necessary to subject it to universal rules which had governed European art since the Renaissance; he wrote that they guarantee "...the highest

possible impression on human sensitivity – moreover, in every branch of art that is graphic and uses two-dimensional planes, which includes photography¹⁵.

Let us return to the abandoned problem of similar methods of composition of both artists. The static quality of frames mentioned earlier is not only the result of the use of a large-format camera but also of adopting identical points of view, since in the works of both artists we can see an obvious predilection for a horizontal frame in which reality is registered at the level of human vision, at eye-height. These associations can be seen especially plainly in landscapes and cityscapes. For example, Lech very often builds his pictures on two dominating and contrasting planes of heaven and earth. The main motif which breaks the line of the horizon dominating in the field of vision is usually located in between. It is not the only method Lech uses in order to make the image more dynamic, for he also “texturally” differentiates the planes of heaven and earth, usually by means of a special kind of chiaroscuro. This method of building an image, based on the contrast between two elements, may be found in many of those landscapes by Bułhak which referred in terms of form to a well-known painting by the photographer’s friend from Vilnius, Ferdynand Ruszczyc, entitled *Ziemia [Earth]*, from 1898. We could even say that this kind of photography became one of Bułhak’s trademarks. On the most general level we can also see other important elements that connect Lech’s photographs and the classic rules of composition followed by pictorialists. Lech in his works often emphasizes sets of three locations in which each zone is distinguished by means of different lighting or aerial perspective. At the same time the photographed landscape is ordered by the line of the horizon, strongly highlighted in the composition and usually positioned according to the “golden rule” of plane division; above that line we will often notice the conspicuous “architecture” of the sky and the clouds. Additionally Lech uses elements that stress the “spatiality” of the frame, like rows of trees or roads leading to the point of convergence in perspective. Finally, let us point out that the low, morning or evening light used by Lech erases the details in the picture, reducing its different fragments to smudges and stains. And here Lech comes close to Bułhak’s thinking about photography. Bułhak believed that only a photograph whose composition is based on painting-like elements or colour spots could ever be compared to the works of painters or graphic artists. The weakening of the verism of the details or the use of spots was supposed to lead pictorialists to the so-called synthetic image. In Lech’s case synthesis is used, too, by means of archaic methods of registering images, for example by the use of a lensless pin-hole camera which blurries the whole surface of a photograph. Although such photographs

are, in the optical sense, far from the products of “soft” lenses often used by pictorialists, the images they contain come close to the effect of the synthesis of seeing sought by pictorialists. The way the landscapes and urban architecture are presented in Lech’s photography undoubtedly brings to mind many pictures by Bułhak. Their similarity comes basically from the motif typical for Bułhak and arising from the idea of inscribing all civilizational elements in the context of Nature. For Bułhak, who followed the Romantic views of John Ruskin, Nature was the only “earthly eternity”, as he emphatically wrote, and therefore the most important subject of art. That is why even when he photographed architecture he tried to show it in a broad natural context, in wide panoramas. He even wrote that in photographs of this kind he was trying to find the traces of old, unique granges and mansions of the Polish gentry which for him were not only the symbols of our national tradition but of the harmonious combination of nature and culture, too. “Gentryness” could be seen also in his approach to landscape. Bułhak reduced Polish national landscape to eastern borderlands presented as an open, disordered territory, half-wild and mythical, an enclave of freedom where the unique Polish “field” or “country” soul is revealed. Furthermore, he wrote about the landscape of the Vilnius region: “[...] it is untamed and free, primeval and wild, and from under its visage, full of unerased expression and sentiment, its soul easily emerges”¹⁶. It is interesting that this kind of thinking about landscape was inherited by our post-war photography because Bułhak managed to attract the new regime to the programme of “homeland photography”, used to repolonize the so-called Regained Territories, repossessed by Poland in the west after the war. Bułhak worked in this convention which was firmly fixed in the collective consciousness of Poles, and between 1945 and 1950 he registered in this manner those parts of Poland that had been reclaimed. After the war this programme, based on inscribing architecture into the universe of Nature, became an instrument of concealing a culturally alien landscape in typically Polish symbolism. It is also worth noting that the iconography of the Regained Territories was fashioned by photographers from eastern borderlands: Bułhak, Bronisław Kupiec, Janina Mierzecka and Witold Romer. On the basis of pre-war aesthetics they established the canon of imagery for that part of Poland, which is not only the region where Andrzej Jerzy Lech comes from, but which he often revisits and which constantly returns in his photographs. It is not difficult to notice such ways – archetypal in Polish photography - of depicting this region in many of his works. This, let us simply call it “borderland” method of registering landscape and architecture can be seen in many works by Lech, including those that he produces abroad, and I believe that it serves

his quest for melancholy places that bring to mind familiar homeland landscapes.

Returns to and peregrinations through the Regained Territories prove that travelling is a significant ingredient of Lech's art. He even dedicated one of his exhibitions to the memory of travelling photographers. The apology of travelling can be seen especially in his *Dziennik podróży* in which he augments photographic images with emotional commentaries. A similar motif of the road can be noticed in the works by Bułhak who in the 1930s published a series of books – produced, so to say, on the margins of his principal activity – entitled *Wędrowki fotografa w słowie i w obrazie* [A Photographer's Travels in Words and Pictures]. In this series he focused – programmatically, one might say – on the phenomenon of artistic travels, the phenomenon that became the main component of his art. Thus during the whole period of his artistic activity Bułhak had built an enormous collection of landscape photographs from all over Poland, pictures that illustrated dozens of publications. One could even dare say that he himself was the very personification of the myth of the travelling photographer. Texts that reveal the emotions which accompany the taking of photographs undoubtedly add a strongly autobiographical dimension to them. And we can accept the common denominator for photographic series produced while travelling, proposed by Allan Sekula who points out that when documentary photography enters the sphere of the so-called high art its referential function usually becomes expressive, while the cult of the author and everything authorial starts to dominate over the image¹⁷. This, I think, rather general remark, lets us see yet one more and perhaps the most important common element to be found in the art of Andrzej Jerzy Lech and Jan Bułhak.

ENDNOTES

¹ I shall use the term „pure photography” in this text although actually this movement is also called „elementary photography” (its original name), „photogenic photography” and „Jelenia Góra school” (the term used since the 1990s, Jelenia Góra being the name of the city in which some of the leading representatives of pure photography lived).

² Andrzej Saj, *Bliżej fotografii*, [in:] *Bliżej fotografii* [Closer to Photography], (catalogue of the exhibition.) Biuro Wystaw Artystycznych [Bureau of Artistic Exhibitions] in Jelenia Góra, 1996, p. 3.

³ A. Saj, *W stronę autonomii obrazu* [Towards the Autonomy of the Image], [in:] *XXI Konfrontacje Fotograficzne* [21st Photographic Confrontations], Gorzów Wlkp., 1991, p. 15.

⁴ R. Demachy, *On Photography as Art*, [in:] B. Jay, *Robert Demachy 1859–1936: Photographs and Essays*, London 1974, p. 31.

⁵ A. Rouillé, *Fotografia. Między dokumentem a sztuką współczesną* [Photography. Between a Document and Contemporary Art], transl. by O. Hedemann, Universitas, Cracow 2007, p. 329.

⁶ A. Saj, *Fotogenizm lat 90. – paradoksy polskiej fotografii postmodernistycznej* [Photogenic Photography of the 90s – Paradoxes of Polish Postmodern Photography], [in:] *Fotografia lat 90. – czas przemian czy stagnacji?* [Photography of the 1990s – Time of Changes or Stagnation?], K. Jurecki, ed., Łódź 2002, p. 69.

⁷ Wilczyk wrote about it in an essay called *Starzy dokumentaliści, albo podrabianie archiwum* [Old Documentalists or Forging the Archives] presented at the 4th academic session from the series *Fotografia* [Photography] organized by Oddział Warszawski SHS [the Warsaw Branch of the Association of Art Historians] and Instytut Historii Sztuki UW [the Institute of the History of Art] at the University of Warsaw on November 4th 2009.

⁸ This kind of practice made Bułhak launch the programme of “homeland photography” in 1937.

⁹ M. Mleczo, *Fotografia fotogeniczna wobec tradycji. Twórczość Bogdana Konopki* [Photogenic Photography Versus Tradition. The Art of Bogdan Konopka], „Rocznik Historii Sztuki” [Art History Annual], 2006, t. XXXI, p. 264.

¹⁰ Ibidem, pp. 265–266.

¹¹ J. Bułhak, *Estetyka światła* [Aesthetics of Light], Vilnius 1936, p. 61.

¹² Ibidem, p. 64.

¹³ A.J. Lech, *Fotografia jest moim życiem...* [Photography Is My Life...], [in:] K. Jurecki, K. Makowski, *Słowo o fotografii* [A Word on Photography], Łódź 2003, p. 138.

¹⁴ The element that differs the prints of Andrzej Jerzy Lech from those of Jan Bułhak is the highlighted black framing of the negative.

¹⁵ J. Bułhak, *Jak daleko może fotografia odejść od malarstwa?* [How Far Can Photography Deviate from Painting?], „Przegląd Fotograficzny” [Photographic Review], Vilnius 1936, vol 5, p. 93.

¹⁶ J. Bułhak, *Wędrowki fotografa w słowie i w obrazie. Krajobraz wileński* [A Photographer's Travels in Words and Pictures. The Vilnius Landscape], Vilnius 1931, p. 10.

¹⁷ A. Sekula, *Społeczne użycia fotografii* [Social Uses of Photography], Warsaw 2010, p. 49.

Jerzy Busza

The 1912 Swiss Calendar

“From the very beginning the camera pointed simply at me” – Minor White allegedly used to say about himself. I believe that Andrzej J. Lech, although he probably is not an equally charismatic personality and has only just begun to work for his legend, can relate these words of the founder of the *Aperture* magazine, who must have been close to his heart, to himself, confirming an undeniably correct opinion – that he is simply a photographer. At that, “being a photographer” is not an assertion of his profession for him, in spite of the fact that he is a professional photographer; it is also not a cosmopolitan compliment or a passionate lifelong fascination, although I cannot really imagine that he could prefer anything to photography... I will say it at once, and I am probably right, that for Andrzej J. Lech “being a photographer” means simply having a particular mental disposition in which an unquestionable “visualism” becomes primary. What I have in mind is such an opening onto the world that is a means of confirming one’s own intellectual presence in the totally boundless iconosphere. In the real one, which we explore empirically, and in the imaginary one, which is the content and meaning of rational speculation or transcendental thinking.

I suggest that a photographic series by Andrzej J. Lech, started at the beginning of the 1980s and called *Kalendarz szwajcarski, rok 1912* [*The 1912 Swiss Calendar*], should be interpreted in such a *sui generis* personal way. By the way, such an interpretation is principally suggested by the author himself in an exceedingly poetical text whose meaning, as far as I understand it, can be reduced to Andrzej J. Lech’s belief that “NOT ANY” photography – and probably not in all circumstances – fights for “its” addressee whom it leads into the world of refined cultural vigour, into realities of ideological polish, and into subtle depths... Briefly speaking, not every photograph gives us a lesson of intellectual cunning and a refreshed look into oneself, a look at the complicated social reality, and finally at history, that of the past as well as the one that happens every day; at that great history, which determines the politics and behaviour of whole nations, and private history which takes the otherwise fascinating course of the fate of individuals.

Andrzej J. Lech presents 55 works. They are contact photographs, copied from negatives 6x9 cm using the technique of white-and-black bromine and sepia toned bromine. All photographs are from 1985 and 1986 and were taken using a Super Ikonta camera, produced in 1932. So where did the title *Kalendarz szwajcarski, rok 1912* come from?

Not only to us, Poles, neutral Switzerland with its absolutely unique system of social, political and economic relations and its extraordinary history seems to be a true European Garden of Eden compared to other countries. But the Switzerland of 1912 is the Garden of Eden as if exaggeratedly idealized by the passage of time, by our ignorance of true reality, by widespread poverty, by – as most of us feel – the undeserved feeling of injustice and harm and the psychological discomfort they cause, for “our exceptionally traumatic historical experience paralyses our thinking about the present and leaves us no freedom in forming clear and obvious prospects for the future”; etc. In this sense, I believe, *Kalendarz szwajcarski, rok 1912* would be something like a souvenir from a “better world”, a message sent from the darkness of the idealized past, and a symbolic, let us admit, compensation for our weaknesses, or a reminiscence of the mytho-creative, ideal products of imagination; to put it briefly, it is a fairy tale compensation of “that something” which we could bombastically call the anguish or “pain of being”, naturally in the sense that existential and personalistic philosophies attribute to this expression.

The photographs that Andrzej J. Lech includes in his “Swiss calendar” are very intriguing. It is hard not to notice that he uses exclusively contemporary pictures and, let us add, pictures that in spite of their stylistic references are very far from the products of the photographic rhetorics of mass culture, used effectively by the producers of today’s utilitarian “calendar photography”. In other words, the whole exhibition is a great iconographic hoax which the author does not try to withhold; on the contrary, he directly reveals the trick (for example in the photographs of a girl scout, a soldier of the Polish People’s Army in a gala uniform with a woman and child in contemporary costume, etc. This kind of denouncement appears also in the titles of his series, like for example *Warszawa, 28 piętro FORUM, Galeria Foto-Medium-Art* [*Warsaw, 28th Floor of the Hotel Forum, Photo-Medium-Art Gallery*] etc.).

Presumptuous Andrzej J. Lech – let us remember – believes that NOT ANY photography... So do we have to do with photographs that are not “every photograph”? It seems that this is actually the case. The author shows us photographs that, optimistically speaking, are supposed to be catalysers of mythological thinking. This kind of thinking, personal in its nature and even intimate, can sometimes be extremely embarrassing for the thinker, but fortunately it is only an attribute of psychological entities. So the relation is that Andrzej J. Lech provokes us to dream, and simultaneously, on the other hand, by means of his consciously made, i.e. objectified “calendar”, he counterpoises our shameful disgrace and incorrigible smallness when we set out to get to the Switzerland of the *fin de siècle*, contradicting the obvious.

This, let us admit, nowadays rather conventional interpretation of the “calendar” cannot be completely conformed to the norms of “postmodern culture”. The problem in question is that the exhibition changes incessantly in the act of perception of different viewers, and moreover, during different stages of this perception. It is a set of “events” that can be treated as infinitely capacious or infinitely small; each of them triggers all others and each is unique. Such a world cannot be presented in terms of artificial abstractions like those that we conventionally accepted in the past: solid institutions, unquestionable ideologies, distinct factions, individuals playing clear-cut roles, everlasting entities or even constant psychological factors: the dualisms of good and evil, mind and matter, flesh and spirit, instinct and reason; obvious conflicts between passion and duty, conscience and profit. Not because those notions have disappeared from the world of “postmodernist” worldviews; they all still exist, like their equivalents in reality. But everything has been reduced to the category of “events” – like in modern physics and philosophy – “events” that make up a “continuum”, though they can be considered to be infinitely small; what is more, at best we are merely aware of their existence, in spite of the fact that we are unable to meet the demands of the informational deluge of contemporary world.

To put it briefly, I am thinking of the kind of confusion in which the Culture of Great Values, symbolized by “The Library of Babel” and “The Museum of Museums”, inherited from tradition, is being replaced in the throng of superficial and shallow impressions by the joyous Culture of Great Holidays, without deprecating the former, of course. Moreover, contemporary artistic culture has even ceased to be a place of revolt. True rebellion – as we know all too well – takes place where spheres of various responsibilities open up, far beyond the gallery. Therefore, it seems that a time has come when we expect culture to strengthen material values and simultaneously we completely ignore the culture that blackmails or terrorises us with spiritual values or the pathetic garbage dump of ideologies which have become completely obsolete, discrediting, incidentally, their short-sighted believers. We simply hunger for a culture hedonistically disposed towards the diversity of goods of the culture mesmerized by the gaudy explosion of information with which it amazes us...

Andrzej J. Lech does not overwhelm us with a frenetic kaleidoscope of “shiny technicolour” but it is in this direction that our mytho-creative thinking leads us, either by means of ugly contact photographs or by means of blackmailing us with the title... Can this exhibition be appealing? It is undoubtedly more comprehensible for people with an artistic flair than for those insensitive to images, people whose minds are not

used to assigning iconic signs to their own feelings, emotions and thoughts. Europeans: rough, unattractive, spiritual misanthropes; let them miss this charming show if they want to. Its aesthetic breeze will be too soft for them.

in January 1989

Magdalena Wicherkiewicz

The Matter of Seeing... Andrzej Jerzy Lech and Czech and Slovak Photography

Isn't it amazing, all those things you can see here...

Josef Sudek¹

"The charm of Czech and Slovak photography was of photography itself"² – said Andrzej Jerzy Lech in conversation with Krzysztof Jurecki. "Of photography itself", "of photography per se", "of photogenic photography". Of photography that respects form, image structure, that has an educated, sublime language and is deeply concerned with technology. The experience of Czech photography was the first important artistic reference point for Andrzej Jerzy Lech and was not without influence for his further art. He first met with the photography of our southern neighbours while still in secondary school, reading Czech magazines devoted to photography. Then he also saw photographs by Josef Sudek. Perhaps this is why in 1981 he took up photographic studies in the Czech city of Ostrava in the local Art Conservatory (Lidová Konzervatoř).

Sousedík

In Ostrava Andrzej Jerzy Lech studied under the supervision of Bořek Sousedík (b. 1946), an important theoretician of photography and photographer, author of subjective reportages close to visualist tendencies. Lech often emphasizes the significance of his teacher. In one conversation he mentions how important Bořek Sousedík was for him in teaching him respect for photographic technique and the image value of a photograph: "It was he who taught me a very important thing – how to use the negative to the end, what the negative is and how to respect it. He also taught me what so-called photographic thinking is. When I photograph, I "think" with the whole frame, seeing the form first, later the content. It is the form that creates an image, its plot. Elements of that form build the content of the photograph, they are its alphabet from which the future photographic image is built of. It is like when you watch a developed print in a black frame. This frame means that the frame is completed, that it is closed"³. Theoretical works by Bořek Sousedík are concerned precisely with the problems of construction, of composition of a photographic image (one of his more important publications is called *Skladba fotografického obrazu*, Ostrava 1989)⁴. The value of contact with Sousedík's theory and practice lies also in his attitude towards photography, the

subjectivity of vision and the saturation of the frame with personal emotions. The formal relationship of Lech's works with Sousedík's photographs is perhaps most evident in Lech's works made during his studies⁵ and in a later series called *30 fotografii* [30 Photographs] (began in 1985 and continued to this day), in their lightness, openness, visualism... Andrzej Lech's work prepared as a part of his final exam in the school in Ostrava was an album called *W ogrodzie mojej teściowej* [In the Garden of My Mother-In-Law]. The photographs for this project were taken and gathered for a few years, even before Lech began to study in Ostrava, the first in 1978, the last in 1984, in the garden of the author's mother-in-law, in the village of Księginice near Lubin, not far from Głogów. At first the series was called *Cytaty z jednej rzeczywistości* [Quotes from One Reality] and was presented as such for the first time in November of 1981 at the Klub Centrum [Centre Club] in Opole. The series from Księginice was supposed to be "a direct quotation from reality". Hence a full frame from a square negative, photographs taken using a standard lens in order to avoid deformations, small blow-ups, an almost documentary registration, classic takes, centrally situated, balanced composition. Fragment of a wall, garden tools, plants, fruit bowls. The documentary trait of the series points to analogies with the first important works by Andrzej Lech, included in the series entitled *Cmentarz zamknięty* [Closed Cemetery]. However, the atmosphere of *W ogrodzie...* is an altogether new quality.

Sudek

"When did I meet Sudek? That was even before my studies in Ostrava. I came to know him thanks to a Czech photographic monthly, perhaps a quarterly, I don't remember now, which I was reading in secondary school"⁶. Josef Sudek (1897–1976) became one of the more significant artists for Andrzej Jerzy Lech. About the same time he started his "more serious" photographic practice, taking photos of the Szczytnicki Park in Wrocław. After moving with his family to Opole, since 1977 he had been photographing a neglected cemetery (*Cmentarz zamknięty*, 1982). Since that time, like the photographer from Prague, Lech often returns to desolate and forgotten places. "We are not photographers of times of grandeur", he writes poetically in a letter to Roberto Michel, a friend and translator from Paris⁷.

Josef Sudek was one of the first photographers in the 20th century whose programme included the return to photographic methods of the previous century: those photographers took pictures using old cameras and copied them directly from the film onto paper. Everything started in 1940 when Sudek saw an old contact photograph of a gothic

sculpture from the cathedral in Chartres. He was astonished by the verism of the photograph. Since that time he used solely this method, not counting a few exceptions. He used large-format cameras, including negatives measuring 30 x 40 cm, and in the post-war period taking landscape pictures he used a Kodak camera with a panoramic negative measuring 10 x 30 cm. Between 1947 and 1954 he employed carbon technique which allowed the prints to retain their tonal intensity.

Perhaps under the influence of Josef Sudek's photographs Andrzej Lech started using old cameras. He also uses pin-hole cameras and always a lens of standard focal length which lets him render the way people see as faithfully as possible. Most of his prints are copied by contact method, he rarely uses blow-ups. He personally watches over the technological process. He is certain that a properly used photographic technique is the way to come closer to the naturalness of seeing. "Naturalness" of technology is connected with the idea of pure photography, dear to both artists, of photography pure in its lack of unpretentiousness, transparent with regard to the reality photographed. Andrzej Jerzy Lech writes in one of his letters to the friend from Paris: "[...] how much simplicity there is in this photography. The kind of simplicity that's good and pretty. Banality even. How much commonness and naturalness. This is photography without great ambitions of being art understood as something that is assumed, art per force, at every price. The traditions of this photography. Photography for its own sake, for the pleasure of seeing things as they are..."⁸

Formal similarities to Sudek's works can be found in the photographs by Andrzej Jerzy Lech of his many series. Sudek's *Last Roses* in his workshop in 1955 (what a beautiful year...) and a window thirty years older in Lech's *Stary Gieraltów*. Extensive mountain landscapes from around Hukvaldy (and the shadow of music by Sudek's favourite composer, Leoš Janáček), and the Karkonosze mountains in Poland with its refuge called "Solitude", close to Lech's heart...

Trees, romantic and monumental, walls covered by vine webs, extensive mountain landscapes.

In the photographs from Lech's American period we can find an echo of Josef Sudek's "industrial" works, like the *Electric Plant in Kolin* from 1932, from the time when the photographer from Prague flirted with the co-called New Photography⁹.

In the 1950s and 60s Josef Sudek produced a few panoramic series. Among them the best known is his album entitled *Panoramic Prague* from 1959, containing almost three hundred photos from Prague and its suburbs: gray ordinariness along the images of well-known places, dialogue between traces, historical monuments, and the provisionality of chaotic suburban architecture, everything shown with equal intensity. Beautiful, melancholic landscapes of the

southern parts of the Czech republic were also produced in the panoramic format (1960), as well as expressively completely different, interventional *Vicinity of the City of Most* from 1957–1962, documenting the landscape of ruined mining regions in the north-western part of the country: waste-heaps, excavations, dead trees. Similarly Andrzej Jerzy Lech often uses the panoramic format recently. Two of his series were produced in this format: *Panoramiczny dziennik podróży* [*Panoramic Travel Journal* (began in 2005) and *Subiektyw – Kolekcja Wrześcińska* [*Subjective – or the Września Collection* (from 2010)]. The latter is related to 19th century American banquet photography, or to use the author's term, "fire-brigade photography" – posed, applied to portraits of large groups of people. Using a large-format panoramic camera and a negative measuring 7 x 17 inches, Lech took such "ceremonial" portraits of the inhabitants of Września and its vicinity: chimney sweepers' families, motorcyclists, inhabitants of Marzenin after the Sunday mass, and members of the Association of Friends of "the siren", a popular car produced in Poland at the time...

Many photographs by Josef Sudek and Andrzej Jerzy Lech have a similar atmosphere – of some special sadness, nostalgic beauty. In the above-mentioned garden in Księginice, photographed by Lech, one can see the answer to Sudek's "magical garden" in Hradczany. Similar props and the similar melancholy of deserted places. However, Lech's frame is "narrower", the expression of the whole less romantic, less cozy, less recollective. On the other hand, the realism is larger, and there is more joy of seeing. And, perhaps, also more light...? Both artists search for deserted, forgotten places, photograph the margins of sad reality. Josef Sudek registered the gloomy, post-war Czech reality, Andrzej Lech the Polish reality of the end of the 1970s, later German, American, Italian, Canadian, and lately also Mexican... However, while Sudek's Prague photos are drenched in magical poetics and the nostalgia of memories, Lech's works seem to be devoid of extraordinariness, but also – remote from a document. They seem to be more painful and distanced. Static and immobile. "I always feel a kind of desolation and loss there", he once wrote to Roberto Michel¹⁰. Josef Sudek is more "recollective", "sentimental", "poetic", most of his landscapes are such, especially still-lives. In Andrzej Jerzy Lech's works, on the other hand, we can feel a kind of generalization, timelessness and an aura of contact with the image that is difficult to describe, the image which is familiar and unknown to us at the same time as something ceremonial and common, historically remote and tangibly close.

Not counting visual similarity and moodiness, another thing that Josef Sudek's and Andrzej Lech's photographs have in common is the apology of seeing, the sensual joy of looking

at the world. Josef Sudek wrote: "As far as I am concerned, it is the matter of seeing, like when something happens to me or when I stumble upon something and suddenly see that it is something that I can relate to [...]"¹¹. In his letters to Roberto Michel Andrzej Jerzy Lech repeated a few times: "I am happy that I can see". Another time he said: "I grasp what I see and I only want to *be*. Without thinking, without evaluating, without intellect. Smells and images. The pleasure of seeing"¹².

Urszula Czartoryska pointed out an interesting, though seemingly non-photographic aspect of the art of both photographers: time. It is time that is the tissue of these works. In Josef Sudek's case she wrote about "the moment in suspension", of "the poetic sense of time"¹³, and she said something similar about Andrzej Jerzy Lech's works, speaking of "mysteriously suspended time". In spite of the likeness of both these terms, their meaning seems to be different. For Sudek the aspect of recollection is important, retention in memory, the metaphysics of past. His places and things "were". On the other hand, "suspension" in Andrzej Jerzy Lech's works is closer to indefiniteness, uncertainty of time. Lech's pictures could have been taken whenever and wherever – we can never know for certain when and where. With every new series this uncertainty and indefiniteness will be felt more and more, while the author describing these photographs sustains such impressions. "captured time, enigmatically «hanging» in the air", Lech writes to Roberto on June 11th, 2005¹⁴. This "Captured time" seems to reveal also one more aspect not subjugated by chronology. It is a figure of "cheating" time in order to avoid the loss to which inevitably every view, gesture and feeling is sentenced. "To capture time" means to re-live it time and again... It means to give another chance to the *is* of the present. Perhaps only his last works from Września (*Subiektyw – Kolekcja Wrzesińska*, 2010), are clearly "frozen" in historical time. Both Sudek and Lech conceive time psychologically, but also in a way that is important for form.

Josef Sudek and Andrzej Jerzy Lech write about their photography. Sudek sometimes does it "technically", precisely documenting the conditions in which concrete pictures were taken, sometimes aphoristically and philosophically. Andrzej Jerzy Lech's statements take on an extensive, literary form of a travel journal written for Roberto Michel, a translator from Paris. In Lech's texts we can find his "idea of photography": personal, introvertic, existentialist, veristic, of photography "as such".

...and others

Of all Czech moods Josef Sudek's nostalgia is dearest to Andrzej Jerzy Lech. But there were also other important Czech photographers for him. From the inter-war period, Jaromir

Funke (1896–1945) and František Drtikol (1883–1961), but most of all Miroslav Hák (1911–1978). His photographs of Prague bystreets of the 1940s, *In the Yard* (1943), or *Bystreet* (1942) seem to be timeless, poetic metaphors of desolation, leaving, loneliness¹⁵. Contemporary photographers were equally important. About *30 fotografii* Lech wrote that they are spontaneous, full of light and shadow, and that their sense lies in taking pleasure in form. Though they are dedicated to Josef Sudek, they seem to be closer to the tendencies of European visualism. Of Czech photographers, not counting the above-mentioned Bořek Sousedík, works by Andrzej Jerzy Lech resemble also the photographs by Jaroslav Beneš (b. 1946), especially his works from the 1970s – unassuming, minimalistic, using similar frames and motifs like a bed, a window, fragments of a wall. However, it seems that Lech's pictures are more emotional and mysterious. Beneš's photographs from the 1980s, showing the Prague underground (subway), are more purist, closer to abstraction and visualism. It is worth to recall here also bright, pure photos by Jan Svoboda (*In the Spring*, 1983, *Hommage to Light*, 1985), and extensive, nostalgic landscapes by Jan Reich (b. 1942) and his series portraying Prague – *Disappearing Prague* and *City*. Both Beneš, Svoboda and Reich took part in exhibitions of elementary photography in Poland. There is also Petr Helblich, Sudek's friend and assistant, the author of a melancholy and symbolic series showing the interior of a hospital in Bulovka (*Hospital*, 1970–1972), as well as of numerous photographs of the suburbs of Prague and landscapes of the Beskidy mountains.

The charm of photography by Andrzej Jerzy Lech is of photography as such. Its taste, melancholy, timelessness, loneliness, mystery, pain, beauty... But most of all, the pleasure of seeing. Though not impressional pleasure. "Photography tells more. Photography will tell you much more", Lech wrote to his friend¹⁶. It tells more: it is a study, mysteriously suspended in time (past...?, present...?, future...? Perhaps it is a synthesis of each of them...?), preserving places though not adjacent to them, it is reflection and thought, an image drenched with emotions.

There always is much more...

ENDNOTES

1 Quote after Antonin Dufek, *Wspomnienia rzeczywistości [Memories of Reality]*, [in:] *Josef Sudek. Dialog z ciszą. Fotografie z lat 1940–1970 z Kolekcji Morawskiej Galerii w Brnie [Josef Sudek. Dialogue with Silence. Photographs from 1940–1970, from the Collection of the Moravian Gallery in Brno]*, translated by Marcin Wawrzyńczyk, Tony Long, Irma Charvátová, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki [Zachęta National Gallery of Art], Warsaw 2006, p. 79.

2 Andrzej Jerzy Lech in conversation with Krzysztof Jurecki, [in:] K.

- Jurecki, K. Makowski, *Słowo o fotografii* [A Word on Photography], Łódź 2003, p. 133–134.
- ³ *W zaczarowanym świecie fotografii...* [In the Enchanted World of Photography...], Andrzej Jerzy Lech in conversation with Julia Drozda, <http://wrzesnia.powiat.pl/aktualnosci/w-zaczarowanym-swiecie-fotografii.html> (accessible: 13.12.2010).
- ⁴ Andrzej Jerzy Lech referred to Bořek Soušedík's ideas of the composition of photographic image in his text as curator of the exhibition *Struktury obrazów* [Structure of Images] in which he also took part along with other graduates of the conservatory in Ostrava – Eva Smékalová, Mario Pošpisil, Martin Smékal i Stanislav Tauer (Galeria Propozycji Klubu Związków Twórczych [Gallery of the Propositions of the Creative Associations Club] in Opole, May 1984); he wrote for example: „In this photograph the organization of the surface seems to be primary, organization of the plane, organization of what is restricted in the lens by a frame”; see Andrzej Jerzy Lech, [untitled], [in:] *Pošpisil, Smékalová, Smékal, Tauer, Lech*, GPKZT, Opole, 1984, unnumbered pages.
- ⁵ See the catalogue of the exhibition *Klimkovickié Foto Session* (curator: Martin Smékal), Klimkovicé 1984, and *Uspořádané okamžiky. Fotografie absolventů a posluchačů LK/MKS Ostrava*, from 1986 roku, with an introduction by Bořek Soušedík.
- ⁶ Ireneusz Zjeżdżałka, *Dialog z Sudek* [A Dialogue with Sudek], „Kwartalnik Fotografia” [Photography Quarterly], vol. 22/2007, p. 58.
- ⁷ Andrzej Jerzy Lech, *Chetumal, Yukatan, Quintana Roo, Mexico, 6th February 2007, Tuesday* (fragment of a letter – travel journal of Andrzej Jerzy Lech, a photographer living in New York, to Roberto Michel, a translator living in Paris), [in:] *Dwie tradycje* [Two Traditions], Galeria Pusta Katowice, 2006, Galeria PAcamera, Suwałki 2007 (catalogue of the exhibition), p. 9.
- ⁸ Andrzej Jerzy Lech, *Chetumal, Yukatan, Quintana Roo, Mexico, 6th February 2007, Tuesday* [...], op. cit., p. 8.
- ⁹ It is worth to notice that Sudek's photography of this time was different from the similar „industrial” photography – inspired by the tendencies of New Objectivity and constructivism – by Jaromir Funke, Eugen Wiškovský. Simplicity, directness, statics, an impression of ceasement – such were Sudek's pictures. He avoided unnatural angles of seeing of a camera in his works. The Czechs came to know American photography as early as the 1920s. But the reception of pure photography in the Czech Republic took place as late as the end of the next decade, most of all thanks to the art and exhibitions Drahomira Josef Růžička, working in the United States. His first individual exhibition in the Czech Republic took place in the Czech Club of Amateur Photography in 1921, and two years later next to his own works he presented also the pictures of Edward Weston, Clarence Hudson White, Doris Ulmann and others. See Vladimír Birgus, *Od piktorialismu k avantgardě*, [in:] by the same author, *Česka fotografická avantgarda 1918–1948*, Prague (year of publication unknown) pp. 35–42.
- ¹⁰ Andrzej Jerzy Lech, *Jersey City. Saturday 11th June 2005. Z listów – dzienników podróżnych Andrzeja Jerzego Lecha, fotografa zamieszkałego w Nowym Jorku, do Roberto Michela, tłumacza zamieszkałego w Paryżu*, [w:] Andrzej Jerzy Lech. *Dziennik podróżny, (fragment of a letter – travel journals of Andrzej Jerzy Lech, a photographer living in New York, to Roberto Michel, a translator living in Paris)*, [in:] *Dwie tradycje* [Two Traditions], Galeria Pusta, Katowice 2006, Galeria PAcamera, Suwałki 2007 (catalogue of the exhibition).
- ¹¹ Antonín Dufek, op. cit., p. 61.
- ¹² Andrzej Jerzy Lech, *Nowy, Jork, Nowy Jork, 30 maja 1998 roku. Sobota* [New York, New York, 30th May 1998. Saturday], „Karkonosze” vol. 4/2004, p. 16.
- ¹³ Urszula Czartoryska, *Chwila w zawieszeniu* [A Moment in Suspension], [in:] *Josef Sudek. Dialog z ciszą. Fotografie z lat 1940–1970 z kolekcji Morawskiej Galerii w Brnie* [Josef Sudek. Dialogue with Silence. Photographs from 1940–1970, from the Collection of the Moravian Gallery in Brno], Zachęta Narodowa Galeria Sztuki [Zachęta National Gallery of Art], Warsaw 2006, p. 85.
- ¹⁴ Andrzej Jerzy Lech, *Jersey City. Saturday 11th June 2005* [...], op. cit.
- ¹⁵ Andrzej Jerzy Lech speaks of the „photographic lyricism” of Miroslav Hák; on March 2nd, 1983 in Opole he held a lecture on interwar Czech photography: *Art Deco Františka Drtikola i fotograficzny liryzm Miroslava Háka* [František Drtikol's Art Deco and the Photographic Lyricism of Miroslav Hák].
- ¹⁶ Andrzej Jerzy Lech, *Chetumal, Yukatan, Quintana Roo, Meksyk, 6th February 2007, Tuesday* (...), op. cit., p. 9.

John Wood

*They are with me
Autumn and wooden wheels and tobacco hung
Under the eaves. Here and everywhere
Is my homeland, wherever I turn
And in whatever language I would hear
The song of a child, the conversation of lovers.*

Czesław Miłosz, from "Mittelbergheim"

Andrzej Jerzy Lech and the Genius of Memory

I do not think anyone could look at a photograph by Andrzej Jerzy Lech and not immediately be struck by its ghostly beauty, its brilliant artistry and craftsmanship, and finally its genius. The beauty, the artistry, and the craft at once arrest the eye and force it to linger over the image. These aspects of Lech's art need little explication or commentary. We look and instantly we are touched, we are moved, and we want to return to look again simply because the photograph is beautiful and beautifully made. But the genius of Lech's imagery, though equally arresting and compelling, is a more complex matter. That "genius" is not merely a reflection of what is intellectually brilliant about the subjects he chooses and the way he photographs them, in other words, his actual genius for the art of photography. It is also his art's pervading spirit, its genius loci, the source of his creative power. That pervading genius is what is finally so deeply and emotionally rewarding in Lech's work – the genius of memory.

His photographs – without making a single visual reference to the past (other than his post-September 11th images of the New York skyline) reverberate with its memory. I think of his photographs as evocations. You look into them and the past is conjured up out of chemistry and light, and we are transported off through our own memories. What is most amazing is that in order to achieve this effect he has not had to resort to the old photographic processes, which have now become fashionable among the most avant-garde of contemporary photographers. Nor has he had to resort to the lovely but antique Pictorialist aesthetic of soft focus, muted tones, and manipulated negatives.

Lech's eye and genius for memory allow him to find the evocative scene that transforms everywhere he might be – Poland, Canada, Germany, the U.S. – into his homeland, just as was the case with Miłosz. It is this genius, this pervading spirit, that allows the viewer to traverse time and place with him. Whether we are looking at a train track in Tamworth, Ontario in 1997, a train track that immediately transports me to my childhood nearly half a century earlier in the American South; or a father, mother, and child sitting together on a sofa in Opole in 1985, looking as they might have looked in 1912 or 1939 or 1968; or the morning fog in a park in Książ in 1986,

a canal in Gdansk in 1996, or a man, his face obscured by his hand, a bag over his back, and the Baltic Sea beside him at Sopot in 1987; whether we are looking at these or most any of his images, Lech carries us far beyond their physical content. And we are left wondering – How did he do it?

His secret, his magic, is the magic of poetry, of metaphor and powerful imagery. It is the same magic of Miłosz, who in his poem *At Dawn* wrote:

*How enduring, how we need durability...
The bygone lives are like my own past life, uncertain.
I cast a spell on the city asking it to last.*

Lech casts spells and not only makes things last but does it in such a way that they are remembered, again as Miłosz does, even by those who have never been to Książ, Gdansk, or Sopot, who have never met the family in Opole or seen the railroad tracks in Tamworth.

In another poem from the same volume, *Unattainable Earth* (Nieobjęta ziemia), Miłosz wrote:

*In Salem, by a spinning wheel
I felt I, too, lived yesterday.*

In another, he recreates "1913" by creating a memory of "Italy right after the harvest" as "the McCormick harvester / For the first time moved across our fields."

Lech's *1912 Swiss Calendar* is in many ways a similar kind of recreation. In still another poem, *Winter*, Miłosz writes,

*And now I am ready to keep running
When the sun rises beyond the borderlands of death.
I already see mountain ridges in the heavenly forest
Where, beyond every essence, a new essence waits...
Do not die out, fire. Enter my dreams, love.
Be young forever, seasons of the earth.*

This could be the credo of any artist but especially Andrzej Jerzy Lech, who through the genius of memory turns every image, every essence he has captured, into a new essence awaiting the viewer who will personalize it, who will bring to it his or her own memory and thereby catch the image's truest, yet changing, renewing essence. And if it is not a personal memory, the viewer will find in it an historical one, a memory of a history we have learned or inherited – a memory, for example, of Switzerland in 1912, a peaceful place and moment still two years before the most wrenching change to befall Europe in centuries. The Great War marked the true beginning of the twentieth century, and its cruelty and horror defined that bleak and bloody century's tone. As English poet Philip Larkin put it in his poem *MCMXIV*,

*Never such innocence, ...
Never such innocence again.*

It is often that vital and important memory of innocence that Andrzej Lech recreates in his work.

The twentieth century was the most brutal, the most cruel century in human history – not because modern man had become any more savage than in the past but because the technology of murder had become superior to that of any time before. He could kill – we can and do kill – with greater efficiency than ever before. The world might have been less convenient prior to the Industrial and Technological Revolutions of the late eighteenth, nineteenth, and twentieth centuries, but it was far safer. Prior to the indiscriminate savagery of aerial bombardment, of mustard gas, of tanks, and of an entire generation, an entire generation!, of young men lying dead in the mud, the trenches, and the fields of Europe, no eighteenth, nineteenth, or early twentieth century gentleman would have thought himself “innocent.” But so much death and maiming changed it all.

The ugliness and horror of the twentieth century caused many artists to feel the only appropriate response to it had to be an art of equal ferocity and brutality. “The age demanded an image / Of it accelerated grimace,” as Ezra Pound put it. Though this attitude has changed and the best contemporary art – visual, literary, and musical – seems reinvigorated with a culture of hope, many artists are still obsessed with their work having some „edge,” as if affirmation and beauty are not the most radical edges any artist might hone—especially after the moral catastrophe of the past century. To express hope and to find beauty in a world where horrors daily continue to occur is a radical, existential act, an act of faith equal to that demanded by any religion. To suggest through memory a moment and place prior to the disaster, to bring the old world back to mind and then to make us realize we are looking at the new – not Lucerne 1912 but Opole 1985 – is an artistic leap of faith, an edge, if you will, of the greatest insight into the human condition. What we first see and think is a moment from a long gone, peaceful past but then realize is our own moment reminds us that art’s great power is its ability to redeem, to heal, and to offer hope.

This is the most fundamental characteristic of Andrzej Lech’s work, of his genius, and of his use of memory. It is something we also find not just in Milosz but in the art of another countryman of his as well – Wojciech Kilar. Kilar began as a dissonant and experimental Modernist but over the years has come to embrace melody, harmony, consonance, and beauty. The change in his style, first seen in *Krzesany* (1974), is marked by the embrace of memory. In musical terms it is spoken of as an integration of folklore into his art, but what is folklore but the living memory of a people? After *Krzesany* came *Koscielec* 1909, a work he called an attempt to slow down the disastrous seconds which took the life of Mieczyslaw Karłowicz in an avalanche in the Tatras. Then came *Orawa*, a work that celebrated the sub-Tatra Podhale region, the people and the place. Years earlier Karol Szymanowski had shed his experimental phases with a similar return to folklore for inspiration and a literal return to this same region, to

Zakopane itself, a town, which interestingly enough was also home to that strange genius Stanislaw Witkiewicz (Witkacy). Finally with Kilar’s *Requiem* Father Kolbe his embrace of memory is at its most intense and painful, but also most redemptive and healing.

Even when I hear what I know to be folk tunes and rhythms in Kilar, I do not think of Poland; I think of dancing, planting, harvesting, loving – it could be anywhere. He, like Milosz and Lech, have homelands wherever they turn and hear *The song of a child, the conversation of lovers*. Just as Milosz wove his American experiences into his art, Lech has done and is doing the same in his American Travel Journal project. I have no doubt that when his Polish audience looks into these American images they will recall certain misty, morning walks in Ksiaz, a kiss on the banks of a canal in Gdansk, a day when they were children playing on the beach at Sopot.

Czeslaw Milosz, Wojciech Kilar, and Andrzej Jerzy Lech – they are a triumvirate of Polish art’s response to memory in our time, three artists who imbue their work with memory’s persistent but changing genius, a spirit which knows that art has the potential to heal, to redeem, and to recover hope.

Lake Charles, Louisiana, February 2003

Dziękuję z całego serca Krzysztofowi Jureckiemu – kuratorowi, autorowi idei i koncepcji wystawy, Magdzie Świątczak – kuratorowi, który tak wszechstronnie opiekował się całym projektem, Jerzemu Buszy, Elżbiecie Łubowicz, Maciejowi Szymanowiczowi, Magdalenie Wicherkiewicz i Johnowi Woodowi – autorom tekstów, Krzysztofowi Cichoszowi, a także Galerii FF oraz Halinie Bernat i Zbigniewowi Ołubkowi – Dyrekcji Łódzkiego Domu Kultury. Bardzo dziękuję Janinie Hobgarskiej z Biura Wystaw Artystycznych w Jeleniej Górze, Annie Jackowskiej z Galerii Sztuki Wozownia w Toruniu, Adrianie Miarze i Andrzejowi Protasiukowi z Miejskiej Biblioteki Publicznej im. C.K. Norwida w Świdnicy, Markowi Raczakowi z Centrum Kultury Zamek w Poznaniu, Urszuli Zajączkowskiej z Muzeum Śląska Opolskiego w Opolu, za możliwość pokazania mojej wystawy w tych wspaniałych instytucjach. Dziękuję także Leszkowi Bartkiewiczowi i Barbarze Dyszkiewicz oraz wszystkim osobom, dzięki którym ta wystawa zaistniała.

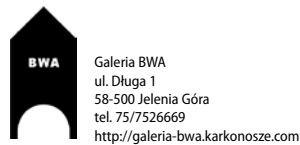
From the bottom of my heart I would like to thank Krzysztof Jurecki – curator, author of the exhibition's idea and concept, and to Magdalena Świątczak – curator, who took such comprehensive care of the project. To Jerzy Busza, Elżbieta Łubowicz, Maciej Szymanowicz, Magdalena Wicherkiewicz, John Wood – essay authors, to Krzysztof Cichosz, and to Gallery FF. To Halina Bernat and Zbigniew Ołubek, the directors of Łódzki Dom Kultury. Many thanks to Janina Hobgarska from Biuro Wystaw Artystycznych in Jelenia Góra, to Anna Jackowska from Galeria Sztuki Wozownia in Toruń, to Adriana Miara and Andrzej Protasiuk from Miejska Biblioteka Publiczna im. C.K. Norwida in Świdnica, to Marek Raczak from Centrum Kultury Zamek w Poznaniu, to Ula Zajączkowska from Muzeum Śląska Opolskiego. Thank you all for giving me this opportunity to show my exhibition in such wonderful places. Many thanks to Leszek Bartkiewicz and Barbara Dyszkiewicz. Thank you very much to all who helped make my exhibition a success.

Andrzej Jerzy Lech

Organizator:



Partnerzy:



Patroni medialni:



