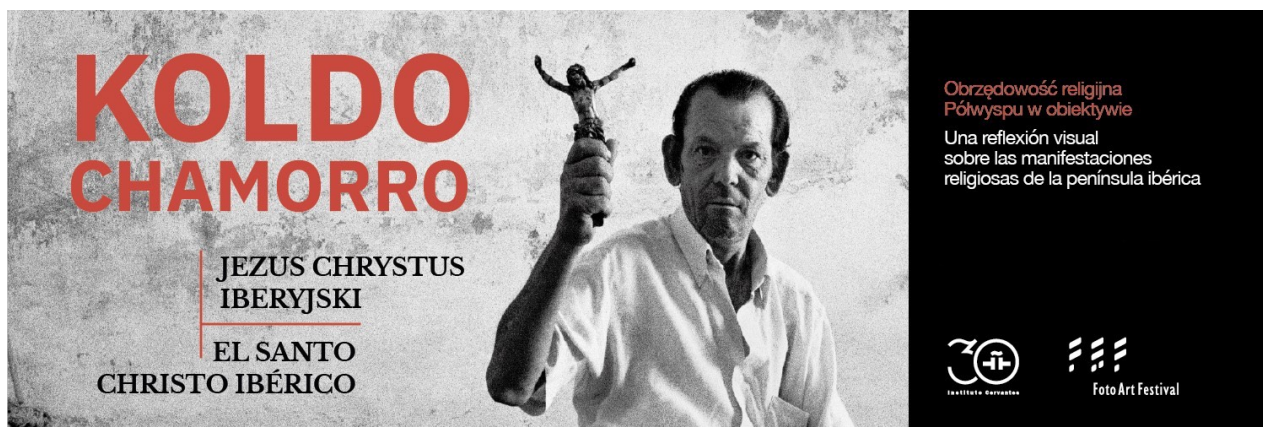




KOLDO LATAŁ

Clemente Bernad, kurator wystawy

Znalazłoby się niemało osób (w tym piszący te słowa), które słyszały opowieści Koldo Chamorro, jak to niejednokrotnie udawało mu się latać. Unosić się kilka metrów nad ziemią, aby z góry, z tej nowej perspektywy, sfotografować coś pod niecodziennym kątem. Czasem odpowiadała za to zabłąkana trąba powietrzna w jakiejś zapadłej dziurze tak teraz modnej *Hiszpanii Opustoszałej*, a wówczas jeszcze bardziej wyludnionej; innym razem stan ten był wynikiem skomplikowanego ćwiczenia medytacji kontemplacyjnej, która powiodła się lepiej niż przewidywano, pociągając za sobą zgoła niespodziewaną lewitację. W każdym razie Koldo latał i kiedy chciał znaleźć swój osobisty i niezbywalny punkt widzenia, musiał się tylko na nim skupić albo rozejrzeć się za stosowną wichurą.

Jego korzenie społeczne, polityczne i kulturalne były niecodzienne, przede wszystkim z uwagi na fakt, że spędził dzieciństwo w Gwinei Równikowej – wtłoczony w struktury hiszpańskiej obecności kolonialnej epoki frankizmu, co pozwoliło mu być naocznym świadkiem poczynąń reżimu w zgoła innym kontekście niż ten, który przypadł w udziale jego rówieśnikom. Pewnym jest, że pobyt w Afryce ukształtował wiele jego cech osobniczych, tak samo jak i przyjazd w wieku 16 lat do ciemnej, frankistowskiej, tradycjonalistycznej Pampeluny. Pampeluny lat 60.

Koldo lubił opowiadać, że jako dziecko miał okazję poznać W. Eugene’a Smitha, gdy ten w 1954 roku realizował esej fotograficzny o doktorze Albercie Schweitzerze w Lambaréné (Gabon), i że mimo młodego wieku był w stanie odczuć, że fotografia obdarzona jest mocą opowiadania historii i potęgowania doświadczeń. Tak czy inaczej wirusa fotografii zaszczerpił w nim jeden z przyjaciół ojca, kiedy podarował mu – jeszcze w Afryce – aparat fotograficzny Agfa, z którym Koldo zaczął eksplorować swoje bezpośrednie otoczenie. W 1974 roku otrzymał wraz z Manelem Esclusą stypendium Dotación de Arte Castellblanch, dzięki czemu mógł uczestniczyć w licznych warsztatach w ramach Międzynarodowych Spotkań Fotograficznych w Arles, co odcisnęło piętno na jego późniejszej karierze. Od tego momentu poświęcił się fotografii zawodowo i na pełny etat, nie trudniąc się niczym dodatkowo, co zawsze uważał – i słusznie – za przejaw heroizmu, mając na uwadze jak niezmiernie ciężko

było mu zarobić na utrzymanie oraz że znajdował się na przegranej pozycji w porównaniu do osób, które uprawiania fotografii w ten sposób nie traktowały.

Od tamtych czasów łączyły Koldo znakomite relacje z fotografami europejskimi i amerykańskimi i czerpał od nich ogrom wiedzy, zarówno bezpośrednio, jak i za pomocą książek, katalogów czy czasopism, czego brakowało wielu hiszpańskim fotografom. Z tego względu jego znajomość kultury wizualnej już wtedy była rozległa, a wzrokowa ciekawość nienasycona – eksperymentował na wszystkich możliwych polach i pojmował fotografię jako przygodę, pozwalającą na zabawę wielofunkcyjnym językiem oraz na poruszanie pewnych kwestii, które chciał zrozumieć i zgłębić. Stanowiło to załączek jego zainteresowania esejem *fotograficznym* jako narzędziem konceptualnym zdolnym opowiedzieć i ustrukturyzować jego osobisty świat. Koldo nigdy jednak nie traktował eseju *fotograficznego* jako zwykłej struktury, za pomocą której można skutecznie napisać uprzednio scenariusz. Był to dla niego autentyczny eksperyment otwarty – bez wytyczonej trasy, bez ograniczeń i bez granic, uwarunkowany jedynie historią, jaką zamarzyłby sobie w danym momencie opowiedzieć, ale także swoją w niej obecnością, dzięki czemu mógł sięgać po wszelkie elementy, które uważał za dyskursywnie przydatne. W te ramy konceptualne Koldo włączał rozmaite rozwiązania narracyjne – jak *reportaż monograficzny* czy *poemat wizualny*, realizując je z wykorzystaniem zróżnicowanych metodologii, wśród których fotoreportaż był bez wątpienia jego najukochańszym gatunkiem i zawsze zagorzale i namiętnie go bronił.

Akt fotografowania w przypadku Koldo był skomplikowany i niemożliwy do zaklasyfikowania – stanowił owoc jego wielorakich intencji oraz różnorodności rejestrów, jakie starał się wydobyć z każdej sytuacji. W swojej pracy stosował metodologię bliską temu, co znane jest pod nazwą *fotografii ulicznej* – polegał na swoim niezaprzeczalnym instynkcie łowcy obrazów, według kanonów *non fiction*, przestrzegając starannego, acz spontanicznego rytuału uwodzenia, który obejmował dokładny rekonesans w terenie, studium psychologiczne napotkanych ludzi oraz nawiązanie osobistych relacji, stosownie do sytuacji. Dozwał te relacje oraz dystans, jaki zachowywał do fotografowanych osób, za pomocą szczególnej metodologii, którą nazwał *Proksemiką fotograficzną* – celem jej było usystematyzowanie jego pracy w terenie, biorąc pod uwagę odległości, w jakich ustawia się fotograf względem sceny i jej bohaterów, by określić, jak dana sytuacja może być postrzegana z wykorzystaniem odpowiedniej odległości ogniskowej, a w konsekwencji wydobyć z niej to co najlepsze. Równocześnie Koldo zapuszczał się na obszary *fikcji*, dając upust swoim zdolnościom scenograficznym tworząc portrety inscenizowane czy też odtwarzając sytuacje, pasujące do jego założeń estetycznych. Przy czym zawsze towarzyszyło mu przeświadczenie, że te inscenizacje są w stanie wydestylować maksimum sensu z tego, co chciał opowiedzieć. W gruncie rzeczy Koldo opowiadał o sobie i swoich upodobaniach, rozwijając równolegle oba rejestry narracyjne, ale bez jasnego wytyczenia granic. Koldo miał świadomość, że najwyraźniejsza granica między tymi dwoma światami polega na tym, że wszystko, co dzieje się w sferze *non fiction*, łatwo wymyka nam się z rąk i już nigdy nie powtarza – dlatego trzeba być szybkim i celnym, aby to uchwycić. Zarazem chciał dokonać jakiejś ingerencji, by zatrzymać czas, przedłużyć życie, zostawić swój własny ślad, swój trop, oznaczyć terytorium swoim niepodrabialnym zapachem.

Koldo niezmiennie lubił opowieść Pliniusza Starszego o pochodzeniu malarstwa, w której to młoda dziewczyna obrysowuje na ścianie cień swojego ukochanego na chwilę przed

rozstaniem, aby dzięki temu go nie zapomnieć. Koldo rozpoznawał siebie w tym konturze, ponieważ mamy tu do czynienia z przedstawieniem zrodzonym właśnie z nieobecności, które zarazem posiada zdolność powoływania do istnienia ciał i objętości, a więc przewyższa swoje wrodzone ograniczenie – coś, czemu Koldo poświęcił całe swoje życie. To dlatego jego obrazy są pełne cieni, które nie tylko opowiadają nam o pewnym konkretnym miejscu w świecie, gdzie światło słoneczne jest rozstrzygające, lecz także o tym, co pozostaje poza kadrem, a dodatkowo ucieleśniają utajone obecności – wszystko to dzięki pracy kompozycyjnej będącej przejawem autentycznego jubilerstwa wizualnego.

Koldo przykładął olbrzymią wagę do kompozycji swoich obrazów. Tak wielką, że poszedł o krok dalej niż zakładała stara wskazówka Henriego Cartiera-Bressona, by obrócić obraz do góry nogami i sprawdzić, jak współgrają ze sobą jego masy i objętości – Koldo nie robił kopii stykowych swoich negatywów i wybierał fotografie na różnych etapach pracy, z których pierwszym było właśnie ułożenie negatywu do góry nogami, aby upewnić się, że w planie kompozycyjnym wszystko działa jak należy, a dopiero później stosował inne kryteria selekcji, swoją drogą ekstremalnie surowe.

Spojrzenie Koldo jest wywrotowe, niebezpieczne i wielowymiarowe, ze sporą dozą obrazoburstwa. Jego obrazy to nie ślepa amunicja, tylko bomby głębinowe, trafiające poniżej wodnicy, przez co są w stanie nas zdestabilizować i dogłębnie zaniepokoić. Obrazy zupełnie nieoczywiste, które drocą się z nami, a możliwości ich odczytania nie wyczerpują się za pierwszym razem – co jest tak powszechne w czasach wizualnego fast foodu, gdzie celem jest szybkie zaspokojenie najbardziej pospolitych żołądków. Jego obrazy są bardzo dopracowane, zakotwiczone w pieczołowitej scenografii i dokładnie obliczonej kompozycji, która zamiast szukać konfrontacji z chaosem, usiłuje skutecznie go wyrazić. Koldo z miejsca akceptuje, że esej fotograficzny musi łączyć skuteczną narrację z punktem widzenia autora oraz że język fotoreportażu ze swej istoty nie jest sympatyczny, lecz raczej szorstki i zjadliwy. W konsekwencji decyduje się na ryzykowne ćwiczenie introspekcyjne i ustawia samego siebie na pełnym dwuznaczności terenie pomiędzy własnym spojrzeniem a tym, co ma zamiar opowiedzieć – jawnie odrzuca więc tradycyjne zasady gry tak zwanej fotografii dokumentalnej, niechętniej nadmiernej pierwszoplanowości autora na tle historii. Nie można zapominać, że dla Koldo fotografia to w zasadzie dokumentacja, a istotą dokumentacji jest tożsamość, zwłaszcza własna tożsamość. A jednak mimo ryzyka, jakie niesie postawienie własnej osoby w samym centrum dokumentalnego patrzenia na świat, jego spojrzenie okazuje się stanowcze i skuteczne, bez egzaltacji i ekshibicjonizmu oraz bez cienia sarkazmu czy cynizmu. Wręcz przeciwnie – jego obrazy są nieustanną i wzruszającą walką z czasem, ujawniają głęboką wrażliwość oraz szczere pragnienie opowiedzenia swojego własnego świata. Wielowymiarowe spojrzenie Koldo jest brzemienne w tajemnice, cienie, labirynty, znaki nie do rozszyfrowania, magiczne symbole, ciągle domagające się ponownego odczytania.

A jednak mimo że jego świat osobisty i zawodowy był tak specyficzny i gęsty, Koldo nigdy nie był sam. Czuł przy sobie obecność innych fotografów, którzy współdzielili z nim zainteresowania, energię i terytoria. Grupę prawdopodobnie mu najbliższą i z którą łączyło go najwięcej, tworzył wraz z Fernandem Herráezem, Cristiną Garcíą Rodero, Cristóbałem Harą i Ramónem Zabalzą. Grupę tę Alejandro Castellote nazwał *Pięcioma jeźdźcami apokalipsy*, zapewne z uwagi na fakt, że tytaniczny wysiłek, na jaki zdobywali się w tych mrocznych latach jeszcze mroczniejszej Hiszpanii, miał w sobie wiele z epiki i epopei. W latach 70 poznali

fotografa Josefa Koudelkę, snującego się po Europie po opuszczeniu Czechosłowacji. Znalazł on oparcie w tej grupie energicznych młodych ludzi – chętnych do nauki i gotowych przemierzać z nim tę zagmatwaną Hiszpanię, która go olśniła, a której zupełnie nie potrafił rozgryźć. W tych podróżach inicjacyjnych przez pewien czas pełnił funkcję prawdziwego szczurołapa z Hamelin,ciągając ich za sobą w najbardziej interesujące go miejsca, przeważnie związane z obrzędami religijnymi, ludowymi świętami i społecznościami romskimi, lekceważąc fakt, że kraj wciąż znajdował się pod jarzmem frankistowskiej dyktatury i wieloma kwestiami można się było zainteresować i walczyć o nie – także za pomocą dyskursu fotograficznego – ale nie figurowały one wśród priorytetów znakomitego czeskiego fotografa. Dlatego też każde z nich musiało włożyć spory wysiłek, by z większym bądź mniejszym powodzeniem wyrwać się spod olbrzymiego wpływu Koudelki i zaakceptować, że mają do odegrania zupełnie inną rolę niż jedynie turystów poszukujących wątpliwego egzotyizmu frankistowskiej *Głębokiej Hiszpanii*.

Jezus Chrystus Iberyjski

Właśnie w takich okolicznościach w 1974 r. w głowie Koldo zrodził się pomysł *Jezusa Chrystusa Iberyjskiego*. Z pewnością jest to praca najbardziej przez niego przemyślana i która kosztowała go najwięcej wysiłku w zakresie introspekcji i analizy własnej sytuacji osobistej, by móc wypowiedzieć się na temat, który dotyczył nas wszystkich jako społeczeństwa, ale także głęboko angażował go jako człowieka. Koldo snuje refleksję z samego wnętrza struktury rodzinnej zakorzenionej w religii i tradycji.

Wychodząc z założenia, że stanowimy część kultury judeochrześcijańskiej, Koldo zaplanował *Jezusa Chrystusa Iberyjskiego* jako olbrzymi długofalowy projekt monograficzny zasadzający się na wizualnej refleksji na temat różnych aspektów liturgii i praktyk religijnych właściwych Półwypowi Iberyjskiemu, a skoncentrowanych na kulcie Chrystusa, oraz na temat rezultatów obecności chrześcijańskiego krzyża w społecznym krajobrazie Hiszpanii. Przedsięwzięcie było skomplikowane i ryzykowne, ponieważ zakładało przeprowadzenie analizy sytuacji socjopolitycznej w czasach, gdy Hiszpania wciąż znajdowała się pod jarzmem okrutnej dyktatury wojskowej, zapoczątkowanej w 1936 r. zamachem stanu przeciwko rządowi Frontu Ludowego i wojną domową, w której Kościół opowiedział się po jednej ze stron i represjonował oraz prowadził systematyczną eksterminację wszystkich o odmiennych przekonaniach, a na jego czele stały najbardziej fanatyczne frakcje katolicyzmu – jak na przykład oddziały karlistowskie. Po militarnej klęsce II Republiki Kościół stał się istotną częścią reżimu, tak więc w latach 70 katolicyzm nadal był obowiązującą religią narzuconą całemu społeczeństwu. Jednak w ostatnich latach frankizmu Koldo Chamorro oraz inni fotografowie zdali sobie sprawę, że pewna część praktyk religijnych, ludowych świąt i obrzędów jest skazana na wymarcie – częściowo ponieważ przypuszczalna agonía dyktatury pociągnęłaby za sobą w niebyt i niepamięć wiele z domniemanych *esencji* hiszpańskiej tożsamości i *ducha* narodowego opartych na 40 latach narodowo-katolickiego reżimu totalitarnego, a częściowo ze względu na rozwój nowych technologii oraz nadchodzącą globalizację. Koldo nie chciał jednak – jak wielu jego kolegów po fachu – spróbować jedynie ocalić od zapomnienia za pomocą fotografii tego domniemanego dziedzictwa narodowego, które dokonywało żywota – jego zamiarem było przeprowadzenie dogłębnej analizy społecznej, ukazującej sprzeczności Hiszpanii, której ciążył balast zacofania i obskurantyzmu, lecz zarazem ciągnęło ją do nowoczesności. Jednocześnie pragnął wpleść w tę analizę radykalny dyskurs autobiograficzny,

rozpaczliwą próbę zatrzymania swojego czasu, tego wszystkiego, co mimo wszystko było w jego życiu źródłem drogiej mu doświadczeń i co usilnie starał się zachować.

Jezus Chrystus Iberyjski rozpoczyna się od zgłębiania niektórych katolickich obrzędów o korzeniach zatopionych w pomroce dziejów. Skupia się głównie na obszarach wiejskich, a krzyż traktowany jest jako wyróżnik i element spajający. Koldo intensywnie pracował podczas pielgrzymek pokutnych, wielkotygodniowych procesji, obchodów Wszystkich Świętych, błogosławienia pól czy wystawiania dramatów religijnych na Boże Ciało. W miarę jak projekt postępował, zaczął jednak włączać do niego inny rodzaj rytuałów, istniejących równolegle do tych oficjalnych, jak niektóre synkretyczne i heterodoksyjne rytę, wykorzystujące krzyż w swoich ceremoniach, np. jasnowidzenie, objawienia maryjne, składanie ofiar, świątkarstwo, religijny fetyszyzm itp. A na koniec postanowił wyrwać chrześcijański krzyż z jego naturalnego środowiska i poszukać go w najbardziej nieoczekiwanych miejscach – zgłębiając temat jego wykorzystywania jako symbolu kulturalnego, ikony i ornamentu. Właśnie to przełamanie granic sfery ściśle religijnej tak naprawdę czyni z *Jezusa Chrystusa Iberyjskiego* autentyczne ćwiczenie synkretyzmu socjologicznego i wizualnego. Koldo poszukuje śladów elementów religijnych – i odnajduje je – w zaskakujących miejscach i scenach z życia codziennego, a na dodatek stwarza przy tym pełną napięcia atmosferę, całkiem wytrącającą nas z równowagi – niepokojący obraz z budowy madryckiego wieżowca Torre Picasso, z którego wyrasta szereg krzyży odbijających się w szklanej fasadzie drugiego budynku albo porażające zdjęcie młodego chłopaka, który zabił się na motorze i właśnie pobrano od niego organy, zatytułowane przez Koldo *Chrystus dawca*, są tego dobrym przykładem.

Jezus Chrystus Iberyjski nie jest zbudowany wyłącznie z obrazów obmyślonych specjalnie pod niego – karmi się również fotografiami pochodzącymi z innych prac (głównie *España mágica*, *Los Hijos-Dalgo de Iturgoyen*, *Los curanderos*, *Los silencios de Dios*), które pozwalają mu zakotwiczyć się w sferach społeczno-kulturowych naznaczonych obecnością elementu religijnego, a dodatkowo nawiązuje do innych skończonych projektów, służących mu za krytyczny korelat – jak poemat wizualny *Pubis pro nobis*. Koldo ma na swoim koncie pokaźny zbiór aktów – fotografował je przez całą swoją karierę, często łącząc ten gatunek z *Jezusem Chrystusem Iberyjskim*, ponieważ ludzkie ciało i seks od zawsze stanowiły dla religii katolickiej poważny problem. Koldo bardzo wyraźnie zaznaczył tę więź conceptualną już w samym tytule wspomnianego poematu wizualnego, który ironicznie i krytycznie nawiązuje do litanii *Ora pro nobis*. Uwydatnił w nim, że interesuje go przeanalizowanie ludzkich zachowań seksualnych w kontekście koncepcji mocy grzechu jako narzędzia represji oraz śmierci jako wspólnego wszystkim końca. Jest to przedstawienie seksu rozumianego jako stan psychologiczny, percepcyjny i fizyczny proponowany jako kontrpunkt dla *Jezusa Chrystusa Iberyjskiego*, co akurat dobrze tłumaczy, dlaczego jego zamysł znacznie wybiegał poza czyste dokumentowanie rozmaitych praktyk religijnych, stawiając pytanie, jak przejawy religijności zapuszczają korzenie w różnorodnych aspektach tożsamości społecznej i psyche.

Koldo przykładął bardzo dużą wagę do wizualnej składni *Jezusa Chrystusa Iberyjskiego*, zasadniczo z uwagi na fakt, że refleksja nad rozwiązaniami formalnymi, jakie powinien zastosować, stanowiła dla niego „przejsie do dojrzałości twórczej”, jak napisał w jednym z tekstów z 1987 roku. Fotografie *Jezusa Chrystusa Iberyjskiego* są dokumentalne, ale głęboko introspekcyjne. Żeglują w scenerii pozornie publicznej i ogólnodostępnej, a tymczasem nurzają się w głębinach emocjonalnych zdominowanych przez symbole, gesty i tajemnicze cienie.

Obecnie, niemal pół wieku po tym, jak Koldo postanowił zrealizować *Jezusa Chrystusa Iberyjskiego*, trzeba mieć na uwadze, że kontekst jego powstawania był diametralnie różny od teraźniejszego we wszystkich możliwych aspektach – stworzenie fotoopowieści o tym, co działo się w tej wyludnionej Hiszpanii, leżało w kręgu zainteresowań garstki osób; warunki pracy podczas świąt i obrzędów religijnych były ciężkie, a zamysł fotografów nieraz trudny do wytłumaczenia; wizualna składnia i struktura dyskursów wizualnych z lat 70 i 80 nie jest zbyt czytelna przy zastosowaniu dzisiejszych parametrów, zwłaszcza od chwili pojawienia się nowych technologii cyfrowych i ich wpływu na narrację wizualną.

Paradoksalnie i na przekór obawom, wieszczącym ich rychłe odejście w niebyt, liczne ludowe święta, obrzędy religijne, rytuały, procesje, pielgrzymki itp. nie tylko nie zniknęły, ale wręcz się umocniły i podsyły swoją żywotność, bez wątpienia znajdując oparcie we wzmagającym się procesie *turystyfikacji*, przekształcającym je w przestrzenie masowe i skomercjalizowane. Obrazy Koldo nieubłagane pełnią jednak funkcję, dla jakiej zostały stworzone – z całą stanowczością opowiadają nam o czymś, co działo się w określonym czasie i miejscu, a czynią to torując drogi, formułując pytania, zaszczepiając niepokoje i wątpliwości.

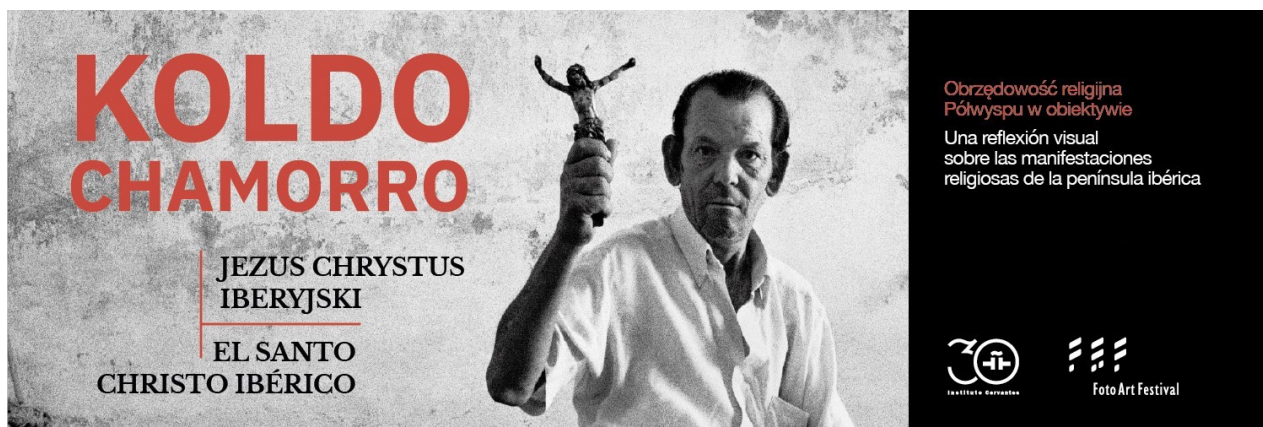
Koldo był ciekawy świata, empatyczny, nieprzewidywalny, spostrzegawczy, hojny, uparty, skrupulatny i pełen pasji, był nieprzejednanym krytykiem, nonkonformistą, dobrym rozmówcą, figlarzem i witalistą, był wymagający oraz bardzo serdeczny. Latał wolny jako fotograf w czasach, kiedy Hiszpanii ciążył spory balast, który na dodatek wydawał się wieczny. Niczym bandyta wyjęty spod prawa przekroczył wszelkie normy i galopem pognął we wszystkie strony naraz. Dzisiaj – 10 lat po jego śmierci – jego skazane na banicję obrazy zdają się nam odnowione, wyzwolone od niesprawiedliwego ostracyzmu i niezrozumiałego porzucenia. Odrodzone i w pełnej gotowości, ale nie aby usuwać nam spod nóg przeszkody, byśmy poczuli się bardziej komfortowo, a raczej by zwarzyć nastrój i raz po raz pytać, co tu u diabła robimy i co po nas zostanie, gdy nasza doczesna wędrówka znajdzie swój kres. Nie wystarczą jednak jedynie chęci, by dać mu się prowadzić za rękę w tej wędrówce po omacku przez pole minowe jego obrazów. Koldo zawsze potrzebował współników, powierników i uczniów. Miłośników. Abyś mógł z powodzeniem przemierzyć jego popłatane ścieżki, on także musi cię zaprosić w tę podróż.

A gdyby ktoś miał jeszcze wątpliwości, Bóg mi świadkiem, że tamtego wietrznego popołudnia w La Manczy, wśród stad merynosów i w obawie przed burzą, na własne oczy widziałem, jak Koldo unosił się kilka metrów nad ziemią porwany w wir figlarnej kurzawy.

Tłum. Marta Pawłowska

cracovia.cervantes.es
koldochamorro.es





KOLDO CHAMORRO: JEZUS CHRYSTUS IBERYJSKI

Christian Caujolle

Krzyż jako motyw; krzyż jako pretekst i temat przewodni, jako znak; krzyż jako wywoływacz fotograficzny. Za pomocą tych analogii definiowany jest rytm i konstrukcja obszernej serii, jaką Koldo Chamorro zadedykował Jezusowi Chrystusowi Iberyjskiemu. By uniknąć niefortunnych interpretacji, musimy położyć nacisk na istotność przymiotnika „iberyjski”. Nie chodzi tu o kwestionowanie wiary, ale o uważne, a zarazem zabawne albo i smutne, przeanalizowanie, jak rozumiane jest praktykowanie katolicyzmu na Półwyspie Iberyjskim.

Mamy tu do czynienia z ćwiczeniem dociekliwości opartym na dobrowolnym ograniczeniu i specyficznej samokontroli, co z kolei leży u podstaw swego rodzaju wyzwania, polegającego na obraniu sobie elementu wizualnego, który mimo iż przepełniony jest symboliką, redukuje *a priori* możliwości ekspresji. Dotyka to zwłaszcza fotografa, którego zawód bazuje przecież na wizualnym wyprzedzaniu obrazu stosownie do sytuacji, na szybkości wykonania i na wyraźnie zaznaczonym poczuciu wolności. Wszystko to charakteryzuje niezaprzeczalna wszechstronność właściwa *leikistom* z krwi i kości – mistrzom kadrowania w biegu. Koldo Chamorro jest jednym z nich – fotograf równie uparty, co wymagający, z werwą komponuje poprzez wizjer, dając pokaz inwencji w tej sztywnej i hermetycznej prostokątnej przestrzeni. Koldo potrafi tchnąć życie w każdą bryłę, z radością i bez dogmatyzmów, i czyniąc użytek z ruchu, cieni, ciał i architektury.

Dla miłośnika kompozycji krzyż stanowi oczywistą pokusę. Sam w sobie jest znakiem graficznym wpisującym się w logikę prostokąta. Koldo Chamorro miał świadomość, że nie może przeciągnąć struny – ćwiczenie przestałoby być interesujące, gdyby zredukować je do czystej gry formalnej i pokazu umiejętności – co byłoby, co prawda, olśniewające, ale bezowocne. Fotograf popycha nas ku temu paradoksowi w swoim poszukiwaniu formatu, który nie popadnie w banał, a sprawi tę szelmowską frajdę, jaką daje ukrycie przedmiotu, który bądź co bądź działa na nas jak wabik. Przez moment szukamy krzyża, zanim naprawdę popatrzymy na obraz jako całość. Krzyż staje się w ten sposób pułapką dla oka przystępującego do gry widza i, koniec końców, nawet jeśli jest malutki, całkiem przesłania las. Jego kształt oczywiście jest prosty, ale może przybierać rozliczne formy i rozmiary – może

być drewniany, srebrny lub pozłacany, by dodawać blasku obrzędom; ze złota i diamentów, kiedy stanowi wyrób jubilerski; z marmuru lub kamienia w płaskorzeźbach; ze stali, służąc czasem za piorunochron; może być wyhaftowany na tkaninie lub namalowany na transparencie...

Krzyż jest w tej serii wszechobecny i nadaje jej strukturę – staje się tajemniczym, a zarazem oczywistym głównym jej bohaterem. Powód – jego wszechobecność w społeczeństwie uwiecznianym na tych fotografiach. Krzyż pojawia się, co oczywiste, w kościołach, ale też w przydrożnych rowach, na fasadach budynków – jako dekoracja bądź też symbol religijny, na trumnach, na końcu różańca, wyszyty lub wyhaftowany na tunikach wielkanocnych *nazarenos*, na barkach figur lub pokutników, na ołtarzach – nawet improwizowanych pod gołym niebem, z przodu karawanu, na rozstajach dróg, na cmentarzach – jakżeby nie, na szczycie dzwonnicy, na czele procesji, zawieszony u pasa... Krzyże aż do przesytu. Ta wszechobecność stała się dla fotografa obsesyjna, a wręcz budziła w nim niepokój. Przede wszystkim Chamorro posłużył się krzyżem przy ustalaniu kąta podejścia, ponieważ symbolizuje on przynależność, a nawet wiele przynależności – do religii i, idąc dalej, do grupy, bractwa czy kategorii społecznej. Używa się go jako ozdoby i towarzyszy człowiekowi od narodzin aż do śmierci, a nawet dłużej; dodatkowo, jako obiekt kultu i nieodzowny element inscenizowanych ukrzyżowań – w których biorą udział nawet dzieci – mówi nam o masochistycznych praktykach rytualnych katolicyzmu. Krzyż pozwala nam poznać – za każdym razem inaczej – szereg postaw, które po pogrupowaniu umożliwiają wgląd w różne sposoby przeżywania wiary. W terminologii niegdyś fotografii analogowej krzyż to prawdziwy wywoływacz, a pod wieloma względami także znak.

Właśnie taki jest cel dokumentalistycznej pracy Koldo Chamorro – ukazać to, czego oko na co dzień nie odczytuje albo i nawet nie dostrzega. By to osiągnąć, należy obrać punkt widzenia. Najpierw trzeba tak wybrać fizyczne miejsce obserwacji i odległość od fotografowanego motywu, aby nadawały mu one sens i prowadziły do interpretacji rzeczywistości, wykraczającej poza zwykłe przedstawienie. Widać to na przykładzie licznych fotografii z pielgrzymek i procesji, stanowiących część omawianego cyklu. Krzyż, który zajmuje poczesne miejsce w tych obrzędach, wznoszony jest wysoko w całym swym majestacie, wymachuje się nim jak znakiem i przewodnikiem, a także nadaje rytm krajobrazowi, nawet jeśli niedbale odłożono go na bok podczas przerwy w pochodzie. W każdym razie symbol ten identyfikuje różne bractwa, grupy i wezwania – wyhaftowany na szatach wiernych stanowi kod dla wtajemniczonych. Dowodem jego wagi i głębokiego uкорzenia jest obecność w języku potocznym – chociażby w zwrocie „na krzyż” czy metaforze samego krzyża jako nieszczęścia, ciężaru lub pracy, od których nie można się uchylić („mieć krzyż pański”, „nieść swój krzyż”).

Koldo Chamorro zapewne miał prywatną opinię na temat praktyk religijnych czy też masowego wykorzystywania symbolu krzyża, nigdy jednak nie posunął się do oceniania, karykatury czy znieważenia. Jego celem było dokumentowanie i rejestrowanie różnych sytuacji, skupiając się na tym, co najważniejsze – na formacie. Chamorro wiedział, że żadne z jego zdjęć nie jest nośnikiem prawdy, że żadne nie może ze swej natury – i to mimo że zależy od istniejącej wcześniej rzeczywistości, umożliwiającej jego powstanie – odtworzyć dokładnej istoty danej sytuacji (w co wierzyli niektórzy naiwni fotografowie oraz najbardziej łatwowierna widownia, a przeświadczenie to w pewnym sensie wciąż pokutuje). Zredukowana do dwóch wymiarów scena, jaką obserwuje fotograf i w której na swój sposób uczestniczy jako widz, jest przede wszystkim pewnym zorganizowaniem form, które będziemy potrafili zinterpretować albo i nie – w zależności od naszej wiedzy. Fotograf jednak wie również, że

jeśli prezentuje nam wiele fotografii na ten sam temat, jednocześnie daje nam – nawet bez pogoni za nierealnym obiektywizmem – swego rodzaju szablon interpretacyjny, oparty na gramatyce rozwiniętej przez niego samego i pomagający nam je zrozumieć albo przynajmniej naprowadzający na możliwe ścieżki zrozumienia. Ta kombinacja form, którą Koldo Chamorro rozwinął i z której zrobił swój znak rozpoznawczy, staje się dla nas – którym nie dane było przeżyć takich sytuacji – elementem interpretacyjnym i przewodnikiem, wiodącym nas w miejsce, skąd obejmujemy spojrzeniem wszystko to, co znajduje się w zasięgu naszego wzroku. W ten sposób świat powoli przestaje być namacalną rzeczywistością i przekształca się w wizualne echo ponawianych struktur, które wzajemnie się uzupełniają, podczas gdy my – obserwatorzy – staramy się zinterpretować znaki na rozstaju dróg, przyjmując postawę w pół drogi między socjologiem, etnologiem a antropologiem, między zaintrygowanym obserwatorem a tym, kto nadaje formę.

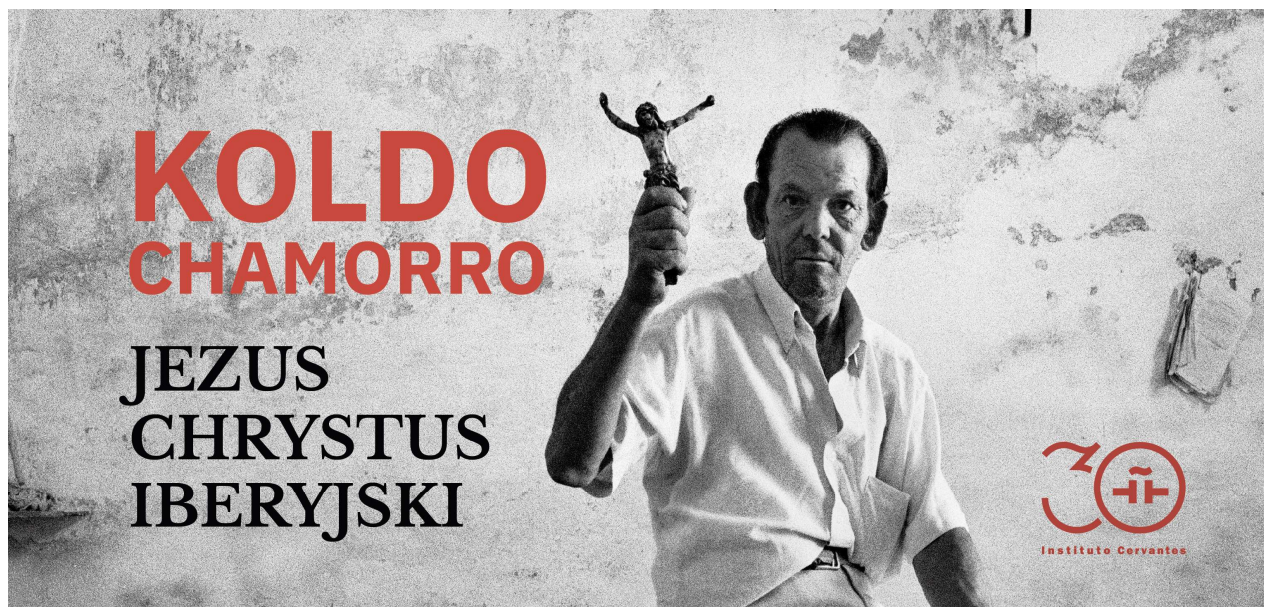
Ten cykl Koldo Chamorro sytuuje się w bardzo specyficznej linii dokumentalnej i znakomicie ilustruje ambicję fotografa popartą umiejętnościami, by przeprowadzić drobiazgową analizę społeczeństwa, rzucając nowe światło na jego fundamenty. Należy uzmysłwić sobie, w jakich czasach nad nim pracował. Koldo Chamorro to jeden z tak zwanych „Pięciu Jeźdźców Apokalipsy” – pozostałymi byli Fernando Herráez, Ramón Zabalza, Cristina García Rodero i Cristóbal Hara. Fotografowie ci przemierzali Hiszpanię w poszukiwaniu religijnych i pogańskich świąt, obrzędów i rytuałów stadnych czczących cykl solarny i zmianę pór roku oraz ich ostatnich znanych świadków. I rzeczywiście udało im się je udokumentować, zanim uległy folkloryzacji i zostały wypatroszone ze znaczenia, by stać się kolejnym z wielu świąt w kalendarzu. Pięciu Jeźdźców przekształciło fotografię w pamięć i nadało jej funkcję, wykraczającą poza dokumentowanie samo w sobie. Byli oni świadomi, że ich praca była długofalowa i nie sprowadzała się do jednostkowego uwiecznienia jakiegoś konkretnego wydarzenia.

Dotyczy to wielu fotografii, które mogą przeżyć kilka żyć. Koldo Chamorro konstruował Jezusa Chrystusa Iberijskiego przez wiele lat, a w tej konstrukcji każdy obraz stanowi pojedynczy ślad, wyizolowany dokument. Z upływem czasu, po zebraniu ich w całość, fotograf przekształcił te zdjęcia w szablon interpretacyjny, a także w afirmację estetyczną obdarzoną sensem. Dzisiaj fotografie te przechowują w sobie pamięć o obrzędach powoli odchodzących w zapomnienie, a jednocześnie są uważane za dzieła sztuki. Nie tylko dlatego, że od tamtych czasów fotografia została uznana za pełnoprawne narzędzie twórcze, ale dlatego, że zdjęcia Chamorro nie były – jak chciano sądzić – pospolitymi rejestrami, „neutralnymi” i „obiektywnymi” dokumentami, a afirmacją możliwości formalnych i interpretacyjnych, charakteryzujących dzieła sztuki, przynajmniej figuratywnej. Żaden to cud, a jedynie historyczna ewolucja odczytywania obrazu fotograficznego – zarówno tego, na którym ktoś postawił krzyż (lub wiele krzyży), jak i każdego innego.

Tłum. Marta Pawłowska

cracovia.cervantes.es
koldochamorro.es





NA OBRAZ I PODOBIENSTWO – K

Margarita Ledo

Od jego szczepu bierze swą nazwę zwielokrotnione i nieprzerwane doświadczanie fotografii – serie, poematy wizualne, eseje, zeszyty ćwiczeń, Jezus Chrystus Iberyjski – reportaż monograficzny. Jego autoportret zwykł być śladem, ukrytym lub ewidentnym, na wąskim hotelowym łóżku, „rezultatem cyklu powtórzeń”. Dlatego jego roboczy uniform, odbicie wzgórką łonowego oprawione w małe lustro również są obrazem, dziełem Koldo Chamorro.

Jego elementarny niepokój, jawna trudność z wyrażaniem uczuć wyłaniają się w estetyce silnych kontrastów, we wrażliwości na plan otwarty, w aktywnych tłach, w grze światłocieni, za pomocą której Tanizaki przybliżyła go do piękna jako rysunku cieni. Piętno fotoreportażu naznacza jego skłonność ku temu, co istnieje; jego bezdenne wyczulenie na cudze potrzeby, które starał się rozszyfrować, stapiając się z Casaldáligą w Mato Grosso; jego partyjkę szachów z tajemnicami otaczającymi słowo, by wyjść na spotkanie pradawnym lękiem, które rytuał maskuje i obłaskawia. Od Magicznej Hiszpanii (España mágica) i aż do Narodzin narodu (El nacimiento de una nación), gdzie rozlicza się ze stereotypem korridy. Dziesięć, dwadzieścia lat krążenia wokół czegoś, co nie przez powtarzalność przestaje być wydarzeniem. Jak nagość. Jak grzech i jego ukaranie, które wzrok skierowany poza kadr odsuwa od siebie i zdradza.

Trop, którego Koldo Chamorro nigdy nie chciał zgubić, nazywa się Eugene Smith. Mówił, że podczas spotkań w Arles Smith zaprosił go, by zgłębił opracowywany przez niego motyw – traktat o wiejskim życiu za frankizmu, Spanish Village, który ukazał się w roku 1951 w czasopiśmie LIFE. Na równi ze Smithem zawsze traktuje pracę edyorską jako bezpośrednią odpowiedzialność fotografa oraz ma na uwadze różne sposoby opowiadania, jakie w każdym projekcie należy dookreślić. Jak Smith – jego Tomoko odpowiada imieniu Filico – obserwuje codzienności osoby, która żyje, przemieszcza się i nawiązuje relacje z otoczeniem z poziomu łóżka. W latach osiemdziesiątych, kiedy tak zwany Nowy Dokumentalizm zapuszcza się na nowe tereny, nowe przestrzenie i nośniki, jednocześnie uniezależniając się od rutynowych zastosowań fotografii w mediach i jej etycznej służebności, kiedy obwieszcza się wzajemne wpływy między rówieśnikami, a w samym środku kultury fotograficznej odzywają się głosy

mówiące o innej tradycji niż ta, która ustala kanon, obrazy Koldo – zawsze definiowane w związku z propozycjami stanowiącymi jakiś punkt zwrotny w fotografii – prowadzą nas na przykład do Chrisa Killipa.

Podejrzewam, że piętno Koldo Chamorro wyciśnięte na jego zdjęciach nie jest tylko kwestią tematyki ani też nie zależy od charakterystycznych dla niego rozwiązań formalnych – sposobu, w jaki czyni z nas uczestników języka aparatu, jego kątów, skali, fragmentów czy faktur. Nie chodzi także o cechy kompozycyjne, wiodące go do konstruowania wielu planów na jednym planie, figur równoległych lub nakładających się, które nigdy się nie spotykają, symbolicznej atmosfery i materialnych barier, by modelowy odbiorca „miał możliwość wyobrażać sobie i śnić”. Przeczuję, że piętno to może mieć coś wspólnego z obsesyjnym łączeniem pracy twórczej z jej realizacją; może mieć coś wspólnego z pulsującym dystansem dzielącym realny model od idealizowanego przez fotografa obrazu, odmiennego od tego, który zostaje utrwalony na kliszy; może mieć coś wspólnego ze świadomością opowiadania o sobie, mówiąc o kimś innym, wyczuwania, jak za pomocą aparatu lub na jego granicy ujawnia się egzystencja, a czasem wręcz przykleja do aparatu – na pograniczu, poza światem a w obrębie parateatralnej kultury religijnej z jej tunikami, biczami, karą jako hasło i odzew, niezdrowym ceremoniałem uczłowieczanym przez grymas twarzy, uśmiech do aparatu, przypadek czy też banalność wymieszana z groteską.

Krzyż, ten znak konotujący wszystko, czegokolwiek by nie dotknął, który wystawiany jest na widok publiczny wykuty z metalu i z ludzką figurą lub trafia pod strzechy wykonany ze skromnych materiałów i w przeróżnych rozmiarach i formatach, dostosowanych do rozmaitych zastosowań, pojawiający się we wszystkich możliwych sceneriach, noszący znamię męskości (z efemerycznymi kobiecymi przejawami) i który ukazuje się nam jako tło, jako ogniste znamię ubóstwa i samotności. To właśnie Jezus Chrystus Iberijski, o którym fotograf snuł swoją opowieść przez wiele lat, a który teraz, gdy Koldo nie ma już z nami, uosabia go.

Przed każdą fotografią Koldo nie przestaję się zastanawiać, idąc za Didi-Hubermanem, jak patrzy (na nas), jak myśli (o nas) i jak jednocześnie (nas) dotyka. Dlatego postanowiłam zapuścić się na jego sekretne terytorium, powrócić do zbioru *Sueltos de amor y otras carnes*, jego intymności, jego struktury przyklejonej do struktury normatywnej „wariacji” muzycznej, aby przełożyć to nagromadzenie aktów i „stosownych momentów” na inne obrazy, stanowiące realny zbiorowy performance, tworzony z użyciem konkretnych artefaktów religii katolickiej z jej ograniczającym negowaniem ciała.

...otras carnes, czyli inne ciała, kolejny rytuał -seks- organizuje wewnętrzną przestrzeń, którą definiuje kadr, dystans, poza, fragment i przedmiot – wzgórek łonowy. Także w *Sueltos de amor* pojawia się anegdota, gra cieni, parateatralność w kamiennym kurhanie, kiczowaty autoportret i salto mortale na zewnątrz w ujęciu zenitowym, oko władzy na bezbronnej kobiecości, w iks, dla poświęcenia. Jak w Jezusie Chrystusie Iberijskim, każda sytuacja narzuca swoją formę, każda figura jest swoim sobowtorem, każdy moment pociąga za sobą jakąś emocję, z której jesteśmy wykluczeni. To, cytując fotografa, „magiczne momenty rzadkiej sposobności, ponieważ wszystko w nich pasuje, nawet namiętność”.

Dopiero jednak w jednym z końcowych tekstów udaje mi się zrozumieć, jak Koldo na nas patrzy, jak o nas myśli, jak nas dotyka za pomocą swojej drogi przez życie, w którym robienie zdjęć było sposobem kochania, poczucia solidarności, „istnienia jako obraz i jako doświadczenie”, możliwością powtarzania raz po raz słowa czułość i poszukiwania tej czułości w spojrzeniu aparatu – taką wybrał sobie receptę na wejście w relacje z podobieństwem świata, który przedstawiamy sobie zupełnie inaczej niż to, co ześlizguje się na emulsję fotograficzną.

“Voir c’est ce battre, les yeux ouverts et l’esprit en éveil, pour prendre la parole chaque fois qu’une image nous la donne et pour la reprendre et la manifester avec forcé chaque fois que d’autres images nous en privent”.¹

Marie-José Mondzain

<<Portret balsamisty jako bezskrzydłego anioła>> – w tym zdaniu znajduje oparcie oszczędny w środkach obraz, który Koldo przysłał mi pod koniec lat dziewięćdziesiątych do książki Dokumentalizm fotograficzny: exodusy i tożsamość. Emanuje z niego – między kadrem a tym, co poza nim – stwierdzenie śmierci w trakcie, wzrok balsamisty powoli zmierza w stronę nas, widzów, pozbawionych innego punktu zaczepienia niż kadr, ten świat, który Koldo daje nam oglądać wyrażany aseptycznymi narzędziami chirurgicznymi. Świat, który wiedzie nas do niego, fotografa o tysiącu twarzy, reportera, który dopieszcza aspekty edycyjne, bowiem to one zapewniają nam ten niepowtarzalny dreszczyk emocji na samą myśl, co być może czeka na nas po zagięciu rogu, po przewróceniu strony, byśmy mogli dać się porwać jakiemuś gestowi, pozycji biodra, szczegółowi zamykającemu w sobie czas w krajobrazie cmentarza, niekończącej się nocy, krzyżowi templariuszy, rozproszonemu horyzontowi wrzosów i piachu. Wiedział on, Koldo Chamorro, przed Godardem, że język zanika. On, Gregor Samsa, który pewnego poranka odkrywa, że nikt z jego bliskich już go nie rozpoznaje, że zerwane zostały więzy, możliwości nawiązania łączności ze światem zewnętrznym, i który polegać może jedynie na paru niezbornych ruchach i zmyśle wzroku, by nie utracić poczucia więzi z innymi.

Ciągle wracam do tego opowiadania, które dla mnie zawiera historię stulecia i rację bytu fotografii. Jak wiadomo, Gregor odtwarza uporządkowany system wykorzystywania przestrzeni, by zostać zrozumianym przez swoją matkę i siostrę – dlatego kiedy wchodzi one do pokoju, Gregor, by nie przeszkadzać, chowa się pod meblami. Jego kształt, aczkolwiek dziwny, nie stanowi zagrożenia, mówi im. Ni stąd ni zowąd jednak, na widok zabierania jego skrzynki z narzędziami, jego stolika nocnego, jego pejzażu, Gregora ogarnia, po raz pierwszy, groza – stracę pamięć, myśli, wówczas naprawdę przestanę być człowiekiem. I Gregor ze swej kryjówki podejmuje działanie, rzucając się na ścianę. Wspiąwszy się po ścianie, Gregor usiłuje zasłonić brzuchem portret – zasłonić brzuchem i obronić brzuchem portret damy, który jakiś czas wcześniej wyciął z działu mody jakiegoś magazynu.

W Barcelonie, w japońskiej restauracji, jeśli dobrze pamiętam na Carrer Aribau, opowiedziałam to, tak jak teraz, K.

Margarita Ledo Andión
Compostela, lato 2019

Tłum. Marta Pawłowska

cracovia.cervantes.es
koldochamorro.es



¹ To właśnie znaczy walczyć, z otwartymi oczami i umysłem w stanie gotowości, by zabrać głos za każdym razem, gdy jakiś obraz nam go udziela, oraz ponownie zabrać głos i z siłą zmanifestować, kiedy inne obrazy nas go pozbawiają.