

KAMILA DWORNICZAK
HTTPS://ORCID.ORG/0000-0002-7022-0784
UNIwersytet Warszawski

*JOSEF SUDEK/OTTO ROTHMAYER. NÁVŠTĚVA U PANA KOUZELNÍKA,
UPM: UMĚLECKOPRŮMYSLVĚ MUSEUM V PRAZE, 15 XII 2021 –
27 III 2022, KURATOR: JAN MLČOCH, ARANŽACJA WYSTAWY:
EMIL ZAVADIL, PROJEKT GRAFICZNY: MARTIN BALCAR*

Josefa Sudka nie trzeba przedstawiać. Ten wybitny fotograf, a przy tym ekscentryk i samotnik, na dobre zrósł się z wizerunkiem Pragi i specyficznego czeskiego „idiomu” – nonszalanckiej melancholii, sprzyjającej niespiesznym peregrynacjom pośród malowniczych zaułków, w których kamienie zawsze mają coś do opowiedzenia. Sudka spopularyzowały w Polsce poczytne reportaże Mariusza Szczygła, dzięki którym nie tylko jego biografia, ale także dorobek wpisały się w świadomość szerszego grona odbiorców¹. Fotograf stał się zresztą nie tylko symbolem praskiego *genius loci*, ale także czołową postacią coraz lepiej ugruntowanej w świadomości miłośników i badaczy tradycji fotograficznej Czech i Słowacji, o której zaświadcza działalność Opawskiej Szkoły Fotografii. Wciąż jednak niewystarczająco dobitnie podkreśla się fakt, że Sudek, „praski Eugène Atget”, jak bywa niekiedy trywialnie określany, choć był przede wszystkim dokumentalistą, działał w bliskim powiązaniu ze środowiskiem artystów czechosłowackiej awangardy. Przyjacielem Emila Filli, kubistycznego malarza i teoretyka sztuki, i tak jak on członek Towarzystwa Artystów Czeskich Mánes, nie był wyłącznie genialnym outsiderem, ale intelektualnym partnerem innych prominentnych twórców. Nie jest to zresztą przypadek wyjątkowy – wielu fotografów czy fotoreporterów wywodziło się ze środowisk artystycznych, z fermentu intelektualnego Paryża początku XX w., co warto podkreślać, bowiem wciąż nie jest to wiedzą zbyt powszechną – i dostatecznie przemyślaną – w kręgu historyków sztuki.

Ten właśnie rys biografii i obszar twórczości czeskiego mistrza był przedmiotem doskonałej wystawy w Muzeum Sztuki Dekoracyjnej w Pradze (il. 1). W roli partnera artystycznego dialogu wystąpił tu Otto Rothmayer – czeski modernista, przedwojenny architekt odpowiedzialny za rozbudowę Zamku Praskiego, z którym Sudek zaprzyjaźnił się zapewne podczas prac nad jego fotograficzną inwentaryzacją tuż po zakończeniu II wojny światowej. Przyjaźń ta przetrwała aż do śmierci Rothmayera w 1966 r., ale na „prawach” twórczej wymiany funkcjonowała dłużej. Ogród przy willi architekta w praskich Strěšovicach, specyficzne nowoczesne lapidarium, pełne zaprojektowanych przez architekta mebli oraz zbieranych latami również przez jego żonę Boženę, malarkę i projektantkę, artefaktów różnej proweniencji, był bowiem dla Sudka nadal otwarty. Nie tylko jako przestrzeń metafizycznego już spotkania z przyjacielem, ale także laboratorium form, nad którymi medytował w ostatniej dekadzie własnego życia, tworząc jedną ze swych najbardziej znanych

¹ Drugie wydanie zbioru felietonów, *Láska nebeská*, opublikowane w 2020 r., zilustrowane zostało 28 fotografiami Sudka. Szczygłowi podkreślał, że jest to jedyna wydana w Polsce książka ze zdjęciami fotografa, nie licząc katalogu wystawy, która miała miejsce w warszawskiej Zachęcie w 2006 r.



1. Widok wystawy *Josef Sudek/Otto Rothmayer. Návštěva u pana Kouzelníka*, Uměleckoprůmyslové Museum v Praze, 15 XII 2021–27 III 2022, fot. dzięki uprzejmości UPM

serii prac, *Magiczny ogród – Kouzelná zahrádka*. Temat wystawy – twórcze spotkanie przyjaciół – stanowił więc punkt wyjścia dla przedstawienia kilku poziomów znaczeniowych dialogu: wymiany intelektualnej dwóch artystów, wzajemnych relacji pomiędzy mediami, a wreszcie także spotkania odmiennych obszarów dyskursu kulturowego: fotografii i historii sztuki.

Praskie Muzeum Sztuki Dekoracyjnej nie jest miejscem przypadkowym dla tej wystawy – nie tylko dlatego, że instytucja ma pod swoją opieką Galerię Josefa Sudka na Úvoze i dysponuje pokaźną częścią spuścizny fotografa. Długoletnią kuratorką pierwszej kolekcji fotografii czeskiej, która została stworzona w tym właśnie muzeum, była Anna Fárová, historyczka sztuki i badaczka fotografii². Dzięki niej z archiwum Sudka, które przez jego siostrę i spadkobierczynię, również fotografkę, Boženę Sudkovą, zostało po jego śmierci przekazane państwu, wydzielono przeszło 13 tys. negatywów – zdjęcia dzieł sztuki, dokumentacje wystaw i wnętrz pracowni artystów. W 1978 r. ta grupa prac została ostatecznie przekazana Instytutowi Historii Sztuki Czeskiej Akademii Nauk, a do tego zbioru dołączono później jeszcze kilka tysięcy oryginalnych odbitek. Były to przede wszystkim fotografie zabytków, studia rzeźb, detali architektonicznych, reprodukcje malarstwa, rysunków i grafik. Stanowiły one efekt prac podejmowanych przez fotografa na oficjalne zamówienia – w latach międzywojennych wykonywał nie tylko reprodukcje dzieł sztuki dla Galerii Narodowej, wykorzystywanych później do publikacji i celów archiwalnych – ale także zdjęcia dzieł wybranych artystów dla wydawanego przez Mánes i redagowanego przez Fillę awangardowego pisma „Volné směrky”. Wielu spośród plastyków – jak choćby Hana Wichterlová czy Josef Wagner – stało się później przyjaciółmi fotografa, jego aparat towarzyszył im w dalszej pracy. Zbiór zdjęć dokumentalnych przechowywany w Instytucie Historii Sztuki Czeskiej Akademii Nauk stał się podstawą jednego z najistotniejszych w ostatnim czasie projektów badawczych poświęconych problematyce fotografii dzieł sztuki – na cześć fotografa nazwanego Sudek Project³.

² Fárová jest autorką jednego z najważniejszych opracowań twórczości Sudka: A. Fárová, *Josef Sudek*, tłum. M. Knight, Munich 1998.

³ Projekt, którego pełny tytuł brzmiał *Josef Sudek and Photographic Documentation of Works of Art. From a Private Art Archive to Representing the Cultural Heritage*, finansowany był przez Ministerstwo Kultury Republiki Czeskiej i realizowany w latach 2016–2020. Obejmował zarówno konserwację, digitalizację, opracowanie naukowe, jak i prezentację kolekcji fotografii. W zespole badawczym znaleźli

Twórcy wystawy w Muzeum Sztuki Dekoracyjnej są w pełni świadomi podejmowanych w Pradze badań, a nawet więcej – ekspozycja zdaje się stanowić ich istotną kontynuację. Kurator przedsięwzięcia, a zarazem kierownik działu fotografii tej instytucji, Jan Mlčoch, skupił się przede wszystkim na dialogu pomiędzy Sudkiem a Rothmayerem, ale w istocie prezentowana interakcja obejmowała zarówno dokumentację realizacji architekta w Praskim Zamku i eksperymentalne fotografie wykonywane później w jego willi w Sřešovicach, jak i zaprojektowane przez Rothmayera specjalne obramowania do fotografii przyjaciela, tzw. *puřidla* (*pour-le-art*) oraz przedmioty i artefakty autorstwa rozmaitych artystów, które odegrały swoją rolę w zdjęciach. Poprzez różnorodność zaprezentowanego materiału trafnie podkreślono fakt, iż Sudek zdawał się nie oddzielać pracy dokumentalisty, wykonywanej często zarobkowo, od pracy z fotografią jako medium kreatywnym. Widoki wnętrza katedry, zdjęcia rzeźb i detali architektonicznych, reprodukcje awangardowych obiektów czy martwe natury, aranżowane w ogrodzie przyjaciela, przemieniały się w osobne studia efektów świetlnych, zapisy długotrwałych peregrynacji, podczas których fotograf – odbywając codzienne wędrowki ze swojego studia mieszczącego się przy ulicy Na Ujezdu 28, a potem na Hradczanach – rejestrował bliskie mu otoczenie. Twórcy wystawy zdają się zatem eksponować umowność podziałów wewnątrz archiwum fotografa – obok studiów rzeźb i detali zaprezentowali także wybór zdjęć wykonanych wewnątrz pracowni architekta, która sama w sobie – zaaranżowana według prawideł artystycznego porządku – przypominała fantastyczne muzeum, a zarazem awangardowy rezerwuuar form, które w kolejnych kadrach odsłaniają wciąż nowe warstwy osobliwości (il. 2–3). Sudka studia rzeźb, dziwnych relikwów o nieznannej proveniencji, kom-



2. Josef Sudek, *Pokój Pana Maga* (gabinet Otto Rothmayera), 1954–1959, odbitka kontaktowa żelatynowo-srebrkowa, dar Bożeny Sudkovej, kolekcja UPM



3. Josef Sudek, *Martwa natura w pracowni architekta* (gdzie indziej jako *Martwa natura w pracowni architekta II* albo *Wizyta u architekta Rothmayera*), z serii *Kontrasty* (gdzie indziej jako *Labirynty*), 1960 (gdzie indziej 1948–1973 lub 1954–1959), odbitka kontaktowa żelatynowo-srebrkowa, dar Bożeny Sudkovej, kolekcja UPM

się historycy sztuki (Vojtěch Lahoda, Hana Buddeus, Katarína Mařterová, Mariana Kubiřtová), konserwatorki (Teresa Činglerová, Kateřina Doleřalová), pracownicy zbiorów fotograficznych (Markéta Janotová, Martin Pavlis, Frantiřek Hlaváč) oraz fotografowie (Vlado Bohdan, Adela Kremplová, Ondřej Přebyl). Pokłosiem projektu było kilka istotnych publikacji, m.in.: *Instant Presence. Representing Art in Photography*, red. H. Buddeus, V. Lahoda, K. Masterova, Praha 2017; *Sudek and Sculpture*, red. H. Buddeus, tłum. H. Logan, K. Jones, B. Štefanová, Praha 2020.

ponowane starannie martwe natury, nastrojowe ujęcia ogrodowych aranżacji stawiają przed odbiorcą całe spektrum historii fotografii (il. 4–7). Przywodzą na myśl jedne z pierwszych dagerotypów albo studia drzew Gustave’a Le Graya, ale równie dobrze wpisują się w fascynację surrealistów obiektami prywatnej, nieoczywistej dewocji, których funkcja nie jest już jasna, ale naznaczone są głębszym związkiem z tym, do kogo należą lub do kogo tylko przemawiają. Zasygnalizowane w przestrzeni wystawy zatarcie granic pomiędzy dokumentacyjną i kreacyjną funkcją fotografii, dokonujące się w relacji do przedmiotu obserwacji, zdaje się więc powtarzać napięcie pomiędzy obiektywnym i subiektywnym, naukowym i artystycznym, obecne od zarania w teorii medium. Może zresztą świadczyć po prostu o przekroczeniu tego pozornego dylematu, wykreowanego nieubłaganą logiką dyskursu sztuki i nie-sztuki. Zatem Sudek przemierzał z aparatem rozmaite przestrzenie, realizował rozmaite zamówienia lub fotografował do szuflady, jak to czynił rejestrując okno własnego studia w czasie niemieckiej okupacji Pragi, ale w każdym z tych rozmaitych przecież gestów i porządków obecny jest jakiś wymiar intelektualnej refleksji o przedmiocie, o tym, co jest dla fotografia materia sztuki i warunkiem jego działania. Z pewnością nie jest rzeczą łatwą, by poprzez konstrukcję wystawy pokazać nie tylko sam zakres tematyczny czy problemowy danego dorobku, ale wydobyć autotematyzm twórczości, zaprezentować ją jako traktat na temat fotografii pojętej jako wysublimowana forma kontemplacji świata. Nie tylko zresztą świata form naturalnych czy historycznych, lecz także aktualnego świata sztuki, której fotograf sam był częścią. W tym przypadku zamysł ten w pełni się powiódł.



4. Josef Sudek, bez tytułu (klatka schodowa w willi Otto Rothmayera), 1943, odbitka kontaktowa żelatynowo-srebrkowa, dar Bożeny Sudkovej, kolekcja UPM



5. Josef Sudek, *Przybycie Pana Maga* (gdzie indziej jako *Odejsie Pana Maga*, wariant), 1948–1964 (gdzie indziej ok. 1959), odbitka kontaktowa żelatynowo-srebrkowa, zakupiona w 1976 r., kolekcja UPM

Przedmiot był w przestrzeni wystawy obecny nie tylko jako fotograficzne odniesienie, ale także bezpośrednio. Można było przyjrzeć się projektowanym przez Rothmayera krzesłom ogrodowym czy fantazyjnym obiektom z metalowych prętów, których formy odbiorcom niezaznajomionym z historią dizajnu w Czechosłowacji przypominają chyba projekty Bauhausu czy rzeźby Giacomettiego (il. 8); zdać sobie sprawę z równie twórczej obecności w tymże ogrodzie rzeźbiarza Bedřicha Štefana, zafascynowanego sztuką pozaeuropejską, czy Josefa Kaplickiego i jego żony Jiřiny, również artystki, specjalizującej się w grafice. Pojawiły się także



6. Josef Sudek, *Kochankowie* (variant), z serii *Wspomnienia*, 1960 (gdzie indziej 1948–1964), odbitka kontaktowa żelatynowo-srebrowa, dar Bożeny Sudkovej, kolekcja UPM



7. Josef Sudek, bez tytułu, lata 50.–60. XX w., odbitka kontaktowa żelatynowo-srebrowa, dar Bożeny Sudkovej, kolekcja UPM

gromadzone przez Rothmayera detale rzeźbiarskie pochodzące z rozmaitych praskich budowli – na przykład wykonana przez Ignaza Franza Platzera głowa – fragment realizacji przedstawiającej personifikację wody z dekoracji pałacu Kinskich (il. 6, 9), który to budynek, pośród swoich wielu zmieniających się na przestrzeni lat funkcji, był także gimnazjum Franza Kafki. Obecne niegdyś w przestrzeni ogrodu, obserwowane i pieczołowicie rejestrowane przez Sudka rzeczy, zyskują spotęgowaną obecność. To nie fotografie poświadczają, że one kiedyś istniały, ale one same przydają realnego ciężaru fotograficznym obrazom. Jest to szczególnie istotne, ponieważ zasadniczą część wystawy, o czym przypomina jej tytuł, stanowią fotografie wykonane w ogrodzie i willi Rothmayera. Te zdjęcia, konfiguracje form i symboli, aranżowane przez fotografa (o czym wiemy z zachowanych notatek) i architekta czy jego żonę, mają posmak malarstwa metafizycznego. Przemieniają same przedmioty – stają się one nie tylko rekwizytami, ale aktorami w jakimś nieodgadnionym misterium. Podkreślenie performatywności, relacyjności działań architekta i fotografa zdaje się być efektem bardzo przemyślanej strategii. Kuratorzy zadali odbiorcy pytanie o funkcję fotografii jako narzędzia rejestracji, sygnalizując jej powikłaną tożsamość, rozdarcie pomiędzy naukowym – mechanicznym, a magicznym rodowodem. Postać Sudka szczególnie ostro sygnalizowała tę dychotomię, bowiem to właśnie w jego postawie intelektualnej świadomość społecznego radykalizmu medium fotografii spotykała się z potrzebą uchwycenia duchowego wymiaru rzeczywistości. Wystarczy przypomnieć słynne zdjęcia wykonane w latach 20. XX w. podczas rozbudowy katedry św. Wita, na których, w majestatycznym wnętrzu świątyni, skąpanym w subtelnym promieniach światła, taczka góruje nad łagodnie opadającymi hałdami gruzów, a drobne sylwetki robotników znamionują codzienną ludzką krzątaninę. Praca – jako element tożsamości fotografii, aktywności egalitarnej, a w XX w. zawodowo dostępnej daleko bardziej niż malarstwo czy jakakolwiek inna dziedzina sztuki – wpisana jest także w tak chętnie podejmowaną przez fotografa działalność inwentaryzacyjną, która – z drugiej strony – umożliwia głębię obserwacji i afirmację otaczającego świata wytworów człowieka. Ten właśnie trop – sztuka jako dzieło ludzkich rąk – wydaje się być szczególnie zaakcentowany, bowiem to właśnie ona humanizuje twórczość fotografa, w warstwie tematycznej na ogół pozbawioną przecież ludzkich



8. Widok wystawy *Josef Sudek/Otto Rothmayer. Návštěva u pana Kouzelníka*, Umělecko-průmyslově Museum v Praze, 15 XII 2021–27 III 2022, fot. dzięki uprzejmości UPM



9. Widok wystawy *Josef Sudek/Otto Rothmayer. Návštěva u pana Kouzelníka*, Umělecko-průmyslově Museum v Praze, 15 XII 2021–27 III 2022, fot. dzięki uprzejmości UPM

postaci. Zrozumiałe więc, że na wystawie pokazano nie tylko meble wykonane według pomysłu architekta, ale także ich szkice projektowe, a przede wszystkim – potencjalne sposoby użytkowania.

Wielopoziomowy dialog pomiędzy Sudkiem i Rothmayerem – koncentrujący się wokół rzeczy, używanych, żywych, zmyślonych, bliskich, powołanych do istnienia i pielęgnowanych – ujawnia zatem szerokie spektrum awangardowych impulsów, które nie pozostały bez znaczenia dla obu, a co może mniej oczywiste: dla fotografa, którego prace kojarzą się przede wszystkim z modusem wysublimowanej kontemplacji nieożywionej materii. W tę *par excellence* nowoczesną, ale także humanistyczną strategię wpisują się wspomniane *puřidla*, rozmaite obramowania dla zdjęć, które Rothmayer zaprojektował dla prac Sudka we wczesnych latach 60. Przemieniają one fotografie w obiekty, włączają je w uniwersum tego, co także ma swój ciężar, fakturę i unikatowość, na czym igra światło (il. 10). Fotografia sama staje się przedmiotem i jako taka uczestniczy w konstruowaniu nowej rzeczywistości. Warto przypomnieć, że, jak głosi wieść, od chwili, gdy w latach 40.



10. Josef Sudek, *Okno mojej pracowni z kwiatem*, 1950, obramowanie wykonane wraz z Otto Rothmayerem ok. 1960–1962, odbitka pigmentowa, papier, tkanina, szkło, ołów, dar Bożeny Sudkovej, kolekcja UPM

Sudek zobaczył doskonale fotografie katedry w Chartres – korzystał wyłącznie z odbitek kontaktowych. Oferowały one lepszą jakość obrazu, zwłaszcza większą precyzję odwzorowania detali i efektów świetlnych, ale być może także poczucie większej kontroli nad fizycznym procesem przekształcania negatywu w obraz pozytywowo na zasadzie bezpośredniego zetknięcia dwóch powierzchni. Fárovej, wspomnianej badaczce i znawczynie twórczości Sudka, interwencje Rothmayera – choćby aranżacja wystawy monograficznej fotografa w 1963 r. – wydawały się zbyt przytłaczające, może z powodu odwracania uwagi odbiorcy od perfekcji samych kadrów. Czy jednak działania architekta nie pomagają dostrzec w praktykach fotografa awangardowej odwagi w przełamywaniu granic?

Z pewnością szkiełko i oko historyka sztuki rozpoznałoby tropy, którymi podążała myśl kuratorów – zwrot archiwalny, zwrot ku rzeczom, badania z obszaru tzw. wizualnej historiografii, obejmujące problematykę fotograficznych reprodukcji dzieł sztuki, subtelnie zaakcentowana perspektywa feministyczna, zwracająca uwagę na rolę kobiet w środowisku artystycznym Pragi. Mocną stroną wystawy nie jest jednak, jak sądzę, jej naukowa wnikliwość, ale raczej adekwatne wyważenie proporcji pomiędzy teorią a materią i związaną z nią praktyką, dające możliwość poszukiwania własnych ścieżek namysłu odbiorcom wyposażonym w bardzo różne doświadczenia. Przestrzeń ekspozycyjna zaaranżowana została przez Emila Zavadila w sposób bardzo klarowny, same obiekty zaprezentowano bez męczącego stłoczenia, niekiedy subtelnie naśladując konstrukcje sfotografowane przez Sudka w ogrodzie przyjaciela, co umożliwiło śledzenie analogii, ale jednocześnie nie zamknęło horyzontu interpretacji (il. 5, 11, 12). Ten jest natomiast niezwykle pojemny i niekoniecznie wymaga sięgania do repertuaru tendencji współczesnej humanistyki. Gdyby jednak z nich zaczerpnąć – ta wystawa ma potencjał, by stać się absorbującą przygodą intelektualną.



11. Widok wystawy *Josef Sudek/Otto Rothmayer. Návštěva u pana Kouzelnika*, Umělecko-průmyslově Museum v Praze, 15 XII 2021–27 III 2022, fot. dzięki uprzejmości UPM



12. Widok wystawy *Josef Sudek/Otto Rothmayer. Návštěva u pana Kouzelnika*, Umělecko-průmyslově Museum v Praze, 15 XII 2021–27 III 2022, fot. dzięki uprzejmości UPM

Dość dobrze już rozpoznany podział na fotografię artystów i sztukę fotografów uległ w przestrzeni ekspozycji rekonfiguracji. Można bowiem na temat relacji pomiędzy fotografią a różnymi dziedzinami sztuki powiedzieć więcej, traktując media jako wzajemnie się oświetlające, i poszerzając kategorię autorstwa. Wizualna analiza relikwii i obiektów stworzonych przez Rothmayera, dokonana za pomocą oka i aparatu Sudka, włącza rzeczy w obszar historycznego namysłu. Można uświadomić sobie antropologiczną nośność fotografii, która nieustannie igra ze śmiercią i załamuje linearny porządek czasowy. W obiektywie ogród architekta czy studio fotografa to również przestrzeń prywatnego doświadczenia sztuki i jej historii. Architektoniczne detale czy fragmenty rzeźb nie są tylko odwzorowaniem przedmiotów *in situ*, ale także fragmentami muzeum wyobraźni. Wyraźnie daje tu o sobie znać fascynacja Sudka kulturą Italii, wsparta dwuznacznym biograficznym akcentem – to właśnie we Włoszech, walcząc na froncie I wojny światowej, został ranny, stracił prawą rękę, i rozpoczęła się jego kilkuletnia peregrynacja po różnych ośrodkach medycznych. Być

może jednak właśnie wtedy Sudek narodził się jako fotograf. Gdy zatem przyjrzymy się bliżej rycinom i reprodukcjom, które wiszą na ścianach pracowni architekta, a potem stają się bohaterami zdjęć, dostrzeżemy z pewnością odpryski tej osobliwej być może tęsknoty za rajem utraconym i – źródłem własnej kreatywności. Przedmioty zgromadzone w ogrodzie Rothmayera – relikty praskich zabytków, ale często obiekty będące efektem zabaw odwiedzających architekta artystów – w obiektywie aparatu także nabierają cech historycznych, wydają się być pozostałościami innej kultury, odległej zarówno w czasie, jak i w przestrzeni. Fotografia Sudka objawia się tutaj jako sztuka dystansu – uniezwyklenie codzienności. W ten sposób rzecz jasna można wiele zyskać – zarówno perspektywę badacza, który to, co bliskie ogląda jakby na nowo, szukając nieoczywistych ścieżek poznania danego „archiwum”, jak i świeżość spojrzenia poety, zachwyconego tym, co nie każdy może dostrzec. Te dwa porządki są zresztą siłą twórczości Sudka, u którego analityczny umysł i solidny warsztat techniczny łączyły się nierozdzielnie z umiejętnością wydobycia symbolicznych i metaforycznych treści tam, gdzie odbiorca by się ich nie spodziewał. Paleta rejestrów spojrzeń fotografa jest niezwykle szeroka – obserwował on nowoczesne przedmioty, jak antyczne rzeźby, rzeczy powszednie, jak dzieła sztuki, a historyczne detale – jak żywych ludzi. Sama fotografia, obserwowana w zwierciadle wystawy, to medium niezwykle elastyczne i zarazem w pełni intelektualne, bowiem zwrócenie uwagi na rolę spojrzenia, które być może daje się utrwalić poprzez operowanie kadrem, światłem, gradacją tonów, punktem widzenia, wytrąca z pewności co do porządkujących kategorii wartościujących – czy też po prostu historycznoartystycznych.