

Opis bibliograficzny: Zbigniew Dłubak, *Fotografia – czynnik wyobraźni*, „Fotografia”, 1970, nr 10 (208), 1970, s. 219-222

Uwagi: tekst nieedytowany

Słowa kluczowe: widok, sztuki wizualne, przekaz informacji, struktura fotograficzna, wyobraźnia

Tekst:

Wypowiedź na Międzynarodowym Spotkaniu na temat „Kształtowanie wyobraźni projektanta grafika”.

Edward Weston fotografował setki razy strąk papryki. Upór i dociekliwość towarzyszące tej pracy są do dziś wzorem, a metoda wielokrotnego fotografowania jednego przedmiotu czy jednego tematu przyjęta została powszechnie. Jednak interpretację tej metody narzucił sam Weston przez zakwalifikowanie tylko kilku zdjęć jako najlepszych — należy chyba przez to rozumieć, że wybrał on zdjęcia najbardziej ewidentnie obrazujące strąk papryki, czyli obrazujące strąk zgodnie z przyjętą przez niego konwencją widzenia tego przedmiotu.

Wybór najlepszego, akceptowanego widoku rzeczy, zrodzony z koncepcji platońskiej, utrwalony w klasycznym obrazowaniu jest dzisiaj generalnie kwestionowany. Wydaje się, że właściwa zawsze człowiekowi żarliwość w dociekaniu istoty świata znajduje w sztukach wizualnych inne, nowe ujście. Nasze lata są czasem wątpienia i w nim to szukamy obecnie nie tylko nowej drogi od nas do świata, ale wydaje nam się, że w ten sposób skuteczniej bronimy własnej pozycji wobec rzeczywistości.

Jaki zatem sztuki wizualne — pozbawione złudzeń i odrzucające stereotypy widzenia — wśród nich i fotografia, chcą zrobić użytek z obrazów rzeczywistości, które narzucają się nam w procesie coraz bardziej gorączkowej obserwacji i przez reprodukcję w masowych środkach przekazu informacji? [s. 220:]

Chciałbym przedstawić przyczynek do tego zagadnienia i wnioski, które zeń wypływają. Może to wyjaśni choć niektóre sprawy związane przede wszystkim ze specjalną pozycją fotografii,

którą zajmuje ona w świecie obrazów.

Obraz tworzony ręką człowieka zawiera w sobie syntezę wrażliwości i interpretacji. Powstaje w ten sposób jednolita struktura, zanotowana w formie materialnego znaku-zapisu: obrazu, rzeźby, odbitki graficznej; plakatu itp. Stąd również proste, na jednej zasadzie oparte stosunki strukturalne między intencjonalną istotą dzieła a materialnym jego znakiem, między ideą a zapisem.

Fascynacja fotografią, która cechuje kulturę wizualną ostatnich dziesiątków lat, wynika z zupełnie nowej, innej zasady powiązania obrazu fotograficznego z rzeczywistością. Posiada on dwie oddzielne warstwy strukturalne. Pierwszą tworzy bezpośrednie, fizyczne powiązanie obrazu z przedmiotem. Nazwijmy ją „strukturą fotograficzną”. Poznanie wizualne, choć daje pozory najbardziej bezpośredniego kontaktu człowieka ze światem, jest ograniczone. Nasze oko dysponuje tylko widokami rzeczy. Postać widoku jest zmienna. Początkowo występuje on w formie układu impulsów świetlnych, które ukształtowane są przez fizyczne własności światła i odbijającego je przedmiotu a następnie przez środowisko zawarte między przedmiotem i obserwatorem. Dalej powstaje uwarunkowany optyką oka obraz na siatkówce, który zmienia się w układ impulsów nerwowych, one to stają się tworzywem widoku uświadomionego. Ten wielocłonowy przekaz widoku ulega różnym zakłóceniom fizycznym, fizjologicznym i psychicznym. Widok uświadomiony, aby sprostać celom praktycznym i celom poznawczym, wymaga stałego potwierdzania na innych drogach, przez inne zmysły i przez akty intelektualne. Jest on zespołem sygnałów, które dopiero przez doświadczenie utożsamiamy z przedmiotem. Każe to nam wątpić, czy widok odpowiada temu, co jesteśmy w stanie sobie uświadomić, a więc zjawisku.

Fotografia jest pomostem przerzuconym przez przepaść, która dzieli nas od świata: Potwierdza ona trafność poznania wizualnego, świadczy o bliskości zjawiska i widoku. Czyni to bezpośrednio, na drodze wizualnej, ale pozwala się sprawdzić jako zapis liczbowy wartości poszczególnych punktów na płaszczyźnie obrazu. Jest znakiem dającym się kontrolować i analizować. Powstaje ona poza nami jako fizyczny kontakt materii z materią, jest śladem rzeczy w cudowny sposób podobnym do śladu, jaki te rzeczy pozostawiają w naszej świadomości. Fotografia jednak właśnie przez te właściwości stawia nas w nowej pozycji wobec przedmiotu. Zdani na ciągłość ruchomej obserwacji, dokonywanej za pośrednictwem wzroku, oraz na ciągłość wyobrażenia formy przedmiotu w świadomości, nabraliśmy przekonania, że wyobrażenie to jest tożsame z przedmiotem. Fotografia pozbawiona ciągłości ofiaruje nam

pojedyncze widoki w pojedynczych przekrojach czasu. Różne widoki tego samego przedmiotu prowadzą do jego destrukcji. Podają w wątpliwość nasze przekonanie o trwałości i nie-naruszalności rzeczy. Podrywają zaufanie do utrwalonego w naszej świadomości obrazu świata, a przemawiają za spontanicznym wizualizmem, który zdaje się być bliższy obiektywnej prawdzie niż intelektualne konstrukcje ulegające nawykom i konwencjom.

Fotograficzna struktura obrazu przybliża nam zatem widoki, ale niszczy rzeczy, demaskuje ich umowność ich czysto praktyczny sens.

Materialny znak, którym posługuje się fotografia, ma wszystkie zewnętrzne cechy obrazu graficznego. Nie może to być obojętne dla aktu odbioru. Ogólna tonacja zdjęcia, układ plam walorowych, rodzaj kompozycji mogą ujawnić swoje działanie w niektórych wypadkach w sposób decydujący. Oczywiście jest, że ta druga struktura powinna być funkcjonalna w stosunku do struktury fotograficznej i że tylko w ten sposób można osiągnąć jednolitość tych dwu warstw strukturalnych.

W tradycyjnej fotografii przykładano niezwykle dużą wagę do problemu kompozycji płaszczyzny obrazu. Widoczny jest tu wpływ pewnych zasad budowy obrazu malarskiego, zresztą podważonych już dawno na terenie samego malarstwa. Kompozycja fotografii odbywa się w zupełnie innych rejonach niż płaszczyzna obrazu. Podstawowym tworzywem są tu widoki przedmiotów i ich odtwarzanie w wyobraźni odbiorcy. Wszystko to więc, co związane jest z samym przedmiotem, jego stereotypem, w umyśle ludzkim oraz skojarzeniami, w które obrósł — intersubiektywnymi i subiektywnymi. Fotografia jest grą prowadzoną pomiędzy realną rzeczywistością a wyobraźnią, grą prowadzoną w pewien specyficzny sposób i tam właśnie trzeba szukać elementów jej kompozycji.

Otwierając nowe drogi do przedmiotów, fotografia wkracza w dwojaki sposób do świata wyobraźni. Przede wszystkim rekonstrukcja rzeczywistości w naszym umyśle odbywać się może na podstawie niejako dokumentacji obiektywnej. Szukamy potwierdzenia obserwowanej rzeczywistości w obrazie fotograficznym nie tylko dlatego, żeby gromadzić przekonywający materiał dowodowy, ale również po to, by dostarczyć podniety wyobraźni, by zatrzymać utrwalone te widoki, które mogły nam umknąć i które nabierają nowego, świeżego znaczenia wtedy, kiedy możemy je zestawiać, wracać do nich i po wielokroć porównywać z wytworzonym w naszym umyśle obrazem. Ratujemy w ten sposób to wszystko, co przemija, nie tylko dlatego, że świat jest unoszony nurtem rzeki czasu, ale że również obserwacja jest nieodwracalnym szeregiem aktów postrzegania.

Niezależnie od zmienności w czasie, rekonstrukcja rzeczywistości, jako akt wyobraźni przez unaocznione za pośrednictwem fotografii nieskończone ilości widoków, jest ciągłym stawaniem się. Jej celem jest nie ostateczne odtworzenie rzeczy, ale przypominanie, że poznawanie świata jest nie kończącą się grą między desygnatem, znakiem i świadomością. Wizualna rekonstrukcja rzeczywistości oddaje nam do dyspozycji wszystko to, co stanowi treść przeżyć związanych z wrażeniami wizualnymi. A więc nie chodzi tu o same przedmioty i ich widoki. Myślę przede wszystkim o powiązaniach między przedmiotami, a właściwie między ich znaczeniem dla nas, dlatego nazywam ten świat spraw i odczuć „strefą międzyprzedmiotową”. Składa się na nią i ogólna atmosfera, jaką wytwarzają, i skojarzenia, wynikające ze spotkania rzeczy. Wydaje się, że możliwość zawarcia tego w fotografii stanowi najbardziej niepojęty jej urok. Jest to ważny argument za tym, że kod znaków, jakim posługuje się fotografia, jest zbliżony do kodu, za pomocą którego rzeczywistość wizualna dociera do naszej świadomości.

Te rejony wyobraźni, w których widok obłożony jest specyficznym przeżyciem, graniczą ze strefą wolnych transformacji znaczeń. Rzeczy i ich widoki nie znaczą już ich samych, ale przybierają nową postać, stają się wieloznaczne, albo wyzwalają się z iluzji przestrzeni trójwymiarowej i tworzą swój własny świat, swoją przestrzeń, swój zespół znaczeń nie dających się przyrównać do doświadczanych codziennie odczuć, związanych z praktycznym życiem. Fotografia osiąga to penetrując nie oglądane zwykle miejsca, zakresy niewidzialnych gołym okiem promieniowań, niezwykle skale przedmiotów, przemieniając niewizualne zjawiska fizyczne w obraz. Emocja poznania nieznanego i zobaczenia niewidzialnego graniczy tu z fantazją wyzwoloną przez dziwaczność form.

Zastrzec się muszę, że wyrażone tu poglądy na istotę fotografii odnoszą się wyłącznie do jej strony wizualnej. Za fotograficzne uważam wszystko to, co bezpośrednio wynika z obrazu, a nie to, co w związku z obrazem zostaje uruchomione jako wiedza o sfotografowanym przedmiocie. Informacja poza wizualna i sposób publikowania fotografii sugerują nam klucz rozszerzający znakomicie bezpośrednie doznania przekazywane przez obraz. Oglądając wizerunek jakichś przedmiotów na zdjęciu chcemy wiedzieć, co to się dzieje, gdzie, kiedy itd. Najczęściej znajdujemy natychmiast odpowiedź w podpisie informacyjnym. Nawet na wystawach, interesuje nas tytuł i nazwisko autora zdjęcia, gdyż w nich spodziewamy się znaleźć uzupełnienie informacji. Nie umniejszając znaczenia fotografii [s. 222:] jako elementu szerzej rozumianej informacji, zajmuję się tu zupełnie innym, wybranym zagadnieniem: możliwościami i implikacjami bezpośredniego przekazu wizualnego, mechanizmem jego

działania informacyjnego i artystycznego.

Fotografia jest zgodna z rytmem naszego życia. Niespokojnie poszukuje ona coraz nowych obrazów. Wraz z gromadzeniem wizerunków rośnie jej zachłanność. Jest coraz natarczywsza. Nie tylko rejestruje, ale, podatna wyobraźni, tworzy nowe byty. Wciąga nas w coraz inne przygody, porusza nas, nie daje nam spocząć.

Ale obecnie jest to mnożenie obrazów na innej zasadzie niż klasyczna rozwaga Edwarda Westona. Nie mamy już tej spokojnej pewności w podziale obrazów na dobre i złe. Gotowi jesteśmy pochłonać wszystko, co autentyczne, i uznać to za pełnowartościową fotografię. Natomiast formułowanie reguł pozwalających wyselekcjonować niektóre zdjęcia jako szczególnie dobre skłonni jesteśmy dziś uważać za zbytnią pedanterię i za uleganie naciskom konwencji pozafotograficznych. Rozumiem to jako objaw tworzenia się nowych kryteriów w stosunku do obrazu fotograficznego, a nie jako wyraz nihilizmu. W każdym razie jest to na pewno rodzaj protestu przeciw sądom powierzchownym, nie dającym pogodzić się z istotą fotografii. Poszukujący fotografowie coraz mniej zajmują się analizą poszczególnych obrazów, a coraz częściej przemawiają za pośrednictwem zestawów zdjęć, za pomocą których, przez wielokrotne powracanie do tych samych przedmiotów i wydarzeń, są w stanie nie tylko wszechstronnie je pokazać, ale przede wszystkim w pełni wykorzystać destrukcyjną siłę powtórzenia i możliwość stworzenia nowego układu na gruzach starych nawyków.