

Opis bibliograficzny: Alfred Ligocki, *Nowa podróż do kresu fotografii*, „Fotografia”, 1960, nr 4, s. 132-133

Uwagi: tekst nieedytowany

Słowa kluczowe: fotografia abstrakcyjna, malarstwo, grafika

Tekst:

Rozważając dotychczas zagadnienia fotografii abstrakcyjnej i jej miejsce pomiędzy malarstwem i grafiką z jednej, a fotografią artystyczną z drugiej strony, zbierałem materiał jak ta pszczołka z różnych kwiatów wyrosłych w różnych miejscach i na różnej, glebie. Kto inny tworzył obrazy, w których naturalistycznie dokładne przedmioty układały się w abstrakcyjne konstrukcje, a kto inny obrazy już w samej swej koncepcji odległe od potocznie postrzeganego wyglądu jakichkolwiek przedmiotów. Utrudniało to zarysowanie linii granicznej pomiędzy fotografią artystyczną o abstrakcyjnym układzie naturalistycznie ściśle określonych elementów, a „czystą abstrakcją”, którą uważam za emigrację z terenu fotografii na teren grafiki.

W którym miejscu ów emigrant mija kamień graniczny? Sprawa ta jest w ogóle trudna, nawet w malarstwie, gdzie czasem niełatwo określić u tego samego malarza, kiedy jeszcze jest przedmiotowy, a kiedy już abstrakcyjny. Otóż pokazana w grudniu 1959 roku w Gliwicach wystawa Tadeusza Teodorowicz-Todorowskiego pt. „Od abstrakcji obiektywnej do subiektywnej” pozwala nam nieco głębiej wniknąć w to zagadnienie.

Jeśli już pozostaniemy przy owym kwiecistym porównaniu, to nie mamy tu do czynienia z kwiatami bezładnie rozproszonymi po polach i łąkach ale z rodzajem działki doświadczalnej, na której zostały one uporządkowane właśnie pod kątem przechodzenia od abstrakcyjnego układu konkretnych przedmiotów do bezprzedmiotowej wizji plastycznej, realizowanej często bez użycia aparatu fotograficznego. Pierwsze z nich określa Todorowski mianem „abstrakcji obiektywnej”, a drugie „abstrakcji subiektywnej”.

Mniejsza o nazwy, moim zdaniem zresztą nie najszcześniejsze. Najważniejsze tu jest, że do założeń wystawy należy pokazanie owego momentu przejścia granicy. Przyznać trzeba, że oba sąsiadujące ze sobą terytoria nie zostały tu potraktowane zbyt sprawiedliwie. „Abstrakcja obiektywna” jest na wystawie nieporównanie słabsza, w najlepszych swych przykładach nie

wychodzi poza dość przeciętny poziom, a nawet spotykamy tu dzieła, które ze względu na elementarne błędy techniczne nie powinny w ogóle opuścić pracowni artysty. Natomiast „abstrakcja subiektywna” odznacza się wielkim bogactwem koncepcji i wysokim poziomem.

Na szczęście samo przejście granicy możemy obserwować na obrazie o dużej wartości. Oczywiście dopóki oglądamy rytmicznie ujęte bryły pni, czy deski płotu, nie dochodzimy jeszcze nawet do strefy granicznej. Dochodzimy do niej dopiero przy takich dziełach, jak „Pleciona symfonia”. Jest to najzupełniej normalne zdjęcie ażurowego dachu bez powiększenia ani zbliżenia, a więc odtwarzające jego potoczny wygląd, a jednak doznajemy wrażenia, że jest to obraz abstrakcyjny. Wynika to głównie z tego, że odtworzony został tylko wycinek tego dachu, co prawda dość obszerny. Bez wiedzy o przedstawionym przedmiocie nie traktujemy zatem tego zdjęcia jako przedmiotowe, podobnie jak ma to miejsce przy fotografiach mikroskopowych. Okazuje się zatem, że jeśli za granicę między fotografią abstrakcyjną a przedmiotową uznamy istnienie lub nieistnienie w niej potocznie postrzeganego wyglądu przedmiotów, to w tej „potoczności” akcentować należy przede wszystkim to, że ów wygląd jest nam znany, a nie to, że zdjęcie odpowiada wyglądowi przedmiotu oglądanego gołym okiem z „normalnej” odległości i z „normalnego” położenia. Okoliczność ta przesuwając określenie położenia kamienia granicznego w strefę czystego subiektywizmu, bo uzależnia je od wiedzy o świecie, [s. 133] posiadanej przez każdego poszczególnego widza a przy ujęciach fragmentów, najczęściej od jego spostrzegawczości.

Tak się rzecz ma tylko w strefie granicznej. Skoro się posuniemy w głąb terenu, sytuacja się wyjaśnia. Przy takich obrazach jak „Autostrada”, „Krypta” czy „Drapacze” znikają wątpliwości, czy mamy do czynienia z przedstawianiem przedmiotów, czy nie. Pojawia się tu jednak nowe zagadnienie, a mianowicie zagadnienie więzów istniejących między obrazami abstrakcyjnymi a potocznie przestrzeganym obrazem natury. Pospolicie uważa się, że takich więzów nie ma wcale, ponieważ od kilku wieków przyzwyczailiśmy się tylko do jednego ich rodzaju, a mianowicie do podobieństwa wyglądu. Nie tutaj miejsce na opis tych rozlicznych więzów nowych lub prastarych lecz już zapomnianych, jakie nawiązuje z tym obrazem natury plastyka współczesna. Jeśli ten problem poruszam, to czynię to dlatego, że dzieła Todorowskiego ilustrują różnorodność tych więzów dobitniej niż np. zdjęcia Bronisława Schlabsa. Ten ostatni, zbliżający się do granic pastiszu lub abstrakcji informel, dzieli z nią jej postawę ekspresyjną i emocjonalną z wszystkimi jej wadami i zaletami. Zdjęcia Todorowskiego, pokrewne raczej fotogramom Moholy-Nagyego z okresu „nowej rzeczowości”, są znacznie bardziej konstruktorskie i intelektualne i lepiej w nich można obserwować świadomy proces kształtowania, a zatem również proces stwarzania więzów.

Łatwiej tu więc dostrzec, że zwiewny „Żagiel” i dynamiczna „Krypta” są rodzajem przenośni, „Autostrada” lub „Rozkwitanie” ideogramem przedmiotów lub procesów sugerowanym przez tytuły, a nieco słabsza technicznie „Poświata” i znakomita w fakturowych efektach „Rozterka” — to jakby przedmioty-znaki tak charakterystyczne dla dzieł Paula Klee.

Obrazy Todorowskiego mają jeszcze jedną zaletę: nie kojarzą się natrętnie z jednokolorowymi reprodukcjami malowideł abstrakcyjnych. Oczywiście i tutaj narzucają się niekiedy dość ściśle analogie — np. „Drapacze” kojarzą się z Franciszkiem Kupką, a „Rytmy” z Alberto Magnellem — przeważnie jednak zdjęcia zachowują swój fotograficzny charakter co spokrewnia je w Polsce z grupą abstrakcjonistów krakowskich, jak Pawłowski lub Piasecki. Wskazuje to na możliwość zachowania przez emigrantów fotografii pewnych tradycji kraju rodzinnego i utworzenia na nowym terenie odrębnej grupy, wnoszącej swoiste, niedostępne dla grafiki możliwości plastycznego kształtowania.

Choć jednak dzieła Todorowskiego podobają mi się przeważnie w znacznie silniejszym stopniu, niż irytują ich częste wady techniczne, choć w pełni doceniam pewne wzbogacenie środków formalnych grafiki przez fotograficzną emigrację, to w konkluzji muszę za starym Katonem powtórzyć swoje *caeterum censeo*: fotografia abstrakcyjna jest nie tylko podróżą do kresu fotografii, nie tylko emigracją do kraju, w którym rządzą zasady kształtowania i oceny właściwe dla grafiki i malarstwa. Jest ona również rodzajem uniku, a nawet kapitulacji. Na tym nowym terenie fotograficy będą zawsze ubogimi krewnymi, którzy będą jeździć Fiacikami, podczas gdy ich sztucznie pozyskani zasiedziali kuzyni będą się rozbijać Cadillacami. Ten wspomniany kapitalik nowych środków kształtowania, przywieziony z fotograficznej ojczyzny nie uchroni ich od zaciągania pożyczek, a do rzeczy wielkich dojdą raczej dopiero wtedy, gdy się wynarodowią. Przykładów nie trzeba szukać daleko. Beksiński zaczyna się ostatnio w pełni wyżywać dopiero w malarstwie, a ponoć i Schlabs zaczyna malować. Być może, fotografia kolorowa poprawi nieco tę sytuację, choć i wówczas nie oczekuję rewelacji. Dotychczasowe doświadczenia wykazują, że podróż abstrakcjonistów do kresu fotografii kończy się w ślepych zaułku i nie zmieni tego fakt, że na jej trasie znaleźć można dzieła tak interesujące, jak omawiane tu zdjęcia Todorowskiego.