

Opis bibliograficzny: Antoni Dzieduszycki, *Fotografia nieartystyczna*, „Fotografia”, nr 5, 1971, s. 99-105

Uwagi: tekst nieedytowany

Słowa kluczowe: konceptualizm, dokument, ekwiwalent dzieła, proces tworzenia

Tekst:

Plener plastyczny „Osieki 70”¹ był widownią ostrej teoretycznej walki stoczonej o tak podstawowe zagadnienie, jak korelacje między sztuką a rzeczywistością, a raczej nawet zagadnienie konsekwencji coraz silniej zaznaczającej się obecnie tendencji do „roztapiania” sztuki w rzeczywistości. Była to więc w swym ostatecznym kształcie dyskusja o możliwościach dalszego istnienia sztuki.

Spór ten rozpoczął się od wystąpienia Jerzego Ludwińskiego, który w odczycie pt. „Sztuka w epoce postartystycznej”² postawił kilka tez, związanych z wyznaczanymi przezeń cechami sztuki „niemożliwej”, m.in. podkreślając: dewaluację oryginału dzieła, oraz wykonania tegoż dzieła własnoręcznie przez artystę; tendencję do wyeliminowania ze sztuki przedmiotu materialnego w ogóle; powstanie nowych, innych niż dotychczas zapisów dzieła sztuki; skomplikowanie relacji artysta — dzieło sztuki — publiczność do tego stopnia, że ta tradycyjnie nienaruszalna segmentacja trójczłonowa przestała mieć jakikolwiek sens; kompletny rozpad struktury dzieła sztuki, zarówno przestrzennej, jak czasowej; i co najważniejsze — wyraźne przeniesienie punktu ciężkości ze sfery strukturalno-przestrzennej lub czasowej dzieła na sferę pojęciową, na koncepcję oraz na ideę, którą należy rozumieć jako zespół koncepcji, dających w sumie nowy obraz rzeczywistości.

Już sama możliwość podjęcia dyskusji nad takimi tezami świadczy o niezwyklej rewolucji w sztuce, której jesteśmy dziś świadkami. Nie miejsce tu na zastanawianie się nad genezą i kolejnymi fazami tej rewolucji, natomiast warto by rozpatrzyć niektóre jej konsekwencje związane z fotografią.

W tychże Osiekach Zdzisław Jurkiewicz wygłosił odczyt pt. „Sztuka w poszukiwaniu istotnego”³, w którym podkreślał konieczność innego kontaktu sztuki z rzeczywistością, niż

miało to miejsce dotychczas. Píše on: „Trzeba więc — jak to już tylekroć czyniono — jeszcze raz spenetrować najbliższe otoczenie. Wiara w efektowny cud okazuje się, oczywiście, zawodna — niezmiennie konstatujemy «zwyczajne», nieustające trwanie życia (przedmioty, procesy): długie kolumny dni, których już nie ma i ich autentycznych świadków. [...] Nie chcąc być więźniem jakiegokolwiek formalizmu [...] tym bardziej czujemy potężniejące ciśnienie rzeczywistości: nie trzeba nam tropić za bretonowską «niezwykłością» — zwyczajną rzeczywistość należy uczynić niezwykłą...” I dalej: „Oczywiście ani przedmioty, ani sam materiał, ani nawet zdarzenia nie są celem, który chcemy osiągnąć: zdarzenia stanowią jedynie materiał do stanowienia sztuki. Natomiast przedmioty, względnie ich residua, czy ich **fotografie** [podkreślenie moje — A.D.], w tym ujęciu — «przerastające» same siebie — są jedynie koniecznym ogniwem w schemacie:

CZAS	PRZEDMIOTY	SZTUKA
zdarzenia		
procesy	„świadkowie”	zaistnienie
(residua)	(residua)	

W cytowanym tekście Jurkiewicza widzimy już, jak inną, niż dotychczas, artysta wyznaczył dziś rolę fotografii. Oczywiście fotografii nie mającej „samodzielnych” ambicji artystycznych, unikającej swych dotychczasowych funkcji, z wyjątkiem zadań typu dokumentacyjnego.

Ze zjawiskiem traktowania fotografii nie jako samodzielnego środka wyrazu artystycznego, równoległego, w tradycyjnym podziale na dyscypliny artystyczne, malarstwu, czy grafice, lecz jedynie jako tworzywa, lub środka do stanowienia sztuki spotkaliśmy się już dawno. W ruchu dada i surrealizmie fotografia, a raczej fotomontaż miały inną funkcję niż artystyczny kadr będący konkurencją dla obrazu sztalugowego. Konsek-[s. 102]wencje zastosowania fotomontażu jako samodzielnego środka zapisu w plastyce łączą się oczywiście z konsekwencjami, jakie przyniosło w niej zastosowanie kolażu i montażu z przedmiotów znalezionych. W sumie te rozwiązania warsztatowe przyczyniły się u schyłku lat 50-tych naszego wieku m.in. do powstania „nowego realizmu”, pop-artu i ruchu neodadaistycznego.⁴

Amerykanin Andy Warhol, dążąc do najpełniejszego przejęcia wszystkich sygnałów płynących ku nam z rzeczywistości, wprowadza do swych prac elementy żywcem przeniesione z reklamy, pism ilustrowanych i telewizji, robi filmy będące jedynie dokumentacją jakiegoś wybranego fragmentu z rzeczywistości, a nawet „pisze” książki będące wiernym odtworzeniem pełnego zapisu magnetofonowego i rozmów i swobodnie prowadzonych monologów, a wreszcie — co nas tu najbardziej interesuje — posługuje się chętnie fotografią banalnych, zwykłych przedmiotów i faktów, fotografią zbliżoną w dodatku do robionej przez najprzeciętniejszych

foto-amatorów, np. aparatami typu „Polaroid”. Natomiast Amerykanin pochodzenia szwedzkiego — Claes Oldenburg czy Niemiec — Wolff Vostell, stosując metody zbliżone do Warhola, również chętnie posługują się techniką fotomontażu, zwłaszcza przy przedstawieniu swych koncepcji „Dada-architektury”.⁵

W wypadku happeningów fotografia i film stanowią jedyną możliwość trwałego zapisu, który co prawda nie może być kopią, czy multiplem samego wydarzenia, ani nawet jego „reprodukcją”, niemniej ma wielką wartość dokumentacyjną. Mniej więcej podobnie ma się rzecz z zapisem takich działań i dokonań, jak ogromne wykopy Heizera, wielokilometrowe linie kreślone na pustyni przez W. de Maria, czy też gigantycznych emballages, w rodzaju tego, jakie zrobił Christo w Australii (milion stóp kwadratowych skalistego wybrzeża morskiego w pobliżu Sydney opakowanego w białą folię). Wobec niemożliwości objęcia wzrokiem tych działań przez człowieka stojącego na ziemi, wobec faktu, iż są to działania efemeryczne, fotografia staje się rodzajem e k w i w a l e n t u samego dzieła, utrwalając pewne jego cechy i pozwalając na odbudowanie w nas samych zarówno tych cech, które nie zostały przekazane, jak i — co chyba najważniejsze — p r o c e s u tworzenia.

Niekiedy fotografia zostaje dziś użyta w ten sposób, że staje się wyłącznie ekwiwalentem przedmiotu rzeczywistego, jak w wypadku słynnego zdjęcia asfaltu włożonego na miejsce wyciętego kawałka asfaltu. Podobnego zabiegu dokonał Włodzimierz Borowski w swym działaniu nazwanym „Fubki Tarb”⁶, kiedy doprowadził do konfrontacji stałych bywalców galerii z ich fotografiami, wykonanymi przez Tadeusza Rolke, podkreślając tym swe założenia traktowania publiczności galerii jako tworzywa do stanowienia dzieła sztuki. Był to jeden z pierwszych na naszym terenie przykładów „sztuki niemożliwej”, a ponieważ termin taki wówczas w ogóle jeszcze nie istniał, „Fubki Tarb” nazwano „anty happeningiem”.

Z nieco innego typu zjawiskiem spotykamy się w takich wypadkach, jak eksponowane na kilku wystawach, będących manifestacjami sztuki niemożliwej⁷ zdjęcia, pokazane m. in. przez Richarda J. Longa i Bruce’a Mc Leana. Były to fotografie zwykłej, przeciętnej rzeczywistości, podobne może nieco do przytaczanych już przykładów fotografii Warhola, m.in. mostu nad rzeką czy ulic miejskich. Tak samo intrygują nas rozłożone na stole gazety sfotografowane przez Josepha Kossutha.

Tu warto i należy przypomnieć, że tego rodzaju działania pojawiły się jednak już dawniej, m.in. i w Polsce. Zbigniew Dłubak od wielu już lat zajmuje się fotografowaniem przedmiotów banalnych. Od końca lat pięćdziesiątych wykonywał szczegółową dokumentację przedmiotów „niższego rzędu”, jak fragment ściany z kaloryferem, szuflada itd. Części tych fotografii Dłubak użył do aranżacji swego pierwszego environment — „Ikonosfery I” (1967 r.).

Równocześnie rozważania nad stosunkami strukturalnymi między intencjonalną stroną dzieła a jego materialnym znakiem, między zapisem a ideą, a także nad powiązaniem między przedmiotami, „a właściwie między ich znaczeniem dla nas”⁸, doprowadziły Dłubaka do konfrontacji przedmiotu i jego obrazu.⁹

Tak więc, opierając się na powyższych przykładach, możemy stwierdzić, że właśnie fotografia, ale nie ta siląca się na estetyzowanie obrazu, jest ważnym środkiem do uczynienia niezwykłą zwykłej rzeczywistości, przez wzmocnienie jakiejś wiązki wysyłanych przez nią sygnałów.

Oczywiście w rzeczywistości mamy do czynienia nie tylko z faktami, ale i z procesami, wśród których najbardziej frapującym i ciągle nie ujawnionym do końca jest proces twórczy.¹⁰ Rolę fotografii jako medium dla śledzenia procesu twórczego możemy obserwować np. w działaniach Michaela Snowa, a zwłaszcza w jego „Autoryzacji”. Snow posłużył się aparatem „Polaroid”, wykonując nim szereg autoportretów w lustrze. Każdą kolejną odbitkę Snow nalepiał na to lustro — następne było więc fotografią odbicia + fotografia odbicia zasłaniająca częściowo odbicie. Ta gra została przerwana w momencie gdy 4 fotografie umieszczone pośrodku zasłoniły całkowicie twarz autora, a piąta pojawiła się w lewym górnym rogu lustra. Całość dzieła jest właściwie kolejną, właśnie tą szóstą fotografią, która nie pojawiła się już na lustrze.

Tego rodzaju akcję, połączoną z jej natychmiastowym zanotowaniem, można by porównać z poszukiwaniami Andrzeja Lachowicza — które doprowadziły go do sformułowania teorii „sztuki permanentnej”, w której pisze on:

„Interesuje mnie tworzenie obrazu graficznego, lub fotograficznego, w którym zawarty byłby moment «niekończenia się» — będący transpozycją artystyczną matematycznej topologii, poszukiwania takiego odwzorowania, które nie mogłoby być poddane jednoznaczemu określeniu”.¹¹

*

Zanim w Osiekach podjęliśmy teoretyczną dyskusję o sztuce niemożliwej i sztuce pojęciowej, spotka[s. 103]liśmy się już w Polsce z bardzo interesującymi przykładami tego rodzaju poszukiwań twórczych. Pomijając tu wydarzenia prekursorskie, których przykłady podałem tylko wrywkowo w niniejszym szkicu,¹² warto przypomnieć, że poważną manifestacją tej sztuki było Sympozjum Plastyczne „Wrocław 70”. Znalazły się na nim też koncepcje wynikające niewątpliwie z teoretycznych i praktycznych poszukiwań w dziedzinie fotografii, lub też pozostające pod ich wpływem. Były to przede wszystkim: „Zespół przyrządów optycznych” projektu Zbigniewa Dłubaka, Natalii Lach-Lachowicz i Andrzeja Lachowicza oraz „Światowidy” Oskara Hansena.

„Zespół przyrządów optycznych” to kolejny i bardzo wyrafinowany w swym założeniu przykład gry między przedmiotem, jego poznaniem wizualnym i środkiem przekazu (określanym jako „dzieło sztuki”), gry, która podkreśla, iż termin dzieło sztuki należy odnosić nie do przedmiotu materialnego, lecz do „przedmiotu intencjonalnego”.

„Światowidy” natomiast są próbą podkreślenia walorów rzeczywistości miasta poprzez wykadrowanie pewnych jego fragmentów przy pomocy szklanych ścian umieszczonych wysoko nad ziemią kabin oraz próbą udokumentowania dokonanego we Wrocławiu dzieła odbudowy poprzez konfrontację widoków rzeczywistych z fotografiami tych samych fragmentów urbanistycznych z maja 1945 r. Osieki były niejako kontynuacją poszukiwań artystycznych przedstawionych na Sympozjum, a także ich teoretycznym podbudowaniem. Już na wystawie „Propozycje 1”, otwierającej ten plener, spotkaliśmy się z całym szeregiem ciekawych przykładów sztuki niemożliwej i pojęciowej (m.in. J. Chwańczyka, W. Gołkowskiej, B. Kowalskiej, A. Lachowicza, J. Rosołowicza), do których należały też te, które posługiwały się fotografią jako środkiem ujawnienia koncepcji lub procesu twórczego. I tak Włodzimierz Borowski przedstawił serię zdjęć, na których wykonuje wielokrotnie tę samą czynność podpisywania się, z tym, że za każdym razem przed nazwiskiem kreśli inne imię. Jest to więc jakby dokumentacja procesu „odklejania się” od własnej osobowości.

Natalia Lach-Lachowicz przedstawiła „dokument” działania w czasie, uzależnionego od czynników zewnętrznych, mającego niewątpliwie związek z teorią „sztuki permanentnej”.

Dyskusja teoretyczna w Osiekach, której ważnym elementem było niewątpliwie sformułowanie tezy, iż za realizację w sztuce należy uznać jakikolwiek sposób ujawnienia koncepcji, była niewątpliwie czynnikiem przyspieszającym tempo zmian w sztuce polskiej. Mieliśmy tego oczywisty dowód na zamykającej ten plener wystawie „Propozycje 2”. Wielu uczestników pleneru przedstawiło na niej prace będące kontynuacją ich dotychczasowych poszukiwań. Zwróćmy znów uwagę jedynie na te, w których fotografia została użyta jako dokumentacja działań lub środek ujawnienia koncepcji. W zakresie pierwszym były to fotografie wykonane jedynie wg wskazań autora koncepcji. Jarosław Kozłowski przeprowadził działanie polegające na umieszczaniu w bardzo różnych miejscach tabliczek z napisem „Strefa wyobraźni” (na słupach telegraficznych, na ulicach Koszalina, w morzu, w koszu na śmieci, na drzewach, budynkach itd.). Wykonanie dokumentacji akcji nie tylko nie zubożyło jej sfery pojęciowej, lecz niejako ją skondensowało. Zbliżony rodzaj użycia fotografii (również wykonanej na z e cenie autorki) przedstawiła Maria Michałowska, prowadząca przez tydzień dokumentację dwu różnych miejsc, o jednakowej godzinie. Jedno miejsce było stałe, drugie zmieniał się codziennie.

Bardziej skomplikowany sposób użycia fotografii przedstawiła Natalia Lach-Lachowicz. Jej „Kompozycja permanentna — List gończy” to zestaw 9 sześcianów oklejonych zdjęciami J. Ludwińskiego (o charakterze zdjęć policyjnych) i „dowodów rzeczowych”.¹³ Gra, jaką zaproponowała nam autorka „Listu gończego”, to gra wyobraźni, polegająca na próbie różnych zestawień sześcianów.

„Białe, czyste, cienkie płótno” — złożona kompozycja Zdzisława Jurkiewicza, była przygotowana już w czerwcu, jeszcze przed plenerem w Osiekach. Jurkiewicz również zaproponował widzowi grę, polegającą przede wszystkim na uzupełnieniu przedstawionego, m.in. przy pomocy fotografii, wydarzenia drogą odtworzenia go w wyobraźni.¹⁶ Oddziaływanie pleneru w Osiekach byłoby niewątpliwie mniejsze, gdyby nie została na nim wykonana przez Andrzeja Lachowicza dokumentacja szeregu podejmowanych tam akcji.

Kolejnym faktem, przyspieszającym tempo zmian w sztuce polskiej, była niewątpliwie wystawa Sztuki Pojęciowej w Galerii „Pod Moną Lisą” (Wrocław — grudzień 1970). Na wystawie tej znalazła się część prac z Osiek, ale nie tylko, bo przedstawiono również szereg nowych koncepcji, świadczących o tym, iż zainteresowanie sztuką pojęciową stale wzrasta wśród najbardziej aktywnej artystycznie części polskiego środowiska plastycznego. Zresztą wystawa ta pokazała także prace autorów dotychczas nie należących do tzw. „awangardy”, czyli jednak jakiegoś zamkniętego układu artystycznego. Wśród przedstawionych koncepcji, wchodzących w zakres moich niniejszych rozważań, znalazły się: prace Natalii i Andrzeja Lachowiczów oraz Zofii Broniek. Natalia Lach-Lachowicz przedstawiła „Rejestrację permanentną” — zapis fotograficzny tarczy zegara wykonywany co godzinę przez jedną dobę (17.11.1970). Andrzej Lachowicz pokazał dalsze rozwinięcie teorii „Sztuki Permanentnej”, nie posługując się zresztą notacją fotograficzną, lecz wykresem graficznym, a Zofia Broniek posłużyła się zdjęciami fotograficznymi przy swej pracy traktującej ironicznie „wzorzec człowieka”.

Tak więc jesteśmy świadkami, co jeszcze raz warto podkreślić, dynamicznych zmian w sztuce, dla których jest rzeczą charakterystyczną zupełny rozpad dotychczasowego podziału na poszczególne dyscypliny artystyczne. Zmiany te przebiegają bowiem na liniach przecięć i styków sztuki, nauki i filozofii. W tych działaniach „z pogranicza” oczywiście — jak to wykazałem — znajduje się wiele miejsca dla fotografii. Nie jest to jednak już właściwie wydzielona z innych dziedzin sztuki „fotografia arty-[s. 104]styczna, lecz po prostu techniczny środek zapisu. Dlatego też pozwoliłem sobie nieco przekornie nazwać ją „fotografią nieartystyczną”.

Antoni Dzieduszycki

PRZYPISY:

¹ VIII Spotkanie Artystów i Teoretyków Sztuki — „Osieki 70” (sierpień 1970 r.)

² Opublikowana w druku SP Galerii „Pod Moną Lisą” (Wrocław — grudzień 1970).

³ Tekst ten ukazał się w Odrze”, nr 3/71.

⁴ Te trzy terminy używane są często wymiennie lub (właściwiej) w sposób następujący: pop-art w odniesieniu do sztuki USA i zjawisk powstałych pod jej wpływem, „nowy realizm” do zjawisk na gruncie europejskim, a neodadaizm jako pojęcie szersze, obejmujące również poprzednie.

⁵ Pracę Vostella, w której posłużył się fotomontażem i montażem, mieliśmy okazję oglądać niedawno na wystawie „Technika i cywilizacja przemysłowa w malarstwie niemieckim — od romantyzmu do współczesności”.

Podobne działania do Vostella i Oldenburga możemy obserwować ostatnio i w Polsce, np.. w dokonaniach „Drugiej Grupy” z Krakowa (Lesław i Wacław Janiccy oraz Jacek Stokłosa).

⁶ Galeria „Pod Moną Lisą”, 1968 r.

⁷ A zwłaszcza na wystawie „Kiedy postawa staje się formą”. Berno-Amsterdam 1970.

⁸ Koncepcję tę przedstawił Z. Dłubak na wystawie „Fotografowie poszukujący”, Galeria Współczesna, Warszawa, styczeń 1971.

⁹ por. Z. Dłubak, „Fotografia — czynnik wyobraźni”, „Fotografia” 1970, nr 10.

¹⁰ por. J. Ludwiński, op. cit.

¹¹ por. „Fotografia” 1970, nr 7.

¹² Szersze opracowanie tych zagadnień przedstawiłem na łamach „Odry” w artykule pt. „Sztuka w procesie samozniszczenia”, „Odra 1971, nr 2.

¹³ Przedstawiona również na wystawie „Fotografowie poszukujący”, Warszawa, styczeń 1971.

¹⁴ jw.