

Opis bibliograficzny: Alfred Ligocki, *Podróż do kresu fotografii artystycznej*, „Fotografia”, 1971, nr 7, s. 147-155

Uwagi: tekst nieedytowany

Słowa kluczowe: *Fotografowie poszukujący*, metafora, znakowanie, kryzys, cywilizacja techniczna

Tekst:

Dla właściwej oceny wystawy „Fotografów poszukujących” konieczne jest podkreślenie zjawiska, które szczególnie wyraźnie wystąpiło w ostatnim dziesięcioleciu. Jest nim kryzys obrazu artystycznego i to nie tylko tego malarskiego, polegającego na organizowaniu plam barwnych na płaszczyźnie, ani rzeźbiarskiego, polegającego na organizowaniu brył w przestrzeni, ale także innych postaci obrazowania wykształconych w pierwszym półwieczu XX wieku. Zakwestionowana została sama przydatność unaoczniania świata widzialnego, i to nie tylko w postaci mniej lub bardziej wiernego przedstawiania jego wyglądu, ale również w tych postaciach, w których między strukturą wizualną obrazu a tymi wyglądami nawiązuje się związki codzienne od związku podobieństwa — stosunek metafory czy znakowania.

Przyczyny tego kryzysu są złożone. Szukać ich należy zarówno w dziedzinie ideowej, poznawczej, społecznej i moralnej, jak we wpływach współczesnej cywilizacji, a zwłaszcza techniki, oraz w przemianach stosunku człowieka do sztuki, określania jej istoty i swoistości i do zasad jej percepcji; szukać ich można także w niektórych właściwościach współczesnych koncepcji kształtowania plastycznego, a szerzej — organizowania wizualnych cech otoczenia człowieka. Niemożliwe byłoby zanalizowanie wszystkich tych przyczyn, których zaledwie część wymienilem. Ograniczę się tylko do kilku ich grup bezpośrednio związanych z problematyką wystawy.

Jedna z tych grup związana jest z procesem autonomizacji sztuki.

W ciągu kilkudziesięciu wieków swego istnienia plastyka zawsze spełniała funkcje pozaplastyczne: sakralne, propagandowe, moralizatorskie itp., a ekspresja i warstwa

semantyczna jej dzieł wiązała się bezpośrednio z tymi funkcjami: obraz w kościele nie był tylko obrazem, posąg króla był nie tylko portretem. Od renesansu nastąpił proces stopniowej autonomizacji sztuki i całokształt przeżyć wywoływanych u odbiorców, jak również cała treść semantyczna miały się coraz wyłącznie mieścić w warstwie sformułowań plastycznych. Sama zaś twórczość coraz bardziej ujawniała się w wolnej, suwerennej kreacji artysty. Tendencja ta doszła do pełnej realizacji w sztuce ostatnich 100 lat i doprowadziła do wielkiej dynamizacji sił kreacyjnych u twórców sztuki współczesnej i do powstania wspaniałych dzieł.

Obecnie jednak zaczynamy odczuwać ujemne strony tego stanu rzeczy. Pomijam tu rozległą i skomplikowaną problematykę społecznej samotności, którą artysta współczesny opłacił swą suwerennością — bo doprowadziłoby to nas zbyt daleko. Ograniczę się tylko do stosunku plastyka do tworzywa.

Uwolnienie artysty od pozaplastycznych służebności wysunęło na czoło jego kreacyjną wizję i jego stosunek do źródeł tworzywa, jakim jest świat widzialny. Spotęgowało się do stopnia nie znanego dawniej sztuce znaczenie dialogu plastyka z naturą. Ale tu natura tylko na początku przemian plastyki współczesnej za impresjonistów obejmowała świat przyrody — ziemię, roślinność, niebo i światło słońca czy księżyca.

W miarę rozwoju wiedzy i techniki, decydującego o kształtach współczesnej cywilizacji, dialog z przyrodą tracił na znaczeniu, i sztalugi ustawione w plenerze stały się czcigodnym zabytkiem. Cywilizacja techniczna — zwłaszcza w miastach — gruntownie zmieniła wizualną strukturę otoczenia człowieka. Olbrzymie metropolie ze swymi geometrycznymi bryłami zawrotnie wysokich budowli, agresywne działanie barwnych i świetlnych środków informacji i reklamy: kolorowe neony, olbrzymie oświetlone witryny zatłoczone chaotycznymi formami wystaw sklepowych itp. — oddzielają człowieka coraz szerszym pasem betonu, żelaza i szkła od natury. Natrętna inwazja maszyn w życie człowieka — od hal fabrycznych poprzez mechanizmy domowe, po zapełniające wąwozy ulic samochody, autobusy i tramwaje — wszystko to zrazu fascynowało przede wszystkim futurystów oraz Fernanda Légera, by po przekroczeniu progu przyswajalności przez człowieka — przekształcić się w przytłaczający koszmar. Koszmar ten domagał się interpretacji przez sztukę i tradycyjny prostokąt płótna pokrytego uporządkowanymi kolorami coraz częściej wydawał się nie przystosowany do tego zadania.

[s. 149] Ale nie te zewnętrzne właściwości cywilizacji technicznej były najważniejsze. Większy jeszcze wpływ na współczesny kryzys obrazu wywarł fakt, że w interpretowanej przez plastyka „naturze” coraz więcej pojawiało się przedmiotów maszynowo produkowanych. Artysta zaczyna odczuwać skłonność do identyfikowania z maszynowym produkowaniem przedmiotów samego plastycznego kształtowania, samych swych dzieł, dzieł sztuki w ogóle.

Stąd wzięły się dadaistyczne i surrealistyczne włączenia „przedmiotów znalezionych” czy „wyobcowanych” w kompozycję obrazu. Stąd wzięły się „ready made” Duchampa. Ta forma stosunku do przedmiotu nie jest jedyna. Stosunek do przedmiotu, określany przez teoretyków niemieckich jako „Dingerfahrung”, jest jednym z głównych wątków współczesnej problematyki plastycznej. Ciągnie się od Cézanne’a po dzień dzisiejszy. Od koncepcji obrazu-przedmiotu (tableau-objet) poprzez collages kubistów, dadaistów i surrealistów, manipulowanie przedmiotami znalezionymi i wyobcowanymi, plastykę „Merz” Schwitter-sa, fakturowe obrazy Fautriera czy Tapiesa po przestrzenne kompozycje współczesne.

Ale owo szczególne zafascynowanie przedmiotem gotowym nie wyczerpuje wpływu rozwoju cywilizacji przemysłowo-technicznej na plastykę współczesną.

W najwyżej uprzemysłowionych krajach Europy i Ameryki wciąż wzrastająca produkcja przedmiotów doprowadzała do zalania człowieka coraz większą ich masą, przekraczającą możliwości ich racjonalnego wykorzystania. To zagubienie człowieka w lawinie rzeczy w niemałym stopniu wpłynęło na kierunek twórczych poszukiwań wielu artystów, zwłaszcza w Stanach Zjednoczonych, co przejawiało się m.in. w kierunku pop-art.

Wreszcie przyczyną kryzysu obrazu artystycznego najbardziej związaną z problematyką naszej wystawy jest rozwój środków masowego przekazu wizualnego — fotografii, filmu, telewizji — które nie tylko odebrały obrazowi malarskiemu lub graficznemu monopol na ukazywanie rzeczywistości widzialnej, ale także stworzyły jakby replikę potocznego kontaktu wizualnego człowieka z tą rzeczywistością w postaci tzw. „świata w obrazku”. O jego cechach — zaletach i wadach — mówiłem i pisałem wielokrotnie, dlatego nie będę się na ten temat rozwodził. Ograniczę się tylko do stwierdzenia, że pojawienie się owego „świata w obrazku” szczególnie dobitnie postawiło przed plastyką konieczność stworzenia nowej koncepcji obrazu i nadania nowych form dialogowi twórcy ze światem zewnętrznym.

Na zakończenie rozważań o przyczynach kryzysu obrazu zwrócę uwagę na jeszcze jedną, związaną z autonomizacją plastyki. Łączy się ona z problemem warstwy znaczeń w obrazie. W obrazach przedstawiających warstwa ta rozłożona była jakby na dwie płaszczyzny. Określały ją sformułowania plastyczne z jednej oraz znaczenia desygnatów przedmiotów przedstawianych z drugiej strony. W plastyce współczesnej w miarę oddalania się od przedstawiania ku metaforze i znakowania, a już najpełniej w abstrakcji, cała zawartość semantyczna mieściła się wyłącznie w sformułowaniach plastycznych. I tu okazało się, że możliwości semantyczne tych sformułowań są ograniczone i zwłaszcza w sztuce abstrakcyjnej mniejsze niż w przedsta-**[s. 152]**wiającej. Stąd obok „doświadczenia przedmiotu” semantyka obrazu stała się drugim podstawowym problemem. Trudności w jego rozwiązaniu również

zrodziły zwątpienie w sens tworzenia obrazów. Początkowo próbowano tzw. nowej figuracji w postaci sztuki metaforycznej lub bliskiej ekspresjonizmowi, obecnie widzi się często nawrót do przedstawienia bądź w konwencji figuratywnego surrealizmu, bądź nawet w naśladowaniu dawnych mistrzów, jak Goya czy Rembrandt. Próby te jednak rzadko tylko przekonywają.

Ten kryzys obrazu artystycznego rodzi zjawiska patologiczne, gdzie bądź wskrzesza się gesty dadaistów, bądź rezygnuje się z dzieła sztuki jako przedmiotu zastępując go gestem. Wysypuje się salę wystawową piaskiem i zostawianie na nim śladów stóp przez zwiedzających uważa się za akt współkreatywności: facet siada w witrynie sklepowej i patrzy na ulicę uważając, że jest jednocześnie twórcą, dziełem sztuki, widzem itp.

W jakim stopniu kryzys ten dotyczy fotografii artystycznej? Niemal w żadnym i nieuświadomienie sobie tego faktu rodzi pomyłki, od których roi się na obecnej wystawie.

Wspomniałem już o tym, jak środki masowego przekazu wizualnego rodzące „świat w obrazku” decydująco przyczyniły się do kryzysu obrazu artystycznego. Otóż fundamentem tych środków jest fotografia. I jeśli fotografia bądź w swej nieruchomej postaci, bądź w ruchomej w filmie i telewizji tak gruntownie przekształciła obcowanie wizualne człowieka ze światem, to zawdzięcza ona ten fakt zasadniczej odmienności obrazu fotograficznego od plastycznego.

To, co w obrazie przedstawiającym stanowi punkt dojścia kreacyjnych wysiłków — osiągnięcie na płaszczyźnie iluzyjnego wyglądu trójwymiarowych przedmiotów i ich przestrzennego układu — stanowi w fotografii mechanicznie uzyskany punkt wyjścia dla fotograficznej kreacji. Ten mechanicznie uzyskany obraz odgrywa dla fotografa tę samą rolę, co pusty prostokąt płótna dla malarza, co już samo przez się określa odmiennosc procesu kształtowania. Do tego dołącza się autentyczność dokumentacji wizualnej, którą posiada każda fotografia, a nie posiada najbardziej naturalistyczne malowidło. Właściwość ta powoduje zupełną odmiennosc rozwiązania problemu znaczeń w obrazie. Warstwa semantyczna mieści się w fotografii całkowicie w jej desygnacie z tej prostej przyczyny, że fotografia jest z natury „przezroczysta” w stosunku do przedmiotu zdjęcia, a dzieło plastyczne — wręcz przeciwnie.

Dlatego też problematyka artystyczna fotografii, jest znacznie bliższa filmowi dokumentalnemu, z którym ma wspólne tworzywo i autentyzm dokumentacji a różny tylko problem ruchu i czasu niż w plastyce, z którą łączy ją tylko czysto zewnętrzna okoliczność, że w wyniku fotografowania otrzymujemy płaszczyznę papieru pokrytą uporządkowanymi plamami. Proces kreacyjny fotografa bliski jest zatem takiemuż procesowi filmowca, z tą istotną różnicą, że zagadnieniem centralnym dla fotografa jest „cięcie przez czas”. Zdarzenie, które filmowiec pokazuje w przebiegu czasowym, fotograf unieruchamia w momencie, w którym jego warstwa znaczeń jest najgęstsza, a ekspresja największa.

Wspomniane różnice dowodzą, że fotografii artystycznej nie obchodzą kryzysowe zagadnienia trapiące plastykę. Plastyka musi przedstawić gruntownie koncepcję samej siebie i porzucić odwieczne tradycje i nawyki, fotografia artystyczna zaczyna je dopiero kształtować.

Przejmowanie przez fotografię plastycznych zasad kształtowania sprowadza ją albo do wtórności reprodukcji, albo do wcielania się w strukturę dzieła plastycznego na prawach „ciała obcego”, jak kawałki tkanin czy desek przy collages.

Wystawa obecna znakomicie ilustruje to stwierdzenie. Nazwać ją można podróżą do kresu fotografii artystycznej. Znaczna większość eksponowanych prac ma niewiele wspólnego z fotografią. Ale choć byłoby rzeczą łatwą wykazać jałowe naśladowanie plastycznej awangardy i wtórność wielu rozwiązań, choć łatwo można by wykazać anachroniczną surrealistyczną proveniencję z lat dwudziestych wariacji Wiesława Janickiego z moczącą się w niej fotografią, skrzyni Jadwigi Przybylak, z której wystają fotografie rąk i nóg, czy spopolitowany od „oczu Nadii” z 1926 r. motyw zwielokrotnionych fragmentów twarzy Janusza Bąkowskiego — to jednak wolę zająć się wyszukiwaniem „sprawiedliwych z Sodomy”, ukazujących fotografii artystycznej nowe perspektywy.

Wbrew pozorom można ich łatwo znaleźć.

Fotografia artystyczna znalazła — jak dotąd — najpełniejszą konkretyzację w zdjęciach sublimujących odkrywczy fotoreportaż, a najcenniejszymi jej manifestacjami były problemowe wystawy Steichena i Pawka oraz fotore-[s. 155]portáže i książki fotograficzne artystów grupy „Magnum”. Nie znaczy to jednak, by była to droga jedyna.

Obszarem zupełnie prawie nie spenetrowanych możliwości jest problem czasu w fotografii artystycznej. U nas właściwie poruszał go jedynie Edward Poloczek. Chodzi tu nie tyle o wspomnienie „ciąćce przez czas”, ale o organizowanie bądź w samych zdjęciach przebiegów czasowych, bądź organizowanie czasowe percepcji zestawu zdjęć w postaci struktury czasowo-przestrzennej. Jedyną jak dotąd odkrywczą koncepcją tego typu była „Ikonosfera I” Zbigniewa Dłubaka. Na wystawie mamy kilka ciekawych propozycji. Jedną z nich stanowią pełne ekspresji zdjęcia oglądanej z bliska z różnych ujęć dłoni Andrzeja Pawłowskiego i do pewnego stopnia zestaw aktów męskich Elżbiety Tejchman, które utrwalają jakby czasowe fazy percepcji motywu.

Bardzo interesującą próbą konstrukcji czasowo-przestrzennej jest praca Józefa Robakowskiego, w której identyczne zdjęcie mężczyzny naklejone jest na rolki, które okręca się na podobieństwo dworcowych rozkładów kolejowych. W rezultacie pojawiają się na każdej rolce coraz to inne fragmenty owej postaci, wchodząc ze sobą w zmienne stosunki.

Wreszcie za rodzaj ikonosfery uznać można czarny labirynt Michała Boguckiego i Jacka Laskusa, gdzie śledzi się jakby wstęgowy układ halucynacyjnych zdjęć z jakiejś hulaszczęj prywatki. Tutaj widzimy zresztą pewne filiacje z filmem.

Drugim polem możliwości wydaje się konfrontowanie zdjęć z odpowiednio ekspresyjnymi układami rzeczywistych przedmiotów. Bardzo ciekawym przykładem takiego spięcia była wystawa w toruńskiej starej kuźni.

Na wystawie dość prymitywne zestawy Dłubaka, konfrontujące np. dziurę w tkaninie lub gaśnicę z ich fotograficznym wizerunkiem, stanowią tylko aluzję do tej pasjonującej problematyki.

Nie chciałbym rozciągać tej już i tak przydługiej wypowiedzi przytoczeniem dalszych przykładów. Chciałbym tylko podkreślić, że gdyby potrafiły one samych autorów lub innych artystów fotografów zainspirować do dalszej penetracji tych obszarów bez imitowania bezradnych gestów współczesnej awangardy plastycznej, wystawa obecna, mimo jej kardynalnych pomyłek, odegrałaby pozytywną rolę w polskiej fotografii artystycznej.