

**Opis bibliograficzny:** Zbigniew Dłubak, *Czy istnieje fotografia abstrakcyjna?*, „Fotografia”, 1959, nr 7, s. 315-318

**Uwagi:** tekst nieedytowany

**Słowa kluczowe:** fotografia abstrakcyjna

---

**Tekst:**

## I. Wstęp

Bez przesady można powiedzieć, że sztuka nowoczesna ma dziś bardzo szeroki krąg odbiorców; nie są to już tylko wybitni znawcy przedmiotu, ani snobi, których nigdy nie brak wokół świata artystycznego, ale odbiorcy we właściwym tego słowa znaczeniu. Sztuka nowoczesna jest odbierana — nie oznacza to jednak, że jej problematyka jest dostatecznie jasna dla wszystkich zainteresowanych. I może nie stanowi to tak wielkiego uchybienia wobec tego, że najbardziej przekonującym na rzecz sztuki nowoczesnej dla opinii publicznej stał się fakt coraz szerszego zasięgu jej wpływów na różne dziedziny życia, jej stały rozwój; niepoślednią też rolę odegrało obycie z jej formami, czy jak kto woli — przyzwyczajenie się do nich, pójście za modą, czyli najniewinniejsza forma publicznego snobizmu. Wymieniam wszystkie te przyczyny stałego zwiększania się popularności sztuki nowoczesnej, by tym silniej podkreślić znikomą rolę popularyzacji jej problematyki. Jest to oczywiście przymiotnik w nos, jaki otrzymali od rzeczywistości wszyscy zwolennicy apostołstwa, do których to zalicza się zresztą i autor niniejszego artykułu.

Choć taki właśnie jest stan rzeczy, uważam, że rozpowszechnianie najnowszych zagadnień teoretycznych sztuki i najnowszych idei artystycznych jest konieczne. Dotyczy to przede wszystkim pewnych określonych środowisk. O ile bowiem dla szerokiej popularyzacji ma to, jak mówiłem, znaczenie drugorzędne, to przecież w środowisku inteligenckim odegrało poważną rolę. Problem ten jednak najbardziej dotyczy samych artystów. Powierzchnowa znajomość tych zagadnień przez twórców, którzy pozwolili się unieść fali nowoczesności, narobiła wiele szkody. Sam fakt masowego przechodzenia na pozycje nowoczesności nie jest zjawiskiem ujemnym. W sztuce (zresztą nie tylko) działo się tak zawsze. Nowe — przyjmowane zrazu opornie — w pewnym momencie stawało się obowiązujące nawet dla tych, którzy jeszcze wczoraj swą twórczością i poglądami zajmowali krańcowo przeciwne

stanowisko. Jednakże taka zmiana — porzucenie tego wszystkiego, co stanowiło istotę pracy artystycznej a zatem istotę najgłębszych przeżyć, i przyjęcie czegoś nowego, z czym w pierwszych chwilach nie umiemy się obchodzić i nie możemy być pewni nawet, czy w ogóle do tego przywykniemy, czy zżyjemy się z tym innym niż dotychczas sposobem odczuwania, [s.316] inną techniką pracy — zmiana taka to poważny przełom nie tylko w poglądach, ale i w całym życiu artysty. Chyba że dokonana ona została w sposób całkiem cyniczny, ale wówczas trzeba by chociaż pamiętać, że nie da się zamydlić oczu obeznanego ze sprawą widzowi tylko powierzchownym wyznawaniem nowej formy artystycznej. Nie wolno zapominać, że obecnie znany nam kształt sztuki nowoczesnej nie jest wynikiem przypadku i odrzucenia wszelkich reguł, a przeciwnie, powstał on jako rezultat usilnych, świadomie przeprowadzanych poszukiwań twórczych; artyści nowocześni doskonale zdawali sobie sprawę z tego, dlaczego pracują tak, a nie inaczej, i do czego taka praca ma ich doprowadzić. Do współpracy nad poszukiwaniem nowych środków wyrazu wprzęgnięto odkrycia przyrodnicze, osiągnięcia filozoficzne, a nawet współczesną technologię materiałów. Sztuka posłużyła się nauką i odwrotnie, wzięła na siebie pewne zadania poznawcze, których nauka swymi metodami nie jest w stanie rozwiązać. Jakże mizernie przy tym ambitnym intelektualnym rozmachu sztuki nowoczesnej wyglądają niektóre płytkie naśladownictwa jej zewnętrznych form, pozbawione cechującego ją żaru dociekliwości wobec otaczającego świata i chłodu bezwzględnej wiwisekcji wobec najgłębszych wnętrza psychiki ludzkiej.

W fotografii sprawa poszukiwania nowoczesnych form twórczych jest niezmiernie skomplikowana i dlatego może pozornie mniej masowy charakter niż w innych gałęziach plastyki ma tu przechodzenie artystów na pozycje nowoczesne. Dlatego pozornie, że nowoczesność w fotografii ma mniej oczywistą formę niż [s. 318] np. w malarstwie, a poza tym jest tu ona bardziej różnorodna, do tego stopnia, że wytworzyły się obecnie dwie zupełnie niezależne i całkiem od siebie różne jej drogi. Nie chodzi w tym przypadku o dwa różne kierunki, lecz o całkowicie inną interpretację fotografiki jako dziedziny artystycznej, inne wyzyskanie jej środków a co za tym idzie całkowicie inny zespół elementów formalnych w każdej z nich. Pisano już o tym niejednokrotnie, lecz dla uniknięcia nieporozumień (mam pisać o jednej z tych dróg, a nie chciałbym być posądzony o niedostrzeganie tej drugiej, lub o deprecjonowanie jej znaczenia jako sztuki nowoczesnej) warto chyba jeszcze raz pokrótce tę rzecz przypomnieć.

Fotografia jest techniką utrwalania obrazów podobnych do tych, które tworzą się na siatkówce oka ludzkiego. Mówię o tym nie po to, by poglądowo wyjaśniać budowę aparatu fotograficznego, jak to czyni wielu autorów popularnych podręczników, lecz aby podkreślić

fakt samoczynnego, automatycznego w zasadzie, a więc dokonywania zapisu zależnego od budowy przyrządu; przyrząd zaś sam — trzeba pamiętać — został skonstruowany przez człowieka do tego właśnie celu, a więc określana tu jego funkcja jest rzeczą zamierzoną. Właściwością oka ludzkiego jest rozpoznawanie świata (otoczenia) w formie rzutu środkowego (perspektywicznego) — taki też obraz przenosi i aparat fotograficzny na materiał światłoczuły, który podlega później obróbce laboratoryjnej, w wyniku czego otrzymujemy zdjęcie, wzbudzające w nas przypomnienie percepcji przedmiotów rzeczywistych. Utrwalanie obrazu perspektywicznego jest więc celem procesu fotograficznego (pomijam tu oczywiście różne inne możliwości wykorzystania materiału światłoczułego, jak szulzografia czy rentgenografia — cały czas mam na myśli fotografię, tj. stosowanie aparatu fotograficznego w połączeniu z materiałem światłoczułym). Obraz fotograficzny jest zatem dla fotografii elementem danym — posługuje się ona nim tak, jak teatr posługuje się aktorem: przy zmianie formy z tradycyjnej na nowoczesną nie zastąpiono aktora czymś zupełnie innym, bowiem teatr polega na grze aktora — zmienił się tylko sposób tej gry. W nowoczesnej fotografii pozostaje więc obraz fotograficzny jako podstawowy czynnik — zmienia się tylko rola tego obrazu, zmienia się sposób jego oddziaływania.

Najprostszą drogę wybrali fotografowie-publicyści, czy, jak kto woli, reporterzy. Dokumentalność fotografii posłużyła do pokazania życia od strony najbardziej wzruszającej prawdy. Osiągnięto to przez wybór takich zdarzeń, które poza swym jednostkowym charakterem mówią jeszcze o jakichś rzeczach ogólnych (choć nie zawsze typowych). Ta reprezentatywność pewnych faktów dla problemów o znaczeniu społecznym, obyczajowym czy kulturalnym graniczy czasem z metaforą, jednak chyba w pełni jej nigdy nie osiąga — przynajmniej w dotychczasowej koncepcji tego rodzaju fotografii. Jest to niewątpliwie poważnym brakiem i powoduje wątpliwości, czy w ogóle fotografię tę można traktować jako sztukę. Doszło do takich konfliktów na tym tle, że na samo określenie „fotografia artystyczna” reporterzy zgrzytają zębami i odwrotnie, wielu fotografików choruje na myśl o „reportażu”. Ale nie zajmujmy się tu plotkami z zaścianka fotograficznego. Sporu tego nie rozwiązaliśmy rozpatrywaniem antagonizmów. Pozostaje nieodwracalny fakt, że młoda fotografia reportażowa rozwija się i zdobywa sobie coraz liczniejszych zwolenników. Jej skrótowość, syntetyczność i nieograniczone możliwości kompozycyjne należą na pewno do nowoczesności. O reszcie zadecyduje dalszy jej rozwój.

Istnieją jeszcze inne rodzaje fotografii, korzystające z obrazu perspektywicznego w skali normalnie przez człowieka obserwowanej, ale nie tu miejsce na analizowanie ich — mamy przecież mówić o fotografii abstrakcyjnej, która stanowi nurt fotografii nowoczesnej,

krańcowo inny (nawet nie przeciwstawnie) niż fotografia publicystyczna. O tym w następnym numerze „Fotografii”.

(dcn)