

**Opis bibliograficzny:** Zbigniew Dłubak, *Czy istnieje fotografika abstrakcyjna?*, „Fotografia”, 1959, nr 8, s. 367-370

**Uwagi:** tekst nieedytowany

**Słowa kluczowe:** fotografika abstrakcyjna, grafika

---

**Tekst:**

## II

### Fotografika czy grafika?

Obok fotografii publicystycznej, niezależnie od niej — z trudem, wśród wielu nieporozumień i potknięć, toruje sobie drogę drugi nowoczesny kierunek, który powszechnie, poprzez analogię z malarstwem, nazywany jest fotografiką abstrakcyjną.

Stwierdzam, że takie zjawisko istnieje i najprościej byłoby uznać je *de facto*, a na pytanie zawarte w tytule od razu odpowiedzieć: tak, fotografika abstrakcyjna istnieje. Ale przecież nie chodzi o odpowiedź formalną, a nad problemem tym warto się zastanawiać jedynie wówczas, gdy w wyniku otrzymamy próbę analizy samego terminu, jak i systematyki zjawisk zachodzących w plastyce nowoczesnej w ogóle oraz w fotografice. Poza tym zakwestionować można przyjmowanie istnienia jakiegoś zjawiska tylko na podstawie ogólnie przyjętych terminów i pojęć — wynikają one często z uproszczeń językowych i analogii z innymi, podobnymi zjawiskami w pokrewnych dziedzinach; po szczegółowym przyjrzeniu się dochodzimy często w takich przypadkach do wniosku, że te przyjęte terminy nic nie oznaczają, a zjawisko nimi określone redukuje się — przedmioty w nim występujące dają się zaliczyć do klas inaczej oznaczonych i równie powszechnie znanych. Taka redukcja fikcyjnych zjawisk jest niesłychanie pożyteczna — umożliwia właściwą orientację w przedmiocie i poprzez eliminację terminów bez pokrycia w rzeczywistości, pozwala precyzować i kompletować niejako znaczenie określić już znanych, a w razie istotnej potrzeby ustalać nowe terminy poprzez wyodrębnianie nowych klas przedmiotów i właściwych im zjawisk.

[s.368] W przypadku fotografii abstrakcyjnej mamy właśnie do czynienia z wyjątkowym zlepkiem nieporozumień i kompilacji. Zanalizowanie tego i odnalezienie właściwych rodowodów oraz poczynienie dokładnych rozgraniczeń natrafia na niepokonane

przeszkody. Stwarza je przede wszystkim fakt istnienia obok siebie dwu odrębnych koncepcji fotografii nowoczesnej, o czym była mowa we wstępnym odcinku tego artykułu, a ponadto możliwość dwojakiego interpretowania samej fotografii abstrakcyjnej. Jedna interpretacja oparta jest na ogromnym podobieństwie formalnych środków fotografii i malarstwa czy grafiki i dopatruje się w nich głównych wartości sztuki fotograficznej. Wchodzą tu w grę takie podobne cechy obrazu graficznego i fotograficznego jak komponowanie na płaszczyźnie dwuwymiarowej, stosunek tej płaszczyzny do przestrzeni trójwymiarowej, gama walorowa użyta jako środek budowy elementów przestrzennych itp.; dalej wynika z tych podobieństw również możliwość stosowania tych samych zasad kompozycyjnych w sensie sposobu podziału płaszczyzny i zapełniania jej różnorodnymi elementami. Inna, zupełnie różna koncepcja chce, by wartości fotografii wydobyte zostały przez jej niepowtarzalną gdzie indziej specyfikę techniczną.

Zatrzymajmy się nad pierwszym sposobem rozumienia fotografii abstrakcyjnej. Pamiętamy niektóre fotogramy Schlabsa, Pawłowskiego czy Piaseckiego. Na pierwszy rzut oka robią one wrażenie reprodukcji grafiki. Dopiero po bliższej analizie stwierdzić można, że pewne cechy tych obrazów wskazują na technikę fotograficzną. Dowodzi tego na przykład nieosiągalna w inny sposób ostrość rysunku przy miękkości pełnej skali światłocieniowej. Mimo różnic odnoszących się do strony technologicznej i wskazujących na odmienną technikę wykonania — znajdujemy pełne podobieństwo w samych założeniach artystycznych i w ich kompozycyjnej realizacji.

Ta zewnętrzna analogia, której wynikiem jest nasze wahanie, gdzie zakwalifikować takie fotogramy: do grafiki czy fotografii, nie jest jednak sprawą zasadniczą. Wynika ona z bardziej istotnych, ukrytych głębiej przyczyn, a sama jest tylko ich zewnętrznym objawem. Obok reprodukowanych są dwa fotogramy: Hartwiga i Plewińskiego. Pierwszy jest obrazem fragmentu architektury, drugi przedstawia jelenia. Te lapidarne określenia przedmiotów wykorzystanych do zrealizowania obu fotogramów wyrażnie jednak nie wystarczają nam przy ich opisie. Jest coś, co nas zaskakuje w czasie oglądania tych obrazów. Przeciętny widz, obeznany trochę z wystawami fotograficznymi, powiedziałby, że oba te fotogramy cechuje niecodzienne czy oryginalne ujęcie. Słowo to, zbanalizowane przez częste używanie w przypadkach braku precyzyjniejszego wyrażenia pod ręką, w tej sytuacji wyjaśnia nam dość dużo. Właśnie chodzi o ujęcie, o poddanie przestrzeni trójwymiarowej rygorom płaszczyzny, wyznaczenie każdemu elementowi przestrzennemu ściśle określonego odpowiednika na płaszczyźnie, który spełnia w ten sposób podwójne zadanie: reprezentuje przestrzeń trójwymiarową i organizuje płaszczyznę kompozycyjnie. Powiadam: reprezentuje, bo brak w

tych fotogramach dążenia do iluzyjności — złudzenie przestrzenne albo jest starannie unikane, albo dawcowane z dużą ostrożnością. Jest natomiast reprezentowanie, wymiana jednych wartości na drugie, tłumaczenie z języka przestrzeni na język płaszczyzny. Pochodzi to jeszcze od kubizmu który podjął całą tę zawiłą problematykę i w ten sposób odsłonił jedną z podstawowych [s. 370] tajemnic sztuki malarskiej. Powracając do naszych rozważań, trzeba stwierdzić, że graficzność czy malarskość nowoczesnej fotografii zawiera się w przejęciu żywcem graficznej i malarskiej problematyki. Ale to jeszcze me wszystko, bo konsekwencją stawianych sobie przez artystę zadań jest wybór odpowiedniej metody pracy. I tu w przytoczonych fotogramach, jak i fotogramach Pawłowskiego i Piaseckiego obowiązuje metoda konstruowania obrazu, budowania go z poszczególnych elementów. Obojętne jest czy elementy te artysta tworzy w wyobraźni, czy otrzymuje gotowe, w każdym razie obraz jako całość powstaje według ustalonej zasady. Nie jest istotne również to, czy zasada ta została przemyślana przed rozpoczęciem dzieła, czy uformowała się w trakcie jego tworzenia (fotograf zasadę kompozycyjną przyjmuje najczęściej dopiero po zobaczeniu przedmiotu, ale znam przypadki, kiedy malarz rozpoczynając pracę nie tylko nie znał zasady kompozycyjnej, ale nie zdawał sobie dokładnie sprawy z tego, jakie elementy formalne będą stanowiły budulec jego obrazu). Specjalnie za przykład dałem fotogramy przedmiotowe, jako bliższe czystej fotografii, choć zasadę ich budowy można by zaliczyć do abstrakcji, gdyż wyobrażane przezeń przedmioty spełniają raczej rolę elementów formalnych i zostały, jak powiedziałem, wykorzystane do zrealizowania fotogramu, a właściwie wykorzystana została ich forma do stworzenia formy nowej, niezależnej od pierwowzoru, tj. do stworzenia obrazu, który ma być zupełnie autonomiczny. (Jest to zupełnie różny sposób traktowania materiału przedmiotowego niż np. w fotografii publicystycznej, gdzie przedmioty są elementami kompozycyjnymi nie swoją formą, lecz znaczeniem.)

Metoda rozciągania obserwacji w czasie, rozdzielania wrażliwości pomiędzy różne przeżycia i doznania, odszukiwania poszczególnych elementów w magazynach pamięci i w rezerwuarach otaczającej rzeczywistości, a potem budowania obrazu, komponowania go z części w jedną organiczną całość, jest identyczna z tym trybem postępowania, który każe fotografowi tak szukać motywu i tak później dobierać kąt widzenia, oddalenie, kierunek oświetlenia, żeby tym, obcym sobie formalnie przedmiotom narzucić w jednym, jedynym aspekcie zasadę łączącą je w zamkniętą kompozycję. Jeszcze bardziej „po malarsku” postępuje ten fotograf, który część elementów swego obrazu uzyskał przez zaczernienie kliszy fotograficznej (w aparacie fotograficznym, lub nawet i bez jego pomocy), resztę zaś, już czysto graficznym sposobem, wydrapał w mokrej emulsji, albo zmodyfikował pierwotny,

fotograficzny rezultat stopieniem powierzchni płyty negatywowej. I nie to graficzne drapanie emulsji decyduje znów o nefotograficzności takiej sztuki. To metoda komponowania obrazu jest tu decydująca.

W tej interpretacji fotografia abstrakcyjna nie istnieje — redukuje się ona poprzez włączenie do grafiki, lub szerzej mówiąc — do malarstwa. Oczywiście, nie ujmuje to wartości tak uprawianej grafice, przeciwnie, jest to sztuka pełna nowatorstwa technicznego i inwencji twórczej. Zresztą niektóre obrazy powstałe w ten sposób świadczą o niej jak najlepiej.

Zagadnienie jednak nie zostało wyczerpane i o czysto fotograficznych możliwościach sztuki abstrakcyjnej pomówimy w następnej części artykułu.

(dcn.)