

**Opis bibliograficzny:** Jerzy Olek, *Foto-grafika między fotograficznym obrazem świata a światem fotograficznego obrazu*, "Nurt", 1976, nr 9, s. 12-16

**Uwagi:** tekst nieedytowany

**Słowa kluczowe:** rzeczywistość, grafika

---

**Tekst:**

## FOT-ART

Jak w zaistniałym integracją krajobrazie, w którym sztuka oddaje się rzeczywistości, a rzeczywistość przekracza granice sztuki, zaznacza swą obecność klasyczna grafika - w końcu jedna z najbardziej zachowawczych dziedzin?

Jak odświeża swój starzejący się język?

Jak broni odrębności - trzymając się kurczowo uświęconych wiekami doświadczeń tradycyjnych technik, czy wręcz przeciwnie, zarzucając je dla na wpół maszynowych, nowoczesnych metod precyzyjnego powielania; hołdując starym kanonom, czy poszukując nowych uzewnętrznień, paralelnych z rangą współbrzmiających z dniem dzisiejszym treści?

A są to pytania o tyle istotne, że przecież nic spośród plastycznych gatunków nie jest współczesnemu człowiekowi bardziej bliskie od wytworów powielanej sztuki. Składa się zresztą na to bardzo wiele przyczyn.

Po pierwsze - obraz odbity z klocka już od kilku stuleci z powodzeniem zaspokaja potrzebę powszechnego - przez kolportaż powielanych wizerunków - komunikowania.

Po drugie - z równym skutkiem jak w czasach dominacji drzeworytu, tak obecnie przez typografię przemysłową, umożliwia grafika wielokrotność przy jednoczesnym zachowaniu cech autentyzmu.

Po trzecie - nie stanowi dysonansu w coraz bogatszej gamie imitacyjnych trendów kulturowych.

Po czwarte wreszcie - bliska jest sztuce reklamy, a tym samym i ikonografii ulicy, z całym jej materiałem wizualnym.

Poza tym szeroko pojęta grafika, tak artystyczna jak i informacyjno-użytkowa - choć podział ten jest już właściwie anachronizmem - w różnych postaciach i odmianach, niczym "odcisk życia", coraz ściślej przylega do wyobraźni i psychiki obcującego z nią na co dzień człowieka. Jako przedstawiciel społeczeństwa industrialnego, na wszelkie aspekty współczesnego życia patrzy on przez pryzmat masowych środków przekazu. Świat widzi przez ramki niekończącej się lawiny obrazków (fotografii prasowej, reklamowej, grafiki, obrazu telewizyjnego, filmowych kadrów). Zrozumiałe więc, że i - przewrotna w manipulowaniu fetyszami i mitami - awangarda, korzystając z doświadczeń pop-artu, szeroko czerpie z barwnej palety plastycznych atrybutów nowoczesnej architektury i wizualnego kształtowanego przez mass-media społecznego życia.

Stąd wielkomiejskie totemy - detale wzięte bezpośrednio z ulicy i witryn sklepowych, zaczerpnięte z ogłoszeniowych słupów i stacji metra, przeniesione z monitorów tv, bądź przekopiowane z ilustrowanych magazynów, służą wielu artystom za wyraziste komponenty irrealnych zestawień; zderzeń, będących nosicielami odmiennych jakościowo treści. I choć wymowa kompozycji z reguły opiera się na zaczerpniętych z rzeczywistości cytatach, nowy kontekst podnosi je do rangi symboli.

Oczywiście czołowym medium naturalistycznej sztuki mogła zostać jedynie, i została, fotografia; potrafiąca spełnić wymóg obiektywności, ale i zadośćuczynić precyzji odwzorowań. Potęgująca się fotograficzność całej współczesnej plastyki, a już szczególnie grafiki, wpłynęła z kolei na stopniowe odchodzenie od dosłownej ilustracyjności samej - traktowanej jako twórczość - fotografii. Nie mówiąc już o zarzuceniu przez nową generację skłaniających się ku refleksji intelektualnej artystów-fotografików uprawianego przez ekspresjonistów starej daty "kreacjonizmu". Kierunku, który polegał na "uartystycznieniu" czystej fotografii za pomocą "technik szlachetnych"; czyli na - zadającym gwałt naturze fotografii - przerabianiu zdjęć na pseudo-grafiki.

Inaczej traktuję fotografię zafascynowana nią grafika. Dokonując wyboru motywu z banalnej często fotki, anektuje potrzebny jej okruczeństwo zachowując całą jego istotę. Nie roni nic z cennej dla niej fotograficzności, mimo przeprowadzenia na wybranym foto-elemencie szeregu rozmaitych zabiegów w rodzaju redukcji walorów, multiplikacji, czy rozbicia przez raster cytowanego fragmentu zdjęcia.

A więc podczas gdy fotografika doszczętnie się skompromitowała, foto-grafika zrobiła zawrotną karierę. Tamta, pokutując jeszcze w konserwatywnych salonach, jest już tylko przejawem estetycznego zwyrodnienia fotografii. Ta, jako forma "ugraficznienia" zdjęciowego obrazu święci triumfy tak na niwie artystycznej jak i użytkowej. "Bebechowata", rodem z akademickiego lamusa fotografika stała się zatem wyrazem skrajnego eklektyzmu dziedziny zwanej fotografią artystyczną. Foto-grafika natomiast - prostym, oszczędnym w środkach wyrazu wizualnym komunikatem; foto-obrazem i lapidarnym foto-przekazem, wyzwolonym nie tylko z tyranii wyszukanego estetyzmu, ale i pozbawionym wybujałej ekspresji. Termin "fotografika" rozpropagował przed laty Bułhak; "foto-grafikę" podniósł do rangi sztuki Cieślewicz, nasycając to niczym pozornie nie różniące się od poprzedniego słowo inną zupełnie treścią. [s.13:]

Zrodzony z potrzeb reklamy i typografii nowy jakościowo związek fotografii z grafiką jest wszakże zrozumiały zarówno ze względów cywilizacyjno-kulturowych, jak i oczywisty z punktu widzenia cech samej techniczno-technologicznej procedury. Czyż bowiem negatyw nie jest specyficznym rodzajem matrycy? Czy tak samo jak z drewnianego klocka, bądź miedzianej blachy, nie można otrzymać wielu jednakowych odbitek z celuloidowej kliszy? Czy wreszcie heliografie wprowadzone przez Hillera, a z powodzeniem uprawiane i w wiele lat po nim, choćby przez Piaseckiego, nie są konkretnym materialnym rezultatem tego mariażu? Nie mówiąc już o znacznie późniejszych foto-grafikach. Choć to właśnie heliografie powinny w pierwszym rzędzie służyć za przykład rzeczywistego zbliżenia pierwotnych technik druku z technologiami nowoczesnymi.

Przed wiekami grafika powołana została do życia po to, by zastąpić unikatowy wizerunek - rysunek bądź obraz malarski - taną ryciną powielaną. Dzięki szybkości realizacji i rozpowszechniania, a tym samym i łatwej dostępności, mogła wówczas grafika przejąć na siebie obowiązek kolportowania aktualnej informacji wizualnej, stając się tym samym załącznikiem współczesnych środków masowego przekazu. Narodziła się więc jako platforma

obecnych mass-mediów. Lecz nie umiała w pełni wykorzystać tego. Za szybko uczyniono ją "artystyczną". Wyszukane w formie i precyzyjnie zrealizowane w pracowniach graficznych sztychy, z natury swej będące przecież prapostacią poligraficznych reprodukcji, tych które Duchamp zrównał w sztuce z oryginałami, te właśnie sztychy zaczęto pieczołowicie sygnować, wpisując obok tytułu pracy, techniki, daty i podpisu autora liczbę określającą ilość wykonanych odbitek (z reguły niewielką, ograniczającą się do kilkunastu sztuk) oraz kolejność w jakim dany egzemplarz został wydrukowany. Mając zatem możliwość dowolnego teoretycznie rozszerzania nakładu, z premedytacją zmniejszano go, by tym cenniejszą uczynić jedną z niewielu odbitych z matrycy kopii-"oryginałów". By sztucznie zrobić unikatowym to co powielone. A wszystko po to, by "uszlachetnić" i nobilitować druk seryjny.

Zabawne, że na elitarny trakt sztuki, sztuki mającej wszelkie dane ku temu by stać się masową, wkroczyła również, zmanierowana pretensjonalną salonowością, fotografia: dziedzina stworzona wręcz do tego, by być powszechną. Stąd czasem natrafić można w nobliwych salonach na wystawione w nich "fotogramy" pod którymi "artysta"-fotograf wpisał ołówkiem na białym passe-partout dwie cyfry, np. 3/7, co oznaczać ma niby, że jest to trzecia odbitka fotograficzna z siedmiu w ogóle z danego negatywu wykonanych. Cóż za ubogie efekciarstwo!... Na szczęście ów przejaw gatunkowego zdegenerowania jest zjawiskiem raczej marginesowym.

Sama natomiast fotografia wpłynęła na grafikę niezwykle inspirująco. Z jej reprodukcyjnym liberalizmem, bezpretensjonalnością i jakże konkurencyjną w stosunku do grafiki komunikatywnością, pojawiła się bowiem w czasach gdy grafika coraz bardziej się akademizowała, gdy przeestetyzowała swoje do granic możliwości wypielęgnowane plansze, gdy główny nacisk kładła nie na treść a efektywność i elegancję samego druku. Fotografia tymczasem stała się poniekąd nowym rodzajem dawnej grafiki plebejskiej. W każdym bądź razie w znacznym stopniu przyjęła na siebie jej funkcje informacyjne, co możliwe było dzięki specyfice fotografii, dzięki temu, że świetnie spełnia rolę skrótowego komunikatu, czerpiącego swą moc oddziaływania i siłę wyrazu z mechanicznie uwierzytelnionej obiektywności. Z faktu, że fotograficzny realizm jest doktrynalnym realizmem. Zresztą ów obiektywny obraz rzeczywistości, rejestrowany chłodnym okiem fotograficznego obiektywu, bardzo szybko podniesiony został do rangi autonomicznego działu sztuki. A stało się tak dlatego, że w stopniu jeszcze większym niż przeciętnego odbiorcę fascynowała fotografia - nieograniczonymi

możliwościami jakie twórczej wypowiedzi stwarza - wielu artystów wrażliwych na to co aktualne i żywe, pragnących przy tym swą sztuką ingerować w zastaną rzeczywistość.

Równocześnie fotografia zastąpiła grafikę w roli - o ileż bardziej od niej nośnego - środka przekazu. Nic więc dziwnego, że stała się głównym budulcem współczesnej ikonosfery. I jako jej wyrazista dominanta na powrót trafiała - bądź jako kolażowo użyty cytat, bądź jako główny komponent obrazu - do posługującej się nowoczesnymi technikami druku, nazywanej jeszcze do niedawna warsztatową, grafiką artystyczną. Ogromnym atutem fotografii z punktu widzenia potrzeb żywo reagującej na zmienny rytm codzienności sztuki graficznej jest jej autentyzm i arbitralność, które to cechy szczególnie cenne są dla artystów realizujących ryciny zgodne z duchem krytycznego realizmu, kładącego szczególny nacisk na problematykę społeczno-polityczną, proponującego aktywny humanizm.

Deformacje foto-grafiki, charakterystyczną zwłaszcza dla nurtu nowego realizmu ze wszystkimi jego odgałęzieniami w rodzaju fotograficznego naturalizmu, fotorealizmu czy hiperrealizmu, aż nadto wymownie uwidacznia główna wystawa 6 Międzynarodowego Biennale Grafiki. Inna rzecz, że już poprzednio tego typu imprezy, zresztą nie tylko krakowska, i nie tylko wielkie przeglądy światowej grafiki, bo także i plakatu, zapowiadały od dość dawna totalną wręcz inwazję fotografii.

Wiele jest oczywiście powodów dla których zdjęciowy obraz stał się dla grafików aż tak atrakcyjny. Z pewnością istotne jest tu i to, że jest on dosłownym cytatem rzeczywistości, ale i to, że ma reportażowo-dokumentalny charakter, choć także i to, że sięga wprost po ikoniczne znaki i cywilizacyjne symbole, tworzące naszą krzykliwą ikonosferę. Powszechnie posługiwanie się zapisem obiektywizującym obserwację rzeczywistości wynika także ze znużenia nadmiarem ekspresji, literackiej metaforyki i symbolicznych treści. Stąd młode pokolenie grafików tak demonstracyjnie porusza się po obszarze dosłowności zakreślonym fotografią-dowodem, fotografią-dokumentem, fotografią-odbiciem, fotografią-śladem. Głównym jednakże argumentem wydaje się być ów powszechnie akcentowany aksjomat, według którego fotografia jest nie tyle wiernym co wiarygodnym wizerunkiem życia. Więc gdy ta właśnie fotografia użyta zostaje w grafice automatycznie niejako przybliża tę ostatnią do życia, przywraca jej dawną funkcję bezpośredniej opowieści o świecie, rolę ściśle relacjonującego wypadki świadka wydarzeń.

Innych zresztą możliwości te nurt grafiki nie ma. Chłodną i obojętną w obrazowej narracji, a przy tym bezosobową, czynić może grafikę jedynie zimny w relacjonowaniu wydarzeń serwis zdjęciowy. Toteż programowy niejako dystans do przedstawianej problematyki i samej rzeczywistości fotorealistyczna grafika opłaca mniej lub bardziej zakamuflowanym uzależnieniem się od surowej, "gadatliwej" fotografii, którą musi dopiero wyczyścić z trzeciorzędnych szczegółów i pozbawić ją tym samym nieistotnych informacji, by syntetyczny wizerunek foto-graficzny zyskał tę wyrazistość czytelnego już na pierwszy rzut oka skrótowego komunikatu, który pozwala odbiorcy na natychmiastowe i jednoznaczne jego odebranie.

Tak więc za sprawą tych twórców, którzy posługują się fotografią jako wygodnym i sprawnym nośnikiem autorskiego przesłania, niezwykle prostym, komunikatywnym przekazem głoszonych przez nich idei, objawianych prawd i propagowanych wartości, znów zaczęła grafika odwoływać się do rzeczywistości. Rzeczywistości ujrzanej okiem "obiektywnego" obiektywu. Obiektywu zaświadczonego. Więcej, obiektywu godnego zaufania, mimo całej jego co najmniej dwuznacznej obiektywności, bo najpierw zdeterminowanej subiektywnym wyborem określonego wycinka rzeczywistości utrwalonej w tym a nie innym momencie przez fotografa, później zaś uwarunkowanej selekcją zdjęciowego materiału dokonaną przez grafika [s.14:] oraz określonym zestawieniem wybranych przez niego elementów w ostateczną postać "fotograficznej" ryciny. Ryciny będącej fragmentem obrazu świata, ujętym w cytaty artystyczny jego detalem, wieloznacznym wskutek wyrwania go z rzeczywistości kontekstu i zawieszenia w wyabstrahowanej przestrzeni arkusza papieru, wieloznacznym i ze względu na graficzną deformację użytych zdjęć.

A mimo to, mimo objawiającej się w wielu fotorealistycznych grafikach pewnej przypadkowości nieodłącznej pośpiesznie wykonywanym reporterskim notacjom, większość wziętych bezpośrednio z życia zdawkowych jego śladów i przekopiwanych zeń banalnych nieraz szczegółów, zyskuje poprzez reprodukcyjny skrót i plastyczną syntezę wymiar szeroko zakreślonego problemu, pozostając w ten sposób w zgodzie z uniwersalistycznymi tendencjami dzisiejszej sztuki.

Porównując fotorealistyczny nurt z kierunkiem ekspresyjnym, czy nawet wizualizmem, przyjdzie stwierdzić, że pierwszy z nich w sposób znacznie bardziej przekonujący zaprzecza dawnym konwencjom i artystowskim manierom, starając się przeciwstawić wyjałowieniu percepcji i zmęczeniu stylistycznymi powtórzeniami oraz "grafologią" za wszelką cenę

indywidualizowanego zapisu, niż czynią to o wiele mniej niespokojne od niego, a często i - jak ma to miejsce w przypadku ekspresjonizmu - porażone uwiadem starczym, nurty pozostałe. Fotorealizm przede wszystkim uwolnił grafikę z formalizmu i beztreściowości. Co więcej, znów zainteresował ją problematyką zwyczajnej codzienności. Wskazał na otaczającą nas rzeczywistość, Tę, od której wielu grafików dotąd uciekało, tłumacząc swą niechęć do cytatów z życia, do jego dokumentów, rzekomą trywialnością potoczności.

Precyzyjnie powielone zdjęciowe cytaty, czy w całości wypełniające rycinę czyste fotografie, nie byłyby możliwe bez wprowadzenia do grafiki nowych technik fotomechanicznych i poligraficznych technologii, takich dla przykładu jak serigrafia czy offset, choć rozpowszechniły się także metody mniej dokładne w reprodukcji, w rodzaju kalkomanii bądź kserografii. Oczywiście nie sama technika zadecydowała o popularności fotografii w grafice. Na jej rozpowszechnienie w pierwszym rzędzie wywarły wpływ określone postawy artystyczne, w głównej mierze te, które szczególny nacisk kładły na wierne przekazywanie informacji o rzeczywistości, a których wyrazem stały się prace spożytkowujące aktualne mity, wprowadzające je do grafiki nie tyle drogą zapożyczeń konkretnych obrazów widzianego świata, co wyczyszczenia tychże obrazów z informacyjnej nadmiarowości i anegdotycznego ich wzbogacenia przez nowy kontekst, czyli w efekcie doprowadzenia do skrótu rokującego nadzieję na wykreowanie nowego symbolu współczesności, na stworzenie jeszcze jednego zbiorowego mitu.

Głód autentyzmu "ufotograficznił" więc grafikę, głód autentyzmu idącego w parze z przemożną potrzebą szczerości; z jej długo tajonym kompleksem, nieodłącznym niepokojem pokolenia dojrzewającego w atmosferze powszechnego niemal konformizmu. Stąd zorientowani radykalnie artyści tak często transmitują obrazy wprost z otaczającego świata. Obrazy agresywne wizualnie i drapieżne w treści, lecz i obrazy bezkonfliktowe, ckiwe, aż rażąco nieraz radosne, bo też tendencyjne spreparowane w zgodzie z ich propagandowo-reklamowym przeznaczeniem. Motywów graficznych dostarcza im zatem fotografia prasowa i telewizyjny obraz, reklamowy "poster" i rzeczy gotowe. Słowem - najbanalniejsza ikonografia kultury masowej. najbardziej pospolite przedmioty zwyczajnej codzienności.

Za jedyne komponenty dzieła sztuki służą masowe atrybuty powszedniości bardzo wielu twórcom. Realizowane przez nich grafiki cechuje swoista "sprawozdawczość fotograficzna". Często posługują się gazetową "makulaturą" (jak np. Brytyjczyk Joe Tilson zadrukowujący okładkę "The Bela Lugosi Journal" prasowymi zdjęciami, czy Ducki, Wasilewski i

Prażmowski, którzy w grafikach z cyklu "Gra o medal" nałożyli fotoreportaż z piłkarskiego meczu na szpalty gęstego druku wypełniającego kolumny dziennika lub Kimiyo Mishima z Japonii prezentujący w Krakowie - jako ceramiczną serigrafię - strzęp gazety). Chętnie operują też zatomizowanym (sic) punktami rastra, prostym zdjęciowym komunikatem, nierzadko zbudowanym z kilku - kontrastowo zderzonych ze sobą lub uzupełniających się - fotografii ("List do Che" Tilsona, "IV momenty polityczne" Jorge Glusberga z Argentyny, migawkowy portret "Dziecko" Australijczyka Bea Maddocka, czy ascetyczny wręcz w swej prostocie fragment pejzażu utrwalony fotograficznie przez Akirę Matsumoto z Japonii).

Mozaikowa, dzięki zrastowaniu cytowanych wizerunków-dokumentów, struktura tych prac skłania do szukania w nich nie tylko bliskich analogii z "pointylistycznymi" obrazami-przekazami dzisiejszej doby, ale i dopatrywania się symbolu atomizmu sztuki XX wieku: s t u l e c i a rozbitego na jeszcze drobniejsze molekuły a t o m u, ustawicznie dzielonej i rozdrabnianej - na kształt podziału komórki - cząstkowej pamięci k o m p u t e r a, odkrywanego jako giga-model, mikro-materii k o s m o s u. Choć prowokuje i do domysławiania się reakcji za zbyt daleko posunięte rozdrobnienie stosunków międzyludzkich, charakterystyczne dla społeczeństw którym postęp narzucił - idący w parze z wysokim stopniem ich sformalizowania - wąski podział kompetencji i specjalizacji; reakcji na coraz bardziej mozaikową strukturę doznań człowieka - magazynowej w swej istocie - informatycznej cywilizacji. Cywilizacji opartej na szkielecie "elektronicznej mozaiki".

Lecz przecież z owych drobnych ziaren-cząstek jeszcze nie informacji, nie obrazu zbudować można - w zależności od ich jednostkowych wielkości i wzajemnego usytuowania na płaszczyźnie - dowolny teoretycznie przekaz, kreując jednocześnie atomistyczną wizję przestrzeni. Stąd też jednorodna struktura rastra równomiernie pokrywającego ekran telewizyjnego monitora (seria "TV" Isao Nakamury z Japonii) może uchodzić za model nieograniczonych potencjalnie możliwości zmonopolizowanej przez publikatory komunikacji wizualnej. Że jednak artyści [s.15:] starają się bronić przed "Głosem mistrza" (tytuł pracy Joan Rabascalli z Hiszpanii). głosem wydobywającym się ze skrzynki o "twarzy" zaokrąglonego na rogach ekranu, świadczą próby ingerencji w nadawany strumień sygnałów, chęć "modulowania telewizji", co zaprezentował na krakowskim biennale Węgier Károly Halász. Nota bene jego serigrafie pokazane zostały w tej samej sali, w której grafiką ruchomą (!) uczyniono "żywe" obrazy transmitowane z sąsiadujących z BWA plant na ekran obrzeżonego passe-partout autentycznego telewizora.



Mimo tych wszystkich prób nadal aktualnym pozostaje, czy przypadkiem telewizja nie zdominowała środowiska człowieka do tego stopnia, że już sam nie potrafi wyzwolić się z jej przemożnego wpływu. Kto jednak ma to w takim razie zrobić? - nasuwa się pytanie. "Rozumne" (jeszcze) mały - zdaje się podpowiadać Japończyk Gan Hosoya, który w warszawskiej Zachęcie wystawił w ramach VI Międzynarodowego Biennale Plakatu "poster" po brzegi wypełniony nadnaturalnie powiększonym, przyciętym w ząbki zdjęciem, najwyraźniej pochodzącym z rodzinnego albumu, a przedstawiającym dwa rosłe goryle z dezaprobatą niosące duży telewizor.

Przed zalewem informacji wywołującym nieuchronną powierzchowność odbioru, która pociąga za sobą pogłębienie się niekomunikatywności przekazów, ta zaś z kolei poczucie wyobcowania i zagubienia, bronią się niektórzy twórcy powrotem do potocznego rytmu życia, skupianiem się nad problemami czysto osobistymi, nad wizualnym utwaleniem intymnych stanów emocjonalnych oraz rejestrowaniem kameralnych zdarzeń i błahych, detalicznych motywów; nad zapisem spraw znanych z doświadczeń każdego dnia. Ponownie więc grafika elitarna wróciła do przedmiotowości, znów stała się kameralną i intymną biorąc w nawias artystyczności drobne fragmenty świata; preferując nurt, któremu w literaturze nadano miano "małego realizmu".

Coraz powszechniej kopiuje się więc na sicie fotografie-pamiątki, fotografie-dokumenty, słowem wszelkie fotografie-notatki z codziennej podróży po rzeczywistości; notatki odręczne, wyzwolone z rygorów kompozycji, otwarcie ujawniające swą przypadkowość i nieprofesjonalność. Raz będą to w pośpiechu wykonywane więc nieraz nieostre, gdyż poruszone, migawki z ulicy ("Praca" Nana Ando z Japonii. "Z przejeżdżającego pociągu" Brytyjczyka Johna Dobsona) kiedy indziej banalne przedmioty bądź stereotypowe pejzaże, nierzadko ze śladem pozostawionym w nich przez artystę ("Drzwi nr 7" Carla Haywooda z Kanady, fasady starych peryferyjnych kamienic Gerda Wöhrera z RFN, "Ziemia" Portugalczyka Fernando Calhada, "Rysunek kamienia" Ruedi Schilla ze Szwajcarii) to znów portrety najbliższych przyjaciół bądź własne ("daniel" Marii Buras z Danii, "Autoportret" Jana Hofmana z RFN, "Rejestr I" Sandora Pinczehelyi'ego z Węgier, "Hołd dla wspaniałej kobiety: Egipt" R.H. Ross z USA), czasem swój ślad utrwalaony na zdjęciu w postaci cienia kładącego się na trawie bądź wyschniętej na grudę ziemi ("Czerwiec" Andrzeja Lachowicza), czy wreszcie ujawnione jako odciski ciała szczegóły bielizny lub garderoby ("Tek- Sty-Lia" i kobiece akty

nadrukowane na męskiej koszuli Krystyny Piotrowskiej albo będący serigrafią na tkaninie "Jeans" Kuniichi Shimy z Japonii). A wszystko przedstawione za pomocą, przemienionej na sitodruk fotografii. fotografii będącej precyzyjnym "odciskiem życia". Bliskim człowiekowi - jak koszula ciała - jego śladem.

Zawężenie pola obserwacji, ciasny kadraż problemów, zaabsorbowanie pospolitym szczegółem, pochylanie się nad detalem, zbliżenie, to cechy, które decydują o owej rzucającej się w oczy fragmentaryczności werystycznie przedstawianych motywów, tak dobitnie unaocznianej przez bardzo wiele grafik zaprezentowanych na tegorocznym biennale. Dominująca a n a l i t y c z n o ś ć autorskiego przesłania - przesłania posługującego się iluzjonistycznym zapisem, dającym wrażenie jednoczesności faktu i przekazu, tym mocniej więc podkreślającym aktualność obrazu - zdaje się sugerować, że identyfikacja człowieka najpełniej dokonuje się w granicach intymnego environment. Stąd tyle sugestywnych opowieści o ludzkim mikroświecie. Stąd to dociekliwe, "makrofotograficzne" odbijanie w artystycznych notacjach - najbliższej twórcy - "małej rzeczywistości". Stąd nagminne ukazywanie typowych przedmiotów.

Ale fotografia służy nie tylko wiernemu utrwalaniu statycznych widoków. Jej zastosowanie w sztuce ma w ostatnich latach jeszcze jeden ważny aspekt. Zdjęcie, jako zapis, spełnia także rolę świadka wydarzeń. Służy d o k u m e n t o w a n i u tak rozgrywających się w życiu zdarzeń, jak i artystycznych akcji, działań czy happeningów. Bo też fotografia - o ile jej "przejrzystość" względem przedstawionej rzeczywistości nie zostanie zakłócona "szumami" niepożądanego w tym przypadku "kreacjonizmu" - najlepiej się do tego nadaje. Jest bowiem w stanie i sprawnie utrwaląć przebieg rozgrywających się przed obiektywem zdarzeń, i dokładnie pokazywać poszczególne fazy ruchu, i wnikliwie rejestrować etapy szybko zmieniających się sytuacji czy następujących po sobie wypadków, i arbitralnie stwierdzać istnienie pewnego stanu faktycznego w określonym czasie i miejscu.

Trudno więc zrozumieć po co niektórzy graficy przesiewają owe zdjęciowe dokumenty na sicie lub przemieniają je w offset, raz po raz redukując na dodatek walory do czerni i bieli, skoro na skutek tych operacji tracą one tylko na - pożądanej przecież - dokładności rysunku, a w efekcie czytelność całego obrazu. Tym bardziej jest to niezrozumiałe, iż nie sposób inaczej oceniać "grafiki - zapisu działań", czy "grafiki-dokumentacji akcji", niż jako przejawu zwulgaryzowania

fotograficznego dokumentu, jako wyrazu jego eklektycznego przeestetyzowania, jego akademickiej "pofotograficzności".

Różne są zresztą przejawy fałszywej fascynacji tym co fotograficzne. Grafika nie tylko bowiem zaanektowała czystą fotografię, fotografię in extenso. Z upodobaniem zapożycza również jej dawne i obecne manieryzmy. Transponuje np. efekty solaryzacji, reliefu, izohelii (przykładem może tu być "Świat dorosłych" Per Kleiva z Norwegii lub "Amerykański blask" Martina Szuttera z USA). Wraz z perforacją cytuje zdjęcie odbite z negatywu w pełnym kadrze ("Upodobnienie" Wolfa Kahlena z RFN, "Litokoncepcja" Norweżki Marianne Heske, "Zdjęcia (1950-1975) Toshi Morinoha z Japonii).

Toteż rezygnowanie przez wielu twórców z serigraficznej kosmetyki na rzecz czystej fotografii uważać można za rodzaj akcji wymierzonej przeciw konwencjom grafiki, akcji skierowanej przeciwko dekorowaniu tego, co - skoro ma być przedstawione "tak jak jest" - powinno być odbijane wprost, na drodze fotografii. Niemniej wykorzystywanie przez grafików czysto fotograficznych motywów, stylizacji czy sposobów obrazowania, bywa nieraz ożywcze dla tradycyjnego repertuaru warsztatowej grafiki. Znakomitą egzemplifikacją może tu być przełożenie przez Stanisława Kluczykowskiego na język rysunku charakterystycznej sekwencji zdjęć, będącej rezultatem metody fotografowania faz ruchu w kolejnych kadrach, wprowadzonej pod koniec ubiegłego wieku przez Edwarda Muybridge'a (akwaforty "List" i "Godzina 5.23").

Nie zmienia to jednak faktu, że fotografia ma nad grafiką zdecydowaną przewagę wszędzie tam, gdzie chodzi o racjonalność w wyrażaniu i współtworzeniu rzeczywistości gdzie niezbędna jest powszechnie zrozumiała forma ekspresji spraw ludzkich, gdzie dąży się do uniwersalizacji przekazu informacji językiem sztuki. A już fotografię stosowaną przez przedstawicieli awangardy jako dokument, komunikat lub środek przekazu, fotografię, od której wymagają oni tylko tego by była adekwatnym nośnikiem ich idei, nie traktując jej jako sztuki i operując nią poza obszarem tzw. fotografii artystycznej można śmiało uważać za rodzaj anty-grafiki czy post-grafiki. Nic więc dziwnego, że będące przedmiotem niejednego przekazu refleksje fotografii nad wypowiedzią fotograficzną nie znalazły się na wystawie głównej 6 MBG, do której dostępu bronią nieprzetworzonej fotografii żelazne rygory czystości graficznego gatunku. Nie obył się za to bez niej prawie żaden z licznych pokazów

towarzyszących biennale. Prym wiodła bowiem i w "Sygnałach mijającej teraźniejszości" zaprezentowanych przez Ursulę Czartoryską, i w "Nowej Sztuce" przywiezionej z Londynu przez Pat Gilmour, i w "Protografi" przygotowanej przez Andrzeja Lechowicza, i w "Grafiace i fotografiace" zestawionej przez Jürgena Weichardta z RFN.

Spróbujmy uzmysłowić sobie, w jakim stopniu klisza, zapis wizualny, zbulwersowała naszą chłonność wyobrazeniową w stosunku do wspomnień, dla których kanwa jest zdjęcie z portfela, odbitka gazetowa, kadr na ekranie. Nasze uczestnictwo - czy w życiu innej osoby, czy w faktach przeżywanych powszechnie - zyskało sankcję wizualną jako niezbity dowód, ale, jak tego dowodzi Cortazar, niejednoznaczna, poddawana mimo wszystko rozterkom między pewnością a wątpliwością. - pisała Czartoryska w tekście, zawartym w katalogu autoryzowanej przez nią wystawy. Złożyły się na nią fotografie unaoczniające nam jak krucha jest ich dowodność, jak wyrwane z kontekstu zdarzeń, które wycinkowo zapisały, zacierają wraz z upływem czasu ślady tamtej, całkowicie przecież nigdy realnej rzeczywistości; słowem, fotografie ujawniające swą względną dokumentalność. Będąc bowiem z jednej strony niezastąpionym środkiem zatrzymywania czasu przez utrwalanie wyrwanych z jego ciągłości chwil, z drugiej nieuchronnie deformują zapisaną rzeczywistość - choćby faktem jej fragmentaryzowania. Refleksja ta z uporem towarzyszy tak oglądowi pracy Tadeusza Kantora wykorzystującego fotografie matki z różnych okresów jej życia jak i anonimowych rodzinno-pamiątkowych zdjęć znalezionych przy pomordowanych w obozie zagłady w Radogoszczy. Narzuca się przy śledzeniu kolejnych faz metamorfozy "Czytającego" Ireneusza Pierzgałskiego oraz przy analizowaniu auto-notacji dokonanych przez Douglasa Daisa za pośrednictwem video. Narzuca się nieodparcie.

Równocześnie jednak chłodny dystans fotografii do przedstawianego motywu, a nawet owo niedopowiedzenie występujące w każdym zdjęciu mimo całej jego obiektywności, jest dla wielu twórców, w tym i zaprezentowanych na wystawie "Nowej Sztuki" przez Gilmour, nieocenioną zaletą. Johna Hilliarda (konfrontującego wyglądy dwu fotografujących się nawzajem ludzi - biegnącego i stojącego - oraz wyniki tego fotografowania, przy stosowanych czasach naświetlania od 1/500 do 1 sekundy), Roya Graysona (pokazującego w serii zdjęć opublikowanych na kolejnych kartach "Malowidła-książki" zamalowywanie białej ściany czarną farbą przez ubranego w czarny kombinezon mężczyznę), Philippa Ecobichon (śledzącej na przykładzie jednego drzewa cykl rozwojowy w przyrodzie, udokumentowany kilkoma cyklami barwnych zdjęć), i innych, całkowicie zadowala to, że fotografia - zwolniona przez

nich z funkcji estetycznych - należycie wywiązuje się z obowiązku rzetelnego rejestratora-dokumentalisty, że jest wyłącznie niosącym przekaz środkiem przekazu, prostym narzędziem autorskiego przesłania celowo dokonywanego za pomocą "obojętnego" dla sztuki, nieartystycznego systemu komunikacji, czego logiczną konsekwencją jest bezstylowość robionych przez nich zdjęć. Fotografia może funkcjonować jako główne a czasem jedyne dzieło zawierające szeroki zestaw ciągłych deklaracji - twierdzi Gilmour, i dodaje: Jest też często jedynym zapisem działalności artystów, którzy nie stworzyli innego produktu końcowego.

Z kolei Lachowicz zaprosił do udziału w swojej wystawie tych artystów i teoretyków - m. in. Gabora Attalai, Zbigniewa Dłubaka, Nicole Gravier, Josepha Kosutha, Natalię LL, Dorę Maurer i Bena Vautier - którzy swoją sztuką kreują wizję ruchu intelektualnego, adresując przekaz przede wszystkim do przeżycia myślowego. Wystawa jest próbą przedstawienia znakowań, które w swojej istocie są badaniem morfologii znaku formułowanego wizualnie i mentalnie. Jest to prezentacja artystów, którzy w swojej pracy artystycznej wytwarzają określone "klisze" wizualne i mentalne. Klisze te, przetworzone w procesie odbioru i funkcjonowania znaku przechodzą do świadomości społecznej jako stereotypy sposobów kreacji lub percepcji sztuki. Klisze wizualne i mentalne stanowią hiperskładnię, którą posługuje się sztuka percypowana poprzez układ wzrokowy. Stanowią one punkt wyjścia dla wszelkiej działalności popularyzatorskiej i produkcyjnej - a więc wytwarzania obrazów i grafik by w końcu poprzez najbardziej utylitarne formy znakowań jak reklama i grafika użytkowa wejść do świadomości odbiorcy jako wizualny slogan, rozumiany przez wszystkich ludzi i stanowiący ich własność. (Ze wstępu Lachowicza do katalogu).

Wreszcie "Grafika i fotografika" Weichardta, uajwniająca wzajemne relacje zachodzące między rycinami i zdjęciami, będącymi dla nich punktem wyjścia, na przykładzie prac zachodnioniemieckich autorów. Zasadniczą treścią wystawy jest więc zderzenie fotograficznego obiektywizmu z subiektywnością przekazu graficznego, notatek poczynionych przez obiektyw w rzeczywistości z ich postacią przetworzoną zgodnie z wizją artysty. Uzasadniając takie postawienie problemu Weichardt pisze: Gdy artysta wybiera fotografię jako środek pomocniczy, wzorzec czy jako formę wypowiedzi - w jego stosunku do rzeczywistości pojawia się swoiste piękno. Rzeczywistość jest w niej już wycinkowo utrwalona. Otwartość fotografii, jej różnorodność i dokładność stanowią dla artysty podniecie, może bowiem tymi elementami swobodnie manipulować. Zawsze jednak uznaje fotografię jedynie jako pewna

możliwość ujmowania rzeczywistości; odwołując się do tej możliwości - nie wynajduje samodzielnie realiów, nie tworzy ich - one są mu dane.

Reasumując można powiedzieć, że foto-grafika, dla której materiałem ikonograficznym są zarówno dobrze znane fotografie jak i neutralne zdjęcia amatorskie, oscyluje pomiędzy f o t o g r a f i c z n y m o b r a z e m ś w i a t a a ś w i a t e m f o t o g r a f i c z n e g o o b r a z u. Przy czym kierunek pierwszy wydaje się być bliższy temu, co dla człowieka XX wieku jest aktualne i istotne. W tym bowiem wypadku fotografia-dokument modyfikuje kształt komunikatu graficznego w stronę takiego zapisu i przekazu informacji, który odbywa się pod naciskiem ikonosfery i funkcjonujących w jej obrębie, a wytworzonych przez praktykę społeczną, norm-schematów. One to pozwalają na ową "bliskość styczności bezpośredniej", warunkującą możliwość wzajemnego porozumienia. Podczas więc gdy nurt "świata fotograficznego obrazu", nurt wyraźnie kreacyjny, zmierza do uczynienia z grafiki przekąźnika - często formalnych - wartości, nurt "fotograficznego obrazu świata", nurt narracyjny, dąży do wykorzystania jej jako środka przekazu informacji.