

Opis bibliograficzny: Jerzy Olek, *Fotografia wyczerpana*, Nurt", 1988, nr 6, s. 33-34

Uwagi: tekst nieedytowany

Słowa kluczowe: fotografia wyczerpana, fotografia intermedialna

Tekst:

Trudno robić wystawę bez dania jej nazwy, co wcale nie znaczy, że tytuł ma być byle jaki, nieadekwatny do ekspozycyjnej zawartości i jeszcze w dodatku niepoprawny. Niech za przykład posłuży „fotografia intermedialna”. Jakie znaczenie niesie sobą to określenie? Przedrostek „inter” wskazuje, że mamy do czynienia ze zjawiskiem zachodzącym między przynajmniej dwoma elementami, obszarami, dziedzinami itd. Słowem, coś co jest intermedialne, czyli „międzyprzełącznikowe”, istnieje i funkcjonuje w obszarze „pomiędzy”, np. pomiędzy dyscyplinami lub technikami. Tak więc intermedialna może być sztuka, ale nie może fotografia. Chyba, że to nieszczególne hasło-slogan ma mówić o intermedialności wyłącznie fotograficznej, czyli o komunikacyjnych relacjach zachodzących w obrębie samej fotografii. Przypuszczeniu przeczy jednak kolekcja prac, jaką zebrano pod wspólną nazwą „Polska fotografia intermedialna lat 80.” 1). Zresztą, gdyby rzecz miała być wewnątrzdziedzinowa, tzn. czysto fotograficzna, lepsze byłyby inne terminy, w rodzaju: metafotografia, fotografia o fotografii, fotografia w fotografii, czy fotografia-w (przez analogię do painting-in) Jeżeli jednak zamiarem komisarzy 2) było przedstawienie wszystkiego, co wartościowe i interesujące w twórczości polskich artystów (fotografów i plastyków) w intrygującej strefie granicznej, jaka łączy fotografię z innymi dziedzinami twórczej wypowiedzi, zarazem rozdzielając je, to może należało dać bardziej celny, za to mniej pretensjonalny tytuł, podobny choćby do „Przygód plastycznych fotografii” 3)

Polska fotografia, szczególnie ta ambitna, eksperymentująca i awangardowa, także ta, które rozgląda się na boki, szukając różnych koneksji gatunkowo- rodzajowych z tym, co rozwijało się poza jej własnym terenem, występowała pod rozmaitymi szyldami, mniej czy bardziej precyzującymi to, co pragnęli wyrazić swoimi dziełami sami artyści. Wymieniając

chronologicznie, poczynawszy od lat czterdziestych, były to: wystawa „wariatów” fotografii abstrakcyjnej, subiektywnej, fotografów poszukujących, stany graniczne fotografii, fotografia medium sztuki, fotografia elementarna, by poprzestać na niektórych. Gdzie indziej także myślano, i wymyślono, czego efektem były takie przykładowe tytuły, jak: okno i lustro, fotografia jako sztuka - sztuka jako fotografia, fotografia generatywna, konkretna, nowa topografia, wizualizm, fotografia rozszerzona, sztuka z fotografią, fotografia inscenizacyjna itd., itp. Na ogół o nazwie wystawy, szczególnie wtedy, gdy była ona manifestacją wspólnej postawy grona twórców, objawiających światu, dookreślaną ich pracami, nową stylistyczną formułę, decydowała albo idea, która leżała u jej podstaw, albo też pojawiał się zupełnie nowy termin proponowany na określenie rodzącej się tendencji. Oceniając „fotografię intermedialną” z tego punktu widzenia wypada skonstatować, że jest to termin pusty podwójnie. Albowiem ani nie dekoduje nośnej artystycznej idei, ani nie sygnuje żadnego nowatorskiego trendu. Myślę też, że rozmija się z „duchem” obecnego czasu i jego sztuki. Rozmija dokładnie. Tytuł „fotografia intermedialna lat 80” jest w konstrukcji zbyt konkretny, a w niesionym sobą sensie - historyczny. Ewentualne problemy w jego brzmieniu zawarte byłyby może na czasie - jako świeże i aktualne - kilkanaście lat temu, nie teraz. Wydaje mi się, że najbardziej bezpieczny i neutralny byłby tytuł metaforyczny, jednocześnie ogólny i otwarty.

Problematyka intermedialna jest mocno zwietrzała. Znaczną część możliwości, które stwarza sztuce integrowanie technologii, tworzyw i materiałów, tradycyjnie autonomicznych, wyeksploatowano w czasach pop-artu. Z kolei w dobie konceptualizmu przeanalizowano wiele aspektów zagadnień czysto medialnych. Jeżeli więc - czy to z braku alternatywnego programu, czy z zamyślenia do historycyzmu jeszcze raz próbuje się naświetlić znany watek, to zasadne byłoby to jedynie wtedy, kiedy dysponowałoby się dziełami w twórczy sposób wyrażającymi nowe widzenia starych problemów. Tymczasem...

Rozparcelowana w kilku pomieszczeniach 4), „Polska fotografia intermedialna lat 80.” jako całość sprawiała wrażenie prezentacji bez klucza - chaotycznej i dość przypadkowej. Ekspozycji brakowało przede wszystkim oddechu. Sale były zatłoczone ponad miarę wieloma nijakimi pracami, bez których ekspozycja doskonale mogłaby się obejść. Myślę, że selekcjonerzy dostarczonego przez autorów materiału byli zbyt liberalni. A wiadomo - sztuka nie znosi demokracji. Moim zdaniem należało ograniczyć liczbę autorów. Wtedy całość zyskałaby na merytorycznej i wizualnej przejrzystości. Zwłaszcza, że niemało realizacji znalazło się na wystawie chyba przez nieporozumienie. W tym te, które opracowane zostały w

stylistyce typowej dla lat siedemdziesiątych. Była ona wówczas tak rozpowszechniona, że stała się nieznośną manierą. Dziś owe monotonne, powtarzające znane chwytły formalne, kolekcje, tableau, zbiory i serie sprawiają wrażenie uczniowskich „palcówek”, które do sztuki już nie wnoszą nic, poza swoim upartym trwaniem.

Jeszcze inne „fotografie intermedialne” były pracami powtarzającymi- często nieudacznymi, acz nachalnie - banalne wzory kulturowe, co gorsza - bez wzbogacania ich jakimikolwiek twórczymi innowacjami; wzory takie, jak: szkolna gazetka ścienna, szopka wszystkiego ze wszystkim dla wszystkich, kapliczka gazetowych totemów, jarmarczny ołtarzyk tandetnego blichtru, papier-mache wystroju prowincjonalnej akademii. I byłoby wszystko w porządku, tym bardziej, że w znacznym stopniu wychowaliśmy się właśnie na takich dekoracjach, gdyby autorzy owych obiektów nie traktowali ich tak serio. Bodaj jedynym wyjątkiem jest „Łódź Kaliska”. Lecz jej efekciarsko-spektakularne kontestacje co najwyżej przypominają gesty dobrze w gruncie rzeczy ułożonych gimnazjalistów, wprawdzie ściągających spodnie, ale nie do końca, a przy tym w taki sposób, by nie ponieść przypadkiem jakiegokolwiek ryzyka czy to artystycznego, czy personalnego. To, czym zaczyna znudzoną artystowską publiczność wernisaży i sympozjów grupa łódzka ma się nijak do ulicznych akcji wrocławskich spod znaku Pomarańczowej Alternatywy; masowych akcji kontestacyjno-parodystycznych młodzieży licealnej i studentów. Te ostatnie, to prawdziwe, o silnym rezonansie społecznym happeningi na tłum bez orkiestry; happeningi na miarę naszych czasów znakomicie je przedrzeźniające i komentujące: happeningi autentycznie współbrzmiające z żywym pulsem obecnej doby.

„Intermedialne” - rzekomo - miały też być fotografie podmalowywane, fotografie udające malowidła, fotografie czerpiące tematy z minionego malarstwa i fotografie chowane pod warstwami malunków. Oglądając niektóre z nich odnosiłem wrażenie, że z doświadczeń pop-artu i hiperrealizmu przejęły - z niechlujną nonszalancją pseudozawodowców, acz po amatorsku de facto - sam s p o s ó b, bez zrozumienia i s t o t y. Tak więc ostro zarysowana niegdyś idea zastąpiona została po latach zamazanym powtórzeniem konwencji, w której tamta się wyrażała.

Na wystawie objawiły się też mniej klasyczne mariaże. Np. fotografii i promienia lasera, fotografii i aemocjonalnologicznej bezduszości komputera. Jednak to, co z nich wynika było ożywiająca ekspozycję ciekawostką raczej, niż w pełni świadomą artystycznie manifestacją możliwości, jakie stwarzają sztuce (tu: fotografii) najnowsze techniki i tech[s:34]nologie. A

obok nich czyste, wręcz piktorialne fotografie, których "intermedialności" w żaden sposób nie można zrozumieć; więc i uzasadnić.

Być może „fotografia intermedialna” - w zamierzeniu autorów terminu - miała być szeroką, ponadstylistyczną, uniwersalną formułą. Jednak konkretna treść, jaką ją wypełnili, skutecznie rozhermetyzowała pojęcie, czyniąc je oznaczającym tak dużo, że nie znaczącym zgoła nic.

Pomieszczony w katalogu wstęp głównego komisarza wystawy właściwie niczego nie konkretyzuje:

Sytuację kulturową lat 80. streszczam w jednym zdaniu IDEE SZTUKI UTRACIŁY MOC JEDYNEJ PRAWDY.

Uogólniając, wszelkie idee utraciły moc jedynej prawdy.

Jak łatwo zauważyć, zniknęły obowiązujące dotychczas perspektywy w postaci kolejnych kierunków artystycznych. Busola sztuki już się nie ustawia w jedną stronę. Dzisiaj drga ona i kręci się nie wyróżniając niczego. Innymi słowy długie, o wyraźnej ciągłości fale sztuki przemieniły się w fale krótkie. Nie sposób określić dokąd te ostatnie biegną, czy i jakim uległy odbiciom. Widzimy tylko lokalne wysoki ich krótkich, przerywanych grzbietów.

Świat traci formę. Znika odcisk tylko jednej pieczęci kultury.

Co z przytoczonego fragmentu wynika..

Że mamy pluralizm?

Owszem, mamy.

Że we współczesnym świecie artysta stoi na rozdrożu wielu możliwości?

Tak, to prawda.

Że „idee utraciły moc jedynej prawdy”?

Bardzo ryzykowne twierdzenie, nieodparcie kojarzące się z anarchią, a anarchia to „bezzład, samowola; chaos, dezorganizacja, bezhołowie, zamęt, rozprężenie” (za „Słownikiem wyrazów obcych”).

Że, “widzimy tylko lokalne wyskoki”?

Ależ to dobrze, gdyż w owym pluralizmie właśnie lokalne tradycje i prywatne ekspresje odgrywają istotną rolę, pozwalając na zachowanie indywidualnej wiarygodności i grupowej tożsamości.

Że „znika odcisk tylko jednej pieczęci kultury”? Że zatem kultur jest coraz więcej i więcej i że żadna nie głosi prawdy niepodważalnej?

Moim zdaniem, na szczęście, istnieją ponadczasowe, głębokie, niezbywalne wartości kultury, których zmienne przejawy nie są dowodem zmiany paradygmatu, tylko kolejnej wariacji, tworzonej jednak cały czas na ten sam temat. Natomiast co do pluralizmu, to zmitologizowaliśmy go m.in. dlatego, że brakuje nam dostatecznej perspektywy czasowej do zobaczenia wyraźnych dominant, które są, i które w pełni ujawni dopiero czas przyszły.

Ale wracając do przesłania noszącego tytuł „Gwiazda podwójna kultury”⁵). W swoim tekście Stefan Wojnecki mówi o trzech względnie autonomicznych rozgałęzieniach fotografii. Są to klasy: fotografii jako literatury, fotografii estetyzującej i fotografii zintegrowanej ze sztuką plastyczną. Pomijając fakt, iż podział ten jest dowolny, przez co nie spełnia podstawowych kryteriów współmierności metodologicznej, jako że poszczególne terminy wzięte zostały z różnych obszarów kultury artystycznej i mają różne zakresy pojęciowe, to jeszcze na dodatek ogłasza, iż „wystawa jest manifestacją wymienionej na końcu części współczesnej fotografii”. A to stwierdzenie budzi wątpliwości, które pojawiają się szczególnie wtedy, kiedy rzecz oceniać z dwóch odmiennych punktów widzenia. Jeden z nich to odpowiedniość hasła i ilustrującej go materii. Otóż na wystawie, na równych prawach, egzystuje nie tylko fotografia zintegrowana ze sztuką plastyczną, ale i fotografia jako literatura, a także fotografia estetyzująca. To po pierwsze. A po drugie, skoro uznaje się, że właśnie fotografia zintegrowana ze sztuką plastyczną jest obecnie najbardziej godna uwagi, najbardziej adekwatna do „kształtu czasu” dziesięciolecia

poprzedzającego schyłek epoki, i najbardziej wartościowa, to przyznać muszę, iż odnoszę wrażenie, że gdzieś u źródeł takiego poglądu tkwi odwieczny kompleks fotografii, kompleks ubogą krewną plastyki. Co dziwi tym bardziej, że mamy już dawno za sobą czyste ideowo manifestacje, odbywane pod szyldem fotografii jako sztuki czy fotografii-sztuki, jak też ortodoksyjny konceptualizm, który podważył wiele ustalonych przez stulecia prawideł i dokonał rewolty w hierarchii preferencji i ważności.

Ukrytą intencją pomysłodawców poznańskiej wystawy była chęć nie tylko dorównania, ale i przelicytowania legendarnych „Fotografów Poszukujących”, których prace ekspozowane były w 1971 r. w. Galerii Współczesnej w Warszawie. Zważywszy na charakter „Fotografii intermedialnej” tamten pokaz, przejrzysty w zamyśle i wykonaniu, ciągle pozostaje wzorcem niedościgłym, cóż, że mocno zmitologizowanym przez czas. Choć więc od wystawy „poszukujących” minęło 17 lat, obecna prezentacja nie może być uznana za znaczący krok na drodze penetrowania fotografii pojmowanej jako medium sztuki; za krok poznawczo głęboki. Ale nie tylko „poszukujący” manifestowali swoje rozumienie fotografii i sztuki. Także „analityczni”, „medialni”, „elementarni”. Piszę o tym z prozaicznego powodu: żeby ktoś nie pomyślał, że od 1971 do 1988 r. na polu fotografii artystycznej wytworzyła się próżnia.

A wracając do „intermedialnej”. Należy żałować, że wystawa ta nie była dziełem sama - a być nim chyba mogła. Ale wystawa-dzieło nie powstaje przez rozmieszczenie dostarczonych prac w ekspozycyjnych salach. Komisarz zdaje się bowiem wówczas tylko na to, co od artystów otrzyma. A jest możliwość inna: dokładnego wyreżyserowania prezentacji jako w pełni przemyślanej, dopracowanej w szczegółach, artystycznej wypowiedzi. Polega to na tym, że animator pokazu wypowiada się na równych prawach z jego uczestnikami. Lecz w odróżnieniu od nich wypowiada się on c a ł o s c i ą. W takim wypadku wystawa przestaje być dość dowolnym zbiorem obiektów, a staje się suwerennym dziełem, samostanowiącym odrębną wartość.

Na ogół podejścia ideologów i aranżerów wystaw fotografii są dwójakiego rodzaju. Albo główny akcent kładziony jest na f o t o g r a f i i j a k o i d e i (z licznymi sensami i odniesieniami tak postawionego problemu), albo na f o t o g r a f i i j a k o c y t a c i e l u b t w o r z y w i e (w wąskim rozumieniu jej materialnej i wizualnej użyteczności).

W pierwszym wypadku na wystawie mogłyby znaleźć się równie dobrze dzieła klasycznego hiperrealizmu, mającego na celu m.in. mimetyczne, superprecyzyjne malarskie zreprodukowanie fotografii, więc wykonanie manualnej reprodukcji zwyczajnej reprodukcji mechanicznej, jaką jest zdjęcie (tu fotografia jawi się jako fundamentalna idea; a to, że sposób wykonania obrazów nie jest fotograficzny, nie ma większego znaczenia). W wypadku drugim postawić należałoby inny problem, np. montażu, projekcji rozszerzonej czy instalacji, gdzie sama fotografia - w rozmaitych przejawach i upostaciowaniach - spełniałaby już tylko rolę służebną: współkomponentu dzieła interdyscyplinarnego. A zatem raz chodzić będzie o ukazanie „myślenia fotografią”, innym razem o jej przedmiotowe wykorzystanie.

Omawiana wystawa nie miała szkieletu ideowo-artystycznego - przynajmniej zdecydowanego. Siłą rzeczy była więc eklektyczna. Nie mówiąc już o tym, że wiele prac zrobionych zostało w „duchu” lat siedemdziesiątych, a nawet sześćdziesiątych, co dowodnie świadczy, że polska fotografia artystyczna jest w stanie dekadentckiego wyczerpania. Nie licząc wyjątków, reszta pozostaje na poziomie naśladowczo-amatorskim, na którym eksploatuje się sprawdzone wzory. Dla mnie najciekawsze były realizacje powstałe na pograniczu: dzieła faktycznie intermedialne. Zdarzyły się też znakomite fotografie wizualistyczno-elementarne, ale te nie powinny chyba znaleźć się na poznańskiej wystawie. Zważywszy na powyższe główną wartością imprezy była możliwość spotkania się i podyskutowania (nie tylko na tematy „zadane” przez symposium), a nade wszystko świetnie wydany, bogaty w ilustracje, faktografię i od autorskie komentarze obszerny katalog.

Proponuje więc, by symbolem „Polskiej fotografii intermedialnej lat 80.” została „Klepsydra” Kazimierza Sity, w której piasek zastąpiony został skrawkami podartego zdjęcia. Autor obiektu dołączył do niego prawie niemożliwą do wykonania prośbę:

Obraz Twój tak sobie podarty przesypałem z garści do garści jak piasek, pomóż mi odwrócić.

Ów „obraz” może też oznaczać całą fotografię; jako taką. Kłopot polega tylko na tym, że odwrócenie nic tu nie da, gdyż otwór łączący obie banki jest mniejszy, niż skrawki papieru. Może to oznaczać, że fotografia (z całym jej dorobkiem i stanem posiadania) skoro raz przepłynęła przez miniaturowe ujście symbolizujące teraźniejszość, do miejsca w którym była nigdy już nie wróci; jak nie powtórzy się to, co raz już kiedyś stworzyła.

Fotografia, jak czas - ze wszystkimi jej jednostkowymi artykulacjami - stale płynie w jedną stronę...

1) BWA - Arsenał", Poznań, marzec/ kwiecień 1988 r.

2) Stefan Wojnecki i Zbigniew Makowiecki.

3) Urszula Czartoryska, „Przygody plastyczne fotografii" .W AiF, 1964.

4) „Arsenał", Galeria O.N., PTF, „Wielka 19".

5) Wstęp do katalogu „Polska..