

Opis bibliograficzny: Jerzy Olek, *Media i poznanie*, "Nurt", 1980, nr 10, s. 37- 41

Uwagi: tekst nieedytowany

Słowa kluczowe: media, poznanie, konceptualizm, fotomedializm

Tekst:

Przełom konceptualny jaki dokonał się w sztuce polskiej dziesięć lat temu dał początek silnemu nurtowi foto-medialnemu. Jego cechą charakterystyczną, poza posługiwaniem się obrazem mechanicznym, było stałe rozwijanie refleksji intelektualnej oraz przeprowadzanie rozmaitych operacji analityczno-logicznych na materiale fotograficznym. Tak rozumiana sztuka foto-medialna postawiła przed zajmującymi się nią artystami sporo dylematów. W okresie pierwszych wystąpień i manifestacji awangardy lat siedemdziesiątych były to przede wszystkim zagadnienia dla natury fotografii podstawowe. Elementarne jej funkcje i sensy ujawniły m.in. takie

wzbogacone o refleksje filozoficzne - realizacje, jak: „Tautologie” Zbigniewa Dłubaka, iluzyjna „Omega” Zdzisława Jurkiewicza, „Fotografia permanentna” Andrzeja Lachowicza czy „Fotografia mechaniczna” Józefa Robakowskiego.

Wyróżnikiem postawy przedstawicieli naszej awangardy racjonalnej lat siedemdziesiątych było kładzenie nacisku na; refleksję teoretyczną, nierzadko wzbogaconą o spekulacje filozoficzne oraz opowiadanie się za poznawczymi funkcjami sztuki. Wielu z nich to artyści o postawie naukowej. Artyści-badacze, mający wybitnie analityczny stosunek do sztuki. Ludzie o umysłach ścisłych. Stąd też ich realizacje tak wyraźnie kształtuje przyjęty rygor myślowy i programowa oszczędność użytych środków. Przedmiotem zainteresowania ortodoksów paranaukowej sztuki, twórców wykorzystujących zdobyte logiki, strukturalizmu, teorii gier, [s.38:] cybernetyki i semiologii, jest sztuka sama. Oznacza to, że zajmuje ich sztuka rozumiana „jako medium sztuki” (pod takim tytułem ogłosiło w 1978 r. swój program Seminarium Foto-Medium-Art z Wrocławia), a nie sztuka traktowana instrumentalnie jako nośnik wartości dla niej zewnętrznych. Obszar penetracji wyznacza im więc metasztuka, a cel wytycza idea utożsamienia praktyki z teorią oraz łączenia wypowiedzi artystycznej konstatacją teoretyczną.

Specyfika pracy wielu z nich polega na uporczywym stawianiu wciąż nowych pytań i próbach znajdowania na nie zindywidualizowanych odpowiedzi. Pytań o poznawcze funkcje sztuki, jej relacje z rzeczywistością, pojemność znaczeniową form elementarnych i znakowanie „poza formą”, o przydatności i użyteczności teoretycznych modeli - w rodzaju „znaku pustego” czy „komunikatu możliwego”, wreszcie o sprawność mechanicznych i elektronicznych mediów oraz ich możliwości autokreacyjne.

Dla Dłubaka np. sztuka jest systematycznym łamaniem stereotypów i nieustannym oczyszczaniem jej pola z tego co zakłóca egzystencję rzeczy jakimi są - z metafory, symbolu, mitu. Zdając się zmierzać ku istocie rzeczy: odsłoniętej z kulturowej otoczki, ku archetypicznemu jej sensowi, a więc ku rzeczy na powrót urzeczowionej, rzeczy samej w sobie, rzeczy znów mogącej, dzięki przeprowadzonemu oczyszczeniu, nie znaczyć nic czyli stać się „znakiem pustym”, dokonuje Dłubak aktu desymbolizacji wybranych motywów. Zabieg ten polega na wyrwaniu ich, drogą fotograficznej reprodukcji, z pierwotnego kontekstu i umieszczeniu we wzajemnej relacji motywów

tych samych, z tym, że przeobrażonych nieco - różnym odwzorowaniem ich przez obiektyw. Artysta twierdzi przy tym, że w takich układach poszczególne ich części działają na siebie jako znoszące się elementy, oczyszczając się w ten sposób z dawnych znaczeń.

Polska awangarda rewolty konceptualnej, przeciwstawiając się estetycznej interpretacji sztuki, opowiada się za takim działaniem, które ma charakter analityczny, w którym refleksja intelektualna zastępuje wrażenia i emocje. Nawiązuje ona tym samym do tradycji konstruktywizmu - jest kontynuacja tych jego przejawów, które polegały na intelektualnym penetrowaniu rzeczywistości i sztuki oraz wytwarzaniu specjalnego rodzaju intuicji, będącej rezultatem doświadczenia intelektualnego.

Niektóre z tych zagadnień podejmują także przedstawiciele najmłodszej generacji artystów, której znacząca aktywność daje znać o sobie w okresie przesilenia się konceptualizmu. Generacji, którą należałoby już nazwać postawangardą. Awangarda, coraz bardziej radykalizując swoje kolejne ideowo-artystyczne manifesty, dążyła do sfinalizowania forsowanych przez siebie rewolucyjnych przemian z typową dla wszystkich bojowników o nowy ład gwałtownością. Postawangardzie przyszło natomiast działać w okresie porewolucyjnej stabilizacji. W czasie, kiedy wszystko to,

co wczoraj wywoływało opór niepostrzeżenie stało się dyrektywą, wzorcem, powszechnie obowiązującą normą, nieznacznie tylko ewoluującą na przestrzeni długich odcinków czasu. Inaczej określając typ działania tych, którzy przeciwstawiając się ortodoksyjnemu konceptualizmowi jednocześnie przejęli i rozwinęli jego niektóre szczegółowe postulaty, można by powiedzieć, że ich dewizą jest nie bierne poddawanie się funkcjonującym w sztuce stereotypom a czynne uczestniczenie w dokonujących się w niej nieustannie przemianach - zatem nie powielanie uznanych standardów, lecz ciągła aktywność przejawiająca się w usta[s.39:]wicznym zastępowaniu myśli „obowiązujących”, myśli uznanych, nowymi ideami sztuki.

Analizy jakie przeprowadzają przedstawiciele postawangardy mają naturę wizualno-mentalną. Przy czym obie te jakości są ze sobą ściśle związane, na zasadzie zależności dychotomicznej. Głównymi narzędziami zaś pozostają dla nich foto-media. Oczyszczone literacko-ekspresjonistycznych naleciałości, na powrót stały się w ich rekach neutralnymi przekąźnikami, w sposób prosty i bezpośredni odwzorowującymi przedstawioną rzeczywistość. Fotografia, film i video pełnią w fotomedialnym nurcie postkonceptualnej sztuki przede wszystkim rolę wiarygodnych dokumentów. Nie znaczy to, by poszczególni artyści, zwłaszcza ci, którzy dokonują wnikliwych analiz nowoczesnych mediów, nie wykorzystywali możliwości jakie tkwią w samych instrumentach, którymi się posługują. Możliwości stwarzania nowych wizji - wizji światów nieznanymi. W takich przypadkach nie chodzi już bowiem o rejestrowanie wycinkowych wyglądów realnej rzeczywistości, a o stwarzanie rzeczywistości autonomicznych: fotografii, filmu, video. Kształt tych rzeczywistości, przynależnych do obszaru sztuki, w znacznym stopniu formują techniczno-technologiczne właściwości zastosowanych narzędzi oraz specyficzne dla danego medium warunki transmisji, zawsze będącej przecież (w mniejszym lub większym stopniu) transformacją przekazywanych treści - obojętne: zewnętrznych czy autotelicznych. Wątki te były wyróżnikiem twórczości a w pewnym okresie nawet jej dominantą, członków Warsztatu formy Filmowej w Łodzi, a zwłaszcza Wojciecha Bruszewskiego, Józefa Robakowskiego i Ryszarda Waśki, których dokonania w obszarze sztuki technologicznej są najwybitniejsze na gruncie polskim (dotyczy to zarówno analizującej fotografii, jak strukturalnego „kina czystego” czy instalacji video).

Eksperymentująca fotografia, skoncentrowana na samoanalizie, uczyniła przedmiotem swych zainteresowań własny język - jego walory wizualne, pojemność informacyjną, umiejętność modelowania abstrakcyjnych pojęć, możliwości kodyfikacyjne struktur wizualnych,

adekwatność znaczącego i znaczonego, wzajemnie przenikanie się obiektywizmu i iluzyjności. Ponadto nowa fotografia jest bardziej świadectwem idei, niż przedstawianych zjawisk i faktów.

Z jednej zatem strony fotografia przyjęła na siebie rolę dokumentu - obiektywizującego zapisywany stan, stała się uniwersalną notacją - przekąźnikiem sztuki „przezroczystej”, której zasadnicza treść nie zawiera się w samym obrazie, ale poza nim, w zjawiskach bądź procesach wcześniej zaistniałych, a teraz rekonstruowanych w sferze mentalnej na podstawie, i za pośrednictwem, mechanicznie wykonanego zapisu, nie będącego wszakże w pełni ukonstytuowanym znakiem a zaledwie presemiotycznym śladem, ukierunkowującym myślenie i otwierającym drogę wyobraźni. Z drugiej jednak strony fotografia przeistoczyła się w metafotografie, kładąc główny akcent na autokreacyjną predyspozycję samego medium, immanentnie zawartą w jego istocie (co wyraźnie ujawniło dwa sympozja - „Stany graniczne fotografii” i „Fotografia - medium sztuki”, zorganizowane w Katowicach i Wrocławiu w 1977 r.).

Posługującym się fotografią artystom chodzi raczej o stwarzanie świata przedstawionego za pomocą konkretnego, w specyficzny sposób kształtującego go, medium, niż o wierne oddawanie świata jako takiego, którego obraz miałby być rezultatem założonej ostrości widzenia i absolutnej czystości odwzorowania. Rzeczywistość potoczna nie interesuje ich, co być może jest rezultatem przedawkowania jej przez mass media i po prostu zmęczenia nią. Nie chcą też uczynić ze swej sztuki narzędzia doraźnej interwencji, gdyż musiałoby to pozbawić ją ambicji eksperymentatorskich i doprowadzić do formalnego ubóstwa, nieuniknionego przy chęci sprostania wymogom popularnej narracji. Dlatego ujęcie dla swej twórczej aktywności znajdują w poszukiwaniu autonomicznych wartości artystycznych, pozwalających im na konstruowanie odmiennego od dotychczasowych obrazu współczesnej sztuki. Sztuki wymagają[s.40:]cej od jej wyznawców rozległej wiedzy na swój własny temat i dobrego przygotowania teoretycznego. Wszak zajmuje się ona

- w ramach podejmowanych „badań podstawowych” - okrywaniem rudymenarnych zasad spreparowanych przez siebie idei i koncepcji artystycznych.

Analityczna sztuka foto-mediów, czyniąca przedmiotem swej analizy samą strukturę artystycznej wypowiedzi, z reguły prezentowana jest w wybranych galeriach autorskich, które prowadzą artyści i zarazem teoretycy tej tendencji. Są to w pierwszym rzędzie Galeria „Foto-Medium-Art” z Wrocławia, programowana przez Seminarium w składzie: Alek Figura,

Ireneusz Kulik, Jerzy Olek, Leszek Szurkowski i Ryszard Tabaka, galeria gn z Gdańska, kierowana przez Pawła Borkowskiego i Leszka Brogowskiego oraz Mała Galeria z Warszawy Andrzeja Jórczaka. W nurcie tym osadzonych jest także wiele działań Seminarium Warszawskiego (Zbigniew Dłubak, Jarosław Kudaj, Mariusz Łukawski i Mirosław Woźnica).

Prowadzona przez tych twórców systematyczna analiza mediów ujawniła rozmaite wady związane z ich naturą. Stąd po okresie entuzjazmu dla możliwości jakie stwarzają sztuce nowoczesne środki przekazu, takie jak fotografia, film czy video, nastał czas programowego przeciwstawiania się ich wszechwładnemu panowaniu. Dawniejsze dostrzeganie samych zalet mechanicznych i elektronicznych przekazu ustąpiło miejsca ich widzeniu realistycznemu. Dla artystów związanych z mec-arterem, sztuką technologiczną i konceptualną, czy wreszcie foto-medium-arterem, środki te przestały być idealnym sposobem nadawania komunikatów sztuki, stając się narzędziem jak inne ułomnym, instrumentem obarczonym swoistymi wadami, przekątnikiem przenoszącym obraz w sposób bynajmniej nie „przezroczysty”.

W tej sytuacji postawangardzie nie pozostawało nic innego jak uczynić z „nieprzezroczystości” foto-mediów kolejny problem twórczy. Związani z nią artyści już wcześniej zresztą zwrócili uwagę na fakt, że nadawane z pomocą tych mediów komunikaty artystyczne cechuje bogate nagromadzenie samosygnatów, mówiących nie tyle o strukturze przekazywanych obrazów ile o modyfikujących ją zakłóceniach, które są wynikiem szumów powstających w czasie transmisji. I one to właśnie [s.41:] wzbogacają i przekształcają - w pewnych granicach-konwencjonalne doświadczenie. Przy czym każdy taki samosygnat, to nowej kategorii komunikat artystyczny; komuni-
kat mówiący wyłącznie o sobie, będący swoim własnym znakiem. Jak jego forma jest
- nierozdzielnie od niej - treścią.

A zatem odrzucenie tradycyjnych mediów, takich jak malarstwo czy grafika, przez awangardę przełomu lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych zmieniło sytuację sztuki tylko o tyle, że pozwoliło na ich miejsce wprowadzić media nowe. Ale i one, choć znacznie bardziej precyzyjne, dalekie są od doskonałości. I one bowiem zbyt natrętnie narzucają przekazywanym obrazom swoje morfologie. Nie mówiąc już o tym, że bardzo szybko wytworzyły własną stylistykę oraz narzuciły immanentnie związane z nimi ideologie.

Utwory sztuki medialnej - co może zakrawać na paradoks, jako że media z natury swej służą przekazywaniu tego co dla nich zewnętrzne - podobnie jak autodefiniujące się dzieła sztuki z kręgu minimal-artu czy konceptualizmu zwrócone są ku sobie. Nie mówią nic więcej ponad to, co sobą przedstawiają. Utwory te, to emanujące w czasie transmisji samosygnaly. Pojawiają się one przy przekazywaniu za pomocą któregoś z foto-mediów jakiegokolwiek obrazu. Wtedy to bowiem - o czym pisałem już w „Po-fotografii” - występują nieuniknione szумы. Jak zawsze, kiedy mamy do czynienia z przekazywaniem pewnego rodzaju - intelektualnej w tym wypadku - energii, w czasie transmisji której raz występu jej przyrosty - kiedy na swej drodze napotka ośrodki generujące, innym razem straty - w przypadku natrafienia na oporniki. Nie stanowi to jednak żadnego problemu dla sztuki, choć jest nim z pewnością dla stałych i mimowolnych abonentów masowej propagandy, dzięki którym to cechom jej dysponenci i manipulatorzy mogą skutecznie sterować zbiorową świadomością. Cały paradoks opisanej sytuacji polega na uczynieniu przez sztukę właśnie z owych szumów przedmiotu swego zainteresowania, a nawet tworzeniu na ich kanwie oryginalnych i istotnych dla niej wartości. Tak to to, co wydawało się zrazu przeszkodą, okazało się równoprawnym z innymi materiałem dla kolejnej modyfikacji poglądów epistemologicznych.

Dzieła artystów związanych z foto-medium-artem charakteryzuje z jednej strony wyzwolenie z indywidualnego stylu, z drugiej koncepcja pustki, będąca naturalną konsekwencją preferowanego przez nich radykalnego redukcjonizmu. Stąd też formy jakie prezentują na pokazach są najczęściej elementarne. Stąd ich propozycje - „poza formą”, „po-fotografii”, „zero-obrazu”. Stąd ciągle ponawiane pytania o granice sztuki.

Istota tego rodzaju działań przedstawiona została m.in. W programie Seminarium Foto-Medium-Art. A oto jego fragment: Twórczość swą opieramy na tradycji konstruktywizmu, unizmu, minimal-artu i konceptualizmu, czerpiąc zarówno z doświadczeń sztuki, która swój główny sens widzi w nieustannym odnawianiu formy, jak też z dokonań sztuki pojęciowej, która nad wrażenia przedkłada spekulacje czysto intelektualne. Przy czym oba te podejścia - formalistyczne i pojęciowe, czyli przedmiotowe i podmiotowe, a także praktyczne i teoretyczne - traktujemy jako nierozłączne składniki s z t u k i m e d i a l n e j , integrującej formy i pojęcia, których wzajemne stosunki, a także ich zakłócenia, są stale zmieniającym się aktem komunikacji, sztuki, pozwalającej na rozpatrywanie tych pozostających we wzajemnej opozycji choć jednocześnie dopełniających się elementów jako kategorii tożsamyh. Możliwe jest to wówczas gdy w miejsce tradycyjnie rozumianej formy, będącej samym kształtem artystycznego

przesłania, pojawia się para-forma czy też meta-forma, oznaczająca formę rozpatrywaną wraz z tym, co w trakcie kontaktu z nią na formie tej nadbudowuje się w wyobraźni odbiorcy, co jest zatem formą wyżej zorganizowaną i co zarazem wykracza poza formę samą, czyli jej autochtoniczną morfologię, stając się wytworem mentalnym, z natury swej amorficznym. Uznając obszar po którym się poruszamy za teren filozoficznej konfrontacji sztuki z rzeczywistością, traktujemy poszczególne działania jako jednostkowe doświadczenia i eksperymenty, wprowadzając za pośrednictwem „mechanicznego” instrumentarium, ale faktycznie rozgrywające się poza nim. Znaczący to, że spełniają się one w imaginacji widza poza ich wizualnością. Choć z drugiej strony wizualność ta warunkuje niesioną sobą treść, będąc istotnym bodźcem wzrokowym dla refleksji intelektualnej i impulsem dla wyobraźni.

Nazwa programu, którego fragment wyżej przytoczyłem, brzmi: „Sztuka jako medium sztuki”. Co to oznacza? Dla sztuki - nowy sposób jej widzenia i interpretacji. Dla mediów ostateczne zdyskredytowanie ich neutralności i przezroczystości. Niezbitym faktem jest bowiem nie tylko to, że środek przekazu jest rodzajem przesłania, ale i to, że przekazy same z siebie niejako wytwarzają samosygnały sztuki. Samosygnały powstające na bazie towarzyszących transmisji szumów i zakłóceń.

Jerzy Olek

MEDIA I POZNANIE -

pod takim tytułem Galeria „Foto-Medium-Art” przygotowała dla Galerii „Ai” w Tokio wystawę sztuki polskiej, w której udział wzięli: Jan Berdyszak, Zbigniew Dłubak, Alek Figura, Andrzej Jórczak, Zdzisław Jurkiewicz, Ireneusz Kulik, Jerzy Olek, Józef Robakowski, Zbigniew Staniewski, Leszek Szurkowski i Ryszard Tabaka. W lipcu br, wystawa zaprezentowana została w Tokio, a w sierpniu w Galerii „Westbeth” w Nagoyi.