

Opis bibliograficzny: Andrzej Saj, *Wieża Babel fotografii*, Nurt", 1988, nr 6, s. 35-36

Uwagi: tekst nieedytowany

Słowa kluczowe: fotografia intermedialna

Tekst:

Mottem dla próby opisanie poznańskiej wystawy „Polska fotografia intermedialna lat 80.” może być instalacja A.Kutery zatytułowana „Stanowisko archeologiczne”. Jest to, skomponowany z „cegieł-fotogramów, fragment muru; jakby wydobyty spod nawarstwień stylów, konwencji, chwilowych mód czy dyktatu „szkół”, oczyszczony z polichromicznych nawarstwień współczesności, rzeczowy dowód ciągłości i żywotności sztuki. Wizualnie fotografie odsyłają do kilku detali „Wieży Babel” Petera Brueghela, do treści tego dzieła przedstawiającego upowszechniony symbol ludzkich błędów ale także - nadziei. I chyba jest taki obraz „babilońskiej wieży” aktualnej sztuki, gdzie pomieszanie języków, stosowanych środków wyrazowych, postaw artystycznych, przekonań itd. świadczy jednak nie o upadku czy ruinie sztuki ale o nadziei jej posadowienia na trwałe w polifonicznym chórze ludzkich dążeń, fascynacji i spełnień.

Hasłem organizującym poznańską prezentację była tzw. „fotografia intermedialna”, tj, twórczość posiłkująca się różnymi mediami, wykorzystująca techniki mieszane, interdyscyplinarne, czyli głównie prace powstałe na styku fotografii i plastyki. Innymi słowy tytuł wystawy trzeba traktować jako umowny (choć niezręczny), sygnalizujący obszar penetracji ekspozycyjnej, preferujący dokonania fotografii poszukującej, „rozszerzonej” itp, to jest: niekonwencjonalnej twórczości osadzonej w postmodernistycznym krajobrazie współczesnej sztuki.

Jak zwykle przy wystawach zbiorowych, środowiskowe interesy, układy i zależności, lecz także niekonsekwencje organizatorów prowadzą do tego, że ambitne zamiary rozmywają się w mniej ambitnych spełnieniach. Wiele z pomieszczonych w salach poznańskiego Arsenału prac było przypadkowych, wyraźnie nie odpowiadających założonej formule, wiele też słabych,

wtórnych, obniżających poziom prezentacji; a więc potwierdzałyby się i tym przypadku reguła „środka”, czyli średniego poziomu całej ekspozycji, co jest skutkiem nieubłaganych praw statystyki. Drugim błędem budowniczych wystawy było zaproszenie do udziału „nazwisk” (zbyt wielu, bo ponad 70 osób), a nie wyselekcjonowanych prac, odpowiadających koncepcji prezentacji. No i pomieszały się języki. Na wystawie obok realizacji faktycznie intermedialnych znalazło się sporo „czystej” fotografii w jej zróżnicowanych przejawach, w tym tak znakomite przykłady twórczości jak, między innymi, humanistycznie zaangażowane fotografie Z.Rydetm czy wyrafinowane intelektualnie prace M.Smoczyńskiego i subtelne fotografie-haiku A.J.Lecha.

Niekonsekwencje natury organizacyjnej nie przysłaniają wszakże faktu, że jest to pierwsza od wielu lat, tak bogata i ważka z racji ambicji zilustrowania aktualnego stanu fotografii, wystawa nawiązująca do tradycji zbiorowych prezentacji sztuki i i fotografii awangardowej z lat 70-ych. Stąd i odbiór tej propozycji skłania do uogólnień, do formułowania ocen generalizujących: z zastrzeżeniem jednakże, że wszelkie generalizacje w tym zakresie mają subiektywny charakter, są zależne od indywidualnych preferencji odbiorczych.

Sztuką polską lat 80. wstrząsały burze społeczne i polityczne, odciskały swe piętno nowe prądy estetyczne; nowa wrażliwość, nawrót ekspresji, malarstwo „dzikich”, „sztuka odnowy”, ogromna polaryzacja życia artystycznego itd. Czy te zdarzenia znalazły odzwierciedlenie w pracach pomieszczonych na poznańskiej wystawie? Właściwie można by powiedzieć, że tylko w stopniu nieznacznym, że są wprawdzie obecne ślady ekspresji, symptomy kontestacji, dowody udręk egzystencjalnych itp., ale to wszystko dzieje się jakby obok rzeczywistości, nie w bezpośrednim z nią kontakcie, nie przeciwko niej (prócz działań i realizacji artystów z grupy „Łódź Kaliska”).

Zwrócił na to uwagę w trakcie sympozjum towarzyszącym wystawie ktoś z gości zagranicznych, dziwiąc się brakowi relacji między szarą, przygnębiającą rzeczywistością naszego życia a pięknymi, wysmakowanymi estetycznie i materialnie, aż do poziomu gadżetów, pracami. Ale relacja istnieje - na zasadzie dopełnienia - jest ona określona potrzebą istnienia enklaw psychicznych, które zapewnia właśnie luksus sztuki. Każdy ma prawo do odrobiny prywatnego luksusu, do ucieczki poza szarość i beznadziejność egzystencji. Zresztą, ten luksus łączy się z afirmacją dla tak szczytnych zakresów pojęciowych jak: refleksja natury

egzystencjalnej i eschatologicznej, metafizyka, zwrot ku wartościom transcendentnym, kontemplacja i pielęgnowanie subiektywnych przeżyć.

W przypadku zaś tej konkretnej wystawy, daje się to streścić w zauważalnym przesunięciu akcentu z mentalnych penetracji właściwości medium fotograficznego i jego meta-języka (lata 70.) w stronę refleksji nasłuchującej osobnicze doznania i odczucia. Rzec by można, że „myślenie fotografią” zostało wyciszone przez „fotografię myślenia i odczuwania”, że wiedza ciągle weryfikowana doświadczeniem, skutkuje dzisiaj lepszym i głębszym zrozumieniem, w tym także zrozumieniem indywidualnych preferencji i możliwości. Jest to obecne w pracach wielu artystów średniego pokolenia, mających za sobą doświadczenia czasów sztuki konceptualnej, presje fotomedializmu i ciśnienie przemian świadomościowych z początków lat 80.

Drugie nadrzędne przesłanie wystawy bierze się z dostrzegalnego prymatu „widzenia” nad „wiedzą”. Więcej widzieć, patrzeć, czuć... - tak werbalizowali głośno swe pragnienia niektórzy artyści. W znacznej części prac okazało się to realne. Jest to przesłanie w istocie zbieżne z podkreślanym przemieszczaniem się akcentu z wiedzy (wzbogacanej doświadczeniem) do rozumienia, implikującego intuicję, większą wrażliwość na sensory naszego istnienia, na to co ponadczasowe, uniwersalne.

W taki sposób można chyba odczytywać poznańską wystawę w sferze ogólnych idei, poprzez przesłania możliwe do sformułowania w kontekście całości. Ale wydarzenie to wymaga komentarza na poziomie odbioru wybranych, znaczących, faktów, czy fenomenów i chyba głównie w taki sposób jest to usprawiedliwione wobec nierozpoznawalności „rzeczy samej w sobie” jaką jest sztuka. Takie opisanie wystawy to konieczność odbioru zjawisk na różnych piętrach babilońskiej wieży, budowanej przez artystów różniących się między sobą postawami, filozofią życia, twórczością itp.

Spora część propozycji wystawienniczych oscylowała wokół problemów specyfiki medium sensów kulturowych. Jedni pokazali to aluzyjnie, eksploatując sferę znaczeniową fotografii, inni wypowiedali się bezpośrednio, poprzez sensualistyczne realizacje, angażując się w wizualizację doznań i odczuć, jeszcze inni - eksponując stronę metaforyczną swych prac.

Fotografia utrwała tylko wybrane cytaty rzeczywistości, i to rzeczywistości, której już nie ma, która była mgnieniem w przeszłości. Fotografia jest więc bezradna wobec upływającego czasu, wobec życia, ale z tej bezradności czerpie siłę, mitologizując swe właściwości, swą możliwość bycia [s.36:] „szczudłem” pamięci, talizmanem wzruszeń... Relację między sensem upływającego czasu a właściwościami medium fotografii dosłownie wyraził K.Sita, konstruując nieodwracalną klepsydrę z przesypanym „piaskiem” - podartą w strzępy fotografią. Z kolei J.Kozłowski w swej instalacji „Blue Time” zaproponował rodzaj semantycznej gry z miernikiem czasu i jego ilustracją rysunkową i fotograficzną. Do tychże pojęć odwoływała się także realizacja J.Olka: jarzący się napisem „nie-jest” neon wraz z jego fotograficznymi odbiciami.

Do sensów jakie niesie fotografia nawiązywały także wyraźnie zmetaforyzowane rzeźby-instalacje J.Gustowskiej, D.Mączak i W.Brzózki. Rozziew między mumifikującymi skutkami fotografowania a dynamiczną rzeczywistością wyrażała praca J.Gustowskiej - obła forma, jakby mumii, ze „śladami” zdarzeń, gestów ... ? U.D.Mączak - ogromna gruda ziemi z wtopioną maleńką fotografią, obok kamień i jego wizerunki - realizacja odwołująca się do najprostszych, pierwotnych znaczeń, danych naturalnie i utrwalanych kulturowo. Inaczej, bo środkami ekspresyjnymi W.Brzózka pokazał w „Senniku współczesnym” kontrast między konturami naturalistycznych leżących ludzkich korpusów a głową-poduszką zatrzymującą fotografie snów, majak, udręk ...?

Jako swoistą metaforą całości ekspozycji może być praca G.Przyborka: środkami plastyki kształtowane „znaki” ptaków obciążone kamieniami i „przywiązane” a’ rebous do fotografii obłoków. Pierwiastki metaforyczne są obecne także w wielu innych realizacjach, jest to jakby oczywisty przejaw posiłkowania się fotografią, skutek przenoszenia cytatów wyrwanych z rzeczywistości w inny kontekst.

Wyrafinowanymi w treści i formie pracami zaprezentowała się Natalia LL; dokumentują one wyraźne przeniesienie akcentu ze sfery mentalnej na emocjonalną. Te ekspresyjne, celebrujące twarz artystki foto-obrazy, gubią nachalne niegdyś treści narcystyczne na rzecz traktowanych z obrzędową pokorą odniesień natury egzystencjalnej; nieuchronności ludzkiego losu, tajemnicy życia i po-życiu. Na przeciwległym biegunie, ale komplementarnie wobec usiłowań zgłębienia ludzkiej tajemnicy, są - penetrujące granice ludzkiego poznawania, możliwości dotarcia do

niepoznawalności, do wartości transcendentnych, proste użytymi środkami wyrazu a bogate znaczeniowo - prace J.Berdyszaka.

Wiele było na wystawie realizacji eksponujących medialne możliwości różnych technik, mitologizujących jej właściwości. Twórczym rozwinięciem medialnych penetracji z lat 70-ych okazały się prace R.Kutery z serii „Filmy czytane” - komponowane z pasków taśmy filmowej, zastygłe obrazy falującego morza. Ten kontrast między niespokojnymi siłami natury a ich „bezpiecznymi” wizerunkami uwidacznia się dopiero po wczytaniu, po zbliżeniu do sensów przez nie przenoszonych; wzmacnia „niepokój” odbioru. Podobnie funkcjonują odwołujące się do ontycznych poszukiwań Malewicza (do jego „panenergetycznego uniwersum”), „Kąty energetyczne” J.Robakowskiego. Prace te są kontynuacją instalacji świetlnych, realizowanych wcześniej, kontynuacją skutkującą obrazami fetyszyzującymi geometrię (fetyszyzacja kątów jako pojęć i skupisk energetycznych).

W tej grupie sytuują się również realizacje posiłkujące się obrazami przetwarzanymi komputerowo, ale tylko prace S.Wojneckiego wychodzą poza prosty instrumentalizm, ilustrując tezę o przesunięciu akcentu z wiedzy do zrozumienia, zrozumienia narzędzi i siebie. Znacząca dla wystawy była także instalacja z użyciem lasera (ze względów technicznych nie w pełni zrealizowana), w której Wojnecki odwołał się do rozbieżnej symboliki dwóch światów, życia ludzkiego (chleb) i świata techniki (laser). W pracy - fotograficznie wpisany w biały obrus bochenek chleba, przekłuty (wirtualnie) przez promień lasera - przerzucił symboliczny pomost między tym co określa naszą sytuację cywilizacyjną o naszą kondycję etyczną.

Wystawę poznańską, jej opis, znakomicie puentuje instalacja świetlna A.Mikołajczyka pt. „Babilon”. Ta efemeryczna, mieniąca się bogactwem rozszczerzonego i ginącego w spiętrzonej wieży kubicznych form światła, realizacja jest tyleż dosłowna, widoczna, co złudna, tajemnicza, znikająca; i ciągle od nowa, raz jeszcze, wznosząca w nadziei dotarcia do ... Do czego?