

Opis bibliograficzny: Jerzy Olek, *Znaczący i znaczeni fotografii*, "Nurt", 1976, nr 8, s. 33-36

Uwagi: tekst nieedytowany

Słowa kluczowe: środek przekazu, fotografia ekspansywna, sztuka kontekstualna

Tekst:

FOT-ART

Fotografia stworzyła - w wizualnym pejzażu współczesnej cywilizacji autonomiczna, niezbywalną realność w istniejącej realności. Mało tego, nieustannie wypełnia środowisko człowieka, przenika go i nasycza, homogenizuje odczucia i reakcje, zmienia wzory jego dotychczasowej percepcji świata. Z czasem, osaczony zdjęciami, zaczyna zyskiwać z kreowanym przez siebie foto-środowiskiem tożsamość. Staje się tym, na co bez przerwy patrzy - multifotografią. Tak więc fotografia, będąc wyjątkowo sprawnym i wnikliwym „przedłużeniem” zmysłu wzroku, eliminując tym samym czynnik czasu i przestrzeni ze związków między ludźmi, zabija w nas zarazem autentyzm przeżycia, budując monotonne, sztuczne środowisko, w którym ujednoliceniu ulegają wszystkie elementy składowe owej beładnej mozaiki, i to niezależnie od tego czy są doniosłe czy zupełnie błahe.

Ale jednocześnie fotografia jest obrazem i współczesnym językiem; zastępującą zapis werbalny „mową obrazków”, To z jej pomocą poznajemy niemal wszystko co się wokół nas, w „globalnej wiosce” - możliwej dzięki satelitom telekomunikacyjnym, urządzeniom typu telefoto, telewizji i magnetowidom dzieje. Dzięki niej znamy czołowych polityków, gwiazdy ekranu, wielkich sportowców i młodzieżowych idoli; znamy „z widzenia”. Ona pozwala zobaczyć drugą stronę księżyca i wnikać w głąb tkanki neuronów. Ona stanowi dla nas „okno na świat”, ale i magiczną pamiątkę, trwały wizerunek, jawiący się mimo faktycznej nieobecności.

Ludzką ciekawość pobudza jednak nie tylko udokumentowany fotograficznie fakt niezwykły, także odbicie zwyczajnej codzienności - co pozwala sądzić, iż rzeczywistość ulega poprzez

foto-reprodukcję emocjonalnemu wzmocnieniu. Sama fotografia jest bowiem ledwie impulsem, służącym do powołania w świadomości tej rzeczywistości, której w istocie na niej nie ma, a którą my sami na oglądany obraz rzutujemy. Stąd zapewne bierze się jej magiczna siła, stąd mistyczna obecność na niej osób i rzeczy, które faktycznie są nieobecne. Wszak nic innego jak owo sartre'owskie „wcielanie się oryginału w obraz” czyni z fotografii tak doskonały substytut rzeczywistości. Substytut silniej działający na nas niż sama rzeczywistość. Znak zastąpił tu zatem nie tylko przedmiot, ale i sam stał się rzeczą.

Fotograficzne uniwersum, jakie „obrazkowej cywilizacji” nieodłącznie towarzyszy, doprowadziło w końcu do tego, że cała nasza zdolność przyswajania i przekazywania poszczególnych elementów wizualnej komunikacji sprowadza się do operowania zdjęciowymi fantomami. Staliśmy się ekranami nieustannie poddawanych lawinowej projekcji foto-faktów, płynących z łamów prasy, monitorów tv, ekranów kinowych i ogłoszeniowych słupów. Mało tego, sami staliśmy się „przeźroczystymi” wizerunkami, z n a c z ą c y m i ludźmi I z n a c z o n y m i „ludźmi - środkami przekazu”, a więc i „ludźmi - przekazami”.

Takim jest „gazetowy człowiek” Ryszarda Tabaki, takimi są „Obserwatorzy” Marka Gerstmann - młodych twórców związanych z gliwickim Studium Prób Fotograficznych i Filmowych „Zoom”. Stworzone przez nich sugestywne atrapy mass-mana, z białą plamą lub foto-tapetą w miejscu twarzy, zdają się wyobrażać ludzi bez własnego oblicza, ludzi, których indywidualność przesłonił gęsty parawan obrazkowych komunikatów.

Realizacje te uznać można za wyraz sprzeciwu na f o t o g r a f i c z n e ś r o d o w i s k o. Zarówno „Tryptyk o młodym człowieku” jak i „Obserwatorzy” są i jego repliką, i próbą wykreowania artystycznymi dziełami anty-środowiska, które odświeżając znieczulone nadmiarem tych samych bodźców spojrzenie, wyraziściej pozwoli dostrzegać samo środowisko. Bo jak twierdzi McLuhan rola sztuki polega na umożliwianiu percepcji ludziom otępiłym, których zdolność postrzegania stłumiło niezauważalne dla nich środowisko. Pomoże im w tym anty-środowisko, które artysta tworzy to postaci swoich dzieł sztuki.

Skutecznym anty-środowiskiem dla środowiska szczelnie otulającej nas, choć mozaikowej z istoty swej zdjęciowej tapety, są działania fotografią - bezpośrednio i czynnie angażujące uczestników, w odróżnieniu od fotografii prasowej, reklamowej i tzw. artystycznej, dającej widzowi taką obfitość informacji, że nie zostawia mu praktycznie żadnych miejsc pustych do

indywidualnego wypełnienia. Wszystko jest w niej bowiem dokładnie spreparowane i podane w postaci lekko strawnej gumy do żucia dla oczu, przeznaczonej do natychmiastowej, bezwolnej konsumpcji. Spreparowane tak arbitralnie, że wykluczona zostaje możliwość jakichkolwiek uzupełnień ze strony odbiorcy. Zresztą i jego udział w samym procesie przekazu jest w praktyce żaden.

W odrębny sposób podszedł do - stale pomnażanego przez publikatory - nieogarnionego śmietnika faktograficznej ikonografii Józef Robakowski. Wprawdzie i on odebrał fotograficznemu dokumentowi jego autonomiczność przedmiotu sztuki, dewaluując wyeksploatowaną do cna anegdotyczno-informacyjną funkcję banalnego obrazka, lecz jednocześnie sprowadzając do minimum przekaz treściowy pojedynczych zdjęć - tworzył z nich obrazy-przedmioty trójwymiarowe. Czy będzie to tableau-objet „Notatnik”, „uczułowieczone” podobiznami dostojnych osób zwyczajne krzesło, czy szczelnie oklejona reporterskimi portretami „Kula”, która zajmując środek wgłębienia wklęsłego zwierciadła, daje na jego lustrzanej sferze zdeformowane odbicia ludzkich twarzy - za każdym razem mamy do czynienia nie z odciskaniem się na osobowości ludzi, z zewnątrz docierających do nich komunikatów, lecz ze znakowaniem podobiznami tychże ludzi używanych przez nich przedmiotów.

Odzierając zdjęcia z werystycznej reprodukcji faktów, uwalniając je z odgrywania roli przekaznika informacji czy świadka wydarzeń, uczynił Robakowski z fotografii środek ujawniania otwartych form w sferze koncepcji. I nam, z Kazimierzem Helebrandtem, posłużyła wyrwana z kontekstu fotografia do postawienia pytań: Czy gazetowe foto-fakty nie tworzą przypadkowej, chaotycznej i bezsensownej mozaiki wizualnych dokumentów, zapisów i rejestracji? Mozaiki, która przypomina raczej utrwalony fotograficznie teatr życia niż rzetelny, o spójnej konstrukcji, dokument obecnych czasów...?

Te pytania zadaliśmy – zrealizowaną w czasie V Międzynarodowego Festiwalu Teatru Otwartego - akcją „Fototeatr”. Pochodzące z ilustrowanych magazynów zdjęcia prasowe posłużyły nam, siedzącym w oknie wystawowym, z jednej strony do odgródzenia się nimi od widzów-przechodniów, z drugiej, do zbudowania z nich w witrynie sklepowej wieloznacznej narracji obrazowej; do stworzenia irrealnego eseju, mimo jego wiernych realności elementów składowych.

Grę realności i pozoru prowadzi również Roman Cieślewicz. I on odwołuje się do autentyku, lecz nie wprost, a poprzez graficzny skrót oraz jego multiplikację. Najbardziej jednak frapuje go stwarzanie z fotografii prasowej „obrazu trzeciego”, to znaczy obrazu który powstał przez „ożywienie makulatury”, przez przetworzenie zdjęć pochodzących ze starych gazet.

Obraz jest u niego produktem pewnego systemu - pisał o Cieślewiczu Pierre Restany - to znaczy zespołu elementów nierozłącznie związanych i z siebie wynikających, a mających za cel ostateczny zdynamizowanie, ukierunkowanie, tej czy innej przestrzeni typograficznej. Przekaz tematyczny, ilustracyjny czy reklamowy nie pojawia się nigdy jako przedmiot o głównej narracji opisowej, ale jako kontrapunkt pewnej struktury, innymi słowy jako modulacja serialna w systemie ogólnym obrazu.

I dalej: W takim kontekście szczegół jest nie mniej ważny niż całość i to właśnie wyzwala bezbłędnie za każdym razem strumień komunikacji. Dlatego właśnie obrazy Cieślewicza nie pozostawiają nas nigdy obojętnymi czy zakłopotanymi, dlatego właśnie jawią się nam one jako naturalnie „przemawiające”. To ów znaczący szczegół, idealnie wintegrowany w strukturę obrazu zahacza oko i stanowi podnietę dla umysłu.

A jednak z czasem zarzucił Cieślewicz obrazkową tapetę w rodzaju kompozycji „prisunic” czy podobnie wyglądającego papieru pakunkowego M.A.F.I.A. Zaczął szukać nowych możliwości percepcyjnych dla naszej wyobraźni, szukać ich nie po to, byśmy mogli skuteczniej akceptować i spożytkować systematycznie narastający materiał wizualny, lecz po to, by móc od niego odpocząć. Tak to autor „collages powtarzanych” i „strukturalnych plakatów”, protestując przeciw „polucji” oka - nadmiernej erupcji atakujących nas bezustannie wizualnych sygnałów, sięgnął po kanon maksymalnej prostoty, myślowego skrótu i graficznej syntezy.

Nie bez powodu jego symetryczne biwizerunki, takie jak plakat „Zoom przeciw zanieczyszczeniu oka”, parafrazują wygląd mass-mana współczesnego cyklopa o jednym, nieruchomym na kształt soczewki oku, które beznamietnie, w sposób nieomal mechaniczny, rzutuje na wewnętrzny ekran ciemni optycznej wszystkie bez wyjątku obrazy, pojawiające się w jego polu widzenia.

Tak to żywy człowiek przeistoczył się niepostrzeżenie w fotograficznego człowieka, karmiącego swoją „czarną skrzynkę” nieprzeliczalną ilością nierzeczywistych widoków, nieustannie. przedostających się - tak do świadomości jak i podświadomości - poprzez oczy

otwór jego zunifikowanej „camera obscura”. Potęgująca się za przyczyną środków masowego przekazu mechaniczna konsumpcja obrazkowych omamów, doprowadziła jednak w końcu do zdecydowanych kontrakcji - równie radykalnych w sferze życia, jak gwałtownych w obrębie sztuki.

A swoją drogą przewrotna jest natura fotografii. Z jednej strony doprowadza nas, ludzi kultury obrazu, prawie [s.34:] do utożsamiania się z nią. Z drugiej dopomaga człowiekowi w odnalezieniu swojej tożsamości w atakującym go milionami zdjęć świecie. Dzięki niej rozszerza się też skala naszego życia i działania. Choć - wbrew pozorom - będąca dziełem fotografii nowa jakość poznania świata nie wynika z treści którą niesie, a sprawności samego przekaznika. Fotografia jest bowiem „przekazem” niezależnie od swej obrazowej zawartości. Stąd sięganie po nią przez wielu artystów jako po środek przekazu właśnie, służący do przesyłania całych strumieni informacji, dowolnie - w zależności od kontekstu - kształtowanych, a nie po ten czy ów, konkretnie „wyrażający”, obraz.

Coraz więcej przykładów można znaleźć na to, że statyczne, realizowane dotąd według jednego z uświęconych tradycją wzorów dzieła, powoli ustępują miejsca szeroko pojętym działaniom, że zatem – niezależnie od manipulowania poszczególnymi dziełami w trakcie działań - współcześnie rozumianymi dziełami stają się same działania. Mówiąc inaczej, miejsce fotografii statycznie defensywnej zajęła w ostatnich latach fotografia ekspansywna.

Przedstawiciele nowej generacji zrozumieli bowiem aż nadto wyraźnie, iż szansą ucieczki od artystowskiego estetyzmu galanteryjnej produkcji salonowych fotografów i akademickiej martwoty galeryjnych prezentacji jest ideowo-artystyczny radykalizm. Rzecz jasna przełamywania zastanych konwencji były bardzo różne:

- jedni odchodzili od pokazywania oryginału, w miejsce czystej fotografii stosując jej typograficzną reprodukcję - co nie tylko miało świadczyć o zaakceptowaniu przez nich zrównania w kulturze masowej pierwowzoru z jego uzyskanym techniką drukarską substytutem, lecz i stanowić wyraz potrzeby trafienia - np. poprzez kolportaż pakietów reprodukcyjnych, druków, wysyłanych w postaci „wystaw w kopercie” do możliwie szerokiego kręgu odbiorców; przy czym stosowany przez nich sposób znakowania rzeczywistości jej fotograficznymi śladami był zarówno estetyczny - maksymalnie oszczędny w środkach wyrazu, jak i ascetyczny - w samym przekazie lapidarnej,

bezpretensjonalnie prostej wypowiedzi, przekazie często dokonywanym za pomocą poczty (stąd różnego rodzaju galerie „adres”, post- -art itp.),

- inni z kolei – z grona młodych twórców podpisujących się pod programem artystycznego nonkonformizmu - skłaniali się w stronę f o t o g r a f i i a k c j i, a więc bezpośrednich nią działań.

Świadomy nawrót do elementarnych form komunikatu wizualnego, przy całkowitej rezygnacji z kreowania autonomicznej fotografii artystycznej z całą jej wyrafinowaną estetyką, sprowadził fotograficzne medium do roli atrakcyjnego dla artystów, gdyż powszechnie stosowanego i - co ważne - pojemnego przekąznika-kanalu. Pozwoliło to fotografii wprzęgniętej w służbę nowej sztuki, fotografii uwolnionej z funkcji dekoracyjnej i klasycznych zasad kompozycji, uczynić swą formę otwartą w sferze nowatorskich koncepcji. Fotograficzny obraz stał się dla wielu twórców nie ostatecznym celem, a środkiem jedynie, służącym już nie do realizacji mniej lub bardziej typowych ekspozycji, czy nawet aranżowania polizdjęciowych sfer, lecz do tworzenia - na różne sposoby kształtowanych - w określonym czasie, i rozgrywających się w dowolnie wybranej przestrzeni, fotograficznych widowisk, w których pojedynczym zdjęciom powierzono zaledwie trzeciorzędne role, zaś na plan pierwszy wybite zostało – kreowane z ich pomocą - pokrewne sztuce widowiskowej z d a r z e n i e.

Podjmując próbę usystematyzowania tego, co się aktualnie w tym względzie w sztuce fotograficznej godnego uwagi dzieje, należałoby przyjmowane przez fotografię różnorakie żądania, nie mieszczące się wszakże w jej klasycznej estetyce, bądź przyporządkować do nurtu „f o t o g r a f i i p o z a g a l e r i ą”, bądź odnieść do „d z i a ł a ń f o t o g r a f i ą”. Zresztą tak jeden kierunek poszukiwań, jak i drugi, doskonale mieści się w tendencji, którą określiłem terminem „FOTOGRAFIA EKSPANSYWNA” (w pierwszym przypadku chodzi oczywiście o ekspansję na zewnątrz wystawowych salonów, w drugim - o wzbogacenie fotografii traktowanej jako przedmiot o element powodującego nią ruchu).

Bez wątplenia podstawowym sensem działań fotograficznych jest przeobrażanie postumentowych wystaw w formy prezentacji aktywne artystycznie, · główną zaś ich wartością - ukazanie skutecznych sposobów docierania do widza, sposobów, które dopingują potencjalnie twórczą zbiorowość do grupowej aktywności. Tej, której nie jest w stanie wyzwolić już, skazane na nieustanną arbitralność stałe przyjmowanie wielkich ilości ciągle nowych, choć faktycznie niewiele różniących się między sobą, informacyjnych, propagandowych i

reklamowych ikonicznych komunikatów. Ów proces podporządkowania się zdjęciowemu mrowiu ułatwia i przyspiesza fakt wyjątkowej sugestywności fotografii, która czyni z niej potęgę o tyle niebezpieczną, że powodującą zatracanie się u odbiorców zdolności do indywidualnych reakcji. Nic bowiem intensywniej od fotografii nie zagęszcza rzeczywistości, nic zachłanniej i natarczywiej nie pomnaża dokumentalnych wizerunków i subiektywnie kreowanych widoków, nic bardziej przekonująco nie tworzy nowych bytów, zatem już nawet nie kolejnych obrazów, a pewnych nieodparcie narzucających się modeli, funkcjonujących na zasadzie samoistnych wzorców, czyli tym samym pełnoprawnych tworzących nasze otoczenie - środowisko zdominowane przez fotografię, wzbogacającą wprowadzie rzeczywistość, lecz równocześnie schematyzującą jej potoczny odbiór.

Reakcją twórców na lawinowy przyrost pozostających pod presją rzadko zmieniających się stereotypów - fotograficznych obrazów, staje się coraz częściej nie wytwarzanie innych fotobrazków (choć nadal wielu, w naiwności swej, sądzi, że skuteczną metodą obrony przed zalewem schematycznymi foto-widokami jest nieprzerwane realizowanie, za każdym razem odmiennych w stylistyce i radykalnych w opracowaniu formalnym, nowych „fotogramów”, zapominając jednak, że i one bardzo szybko stają się [s.35:]kanonami), a wykorzystywanie już istniejących zdjęć do budowania niezwykle w zderzeniu z codziennością, niestabilnej w czasie i przestrzeni, całości pełnej odmiennych jakościowo kontekstów; odmiennych od tych, które istnieją w „gazetowej” opatrzonej rzeczywistości. A zatem na drodze eksplozji - produkowanych na skalę przemysłową - fotografii, stanęła implozja fotograficznych działań i akcji wykorzystujących do ekspansji gotowe fotografie. Słowem, w obronie przed dotychczasową biernością i statycznością zaczęła fotografia przekształcać się w sztukę widowiskową.

Obserwowane w ostatnich latach sposoby kształtowania, już chyba bardziej fotograficznych widowisk niż tradycyjnych ekspozycji zdjęć, dają się przyporządkować trzem głównym ich rodzajom:

- 1) wychodzeniu z fotografią poza miejsca dla jej ekspozycji typowe,
- 2) akcjom o charakterze aleatorycznym i cechach ludycznych,
- 3) działaniom będącym wspólną kreacją zbiorową zespołu twórców i grona odbiorców.

Do pierwszego nurtu należałoby zaliczyć takie wyjścia poza ramy klasycznej wystawy i miejsca konwencjonalnie dla niej przeznaczonego, tzn. poza salon wystaw bądź galerię, jak np.:

- ekspozycja zdjęć bram Warszawy, Pragi i Budapesztu na bramach wrocławskich domów, nosząca tytuł „Permutacja relatywna”, niżej podpisanego,
- „Symbioza zadana”, zrealizowana wspólnie z Tadeuszem Matkowskim w lesie otaczającym ośrodek campingowy w Soczewce,
- prezentacja „dokumentacji miejsca” dokonana przez grupę „Format” na przenośnych graniastosłupach ustawionych pomiędzy stoiskami w największym domu towarowym Wrocławia,
- galeria „Podwórko” zorganizowana przez Andrzeja Maźca i Stanisława Wasilewskiego na jednym z podwórz „Bydgoskiej Wenecji”,
- demonstracje typu „Przebicie” czy „Dialog”, zaaranżowane w otwartym terenie przez członków grupy „Zoom”,
- kończąca kaliskie Warsztaty Fotograficzne „Budowlani” ekspozycja zdjęć na drewnianym parkanie, oddzielającym jedną z fotografowanych budów na ulicy,
- wystawa grupy „Tres” w ko palni miedzi w Lublinie, na głębokości 610 m.

Do nurtu drugiego przypisać można by:

- akcje przeprowadzoną przez instruktorów fotografii kierowanych przez Janusza Nowackiego w „Wistilu”, polegającą na zaproszeniu do wyboru zdjęć wykonanych w hali produkcyjnej zakładu w Kaliszu, a także do zaaranżowania z nich na miejscu ekspozycji, samych pracownic, wcześniej bohaterek zbiorowego fotoreportażu,
- akcję „Polskie Dziewczyny”, zaprogramowaną prze grupę A 74, a przeprowadzoną w Warszawie, Poznaniu, Krakowie, Opolu, Jeleniej Górze i Kędzierzynie. Polegała ona na wykonaniu migawkowych portretów kobiet przechodzących głównymi ulicami wymienionych miast, i wręczeniu im ich wizerunków w dwa dni potem,
- akcję „Portret rodzinny w bloku” (realizacja: Czesław Chwiszczuk, Jerzy Olek, Krzysztof Raczkowiak), przeprowadzoną na turowskim plenerze „Fotografia jak rzeczywistość, rzeczywistość jak fotografia”, która rozpoczęła się od zrobienia portretowych zdjęć rodzinom mieszkającym w jednym z bloków Kopalni Węgla Brunatnego „Turów”, a skończyła wystawą kolekcji własnych zdjęć pamiątkowo-rodzinnych poszczególnych mieszkańców. Aby całą wystawę obejrzeć trzeba odwiedzić wszystkie mieszkania,

- akcję „Podróż”, przeprowadzoną przez grupę plastyków i fotografów z Bydgoszczy, w pociągu relacji Gdynia-Kraków. Jednym z jej elementów była wystawa w dodatkowo doczepionym do składu wagonie, na której znalazł się m.in. Obok np. „podrealistycznych” obrazów Witolda Chmielewskiego - zestaw zdjęć z cmentarzyska wagonów osobowych w Opolu, wykonany przez Stanisława Wasilewskiego.

Wreszcie do trzeciego nurtu kwalifikują się działania w rodzaju:

- pokazu „Twojej Fotografii” zaaranżowanego przeze mnie i Kazimierza Helebrandta, a zrealizowanego przez sto kilkadziesiąt losowo wybranych i zaproszonych przez nas osób (były one autorami dokonanej ekspozycji przyniesionych z sobą zdjęć, fotografii realizowanych w specjalnie przygotowanym atelier, pisanych na gorąco mini-recenzji, stosownych komentarzy na temat wystawy itp.),
- kilkudniowego parateatralnego spektaklu fotograficznego „Józef”, przeprowadzonego przez grupę „Format” w studenckim klubie „Pałacyk” podczas festiwalu „Jazz nad Odrą”, a wywołanego zarzuceniem wszystkich pomieszczeń jedną, zwielokrotnioną osobą: „Super-multi-Józefem”, który w rozmaitych pozach wystąpił w postaci 70 fotografii w skali 1:1 oraz kilkuset mniejszych,
- rozwinięcia przez nas wspólnie z Leszkiem Szurkowskim jego „Penetracji” w „Nieskończoność czerni i bieli”, mimowolnie niejako kontynuowanej w nieograniczonym teoretycznie czasie i dowolnie rozległej przestrzeni - przez uczestniczących w spotkaniu widzów.

Te i im podobne akcje i działania zdają się być antidotum na „gumę do żucia dla oczu”, reakcją na „kaszę” tak zatłoczonych i monottonnych ekspozycji jak ostatnia „Foto-Expo”. Są także odpowiedzią twórców na wzmagające się ciśnienie fotograficznego środowiska, mechanicznie nieomal kształtującego przy pomocy tych samych stereotypów świadomość każdego z nas. I to odpowiedzią aktywną, otwierającą przed uczestnikami nowego rodzaju artystycznych spotkań szansę wpływania na przebieg i kształt wspólnie tworzonego działania-dzieła, umożliwiającą wnoszenie własnych uzupełnień przez wszystkich realizatorów - współtwórców i odbiorców zarazem.

„Rzeczywistość nie istnieje”, ogłosiła „Grupa robocza” z Krakowa, nadając taki właśnie tytuł swojej wystawie. Zgodnie z hasłem, każde niemal pokazane na niej zdjęcie udowodniało, że rzeczywistość utrwalona na fotografii w istocie jest nierealnością, że jest wyłącznie

iluzorycznym omamem, nie mającą żadnego odniesienia w realiach ułudą. To co na zdjęciu wydaje się krwiste, namacalne, jawiące się „jak żywe”, na innym zdjęciu okazuje się być martwym obrazem jedynie; fotograficznie umownym zapisem czegoś, co istnieje pozornie tylko, choć odnieśliśmy zrazu wrażenie, że istnieje naprawdę.

Nie chodzi tu oczywiście o zakłócanie naturalnego porządku rzeczy - do jakiego przyzwyczajeni jesteśmy w granicach pojedynczego obrazu – metodą wyrafinowanego montażu, lecz o dyskredytowanie wiarygodności fotografii na ogół drogą zaskakujących ujawnień jej iluzyjności, dokonywanych w obrębie zdjęciowych cykli. Ryszard Bobek np. pokazuje na pierwszej fotografii dziewczynę obejmowaną ramieniem przez młodego mężczyznę, by zaraz na kolejnej dobitnie udowodnić jej fotograficzną „papierowość”, przekreślaną przez tego samego, nadal „rzeczywistego” mężczyznę, zostawionym przez pędzel na naturalnej wielkości zdjęciu dziewczyny dużym „iksem”. A zatem pokazana na pierwszym zdjęciu autentyczna dziewczyna okazała się na innym dziewczyną fotograficzną, znajdującą się na nim dzięki wykorzystaniu iluzji stwarzanej przez zdjęcie w zdjęciu.

Symboliczną wręcz serie tego rodzaju wykonał Kryspin Sawicz z Wrocławia. Sam zresztą znalazł się na wszystkich zdjęciach. Cykl zaczyna konterfekt całej jego postaci, trzymającej w rękach zwinięty rulon. W kolejności następuje „najazd” kamery, aż do zamknięcia w kwadratowym kadrze samej twarzy autora. Nagle, od czubka głowy, czyjeś ręce zaczynają twarz te rolować. Lecz zza niej, tej już jawnie „papierowej” twarzy, wylania się twarz... dokładnie ta sama, twarz znów do złudzenia „prawdziwa”. Teraz następuje stopniowy „odjazd”, aż do momentu kiedy na kolejnej fotografii ponownie widoczna jest cała postać autora, który dokładnie tak samo jak na pierwszym zdjęciu trzyma w rękach identycznie zwinięty rulon.

Bardzo ciekawe realizacje mieszczące się w kierunku umownie określanym nazwą „fotografia a rzeczywistość”, były udziałem kilku uczestników pleneru „Fotografia jak rzeczywistość, rzeczywistość jak fotografia”. Szczególnie przewrotne relacje zachodzące między „fotograficznym obrazem świata”, a „światem fotograficznego obrazu” ukazały sekwencje z lustrem Jacka Czekańskiego oraz precyzyjne ingerencje w pejzaż odkrywki dokonane przez Ireneusza Kulika i Ryszarda Tabakę. Płaty obrazów suną ławicami, parzą się i niszczą, stawiane obok siebie pulsują nieznanym sobie rytmem, (...) Przeczą temu co pokazują - pisali w katalogu swojej wystawy „Przemiany” Kulik i Tabaka.

To co wspomniani tu przykładowo artyści poddają analizie i wewnętrznej konfrontacji w materii fotografii znamienne jest również dla dociekań dokonywanych wewnątrz sztuki. Tej, której obszar określany jest jej funkcją semantyczną. Albowiem i w odniesieniu do sztuki mówi się, że ma ona być znakiem rzeczywistości. Zaraz jednak nasuwa się pytanie o jakiej rzeczywistości z niej ma być pokazane. Jeżeli zatem artysta stawia sobie problem sztuki, która ma coś mówić mowa, i co z niej ma być pokazane. Jeżeli zatem artysta stawia sobie problem sztuki, która ma coś mówić o jakiejś rzeczywistości, musi zastanowić się na ile jest ona w stanie przekazać informacje o tej rzeczywistości. Czy w ogóle może takie informacje przekazać. Stąd tak nagminne w ostatnim czasie badanie możliwości utworzenia takiego znaku w stosunku do rzeczywistości, który dostarczyłby żadaną przez odbiorcę informację o tej rzeczywistości.

[s.36:]

Jan Świdziński aktualną rozmaitość postaw w tym względzie dzieli na trzy podstawowe stanowiska:

1. Sztuka nie jest w stanie przekazać żadnej informacji o rzeczywistości poza informacją o samej sobie.
2. Sztuka jest takim znakiem, który zawsze może przekazać rzeczywistość tę, o którą chodzi artyście.
3. Sztuka może przekazać pewne informacje o rzeczywistości, o ile zostaną skonstruowane znaki i kody, które byłyby określoną komunikacją sztuki z rzeczywistością.

Ciekawe jest zwłaszcza stanowisko pierwsze. W przypadku jego akceptacji są dwa wyjścia:

- albo zgodzić się z poglądem Reinhardta: sztuka jako permanentna rewolucja sztuki dla sztuki,
- albo stwierdzić, że sztuka w ogóle nie jest możliwa, wobec tego sztuka nie może mówić o rzeczywistości, tylko rzeczywistość sama o sobie, zatem rzeczywistość trzeba zrobić sztuką (np. body-art czy land-art).

Działaniem sztuki są więc same działania rzeczywiste, bez żadnego pośrednictwa sztuki. Czy jednak w takim wypadku rzeczywistość włączona do sztuki jest rzeczywistością rzeczywistą, czy nie jest po prostu nowym znakiem o rzeczywistości...? Wszak rzeczywistość, która zostaje sztuką przestaje być rzeczywistością, a staje się znakiem o niej. Zresztą sam fakt wyrwania rzeczywistości z normalnego kontekstu i włączenia w sztukę nadaje jej nowe znaczenie. Nie

jest to już bowiem rzeczywistość zwyczajna, a rzeczywistość sztuki. Stąd częste podkreślanie, że sztuka oddaje się rzeczywistości a rzeczywistość przekracza granice sztuki. Andrzej Lachowicz uważa np., że rzeczywistość należy wyeliminować w ogóle, że realizacja jakiegokolwiek zapisu ma następować poza faktycznym stanem rzeczywistości, że zatem poznawanie rzeczywistości powinno odbywać się poza samą rzeczywistością na zapisach sformalizowanych.

Najnowszą polską koncepcją sztuki współczesnej jest wywodząca się z tradycji konceptualnej *s z t u k a k o n t e k s t u a l n a*. Jan Świdziński po raz pierwszy ogłosił sztukę kontekstualną za granicą - w Lund (Szwecja) w lutym 1976 roku. Jej formuła wyrosła z wcześniejszych artystycznych doświadczeń i teoretycznych refleksji Zbigniewa Dłubaka i Jana Świdzińskiego. Sztuka kontekstualna nie działa w

sferze estetyki, działa natomiast w sferze znaczeń jakimi posługuje się cywilizacja w swym kontakcie z rzeczywistością, powiada Świdziński, a rozwijając ideę - wywodzi:

SZTUKA KONTEKSTUALNA jest zainteresowana stałym procesem dekompozycji znaczeń, które nie odpowiadają rzeczywistości - i tworzeniem nowych, aktualnych znaczeń.

SZTUKA KONTEKSTUALNA operuje więc znakiem, którego sens zostaje określony aktualnym kontekstem pragmatycznym.

SZTUKA KONTEKSTUALNA przeciwstawia się wyłączeniu sztuki z rzeczywistości jako odrębnego, niezależnego przedmiotu artystycznej kontemplacji.

SZTUKA KONTEKSTUALNA jest zależnością od rzeczywistości i jest działaniem stymulującym nową rzeczywistość.

SZTUKA KONTEKSTUALNA jest formą działania w rzeczywistości. Poprzez kolejne transformacje znaczeń: RZECZYWISTOŚĆ - INFORMACJA - SZTUKA - OTWARTE NOWE ZNACZENIA - RZECZYWISTOŚĆ, występuje jako pusty znak, oczyszczony ze stereotypów, znak, który wypełnia aktualną rzeczywistość.

I jeszcze jedna refleksja twórcy manifestu:

Konceptualizm mówi o ideach zawartych wewnątrz znaków, a nie o rzeczywistości, od której jest oddzielony własnym językiem. W sytuacji współczesnej znak nie jest ani szybą, przez którą oglądamy świat (nie opisuje rzeczywistości), nie jest również znakiem samego siebie zawierającym własną ideę; jest to znak pusty, miejsce do wypełnienia przez rzeczywistość. Zaś w innym miejscu: Sztuka nie jest ani opisem, ani sprawdzianem rzeczywistości. Jest działaniem wywołanym innymi działaniami i powodującymi następne działania. Jest praktyką społeczną. Jest jednocześnie uleganiem praktyce społecznej i jej kształtowaniem.

Wynika z tego, że rzeczywistość nie przystaje trwale do żadnych znaków, więc także i do tych, które powstały w materii fotograficznej. Warstwa samego znaku zaczyna bowiem stopniowo zasłaniać rzeczywistość. A że ponadto jakikolwiek przekaz nie może być wiernym przekazem rzeczywistości, więc i zdjęcie jako zapis w żadnej mierze nie jest wiarygodne. Wszak nic takiego jak obiektywna fotografia nie istnieje. Dlatego każda rzeczywistość przedstawiona na fotografii jest autonomiczną foto-rzeczywistością.