

**Opis bibliograficzny:** Grzegorz Sztabiński, *Fotografia i obraz świata*, "Nurt", 1977, 5, s. 26-27

**Uwagi:** tekst nieedytowany

**Słowa kluczowe:** środek przekazu, komunikat, sztuka

---

**Tekst:**

DO FOT-ARTU

W cyklu artykułów ukazujących się pod hasłem FOT-ART podjętych zostało wiele zagadnień istotnych dla nowego pojmowania sztuki. Szczególnie w dyskusji związanej z artykułem Jerzego Olka »Między znakiem i znaczeniem« (nr 5 z R. 1976) poruszone zostały sprawy godne głębszego rozważenia. Wszystkie one, mimo iż dotyczą zasadniczo fotografii, przekraczają ramy tej dziedziny stając się ogólną refleksją nad problemami znaków wizualnych. Już samo to zjawisko może skłaniać do zastanowienia. Czyżby fotografia odgrywać miała wśród współczesnych środków wizualnych przekazu zasadniczą rolę? Czyżby to właśnie medium w obecnym etapie refleksji nad problemami znaku ikonograficznego stanowić miało węzłowy punkt? Bo faktem jest, że dla wielu istotnych rozważań nad sztuką współczesną fotografia stanowi punkt wyjścia. Warto więc może na początek, zastanowić się nad stosunkiem fotografii do innych odmian komunikacji wizualnej.

Problem swoistości, istotnych cech wyróżniających poszczególne dziedziny sztuki, znajdował się w centrum uwagi estetyków od początku naszego wieku. Wystąpił on ze szczególną siłą w tym okresie właśnie dlatego, że na skutek pojawienia się nowych technik takich jak fotografia i film, zakłócona została dotychczasowa klasyfikacja dziedzin artystycznych. Trzeba więc było na nowo zająć się wyznacznikami technologicznymi i jakościowymi różnicami w oparciu o które, jak sądzono, można będzie przywrócić zachwiany porządek klasyfikacyjny z uwzględnieniem wymienionych nowych zjawisk. Niestety, okazało się to niemożliwe. Przede wszystkim uniemożliwiały to dokonania samych artystów, którzy w swym myśleniu twórczym i realizacjach swobodnie przekraczali zakresy zastrzegane dla różnych dziedzin sztuki łącząc

je w jednym dziele. Powstało w ten sposób swoiste zjawisko „poliglottyzm” twórców, którzy nie mogąc wyrazić podejmowanego zagadnienia w jednym języku artystycznym, przy użyciu środków właściwych dla jednej dziedziny sztuki, sięgali po inne możliwości tworząc przekazy „wielojęzyczne”. Łączono więc w ramach jednego komunikatu elementy fotograficzne, malarskie, rzeźbiarskie, przedmioty gotowe („ready-mades”) a także wypowiedzi słowne, sformułowane w jednym z języków etnicznych, które nie stanowiły komentarza, ale jedną z integralnych warstw pełnego przekazu.

W takiej sytuacji zbędne i anachroniczne okazały się dotychczasowe poszukiwania zmierzające do wyodrębnienia dziedzin sztuki. Teoretyczne wnioski najwcześniej wyciągnęli z tej sytuacji przedstawiciele semiotycznych badań nad sztuką. Zamiast poszukiwać wyróżników technologicznych czy jakościowych dla poszczególnych dziedzin artystycznych, zajęli się oni klasyfikacją systemów znakowych. Z tego punktu widzenia w ramach jednej klasy objętej nazwą ikonicznych systemów znakowania znalazły się działania malarskie, rysunkowe, rzeźbiarskie, fotograficzne i in. We wszystkich tych przypadkach znaczenie znaku oparte było na zasadzie podobieństwa znaku do obiektu oznaczanego. Zasada funkcjonowania znaku ikonicznego polega bowiem na tym, że wywołuje on w umyśle odbiorcy analogiczne wyobrażenia jak ewentualny jego przedmiot. Jednak tak ogólne określenie owej problematyki nie mogło zadowolić ani teoretyków ani artystów, którzy dość szybko wykazali duże zainteresowanie tymi koncepcjami. Podjęto więc dalsze badania. Przebiegały one jednak dwutorowo, bo uwzględniając w pewnym stopniu ustalenia teoretyków, artyści na własną rękę podjęli zadanie określenia istoty znaków ikonicznych w sposób praktyczny. Sztuką stała się refleksja nad sztuką. Zaczęto tworzyć komunikaty obrazowe, których celem było zbadanie problemu obrazu, określenie jego możliwości i granic. Przy czym posługiwano się różnymi rodzajami zapisu - fotograficznymi, malarskimi, rysunkowymi, a także ready makes, konfrontując je z sobą, dążąc do uchwycenia systemu relacji zachodzących między nimi (por. np. dzieła Kosutha, „Tautologie” Dłubaka i in.).

Oczywistą jest więc sprawa, że przy takim podejściu traci sens wszelki separatyzm, polegający na zamykaniu się w granicach jednej dziedziny znaków ikonicznych (np. w fotografii). Przecież problemy są tu wspólne, a najciekawsze rozwiązania, jak wskazują działania wyżej wymienionych artystów, powstają na pograniczu tak ściśle strzeżonych dawniej odmian sztuki. Nic więc dziwnego, że podejmując zagadnienie fotografii pod hasłem FOT-ART musiały pojawić się problemy związane z wszystkimi odmianami przekazów wizualnych. I to wcale nie

dlatego, że fotografia jest „sztuką wiodącą”, ale ponieważ jej najciekawsze zagadnienia występują na pograniczu z rysunkiem i malarstwem.

W otwierającym dyskusję artykule Jerzego Olka omawiając fotografie Leszka Szurkowskiego nawiązuje do malarstwa Malewicza. Konkretnie idzie tu o obrazy „Czarny kwadrat na białym tle” oraz „Biały kwadrat na białym tle”. Stwierdza, że doszedł w nich Malewicz „do fotograficznego kresu”. Czyż nie można obu tych prac uznać za kwintesencję fotograficzności, za symbol świata czarno-białego, za wyraz skrajnego radykalizmu, za model absolutnej konsekwencji? - pyta Olek. Oczywiście można, ale dlaczego radykalny gest Malewicza zawężać pisząc wyłącznie o „fotograficznym kresie”? Sądzę, że w pracach swych doszedł Malewicz po prostu do granicy wizualności i zamknął w ten sposób długi etap poszukiwań w sztuce europejskiej. Trzeba bowiem zdać sobie sprawę, że sztuka naszego kręgu kulturowego od swych początków, a więc od czasów starożytnej Grecji, zdominowana była przez analizę danych wizualnych.

Wszystkie zabiegi zarówno teoretyków jak samych twórców skoncentrowane były na możliwie najpełniejszym i najdoskonalszym odwzorowaniu w dzieł widzialnych przedmiotów i relacji między nimi. Zachowały się przecież do dziś opowieści o mistrzostwie starożytnych malarzy w odtwarzaniu bryłowości różnych obiektów tak daleko posuniętym, że zwozić można było nie tylko zwierzęta, ale i ludzi. Niezależnie od prawdziwości tych historii, świadczą one o określonej orientacji zarówno twórców jak odbiorców. I orientacja ta utrzymała się właściwie do I połowy XX wieku. Przecież większość rewolucji artystycznych w naszej historii sztuki podejmowana była w imię nowych, lepszych sposobów pokazania przestrzeni i przedmiotów. Wszelkie style i kierunki od renesansowych badań nad perspektywą linearną, aż po impresjonizm a nawet kubizm, koncentrowały się na analizie naszego widzenia i poszukiwały sposobów przełożenia obrazu widzianego na dzieło sztuki. Wyjątek stanowią tu może sztuka romańska i gotycka, które kierowały się innymi zasadami, znajdując swój cel nie w oglądzie świata zewnętrznego, ale odniesieniu do transcendencji. Decydował o tym jednak filozoficzny punkt widzenia średniowiecza.

Poza tym główny nurt poszukiwań sztuki europejskiej bazował na zasadach empirycznego w swych źródłach zainteresowania otaczającą nas rzeczywistością i wzrokowym jej odzwierciedleniem. I tendencja ta utrzymywała się mimo zmienności stylów i technik artystycznych. Istotną rolę odegrało tu również wynalezienie fotografii. Dawała ona bowiem

możliwość zaobserwowania tego, co dotychczas wymykało się możliwością naszego spostrzegania. Nic więc dziwnego, że już impresjoniści studiowali z uwagą zarejestrowane fotograficzne fazy ruchu konia czy człowieka, korzystając w swych „wrażeńiowych” obrazach z pomocy „oka kamery”. Zresztą z tego co napisałem wyżej widać wyraźnie, że rozwój fotografii i ogromne nią zainteresowanie znalazły podstawy w zasadniczej linii rozwoju sztuki europejskiej.

W kontekście dotychczasowych rozważań uchwycić możemy wyraźniej sens radykalnego gestu Malewicza. Wyciągnął on bowiem ostateczne konsekwencje zarówno z naszej linii rozwoju malarstwa i rysunku, jak i fotografii. Wykazał, że możliwości obrazu widzialnego znajdują się między bielą a czernią. Między tymi granicami powstać mogą wszystkie obrazy poprzez określony sposób rozłożenia, w odpowiednich proporcjach, na białej płaszczyźnie czarnych plam. Oczyszczając obraz z czerni otrzymujemy białą powierzchnię. Dokładając stopniowo czerni gubimy wszelkie zarysy otrzymując czarną płaszczyznę - drugą sytuację graniczną. Dotyczy to zresztą również obrazów barwnych. Światło białe ulegając rozszczepieniu daje nam przecież barwy widmowe. Czerń (ciemność) jest kresem barw. A więc wszelkie obrazy zawarte są między bielą a czernią, które stanowią granicę wizualności.

Sens koncepcji Malewicza można pojmować jako zamknięcie pewnej drogi poszukiwań. Tej, która swój cel widziała w analizie naszego widzenia i badaniu obrazów wizualnych. Oczywiście po dziełach Malewicza podejmowano jeszcze poszukiwania związane z analizą percepcji wzrokowej i budową obrazu, ale były to tylko prace uzupełniające, wypełniające pewne luki w dotychczasowych rozmyśleniach. Nikt bowiem nie przekroczył radykalnego, granicznego ujęcia problemu przez Malewicza. Ujęcia, zamykającego zagadnienie.

Znalazła się więc sztuka współczesna w sytuacji szczególnej. Nastąpiła bowiem krótko przeze mnie naszkicowana destrukcja koncepcji obrazu jako dążenia do wiernego prawdziwego (owa „wierność” i „prawdziwość” były bardzo różnie pojmowane w poszczególnych okresach) odwzorowania zjawiska danego nam w percepcji wzrokowej. Droga sztuki jako „sposobu widzenia” wybranego fragmentu rzeczywistości skończyła się w tym sensie, że trudno oczekiwać na niej nowych odkryć, niezależnie od faktu, czy posłużymy się środkami malarstwa, rysunku, czy też aparatem fotograficznym, wideo, czy kamerą filmową. Ważny jest bowiem problem myślowy, a środki ułatwiają lub utrudniają jego realizację. Nie znaczy to jednak, że mamy do czynienia z sytuacją kryzysową. Wprost przeciwnie, sądzę, że znajdujemy

się obecnie u progu wielkich możliwości nowego myślenia w sztuce. Wiąże się ono z pluralistycznym charakterem współczesnej kultury. Przenikają do niej bowiem zdobycze i osiągnięcia wypracowane w innych kręgach kulturowych, stapiając się z rodzimą tradycją. Często [s.27:] takie przeniesienia mają charakter mody i są czysto zewnętrzne, ograniczając się do stylizacji. Czasem jednak następuje otwarcie zupełnie nowych możliwości.

Jedną z cech kultury europejskiej był brak prób tworzenia lub posługiwania się pismem piktograficznym lub ideograficznym. Wpłynęło to niewątpliwie na sposób naszego myślenia. Jego cechy, związane z cywilizacją druku, przedstawił Marshall McLuhan w „Galaktyce Guttenberga”. Jednak zbyt jednostronnie autor ten znamiona nowego wiąże z elektronicznymi środkami przekazu. Zasadnicze zmiany zachodzą, jak sędzę, nie w zależności od osiągnięć technicznych (a przynajmniej nie one ogrywają rolę zasadniczą), lecz związane są ze sposobem wykorzystania ich przez człowieka. Dlatego też proces przekształceń współczesnej świadomości należy rozpatrywać w płaszczyźnie szerszej niż czyni to „prorok ery elektronicznej”. Jednym zaś z ważnych elementów nowego sposobu myślenia w sztuce jest moim zdaniem zainteresowanie kulturą ludów, których mentalność kształtowana była w oparciu o piktogramy i ideogramy.

Na czym owa odmienność polega? Sprawa jest zbyt złożona, aby można ją było przedstawić w krótkim artykule. Dlatego zajmę się tylko wskazaniem najważniejszych różnic jakie powstają przy myśleniu o obrazie zgodnie z tradycją europejską i jego koncepcji związanej z piktografią i ideografią. Jeżeli traktuje się obraz jako tak czy inaczej pojęte mimetyczne odbicie rzeczywistości danej nam w percepcji wzrokowej, zasadniczą sprawą jest odzwierciedlenie przedmiotów i relacji między nimi. Relacje owe zredukowane są jednak wówczas do stosunków wielkości, oddalenia przestrzennego i innych, podobnych dostarczanych wyłącznie przez postrzeganie zmysłowe. Jak więc widać sfera relacji między przedmiotami zostaje tu znacznie zawężona.

Inaczej jest, gdy obraz budujemy w oparciu o myślenie znakowe, charakterystyczne dla tradycji opartej na piktografii i ideografii. Wówczas ważne są relacje znaczeniowe, a rozmieszczenie poszczególnych elementów w płaszczyźnie obrazu zależy nie od zmysłowo danych relacji przestrzennych, czy stosunków wielkości, ale od miejsca obiektu w całościowej koncepcji świata. A więc idzie tu nie o pokazanie prawdy widzenia świata, lecz o prawdę myślenia o rzeczywistości. w związku z tym uzyskujemy znacznie większą swobodę w zakresie

zestawiania elementów ikonicznych w całości składniowe. Logika ich nie jest już narzucana nam przez zasady naszego postrzegania, relacje jawiące się w naszym polu widzenia, ani też nie mamy do czynienia ze strukturami alogicznymi, przypadkowymi, dyktowanymi przez podświadomość. Tworzymy całości logiczne, ale w oparciu o całkiem nowe zasady. Budujemy przestrzenie logiczne o charakterze apriorycznym, podporządkowane nałożonym „odgórnie” rygorom. Nie interesuje nas w owej fazie zgodność owych „przestrzeni” z realnie istniejącymi fragmentami przestrzeni fizycznej. Ważna jest natomiast ich spójność i konsekwencja, a więc zgodność z prawami myślenia. Jest to więc dziedzina czystej myśli, dziedzina operacji. Chodzi bowiem o działanie myśli czystej w sensie aktywności działania, to znaczy uruchomienia schematów czystych związków. Myśl czysta jest tu myślą o sobie samej, bez analizy odniesień przedmiotowych. Nie jest ona bowiem niczym innym jak rozumieniem różnego rodzaju powiązań i przekształceń łańcuchowych w których urzeczywistnia się praktyka operacyjna.

Rezultatem takich działań jest stworzenie wielu struktur operacyjnych na określonych zasadach logicznych (oczywiście niezależnie od logiki tradycyjnej związanej z rozumowaniami w języku naturalnym). Struktury owe mają charakter ikoniczny, obrazowy, jednak nie odnoszą się z góry do żadnego fragmentu rzeczywistości realnej. Zagadnienie ich interpretacji, w sensie ustalania dla nich ewentualnych odpowiedników w układach przedmiotów występujących w fizycznej przestrzeni jest sprawą dalszą, choć bardzo istotną. Bo przecież dopiero konfrontacja z doświadczeniem może nam powiedzieć które z możliwych struktur składających się na przestrzeń logiczną są rzeczywistym światem.

Oprócz opisanych badań o charakterze syntagmatycznym można też przeprowadzać analizy pragmatyczne. Punktem wyjścia do tworzenia takich paradygmatycznych serii może być fotografia. Jest ona zresztą dogodnym środkiem w tym celu, gdyż, jak stwierdza Andrzej Lachowicz powołując się na pracę W. Mejbauma, treść doznania zmysłowego jest identyczna z treścią odpowiedniej odbitki fotograficznej. Jednak fotografia nie wystarcza właśnie ze względu na fakt, iż obiekty przez nią przedstawiane występują w pełni uposażenia jakościowego. Niezbędne jest natomiast przy tworzeniu logicznej serii paradygmatycznej dokonanie procesu idealizacji. Opiera się on na zasadzie stopniowego abstrahowania od określonych jakości obiektu wyjściowego. W procesie tym wyraźnie występuje więc konieczność zastosowania oprócz fotografii środków właściwych dla rysunku czy malarstwa.

Przedstawione tu uwagi na temat tworzenia syntagmatycznych i paradygmatycznych układów wiążą się ściśle z moją praktyką artystyczną. Istotną rolę odgrywa w niej fotografia, choć nigdy nie przypisywałem jej roli autonomicznej. Bo ostatecznie stanowi ona tylko jeden ze środków, z których może korzystać w swych pracach współczesny artysta. Dlatego warto uświadomić sobie jej istotę, zalety i ograniczenia. Sądzę, że dyskusja odbywająca się pod hasłem FOT-ART'u odegra w tym zakresie ważną rolę.

■

Artykułem G. Sztabińskiego zamykamy dyskusję nad cyklem „Fot-art” publikowanym na łamach "Nurtu" w ub. roku.