

Opis bibliograficzny: Alfred Ligocki, *Antyfotografia*, „Fotografia”, 1959, nr 9, s. 442-445.

Uwagi: tekst nieedytowany

Słowa kluczowe: antyfotografia, eksperyment

Tekst:

Kassandra musiała pewnie Trojan nie tylko irytować, lecz także nudzić. Kiedy zaś okazało się, że miała rację, było już za późno na rehabilitację nudziarki. Kiedy więc i na na mnie przyszedł moment przybrania postawy kasandrycznej w stosunku do fotografii artystycznej, pomny smutnego losu trojańskiej królowny, postanowiłem na jej temat milczeć. Trudno jednak wytrwać w tym milczeniu. Raz po raz pojawiają się fakty, które pozwalają obudzić się nieśmiałej nadziei, że może jednak fotografia uniknie losu Troi, i wówczas nie można się już powstrzymać od zabrania głosu.

Przypadek chce, że już po raz drugi wyrywają mnie z milczenia eksperymenty tych samych osób: Zdzisława Beksińskiego z Sanoka i Bronisława Schlabsa z Poznania, do których ostatnio dołączył się Jerzy Lewczyński z Gliwic. Mam tu na myśli zamknięty pokaz fotografii, urządzony przez nich w dniu 20 czerwca 1959 r. w Gliwickim PTF.

O co tym razem chodzi? By odpowiedzieć na to pytanie, konieczne jest zgłębienie dna kryzysu, w jakim znalazła się obecnie fotografia artystyczna, i to nie tylko w Polsce. Dla dokonania tego trzeba niestety zacząć od pieca. Co to jest fotografia? Jest to dokonywane za pomocą zespołu procesów fizycznych, chemicznych i mechanicznych utrwalenie potocznie postrzeganego wyglądu przedmiotów, w wyniku którego otrzymujemy płaszczyznę pokrytą w pewien sposób uporządkowanymi plamami barwnymi. Sposób tego uporządkowania wywołuje u widza iluzję postrzegania trójwymiarowych przedmiotów w przestrzeni (zdjęcia mikroskopowe, teleskopowe pomijam, jako nie związane bezpośrednio z naszym problemem).

Nie potrzeba chyba wielkiej wnikliwości, by spostrzec, że w wyniku fotografowania otrzymujemy przedmiot bardzo podobny do malowidła lub dzieła grafiki. Nic dziwnego zatem, że pierwsze próby przewyciężenia czystej użytkowości fotografii i nadania jej wartości estetycznych rozpoczęły się od generalnego naśladowania wspomnianych gałęzi plastyki. Było

to tym bardziej naturalne, że w owym czasie (koniec XIX wieku) malarstwo było jeszcze przedmiotowe i przedstawiające. Już wkrótce jednak okazało się, że pozycja fotografii jako utrzymanki malarstwa i grafiki została gruntownie zachwiana. Te ostatnie zerwały bowiem radykalnie z iluzjonistycznym przedstawianiem potocznie postrzeganego wyglądu natury, stanowiącym istotną cechę tworzywa fotografii. Łączyła je z fotografią już tylko jedna rzecz: fakt operowania zorganizowanym układem plam barwnych na płaszczyźnie. Wszystko inne znajdowało się już na terenie niedostępnym dla fotografii. Możliwość dalszych pożyczek zatem znikła, kredyt umarł — trzeba było iść na własny garnuszek pod grozą beznadziejnego utknięcia w martwej, jałowej i anachronicznej konwencji, całkowicie obcej dążeniom i odkryciom współczesnej plastyki. Pojawiło się zatem zagadnienie swoistości fotograficznych środków formalnych, postulat „czystej fotografii”. Prąd „nowej rzeczowości” w fotografii artystycznej czeka jeszcze na gruntowną analizę i obiektywną ocenę, ale już teraz można o nim powiedzieć jedno: pokazał on drogę prowadzącą na własny obszar fotografii jako samodzielnej gałęzi sztuk plastycznych. Obecnie fotografia już ten obszar zajęła i częściowo zagospodarowała. Jakie są jego granice?

Gdyby fotografię upersonifikować i kazać jej napisać uzasadnienie roszczeń do tego obszaru, brzmiałoby ono mniej więcej tak: „Wiem, że dzięki procesowi, który mnie rodzi, jestem bez ratunku skazana na przedstawianie natury. Mogę oczywiście przedstawiać nie tylko jej potoczny wygląd, ale wygląd nigdy przez człowieka nie postrzegany gołym okiem, np. przy zdjęciach mikroskopowych. Tutaj jednak, choć mogę dziesiątkami bezspornych dokumentów udowodnić, że jest to przedstawienie fragmentu natury, widz będzie to zdjęcie traktował jako abstrakcyjne i oceniał jego wartość estetyczną według zasad przyjętych przy ocenie malarstwa lub grafiki abstrakcyjnej. Choć zatem prawnie i faktycznie będę się znajdowała na terenie własnym — z punktu widzenia estetycznego, a o to mi tu przede wszystkim chodzi, będę się trwała ciągle jeszcze na ziemi cudzej. Szukając własnego terenu, nie mogę się więc oddalić zbytnio od przedstawiania potocznego wyglądu natury. Nie mogę oczywiście trzymać się zasad budowania obrazu ściśle podporządkowanych temu przedstawianiu, bo nie tylko nie pozbędę się zależności od malarstwa, ale w dodatku ugrzęznę na jego ślepym torze. Malarstwo, porzucając iluzjonistyczne przedstawienie, bynajmniej nie porzuciło całkowicie przedmiotu, jednakże już go nie przedstawia, lecz przekształca, konstruuje od nowa, czyni z nim to, co się powszechnie określa jako deformację. Ja także potrafię deformować potocznie postrzegany wygląd natury. Wystarczy mi ująć go z niezwyklego punktu widzenia, utrwalić go w ruchu, zastosować grube [s. 443:] ziarno itp. Jednak moja deformacja nie wynika ze «stworzycielskiego» kształtowania, dla którego przedmiot jest tylko punktem wyjścia, ale

zawsze wynika z pewnego sposobu przedstawiania tego przedmiotu. Nawet bowiem dla mistrza niezwyklej ujęć fotograficznych to przedstawianie z rzadkich punktów widzenia nie będzie nigdy tak elastycznym i posłusznym narzędziem wyobraźni plastycznej, jak dla malarza jego własna ręka uzbrojona w pędzel lub ołówek.

W tej sytuacji widzę tylko jedną drogę do uzyskania własnego bezspornego terenu. Przyjmuję, że posiadam z malarstwem i grafiką jeden problem wspólny — wszystkie operujemy płaszczyzną pokrytą uporządkowanymi plamami barwnymi. Przy tym uporządkowaniu nie wyrzekam się iluzjonistycznego przedstawiania przedmiotów, ale ograniczam je tylko do przedmiotów, a nie do ich układu. Układ ten tworzę niezależnie od funkcji przedstawiania, wyzyskując zdobycze plastyki współczesnej, a zwłaszcza kubizmu i abstrakcji geometrycznej. Nie rezygnuję np. ze ściśle « fotograficznego » utrwalenia wyglądu ludzi na plaży, ale poszczególne postacie ujmuję w długie, poziome pasy, które tworzą abstrakcyjną konstrukcję obrazu. Jednym słowem, tworzę sobie właściwą dialektykę abstrakcji i konkretności, możliwą tylko w granicach procesu fotografowania. Dlatego obszar takiego sposobu budowania obrazów uważam za swą bezsporną własność”.

Rozumowanie to jest urzekająco logiczne i z początku uległem mu całkowicie, wychwalając ten sposób fotograficznego obrazowania. W miarę jednak, jak oglądałem coraz więcej wystaw międzynarodowych oraz katalogów i czasopism fotograficznych, coraz rzadziej otwierałem usta do okrzyków zachwytu, a coraz częściej do ziewania. Ów bezsporny teren nie okazał się bowiem ani urodzajnym czarnoziemem, ani nie ukrywał pod swą powierzchnią bogactw mineralnych, ale przypominał raczej kamieniste poletko góralskie, na którym z trudem udaje się nędzny owies i trochę gruli. Obecnie widać już wyraźnie, że fotografia zajmując ten teren zaciągnęła jednocześnie u malarstwa i grafiki dług wcale nie mniejszy niż za czasów Misonne’a, tyle tylko, że operacja ta nastąpiła mniej jawnie niż wówczas. Dzieło fotografii stało się niejednorodne. Fotograficzny jest tylko ów szczegółowy opis przedmiotów przedstawionych, ale zasady organizowania całego obrazu, wiązania jego architektury zrodziły się przy kształtowaniu innego materiału za pomocą innych środków. Dlatego są one w tym dziele ciałem obcym, rodzajem protezy, która choćby była jak najzręczniejsze wykonana, nigdy nie wrośnie w żywy organizm. A przecież ta właśnie proteza, a nie naturalistyczny opis plastyczny poszczególnych przedmiotów, łączy ten rodzaj fotografii z problematyką i poszukiwaniami plastyki współczesnej! Użycie malarskich i graficznych zasad budowania obrazów jako protezy dla obrazów fotograficznych nie jest na pewno najlepszym sposobem wykorzystania tkwiących w tych zasadach możliwości kreacyjnych. Nic więc dziwnego, że u wielu myślących artystów fotografów rodzi się zrozumienie, że naprawdę swobodnie i twórczo

można się nimi posługiwać tylko w tej dziedzinie, w której powstały, rodzi się tęsknota do kraju tych wszystkich środków, które fotografię artystyczną, traktowaną tylko jako obraz, łączą z plastyką współczesną, tęsknota do malarstwa i grafiki.

Ci zaś, którzy robiąc dobrą minę do złej gry dalej uprawiają to jałowe poletko, produkują coraz powszechniej efektowną galanterię. Ta galanteria zdobywa sobie [s. 444:] nagrody międzynarodowe, ma swoich mistrzów fetowanych w FIAP, zapełnia większość szpalt wielkich magazynów fotograficznych – słowem, rości sobie pretensję do wyłącznego reprezentowania fotografii artystycznej.

Zanim wspomnę o próbach wydostania się z tej pułapki, wymienię inną grupę poszukiwaczy własnego terenu fotografii. Są to fotografowie, których nie interesuje fakt, że w wyniku procesu fotografowania otrzymujemy płaszczyznę obrazu pokrytą zorganizowanymi plamami barwnymi, którzy zatem obracają się plecami do wszystkich stosunków łączących fotografię z malarstwem i grafiką. Oni wcale nie dążą do zrobienia obrazu. Wychodzą oni z założenia, że fotografia musi przedstawiać, a jeśli tak, to nie może pominąć tego, co jest z tym przedstawieniem nierozłącznie związane, a mianowicie warstwy znaczeń i skojarzeń, jakie wiążemy z przedstawianymi przedmiotami. Innymi słowy, zaczęli oni budować swe dzieła z dwóch materii różnych co do rodzaju, lecz wchodzących w sam rdzeń i sens procesu fotografowania: z materii pozaplastycznej, którą nazwać można nieściśle literacką, i z materii plastycznej. Zaczęli po prostu za pomocą swoich obrazów opisywać świat i chwytac na gorąco jego zjawiska. Tę gałąź fotografii nazywa się pospolicie reportażem fotograficznym. Przyznać trzeba, że ten teren nie jest ugorem, lecz urodzajną rolą. To tutaj grupie Magnum i wśród jej zwolenników we wszystkich krajach świata rodzą się najżywsze i najbardziej odkrywcze dzieła sztuki fotograficznej i nic nie zwiastuje rychłego wyjałowienia tej roli. Ale i tutaj nie jest aż tak dobrze, jak by to można przypuszczać. Grozi tu niebezpieczeństwo monokultury, zbyt jednostronnej uprawy. Fotografia taka jest poza tym dostępna tylko dla określonego typu twórców, dla spostrzegawczych myśliwych, trochę awanturników i koczowników, ale zamknięta jest dla analitycznych badaczy, poetów, no i tych, co przede wszystkim myślą kategoriami plastycznymi. Dlatego też ten jedynie urodzajny własny teren fotografii artystycznej nie może jej wystarczać.

Teraz można nareszcie wrócić do owej gliwickiej wystawy, która stała się bezpośrednim impulsem do tych rozważań. Znalazłem tam dwie postawy, które skojarzyły mi się od razu z pewnymi zjawiskami w najnowszej literaturze francuskiej, tzw. antypowieścią. Jest to atak przypuszczony przez grupę młodych powieściopisarzy, jak Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute i Michel Butor, na te ośrodki formalne i konwencje tradycyjnej powieści XIX-wiecznej, które

ostały się przed skutkami przewrotu dokonanego w powieści przez Poustę, Joyca, Kafkę i innych rewolucjonistów pierwszej połowy naszego wieku. Otóż na tej wystawie spotkałem dwa kierunki natarcia na dotychczasową fotografię artystyczną: jeden reprezentuje Schlabs, a drugi Beksiński i Lewczyński. Dlatego ciśnie mi się pod pióro nazwanie tych prób antyfotografią.

Dzieła Schlabsa, który w swych próbach posiada zresztą licznych towarzyszy w kraju i za granicą, nie są właściwie antyfotografią w ścisłym tego słowa znaczeniu. Zwraca się on oczywiście przeciw owej „galanteryjnej” fotografii, ale z nią nie walczy. Zachowuje się on raczej jak góral, który widząc jałowość swojego poletka, emigruje do Ameryki, skąd po kilku latach, o ile mu się powiedzie, będzie swym ziomkom przysyłał ciuchy. Schlabs wyemigrował zdecydowanie do kraju malarstwa i grafiki, zabrawszy ze sobą jedynie kilka narzędzi stosowanych przy procesie fotografowania (ciekawe, że nie zabrał samego aparatu). O tym, że jego [s. 445:] piękne obrazy (nota bene jedyne polskie fotografie, które dostały się do Museum of Modern Art w Nowym Jorku) podpadają pod jurysdykcję malarstwa, wspominałem już powyżej i uzasadniłem szerzej w artykule „Rozwieść fotografię artystyczną z fotografią”. Nic więc dziwnego, że na tym wspaniałym pokazie były one na głowę swym wysokim poziomem artystycznym eksperymenty drugiej grupy antyfotografików.

Ta druga grupa dzieł, w gruncie rzeczy bardziej ambitna, zasługuje dopiero w pełni na miano antyfotografii, uderza bowiem w to, co się w fotografii artystycznej uważa za najświętsze: w plastyczną wartość uporządkowania plam barwnych na płaszczyźnie, w samoistność zdjęcia, no i w jego własne wykonanie, gdyż np. Beksiński posługuje się często zdjęciami obcymi.

Jak więc wyglądają te obrazy? Beksiński tworzy obraz „Kołysanka”, złożony z trzech fotografii: ze zdjęcia encyklopedycznego rysunku płodu, z typowej fotografii dziewczynki po I Komunii św. i ze zdjęcia nagiego trupa rozstrzelanego mężczyzny. Poszczególne fotografie nie posiadają tu samodzielności, decydującą rolę w organizowaniu przeżyć odbiorcy gra ich sąsiedztwo i spięcia pomiędzy skojarzeniami, jakie budzą poszczególne zdjęcia i ich zespół. Walory plastyczne tła i samych zdjęć są tu ściśle podporządkowane temu, by to sąsiedztwo jak najmocniej „zagrało”.

Na podobnych zasadach buduje Lewczyński zespół złożony z kartki z zeszytu szkolnego pokrytego cyframi i ze zdjęć różnych przedmiotów noszących cyfry, jak żetony, numerki z szatni itp., lub zespół z kartki z napisami wykonanymi dzieciinną ręką oraz ze zdjęć napisów na nagrobkach, wywieszkach firmowych itp.

Punkt wyjścia jest w tych poszukiwaniach podobny do punktu wyjścia reportażu artystycznego. Chodzi tu o wyzyskanie warstwy znaczeń i skojarzeń związanych z

przedmiotami przedstawionymi oraz możliwości ekspresyjnych tkwiących w grupowych układach kilku zdjęć. Najlepszym dotąd przykładem tych dążeń była wystawa „Rodzina człowieka”. Różnica zaś polega na tym, że reportażyści wykorzystują tę warstwę znaczeń prawie wyłącznie do narracji, podczas gdy Beksiniński i Lewczyński dążą do zaskakujących i mobilizujących wyobraźnię i intelekt spięć tych znaczeń i skojarzeń, co zbliża ich do surrealizmu oraz do zasad obrazowania poezji współczesnej. Ich próby mają dużo wspólnego z montażem filmowym i ze scenariuszami plansz problemowych na wystawach. Wydaje się, że otwierają one przed fotografią niezwykle ciekawe perspektywy. Otwierają, ale jeszcze nie realizują. Przyznać bowiem trzeba że są one jeszcze bardzo prymitywne, a ich wartość estetyczna raczej skromna. Przyjęte zostały na ogół ze zgorszeniem, co już jest dobrym prognostykiem. Jeśli więc owa impreza gliwicka kusi mnie do zdjęcia szat Kasandry, to bynajmniej nie z powodu znakomitych abstrakcji Schlabsa, ale właśnie z powodu tych topornych prób. Nie tylko dlatego, że zdają się zapowiadać odkrycie dla fotografii nowych lądów (które mogą się co prawda równie dobrze okazać fata morgana), ale również dlatego, że są tak brutalne i że zachowują się w stosunku do oficjalnej fotografii, jak słoń w składzie porcelany. Komu jak komu, ale fotografii najbardziej potrzeba pełnego temperamentu słonia, który by potłukł zagradzające ją bibelociki i cacuszka, inne może w kształcie od tych z czasów Bułhaka i Wańskiego, ale równie nieznośne, z których wiele zaczyna się zamieniać w fetysze.