

Opis bibliograficzny: Alfred Ligocki, *Rozwieść fotografię artystyczną z fotografią*, „Fotografia”, nr 11, 1958, s. 523-527.

Uwagi: tekst nieedytowany

Słowa kluczowe: fotografia, fotografika artystyczna, abstrakcja, interpretacja rzeczywistości, kreacja rzeczywistości

Tekst:

Dręczy mnie to już od przeszło roku. Raz już załamane się i zacząłem pisać rozpaczliwe artykuły po I Międzynarodowej Wystawie Fotografiki w Warszawie. Ostatnio przypomniały mi „to” słuszne na ogół wywody Lecha Grabowskiego w nr 8/55 „Fotografii”, ale po otwartej w dniu 21.IX. w gliwickim PTF wystawie indywidualnej Zdzisława Beksińskiego i po odbytym tam pokazie fotografii abstrakcyjnej Bronisława Schlabsa nie mogę już tego dłużej tłamsić w sobie. Z najwyższą niechęcią, ale pchany koniecznością, muszę jeszcze raz zmierzyć się z problemem swoistości fotografii artystycznej i z jej stosunkiem do malarstwa i grafiki.

Dla uniknięcia nieporozumień chciałbym od razu podkreślić, że ten nacisk poczułem nie dlatego, że wspomniane pokazy były słabe, lecz wręcz przeciwnie, dlatego, że były bardzo wartościowe. Wystawa Beksińskiego jest chyba najciekawszą wystawą indywidualną, jaką udało mi się oglądać. Artysta z podziwu godną wielostronnością poszukuje odkrywczych rozwiązań i bardzo często je znajduje. Nikt chyba w Polsce nie potrafi tak twórczo nawiązać do malarstwa surrealistycznego, jedyne z prądów plastyki współczesnej, który w swych najbardziej programowych przejawach w rodzaju sztuki Salvadora Dali, René Magritte’a czy Paula Delvaux po prostu woła o zastąpienie pędzla i palety aparatem fotograficznym. Z drugiej strony spotykamy na wystawie świetne obrazy o tak ortodoksyjnej fotograficzności, jak „Codziennosc” czy „Okna”. Problem zaczyna się dopiero przy fotografiach abstrakcyjnych, stanowiących zresztą większość wystawionych prac i tutaj wystawa Beksińskiego łączy się z pokazem bardzo ciekawych prac Schlabsa. Beksiński [s. 524:] zrazu fotografuje mikrostruktury przedmiotów w kilkudziesięciokrotnym powiększeniu, później rezygnuje w ogóle z aparatu, zadowolając się utrwalaniem lub narzucaniem na siebie na papierze światłoczułym projekcji

rzucanych przez powiększalnik. Schlabs zaś z reguły obywa się bez aparatu. Są to jednak tajemnice warsztatowe, wyniki zaś są podobne i po wyglądzie obraz trudno poznać, czy aparat był w użyciu, czy nie. Tutaj dopiero zaczyna się całe misterium. Można było jeszcze zachować spokój, gdy jeden z obrazów Bekszińskiego („Białe Miasto”) zbudowany z utrwalonych na filmie śladów poruszających się punktów świetlnych przekształcił się w niemal wierny fragment „Miasta o dwóch pagórkach” Paula Klee, a inny („Kostnienie”) wyraźnie kojarzy się z malowidłami Atlana. Pozostał bądź co bądź cały szereg abstrakcji bez tak wyraźnych malarskich skojarzeń. Kiedy jednak na pokazie Schlabsa przedfilowały przede mną sprowadzone do gamy czarno-białej dwa Pollocki i po jednym de Staella, de Kooningu, Manesierze, czy Vieira da Silva i jeszcze z pół tuzina innych znanych malarzy abstrakcyjnych, sytuacja stała się poważna i zapachniało czarami. Dobił mnie jeden z dyskutantów, który za pomocą płytki szklanej pokrytej warstwą kremu Nivea rozmazanego w banalną rozetę osiągał dość prymitywne, ale niewątpliwie podobne do oryginału pastisze „Rytmów” Roberta Delaunay’a. [s. 525:]

Wiem, że Schlabs nie reprodukuje obrazów żadnego z wspomnianych malarzy ani nawet nie dążył do ich naśladowstwa. Wiem, że jego fotogramy są przeważnie owocem ciężkiej i skomplikowanej pracy, a zatem nie są dziełem przypadku, poza tym są to przeważnie bardzo ambitne dzieła o wysokich walorach plastycznych. Na własne oczy widziałem ową płytkę z kremem i wiem, że autor owych pastiszów nie wiedział o istnieniu Delaunay’a. Jeśli zaś to wszystko jest prawdą, to jak wytłumaczyć fakt, że między fotogramem Schlabsa a obrazem Nicolas de Staella istnieje nie tylko związek dość swobodnej aluzji jak np. między reprodukowanym w nr 8/58 „Fotografii” obrazem Stażewskiego a „Rycinami” Wojneckiego, ale, że fotogram oddaje nawet efekty fakturowe malarza jak np. charakterystyczne dla Staella układy linearne wyżłobione w grubej warstwie farby?

Przed wszystkim przykłady te pokazują nie zawsze może dostrzegany fakt, że bezprzedmiotowość nie należy do definicji plastyki abstrakcyjnej. Obraz nie jest abstrakcyjny dlatego, że nie odpowiada mu żaden istniejący w naturze przedmiot, ale dlatego, że nie odpowiada mu żaden potocznie postrzegany wygląd przedmiotu. Jeśli Beksziński fotografuje w wielokrotnym powiększeniu płamę schnącego tuszu i wskutek tego powstaje abstrakcyjna kompozycja kojarząca się z jakimś kosmicznym krajobrazem lub z procesem powstawania nowej planety, to wydaje się ona abstrakcyjna nie dlatego, że nie odpowiada jej żaden przedmiot w naturze (bo wiemy, że jest nim tusz), ale dlatego, że potocznie nie oglądamy schnącego tuszu w wielokrotnym powiększeniu, wobec czego żaden łańcuch skojarzeń nie potrafi nas do niego doprowadzić.

Nie interesuje nas tu jednak zdolność fotografii do nadawania obrazom abstrakcyjnym przedmiotowej podbudowy ani tajemnica, jak to się dzieje, że pozornie niezależnie od natury budowa- [s. 526:] nym strukturom wizualnym odpowiadać mogą dość ściśle nie zawsze znane twórcy tych układów wyglądy mikro lub makrostruktur materii. Nas interesuje stosunek tych zjawisk do fotografii artystycznej, do swoistości jej środków i zadań.

Na początek przypomnę tu truizm, że proces fotografowania zmierza do wizualnego odtworzenia wyglądu przedmiotów i to zarówno potocznie postrzeganego jak i wyglądu ich makro lub mikrostruktury.

Dotychczas estetyka fotografii artystycznej nawiązywała niemal wyłącznie do procesów odtwarzania przedmiotów w ich potocznie postrzeganej postaci i tylko marginesowo zajmowała się mikrofotografią, a już zupełnie nie – tworzeniem odbitek bez udziału aparatu fotograficznego. Wydawałoby się, że było to stanowisko niesłuszne, gdyż funkcjonalnie rzecz biorąc nie ma różnicy między zdjęciem rośliny w jej „normalnej” postaci, a jej zdjęciem mikroskopowym, choć to ostatnie może na nieświadomym kulisów sprawy robić wrażenie fotografii abstrakcyjnej. Pozornie fotografia abstrakcyjna mieściła by się zatem w granicach swoistości fotograficznych środków obrazowania a co najwyżej możnaby kwestionować owo „fotografowanie bez aparatu”.

Tak jednak nie jest. Skoro tylko zdjęcie nabierze cech obrazu abstrakcyjnego, to nie pomoże usprawiedliwianie, że jest ono przecież wynikiem odtwarzania konkretnie istniejącego fragmentu natury. Już przez to samo, że staje się abstrakcyjne jako przedmiot estetycznej kontemplacji, cała jego problematyka przesuwą się na teren problematyki plastyki abstrakcyjnej, ta zaś jest przeciwnym biegunem wszelkiego przedstawiania natury i utrwalania wyglądów czyli istotnych cech procesu fotografowania.

Werner Hoffmann w swej rozprawie „Zeichen und Gestalt — Die Malerei des 20 Jahrhunderts” (Fischer Bücherei 1957) słusznie zauważa, że cała plastyka współczesna płynie dwoma nurtami: nurtem interpretacji rzeczywistości i nurtem stwarzania nowej rzeczywistości. Cała plastyka abstrakcyjna należy do tego drugiego nurtu. Tutaj przedstawianie natury nie odgrywa żadnej roli, tu decyduje kreacja nowych struktur wizualnych. Choć wygląd przedmiotu oglądanego pod mikroskopem może na widza działać jak abstrakcja, to żaden malarz lub grafik abstrakcjonista nie maluje z okiem wlepionym w wizernik mikroskopu lub teleskopu, choć ich się czasem o to posądza. Tutaj więc fotografia musi się wyprzeć sama siebie, tutaj jej podstawowa funkcja przedstawiania przedmiotów schodzi do roli podrzędnego narzędzia lub co najwyżej punktu wyjścia do stworzenia nowej kreacji plastycznej. Innymi słowy mamy tu już do czynienia raczej z grafiką tym się różniącą od drzeworytu i litografii, że

zamiast rylca lub kamienia litograficznego i tłustej kredki posługuje się wszystkimi lub tylko niektórymi narzędziami służącymi do fotografowania.

Sądzę, że czas najwyższy to, co bez- [s. 527:] spornie należy do fotografii artystycznej, wyraźnie oddzielić od owego nieślubnego dziecka, zdradzonego z flirtu fotografii z malarstwem i grafiką, do którego można dopiero w sposób właściwy zastosować mylące dotąd określenie fotografiki. Nie dojdziemy nigdy do ładu z kryteriami wartościowania, jeśli będziemy nadal pakować do jednego worka zdjęcia Cartier-Bressona czy Westona z pseudorysunkami kresek czy solaryzacjk z pseudoplakatami izohelu i ze zdjęciami abstrakcyjnymi kojarzącymi się z całym „Słownikiem malarstwa abstrakcyjnego” Seuphora. Sytuację oczyści dopiero wyraźne rozróżnienie pojęciowe i terminologiczne fotografii artystycznej jako najbardziej przedmiotowego sposobu twórczej interpretacji rzeczywistości i fotografiki, jako ząbkującego środka kreacji nowych form wizualnych rzeczywistości dzielącego swą problematykę i kryteria oceny z grafiką i malarstwem.

Osobiście nie mam zbyt wiele sympatii do tego wątego bękarta, któremu rodzice zostawili w spadku więcej wad niż zalet. Najbardziej żalosna jest ta jego żebracza odmiana, która nie porzucając przedstawiania natury, wypiera się swego fotograficznego pochodzenia, naśladowując technicznymi sztuczkami lotność rysunku, zwarte płaszczyzny drzeworytu lub miękką subtelność akwaforty. Wydaje się, że jedyną postacią fotografiki, która będzie mogła sprostać członkom swej przybranej rodziny jest fotografika abstrakcyjna. Tutaj bowiem matka-fotografia zaopatrzyła swego potomka cennym darem: zdolnością wyszukiwania bogatych złóż surowca wizualnego dzięki możliwości utrwalania wyglądu mikro i makrostruktury materii.

Dlatego z pewną nadzieją patrzę na prace takich pionierów, jak Schlabs i Beksiński. Wyzyskują oni jedyną szansę, jaka im pozostała po odwróceniu się plecami od problematyki fotografii artystycznej. I choć obecnie, gdy fotogramy Beksińskiego lub Schlabsa przypominają mi np. Kooninga lub Klee, bardziej się martwię, że nie oglądam tych ostatnich, niż się cieszę, że oglądam pierwszych; to wcale nie wyklucza możliwości, że przyjdzie czas, gdy moje reakcje będą wręcz odwrotne.