

**Opis bibliograficzny:** Andrzej Lachowicz, *Sztuka i fotografia*, "Nurt", 1976, nr 10, s. 28-30

**Uwagi:** tekst nieedytowany

**Słowa kluczowe:** konceptualizm, fotomedializm, sztuka, fotart

---

**Tekst:**

DO FOT-ARTU

Uważna lektura artykułów Jerzego Olka przekornie zatytułowanych "fotart" oraz wypowiedzi nawiązujących do tego cyklu skłaniają mnie do stwierdzenia, że w istocie tematyka przekracza dziedzinę fotografii i staje się dyskusją o problemach sztuki. Jest to zrozumiałe ze względu na to, że najbardziej znaczące i ważne dla sztuki awangardowej dokonania (J. S. Wojciechowski traktuje to jako zręcznie lansowaną modę) są realizowane przy pomocy fotografii lub innych mechanicznych środków zapisu. Nie możemy jednak dać się zwieść pozorom i uznać, że cała działalność fotograficzna jest sztuką. Ten metodologiczny błąd popełnia autor cyklu: J. Olek gdy zestawia obok siebie (bez podania daty powstania) znaczące dla sztuki dokonania z konwulsyjną praktyką amatorów, by wyciągnąć z tego wniosek, że wszystko razem składa się na awangardową sztukę.

Zaufanie jakim obdarzają artyści fotografię wynika z głębokiej refleksji nad sensem sztuki we współczesnym świecie. Jest oczywiste, że tradycyjny model sztuki konceptualnej na dłuższą metę nie da się utrzymać i to nie tylko z powodu tempa cywilizacyjnych przemian. Utożsamienie gestu artysty (Pollock) ze znakiem sztuki było chyba ostatnim znaczącym zapisem tzw. manualnej świadomości, polegającej na wykorzystaniu indywidualnie kreowanego znaku do przekazu prawd powszechnie zrozumiałych.

Strukturaliści i wyznawcy teorii informacji zgodnie uznali, że zwycięstwo fotografii zasadza się na jej wiarygodności i swoistej konstrukcji, której można nadawać nowe znaczenia (J. Świdziński - manifest sztuki konceptualnej albo raczej kontekstualnej, albo raczej

koniunkturalnej). Bardziej przekonujące i co najważniejsze krótkie wyjaśnienie wyprowadza z analizy teorii odbicia Waław Mejbbaum (Teoria odbicia i postrzeganie zmysłowe - Studia Filozoficzne 3/71) uznając, że treść doznania wzrokowego jest identyczna z treścią odpowiedniej odbitki fotograficznej. Tak więc, w dużym uproszczeniu można fotografię traktować jako rodzaj medium umożliwiającego naszym zmysłom wizualny kontakt z rzeczywistością, posługując się jedynie zapisami fotograficznymi (filmowymi lub telewizyjnymi), jako, że proces postrzegania odbitki jest homologiczny do procesu rozpoznawania rzeczywistości wizualnej.

Konieczne jest tu zwrócenie uwagi na dający się obserwować rozwój świadomości wizualnej w sensie ontogenetycznym i filogenetycznym. Bez znajomości zasady środkowego - kodowania przestrzeni trójwymiarowej na płaszczyźnie niemożliwym byłoby odczytanie zapisu fotograficznego formalizującego "rzeczywistość" a nie jak np. rysunek lub malarstwo idealizującego rzeczywistość.

Dynamiczny rozwój fotografii jako medium sztuki rozpoczął się w chwili rozpadu kontemplacyjnego modelu sztuki i zamiany sztuki na rozproszoną magmę obejmującą coraz to inne obszary rzeczywistości. Upadkowi sztuki jako suwerennej enklawy towarzyszy jej anektujące rozprzestrzenianie we wszystkich możliwych kierunkach. Przełom konceptualny (który sam nigdy nie był stylem sztuki, choć takim chciałby go widzieć Świdziński) zwrócił artystom uwagę na konieczność samookreślenia sztuki i poddania jej wytworów lub idei badaniom intelektualnym.

Wychodząc z tego założenia można stwierdzić, że cała aktywność artystyczna, wyrażająca się "fotograficznym" zapisem koncepcji może być traktowana jako praca, zmierzająca do wytworzenia określonych klisz (stereotypów) wizualno-mentalnych, które są częścią powstającego języka sztuki. Chcąc określić sens sztuki konceptualnej i postkonceptualnej należy potraktować je jako szczególne metody poznania rzeczywistości: posługuje się ona logiką i dialektyczną zasadą przyczyny i skutku, by w rezultacie budować wieloznaczne struktury paralogiczne. Artyści zdali sobie sprawę ze specyfiki sztuki, która poza powołaniem znaku wizualnego wymaga podjęcia określonych czynności motywujących ją intelektualnie i uświadamiających proces pracy artystycznej. Zbigniew Dłubak w tekście opublikowanym w PERMAFO stwierdza, że praca artysty polega na badaniu wpływu procesu znakowania i funkcji morfologicznych znaku (zależność znaczenia od zmian morfologicznych) na kształt idei

artystycznej (1973). Jeszcze dalej idzie Natalia LL, gdy mówi: sztuka...pozostając strukturą alogiczną lub paralogiczną jest samodefiniowalna, to znaczy, że wszystkie wartościowe sądy o sztuce mogą być formułowane jedynie z pozycji sztuki (Natalia LL, Zdania kategoryczne z obszaru sztuki postkonsumpcyjnej, 1975). Przypisanie w wymienionej pracy każdemu zdaniu określonej wartości wizualnej jest próbą konstytucji wypowiedzi artystycznej w oparciu o zapis mentalno-wizualny w którym każdy element jest równie ważny i istotny, gdyż jest przechodzeniem strony wewnętrznej w zewnętrzną i na odwrót - zewnętrzną w wewnętrzną (A. Sapija 1976). Posłużenie się w tej pracy fotografią jest umotywowane, gdyż właśnie tylko fotografia umożliwia budowę wizualno-znaczących sformułowań, które odpowiadają poziomowi komplikacji intelektualnej sformułowań werbalnych. Znacząca dla sztuki praca FACE-SURFACE J. Kosutha i S. Charlesworth (1976) jest w istocie filozoficzno-wizualną refleksją nad sensem pracy artystycznej i skutkami społecznymi sztuki.

Najbardziej reprezentatywną dla rozumienia fotografii jako metody intelektualnego oglądu świata jest "sztuczna fotografia" Natalii LL. Realizowana jest ona narzędziem, do obiektywności którego nie można mieć żadnych wątpliwości. Rezultat jest jednak maksymalnie "sztuczny", niemożliwy do konkretyzacji. Zapisując bowiem rzeczywistość w odwróconym porządku czasowym, lub też traktując aparat jako biernego świadka w procesie wizualnego rozpoznawania rzeczywistości powstaje formalizacja mająca cechy "antymaterialności" i podająca w wątpliwość całą dotychczasową praktykę wizualną. Obrazy te przedstawiają bowiem przedmioty, których byt materialny w rzeczywistości jest niemożliwy, podczas gdy proces zapisu jest "obiektywny" i "fotograficzny". Cechy tej "niemożliwej" fotografii wynikają z postulatu programowej sztuczności sztuki, nie próbującej utożsamiać się z jakimkolwiek przedmiotem rzeczywistym. Jest ot ósma klisza wizualno-mentalna w opracowanym dla potrzeb PERMAFO układzie najważniejszych metod formalizacyjnych. Dla jasności wyводу podam je w kolejności chronologicznej

1. Dokumentacja procesu (wczesny konceptualizm, neodada)
2. tautologie (J. Kosuth, Z. Dłubak 1968-70)
3. Rejestracja (Boltański, Natalia LL, Z. Dłubak 1969-70)
4. Sztuka permanentna (skala mikro-makro rzeczywistości 1968-69)
5. Sztuka konsumpcyjna (Natalia LL 1971)
6. Fotografia barwna jako substytut malarstwa (Dibbets, Baldessari 1971)
7. Fotografia penetrująca (N.Gravier 1974)
8. Fotografia sztuczna (Natalia LL 1975)

Różne, często wizualnie bardzo interesujące realizacje są świadomym lub nieświadomym zastosowaniem którejs z podanych metod formalizacyjnych albo też ich komplikacją.

Daleki jestem od krytyki realizacji stanowiących powtórzenia. Powstające w rezultacie samookreślenia sztuki klisze wizualno-mentalne są wielokrotnie powtarzane i modyfikowane w procesie odbioru i funkcjonowania znaku, przechodzą one do świadomości społecznej jako stereotypy sposobów kreacji i percepcji sztuki. Klisze wizualne i mentalne stanowią hiperskładnię, którą posługuje się sztuka percypowana poprzez układ wzrokowy, są one punktem wyjścia dla wszelkiej działalności popularyzatorskiej i produkcyjnej a więc wytwarzania obrazów, grafik, fotografii, by w końcu, poprzez najbardziej utylitarne formy znakowań jak np. reklama czy grafika użytkowa wejść do świadomości odbiorcy jako wizualny slogan rozumiany przez wszystkich ludzi i stanowiący ich własność.

Nie podzielam natomiast optymizmu Jerzego Olka, który ze zbytnią nonszalancją przedstawia zjawiska sztuki najnowszej. Bez precyzyjnego określenia i nazwania wartości pierwotnych i wtórnych nie uda się bowiem przekroczyć granic i fotografii i sztuki.