

**Opis bibliograficzny:** Jerzy Olek, Zbigniew Dłubak „... to pomost między nami a rzeczywistością...”, "Nurt" 1977, nr 10, s. 33-36

**Uwagi:** tekst nieedytowany

**Słowa kluczowe:** medium, rzeczywistość, rejestracja

---

**Tekst:**

MEDIUM: FOTOGRAFIA

Zbigniew Dłubak:

„... to pomost  
między nami  
a rzeczywistością...”

Na czym, Pana zdaniem, polega fenomen fotografii - w cywilizacji, kulturze, sztuce?

Co wniosła istotnego?

Na ile zmieniła nasze rozumienie świata i ogląd rzeczywistości?

Na który jej walor kładzie Pan główny akcent we własnej pracy, twórczości, refleksji intelektualnej?

- z tymi pytaniami zwróciłem się do wybitnych przedstawicieli naszej kultury: twórców, krytyków i teoretyków sztuki, publicystów.

Z.D.: Generalna sprawa, na którą kładę nacisk, jako na największy walor fotografii, na to co właśnie wniosła ona istotnego do kultury, wpływając zarazem na zmianę naszego rozumienia świata, a zatem na tym też polega jej fenomen, to ów szczególny rodzaj kontaktu materii z materią dokonujący się za jej przyczyną; co ważne jest ze względu na znaczenie jakie przywiązujemy do tego, co możemy zobaczyć.

J.O.: Czyli od strony wizualnej przedmiotów i zjawisk.

Z.D.: Właśnie. Stąd tak istotną sprawą jest widok...

J.O.: ...rozumiany jako jeden z wariantów wyglądu rzeczy.

Z.D.: Widok jest to pewna możliwość. Możliwość zawarta w rzeczywistości zewnętrznej. Ale jest on również sprawą odbiorcy, gdyż zależy od tego w jaki sposób to co się ogląda zostanie zobaczone. Innym zupełnie widokiem, inaczej zbudowanym, jest widok uformowany przez rzut prosty, a innym widok powstały na zasadzie rzutu środkowego, a więc perspektywy takiej, jaką stosuje nasze oko. Słowem, widok przynależy co prawda do rzeczywistości, ale nie wyłącznie. Jest czymś co łączy rzeczywistość zewnętrzną z odbiorcą.

J.O.: Przenosząc te rozważania na grunt fotografii można by ponownie posłużyć się Pańskim stwierdzeniem, które padło na sympozjum toruńskim, towarzyszącym w 1961 r. wystawie w „W starej kuźni” grupy „Zero-61” że „mówiąc o fotografii, mówimy nie tyle o jej stosunku do rzeczywistości, ile o stosunku do tego, co zostało przez nas zrozumiane jako rzeczywistość, przez nasz aparat odbiorczy”.

Z.D.: Oznacza to, że tworzący się obraz nie tylko zależy od rzeczywistości, ale i od naszego oka, choć również od naszej wrażliwości i naszego rozumienia świata w ogóle. A zatem można powiedzieć, że widok przedmiotów jest pomostem między nami a rzeczywistością, czyli tym, co spoczywa na dwóch podstawach. W przypadku widoku jedna jego część wbudowana jest w sam przedmiot, a druga osadzona w naszym aparacie odbioru, widzenia i świadomości.

J.O.: Ów pogląd sprecyzował Pan już w 1970 r. W artykule „Fotografia - czynnik wyobraźni” pisał Pan wówczas: „Fotografia jest pomostem przerzuconym przez przepaść, która dzieli nas od świata. (...) Powstaje ona poza nami jako fizyczny kontakt materii z materią, jest śladem

rzeczy w cudowny sposób podobnym do śladu, jakie te rzeczy pozostawiają w naszej świadomości. (...) Fotografia, pozbawiona ciągłości, ofiarowuje nam pojedyncze widoki w pojedynczych przekrojach czasu. Różne widoki tego samego przedmiotu prowadzą do jego destrukcji. Podają w wątpliwosc nasze przekonanie o trwałości nienaruszalności rzeczy. (...) Fotograficzna struktura obrazu przybliża nam zatem widoki, ale niszczy rzeczy, demaskuje ich umowność, ich czysto praktyczny sens".

Są to słowa o tyle znamienne, że dotyczą samej istoty fotografii. Jej wewnętrznej dychotomii i zawartej w niej antynomii, polegającej na jednoczesnej wierności i zakłamywaniu przekazywanych za jej pośrednictwem wycinkowych obrazów rzeczywistości.

Z.D.: Możliwe jest to dzięki temu, że fotografia, swoim sposobem rejestrowania, znajduje się bardzo blisko naszego widzenia. Stanowi metodę otrzymywania takich rejestracji, które są niesłychanie zbliżone do widoków odbieranych naszym zmysłem wzroku.

J.O.: Lecz równocześnie różnią się od nich w sposób zasadniczy. Stąd nie bez racji mówi się, iż fotografia jest w tym samym stopniu obiektywna co subiektywna, że będąc wiernym zapisem rzeczywistości jednocześnie nim nie jest.

Z.D.: Faktycznie między fotografią a rzeczywistością - bo można i tak podzielić świat: na zespół przyrządów fotografujących i rzeczywistość zewnętrzną, tak jak dzielimy go sztucznie na podmiot i zespół przedmiotów - zachodzi podobieństwo i zarazem różnica. Załóżmy jednak, że aparat fotograficzny staje się podmiotem. Oczywiście jest to podmiot materialny, mechaniczny. W stosunku do nas o tyle inny, że nie uświadamia sobie obrazu. On go po prostu rejestruje, utrwalając widok w określonej formie materialnej.

W tym przypadku pomost wygląda tak: jedna część, jedno skrzydło, opiera się na rzeczywistości, druga na samej aparaturze, w której - w sposób niezależny od nas, jak gdyby poza nami, więc niezależnie i od naszej wrażliwości powstaje rejestracja widoku. Następuje tu więc niejako zamknięcie owego pomostu łączącego rzeczywistość z aparaturą, Jest to pierwszy wypadek w kulturze, kiedy łączność ze światem nawiązana jest pośrednio.

Oczywiście można by tu znaleźć pewne analogie. Np. zachowany odcisk dłoni w glinie. Czy jakies inne tego rodzaju rejestracje. Miały one jednak odmienne znaczenie, często magiczne.

Bo odcisk jest śladem bezpośrednim. Sam dotyk jest tu istotny. Ale trudno już mówić w tym przypadku o jakimś pomoście. Natomiast fotografia tworzy pomost, i to różny od tego, jaki daje bezpośredni kontakt ze światem.

J.O.: Stąd tak widoczna przy konfrontacji fotografii ze służącym jej za motyw przedmiotem nieadekwatność obrazu i rzeczy. O niemożności ścisłego i jednoznacznego zapisu świata, nawet przy użyciu środków mechanicznych, w sposób najprostszy i jednocześnie najbardziej chyba przekonujący zaświadczały Pańskie „Tautologie” - zabieg zderzenia przedmiotów z ich zdjęciowymi obrazami, przedstawiającymi je w naturalnej skali. Wyjaśniając ich sens pisał Pan w 1971 r.: „Tylko pozornie zestawiam przedmioty z ich widokami zarejestrowanymi fotograficznie. Zestawiam właściwie dwa widoki. Podaję w wątpliwość tożsamość widoku z przedmiotem. Zestawienie obu widoków tego samego przedmiotu ma charakter tautologiczny. Z dwu wątpliwych członów buduje przekonanie o realnym bycie przedmiotów”.

Istotę tej pracy można by sprowadzić do postawienia na nowo problemu sprawności i możliwości fotograficznej rejestracji. Do pokazania z jednej strony pozornej tautologicznej jednoznaczności zachodzącej między dwoma jej głównymi elementami, by zaraz, z drugiej strony, wyjawić niezgodność fotografii i rzeczy. Zresztą już na rok przed „Tautologiami” stwierdził Pan, że „celem fotografii jest nie ostateczne odtworzenie rzeczy, ale przypominanie, że poznawanie świata jest niekończącą się grą między desygnatem, znakiem i świadomością.

Zestawienie banalnych przedmiotów - elementów codzienności, takich jak fragment ramy okiennej, klamka, kontakt czy róg telewizora, z ich czarno-białymi wizerunkami, słowa te w pełni potwierdzały. Będący wyrazem swoiście pojętego małego realizmu, a odwołujący się do strywializowanej świadomości zbiorowej, zastosowany przez Pana dokumentalny zapis typu katalogowego powodował, że zawarta w nim tautologiczna informacja, dyskredytując pole estetyczne, przewrotnie przyciągała uwagę odbiorcy nie do tego co faktycznie zostało zarejestrowane, lecz kierowała ją ku samej formie przekazu. Bardziej niż do widzenia dawała zatem realizacja ta do myślenia.

Z.D.: Mimo to nadal uważam, że najważniejsza jest zdolność rejestracyjna fotografii. Nie ta oczywiście, której sens miałby się sprowadzać do zastępowania fotografią rysunku, czy ułatwiania szybkiego otrzymania obrazu przypominającego rzeczywistość. Nie to jest istotne. A to, że pomost między rzeczywistością a mi oparł się na czymś co jest

zobiektywizowane, co istnieje poza nami i niezależnie od nas. Oznacza to, że fotografia rejestruje w sposób obiektywny, mimo że my manipulujemy aparatem. Żebyśmy nie wiem jakie robili kombinacje, to zawsze istnieje - przynajmniej teoretyczna - możliwość odwrócenia kierunku. Jeżeli normalna droga prowadzi od rzeczywistości ku rejestracji, to możemy pójść i w odwrotną stronę - od rejestracji do rzeczywistości. Ponieważ zapis jest zobiektywizowany, ta możliwość istnieje. Oczywiście powrotne dojście do rzeczywistości nie będzie jej pełnym odtworzeniem, a tylko tego jej aspektu, który brał udział w tworzeniu widoku.

J.O.: Zatem i tu wychodzi ograniczenie fotografii. [s.34:]

Z.D.: Dlatego też nie jest ona dokumentacją rzeczywistości - jak sądzą niektórzy - tylko rejestracją ściśle określonej strony tej rzeczywistości, jej pewnych cech czy sposobu działania bądź funkcjonowania. Jeżeli mimo to uważamy, iż fotografia jest dowodem na dość szeroko rozumiany stan rzeczywistości to dlatego, że do zdjęć dokładamy od siebie to co wcześniej już wiemy. Na nasz odbiór składają się bowiem i wrażenia zmysłowe, i to co zapisane mamy w świadomości, i to kryje się w podświadomości. Słowem, z każdą subiektywną interpretacją tego czy innego zdjęcia nierozłącznie związane są skojarzenia, nasuwające się przy odbiorze danego obrazu. Sama natomiast fotografia jest zimna, jest obiektywna. Znajduje się jakby poza całym tłem społecznym i psychologicznym. Jeżeli więc mówię o fotografii, to nie mam na myśli jej wartości ogólnodokumentalnej, a wspomniany już kontakt materii z materią, ów ślad zostawiony w niej przez bardzo skomplikowany proces, za pomocą którego określone stany rzeczywistości, czy materii zostały trwale zarejestrowane.

J.O.: Z tego punktu widzenia oczywistym staje się czyniony z niej użytek.

Z.D.: I on stanowi o wpływie Jaki fotografia ma na cywilizację i kulturę. O wpływie jej jako środka informacji. Inna rzecz, że środka przecenianego. Wszak w sposób właściwy może funkcjonować on dopiero we współdziałaniu ze środkami innymi.

J.O.: Czyżby sama więc była środkiem ubogim?

Z.D.: W pewnym sensie tak. W innym jednakże, jako medium sztuki, jest fotografia środkiem niesłychanie ważkim, bogatym w wielorakie odniesienia i filozoficzne konsekwencje. Właśnie dokumentalny charakter fotografii pozwolił jej wnikać do spraw sztuki w stopniu dotychczas

niespotykanym. Nie jednak łatwość uzyskania obrazu, jak to się początkowo, w XIX wieku, wydawało, była tego przyczyną. Nie nadzieja, że fotografia zastąpi rysowanie czy studiowanie z natury. Ona rzeczywiście może to zastąpić, w pewnym stopniu, ale nie o to w tym przypadku chodzi. Fotografia weszła do nowej sztuki nie jako środek pomocniczy, lecz jako przedmiot, jako pewien świadek stanu, odsuwając inne jej wartości, dotychczas funkcjonujące w sztuce, na dalszy plan.

J.O.: Mówi Pan o jej nowej roli w sensie przedmiotu gotowego? W sensie cytatu?

Z.D.: W sensie przedmiotu gotowego, ale takiego, który nie jest tylko przedmiotem gotowym, a który świadczy równocześnie o stanie przedstawianych przedmiotów, innych przedmiotów gotowych, w określonym czasie i miejscu. Czyli sprawa tu jest bardziej skomplikowana, gdyż pojawia się problem owego pomostu, o którym wcześniej mówiłem. A to zupełnie coś innego niż tylko przedmiot gotowy. Jest to jak gdyby powołanie się na pewien stan, w pewnym momencie. Bo przedmiot gotowy egzystuje, przynajmniej jakiś czas, natomiast fotografia utrwala jedną wybraną chwilę, zatrzymuje czas. Na tym polega, moim zdaniem, wyższość fotografii nad filmem. Film jest bowiem bardziej tautologiczny od fotografii. Powtarza przebieg czasu, przez co znajdujemy się tak samo zagubieni w nim jak zagubieni jesteśmy w rzeczywistości. Trudno nam wychwytać pewne momenty, obserwujemy je w przebiegu i mamy do nich inny stosunek. Fotografia natomiast tworzy odmienną rzeczywistość, rzeczywistość zatrzymaną, taką, jakiej nie ma naprawdę.

J.O.: To prawda, że fotografia, sama tworząc stereotypy, stanęła w opozycji do wcześniej narosłych stereotypów widzenia. Lecz fakt ten w żadnym razie nie tłumaczy, w sposób dostatecznie przekonujący, jej popularności w najnowszej sztuce. W czym zatem należy przede wszystkim upatrywać przyczyn wyraźnej fotograficzności tej sztuki? Pomijam wcześniejszy okres - zdjęciowych cytatów od dawna stosowanych w collages. Chodzi mi o współczesną fotografię-sztukę, przywoływaną, drogą automatycznej rejestracji, spoza sztuki. O cały ten nurt, który określam terminem „foto-medium- art”. Wprawdzie fotografia, będąc mechanicznym sposobem notowania, jest zarazem twórczym środkiem wyrazu i kształtu artystycznego, niemniej, nawet w najlepszych swych wydaniach, jest jednostronną jedynie reprodukcją rzeczywistości. A mimo to, mimo wielu wyraźnych ułomności, cieszy się w kręgach awangardy niesłabnącym powodzeniem.

Z.D.: Na jej popularność w dużym stopniu wpłynęło to, że działania nowej sztuki są coraz bardziej efemeryczne, trudne do zatrzymania, czy przekazania dalej w inny sposób niż drogą wiarygodnej rejestracji. Zaczęto więc owe wydarzenia po prostu fotografować. I to właśnie, wbrew pozorom, odegrało dużą rolę w spopularyzowaniu fotografii jako dokumentacji wydarzeń artystycznych. Szybko jednak okazało się, że ważniejsza niż wydarzenie jest dokumentacja. Z czasem więc coraz więcej wydarzeń przeprowadzano po to tylko, by je móc sfotografować. W końcu funkcjonowała sama fotografia - rzecz jasna na innej zasadzie, niż czyniła to fotografia artystyczna poprzednio. Nie tworzą już bowiem dzieł o wysmakowanej kompozycji, dzieł unikalnych, ani w ogóle jakichkolwiek obrazów estetycznych, a zwyczajną, prostą dokumentację wydarzeń artystycznych.

J.O.: Lecz posługujący się fotografią jako środkiem zapisu artyści nie poprzestali na uczynieniu z niej wiarygodnego dokumentu, „przezroczystego” względem przedstawianej rzeczywistości. Z czasem wielu z nich, tacy jak Ruscha lub Becherowie czy wreszcie Pan - w przypadku „Egzystencji” - zaczęli uprawiać swoiste kolekcjonerstwo utrwalonych na kliszy, z inwentaryzatorską dociekliwością rozmaitych przedmiotów, urządzeń, obiektów i instalacji - bynajmniej nie artystycznych. Dokonywali oni w ten sposób niejako samowyzwolenia sportretowanego przedmiotu, osiąganego przez fakt wyrwania go z pierwotnego kontekstu i przeniesienia za pomocą fotografii w całkiem inny kontekst, kontekst artystyczny. Przy okazji jednak gubiła się jak gdyby przedstawiana na zdjęciach rzeczywistość, a tworzyła rzeczywistość wtórna, oderwana od tej, która posłużyła za punkt wyjścia zdjęciowej kolekcji. Rzeczywistość ewokująca odmienne od pierwotnych znaczenia.

Z.D.: Poruszył Pan ważny problem. Ostatnio sztuka zajmuje się niesłychanie wnikliwie zagadnieniami rzeczywistości. I to najróżniej rozumianej. A fotografia ma tutaj bardzo wiele do powiedzenia. Jest to ten środek który w inny sposób rejestruje pewne cechy rzeczywistości, niż to robimy naszym zmysłem wzroku, i niż jesteśmy w stanie rejestrować na innej drodze. Np. opisaniem, czy odtworzeniem środkami plastycznymi. Fotografia bowiem, nawet użyta w formie nietypowej, zawsze posiada piętno autentyczności.

Trzeba jednak pamiętać i o tym, a zwracałem na to uwagę już siedem lat temu, że szukamy potwierdzenia obserwowanej rzeczywistości w obrazie fotograficznym nie tylko dlatego, żeby gromadzić przekonywający materiał dowodowy, ale również po to, by dostarczyć podniety wyobraźni, by zatrzymać utrwalone te widoki, które mogły nam umknąć i które nabierają

nowego, świeżego znaczenia wtedy, kiedy możemy je zestawiać, wracać do nich i po wielokroć porównywać z wytworzonym w naszym umyśle obrazem.

J.O.: Zastanawiać może zatem dlaczego przy rozległych możliwościach kreatywnych foto[s.35:]grafii, rozumianej jako tworzywo, przedmiot czy środek przekazu, zdjęcia używane przez nową sztukę są w swej zawartości i budowie niesłychanie proste, nierzadko podobne niewyszukanej fotografii amatorskiej. Oddając banalną treść potocznych wyglądów i będących w powszechnym użyciu przedmiotów, zdają się nie na nich skupiać uwagę widza, lecz na samym akcie komunikacji. Krótko mówiąc, bardziej niż obrazem okazują się być wyrazem badania struktury fotografii jako środka przekazu. Reasumując, fotografia funkcjonująca jako medium postkonceptualnej sztuki, czy, jak ją się czasem nazywa, postfotografia, jest swoiście pojętą fotografią ubogą, fotografią na swój sposób biedną. To może nie jest najszcześniejsze określenie, lecz stosując je pragnę zwrócić uwagę, iż jest ona zdecydowanie odmienna od dawnej fotografii - w jej klasycznym rozumieniu estetycznym i ekspresyjnym. Przy czym, co charakterystyczne, właśnie ona, podejmując problemy z pozoru oczywiste, znajduje w nich kapitalne odnośniki filozoficzne oraz wyłania z owych skrajnie prostych stwierdzeń wizualnych, pokaźny ładunek intelektualnej refleksji. Przykładem mogą być czy to Pańskie „Tautologie”, czy też kilka - o kilka lat późniejsza - „Fotografia mechaniczna” Robakowskiego, która w dosłownym rozumieniu jest pleonazmem, konstatacją typu idem per idem. A mimo to, mimo pewnej oczywistości, czy nawet banalności w haśle, tak „Tautologie” jak i „Fotografia mechaniczna”, traktowane jako problem artystyczny, są bez wątpienia pociągające, niosąc ze sobą bogate treści, zawarte w tych tak przecież oczywistych stwierdzeniach.

Z.D.: Ja bym rzecz całą ujął inaczej. Przeciwnie. Ubogą nazwałbym tę fotografię, która po raz nie wiadomo już który, zajmuje się problemem czy to kompozycji czy to budowy światłocienia. Są to przecież problemy, które zostały rozwiązane wielokrotnie, w sposób doskonały, i które przestały być problemami. Tego rodzaju estetyzacyjne zabiegi stały się więc jałową stylizacją. Oczywiście taką fotografię można produkować w nieskończoność. Niewiele jednak z tego wynika. Natomiast nowa fotografia jest właśnie bogata w problemy, bo o nie przecież chodzi, a nie o to żeby sam obraz był skomplikowany i bogaty. Rzecz w tym co on oznacza, bogate zatem muszą być znaczenia, a nie przedmioty które służą nam jako znaki. I ta fotografia nowa, przynajmniej do tej pory, przynosi nowe znaczenia. Więcej: rozbudowuje je, stawia nowe problemy, i dlatego to jest fotografia szalenie bogata. Zresztą nie tylko fotografia. Cała sztuka,



która zajmuje się rzeczywistością. Pragnąca zrewidować nasz stosunek do rzeczywistości. Szczególnie ten, który wynika z dotychczasowych postaw artystycznych.

J.O.: Zgadzam się z Pańską interpretacją. Wszak i ja mówiłem, że jest bogata w treści, a słowa „uboga” użyte w odniesieniu do formy. Lecz nie koniec na tym. Z aktualnej sytuacji wyłania się bowiem następny problem. Czy przypadkiem nowa fotografia, która wyszła z konceptualizmu, nie jest fotografią rozgrywająca się jak gdyby poza obrazem, a więc fotografią zmierzającą niejako w stronę po-obrazu, działającą w sferze raczej idei niż wzroku, czyli że jej podstawowym ładunkiem jest ładunek intelektualny a nie wizualny.

Z.D.: Ależ zawsze tak było w sztuce. Wszystko co wartościowe i nowe stawiało problem intelektualny, rozgrywało się poza obrazem, działo w sferze idei dotyczących sztuki. A te jakieś sprawy wzrokowe, te przyjemności, jakie wynikały ze sztuki, zawsze były rzeczą wtórną. Aby stworzyć cokolwiek istotnego w sztuce trzeba wyjść poza zbiór jut wypełniony, zbiór przedmiotów estetycznych. A gdy się tego dokona wówczas kształtuje się nowa postawa, nowy kierunek, rodzą się nowe zagadnienia, powstają pytania, czasem zupełnie nie związane z dotychczasowym terenem

J.O.: Ba, często nawet z obszarem tradycyjnie określanym terminem „sztuka”. Pisał pan już zresztą o tym w 1971 r., w manifestie towarzyszącym wystawie w warszawskiej „Galerii Współczesnej”. Myślę zwłaszcza o następującym jego fragmencie: „Coraz częściej mówi się o nowej sytuacji w sztuce. Powstają warunki, w których dla działania artystycznego otwiera się możliwość swobodnej gry dowolnie wybranymi elementami sztuki i nie-sztuki. Nową sytuację w sztuce rozumiem nie jako ten czy inny rodzaj konkretnej pracy artystycznej, ale jako zespół zmian w ideologii, jako dostrzeżenie zupełnie innych niż dotychczasowe obszarów działania, które mogą być włączone do dziedziny sztuki i to obszarów leżących jak gdyby w innym niż tradycyjna sztuka świecie. Rozumiem też nową sytuację jako zniesienie ograniczeń wynikających z podziału świata na sztukę i nie-sztukę”.

Manifest ten zakończył Pan słowami: „Nowa sytuacja w sztuce, to odrzucenie starych pojęć i odstąpienie od anachronicznych walk. Nowa sytuacja to praca nad nowymi systemami znakowania. Porzucenie ograniczonego terytorium zwanego SZTUKA. Pokorne zrozumienie tego, że wyobraźnia nasza, choć pokarmem jej jest rzeczywistość, składa się ze schematów, które stale należy odrzucać”.

Jednak i nowe dla sztuki wartości z czasem również stają się ...dyrektywą, jeszcze jednym dziełem-ideą lub przedmiotem-dziełem do wielorakiego naśladowania. Może z myślą o obronie przed kolejnymi wzorcami pisał Pan w tymże manifestie: „Praca artystyczna nie polega na wyrażaniu, jej istotą jest refleksja nad środkami wyrazu”, co jest niczym innym jak autotematyzmem, postulatem zajmowania się przez sztukę własną morfologią. Potwierdza to inne stwierdzenie zawarte w tym samym tekście: „Sztuka jest refleksją nad możliwościami sztuki, podaje się w wątpliwość, doprowadza się do absurdu, jest autoironiczna w poczuciu swojej bezsilności, dlatego wraca do środków najprostszych, zaczyna ciągle od początku. Wyraża przez samo swoje istnienie i funkcjonowanie. Przez stałe wychodzenie poza swój obręb, przekraczanie swych granic i możliwości, przez autokontrolę sztuka staje się metasztuką. Jej istota jest poza przedmiotem, który służy jako zapis, jako znak...”.

Od opublikowania powyższych słów minęło kilka lat. Programowana wówczas przez Pana tendencja stała się dziś powszechną. Biorące z niej swój początek realizacje, nagminne. W międzyczasie stylistyka fotomedialna przeżyła drugą, a nawet trzecią falę transpozycji i powtórzeń. Słowem, cała ta problematyka jest już w znacznym stopniu wyeksploatowana. W którą więc teraz stronę należy skierować kroki. W jakim kierunku pójść dalej? Jak ujrzeć na przyszłość cały ów blok zagadnień, związanych z położeniem przez sztukę jednego z głównych akcentów na fotografii rozumianej jako środek przekazu, na uczynieniu foto-medium samoistnym przesłaniem? A może nadal jest godna wnikliwej analizy metafotografia? Czy też, Pana zdaniem, związana z nią refleksja została już wyeksploatowana?

Z.D.: Trzeba rozróżnić dwa rodzaje kolejnych fal czy naśladownictw. Jeden rodzaj polegałby na tym, że jeżeli powstaje jakaś idea w sztuce, to ta idea wymaga wypełnienia, czyli problem musi być rozwiązany do końca jak gdyby. Oczywiście tu nie chodzi o rozwiązanie takie jak w nauce, a o powtórzenie danej sprawy w ilości i wariantach dostatecznych na to, by problem ów mógł zostać uznany za zamknięty.

J.O.: Inaczej mówiąc, chodzi o możliwie pełne jego nasycenie różnorodnymi egzemplifikacjami. [s.36:]

Z.D.: Właśnie. Trudno tu oczywiście cokolwiek określić z góry. Trudno wyznaczyć granice do jakich się rzecz rozwinie. Zresztą i tak rzeczywistość sztuki sama wszystko doskonale reguluje.

Dobrze więc, że pewne idee zostają podjęte, że ktoś je rozpracowuje, ktoś inny uzupełnia. I to jest jedna sprawa, nic nie mająca wspólnego ze stylistyką. Obok tego istnieje jednak drugi nurt, nurt nie wchodzący w merytoryczną część zagadnienia tylko powtarzający jego zewnętrzne przejawy. Jest to nurt stylizacyjny. Przy czym mnie się wydaje, że nurt rozwijający problematykę nie jest jeszcze wyczerpany. Natomiast po prostu mało ważny i skutecznie zamącający obraz, jest właśnie nurt stylizacyjny. Wiadomo przecież, że różni ludzie podejmują działania zewnętrznie bardzo podobne do działań istotnych, lecz faktycznie nie dotyczące samego problemu a naśladujące jedynie formę. Robi się więc serie zdjęć, pisze jakieś tam teksty - w tym samym stopniu dziwne, co nic nie znaczące. Bo jak w tej chwili robi się sztukę? Fotografuje się coś. I to szczególnie kilka razy. Następnie robi się ze zdjęć plansze, i już jest sztuka. I to jest właśnie stylizacja, która jest zupełnie błaża, niepotrzebna, zamącająca widok całości. Dlatego tak się trudno zorientować w tym co się aktualnie dzieje. Niemniej jest sporo działań istotnych, powoli wypełniających zbiór.

J.O.: Wracam jeszcze raz do postawionego wcześniej pytania: czy dałoby się wyodrębnić z obszaru aktualnej sztuki nurt metafotografii? oraz: na ile „Tautologie” postawiły i rozwiązały ten problem?

Z.D.: Problem ten istotnie po raz pierwszy został postawiony w tym działaniu. Później w innych działaniach też, np. w „Gestykulacjach”, lecz nich był on już rozbudowany. W samych „Tautologiach” zastosowałem wyłącznie powtórzenie widoku, zarejestrowanego widoku. Dołączony do przedmiotu i fotografii tekst mówił, że jest to zestawienie dwóch widoków, choć jednocześnie występują jak gdyby dwa przedmioty niezależne od siebie. Zależne a niezależne.

J.O.: Nic więc dziwnego, że praca ta tak głęboko utkwiała w świadomości artystów, posługujących się foto-medium. Mato tego, stała się wręcz aksjomatem fotografii.

Z.D.: Tak też była pomyślana. Jako czyste działanie przeprowadzone w obrębie fotograficznego medium, któremu towarzyszyła refleksja nad tym czym jest fotografia, czym jest widok, przedmiot i co to jest rzeczywistość. Na końcu powiedziałem, że z dwóch wątpliwych członów buduję przekonanie o istnieniu rzeczywistości obiektywnej.

„Gestykulacje” też stawiały ten problem, bardziej jednak rozbudowany - podejmowałem w nich m. in. problem mitologii, która w historii sztuki narosła wokół kilku, powtarzanych przez wieki,

klasycznych motywów. Ich sens został więc niejako rozszerzony. Nie był to taki wypreparowany, czysty produkt jak „Tautologie”, za to „Gestykulacje” stawiały w nowy sposób zagadnienie wizerunku w ogóle. Chodziło mi mianowicie o to, że pewne wizerunki, takie jak kobiecey szczególnie, tors, ręce, odgrywały w ikonografii sztuki niesłychanie ważną rolę ekspresyjną i symboliczną. Zostały obłożone różnymi treściami metaforycznymi i znaczeniami. Toteż układając w „Gestykulacjach” parę rąk czy tors w konkretną sytuację typu quasi-gramatycznego, tworząc z pojedynczych wizerunków wieloelementowy ciąg, a nawet cały, wyrażający się stale rozbudowywanymi cyklami, system, burząc tym samym wszystkie dotychczasowe ekspresje i znaczenia symboliczne, dokonałem swym zabiegiem ich demitologizacji.

J.O.: Niezupełnie się zgadzam. Wprawdzie „Gestykulacje” odarły służące im za motyw ręce i torsy z dawnej symboliki i ekspresji, lecz wytworzyły zarazem nową mitologię. Mitologię systemu, m. in. bazującego na seriach fotograficzno-dokumentacyjnych, owej rzekomej gramatyki, quasi- gramatyki, która czyni w ogóle nieistotną zawartość treściową przekazu, sprowadzając emblematy jakimi się posługuje do roli stereotypów. I tu więc myślą przewodnią, może nie do końca ujawnioną, stało się przekonanie o decydującym, nadrzędnym znaczeniu układu znaków, będących przede wszystkim, jak Pan głosi „uczestnikami systemów” i nadających sens zawartej w nich wypowiedzi. To cały system jest znaczący a nie jego poszczególne elementy. Owszem, jednostkowe składniki „Gestykulacji” transmitują konkretne sygnały, lecz dopiero ich artykulacja kształtuje charakter sumarycznego przesłania, Same, pojedyncze, nie mają niemal żadnego sensu. Nabierają go dopiero z sąsiednimi zdjęciami między którymi są osadzone, a przedstawiającymi kolejne fazy zarejestrowanego ruchu. Komunikują więc łącznie - z jego stadium poprzedzającym dany stan oraz ze stadium następującym po nim.

Z.D.: Uważając, że sztuka jest procesem oraz ciągłym ujawnianiem istoty sztuki, badaniem jej i przewyciężaniem, zajmuję się możliwością tworzenia systemów, ich wzajemną grą, ich odmianami w obrębie środków wizualnych i poza nimi.

J.O.: Moim zdaniem, zbudowane ze znaków morfemicznych, a nie indywidualnie wyrażających, „Gestykulacje” i efemeryczne „Systemy”, względem maksymalnie czystej postaci tego samego zagadnienia jakim bez wątpienia były „Tautologie”, są cofnięciem się, nieuniknionym krokiem zrobionym od stanu granicznego w kierunku ponownego

rozbudowania modelowego problemu. Sam zresztą też doszedłem do takiego kresu, rozbijając w „Nieskończoności czerni i bieli” rastrowy obraz fotograficzny na jego podstawowe, „punktowe” elementy. Dalej iść było nie sposób. Należało zatem cofnąć się. Obie realizacje uznać więc można za kres możliwości zawartego w nich spojrzenia na fotografię. Po takim doświadczeniu, będąc bogatszym o te skrajnie ujmującą rzecz refleksję, pozostaje już tylko tworzyć prace rozbudowane.

Z.D.: Tak. Rozbudowane. Lecz rozbudowane w sensie stawiania nowych problemów i ustosunkowania się do tej sytuacji, która wynika z owych prostych działań, do sytuacji w sztuce w ogóle. To jest cała problematyka, wraz z ekspozycją przedmiotów pierwszych nie zostaje wyczerpana. Ja np. dalej pracuję nad „Gestykulacjami”. Rozbudowuję je jeszcze bardziej, i wcale mi się to nie nudzi. Jeszcze ciągle bowiem znajduję żywe problemy, które trzeba dopowiedzieć. Zresztą idea w sztuce nie funkcjonuje w związku z jednym tylko przedmiotem. Funkcjonuje dopiero jako pewien zespół działań. O tym, że ta idea jest ważna, trzeba ludzi przekonać, trzeba tę idee wdrożyć w społeczny obieg. Tu nie chodzi oczywiście o jakiś szeroki bardzo odbiór, a o ten krąg odbiorców, który powinien rzecz przejąć. Po to jednak by tak się stało musi po prostu z ideą tą się zapoznać, oswoić, zrozumieć ją, przyjąć lub odrzucić, zauważyć w każdym razie, i wtedy dopiero zaczyna ona funkcjonować jako element sztuki, wchodząc tym samym do zbioru „sztuka”. Ale zanim wejdzie, ma miejsce cały zespół działań - jednego człowieka albo wielu ludzi. Dlatego nie wystarczy zrobić jedną pracę. Powiesić ją i potem zwinąć. I mieć następny pomysł. Pracą, czy pomysłem, czy ideą artystyczną, jest coś Co dotyczy całości działania, a nie poszczególnych przedmiotów, które to wyrażają.

J.O.: Czyżby to oznaczało, że mniejszą wagę przywiązuje Pan do hierarchii budowanej na podstawie przedmiotów pierwszych? Prekursorskich? Tych wyjściowych dla dalszych rozwinięć?

Z.D.: Uważam, że owym przedmiotem jest idea, a nie fotografia, obraz, tekst, czy inna formalizacja. Idea powstaje w akcie zapisywania przez artystę, a nie artysta zapisuje ideę. Idea to jest coś bardzo skomplikowanego, jest to jak gdyby zjawisko intersubiektywne. Idea to nie jest pomysł. Ja miałem pomysł na „Tautologię”, i zrealizowałem go. Ale ten pomysł zaczął rozbudowywać pewną ideę. Na tę ideę złożyły się różne działania różnych ludzi, różne ich interpretacje. Złożyły się także moje wyjaśnienia oraz kontrwyjaśnienia innych. I teraz ta idea funkcjonuje. Nie jest to już moja idea. Jeżeli artysta coś robi, to uruchamia przecież pewien

ciąg. Jeżeli z tego jednego kamyczka zrobi się lawina, tzn. że trafił, że zrobił właściwie. Jeżeli rzuci kamyczek, a on spadnie gdzieś tylko z większym czy mniejszym hałasem, lecz nic nie wywoła, to rzecz, którą proponował, przemija. Gdyż w sztuce chodzi właśnie o wytwarzanie lawin. I dopiero lawina jest ideą.