

Fotografia z rzeźby albo sztuka ze sztuki

W fotografii pojmowanej jako twórczość autonomiczna nastąpiła w ostatnich dwóch dekadach cała seria znaczących dla jej dalszego rozwoju metamorfoz. Mówiąc w dużym uproszczeniu, był to czas permanentnego przekraczania kolejnych granic. Najprostszym okazało się przełamanie stereotypu obrazu estetycznego. Po tym, burzycielskim, geście następne pojawiły się lawinowo. Większość nowatorskich realizacji powstawała na obrzeżach gatunku, w jego wąskich obszarach granicznych. Zaczęło się balansowanie na styku tego, co jeszcze jest fotografią, i tego, co - według ortodoksyjnych kryteriów - już nią nie jest. Fantazja stopniowo wypierała dawny przymus reprezentacji. Dokonująca się transformacja sztuki fotograficznej zmierzała wprawdzie w stronę czegoś, co fotografią już nie jest, ale zarazem to „coś” nie było niczym więcej. Nadal najbardziej interesujący i odkrywcy artyści szukali inspiracji w subtelnym, nie pozbawionym nostalgii dialogu rzeczywistości z fikcją, w budowaniu zwodniczego pomostu między złudzeniem prawdy a potrzebą urojenia, w odsłanianiu czysto wizualnej rzeczywistości rzeczy, uwalnianych - niekonwencjonalnym widzeniem kamery - z przypisywanych im tradycją znaczeń, cały czas ograniczając się przy tym do środków wyrazu przynależnych fotografii. Przyjęta przez nich postawa z jednej strony zdaje się świadczyć o szukaniu w obrębie medium odpowiedzi na pytanie, czy fotografia może odnaleźć się sama w tym, co jest fotograficzne, z drugiej - przyzwalała na nieskrępowaną ekspresję fotografii rozszerzonej, atrakcyjnej dzięki zdekretowanej utracie iluzji oraz zalegalizowaniu „rzeczy wyobrażonych”, co w skrajnej formie przybrało postać niezwykle rozbudowanych inscenizacji... do kamery - urzekająco bajkowych i jednocześnie

demonstracyjnie teatralnych.

Tak więc z końcem tysiąclecia, zawieszeni w nieokreśloności postmodernizmu, możemy powtórzyć na Nietzschem: „świat rzeczywisty staje się fikcyjny”. Bo też trudno oprzeć się wrażeniu, iż widzialne zaczyna wylaniać się ze strefy wcześniej będącej poza percepcją - strefy imaginacji, a także strefy snu, baśni, mitów i legend. Widać pozory skutecznie zniewalają jaźń.

Przekraczanie granic fotografii następowało w latach 70. i 80. w wielu różnych kierunkach, częstokroć jednak tak, by ów krok nie był zbyt radykalny, co mogłoby grozić znalezieniem się poza obszarem z definicji przypisanym temu medium. Lecz pomimo przyjętego dobrowolnie samoograniczenia niektórzy artyści dokonywali zabiegów, jakie ich poprzednicy z pewnością uznaliby za oburzające. Pojawiły się wielkie zbliżenia, powodujące tak silne zamazywanie konturów fotografowanego przedmiotu, że obraz finalny osiągał stan skrajnej bezkształtności, sugerując, iż rzeczywistość rzeczy wyzwala się z fotograficznych imitacji. Niewykluczone, że mamy tu do czynienia z reakcją artystów na świat o zanikającej ostrości kryteriów i celów, na świat, którego egzystencjalna i kulturowa wymierność jest dalece niejasna.

Inną drogą szli ci, którzy obraz komplikowali przez nakładanie i przenikanie optycznych rezultatów zmiennych punktów widzenia, prezentowanych następnie - na zasadzie sandwicha - w obrębie jednego kadru. Coraz częściej pojawiały się zagadkowe i niedopowiedziane obrazy hybrydalne, których wspólną cechą było łączenie obrazów cząstkowych, pochodzących z różnych źródeł.

Przetamywanie konwencji to zarazem rozsuwanie wcześniej ustalonych granic, a tym samym odchodzenie od respektowania czystości medium do penetrowania jego pogranicza. Zaczęły powstawać fotografie na nietypowych dla niej podłożach, między innymi na płótnie i metalu. Fotograficzny obraz tracił swą suwerenność, będąc drapanym i malowanym, ale też przenoszonym z emulsji polaroidowej na papier rysunkowy. W wypowiedziach artystycznych posługiwano się formą dyptyku, tryptyku, sekwencji, tableau i mozaiki. Ale wracano również do korzeni, szukając w dawnych sposobach nie odkrytych przez pionierów możliwości. Do łask wróciła kalotypia i dagerotypia. Swój krąg entuzjastów ma fotografia otworkowa. W niejednych rękach camera obscura staje się narzędziem wysoce kreatywnym. Tematem bywają dla niej rzeczy nieistotne, obiekty bez specjalnej formy, wyglądy niesprecyzowane.

W omawianym okresie równie wyraźnie zarysowała się tendencja przeciwna. Purystyczna ortodoksyjność zwolenników fotografii wizualnie soczystej a formalnie elementarnej częstokroć przybierała postać kultu absolutnej jej czystości, kultu obrazu o precyzyjnej kompozycji z wyraźnym motywem jednoczącym go, co też uznać można za sposób badania granic gatunku. Zresztą i tu rozpiętość stanowisk, a wraz z nimi stylistyk, jest bardzo duża. Wśród przeciwników stosowania efektów specjalnych są i tacy, którzy uprawiają estetykę przezroczystości oraz wolnej od wszelkich ingerencji neutralności przedstawienia, ale i tacy, co to skłaniają się ku prostocie tematu po to, by - porzucając dokładność reprezentacji, a tym samym sytuując fotografię poza

dziedziną praktyczności - stworzyć „inną obiektywność”, dwuznaczną obiektywność obiektów nie do końca rozpoznawalnych, przez co nieco tajemniczych, za to otwartych na odniesienia symboliczne

*

W obrębie niektórych wymienionych tu tendencji pracują fotografowie zaproszeni na warsztat *Nie-obecność w naturze*. Przy kompletowaniu zespołu uczestników było brane pod uwagę między innymi różnicowanie ich stylistycznych zainteresowań. Chodziło wszak o to, by powstałe obrazy wyrażały wielość postaw i upodobań.

Zasada wspólnej pracy w Wojnowicach i Obornikach Śląskich polegała na tym, że wszyscy mieli ustosunkować się do postawionego tytułem problemu - rzeźbiarze instalacjami i obiektami, fotografowie obrazami. Dla pierwszych podstawowym tworzywem było drewno, kamień, woda i ziemia, dla drugich wyjściowy motyw do własnych kreacji stanowiły realizacje rzeźbiarzy. Przy czym wszyscy zaproszeni pracowali parami.

W związku z powyższym nasuwa się pytanie, czy przypadkiem ów dodatkowy obowiązek, jaki mieli fotografowie: indywidualnego przedstawienia wykonanych na warsztacie rzeźb, nie stanowił krępującego swobodę twórczą ograniczenia. Chyba jednak nie, zważywszy, że perspektywa egzystowania i spełniania się na obszarze bez granic w pierwszym jedynie odruchu wydaje się fascynująca. Dla człowieka twórczego często bardziej pociągające bywa to, co dyscyplinuje i ukierunkowuje artystyczną penetrację. A poza tym, skoro fotografia jako sztuka z powodzeniem syci się sobą, cytując rozwiązania wcześniej powstałe, to może również posiłkować się formą przestrzenną, która - jako dzieło skończone i autonomiczne - w tym wypadku staje się dla niej wizualnym tworzywem.

Mamy tu zatem do czynienia z powoływaniem sztuki ze sztuki, z kreacją - z przetworzonych optycznie wyglądomi jednych artystycznych przedmiotów, będących bądź skończonymi rzeźbami, bądź rzeźbami poddawanych nieustannym zmianom, a przez to pozostającymi w ciągłym procesie stawania się - innych obiektów artystycznych: fotograficznych obrazów, podobnie jak rzeźby w pełni suwerennych.

Jest to zatem sytuacja odwrotna do tej, jaką kultywują wyznawcy założeń sztuk zen. Proponują oni mianowicie uprawianie sztuki bez sztuki, tworzenie nie tyle obrazów natury, co dzieł natury samej. Prawdopodobnie wychodzą z założenia, że natura sobie wystarcza, że doskonale obchodzi się bez sztuki. To tylko my mamy potrzebę ustawicznego zaznaczania w niej swojej obecności, której ślady przyroda skutecznie jednak z czasem zaciera. Tak też się stało z większością instalacji *Nie-obecności w naturze*. Istnieją one już tylko w dokumentacji oraz - fragmentarycznie - w postaci artystycznych efektów ich fotograficznej interpretacji.