

Akademia Sztuk Pięknych w Krakowie

Wydział Malarstwa

2005 rok

Piotr Korzeniowski

„Fotografia a malarstwo – próba określenia wpływu fotografii na kształtowanie obrazu”

Opis zagadnienia zawartego w pracy doktorskiej

Promotor:

prof. Adam Wsiółkowski (ASP Kraków)

Recenzenci:

prof. nzw. Ewa Pełka-Wierzbicka (Akademia Świętokrzyska)

prof. ASP Zbigniew Bajek (ASP Kraków)

Piotr Korzeniowski

TEMAT:

„Fotografia a malarstwo – próba określenia wpływu fotografii na kształtowanie obrazu”.
Opis zagadnienia zawartego w pracy doktorskiej.

W moim doświadczeniu – malarza – istnieje pewien znak zapytania, który dość długo mnie nurtuje. Borykam się z nim od lat, a mimo to pozostaje wciąż nierozstrzygniętym problemem. Być może do końca takim pozostanie, gdyż najprawdopodobniej taką jest jego natura...

Pomimo domniemanej nierozwiązywalności, albo może właśnie na przekór – z jej powodu – postanowiłem uczynić z tej kwestii temat niniejszej pracy. Również dlatego, iż bezpośrednio i praktycznie dotyczy moich malarskich doświadczeń. Problemem tym jest fotografia traktowana i rozumiana jako „narzędzie” w rękach malarza.

Powie ktoś: „i cóż to za problem?” Przecież wynalazek ten (obecnie bardzo powszechny) można dość prosto i przejrzyście opisać i zdefiniować. Jest to mechaniczne, dające się powielić odwzorowanie na płaszczyźnie wybranego fragmentu fizycznej rzeczywistości, odbywające się za pośrednictwem układu optycznego. Czyli, mówiąc przystępniej – odbicie obrazu trójwymiarowej rzeczywistości na płaszczyźnie, a zatem dość prosta, żeby nie powiedzieć oczywista, rzecz. Do tego redukcyjnego charakteru obrazowania fotograficznego

trzeba dodać jeszcze dwie cechy – dokumentalność i związek z czasem, wywodzący się ze specyfiki jego zapisu. Poza redukcją trzech wymiarów rzeczywistości do dwóch wymiarów płaszczyzny obrazu, najistotniejszą cechą fotografii jest jej „mechaniczny” charakter. Ten mechanizm jest prosty i zrozumiały. Jednak, gdy zaczynamy się wnikliwiej przyglądać, sprawa się komplikuje.

Narzędzie do unieruchamiania i spłaszczania rzeczywistości?

Gdyby pozostawić fotografię samą dla siebie nie nastęczałaby ona, jak miemam, większych problemów. Jednak nic, co jest, nie pozostaje samym dla siebie. Zawsze wchodzi w reakcje i relacje z wszystkim, co zaistniało i co istnieje aktualnie w obrębie szeroko rozumianej przestrzeni, w której się pojawia. Z fotografią jest podobnie. Mimo oczywistej i klarownej definicji jej tożsamość zaczyna się nam wymykać, gdy tylko spojrzymy na nią przez pryzmat obrazu – rozumianego w sposób, do którego przyzwyczała nas wielowiekowa tradycja malarstwa. W odniesieniu do niego oprócz oczywistych z nim związków, fotografia wniosła coś niepokojącego. Źródło rzeczonych niepokojów jest trudne do uchwycenia i precyzyjnego określenia.

Malarstwo, mówiąc o realności, poprzez obraz zbliża się do niej. Dokonuje tego „wyczarowując” jej wizerunek, który nigdy nie jest z nią tożsamy, gdyż proces ten odbywa się przy czynnym współdziałaniu podmiotu, który nadaje wizerunkowi indywidualny rys. Przy pomocy jawnych oszustw tworzy coś prawdziwego. Obecność podmiotu w procesie malowania tworzy dystans pomiędzy obrazem a obrazowanym. Mechaniczność zapisu fotografii niweluje ten dystans. Rzeczywistość i jej obraz są tu w pewnym sensie związane, sprasowane. Ten związek jest nierozzerwalny i niepodważalny. W fotografii dodatkowo wizerunek jest odpersonalizowany, gdyż może powstać z pominięciem podmiotu i jego osobistego zaangażowania. Jest skutkiem bezpośredniego oddziaływania materii na materię. Pojawił się więc obraz, który mógł być dowodem, że to, co przedstawia rzeczywiście istniało w określonym czasie. Bardzo klarownie opisuje ten stan Roland Barthes:

„Nazywam „odniesieniem fotograficznym” nie rzecz względnie realną, do której odsyła obraz czy znak, ale rzecz koniecznie realną, którą umieszczono przed obiektywem, a bez której nie byłoby zdjęcia.”¹

Fotografia niejako chwyta rzeczywistość w pułapkę i więzi, doprowadzając do jej sprasowania, spłaszczenia, również w wymiarze czasowym. Coś się odbiło i zostało; Przedmiot, zdarzenie, podmiot, zjawisko jest jakby uwięzione w sobie. Z jednej strony obraz fotograficzny jest w pewnym sensie tym samym, co fotografowana rzecz lub zdarzenie; z drugiej zaś strony jego istnienie w czasie jest kategorycznie odmienne. Sfotografowany przedmiot jest więc w pewien sposób potwierdzony i równocześnie zanegowany. W perspektywie obrazu, wyrosłego z tradycji malarstwa, taki twór jawi się jako dość schizofreniczny. Myślę, że jest to jeden z powodów wzmiankowanego przeze mnie niepokoju. Roland Barthes ujmuje to tak:

„Obraz, mówi fenomenologia, jest nicością przedmiotu. Jednak w fotografii, jak zakładam, nie chodzi tylko o nieobecność przedmiotu; to także za jednym zamachem, na równi, fakt, że ten przedmiot naprawdę istniał i że znajdował się tam, gdzie go widzę. To w tym tkwi szaleństwo. Gdyż przed fotografią żadne przedstawienie nie mogło mnie upewnić o przeszłości rzeczy, jak tylko pośrednio.

Ale wobec fotografii moja pewność jest natychmiastowa: nikt w świecie nie może mnie od tego odwieść. Fotografia staje się więc dla mnie dziwacznym medium, nową formą halucynacji: fałszywą na poziomie postrzegania, prawdziwą na poziomie czasu. Halucynacją umiarkowaną, w pewnym sensie skromną, podzieloną (z jednej strony „nie ma tego tutaj”, z drugiej „ale to naprawdę było”): szalony obraz, ocierający się o rzeczywistość.”²

Mimo to możemy twierdzić, że fotografia jest odbiciem rzeczywistości, acz rządzącym się odmiennymi prawami niż malarstwo mimetyczne. Pojawienie się fotografii było kulminacją i zwieńczeniem długotrwałych usiłowań ludzkich, na które składało się wiele wcześniejszych odkryć (choćby związanych z optyką). Stała się spełnieniem pragnień i marzeń wielu, które wyartykułował w roku 1833 Talbot. Wtedy to, gdy nad brzegiem jeziora Como usiłował robić szkice wspomagając się *camera lucida*, zanotował:

„Kiedy tylko oderwałem oko od pryzmatu, w którym wszystko wyglądało pięknie, odkrywałem, że zdradziecki ołówek pozostawiał na papierze jedynie ślady, na które żał było patrzeć(...). Przyszła mi do głowy myśl: jakże byłoby wspaniale sprawić, aby te naturalne obrazy trwale się odbiły i pozostały na papierze!”³

I w niedługim czasie to marzenie zostało urzeczywistnione.

Czytając tę notatkę nie sposób wyzbyć się odczucia, że w jakimś stopniu właśnie ograniczenie i nieudolność częstokroć stanowią impuls do dokonania niektórych wynalazków. Parafrazując owo pragnienie Talbota na grunt artystyczny – to trochę tak, jakby malarz, którego męczy malowanie obrazów, chciał sprawić przy pomocy pewnego wynalazku, aby obrazy – oczywiście tylko te dobre – malowały się same! Utopia!? Marzenie o „zaczarowanym ołówku”, albo coś w tym rodzaju...?! W pewnym sensie tak, ale to zrozumiałe, bo każdy – również artysta – dąży do ułatwienia sobie pracy, a w efekcie do jej przyspieszenia. Pragnienie to stanowi podwaliny wielu starań ludzi, owocując odkrywaniem narzędzi, w tym także do usprawnienia pracy twórczej. Rozglądając się wokół, sięgając wstecz, nie sposób nie zauważyć, że właśnie z takiego gruntu w dużym stopniu wyrasta nasza cywilizacja, a także współczesna kultura europejska ogniskując się wokół przedmiotu i narzędzia.

Fotografia zafałszowuje świat. Jest jak rozbite lustro, którego tysiące kawałeczków odbijają werystycznie jakiś szczegół, fragment, kadr, ale nic nie mówią o całości, o relacjach, zależnościach, o wszystkim tym, co łączy te ostre okruchy rzeczywistości w całość nazywaną światem. Skoro fotografia kawałkuje świat, rozbija go na niezliczoną ilość ważnych fragmentów, odprysków, unieruchamiając, zamrażając „coś” z rzeczywistości – tym samym zafałszowując jej dynamiczny całościowy obraz – to skąd tak ogromna popularność tego narzędzia wśród ludzi, również wśród tych, którzy zajmują się malowaniem obrazów?!

Myślę, że w jakimś stopniu jest ona spowodowana tym, że fotografia daje namiastkę posiadania „zamrożonych” fragmentów-obrazów świata. Aparat fotograficzny jest jakby materializacją tak pojmowanego sposobu widzenia. Fotografując też wybieramy motyw – kadrując go z otoczenia, ogniskujemy ostrość obiektywu i przyciskamy spust migawki. I w tym momencie „uderzamy młotkiem w lustro rzeczywistości” po to, by wziąć jeden mały odprysk, aby dogodzić swojej żądzy posiadania jej fragmentu, by nim zawładnąć, unieruchomić go, uwięzić i zabrać ze sobą. Cechy te w fotografii stały się w pewnym sensie atutem i zaletą tego języka. Ponadto można powiedzieć, że pod pewnym względem jest ona zbieżna z fizjologią widzenia. Przecież widząc coś lub kogoś, świadomie lub podświadomie dokonujemy wyboru, skupiamy naszą uwagę, ogniskujemy spojrzenie – w pewnym sensie kadrujemy; wyławiamy to „coś” spośród wielu innych elementów. Tym samym całą masę „rzeczy” pomijamy, nie zatrzymując na nich wzroku. Widzenie ma charakter selektywny, jest dokonaniem wyborem – widzimy to, co chcemy widzieć; to, co nas interesuje. Nie można patrzeć w trzy różne miejsca naraz, w równym stopniu ogniskując na nich uwagę. Skupiając

ją na szczególe, tracimy z oczu ogląd całości; to nieuchronne. Proces percepcji wzrokowej jest zresztą o wiele bardziej złożony i skomplikowany, bo również ma w nim udział myślenie, emocje, doświadczenie, pamięć. W przypadku tym, dzięki ciągłości dynamicznych przemian obrazów, „lustro rzeczywistości” nie ulega rozbiciu; oczywistą słabością zaś jest ulotność, zmienność, niemożność zachowania tego procesu oraz nieustanne jego wymykanie się z pamięci. Częstość fotografii w praktyce twórców pełni rolę „odświeżacza pamięci”. Dotychczas taką rolę spełniał szkic i nadal ją spełnia, gdyż fotografia oferując dużo szybsze ujęcie motywu oraz detaliczną wierność odwzorowania szczegółu, obcina i redukuje emocjonalność oraz możliwość syntezy – czyli te wartości, które są możliwe do uchwycenia za pośrednictwem notatki szkicowej. Skoro w całości i w okazalszych częściach rzeczywistość się nam wymyka, rozbijamy ją na kawałki, które jesteśmy w stanie ogarnąć. Wkładamy je potem pod lupę, przyglądamy się, opisujemy, poznajemy a także zachwycamy się nimi. Sprowadzamy świat do własnych ograniczonych możliwości percepcyjnych, aby móc się mu przyjrzeć. Nie posiadamy możliwości ani narzędzi by obserwować świat w całości i pełnej złożoności; aparat fotograficzny z całą pewnością nie jest w stanie pretendować, by takim narzędziem być – nawet wtedy, gdy połączymy go z najmocniejszym teleskopem czy mikroskopem. Wręcz przeciwnie: Susan Sontag mówi tak:

*„aparat fotograficzny atomizuje rzeczywistość, poddaje ją manipulacji i zniekształca. Jest to wizja świata zaprzeczająca wzajemnym związkom i ciągłości.(...)W świecie rządzonym przez obraz fotograficzny wszelkie granice („ramki”) wydają się dowolne. Wszystko da się rozdzielić, przeciąć, odłączyć od czegoś innego: wystarczy odmiennie skadrować obraz. I vice versa: wszystko można ze sobą połączyć.(...) Poprzez fotografie świat staje się ciągiem niezwiązanych ze sobą swobodnych cząstek, a historia i współczesność – skupiskami anegdotek i różności”.*⁴

Charakter obrazu fotograficznego ma w sobie coś mechanicznego, tym samym wyklucza, albo przynajmniej znacząco minimalizuje zapis emocji tego, kto fotografuje. Samo zdjęcie może emocje wywoływać, ale poprzez sfotografowany motyw, sytuację i odniesienia oraz skojarzenia, jakie wzbudza. Niewiele może jednak powiedzieć o samym fotografującym – o jego emocjach, przeżyciach, o jego charakterze, o tym czy jest impulsywny czy powściągliwy, żywiołowy czy może metodyczny. Stąd potoczna opinia, że obraz fotograficzny jest „zimny”, obiektywny, mechaniczny – i owszem, coś w tym jest, ale nie do końca. Fotografia może bowiem być techniką autonomicznej kreacji. W tym wypadku jej

obiektywność zostaje wchłonięta przez zasady artykulacji artystycznej. Mimo koniecznej realności rzeczy fotografowanej w „odniesieniu fotograficznym Rolanda Barthesa” (co fundamentalnie odróżnia obraz fotograficzny od malarskiego), fotografia nie mieści się cała w szufladzie z napisem „stuprocentowo obiektywne medium”. Jednak na pewno spośród dostępnych form obrazowania jest stosunkowo najbardziej obiektywna, a co za tym idzie – najbardziej mechaniczna i „zimna”. Sam zaś aparat fotograficzny w tym kontekście jawi się jako pułapka do chwytania, unieruchamiania i zamrażania widoków-obrazów. Z czego wynika ten niepełny obiektywizm fotografii? Może klucz leży w procesie percepcji? Obserwacja ma charakter ciągły i wiąże się z ruchem, także w znaczeniu mentalnym, bo forma tego, co widzimy ma swoją kontynuację w świadomości i kształtuje wyobrażenia. One z kolei wpływają na to, co widzimy. Ta ciągła wymiana między formą uświadamianą a obserwowaną ugruntowuje przekonanie o trwałości i realności rzeczywistości obserwowanej. Zatem mamy do czynienia z ciągłym ruchem. Fotografia zaś przerywa tę ciągłość, unieruchamia. Za jej pośrednictwem otrzymujemy pojedyncze, wyrwane widoki niejako zaprzeczające ich wzajemnemu powiązaniu. Potwierdza ona prawdziwość widzenia, natomiast łamie poczucie realności tego, co widzimy. W tej niezgodności upatruję jakiegoś uzasadnienia niepełnego obiektywizmu fotografii. Czy słusznie – nie wiem.

„Socjo-struktura” narzędzia.

Narzędzie jest tym, za czym staramy się schować nasze ograniczenie, nieudolność i ułomność. Niekiedy zbyt zawierzamy narzędziu oczekując, że poprowadzi nas do najlepszych rozwiązań, stając się czymś w rodzaju panaceum na wszelkiego rodzaju braki. Pełno wokół nas „inteligentnych” narzędzi. „Inteligentne” pralki, lodówki, samochody, telefony, kamery, komputery, roboty kuchenne, zmywarki, nawet kremy i proszki do prania obecnie są „inteligentne”!! Tak przynajmniej twierdzą producenci tych cudownych przedmiotów i substancji, jak również ci, którzy starają się je sprzedać. Ludziom używającym tego arsenału nie pozostaje nic innego, jak uruchomić je i patrzeć w tępy zachwycie, jak wyręczają w ich mniemaniu z konieczności myślenia, używania wyobraźni, zdobywania i posiadania jakichkolwiek umiejętności... Jednak bardzo szybko życie udowadnia, że nic nie uwolni nas od tych konieczności. Nawet najbardziej zaawansowana, genialna technologia nie ukryje ograniczenia wpisanego w ludzką naturę. Moje własne doświadczenie podpowiada, iż braku pomysłu na rysunek nie zastąpi ani zwykły ołówek, ani elektroniczne pióro sprzężone z kilkoma komputerami, jak również to, że narzędzia nigdy nie zastąpią umiejętności

rysowania.

Oczywistym jest, że narzędzie, stanowiąc ekstensję jakiejś cechy, nakłada również ograniczenia. Jest to cena, którą musimy zapłacić za „przyśpieszenie”, jakie daruje nam technika. Nikt nie będzie na przykład rozpaczał, że nie może spokojnie napawać się widokiem krajobrazu w sytuacji, gdy siedzi za kierownicą mknącego samochodu, bo wie, że jest on narzędziem do szybkiego pokonywania dużych odległości, a nie przyrządem do obserwacji otoczenia. W tym wypadku ceną jest niemożność spokojnego podziwiania okolicy. Biorąc pod uwagę przykładowy samochód widzimy wyraźnie, że niewłaściwe zastosowanie narzędzia może mieć tragiczny finał. Nowoczesne narzędzia kreacji artystycznej nie grożą takimi konsekwencjami, co wielu pozwala czuć się zwolnionym z konieczności uczenia się i nabywania umiejętności. Fotografia jest jednym z takich narzędzi, a zmiany, jakie się dokonały w jej obrębie od chwili jej wynalezienia do teraz, są doskonałym zilustrowaniem tej ambiwalencji.

Konsekwencją ograniczonych możliwości narzędzi jest również to, że nie potrafimy i nie mamy możliwości by opisywać i wyrażać świat w całej złożoności. Zawsze mówimy o jakimś jego aspekcie, wycinku. Sztuka w tym względzie nie stanowi wyjątku. Co więcej, zaryzykuję stwierdzenie, że to właśnie na polu sztuki człowiek potrafił uczynić z tego ograniczenia i niemożności pewną szczególną wartość. Potocznie (zwłaszcza obecnie) uważa się, że sztuka nie ma granic, że jest wolna i w jej obrębie można wszystko. Jednak szybko się przekonujemy, że tam gdzie w sposób dosłowny próbuje się to urzeczywistnić wieje pustką, rozkwita chaos i powstaje próżnia. W sztuce to, co najlepsze polega i opiera się na ograniczeniu! W swej istocie jest ona ciągłym szukaniem, określaniem i nieustannym weryfikowaniem właśnie granic. Wolność jest warunkiem przełamania, a nie ignorowania schematów i konwencji – tych, które skostniały, przestały już określać i znaczyć, a zaczęły więzić, zafalszowywać i rozmywać rzeczywiste i żywe granice. Ignorancja jest zaś drogą do anarchii.

Fotografia jako narzędzie, które redukuje i w sposób niemal namacalny pozwala doświadczyć ograniczeń może być istotnym oparciem w pracy twórczej, zwłaszcza z punktu widzenia, jaki powyżej przedstawiłem. Tam, gdzie artyści z pełną świadomością specyfiki tego „narzędzia” wykorzystują je do budowy obrazu napotykamy bardzo zindywidualizowaną formę twórczości. Pewnym potwierdzeniem tego stanu może być fakt, że niektóre z tych postaw szybko nabrały charakteru „ikon” współczesności. Mam na myśli kreacje artystyczne głównie z okresu powojennego. Wcześniej fotografia była novum, czymś, co zadziwia, miała

charakter użytkowy. Badana i rozpoznawana przez artystów, nie była jednak pełnoprawnym narzędziem w twórczości.

Muszę przyznać, że spośród artystów malarzy, którzy w różny sposób wykorzystywali fotografię do pracy nad obrazem, najbardziej w moim odczuciu interesujące efekty osiągnęli ci, którzy uniknęli przedstawiania zaczerpniętego wprost z fotografii; którzy nie powielali powierzchownej struktury obrazowania fotograficznego w obrazie. Dlatego najmniej poruszają mnie dokonania hiperrealistów, choć zdają sobie sprawę, że kierunki te nie polegały na prostym odmalowywaniu zdjęć. (np. Malkolm Morley używa fotografii by poddać w wątpliwość zawartą w niej wizualną informację; zaś Paul Sarkisan intensyfikuje działanie szczegółu w obrazie przez kompilację odrębnych fotograficznych ujęć oraz przez uchwycenie każdego z nich w osobnej, przynależnej mu perspektywie.) Jednak ta szczególna – powierzchowna, zewnętrzna i stylistyczna bliskość z fotografią wydaje mi się na tyle intensywna, iż uzależnia od stosowanego fotograficznego medium, a w efekcie więzi. Natomiast tam, gdzie w malarstwie (fotografia) jest użyta jakby „nie wprost”, gdzie wyczuwamy ją w pewnym sensie „nosem”, podskórnie, uwalnia nową jakość.

Przykładem świadomego i dobitnego wykorzystania takich cech, jakie niesie z sobą fotografia, a związanych z jej mechanicznym charakterem i powtarzalnością, są prace Andy’ego Warhola. Przy pomocy techniki sitodruku potrafił podnieść te właśnie cechy do rangi bardzo adekwatnego i przekonującego nośnika treści i idei w obrazie. Sposób użycia fotografii podkreśla bezosobowy wyraz prac, ale nie eksponuje samej fotograficzności. Zamienia ją, transformuje na pewną „opakowalność”, „stemplowość”, która staje się synonimem seryjnego produktu, charakterystycznego dla kultury masowej.

Natomiast Francis Bacon używa fotografii w zupełnie inny sposób – mentalny. Interesuje go ona jako cios wymierzony w sens wizerunku, jako rzecz, która sprawia, że zastanawia się nad rzeczywistością mocniej, niż wtedy, gdy jej doświadcza. Dotyczy to zarówno fotografii z natury jak i fotografii reprodukcyjnej. Takie podejście owocuje obrazami będącymi swoistą syntezą a zarazem metaforą ruchliwej, rozedrganej, samotnej egzystencji. On sam mówił:

„Moim celem jest zniekształcić obiekt tak, by był daleki od swego wyglądu, ale zniekształcenie to musi być zapisem ewokującym wygląd”⁵

Można powiedzieć, że jego obrazy, to „oddalenie, które zbliża”, ale czerpane z fotografii, będącej, jak już wcześniej powiedziałem, „zbliżeniem, które oddala”...

Jeszcze inną formę malarstwa i chyba dla mnie najtrudniejszą do określenia, ale też i szalenie intrygującą przedstawia twórczość Gerharda Richtera, która splata się z fotografią, jednak w dość nieuchwytny sposób. Owa bliskość jest rodzajem gry. Obrazy raz zbliżają się do „fotograficzności”, innym razem jakby się od niej odbijają. Sam Richter twierdzi, że to, na czym najbardziej mu zależy można określić mianem „niemego istnienia rzeczy”, a stan ten może on osiągnąć w obrazie malowanym na podstawie fotografii. Jednak analizując pod względem formalnym jego prace trzeba powiedzieć, że uderza szalenie indywidualna i bezkompromisowa ich forma. Ona jednak jest elementem wyrafinowanej gry z widzem, którą potęguje perfekcja manualnego wykonania. Za jej sprawą wyczuwamy bliskość fotografii, albo kontekstu fotograficznego, wiemy jednak, że patrzymy na obraz. Artysta poprzez stosowane metody malarskie pozostawia na równi ważnym obraz w swej istocie oraz to, co jest przez niego obrazowane. W moim odczuciu Richter maluje fotograficzność, czyli rzeczywistość fotograficznego obrazowania. Kolejne kroki w relacji: obiekt – fotografia, obraz fotografii i fotografia obrazu, stawiają odbiorcę w sytuacji dręczącej niepewności. Stąd bierze się owa niepewność, niemal fizjologicznie fundamentalna, która każe mi się pytać – „co widzę?”, gdy stoję przed jego płótnami; Sztuką jest zadać takie pytanie obrazem i tym samym obrazem na nie odpowiedzieć...

Na tych trzech przykładach widać, jak twórczym narzędziem może być fotografia w rękach malarza, szczególnie wtedy, gdy potrafi on świadomie i odpowiedzialnie wykorzystać zawarte w niej ograniczenia

Trzeba powiedzieć też, że fotografia wpłynęła na obraz w jeszcze w inny, mniej chwalebny sposób. Również „zasługą” fotografii jest to, że obecnie w znaczeniu ogólnospołecznym i masowym sam obraz i jego pojmowanie zdegradowało się. Jest on traktowany jako coś, nad czym nie należy się zbyt długo zastanawiać, co nie powinno wymagać skupienia ani wysiłku. Obraz przez wpływ fotografii stał się czymś łatwym; czymś, co możemy mieć na każde, nawet najbardziej kapryśne skinienie, natychmiast. Powstaje nie wskutek wysiłku, czy pracy, lecz przez zwykłe wciśnięcie spustu. Do tego przyzwyczaiła nas sama fotografia i cywilizacyjny oraz technologiczny pęd, w którym bierze udział. Skoro obraz tak łatwo i szybko powstaje, większość oczekuje, że z proporcjonalnym przyśpieszeniem i równie łatwo będzie do nich przemawiał i trafiał. Jeżeli się tak nie dzieje, to uznawany jest za zbyt trudny, kiepski, pusty i nie wart uwagi. Intelkt, wyobraźnię, inwencję i pomysłowość uruchamiamy i używamy w przestrzeni egzystencjalnej do zdobywania pieniędzy i pozycji w społeczności.

Natomiast sztuka stała się tą sferą, która ma nam dostarczać nieskomplikowanej rozrywki, wzbudzać dość elementarne emocje, ewentualnie szokować. Rolą artysty zaś jest, aby dostarczyć to wszystko odbiorcy natychmiast, bezboleśnie, nie angażując go zbytnio. Wszystko, co w obrębie sztuki wymaga od odbiorcy, aby uaktywnił swoje „szare komórki”, skupił się, uruchomił wyobraźnię, często jest określane mianem sztuki wysokiej, abstrakcyjnej, trudnej – która w domyśle oznacza przeintelektualizowany „twórczy” bełkot, męczący, przygnębiający i nie do przyjęcia w obowiązującej „poetyce natychmiastowości”.

Fotografia, przyczyniając się znacząco do osvajania mas społecznych z językiem środków wizualnych, powodując dynamiczny jego rozwój, owocujący pojawieniem się wyrafinowanych form, przyniosła też straty trudne do skompensowania. Obraz stał się produktem biernej konsumpcji. Bezpośrednia percepcja rzeczywistości została zastąpiona jej substytutem, gdyż fotografia dostarcza sugestywnego, czytelnego, potocznie obiektywnego, ale spreparowanego obrazu wycinka rzeczywistości. Pozbawia odbiorcę możliwości dokonania wyboru – dostarczając mu produkt gotowy, skończony, nie skłaniający do interpretacji; będący wyborem dokonany przez kogoś innego i przez niego już zinterpretowanym. Obraz taki unieruchamia i hipnotyzuje tym, że mówi, a właściwie krzyczy: „tak było!”, „tak było”. Tę sugestię może jedynie nadszarpnąć sytuacja, gdy dokładnie ten sam wycinek rzeczywistości uchwyci kilku fotografujących, bo każdy zrobi to trochę inaczej... Nagle weryzm i obiektywizm stają się wątpliwe. Pełne zaś obnażenie kłamliwości tej sugestii następuje, gdy stajemy wobec rzeczywistości poznanej wcześniej za pośrednictwem fotografii, o ile upływ czasu w niej zatrzymanego nie zmieni wyglądu miejsca czy sytuacji. Wtedy najczęściej następuje olśnienie, wyrażane zdaniem: „Aha, więc naprawdę to tak wygląda..!!!” Ale niestety, taka możliwość nie zdarza się dość często. Można powiedzieć, że fotografia nas oszukuje, próbując przekonać równocześnie, że tego nie robi. Obraz malarski nigdy nie jest tak pokrętny – nawet w najbardziej werystycznym wydaniu.

Próba określenia zagadnienia zawartego w pracy malarskiej

W fotografii klasycznej obraz jest kształtowany na zasadzie odbitki, odbicia, odcisku. Za pośrednictwem światła w materiale światłoczułym zostaje „odciśnięty” widok fotografowanego motywu. Materiał światłoczuły to w pewnym sensie wrażliwa ziarnista struktura, nałożona na przezroczystą kliszę, która absorbuje i „zapamiętuje” padające na nią

światło. Te drobiny struktury, na które padło światło mocniejsze, w procesie chemicznym stają się ciemne bądź czarne – jakby przez działanie światła wypalone, gęste, zbite. Pozostałe drobiny, na które padła mniejsza ilość światła stają się mniej gęste, mniej wypalone, słabsze – a tym samym bardziej, bądź całkowicie przezroczyste. Światło łączy, rzeźbi tę jednorodną strukturę, odciskając w niej ślad. Powstaje powierzchnia, która częściowo zatrzymuje (izoluje) światło a częściowo je przepuszcza. Odślania i zasłania mu drogę. Tak można ogólnie opisać „alchemię” powstawania obrazu negatywowego w fotografii czarno-białej, który stanowi matrycę każdego zdjęcia.

Przywołuję ten proces, gdyż jest on w jakimś stopniu zbieżny z materialnym kształtowaniem struktury moich prac malarskich.

Myślę, że obraz malarski też stanowi rodzaj kliszy, na której odcisnięta i zmateriałizowana zostaje idea autora. To przez nią później przebiega wzrok i myśl odbiorcy. Wciąga go w mentalną „podróż”, w trakcie której naprowadzany przez autora widz sam odkrywa, odnajduje to, co stanowi istotę obrazu, co decyduje o jego całości, ładzie i harmonii. W tym kontekście odbiorca w pewien sposób współtworzy obraz, również w tym szczególnym przypadku, gdy to sam autor jest pierwszym i jedynym jego odbiorcą... Chodzi o to, czy „podróż”, jaką obraz umożliwia ma sens. A przekonać się o tym może malujący jedynie porzucając rolę demiurga a podejmując rolę widza... Obraz nie jest bowiem zwykłą sumą form i elementów, z których jest zbudowany; jest czymś więcej. To klisza, która coś odślania, ale też i coś zasłania. Obraz sam w sobie będąc uporządkowaną, „ukształtowaną”, „wyżłobioną” płaszczyzną – porządkuje, łączy i kształtuje widzenie tego, kto na obraz patrzy i próbuje go odczytać. Zmusza do patrzenia na rzeczy i pojęcia w określony, konkretny sposób. Taka jest, moim zdaniem, „alchemia” przekazu twórczego.

W ostatnich latach zrozumiałem, że szalenie trudna staje się forma dialogu z odbiorcą poprzez obraz bez zastosowania w języku plastycznym określonych schematów, formuł i figur retorycznych. Z drugiej strony przyjęcie ich ogranicza i uniemożliwia eksplorowanie dość rozległych rejonów malarstwa. To trochę tak, jakbyśmy psu, któremu na imię „malarstwo” założyli kaganiec gwarantujący bezpieczną komunikatywność, ale nie pozwalający przekonać się, co jest w stanie ten pies naprawdę ugryźć! „Kaganiec” zapewnia odbiorców i poczucie wspólnoty z wieloma, a co za tym idzie – dobre samopoczucie, zaś zdjęcie go zapewnia samotność i niezrozumienie, jako cenę pewnych żywych doświadczeń. Problem polega na tym, że malarzowi potrzebne jest i to i to – jedno, by przetrwać, drugie, by się rozwijać.

Kluczowe w tej sytuacji staje się wycucie momentu, kiedy trzeba „kaganiec” zdjąć, bo żadna recepta, ani reguła tego momentu nie określa. Problem, jaki malarz w sposób rzeczywisty „ugryzł” w swojej pracy, po jakimś bliżej nieokreślonym czasie zamienia się w jego własny „kaganiec”. Ten poddany eksploracji wycinek przestrzeni, która została określona, zdefiniowana i wyeksploatowana, staje się w pewnym sensie klatką, która ogranicza i więzi. Stanowi jednak bazę, na której dalszy rozwój może i powinien się opierać. Powstaje sytuacja ambiwalentna. Bagaż ten jest wartością sprawdzalną i pewną, ale nieuchronnie z biegiem czasu oczywistą, przewidywalną, usypiającą czujność i twórczy niepokój – niczym wygodny fotel wygnieciony i uformowany przez jego właściciela. Ten „fotel” to przestrzeń dokonana; to dzięki niej malarz jest identyfikowalny i rozpoznawany. Dlatego moment jej opuszczenia jest trudny, bolesny i ryzykowny, ale czasem bezwzględnie konieczny. Ostatecznie środowiskiem twórcy są dwie przestrzenie – ta dokonana i ta niedokonana; znaleziona i szukana.

...Czyżby to ten moment?

Od pewnego czasu mam poczucie, że coś w mojej pracy się wyczerpało, stało się martwą formułą, która już nic nie mówi. Zmienił się też mój stosunek do roli, jaką spełnia malowanie. Kiedyś uważałem, że jest to język pozwalający komunikować się na pozawerbalnej płaszczyźnie. Obecnie coraz bardziej skłaniam się ku temu, że jest to język, ale bardziej odpowiedni do porozumiewania się z samym sobą, szczególnie w wypadku zagadnień pozanarracyjnych. Wszystko to w jakimś stopniu przyczyniło się do decyzji o mentalnym „wycofaniu się w rejon bezludny” – na pustynię.

„Osobista pustynia”

Przestrzeń bezwzględna, surowa, nieprzyjazna; wyjałowiona i powodująca wyjałowienie. Ale też fascynująca swoim minimalizmem i monumentalnością. Miejsce oczyszczające, hartujące ducha, choć zabójcze i wyniszczające dla fizyczności. Moja fascynacja strukturami pustynnymi obserwowanymi w mikro- i makro-skali trwa od dawna. To, iż dane mi było naprawdę przebywać na pustyni, na pewno wpłynęło na rozbudzenie i trwałość mojego zainteresowania. Fotografia okazała się bardzo pomocnym narzędziem w studiowaniu tego zagadnienia. Bardzo szybko jednak zrozumiałem, że powielanie w obrazie wyglądków struktur pustynnych, choć pewne wizualne podobieństwo bywa nieuniknione, nie jest drogą do

uchwycenia problemu. Zacząłem się skupiać na tym, jak dokonać swoistej reifikacji takich pojęć jak wysuszenie, erozja, wyjałowienie, degradacja. Szukałem procesów materialnych i mentalnych, które w ostatecznym rozrachunku doprowadzały wszystko, na co oddziaływały do takich właśnie stanów. W znaczeniu mentalnym pustynia jest strukturą, która ulega samowujałowieniu przez zamknięcie się w sobie, zapętlenie, samouwięzienie. Szukając materialnych ekwiwalentów takiej struktury musiałem zwrócić się w kierunku kolorystycznego, formalnego i strukturalnego minimalizmu. Doprowadziłem środki wyrazu do niezbędnego minimum. Stąd graficzny a nawet rysunkowy charakter prac, będący synonimem wyjałowienia i wysuszenia obrazu z tej wartości, która stanowi niezbywalny element malarstwa – z koloru. W strukturze jałowość podkreśla oparcie jej na bazie powtórzenia i repetycji, bliskiej chwilami automatyzmowi. W niektórych pracach taka struktura staje się narzędziem dekonstrukcji formy, gubienia jej i zacierania, co stanowi materialny ekwiwalent procesów takich, jak erozja i atrofia. Stratyfikacja i multiplikacja jednego elementu, będąc podstawą konstrukcji monostruktury w obrazie nawiązuje w bezpośredni sposób do rzeczywistych struktur pustynnych. Ich niewyczerpane bogactwo opiera się na formacjach, których fundamentem jest jeden element i podstawowy jej budulec: ziarenko piasku – „atom pustyni”. W obrazach przybiera on formę mechanicznego powtórzenia jednego elementu, zwielokrotnionego, co ma intensyfikować wrażenie wyjałowienia, ale też spajać i jednoczyć kompozycję.

Próby wnikania w strukturę materii, pragnienie przeniknięcia jej budowy, zagłębienie w jej wnętrzu w nadziei odkrycia, odnalezienia choćby śladu zasady, siły, która ją konstytuuje, doprowadziło mnie do punktu granicznego. Zrozumiałem, że nie obserwuję już materii, ale własny aparat percepcyjny. Okazuje się, że nie można zagłębiać coraz bardziej w głąb rzeczywistości (w tym wypadku materialnej) bez ograniczeń – tak, jak jest to możliwe w przypadku np. wirtualnej struktury fraktalnej. Obraz rzeczywistości jednak nie jest symulacją a z dostępnej człowiekowi perspektywy podlega nieuchronnie ograniczeniom i jako taki jest mu dany. Dlatego czasem dochodzi się do drzwi, które muszą pozostać zamknięte dla doświadczenia. Jednak dotarcie do tej „granicy” spowodowało otwarcie innych drzwi. Jeśli nie można iść dalej, wtedy na ogół się zatrzymujemy i rozglądamy dookoła. Wówczas widać to, czego nie sposób zobaczyć idąc. Co zobaczyłem? Rzeczywistość i jej obserwatora nierozzerwalnie ze sobą powiązanych i podlegających tym samym ograniczeniom i prawom. Podmiot poznający, sam może być rzeczywistością podlegającą poznaniu i doświadczeniu, może patrzeć na rzeczywistość siebie samego. Oto te kolejne drzwi. Stąd już tylko krok do patrzenia na patrzenie, do obserwowania własnego „aparatu” percepcyjnego.

Wiem, że to drzwi ryzykowne, bo prowadzą na pustynię zapętlenia, która wyjaławia. Ale jest to rzeczywistość niebezpieczna, od której nie ma ucieczki, która prędzej czy później upomni się o siebie.

W swoich rozważaniach dotarłem do punktu, w którym obraz zaczął się odrywać od obrazowania czegokolwiek. Coraz bardziej stawał się materializacją zapętlenia samego procesu percepcyjnego. Lustrzane wynikanie w obrazie form, które pochodzą same od siebie, nie obrazują niczego poza procesem zamknięcia w sobie, tworzą sytuację, która kojarzy się z obrazem wchłaniającym własne obrazowanie, zapadaniem się w siebie. Również uwięzienie form w formacie, ich „odbijanie się” od krawędzi i zamknięcie w formę, która kłuje i rozpycha format obrazu, przywołuje tę zasadę. Struktura jest introwertyczna, narcystycznie wpatrzona w samą siebie. Pochłania formy, które się z niej wywodzą, więzi je i gubi w sobie, potęgując wyjałowienie. Powstał cykl obrazów, który w jakimś stopniu ma znamiona pejzażu psychologicznego.

Cykl prac o tytule: „Sekwencje, moduły i ciągi” składa się z kilkunastu obrazów o zróżnicowanym formacie, wykonanych na płótnach lub na deskach. Technika prac jest mieszana, choć zasadniczo opiera się na bazie technik akrylowych. Jednak specyfika założeń cyklu wymagała modyfikacji i eksperymentów technologicznych, dlatego nie można jednoznacznie stwierdzić, że jest to technika akrylowa w tradycyjnym rozumieniu. Prace utrzymane są w ograniczonej gamie barwnej, a zastosowanie w kompozycjach technik sgraffito i rysunkowych podkreśla monochromatyczny i graficzny charakter cyklu. W niektórych pracach zastosowałem fotografię w sposób bezpośredni – jako środek artykulacji malarskiej w obrazie. Druga część prac o tym samym tytule, to kompozycje zrealizowane przy użyciu techniki fotograficznej wraz z zastosowaniem obróbki komputerowej. W tym wypadku fotografia stanowi autonomiczne narzędzie kreacji, a cykl zrealizowany z jego pomocą traktuję jako dopełnienie prac malarskich.

Prezentowane prace opierają się na nakreślonych powyżej założeniach. Idea cyklu i jego założenia nie są dosłownie zmaterializowane, czy zilustrowane. Są raczej impulsem, który posłużył do zbudowania pewnej atmosfery albo przestrzeni metaforycznej o otwartym charakterze, w której widz może się poruszać. Jest to warstwa semantyczna obrazu – określone pole, płaszczyzna, która skłania odbiorcę do aktywności w poszukiwaniu sensów i znaczeń, tworzenia interpretacji. Nie oznacza to jednak, że obraz jest swego rodzaju workiem, do którego wrzucono garść znaczeń i możliwości interpretacyjnych. Dobry obraz to

wysocze zorganizowana i uporządkowana płaszczyzna, w której nie ma miejsca na dowolność. Ekspresja środków, często błędnie traktowana jako synonim dowolności i niczym nieskrępowanej swobody, w dobrym obrazie jawi się jako niezbita konieczność.

Reasumując, myślę, że nie ma wielkiego sensu opisywanie tego, co obraz przedstawia; jaka jest zawarta w nim idea i z jakich osobistych pobudek powstał. Jeśli w trakcie „podróży”, którą obraz umożliwia, widz sam nie dotrze do tych wartości, to nie pomoże mu „instrukcja obsługi” w postaci takiego opisu. Nie będzie pomocna również, gdy odbiorca nie znajdzie dość czasu i skupienia, by móc wsłuchać się w obraz. Ale również, gdy sama struktura i forma obrazu w żaden sposób nie zawiera i nie unosi tych treści, to intencja autora wyrażona w opisie („co autor miał na myśli”) nie sprawią, że materia obrazu nagle stanie się ich nośnikiem. Taki tekst pozostanie uzurpacją literacką doczepioną do obrazu niczym piąte koło u wozu. Gdy jednak za sprawą malarza materia zaczyna dźwigać znaczenie i staje się brzemiennej w treść, nie potrzeba jej potwierdzenia i wsparcia w postaci zwerbalizowanej idei. Obraz to nie talerz, na którym jest przyrządzona i gotowa do zjedzenia idea twórcy, z dołączoną jeszcze instrukcją jak należy ją pogryźć. Pozostając w tej kulinarnej poetyce – obraz to przepis na danie, które widz musi sam przyrządzić, zgodnie z własnym smakiem i trzeba mu pozwolić, by zrobił to samemu.

„Być malarzem to obywać się bez słów. Kiedy malarz zaczyna mówić, teoretyzować o swojej sztuce, zazwyczaj to, co nam przekazuje, ma niewiele wspólnego z tym co robi.”⁶

Przypisy:

- ^{1.} Roland Barthes, „Światło obrazu”, Wydawnictwo KR, Warszawa 1996, str.130.
- ^{2.} Roland Barthes, „Światło obrazu”, Wydawnictwo KR, Warszawa 1996, str. 194 / 195.
- ^{3.} Fox Talbot, „Zwierciadło”, Lawrence Weschler (artykuł z „The New Yorker”, 31.01.2000), tłum. Anna Staniewska, str. 114.
- ^{4.} Susan Sontag, „O fotografii”, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1986, str.26.
- ^{5.} Francis Bacon, „Rozmowy z Francisem Baconem – Brutalność Faktu”, David Sylvester, Wydawnictwo Zysk i S-ka, Wydanie I, tłum. Marek Wasilewski, str. 40.
- ^{6.} Jose Ortega y Gasset, „Velazquez i Goya”, Wydawnictwo Czytelnik, Warszawa 1993, str. 46.