



**Abstrakcja
w fotografii;
próba
narracji
poza
znaczeniem**



PROT JARNUSZKIEWICZ



Fotografia, jak każda sztuka, dotyczy i uruchamia wiele sfer myślenia ludzkiego i przenika rozmaite aspekty związane z rozumieniem świata przez każdego z jej odbiorców. Od czasów jej powstania uznawana była za medium mimetyczne i właśnie w tym punkcie widziano jej specyfikę. Była prawdziwa, bo „odbijała” rzeczywistość. Czy to jednak stanowiło o jej istocie? Angielski krytyk John Tagg przewrotnie zauważa, że *nie ma jednej charakterystycznej cechy lub praktyki, która określałaby fundamentalną istotę medium fotografii*. Jeśli jednak uznamy, że tak nie jest i właśnie w umiejętności mimetycznego odwzorowania świata można odnaleźć istotę fotografii, to pojawia się wielokrotnie już zresztą zadawane pytanie: Czy „fotografia abstrakcyjna” nie jest określeniem wewnętrznie sprzecznym? Czy nie burzy specyfiki medium, które zawsze przecież odbija odpowiednio skadrowaną czy przekształconą realność?

Zacznijmy od pytania o to, czym w ogóle jest abstrakcja w sztuce? Według definicji słownikowej „abstrakcja” (z łac. *abstractio* – oderwanie) – to realizacja dzieła, zakładająca pozbawienie go cech ilustracyjności i związków z naturą. Abstrakcja często nazywana jest sztuką niefiguratywną. Można stwierdzić, że tym, co różni narrację abstrakcyjną od nieabstrakcyjnej, jest brak odniesienia do konkretnych przedmiotów. W swojej istocie abstrakcja jest najbardziej odczuwalna w muzyce: ilustracja tematu budowana jest nie wprost, a poprzez odwołanie do środków wyrazu takich jak rytm, barwa, kontrast, walor, różne ich wielkości.

Ale co tak naprawdę, w rozumieniu pozasłownikowym, znaczy słowo „abstrakcja”? Przecież nie obraz czegoś nieistniejącego. Chodziłoby tu raczej o obraz czegoś, czego widz nie potrafi rozpoznać, skonkretyzować. Przyjrzyjmy się bliżej tylko najistotniejszym aspektem tego zagadnienia.

Zacznę od naszkicowania związanego z fotografią problemu różnicy między sztuką a dokumentacją. Ta pierwsza odwołuje się nie tylko do abstrakcyjnego myślenia, ale także nawiązuje do konkretnych znaczeń ikonograficznych. Wiąże się z tym również mnogość funkcji, jakie fotografia pełni we współczesnym świecie. Warto też wspomnieć o tym, że powstała jako nowinka techniczna w bardzo specyficznym dla społeczeństwa zachodniego momencie. Ten moment związany jest z rozwojem wiedzy i chęcią jej zgłębiania. Fotografia w swoich początkach, oprócz tego, że zapatrzona była w malarstwo, co wiązało się ze zgubnymi (bo wstecznymi i zniewalającymi) skutkami piktorializmu, była również niezwykle skutecznym narzędziem doświadczania nieznanego świata, tego w skali mikro – jak zdjęcia w dużych zbliżeniach; czy tego w skali makro – jak zdjęcia nieba. Tego typu obrazy, mimo że realistyczne w swoim założeniu, widzom mogły wydawać się (i jest tak do dziś z nowymi rejonami rzeczywistości odkrywanej na przykład przez fizyków i przez nich fotografowanymi) całkowicie abstrakcyjne.

Z powyższymi zagadnieniami wiąże się też nauka o znakach i ich związku z naszym odbiorem świata. Fotografia byłaby w tym ujęciu językiem komunikacji z otaczającą nas rzeczywistością. Wspomnieć tu można chociażby Charlesa Peirce’a, który w formie tabelarycznej usystematyzował funkcjonujące w otaczającej nas rzeczywistości znaki wizualne. Podzielił je na grupy, wydzielając na przykład znaki ikoniczne, mające związki jakościowe z reprezentowanym obiektem

(choćby przez wizualne podobieństwo); indeksowe, opierające się na konkretnej relacji z reprezentowanym obiektem (na przykład ślady łap gwarantują minioną obecność danego stworzenia); aż po znaki symboliczne, działające na mocy pewnych społecznych ustaleń (przykładem takiego znaku może być biały strój panny młodej).

Całą tę systematykę, jak zresztą wiele podobnych, odnajdujemy w każdym medium przedstawiającym. Pozwala ona nieustannie tworzyć nowe formy i konwencje. Wydaje się więc, że abstrakcja była koniecznym stadium na drodze, jaką podąża sztuka. Być może była też wpisana w samą istotę mimetycznego medium, jakim jest fotografia. Była więc od początku wpisana w jej strukturę jako naturalna droga odejścia od sformalizowania i jako ucieczka w stronę intuicyjności. Była próbą odnalezienia w określonych przez specyfikę medium ramach sposobu komunikowania emocji i wrażeń na temat świata, odnalezienia innych doświadczeń ikonograficznych niż te, które stworzono w europejskim kręgu kulturowym.

Pytanie o abstrakcję w fotografii to, moim zdaniem, właśnie pytanie o granice czytelności znaków. Jest to pytanie o relację widza z tym, na co patrzy, o umiejętność rozpoznania, zrozumienia, ulokowania tego w znanym kontekście systemu znaków, do jakiego przywykł; dotyczy sugestii, że można odbierać przedstawione obiekty inaczej, wyabstrahować je ze znanego otoczenia, pozwalając ująć je jako niefiguratywne.

Nie chciałbym tu zatrzymywać się na kwestiach związanych z różnymi sposobami pozyskiwania abstrakcyjnych obrazów za pomocą odpowiednio zastosowanych narzędzi. Bardziej interesują mnie uwarunkowania, jakim podlegało ich powstanie i potrzeba samego fotografa, który pragnął przełamać główną ideę przyświecającą jego medium – mimetyzm. Potrzeba ta wiąże się z dynamiką odbioru poszczególnych prac, bowiem okazuje się, że to świadomość i wiedza ikonograficzna widza może sfotografowany przedmiot uczynić abstrakcyjnym. Czy zdjęcie samo w sobie może być abstrakcyjne i czy bierzemy pod uwagę istotę samego zdjęcia, czy też sposób jego postrzegania przez potencjalnego widza (jego świadomość lub nieświadomość tematu – istoty obrazowanej na konkretnym przedstawieniu)? Sama istota przedstawiana na zdjęciu może być tak naprawdę abstrakcyjna lub nie.

Pojawia się tu też pytanie o funkcje reprezentacji w fotografii – czy jest ona skromnym nośnikiem informacji, w przeciwieństwie

do dostojnej i bardziej uznanej strony artystycznej, z jaką jest też przecież związana? Z tym wątkiem wiąże się zagadnienie oderwania przedstawień przedmiotów od ich pierwotnych znaczeń, co najbardziej widoczne jest w sztuce Duchampa, a do czego jeszcze powrócę.

Odpowiedzi na stawiane przeze mnie pytania należy szukać u samych początków powstania fotografii. U jej zarania stał fakt, że do-tychczasowe techniki obrazowania, takie jak rysunek i malarstwo, były niezwykle pracochłonne, ale ważna była też, wspomniana już przeze mnie, XIX-wieczna ciekawość świata. W ten sposób fotografia przesuwała środek ciężkości z wrażeniowości na doświadczalność czy realność. Odwołując się do słów Waltera Benjamina, można przypomnieć, że fotografia stała się „technologią optycznej nieświadomości”. Chodziło o to, by wykorzystać funkcję fotografii jako medium, które daje możliwość wymykania się poza standardowe postrzeganie rzeczy i rzeczywistości (tak jak dzieje się to w przypadku okularów, mikroskopu czy teleskopu). Dotyczy to przekładania na obraz rzeczy niewidzialnych, jak na przykład fal dźwiękowych.

Domeną fotografii, w miejsce uprzedniego przedstawiania, stało się więc ujawnianie. Wizualizacja fotograficzna pozwala nam w ten sposób poznawać rzeczywistość; dopiero i tylko za jej pomocą pewne zjawiska wychodzą na jaw. Dziś na przykład wprowadzamy kamery do ciał, powstają w ten sposób zdjęcia endoskopowe, formy abstrakcyjne, z którymi nie możemy obcować bezpośrednio, bez oka kamery. W związku z tym nie mamy dla nich też żadnego umocowania ikonograficznego. Chcielibyśmy umieścić je w znanym kontekście, ale nie jest to możliwe. Szukamy dla nich nowych znaczeń, a zarazem zmieniamy, a nawet odrywamy znaczenia obrazów już znanych. Wi-dzieć – znaczy tu po prostu doświadczać. Jeśli czegoś nie widzimy, może zatracić dla nas realność. Nasuwa to na myśl opowieść o żonie Lota, gdzie wola zobaczenia po raz ostatni okazała się silniejsza niż cokolwiek i doprowadziła do destrukcji. Niektóre zjawiska widzimy więc tylko za pomocą obrazu fotograficznego, doświadczamy ich w ten sposób i nazywamy je, ujawniając symbiotyczny związek pomiędzy nazywaniem zjawisk i ich zapisem fotograficznym.

Jednak świat jest dziś przesycony obrazami i związanymi z nimi treściami. Prowadzi to do odwrotu od bogactwa znaczeń, jakie one ze sobą niosą; prowadzi to tym samym do ikonofobii.

Długo uznawano, że fotografia dokumentalna pozbawiona jest subiektywnych intencji, podczas gdy fotografia artystyczna jest właśnie intencyjna, subiektywna, impresyjna, przetwarzając tym samym rzeczywistość. Pojawia się jednak pytanie, czy ten podział ma dziś jeszcze w ogóle sens? Kiedyś uznawano, że tak.

Wydaje się, że od samego początku posługując się medium fotografii próbowano uciekać od realizmu i mimetyczności medium w stronę piktorializmu i technik szlachetnych, przetwarzających i odrealniających formy fotograficzne. Nie działało się tak w przypadku dokumentu. Dokument jest bowiem zawsze definiowany przez odbiorcę, który przenosi na niego swoje doświadczenia. Z jednej strony, szuka więc obiektywności, ale z drugiej, musi skonfrontować się ze stronniczością obserwatora. Fotografia dokumentująca zakłada więc odwołanie się do głównej cechy fotografii, jaką jest mimetyzm. Fotografia artystyczna zaś – do możliwości tworzenia przy jej pomocy subiektywnych obrazów, niekoniecznie związanych na poziomie literackich znaczeń i ikonografii z uwiecznionymi przy jej pomocy obiektami. Dokument jest postrzegany jako obiektywny i ta funkcja fotografii do dziś nadaje jej szczególną wagę. Kwestia zarówno dokumentalności, jak i abstrakcji, związana jest z posiadaniem przez potencjalnych widzów języka do odbioru budowanych wypowiedzi. Jest to kluczowy element kultury wizualnej, w której uczestniczymy. Stąd, gdy medium, któremu przypisana jest ta cecha, ucieka się do abstrakcji, widz czuje niepokój i zaprzecza temu zjawisku.

Fotografia była też używana do katalogowania, dokumentowania, identyfikacji i definiowania nowych zjawisk, przedmiotów i kategoryzowania. W jaki sposób wiąże się to z abstrakcją? Abstrakcja nie ustawia zjawisk w szeregu i nie kataloguje. Domeną dokumentu i realizmu jest porównywanie i różnicowanie. Nie da się wymiennie porównać obrazów abstrakcyjnych. Można uznać, że tworzą one coś z niczego, jak poeci w starożytnej Grecji, którzy wytwarzali nowe znaczenia.

Obrazy abstrakcyjne wydają się odsyłać do tego, co niewidzialne, ale istniejące. Tak jak surrealiści, artyści abstrakcyjni dodają do obrazu znaczenia spoza zobrazowanego porządku. Wydają się nas uczyć czy przygotować do niezgody na zastany porządek zaprezentowany w obrazie, do odejścia od treści. Chodziłoby o to, by wprowadzać dane obrazy do świadomości widzów, ale po to, by dać im

możliwość odejścia, czyli samodzielnego myślenia wyzwolonego z literackiej narracji. Wtedy też obraz zaczyna znajdować się na granicy wiedzy i intuicji, staje się sumą intuicyjnych przeświadczeń. Dotyczy to, oczywiście, także obrazów fotograficznych.

Wiemy, że każdy obraz fotograficzny jest subiektywnym zapisem świata, nawet jeśli z pozoru wydaje się realistyczny. Powyższe stwierdzenie implikuje jednak pytanie postawione już przez Worringera, a powtarzane dziś przez francuskich fenomenologów, czy sztuka nie jest po prostu od zawsze abstrakcyjna ze względu na stosowany przez nią wachlarz środków, jakimi są kolor i forma. Bez rozumienia warstwy ikonograficznej można przecież zachwycić się samą zależnością układów barw czy rytmów. Jeśli nie ma ikonografii, obraz przestaje być powiązany ze znanymi doświadczeniami i staje się abstrakcyjny. Przychodzi tu na myśl znane zdjęcie Andreasa Gursky'ego *Brzeg Renu*, które wydaje się abstrakcyjne właśnie przez swoją formalną czystość i przenikające się horyzontalne warstwy. Zdjęcie makro staje się na przykład abstrakcyjne przez zmianę skali.

Ikonografia, której niekiedy nie można odnaleźć w obrazie, to tekst, w ramach którego umieszczamy obraz, by zaczął do nas „mówić”; staramy się go w ten sposób zrozumieć. Chodzi o wspólne funkcjonowanie obrazu i tekstu, który ma wyjaśnić i odesłać do posiadanych przez widza wiedzy lub doświadczenia. Czy abstrakcja to brak takiego tekstu, a tym samym odejście od jednej z nadrzędnych cech fotografii, czyli od mimetyzmu? Czy obrazy abstrakcyjne nie mówią? Warto odwołać się tu do słów jednego z głównych przedstawicieli ekspresjonizmu abstrakcyjnego – do Marca Rothko, który twierdził, że dobry obraz zawsze jest o czymś. W jego przypadku pochłaniające widza płaszczyzny koloru miały odsyłać do tego, co czyni byt ludzki tragicznym, do przemijalności, nieuchronności śmierci i cierpienia. Chodziło o odwołanie do czystych emocji, do afektów, które wyznaczają nasze istnienie. Przedmiot nie jest tu potrzebny. Przeszkadza zarówno twórcy, jak i odbiorcy, ponieważ rozprasza uwagę.

Abstrakcja w fotografii jest właśnie ucieczką od przedmiotowości, ucieczką od zjawisk, które układają się w jakieś „historie” i zapośredniczają nasz kontakt z obrazem, nie pozwalają w pełni odczuwać. Abstrakcja uwalnia, o czym pisał też pierwszy abstrakcyjny malarz – Wasyli Kandinsky – który uważał, że muzyka jest najwyższą ze sztuk, bo można ją chłonąć bezpośrednio, bez odwołań do konkretnego wyobrażenia – bez uprzedmiotawiania. Muzyka odwołuje się bezpośrednio

do uczuć, do stanów duchowych, a nie do konkretnych przedmiotów, które, kiedy zostają wyobrażone, od razu ukonkretniają.

Warto w tym kontekście przypomnieć prace fotograficzne Karola Hillera i jego zachwyt miejskim pejzażem przemysłowym. Skierowało to artystę w stronę geometryzacji formy i działań konstruktywistycznych, co z kolei spowodowało zainteresowanie fotografią jako techniką dającą szczególne możliwości w eksperymentach z formami wizualnymi. Hiller interesował się zwłaszcza fotografią bezkamerową, która, podobnie jak u bardziej znanego Man Raya, zaowocowała nową techniką – heliografią (polegała ona na układaniu kompozycji bezpośrednio na papierze fotograficznym i naświetlaniu danego układu, co w rezultacie dawało obraz stykowy będący formą abstrakcyjną).

Przejście od fotografii dokumentalnej, reportażowej, narracyjnej w stronę konstruktywizmu było i jest zjawiskiem bardzo powszechnym. Przykładem może być postać Aarona Siskinda. Upatruję tych zmian właśnie w „dojrzewaniu” artystów do innego rodzaju narracji – poza dosłownością i odniesieniami do zjawisk realnych. Prowokowało to do odejścia w stronę znaczeń niesionych przez samą formę. To właśnie omijanie dosłowności, poszukiwanie nowych wizji świata i uciekanie się do wrażliwości widza nie przez znaczenia ikonograficzne, tylko przez czystą wrażeniowość, uczyniło z fotografii najważniejsze medium awangardy i przesunęło ją z działu nowinek technicznych w stronę sztuki.

W Polsce tego typu działania podejmował Bronisław Schlabs. Zaczynając od reportażu, dotarł w efekcie do abstrakcyjnych obrazów tworzonych za pomocą fotografii. Co ciekawe, jego droga twórcza obejmowała przeniesienie zainteresowań z reportażu na pejzaż, a potem z tego tematu w stronę abstrakcji. W roku 1957 przedstawił wystawę zatytułowaną *Krok w nowocześnieść*, która po współpracy ze Zbigniewem Beksińskim i Jerzym Lewczyńskim zaowocowała wspólnymi projektami i otwarciem dyskusji na temat granic abstrakcji w fotografii, a więc również granic między grafiką a fotografią. Warto podkreślić, że twórczość Schlabsa była nazywana „antyfotografią”. Była więc uznawana za jej zaprzeczenie. Jej abstrakcyjność implikowała niepokój.

Niewątpliwie wart wspomnienia jest też rosyjski konstruktywista Aleksander Rodczenko; ze względu na działania konstruktywistyczne w odniesieniu do realnych zdarzeń. Z tych działań wyrosły

do dziś eksploatowane przestrzenie performance i konceptualizmu. Inny artysta tej epoki – László Moholy-Nagy, także posługuje się medium fotografii. Jego obrazy o geometryzujących kształtach, powstające równolegle z eksperymentami w dziedzinie fotografii i filmu, zaowocowały abstrakcyjnymi fotogramami. W pracach wykorzystywał ruch i światło, czego efektem były obrazy abstrakcyjne – modulatory przestrzenne, będące sposobem artystycznego przetworzenia doświadczanych efektów naukowych w abstrakcyjne formy wizualne.

Te eksperymenty fotograficzne okazały się możliwe, ponieważ pierwsza awangarda widziała fotografię jako nowy sposób oglądu rzeczy, nową wizję zrywającą z dotychczasowymi formami piktorialnymi. To właśnie awangarda korzystała z technologii medium fotografii, traktując ją na poziomie narzędziowości, stosując aparaty, powiększalniki, chemię czy papiery fotograficzne jako przestrzeń narracji o innych elementach rzeczywistości; szczegółach, powiększeniach, zbliżeniach; tworząc fotogramy, podwójne ekspozycje czy fotomontaże, a tym samym nowy i czysty sposób przedstawiania rzeczywistości. To właśnie początek myślenia abstrakcyjnego, które polega na próbie oczyszczenia obrazu ze wszystkich dodatkowych znaczeń. Chodziło o usuwanie niepotrzebnych elementów zarówno w sensie dosłownym, a więc o usunięcie elementów sprzed obiektu, jak i elementów związanych z warstwą znaczeniową. To doprowadziło do prawdziwych form abstrakcyjnych, czystych na poziomie znaczeń.

Fotografia została uznana za sztukę w 1891 roku po ekspozycji w wiedeńskim Camera Klubie. Jako sztuka powoli uzyskiwała samodzielny sposób wyrazu, swobodę narracji i prawo do tworzenia własnego języka, który ostatecznie nie jest oparty tylko na dokumentalnej mimesie albo programowej ucieczce od niej, tylko tworzy nowe wątki. Żeby do tego doszło, musiało minąć jednak sporo czasu. Fotografia musiała dokonać swoistej „autorefleksji”. Paul Strand w ramach modernizmu proponowanego w fotografii głosił ideę wierności materiałom, autentyczność i czystość medium. To właśnie zakładało odwrót od piktorializmu, który sprawiał, że fotografia udawała coś, czym nie jest. Poszukiwano nowych form ekspresji. Innymi słowy, obudzona została tendencja do otwarcia tego medium, do poszukiwania autonomiczności. Właśnie w ramach tego prądu doszukujemy

się tendencji stojących za działaniami abstrakcyjnymi czy takimi realizacjami, jak fotografie Becherów i innych przedstawicieli Düsseldorfskiej Szkoły Fotografii.

Współcześnie fotografia ma niezwykle szerokie zastosowanie. Stanowi główny język narracji o rzeczywistości i służy do ustanawiania i określania kondycji jednostek i społeczeństw. Kopiowanie rzeczywistości to dziś typowy przejaw akademizmu, choć André Bazin uważał, że obraz fotograficzny to właśnie przede wszystkim ślad lub kopia obiektu znajdującego się przed obiektywem. Efekt rzeczywistości i prawdziwości odwzorowania stosowany jest, by wywołać w widzu wrażenie identyfikacji z określonym obiektem. Ludzie podziwiają chmurę nie dlatego, że jest piękna, ale dlatego, że przypomina owieczkę, kotka, słonia albo domniemaną „twarz Boga”. Wspomniany przeze mnie Roland Barthes twierdził właśnie, że fotografia jest medium, które zaświadcza, że to, co widzi, naprawdę istniało.

Znaną prawdą jest to, że obrazy nie należą do sfery natury, tylko do sfery kultury. Najlepszym tego przykładem w naszej kulturze jest chociażby zjawisko perspektywy, odkryte dopiero w XV wieku, które leży u podstaw współczesnego języka wizualnego, co znaczy, że rację ma Roland Barthes, kiedy mówi o czytaniu obrazów jako pewnego rodzaju tresurze. Tak więc niezwyklej wagi nabiera abstrakcja, wykraczając poza konwencje „językowe” i odnosząc się do pewnego rodzaju atawistycznej intuicyjności.

Ostatecznie więc można uznać, że fotografia nie istnieje jako abstrakcja w znaczeniu dosłownym, bo zawsze przedstawia jakiś obiekt, który musiał zaistnieć w rzeczywistości, aby mógł zostać zarejestrowany. Istnieje jednak jako abstrakcja w wymiarze znaczeniowym, gdy obiekt nie zostaje zidentyfikowany przez odbiorcę. Pewnego rodzaju zabiegiem wspomagającym, jeśli nie warunkującym istnienie abstrakcji w fotografii, jest też zjawisko ramy lub brzegu kadru, które nie pozwala na identyfikację. To powoduje nadanie znaczenia pewnemu układowi formalnemu, który bez tego zabiegu pozostałby w postaci homogenicznej.

Problem w interpretowaniu fotografii polega na tym, że nauczani jesteśmy dogmatu istnienia materii w chwili rejestracji, tak więc kwestia abstrakcji obiektu sprowadza się do zdolności zrekonstruowania znaczenia obrazu przez psychikę widza. Wiemy też, że zdjęcia powstają w wyniku procesu mechanicznego, którego motorem jest fotograf lub operator. Stąd stoję na stanowisku, że fotografia nie

może zaproponować obrazu obiektywnego w żadnej, nawet najmniejszej postaci. Jest to o tyle istotne dla omawianego przeze mnie tematu, że jeśli zgodzimy się z tym założeniem, możemy stwierdzić, że każdy utwór fotograficzny jest rodzajem artystycznej, autorskiej wypowiedzi o otaczającym nas świecie. Tym samym tworzony przy pomocy tego medium świat realistyczny, a raczej jego mimetyczne odwzorowanie upodabnia się do form abstrakcyjnych na poziomie twórcy-autora, który chce zbudować swoją wypowiedź na temat świata.

Wracamy tu też do wygłoszonej już tezy, że od zawsze każda sztuka jest abstrakcyjna. To właśnie w tym, co stało u podstaw powstania fotografii, a więc w ciekawości świata, upatruję początków abstrakcji w sensie historycznym. Zrodziła ją potrzeba wizualnego badania świata i świadomość rozróżnienia między analizą rzeczywistości, która widziana jest gołym okiem a analizą rzeczywistości obserwowanej przez teleskop czy mikroskop. Nie weryfikujemy prezentowanego obrazu względem naszego doświadczenia, więc nie istnieje wówczas takie pojęcie jak „prawdziwość”. Odbieramy go czysto wrażeniowo, mimo że może być absolutnie realny, choć często indentyfikowalny tylko przez podpis.

Pozostaje nam odpowiedź na pytanie, czy abstrakcja w fotografii może być sztuką. Roger Scruton w jednym ze swoich ważnych esejów przypisywał wartość dzieła sztuki obiektowi będącemu reprezentacją, a funkcję reprezentacji łączył z sytuacją, gdy dzieło wyraża myśli i uczucia twórcy na temat tego, co obrazowane. Mimo iż sam autor w tym tekście odmawia tej siły fotografii (podważając wpływ fotografa na tworzony obraz), to, o dziwo, wydaje mi się, że te dwa argumenty świadczą o sile fotografii i abstrakcji jako dzieła sztuki, zwłaszcza abstrakcji jako przestrzeni wolnej, nieskrępowanej zasadami ikonograficznymi, a więc zasadami narracji.

Czy w takim razie abstrakcją, oderwaniem w tym wypadku od przedstawianego znaczenia, może być *ready-made*? Czy będzie nią użycie pisuaru jako fontanny? Nie bez powodu odwołuję się tu do innego medium, jakim jest posługiwanie się przedmiotami i zmiana ich zastosowania czy kontekstu. To samo bowiem dotyczy form fotograficznych, gdy jakiś element zostaje „zapożyczony” z rzeczywistości i przekształcony w abstrakcyjny obraz; przykładem mogą być tutaj samolotowe zdjęcia pól czy rzek. W ten sposób powracamy do problemu autora czy widza, którzy poprzez swoją intencję są w stanie stworzyć nową rzeczywistość czy też wyabstrahować obraz z danego

kontekstu, by przenieść go w inny. Wspominany już Cartier-Bresson twierdził, i trudno mi się z nim nie zgodzić, że poszczególne wydarczenia nabierają znaczenia poprzez swoje wzajemne relacje, a fotograf, a więc twórca, jest osobą, która te relacje chwytą, powiedzieliśmy nawet, że czynnikiem, który je ze sobą zderza, tworząc nową nadaną wartość, znajdującą się poza energią niesioną przez obydwa te pojedyncze elementy. Może w ten sposób stworzyć także obraz abstrakcyjny. Również Patrick Maynard w sposób niezwykle ciekawy odnosi się do przestrzeni fotografii, twierdząc, że to dzięki relacjom przestrzennym fotografa możliwe jest nadanie chaosowi porządku i powstanie pewnej określonej struktury tworzącej „dzieło”. Niezwykle istotna jest też wspominana funkcja percepcyjna widza, który w konwencjonalnym języku fotograficznym rozpoznaje (bądź nie) świadome działanie autora. Narracja abstrakcyjna pozwala wyzwać się tej relacji.

Niezwykle ciekawe wydaje mi się też pytanie postawione przez myśliciela Kendalla Waltona, o to, co jesteśmy skłonni wyobrażać sobie, gdy patrzymy na dany obraz. Cialdini badał ten problem pod względem uwarunkowań psychologicznych względem zjawiska percepcji. Podawał on przykład jednego obrazu (szkicu kilku sylwetek pod pochyłymi elementami geometrycznymi) pokazywanego odbiorcom w innych szerokościach geograficznych, a tym samym w innych obszarach tradycji kultury wizualnej. Okazało się, że ten sam szkic jest różnie interpretowany, a dokładnie, że elementy geometryczne uwidocznione na szkicu w zależności od doświadczeń ikonograficznych były interpretowane skrajnie różnie. Raz – jako grupa ludzi siedzących pod palmą na zewnątrz pomieszczenia, innym razem – jako rodzina w salonie jadalnym. Tym samym można też stwierdzić, że obszar abstrakcji w wypadku fotografii jest obszarem, który zależy od naszych doświadczeń wizualnych. Dochodzimy zatem do ostatniego pytania, które stanowi być może motto moich rozważań: do pytania o to, jaki naprawdę jest świat, a jaki jawi się w rozmaitych swoich przejawach, także artystycznych, w tym abstrakcyjnych.

Abstrakcja zakłada pewną redukcję, wynikającą choćby z wykluczenia warstwy ikonograficznej, literackiej. Czyli abstrakcja może być też interpretowana jako zjawisko redukcji, syntezy, oznaczające stworzenie bardziej złożonego dzieła z prostszych elementów. Odbieram to jako wartość odnoszącą się do skojarzeń niesionych przez potencjalnych widzów. Tak właśnie Tchórzewski opisywał abstrakcję – jako

lustro odbijające wrażenia i odczucia widza. Te punkty są właściwie formą abstrakcyjną, mającą swoje znaczenie formalne, zamykającą kadr, wspierającą i rozbijającą pustą przestrzeń nieba. Są także elementem nośnym. Znajdują kontynuację w obrębie naszych myśli i doświadczeń.

Można więc ponownie stwierdzić, że fotografia nie może być abstrakcyjna ze swej istoty. Zawsze jest przeniesieniem, utrwaleniem jakiegoś stanu faktycznego bądź jego części. Z tej perspektywy fotografia czarnego kwadratu nie jest abstrakcyjna. Przedstawia figurę geometryczną. A przy pewnych uwarunkowaniach – obraz Malewicza. Zarazem jednak fotografia okazuje się abstrakcyjna, gdy przeniesiemy się na poziom znaczeń, narracji, z której, paradoksalnie, znaczenia zostały wyrugowane. Staje się w ten sposób narracją bez konkretnego znaczenia, nasyconą zarazem nieskończonością znaczeń, jakie w sobie skrywa i które tkwią w niej potencjalnie, a które widz może niekiedy wydobywać na jaw w niekończącym się procesie.

Podsumowując, można powiedzieć, że z abstrakcją w sztuce mamy do czynienia wtedy, gdy nie potrafimy odnaleźć we własnej pamięci, wiedzy lub doświadczeniu paradygmatu dla przedstawionego obrazu; jeśli przedstawiony wizerunek nie jest obiektem lub nie zawiera elementu obiektu możliwego do odnalezienia w rzeczywistości faktycznej. Inną odmianą wizerunków, które mogą być określane jako abstrakcyjne, są te, w których nasza tendencja do antropomorfizacji nie owocuje stworzeniem odwzorowującego rzeczywistość obrazu z przedstawionych do oglądu elementów. Jest tak również, gdy obraz przedstawia wprawdzie stan faktyczny, element rzeczywisty, istniejący, ale w sposób, który nie leży w paśmie ludzkiego postrzegania (na przykład mikroskopowe powiększenie cząstki kryształu). Abstrahowanie może być też rozumiane jako droga od szczegółu do ogółu, ale taka, która zmieści wszelkie odmiany szczegółów, a więc droga od konkretnego obiektu do istoty (istotnych cech) właściwych wszelkim obiektom tego rodzaju. Granice i kryteria są tu płynne. Te operacje niewątpliwie okazują się łatwiejsze do wykonania na słowach, które z istoty są abstrakcyjne. Dokonywane na obiektach rzeczywistych zubażają, deformują i przycinają rzeczywistość do pojemności słów.

Czasem abstrakcją nazywa się też to, co nie posiada bytu materialnego. Uczucia, myśli, poglądy, idee. Ale czy to, że coś nie ma bytu materialnego, oznacza, że nie istnieje? Istnienie tego typu jest

przecież równie realne jak obiektów materialnych, choć zakłada ono coś, czego nie możemy nie tylko dotknąć, ale też to, czego nie możemy zobaczyć, co pozostaje niedefiniowalne – coś, co przekracza ludzką wyobraźnię. Także ona jest zresztą ukształtowana z naszych doświadczeń, lęków i pragnień. Jediną możliwą abstrakcją byłby z tej perspektywy byt transcendentny. Niepoznawalny, niedostępny, a tylko przeczuwany. Nieopisywalny i niemożliwy do przedstawienia za pomocą wizerunku. Dostępny przez przejawy, które są już jednak nieabstrakcyjne. Inaczej mówiąc – Bóg.

BIBLIOGRAFIA

1. *Antropologia kultury. Zagadnienia i wybór tekstów*, red. G. Godlewski, L. Kolankiewicz A. Mencwel, M. Pęczak, Wydawnictwo UW, Warszawa 2005.
2. Barthes Roland, *Światło obrazu*, kr, Warszawa 1996.
3. Belting Hans, *Antropologia obrazu*, Universitas, Kraków 2007.
4. Benjamin Walter, *Twórca jako wytwórca*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1975.
5. Berger John, *Sposoby widzenia*, Rebis, Poznań 1997.
6. Carroll Noel, *Filozofia sztuki masowej*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2011.
7. Cotton Charlotte, *Fotografia jako sztuka współczesna*, Universitas, Kraków 2010.
8. Didi-Huberman Georges, *Obrazy mimo wszystko*, Universitas, Kraków 2012.
9. Edwards Steve, *Fotografia, Nomos*, Kraków 2014.
10. *Fotografia i filozofia. Szkice o pędzlu natury – teksty zbiorowe*, red. S. Walden, Universitas, Kraków 2013.
11. *Mutations / perspectives on photography*, opracowanie zbiorowe, Paris photo platform 2011.
12. Sekula Allan, *Społeczne użycia fotografii*, Wydawnictwo Zachęta i Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2010.
13. Sikora Sławomir, *Między dokumentem a symbolem*, Świat Literacki, Izabelin 2004.
14. Sontag Susan, *O fotografii*, Krater, Kraków 2009.
15. Treppa Zbigniew, *Myślenie obrazem w fotografii*, Wydawnictwo Czysty Warsztat, Gdańsk 2012.

Prot Jarnuszkiewicz

Abstraction in Photography; an Attempt to Narrative Beyond Meaning

Photography, like any art, is connected with many aspects of human thought. It kindles the process of thinking and it gets across various aspects of understanding the reality by all photography lovers. From the beginning, photography has been considered as the mimetic medium and that fact contributes to its specificity. Does this mean that the term 'abstract photography' is not self-contradictory? Doesn't it destroy the specificity of the medium, which always reflects adequately trimmed or transformed reality? It can be considered that photography is never abstract, because it always registers some events and documents facts or at least their elements. However, it can be considered as abstract when we move to the level of meaning and narration which (paradoxically) lost their meaning. Photography becomes therefore a narrative without specific (original) meaning, saturated at the same time with other infinite meanings, which it reveals and which lie in its potential, and that the on-looker may see in a never-ending process.