

3



Elżbieta Łubowicz

**Obraz wycięty
z widoku.
O symbolicznym
znaczeniu kadru**

Powrót do obrazu, jaki dokonał się na przełomie XX i XXI wieku, przyniósł ze sobą nowe interpretacje tego pojęcia, które ujawniły się zarówno w praktyce artystów, jak i w ujęciach badawczych – w zakresie antropologii kulturowej oraz estetyki. W sztuce obraz funkcjonuje coraz powszechniej w sposób intermedialny, z dominacją obrazów technicznych: graficznych (w formie cyfrowej), fotograficznych i filmowych. W refleksji teoretycznej aktualne stało się szerokie rozumienie kategorii obrazu, rozpatrujące łącznie obrazy mentalne i sztucznie wytworzone obrazy-objekty. Podejście to przyniosło ważne odkrycia, wśród których na szczególną uwagę zasługuje antropologiczna interpretacja obrazu przeprowadzona przez Hansa Beltinga¹.

Belting przekonuje, iż obrazy w swojej istocie są nomadami, bowiem te same stare wyobrażenia wędrujące przez ludzką kulturę w kolejnych epokach „rozbijają swoje namioty” w coraz to innych mediach. W różnych formach obrazu wyraża się więc w istocie wspólny uniwersalny sens, zakorzeniony w ludzkiej naturze. Ten bardzo obiecujący kierunek badań nad obrazem od strony antropologicznej nie powinien jednak prowadzić do całkowitego zarzucenia refleksji nad specyfiką form obrazowych realizujących się w konkretnych mediach. Na przykład w sprawie specyficznych możliwości wyrazu, jakie wprowadziła do sztuki fotografia, sporo jeszcze zostało do odkrycia – mimo jej 170-letniej już historii. Proponuję tutaj zwrócenie szczególnej uwagi na słabo dostrzegany symboliczny sens samego kadru fotograficznego – a więc podstawowego elementu formy, jakim dysponuje to medium.

Przy próbach przyjrzenia się temu pojęciu ujawnia się od razu zaskakujący obraz rzeczy: „kadr” w odniesieniu do fotografii w słownikach w zasadzie nie istnieje. Według *Słownika języka polskiego* „kadr” to *zdjęcie fotograficzne stanowiące część składową taśmy filmowej przeznaczonej do wyświetlania na ekranie projekcyjnym; skomponowany plastycznie obraz filmowy*². Z kolei *Słownik wyrazów obcych* określa kadr jako *obraz filmowy zarejestrowany na klatce taśmy filmowej; także ta klatka*. W odniesieniu do fotografii jest to *wybrany wycinek fotografowanego przedmiotu lub wycinek negatywu przeznaczony do reprodukcji*³.

Kadr jest więc w polskich słownikach ujmowany głównie jako synonim klatki filmowej, i to w historycznej już technologii. Współczesny film na nośniku cyfrowym nie ma negatywu i w ciągłym zapisie nie sposób wyróżnić poszczególnych klatek. Możliwe jest jedynie zatrzymanie obrazu w dowolnym momencie projekcji na ekranie, co powoduje zaistnienie quasi-klatki filmowej, uzyskanej w sposób wtórny – przypadkowy lub arbitralny. Czy wobec tego kadr, podobnie jak klatka filmowa, w cyfrowej fotografii i filmie już nie istnieje?

Zajrzyjmy do aktualnych poradników fotograficznych. W książce wydanej przez firmę Nikon w 2008 roku, zatytułowanej *Kadruj z głową*⁴, znaczenie terminu „kadr”, wybitego w tytule, nie jest wyjaśniane w ogóle – prawdopodobnie autorzy uznali je za wszystkim znane i oczywiste. Funkcjonuje w niej jednak milczące (i słuszne) założenie, że pojęcie kadru ma wciąż zastosowanie w praktyce fotograficznej, niezależnie od techniki i tworzywa. Jak należałoby więc zdefiniować ten podstawowy dla fotografii element jej formy?

Sięgając do innego poradnika, zamieszczonego w Internecie, znajdujemy zdanie: *Podstawowym błędem popełnianym przez osoby początkujące, jak i czasami przez profesjonalistów, jest nieprawidłowe ujęcie zdjęcia, czyli kadr*⁵; pojawia się tu także „kadrowanie”, które oznacza komponowanie fotografii⁶. Określenia „ujęcie” i „kompozycja”, mające definiować „kadr”, w istocie jednak dotyczą każdego obrazu w sztuce. Czyżby więc „kadr” był obecnie tylko zwyczajowym określeniem obrazu w fotografii i filmie, które w istocie nie wnosi nic specyficznego do zakresu pojęcia „obraz”?

W przytaczanych wyżej definicjach pojawiło się objaśnienie, że „kadr” to *wycinek fotografowanego przedmiotu* lub *wycinek negatywu przeznaczony do reprodukcji* – chodzi tu więc o wtórne kadrowanie istniejącego już zdjęcia, przycinanie go. Ta sama czynność kadrowania dokonuje się jednak przede wszystkim w momencie wykonywania fotografii, a także filmu, niezależnie od metody zapisu – analogowej czy cyfrowej. Przed obiektywem, przy użyciu wizjera lub kontrolnego ekranu zostaje mianowicie „wycięty” fragment widoku, który w momencie naświetlenia negatywu czy matrycy staje się obrazem. Ta właśnie czynność optycznego „wycinania”, prowadząca do przemiany widoku w obraz, jest podstawową zasadą istnienia kadru – zasadą tak oczywistą, że automatycznie wykorzystywaną przez praktyków oraz, również z racji tejże oczywistości, ignorowaną przez teoretyków fotografii.

Łaciński i francuski źródłosłów polskiego terminu „kadr”: *quadrum* – „kwadrat” i *cadre* – „rama” – wskazuje wyraźnie na proces odgraniczania na płaszczyźnie pewnego pola ujętego w kwadratową ramę. Sens związany z „ramą” pojawia się też w angielskim słowie „frame” pełniącym rolę odpowiednika polskiego wyrazu „kadr”. Jednak „kadr” to coś więcej niż „rama” – to kwadratowe lub prostokątne pole, w *ramach* którego znajduje się fotograficzny obraz optycznie „wycięty” z widoku. Tak rozumiany „kadr” może być utożsamiony z istniejącym fizycznie obrazem fotograficznym, ale może też oznaczać zdjęcie potencjalne – widok obserwowany w wizjerze czy na ekranie *przed* zwolnieniem migawki. Takie rozumienie pojęcia kadru znalazłam jedynie w nowszym już, bo wydanym w 2003 roku *Wielkim słowniku wyrazów obcych PWN* pod redakcją Mirosława Bańki. Najpierw – tak jak dotąd – *obraz zarejestrowany na klatce taśmy filmowej; także ta klatka*; ale zaraz potem: *obraz widoczny w wizjerze aparatu fotograficznego lub kamery, przeznaczony do zarejestrowania na taśmie*⁷. Nawet jednak to hasło, zredagowane bardziej precyzyjnie niż definicje wcześniejsze, nie zajmuje się w ogóle kwestią „wycinania” obrazu z widoku, co właśnie dokonuje się w kadrze. Tymczasem jest to sprawa dla estetyki fotografii kluczowa.

Najistotniejszym punktem tego zagadnienia jest dwoisty charakter kadru: z jednej strony będącego przedmiotem intencjonalnym – obrazem w znaczeniu właściwym dla tradycji sztuki – a z drugiej – odwzorowaniem wycinka wizualnej powierzchni samej rzeczywistości według obiektywnych zasad fizyki.

Kiedy denotujemy w umyśle sens pojęcia „obraz”, natychmiast pojawia się w wyobraźni prostokątny kształt. To wyobrażenie wiąże pojęcie obrazu z renesansową jego koncepcją, kiedy to „obraz” został zdefiniowany jako „okno”. Do tej właśnie formy przycinany jest w aparacie fotograficznym naturalny okrągły kształt obrazu powstającego we wnętrzu *camera obscura*. Bez uzyskania prostokątnej ramy nie mogłyby zostać włączone do tradycji obrazowania w kulturze – jego istnienie stałoby się kłopotliwym dysonansem, a sama fotografia, jak można przypuszczać, nie miałaby szans wpisania się w sztukę jako jedna z jej dziedzin, operująca nowym technicznym medium.

Na doniosłe w europejskiej kulturze znaczenie takiego wyobrażenia związanego z pojęciem obrazu i zarazem jego nieuświadomianą oczywistość zwracał uwagę Carl Chiarenza w swoich *Szkicach do całościowej historii obrazowania: Wiemy, że produkcja aparatów*

fotograficznych oraz soczewek, z niewielkimi wyjątkami, podlega zawsze temu sztywnemu zbiorowi konwencji. Inne możliwości nie mieściły się w wyposażeniu umysłowym projektantów, wynalazców i producentów sprzętu. Dotyczy to również większości fotografów czy też większości innych twórców obrazów (bardzo niewielu malarzy, nawet naszej generacji, zerwało z podstawowym formatem prostokątnym). Jest to niewiarygodny dowód przywiązania do renesansowej konwencji⁸. Fotograf w pełni świadomy cech formalnych używanego przez siebie medium może jednak prostokątny kształt obrazu wyciętego z widoku włączyć do repertuaru stosowanych środków wyrazu.

Klasyczny obraz, powstały według koncepcji Albertiańskiej, ograniczony jest ramą, podobnie jak swoją ramę ma okno. Jednak jego rama nie obramowuje, jak okno, fragmentu widoku. Obraz nie jest oknem – jest tylko *jak okno*. Jak okno – czyli wewnątrz prostokąta deski czy płótna wprowadza zgodną z optyką obserwacji widoku przez okno zasadę linearnej perspektywy centralnej. Samo przedstawienie na obrazie ukazuje natomiast scenę wziętą z wyobraźni, nie zaś dosłowny widok przez okno przecięty jego ramą. Rama pełni w nim inną rolę, o czym jasno pisze Rudolf Arnheim:

Gdy przestrzeń obrazu uwolniła się od ściany i zaczęła tworzyć widoki perspektywiczne, wynikała konieczność wyraźnego rozgraniczenia świata obrazu od fizycznej przestrzeni danego miejsca. Świat obrazu zaczęto pojmować jako bezkresny – nie tylko w głąb, lecz również po bokach. Brzegi obrazu oznaczały zatem koniec kompozycji, a nie koniec przedstawionej przestrzeni⁹.

Ramy obrazu w jego historii służyły więc przede wszystkim odgraniczeniu od realnego świata obszaru artystycznej fikcji, nie miały natomiast funkcji dokonywania cięcia w faktycznie obserwowanym widoku. Operowanie na realnym widoku i „wycinanie” w nim prostokątnego fragmentu, który ma stać się świadomie zakomponowanym obrazem, to działanie właściwe już nowemu medium: fotografii, od kiedy zaistniało ono w pierwszej połowie XIX wieku.

Fotograficzny kadr swoimi specyficznymi cechami łamał dotychczasowe konwencje obrazu artystycznego. Sugestywnie opisuje tę sytuację historia związana ze sławnym zdjęciem Henry’ego Foksa Talbota przedstawiającym drabinę opartą o ścianę stodoły. Aby móc ująć w kadrze całą drabinę oraz mężczyznę stojącego wysoko przy jej szczycie, Talbot nie fotografował z poziomu ziemi, ale wspiął się z kamerą wyżej. Obecny przy tym artysta, p. Collen, stanowczo za-

protestował przeciw takiej metodzie działania, mówiąc, że nie tylko nie ujmowałyby tego widoku z takiego punktu, ale jako artysta nie przedstawiałyby go w ogóle. Ta anegdota, przytoczona przez Martina Kempa w książce *Seen/Unseen*¹⁰ wskazuje, jak radykalną zmianę w percepcji świata wprowadził wynalazek fotografii już w momencie swojego powstania, upowszechniając całkiem nowy typ obrazu.

Kadrowanie zastanego widoku zamiast komponowania motywu *jak widok z okna* zmieniło także malarstwo – impresjoniści pod wpływem „fotograficznego widzenia” zaczęli ukazywać na obrazach pejzaże z ludzkimi sylwetkami przeciętymi w pół na krawędzi płótna. Najchętniej przedstawiano w ten sposób widoki zatłoczonych ulic, bowiem arbitralność cięcia dokonanego na wzór kadru sugestywnie oddawała wycinkowy charakter spostrzeżenia, sugerując dalszy ciąg tego miejskiego tłumu już poza ramami obrazu. Dzięki inspiracji fotograficznym sposobem obrazowania renesansowa koncepcja obrazu-okna została rozwinięta w nowym kierunku, przynosząc iluzję dosłownego widoku przez okno. Rama okna, dotąd pozostająca umowną, stała się teraz realnie obecna i utożsamiona z ramą obrazu.

Takie „fotograficzne” malarstwo uprawiali Eduard Manet, Pierre-Auguste Renoir, Gustave Caillebotte, Pierre Bonnard, André Derain. Nowa koncepcja obrazu inspirowana kadrem stała się jednym ze źródeł kształtowania się nowoczesnej estetyki malarstwa. Odtąd istotna w sztuce zaczęła być nie tylko wyobraźnia, ale także sam proces widzenia.

Wkrótce jednak modernistyczne malarstwo, odwracając się od idei obrazu-okna, wprowadziło inną jego koncepcję: krawędzie płótna zaczęły wyznaczać granice autonomicznej przestrzeni, obecnej tylko i wyłącznie na płaszczyźnie samego obrazu, już bez iluzji trójwymiarowej przestrzeni. Realizowana była znana formuła Maurice’a Denisa (z końca XIX wieku): *obraz, nim stanie się nagą kobietą lub jakąkolwiek inną anegdotą, jest przede wszystkim powierzchnią płaską, pokrytą farbami w określonym porządku.*

Nowe rozumienie obrazu przeniesione zostało w dwudziestolecie międzywojennym do modernistycznej fotografii. Wprowadzał je między innymi André Kertész, w paryskim okresie swojej twórczości zaprzyjaźniony z czołowymi malarzami awangardy międzywojennego dwudziestolecia. Kertész uznawany jest słusznie za jednego z najważniejszych klasyków fotografii, którzy w pierwszej połowie XX wieku tworzyli podstawy autonomicznego języka fotografii.

Historycy fotografii zwracają uwagę na nowoczesne, czysto fotograficzne ujęcia tematów w jego pracach oraz ich modernistyczną kompozycję, nie zauważają jednak zwykle, że wprowadził on także nowy zupełnie sposób operowania kadrem fotograficznym, oparty na grze między iluzją trójwymiarowej przestrzeni w obrazie a płaską powierzchnią fotografii jako obiektu.

André Kertész to fotograf trwającego i przepływającego czasu; na jego zdjęciach wyczuwalne jest nieśpieszne przelewanie się czasu przez obraz – nie ma w nich żadnego „decydującego momentu” w sensie reporterskiego „chwytania chwili na gorąco”. Tak też jest na zdjęciu *Światowiec* (inny tytuł: *Quay d’Orsay*) z 1926 roku. Zbudowane jest ono na zasadzie opozycji dwóch zawartych w nim czasów. Jeden – to czas nieruchomego, wiecznego trwania, reprezentowany przez postać zamyślonego, nieobecnego duchem eleganckiego pana w meloniku, „światowca”, oraz przez pnie platanów. Drugi – to czas ruchu, zmiany, ukazany poprzez sylwetki dwóch jegomościów idących energicznym krokiem w kierunku „światowca” oraz przez płynący wzdłuż trasy ich marszu nurt Sekwany i, z przeciwnej strony kadru, ulicę z samochodowym ruchem. Kompozycja na zasadzie ołtarzowego tryptyku, w którym środkowa część jest stała, a ruchome są skrzydła, sugeruje przepływanie nurtu zmiennego i przemijającego życia na wskroś przez te elementy świata, które, umieszczone w centrum, są trwałe, niepodległe czasowi.

Jednak nie tylko kompozycja wewnątrz kadru ma tu swoje znaczenie. Szczególny sens przypisany jest krawędziom kadru – jeśli wziąć pod uwagę nie tylko jego lewą i prawą stronę, ale całość prostokąta obramowującego fragment widoku ujętego w obraz. Ważne jest tu przesłedzenie wzrokiem ruchu dwóch mężczyzn w rozwianych płaszczach, zbliżających się z głębi kadru nie tylko do głównego bohatera zdjęcia, ale także do fotografa. Kiedy skupiamy wzrok na tych postaciach, odwzorowana na fotografii przestrzeń, biegnąca perspektywicznie w dal, przemienia się nagle w płaską szybę, przez którą patrzymy wraz z autorem zdjęcia na widok przed nami. Uświadamiamy sobie bowiem, że jeszcze parę sekund i ci dwaj wyjdą z kadru, mijając fotografa i jednocześnie przekraczając linie lewego dolnego narożnika zdjęcia. W tym momencie przestaną być częścią obrazu, przechodząc do obszaru nieznanego nam, widzom – do własnego realnego życia.

Ramy kadru, stając się na tej fotografii granicami sytuacji czasoprzestrzennej, odsyłają do rzeczywistości poza kadrem: zdjęcie

ukazuje wycinek widoku, poza którym rozciąga się niewiadome. Krawędzie fotograficznego kadru, „wycinające” płaski obraz w czasoprzestrzennym widoku, pełnią w tym zdjęciu André Kertésza rolę symbolicznych granic percepcji i poznania. Scena ukazana w kadrze dzięki temu symbolowi staje się metaforą życia ludzkiej osoby, ujętego w czasoprzestrzenną ramę, poza którą nasz wzrok ani wyobraźnia już nie sięga... Właściwie to nie tylko kadr jako wycinek widoku nabiera symbolicznego znaczenia – symbolem staje się także sama fotografia. Wyobrażona „szyba” zamykająca przestrzeń krawędziami kadru to bowiem szyba dosłowna – szklana płytka negatywu, jedna z tych, których w tym czasie używał autor.

W twórczości André Kertésza fotografia i jej podstawowa forma – kadr – stają się symbolami, na których następnie zbudowany zostaje metaforyczny sens zdjęcia. Czynność kadrowania pojęta symbolicznie może jednak, jak się okazuje, przekroczyć ramy fotografii i stworzyć nowatorską formę w zupełnie innej dziedzinie sztuki.

Kadr jako istotny element formy pojawia się w utworach Stanisława Dróżdża, najświetniejszego autora polskiej poezji konkretnej, a także jednego z najwybitniejszych na świecie w tej dziedzinie¹¹. Często stosował on przejęty z fotografii zabieg kadrowania, odnosząc go do tekstu. Ta metoda to jego „znak firmowy” – nie używał jej tak świadomie i konsekwentnie żaden inny poeta-konkretysta. Stanowi oryginalny, własny wkład Stanisława Dróżdża do estetyki poezji konkretnej¹². Proponuję przyjrzenie się jednemu z jego dzieł – *Continuum* z 1973 roku.

Praca ta zyskuje swój sens właśnie dzięki zastosowanemu w niej przecięciu tekstu krawędziami strony w książce lub brzegami wystawowej planszy – bo obie te formy prezentacji stosował Dróżdż. Gdyby nie drobny element w centrum tekstu – przecinek – rzędy identycznych owalnych form, z jakich jest złożony, niekoniecznie musiałyby być odebrane jako sekwencja zer; bez niego nie wiadomo także byłoby, że tekst oznacza liczbę dziesiętną. „Wykadrowanie” go, polegające na przecięciu brzegiem kartki (planszy) skrajnych rzędów zer w połowie, wskazuje, że ta nieznaną, potworną liczbą ciągnie się nadal w przestrzeni, a to, co widoczne, to jedynie jej fragment.

Stanisław Dróżdż używał zabiegu kadrowania w odniesieniu do tekstu dokładnie w ten sam sposób, w jaki postępuje fotograf, wycinając obraz z rozpościerającego się przed jego oczami widoku. Tak skadrowany zapis sugeruje, że – w znaczeniu metaforycznym – cała

rzeczywistość wokół nas jest niewidzialnym tekstem, którego fragmenty zmaterializowały się właśnie w oglądanym dziele. Czasem rolę kadru w pracach Dróżdża pełni nawet cała ściana – jak w przypadku *lub* z 1998 roku, gdzie litery tworzące to słowo rozprzestrzeniają się na ścianie we wszystkich kierunkach, przecinane jej krawędziami. W percepcji widza praca ta wywołuje silne wyobrażenie wypełnienia słowami „lub” w niewidzialny sposób całej otaczającej przestrzeni.

Koncepcja obrazu, do której odwołuje się Dróżdż, nie jest już klasyczną ideą obrazu-okna – nie zawiera widoku w perspektywie. Łączy się w niej natomiast modernistyczne jego rozumienie jako płaskiej powierzchni z „widzeniem fotograficznym”, polegającym na kadrowaniu widoku.

Stanisław Dróżdż w swojej poezji konkretnej sięgnął do tak elementarnej dla fotografii kategorii, jak kadr, ponieważ jego artystyczna wyobraźnia z zasady była nastawiona na poszukiwanie sensu w fundamentalnych pojęciach, jak czas, przestrzeń, nieskończoność. Tą drogą doszedł samodzielnie do estetyki poezji konkretnej – zastanawiając się nad przestrzenno-czasowymi ramami dzieł literackich. Intrygowało go, dlaczego wiersz czy powieść zaczyna się i kończy w tym, a nie innym miejscu – rzecz oczywista dla każdego teoretyka literatury, niewarta uwagi. On jednak postanowił pisać takie utwory, w których ten początek i koniec staną się wizualnym elementem formy i będą sugerować, że prawdziwe przestrzenno-czasowe granice znajdują się gdzie indziej. Kadr, jako fundament formy w fotografii, również przez swą oczywistość często nie zauważany, to środek formalny analogiczny w swojej funkcji do początku i końca utworu literackiego – wyznacza ramy przedstawienia. W twórczości Dróżdża użyty jest w sposób symboliczny, jako znak obecności granic, wewnątrz których powstaje dzieło sztuki, będące, na zasadzie metonimii (*pars pro toto*), fragmentem wyciętym z rzeczywistości.

Intermedialny charakter sztuki współczesnej przejawia się w głównym nurcie działań artystycznych pracami, których autorzy łączą ze sobą różne media oraz swobodnie przekraczają granice dyscyplin, nie uznając tej warsztatowej i gatunkowej specyfiki za istotną wartość. Tymczasem jest wręcz przeciwnie – specyfika ta w sytuacji zupełnej wolności w praktyce twórczej ma właśnie znaczenie szczególne. Połączenie odmiennych technik i konwencji formalnych, mających za sobą swoją własną tradycję, zyskuje zakorzenienie w tejże tradycji (a tym samym głębszy sens) właśnie w wyniku konfrontacji różnych wartości.

Ich zetknięcie ze sobą wprowadza do dzieła dynamikę wewnętrznych relacji oraz intensywną grę znaczeń. Natomiast zrównanie ze sobą wartości pochodzących z różnych źródeł sprawia, że zostają one pozbawione znaczenia, skutkiem czego sama praca staje się całością o słabej strukturze wewnętrznej i powierzchownym sensie.

Można jednak wciąż spotkać artystów, którzy, posługując się fotografią i działając na styku różnych dziedzin, warsztatową i formalną specyfikę używanych mediów uczynili (podobnie jak Dróždź) zasadniczym elementem swojej gry artystycznej.

Kadrowanie tekstu wypełniającego przestrzeń, które u Dróždźa dokonuje się w wyobraźni widza, dosłownie realizuje czeski artysta Jiří Šigut¹³. Jego prace to szczególnego rodzaju fotogramy: obrazy powstające bezpośrednio na światłoczułym papierze, bez użycia kamery. Arkusze papieru umieszczane są w lesie – pod krzewami, trawą, liśćmi, pod śniegiem, czasem w wodzie strumienia – leżąc tak przez wiele dni i nocy. Po utrwaleniu na papierze pojawiają się kompozycje, najczęściej w kolorze sepii, będące negatywowymi obrazami fragmentów natury. W tych działaniach podstawowym zabiegiem konstytuującym dzieło jest „kadrowanie” trójwymiarowej przestrzeni na prostokątnym płaskim arkuszu papieru. Dokonuje się ono jednak bez udziału oka i umysłu autora – tworzy je sama natura i przypadek. To prostokątny kształt arkusza „wycinającego” już nawet nie widok, ale bezpośredni wizualny ślad rzeczy, decyduje o tym, że obrazy te mogą być odbierane jako należące do porządku sztuki.

Strategia artystyczna zastosowana przez Šiguta daje do myślenia: okazuje się, że wystarczy tak minimalny znak kulturowy, jak prostokąt papieru oraz autorska intencja powołania dzieła, by mogło ono zaistnieć w samej naturze. Kadr („wycięcie” płaskiego obrazu w przestrzeni) urasta tu do rangi podstawowej formy, która symbolizuje dzieło sztuki w ogóle, nie tylko obraz.

Samorzutne powstawanie obrazów na styku natury i cywilizacji odnajduje w otaczającej rzeczywistości Aleksandra Mańczak¹⁴, rejestrując na swoich wielkoformatowych obrazach fotograficznych widoki miejsc, gdzie rośliny, wyrastające wewnątrz prostokątnych betonowych obramowań stworzonych przez człowieka, tworzą regularne geometryczne kompozycje. To, co pokazuje ona w swoich pracach, to, można powiedzieć, swoiste proto-obrazy, które powstają bez intencjonalnego działania autora – wystarczy je tylko spostrzec w cywilizacyjno-naturalnym otoczeniu i zarejestrować.

Jej dzieła, drukowane na podłożu z tkaniny i eksponowane bez żadnych ram, mimo że powstają z użyciem standardowej dla fotografii technologii (aparat cyfrowy), nie są jednak klasycznymi kadrami fotograficznymi. Każdy z tych obrazów złożony jest z wielu (kilkunastu lub kilkadziesiątu) kadrów wykonanych aparatem ustawionym nie w pozycji jak do obserwacji widoku, ale jak do reprodukcji na stole – pionowo w dół. Aleksandra Mańczak reprodukuje w ten sposób, fragment po fragmencie, na przykład część chodnika lub betonowej drogi poprzrastanej roślinami; następnie montuje te kadry razem, by utworzyły wierny obraz fotografowanego obiektu. Całość obrazu, który powstaje tą metodą, nie jest już, wobec tego, klasycznym fotograficznym kadrem – „zdjętym” z widoku na wprost, „jak przez okno”. Ludzki wzrok nie może zobaczyć go w przedstawionej postaci, chyba, że obserwator zawiśnie w powietrzu w pozycji równoległej do powierzchni ziemi i spojrzy w dół.

Stosowana przez artystkę metoda tworzenia prac przeciwstawia się tradycyjnej konwencji obrazów fotograficznych, chociaż sama technika jest jak najbardziej standardowa. Widz, przyglądający się jej wielkoformatowym fotoobrazom, zostaje zdezorientowany, ponieważ nie potrafi zidentyfikować reguł optyki w obserwowanym widoku. Skoro rozpoznaje fotografię, poszukuje znanych mu zasad perspektywy i nie znajduje ich. Ma przed sobą, jak sądzi, kadr, ale taki, który zaprzecza własnym ontologicznym zasadom. To kadr, który mógłby powstać przy zastosowaniu jakiejś zupełnie nowej, nieznannej jeszcze technologii, pozwalającej uchwycić na obrazie rozległy widok bez efektu perspektywicznego skrótu.

Prace Aleksandry Mańczak, wykorzystując formę kadru, odwołują się do niej jedynie jako do prostokątnej formy obrazu-wycinka, z pominięciem widoku perspektywicznego. Tym samym prezentują podobne zredukowane rozumienie kadru, jakie obecne jest w twórczości Dróżdża i Śiguta: jako formy wycinającej obraz z widoku rzeczywistości.

Redukcja ta, powodująca zwrócenie szczególnej uwagi na granice kadru, sprawia, że sam kadr jako pojęcie zyskuje znaczenie symboliczne. Wskazując na fragment wycięty z widoku krawędziami kadru oraz jednocześnie na prostokątną płaską formę będącą synonimem obrazu, przywołuje to kluczowe dla sztuki pojęcie, jak i pojęcie samej sztuki. Obserwacja tego zjawiska uświadamia, iż wraz z rozwojem technicznych obrazów i asymilacją ich przez sztukę zmienia się

także nasze wyobrażenie, które wiążemy z tymi dwoma istotnymi pojęciami. Kiedy myślimy o obrazie i o sztuce, w naszym umyśle coraz częściej pojawia się fotograficzny kadr, nie zaś malowidło, jak to było jeszcze do niedawna. Ta zmiana oznacza także przesunięcie denotacji „obrazu” z jego znaczenia jako „picture”, czyli obiektu materialnego, w stronę „image” – obrazu mentalnego, któremu bliższy jest swoim charakterem fotograficzny kadr.

- 1 Hans Belting, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, Universitas, Kraków 2007.
- 2 *Słownik języka polskiego*, PWN, Warszawa 1996, s. 801.
- 3 *Słownik wyrazów obcych. Wydanie nowe*, PWN, Warszawa 1997, s. 508.
- 4 *Kadruj z głową. Poradnik dla użytkowników aparatów kompaktowych*, [autorzy m.in.:] Paweł Duma i Leszek Szurkowski, Nikon Polska Sp. z o.o., Warszawa 2008.
- 5 <http://www.ruszwyobraznie.pl/kadrowanie.php> dostęp 21 września 2012.
- 6 *Jak kadrować zdjęcia? Czyli słów kilka o prawidłowej kompozycji* <http://dofoto.pl/jak-kadrowac-zdjecia/> dostęp 21 września 2012.
- 7 *Wielki słownik wyrazów obcych PWN pod red. Mirosława Bańki*, PWN, Warszawa 2003, s. 583.
- 8 Carl Chiarenza, *Szkice do całościowej historii obrazowania*, „Obscura” nr 5, 1987, s. 23–24. Tak w polskim tłumaczeniu: „niewiarygodny dowód przywiązania” zamiast „dowód niewiarygodnego przywiązania”.
- 9 Rudolf Arnheim, *Sztuka i percepcja wzrokowa. Psychologia twórczego oka*, przekład Jolanta Mach, Gdańsk 2004, s. 272.
- 10 Martin Kemp, *Seen / Unseen. Art, Science, and Intuition from Leonardo to the Hubble Telescope*, Oxford University Press, 2006, s. 264.
- 11 Stanisław Dróżdź: 1939-2009. Poezji konkretnej tego artysty poświęcony jest w całości 10 numer „Dyskursu” (2010 rok). Prace można obejrzeć na stronie <http://www.drozdz.art.pl/>
- 12 Poezja konkretna to twórczość artystyczna na pograniczu poezji i sztuk pięknych; utwory są zarazem tekstem i obrazem. Rozwijała się na świecie, tworząc międzynarodowy ruch poezji konkretnej, od połowy lat 50. XX wieku do lat 70. Jednym z poetów-konkretystów był Václav Havel.
- 13 Prace Jiří’ego Šiguta dostępne są na stronie <http://www.artlist.cz/?id=551>
- 14 Prace Aleksandry Mańczak znajdują się na stronie <http://www.manczak.com.pl/>

Elżbieta Łubowicz

Images Cut out from Views: on the Symbolic Meaning of Frames

The key element in the form of photography is the frame. It reveals the potential for expression, which is still very little known. Because of the obvious fact, that still frame is manipulated, practitioners and theoreticians of photography do not give it due attention. However, it is in the process of manipulation, that the three dimensional views become flat pictures.

At the beginning of its history, photographs were different from paintings and graphic pieces because the new medium included cut-outs from views. Frames are the metonymy of photography. When it is used in a symbolic way, the photograph gains symbolic meaning.

This innovative way André Kertész photographs considered photographs in that innovative context. Frames became metaphors of the human life and the human perception of the world, which occurring in the segment of space - analogous to the frame.

Photo-frame is a symbolic sign and it shows a fragment cut from an entity. In this sense, photographs may also be used in transferred as elements of different forms of art. Stanislaw Drózdź (1939-2009) used photographs in that particular context. He produced his concrete poems from the elements of different texts. It was his original idea and was connected with the aesthetics of concrete poetry.

In conclusion: frames should be considered as specific forms in photographic art. They should not be only analyzed in the inter-disciplinary context.