

Maciej T. KOCIUBA

FOTOKOMPOZYCJE RYSZARDA HOROWITZA*

Obraz jako struktura holistyczna

Niewytrzymująca naporu klawiatura, skrzypce, których zerwane struny służą jako liny stabilizujące żagiel, nawa przybijająca do brzegu usłanego zdradliwymi skałami – wszystko to składa się na obraz tytanicznej konfrontacji między siłami natury a siłami kultury. Rzeźbiona główka powiększonych do skali małego okrętu skrzypiec, stanowiąca plastyczny zwornik, nawiązuje do rzeźbionych części dziobowych żaglowców, które budowano z drewna w siedemnastym czy osiemnastym stuleciu.

RYSZARD HOROWITZ – OSOBA I DZIEŁO

Andrzej Wajda powiedział kiedyś: „Myślę, że Horowitz dlatego się podoba w Ameryce, że te jego szaleńcze surrealistyczne poetyckie wizje są absolutnie racjonalne”¹. Stwierdzenie to idzie pod prąd wielu obiegowych opinii, które poniekąd kwestionują racjonalność dzieła Horowitza, wskazując głównie jego oniryczny i fantastyczny klimat, akcentując paradoksalność plastycznych konceptów autora oraz podkreślając emocjonalną „gęstość” jego fotogramów. Zdaniem autorów tego rodzaju opinii ciemną aurę emanującą z wielu prac fotografa należy interpretować głównie za pomocą metod psychoanalizy, uwzględniając traumatyczne przeżycia z jego wczesnego dzieciństwa.

„Zadziwicie mnie”² – powtarzał za Sergiejem Diagilewem Aleksy Brodovitch, nauczyciel i mentor adepta grafiki reklamowej w Pratt Institute Ryszarda Horowitza. Zadziwić i zaskoczyć widza, by nie mógł wyjść z podziwu – taką postawę zdaje się przyjmować polsko-amerykański fotograf, tworząc swoje dzieła. Efektowność stała się niejako trwałą cechą jego twórczości, można by się zatem zastanawiać, czy ciągła pogoń za nią nie prowadzi do efekciarstwa, które wszak osłabia wrażliwość odbiorcy i utrudnia mu przeniknięcie do ukrytych w głębi dzieła warstw i znaczeń. Znaczenia te nie ujawniają się przy pierwszym oglądzie prac, gdyż cała uwaga widza zostaje zaabsorbowana przez powierzchnię sugestywność przedstawienia.

* Autor wyraża podziękowanie Ryszardowi Horowitzowi za udzielenie zgody na wykorzystanie jego dzieł jako ilustracji do niniejszego artykułu.

¹ Cyt. za: *Ryszarda Horowitza portret na tle klasy*, oprac. M. Miller, w: J. Blair, R.A. Sobieszek, B. Kosińska, *Ryszard Horowitz*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe–Agencja Piękna, Warszawa 2000, s. 150.

² Cyt. za: A. G r u n d b e r g, *Brodovitch*, Harry N. Abrams Inc., New York 1989, s. 33.

Gaston Bachelard, francuski filozof poznania zajmujący się wyobraźnią poetycką, w swej epistemologii takie zakłócenie procesu poznawczego określał jako przejście „od oczu zdumionych do oczu zamkniętych”³. Oczy zdumione oznaczają tu sensualizm pierwotnego aktu poznania, oczy zamknięte – pierwsze, prawie zawsze fałszywe uogólnienie. Rzecz w tym, że nasze procesy poznawcze natrafiają na przeszkody stanowiące immanentną właściwość poznania⁴. Jedną z takich przeszkód jest właśnie fascynacja zmysłowym konkretem. Ulubionym przykładem Bachelarda, zaczerpniętym z historii koncepcji przednaukowych, były wyładowania elektrostatyczne. Postrzegano je początkowo jako piorun w mikroskali. Fascynacja rozładowującym się kondensatorem, towarzyszący temu trzask, błękitna iskra i specyficzny zapach nie sprzyjały przeniknięciu do ukrytej pod powierzchnią zjawiska istoty i odkryciu zasad rządzących ładunkami elektrostatycznymi ani ukształtowaniu pojęcia różnicy potencjałów. W ten sposób warstwa fenomenalna całkowicie przesłaniała warstwę noumenalną rzeczywistości.

Zatrzymanie całej uwagi na fenomenie i niemożność dotarcia do ukrywającej się za barwną zasłoną zmysłowości istoty zjawiska blokuje proces poznawczy tak na gruncie nauki, jak i w kontakcie ze sztuką. Tymczasem hermeneutyka dzieła sztuki, podobnie jak wartościowe poznanie naukowe, wymaga postawienia hipotez interpretacyjnych i – tym samym – zaangażowania myślenia opartego na pojęciach. Relację między poznaniem obrazowym a poznaniem pojęciowym bardziej wyczerpująco opisałem gdzie indziej⁵, ale warto podkreślić, że po pierwsze, poznanie pojęciowe i poznanie obrazowe w realnych procesach poznawczych nie stanowią ostrej opozycji i raczej uzupełniają się, są komplementarne, po drugie zaś, obrazy mają pewną przewagę nad pojęciami, gdyż mogą łączyć w sobie konkret z ogólnością, mają zdolność przekraczania horyzontu poznania konkretno-zmysłowego, mogą wyznaczać pewien powszechnik, celować w jakąś klasę abstrakcji. Aby jednak odsłonić w obrazach tę pojęciowość i abstrakcyjność, potrzebne są określone narzędzia hermeneutyczne, pozwalające odkryć racjonalność obrazów. Intuicja Wajdy o „absolutnej racjonalności” dzieł Horowitza wydaje się trafna, choć jej uzasadnienie nie jest proste.

Życie Ryszarda Horowitza to niezwykła epopeja z tragicznym początkiem i tryumfalnym finałem. Artystę charakteryzowały zawsze uczciwość i non-konformizm – tak w sztuce, jak i w życiu. Nigdy nie ulegał modom, wbrew naciskom zewnętrznego świata konsekwentnie poszukiwał własnej, oryginal-

³ G. Bachelard, *Kształtowanie się umysłu naukowego. Przyczynek do psychoanalizy wiedzy obiektywnej*, tłum. D. Leszczyński, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2002, s. 26.

⁴ Por. tamże, s. 39-51.

⁵ Zob. M. Kociuba, *Antropologia poznania obrazowego. Rola obrazu i dyskursu w poznawczym ujmowaniu świata*, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2010, s. 100-142 (rozdz. 4).

nej drogi; co więcej – od pewnego momentu sam wyznaczał trendy i znalazł duże grono naśladowców. W swoich poglądach pozostaje uczciwy i wierny prawdzie historycznej (nawet w tak drażliwych kwestiach, jak ocena postaci Władysława Szpilmana i Wiery Gran⁶). Sprawia wrażenie człowieka wolnego od wpływów ideologicznych, stereotypów kulturowych i etnicznych. W autobiografii, noszącej znamienity tytuł *Życie niebywale*⁷, i w licznych wywiadach niekiedy z sarkazmem wspomina, że gdyby nie przemilczał niektórych faktów ze swego życia, pewne osoby mogłyby ponieść bardzo przykre konsekwencje. Uważny czytelnik wspomnianej książki dostrzeże, że Horowitz niejednokrotnie doznał niesprawiedliwości, ale nie ma zamiaru o tym mówić. Wiele bolesnych spraw wielkodusznie przemilcza.

Te wstępne uwagi można by zatytułować „Życie i dzieło”, ale na temat losów Horowitza napisano już wiele, a i on sam przedstawił najważniejsze wydarzenia swego życia w autobiograficznej książce. Tytuł zawierający sformułowanie „osoba i dzieło” wydaje się bardziej odpowiedni, gdyż nawiązuje do tradycji personalistycznej, sytuując w centrum uwagi właśnie osobę, z jej wymiarami duchowym i psychicznym. Wymiary te w potocznej świadomości bywają zresztą zbyt łatwo utożsamiane. Osoba twórcy to coś więcej niż tylko wynik sumowania się kolejnych faktów, które złożyły się na jego historię. Należy pamiętać, że chociaż okoliczności życia stanowią tło rozwoju osoby – lepsze lub gorsze, bardziej lub mniej pomyślne i korzystne – to jednak kluczową rolę w tym rozwoju odgrywa autonomiczny, wolny podmiot, odnoszący się do owych okoliczności w niepowtarzalny sposób. Również osobowość twórcy nie stanowi tylko wypadkowej determinant życiowych, lecz jest oryginalna, w dużej mierze niezależna od prostej przyczynowości doświadczanych zdarzeń. Bez względu na to, jak ważne znaczenie miało dla Horowitza jego traumatyczne, wojenne dzieciństwo, błędem byłoby zatem sprowadzanie dokonań tego twórcy do efektów sublimacji przeżyć związanych z obozową traumą, koniecznością przystosowania się do nowej rzeczywistości kulturowej w Ameryce czy z żydowskim dziedzictwem zredukowanym do problematyki holokaustu.

Celem niniejszych rozważań będzie odkrycie zasad racjonalności obecnej w dziele Horowitza i udzielenie odpowiedzi na pytanie, jaka jest struktura znaczeń, które nadają tej twórczości spójność i jedność. Wizje fotografa mają

⁶ Zob. wywiad z Ryszardem Horowitzem przeprowadzony przez Joannę Stanisławską 28 listopada 2014 roku dla portalu Wirtualna Polska (*Ryszard Horowitz: nie jestem tak twardy jak Romek Polański, który chce zabrać dzieci do Oświęcimia*, <https://wiadomosci.wp.pl/ryszard-horowitz-nie-jestem-tak-twardy-jak-romek-polanski-ktory-chce-zabrac-dzieci-do-oswiecimia-6027698883637889a>).

⁷ Zob. R. Horowitz, *Życie niebywale. Wspomnienia fotokompozytora*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2014.

charakter surrealistyczny, a jednak źródło ich siły sytuuje się w głębi systemu znaczeń, w strukturze relacyjnej, dzięki której poszczególne elementy składowe tworzą organiczną całość.

CECHY DZIEŁA O CHARAKTERZE HOLISTYCZNYM

Twórczość Ryszarda Horowitza ze względu na stylistykę wizualną i swoisty konceptualizm zestawiana bywa z jednej strony z malarstwem belgijskiego surrealisty René Magritte'a, z drugiej zaś z dziełami Katalończyka Salvadora Dalego. Sam Horowitz nie akceptuje takich porównań. Jego dokonania artystyczne są wprawdzie głęboko zakorzenione w tradycji sztuki europejskiej (w szczególności malarstwa), mają jednak charakter całkowicie oryginalny i zawierają indywidualny przekaz, stanowią spójną, logicznie zaplanowaną i konsekwentnie skonstruowaną całość. Odkrywanie wzajemnie powiązanych elementów, które tę całość tworzą, nie jest zadaniem łatwym, ale trzeba je podjąć, aby zrozumieć dzieło Horowitza.

Wydaje się, że polsko-amerykański fotokompozytor w pewnym stopniu stał się ofiarą własnego sukcesu, ogromnego – podkreślmy – sukcesu komercyjnego. Jego uczestnictwo w kampaniach reklamowych wielu bogatych firm sprzedających luksusowe produkty budziło w środowiskach twórców i krytyków sztuki zarówno podziw, jak i zazdrość. W Ameryce granica między fotografią reklamową a fotografią artystyczną nigdy nie była ostra, w Europie jednak niekiedy pojawiały się opinie, że jeśli nawet prace Horowitza mają walor artystyczny i są w jakimś sensie sztuką, to nie jest to sztuka wysoka, ponieważ ma charakter użytkowy; fotografii tych nie można zatem uznać za dzieła sztuki *par excellence* – ich wartość ogranicza się jedynie do powierzchownej efektywności. Jakże mylny to pogląd!

Wiele prac Horowitza, stanowiących złożone całości, można określić jako dzieła holistyczne. Holistyczny charakter dzieła plastycznego, a w pewnej mierze także literackiego, można zdefiniować, wskazując na współwystępowanie pięciu własności czy też wymiarów powodujących, że dzieło to jest dobrze zintegrowane⁸. Inspirując się z jednej strony metafizyką całości i części pochodzącą od Arystotelesa, z drugiej zaś osiągnięciami psychologów poznania spod znaku Gestalt (takich, jak Max Wertheimer, Kurt Koffka czy Wolfgang Köhler), przyjmujemy, że dzieło plastyczne tworzące dobrą całość i dobrą postać ma charakter poliikoniczny, synchroniczny, przezierny, synoptyczny i synergiczny. Poliikoniczność oznacza, że jeden obraz zawiera w sobie wiele obrazów, które są wzajemnie ściśle powiązane. Percepcja takiego złożonego obrazu

⁸ Na temat założeń tej metody zob. K o c i u b a, dz. cyt.

dokonywa się momentalnie, jak gdyby z uchyleniem wymiaru czasu, inaczej niż w przypadku dyskursu, który zawsze rozciąga się w sekwencję znaków, słów i pojęć. Tę jednoczesność oglądu dzieła – a może nawet wglądu w dzieło – określić można jako synchroniczność. Jest ona możliwa dzięki temu, że obrazy składowe zawarte w dziele widzimy jak gdyby „na przestrzał”. Mają one zatem charakter przezierny, tworzą kilka częściowo transparentnych płaszczyzn, które po nałożeniu komponują się w całość. Synoptyczność natomiast polega na swego rodzaju intelektualnym współwidzeniu, na polisemii zorganizowanej najczęściej wokół jednego wiodącego sensu, który w hermeneutyce określano czasem jako *scopus*. Ostatnią z wymienionych własności stanowi synergia – aspekt energetyczny dzieła, powodujący, że interakcja poszczególnych obrazów i niesionych przez nie znaczeń wzmacnia siłę oddziaływania całości. Tak wygenerowana siła jest jednak czymś zupełnie innym niż zachwyty, który może pojawić się również na niższym poziomie percepcji, podczas obcowania z zawartym w dziele malowniczym, zmysłowym konkretem.

Wajda wykazał dobrą intuicję, mówiąc, że dzieła Horowitza tak bardzo się podobają, ponieważ są „absolutnie racjonalne” – nie zaś dlatego, że są barwne, zaskakujące czy efektowne wizualnie (choć posiadają również i te walory). Uzasadnienie tezy o racjonalności fotokompozycji nie jest jednak proste. Problem w tym, że aby do owej racjonalności dotrzeć, konieczny jest pewien wysiłek intelektualny i zastosowanie narzędzi, które ją odsłonią. Wiele wskazuje na to, że podejście holistyczne i metoda oparta na analizie pięciu wymiarów dzieła plastycznego mogą okazać się pomocne w ukazywaniu struktur i znaczeń konstytuujących dzieło Horowitza na poziomie obrazowym, ale zarazem na poziomie o wiele głębszym – pojęciowym.

FOTOKOMPOZYCJE JAKO OBRAZY HOLISTYCZNE

Należy podkreślić, że holistyczny model interpretacyjny nie został skonstruowany z myślą o interpretacji twórczości Horowitza, choć w odniesieniu do niektórych jego fotokompozycji można mówić o poliikoniczności w jej podstawowym i technicznym sensie, chciałoby się rzec – w znaczeniu niemal etymologicznym. W jednej kompozycji łączy on bowiem kilka fotografii lub tak konstruuje plany, że poszczególne przedmioty sprawiają wrażenie osobnych obiektów zestawionych za pomocą montażu. Poliikoniczność, wraz z towarzyszącą jej przeziernością i synchronicznością, występuje w wielu fotografiach Horowitza. Za jej najbardziej spektakularny przejaw w twórczości tego artysty można uznać fotokompozycję zatytułowaną *Alegoria I* (il. 1), dlatego w dalszej części rozważań zostanie ona poddana bardziej szczegółowej analizie.

Trzeba też pamiętać, że poliikonieczność może być realizowana na wiele sposobów. Na przykład w *Drzwiach Gnieźnieńskich* przyjmuje ona prostą formę narracji opisującej życie świętego Wojciecha za pomocą serii obrazów umieszczonych w porządku wertykalnym, który wyznacza chronologia, ale jednocześnie powiązanych relacjami horyzontalnymi, opartymi na pokrewieństwie semantycznym. Są dzieła, w których twórcy wykorzystują głębię perspektywiczną, aby na dalekim planie zaprezentować wydarzenia wcześniejsze, na bliższych późniejsze, a na planie pierwszym wydarzenie, które jest finałem całej sekwencji rozciągniętej w czasie. Widz, patrząc na jedno przedstawienie, może więc dzięki jego synchroniczności i przezierności uchwycić w jednym spojrzeniu strukturę i sens rzeczywistości przedstawionej. W literaturze obrazy odmalowane za pomocą słów także mogą zostać na siebie nałożone poprzez zastosowanie techniki zwanej retardacją. Technikę tę stosował już Homer, próbując maksymalnie skrócić i „zagaścić” opis bohatera. Na przykład opowieść o Odysie rozpoznanym przez Eurykleję po bliźnie na udzie zostaje przerwana po to, by ukazać bohatera jako nastolatka polującego z dziadkiem na dziki (kiedy to doznał rany), a w następnym obrazie – jako nowonarodzone dziecko, któremu dziadek nadaje imię. W kolejnych wersach eposu Homer powraca do opowieści wyjściowej. W filmie zabieg taki nazywany bywa retrospekcją i polega na celowym opóźnieniu akcji, dzięki któremu wiedza odbiorcy zostaje radykalnie poszerzona, co pozwala mu sprawniej dekodować dalszy rozwój przedstawionych wydarzeń. Istotne jest to, że czytelnik bądź widz nosi w pamięci i wyobraźni obrazy, za pomocą których interpretuje rzeczywistość przedstawioną w dziele.

Technika poliikonieczna stosowana bywa również w poezji: kilka obrazów nakłada się w taki sposób, by tworzyły strukturę polisemiczną i by poprzez synoptyczność uzyskać maksymalnie lapidarny przekaz. Już Arystoteles zauważył, że język metaforyczny polega na zestawianiu rzeczy odległych, ale pod jakimś względem podobnych⁹. W ten sposób mamy możliwość mówienia o czymś – i poznawania czegoś – w kategoriach czegoś innego. Klasyczny przykład stanowi porównanie „starość jest jak badyl”. Zestawienie to mówi coś nowego o starości, ukazując ją jako zeschlą, prawie pozbawioną życia roślinę. Retoryka nowość tę określi jako *tertium comparationis* – trzeci czynnik konstytuujący porównanie i stanowiący element wspólny. W podanym przykładzie wskazuje on na proces uwiędnięcia, dotyczący zarówno rośliny, jak i ludzi. W ten sposób dzięki sugestywnym obrazom wykreowanym za pomocą słów rozszerzamy wiedzę o przedmiocie, który opisywany jest w niekonwencjonalny sposób.

⁹ Por. Arystoteles, *Poetyka*, 1459 a, w: tenże, *Retoryka. Poetyka*, tłum. H. Podbielski, PWN, Warszawa 1988, s. 356.

Horowitz na różne sposoby zespala poszczególne obrazy składowe. W przypadku pracy zatytułowanej *Alegoria II* (il. 2) mamy do czynienia z przedstawieniem obrazu w obrazie – poliikoniczność polega tu na ukazaniu dwóch rzeczywistości. Fotogram przygotowany z okazji siedemdziesiątej rocznicy powstania w getcie warszawskim (il. 3), przedstawiający na czarnym tle oczy otoczone płomieniami, także ma charakter poliikoniczny, choć nie jest to dostrzegalne na pierwszy rzut oka. Wyłaniające się z głębokiej czerni i gorejące w diabolicznym ogniu oczy nie są „odbiciem duszy”, lecz lustrem dla rzeczywistości zewnętrznej. Odbijają to, na co patrzą. Po dłuższym wpatrywaniu się w źrenice zobaczymy stojącego na ulicy chłopca, w czapce, z uniesionymi do góry rękami: zdjęcie z getta warszawskiego, które zna chyba cały świat (il. 4).

Podobny zabieg formalny zastosował Horowitz w fotogramie *Jaguar – Wall Street Journal, 1984* skomponowanym jako reklama samochodu (il. 5). Pojazd widzimy w dużym zbliżeniu, od tyłu. Auto osobowe w kolorze czerwonym, z zapalonymi pomarańczowymi światłami i jasno oświetloną tablicą rejestracyjną, na której widnieje napis „Jaguar XJ-S”, zostało bardzo mocno skontrastowane z szaroczarnymi chmurami kłębiącymi się na niebie. Nie widać kół auta, co powoduje, że jak gdyby lewituje ono w absolutnie czarnej przestrzeni. Najważniejsze jednak jest to, co odbija się w tylnej szybie samochodu. Otóż widzimy w niej Manhattan z charakterystycznymi dwoma wieżami World Trade Center. Odbicie jest w zasadzie monochromatyczne, choć na horyzoncie można dostrzec jakby różowawą poświatę, resztkę odbłasku zachodzącego słońca. Wszystko odbija się wyraźnie, ale dominują odcienie szarości i czerni. W ten sposób otrzymujemy dość upiorny obraz, który ocieplany jest jedynie przez widok światła zapalających się w oknach i przez pozostawioną na tylnej półce samochodu gazetę – jedyny element pochodzący z wnętrza auta. Wizualna sugestywność fotogramu sprowadza się do ostrego kontrastu między jaskrawym światłem na karoserii a szaroczarnym tłem i obrazem miasta odbitym w szybie. Obraz miasta bardziej należy do zewnętrznej czerni niż do kolorowego auta. Lustrzana karoseria zresztą w swej górnej części też staje się monochromatyczna. Jej barwa sprowadzona jest do dwóch dominujących tonów: szarości udającej lśnienie (na przykład na dachu samochodu) i czerwonej czerni oddającej lustrzaną powierzchnię, która odbija całe światło w kierunku omijającym pozycję obserwatora.

Przywołując model postrzegania opracowany przez psychologię Gestalt, można powiedzieć, że fotokompozycja *Jaguar – Wall Street Journal, 1984* stwarza podobną trudność z określeniem, co jest tłem, a co figurą. Pierwsze spojrzenie jako element dominujący – figurę – ujmuje samochód, a tłem są kłębiące się chmury i czerń w dole fotografii. Po dłuższej chwili cała uwaga skupia się jednak na krajobrazie odbitym w tylnej szybie – to on stanowi

figurę, tłem zaś staje się kolorowy tył auta. Następnie, poprzez ruch wzroku ku górze, odbicie Manhattanu prowadzi do zafiksowania uwagi wzrokowej na chmurach, które tracą początkową funkcję tła i zaczynają przebijać się jako figura. To, co dzieje się dalej, można opisać krótko określeniem muzycznym: „da capo al fine”.

Patrząc na fotografię, ma się wrażenie, że to auto nigdzie nie jedzie, bo nie widać przed nim żadnej drogi. Obecnie trudno się oprzeć przypuszczeniu, że Horowitz uchwycił aurę grozy towarzyszącą zburzeniu World Trade Center 11 września 2001 roku. Problem w tym, że fotokompozycja powstała prawie dwudzieścia lat wcześniej. Mamy tu do czynienia z twórczym wykorzystaniem w jednym przedstawieniu dwóch obrazów – jest to więc przykład poliikoniczności w sensie dosłownym – tym ciekawszy, że kluczowy obraz stanowi odzwierciedlenie, odbicie, kopię rzeczywistości. Trudno ten obraz zinterpretować – wiąże się z nim rodzaj zagadki porównywalnej z odwróconym blejtramek przedstawionym przez Diega Velázqueza w *Pannach dworskich*¹⁰ (il. 6). Stojący za sztalugą malarz coś maluje, ale nigdy nie dowiemy się, co jest przedmiotem tego niewidocznego wizerunku. Horowitz, będąc doskonałym znawcą malarstwa zachodniego, w mistrzowski sposób nawiązuje do tradycyjnego motywu obrazu w obrazie, a także do motywu wtórnego obrazu odbitego w lustrze, szybie czy w źrenicy oka przedstawianej postaci. Taka struktura fotogramów skłania do stawiania pytań o relację zachodzącą między rzeczywistością, światem przedstawionym na zdjęciu i tym, co pozostaje refleksem, odbiciem rzeczywistości w obrębie świata prezentowanego. Te niejednoznaczne odniesienia będą powracały w wielu pracach Horowitza, przywołując problem realności i dynamicznie przesuwając granice między tym, co rzeczywiste, a tym, co tylko się takie wydaje.

„ALEGORIA I” INTERPRETACJA

Aby rozszyfrować strukturę i swoistą racjonalność tego fotogramu, powstałego w roku 1992, można przyjąć metodę holistyczną, sprowadzającą się do poszukiwania podstawowych elementów przedstawienia, które poprzez sieć wzajemnych odniesień formalnych i treściowych tworzą integralną całość. Owa całość jest tym bardziej spójna, im więcej wzajemnych odniesień zawiera.

¹⁰ Obraz namalowany między rokiem 1656 a 1657, obecnie znajduje się w Muzeum Prado w Madrycie.

W STRONĘ JEDNOZNACZNOŚCI

Dzieło Horowitza oczywiście nie jest tylko tym, co prezentuje w swej pierwszej – jakże bogatej – warstwie wizualnej, choć w czysto zmysłowym odbiorze przedstawienia fascynuje i zdumiewa. Przede wszystkim zauważa się niezwyklej dynamikę zdjęcia. Klawiatura fortepianu załamuje się na nabrzeżnych skałach wraz z falą, która ją niesie. Mężczyzna unosi kobietę, która rozpina żagiel zapisany nutami. Obie postaci tworzą coś na kształt żywego masztu stojącego na skrzypcach, które zamieniają się w okręt dobijający do brzegu. Tło stanowią groźnie kłębiące się chmury i niebo, w którego centrum prześwieca głęboki, czysty granat. Woda burzy się i napiera, krople rozpryskują się o skały, nieomal dosięgając stojącego przed fotokompozycją widza.

W wywiadzie udzielonym Grażynie Torbickiej¹¹ podczas wystawy zorganizowanej z okazji siedemdziesiątych piątych urodzin Horowitza artysta ujawnia, że *Alegoria I* została skomponowana z sześciu różnych zdjęć specjalnie wykonanych w celu umieszczenia ich w jednym obrazie. Zauważmy, że połączono je tak perfekcyjnie, iż nigdzie nie widać „szwów” – przenikają się i przechodzą w siebie tak płynnie, jak krople wody błyszczące na pierwszym planie.

Patrząc na fotokompozycję, widz rozumie, że ma ona charakter symboliczny, że jest znakiem celującym poza siebie, odsyłającym do treści i pojęć jedynie zasugerowanych przez warstwę obrazową. Jak wiadomo, pojęcie symbolu pochodzi od przedmiotu przełamanego na dwie części. Posiadacze tych części mogą się rozpoznać, składając je w całość. Andrzej Borowski we wstępie do *Ikonologii* Cesarego Ripy pisze: „*Symballein* znaczy po grecku «zbierać», «składać do kupy» owe dwa kawałki, które po złączeniu stają się znakiem tożsamości. Dlatego mianem symbolu określa się znak, który wiąże jakąś ideę (jak nazywał to Goethe) albo jakieś pojęcie (jak byśmy dziś woleli to określić) z obrazem pierwotnie od tego pojęcia czy idei odległym i niezależnym”¹². Wydaje się, że w przypadku *Alegorii I* schodzimy na jeszcze niższy, bardziej pierwotny poziom wewnętrznej struktury dzieła. Sześć różnych obrazów zostało tu bowiem zestawionych w taki sposób, że na mocy tego zestawienia zyskują one zupełnie nową tożsamość, stają się całością nowego typu. Ich przezierność i synchroniczność są tak doskonałe, że poliikoniczność przekracza horyzont swego zróżnicowania, fundując jedność przedstawienia na poziomie najgłębszym z możliwych – na poziomie materii, z której je uczy-

¹¹ Rozmowa odbyła się z okazji jubileuszowej wystawy prac Horowitza w Biurze Wystaw Artystycznych w Bydgoszczy (zob. Szczegółowa relacja z Festiwalu Sztuki Autorów Filmowych *Camerimage* w Bydgoszczy w programie Grażyny Torbickiej „Kocham kino”, <https://ninateka.pl/film/kocham-kino-23112014r>).

¹² A. Borowski, *Cesare Ripa, czyli muzeum wyobraźni*, w: C. Ripa, *Ikonologia*, tłum. I. Kania, Universitas, Kraków 1998, s. V.

niono. W ten sposób Horowitz łamie stereotypy i konstryuuje płaszczyznę dla zupełnie nowego znaczenia tego obrazu¹³.

W *Alegorii I* symboliczne odniesienia elementów obrazowych do idei czy pojęć też oczywiście funkcjonują, tworząc znaczące całości, mogą jednak prowadzić do rozbieżnych interpretacji. Warto przypomnieć, że słowniki, wskazując na różnicę między symbolem a alegorią, podkreślają wieloznaczność symboli i jednoznaczność alegorii. Klasycznym przykładem obrazu o charakterze alegorycznym może być *Wolność wiodąca lud na barykady* Eugène'a Delacroix¹⁴ (dzieło upamiętniające rewolucję lipcową z roku 1830, w wyniku której zde-tronizowano Karola X). Centralną postacią obrazu jest kobieta przedstawiona w półakcie, w prawej ręce trzymająca francuski sztandar, a w lewej karabin uzbrojony w bagnet. W dynamicznej pozie wspina się na barykadę usłaną trupami, wiodąc za sobą przedstawicieli różnych stanów. W ten sposób abstrakcyjna idea wolności została spersonifikowana i skojarzona z Marianną, kobietą we frygijskiej czapce, która jest nieoficjalnym symbolem Francji. Pojęcie ogólne zyskało dzięki temu walor konkretny i zostało ujednoznacznione przez atrybuty postaci – sztandar, karabin i czapkę. Ideę wolności ściśle powiązano z obrazem walki i skojarzono z koniecznością poniesienia śmierci w tej walce.

Poprzez tytuł – *Alegoria I* – Horowitz zdaje się sugerować poszukiwanie jednego, wiodącego sensu fotokompozycji. Widz musi zatem dokonać tego, co w hermeneutyce nazwano „alegorezą” – musi poszukiwać podstawowego, głównego i mocno osadzonego w kontekście kulturowym znaczenia obrazu. W ten sposób niejednoznaczna i płynna warstwa symboliczna powinna w interpretacji skryształizować się jako całość jednoznaczna. Wyrażając to samo w terminologii ujęcia holistycznego, można powiedzieć, że chodzi o wyznaczenie punktu szczytowego interpretacji. Ów scopus powinien scalać i organizować wszystkie znaczenia ujmowane w akcie intelektualnego współwzidzenia, które nazywamy widzeniem synoptycznym.

WARSTWY OBRAZU I WARSTWY SENSU

Wydaje się, że dzieło Horowitza zawiera kilka przenikających się warstw obrazowych, ale występuje w nim także symboliczne nałożenie kilku warstw semantycznych. Przywołajmy niektóre z nich, mając świadomość, że nie uda się w krótkim eseju wyczerpać ich złożoności.

¹³ Zob. G. B o r e l, *Photographie et publicité*, katalog wystawy, Centre de la Photographie, Genève 1991.

¹⁴ Obraz ten powstał w roku 1830, obecnie znajduje się w Luwrze.

Po pierwsze, narzuca się myśl, że poliikoniczny obraz przedstawia dwa konkurujące ze sobą porządki: porządek natury i porządek kultury. Siły przyrody reprezentowane są przez żywioły: ziemię, wodę i powietrze. Ogień wprowadzić nie występuje, ale wiatr, woda i ziemia, dynamicznie się ścierając, tworzą wrzący tygiel, poprzez który ukazana zostaje cała kruchość tego, co symbolizuje kulturę duchową, a w szczególności muzykę. Niewytrzymująca naporu klawiatura, skrzypce, których zerwane struny służą jako liny stabilizujące żagiel, nawa przybijająca do brzegu usłanego zdradliwymi skałami – wszystko to składa się na obraz tytanicznej konfrontacji między siłami natury a siłami kultury. Rzeźbiona główka powiększonych do skali małego okrętu skrzypiec, stanowiąca plastyczny zwornik, nawiązuje do rzeźbionych części dziobowych żaglowców, które budowano z drewna w siedemnastym czy osiemnastym stuleciu.

Po drugie, można zaryzykować tezę, że fotokompozycja Horowitza prezentuje w symboliczny sposób dwa rodzaje miłości. Usytuowany w centrum przedstawienia element wertykalny stanowią zmysłowo splecione ciała kobiety i mężczyzny. Tworzą one razem rodzaj masztu, umożliwiającego rozwinięcie żagla w postaci zapisanej nutami karty. Dzięki temu możliwe jest uchwycenie podmuchu wiatru nadającego ruch owemu układowi. Cały obraz przedstawiać może także Erosa kosmicznego w rozumieniu orfickim – poprzez swój dynamizm i energię ukazuje jakby światotwórczą siłę, dzięki której rzeczywistość wykluwa się z pierwotnego jaja, z pierwotnego zarodka.

Po trzecie, w fotokompozycji tej można dostrzec – i jest to być może kolejny jej sens symboliczny – wizualną ilustrację muzycznej formy klasycznego koncertu. Instrument solowy – skrzypce – ustawicznie przedziera się, konkuruje i przełamuje dominację wielogłosowej orkiestry, symbolizowanej przez klawiaturę fortepianu. Byłaby to warstwa semantyczna przenikająca dwie poprzednie, osadzona w tradycji pitagorejskiej, gdzie muzyczność i zarazem miara liczbową stanowiły znaki kosmicznego ładu.

Czego alegoria jest zatem ostatecznie fotokompozycja Horowitza? Jaki jest scopus tego przedstawienia ikonograficznego, do jakiej abstrakcji i do jakiego pojęcia ono odsyła? Otóż wiele wskazuje na to, że jest to alegoria, a zarazem apoteoza muzyki i sztuki w ogóle.

Podkreślić wypada, że tę skrótową prezentację wybranych warstw semantycznych w odniesieniu do modelu holistycznego powinno dopełnić ich ujęcie synoptyczne. Oznacza to, że owe warstwy należałoby uchwycić intelektualnie w relacjach i wzajemnych oddziaływaniach oraz osadzić w szerokim kontekście kultury zachodniej. Dobrym przykładem takiego „współwidzenia” może być zestawienie fotokompozycji z jej plastyczną i ideową antytezą – z obrazem *Tratwa Meduzy*¹⁵ (il. 8), namalowanym w roku 1819 przez Théodore’a Géricaulta.

¹⁵ Obraz obecnie znajduje się w Luwrze.

Obie kompozycje są do pewnego stopnia podobne, choć układ żagla, tratwy, a w szczególności postaci ludzkich jest różny. „Tratwa” Horowitza, mimo niebezpieczeństw, przybija jednak do brzegu, podczas gdy tratwa Géricaulta dryfuje na niespokojnym morzu i tylko ledwie widoczny na horyzoncie okręt może dawać nadzieję ratunku. Warto przypomnieć, że obraz namalowany przez francuskiego malarza stanowi artystyczną wizję autentycznego wydarzenia. W roku 1816 u wybrzeży Afryki rozbiła się na mieliźnie francuska fregata „Meduza”. Pasażerowie z fragmentów okrętu zbudowali tratwę i dryfowali, czekając na ratunek. Chcąc przeżyć za wszelką cenę, rozbitkowie dokonywali brutalnych mordów. W czasie sztormu spychali współtowarzyszy do wody, walcząc o bezpieczne miejsca na środku tratwy. Doszło też do aktów kanibalizmu. Wywołało to komentarze i dyskusje na temat granic, do których przekroczenia człowiek jest zdolny, by przetrwać.

Alegoria I, chociaż występują w niej elementy destrukcji symbolizowane przez zerwane struny skrzypiec czy rozsypującą się klawiaturę, stanowi apoteozę życia i twórczości. Wiele wskazuje na to, że fotokompozycja ta, poprzez ukrytą w niej antytezę – *Tratwę Meduzy* – w większym stopniu niż inne dzieła Horowitza odnosi się do tragedii holokaustu. Wydaje się artystyczną próbą przezwyciężenia piętna, które spoczęło na każdym, kto był ofiarą nieludzkiego systemu.

Kończąc omówienie tej pracy polsko-amerykańskiego twórcy, warto podkreślić, że synergicznie działające płaszczyzny sensu wzmacniają także jej ekspresję. Tak złożone dzieło staje się całością o uporządkowanej, wielowarstwowej strukturze, która umacnia jego racjonalność, a tym samym powoduje, że jest ono całością *par excellence*.

FOTOGRAFIA JAKO NARZĘDZIE KREOWANIA RZECZYWISTOŚCI

Wydaje się, że w odniesieniu do fotografii jako specyficznej formy przedstawiania rzeczywistości można ulec jednemu z dwu przeciwstawnych złudzeń. Z jednej strony można sądzić, że ze względu na samą technikę odwzorowywania świata fotografia jest mu szczególnie bliska i wierna. Nawet najdoskonalsze malarstwo realistyczne (jak Iwana Szyszkina przedstawienia lasu) czy iluzjonistyczne malowidła na tynku symulujące nieistniejące detale architektoniczne (na przykład freski w archikatedrze lubelskiej) nie oddają rzeczywistości w takim sensie, w jakim odwzorowuje ją zdjęcie wykonane za pomocą techniki, którą umożliwiła camera obscura. Kamera otworkowa bardzo szybko została wyposażona w soczewkę, co udoskonaliło obraz będący optyczną projekcją tego, co znajdowało się na zewnątrz. Horowitz ten rodzaj widzenia świata nazywa cyklopowym – rejestrowanym za pomocą tylko jednego oka. Już sam ten fakt może prowadzić do budowania innego złudzenia,

polegającego na przekonaniu, że fotografia stanowi autonomiczną, odrębną rzeczywistość i w istocie odległa jest od naturalnego – wytworzonego dwuocześnie – obrazu świata. Dzięki zastosowaniu różnych rodzajów obiektywów, odpowiedniemu usytuowaniu aparatu, oświetleniu poszczególnych obiektów, grze perspektywą i głębią ostrości można wykreować taką rzeczywistość, która nie ma wiele wspólnego z naturalnym postrzeganiem wzrokowym – stanowi raczej projekcję wyobraźni twórcy fotografii. Tak właśnie jest w przypadku Horowitza, którego fotografie zawsze mają charakter fotokompozycji. Szczególnie interesujące są jego wczesne fotogramy, skomponowane bez użycia komputera, nieprzetwarzane i niemodyfikowane cyfrowo. Mimo braku techniki komputerowej autor wielokrotnie zaskakiwał ekspresyjnymi efektami, które nie mają wiele wspólnego z realizmem i nie bez powodu kojarzone są z malarstwem surrealistycznym. Robert A. Sobieszek trafnie konstatuje, że w pracach Horowitza „nie tylko rzeczy nie całkiem są tym, czym wydają się być (tak naprawdę, nigdy tym nie były), ale to, z czym pozostają w związku, to, do czego się odwołują, to, co przedstawiają, może wręcz nie istnieć”¹⁶.

Jeszcze bardziej radykalne stanowisko w kwestii realizmu zajmuje Zbigniew Rybczyński, zdobywca Oscara za krótkometrażowy film *Tango*¹⁷ – twórca młodszego pokolenia, bliski jednak Horowitzowi ideowo. Mówi on, że byłoby wspaniale mieć techniczne możliwości uwolnienia się od „tak zwanego realizmu, który realizmem wcale nie jest”¹⁸, od rzeczywistości. „Bo rzeczywistość jest w nas – dodaje – a nie w «obiektywnym» świecie. Świat istnieje w naszej wyobraźni, w naszym doświadczeniu, we wspomnieniach, przypuszczeniach, obawach”¹⁹. Warto podkreślić, że Rybczyński komponuje swoje filmy, fotografując obiekty w różnych skalach, i składa je niczym z miniatur, tworząc zupełnie nową rzeczywistość. Dlatego może twierdzić, że w istocie fotografuje coś, czego nie ma. W ramach modelu holistycznego takie działanie nazywane jest poliikonicznością.

Tendencja, by ustanowić nowy rodzaj rzeczywistości, autonomiczną sferę częściowo niezależną od determinant, jakie niesie świat, cechuje nie tylko fotografików czy awangardowych filmowców – twórców posługujących się obrazami. Podobne dążenie poznawcze można odnaleźć na przykład w pismach Michela Foucaulta. W *Słowach i rzeczach*²⁰, analizując znaki i ich funkcje re-

¹⁶ Sobieszek, dz. cyt., s. 39.

¹⁷ Film animowany, 1980, scenariusz Z. Rybczyński.

¹⁸ *Uwolnić się od rzeczywistości* (ze Zbigniewem Rybczyńskim rozmawia Tadeusz Sobolewski), w: Zbigniew Rybczyński – *podróżnik do krainy niemożliwości. Wokół twórczości Zbigniewa Rybczyńskiego*, red. Z. Benedyktowicz, Instytut Sztuki PAN–Komitet Kinematografii, Warszawa, 1993, s. 130.

¹⁹ Tamże.

²⁰ Zob. M. Foucault, *Słowa i rzeczy. Archeologia nauk humanistycznych*, tłum. T. Komentant, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2000.

prezentowania, próbował on uwolnić relacje znakowe od tego, co strukturaliści nazwali „signifié”, a więc od tego, co oznaczane, a co zostało przeciwstawione „signifiant”, temu, co oznaczające. Foucault nazywał ten zabieg „tektonicznym przesunięciem”²¹, dokonującym się w masywie znaków. Znak miał być przede wszystkim przedmiotem reprezentującym samą zdolność i funkcję reprezentowania, jego odniesienie przedmiotowe stawało się drugorzędne i w całości miało się sytuować w uniwersum znaków. Stąd marzenie francuskiego post-strukturalisty, by przemawiał przez niego sam język. Filozof mógłby wówczas poddać się jego determinizmowi, mógłby unosić się swobodnie na fali autonomicznej rzeczywistości językowej²². Czyż współcześni fotokompozytorzy nie ulegają analogicznym pragnieniom w dziedzinie obrazów?

Warto jednak, zachowując zdrowy rozsądek, przywołać raz jeszcze myśl Gastona Bachelarda. Uznając naszą wyróżnioną i do pewnego stopnia autonomiczną pozycję w relacji do poznawanej rzeczywistości, podkreślał on jednak, że sami pozostajemy częścią owej rzeczywistości, a prawa, które odkrywamy w świecie, są też prawami, które zostały zdeponowane w nas samych²³.

GALICYJSKI SURREALIZM I AMERYKAŃSKIE SZALEŃSTWO

Charakteryzując swoje dzieło, Horowitz posłużył się określeniami „galicyjski surrealizm” i „amerykańskie szaleństwo”²⁴. Czy jednak rzeczywiście jego twórczość stanowi połączenie tych dwóch elementów? Bardziej odpowiednim określeniem byłby „galicyjski surrealizm” – „amerykańskie szaleństwo” wydaje się mniej adekwatne. Chociaż z fotokompozycji Horowitza emanują emocje, to jednak są to emocje w pełni kontrolowane. W owych artefaktach kulturowych wszystko zostało przemyślane, wszystko skomponowano za pomocą rozumu i wyobraźni, nie ma w nich elementów przypadkowych. Można nawet zaryzykować twierdzenie, że po wnikliwszej analizie fotogramy Horowitza jawią się jako chłodne emocjonalnie i zdystansowane wobec przedstawianej rzeczywistości, nawet wtedy, gdy jest to rzeczywistość bardzo dramatyczna. Warto wspomnieć, że artysta ten, tworząc swoje prace, zawsze zaczyna od

²¹ Tamże, s. 99.

²² Por. t e n z e, *Porządek dyskursu. Wykład inauguracyjny wygłoszony w Collège de France 2 grudnia 1970*, tłum. M. Kozłowski, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2002, s. 5-7.

²³ Por. G. B a c h e l a r d, *Złożona istota filozofii naukowej*, tłum. M. Kociuba, w: *Poznanie. Antologia tekstów filozoficznych*, red. Z. Cackowski, M. Hetmański, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław–Warszawa–Kraków 1992, s. 209.

²⁴ Takimi określeniami Horowitz charakteryzuje swoją twórczość w wielu wywiadach (zob. np. *Ryszard Horowitz*, <https://culture.pl/pl/tworca/ryszard-horowitz>).

rysunku, szkicu, planu. Zamyśl może ulec modyfikacji, zasadniczy koncept jednak zostaje zmateriałizowany w formie odręecznej grafiki.

Nauczyciel Horowitza w liceum plastycznym, do którego fotografik uczęszczał w Krakowie, wspomina, że wymagał od swych uczniów, by każdego dnia szkicowali co najmniej trzy rysunki. Pewnego dnia Ryszard Horowitz odmówił wykonania tego polecenia, twierdząc, że podjął decyzję, by poświęcić się fotografii, nie zaś malarstwu. Ostatecznie dał się jednak przekonać, że wykonywanie zdjęć także wymaga przygotowania planu, wyobrażenia sobie wszystkich elementów i zakomponowania całości, a do tego przydaje się umiejętność rysowania. Dzięki temu możemy dzisiaj śledzić projekty rysunkowe, które poprzedziły poszczególne realizacje, i mieć pewien wgląd w sam proces twórczy, prowadzący do ostatecznego rezultatu: zdjęcia. Na tej podstawie można stwierdzić, że praca Horowitza nad dziełem zaczyna się od – znajdującego wyraz w rysunku – wysiłku umysłu i wyobraźni, które już na tym wstępnym etapie dominują nad emocjami.

*

Powróćmy do punktu wyjścia tych rozważań. Czy surrealistyczne wizje Horowitza są w istocie całkowicie racjonalne? Odpowiedź twierdząca brzmi paradoksalnie, a jednak w odniesieniu do twórczości tego artysty trafia w sedno. Podjęta w niniejszym artykule próba ukazania racjonalnej strony dzieła polsko-amerykańskiego fotokompozytora może stanowić przyczynek do zrozumienia, jak działa owa skoncentrowana energia zawarta w głębi jego fotogramów. Za-uważmy, że jest to energia ukryta, która oddziałuje na widza nawet wtedy, gdy nie do końca jest on świadom mechanizmów ją kreujących. Ostatecznie okazuje się zatem, że zdjęcia Horowitza dlatego przyciągają uwagę i fascynują, nieomal hipnotyzując odbiorcę, że pod barwną powierzchnią obrazu kryje się racjonalny rdzeń, zbudowany z systemu doskonale ze sobą powiązanych warstw semantycznych. Warstwy te tworzą złożoną całość o charakterze polisemicznym, która zawsze zostaje jednak podporządkowana wiodącemu sensowi.

BIBLIOGRAFIA / BIBLIOGRAPHY

- Arystoteles. "Poetyka." In Arystoteles, *Retoryka. Poetyka*, translated by Henryk Podbielski. Warszawa: PWN, 1988.
- Bachelard, Gaston. *Kształtowanie się umysłu naukowego: Przyczynek do psychoanalizy wiedzy obiektywnej*. Translated by Damian Leszczyński. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2002.
- . "Złożona istota filozofii naukowej." Translated by Maciej Kociuba. In *Poznanie: Antologia tekstów filozoficznych*, edited by Zdzisław Cackowski and Marek

- Hetmański. Wrocław, Warszawa, and Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1992.
- Benedyktowicz, Zbigniew, ed. *Zbigniew Rybczyński – podróżnik do krainy niemożliwości: Wokół twórczości Zbigniewa Rybczyńskiego*. Warszawa: Instytut Sztuki PAN and Komitet Kinematografii, 1993.
- Borel, Gad. *Photographie et publicité* (katalog wystawy w Centre de la Photographie). Genève: 1991.
- Borowski, Andrzej. "Cesare Ripa, czyli muzeum wyobraźni." In Cesare Ripa, *Ikonomia*, translated by Ireneusz Kania. Kraków: Universitas, 1998.
- Foucault, Michel. *Porządek dyskursu: Wykład inauguracyjny wygłoszony w Collège do France 2 grudnia 1970*. Translated by Michał Kozłowski. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2002.
- . *Słowa i rzeczy: Archeologia nauk humanistycznych*. Translated by Tadeusz Komendant. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2000.
- Grundberg, Andy. *Brodovith*. New York: Harry N. Abrams Inc., 1989.
- Horowitz, Ryszard. *Życie niebywale: Wspomnienia fotokompozytora*. Kraków: Wydawnictwo Znak, 2014.
- (Horowitz, Ryszard, and Joanna Stanisławska) *Ryszard Horowitz: nie jestem tak twardy jak Romek Polański, który chce zabrać dzieci do Oświęcimia*. <https://wiadomosci.wp.pl/ryszard-horowitz-nie-jestem-tak-twardy-jak-rome-k-polanski-ktory-chce-zabrac-dzieci-do-oswiecimia-6027698883637889a>.
- Kociuba, Maciej. *Antropologia poznania obrazowego: Rola obrazu i dyskursu w poznawczym ujmowaniu świata*. Lublin: Wydawnictwo UMCS, 2010.
- Miller, Marek, ed. "Ryszarda Horowitza portret na tle klasy." In Jon Blair, Robert A. Sobieszek, and Barbara Kosińska, *Ryszard Horowitz*. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe and Agencja Piękna, 2000.
- Sobieszek, Robert. A. "Ryszard Horowitz: Z krainy czarów do przestrzeni cybernetycznej." In Jon Blair, Robert A. Sobieszek, and Barbara Kosińska, *Ryszard Horowitz*. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 2000.

ABSTRAKT / ABSTRACT

Maciej T. KOCIUBA – Fotokompozycje Ryszarda Horowitza: Obraz jako struktura holistyczna

DOI 10.12887/32-2019-2-126-10

Artykuł jest próbą interpretacji fotografii Ryszarda Horowitza. Autor tekstu stawia tezę, że dzieła fotografika są złożonymi strukturami tworzącymi zintegrowane całości. Wiele jego prac składa się z kilku elementów wizualnych w przemyślany sposób ze sobą zestawionych. Siła ich oddziaływania nie sprowadza się jedynie do efektu wizualnego, lecz tkwi głębiej, w złożonych relacjach obrazowych i semantycznych, które zachodzą między ich elementami składowymi. Autor artykułu stosuje własną, holistyczną metodę interpretacji,

polegającą na ukazaniu, w jaki sposób poliikoniczna, czyli złożona z wielu elementów kompozycja tworzy zintegrowaną całość. Taka hermeneutyka dzieła plastycznego Horowitza służyć ma ostatecznie odnalezieniu w jego twórczości racjonalnego rdzenia oraz systemu centralnych kategorii i znaczeń.

Słowa kluczowe: Ryszard Horowitz, fotografia, fotokompozycja, alegoria, symbol, obraz, poznanie obrazowe, holizm

Autor wyraża podziękowanie Ryszardowi Horowitzowi za udzielenie zgody na wykorzystanie jego dzieł jako ilustracji do niniejszego artykułu.

Kontakt: Zakład Logiki i Kognitywistyki, Instytut Filozofii, Wydział Filozofii i Socjologii, Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej, pl. Marii Curie-Skłodowskiej 4, 20-031 Lublin

E-mail: teodor@bacon.umcs.lublin.pl

Tel. 81 5372855

<https://www.umcs.pl/pl/adres-book-employee,1202,pl.html>

Maciej T. KOCIUBA – Ryszard Horowitz’s Photo-Compositions: The Image as a Holistic Structure

DOI 10.12887/32-2019-2-126-10

The article comprises an interpretation of Ryszard Horowitz’s photographic works. The author puts forward the thesis that Horowitz’s dreamscapes embrace complex structures which generate organic entities. His photographs are usually composed of deliberately juxtaposed visual elements. However, the appeal of these works cannot be reduced to their visual aspect, but it results from the complex pictorial and semantic relations obtaining among their component parts. Throughout his interpretation of Horowitz’s images, the author uses his holistic method of interpretation which consists in demonstrating how a polyiconic (multielemental) composition becomes an organic entity. The hermeneutic of Horowitz’s artworks ultimately enables a reconstruction of the rational core of his output, as well as that of the system of central categories and meanings the artist applies.

Keywords: Ryszard Horowitz, photography, photo-composition, allegory, symbol, image, pictorial cognition, visual cognition, holism

The author thanks Ryszard Horowitz for his kind consent to use his artworks as the visual material accompanying the present article.

Contact: Zakład Logiki i Kognitywistyki, Instytut Filozofii, Wydział Filozofii i Socjologii, Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej, pl. Marii Curie-Skłodowskiej 4, 20-031 Lublin, Poland

E-mail: teodor@bacon.umcs.lublin.pl

Phone: 81 5372855

<https://www.umcs.pl/pl/adres-book-employee,1202,pl.html>