

Adam Sobota

SZLACHETNOŚĆ TECHNIKI

artystyczne dylematy fotografii w XIX i XX wieku

Wrocław 2001

Spis treści

Wprowadzenie s. 5

ROZDZIAŁ PIERWSZY: TECHNIKA FOTOGRAFICZNA W XIX WIEKU I ZAGADNIENIA KREATYWNOŚCI

1. Filozoficzne interpretacje techniki a wartościowanie fotografii. s. 9
2. Sztuka wobec rewolucji przemysłowej w XIX wieku. s. 14
3. Powstanie fotografii oraz pierwsze opinie na temat artystycznego znaczenia techniki fotograficznej s. 18
 - 3.1. *Olówek Natury* Foxa Talbota jako pierwsza teoria fotografii s.22
 - 3.2. Fotografia jako medium totalne w ujęciu Hermanna Kronego s. 26
4. Wymagania artystycznego *mimesis* a fotograficzne odwzorowanie natury s.29

ROZDZIAŁ DRUGI: FOTOAMATORSTWO JAKO APOTEOZA PRYWATNOŚCI

1. Uwagi ogólne s. 44
2. Strategie i estetyka fotoamatorstwa s. 45
3. Początki fotoamatorstwa i jego cechy szczególne s. 51
4. Fotoamator w kręgu rodziny s. 54
 - 4.1. Dom Karola Stromengera otwarty przez fotografię s. 54
 - 4.2. Rodzina Edmunda Osterlofffa jako symbol świata idealnego idealnego s. 55
5. Podróże fotoamatora s. 57
 - 5.1. Wyprawa Konstantego Podhorskiego s. 58
 - 5.2. Dynamiczne życie Jana Fischera s. 59

ROZDZIAŁ TRZECI: PIKTORIALIZM JAKO JĘZYK FOTOGRAFA-

ARTYSTY

1. Koncepcje piktorializmu w historii fotografii przed rokiem 1890 *s. 61*
2. Piktorializm a rozwój fotoamatorstwa na przełomie XIX i XX wieku *s. 66*
3. Nowe poglądy na temat artystycznego znaczenia techniki fotograficznej w pierwszej połowie XX wieku *s. 75*
4. Piktorializm w latach pomiędzy I a II wojną światową – na przykładzie fotografii polskiej *s. 82*
5. Oblicza piktorializmu – na przykładach wybitnych polskich twórców *s. 86*
 - 5.1. Sublimacja fotoamatorstwa: Henryk Mikolasch *s. 86*
 - 5.2. Społeczna funkcja sztuki fotograficznej: Jan Bułhak i „fotografia ojczysta” *s. 89*
 - 5.3. Sztuka w czasie wolnym: Franciszek Groer jako fotograf *s. 93*
 - 5.4. Artysta i naukowiec: Witold Romer *s. 96*
 - 5.5. Twórcze niepokoje rzemieślnika: Władysław Bednarczuk *s. 96*
 - 5.6. Foto-grafika Edwarda Hartwiga *s. 102*

ROZDZIAŁ CZWARTY: NEOAWANGARDA I NOWE MOŻLIWOŚCI PIKTORIALIZMU

1. Znaczenie tradycji piktorializmu w fotografii polskiej drugiej połowy XX wieku *s. 105*
2. Innowacje w artystycznej refleksji nad fotografią – na przykładach wybitnych polskich twórców drugiej połowy XX wieku *s. 113*
 - 2.1. Zbigniew Dłubak: „znak pusty” pomiędzy techniką a kulturą *s. 114*
 - 2.2. Zbigniew Staniewski: kompleksowość fotografii *s. 118*
 - 2.3. Józef Robakowski: sprzężenia mechaniczno-biologiczne *s. 121*
 - 2.4. Jedność nauki, techniki i sztuki w rozumieniu Stefana Wojneckiego *s. 126*
3. Fotografia i cybermedia *s. 130*

ANEKS: SPECYFIKA KLASYCZNYCH TECHNIK PIKTORIALNYCH**Bromolej s. 137****Guma s. 138****Heliograwiura (fotograwiura) s. 138****Pigment s.138****Platynotypia s. 139****Przetłok s.139****Wtórnik s. 139****PRZYPISY s. 140****LITERATURA WYKORZYSTANA s. 153****Wprowadzenie**

Celem tej książki jest omówienie podstawowych założeń estetycznych, motywacji i zasad działalności artystycznej w dziedzinie fotografii. Przedstawiam poglądy na rolę techniki fotograficznej w sztuce, jakie pojawiały się w całej historii fotografii, oraz typowe strategie artystyczne wykorzystywane przez fotografów w XIX i XX wieku. Historię wynalazku fotografii ukazuję tylko w ogólnym zarysie, wybierając te fakty, które służą udokumentowaniu ważnych zagadnień estetycznych. Staram się przybliżyć czytelnikowi refleksję teoretyczną, jaka towarzyszyła twórczemu wykorzystywaniu fotografii w dziedzinach artystycznego rzemiosła, fotoamatorstwa, sztuki awangardowej i telemediów. Większość omawianych tutaj zagadnień sprowadzam do pojęcia fotograficznego piktorializmu.

Gdy mowa o piktorializmie, w historii fotografii najczęściej rozumie się przez to program estetyzacji fotografii, jaki pojawił się wraz z powstaniem fotoamatorstwa i święcił największe triumfy w latach około 1900-1914. Ale piktorializm ma też znaczenie ogólniejsze jako postulat przystosowywania fotograficznych rejestracji do podstawowych zasad rządzących artystycznym obrazowaniem, różnie urzeczywistniany w kolejnych okresach historii fotografii. Polskie określenie *piktorializm* pochodzi od angielskiego słowa *pictorial* (tj. obrazowy, malarski), a w polskim piśmiennictwie używano też wersji *pikturalivn*, od łacińskiego *pictura* (tj. obraz, malarstwo). Jednak wkrótce po pojawieniu się fotografii na sile przybierał także jej wpływ na malarstwo i nie można już było mówić o jednostronnej zależności. To oddziaływanie fotografii było jedną z przyczyn ostatecznego rozpadu estetycznego modelu malarstwa na wiele rywalizujących ze sobą koncepcji i form, tak że XX-wieczny piktorialista mógł się odwoływać zarówno do wzorów impresjonizmu i naturalizmu, jak i do symbolizmu czy ekspresjonizmu, a nawet do pewnych pomysłów awangardy. Nie było tym samym jednego stylistycznego wzoru malarstwa.

Władysław Tatarkiewicz ¹ wskazał, że mimo okresowych zmian kanon pojęć dotyczących sztuki od czasów starożytnej Grecji do XVIII wieku cechowało dążenie do zachowania daleko idącej zwartości. Dopiero później w koncepcjach estetycznych następowały zmiany umożliwiające alternatywne definiowanie sztuki, wysuwanie koncepcji apriorycznych, nie uwzględniających autorytetu tradycji, czy wreszcie pojawienie się opinii, że definicja sztuki nie jest możliwa, że każdy może być artystą, albo że wszystko jest sztuką. Omawiając różne postacie piktorializmu w fotografii, od lat czterdziestych XIX wieku do 2. połowy XX wieku, staram się więc ukazać złożoność tego zjawiska oraz jego usytuowanie

wobec dawnego i dzisiejszego stanu sztuki.

W ostatnim półwieczu napotyamy na coraz większe trudności w definiowaniu pojęcia piktorializmu. Fotograficzny piktorializm od początku opierał się na strategii kompromisu pomiędzy industrialną nowoczesnością a wielowiekowymi tradycjami sztuki, co do końca XIX wieku było postawą nowatorską. Jednak na początku XX wieku awangardowi artyści wysunęli koncepcję sztuki nowoczesnej, polegającą na radykalnym zerwaniu z tradycją. Sięgając także po medium fotografii, traktowali postawę piktorialistów w sztuce jako konserwatywną opozycję. Ale już w latach trzydziestych temu podstawowemu podziałowi towarzyszyły podziały w obrębie samego nurtu piktorialnego, gdzie fotografowie-artyci w różnym stopniu przyswajali sobie nowe wzory. Z czasem te ideowe opozycje zaczęły być coraz mniej czytelne przez estetyczne formy pojedynczych fotografii, natomiast najbardziej awangardowe postawy wyróżniały się operowaniem seriami fotografii, projekcjami, intermedialnymi instalacjami, czy adaptacją możliwości mediów elektronicznych.

Obecnie mocno jest już ugruntowane przekonanie, że przyszłość fotografii jest związana z rozwojem "cybermediów". To oczywiście prowadzi do pewnego paradoksu, ponieważ podstawowym dążeniem sztuki w cybermediach wydaje się być "delokalizacja"², czyli istnienie sztuki w formie emisji elektronicznych sygnałów odbieranych bezpośrednio (z założeniem interaktywności), przy rezygnacji z takiej zobiektywizowanej formy dzieła, jak np. odbitka fotograficzna. Najprawdopodobniej jednak wytworzy się stan pewnej równowagi, gdzie dziedzina fotografii, pobudzana do rozwoju przez impulsy ze strony cybermediów, zachowa też swoje klasyczne formy. Przydatna więc byłaby jakaś ogólna teoria obrazu, wsparta o dotychczasowe doświadczenia fotografii. Były już próby stworzenia takiej teorii, jak np. teoria obrazu impulsograficznego, którą wysunął Stefan Wojnecki, czy naukowa teoria informacji obrazowej, na którą powoływał się Marek Ostrowski. Teorie te są jednak jeszcze utopijnymi projektami, bo choć przewidują integrację nauki, sztuki i techniki na gruncie wspólnoty środków wyrazowych, to nie są zdolne do odpowiedniego oddania specyficznych motywacji różnego typu obrazów.

Wydaje się, że na razie większe nadzieje co do wypracowania odpowiednich metod interpretacji obrazów artystycznych, ich dawnych i nowoczesnych form, można wiązać z wszechstronnym badaniem rozwoju samej sztuki. Dotychczasowe interpretacje były zbyt obciążone konfliktami pomiędzy poszczególnymi strategiami sztuki. Współczesny amerykański filozof Arthur Danto⁴ sądzi, że objaśnianie jednych przejawów sztuki z punktu widzenia innych straciło już rację bytu, gdyż sztuka osiągnęła fazę posthistoryczną,

dochodząc do etapu rozwoju, gdzie może być wszystkim. Celebrowaniem tej sytuacji otwartości jest postmodernizm. Autor ten uważa więc, że dalszy krok należy do filozofii, gdyż filozofia jest czymś innym niż sztuka, a poszukiwanie wyjaśnień sytuacji otwartości jest postawą właściwą filozofii. Danto oczekuje w związku z tym takich filozofów, którzy stworzą filozofię z założeń, jakie przygotowała sztuka. Tutaj opisana jest ta część artystycznych założeń, które powstały na obszarze fotografii i które w większości wypadków można nazwać piktorializmem.

Jak wspominałem, dzisiaj jeszcze tak szerokie rozumienie piktorializmu może budzić opór. Dla wielu ludzi ten termin ma podobne konotacje jak "akademizm", czyli rozumiany jest jako forma historyczna, osadzona w dawnych kontekstach społecznych i sposobach wartościowania. Pouczający jest więc przykład opracowania Marii Poprzęckiej na temat akademizmu⁵, gdzie - po wnikliwym omówieniu historycznego formowania się akademizmu - autorka bez większego powodzenia starała się opisać też jego współczesne trwanie; bo chociaż nadal istnieją problemy akademickiego nuczania sztuki oraz instytucjonalnego wspierania pewnych elit artystycznych, to w grę wchodzi też mocno zmieniony społeczny kontekst sztuki. Dlatego przy opisie bardziej współczesnych zjawisk w fotografii, o ile nie wywodzą się one wprost z dawnego piktorializmu, rzadko używam tego pojęcia, a koncentruję się na charakterystyce nowych sposobów artystycznego wykorzystywania techniki. Z takich właśnie poszukiwań zawsze wywodziły się wszelkie nowe formy piktorializmu.

W swojej książce starałem się wykazać, że mechanizm obrazowania fotograficznego był w całej historii fotografii rozumiany jako pewna stała struktura, do której mogły się odwoływać postawy twórcze różnie interpretujące takie kwestie, jak natura, sztuka, istota poznania, mechanizm ludzkiej percepcji czy komunikacja wizualna. Zwracam uwagę na fakt, że istota techniki fotograficznej nie sprowadza się do optycznego automatyzmu przy utrwalaniu obrazów na światłoczułej powierzchni, ale obejmuje też możliwości nieograniczonego powielania obrazu, zmiany jego nośnika oraz łatwą dostępność tej formy przekazu, zarówno dla roli odbiorcy, jak i autora. Dlatego istnieje głęboki związek pomiędzy pierwszymi fotografiami i nawet najbardziej współczesnymi obrazami powstającymi w telemediach, a także zawsze istotne są dla percepcji fotografii wszelkie zmiany w poglądach na kreacyjne funkcje techniki.

Znaczenie powszechności fotografowania i odbioru fotografii sprawia, że wiele uwagi poświęciłem zagadnieniu fotoamatorstwa. Fotoamatorstwo jako zjawisko rzeczywiście powszechne pojawiło się dopiero w końcu XIX wieku, ale był to proces oczekiwany i

potencjalnie możliwy od samych początków historii fotografii. Techniczna specyfika fotografii, zapewniająca łatwość komunikowania w sferze publicznej i prywatnej, przez ruch fotoamatorski nadała nowy sens pojęciom kreacji oraz indywidualizmu artystycznego.

Przyjąłem metodę dokumentowania ogólnych konstatacji przykładami twórczości wybranych autorów, omawianych szerzej w obrębie każdego rozdziału. Z dwoma wyjątkami są to autorzy polscy. Często w historii sztuki przejawiała się tendencja do oddzielania problematyki estetycznej od biografii twórców czy kontekstu powstania dzieł. Jednak w wypadku fotografii prowadziłoby to do traktowania jej jako zubożonej kopii - bądź to natury, bądź malarstwa. Fotografia jest bowiem obrazem głęboko zapożyczającym się w gotowych formach wizualnych, a jej twórcza wartość powstaje dzięki indywidualnemu użyciu tego mechanizmu w konkretnej sytuacji. Indywidualne użycie nie jest tylko mechanicznym powtórzeniem, ale wyborem dokonywanym w konkretnej sytuacji, wyborem mającym wielostronne, kompleksowe odniesienia.

Powyższe problemy nie zostały do tej pory szerzej omówione w polskim piśmiennictwie, zwłaszcza w dłuższej perspektywie historycznej. Moją ambicją było dokonać ich wyważonej analizy, która mogłaby też być pomocna dla wyjaśnienia innych, pokrewnych zagaŹnień.

Opracowanie to powstało pierwotnie jako praca doktorska w Instytucie Filozofii Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Zielonej Górze. Dla celów publikacji zostało przeredagowane i nieco rozszerzone. Pragnę w tym miejscu serdecznie podziękować swojemu promotorowi, prof. dr hab. Janowi Kurowickiemu, za otwartość i cenne uwagi, które skłaniały mnie do pogłębienia rozważań w poszczególnych punktach i możliwie klarownego zaprezentowania omawianych problemów.

ROZDZIAŁ I

Technika fotograficzna w XIX wieku i zagadnienia kreatywności

1. Filozoficzne interpretacje techniki a wartościowanie fotografii

Fotografia od swoich początków była efektywnie wykorzystywana w różnych praktycznych dziedzinach życia, co zapewniało jej stały rozwój i ekspansję, niezależnie od często negatywnej oceny nowych zjawisk cywilizacyjnych przez teoretyków kultury. Filozoficzne interpretacje sensu techniki miały jednak wpływ przede wszystkim na możliwości artystycznego funkcjonowania fotografii, jak i na sposoby używania jej jako narzędzia badań naukowych. Faktem jest, że filozoficzne oceny techniki w okresie istnienia fotografii były mocno zróżnicowane i to zróżnicowanie odzwierciedlały też ówczesne formy sztuki, które w wielu wypadkach ignorowały nowe możliwości techniczne, i dlatego nawiązywały do rozwiązań z przeszłości bądź uciekały się do eklektycznej dekoracyjności. Stopniowo jednak w sztuce zaczęto uwzględniać skutki rewolucji przemysłowej, co dało o sobie znać poprzez estetykę tzw. funkcjonalizmu.

Wielokierunkowość tych reakcji oraz współistnienie różnych koncepcji, mimo okresowej dominacji niektórych, stało się trwałą cechą całego okresu w którym istnieje fotografia. Utrzymywanie się dawnych sposobów rozumienia związku sztuki i techniki, przy równoległym funkcjonowaniu nowych interpretacji, ilustruje dobrze m.in. dziedzina muzealnictwa. Muzea sztuki, które w powszechnie znanej dzisiaj formie zakładane były od początków XIX wieku, w znacznej mierze do tej pory kultywują koncepcję „świątyni sztuki”, której ideę wywodzi się aż od świątyń starożytnego Akropolu. W koncepcji tej przyjmuje się klasyczną zasadę jedności form architektury, malarstwa i rzeźby, wobec której wszelkie innowacje wynikające z rozwoju techniki traktowane są co najwyżej jako mniej istotne dodatki. Taka koncepcja była konsekwencją myśli filozoficznej, obecnej m.in. w poglądach Hegla, głoszącej wyczerpanie się misji sztuki jako reprezentanta nowoczesności, w związku z czym właściwym miejscem dla sztuki stawało się muzeum (nawet w sensie mauzoleum), podczas gdy nowoczesność miała być reprezentowana przez pragmatyzm produkcji przemysłowej i (ewentualnie) przez filozoficzne interwencje w praktykę społeczną.

Równolegle do muzeów sztuki zaczęły też powstawać muzea dedykowane specjalistycznej wiedzy, skupiające uwagę publiczności m.in. na wszelkiego rodzaju

wytworach technicznych (np. sprzęt gospodarstwa domowego, maszyny i narzędzia rolnicze, samochody, samoloty, etykiety zapalczane, fotografie, itd.), zarówno dla celów edukacji historycznej, jak i dla gloryfikacji tylko im właściwych walorów estetycznych.¹ W tej dziedzinie dawało znać o sobie nowe rozumienie estetyki, które było skutkiem specjalizacji i unaukowania różnych dziedzin życia. Zjawisko to stało się wyraźnie widoczne od początków XIX wieku, przez co stopniowo utrwał się pogląd, że każda dziedzina ma swój autonomiczny system wartościowania, odpowiadający regułom jej funkcjonowania. Taka autonomia skłaniała też do przekonania o estetycznej równorzędności poszczególnych dziedzin, a więc i o możliwości sięgania po splendory przynależne niegdyś tylko wąsko rozumianym sztukom pięknym.²

Artyści, którzy nie chcieli się zgodzić z filozoficzną diagnozą o końcu sztuki, poszukiwali możliwości jej odnowy, zarówno poprzez gloryfikację idealistycznie rozumianej natury, jak i poprzez łączenie losów sztuki z technicznym postępem. W pierwszym przypadku ich dzieła były szybko akceptowane w tradycyjnych muzeach sztuki, w drugim przypadku musiały raczej poczekać na powstanie muzeów sztuki nowoczesnej (takich jak Museum of Modern Art w Nowym Yorku, założone w r. 1929}. Status tych nowych muzeów w opinii wielu ludzi mieścił się pomiędzy muzeami sztuki dawnej a muzeami techniki. Takie ambiwalentne odniesienie w symboliczny sposób wyraził m.in. Jerzy Janisch w fotomontażu pt. *Akt i samochód*, stworzonym około r. 1930, gdzie zestawił reprodukcje starożytnego posągu Afrodyty, który w otwartym brzuchu ujawnia ludzkie wnętrze, i samochodu. Jest to estetyczne zrównanie, ale takie, gdzie element przeciwstawności także odgrywa istotną rolę. Kwestia wartościowania nowych zjawisk pozostawała więc niejednoznaczna, a to rzutowało na pozycję tych form sztuki, które wyrażały akceptację dla zmian wywołanych przez rewolucję przemysłową.

Różnice w sposobach rozumienia związku sztuki i techniki wynikały przede wszystkim z przyjęcia filozoficznej wykładni techniki jako czynnika, który albo uznaje się za zewnętrzny wobec ludzkiej natury, albo też traktuje się jako jej część, podobnie jak to jest w przypadku sztuki. Jednak w tych interpretacjach nie występował nigdy prosty podział dychotomiczny, ponieważ w różnych teoriach filozoficznych przy ocenie techniki w grę mogą wchodzić jeszcze inne czynniki (jak interpretowanie stosunku natury i kultury).

Za klasyczną filozoficzną koncepcję techniki uchodzi ta, która ma swoje źródło w filozofii Arystotelesa. Technika (którą obejmowała wprowadzona przez filozofa kategoria *techne*) była dla niego czymś zewnętrznym wobec istoty człowieka. Była przy tym czynnikiem neutralnym, stanowiącym tylko środek dla osiągnięcia różnych celów, tak że

dopiero ranga tych celów określała wartość techniki. Arystoteles umieszczał w obrębie kategorii *techne* także sztukę, którą definiował jako „trwałą dyspozycję do wytwarzania zgodnego z trafnym rozumowaniem”.³ Tak więc sztuka, skojarzona z techniką, stała dla niego dosyć nisko w hierarchii filozoficznych wartości i była podporządkowana mądrości praktycznej oraz czynnościom o charakterze moralno-intelektualnym. Co prawda Arystoteles odróżniał technikę w sensie narzędzi od techniki jako umiejętności i dopuszczał różne jej wartościowanie, w zależności od stopnia powiązania jej ze sferą ogólnych idei i od spełniania funkcji nie związanych bezpośrednio z koniecznością praktyczną. Jednak pod wpływem jego teorii sztukę lokowano przez długi czas w sferze rzemiosła. Stąd w późniejszych stuleciach awans sztuk plastycznych na skali społecznych wartości w dużym stopniu zależał od możliwości oddzielenia sztuki od kategorii techniki, aby nie była łączona z wszelkim rękodzielnictwem. I tak renesansowi malarze, aby odróżnić się od zwykłych rzemieślników, starali się zwrócić uwagę odbiorców sztuki na matematyczne podstawy i filozoficzne znaczenie perspektywy stosowanej w swoich obrazach, oraz na oryginalność ich ideowego programu. To dążenie do odłączania kategorii sztuki od techniki oraz czynności praktycznych przybierało z czasem na sile, szczególnie w okresie romantyzmu, i w momencie pojawienia się fotografii stało się istotnym czynnikiem wpływającym na wartościowanie tego wynalazku.

Co prawda obraz fotograficzny, z uwagi na sposób swojego powstawania, wydaje się doskonale odpowiadać powodom, dla których w starożytności kojarzono ze sobą technikę i sztukę, ale - jak to wskazał Jan Kurowicki ⁴ - fotografia nigdy nie przystawała do sformułowanej przez Arystotelesa koncepcji *techne*. Pozornie fotografia odpowiada arystotelesowskiemu kryterium sztuki, czyli zastosowaniu trafnych formuł wytwarzania i zasad *mimesis*, ale fotograficzne formuły, jak podkreśla Kurowicki, okazały się nazbyt zmienne i dlatego nie mogą odzwierciedlać prawdy o rzeczywistości w takim istotnościowym sensie, jaki dla kategorii *mimesis* przewidział Arystoteles. O odmienności fotografii od zasad starożytnego *techne* przesądzały więc przede wszystkim dynamiczny i wieloraki kontekst współczesności, relatywizujący przekazy i pozbawiający je tchnienia *sacrum*, które przenikało sztukę dawnych epok. Kurowicki przyłącza się bowiem do tych teoretyków, którzy traktują fotografię jako czynnik ostatecznej desakralizacji obrazu rzeczywistości, w której technika tworzy dysonanse w stosunku do nawyków kulturowych.

Rozwijająca się wielotorowo w XIX i XX wieku myśl filozoficzna stworzyła zróżnicowane interpretacje zagadnienia techniki. Przykładowo przytoczę klasyfikację tych interpretacji, jakiej dokonał współczesny amerykański filozof techniki Don Ihde.⁵ Wyróżnił on pięć grup filozoficznego podejścia do problemu techniki, które w różny sposób

konfigurują odpowiedzi na pytania o stopień jej neutralności wobec ludzkiej natury oraz charakter opozycji natury i kultury. Żadna z tych grup nie jest jednolita w swoich poglądach, prezentując szereg wariantów swych głównych założeń.

Według Ihde'a, pierwsza grupa współczesnych stanowisk filozofii wobec techniki wywodzi się z marksizmu. Technika jest rozumiana przez tych filozofów jako stan środków produkcji w określonej sytuacji społecznej, ważna jest też dla nich kwestia alienacji pomiędzy twórcą a jego wytworami, oraz dystans pomiędzy ludzkością a przyrodą. W tej grupie przeważa rozumienie techniki jako czynnika nieneutralnego. Do drugiej grupy Ihde zalicza „teo-egzystencjalistów” (np. Mouniera), którzy łączą światopogląd religijny z nurtami egzystencjalizmu. Technika jest tutaj interpretowana jako czynnik nieneutralny, wdzierający się jak intruz pomiędzy ludzkość a jej istotę. Trzecia grupa obejmuje przedstawicieli filozofii analitycznej (np. badacze sztucznej inteligencji, dla których technika zazwyczaj jest neutralna, a umysł ludzki jest rodzajem maszyny bliskiej mechanistycznie rozumianej przyrodzie). Dominują tutaj teorie nacechowane utopijnością i optymizmem. Czwartą grupę tworzą przedstawiciele filozofii stosowanej, w tym wielu filozofów nauki. Zajmują się oni głównie społecznymi skutkami techniki, traktując ją samą jako czynnik neutralny. Piątą grupę Ihde określa jako fenomenologów, a za pioniera takiego stanowiska uważa Martina Heideggera. Technika jest przez nich uznawana za czynnik nieneutralny, ale może to mieć zarówno negatywny, jak i pozytywny sens. Fenomenolodzy traktują często technikę jako formę życia lub postać bycia, czyli uznają ją też za drogę poznania istotnościowego.

Stanowisko tej ostatniej grupy bywa przeciwstawiane tradycyjnemu ujęciu techniki (jak u Arystotelesa) głównie z powodu niemożności odróżnienia we współczesnym świecie techniki jako takiej od współtworzących ją zastosowań. Jest to też powód złożonego stosunku do techniki, jaki można odczytać m.in. w licznych publikacjach Martina Heideggera.⁶ Z jednej strony uważa on, że technika może być dla człowieka największym niebezpieczeństwem, ponieważ traktuje świat władczo i agresywnie, narzuca człowiekowi przedmiotowe traktowanie samego siebie, a także maskuje te swoje cechy. Pozostaje ona w służbie ideologii bezwzględnego utilitaryzmu, którą Heidegger nazwał „produktywistyczną metafizyką”. Jednak Heidegger nie zmierza do oddzielenia czy marginalizacji techniki w refleksji nad ludzkim bytem, ale chce przeniknięcia jej tym samym rodzajem spojrzenia. Pisząc o przewyciężeniu (przebozeniu) techniki, ma na myśli znalezienie wspólnej płaszczyzny dla ludzkiej natury i techniki, gdyż istota odkrywania wyraża się w nich na równych prawach. Stanowisko, jakie wobec techniki zajął Martin Heidegger, jest bliskie sposobom myślenia o technice fotograficznej, jakie reprezentowali przede wszystkim wybitni

twórcy w tej dziedzinie. „Humanizacja” techniki była dla nich jedyną drogą dla uzasadnienia artystycznych aspiracji. Ale i oni nieraz ulegali presji sprzecznych ocen, to poddając się kultowi techniki, to zaprzeczając jej wewnętrznej logice. Przykładowo, niektórzy współcześni zwolennicy sztuk telematycznych, które w pewnej mierze można traktować jako rozwinięcie techniki fotograficznej, forsują przekonanie o misji nowych mediów polegającej na pełnym podporządkowaniu biologii ludzkiego ciała spreparowanym elektronicznym bodźcom. Jest to z pewnością jedno z tych niebezpieczeństw, przed którymi przestrzegał Heidegger.

Współczesna sytuacja głębokiego przeniknięcia życia przez technikę zdaniem wielu komentatorów tego zjawiska stwarza potrzebę przewycięzania poglądu o dualizmie ludzkiej natury i techniki, który wynikał z tradycyjnych ujęć zagadnienia techniki. Ten dualizm silnie wpływał na przekonania co do naturalności bądź konwencjonalności obrazu fotograficznego.⁷ Mechanistyczne teorie natury i procesów percepcji powodowały, że w XVII wieku wskazywano na analogie pomiędzy ludzkim okiem a *camera obscura* (ciemnią optyczną). Robił to już Johannes Kepler, a po nim Kartezjusz, który w roku 1637 opisał eksperyment z rozciętym okiem wołu umieszczonym w okiennicy. Światło słoneczne przedostając się do wnętrza, rzutowało obraz na umieszczony po drugiej stronie papier. Ta analogia zyskała duże znaczenie dla filozofii percepcji. Oko, utożsamiane z przyrządem optycznym, oddzielono w tych teoriach od umysłu, co odpowiadało założeniu dychotomii ciało □ dusza, czy ciało □ świadomość. Na takiej dychotomii opierała się pozytywistyczna metoda naukowego wykorzystywania fotografii, traktująca ją jako medium przezroczyste (obiektywne). Skutki takiego poglądu uderzały oczywiście w artystów-fotografów, którzy musieli nieustannie zapewniać, że przy pomocy kamery są w stanie wyrazić impulsy własnej psychiki.

Stopniowo jednak w teorii percepcji przewagę zyskiwał pogląd o konwencjonalności obrazów fotograficznych, co dobitnie wyraziło wiele publikacji z lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku (m.in. teksty N. Goodmana, V. Burgina, M. Herskovitsa, A. Sekuli). Dla tych teoretyków fotografii szczególnie inspirująca była semiologiczna teoria Ferdinanda de Saussure’a mówiąca o arbitralnej naturze znaków. Okazało się jednak, że takie stanowisko nie rozwiązuje bynajmniej teoretycznych problemów związanych z techniką fotograficznego obrazowania, stwarza natomiast nowe problemy, związane z interpretacją fotografii jako języka. Interesujące rozwiązanie tego dylematu zaproponował Terrence Wright⁸ stwierdzając, że teoria fotografii, do której warto by się odwołać, musi porzucić opozycję naiwnego realizmu i konwencjonalizmu, ponieważ w fotografii zgodność z rzeczywistością i konwencje obrazowe nie stoją wobec siebie w opozycji, lecz współdziałają w tworzeniu systemu przedstawienia. Przede wszystkim należy uwzględnić fakt, że percepcja

jest procesem dynamicznym, obejmującym naraz różne aspekty rzeczywistości, gdzie fotografia dostarcza tylko próbki danych, w oparciu o które obserwator dokonuje interpretacji. Wright odwołuje się do teorii percepcji Jamesa Gibsona, który odrzucił pogląd, że powstający na siatkówce oka obraz stanowi podstawę dla percepcji wzrokowej, a także zakwestionował sugerowanie jego analogii z fotografią. Jednakże Wright stwierdza, że fotografia w zasadny sposób wywołuje w nas jednocześnie świadomość realizmu i nierealizmu, stwarzając tym samym napięcie, które stanowi sedno przedstawienia fotograficznego. Tak więc fotografia jest doskonałym przykładem tego, jak technika, nie sprowadzając się wyłącznie do roli narzędzia, może inspirować refleksję zarówno nad naturą świata jak i nad ludzką świadomością.

2. Sztuka wobec rewolucji przemysłowej w XIX wieku

W XIX wieku problem relacji pomiędzy techniką i kulturą nabrał jakościowo innego charakteru, niż miało to miejsce wcześniej. Jak stwierdził Pierre Francastel: „Dopiero między rokiem 1800 a 1850 ludzie zdali sobie sprawę ze swego wejścia w nowy system oddziaływania na materię. Jak zawsze, odkrycia tego dokonano jednocześnie we wszystkich dziedzinach. Wówczas pojawiła się idea, lub jeśli kto woli, mit maszyny.”⁹ Zachwianiu uległo wtedy wielowiekowe, względnie stabilne usytuowanie techniki w kulturze, gdzie dotychczasowe formy techniki niemal wyłącznie wiązały się z pracą ręczną oraz szarmonizowane były z tradycyjnymi sposobami życia i wartościowania. Zaczęto wówczas akcentować nieuchronność konfliktu pomiędzy sztuką a techniką, chociaż podejmowano też wysiłki dla pogodzenia ze sobą tych dwóch dziedzin. Rzecznikami kompromisu byli zwolennicy fotografii, którzy mogli już wskazać na liczne korzyści płynące ze związków wartości techniki i sztuki.

Wielka Wystawa w Londynie w roku 1851, która była pierwszym ogólnoświatowym przeglądem osiągnięć nowoczesnej cywilizacji, uświadomiła wielu obserwatorom zakres zmian wywołanych przez rewolucję przemysłową i skalę spowodowanych przez to problemów. Nowe wynalazki techniczne (z samej tylko dziedziny fotografii w tym roku zademonstrowano po raz pierwszy sprzęt do stereoskopii, kolodionowe negatywy i teleobiektyw) otwierały perspektywę szybkiej i taniej produkcji wszelkich dóbr, ale jednocześnie ewidentny był bardzo niski estetyczny poziom tej produkcji. Gottfried Semper w tekście z 1852 roku, komentując efekty tej wystawy, zauważył, że artyści-akademy nie są w

stanie zaaplikować swojej sztuki do rozwijających się nowych form wytwórczości i stwierdził, że akademie sztuki, bezradne wobec wyzwania nowych czasów, są niczym więcej jak instytucjami dobroczynnymi dla zatrudnionych tam profesorów.¹⁰ Wtórował mu Henry Cole, jeden z organizatorów wystawy, który uważał, że tradycyjne zasady smaku estetycznego muszą ustąpić pod presją nowych możliwości techniki, wzrostu produkcji, oraz poszerzania się wiedzy o świecie, i że wyzwoli to twórczego ducha ludzkości z okowów urzeczenia historią. Dla zaradzenia tej sytuacji formułował wstępne zasady funkcjonalizmu, ale minęło jeszcze kilka dziesiątków lat, zanim zmaterializowały się one w wyraźnie dostrzegalnym stopniu. W połowie XIX wieku dostrzeżono jednak zagrożenia wynikające z głębokiego rozziwu pomiędzy charakterem produkcji maszynowej a twórczością artystów, którzy generalnie byli w opozycji wobec technicyzacji i sztuki użytkowej.¹¹

Historycy cywilizacji, tacy jak Lewis Mumford,¹² sądzą, że postawy w sztuce manifestujące się od końca XVIII wieku, a określone mianem romantyzmu, pojawiły się jako sprzeciw wobec roszczeń tzw. utylitarystów, którzy kierowali się ideałami przemysłowymi i handlowymi. Dla utylitarystów o wartości wytworów przemysłowych przesądzała już tylko ich nowość. Wierzyli we wszechmocną naukę oraz w nieograniczony postęp stymulowany przez wynalazki, które zapewniały też zyski i władzę. Największą przeszkodą były dla nich tradycyjne ideały życia feudalnego i cechowego, reprezentowane przez instytucje i nawyki myślowe, które utrudniały postęp i przemiany. Natomiast romantyzm □ jak napisał Mumford □ usiłował przywrócić humanistycznym wartościom centralne miejsce w nowym układzie, protestując tym przeciwko nadmiernemu wywyższeniu maszyny i absolutyzowaniu jej walorów. Najbardziej charakterystycznymi przejawami tej romantycznej reakcji był kult historii (zwłaszcza średniowiecza) o cechach nacjonalizmu, kult przyrody oraz kult prymitywu. W tym samym okresie pojawił się też kult samotnej osobowości, zwłaszcza artysty.¹³

Nikolaus Pevsner stwierdził, że poczucie wyjątkowej pozycji artysty (jakie demonstrowali np. Michał Anioł czy Leonardo da Vinci) aż do końca XVIII wieku było zjawiskiem stosunkowo rzadko spotykanym. Wkrótce jednak sytuacja się zmieniła: „Pierwszy Schiller sformułował filozofię sztuki, czyniącą z artysty najwyższego kapłana w świeckim społeczeństwie. Podjął tę myśl Schelling, a po nim Colridge, Shelley i Keats. Poeci, zdaniem Shelleya, są ‘nieuznawanymi prawodawcami świata’. Artysta przestał być rzemieślnikiem, sługą, stał się teraz kapłanem. Ewangelią jego powinna być ludzkość albo piękno, piękno jednoznaczne z prawdą (Keats), piękno będące ‘najpełniejszą z możliwych jednością życia i formy’ (Schiller).”¹⁴ Artysta romantyczny nie chciał więc być rzemieślnikiem, ale zarazem

gardził nowoczesnością opartą na kulcie maszyny. Tęsknił do epoki średniowiecza, kiedy to starożytna koncepcja *techne* jeszcze spajała działalność rzemieślniczą i sztukę, ale doświadczał skutków rozpadu tej koncepcji, co wynikało m.in. ze zmian w mecenacie sztuki i z coraz większej anonimowości jej odbioru. Od XVIII wieku artyści stawali się coraz bardziej wyizolowaną grupą zawodową i musieli walczyć o uwagę odbiorców sztuki przy pomocy oryginalności dzieł. Sprawiało to jednak □ jak m.in. zauważył Jan Kurowicki¹⁵ □ że pozycja artysty stawała się niepewna, ponieważ oryginalność zawsze wiąże się z ryzykiem utraty kontaktu z odbiorcą. Romantyczny artysta był więc zawieszony pomiędzy pozycją samotnego autorytetu duchowego a rolą prywatnego przedsiębiorcy zabiegającego o zbyt swoich wytworów.

Pierwsza poważna próba naprawy zasad społecznego funkcjonowania sztuki w uprzemysłowionym świecie została podjęta na terenie Anglii po wystawie z 1851 roku i miała związek z działalnością Johna Ruskina oraz Williama Morrisa. Obydwaj ci reformatorzy byli przeciwnikami produkcji maszynowej i reguł kapitalistycznej ekonomii, podobnie jak większość osób identyfikujących się wówczas ze światem sztuki. Idealnym wzorem było dla nich średniowiecze, czyli epoka, w której rozkwitało rękodzielnictwo i kolektywne formy udziału w tworzeniu oraz odbiorze sztuki. Ruskin głosił ideę wiecznego, niezmiennego piękna, którego zasady można odnajdywać w naturze i dlatego za pożyteczne uważał także studiowanie fotografii.¹⁶ Niemniej w swojej książce *The Seven Lamps of Architecture* z 1849 r. podkreślił, że prawda i radość tworzenia może być osiągnięta tylko poprzez tworzenie odrębne. Z kolei bezpośrednio poprzez materialne realizacje wyrażał swoje koncepcje William Morris, architekt i malarz, który w roku 1861 założył firmę pod nazwą *Pracownia Dzieł Sztuki z zakresu Malarstwa, Rzeźby, Szydełnictwa, Meblarstwa i Metalu*. Wytwarzane tam obiekty i wzory przyczyniły się w wielkim stopniu do odrodzenia się rękodzielnictwa na wysokim poziomie artystycznym, chociaż tą drogą można było obsłużyć tylko wąski krąg zamożnych odbiorców.¹⁷ Był w tym pewien paradoks, ponieważ Morris głosił jednocześnie hasła utopijnego socjalizmu, bolejąc nad supremacją przemysłu i handlu w życiu codziennym i domagając się „sztuki ludu”, czyli sztuki o charakterze działalności cechowej i przeznaczonej dla szerokich rzesz użytkowników.¹⁸

Niemniej Pevsner (i nie tylko on) uznał założenie firmy przez Morrisa za początek nowej ery w sztuce Zachodu¹⁹, mimo że zainicjowany przez niego ruch *Arts and Crafts* wzorów dla swoich działań szukał w przeszłości. Stopniowo bowiem produkcja maszynowa oraz nowe materiały, które stwarzały odmienne możliwości plastycznego kształtowania budynków i przedmiotów użytkowych, znajdowały coraz większe uznanie wśród architektów i artystów, a

więc produkcja ta w coraz większym stopniu przenikała się z szeroko pojętą praktyką artystyczną. W końcu XIX wieku Wielka Brytania, USA i Niemcy były terenem coraz większych triumfów funkcjonalizmu, zwłaszcza w architekturze. Tak więc Pevsner mógł twierdzić, że XX-wieczny modernizm jest wynikiem syntezy ruchu odrodzenia rzemiosła stworzonego przez Morrisa oraz *Art Nouveau* z przełomu wieków, kiedy to ukazano możliwości połączenia produkcji przemysłowej ze wzorami estetycznego piękna tworzonymi przez współczesnych artystów. Nie były to już zasady wzorowane na gotyku czy innych historycznych stylach, ale zasady wypracowywane na podstawie analizy aktualnych potrzeb społecznych oraz właściwości nowych materiałów i technik. W końcu XIX wieku tacy pisarze i poeci jak Emile Zola czy Walt Whitman, w przeciwieństwie do postawy romantyków, zachwycali się maszynami, a najbardziej nowatorskie i szeroko oddziałujące wzory tworzyli tacy architekci, jak Louis Sullivan, Frank Lloyd Wright, Henri van de Velde czy Adolf Loos.

W Niemczech estetykę *rzeczowości* głosił Hermann Mauthesius, który starał się wykorzystać brytyjskie doświadczenia z nowymi materiałami i stylem architektury, a w roku 1907 przyczynił się do założenia Deutscher Werkbund, stowarzyszenia powołanego dla podnoszenia jakości wyrobów przemysłowych. Organizacja ta wspierała także rozwój nowoczesnych form fotografii, m.in. firmowała sławną wystawę „Film und Foto” w r. 1929 w Stuttgarcie. Późniejszym efektem działalności Mauthesiusa było też powstanie w r. 1919 Bauhausu, uczelni nakierowanej na tworzenie wzorców nowoczesności, także w fotografii. Innym wpływowym zwolennikiem sojuszu sztuki i techniki był Alfred Lichtwark, krytyk i właściciel galerii sztuki w Hamburgu, który w roku 1893 zorganizował wielką wystawę fotografii artystycznej, przełamując tym samym pewną barierę w praktyce najbardziej liczących się instytucji sztuki.

Pojawiający się w XIX wieku fotograficzny piktorializm trzeba więc widzieć nie tylko jako poddawanie możliwości techniki ograniczeniom narzucanym przez estetykę malarstwa, ale także jako owocne poszukiwanie różnorodnych sposobów artystycznego spożytkowania osiągnięć techniki fotograficznej. Złożoność ruchu piktorialnego, który kumulował w sobie zarówno konserwatywne, jak i nowatorskie postawy, widoczna była nawet w obrębie twórczości poszczególnych wybitnych artystów fotografii, przechodzących różne fazy rozumienia nowoczesności w swojej sztuce, takich jak Alfred Stieglitz czy Alvin Coburn, a w Polsce: Marian Dederko, Jan Neuman czy Witold Romer.

3. Powstanie fotografii oraz pierwsze opinie na temat artystycznego znaczenia techniki fotograficznej

Fotografia była wynalazkiem technicznym, ale szczególnego rodzaju; innym niż np. maszyna parowa, maszyna tkacka czy ogniwo elektryczne. Z jednej strony utożsamiano ją z obrazem powstającym naturalnie w ludzkim oku, a z drugiej strony stosowanie w malarstwie przez kilka stuleci perspektywy i przyrządów optycznych sprawiło, że związki fotografii ze sztuką wydawały się wielu ludziom oczywiste, chociaż niełatwe do zinterpretowania. Na przełomie XVIII i XIX wieku pracujący nad otrzymaniem trwałego obrazu fotograficznego artyści i naukowcy chcieli go przede wszystkim zastosować dla dokładnego i taniego powielania innych, istniejących już obrazów artystycznych. Na przykład brytyjski wytwórca porcelany Josiah Wedgwood w końcu XVIII wieku próbował wykorzystać światłoczułość związków srebra dla zdobienia widokami syryjskich miast naczyń z serwisu zamówionego przez Katarzynę Wielką. Te i temu podobne eksperymenty przeprowadzał jego syn Thomas, malarz współpracujący z chemikiem i fizykiem, sir Humphry' em Davym.²⁰ Wedgwoodowi nie powiodło się to, czego dokonał Joseph Nicéphore Niépce, który uzyskał pierwsze trwałe obrazy fotograficzne w *camera obscura* około roku 1822. Niépce od 1813 r. próbował udoskonalić proces litografii (techniki druku płaskiego wynalezionej w roku 1798), aby dla celów handlowych powielać wysoko wówczas cenione renesansowe ryciny. Wykorzystywał płyty pokryte światłoczułym asfaltem syryjskim, który twardniał w świetle przepuszczanym przez rycinę. Nieutwardzone części asfaltu były następnie rozpuszczane, a odsłonięte podłoże trawione kwasem, przez co powstawała matryca graficzna. Stosując też naświetlenia w *camera obscura* i różne podłoża, Niépce uzyskał pierwsze fotografie.

Ten pierwotny związek fotografii z litografią miał daleko idące skutki. W XIX wieku wielu fotografów było jednocześnie litografami (np. Maksymilian Fajans w Warszawie), a fotografia, grafika i techniki drukarskie stale wzajemnie użyczały sobie różnych możliwości powielania obrazu. Od lat sześćdziesiątych XIX wieku opracowano szereg technik fotomechanicznych zbliżonych do litografii w oparciu o właściwości emulsji chromianowych²¹, które rozwiązywały problem wytwarzania odbitek pozytywowych dobrej jakości, trwałych i tanich. Co prawda po roku 1850 ubolewano nad rujnowaniem sztuki rytowniczej przez fotograficzne kopie dzieł malarskich, zaznaczając jednocześnie, że w odróżnieniu od mechanicznej reprodukcji fotograficznej praca rytownika czy litografa jest twórczą interpretacją, ale techniki graficzne i fotograficzne odnosiły wzajemne korzyści z użyczenia sobie technicznych możliwości. Szybko zauważono, że fotograficzne kopie dzieł

sztuki stwarzają niespotykane dotąd możliwości poznawcze. Sławny francuski grafik i malarz, Odilon Redon, w roku 1876 napisał: „Fotografia używana dla reprodukcji rysunków i prac reliefowych wydaje mi się na właściwym miejscu, gdyż wspiera sztukę nie zwodząc jej na manowce. Wyobraźmy sobie, że w ten sposób będzie zreprodukowana cała zawartość muzeów. Można doznać zawrotu głowy na myśl o tym, jakiego znaczenia nabrałoby w ten sposób malarstwo □ mogąc konkurować z potęgą literatury (polegającą na docieraniu do odbiorcy w wielu kopiach) i będąc zabezpieczone przed niszczącym działaniem czasu.” Spostrzeżenie to zapowiadało głośną koncepcję „muzeum wyobraźni” jaką w XX wieku wysunął André Malraux.

Pionierskie doświadczenia Niépce’a z procesem fotografii kontynuował Louis Daguerre, który był znanym w Paryżu scenografem i twórcą malarstwa iluzjonistycznego, a w roku 1822 stworzył *Dioramę*, formę widowiska plastycznego w typie panoramy. Problemy techniczne związane z malowaniem dużej ilości wielkich obrazów (powstało ich 31) skłoniły go do poszukiwania nowych rozwiązań, tak więc wszedł w spółkę z J. Niépce’em, aby opracować praktyczną metodę fotografii na potrzeby swojego malarstwa (takich wymagań nie spełniała jeszcze metoda Niépce’a zwana heliografią). Już po śmierci Niépce’a w roku 1833, Daguerre doszedł do metody uzyskiwania obrazów fotograficznych na posrebrzanych płytkach uczulanych w parach jodiny, wywoływanych w parach rtęci i utrwalanych roztworem soli kuchennej. Wynalazek ten został nagłośniony i w pełni przedstawiony w ciągu roku 1839 dzięki współpracy Daguerre’a i Dominique’a François Arago, który był wybitnym naukowcem □ astronomem, fizykiem, matematykiem □ a także politykiem i przekonał rząd francuski do wykupienia praw do wynalazku. Dagerotypy były obrazami o precyzyjnych konturach i szerokiej skali tonów, szybko je udoskonalono, skracając czas naświetleń od około 30 minut do 30 sekund a nawet mniej. Posiadały niestety jedną wadę □ jako bezpośrednie pozytywy nie dawały się powielać. Dagerotypia stała się jednak pierwszą masowo stosowaną techniką fotograficzną (do około 1855 r.), a wydawcy, którzy chcieli publikować dagerotypowe obrazy, musieli to robić za pośrednictwem technik graficznych.²²

Następna w kolejności fotograficzna metoda, opracowana przez Foxa Talbota, już od 1839 roku pozwalała na wytwarzanie papierowych negatywów, ale początkowo obrazy były niskiej jakości i dopiero po roku 1851, dzięki metodzie kolodionowej, pojawiły się wysokiej jakości szklane negatywy. W latach siedemdziesiątych tzw. mokrą metodę kolodionową zastąpiły suche emulsje bromosrebrowe, które były o wiele bardziej czułe. Pozytywowe odbitki po roku 1851 wykonywano na papierach albuminowych albo też korzystano z tzw. technik chromianowych.

Ten zasób podstawowych środków fotografii oraz jej koligacje przesądzały o formach obecności fotografii przez pierwsze dziesięciolecia i było to podstawą dla różnych sądów na jej temat. Dominique François Arago, zachwalając wynalazek Daguerre'a w mowie do deputowanych w roku 1839, podkreślał użyteczność fotografii w archeologii, fizyce i astronomii. „Skopiowanie milionów hieroglifów pokrywających zabytki Teb, Memphis, Karnaku, itd. wymagałoby lat i legionu rysowników. Z pomocą dagerotypu może sobie z tym poradzić jedna osoba...”²³ Zwracając się do Akademii Nauk 7 stycznia 1839 r. powiedział o dagerotypach: „Obraz zostaje odtworzony w najdrobniejszych szczegółach z niewiarygodną dokładnością i finezją (...). Światło samo reprodukuje formy i proporcje rzeczy zewnętrznych z niemal matematyczną precyzją.”²⁴ Arago nie omieszkał też podkreślić związku fotografii z historią perspektywy w sztuce oraz *dioramą* i cytował słowa Paula Delaroche'a, malarza i profesora Akademii Sztuk Pięknych w Paryżu, że „...dagerotypy będą przedmiotem obserwacji i studiów nawet najwybitniejszych malarzy, gdyż w tak wielkim stopniu urzeczywistniają pewne istotne wymogi sztuki (...), malarz znajdzie tu wygodne narzędzie dla studiów artystycznych.” Delaroche powiedział też o dagerotypii: „Jest tam niewyobrazalna doskonałość wykończenia, która ani nie narusza harmonii i kompozycji, ani nie osłabia ogólnego efektu.”²⁵

Opinie Arago i Delaroche'a przedstawiają fotografię jako zjawisko zupełnie wyjątkowe, łączące w sobie różne jakości i wysuwające się na plan pierwszy w różnych dziedzinach. Fotografia jest dla nich metodą, która w prosty sposób ocala to, co najcenniejsze (np. zabytki Egiptu □ Arago ubolewał, że fotografowie nie towarzyszyli cesarzowi Napoleonowi w Egipcie, zanim wandalie i złodzieje nie zniszczyli wielu cennych obiektów). W powstanie fotografii angażują się najszlachetniejsze siły natury, ponieważ „...światło samo reprodukuje...”, zapewniając „niewiarygodną precyzję”. Precyzja ta ma charakter matematyczny, lub „prawie matematyczny”, przez co zostaje przywołane pojęcie czystej, wewnętrznej prawdy natury. Fotografia jest też pomocnikiem i sojusznikiem sztuki, ale zarazem dane są jej zalety harmonii i doskonałego wykończenia, czyli nic nie stoi na przeszkodzie, aby ją samą uznać za sztukę, a może nawet □ zważywszy tak różne zalety □ za nadsztukę (do takiego rozumienia nawiązał m.in. w ostatnich latach znany artysta i teoretyk sztuki Douglas Davis).²⁶

Zastrzeżenia wobec fotografii, jakie wysunięto nieco później, początkowo powstrzymywał entuzjazm wobec nowego wynalazku oraz fakt, że pierwsze fotografie powstawały przeważnie w kręgu sztuki i pojawiały się na nich tematy i sposoby przedstawiania, które nie budziły większych sprzeciwów. Co prawda np. David O. Hill

(znany malarz i autor litografii z Edynburga) był niechętny dagerotypii z powodu jej ostrego oddawania szczegółów i lśniącego powierzchniowego efektu, ale od roku 1843 wraz z Robertem Adamsonem tworzył portrety opracowaną przez Talbota metodą kalotypii, które od 1844 r. wystawiał w Royal Scotisch Academy z wielkim sukcesem, gdyż krytycy porównywali je do prac Rembrandta i Reynoldsa. W tym przypadku techniczna niższość kalotypii okazała się zaletą, oferując malarski efekt rozproszonego światła, a Hilla uznano za pierwszego wielkiego artystę w dziedzinie fotografii.

Wśród różnych rodzajów prac fotograficznych najmniej estetycznych zastrzeżeń, oprócz starannie upozowanych portretów, mogło budzić reprodukcje dzieł sztuki, co – jak już wspomniałem – było jedną z najważniejszych potrzeb prowadzących do tego wynalazku. Pojawiło się pewne rozczarowanie z tego powodu, że fotografia nie naśladowała wiernie barw natury (co czasami nadrabiano ręcznym kolorowaniem), ale poza tym aspektem po kilku latach technika fotograficzna osiągnęła wysoką sprawność w odtwarzaniu wyglądu dzieł malarstwa, rzeźby czy architektury; tworzono też wiele studiów aktów, martwych natur i przedmiotów na użytek artystów. Powstawały pierwsze fotograficzne katalogi dzieł sztuki, np. we Włoszech Eugene Piot swój projekt katalogowania zabytków i dzieł sztuki rozpoczął w roku 1851 od opublikowania 125 kalotypii, a w roku 1852 swoje prace nad „Wielkim katalogiem” rozpoczęli bracia Alinari. W Warszawie w roku 1856 okazały katalog dla Wystawy Starożytności i Przedmiotów Sztuki sporządził Karol Beyer, a niemal równocześnie w Legnicy wielką kolekcję dzieł sztuki rodziny Minutollich dokumentował Ludwig Bielitski. Także wiele fotografii wykonywanych w plenerze, zdjęć architektury i pejzaży, miało w istocie charakter bliski muzealnym dokumentacjom dzieł sztuki. Za tematy wybierano słynne budowle albo ich ruiny (zazwyczaj w Egipcie, Włoszech czy na Bliskim Wschodzie), a także widoki natury uważane za wyjątkowo doskonałe estetycznie, zarówno parki jak i naturę w stanie dzikim (jak np. wodospad Niagara czy malownicze pejzaże nadmorskie).

Ilość tematów i notowanych fotograficznie sytuacji szybko się jednak powiększała. Największy wpływ na to miało rozpowszechnienie się stereoskopii. Stereoskop (zapewniający ogląd pary płaskich reprodukcji jako pozornie trójwymiarowej przestrzeni) skonstruowano już w roku 1832 i szybko zaadoptowano dla potrzeb fotografii. Moda na fotografię stereoskopową zaczęła się od roku 1851, gdy zademonstrowano przeglądarki do niej na Wielkiej Wystawie w Londynie. Tylko w 1856 r. w Anglii sprzedano ponad milion przeglądarek, a zapotrzebowanie na stereoskopowe pary fotografii było tak wielkie, że powielające je masowo firmy zmuszały fotografów do jak największego urozmaicenia tematyki. Musiało więc dochodzić do łamania pewnych zasad dobrego smaku (pisma

fotograficzne z lat pięćdziesiątych XIX wieku nieraz wyrażały ubolewanie nad zalewem „stereoskopowych śmieci”), ale także do wyeksponowania szczególnych cech fotografii. Obrazy kopiowane kiedyś przez artystów w *camera obscura* miały inny charakter niż fotografie. Rysownik kopiował obiekty nieruchome i starannie wybrane, dokonując wielu korekt, które w takich przypadkach zalecały podręczniki malarstwa. Fotografie natomiast rejestrowały wszystko, co w chwili naświetlania było w polu widzenia obiektywu i podkreślały ten rodzaj sytuacji przestrzennej, który określano jako „momentalność”, a dającej znać o sobie szczególnie poprzez obiekty poruszające się w świecie rzeczywistym. Było to sprzeczne z tradycją malarską, gdzie wydarzenia nigdy dotąd nie były przedstawiane jako obiektywnie wymierna chwila. Niemniej momentalność, wyrażająca się poprzez szczególną, narzucaną przez możliwości fotografii estetykę, fascynowała wielu malarzy, chociaż pojawiała się poprzez „nienaturalnie” zamrożone pozy, zamazane kontury, czy improwizowane kompozycje. Artyści poszukujący współczesnego wyrażenia prawdy życia w różnym stopniu ulegali tym nowym formom obrazowania, tym bardziej, o ile autorytet fotografii jako narzędzia obserwacji był umacniany przez dominujący już od połowy XIX wieku pozytywistyczny model nauki

3.1. Ołówek Natury Foxa Talbota jako pierwsza teoria fotografii

William Henry Fox Talbot (1800-1877) był brytyjskim naukowcem, szczególnie zainteresowanym botaniką, astronomią i archeologią (m.in. przyczynił się do odczytania pisma asyryjskiego). Posiadał też majątek ziemski w Lacock Abbey, gdzie powstała większość jego znanych fotografii i gdzie obecnie znajduje się poświęcone mu muzeum.

W czasie turystycznych wypraw na południe Europy, podobnie jak wielu podróżników w owych czasach, wykonywał szkice przy pomocy przyrządów optycznych: *camera obscura* oraz *camera lucida* i na początku lat trzydziestych podjął także próby znalezienia sposobu chemicznego utrwalania obrazów pojawiających się w instrumentach optycznych. Nasącał papiery azotanem srebra i chlorkiem sodu, kładł na nich liście, koronki, itp. i po samoistnym wywołaniu się obrazu pod wpływem światła, utrwał te konturowe zarysy w roztworze soli kuchennej (chlorku sodu). Uzyskiwał też negatywy dzięki naświetlaniu uczulonych papierów poprzez mikroskop i w *camera obscura*; jego najstarszy zachowany negatyw pochodzi z roku 1835. Talbot przerwał te eksperymenty i dopiero pierwsza wiadomość o istnieniu wynalazku Daguerre'a (z 7 stycznia 1839 roku) sprawiła, że pośpieszył z przedstawieniem swoich osiągnięć w Londynie (31 stycznia 1839 r.). Mimo że ówczesna metoda Talbota (tzw.

photogenic drawing) teoretycznie przewyższała dagerotypię możliwością robienia odbitek z negatywów, to początkowo Talbot nie potrafił uzyskać dobrej jakości odbitek. Dopiero w przeciągu roku 1840 odkrył sposób wywołania (kwasem gallusowym) obrazu utajonego i opracował doskonalszą metodę tzw. kalotypii, a od roku 1841 sprzedawał na nią licencje.

Odbitki kalotypowe ustępowały dagerotypom pod względem precyzji rysunku i rozpiętości tonalnej, ale właśnie ich ujednoliconą tonalność i rozpraszający się w strukturze podłoża rysunek szczegółów pociągały artystów, którzy woleli ten bardziej nastrojowy i malarski w swym wyrazie typ obrazu od lśniącego, powierzchniowego efektu i ostrego oddania szczegółów na dagerotypach. David O. Hill, który w Edynburgu od roku 1843 korzystał z metody Talbota dla tworzenia portretów (z pomocą Roberta Adamsona), zyskał sobie tymi pracami opinię pierwszego fotografa-artysty. W swojej korespondencji wspominał, że o wiele bliższe są mu te (kalotypowe) prace, które robią wrażenie niedoskonałego dzieła człowieka, od precyzyjnych dagerotypów, które wydają się imitować w pomniejszeniu dzieło samego Boga. Na takie stanowisko powoływało się później wielu fotografów-piktorialistów.

Sam Talbot koncentrował się przede wszystkim na jak najszerszej recepcji swojego wynalazku. Próbował też dagerotypii, ale przede wszystkim udoskonalał kalotypię, np. zwiększając przejrzystość negatywów poprzez woskowanie papieru. W roku 1851 jako pierwszy użył iskry elektrycznej w roli lampy błyskowej i sfotografował obiekt w ruchu w czasie jednej setnej sekundy. Aby rozwiązać problemy z jakością i dostępnością fotograficznych wizerunków, pracował też nad metodą fotomechanicznego powielania odbitek, w której rozbijał obraz na punkty przy pomocy rastra i wykorzystywał zjawisko garbowania emulsji przez naświetlone związki dwuchromianów (idąc tym tropem, opracowano później całą gamę takich metod). Tutaj chcę skupić się na fakcie z roku 1844, kiedy to Fox Talbot założył firmę dla produkowania odbitek fotograficznych do książek. W latach 1844-1846 opublikował partiami pierwszy w historii album fotograficzny pt. *The Pencil of Nature (Ołówek natury)*, ilustrowany wklejanymi kalotypowymi odbitkami. Opublikował jeszcze dwie takie książki: *Sun pictures of Scotland* i *Annals of Artists in Spain*.

Ołówek Natury składał się z 24 kalotypii i towarzyszących im tekstów, które były komentarzami Talbota do obrazów, omawiającymi różne możliwości techniki fotograficznej. Dobór ilustracji był zróżnicowany, a w opinii niektórych komentatorów robił wrażenie przypadkowego. Talbotowi jednak wyraźnie zależało na nakreśleniu jak najszerszej skali odniesień dla fotografii. Najwięcej było tam przedstawień budowli i architektury oraz scen ulicznych, ale były też studia martwych natur, reprodukcje dzieł sztuki, jedna scena z ludźmi i przykład fotografii artystycznej. We wstępie do albumu Talbot usprawiedliwiał się z

niedociągnięć pierwszego takiego przedsięwzięcia i podkreślał badawczy, użytkowy charakter swojej pracy. Jednak z perspektywy historycznej prace Talbota są zajmujące zwłaszcza z uwagi na swoje walory estetyczne. Talbot miał pod tym względem pewne ogólne przygotowanie, jakie zapewniały wówczas ekskluzywne szkoły, a oddawały to np. jego szkice, nie wychodzące co prawda poza szkolną poprawność. Jednak wykonując kalotypie wykazywał się wielką inwencją i przenikliwością, które z jednej strony wzbudzały uznanie, ale z kolei nie znajdowały zrozumienia u osób nastawionych konserwatywnie. Zachowała się relacja z wykonywania fotografii pt. *Drabina* (ilustracja nr 14 w *Ołówku Natury*), wspominająca, że obecny przy fotografowaniu znany malarz miniatur Henry Collen zakwestionował sposób ustawienia kamery, mówiąc: „Nie chcesz chyba zrobić tego w ten sposób!”, a wobec odpowiedzi Talbota, że akceptuje tylko takie ustawienie, dodał: „Jako artysta w ogóle bym tego nie rejestrował”.²⁷ Collen czuł się więc w pozycji artystycznego autorytetu, który, stosownie do cenionych przez się zasad przedstawiania w sztuce, umocnionych autorytetem akademickiej tradycji, nie aprobejuje ani wyboru tematu, ani sposobu jego ukazania. Natomiast Talbot wystąpił w tym sporze jako indywidualista-nowator, który przede wszystkim bierze pod uwagę możliwości stwarzane przez nowe medium i w nich poszukuje ostatecznej racji dla własnego wyboru.

Jako przykład artystycznych możliwości fotografii Talbot załączył ilustrację nr 6, pt. *Otwarte drzwi*, przedstawiającą uchylone drzwi do stajni i kilka przedmiotów: miotłę, lampę i końską uprząż. W komentarzu do tej fotografii stwierdził: „Jest to jeden z błahych przejawów jej [tj. fotografii] dziecięcego wieku, który uprzejmi byli pochwalić pewni przychylnie nastawieni przyjaciele. Tradycje sztuki holenderskiej upewniają nas, że przedmiotem przedstawień warto czynić przejawy zwykłego, codziennego życia. Tam, gdzie zwykli ludzie nie widzą niczego ważnego, oko malarza często zauważa rzeczy interesujące. Bieg myśli, uczucia i malownicze wyobrażenia mogą być pobudzane przez chwilowy bieg promieni słonecznych czy kładące się w poprzek cienie, przez wiekowy dąb czy okryty mchem kamień.”²⁸ Talbot sądził więc, że o artystycznym znaczeniu fotografii decyduje możliwość skojarzenia jej wyglądu z pewnym wzorem estetycznym mającym w sztuce ustabilizowaną pozycję (jak malarstwo holenderskie). Takie skojarzenia pojawiają się już na etapie przystępowania do fotografowania w naturze, kiedy to obserwator zauważa jej „malownicze” układy.

Kiedy swoje prace przedstawili inni kalotypiści (np. Hill czy Llewelyn) to oni, a nie Talbot, uznani zostali za wybitnych artystów w tej dziedzinie, ale dzisiaj bardziej intrygujące są prace Talbota, który w większym stopniu zważał na bogactwo efektów rejestrowanych na

fotografii niż na konwencie. W *Ołówku Natury* poświęcił kilka ilustracji reprodukcjom dzieł sztuki, wyjaśniając, że w wypadku ich kradzieży można by łatwo przedstawić dowód identyczności przedmiotu na podstawie unikalnych znamion, zazwyczaj pomijanych przy opisie. Fascynowały go bowiem najdrobniejsze szczegóły, które często przedostają się na fotografię bez świadomości fotografującego. To właśnie wydawało mu się najistotniejszym zjawiskiem, także z estetycznego punktu widzenia, jakkolwiek powodowało ono tak silne kontrowersje.

Analizując z kolei w *The Pencil of Nature* fotografię bulwaru w Paryżu, Talbot, niczym detektyw, snuł rozważania nad trasą beczkowsów, których mokre ślady na jezdni zarejestrowała fotografia, oraz stwierdził, że widoczne na tym i innych obrazach rzędy kominów kamera jest gotowa rejestrować z równą starannością co posąg Apolla Belwederskiego. Jego fotografia, ukazująca budowę Kolumny Nelsona w Londynie, w dolnej partii rejestruje plakaty na parkanie okalającym budowę i kompozycja celowo zaaranżowana jest tak, że to one najbardziej przyciągają uwagę, co z punktu widzenia głównego celu fotografii było oczywistym błędem. Co prawda jego książki z fotografiami ze Szkocji i z Hiszpanii były bardziej estetycznie wyważone w doborze i charakterze przedstawień, niemniej dla Talbota fotografia wydaje się być przede wszystkim narzędziem dla doznawania wizualnych przygód, zaskakujących odkryć dokonywanych przy okazji wycieczek w różne dziedziny wiedzy oraz w różne strony świata. *Ołówek Natury* adresowany jest do odbiorcy, który jak Fox Talbot, miał równie rozległe zainteresowania. Człowiek taki jest podróżnikiem, zaspakaja swoją ciekawość, bada, bawi się i wzrusza; zarazem poszerza swoją wiedzę o świecie jak też ugruntowuje swoje życie domowe i rodzinne. Może czuć się wolny w swoich wyborach tak jak artysta, ale nie jest też zbyt skrupowany normami profesji artystycznej. Talbot przewidująco wczuł się w rolę współtwórcy i odbiorcy kultury masowej, która w jego czasach była w powijkach. Naprowadzały go na to specyficzne, badane przez niego, cechy fotografii.

Ian Jeffrey zwrócił uwagę na częstotliwość pojawiania się motywów i narzędzi pracy ręcznej w wielu wczesnych fotografiach, także Talbota. „Uwagę Foxa Talbota i Bayarda przyciągają wytwory pracy rąk, ten rodzaj manualnych operacji, który sto lat wcześniej interesował Chardina w jego obrazach przedstawiających pożywienie przygotowywane na kuchennych stołach i blatach. Chardin wskazywał na pokrewieństwo pracy malarza i kucharza, na bliskość sztuki i codziennego życia. Najbardziej widoczne u Talbota jest właśnie jego wskazanie na rękodzieło. Jest w tym coś przewrotnego ze strony odkrywcy, którego wynalazek techniczny miał zastąpić pracę ręczną wiążącą się tradycyjnie z tworzeniem

obrazów. To tak, jakby był obrońcą tych właśnie praktyk, dla których jego wynalazek był wyzwaniem. Fox Talbot, ten który we wstępie do *Ołówka Natury* podkreślił, że jego obrazy zostały ‘uformowane czy odrysowane’ wyłącznie dzięki czynnikom optycznym czy chemicznym [...], odcisnięte ręką Natury.’ ”²⁹

Wydaje się, że poprzez dobór takich tematów przebija chęć pogodzenia ze sobą sprzecznych wątków, które spotykają się w indywidualistycznej postawie Talbota. Życie codzienne, rodzina, narzędzia pracy ręcznej to elementy budujące prywatność i podstawę dla dalszych wycieczek w świat, które inspiruje fotografia. Chodziło mu więc też o to, aby oswoić „ołówek natury” i wypróbować go w roli ręcznego narzędzia, służącego indywidualnym potrzebom, zanim fotografia urośnie do rozmiarów wszechogarniającego medium, przytłaczającego ilością i bezosobowością.

3.2. Fotografia jako medium totalne w ujęciu Hermanna Kronego

Działalność Hermanna Kronego jest jednym z wyróżniających się przykładów XIX-wiecznego łączenia idei naukowych i artystycznych oraz pojmowania techniki jako stymulatora nowego rodzaju kreatywnych postaw. Krone jest twórcą rzadko do niedawna wymienianym, ale przypomnianym zwłaszcza dzięki wielkiej monograficznej wystawie prezentowanej w Dreźnie (1998) i Wrocławiu (1999).³⁰

Hermann Krone urodził się w roku 1827 we Wrocławiu jako syn litografa i od najmłodszych lat zaznajamiał się z technikami graficznymi. Wynalazek fotografii ogłoszono gdy miał lat dwanaście, ale już w roku 1843 samodzielnie opanował technikę dagerotypii i kalotypii. Jeszcze we Wrocławiu ukończył studia na kierunku astronomii i przez całe życie popularyzował tę dziedzinę wiedzy, wykonując też wiele fotografii zjawisk astronomicznych. W r. 1849 przeniósł się do Drezna, aby studiować na Akademii Sztuki, ale ostatecznie zajął się zawodowo fotografią i od r. 1853 miał w Dreźnie stałe studio. Od roku 1873 wykładał tam również na utworzonej jego staraniem Katedrze Fotografii Naukowej.

Wykonywał fotografie wszelkiego rodzaju: komercyjne, artystyczne i naukowe. Stosował wszystkie pojawiające się techniki fotograficzne, wprowadzając nawet własne innowacje, a pod koniec życia (zmarł w roku 1916 w Dreźnie) eksperymentował z takimi nowinkami jak fotografia rentgenowska, fotografia lotnicza czy fotografia kinematograficzna. Dla potrzeb studentów skomponował z własnych prac prawie 150 *Tablic dydaktycznych (Lehrtafeln)* o wymiarach około 100 x 80 cm., zawierających od jednego do kilkudziesięciu obrazów, które ilustrowały różne techniki i zastosowania fotografii do lat dziewięćdziesiątych

XIX wieku.

Tablice dydaktyczne Hermanna Kronego, przechowywane na Technische Universität w Dreźnie, są unikalnym w formie autorskim wykładem na temat historii i cywilizacyjnej misji fotografii. Są tam pewne wątki podobne do tych z *Ołówka Natury* Talbota, ale o wiele większa jest tu już skala odniesień i większy jest też zasób historycznych doświadczeń fotografii. Ogólnie rzecz biorąc, tematem *Tablic dydaktycznych* jest technika. Możemy tam obejrzeć przykłady dagerotypii, kalotypii, metody kolodionowej, odbitki albuminowe, bromosrebrów, cyjanotypowe, techniki chromianowe i całą gamę technik fotomechanicznych: światłodruk, heliograviurę, woodburytypię czy autotypię. Ponadto zilustrowane jest zastosowanie fotografii w astronomii, archeologii, historii sztuki, medycynie, itd. Ukazane są początki fotografii pejzażowej, portretowej, próby wprowadzenia koloru, różne efekty osiągnięte przez zmianę oświetlenia, tła czy tonacji.

Szczególnie wiele miejsca na *Tablicach dydaktycznych* zajmuje problem reprodukcji i popularyzowania dzieł sztuki. Można tam obejrzeć wiele fotografii rzeźb (Krone miał wyłączność na ich fotografowanie w kolekcjach drezdeńskich) i doświadczyć, jak zmienia się obiekt w zależności od przyjętych parametrów obrazowania. Ukazuje nam się panorama popularnej sztuki XIX wieku i dawniejszej, a wszystko to pod pretekstem technicznych problemów reprodukcji czy chociażby wprowadzenia nowego komponentu do emulsji fotograficznej. Te różne reprodukcje zestawiane seriami zaczynają przez to w dobitny sposób zwracać naszą uwagę na zastosowane w dziełach sztuki stylistyczne stereotypy, które stanowią łącznik pomiędzy różnymi przedstawieniami (podobieństwa te niewątpliwie potęguje ujednolicona technika reprodukcji). Przypomina się tutaj eksperyment Eugène'a Delacroix, polegający na porównaniu grafiki i fotografii, który wskazał na sztuczność konwencji stylistycznych i podważał uniwersalność historycznych sposobów przedstawiania. W zestawieniu z fotograficznymi reprodukcjami malarstwa i rycin fotografie Kronego rejestrujące sceny z życia na jego *Tablicach* zwracają uwagę bezpośrednio i świeżością ujęcia tematów, chociaż większość z nich jest upozowana i opracowana według podobnie akademickiego gustu. Często najbardziej odkrywczymi wizualnie obrazami wydają się być zdjęcia o funkcji czysto technicznej, o ile tylko możemy na nie spojrzeć w innym kontekście; tak jest np. w wypadku tablicy nr 45, gdzie reprodukcja obrazu przedstawiającego jelenia osaczonego przez psy myśliwskie jest zestawiona z reprodukcją planu miasta □ zestawienie to budzi wręcz skojarzenia z XX-wiecznym dziełem sztuki konceptualnej czy poezji wizualnej.

Nieoczekiwane efekty wizualne następują też w zgrupowaniach pejzaży czy portretów

ludzi; są tam przedstawione różne ważne miejsca i osobistości ze świata sztuki oraz nauki, ukazywane w sposób odpowiedni do najwyższych standardów epoki. Identyfikacja wszystkich tych tematów zostaje jednak zepchnięta na dalszy plan, ponieważ autor nieustannie zwraca naszą uwagę na samo narzędzie rejestracji. Wiele portretów i sytuacji w ogóle nie jest opisanych; autor jakby neutralizował zwykły odruch ciekawości zawierający się w pytaniu „Co (kto) to jest?” i każe zastanawiać się nad samym widzeniem oraz nad jego konwencjonalnością. Wysoka jakość poszczególnych fotografii i często bardzo oryginalne pomysły Kronego (np. portret człowieka-gazety) świadczą o tym, że prace te funkcjonowały też jako osobne, indywidualne obrazy, jednak zestawiane z innymi na *Tablicach dydaktycznych* nabierają odmiennego sensu.

Tablica poświęcona chromianowej technice *gumy*, uznawanej w końcu XIX wieku za królową technik artystycznych, wypełniona jest ciasno nastrojowymi obrazami, które w efekcie wyglądają tam jak okazy przyrodniczych eksponatów w gablocie. Jest bardzo znaczące, że Hermann Krone pod koniec życia w taki właśnie sposób przedstawił swój dorobek. Stworzył dzieło, którego autorem jest nie tyle artysta i naukowiec, co operator posługujący się narzędziem pozwalającym mu obejrzeć cały spektakl świata. Krone miał pewną wizję jedności sfery nauki i sztuki (którą próbował też wyrazić w formie literackiej), opartą z jednej strony na praktycznych realizacjach fotograficznych, a z drugiej na romantycznym przeświadczeniu o wewnętrznym powinowactwie różnych dziedzin, spajanych dla niego przez kategorię „światła”. Wyrażała to przyjęta przez niego dewiza: „W świetle, ku światłu, poprzez światło”.

W jego twórczości nie wyczuwa się dylematów wyboru pomiędzy tym, co duchowe, a tym, co naturalne i przyziemne, którym tak dramatyczny wyraz dał współczesny mu Baudelaire. To optymistyczne nastawienie dobrze oddają autoportrety Kronego wykonane w pracowni astronomicznej, jak i w jego fotograficznym studio, gdzie siedzi w swobodnej pozie na tle wypełnionego aparaturą wnętrza i opiera dłoń na ogromnym obiektywie. Jest tutaj prawdziwym rycerzem postępu, emanując wszelkimi zaletami bohatera epoki: zdecydowaniem, opanowaniem, przenikliwością, wiedzą i wizjonerstwem. W podobny sposób portretował paryski fotograf Nadar wybitne postacie swych czasów: Victora Hugo, Gioaccina Rossiniego, Charlesa Baudelaire’a, Gustave’a Courbeta, Gustave’a Doré’go i wielu innych. W takiej manierze przedstawiano ludzi, którzy zdecydowani byli sprostać wyzwaniom nowych czasów i odnaleźć w zdominowanym przez technikę świecie cenione przez siebie wartości.

4. Wymagania artystycznego mimesis

a fotograficzne odwzorowanie natury

Jednym z zasadniczych problemów, z którym musieli się uporać twórcy oraz krytycy dążący do wpasowania fotografii w tradycję sztuki, było zadośćuczynienie zastanym poglądom na kwestię odwzorowywania natury. Sposób, w jaki powstawał fotograficzny obraz, odbiegał bowiem od wszystkiego, co znano w historii sztuki. Nigdy wcześniej nie przedstawiano świata jako stanu rzeczy w konkretnej, fizycznie wymiernej chwili. Od XV wieku istniała co prawda praktyka posługiwania się przez artystów przyrządem do odwzorowywania perspektywy zwanym *camera obscura*, ale te rzutowane dzięki prawom optyki widoki natury były w procesie tworzenia dzieł plastycznych jeszcze w różny sposób przetwarzane czy wzbogacane, co zalecały wszystkie podręczniki malarstwa.

Interpretatorzy sztuki w różnych epokach nawiązywali do estetycznych teorii Platona i Arystotelesa, aby wykazać, że fundamentalna dla sztuk plastycznych zasada *mimesis*, czyli naśladowanie przez sztukę natury, nie ma na celu wytwarzenia prostej kopii widoku natury, ale ma w istocie wyrażać pewne uniwersalia poprzez trafne odwoływanie się do właściwych idei, odpowiednich rytmów i harmonii. W tej starożytnej filozoficznej tradycji istnieje oczywiście pewne zróżnicowanie, ponieważ dla Platona naśladowanie w sztuce miało o wiele mniejszy ciężar gatunkowy z uwagi na to, że dla niego świat zjawisk w małym stopniu przypominał prawdziwe idealne byty (według jego sławnej przypowieści idee te są postrzegane przez nas jedynie jak cienie przedmiotów na ścianie jaskini). W *Państwie* Platon, czyniąc uwagi o malarstwie, stwierdził, że np. łożko jako byt idealny jest dziełem boga, jako przedmiot jest dziełem rzemieślnika, a namalowane na obrazie jest naśladownictwem rzeczywistości poznawalnej zmysłami i jest więc tylko cieniem cienia. Jednak w swoich późniejszych dziełach (m.in. *Sofista*, *Prawa*) Platon przypisuje światu zjawisk o wiele wyższy status, uznając go za uporządkowany na wzór idei i wyposażony także ontologicznie w status doskonałości.³¹ Tak więc powoływanie się na stanowisko Platona w kwestii *mimesis* nie musi być jednoznaczne.

Jeżeli uwzględnimy zmiany w późniejszych poglądach Platona (który wcześniej lekceważył artystyczne *mimesis* jako kopiowanie złudnego odbicia rzeczywistości), to stanowisko Arystotelesa w kwestii *mimesis* nie będzie aż tak odmienne, jak się to czasami przedstawia. Dla Arystotelesa dzieło sztuki nie było „cieniem cienia”, ale stwarzało sobie autonomiczną rzeczywistość poprzez wydobywanie ze świata zjawisk elementów istotnych. Np. w traktacie *Metafizyka* napisał, że „sztuka powstaje, gdy z wielu doświadczeń zrodzi się jedno ogólne ujęcie podobnych rzeczy”. W *Poetyce* natomiast Arystoteles stwierdził, że poeta

(podobnie jak malarz czy rzeźbiarz) jest naśladowcą natury, ale może ją też przeinaczać, o ile służy to istocie sztuki. „Jeżeli natomiast przedstawia coś niewłaściwie, jak na przykład konia, który podnosi jednocześnie obie prawe nogi, lub coś co byłoby błędem z punktu widzenia medycyny czy jakiejś innej sztuki, to jego błąd nie dotyczy istoty sztuki poetyckiej”.³² Henryk Podbielski³³, analizując poglądy Arystotelesa na mimesis, doszedł do wniosku, że w dziele sztuki najważniejsza była dla niego zasada prawdopodobieństwa rozumiana jako czynnik strukturalny. Wewnętrzne prawa sztuki filozof ten rozumiał jako analogon wobec procesów natury i w tym sensie w *Fizyce* stwierdził, że „sztuka naśladuje naturę”, oraz że „sztuka uzupełnia naturę w tym, czego natura nie jest w stanie sama stworzyć”. Oznacza to więc, że sztuka, w miarę możliwości swoich materialnych środków, urzeczywistnia koncepcje czysto myślowe, odsłaniając istotę rzeczy. Te możliwości sztuki Arystoteles odnosił przede wszystkim do pojęcia *poiesis* i stąd brały się najpewniej późniejsze sposoby nobilitacji sztuk plastycznych poprzez wskazywanie na zawarty w nich element poetyckości. W wypadku bowiem powiązania sztuki z koncepcją *techné* (co omówiłem wcześniej) jej ranga znacznie się obniżała.

Wydaje się, że można różnie interpretować stanowisko Arystotelesa wobec sztuk przedstawiających. Bardzo długo dominowały w tym względzie interpretacje idealizujące, m.in. pod wpływem S.H. Butchera, który twierdził, że arystotelesowski wymóg uogólniania przedstawień oznacza powoływanie się na byty idealne. Ten pogląd, wygłoszony w roku 1898, towarzyszył ówczesnej kampanii przeciwko naturalizmowi (i obecności fotografii) w sztuce, ale nie jest to jedyna możliwa interpretacja. Koncepcja uogólnionego ujęcia natury niekoniecznie musi być tożsama z platońskimi bytami idealnymi, tym bardziej, że Arystoteles poznał Platona w późniejszym okresie jego działalności filozoficznej, kiedy ten liczbę idei, wcześniej nieograniczaną, sprowadził do zaledwie pięciu: bytu, ruchu, spoczynku, tożsamości i różnicy. Ogólność może kształtować się na różnych poziomach oraz w różnych formach i podobnie może być z naturalnością. W *Protreptyku* Arystoteles stwierdził, że natura ukształtowała człowieka oraz jego otoczenie mądrze i celowo, a to, co powstaje z natury, jest lepsze od tego, co powstaje dzięki umiejętności (*techné*); to, co powstaje z natury lub w zgodzie z naturą, jest dobre i piękne.³⁴ Fotograficzne mimesis można by więc obronić w świetle poglądów Arystotelesa, wskazując na fakt, że fotografia, chociaż obciążona w pewnym stopniu przypadkowością, powstaje dzięki uniwersalnym prawom natury, a dokonywane przez fotografującego wybory są krytycznymi aktami intelektu. Sam Arystoteles znał zjawisko naturalnego tworzenia się obrazu w ciemni optycznej, ale oczywiście nie miał wówczas powodu, aby rozważać je w kontekście sztuki.

Inna ważna koncepcja mimesis w starożytności wywodziła się z systemu pitagorejskiego i dotyczyła naśladowania ukrytych w naturze relacji liczbowych, będących istotą konstrukcji świata wedle przekonań Pitagorasa. Dla pitagorejczyków najważniejszą sztuką, która wyrażała te liczbowe relacje, była muzyka i odnajdywali je oni w określonych związkach tonów. Poglądy Pitagorasa były dobrze znane Platonowi oraz Arystotelesowi, a i w późniejszych wiekach, mniej lub bardziej słusznie, nieraz łączono ze sobą te trzy typy mimesis.

W czasach średniowiecza silnym nurtem w myśli estetycznej był neoplatonizm, upowszechniony zwłaszcza przez traktat św. Augustyna *O muzyce*, gdzie prymat został przyznany stosunkom matematycznym, wyrażającym się tak w muzyce, jak i w geometrii. W istocie więc upowszechniano wówczas koncepcję mimesis Pitagorasa, co w dalszej kolejności czynili Beocjusz, Abelard czy przyklasztorna szkoła teologiczna w Chartres oraz ośrodki klasztorne cystersów, gdzie w XII wieku narodziły się założenia gotyku.³⁵ Twórcy założeń tego nowego stylu w architekturze, tacy jak Surger, opat z St. Denis czy św. Bernard, połączyli teorie o „świętej geometrii” z chrześcijańską mistyką światła, którą rozbudował w końcu V wieku Pseudo-Dionizy Aeropagita, kojarząc filozofię neoplatońską z teologią światła zawartą w Ewangelii Św. Jana. Jest to tutaj o tyle istotne, że w historii fotografii często odwoływano się do tych mistycznych czy metaforycznych koncepcji światła, w poszukiwaniu bardziej transcendentalnych interpretacji fotografii. I tak np. przy komentowaniu wynalazku fotografii wskazywano, że światło tworzy tam obraz niezależnie od człowieka. Do mistyki światła nawiązywał m.in. piktorialista Frederick Evans poprzez swoje sławne zdjęcia wnętrza katedr gotyckich, również awangardowy artysta László Moholy-Nagy podkreślał, że istotą fotografii jest oddziaływanie samego światła, a nie opis przedmiotów, a jeszcze jednym z wielu możliwych przykładów może być Jan Bůlhak, który zatytułował swoją najważniejszą książkę: *Estetyka światła*.

Epoka renesansu wypracowała w sztukach plastycznych model mimesis oparty w większym stopniu na empirycznych badaniach natury. Niemniej nie był to model spójny, ani też w pełni oparty na wiernej obserwacji świata zewnętrznego. Z jednej strony nadal rozwijały się tendencje neoplatońskie, a doskonalone od XIV wieku zasady perspektywy interpretowano w duchu pitagorejskim.³⁶ Natomiast upowszechniony w XV wieku zwyczaj posługiwania się *camera obscura* przez rysowników i malarzy sprzyjał wprowadzeniu do matematycznych spekulacji elementu bezpośredniej obserwacji natury i zainteresowania dla praw optyki. Jednak Pierre Francastel³⁷ uważał, że istotą tych nowych sposobów przedstawiania przestrzeni wcale nie było dążenie do optycznej dosłowności, ale chodziło

przede wszystkim o zaakcentowanie ziemskiej przyczynowości i wywyższenie rangi ludzkich działań, w przeciwieństwie do skoncentrowanej na absolutie sztuce średniowiecza. Francastel traktuje więc renesansową czasoprzestrzeń, skonstruowaną za pomocą perspektywy, jako pewną fikcję daleką od naukowego realizmu, tworzącą dogodną scenę dla ideologicznych argumentacji zgodnych z duchem nowożytności. Ten duch nie wymagał bynajmniej odrzucenia tej wykładni mimesis, jaka pojawiła się w starożytności, wzbogacał ją tylko o nowe tematy i środki techniczne. Artyści w epoce renesansu studiowali prawa natury i zasady anatomii, aby uzasadnić intelektualne roszczenia swoich profesji i zaliczyć je tym samym do sztuk wyzwolonych, klasyfikowanych tak według wskazówek Arystotelesa. Np. taką przede wszystkim intencję w dziełach Leonarda da Vinci dostrzegali Ernst Gombrich, wskazując na fakt, że olbrzymia wiedza z różnych dziedzin, jaką zdobył ten artysta, posłużyła mu do wykazania, że fizyczna strona pracy malarza ma znaczenie nie większe niż czynność pisania w tworzeniu poezji.³⁸ Przedmiotem starań renesansowych artystów było też zachowanie równowagi pomiędzy wrażeniem naukowo podbudowanej realistyczności a wymogami sakralnej funkcji obrazów. Takim idealnym połączeniem była np. *Ostatnia wieczerza* Leonarda da Vinci.

W sztuce epoki nowożytnej stopniowo coraz częściej pojawiały się i dominowały tematy zaczerpnięte z życia codziennego i otaczającej człowieka natury, wyzwolone od rygorów przedstawiania narzucanych przez średniowieczne zasady życia religijnego i dworskiego. Zasady estetyczne zaczęły też być traktowane w sposób coraz to bardziej dowolny, aż w końcu XVIII wieku Fryderyk Schiller stwierdził, że sztuka jest tym, co samo ustanawia swoją regułę. Sztukę zaczęto też rozumieć jako pewien rodzaj bezinteresownej przyjemności, wkomponowanej w szerokie spektrum doznań zmysłowych. Na przykład angielski teoretyk sztuki Joseph Addison około roku 1700 w eseju zatytułowanym *O rozkoszach wyobraźni* wychwalał przyjemności estetyczne, jakie wynikają z obcowania z naturą, która dzięki różnorodności swoich ekspresyjnych przejawów przewyższa nawet sztukę w zdolności pobudzania wyobraźni. A jeżeli, dodawał Addison, widok natury przypomina dzieło sztuki, to przyjemność jest podwójna.³⁹

Nowe tematy malarstwa, zbliżone do doświadczeń codzienności, zyskały sobie od XVII wieku godne miejsce w sztuce dzięki twórczości wybitnych artystów, takich jak Claude Lorrain, Nicolas Poussin czy Jean B. Chardin we Francji, nie mówiąc już o specjalizujących się w tym typie prac malarzach holenderskich. Jednak naśladowanie natury nadal obwarowane było warunkami, które nawiązywały wprost do zasad, jakie kategorii *mimesis* wyznaczył Arystoteles. Najwybitniejszy włoski teoretyk i krytyk sztuki w XVII wieku,

Giovanni P. Bellori, powołując się na starożytne autorytety, ganił tzw. naturalistów, którzy „...nie umieszczają w swoim umyśle żadnej idei; naśladowują braki znajdujące się w ciałach i przyzwyczajają się do brzydoty i do błędów, poprzysięgając wierność modelowi jak swemu nauczycielowi; gdy model usuwa się sprzed ich oczu, jednocześnie opuszcza ich wszelka sztuka.”⁴⁰ Około stu lat później Joshua Reynolds, malarz i pierwszy prezydent Akademii Sztuki w Londynie, w wykładzie dla studentów z roku 1770 stwierdził, że należy najpierw opanować kopiowanie obiektów, a później studiować dzieła mistrzów, jakkolwiek z ostrożnością, gdyż uleganie ich manierom odcina artystę od obfitości różnorodnych wzorów natury. Jednak, dodaje Reynolds, zwykły kopista natury nie stworzy niczego wielkiego, o ile tych imitacji nie udoskonali wzniosłością własnych idei. Dalej przytacza opinie starożytnych teoretyków (Proklusa, Cycerona), mówiące o tym, że dzieła natury pełne są dysproporcji i dlatego artysta powinien się kierować ukształtowanym w umyśle doskonałym wzorcem piękna. Jednak Reynolds pokładał już w naturze znacznie większe nadzieje niż cytowani przez niego poprzednicy. Nie każe studentowi po prostu powielać klasycznego wzoru, ale sądzi, że artysta słuszną ideę pięknych form może najpewniej zdobyć dzięki wytrwałej obserwacji natury, w trakcie której stopniowo nauczy się eliminować ułomności jej jednostkowych przejawów i osiągnie obraz idealny.⁴¹

W podobnym duchu pisał o sztuce Johann Wolfgang Goethe, m.in. w tekście z roku 1789, gdzie wyróżnił trzy poziomy kształtowania obrazu ⁴². Pierwszym poziomem jest proste naśladowanie natury, właściwe dla osób o umyśle cichym, skupionym i zadowolającym się umiarkowaną rozkoszą. Drugim poziomem jest indywidualna maniera, gdzie poświęca się pewne szczegóły dla ujawnienia własnych preferencji i odczucia natury przedmiotu. Trzecim wreszcie poziomem jest według Goethego styl, który opiera się na najgłębszych podstawach poznania i na istocie rzeczy, o tyle, o ile da się ją poznać w widzialnych kształtach. Mimo że proste naśladowanie jest tylko przedpolem stylu, to jednak dla Goethego rzetelność naśladowania jest gwarantem autentyczności stylu, a więc to dokładna obserwacja □ i najlepiej jeszcze wszechstronne wykształcenie, także naukowe □ stanowią fundament sztuki.

Kult natury, jaki cechował współczesnych Goethe’mu i późniejszych romantyków, wynikał generalnie z ich przekonania, że natura jako dzieło Boga, zawiera w sobie wskazówki dla poznania istoty bytu. Kierując się ku naturze nie odbiegali więc od utrwalonych długą tradycją oczekiwań, że sztuka poprzez obrazy rzeczy powinna przenikać do istoty zjawisk. Natomiast różnili się znacznie od poprzedników silniejszym akcentowaniem indywidualizmu, zarówno w sferze wysiłku poznawczego, jak i w osiąganiu wyrazu emocjonalnego, przypisując większą rolę intuicji niż sformalizowanym procedurom sztuki akademickiej.

Jeden z ważniejszych niemieckich romantyków Philipp Otto Runge w tekście z 1802 roku⁴³ stwierdzał, że zarówno sztuka jak i religia wywodzą się z odczucia boskiej obecności oraz związku człowieka z całością bytu. Ponieważ jednak sztuka obumarła w narzuconych jej stereotypach, to konieczne jest jej odrodzenie i Runge uważał, że to odrodzenie może się dokonać poprzez tematykę pejzażu. Był też przekonany, że różne stany natury mogą trafnie wyrażać niuanse ludzkich stanów uczuciowych.

Nawet jeżeli romantycy odczuwali potrzebę ukonkretnienia czy fizycznego prawdopodobieństwa swoich przedstawień (które to dążenie w XIX wieku objawiało się nawet w różnych przejawach sztuki akademickiej) albo też nie zawsze okazywali religijną żarliwość, to z ich punktu widzenia fotografie nie mogły przedstawiać większej wartości. Zliberalizowane zasady estetycznej przyjemności czy malowniczości, unaukowanie obserwacji natury oraz indywidualizacja form ekspresji, nie wywoływały aż tak dalekosiężnych skutków, aby kategoria sztuk pięknych mogła wówczas objąć obraz wytworzony „momentalnie” i samorzutnie. Pojawienie się fotografii stworzyło więc problemy, które aż do dnia dzisiejszego stanowią kontrowersję w teorii sztuki. Eugene Delacroix, najwybitniejszy malarz romantyczny, mimo że fascynował się fotografiami i cenił ich odkrywczą opisowość, to jednak przestrzegał artystów przed zbyt uległością wobec fotograficznych odwzorowań. Jeszcze ostrzej artystyczne pretensje fotografii zgromił Charles Baudelaire, szydząc z traktowania opisowej wierności jako celu sztuki.

Stanowisko swoje Charles Baudelaire wyraził dobitnie w recenzji z paryskiego Salonu w roku 1859, pisząc m.in.: „dzisiejsze *credo* światowców brzmi następująco: ‘Wierzę w przyrodę i tylko w przyrodę (są po temu słuszne racje). Wierzę, że sztuka jest i może tylko być dokładnym odtworzeniem przyrody [...]. Jakoż przemysł, którego zdobycze nie różniłyby się niczym od przyrody, będzie sztuką absolutną.’ Bóg zemsty wysłuchał prośby tego tłumu. Daguerre był jego Mesjaszem. Wtedy tłum powiedział: ‘Skoro fotografia daje rękojmię upragnionej dokładności (wierzą w to szaleńcy!), sztuka to fotografia.’ [...] Nie ulega wątpliwości, iż przemysł, wdzierając się do sztuki, staje się jej śmiertelnym wrogiem, a pomieszanie funkcji przeszkadza, by którąkolwiek z nich wykonano należycie. Poezja i postęp to dwie ambicje, które nienawidzą się instynktowną nienawiścią i kiedy spotkają się na tej samej drodze, jedna musi służyć drugiej. Jeśli zgodzimy się, by fotografia zastępowała sztukę w niektórych jej zadaniach, wkrótce fotografia wyruguje ją lub wypaczy zupełnie dzięki naturalnemu przymierzemu z głupotą tłumu. Trzeba więc, aby fotografia wróciła do swoich prawdziwych zadań, to znaczy stała się sługą nauk i sztuk, sługą bardzo pokorną, podobnie jak drukarstwo i stenografia, które ani nie stworzyły, ani nie zastąpiły literatury.”⁴⁴

Baudelaire uważał studiowanie natury (poprzez fotografie) za błędną drogę dla rozwoju sztuki. Sądził, że przemiany w charakterze nowoczesności mogą być oddawane tylko poprzez zmienne i koncepcyjnie konstruowane formy sztuki, natomiast natura była dla niego czymś niezmiennym (czy też zmieniającym się w stałych cyklach), a więc nie dawała artyście odpowiednich możliwości ekspresji. Od artysty oczekiwał heroicznego tworzenia odkrywczej formy, a za przykład właściwej postawy podał twórczość Constantina Guysa, którą opisał w eseju *Malarz życia nowoczesnego*.⁴⁵ Albowiem, zdaniem Baudelaire'a, jeśli formy artystycznej nowoczesności będą językiem sztucznym, to można je będzie zastąpić innymi, dla wyrażenia kolejnej fazy nowoczesności, a uosobieniem tak rozumianej logiki rozwoju sztuki był kreowany przez Baudelaire'a typ „dandysa”, czyli człowieka, który poprzez swoje zachowanie, upodobania i ubiór wyrażał dystans wobec wszystkiego, co wiąże się z determinizmem natury i zwykłej praktyczności. Baudelaire cenił modę, jako tę dziedzinę, która objawia najwyższą wrażliwość na unikalne dążenia współczesności, co wyraził m.in. w eseju *Pochwała szminki*. Co interesujące dla przeprowadzanych tu rozważań, w modzie 2. połowy XIX wieku zaczęły właśnie dominować tendencje jakby sprzeciwiające się zasadom racjonalizmu i funkcjonalności, które logicznie powinny wynikać z uprzemysłowienia i mechanizacji życia. Królowały wówczas takie elementy kobiecego ubioru, jak krynoliny i tiurniury, wymyślne nakrycia głowy i krój niezbyt stosowny dla świeżo wynalezionych maszyn do szycia. Nawet ówczesne wojskowe mundury były jakby prowokacją wobec coraz skuteczniejszej broni strzeleckiej. W przypadku mody 2. połowy XIX wieku możemy więc mówić o wyrażaniu podobnego nastawienia wobec industrialnej nowoczesności, jakie przejawiało się w przypadku większości prądów artystycznych; nastawienia będącego połączeniem fascynacji i sprzeciwu.

Ale, jak to stwierdził Frederick Karl,⁴⁶ nawet sam Baudelaire, mimo lansowania sztuczności i dandyzmu, pragnął, aby historia stawała się konkretem i wyraziło się to chociażby w naturalizmie jego *Paryskiego spleenu*. Tak więc autorytet nowych wynalazków drążył podskórnie nawet teorie ich przeciwników i fotografia od połowy XIX wieku stawała się punktem odniesienia zarówno dla tych, którzy byli zafascynowani jej naukowymi walorami, jak i dla tych, którzy pragnęli dać wyraz odmiennemu odczuciu realizmu.

Jednym z najwyżej cenionych przez Baudelaire'a artystów był Eugene Delacroix, najwybitniejszy przedstawiciel romantyzmu w malarstwie, który, jako dojrzały już artysta, notował w swoim *Dzienniku* z lat 1850-1853 spostrzeżenia na temat fotografii. Wśród nich pojawiają się niektóre obawy wymieniane przez Baudelaire'a. Notatki te oddają ambiwalentne odczucia malarza wobec nowego medium. W roku 1850 zapisał m.in.: „Dobrze

rozumiane studiowanie dagerotypu może wypełnić luki w wiedzy artysty, lecz trzeba wiele doświadczenia, aby z tego skorzystać. Dagerotyp jest czymś więcej niż szkicem, jest on zwierciadlanym odbiciem przedmiotu. W dagerotypie pewne szczegóły, prawie zawsze pomijane przy rysowaniu z natury, nabierają wielkiego znaczenia i przez to dają artyście pełne zrozumienie konstrukcji. Nie powinno się jednak tracić z oczu faktu, że dagerotyp powinien być traktowany jako pośrednik służący do głębszego wprowadzenia nas w sekrety natury; ponieważ mimo swojej zdumiewającej realności, pod pewnymi względami jest on wciąż tylko odbiciem rzeczywistości, tylko kopią, pod pewnymi względami fałszywą, właśnie dlatego, że tak dokładną. [...] Oko inteligentnego artysty poprawia natychmiast niefortunne niedoskonałości dosłownie wiernej perspektywy; w malarstwie mówi dusza do duszy, a nie nauka do nauki.”⁴⁷

Delacroix podkreślał więc, że fotografia daje zrozumienie konstrukcji przedmiotów, ale ta konstrukcja nie była dla niego najważniejsza. Dusza, która ma mówić w malarstwie, przemawia do niego przede wszystkim poprzez wyobraźnię, ekspresję rytmów i barwy. Obrazy Delacroix, chociaż pomagał on sobie fotograficznymi studiami modeli, potwierdzają, jak dalece ten artysta przetwarzał fotograficzne wzory, podporządkowując je całkowicie swoim zamysłom ideowym oraz ekspresji czysto malarskiej.

W roku 1853 Delacroix poznał fotografa Eugene Durieu, który później fotografował dla malarza akty, według jego wskazówek. Opisał wtedy w *Dzienniku* eksperyment, podczas którego w gronie przyjaciół porównywano fotografie aktów z podobną tematyką na XVI-wiecznej rycinie Marcantonio. Wszystkich, pod wpływem tej konfrontacji, uderzyły błędy, manieryzm i nienaturalność ryciny, którą pochwalono tylko za zalety stylu. Z tej więc przyczyny Delacroix uważał fotografię za potencjalne błogosławieństwo dla sztuki, za wyzwanie dla jej możliwości przedstawiania świata, chociaż ostrzegał artystów przed zbytnim poddawaniem się autorytetowi fotografii. Figurował natomiast na liście członków Société Héliographique w Paryżu i popierał starania francuskich fotografów o miejsce na Salonach Sztuki.

Fotografowie ci, w czasie Wystawy Światowej w Paryżu w roku 1855, zorganizowali własną dużą wystawę, aby udowodnić możliwości fotografii jako sztuki. Wyselekcjonowano prace w taki sposób, aby nie urazić kanonów akademizmu, a jeden z wystawiających, Durieu, napisał przy tej okazji, że: „Kamera jest instrumentem optycznym, którym można dyrygować i kontrolować go stosownie do indywidualnych potrzeb.”⁴⁸ Do takiej opinii przychylni się organizatorzy Salonu Sztuk Pięknych w Paryżu w roku 1859, gdzie fotografia uzyskała wreszcie własne miejsce i została dobrze przyjęta. Atak Baudelaire’a w jego ówczesnej

recenzji nie był skierowany przeciwko samym fotografom, ale przeciwko temu wpływowi fotografii, który stał się widoczny w malarstwie realistycznym.

Jeżeli Delacroix postulował, aby w sztuce studiowanie fotografii było podporządkowane przewodniej roli wyobraźni, to realisci pod wieloma względami zajmowali odwrotne stanowisko; dla nich to wyobraźnia powinna być zostać podporządkowana regułom natury. Malarstwo realistyczne, obecne w sztuce od końca lat czterdziestych, zmanifestowało się m.in. w roku 1855 w Paryżu na indywidualnej wystawie malarstwa Gustave'a Courbeta, zatytułowanej *Realizm*, a dzieła tego artysty wzbudzały szczególnie wiele kontrowersji. Zarówno zwolennicy jak i przeciwnicy realizmu utrzymywali, że realizm polega na odzwierciedlaniu rzeczywistości w jej najzwyklejszych przejawach. Ponadto, wysuwany przez realistów postulat obiektywności widzenia powodował, że powszechna była opinia o tożsamości realizmu i fotografii. Opinia ta była w swojej intencji negatywna, ponieważ fotografia oznaczała w tym rozumieniu proste i pozbawione głębszych treści odzwierciedlenie przypadkowego stanu fizycznej przestrzeni. Inaczej jednak znaczenie fotograficzności rozumieli sami realisci, dla których bezstronność obiektywu była pewnym ideałem. Courbet mówił o sobie: „Patrzę na człowieka z takim samym zainteresowaniem jak na konia, drzewo czy jakiś inny przedmiot w naturze [...]. Jest mi obojętne, gdzie umieszczam siebie, każda pozycja jest dobra, jeśli mam przed oczami naturę.”⁴⁹ Artysta dawał w ten sposób wyraz pragnieniu wyjścia poza schematy poznania utrwalone przez tradycje kultury, ze wszystkimi ich hierarchiami; chciał dostroić swój punkt widzenia do wszechogarniającego „widzenia” natury, a neutralność fotograficznej optyki miała posłużyć mu za przewodnika w drodze do takiej postawy. Podobne pragnienia, aby osiąść „nieskażone” oko, na wzór obiektywu kamery, wyraził wcześniej John Constable, a później John Ruskin i Claude Monet. Monet mówił, że chciałby urodzić się ślepy i odzyskać wzrok jako człowiek dojrzały. Courbet wyraził też życzenie, aby zamknięto muzea malarstwa.⁵⁰

Realizm od połowy XIX wieku głęboko przenikał całą kulturę i tworzył wyraźnie wyodrębniający się światopogląd □ wybijający się zwłaszcza w różnych przejawach pozytywizmu □ odbiegający od dotychczasowych sposobów ujmowania świata. Jego zwolennicy w sztuce nie traktowali już na przykład historii jako zbioru wartości ponadczasowych, a zaczęli ją utożsamiać z rozpoznawalnymi empirycznie faktami. Stąd w malarstwie w miejsce tematyki religijnej, mitologicznej i historycznej zaczęły się pojawiać wydarzenia współczesne, sceny z ulic, kawiarni czy parków. Linda Nochlin stwierdziła, że w wypadku realizmu „fotografia przyczyniła się bez wątpienia do tego, aby identyfikować współczesne z momentalnym”⁵¹; czyli że współczesność była utożsamiana z chwilami

odmierzonymi zegarem, rejestrowanymi kamerą czy doznawanymi poprzez czynności fizjologiczne. W malarstwie skrajną konsekwencją ekscytowania się momentalnością był impresjonizm, który w pewnych aspektach swojej metody malarskiej powoływał się także na najnowsze odkrycia w dziedzinie fizjologii widzenia (m.in. opisane w dziełach Hermanna von Helmholtza). Sympatyzujący z realistami krytyk Jules Castagnary mógł więc pisać, że „szkoła naturalistyczna doprowadza swoją prawdę do równowagi z prawdą naukową”.⁵² Podobne tendencje istniały w literaturze (ze sztandarowym przykładem □ powieścią *Pani Bovary* Gustave’a Flauberta z 1857 r.) i również pisarze spotykali się z oskarżeniami o stosowanie „metody fotograficznej” i o „dagerotypowanie” bohaterów. Paul Valery stwierdził wręcz: „Z chwilą pojawienia się fotografii, opisowość wkroczyła do literatury”.⁵³ Powieści pełne były drobiazgowych opisów, podobnych do fotograficznej inwentaryzacji, a postacie bohaterów charakteryzowane były też m.in. w oparciu o teorie łączące typ charakteru z budową czaszki, jakie podsuwały popularne w XIX wieku nauki □ frenologia czy fizjognomika.

Gustave Courbet czasami wiernie kopiował na płótnie całe fotografie (jak w obrazie pt. *Zamek w Chillon* z 1874 r. namalowanym na podstawie fotografii Adolphe’a Braun’a z 1867 r.), a czasami komponował swoje obrazy jak fotomontaże, co irytowało krytyków. Rysowano nawet karykatury jego obrazów, gdzie postacie były kukłami osadzonymi na kijach. Publiczność wierzyła, że malarski realizm wyrasta z fotografii nie tylko z uwagi na naturalistyczny sposób przedstawiania, ale także przez ukazywanie tematów, które oceniano jako pospolite i antyestetyczne. W tym ostatnim właśnie celował Courbet, co powodowało wręcz, że bracia Edmond i Jules de Goncourt bronili reputacji realizmu przed takimi jak on artystami. Z kolei zwolennicy Courbeta (Champfleury, Duranty) argumentowali, że każde dzieło malarskie ze swojej natury musi być interpretacją i dlatego nie można porównywać jego obrazów do fotografii, a pewne podobieństwa wynikają po prostu z tego, że artysta nie może malować czegoś, czego nie widzi. Sam Courbet w roku 1861 powiedział, że „malarstwo jest sztuką z gruntu konkretną i może polegać jedynie na przedstawieniu rzeczy realnych i istniejących”.

Jednak Pierre-Joseph Proudhon, który również sprzeciwiał się porównaniom dzieł Courbeta do dagerotypów, nadmieniał przy tej okazji, że fotografia także może wyrażać „wartości idealne” i być interpretacją. Taka opinia wychodziła naprzeciw oczekiwaniom fotografów, którzy często mieli wykształcenie artystyczne i uprawiali równoległe inne dziedziny sztuki. Jednym z najwybitniejszych fotografów scen rodzajowych i pejzaży po roku 1851 stał się Charles Nègre, który wcześniej studiował malarstwo u Jeana A.D. Ingesa i Paula Delaroche’a i sam także malował. W tekście napisanym w roku 1854 do

nieopublikowanego albumu *Nègre* stwierdził m.in.: „Jeżeli sztuka jest poetycką interpretacją natury, to fotografia jest dokładnym jej oddaniem; jest ścisłością w sztuce czy też uzupełnieniem sztuki. Jednak, dając nam perspektywę i geometryczną precyzję, fotografia nie niszczy osobistych uczuć artysty: zawsze musi on wiedzieć, jak wybrać swój przedmiot, jak wybrać najbardziej odpowiedni punkt widzenia, musi wybrać efekt najbardziej harmonizujący z wybranym tematem. Fotografia nie jest podrzędną i lichą sztuką: jest ona w istocie szybkim, pewnym i konkretnym narzędziem pracy na usługach artysty, potrafiącym z matematyczną precyzją odtworzyć formę i wyraz przedmiotów, jak i poezję, która wynika bezpośrednio z wszelkich harmonijnych związków.”⁵⁴

Cytat ten mieści w sobie typowe dla fotograficznego „stronnictwa” w sztuce wahania i przeświadczenia. Zaczyna się od „jeżeli”, co od razu stwarza dosyć problematyczną sytuację i zakreśla pewien obszar kompetencji fotografii. Dalej jednak następuje szereg zdecydowanych zapewnień, uwiecznionych wskazaniem na element poezji, wartości najmniej wątpliwej w sferze wysokiej sztuki od najdawniejszych czasów. Wszystkie te punkty przeprowadzanego tu dowodu były później wielokrotnie jeszcze przywoływane, najmocniej przez piktorialistów na przełomie XIX i XX wieku.

Około roku 1890 tendencje realistyczne w sztuce zepchnięte zostały na dalszy plan przez nowe kierunki, które co prawda podkreślały konieczność wczuwania się w ducha natury, ale zdecydowanie przeciwstawiły to jej zewnętrznemu naśladowaniu. Wyjątkowo wrogo wobec fotografii oraz iluzjonistycznego malarstwa byli nastawieni symboliści, tacy jak Odilon Redon czy James Whistler (który miał szczególnie duży wpływ na środowisko piktorialistów). Redon stwierdził, że emocje doświadczane w obliczu natury pozwalają na doznawanie prawdy, której autentyczność polega na czymś zupełnie innym niż martwota obrazu fotograficznego □ autentyczność tych doznań może weryfikować tylko sama natura.⁵⁵ Podobne stanowisko zajmowali tacy artyści jak Paul Gauguin, Vincent Van Gogh, Paul Cezanne czy Edward Munch, którzy w poszukiwaniu formy zwracali się do ekspresyjnych przejawów instynktu czy do geometryzującej syntezy, wyrażając naturę w języku raczej abstrakcyjnych znaków, a lekceważąc fotograficzne obserwacje w naturze. Teksty i prace fotografów-piktorialistów z tego okresu są właśnie próbą znalezienia kompromisowych porozumień z takimi stanowiskami. Rozwijające się później kierunki awangardowe pogłębiły jeszcze tą antynaturalistyczną orientację. Guillaume Apollinaire, w tekście o malarstwie kubistycznym z 1913 r. powiedział, że „Każdy Bóg tworzy na swoje własne podobieństwo i tak też postępują malarze. Jedyne fotografowie wytwarzają kopie natury.” Pablo Picasso

natomiast stwierdził, że poprzez sztukę wyrażamy nasze pojmowanie tego, czym nie jest natura.

Antyfotograficzne stanowiska można prześledzić w wielu nurtach sztuki XX wieku, których nie będę tutaj omawiał, aczkolwiek zawsze równolegle istniały korzystne dla fotografii opinie. Te ostatnie jednak były często na dalszym planie, gdyż największe autorytety z różnych powodów podważały artystyczne znaczenie fotograficznego odwzorowania natury. Heinrich Wölfflin w pracach z teorii sztuki publikowanych około roku 1900 pisał, że przyjęta przez artystę koncepcja przedstawiania oraz sposób, w jaki funkcjonuje ona w jego umyśle ma większe znaczenie niż wszystko to, co mógłby wynieść z bezpośredniej obserwacji, a w historii malarstwa wpływ jednego obrazu na drugi jest o wiele silniejszy niż wpływ bezpośredniej obserwacji natury.⁵⁶ Przeszło pół wieku później Arnold Hauser w rozdziale pt. *Fikcja wierności wobec natury w sztukach plastycznych*⁵⁷ dowodził, że sztuka była zawsze konwencjonalna, jakkolwiek od epoki manieryzmu zaczęto wskazywać na sprzeczności między konwencjami a naturą, co starali się przezwyciężyć romantycy. Jednak, jak napisał Hauser, to właśnie romantycy wytworzyli jedną z najbardziej paraliżujących konwencji wszystkich czasów, zasadę oryginalności za wszelką cenę. Jeżeli współcześnie, konkluduje, obowiązują jakieś konwencje, to nie dlatego, że są one lepiej dostosowane do zjawisk natury, ale dlatego, że nowe pokolenia nie zdołały się jeszcze od nich uwolnić.

Opinie takie nie zmieniały jednak faktu, że od połowy XIX wieku w modernizujących się społeczeństwach to fotografia stała się standardowym wzorcem, według którego oceniano realizm i nowoczesność sztuki. Fotografia podminowała teren sztuki i zmuszała ją do nieustannej zmiany formy, rywalizując ze sztuką na każdej płaszczyźnie. Ta rywalizująca natura fotografii, jak uważa Frederick Karl,⁵⁸ potwierdziła się w medium telewizji, które w odczuciu szerokiej publiczności zapewnia natychmiastowy dostęp do rzeczywistości, podobny do fotograficznego, jakkolwiek daleko doskonalszy technicznie. Kiedy od lat pięćdziesiątych telewizja zaczęła być masowo oglądana, wszelkie przejawy sztuki musiały się albo przystosować do telewizyjnych sposobów prezentacji, albo deklorować się jako ich opozycja. Fotografia od swojego powstania przyczyniała się do narzucenia sztuce ujednoliconych powierzchniowych efektów i podobnie – jak twierdzi Karl – skutkuje rozwój telewizji. Normą stają się uproszczenia i oczekiwania natychmiastowego dostępu do realności, nawet jeśli istnieje świadomość jej pozorów.

W latach sześćdziesiątych XX wieku próbę wyprowadzenia sztuki poza wszelkie konwencje stylistyczne podjął konceptualizm, m.in. poprzez posługiwanie się „przezroczystymi” wobec rzeczywistości fizycznej zapisami fotomechanicznymi. W ten

sposób próbowano osiągnąć zerowy stan estetyki, utożsamienie sztuki z procesem życia. Taka promocja fotografii była oczywiście zarazem dyskredytacją jej tradycyjnych artystycznych ambicji. Ale, jak podsumował to Zbigniew Dłubak,⁵⁹ konceptualizm wytworzył jednak w końcu własną morfologię i został w niej uwięziony. Tym samym konceptualizm uświadomił nam ostatecznie, że fotografia, wchodząc w obręb działań artystycznych, zawsze musi w jakiejś mierze podlegać regułom formalnym. Pozostawił jednak nadal otwarte pytanie o to jaki stopień formalizacji w fotografii jest niezbędny czy właściwy dla przekazu sztuki.

Fotografowie-artyści byli więc stale pod presją oczekiwań, że ich prace dostarczą pewnej wizualnej syntezy, porównywalnej w stosunku do dominującej w danym czasie konwencji estetycznej sztuki. Ta sytuacja nie zmieniła się w przeciągu całej historii fotografii. Doskonałą artystyczną analizą tego problemu była np. wystawa *Fotologia* Krzysztofa Pruszkowskiego z 1993 r., w obrębie której artysta konfrontował autentyczne zabytki starożytnej sztuki egipskiej □ skrajnie syntetycznej w swoim wyrazie □ ze swoimi fotografiami, przedstawiającymi egipskie dzieła sztuki oraz pejzaże Egiptu, wykonywanymi metodą dosyć swobodnego nakładania na siebie od kilku do kilkudziesięciu niewiele różniących się ujęć danego obiektu. Pruszkowski uzyskiwał w ten sposób efekt mgławicowych konturów, który z jednej strony świetnie korespondował z duchem starożytnej sztuki, a z drugiej zawierał w sobie konceptualne zdystansowanie się wobec tradycyjnego przymusu syntezującego stylu.⁶⁰

Wymaganiom dziedziny sztuk pięknych odnośnie sposobów studiowania i przedstawiania natury, które zmuszały do przyjęcia daleko idącej malarskiej konwencjonalności, fotografowie mogli przeciwstawić przede wszystkim teorię „decydującego momentu”⁶¹. Stosownie do niej, fotografujący artysta długo i starannie studiował przedmiot swojego odwzorowania (obserwując go też na matówce swojej kamery), aż uzyskiwał pewność co do swojego zamiaru i odczuwał harmonię pomiędzy elementami natury, a także pomiędzy nimi i własną psychiką. Dopiero wówczas, wiedziony intuicją, dokonywał naświetlenia kliszy. Teoria decydującego momentu wysuwana była jako argument już przez dagerotypistów (np. A. Claudeta), a okres jej świetności trwał od lat dwudziestych do lat sześćdziesiątych XX wieku, kiedy to omawiali ją oraz ilustrowali swoimi pracami tacy wybitni fotografowie jak Alfred Stieglitz, Edward Weston, André Kertész, czy Henri Cartier-Bresson.

Fotograficzny decydujący moment w istocie jednak łączył w sobie tak niepowtarzalne rewelacje naturalnego biegu rzeczy, jak też uchwycone w naturze jakości plastyczne, które

świadomie czy podświadomie mogły kojarzyć się w umyśle widza z ogólnymi wzorcami estetycznego piękna, ugruntowanymi przez historię sztuki. W grę wchodziły pewne rytmy i harmonie, które piktorialiści szczególnie starali się zaznaczyć w swoich pracach, albo odpowiednio aranżując sceny, albo wyszukując odpowiednie układy w naturze. Opierali się wówczas na funkcjonującym w sztuce przekonaniu o istnieniu uniwersalnych praw, którym podporządkowana jest zarówno natura jak i umysł człowieka. Przekonanie to znalazło nowy wyraz w sztuce okresu romantyzmu, i wyrażane było bezpośrednio przez poetów, np. J. Keatsa, który stwierdzał, że o osiągnięciach artysty decyduje jego zdolność do „pasywnj” obecności w naturze, dzięki czemu może on wczuć się w jej tajemnice, w tym tajemnice powiązań pomiędzy różnymi formami jej manifestacji. Takie przekonania w swojej poezji głosili też Baudelaire, Rimbaud, a także późniejsi symboliści. Fotograf, dzieląc takie przekonania, poprzez kontemplacyjną obecność w naturze powinien odnaleźć oraz zestroić te rytmy oraz harmonie i utrwalić ich przejaw w decydującym momencie naświetlenia. W ten sposób idea, którą wywodzono aż z filozoficzno-religijnego systemu Pitagorasa miała też znajdować możliwość aktualizacji dzięki unikalnym właściwościom aparatu fotograficznego.

Inna metoda oddania tych rytmów i harmonii polegała na bardziej uległym naśladowaniu wzorów obrazowania uznanych dziedzin sztuki i wówczas w grę wchodziły raczej takie zabiegi jak inscenizacje, montaż czy retusze. Piktorialiści chwyтали się różnych rozwiązań w zależności od własnych upodobań bądź presji ze strony aktualnych trendów sztuki. Starali się też bardzo o wywołanie w fotografii wrażenia poetyckości. Tradycyjnie, związek z poezją nie tylko dopełniał artystyczną funkcję *mimesis*, ale także zapewniał awans obrazu do wyższej kategorii „sztuk pięknych”. Do XVIII wieku poezja była ściśle związana z kategorią sztuk pięknych w wielu systemach klasyfikacji sztuki. Właściwie dopiero Gotthold E. Lessing w traktacie *Laokoon czyli o granicach malarstwa i poezji* z 1766 r. zwrócił uwagę na zasadnicze różnice pomiędzy tymi dziedzinami sztuki, polegające na diametralnie różnym ich podporządkowaniu kategoriom przestrzeni i czasu. Taka linia rozumowania skierowana była przeciwko nadmiernej narracyjności obrazów i sprzyjała eksponowaniu wartości czysto plastycznych. Lessing pisał, że malarstwo powinno ograniczyć przedstawianie czasu (akcji) do momentu najbardziej wyrazistego. Nie miał co prawda na myśli tego, co w fotografii nazywano „decydującym momentem”, ale istnieją pewne zbieżności w tych koncepcjach.

Wielu fotografów uważało, że mogą spełnić przynajmniej część tradycyjnych wymagań dotyczących sztuki poprzez podkreślenie, że ich medium jest w szczególny sposób zdolne do wyrażania uniwersalnych praw natury. Zwolennicy fotografii uważali zresztą, że już sam optyczny mechanizm powstawania obrazu fotograficznego zapewnia jego związek z tym, co

najistotniejsze. Tak więc nawet rzemieślniczy status fotograficznej profesji (dyskwalifikujący ją jako prawdziwą sztukę według kryteriów zaczerpniętych z różnych epok) nie zmieniał znaczenia faktu, że obraz powstawał „naturalnie”, w błysku chwili, jakby za przyzwoleniem sił boskich. Piktorialiści czuli jednak szczególną potrzebę dodawania jeszcze do tego obrazu różnych walorów uwydatniających osobiste przeżycia, emocjonalne nastawienie oraz idee kierujące autorem. Cenione było przez nich wrażenie intymności, osiągnięte przez ukazanie najbliższego dla autora otoczenia, scen prywatności, kręgu rodziny i przyjaciół. Choć w takim wydaniu były nowością, nie były one bynajmniej obce tradycji sztuki i powszechnie znany był kod kulturowy, umożliwiający odczytanie takich przedstawień w sposób symboliczny. Nieco paradoksalne mogło się wydawać co prawda to, że ta prywatność wyrażana była poprzez zasób form niemal identycznych w każdym miejscu, gdzie powstawały fotografie. W ten sposób jednak uformował się uniwersalny fotograficzny język, przekraczający bariery geograficzne i kulturowe; niemal identyczny w Europie, Ameryce czy Azji. Następne podobne zjawisko, w postaci uniwersalnego uabstrakcyjnionego języka sztuki awangardowej, pojawiło się w ćwierć wieku później.

ROZDZIAŁ II

Fotoamatorstwo jako apoteoza prywatności

1. Uwagi ogólne

W rozdziale tym chcę ukazać w jaki sposób zjawisko fotoamatorstwa od końca XIX wieku stało się □ przede wszystkim dla przedstawicieli klas średnich □ sposobem wyrażania osobistych doświadczeń i aspiracji. Podstawowe kierunki tej fotoamatorskiej działalności to: dokumentowanie życia rodzinnego i towarzyskiego, notatki z podróży po świecie (który w tym czasie stawał się coraz bardziej dostępny dla zwykłego, indywidualnego turysty) oraz traktowanie fotografii jako narzędzia pobudzającego i pomagającego utrwalać przeżycia czysto estetyczne. Fotografia sprawiała, że prywatne doświadczenia stawały się komunikatami, które, chociaż w najczęściej funkcjonowały tylko w wąskim kręgu rodziny i przyjaciół, to dzięki rozwijającym się formom społecznego obiegu informacji (wystawy, galerie, pocztówki, prasa, a później także inne media) mogły być z łatwością skierowane do szerszego grona odbiorców. Z jednej strony masowy ruch fotoamatorski, w którym powstawały organizacje i programy estetycznego doskonalenia fotografii, umożliwiał ludziom różnych profesji przenoszenie ich prywatnych aktywności i doznań na teren sztuki dzięki zdobywaniu kompetencji w dziedzinie plastycznego kształtowania obrazu □ tak jak robili to piktorialiści. Z kolei dla wielu artystów reprezentujących inne dziedziny sztuki □ w tym i dla reprezentantów tendencji awangardowych □ fotoamatorstwo, rozumiane jako najbardziej spontaniczny i nieformalny typ działalności, było interesujące jako szczególny łącznik pomiędzy sztuką i życiem. Takiemu potraktowaniu fotoamatorstwa sprzyjał fakt, że artyści od XIX wieku w coraz większym stopniu prezentowali swoją sztukę jako działalność prywatną. Stąd, jeśli fotoamatorstwo rozumieć jako pewien osobny typ estetyki □ identyfikowanej poprzez formalne objawy spontaniczności, improwizacji, zabawy, braku wprawy □ to może ono stawać się w sztuce wysokiej przedmiotem różnego typu gry z tym pojęciem.

Przed wszystkim jednak pojęcie fotoamatorstwa od początku oznaczało działalność *miłośnika*, czyli człowieka oddającego się bezinteresownie swojej pasji, i wyrażało całe spektrum psychologicznych motywacji, uzależnionych także od innych życiowych aktywności danej osoby. Takie życiowe uwikłania bywają powodem efektownych wzlotów i upadków działalności na tym obszarze oraz jej enigmatyczności. Dzieła fotoamatorów bywają podziwiane jako odkrywcze i szczere obrazy, jako bezpośrednie objawienie prawdy życia, ale najczęściej mogą stawać się wartością dopiero dzięki objaśniającym je komentarzom czy takim dociekaniom, jakie wobec swoich rodzinnych fotografii przedstawił Roland Barthes w książce *Le chambre claire*. Pełnią wtedy rolę zapłonu uruchamiającego strumień retrospekcji i

osobistych skojarzeń wybiegających daleko poza to, co ukazują same obrazy.

W kolejnych podrozdziałach omawiam ogólnie pojęcie fotoamatorstwa, jego historyczny rozwój i uwarunkowania, a także naświetlam bardziej szczegółowo konkretne przykłady działalności wczesnych fotoamatorów. Staram się ukazać jak kategoria prywatności, związana ze zjawiskiem fotoamatorstwa, zdobywała sobie miejsce w kulturze na przełomie XIX i XX wieku. Prywatność stawała się treścią obrazowych komunikatów dzięki powszechnie dostępnym środkom techniki fotograficznej, a równolegle była coraz bardziej ceniona jako wartość w sztuce. Fotoamatorzy z jednej strony starali się dostosować bliskie im treści do standardów poprawności estetycznej zapożyczanych z historii sztuki, a z drugiej strony często zwracali uwagę na te aspekty prywatności, które te standardy rozsadzały. Fotoamator mógł być więc traktowany jako adept, miłośnik sztuki, jako przeciwieństwo zrutyinizowanego rzemieślnika albo też jako manifestacja „człowieka naturalnego” w nowoczesnym świecie poddanym władzy techniki i profesjonalnych specjalizacji. Typowe dla fotoamatorów motywacje i sposoby działania omawiam szerzej na przykładach czterech przedstawicieli tej kategorii. Przykłady dobrałem tak, aby wyraziły najbardziej charakterystyczne sposoby podejścia fotoamatorów do dwóch najczęściej podejmowanych tematów: życia rodzinnego i podróży. Ze sposobami wyrażenia tych tematów często wiązały się też zagadnienia artystyczne – co szczególnie widać na przykładzie twórczości Edmunda Osterloff’a – ale tę kwestię omawiam szerzej w następnym rozdziale. Tutaj natomiast, przytaczając podstawowe dane biograficzne tych autorów, chcę też zwrócić uwagę na to, jakie okoliczności determinowały działalność fotoamatorską w jej wczesnym okresie i jak wiązała się ona z innymi aktywnościami danej jednostki.

2. Strategie i estetyka fotoamatorstwa

Fotografia, kiedy stała się już powszechnie dostępnym narzędziem obrazowania, zaczęła służyć licznym jednostkom jako sposób potwierdzania poczucia własnej tożsamości, pozycji społecznej, stanu posiadania czy aspiracji. Nawet jeśli była dla nich przede wszystkim rozrywką, to poprzez nią ludzie ujawniali swoje podstawowe potrzeby oraz psychologiczne reakcje w stosunkach z otoczeniem, a od końca XIX wieku fotografia pełniła też ważne funkcje w procesach demokratyzacji życia społecznego najbardziej rozwiniętych krajów.

Fotoamatorzy rekrutowali się zasadniczo spośród średnich warstw społecznych; mógł to być każdy, kogo stać było na własne *hobby*, wymagające pewnych środków finansowych,

wolnego czasu i funkcjonowania w środowisku społecznym, gdzie tworzenie i konsumpcja obrazów były przyjętym obyczajem. Nieco później, od początków XX wieku, fotoamatorstwo stało się też narzędziem walki politycznej, prowadzonej przez partie socjalistyczne, komunistyczne i ludowe. Partie te tworzyły organizacyjne podstawy (fotograficzne kółka, czasopisma, konkursy itp.) dla uświadamiania społeczeństwu poprzez fotografię problemów społecznych i celów prowadzonej przez siebie walki klasowej, kreując fotoamatorów w środowiskach robotniczych, a także wiejskich, i stawiając przed nimi zadanie dokumentowania warunków życia i pracy w ich najbliższym otoczeniu. Taka działalność szczególnie rozmach osiągnęła w Niemczech w latach dwudziestych i znana jest jako tzw. „arbeiter fotografie”¹. Fotoamatorstwo szybko więc stało się doniosłym zjawiskiem socjologicznym (i siłą napędową potężnej branży przemysłowo-handlowej), ale w tej części mojej pracy interesują mnie tylko niektóre aspekty tego zagadnienia. Najbardziej wyrafinowaną, artystyczną postać fotoamatorstwa, czyli piktorializm, omawiam w następnym rozdziale. Obecnie chcę zwrócić uwagę nie tylko na kwestie estetyki, ale i na osobiste cele autorów fotografii, które uwydatniane są w sposób uwarunkowany specyfiką tego medium. Jednak, podobnie jak w każdym innym przypadku, dla takiej analizy najbardziej przydatne i interesujące są te prace, które tworzone są w sposób bardziej świadomy, co także znajduje wyraz w ich stronie formalnej.

Mogą to być fotografie rodzinne wyrażające związki uczuciowe, sytuacje i zależności zachodzące między bliskimi sobie osobami, intymne reakcje psychologiczne, banalne i doniosłe wydarzenia przekształcane w prywatną historię. Mogą to być fotografie wykonywane w trakcie podróży, a wtedy mają potwierdzić aktywność, przedsiębiorczość, wiedzę czy wrażliwość ich autora. Mogą to też być notatki z codziennych wydarzeń, rodzaj pamiętnika czy szkicownika dla dalszych i bardziej skomplikowanych projektów.

We wszystkich takich przypadkach autor nakreśla pole możliwości swojego działania, wyrażające się poprzez uczestnictwo w wydarzeniach czy nawet poprzez podkreślanie własnej dominacji, i sygnalizuje swoje kreacyjne zdolności. Tworzy indywidualny komunikat, który ma wartość społeczną, chociaż zwykle skierowany jest do najbliższego kręgu osób². Daje tym samym dowód, że jego indywidualizm ma określone możliwości przejawiania się w społeczeństwie dzięki istnieniu odpowiednich narzędzi oraz swobód (pozwalających np. na fotografowanie w miejscach publicznych czy na nieskrępowany obieg fotografii), jednocześnie zgłaszając własne postulaty co do tych swobód. Można więc w tym przypadku mówić o indywidualizmie obywatelskim, gdyż wiąże się on z prawami i możliwościami jednostki do wyrażania siebie w różnych formach życia społecznego.

Jednostka stara się najczęściej podkreślić swoją obecność w najbardziej bezpośredni sposób, nie wkładając zbyt wiele wysiłku w naśladowanie jakichś aktualnych wzorów estetycznej poprawności; przedstawia proste spostrzeżenia potwierdzające jej uczestnictwo w pewnych zdarzeniach i wyrażające jej potrzeby. Fotografie takie sygnalizują niezliczone możliwości twórczego realizowania się ludzi w różnych dziedzinach. I chociaż same z reguły nie spełniają warunków, jakie w danym czasie stawia się „fotografii artystycznej”, to jednak bywają sposobem wyrażania stosunku do sztuki. Amatorskie zdjęcia mogą wskazywać na inne rodzaje działalności jako istotniejsze □ zdaniem ich autora □ od sztuki (rozumianej wówczas wąsko jako zespół pewnych reguł formalnych) albo też wskazywać na sam proces życia jako wartość nadrzędną wobec sztuki.

Czyjaś rezerwa wobec sztuki może wynikać zarówno z kompleksów, jak i niechęci do narzucenia sobie rygorów osłabiających intymność przeżyć. Zdarza się, że fotoamatorzy w odniesieniu do pewnych swoich prac podkreślają, że nie są one żadną sztuką, chcąc uniknąć osądu uwzględniającego standardy artystyczne, a ignorującego ich prywatne motywy. Podobnie bywa z profesjonalistami, którzy mocno identyfikują się ze swoim rodzajem działalności. Przykładowo, znany współczesny wrocławski fotograf Stefan Arczyński, wysoko ceniony jako dokumentalista, ale też stale komplementowany przez publiczność i dziennikarzy jako artysta, nieodmiennie podkreśla, że jest tylko rzemieślnikiem. Sztuka może więc być rozumiana jako system represyjny wobec wartości prywatnych, które muszą wtedy znaleźć sobie alternatywne formy wyrazu. Taką alternatywą może być fotoamatorstwo, którego ideałem jest spontaniczność i ten rodzaj odkryć, jakie są możliwe tylko poza oficjalnymi sposobami działania. Na gruncie fotoamatorstwa mogą pojawić się formy, które z profesjonalnego punktu widzenia (np. artysty-fotografa) mogłyby być określone jako kicz czy twórczość naiwna, natomiast przy zachowaniu kontekstu prywatności takie oceny są nieadekwatne.

Spontaniczna szczerość nie jest bynajmniej rzeczą prostą i ten etos fotoamatorstwa ma także swoje gwiazdy i wybitne dzieła (np. Jacques-Henri Lartique, Giuseppe Primoli czy Paul Martin). Historia fotografii pokazała, że samородne talenty i dyletanci mogą w ocenie potomnych osiągnąć podobną pozycję co najbardziej wyrafinowani i wykształceni artyści kamery, a sprzyjają temu medialne cechy fotografii, podkreślające jej specyfikę wśród innych typów wizualnych przedstawień. Konieczność uchwycenia obrazu zjawisk w krótkiej chwili narzuca fotografującemu zdanie się na przypadkowość i autorytet optycznego obiektywizmu. Nie były to wartości cenione przez obrońców tradycyjnych sposobów działania artystycznego, jednak narastająca w XX wieku potrzeba stałego odnawiania języka sztuki powodowała, że

niejednokrotnie sięgano do właściwych dla fotografii sposobów obrazowania.

Można wskazać na dwie drogi awansu fotoamatorstwa do rangi sztuki. Jedna prowadziła do piktorializmu i przypominała nakładanie uroczystych szat, zmieniających nie tylko wygląd, ale i zakres spełnianych funkcji. Janina Mierzecka, wybitny fotograf-piktorialista, wspomina, że: „Od początku swego istnienia [...] polska fotografia amatorska, a później artystyczna (trudno dokładnie ustalić datę przeobrażenia jednej w drugą) była w ręku inteligencji...”³. Wyraża więc głębokie przekonanie, że to właśnie amatorstwo było przyczyną pojawienia się sztuki fotograficznej i niejasno wspomina o pewnym przeobrażeniu jako warunku, który otwiera drogę do artystyczności. Przeobrażenie to w jej rozumieniu najpewniej polegało na zdobyciu odpowiedniej wiedzy o sztuce, która nałożyła się na „naturalny” stan amatorstwa i przekształciła go, stosownie do wskazówek teoretyków piktorializmu. „Inteligencja” jest natomiast specyficznym polskim (jak uważają niektórzy historycy) określeniem klasy średniej, ale słowo to oddaje też dobrze nieodzowny tutaj czynnik wysokich aspiracji fotoamatorów.

Innego rodzaju przeobrażenie następowało w przypadku awangardowego typu sztuki. Fotoamatorstwo było dla awangardy interesujące jako zjawisko sprzyjające wyłamywaniu się z konwencji sztuki uznanej i wybitni artyści awangardowi chętnie nawiązywali do spontanicznych i popularnych form kultury masowej. Hans Richter, pisząc o początkach dadaizmu (*Dada-Kunst und Antikunst*), wspomina, że pierwsze fotomontaże Raula Hausmanna i Georga Grosza powstawały zainspirowane przykładami swobodnego operowania materiałem wizualnym przez zwykłych ludzi; artyści tworzyli więc rzeczy „zawile” (fotomontaże) polegające na przeciwstawianiu sobie fotograficznych banalności. Innym przykładem mogą być różne „fototeatryki”, czyli fotografie tworzone przez artystów w konwencji pamiątkowych fotografii ze spotkań i zabaw, których zadaniem było najczęściej ośmieszenie ceremonialnych i konwencjonalnych form sztuki czy życia społecznego (np. niektóre prace Man Raya i Marcela Duchampa, albo Witkacego). Fotografie mające cechy fotoamatorstwa artyści awangardowi mogli wykonywać sami albo też traktować takie zdjęcia jak Duchamp swoje *ready-mades*, zbierając je i zamieszczając w swoich kompozycjach. Ten drugi wariant praktykowali twórcy fotomontaży, interesowali się nim surrealiści, pojawiał się też później w sztuce pop-artu czy konceptualizmu (konwencję fotoamatorstwa wykorzystywali w ostatnim okresie m.in. tacy artyści jak: Duane Michals, Gabor Attalai, Fried Kudelka-Bondy, Heinz Cibulka, Stefan Wojnecki czy Józef Robakowski).

Stefan Wojnecki uważa fotografie wykonywane prywatnie, czyli „funkcjonujące w sferze intymności”, za podstawowy czynnik nadający całemu zjawisku fotografii pożądany

walor magii i aury (m.in. napisał to w tekście *Fotografia jako komunikat* z 1982 r.) Przeciwstawia się więc w tym punkcie interpretacji, jaką wobec fotografii dał Walter Benjamin (stwierdzający, że fotografia likwiduje aurę dzieła), natomiast dalej już zgodnie z tokiem jego myśli podkreśla, że fotografia, poprzez swoją ogólną dostępność, stanowi też antidotum na bierny odbiór kultury masowej. Dzięki tego rodzaju interpretacjom następował awans pewnego typu przedstawień związanych z pojęciem prywatności, ale dopiero niejako po wyjęciu obrazów z rąk pierwotnego autora, gdyż właściwym autorem stawała się osoba manipulująca fotografią jako artysta. Możliwe jest też odgrywanie obydwu tych ról przez tę samą osobę.

Niezwykle interesującą dziedziną jest fotoamatorska działalność sławnych ludzi, przeważnie artystów □ chociaż zdarzają się tutaj takie postacie jak car Rosji Mikołaj II □ ujawniana często dopiero po śmierci autorów. Takimi autorami byli m.in. Edgar Degas, Pierre Bonnard, Henri Toulouse-Lautrec, Alfons Mucha, Eduard Munch, Rene Magritte, Emile Zola, August Strindberg. Zajmowali się fotografią bardzo intensywnie, traktując ją zarówno jako część życia prywatnego, jak i narzędzie dla studiów nad tematami wybranymi do wykorzystania w obrazach malarskich czy literaturze. Fotografii stawały się więc dla nich pomostem pomiędzy życiem a sztuką, zarówno w sensie technicznym, jak też ideowym, a nam pomagają w uświadomieniu sobie łączności pomiędzy twórcą postrzeganym poprzez dzieło sztuki, a tym samym twórcą jako człowiekiem. Fotografii takie bywają bardzo interesujące od strony wizualnej i mogą konkurować z fotografią „artystyczną”, jakkolwiek w większym stopniu ich oddziaływanie uzależnione jest od identyfikacji z osobą sławnego autora. Można tak też powiedzieć o wczesnych fotografiach Witkacego, kiedy m.in. fotografował lokomotywy, a następnie portretował ojca i osoby z najbliższego kręgu. Nie są to zdjęcia profesjonalne, a Witkacy nawet później, kiedy współpracował z fotografami przy aranżowanych przez siebie scenkach, mawiał, że tylko bawi się fotografią i to go różni od prawdziwych fotografów. I jakkolwiek wiele jego fotografii, zwłaszcza portretów, można oceniać wysoko z powodu kunsztu wykonania, to stylistyka fotoamatorstwa zawsze miała dla niego znaczenie, jako metoda wyłamania się z innych konwencji sztuki. Również dlatego fotografie Witkacego (odkryte na dobre przez historyków sztuki dopiero w latach siedemdziesiątych) są tak atrakcyjne i nieraz chętniej oglądane niż jego twórczość malarska. Ta ostatnia bowiem, chociaż uderzała ekstrawagancją kompozycji i kolorów, a także swoistym humorem zawartym w programie artystycznym jego „Firmy portretowej”, jest jednak mocno osadzona w ekspresyjnych i symbolicznych tendencjach malarstwa, jakie pojawiły się w początkach XX wieku. Natomiast jego fotografie wnoszą w obręb twórczości

więcej elementów spoza akceptowanego wówczas pojęcia sztuki i przez to bardziej dramatyzują pytania o jej sens.

Mówiąc o stylistyce fotoamatorstwa mam na myśli pewien zespół cech, które zazwyczaj kojarzymy z tą dziedziną, bez względu na autora. Wszystkie te cechy można określić jako negatywne z punktu widzenia standardów rzemiosła, ale te różne techniczne mankamenty mogą tu być interpretowane jako cechy kojarzone ze szczerością, zaangażowaniem uczuciowym, poufałością obywatelską bez etykiety czy spontanicznością. Jest tu też przyzwolenie na wszelkiego rodzaju niespodzianki, sytuacyjne i techniczne. Często krawędź kadru obcina ważne elementy obrazu albo kompozycja dramatycznie i bez wyraźnego powodu odchyła się od pionu. Uderzać może nas efekt niezamierzonej nieostrości obrazu albo z kolei natrętnie wybijają się precyzyjnie odwzorowane mało istotne dla tematu elementy. Zwraca uwagę dysproporcja planów, obiekty bywają zbyt blisko albo zbyt daleko dla ich dobrego oglądu. Często zła obróbka chemiczna fotografii wprowadza dodatkowe, niezamierzone efekty, a nieodpierzana presja przypadków pozbawia nas możliwości wyjaśnienia różnych sytuacji, co prowadzi do poczucia absurdu – tak cenionego w tego typu obrazach przez surrealistów. Nawet jeśli forma jest poprawna (a czasami nawet poprawna), to wyróżnikiem tej kategorii jest też intymność sytuacji (rodzinność, prywatność) podkreślana przy portretowaniu przyjaznymi gestami i objawami sympatii płynącymi w obie strony. Zachowania czy mimika często są dalekie od typowości, z jaką ludzie ukazują się w oficjalnych sytuacjach.

Akceptacja, jaką dla spontanicznego fotoamatorstwa na terenie sztuki wywalczyła awangarda (zwłaszcza kiedy sama stała się uznaną powszechnie formą sztuki), spowodowała, że odkryto i wylansowano twórczość kilku wybitnych fotoamatorów. Ale, jak napisała Elvire Perego, historia fotografii amatorskiej „istnieje w stanie utajonym, jak zbiorowa podświadomość, i tworzy płynny, nieprzebadany i bierny obszar, skąd poszczególne zespoły prac, stworzonych przez jednostki, wynurzają się jak pojedyncze punkty czy pojemniki pamięci”.⁴

3. Początki fotoamatorstwa i jego cechy szczególne

Powszechna dostępność procesu fotografowania stała się faktem w latach

osiemdziesiątych XIX wieku i liczba użytkowników aparatów fotograficznych gwałtownie odtąd wzrastała. Wcześniej w dużych miastach, jak Warszawa czy Berlin, było od kilkunastu do kilkudziesięciu zakładów fotograficznych i niewielka grupa fotografów innych niż rzemieślnicy. Natomiast już w roku 1892 w liczącym około 75 tysięcy ludzi Krakowie oprócz 5 zawodowych fotografów naliczono co najmniej 300 fotoamatorów.⁵ Szybko ich przybywało, aczkolwiek zależało to od zamożności i cywilizacyjnego zaawansowania społeczeństwa na danym terenie. W przodującej pod tym względem Wielkiej Brytanii już w roku 1900 kamery fotograficzne miało około 10% mieszkańców (czyli około 4 milionów).⁶ Natomiast Janina Mierzecka wspomina, że przed rokiem 1914 w Galicji fotoamatorzy byli jeszcze rzadkością.⁷

Zjawisko to było skutkiem postępu technicznego w fotografii i rozwoju społeczeństw typu miejskiego. W latach siedemdziesiątych XIX wieku dopracowano technologię suchych klisz bromożelatynowych, eliminującą kłopotliwą metodę „kolodionu mokrego”, a zwielokrotnienie czułości emulsji umożliwiło fotografowanie scen w ruchu, także z ręki, lekkim aparatem wyposażonym w migawkę. W roku 1888 ukazał się pierwszy aparat na film zwojowy firmy Kodak, ale jeszcze do II wojny światowej używano też unowocześnionych aparatów na klisze szklane. Od 1883 r. w Warszawie lekką kamerę na klisze szklane formatu 6 x 9 cm, tzw. „fotorewolwer”, proponował Konrad Brandel, jej konstruktor. Kodak lansował swoje wyroby sloganem „Naciśnij guzik, a my zrobimy resztę”, który przyciągał wielu amatorów, a oburzał niewielkie grono profesjonalistów. Wydany w roku 1903 we Lwowie podręcznik Józefa Świtkowskiego *Fotografia praktyczna w zarysie do użytku amatorów* uwzględnia wielką różnorodność materiałów negatywowych i pozytywowych oraz kamer oferowanych fotoamatorom w wyborze, który zawęziła późniejsza standaryzacja wyrobów przemysłu. Pojawiały się kluby, fachowa prasa, podręczniki, galerie, wystawy powołane przez ruch fotoamatorski, który odsunął na dalszy plan rzemieślników i pod każdym względem stał się siłą napędową fotografii.

W odróżnieniu od organizacji zawodowych, amatorskie fotokluby jednoczyły ludzi nastawionych na bezinteresowne bądź społecznikowskie uprawianie fotografii. Z wielkim zapalem rozważano tam kwestie kreatywności i estetyki fotografii, kontynuując dyskusje pomiędzy zwolennikami „naturalizmu” i „piktorializmu”, jakie trwały od połowy XIX wieku. W ten sposób ukształtowała się nowa strategia piktorializmu. Pierwszą polską organizacją fotoamatorów był Klub Miłośników Sztuki Fotograficznej we Lwowie, założony w roku 1891 na wzór podobnej organizacji istniejącej od kilku lat we Wiedniu (w 1895 r. pojawił się taki klub w Poznaniu, w 1901 r. w Warszawie, a w 1902 r. w Krakowie). Jak wspominał Stanisław

Lachowski ⁸, 27 marca 1891 r. w pracowni Tadeusza Barącza (znanego rzeźbiarza) zgromadzili się „amatorowie sztuki fotograficznej” w celu założenia we Lwowie klubu fotograficznego dla „zogniskowania miłośników sztuki naszej, aby złączywszy rozrzucone siły na pożytek i rozwój epokowego wynalazku Daguerre`a pracować”. W tym szybko powiększającym się gronie był tylko jeden fotograf zawodowy (Teodor Szajnok), inni reprezentowali inteligencję techniczną, wolne zawody, sztukę, a nawet środowisko arystokracji. Szybko ustaliły się formy działalności Klubu ⁹, które były typowe dla tego rodzaju organizacji: cotygodniowe spotkania, wspólne wycieczki, pokazy prac, referowanie bieżącej działalności, doroczne wystawy, kursy fotograficzne. Życie rodzinne i praca zawodowa były jednak często w konflikcie z działalnością klubową, skutkiem czego była duża płynność kadr. Pojawiały się nawet żartobliwe anonse, że powstaje Towarzystwo Niegdyś Miłośników Fotografii dla tych, którzy zrezygnowali z jej uprawiania.¹⁰

W roku 1894 lwowscy fotoamatorzy urządzili własną wystawę w czasie Powszechnej Wystawy Krajowej we Lwowie, co spotkało się ze złośliwym komentarzem recenzenta: „...fotografia, sztuka reprodukcyjna, która właściwie nie jest sztuką, ale sztuczką, jakkolwiek bardzo ładną. Niektórzy jej adepci każą się uważać za artystów □ ale cóż robić? Taki już jest los wszystkich tytułów, że z biegiem czasu znaczą one coraz mniej (...). Mogli się też zupełnie nie fatygować ‘miłośnicy fotografii’, nic a nic nikogo to nie obchodzi, że p. X lub Y umie fotografować (a zwłaszcza jeżeli majątek i stanowisko nakładają nań obowiązek, żeby umiał trochę więcej.”¹¹ Zdobywanie uznania w oczach krytyków sztuki nie było więc łatwe, ale wszystkim mniej zdeterminowanym w walce o pozycję artysty przypominano, że każdy amator może się przysłużyć krajowi i nauce zdjęciami krajoznawczymi i etnograficznymi.¹² Takie fotografie robili także ludzie zrzeszeni w innych organizacjach. Sekcje fotograficzne prowadziło np. Towarzystwo Tatrzańskie (założone w 1873 r. w Krakowie), Towarzystwo Ludoznawcze (założone w 1895 r. we Lwowie), Towarzystwo Krajoznawcze (założone w 1906 r. w Warszawie) czy Karpackie Towarzystwo Narciarzy (założone w 1907 r. we Lwowie). Jeden z fotografujących wspominał, że pod szyldem sekcji Towarzystwa Tatrzańskiego w Kołomyi wydał zestaw zdjęć Karpat w ilości pół miliona widokówek.¹³

Dziedzina fotograficznych pocztówek dobrze oddaje specyfikę postawy fotoamatora wśród innych wytwórców obrazów. Wielka kariera kart pocztowych niemal dokładnie pokrywa się z rozkwitem fotoamatorstwa (pierwsze pocztówki pojawiły się około roku 1870, szczyt ich popularności nastąpił w latach 1900-1920, zaś dopuszczenie przez pocztę widokówek robionych indywidualnie w roku 1894 w Brytanii). Kontaktowanie się za pośrednictwem poczty było istotnym elementem fotoamatorstwa; pocztą wysyłano prace na

wystawy na całym świecie, a indywidualnie tworzone pocztówki dawały jeszcze większą swobodę w komunikowaniu własnych doświadczeń. Obdarowywanie się foto-pocztówkami należało do rytuału życia klubowego i rodzinnego. Mogło to być też źródłem zarobków, gdyż wielkie firmy pocztówkowe interesowały się tematami zapewniającymi wysokie nakłady, pozostawiając amatorom tematykę lokalną. Po roku 1900 produkowano specjalne kamery do fotografii pocztówkowej oraz papier fotograficzny formatu pocztówkowego z gotowym nadrukiem na odwrociu. Prasa fotograficzna doradzała fotoamatorom jak robić i sprzedawać karty pocztowe, sugerując podejmowanie tematów, które nie były interesujące dla zawodowców.¹⁴ Jednak najczęściej dla fotoamatora pocztówka fotograficzna była formą prywatnej korespondencji ściśle związanej z tekstem i w taki sposób (prywatny) przechowywanej. Obrazy i słowa oddają tam więzi rodzinne i uczuciowe, są odbiciem sfery prywatności i jej gloryfikacją.

Pojęcie *miłośnika* najlepiej oddaje różne aspekty postawy fotoamatora. Jego uczuciowe zaangażowanie rozpoczyna się od inicjacji, jaką jest wykonanie pierwszej fotografii. Stanisław Sheybał wspominał¹⁵ chwilę, kiedy w wieku lat ośmiu dostał w prezencie aparat fotograficzny (w 1899 r.); „natychmiast zrobiłem zdjęcie naszego domu, a wieczorem, w ciemnym pokoju, przy świetle latarki owiniętej w czerwoną bibułę, wsadziłem płytę do wywoływacza. I oto... cóż za radość! Na wolno ciemniejącej płycie zjawiał się zarys fotografowanego obiektu (...). Pierwsze w życiu zdjęcie i dalekie od doskonałości, ale jakże wydało mi się piękne i urocze. Przechowywałem je jako cenną pamiątkę...” Podobnie opisała takie przeżycie Janina Mierzecka,¹⁶ która podkreśliła też coś innego. „Dzięki utrwalaniu za pomocą fotografii ludzi i zdarzeń przeżywałam znacznie intensywniej, tak wówczas jak i później, to, co działo się wokół mnie”. Ta wzrastająca dzięki praktykowaniu fotografii świadomość wobec świata, a także samoświadomość, jest warunkiem ukształtowania się twórczej indywidualności fotografującego. Rozpoczyna się to od obsługiwania rodziny, przyjaciół, wycieczek szkolnych, notowania różnych sytuacji wypełniających codzienne funkcjonowanie. W dalszej perspektywie jest możliwość zarobkowania fotografią, albo kariera fotografa-artysty.

4. Fotoamator w kręgu rodziny

4.1. Dom Karola Stromengera otwarty poprzez fotografię

Karol Stromenger (1848-1895) był jednym z pierwszych polskich fotoamatorów. Mieszkał we Lwowie, wykonywał zawód adwokata, a po roku 1880 także fotografował; około 30 jego prac zachowało się w zbiorach Muzeum Narodowego we Wrocławiu. Z Wiednia, gdzie często bywał, przywoził wiadomości o nowinkach fotograficznych i musiał mieć w tej dziedzinie dobrą reputację, skoro został wybrany pierwszym prezesem Klubu Miłośników Sztuki Fotograficznej we Lwowie i pełnił tę funkcję od założenia Klubu w roku 1891 do swojej śmierci. Współzałożycielem Klubu był też jego brat Jan.

Nie wiemy, jakie prace Karol Stromenger pokazywał na wystawie Klubu w roku 1894, ale jego zachowane zdjęcia mają charakter prywatnej, amatorskiej dokumentacji, jakkolwiek Janina Mierzecka uważała go za pierwszego artystę w tym środowisku.¹⁷ Chociaż nie można odmówić mu spostrzegawczości czy inwencji, to w tych pracach nie wyraża się intencja tworzenia sztuki ani też rzemieślnicza biegłość. Część rodzinnych fotografii Stromengera to portrety wykonane w zawodowych zakładach Wiednia i Lwowa, zwłaszcza w lwowskim studio Józefa Hausnera, z którym się prawdopodobnie przyjaźnił, gdyż użył jego firmowej tekturki dla swojej pracy. Różnice pomiędzy tymi dwiema grupami fotografii są uderzające. Portrety zakładowe są uroczyste, poprawne pod każdym względem, statyczne i nawet względna swoboda modeli jest ewidentnie wymuszona. Na przykład pomysłowe ustawienie pięciorga dzieci Karola Stromengera w formę piramidy uderza sztucznością w porównaniu ze scenami fotografowanymi przez ojca. Na jego fotografiach dzieci wydają się tylko na wpół świadome fotografowania, w dużej mierze są zajęte sobą, zmieniając początkowe ustawienie i wykonując ruchy uniemożliwiające poprawne odwzorowanie □ a fotografujący w pełni to akceptuje. Życie rodzinne ukazuje się tam jako coś bardzo dynamicznego (zwłaszcza przy tak dużej liczbie dzieci), gdzie istnieje co prawda centrum w postaci osoby rodzica, domu, ogrodu, stołu; ale autorowi zasady funkcjonowania rodziny wydają się tak oczywiste, że nie akcentuje tego w jakiś specjalny sposób. Poszczególne elementy i osoby raz się skupiają, a innym razem rozpraszają. Perspektywa też nie jest stabilna. Grupa dzieci w kapeluszach, ukazanych w dużym zbliżeniu, tworzy ciekawą kombinację podobieństw i odmierności, ale jedno z dzieci prawie całkowicie wypada z kadru. Gdzie indziej rodzinna grupa ukazana jest w przesadnym oddaleniu, przez co przypomina jeden z krzaków porastających ogród. W scenie przy rodzinnym grobowcu postacie mężczyzny i dziecka zostały usunięte w sam kąt kadru. Z kolei grupa ludzi oglądających na ulicy teatr marionetek została prowizorycznie ujęta ukośnie z okna, a mimo to obraz zdumiewa ukazaniem wielorakości mimiki i ruchów. Obrazy są nieraz zatarte na krawędziach albo rejestrują mimowolnie jakieś przeszkody; wiele

prac ma znamiona dosyć pośpiesznej obróbki. Wykonywane są też w różnych technikach dostępnych wówczas fotoamatorowi, różniąc się tonacjami, formatem i podłożem.

Nie wszystkie te fotografie wykonał sam Karol Stromenger. Gdzieś widać go sfotografowanego przez przyjaciół, m.in. oficera wojsk austriackich Adama Pirgo czy Karola Sklepińskiego, lwowskiego aptekarza sprzedającego też chemikalia do fotografii. W ten sposób fotografia staje się też rodzajem towarzyskiego poczęstunku chętnie odwzajemnianego. Przy białej ścianie swojego domu Karol Stromenger znalazł miejsce, ograniczone po lewej stronie drewnianym płótnem a po prawej dużym oknem, które często służyło jako atelier. Tam sfotografowane były dzieci i tam też dał się dwukrotnie sfotografować Karol Stromenger przy stoliku z szachami □ i z tych ujęć wykonał fotomontaż, raczej niedbały w wykonaniu, na którym gra sam ze sobą. Kilka zachowanych widoków Lwowa (targ na Rynku, przemarsz oddziału wojska □ prowadzonego prawdopodobnie przez wspomnianego Adama Pirgo) poświadcza, że autor był bystrym obserwatorem. Podkreśla to interesująca fotografia ściany z plakatami w czterech językach, dokumentująca aktualność i ulotność wydarzeń, a także wielonarodowy charakter miasta.

Na podstawie tych fotografii można dojść do wniosku, że ich autor postrzega czas jako serię bieżących wydarzeń, w centrum których główną wartością jest rodzina. W przeciwieństwie do skrajnie ustabilizowanej wizji świata, jaką propagują rzemieślnicze portrety, świat w oczach fotoamatora przedstawia się znacznie bardziej tajemniczo i chaotycznie. Rejestrując bliskich mu ludzi i miejsca, stara się jakby odkryć w naturze na nowo te reguły i wartości, które profesjonaliści wyrażają za pomocą konwencjonalnych figur.

4.2. Rodzina Edmunda Osterloff'a jako symbol świata idealnego

Rodzinne fotografie Edmunda Osterloff'a są zespołem o wyjątkowym charakterze. O ile Karol Stromenger ukazuje się nam jako wesoły i dość pewnie stąpający po ziemi ojciec rodziny zajętej codzienną krzątaniem, to Edmund Osterloff jest marzycielem i mistykiem, dla którego zwykle otoczenie jest pretekstem dla wyrażenia świata o charakterze duchowym. Niezwykła jest już jego biografia.¹⁸ Urodził się w roku 1863 jako syn spolonizowanego Szweda, w młodości związał się z ruchem socjalistycznym i podczas procesu partii „Proletariat” w roku 1884 został skazany na dwa lata twierdzy i zesłanie na Kaukaz. Później był farmerem w Południowej Afryce, ale zrujnowała go Wojna Burska. Dorabiał się w Szwajcarii, ale padł ofiarą oszustwa i w końcu znowu znalazł się na Kaukazie. Dopiero właśnie wtedy zaczął fotografować, około roku 1905 w Tyflisie (Tbilisi), gdzie pracował jako

nauczyciel. Wysyłał stamtąd swoje prace na wystawy fotograficzne na całym świecie i stał się dosyć znanym piktorialistą.

Ciężkie przeżycia □ zwłaszcza więzienie □ sprawiły, że stał się wizjonerem poszukującym możliwości wyrażenia swoich odczuć □ paradoksalnie □ właśnie w fotografii. Jego wystawowe prace to przeważnie pejzaże z wtopioną w nie ludzką postacią, wyrażające piękno oraz harmonię istnienia w naturze i nawiązujące do klimatu XIX-wiecznego malarstwa (recenzenci jego prac przeprowadzali porównania z obrazami Józefa Chełmońskiego, Adama Rapackiego, Jeana François Milleta czy Elwira Andriolliego). Kiedyś powiedział o sobie: „Może mnie teraz zrozumiecie, gdy powiem, że obiektyw mi się tak niedołążnym wydaje instrumentem, i że krajobraz widziany wydaje mi się niezupełnym; ja widzę to i owo inaczej, niż jest w rzeczywistości, widzę przedmioty, których tam nie ma, ale które tak żywo stoją mi przed okiem duchowym.”¹⁹

Podczas pobytu w Gruzji Osterloff systematycznie fotografował swoją żonę Natalię i córkę Zofię. Inne z jego czworga dzieci rzadko pojawiają się na zdjęciach; najciekawsze przedstawia chłopczyka w dziupli drzewa, upozowanego na elfa. Żonie i córce nie przydzielał tak wymyślnych ról. W strojach odpowiednich dla swojej pozycji społecznej po prostu przechadzają się, siedzą zadumane, czytają, zbierają kwiaty i czasami wykonują gospodarskie prace. Są ukazywane razem i osobno, a relacje pomiędzy dojrzałą kobietą i nastoletnią córką wydają się być pełne zrozumienia, miłości i wzajemnego szacunku. Zdecydowana większość scen przedstawiona jest w scenerii natury □ łąk, zagajników, lasu □ nasuwającej skojarzenia ze świątynią, w której rozgrywa się misterium wyrażające harmonię istnienia. Obydwie modelki wydają się doskonale odczytywać intencje fotografa, pozując w sposób zupełnie niewymuszony. Na tych fotografiach w ogóle nie ma postronnych osób, tak jakby rodzina tworzyła wyizolowaną wyspę. Bardzo wyraziście podkreśla to fotografia przedstawiająca żonę i dzieci, kiedy pływały w łodzi po jeziorze.

Takich fotografii w latach 1905-1915 musiało powstać wiele, ale tylko niektóre autor przechowywał jako robocze, stykowe kopie z negatywów w albumach, które zachowały się do dzisiaj (jest około 50 takich portretów). Przypuszczalnie zakładał wykorzystanie ich do opracowania wystawowych odbitek w specjalnych technikach, gdzie uzyskałyby bardziej malarski i metaforyczny charakter. W tej roboczej postaci są jeszcze tylko zdjęciami rodzinnymi, ale takimi, gdzie rodzina osiąga niemal nieziemski ideał i staje się wspólnotą duchową. W każdym razie taka była wizja Edmunda Osterloff'a. Jego dwaj synowie zginęli w czasie Rewolucji Październikowej, córka Zofia pozostała w Gruzji, a on i żona powrócili w roku 1921 do Polski, gdzie mieszkali w Radomsku do śmierci Edmunda w roku 1938. Jednak

żadna z jego zachowanych fotografii nie odnosi się do tych czy innych dramatycznych etapów życiorysu. Jego pejzaże i scenki rodzajowe mają pewne odniesienia do konkretnych geograficzno-etnograficznych, natomiast tematyka rodzinna wyraża tęsknotę do ponadczasowego ideału.

5. Podróże fotoamatora

Podróże, odkrycia, podboje, badania, gromadzenie faktów, angażowały i ekscytowały ludzi ze szczególną siłą od XIX wieku. Zagadnienie horyzontu, geograficznego i badawczego, oraz jego przekraczanie stało się jednym z wiodących wątków w kulturze.²⁰ Symbolicznie wyraził to m.in. Odilon Redon w dziele pt. *Oko jako dziwny balon*, ukazującym wznoszące się nad horyzontem ludzkie oko. Aparat fotograficzny odgrywał w tym nowym dążeniu istotną rolę. Było wielu pionierów fotografii, którzy podróżowali po całym świecie na zlecenie różnych instytucji albo na własną rękę, takich jak Maxime Du Camp, Felice Beato, Francis Frith czy John Thomson. Wśród takich podróżników było też wielu polskich emigrantów politycznych.

Z chwilą upowszechnienia się fotografii badacze, podróżnicy i zwykli turyści mogli z łatwością robić już zdjęcia samodzielnie (jak np. zajmujący się antropologią oraz etnologią Bronisław Malinowski i Bronisław Piłsudski). Zwykli obywatele na dostępną im skalę dokonywali odkryć i „podbojów” przy pomocy kamery, idąc na ogół przetartym szlakiem, ale wyławiając nieraz mniej oczywiste sensacje. Aparat fotograficzny gloryfikuje indywidualny wyczyn podróżnika, dla którego fotografie należą do cennych trofeów. Pomaga mu też zachować dystans wobec innego świata i ludzi, nawet jeżeli zakłada on egzotyczny ubiór czy uprawia tzw. obserwację uczestniczącą. Podróżujący fotoamator nie rezygnuje też z okazji, aby jego indywidualna przygoda stała się osiągnięciem naukowym czy artystycznym. Nieraz jego podróże są pretekstem do poszukiwania odpowiedzi na podstawowe pytania dotyczące losu człowieka i historii, a podróż staje się sztuką życia (w Polsce taką postawę zaprezentowali z pomocą fotografii np. pisarze Arkady Fiedler i Ryszard Kapuściński). Jakość wykonywanych fotografii nie ma wówczas zasadniczego znaczenia, gdyż istota przeżyć i refleksji zawarta jest w przemyśleniach podawanych słowem.

5.1. Wyprawa Konstantego Podhorskiego

Większość podróżniczych fotografii to niestety nieopracowane, a nawet anonimowe obrazy, które stwarzają więcej zagadek niż przynoszą informacji. Tak jest w znacznej mierze

ze zdjęciami Konstantego Podhorskiego, które zachowały się w rodzinnym albumie. Autor urodził się po roku 1860 i pochodził z rodu o świetnej przeszłości, osiadłego na wschodnich terenach Rzeczypospolitej. W okresie około 1899-1904 przebywał na Alasce i z tego właśnie czasu pochodzą wspomniane fotografie. Trudno jest określić cel tej podróży. Nie chodziło mu prawdopodobnie o wydobywanie złota („gorączka złota” wybuchła na Alasce w 1898 r.), chociaż jedna z fotografii przedstawia taką kopalnię. Podhorski miał na Alasce własny dom (najpewniej w okolicach Nome) i podejmował wyprawy lądem oraz morzem na Czukotkę, Kamczatkę oraz do Japonii. Być może w grę wchodziła jakaś tajna misja polityczna □ zapowiadała się zbrojna konfrontacja pomiędzy Rosją i Japonią, a na Sachalinie przebywał wtedy Bronisław Piłsudski, brat Józefa. Fotografie te dają nam tylko dowód męskiej przygody, której bohater fotografował i był fotografowany.

Jeden z portretów pokazuje go przed domem, jak szykuje się do zrobienia zdjęcia podręczną kamerą, a podpis głosi: „Gotów □ Proszę o uśmiech”. Wyróżnia się wśród innych osób eleganckim ubiorem i postawą wyrażającą pewność siebie. Jest tam panem, a przynajmniej panem samego siebie. Na innej przedstawiającej go fotografii przy jego stopach leży pies, a na ścianie domu mocno rysuje się cień jego postaci. Te portrety wykonał być może „Józef Lipiński z poznańskiego, wzięty przeze mnie do ekspedycji” □ jak można to odczytać pod jedną z fotografii. Niektóre zdjęcia Podhorski kupował od miejscowych fotografów (np. widok statku uwięzionego w lodach), resztę wykonał sam. Z jego wyprawy na Czukotkę we wrześniu 1901 r. pochodzą dwie fotografie, gdzie Podhorski sfotografował się z niejakim Iwanowem, geologiem i urzędnikiem. Ale to Podhorski przejmuje rolę gospodarza, a na jednym ze zdjęć widać jak nad drewnianym barakiem powiewa polska flaga! Na innej fotografii widzimy go na pokładzie statku z butelką w ręce, a podpis głosi: „Ja, jak widzicie bez wąsów, częstujący stare Eskimoski wódką”. Eskimosi z Alaski, Czucze z Syberii czy Kariacy z Kamczatki są częstym tematem jego fotografii ukazujących ubiory, narzędzia i sposób życia tubylców. Są oni traktowani jako cześć pejzażu, który podlega poznaniu i ewentualnej eksploatacji. Biali mieszkańcy tworzą wyraźnie odrębne kręgi ludzi, wyróżniające się rysami twarzy, ubiorami i zachowaniem. Wchodzenie w obcy krąg może być tylko sprawą rozrywki lub handlu. Tak więc widzimy raz Konstantego Podhorskiego przebranego za Czucze, a innym razem kupującego kły morsów. Niektóre fotografie to „typowe” widoki z Alaski (najczęściej kupowane od miejscowych fotografów), inne dotyczą osobistych doznań i sytuacji: wyprawy łodzią, przejażdżki psim zaprzęgiem, odkopywania domu autora (z polską flagą) spod śniegu.

Omawiany zestaw fotografii dokumentuje mocne przeżycia, śmiałe przedsięwzięcia,

świat ekstremalnych konfrontacji, ale pozostawia wielki niedosyt, którego nie zaspokajają skąpe komentarze pod zdjęciami. Pragnęlibyśmy poznać całą historię, a widzimy tylko fragmenty jej powierzchni.

4.2. Dynamiczne życie Jana Fischera

Osobę Jana Józefa Fischera odnotowuje kilka słowników biograficznych (np. wydany przed II wojną światową *Słownik polskich pionierów morskich i kolonialnych* czy powojenna *Encyklopedia Tatrzańska*). Przypominały też o nim niedawno artykuły w prasie popularnej.²¹ Urodził się w roku 1873 w zamożnej rodzinie kupieckiej w Krakowie. Już jako nastolatek zapisał się wyczynami taternickimi i był pionierem narciarstwa w Tatrach. Zwraçały także uwagę jego wyczyny w dziedzinie kolarstwa, łyżwiarstwa i wioślarstwa. Był w Krakowie jednym z pierwszych posiadaczy samochodu. Ukończył szkołę lotniczą i jako lotnik wrócił z armią generała Hallera do wolnej Polski. Jako pierwszy właściciel jachtu morskiego w Polsce odbywał pionierskie rejsy, a wspomnienia z nich opisał w dwóch książkach. W roku 1942 został aresztowany przez hitlerowców i zginął w Obozie Oświęcimskim.

Jan Fischer był też zapalonym fotoamatorem. Jego archiwum zostało niestety rozproszone, ale część jest w zbiorach Muzeum Narodowego we Wrocławiu. Są to stykowe odbitki na różnego typu papierach, z różnych negatywów, charakterystyczne dla tego wczesnego okresu fotoamatorstwa, obejmującego z grubsza lata 1890-1910. Najwcześniejsze fotografie pochodzą z lat szkolnych w Krakowie i Grazu, gdzie Fischer uczył się w szkole handlowej. Są to grupowe portrety z kolegami, fotografie rodzinne, a także widoki miast. Charakterystyczne dla tej części zbioru jest to, że fotografowanie stanowi prawie zawsze formę gry towarzyskiej, inicjowanej przez właściciela kamery, ale sterowanej też przez inne osoby, przez co „autor” staje się pojęciem względnym. Fotografowani reagują żywo na fakt portretowania, a fotograf chętnie wprowadza w kadr swój cień. Jest tu wiele improwizacji i nieformalnych zachowań, podkreślających partnerskie traktowanie otoczenia. Jedyne fotografie wyrażające hierarchiczność to zdjęcia w samochodzie: Jan Fischer za kierownicą, żona obok niego, a dzieci z tyłu. Ale jest to hierarchiczność innego typu niż na zwyczajowym portrecie mieszczańskim. Fischer jest tu właściwie tym samym eleganckim zawadiaką o bystrym spojrzeniu, co na fotografiach z czasów studenckich.

Spośród wielu sportowych przygód Jana Fischera we wspomnianym zbiorze możemy obejrzeć tylko dokumentacje jego pobytów w Tatrach. W Tatry od około 1860 roku jeździło wielu wybitnych fotografów (np. Walery Rzewuski, Marcin Olszyński, Awit Szubert,

Stanisław Bizański), a więc fotografie Fischera nie mogą zaimponować, gdy idzie o panoramę gór. Inaczej jest przy przedstawianiu scen z wycieczek i wspinaczek. Podręczne kamery około 1890 r. już umożliwiały fotografowanie nawet na trudnej drodze wspinaczkowej, o ile oczywiście fotograf był w stanie ją pokonać. Widzimy więc bohaterów gór w akcji, kiedy wspinają się z pomocą lin albo pozują na zdobytym wierzchołku. Perspektywiczne skręty, chybotliwość kamery, ostre kontrasty i brutalne uderzenia światła wzmacniają dramaturgię i podkreślają autentyczność relacji. Konwencjonalność obecna jest tutaj tylko w ubiorach ludzi kilku typów: górali-przewodników w strojach ludowych, turystów w ubiorach spotykanych na ulicach miast, osób w uniformach austriackich urzędników, a czasami pojawiają się panie w długich sukniach i modnych kapeluszach, zabierane na łatwiejsze wycieczki. Na jednej z fotografii ze wspinaczki postacie ujęte z dołu widoczne są na tle nieba i patrzą w dół, wyglądają jak malowani na kościelnych kopułach mieszkańcy niebios. Góry i fotografia to dwa czynniki wyróżniające tutaj ludzi i wprowadzające pomiędzy nich klimat wspólnoty. Ale i ci z dołu, którzy nie wypróbowali jeszcze swoich możliwości, też mogą należeć do wspólnego kręgu, o ile zachcą docenić osiągnięcia opisane na fotografiach.

ROZDZIAŁ III

Piktorializm jako język fotografa-artysty

1. Koncepcje piktorializmu w historii fotografii przed rokiem 1890

Określenie *piktorializm* pojawiło się już we wczesnym okresie historii fotografii. Oznacza ono rozumienie fotografii jako formy wizualnej pochodzącej od malarstwa i kształtowanej na wzór obrazu malarskiego. Ponieważ powstanie fotografii miało związek z wielowiekową tradycją używania przez artystów *camera obscura*, jako przyrządu ułatwiającego odwzorowanie przestrzeni, to piktorializm fotografii mógł się wydawać czymś oczywistym. Kiedy kamerą kierował artysta i odpowiednio wybierał obiekty przedstawień, wówczas można było, tak jak Paul Delaroche (malarz i profesor Akademii Sztuki w Paryżu), powiedzieć o dagerotypach, że „jest tam niewyobrażalna doskonałość wykończenia, która ani nie narusza harmonii kompozycji, ani nie osłabia ogólnego efektu”.¹ Ale i wobec takich przypadków była to śmiała opinia, przekraczająca konwencjonalne rozumienie sposobów przedstawiania w sztuce, ponieważ dagerotypy musiały każdego malarza uderzać niezwykłością obrazowania. Jeżeli wygłaszał ją Delaroche, który sam był artystą przestrzegającym reguł sztuki akademickiej, może to oznaczać wyjątkowo wysoki autorytet pozaestetycznych czynników, z którymi wiązano wynalazek fotografii.

Jednak Charles Nègre □ najpierw student Delaroche’a, a później znany malarz i fotograf □ jeszcze odważniej podkreślał artystyczne predyspozycje fotografii, pisząc że: „...dając nam perspektywę i geometryczną precyzję, fotografia nie niszczy osobistych uczuć artysty: zawsze musi on wiedzieć, jak wybrać swój przedmiot, jak wybrać najbardziej odpowiedni punkt widzenia, musi wybrać efekt najbardziej harmonizujący z podjętym tematem.”² Specjalną umiejętność wczucia się w rytm natury za niezbędną dla fotografa uważał Antoine Claudet, który od 1841 r. prowadził studio dagerotypowe w Londynie. Napisał on: „Robiąc fotografię, należy najpierw wybrać piękny motyw, a następnie odpowiedni punkt ujęcia go i wreszcie czas, gdy światła i cienie będą mogły być jak najlepiej oddane [...], należy sfotografować swój obiekt w ściśle określonej, właściwej chwili, bo inaczej, choćby zdjęcie było perfekcyjne, nie będzie nigdy miało wartości artystycznej. W fotografii tylko geniusz i talent może osiągnąć wysoką pozycję.”³

Te wypowiedzi pionierów fotografii, którzy często byli wykształconymi w akademiach artystami, wyrażają zakorzeniony wówczas, przynajmniej w części tego środowiska, szczególnie sentyment wobec natury i odnajdywanej w niej malowniczości. Nègre podkreślał co prawda, że gust malarski zadowolą zwłaszcza znajdujące wśród natury dzieła architektury, będące kwintesencją zasad piękna, ale nie mniejsze możliwości przypisuje samej naturze, którą fotograf musi uchwycić w stanie jej estetycznej kulminacji, naświetlając kliszę w odpowiedniej chwili niczym myśliwy. Takie oczekiwania jednak już w połowie XIX wieku

spotykały się z kontrakcją tych, którzy odmawiali fotografii dostępu do rangi sztuki z powodu mechanicznego i uległego wobec natury charakteru jej obrazu. Między innymi Charles Baudelaire uważał, że duch nowoczesności może się wyrazić w sztuce tylko poprzez sztucznie konstruowane formy, które nie mają wiele wspólnego z realizmem i naturą.

Od roku 1859 zaczęła na dobre rozwijać się dyskusja nad związkami fotografii i sztuki. W Londynie malarz Alfred Wall, który już w końcu roku 1859 wygłosił referat o fotografii jako sztuce, w roku 1861 opublikował *Podręcznik artystycznego kolorowania fotografii*. Sądził, że jeśli zwykłą już procedurą jest malowanie obrazów na podstawie obserwacji fotografii, to równie dobrze można podmalowywać same fotografie, co przypominałoby zresztą sposób korzystania z *camera obscura* przez artystów w okresie renesansu i później. Prawda fotografii, jak stwierdził, mogłaby się w ten sposób połączyć z urokami malarstwa. Podobny kierunek myślenia zaprezentował Henry Peach Robinson, publikując w roku 1869 książkę pt. *Pictorial effects in photography (Efekty malarskie w fotografii)*. Robinson zalecał fotografom pracę w studio, robienie zdjęć aranżowanych i łączenie fotografii z rysunkiem, aby uniknąć rejestrowania tematów poślednich oraz nieestetycznych i poprawiać to, co niemalownicze.⁴ Były to zasady przeniesione z akademickich podręczników malarstwa, które Robinson poznał w czasie swoich studiów malarskich. Na polu fotografii zdobył popularność pracą pt. *Odejście* z roku 1858, skomponowaną z fragmentów pięciu różnych fotografii, dopasowanych do przygotowanego wcześniej szkicu (ślady klejenia autor retuszował, a po przezfotografowaniu kompozycja imitowała spójną całość). To dzieło, przedstawiające scenę we wnętrzu, gdzie kilka osób towarzyszy młodej kobiecie spoczywającej na łożu śmierci, zostało zakupione w imieniu królowej Wiktorii. Bezpośrednim dowodem malarskich inspiracji Robinsona jest jego praca z roku 1861 pt. *The Lady of Shalott*, fotomontażowa kompozycja przedstawiająca ciało kobiety złożone w łodzi, nawiązująca tematycznie do legend arturiańskich. Obraz o podobnej kompozycji pt. *Ophelia* namalował w 1852 r. Sir John Everett Millais; przedstawia on zanurzone w strumieniu ciało młodej kobiety. O ile z pewnością Robinson znał Millais'a, jak i innych malarzy z grupy prerafaelitów, to trudno przesądzić o przyczynowym związku jego pracy z obrazem Paula Delaroche'a z roku 1855 pt. *Męczennica chrześcijańska*, który przedstawia bardzo podobny motyw; niemniej jednak podobieństwa tych dzieł wiele mówią o sile pewnych kanonów powszechnych wówczas w sztuce.

Ten sam zaszczyt zakupu do zbiorów Victoria and Albert Museum w Londynie spotkał wcześniejszą o dwa lata od *Odejścia* Robinsona pracę Oscara Rejlandera pt. *Dwie drogi życia*, zbudowaną z fragmentów trzydziestu różnych zdjęć i w swojej kompozycji przypominającej

manierystyczne malarstwo. Choć niektórzy fotografowie oburzali się na taki montażowy proceder, to sentymalna i moralizatorska wymowa tych kompozycji satysfakcjonowała „wiktoriański” gust. Autor jednego z artykułów w „Art Journal” bronił Rejlandera przed krytyką fotografów, stwierdzając, że artysta-fotograf postępuje podobnie jak malarze, którzy są członkami Akademii: każdą figurę studiują oni osobno i łączą ze sobą te oddzielne „negatywy”, aby uzyskać kompletny obraz „pozytywow”. Nie była to tylko przenośnia, ponieważ wielu malarzy wykonywało (albo zamawiało) fotografie czy fotomontaże jako studia dla przyszłych obrazów. Robili to m.in. malarze z grupy prerafaelitów, których we wczesnym okresie swojej działalności podziwiał i naśladował Henry Robinson. Polski malarz Franciszek Kostrzewski tak w r. 1856 pisał z Paryża do Marcina Olszyńskiego, malarza i fotografa w Warszawie: „Żebyś ty był tak dobry nafotografować krów, cieląt, chałup, etc.. To tu najpierwi artyści, zacząwszy od Verneta ... wszyscy używają fotografii do pomocy ... a sławny Missonier to cały obrazek układa, odbija fotografię - a potem kopiuje! Kreska w kreskę!”⁵

Często takim kopiowanym z fotografii obrazom stawiano zarzuty z powodu zbyt sztywnego, płaskiego i montażowego wyrazu kompozycji, malowania techniką cieniowania, zaznaczania konturów różnych przedmiotów tym samym tonem □ co było skutkiem przenoszenia na płótno walorów kontrastowych fotografii. Był to jednak wynik powszechnego dążenia malarzy do naturalistycznego oddawania szczegółów przy jednoczesnym zachowywaniu alegorycznego charakteru całości przedstawienia. Fotografowie często próbowali osiągnąć podobny efekt, co jednak w ich wypadku prowadziło do komicznych wręcz rezultatów. Na przykład Rejlander, kiedy otrzymał zlecenie od Charlesa Darwina na sporządzenie fotograficznych studiów do rozprawy na temat ekspresji uczuć u ludzi i zwierząt, wziął sobie za wzór najpewniej ten zestaw wizerunków ludzkich twarzy, które reprezentowały różne namiętności, jaki dla Ludwika XIV sporządził jego nadworny malarz Charles Le Brun. Rejlander sam i z pomocą modeli odgrywał przed kamerą różne uczucia, oferując takie fotografie jako materiał naukowy. Oprócz tego Rejlander miał jednak szereg realizacji, w których popisywał się niezwykłą inwencją, wykraczającą poza akademickie wzory, co świadczy o tym, jak niejednoznaczna była sytuacja fotografii artystycznej, gdy idzie o wpływy malarstwa.

Nieco inne nastawienie do problemu malarskości fotografii istniało we Francji.⁶ Choć i tam powszechne było malowanie obrazów na podstawie fotografii, gdzie naturalistyczny warsztat zderzał się z alegoryczną wymową, to wielu artystów rozwinęło umiejętność wywołania wrażenia szczerego i bezpośredniego obcowania z naturą, tak jak prezentowała to

szkola z Barbizon (m.in. Jean B.C. Corot, Jean François Millet, Henri Rousseau, Charles François Daubigny). Co prawda tych malarzy także oskarżano (m.in. Baudelaire) o mechaniczne kopiowanie i o ślepią miłość do natury, ale mieli wielu obrońców argumentujących, że ci artyści w równej mierze służą poezji i naturze, a w swoich obrazach uwypatniają interpretację, indywidualny temperament i uczucia.⁷

W połowie XIX wieku konflikt pomiędzy postawami zakorzenionymi w romantyzmie a rozwijającym się w sztuce nurtem realizmu w dużym stopniu dotyczył sposobów odwzorowania natury. Przeciwnicy realizmu zarzucali mu wulgarność w wyborze tematów i powierzchowność interpretacji, co ich zdaniem wynikało z naśladowania widzenia fotograficznego. Jednakże realisci oraz ich obrońcy byli innego zdania, bo chociaż w malarstwie realistów, impresjonistów czy naturalistów pojawiały się pewne cechy zapożyczone z fotografii, to na swój sposób ci artyści starali się osiągnąć wieloznaczność, psychologiczną głębię i wizualną ekspresję, która nie tyle wynikała z naśladowania fotografii, co z nawiązywania bezpośredniego dialogu z tradycją malarską.

Na pochlebnią ocenę krytyki pragnęli też zasłużyć francuscy fotografowie, nie uciekając się do bezpośredniego naśladowania malarstwa, a więc ich jury odrzucało z reprezentacyjnych wystaw fotografii prace oparte na montażach i kolorowane, ale także te, które ukazywały tematy nieestetyczne albo miały zbyt techniczny i dokumentacyjny charakter. Wielu znanych w połowie XIX wieku autorów fotografii udowodniło, że można z dużym powodzeniem godzić dokumentalizm i zasady piktorialne, o ile w danej tematyce jest szansa odwołania się do odpowiednich wzorów sztuki. Np. Ian Jeffrey⁸ zwrócił uwagę na to, że fotograficzne portrety Nadara □ zwłaszcza z okresu około 1855-1870 □ przedstawiające wybitne osobistości ze świata sztuki i życia publicznego, są w swojej stylistyce kontynuacją francuskiej tradycji portretowej istniejącej od XVIII wieku i reprezentowanej przez Jeana Antoine'a Houdona, Jacques'a Louis'a Davida czy nawet Ingresa. Sam Nadar przy różnych okazjach podkreślał, że zależy mu na wydobyciu istoty charakteru danej osoby, stworzeniu portretu wewnętrznego, a nie zwykłej podobizny. Z kolei do wzorów malarstwa marynistycznego nawiązywały liczne nadmorskie pejzaże Gustave'a Le Grey'a (który także był wcześniej studentem Delarocha) z lat pięćdziesiątych XIX wieku, zdecydowanie przy tym polegające na czysto fotograficznych walorach.

Tego typu postawy i nawiązywanie przez fotografów kompromisowych związków ze sztuką w połowie XIX wieku stało się wzorem dla późniejszych piktorialistów z końca stulecia, którzy niezwykle wysoko cenili także fotograficzne portrety wykonane przez Davida O. Hilla i Roberta Adamsona w latach czterdziestych oraz Julię Cameron w latach

sześćdziesiątych. Dzieła Hilla i Adamsona współczesna im krytyka porównywała do grafik Rembrandta i Reynoldsa, gdy idzie o operowanie światłocieniem i nastrojem, a Cameron tworzyła swoje prace w sposób wyraźnie korespondujący z ideowymi założeniami grupy malarzy prerafaelitów.

W 2. połowie XIX wieku związki pomiędzy fotografią a umacniającym się w sztuce nurtem realizmu były głębokie, powszechnie dostrzegane i komentowane. Były to wpływy obustronne, aczkolwiek istnieje opinia, że to malarze-realiści odważniej korzystali z nowych możliwości estetycznych stwarzanych przez medium fotografii niż sami fotografowie. Ci ostatni z reguły woleli powoływać się na wzory, które wypracowywali artyści przyswajający malarstwu fotograficzną estetykę obrazu „momentalnego”, tak jak robili to najpierw Courbet i Manet, a później impresjoniści (ich pierwsza wystawa odbyła się w roku 1874 w paryskiej pracowni fotograficznej Nadara) oraz naturaliści □ wszystkie te kierunki były manifestacją ogólnych założeń realizmu. Ostatnią w XIX wieku znaczącą propozycją umacniającą na terenie fotografii wpływ tendencji realistycznych w malarstwie była książka Petera Emersona z roku 1889 pt. *Fotografia naturalistyczna*. Emerson ⁹, z wykształcenia doktor medycyny, po roku 1882 stał się znanym fotoamatorem, przyjaźnił się w Londynie z malarzami szkoły „naturalistycznej” i podziwiał prace malarzy francuskich tego kierunku, takich jak Jules Bastien-Lepage. Znalazło to odbicie w jego sławnym fotograficznym albumie pt. *Życie i pejzaż Norfolk Broads*, opisującym wiejskie tereny wschodniej Anglii, gdzie przebywał przez dłuższy czas z malarzem Thomasem Goodallem.

W swojej książce, a także w licznych artykułach, Emerson atakował koncepcję piktorializmu sformułowaną dwadzieścia lat wcześniej przez Henry'ego Robinsona z powodu jej konwencjonalności i montażowych metod. Postulował natomiast bezpośrednie i szczerze spojrzenie na świat w przekonaniu, że tylko kontakt z naturą inicjuje sztukę. Twierdził, że lepiej unikać motywów powszechnie uważanych za piękne, ponieważ świat wygląda znacznie bardziej pospolicie, a natura nie różnicuje pomiędzy pięknem i brzydotą. Niewątpliwie jednak jego fotografie bliższe były wydoskonalonemu estetycznie światu malarstwa niż ówczesnym reportażom fotografów-społeczników, którzy ukazywali ciemne strony życia (np. zdjęciom slumsów wykonywanych przez Jacoba Riisa czy Thomasa Annana).

Emerson jednak szybko stał się ofiarą ideowych sprzeczności, w jakie uwikłana była jego fotograficzna działalność, oscylująca pomiędzy koncepcjami malarskości fotografii a wymaganiami obiektywizmu dokumentowania. Podobnie jak wielu innych artystów, którzy chcieli być nowocześni, ugiął się przed autorytetem nauki, studiując teorie widzenia i percepcji, jakie m.in. od lat pięćdziesiątych publikował w swoich dziełach Hermann von

Helmholtz, a kierując się znalezionym tam dowodem, że widzenie peryferyjne nie jest u człowieka precyzyjne, sugerował fotoamatorom wykonywanie fotografii nieco nieostrych. Natomiast w latach osiemdziesiątych Emerson, tak jak wielu innych artystów, stanął przed trudniejszym dylematem, gdy zmuszony był ustosunkować się do eksperymentów z fotografowaniem faz ruchu, jakie od roku 1872 przeprowadzał Eadweard Muybridge, a później także Étienne Marey oraz inni, które m.in. stawiały pod znakiem zapytania sposoby przedstawiania ruchu w sztuce, począwszy od ruchów galopującego konia. Wyniki tych eksperymentów skłaniały część artystów do korygowania swoich metod przedstawiania obiektów w ruchu, a innych do postawienia się w opozycji wobec autorytetu pozytywistycznego modelu nauki. Na przykład August Rodin wcześniej z zapałem głosił, że artysta powinien pod każdym względem zdać się na przewodnictwo natury, ale gdy został skonfrontowany z chronofotografiami Mareya, które podwazyły układ ciała w jego figurach rzeźbiarskich, zdecydował się wypowiedzieć sąd, że prawda artystyczna jest czymś innym i głębszym od prawdy naukowej.¹⁰ Można powiedzieć, że odwoływał się w tym względzie do stwierdzeń Arystotelesa na temat *mimesis*, wśród których (w *Poetyce*) znajdujemy uwagę o możliwości przedstawienia nóg konia w sposób niezgodny z regułami lokomocji, o ile służy to prawdzie dotyczącej istoty sztuki.

2. Piktorializm a rozwój fotoamatorstwa na przełomie XIX i XX wieku

W końcu XIX wieku sytuacja fotografii stawała się w znacznie większym stopniu złożona. Coraz bardziej poszerzały się użytkowe funkcje i naukowe możliwości fotografii, tworzył się masowy ruch fotoamatorski, a na gruncie estetyki pojawiły się już podstawy funkcjonalizmu, uzasadniającego obecność w sztuce wytworów techniki. Z drugiej jednak strony około roku 1890 w sztuce coraz większą popularność zyskiwał antynaturalistyczny program, którego rzecznikiem był wcześniej Baudelaire, a którego oddziaływanie poszerzyli symboliści.

W tekście *Symbolizm*, będącym formą manifestu i opublikowanym w „Le Figaro” z roku 1886, Jean Moréas postulował upowszechnienie w sztuce koncepcji symbolu jako formy wskazującej na idee, które istnieją poza przybraniem pozorów. Rozumiany w duchu platońskim symbolizm miał być obroną przed utożsamianiem przedmiotów z tym, co sobą reprezentują, gdyż dla symbolistów przedmioty były pozorem, a nie rzeczą samą w sobie. Jak pisał Moréas, symbolizm winien posługiwać się prawdami ducha, legendami i mitami.¹¹ W ten

sam sposób funkcje poezji rozumiał Stéphane Mallarmé, który rok wcześniej napisał: „Mówię: ‘kwiat’ i z niepamięci, do której mój głos wtrąca wszelkie kontury, wznosi się muzycznie, jako coś innego niż znane kielichy, sama idea, urzekająca, przedtem mieszkanka wszystkich bukietów.”¹²

Jak to zauważył Frederick Karl,¹³ około roku 1900 dał o sobie znać wyraźny rozdźwięk pomiędzy odczuciami scjentyistów i artystów wobec współczesności. Wybitny naukowiec Alfred R. Wallace, dokonując w roku 1899 podsumowania mijającego stulecia, ocenił je jako cudowną epokę odkryć i wybitnych umysłów, która przewyższyła wszelkie osiągnięcia poprzednich epok. W tym samym czasie artystyczna awangarda (Yeats, Kandinsky, Schoenberg, Proust, Gide, Mann, Conrad, Cezanne, Rilke, Musil oraz inni) zajmowała krytyczne stanowiska wobec „stulecia techniki”, stwierdzając, że nauka wcale nie poprawiła losu człowieka. Realizm czy naturalizm utożsamiany był ze scjentyistyczną orientacją sztuki, tak więc przeciwko nim zwróciło się wielu wpływowych artystów końca wieku. Nieraz sami też korzystali z nowych odkryć nauki, tyle że wyciągali z nich własne wnioski. Np. naukowa praca Ernsta Macha z 1886 r. pt. *Analiza wrażeń i relacja pomiędzy sferą fizyczną i psychiczną*, wskazująca, że całością ludzkich doświadczeń są wrażenia, symbolistom dostarczała dowodu, że świat realistów nie ma swojej substancji, że wszystko jest stawaniem się i potrzeba jedynie odpowiedniego języka, aby wskazać na istotę tego stawania się.

Na reorientację pewnej części środowiska fotografów miał wówczas silny wpływ James Mc Neil Whistler, Amerykanin, który w latach pięćdziesiątych studiował malarstwo w Paryżu, później mieszkał w Londynie, a w roku 1892 wrócił do Paryża. Początkowo był pod dużym wpływem Courbeta i realistów, ale po roku 1863 zerwał z nimi i zaczął malować tzw. *Symfonie w bieli*, w których to obrazach dominował muzyczny nastrój i abstrakcyjne harmonie kolorów. Whistler propagował swoje poglądy na sztukę poprzez organizowanie spotkań dyskusyjnych i publikacje takich artykułów, jak *Ten o'clock* z roku 1885, gdzie stwierdził m.in.: „Imitator to nędzna kreatura. Gdyby celem sztuki było kopiowanie natury, królem artystów byłby fotograf (...) Zadaniem artysty jest zrobić coś ponad to.”¹⁴ Pod wpływem Whistlera, Peter Emerson w roku 1890 nagle ogłosił, że jego poprzednie poglądy były błędne. Napisał *Śmierć fotografii naturalistycznej*, gdzie wyjaśnił, że: „Ograniczenia fotografii są tak wielkie, że to medium zawsze będzie najniższą ze sztuk (...), nie można w niej przeprowadzić różnicującej analizy, podporządkować jednych części innym, kłaść nacisku na wiodące postacie □ chyba że manipulując, co jest tylko wyznaniem ograniczeń.” Do następnych wydań swojej książki dodał nawet rozdział *Fotografia □ Nie Sztuka*. Co ciekawe, w tych latach w odwrotną stronę nawrócenie przeszedł Henry Robinson, który

zarzucił sztuczne kompozycje na rzecz fotografii bezpośredniej i stwierdził, że fotografia nie powinna udawać dzieł z innych dziedzin sztuki, powinna natomiast tworzyć obrazy metodami właściwymi tylko dla niej.

Należy jednak zaznaczyć, że nowa postać piktorializmu, jaka pojawiła się około roku 1890, w dużym stopniu starała się pogodzić ze sobą estetyki obrazu bezpośredniego i konstruowanego. Obok zaobserwowanych na żywo scen rodzajowych, fotografii krajoznawczej i psychologicznych portretów często pojawiały się kompozycje typu *Akt z czaszką* czy symboliczne scenki o literackim podtekście, odgrywane przez modele w kostiumach. Scenki te rozgrywały się jednak najczęściej na łonie natury i obejmowały zwykle postacie kojarzone z naturą (nimfy, fauny). Z kolei obrazy natury ukazywane były przy zastosowaniu specjalnych technik nadających odbitkom pozytywowym charakter plastycznego rękodzieła, przez co eliminowano wrażenie mechanicznego przeniesienia obrazu przez maszynę. Doskonałym przykładem połączenia dokumentalnych i piktorialnych walorów fotografii jest twórczość Edwarda Curtisa, który od końca XIX wieku fotografował Indian Północnoamerykańskich, używając „nobiletujących” modeli konwencji portretowych i dopuszczając teatralizację, która „naturalność” tych ludzi nie ukazywała jako dzikości, ale wyposażała ją w zalety głębokiego uduchowienia. Pojęcie naturalności, w jeszcze innym sensie, używane było dla wskazania na szczery i osobisty sposób wypowiedzi fotografa, a to dopuszczało bardzo różne sposoby postępowania z fotograficzną techniką.

Z końcem XIX wieku ośrodkami działalności artystycznej w fotografii stały się kluby fotoamatorów, którzy określali siebie jako „miłośnicy sztuki fotograficznej”. Był to fenomen kulturowy, polegający na powstaniu form masowego udziału w programie artystycznym, który zarówno wykorzystywał nowoczesną technikę, jak i starał się wkomponować w tradycyjne sposoby funkcjonowania sztuki. Droga do tytułu fotografa-artysty wymagała od zwykłego posiadacza kamery solidnej edukacji i długiej praktyki, ale □ pomimo wielkiego zróżnicowania umiejętności □ pomiędzy wszystkimi użytkownikami fotografii istniał szczególny rodzaj więzi. Ta więź opierała się na ogólnej dostępności podstawowych środków obrazowania. Stefan Wojnecki, analizując współcześnie naturę przekazu fotograficznego, stwierdził że wyjątkowa pozycja fotografii jako sztuki wynika w głównej mierze z tego, że posiada ona zaplecze w postaci masowego amatorskiego proceduru fotografowania, który stwarza specyficzną aurę intymności fotografii i może też stanowić antidotum na bierny odbiór kultury masowej.¹⁵

Charakterystycznym zjawiskiem w ruchu fotoamatorskim było zawiązywanie się

elitarnych grup w łonie ogólnodostępnych fotoklubów. Na przykład z Kamera Klub we Wiedniu, założonego w roku 1887, po kilku latach wyłoniła się grupa tzw. Trójlistka; z Royal Photographic Society w Londynie wyodrębniła się w 1892 r. grupa The Linked Ring, a spośród członków Camera Club w Nowym Jorku w 1902 r. powstała grupa Photo-Secession. Stosunki pomiędzy tymi szerszymi i węższymi gremiami były złożone; ale chociaż pojawiały się konflikty, to środowiska te były sobie nawzajem potrzebne; jedni zaspokajali swoją ambicję arystokratycznego przywództwa, a drugim niezbędne były bezpośrednie wzory działania i bodźce dla doskonalenia się w sztuce. Niemniej te przykłady „secesji” były formą buntu wobec akademizmu, konwencjonalności oficjalnych wystaw, a także wobec stylistyki realizmu; zapowiadały też późniejsze, ostrzejsze, awangardowe prowokacje w sztuce. Fotograficzne „secesje” nawiązywały bezpośrednio do tych artystycznych manifestacji, jakimi były secesja monachijska (1892) i wiedeńska (1897) i przyjmowały podobny styl działania. Promowanie europejskiej sztuki awangardowej przez Photo-Secession w Nowym Jorku po roku 1908 jest najlepszym dowodem na pokrewieństwo strategii tych artystycznych ugrupowań, przy całej ich odmienności formalnej.

Około roku 1900 najbardziej wpływowym ośrodkiem piktorializmu w Europie stał się Le Photo-Club de Paris, istniejący od roku 1883. Działo tam wielu sławnych fotografów (jak Robert Demachy, E. Constant Puyo czy Leonard Missone), organizowano wystawy i wydawano takie książki jak *Notes sur la photographie artistique* E.C. Puyo (1896) czy *L'esthétique de la photographie* (1900). Obszerny wstęp do tej drugiej książki zatytułowany *Czy fotografia jest sztuką* napisał krytyk i teoretyk sztuki Robert de la Sizeranne. Zawarte są tam wszystkie zasadnicze punkty programowe piktorializmu i dlatego ten tekst długo pozostawał drogowskazem dla wielu fotoamatorów, również w Polsce, gdzie ukazało się jego tłumaczenie w roku 1907.¹⁶

Sizeranne wiele miejsca poświęcił rozprawieniu się z „niewłaściwymi pretensjami” fotografii naukowej, której sukcesy przyciągały wówczas powszechną uwagę (chodziło mu głównie o fotograficzne studia faz ruchu), konkludując, że prawda naukowa jest jedynie prawdą szczegółów, podczas gdy prawda artystyczna jest prawdą całości. Nakierowywał fotografów na drogę ku idealizmowi, nawołując do przesycania technicznego procesu przejawami myśli i uczuć. Akceptował różną tematykę: od bezpośredniego rejestrowania ulotnych stanów natury i zwykłych przedmiotów, po aranżowanie historycznych i mitologicznych scenek, które jednak zalecał sytuować w naturalnym środowisku, a nie w studio (jak to wcześniej proponował H. Robinson). Dla Sizeranne’a najważniejsze jest uchwycenie fotografowanego obiektu w jego „momencie estetycznym”, czyli wówczas, kiedy

wszystkie jego części harmonizują ze sobą i tworzą organiczną całość. Jeżeli w jakimś obiekcie nie da się uchwycić tego momentu, wówczas należy zrezygnować z fotografowania. Ukazanie momentu estetycznego miało być dowodem na przejawianie się w naturze i percepcji ludzkiej uniwersalnych, obiektywnych praw. W dalszej części swojego tekstu Robert de la Sizeranne pisał już jednak raczej o „motywie estetycznym”, ponieważ □ jak stwierdził □ fotograf nie może, tak jak malarz zaufać swojej wyobraźni, a musi szukać piękna w samej naturze: „Wie, że go nie osiągnie samym opracowaniem przedmiotu, zaczem je chce widzieć już w przedmiocie opracowanym. Wobec tego przedmiot przestaje być dla fotografa rzeczą obojętną.”¹⁷

Sizeranne stwierdzał, że fotograf jest w stanie całkowicie zapanować nad techniką i być za nią odpowiedzialny jak każdy inny artysta, poprzez etapy: komponowania, obróbki negatywu i sporządzania odbitki. Kluczowe znaczenie ma ten ostatni etap, jako że z pomocą specjalnych technik można było kształtować nasycenie tonów, barwę, fakturę, a nawet upodabniać fotografię do rysunków sangwiną, węglem czy do akwarel. Unikatowy charakter takich odbitek oddalał od fotografii zarzut mechaniczności i otwierał drogę na salony sztuki. O randze dzieła nie miało więc decydować medium, ale geniusz artysty. Sizeranne stwierdzał na koniec, że spośród wielkiej ilości ludzi bawiących się kamerami we Francji artystów jest tylko dziesięciu lub dwunastu.

Można się zastanawiać, czy Sizeranne myślał o utworzeniu czegoś w rodzaju fotograficznej Akademii i czy nie w takiej intencji tworzyły się wymienione wyżej elitarne grupy twórcze. Jednak relacja fotografii piktorialnej wobec akademizmu była bardziej złożona, aby można było mówić o prostym kopiowaniu wzorów. Fotografowie-artycyści, tak jak niegdyś akademicy, chcieli się wyrwać z kręgu rzemiosła, do którego przypisano fotografię i temu też służyły związki piktorialistów. Jednak nie mieli szansy na to, by jak akademie otrzymywać wsparcie państwa i prestiżowe zamówienia (ewenementem było wspieranie tego ruchu w niektórych państwach socjalistycznych po roku 1945, kiedy to np. w Polsce Związek Polskich Artystów Fotografików stał się taką „akademicką” instytucją, zrównaną w prawach z innymi dziedzinami sztuki i oddzieloną od pionu rzemiosła). Piktorialiści organizowali „salony fotografii artystycznej” na wzór akademickich „salonów sztuk pięknych” i starali się też przyswoić fotografującym teorię sztuki, jaka obowiązywała w tradycji akademizmu. Jak napisała Maria Poprzęcka,¹⁸ teoria ta była podsumowaniem i kodyfikacją humanistycznej myśli o sztuce, uformowanej w czasach renesansu, sięgającej jednak korzeniami do antyku. W praktyce akademicy w eklektyczny sposób naśladowali artystów i dzieła uznawane za doskonałe. W efekcie więc akademizm nie był jednolitą formacją, ewoluował od XVII wieku,

a szczególnie modernizował się w XIX wieku, przyswajając sobie częściowo romantyczny kult natury jak również upodobania realistów.

Fotografowie zdawali sobie sprawę z tego, że nie są w stanie w pełni naśladować akademickich wzorów bez pogwałcenia najważniejszych walorów własnego medium. Ich naśladownictwa były formą kompromisu potrzebnego wówczas dla usankcjonowania obecności w sztuce elementów nowoczesnej techniki oraz nowych form komunikacji. W równej mierze odwoływali się zresztą do dzieł przeciwników akademizmu (realistów, impresjonistów, symbolistów, ekspresjonistów), a często mieli uzasadnione powody sądzić, że te zapożyczenia nie są jednostronne. Eklektyczność piktorialistów nie była tym samym co eklektyczność akademików, w większym stopniu opierała się ona raczej na wielości funkcji, jakie mogła spełniać fotografia. Fotografom odwołującym się do malarstwa w mniejszym stopniu chodziło o identyfikowanie się z pewnym historycznym stylem, a bardziej o wykorzystywanie takich sprawdzonych formalnych sposobów, które uwzględniałyby reguły psychologicznej percepcji obrazów. Fotograficzne „cięcia przez czas” często narusza te reguły, o ile nie są ponadto zastosowane jakieś sposoby organizacji obrazu, które w wypadku ambitnego twórcy powinny być postrzegane jako jego osobisty styl.

Piktorialiści starali się, aby pojęcie fotoamatora nabrało też sensu jaki amatorstwu nadawano w XVII i XVIII wieku, kiedy to np. najwybitniejsi architekci (choćby Claude Perrault) byli amatorami w dziedzinie sztuki. Idea amatorstwa była wówczas wyrazem dążenia do przekraczania ciasnych ram różnych zawodowych profesji, myślenia rzemieślniczego czy akademickiego. Ta zasada szczególnie płodna okazała się w nauce, zapewniając jej przyspieszony rozwój, a humanistycznie zorientowani amatorzy nie wahali się wkraczać na żaden obszar będący w polu ich widzenia. Postawy tego rodzaju promowane były przez takie formy życia społecznego jak niezwykle wpływowe „salony” czy stowarzyszenia typu „Society of Dilettanti”. Tego typu amatorem był jeszcze Fox Talbot, ale specjalizacja różnych dziedzin życia sprawiała, że rozwojem nauki i sztuki zaczęły rządzić inne zasady. Fotoamatorstwo w końcu XIX wieku mogło więc już być reminiscencją pewnego godnego zazdrości szczęśliwego stylu życia, albo też próbą otwarcia dla niego nowych możliwości.

Na pewno do tych szczytnych tradycji amatorstwa, rozumianego jako otwarcie się na różne możliwości, nawiązywał Alfred Stieglitz ²⁰, który po roku 1900 był chyba największym autorytetem wśród piktorialistów. W roku 1902 założył w Nowym Jorku elitarne stowarzyszenie Photo-Secession, wydawał słynne pismo „Camera Work” i do roku 1917 prowadził związaną z tymi przedsięwzięciami galerię, zwaną popularnie „291”. Na początku

swojej kariery fotografa, w latach osiemdziesiątych XIX wieku, działał w duchu bliskim „naturalistycznej” fotografii Emersona. Nie był entuzjastą dalece przetwarzanych obrazów, ale uważał, że promowanie fotografii jako sztuki uzasadnia popieranie każdego typu prac uwydatniających osobowość ich autora. W *Camera Work* publikował opinie wybitnych intelektualistów na temat fotografii, stawiając nieraz ten temat w centrum ich zainteresowania. Np. pisarz Maurice Maeterlinck stwierdził: „...Z początku istnienia fotografii człowiek zmuszony był utrwalać to, na co mu pozwalały warunki. Nie mógł jeszcze przesylić tych warunków swoją myślą. Ale dzisiaj wydaje się, że myśl znalazła sposób na przeniknięcie tajemnicy tej anonimowej siły światła tworzącej obraz fotograficzny, podporządkowanie jej sobie i zmuszenie do mówienia takich rzeczy, jakich jeszcze nie wypowiedziano w świecie światłocienia, gracji, piękna i prawdy.” Sam Stieglitz wyłamał się z estetyki ówczesnego piktorializmu po roku 1907, proponując fotografię czystą (*stright*), wyraziście definiującą przedmiot i perspektywę. W tym czasie, na zmianę z fotografią, prezentował w swojej galerii dzieła awangardowych artystów z Europy: futurystów, kubistów, ekspresjonistów i innych. Stieglitz doszedł do wniosku, że sztuka awangardowa, zrywając z konwencjami realizmu, zwalnia dla fotografii funkcje naśladowania obrazu rzeczywistości i nakierowuje fotografię na właściwe dla jej medium metody, czyniąc zbędnym cały piktorialny sztafaż. Niemniej jednak i późniejsze prace Stieglitza oraz autorów będących pod jego wpływem (Edward Weston, Paul Strand, Ansel Adams) wykazują podskórne związki z piktorializmem poprzez sugestywne wyrażanie emocjonalnego porozumienia z naturą. Chętnie podejmował różne techniczne eksperymenty modernizujące proces fotografii, ale nawet próbując nowe modele ręcznej kamery zalecał staranne przestudiowanie planów oraz oświetlenia, a następnie wyczekiwanie na chwilę, gdy wszystko będzie zrównoważone, nawet jeśli oznaczałoby to długie godziny wyczekiwania. Artystą był dla niego człowiek potrafiący dostrzec naturalne harmonie i mogący utwalić je w formie obrazów. Stieglitz posługiwał się na oznaczenie tych harmonii pojęciem *ekwiwalentów*, którego charakter przypominał romantyczną teorię odpowiedników, czyli uniwersalnych jakości przenikających naturę i ludzką świadomość, umożliwiających przekładalność głębszych treści komunikatów.

Prostszy dowód na autentyczność artystycznej pozycji fotografa i na takąż wartość fotografii przeprowadził znany malarz i sympatyk fotografii Stanisław Witkiewicz w roku 1899.²¹ Napisał m.in., że: „Tam, gdzie artysta przedstawia naturę taką, jaką ona jest, z całym jej bogactwem i przypadkowością, tam cała jego indywidualność wyraża się wzięciem tych lub innych motywów □ i wcale nie ubliża to ani sztuce, ani artyście. Jak w tym wypadku

umysł jego otwiera się na pewną stronę świata, zatrzymuje ją w pamięci i odtwarza z możliwą ścisłością, tak samo też działa aparat fotograficzny i jest w zupełności zależny od indywidualności tego, kto nim włada, a nawet od kierunków obowiązujących w danym czasie w sztuce.” Artysta-malarz, zdaniem Witkiewicza, ustala jakiś punkt widzenia, zgodnie ze swoim wyborem, i zmusza przeciętnego widza, którego postrzeganie jest przypadkowe i chaotyczne, aby przestał kręcić bez celu głową i oczami. A dobrze użyty aparat fotograficzny może zrobić to samo.

Takie postawienie sprawy przez malarza o wielkim autorytecie otwierało w ruchu piktorialnym drogę dla tych, którzy woleli raczej skupiać się na dokumentalnych walorach fotografii, niż przetwarzać jej obraz. Dzięki temu ważną częścią piktorializmu były też fotografie o charakterze krajoznawczym, spełniające bardziej różnorodne funkcje niż prace zainspirowane głošonymi około 1900 r. hasłami „sztuki dla sztuki”. W Polsce najwybitniejszym przykładem powiązania idei krajoznawstwa i piktorializmu stała się twórczość Jana Bułhaka, a w szczególności ta jej część, którą autor określił jako „fotografię ojczystą” .

Dążenia fotografów do zajęcia pozycji równorzędnej z innymi artystami sprawiały, że stale dyskutowano zagadnienia fotograficznego stylu. Wielokrotnie zastanawiano się, czy można mówić i stylu piktorialnym i w ogóle o stylach w fotografii. Ostentacyjne dążenie do stylowości dla niektórych fotografów było zasadniczą częścią zabiegów o miejsce w sztuce. M.in. Robert Demachy podkreślał, że przekształcenie własnej działalności fotograficznej w indywidualny język powinno być dla piktorialisty podstawowym celem. Ten najslawniejszy w początkach XX wieku francuski fotograf-artysta, który od roku 1894 popularyzował piktorialną technikę „gumy”, wypowiedział się w tej sprawie następująco: „Istota dzieła sztuki nie leży w motywie, ale w sposobie ukazania go; niestety obiektyw ukazuje go niewłaściwie albo jak kto woli, ukazuje go nazbyt dobrze [...]. Jest dla mnie bez różnicy czy fotoamator używa oleju i pędzla, czy platyny; czy smaruje po kliszy, czy też atakuje ją nożem, jeśli tylko przedstawi mi obraz, którego nikt inny nie mógłby łatwo powtórzyć. Nie mam na myśli kompozycji czy zaaranżowania motywu, ale sposób przekształcenia go w swój własny język.”¹⁹ Demachy, sam fotoamator (a z zawodu dyrektor banku), dopuszczał w fotografii pełną swobodę wyboru środków, od interwencji w obraz przy pomocy pędzla po czyste skopiowanie negatywu w metodzie platynotypii, gdyż za naczelną wartość uznawał osiągnięcie etapu własnego języka, indywidualnego stylu. Nie chodzi tu oczywiście o proste spostrzeżenie, że fotografie tego samego obiektu wykonane przez różnych ludzi nigdy nie będą takie same. Własny język oznacza świadomą ekspresję, dającą dowód opanowania

narzędzia i uświadomienia sobie własnych dążeń. Nadrzędność takiego celu może więc usprawiedliwić każdy rodzaj postępowania z fotografią, a zwrócenie uwagi na taki osobisty aspekt działalności fotografa było chyba najtrwalszym osiągnięciem piktorialistów.

Wydaje się jednak, że w wypadku fotografii można raczej mówić o metodach, ewentualnie o stylu w potocznym sensie, a nie w takim znaczeniu jakie mają style w historii sztuki. Arsenal środków używanych przez fotografów w danych okresach i miejscach jest bowiem zbyt eklektyczny. Można się chyba zgodzić z Ian'em Jeffrey'em, który stwierdził, że w fotografii nigdy nie ukształtowały się style podobne do tych z historii malarstwa, były natomiast tylko lokalne i krótkotrwałe trendy, niezbyt spójne i luźno nawiązujące do stylów czy kierunków obserwowanych w sztukach plastycznych. Najbardziej rozpowszechnionym fotograficznym stylem byłby właśnie piktorializm w swojej formie około roku 1900, ale i w tym wypadku zawiodą formalne kryteria stosowane w historii sztuki. Jeffrey we wstępie do swojej historii fotografii napisał, że: „Możliwe i chyba wytłumaczalne byłoby napisanie historii w której rzadko byłaby mowa o indywidualnościach, a gdzie wyeksponowano by bezosobowe ideologiczne determinanty. Centralną problematyką takiej historii byłyby aktualności, reklama oraz moda, i byłaby to historia równie fascynująca, jak zawiła, zajmowałaby się też kwestiami pozawizualnymi: sprawą kształtowania opinii i regulacjami społecznymi...”²²

Ze słów Jeffrey'a wynika, że w fotografii ma miejsce raczej pasożytowanie na czymś, co jest gotowym stylem czy formą zauważanej rzeczywistości (reklama, moda), niż kreowanie własnego stylu. Cechy, które uznaje się za specyficzne dla fotografii, najczęściej są kojarzone z efektami samych zasad techniki, albo z atrybutami świata zewnętrznego. Być może historia fotografii jest jeszcze zbyt krótka, aby w pełni ocenić funkcję i znaczenie wszystkich jej elementów. Niemniej „bezosobowe determinanty”, wspomniane przez Jeffrey'a, sugerują coś zupełnie innego niż koncepcja „historii sztuki bez nazwisk” Heinricha Wölfflina, który sądził, że formy stylistyczne są idealnymi strukturami dającymi się rozpatrywać w oderwaniu od osobowości twórczej jednostki.

3. Nowe poglądy na temat artystycznego znaczenia techniki fotograficznej w 1. połowie XX wieku

Przytaczane w dalszej części tego podrozdziału wypowiedzi artystów i teoretyków z lat pomiędzy I a II wojną światową przedstawiają przede wszystkim sposób myślenia o

twórczości fotograficznej, który wynika z analizy technicznego i społecznego fenomenu fotografii. Ten rodzaj myślenia przejawiał się już poprzez twórczość pionierów fotografii (m.in. Foxa Talbota i Hermanna Kronego), którzy z pewnością nie zgadzali się z twierdzeniem Baudelaire'a, wygłoszonym w roku 1859, o czysto służebnej roli fotografii wobec tradycji sztuki. Nawet fotografowie-piktorialiści około roku 1900, którzy deklarowali, że poszukują wzorów w malarstwie i grafice, zaznaczali jednocześnie, że nie rezygnują z wykorzystywania specyficznych właściwości fotografii. I chociaż tzw. „nowi fotografowie” z lat dwudziestych zarzucali piktorialistom sprzeniewierzenie się technicznej istocie własnego medium i odrzucali ich estetyczny sztafaż, to można wysledzić sporo zbieżności pomiędzy tymi nurtami – jak i w całej tradycji fotografii – w kwestii oceny roli techniki w sztuce.

Piktorializm i wcześniejsze artystyczne przejawy fotografii powstawały w dużym stopniu pod presją teorii głoszących konieczność, w imię wyższych wartości, przeciwstawienia się poprzez sztukę produkcji maszynowej, oparcia się o wzory rzemiosła dawnych epok i o zasadę dekoracyjności (John Ruskin, William Morris). Fotografia jednak ze swojej istoty sprzyjała programom, które akceptowały obecność w sztuce nowych technik. Postawy te, pod nazwą funkcjonalizmu, dochodziły stopniowo do głosu od połowy XIX wieku i w końcu stulecia najwyraźniej przejawily się w dziedzinie architektury.²³ Rozpowszechniało się wówczas przekonanie, że sztuka może uniknąć konfliktu ze współczesnym życiem, o ile oprze się na wartościach, które wynikają z wewnętrznej logiki różnych technik. W roku 1904 estetyk Paul Souriau w publikacji pt. *La Beauté rationelle* napisał, że każda rzecz jest doskonała w swoim rodzaju, jeżeli odpowiada swojemu celowi, oraz że nie może istnieć konflikt pomiędzy tym, co piękne, a tym, co użyteczne.²⁴

Teorie funkcjonalizmu w odniesieniu do fotografii pojawiły się w kontekście rozwoju tego kierunku w architekturze. Jeszcze przed I wojną światową idee te znajdowały też swoje odbicie w niektórych fotografiach architektury – np. w USA powstawało wiele studiów fotograficznych prowincjonalnej architektury drewnianej, która w opinii wielu badaczy tego zjawiska była idealnym wzorem połączenia prostoty, praktyczności i piękna. Z kolei Alvin Coburn w 1912 r. urządził w Londynie swoją indywidualną wystawę, na której pokazał kilkadziesiąt fotografii wykonanych z wysokich budynków Nowego Jorku, zrywając tym dynamicznym akcentem ze swoją piktorialną przeszłością. Jednak najważniejszą rolę odegrała w rozwoju takich poszukiwań założona w 1919 r. w Weimarze z inicjatywy Hermanna Mauthesia uczelnia artystyczna pod nazwą Das Staatliche Bauhaus, gdzie nauczano również fotografii. Powstanie Bauhausu było realizacją propagowanej od połowy XIX wieku idei powiązania sztuki z dziedziną przemysłu i rzemiosła.²⁵ Pierwszy dyrektor tej

szkoły, sławny architekt Walter Gropius, zaprosił do współpracy artystów awangardowych w celu „stworzenia nowego cechu rzemieślników, bez podziałów między rzemieślnikami i artystami” □ takim sformułowaniem nawiązywał też niewątpliwie do idei W. Morrisa. Nauczanie miało zapoznać studentów z różnymi materiałami i technikami, aby umieli wykorzystać ich właściwości w procesie twórczym, który nie byłby podporządkowany formom historycznym, a jedynie logice materiału i funkcji projektowanego obiektu. W ten sposób nauczał też w Bauhausie fotografii László Moholy-Nagy, który został tam profesorem w roku 1923.²⁶

Moholy-Nagy (ur. 1895) w roku 1920 przybył do Berlina, gdzie nawiązał kontakt ze środowiskiem dadaistów i konstruktywistów. W roku 1921 □ wraz z R. Hausmannem, H. Arpem oraz I. Punim □ napisał manifest zatytułowany *Wezwanie do sztuki elementarnej*, akcentujący jego zainteresowanie abstrakcją i próbujący wyodrębnić podstawowe czynniki oddziaływania plastycznego. Jego tekst opublikowany w następnym roku pt. *Konstruktywizm : Proletariat* głosił m.in.: „Rzeczywistością naszego stulecia jest technologia i odkrywanie, konstrukcja, dozór nad maszyną. Używać maszyny znaczy postępować w duchu stulecia. Transcendentalny spirytualizm minionych czasów jest przewyciężony. Przed maszyną każdy jest równy. [...] Każdy może być panem maszyny lub jej niewolnikiem. [...] Nowa epoka masowa potrzebuje konstruktywizmu, ponieważ potrzebuje fundamentów, które nie polegają na złudzeniu. Tylko pierwotny, naturalny, dostępny wszystkim zmysłom element jest prawdziwie rewolucyjny. Cywilizowani ludzie nie posiadli go jeszcze nigdy.”²⁷

Moholy-Nagy stał się więc wyrazicielem pewnych wątków obecnych w teorii sztuki od początków XIX wieku, przedstawionych jednak w nowej i radykalnej konfiguracji. Kategorie pierwotności i naturalności zostają w tym oraz innych jego tekstach oczyszczone z sentymentalizmu i wysublimowania romantyków, natomiast połączone ze sferą technologii i maszyn. W miejsce „transcendentalnego spirytualizmu” *Art Nouveau* proponowane są uniwersalne, weryfikowane zmysłowo elementy konstrukcyjne, zdolne do wywołania rewolucyjnego wstrząsu w społecznej świadomości. Utopijnym oczekiwaniom Morrisa, że naprawa społeczeństwa dokona się poprzez rękodzieło tworzenia, przeciwstawiona zostaje równość wobec maszyny. Taka postawa artystyczna odpowiadała oczekiwaniom Waltera Gropiusa, który właśnie dlatego zaangażował Moholy-Nagy’a do Bauhausu, gdzie obaj działali do roku 1928.

W książce *Malarstwo, Fotografia, Film* z 1925 r. László Moholy-Nagy napisał m.in.: „Aparat fotograficzny dostarczył nam zaskakujących możliwości, których wykorzystanie dopiero zaczynamy. W rozszerzaniu obrazu widzialnego współczesny obiekt nie jest już

więcej związany ograniczeniami naszego oka. Żaden manualny środek kształtowania nie jest w stanie w podobny sposób ujmować fragmentów świata. Także możliwości zniekształceń obiektywu □ widok z dołu, z góry, ukośny □ w żaden sposób nie mogą być oceniane negatywnie, bowiem dają optykę bez uprzedzeń.”²⁸ Miał przy tym oczywiście na myśli obiektywy konstruowane według ogólnych standardów technicznej doskonałości, a nie miękko rysujące czy deformujące w szczególny sposób obiektywy, jakie stosowali czasami piktorialiści. Ci ostatni stosowali bowiem deformacje w imię dostosowania się do pewnego standardu malarskości, natomiast Moholy-Nagy poszukiwał nowych inspiracji w świecie zobiektywizowanym.

Jak z tego wynika, László Moholy-Nagy uważał, że kryteria artystycznej stosowności zawierają się całkowicie w technicznych parametrach danej dziedziny, narzędzia czy materiału i to ludzka percepcja powinna być według nich kształtowana, a nie odwrotnie. W innym miejscu tej publikacji stwierdzał wręcz, że: „Powstanie nowych środków technicznych ma swoje następstwo w pojawieniu się nowych obszarów twórczości”. Początkowo nowe możliwości mogą być krępowane przez stare formy (jak to było z fotografią w XIX wieku), ale stopniowo ludzie uświadamiają sobie ich właściwą naturę. Od fotografii Moholy-Nagy oczekiwał dostarczania obrazów przełamujących zwykłe konwencje widzenia, a jej istotę widział w czysto świetlnym kształtowaniu, pozbawionym balastu literackich treści. Był jednym z pionierów awangardowej fotografii bezkamerowej (tzw. fotogramów), która stanowiła odpowiednik malarstwa abstrakcyjnego i kolaży. Wykorzystywał chętnie negatywową postać obrazu fotograficznego, łączył ze sobą różne formy fotografii i grafiki, stosował też projekcje fotograficzne, filmowe, świetlne i łączył je ze sobą. Jego ulubionym efektem plastycznym było przenikanie się różnych kształtów i materiałów, co miało wyrażać ducha nowych czasów, dla którego obce były statyczne, ześrodkowane punkty widzenia.

W podobny sposób myślał o fotografii Aleksander Rodczenko, który od 1918 roku angażował się w rozwój nowoczesnego szkolnictwa (INKHUK, Wchutemas) w Rosji Sowieckiej i wiele korzystał z kontaktów z artystami działającymi w Niemczech. Nawoływał do eksperymentów, które zniosłyby zależność fotografii od malarstwa, odkrywały ludziom świat nauki, techniki i codziennego życia; na tym w jego opinii miała polegać rewolucja socjalistyczna na polu fotografii.

László Moholy-Nagy w swojej ostatniej książce pt. *Vision in Motion (Wizja w ruchu)* wydanej w r. 1947, w rok po jego śmierci, przedstawił syntezę własnych przemyśleń na temat wszystkich sztuk wizualnych. Głównym kryterium kształtowania form było dla niego wzmożone tempo współczesnego życia i wielość sposobów oglądu świata. Do takiej sytuacji

najlepiej przystawały w sztuce takie efekty, jak przenikanie się kształtów, refleksy, projekcje różnych obrazów oraz inne spektakle świetlne. Chociaż zwornikiem wszystkich form sztuki pozostała dla Moholy-Nagy'a architektura, to w osobnym rozdziale wiele uwagi poświęcił fotografii. Stwierdził nawet: „...musi zapanować zrozumienie, że znajomość fotografii jest tak samo ważna, jak znajomość alfabetu. W przyszłości analfabetą będzie ten, kto nie będzie umiał posługiwać się kamerą tak, jak piórem.” Przeciwstawił XIX-wiecznej fascynacji czystą opisowością fotografię współczesną, która skupiać się miała na twórczym eksploataowaniu cech czysto medialnych z pomocą inscenizacji, fotografii bezkamerowej, deformacji, fotomontażu, efektu przenikania czy łączenia prac w serie. W późniejszych latach życia Moholy-Nagy odszedł od ortodoksyjnego konstruktywistycznego kultu mechaniczności i abstrakcji, starając się też ogarnąć swoją teorią doświadczenia surrealistów. Wskazywał na analogie celów obu tych kierunków sztuki awangardowej; rewolucyjna odkrywczość mogła się według niego pojawiać zarówno w wypadku wykorzystywania efektów technicznych, które nie mieściły się w ramach normatywnej estetyki, jak i w wypadku wykorzystywania przez surrealistów automatyzmu i przypadkowości, które wyzwalały nieoczekiwaną ekspresję i bogactwo skojarzeń. Współczesna fotografia □ jak stwierdził □ dzięki możliwościom techniki może zadziwiać sprawnością w wyrażaniu stanów psychiki jej autora, w tym i podświadomości.

Zbliżenia stanowisk następowały też z inicjatywy surrealistów, którzy zasadniczo sprzeciwiali się kultowi techniki i konstruktywistycznej racjonalności. Na przykład wybitny francuski fotograf Henri Cartier-Bresson (który zaczynał karierę artystyczną w kręgu surrealizmu, a w roku 1931 wykonał m.in. *collage* pt. *Dla miłości i przeciwko wytworom przemysłu*), wkrótce potem zasłynął z fotografii wykonywanych pierwszym modelem aparatu małoobrazkowego Leica, który ułatwiał rejestrowanie scen wyrażających prawdę ulotnych zjawisk życia. Wielu innych surrealistów również korzystało z techniki fotograficznej dla wskazywania na „dziwność istnienia”, np. Man Ray, Aleksander Krzywobłocki, Jindřich Styrsky.

Bardzo bliski poglądom László Moholy-Nagy'a był Raoul Hausmann (1886-1971), awangardowy artysta i teoretyk sztuki. Obaj ci artyści współpracowali ze sobą na początku lat dwudziestych. Hausmann uważany jest za jednego z „wynałazców” awangardowego fotomontażu w latach I wojny światowej. Jak sam napisał w artykule *Definicja fotomontażu*: „Dadaści, wynalazcy wiersza statycznego, jednoczesnego i czysto fonetycznego, konsekwentnie przenieśli te same zasady na opisy obrazowe. Byli oni pierwszymi, którzy wykorzystali tworzywo fotograficzne, aby z często przeciwstawnych sobie składników

rzeczowych i przestrzennych stworzyć nową jednolitość, ukazując w okresie ówczesnego chaosu wojny i rewolucji nowy optyczny i myślowy miraż.”²⁹

Studia nad percepcją wzrokową doprowadziły Hausmanna do teoretycznych rozważań nad fotografią, a od 1927 r. zaczął też zajmować się nią praktycznie. Był przekonany, że źródłem antropogenicznych katastrof była niewłaściwa ludzka percepcja i poświęcał się odkrywaniu jej wymagań.³⁰ Uważał, że przełamanie nawyków myślowych, które są przyczyną braku elastyczności w przystosowywaniu się człowieka do środowiska, jest możliwe dzięki połączeniu techniki fotograficznej i odpowiednich dyspozycji umysłu. W tekście *Współczesna fotografia jako proces mentalny*³¹ Hausmann napisał, że prawdziwy fotograf nie myśli przy pracy (tj. nie ma z góry założonych koncepcji). Jego postawa powinna być połączeniem aktywności poznawczej i biernego wyczekiwania na właściwą sposobność, by wniknąć w materię otoczenia tylko za pomocą ograniczonych środków techniki fotograficznej. Ponadto podkreślał, że: „Świadomość optyczna kształtuje się stosownie do pewnych konieczności narzucanych przez środowisko społeczne. W każdym okresie widzi się tylko to, co jest ‘konieczne’. Widzenie jest pochodną świadomości technicznej. Widzi się tylko ‘prefabrykowane’ formy i apercpcje. Może się to wydawać wielkim uproszczeniem i ograniczeniem, zważywszy, że mowa była o optycznych ‘odkryciach’. Ale dokonuje się tylko tych odkryć, które są w danym okresie koniecznością. Tak jak nasze maszyny są często niczym więcej jak ‘imitacjami’ □ choćby nieświadomymi □ świata roślin, tak też kwestie naszej optyki nie są tu wyjątkiem. Idzie ona równoległym torem do ogólnej koncepcji świadomości, która jest coraz to bardziej ‘techniczna’, tzn. wykorzystuje energię, siły mechaniczne i promieniowanie, które pojawiają się i są gromadzone w innych organizmach niż zwierzęce.”³²

W 1. połowie XX wieku w pracach fotograficznych często spotykanym zjawiskiem było poszukiwanie analogii pomiędzy sferami biologii i techniki. Na przykład fotografie roślin wykonywane przez Karla Blossfeldta (album *Pierwowzory sztuki* z 1928 r.) uwydatniały ich „inżynierską” konstrukcję, a Albert Renger-Patzsch (album *Świat jest piękny* z 1928 r.) na swoich fotografiach zestawiał ze sobą podobnie widziane formy przyrodnicze i techniczne. Mamy tu więc do czynienia z dążeniem bardzo podobnym do tego, jakie wcześniej zaprezentowali piktorialiści, starający się stworzyć harmonijny związek pomiędzy naturą a nowymi technicznymi wartościami kultury. Tyle tylko, że nowe podejście raczej proponowało identyfikację techniki i natury, co dla wielu mogło być zabiegiem szokującym, jeśli nadal podzielali romantyczne rozumienie natury. Jednak „nowa fotografia” szybko zawiązała wyobraźnię szerokiej publiczności. Wiele popularnych wydawnictw zamieszczało

fotografie podobne do tych, którymi ilustrowali swoje publikacje Moholy-Nagy czy Hausmann; ich teorie nie były więc bynajmniej tylko artystyczną prognozą na przyszłość, ale odnosiły się też do stanu kultury masowej z lat dwudziestych i trzydziestych.

Bardzo nośne w teorii sztuki stały się pojęcia „reprodukcyjności” i „aury”, którym szczególnie sens nadał krytyk i teoretyk sztuki Walter Benjamin, omawiając je w dwóch tekstach poświęconych głównie fotografii: *Mała historia fotografii* (1931) i *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej* (1936).³³ Reprodukcyjność jest dla Benjamina podobnym zagadnieniem co rozważane wcześniej przez teoretyków kultury problemy techniczności czy mechanizacji; przy czym autor wykorzystał też dla swoich przemyśleń najnowsze zjawiska z kręgu sztuki. Benjamin stwierdził, że dla rozwoju reprodukcyjności zasadnicze znaczenie miała fotografia, która (po drzeworycie, druku, litografii) stała się środkiem technicznym umożliwiającym rozwój kultury masowej. Stosownie do założeń filozofii marksistowskiej, Benjamin uważał, że technika □ czyli warunki produkcji □ przesądza także o istocie produkcji artystycznej. Reprodukcyjność objawia się więc nie tylko poprzez powielanie pewnych wzorów, ale także poprzez nowy rodzaj wrażliwości oraz nowe sposoby odbioru. W dziełach reprodukcyjnych na pierwszy plan wysuwają się funkcje poznawcze, motyw przyjemności, swoboda wyboru i demokratyczne cele sztuki. Biorąc za przykład dziedzinę literatury, Benjamin wykazał, jak rozwój prasy sprawił, że coraz liczniej czytelnicy stawali się pisarzami, a różnica pomiędzy autorem i odbiorcą coraz bardziej traciła swój istotny charakter i stawała się tylko różnicą funkcjonalną. Ten sam proces zauważył w fotografii, zarówno w aspekcie rozwoju fotoamatorstwa, jak i w aspekcie sposobów odbioru dzieł, ponieważ spowszednienie fotografii jest zarazem spowszednieniem postawy krytyka.

Walter Benjamin przeciwstawił sobie dwa typy dzieł: klasyczne i reprodukcyjne, tym pierwszym przypisując posiadanie „aury”. Aura □ jak wyjaśniał □ polega na szczególnej atmosferze recepcji dzieła sztuki, która związana jest z pierwotnymi kultowymi funkcjami sztuki, a także z cechą oryginalności; skłania to odbiorców takiego dzieła do postawy kontemplatywnej. Cecha reprodukcyjności niszczy aurę dzieła sztuki z powodu jego powtarzalności, braku dystansu i narzucania odmiennego, dystryktywnego typu odbioru. Jednak Benjamin uznawał także fakt istnienia aury w najstarszych fotografiach, a to z powodu ich względnej rzadkości i żmudnej procedury wytwarzania. Później fotografia nie tylko wyzbyła się swojej aury, ale osłabiła też aurę sztuki dawnej poprzez jej reprodukcję. Brak aury nie jest dla Benjamina cechą ujemną, gdyż związany jest z funkcjonowaniem fotografii w rękach wolnych i rozumnych ludzi oraz z ich równoprawnym uczestnictwem w kulturze.

Z drugiej jednak strony Benjamin wskazywał na możliwości skomplikowanego

psychologicznego przeżywania odbioru fotografii. Na pewne niekonsekwencje jego teorii aury płynące od tej strony zwrócił uwagę Aleksander Kumor³⁴, który stwierdził, że aura może też istnieć w dziełach reprodukcyjnych z uwagi na nawyk przeżywania sztuki albo z powodu szczególnej więzi z treścią dzieła. Przykład tego typu reakcji dał Roland Barthes, analizując swoje przeżycia wobec rodzinnych fotografii w książce *La chambre claire* z 1980 roku.

Najważniejszym przeglądem osiągnięć nowej fotografii po I wojnie światowej była wielka międzynarodowa wystawa *Film und Foto* w Stuttgarcie w roku 1929. W tym okresie zorganizowano jeszcze kilka podobnych ekspozycji i ukazało się wiele książek-albumów propagujących nowe fotograficzne widzenie. Jak scharakteryzował je Herbert Molderings,³⁵ podporządkowywało ono wszystko perspektywie wieżowca i unikało ujęć całości. Obraz powinien być jasny, czysty i precyzyjny, kąt fotografowania nieoczekiwany, ujęcie nadzwyczajnie przybliżone lub przesadnie oddalone, kadrowanie wąskie, izolacja szczegółów w miejsce całości, waloryzacja struktur abstrakcyjnych i podkreślenie materialności przedmiotów. Fotografowie czerpali z ideologii konstruktywizmu, który gloryfikował piękno techniki, chociaż Molderings zwrócił też uwagę na fakt, że mistyczny i strukturalny aspekt konstruktywizmu starano się również wyrazić poprzez widoki natury.

Zarówno jednak Molderings, jak też inni teoretycy wspierający w latach trzydziestych nowe trendy w sztuce propagujące stechnicyzowany funkcjonalizm – tacy jak Carl Linfert czy Lewis Mumford – nie mogli powstrzymać się od zastrzeżeń co do technologicznych utopii sztuki. Wyrażali też wątpliwości, czy nowe fotograficzne widzenie faktycznie odkrywa nam świat, czy może też sprawia, że staje się on niemy. Treścią komunikatów staje się bowiem nie tyle świat realny, co artystyczna technika aparatu. Mumford, omawiając rolę fotografii i filmu w kontekście „historii rozwoju maszyny i jej wpływu na cywilizację” (jest to podtytuł jego książki *Technika a cywilizacja* z 1934 r.) entuzjasmował się tym wynalazkiem jako doskonałym przykładem oryginalnych, estetycznych funkcji techniki. Wysoko cenił pierwsze fotografie dlatego, że fotograf zajęty był wówczas tak bardzo problemami fotochemicznymi i optycznymi, że nie próbował wydobyć z fotografii innych wartości niż te, które wynikały bezpośrednio z możliwości technicznych. Mumford krytykował piktorializm za odchodzenie od technicznej bezpośredniości fotografii, na co oburzał się też László Moholy-Nagy, ale Mumford uważał stanowisko Moholy-Nagy’a wobec techniki za nazbyt skrajne. Pisząc, że doskonała fotografia jest równie rzadka czy może nawet rzadsza jeszcze niż doskonałe malarstwo, Mumford akcentował subiektywne czynniki kierujące np. takim twórcą, jak Alfred Stieglitz.³⁶ Pretensje fotografii (oraz innych form techniki) do obiektywizmu uważał za najbardziej wyrafinowaną strategię ludzkiej subiektywności, ale

oczywiście negatywnie oceniał absolutyzowanie aspektu technicznego w sztuce.

4. Piktorializm w latach pomiędzy I a II wojną światową - na przykładzie fotografii polskiej

W latach dwudziestych piktorialiści podjęli na nowo szeroko zakrojoną działalność, która w znacznej mierze została zawieszona na czas trwania I wojny światowej. Początkowo kontynuowano te metody artystyczne, jakie dominowały od przełomu wieków, chociaż niektórzy sławni piktorialiści jeszcze przed rokiem 1920 zmienili swoje nastawienie pod wpływem działalności artystycznej awangardy i zaczęli tworzyć w sposób, który był zwiastunem tego, co kilka lat później nazywano „nową fotografią” lub „nową rzeczowością” □ jak np. Alfred Stieglitz w USA czy Alvin Coburn w Europie. Natomiast w latach trzydziestych zwolennicy piktorializmu już powszechnie odczuwali potrzebę weryfikacji wcześniejszych założeń estetycznych, zarówno z uwagi na krytykę ich programu ze strony zwolenników „nowej fotografii”, jak i z uwagi na mocno zmieniony kontekst kultury, a także nowe warunki techniki fotograficznej. W omówieniach działalności czołowych polskich piktorialistów, jakich dokonuję w dalszej części rozdziału, zjawisko to zostało naświetlone w różnych ujęciach, ponieważ okres międzywojenny był dla większości tych twórców najważniejszy. W tym czasie zaplecze piktorializmu w postaci ruchu fotoamatorskiego znacznie się rozbudowało; było coraz więcej osób fotografujących, w tym zrzeszonych w fotoklubach, gdzie zakładano wtedy także sekcje filmowe.

O ile jeszcze w r. 1931 w opublikowanym wówczas w Polsce *Almanachu Fotografiki Wileńskiej* oraz *Fotografice* Jana Bułhaka przywoływano i cytowano tekst *Czy fotografia jest sztuką* Roberta de la Sizeranne z 1899 roku, to wkrótce pojawiły się w kręgu piktorializmu nowe publikacje na temat estetyki fotografii, które uwzględniały poszerzony ładunek jej XX-wiecznych doświadczeń. W polskim piśmiennictwie fotograficznym zadanie nowego usystematyzowania estetyki piktorialnej spełnił najlepiej obszerny tekst M.C. de Santeul’a zatytułowany *Gramatyka sztuki fotograficznej czyli o potrzebie jego kodyfikacji*³⁷, którego polskie tłumaczenie ukazywało się w odcinkach na łamach „Przeglądu Fotograficznego” w latach 1936-1938. Autor tekstu, zaanonsowany snobistycznie jako wicehrabia, był ówczesnym prezesem Związku Towarzystw Fotograficznych we Francji, a więc niejako kontynuatorem roli Sizeranne’a w środowisku paryskim, a tłumaczenia dokonał Jan Bułhak, który był najbardziej predysponowany do usankcjonowania takiej korekty teorii

na gruncie polskim.

Dla Santeul'a potrzeba kodyfikacji metod artystycznych fotografów wynikała wyłącznie z postępu technicznego, jaki dokonał się w fotografii w czasie ostatnich trzydziestu lat □ można więc powiedzieć, że kierowały nim te same racje co np. László Moholy-Nagy'em, chociaż wyciągał z nich odmienne wnioski. Wprowadzenie emulsji fotograficznych czułych na cały zakres widma słonecznego oraz bardzo sprawnych kamer usunęło znaczną część powodów, dla których dawniej stosowano techniki specjalne (głównie chromianowe), służące m.in. do korygowania skali tonów na odbitkach pozytywowych. Santeul nie podważył jednak znanych zasad piktorialnych, wskazał jedynie, że kształtowanie skali tonalnej obrazu, jak też rozpraszanie światła i zacieranie konturów przedmiotów dla osiągnięcia wrażenia syntezy, może być współcześnie osiągane już na etapie tworzenia negatywu. Mogły temu służyć specjalne miękorysujące obiektywy (już w 1896 r. Puyo i Pulligny opublikowali w Paryżu opisy takich obiektywów w książce pt. *Objectifs d'artiste*), a także obiektywy zachowujące zboczenia chromatyczne i sferyczne, czyli wady wyeliminowane już w powszechnie stosowanej optyce fotograficznej. Wykorzystano też do tego celu filtry i nasadki zmiękczające, jak ta opracowana w 1932 r. przez sławnego piktorialistę Leonarda Missone. Akcesoria te zapewniały stapianie się konturów obrazu i wygładzanie płaszczyzn, co wzmacniało wrażenie syntezy i □ jak podkreślił Santeul □ odpowiadało sposobowi postrzegania przez ludzkie oko.

Argument, że to właśnie metody piktorialne są najbliższe naturalnemu ludzkiemu sposobowi widzenia, był dla autora tekstu bardzo ważny. Powoływał się na te same odkrycia psychofizjologów co H.P. Emerson pół wieku wcześniej i stwierdzał, że prawidłowy rozwój techniki fotograficznej polega na tym, że stara się ona przystosować do widzenia fizjologicznego. „Nowej fotografii” mógłby więc postawić zarzut, że stwarza pozaludzkie normy doskonałości. Santeul bronił także klasycznego piktorializmu przed zarzutami wtórności wobec malarstwa, zalecając porównywanie dzieł z obu tych dziedzin □ jego zdaniem malarstwo skorzystało z fotografii w co najmniej równej mierze.

Sukces „nowej rzeczowości” w fotografii lat dwudziestych wynikał □ zdaniem M.C. de Senteul'a □ z chwilowej koniunktury i bezwolnego poddania się mitowi pełnego obiektywizmu fotografii. Stwierdził on, że taki obiektywizm nie jest jednak możliwy, jako że estetykę fotografii kształtuje zarówno fotografowany przedmiot jak i autor obrazu, który powinien świadomie dążyć do ukształtowania własnego stylu. I dalej kontynuuje: „Styl osobowy to jest ostatnie i rozstrzygające zwycięstwo odniesione przez fotografię współczesną nad bezosobowym obiektywizmem, który jeszcze przed dziesięciu laty panoszył się prawie

bez protestu w fotografii.”³⁸

Dla Senteul’a możliwości współczesnej techniki coraz dobitniej wskazywały na to, że estetyka fotografii opiera się na fakcie wyboru z nieskończonej liczby możliwości, jakie fotografowi stwarza natura. Stwierdził więc, że styl w fotografii jest „wartością gatunkową sposobów wyboru”. Te wybory muszą być jednak podporządkowane określonym zasadom. Motyw obrazu powinien posiadać cechy jedności, jasności i prostoty. Kompozycja powinna odpowiadać pojęciom ładu i hierarchii oraz skupiać całe zainteresowanie widza wewnątrz obrazu. Wspomniana już syntezująca optyka wspiera osiąganie tych celów. Senteul stale podkreślał, że istnienie tych zasad wynika z tego, że są one wrodzone umysłowi ludzkiemu, a więc są „naturalne” i stosowanie ich wypływa ze zdrowego rozsądku. W ten sam sposób zinterpretował zasadę tzw. „złotego podziału”, której poświęcił osobny rozdział. Był przekonany, że w fotografii współgrają ze sobą matematyka oraz instykt, ponieważ „podstawowa przyczyna przyjemności estetycznej wynika z porządku geometrycznego dostrzeganego w obrazach”.³⁹

Artykuł Senteul’a bronił więc wszystkich zasadniczych punktów programu piktorialnego, jakie były zawarte w tekście Sizeranne’a, chociaż autor starał się uwzględnić nowe czynniki. Najbardziej nowatorskie wydaje się mocne podkreślenie estetycznej zasady wyboru, która sama w sobie nie podlega żadnym konkretnym zależnościom zewnętrznym, a regulowana jest tylko zasadami racjonalnej konstrukcji obrazu (z uwagi na sposób przyciągnięcia uwagi widza) i osobistej szczerości. Jak to napisał na zakończenie Senteul, każdy, kto zamierza coś sfotografować, powinien zadać sobie pytanie: dlaczego? Natomiast przed gotową już fotografią autor powinien zapytać siebie, czy znajduje w obrazie to, co skłoniło go do fotografowania. Niemniej, obok zadeklarowania formalnej otwartości piktorializmu, który musiał sprostać gwałtownym zmianom w sferze sztuki, w tekście Senteul’a wyraźnie zaznaczają się też ograniczenia tego programu estetycznego. Szczególnie widać to w postulatcie zamknięcia się w ramie pojedynczego obrazu, co powodowało wstrzymywanie się przed korzystaniem z fotografii w przestrzennych aranżacjach, sekwencjach czy nowego typu artystycznych publikacjach □ a właśnie to stało się później ważnym kierunkiem rozwoju dziedziny fotografii.

Przykład twórczości Edwarda Hartwiga (opisany dalej) dobrze ilustruje tę odnowioną wykładnię piktorializmu, jaką dał Senteul. Twórczość tą, która rozpoczęła się około roku 1925, charakteryzuje wielka różnorodność tematów i sposobów wyrazu przy zachowaniu pewnych wyraźnie dostrzegalnych cech osobistego stylu. Łatwość przyswajania sobie różnych estetycznych wzorów jest tu zarówno cechą osobowości autora, jak i cechą medialną,

którą piktorialiści starali się ukierunkować w sposób, który jednym mógł się wydawać zbyt ogólny, a innym nadmiernie szczegółowy.

W latach międzywojennych w środowisku fotoamatorów zagadnienia nowoczesności estetyki fotografii bardzo często podejmowano poprzez dyskusje nad celowością stosowania specjalnych technik opracowywania pozytywowych odbitek, które nazywano też technikami szlachetnymi. Recenzenci wystaw często obliczali ilość prac w konkretnych technikach i traktowali to niemal jako manifest twórczy autora. Ta kwestia nigdy nie została jednoznacznie rozstrzygnięta w środowisku piktorialistów. Jan Neuman □ jeden z najwybitniejszych wówczas twórców, nie tylko w skali krajowej □ wprowadzał wiele innowacji do starych technik chromianowych i łączył je z nowymi technikami oraz z „awangardową” tematyką (przyrządy naukowe, samoloty, aparatura radiowa). W roku 1938 opublikował obszerny artykuł pt. *Moja technika gumowa*,⁴⁰ w którym uzasadniał ten kierunek zainteresowania potrzebą rozwiązania pewnych technicznych problemów obrazowania związanych z oddawaniem barwy.

Z kolei Antoni Wieczorek, polemizując z Marianem Dederką, kwestionował szczególne honorowanie technik „szlachetnych”. W artykule pt. *Skończmy raz z tą szlachetnością!*⁴¹ z roku 1937 Wieczorek stwierdził, że nowoczesne metody „bromowe” (techniki oparte na wysokoczułych emulsjach bromosrebrowych) dają równie szerokie możliwości interpretacji co techniki specjalne, a więc w fotografii powinna się liczyć przede wszystkim koncepcja i jakość wysiłku w określonym czasie, a nie sam rodzaj metody technicznej i jej pracochłonność. Antoni Wieczorek, który mieszkał w Zakopanem i znał Stanisława I. Witkiewicza, na poparcie swojej argumentacji posłużył się w tym tekście konkretnym przykładem:

„Starzy fotografowie chętnie wskazują na malarzy, których trud jest rzekomo większy. Ku ich zgorszeniu podaję tu □ jak to przyjęte jest w fotografii □ dane techniczne portretu A. Wieczorka, wykonanego niedawno przez St. I. Witkiewicza.

1. Materiały i narzędzia: Węgiel i kredki. Arkusz szarego papieru, rozpięty na kartonie, oparty na krześle i podparty od dołu żelazkiem do prasowania.

2. Miejsce i czas wykonania: Jadalnia prywatnego mieszkania, godzina 1-sza w nocy.

3. Oświetlenie: Żarówka 60 Wat nad stołem.

4. Dodatki różne: Piwo + zdrobniałe H₂O (czyli po prostu wódka).

5. Czas trwania: Pół godziny.

Rezultat: typowo witkiewiczowski portret psychologiczny, skończony formalnie szkic

wizjonerski, pełen wyrazu i inspiracji w uchwyceniu podobieństwa raczej psychicznego. Gdy się na to patrzy, nie myśli się czemu i jak to zrobione, nie osądza się wartości pod światło. Wystarczy, że jest dobre i koniec. Wypada na zakończenie zaznaczyć, że Witkiewicz zna się bardzo dobrze na fotografii i robił gumy jeszcze przed wojną. Ale widocznie za powolna to była dla niego technika i wołał się zwrócić do rysunku, zachowując zdrowy sąd o fotografii.”

5. Oblicza piktorializmu

□ na przykładach wybitnych polskich twórców

5.1. Sublimacja fotoamatorstwa: Henryk Mikolasch

Henryk Mikolasch⁴² jest przykładem najwyższych aspiracji, a także sukcesów, jakie mógł osiągnąć amator fotografii na początku XX wieku. Urodził się w 1872 r. we Lwowie, w zamożnej rodzinie aptekarza. W r. 1896 ukończył studia na Uniwersytecie Lwowskim na kierunku chemii i farmacji, w międzyczasie zaczął też zarządzać rodzinną firmą aptekarsko-drogerską, ale od r. 1908 stopniowo sprzedawał własne udziały w firmie, aby poświęcić się swoim pasjom: fotografii i malarstwu. Aparat fotograficzny posiadał już od 12 roku życia, natomiast lekcje malarstwa pobierał najpierw u spowinowaconego z nim Juliusza Kossaka, a później w Krakowie u Jana Stanisławskiego i Juliana Fałata. Te pasje podzielała też żona Henryka Mikolascha, Regina, która do roku 1910 wspólnie z mężem wystawiała fotografie.

Mikolasch zaangażował się mocniej w fotografię po obejrzeniu we Lwowie na przełomie lat 1900/1901 prac wybitnych fotoamatorów z Wiednia, wykonanych w technice „gumy”. Od roku 1902 odnosił już duże sukcesy na wystawach, m.in. w 1903 r. zdobył złoty medal (podobnie i jego żona) na Powszechnej Słowiańskiej Wystawie Fotografii w Wieliczce. Także w roku 1903 został prezesem Lwowskiego Towarzystwa Fotograficznego i odtąd aż do swojej śmierci w 1931 r. pełnił tam realne lub honorowe funkcje. Głównie dzięki Mikolaschowi ten najstarszy polski fotoklub stał się cenionym w całej Europie ośrodkiem twórczości fotograficznej. Pismo „La Photographie Française” w roku 1905 wymieniało Mikolascha wśród 9 najlepszych fotografów Niemiec i Austrii; jego fotografie ukazywały się też często w „Photographische Mitteilungen” wydawanym w Berlinie. Współredagował we Lwowie „Wiadomości Fotograficzne”, a wraz z Józefem Świtkowskim w roku 1910 wydał *Polskie słownictwo fotograficzne*, co było pierwszą poważną próbą uporządkowania polskiego nazewnictwa w tej dziedzinie. Później wydał jeszcze trzy książki poświęcone technikom fotograficznym, głównie chromianowym. Był też autorem bardzo ciekawych prób z

pierwszymi technikami odtwarzającymi barwy z natury (autochromy, heliochromy). Po I wojnie światowej, która pozbawiła go majątku, Mikolasch zarabiał wykonywaniem fotograficznych portretów, a także od 1921 r. kierował Zakładem Fotografii Politechniki Lwowskiej, przyczyniając się tą działalnością do rozwoju kariery wielu znanych później polskich fotografów. Chociaż jego zadaniem było przyswojenie praktycznych umiejętności fotograficznych architektom i topografom, to w istocie prowadził na Politechnice kurs artystyczny i wydał tam nawet książkę *Moja technika gumowa*.

Henryk Mikolasch interesował się bardzo różnymi tematami (np. w czasie swoich wypraw myśliwskich sfotografował wielką ilość dzikich zwierząt), niemniej jego wymagania dotyczące wykonywania fotografii były zawsze bardzo wyrafinowane pod względem estetycznym. W pełni akceptował wskazania Roberta de la Sizeranne'a, którego teksty znał bardzo wcześnie i na które powoływał się m.in. w wydanym przez siebie w r. 1905 *Albumie fotografów polskich*. Był to pierwszy w historii almanach polskiej fotografii, reprodukujący 74 prace 42 autorów. Były to prace tematycznie w zdecydowanej większości związane z krajoznawstwem i wyselekcjonowane z uwagi na walory piktorialne. We wstępie Mikolasch pisał m.in., że świadomie działający fotograf „musi przeciwstawić przedmiotowi w naturze mózgowy wizerunek gotowego obrazu fotograficznego i myślą przeskakując z jednego na drugi, porównać je pod każdym względem i w każdej części. Wynikiem takich rozważań będzie w wielu wypadkach poniesienie motywu...”. Za doniosły fakt dla artystycznej funkcji fotografii uznawał wprowadzenie techniki *gumy*, którą sam opanował doskonale i tworzył przy jej pomocy wielobarwne prace, przypominające też jego własne akwarele, tym bardziej, że malował je z reguły na podstawie fotografii. W 1926 r. chciał wystawić swoje akwarele razem z fotografiami na indywidualnej wystawie w salach lwowskiego Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych, ale nie dopuścił do tego zarząd TPSP, stając na stanowisku, że nie można obniżać rangi malarstwa sąsiedztwem fotografii. Ostatecznie Mikolasch wystawił wówczas 98 prac fotograficznych, wśród których było 47 gum i 40 bromolejów.

Incydent z konserwatywnym zarządem TPSP we Lwowie musiał być dla Henryka Mikolascha bolesny, gdyż całe życie dążył do zrównania fotografii z innymi dziedzinami sztuki i dawał tego wyraźny przykład własną twórczością. Jego wczesne prace wyraźnie nawiązywały do stylu wiedeńskiej secesji, zarówno poprzez wybór tematów o ekspresyjnych kształtach i dominującym pierwszym planie z zatartą perspektywą, poprzez stosowanie chromianowych technik odbitek, jak i nawet poprzez dobieranie specjalnych ram o fantazyjnym i asymetrycznym kształcie, przypominającym secesyjne zdobnictwo. Oczywiście symboliczną wymowę mają takie jego prace, jak *Akt z lampą* czy *Półakt z czaszką*, a częsty na

przełomie wieków motyw kobiety demonicznej czy fatalnej powtarzał się także w twórczości Mikolascha. Bardzo interesująco przedstawiają się jego martwe natury, zwłaszcza przedstawiające formy z ceramiki i szkła. W tej grupie najślynniejszą jego pracą jest *Niebieska flaszka*, wielobarwna guma, gdzie autor, umiejętnie dobierając barwniki dla różnych warstw emulsji, osiągnął efekt plastyczny porównywalny z najlepszymi pracami malarskimi. Najlichnieszą grupą jego znanych prac są jednak pejzaże, wykonane w technikach chromianowych i przypominające postimpresjonistyczne malarstwo, ale o wyraźnie zaznaczonym fotograficznym rodowodzie.

Mikolasch spędzał wiele czasu na łonie natury, chociażby na wyprawach myśliwsko-fotograficznych, ale wydaje się darzyć ją jedynie połowicznym zaufaniem. Podobnie jak to było z tematyką jego fotografii i on sam w swoim stylu bycia reprezentował wiele cech, które mówią nie tyle o naturze, co o artystycznej bohemie z przełomu wieków. Na wykonanym tuż przed śmiercią fotograficznym autoportrecie prezentuje nam popiersie mężczyzny w kapeluszu na głowie, przekrzywionym z elegancką swobodą, z muszką zapiętą pod szyją i z papierosem swobodnie zwisającym z ust. Artysta patrzy prosto w obiektyw z wyrazem twarzy intrygująco zawieszonym pomiędzy powagą, rozbawieniem a ironią. Nie kojarzy się tu z kimś mającym pozycję mistrza, profesora czy prezesa, ale raczej z dandysem i chyba ten jego autoportret wskazuje na te sprzeczności w naturze i sytuacji Henryka Mikolascha, które mogły mieć związek z jego samobójczą śmiercią. Pod koniec życia spotkały go co prawda zaszczyty w postaci nagród na wystawach, został też członkiem kapituły ekskluzywnego Fotoklubu Polskiego, ale były to wyróżnienia liczące się tylko w dosyć izolowanym na gruncie sztuki kręgu fotografii.

O tyle, o ile dzięki piktorialistom fotografia zdobyła sobie szacunek znawców sztuki, Henryk Mikolasch uważany był za artystę, jednego z ważniejszych w tej specjalności w Europie, co potwierdzają różne rankingi publikowane przez fotograficzne wydawnictwa, zarówno w początkach, jak i pod koniec jego działalności. Dla fotografii porzucił karierę handlowca i profity, jakie mógł czerpać ze swojego technicznego wykształcenia. W fotografii starał się realizować program bezinteresownego kultu piękna przyjęty z teorii sztuki dominującej w końcu XIX wieku, którą zaszczerpili mu zarówno jego malarscy korepetytorzy jak i teoretycy fotograficznego piktorializmu, a jedynie życiowe konieczności zmusiły go z czasem do zarobkowania wykonywaniem portretów. Obsługiwał zresztą wówczas jedynie najbardziej wymagającą klientelę. Był jednym z wielu fotoamatorów i działał na rzecz wszechstronnego rozwoju tego środowiska, ale z drugiej strony robił wszystko, aby stać się wyjątkową indywidualnością w tej dziedzinie, zarówno pod względem osiągnięć estetycznych

jak i technicznych. W jego dorobku spotykamy bardzo różne tematy: pejzaże, architekturę i scenki z życia miejskiego, portrety, akty, martwe natury, zdjęcia zwierząt czy kompozycje o literackim podtekście. W każdym wypadku jednak dążył do wyrażenia tego piktorialnego ideału, jakim jest wiara w głęboki związek natury i piękna.

5.2. Społeczna funkcja sztuki fotograficznej: Jan Bułhak i „fotografia ojczysta”

Jan Bułhak (1876-1950)⁴³ był twórcą, który wywarł największy wpływ na polską fotografię 1. połowy XX wieku dzięki swoim licznym fotografiom, publikacjom, działalności organizacyjnej i dydaktycznej. Pochodził z okolic Nowogródka, uczył się w Wilnie, a w latach 1897-1899 studiował na Wydziale Filozoficznym Uniwersytetu Jagiellońskiego. Musiał jednak przerwać studia i rozpoczął gospodarowanie w majątku ziemskim w okolicach Mińska Litewskiego. Tam około 1905 r. zajął się też amatorsko fotografią, korzystając ze wskazówek w prasie fotograficznej i utrzymując korespondencyjny kontakt z Towarzystwem Fotograficznym Warszawskim. Stopniowo stał się znany, a przełomem był dla niego rok 1912, kiedy to został nagrodzony na wielkiej wystawie *Krajobraz polski* w Warszawie. Rok wcześniej Ferdynand Ruszczyc, znany malarz, zaprosił go do udziału w wystawie sztuki polskiej w Mińsku i nakłonił do osiedlenia się w Wilnie oraz poświęcenia się całkowicie pracy w dziedzinie fotografii. Bułhak odbył kilkumiesięczny staż u wybitnego fotografa-piktorialisty Hugo Erfurtha w Dreźnie, w końcu 1912 r. założył w Wilnie własną pracownię i dokumentował też odtąd Wilno na zlecenie władz miejskich. W roku 1919 podjął się nauczania fotografii na Uniwersytecie Wileńskim, tworząc tam Zakład Fotografii Artystycznej, gdzie w 1939 r. otrzymał stanowisko docenta. W latach międzywojennych należał do najczęściej wystawiających i nagradzanych polskich fotografów, organizował sam wiele wystaw i rozwijał kontakty międzynarodowe polskiej fotografii, współredagował dwa pisma i trzy almanachy fotograficzne wydawane w Wilnie, opublikował kilkanaście druków zwartych i setki artykułów na temat fotografii. Zakładał towarzystwa fotograficzne w Wilnie, a także ekskluzywny Fotoklub Polski w roku 1930 (który miał dla powodów czysto honorowych jednoczyć polskich fotografów typowanych przez to środowisko do godności „akademików”). Po II wojnie światowej, kiedy przeniósł się do Warszawy, przyczynił się do powstania Związku Polskich Artystów Fotografików (1947), kontynuatora idei Fotoklubu Polskiego, i został jego pierwszym prezesem. Był to jego ostateczny sukces w długotrwałych staraniach o prawne uznanie fotografii za dziedzinę twórczości, co członkom ZPAF zapewniły ówczesne władze.

Gdy idzie o poglądy na estetykę fotografii, największy wpływ na Jana Bułhaka wywarły publikacje i prace członków Fotoklubu Paryskiego (m.in. Puyo, Demachy'ego), a stwierdzenia zawarte w tekście Roberta de la Sizeranne *Czy fotografia jest sztuką*, zamieszczonym w publikacji Fotoklubu Paryskiego z 1900 roku, cytowane były przez Bułhaka w wielu jego książkach i artykułach (przede wszystkim w *Fotografice* z 1931 r. i *Estetyce Światła* z 1935 r.). Stwierdzając w publikowanych tekstach □ z dużą arogancją □ że do końca XIX wieku fotografia w Polsce była synonimem brzydoty i nieuctwa artystycznego, Bułhak gloryfikował jednocześnie piktorializm z przełomu wieków w fotografii, pisząc, że od tej pory „ideału szukamy w malarstwie, a wzorów w grafice, przy zachowaniu odrębnych właściwości fotografii. Tak pojętą fotografię nazywamy fotografiką.”⁴⁴ Zaproponowane przez Bułhaka pojęcie „fotografiki”, jako artystycznej postaci fotografii, przyjęło się w Polsce i używane jest do dnia dzisiejszego, np w określeniu artysta-fotografik. Dla Bułhaka zwykła fotografia tworzyła tylko widoki, kopie natury, natomiast fotografika miała tworzyć obrazy, będące wynikiem świadomych wyborów, odpowiedniej kompozycji i troskliwego opracowania ostatecznej odbitki. Przestrzegał fotoamatorów, że „nie wolno traktować gamy walorów bezmyślnie, bez wyczucia i szacunku dla praw harmonii i rytmu, rządzących nami i całym wszechświatem.”⁴⁵ oraz pouczał, że „zasady kompozycji [...] wywodzą się z idei przewodniej jedności i równowagi [...] [przez co] sztuka odtwarza zasadę życia.”⁴⁶

W artykule *Ludzie i książki* z roku 1931⁴⁷ Bułhak nakreślił heroiczny w tonie obraz narodzin sztuki fotograficznej, jakoby namaszczonej do tego zaszczytu przez wspomniany artykuł Roberta de la Sizeranne'a, pisząc o nim m.in.: „Krytyk światowej powagi i rozgłosu nie waha się patronować wydawnictwu o fotografii i swoją entuzjastyczną przynależność do niej stwierdza podpisem ‘membre du Photoclub de Paris’. Nie wstydzi się należeć do stowarzyszenia fotograficznego i jak zwyczajny śmiertelnik bierze udział w jego życiu i pracy.” Kompleks Bułhaka wobec uznanej sztuki przebija nieustannie poprzez jego gorliwe starania o akceptację artystów i poprzez pouczenia kierowane do fotoamatorów.

Jan Bułhak miał swój bezpośredni wzór artysty w osobie Ferdynanda Ruszczyca (1870-1936), który, jako sławny już malarz i scenograf, osiadł w 1908 roku w Wilnie i sprowadził tam Bułhaka. Obrazy Ruszczyca, przedstawiające na ogół widoki natury o symbolicznej wymowie, były bardzo bliskie wrażliwości Bułhaka, ujawnianej w jego wczesnych fotografiach (np. w pracy z ok. 1905-1910 roku pt. *Duch*, przedstawiającej postać kobietą w białej szacie widoczną w oddali na tle ekspresyjnych obłoków nad łąką). Ruszczyca pragnął jednak, aby Bułhak fotografował architekturę Wilna, gdyż właśnie w architekturze dostrzegał najwyższe wcielenia piękna, które wiązał ze sferą ludzkiego ducha, a nie z naturą.

Uczył więc Bułhaka rozumienia architektury i ten przez kilka pierwszych lat przedstawiał (dobrowolnie) swoje fotografie do akceptacji Ruszczyca przed ich opublikowaniem.⁴⁸ Bułhak, który sam wspominał o sobie, że był wieśniakiem nie rozumiejącym życia poza przyrodą i lekceważącym miasto, pod wpływem Ruszczyca zweryfikował swój pogląd i napisał, że miasto jest: „gigantycznym wysiłkiem ruchu i energii ludzi żywych, więc urbanizm pojęty głęboko i wszechstronnie, nie może być zaprzeczeniem powietrza i słońca.”⁴⁹ Odtąd jego fotografie wyrażały symbiozę dzieł człowieka i przyrody, co zresztą ułatwiała specyficzna sceneria Wilna. Jak wspominałem wcześniej, na pokrewieństwo wytworów człowieka i natury wskazywali też „nowi fotografowie”, z tym że pociągały ich głównie wytwory nowoczesnej techniki. Natomiast zarówno Ruszczyca, jak i Bułhaka zapatrzeni byli raczej w dzieła przeszłości, zwłaszcza w dawną architekturę oraz otoczenie związane z ziemiańskim stylem życia. I właśnie z takich pozycji starali się w swoich pracach wyrażać zbieżność kategorii natury i piękna, która była tak istotna dla piktorializmu.

Bułhak fotografował w sposób, który w jego czasach najlepiej reprezentowali niektórzy fotografowie amerykańscy (np. Stieglitz, Weston, Adams), jakkolwiek ich celem było akurat zerwanie z piktorializmem. Niemniej w metodzie tej istotny jest decydujący moment dla wykonania fotografii, który przychodzi po dokładnym przestudiowaniu tematu i osiągnięciu stanu szczególnego porozumienia z naturą. Bułhak starannie wybierał tematy swoich fotografii i studiował ich formalne właściwości na matówce wielkoformatowej kamery (na szklane klisze 13 x 18 cm). Wyczekiwał nieraz godzinami na sytuację, kiedy elementy mogące reprezentować podstawowe „żywioły” osiągały stan współistnienia, który byłby zarówno harmonijny, jak i ekspresyjny. Ludzie rzadko byli pierwszoplanowym tematem jego fotografii. Pojawiają się jako element pejzażu, stanowiący jeden z składników całości, w której doskonałość nie mamy powodu ani przez chwilę wątpić. Nigdzie w pracach Bułhaka sprzed roku 1939 nie spotykamy się z „izolacją” przedmiotu, zabiegiem tak ważnym dla awangardowej fotografii, której Bułhak był przeciwnikiem. Jedynie po r. 1945 z okazji kurtuazyjnego uczestniczenia w odradzającym się w Polsce ruchu sztuki nowoczesnej, Bułhak dał pojedyncze przykłady uabstrakcyjnionych wycinków rzeczywistości, jak np. w fotografii ukośnie ujętego fragmentu Iglicy we Wrocławiu w roku 1948.

Zapoczątkowana z inicjatywy Ruszczyca akcja dokumentowania Wilna z czasem została przez Jana Bułhaka rozszerzona na okoliczne tereny, a następnie na całą Polskę. Do 1939 r. Bułhak miał 10 tysięcy reprezentacyjnych widoków w cyklu nazwanym *Polska w obrazach fotograficznych Jana Bułhaka*, które kopiował w większych ilościach, łączył w tematyczne albumy i sprzedawał. Fotografował przede wszystkim architekturę i reprezentacyjne czy

„typowe” widoki różnych regionów kraju oraz znanych miejsc. Niewątpliwie jego działalność wywodziła się z nurtu fotografii krajoznawczej, tak istotnego dla działalności fotoamatorów, a w Polsce niezwykle ważnego ze względu na potrzebę uświadomienia społeczeństwu własnego dziedzictwa kulturowego i wyrobienie poczucia łączności pomiędzy różnymi regionami, które były od siebie izolowane z powodu długiego okresu politycznego rozbitcia kraju. Jednak Bułhak używał nazwy *fotografia ojczysta* w pewnej opozycji do pojęcia fotografii krajoznawczej, podobnie jak przeciwstawiał fotografię fotografice. Zdjęcie krajoznawcze oznaczało dla niego bezosobową dookumentacyjność, natomiast jego celem było tworzenie dzieł o takich walorach estetycznych, które nie tylko zaspokajałyby ciekawość, ale i pobudzały wyobraźnię. Jak napisał w swojej ostatniej książce (*Fotografia ojczysta*, 1951), która ukazała się już po jego śmierci: „...na tym właśnie polega wyższość dzisiejszej fotografii ojczystej nad dawną krajoznawczą, że fotografia ojczysta jest pojęciem szerszym, gdyż mieści w sobie całość tamtej wraz z rozszerzeniem tematowym i z nadbudową estetyczną.”

W szczegółowo opracowanym scenariuszu fotografii ojczystej, obejmującym wszystkie dziedziny życia społecznego, Bułhak pozostawiał potomnym zadanie pełnego opisu życia kraju; opisu, który byłby dziełem zbiorowym, jako suma indywidualnych działań fotografujących. Chociaż miał nadzieję, że idea fotografii ojczystej otrzyma wsparcie instytucjonalne, kierował swój apel przede wszystkim do tych, którzy chcieliby działać z potrzeby piękna. Piękno było dla Bułhaka, jak i dla Ruszczyca, kategorią naczelną, a ich zdaniem siły twórcze narodu najlepiej odzwierciedlały się w uniwersalnym pięknie obiektów sztuki, z którymi naród mógł się identyfikować. Rozumienie narodowości fotografii jako zbiorowego udziału w pięknie sprawiało, że Bułhak, propagator polskości, był równie popularny wśród fotografów litewskich czy ukraińskich, którzy jego wskazania wykorzystywali dla wyrażania odczucia własnej narodowości. W roku 1945 musiał opuścić Wilno, a ostatnie kilka lat życia poświęcił fotografowaniu tzw. Ziemi Odzyskanych i nie wynikało to z poddania się wskazaniom aktualnej politycznej propagandy, ale zarówno z ciekawości, jak i z odnajdowania nowych wcieleń swojego ideału piękna, poprzez które mógł służyć narodowi.

Jan Bułhak był też autorem prac w technikach specjalnych: gum, przetłoków czy wtórników, które eksponował na „salonach” fotografii. Jednak przez prawie czterdzieści lat jego wysiłki zmierzały przede wszystkim ku temu, aby dzięki tak powszechnie dostępnemu narzędziu, jakim jest fotografia, artystyczne piękno przeniknęło do codziennego życia ludzi. Swoją własną twórczością najlepiej demonstrował, w jaki sposób możliwe jest połączenie

zasad estetyki i użytkowych funkcji fotografii. Co prawda już za swojego życia musiał się zmierzyć z zupełnie innymi estetycznymi koncepcjami fotografii (np. Nową Rzeczowością), a jego piktorialne zasady, rodem z przełomu wieków, oceniono z czasem jako anachroniczne. Jednak w ogólnym sensie jego idea społecznej misji fotograficznego piękna znajdowała oddźwięk w działalności polskich fotografów w 2. połowie XX wieku (np. Pawła Pierścińskiego, Zofii Rydet czy Fryderyka Kremsera), chociaż w innej szacie formalnej.

5.3. Sztuka w czasie wolnym: Franciszek Groer jako fotograf

Franciszek Groer (1887-1965)⁵⁰ pochodził z zamożnej rodziny i już jako dziecko, podróżując z ojcem, poznawał muzea i galerie całej Europy. Przez rok studiował muzykę w Warszawie, a w latach 1906-1911 studiował medycynę we Wrocławiu. W roku 1914 nostryfikował dyplom lekarski w Wiedniu. W 1918 r. otrzymał Katedrę Pediatrii na Uniwersytecie we Lwowie, gdzie był profesorem do lat II wojny światowej. Po wojnie był profesorem Śląskiej Akademii Medycznej, a od 1951 r. dyrektorem Instytutu Matki i Dziecka w Warszawie. Jego dorosłe życie wypełniała praktyka lekarska i praca naukowa w dziedzinie medycyny. Wolne chwile poświęcał dwóm swoim pasjom: muzykologii i fotografii.

Z jego wspomnień wynika, że pierwszy aparat fotograficzny posiadał już w wieku lat jedenastu, ale poważniejsze wysiłki w dziedzinie fotografii, przy pomocy lepszego sprzętu, czynił od 1910 roku. Nie był zwykłym fotoamatorem. Wszechstronne zainteresowania, staranna edukacja i kulturalna ogłada nabyta przez wychowanie sprawiły, że i w fotografii stał się perfekcjonistą, zarówno pod względem technicznym, jak i pod względem umiejętności odtwarzania inspirujących go ulotnych sytuacji i nastrojów. Fotografował bardzo różne tematy; niektóre miały związek z jego praktyką lekarską, ale większość powstawała w czasie podróży, naukowych i turystycznych, po całej Europie i do USA oraz w czasie spacerów po Lwowie. Odpowiadała mu estetyka piktorialna i najchętniej opracowywał swoje odbitki w technikach specjalnych: pigmentu, przetłoku, carbro; umiejętnie dostosowując ich rodzaj i walory barwne do tematów. W latach dwudziestych zaczął, za namową przyjaciół, wysyłać swoje prace na wystawy na całym świecie, ale zasadniczo trzymał się na uboczu życia środowisk fotograficznych. Dopiero w końcu lat trzydziestych został członkiem Lwowskiego Towarzystwa Fotograficznego, a wiosną 1939 r. miał we Lwowie swoją pierwszą wystawę indywidualną. To wydarzenie w zasadzie zamyka jednocześnie jego działalność na polu fotografii., ponieważ wybuch wojny zmienił zupełnie warunki jego działalności. Widać więc z tego, że fotograficzna pasja wiązała się u niego ściśle z pewnym stylem życia,

środowiskiem oraz typem wrażliwości, któremu odpowiadał właściwy dla tamtej epoki rodzaj estetyki fotograficznej.

Chociaż w latach trzydziestych Groer unowocześniał swój warsztat fotograficzny, rezygnował z technik chromianowych i dynamizował kompozycje, to jego twórczość reprezentuje raczej spójny piktorialny model fotografii. Korzystał bardzo często z technik chromianowych (pigment, przetłok, carbro), które rozpraszały kontury przedmiotów i zarysowywały obraz barwnymi plamami na podłożu o widocznej fakturze, co nasuwało skojarzenia z techniką akwareli czy rysunku. W późniejszych latach efekt taki uzyskiwał dzięki specjalnym obiektywom czy nasadkom „zmiękcującym”, przez co obraz stawał się nieostry i zatopiony w poświacie sugerującej wizyjność czy baśniowość nawet najzwyklejszych scen (jak na zdjęciu ukazującym ludzi w pasażu). Z drugiej jednak strony w latach trzydziestych stworzył wiele prac o wyrazistym, dokumentalnym charakterze, opisujących sytuacje na ulicach, scenki obyczajowe czy przedmioty. Zawsze jednak przestrzegał zasad jedności głównego motywu, wyrazistego rytmu kompozycji i pełnego skoncentrowania uwagi widza w kadrze.

W swoich odbitkach systematycznie dążył do łagodzenia kontrastów tonalnych, zabarwiając wysokie światła np. beżową tonacją i nadając ciepły odcień głębokim cieniom. Preferował też paletę szarości i brązów w pracach, w których samodzielnie wprowadzał barwnik do emulsji. Tak więc, nawet w scenach rejestrowanych na ulicach miast, ze stalowymi konstrukcjami czy samochodami, odróżnia się od wybierających takie motywy przedstawicieli fotograficznej awangardy, gdyż sygnałem nowoczesności był raczej ostry kontrast na czarno-białych odbitkach, podkreślający wyizolowanie motywu. U Groera natomiast nawet postacie w ruchu ukazane są w powiązaniu z architektonicznym czy przyrodniczym obramowaniem, tak że uwaga widza kierowana jest w pierwszym rzędzie ku uogólniającym spostrzeżeniom. Ruchy osób widocznych w kadrze rozłożone są z reguły tak, że chociaż kierują się w różne strony, to jednak wzajemnie się równoważą. Np. na jednej z fotografii z 1939 r. dwóch mężczyzn rozmawia ze sobą na ulicy, ujęci są ukośnie i widoczni po lewej pod relamą „Tu najtaniej”. Mężczyzna zwrócony twarzą do kamery coś mówi z ożywieniem i jedną dłoń wysunął przed siebie wnętrzem do dołu. Ten gest wprowadza ruch, ale zarazem stabilizuje scenę; jest ona też zakomponowana tak, że „złoty środek” wypada dokładnie pośrodku odległości między twarzą a dłonią mężczyzny. Podobne zrównoważenie dynamiki można wykazać m.in. na przykładzie portretu młodej kobiety w kapeluszu, trzymającej w dłoni zapalonego papierosa. Jej twarz widoczna jest frontalnie po lewej u góry, okolona szerokim rondem kapelusza, poza tym widać tylko część skreślonych w prawo ramion

i złożone ręce z papierosem, a dym unoszący się z niego koresponduje z twarzą, zajmując miejsce po przeciwnej stronie obrazu. Kompozycja ta może się kojarzyć z motywami *vanitas*, ale nie ma w sobie nic melancholijnego; refleksja ta wydaje się tak przelotna, jak trzask migawki, ale zarazem tak trwała, jak efekt tego dźwięku.

We wstępie do katalogu swojej wystawy indywidualnej z 1939 r. Franciszek Groer podkreślił, że w procesie kreowania fotografii interesuje go przede wszystkim precyzyjne oddanie charakteru własnego przeżycia w konkretnej sytuacji, a nie dokumentowanie rzeczywistości. Według niego, zadaniem fotografa jest dogłębne opanowanie techniki, tak aby stało się możliwe oddanie najsubtelniejszego nastroju twórczego. Sądził, że takie fotografie mogłyby wyprzeć z mieszkań ludzi marne namiastki dzieł plastycznych w postaci różnych reprodukcji, ponieważ autorskie odbitki fotograficzne są dostępne nawet dla mniej zamożnych osób, a są przy tym w stanie spełniać „posłannictwo prawdziwego dzieła szlachetnej twórczości artystycznej”. Fotografia miała więc dla niego walor oryginalnego dzieła, zapewniającego bezpośredni kontakt ze światem sztuki. Jednakże mimo umiarkowanych cen prac piktorialistów, które często były podawane w ówczesnych katalogach wystaw, ich zakupywanie było rzadkością, skrzętnie zresztą odnotowywaną przez prasę fotograficzną. Fotografie kupowano niemal zawsze z uwagi na temat interesujący nabywcę i daleko było jeszcze do sytuacji, kiedy decydowałoby o tym nazwisko autora. Hierarchie ustalające się w środowisku fotografów w niewielkim stopniu wpływały na sposoby wartościowania publiczności.

Groer istotnie potrafił wykorzystać technikę dla wywołania wrażenia najbardziej intymnych i subtelnych przeżyć w sytuacjach, które mogą być uchwycone tylko fotograficznie, gdyż są ulotnym stanem natury, chwilową grą światłocienia, nieoczekiwanym spotkaniem. Ranga tematów nie ma dla niego żadnego znaczenia. Sfotografował na przykład stare okno z rozbitą szybą, gdzie kurz i uszkodzenia powodują intrygujące zaburzenia światła i rysunku szczegółów. Gdzie indziej interesuje go tylko gra cieni rzucanych przez kratę na schody. Fotografując architekturę często dodatkowo podkreślał rytmy narzucane przez elementy budowli a także przez jej otoczenie i dostosowywał do nich ułożenie kamery a także format fotografii, w razie potrzeby swobodnie naruszając zasady rzemieślniczej poprawności. Był też świetnym portrecistą, który zarazem potrafił stworzyć wrażenie bliskiego kontaktu z modelami, a jednocześnie podkreślić swobodę zachowań tych osób, jakby nieświadomych fotografowania. Różnicując na wiele sposobów fakturę obrazów, ich tonację i ukazując całe bogactwo światłocienia, starał się wciągnąć obserwatora w obręb kadru, aby przełamać barierę czysto optycznego, dystansującego oglądu. W kontakcie z tymi pracami mamy silne

wrażenie obcowania z indywidualną psychiką autora, ze stanami emocjonalnymi, które nie poddają się werbalizacji, a są wynikiem najbardziej elementarnych impulsów kierujących osobowością.

5.4. Artysta i naukowiec: Witold Romer

Witold Romer (1900-1967) jest jedną z najwybitniejszych postaci w historii polskiej fotografii.⁵¹ Jest także przykładem możliwości połączenia pracy naukowca i artysty, co ujawniło się zwłaszcza w opracowanej przez niego fotograficznej tonorozdzielczej metodzie izohelii. Był synem wybitnego geografa i kartografa Eugeniusza Romera, co miało istotny związek z jego późniejszą karierą. W roku 1923 ukończył studia na Wydziale Chemii Technicznej Politechniki Lwowskiej, a następnie poświęcił się badaniom nad technikami drukarskimi, zwłaszcza kiedy w 1925 r. podjął pracę w zarządzanej przez jego ojca firmie „Książnica-Atlas”, zajmującej się drukiem map i podręczników. W roku 1932 objął, po śmierci Henryka Mikolascha, kierownictwo Instytutu Fotograficznego Politechniki Lwowskiej, przekształcając go w placówkę naukowo-badawczą. W latach 1939-1946 przebywał we Francji i Wielkiej Brytanii, gdzie zajmował się zagadnieniami fotografii lotniczej. W czerwcu 1946 roku osiedlił się we Wrocławiu i zorganizował Katedrę Fototechniki na Politechnice, którą kierował do roku 1967, otrzymując w 1956 r. tytuł profesora zwyczajnego.

Witold Romer był autorem wielu cenionych prac z dziedziny fotochemii i wybitnym konstruktorem, zarazem jednak cieszył się powszechnym uznaniem jako artysta. Zadebiutował na X Dorocznej Wystawie Fotografii Artystycznej we Lwowie w r. 1926 i został członkiem Lwowskiego Towarzystwa Fotograficznego, a w latach 1937-39 był jego prezesem. Już w latach dwudziestych należał do najwyższej cenionych artystów w dziedzinie fotografii, a zajmował się też filmem. Początkowo pokazywał prace o bardziej tradycyjnym, piktorialnym charakterze, stosując techniki chromianowe zgodnie z zaleceniami, jakie we Lwowie propagował m.in. Henryk Mikolasch. Romer należał jednak do pokolenia, które poszukiwało nowocześniejszej formuły twórczości, uwzględniającej zarówno zmiany cywilizacji przemysłowej, postęp techniki fotograficznej, jak i nowe idee sztuki. Nieraz też z tego powodu polemizował z Mikolaschem oraz innymi fotografami starszej generacji na dyskusjach, jakie odbywały się w lokalu Lwowskiego Towarzystwa Fotograficznego. Już od 1925 r. demonstrował prace, w których subtelne tonalne przejścia zimowego pejzażu czy motywów roślinnych uzyskiwane były wyłącznie dzięki starannemu naświetleniu i wywołaniu fotograficznego materiału. Około roku 1930 demonstrował coraz więcej prac w

czystej technice bromosrebrowej, wyróżniających się dynamiczną kompozycją i mocno podkreślających materialne walory fotografowanych obiektów. Doskonale operował przeciwstawianiem ogólnych planów oraz dużych płaszczyzn wobec detali na obrazie. Jego prace z lat trzydziestych pozwalają go już zaliczyć do czołówki „nowych fotografów”, którzy starali się odkrywać coraz to nowe zjawiska w świecie widzialnym oraz zrywać z piktorialną symboliką i nastrojowością. Najbardziej oryginalną formułą obrazową, jaką wówczas zaproponował Witold Romer była izohelia.

Izohelia jest idealnym spełnieniem poszukiwań jedności metody naukowej oraz artystycznej i streszcza w sobie etos fotografii artystycznej, polegający na dążeniu do połączenia obiektywnej metody poznawania świata z estetyczną ekspresją indywidualnej jaźni. Zarówno w momencie pojawienia się fotografii, jak i w późniejszych latach, medium to stwarzało wielu ludziom nadzieje na połączenie ze sobą, lub przynajmniej zbliżenie, sfery nauki i techniki oraz sfery sztuki, które pod tak wieloma względami wydawały się od siebie oddalać. Takie zjawiska jak izohelia umacniały podtrzymywane stale przekonania o zasadniczej jedności ludzkiego poznania. Od wielu innych „artystycznych” technik fotografii izohelia odróżniała się zachowywaniem obiektywnych stosunków światłocieniowych oryginalnego odwzorowania, pomimo daleko idącego przekształcenia obrazu, który zapewniał, obok naukowej syntezy, interesujący efekt plastyczny.

Powstanie izohelii miało związek z pracą Witolda Romera w „Książnicy-Atlas”, gdzie opracowywał metody druku map (w 1937 r. jego metoda, tzw. kartochromia, uzyskała Grand Prix na Międzynarodowej Wystawie Sztuki i Nauki w Paryżu). Analizując mapy hipsometryczne, gdzie punkty oznaczające tę samą wysokość terenu nad poziomem morza połączone są liniami, a pola pomiędzy liniami zabarwione są jednolicie, pomyślał o metodzie fotograficznej podobnie schematyzującej rozkład światła na powierzchni fotografowanych obiektów. Obraz taki uzyskiwał poprzez kilkakrotne kopiowanie negatywu na kontrastowych materiałach, przy kilku różnych wartościach naświetleń, i złożenie ze sobą uzyskanych konturów.⁵² Powstawał obraz, który uwzględniał od dwóch do kilku wartości półtonów, zależnie od wybranej skali, tworzących wyraźnie wyodrębnione pola. Chociaż izohelia redukowała tonalność obrazu do kilku kontrastujących ze sobą płaszczyzn, to redukcja ta, podobnie jak w wypadku map, odzwierciedlała obiektywnie istniejące w naturze proporcje i to różniło ją od tzw. technik swobodnych piktorialistów, którzy manipulowali skalą tonów stosownie do własnego gustu. Dlatego izohelia mogła być metodą naukową i stosowano ją m.in. do sprawdzania prawidłowości oświetlenia ulic czy przy badaniach geologicznych.

Witold Romer był świadomy wartości swojego wynalazku i publikował artykuły na ten

temat w fachowej prasie polsko-, niemiecko- i anglojęzycznej, w których zwracał uwagę zarówno na aspekty naukowe, jak i estetyczne tej metody. Pierwsze stworzone przez niego przykłady izohelii w roku 1931 (np. *Cerkiew Wołoska* czy *Portret księdza*) pojawiły się właśnie na wystawach fotografii artystycznej. Romer od roku 1932 wystawiał we Lwowie portrety i pejzaże opracowane w izohelii w taki sposób, aby uzyskać bardzo efektowny wyraz plastyczny fotografii, nie tracąc jej walorów dokumentalnych. Oczywiście potrzebny był odpowiedni wybór motywu, tak aby charakter obrazu współgrał z metodą redukującą jego walory do kontrastowej gry płaszczyzn. Witold Romer w swoim postępowaniu przypominał tutaj własnego ojca, który uznawał opracowanie mapy za satysfakcjonujące, o ile miała też zadowalający wyraz estetyczny. Zadowolenie estetyczne było więc jednym ze sprawdzianów doskonałości metody naukowej. Jest to stanowisko znane w świecie nauki, gdzie mówi się o pięknie jakiegoś dowodu czy doświadczenia, jeżeli przeprowadzone jest ono w szczególnie przejrzysty i prosty sposób. Według takiego kryterium można też oceniać izohelie oraz inne prace Witolda Romera; np. jego dwie fotografie ukazujące zapowiedź i skutek wiatru halnego, wykonane w odstępie 24 godzin, są klarownym wykładem naukowym i pięknymi obrazami. Podobnie też jest w wypadku fotografii kryształów czy fali wody. Prostota fotografii Witolda Romera, często tylko pozorna, polega właśnie na umiejętności trafnego i przekonującego oddania zasadniczych cech obrazowanego obiektu.

Metodę izohelii podjęło najpierw kilku znanych fotografów stykających się z Romerem we Lwowie (Władysław Bednarczuk, Stanisław Czerny, Jan Neuman), jak i Litwin Karpawiczus, który pierwszy robił izohelie wielobarwne. Po II wojnie światowej fotografowie we Wrocławiu, gdzie przebywał wówczas Witold Romer, organizowali Międzynarodowe Wystawy Izohelii (w latach 1957, 1962, 1968 i 1972), co przyniosło interesujące rozwinięcia tej metody, jak np. „izobrom” Henryka Derczyńskiego. W dalszych jednak latach sens tradycyjnych sposobów tworzenia izohelii został podważony przez rozwój elektronicznych metod zapisu i przetwarzania obrazu fotografii. Przykład Romera zachęcał jednak też i na inne sposoby tych wszystkich fotografujących, którym bliska była idea wspólnoty celów naukowych i artystycznych. Przykładem na to jest powstanie w roku 1967 Sekcji Fotografii Naukowej przy Związku Polskich Artystów Fotografików, organizującej wiele sympozjów i wystaw, które wskazywały, w jaki sposób koncepcje artystycznego indywidualizmu mogą znajdować wsparcie w obserwacjach natury podejmowanych dla celów naukowych.

5.5. Twórcze niepokoje rzemieślnika: Władysław Bednarczuk

Władysław Bednarczuk (1904-1944)⁵³ był wśród piktorialistów postacią nietypową już choćby dlatego, że związany był mocno ze środowiskiem rzemieślniczym. Piktorialiści, rekrutujący się w zasadzie spośród inteligencji, podkreślali swój amatorski status i przeciwstawiali własne bezinteresowne nastawienie *miłośnika* komercyjnej i sztabowej praktyce rzemieślników. Nieprzypadkowo więc wśród kilkunastu założycieli Klubu Miłośników Sztuki Fotograficznej we Lwowie był tylko jeden fotograf zawodowy, Teodor Szajnok, postać skądinąd wybitna w swoim zawodzie. Szybko ustaliła się praktyka osobnych wystaw rzemieślników i fotoamatorów, a odstępstwa od niej były nieliczne. Choć i piktorialiści w wielu przypadkach prowadzili usługowe zakłady fotograficzne (jak Jan Bułhak, Marian Dederko czy okresowo Henryk Mikolasch), to zawsze wtedy podkreślali ich ekskluzywność albo traktowali to jako dodatkową funkcję, a racji dla swoich działań szukali w sferze sztuki. Chodziło w tym nie tyle o odcięcie się od spraw technicznych □ jako że to czołówka fotoamatorów wyróżniała się fachową i wszechstronną wiedzą o technice fotograficznej □ ale o wskazanie na decydującą rolę indywidualnego, emocjonalnego zaangażowania w przedstawiane tematy.

Władysław Bednarczuk pochodził z biednej robotniczej rodziny i jeszcze jako dziecko zaczął terminować w zakładach fotograficznych we Lwowie i Stanisławowie. Możliwość oglądania twórczości fotograficznej na wyższym poziomie w bardzo aktywnym pod tym względem środowisku lwowskim rozbudziła w Bednarczuku podobne ambicje. W roku 1927 Henryk Mikolasch pozwolił mu uczęszczać przez jeden rok na kurs fotografii artystycznej, jaki prowadził na Politechnice Lwowskiej. Po tym Władysław Bednarczuk zaczął wysyłać swoje prace na wystawy krajowe i zagraniczne, odnosząc tam spore sukcesy, został też członkiem Lwowskiego Towarzystwa Fotograficznego. Np. w Urugwaju w 1930 r. otrzymał medal za pracę pt. *Konstrukcja*, w której owiązany sznurkiem rulon kartonu, stojąca przed nim para starych butów i laseczka, sugestywnie przywodziły na myśl postać sławnego aktora i reżysera filmowego Charliego Chaplina. Jego niespokojny charakter i pewne kompleksy związane z pochodzeniem społecznym skłaniały go do działań, które w środowisku piktorialistów, a tym bardziej rzemieślników, mogły być uważane za ekstrawaganckie. Wykonywał m.in. ekspresyjne fotomontaże, w których nieraz przedstawiał siebie samego z symbolami śmierci, pojawiają się też w jego pracach postaci rodem z ludowych opowieści: demony, dziewoje, starcy-bajarze. Z upodobaniem robił też autoportrety, gdzie przybierał różne miny oraz pozy i czasami łączył je w serie przypominające fototeatrzyk. Korzystał chętnie z technik chromianowych (przetłoków, bromolei), czasami podmalowywał fotografie dla dodania im silnej ekspresji; opracował też własną technikę pozytywową, tzw. *fotoryt*,

gdzie uzyskiwał gęstą fakturę drobnych spękań, nadającą obrazowi graficzny charakter, najprawdopodobniej poprzez podgrzewanie emulsji.

W wielu swoich fotografiach podejmował też temat pracy fizycznej i czynił ich bohaterem robotnika. Bednarczuk z przekonań politycznych był socjalistą i z pewnością docierały do niego echa różnych akcji nurtu „fotografii robotniczej”, który rozwijał się zarówno w Rosji Sowieckiej, jak i w Europie Zachodniej oraz USA z inspiracji partii lewicowych. Akcje te miały na celu dokumentowanie warunków życia klasy robotniczej, wciąganie tych środowisk w działalność kulturalną i budzenie tam świadomości politycznej, sterowanej najczęściej przez komunistyczną międzynarodówkę. Estetyka „fotografii robotniczej” najczęściej opierała się na bezpośrednich i prostych relacjach z miejsc pracy czy zamieszkania „proletariuszy” albo z różnych manifestacji, a przy fotografowaniu w zasadzie unikano zabiegów typowych dla piktorializmu, które były w tym kręgu uznawane za „mieszczańską estetyzację”. Jednakże wiele fotografii powstawało tam w sposób bardzo świadomie nawiązujący do najlepszych wzorów prasowego fotoreportażu, który po I wojnie światowej miał swoje wielkie dni, jak i do wzorów stwarzanych przez „nową fotografię” i politycznie zaangażowany konstruktywistyczny fotomontaż. Tego typu wzorce były przez wielu twórców uważane za rewolucyjne i „fotografia robotnicza” była w latach dwudziestych oraz trzydziestych obszarem, gdzie formalna nowoczesność (dynamizm kompozycji po przekątnej, ujęcia z dołu i z góry, śmiałe zbliżenia, kontrastowe zestawienia, czystość odbitek bromosrebrowych) spotykała się z amatorską spontanicznością i partyjnym dogmatyzmem.

Fotografia o takim nastawieniu powstawała licznie w sąsiednich krajach (Rosja Sowiecka, Niemcy, Czechosłowacja), natomiast w Polsce było jej zdecydowanie mniej. To właśnie Bednarczuk w 1936 r. zorganizował jedyną w Polsce wystawę wpisującą się w ten nurt, a była nią Pierwsza Ogólnokrajowa Wystawa Fotografii Robotniczej, zapraszając do udziału szeregowych pracowników zakładów fotograficznych i robotników-fotoamatorów. Skandalem dla wielu osób stało się wydrukowanie przez Bednarczuka zaproszeń w sześciu językach, skierowanych także do mniejszości narodowych oraz zawarta tam informacja, że prace powinny odpowiadać tematycznie poglądom klasy robotniczej i że jury będzie się kierowało etyką robotniczą. Autor tego tekstu nie wyjaśniał co prawda znaczenia tych określeń i do końca pozostało to niejasne, jako że zawartość tej wystawy w niewielkim stopniu egzemplifikowała bojowe zapowiedzi.

Sama Wystawa Fotografii Robotniczej była niewątpliwie imprezą polityczną, wspieraną przez działaczy Polskiej Partii Socjalistycznej i ruchu ludowego, natomiast formułą artystyczną, odróżniającą wystawę od typowych „salonów fotografii artystycznej”, miało być

w zamierzeniu organizatora coś w rodzaju realizmu socjalistycznego, który mógł jeszcze w ówczesnej sytuacji Polski aspirować do rangi sztuki niezależnej. Spośród 21 autorów uczestniczących w wystawie najlepiej wypadł sam Bednarczuk, którego praca *Ręce mocarne*, przedstawiająca uniesione zaciśnięte dłonie, prowokacyjnie zdołała okładkę katalogu. Inne prace nie były jednak zbyt wywrotowe; naśladowały piktorialne formuły i najczęściej starały się nobilitować proletariacki temat jak najbardziej „drobnomieszczańską” oprawą. Bednarczuk w istocie potwierdził, że jego główną ambicją jest bardzo ogólnie rozumiana sztuka, a nie polityka.

Władysław Bednarczuk był członkiem Związku Pracowników Fotograficznych, który istniał we Lwowie od r. 1908 i przy którym założył on Koło Miłośników Fotografii. Zaszczepienie twórczych aspiracji na społecznych nizinach było dla niego celem, któremu poświęcił wiele energii. Kiedy w 1937 r. otworzył wreszcie we Lwowie swój własny zakład fotograficzny, nazwał go Pracownią Wartościowej Podobizny. Wojna i tragiczna śmierć w roku 1944 nie pozwoliły mu na rozwinięcie dalszej działalności. Jego dorobek jest jednak bogaty (choć zachowany tylko fragmentarycznie) i ukazuje go jako twórczą osobowość łączącą w sobie różne wątki: skłonność do piktorialnego estetyzmu, spontaniczną wyobraźnię ludowego artysty, narcyzm, jak i pragnienie przebudowy społecznej poprzez sztukę. Jego prace emanują i fascynują tym wewnętrznym rozdarciem ich autora, które ujawniło się w pełni poprzez sztukę.

5.6. Foto-grafika Edwarda Hartwiga

Urodzony w roku 1909 Edward Hartwig⁵⁴ został fotografem z konieczności, ponieważ musiał pomagać ojcu, który przed Rewolucją Rosyjską 1917 roku prowadził zakład fotograficzny w Moskwie, a potem przeniósł się do Lublina i tam otworzył swoje atelier. Edward Hartwig najbardziej chciał jednak zostać malarzem, dlatego też w latach dwudziestych zaprzyjaźnił się z artystami mieszkającymi w Lublinie i pobierał od nich nauki. Środowisko to reprezentowało przeważnie nurt koloryzmu w malarstwie, bliski tradycjom impresjonizmu i postimpresjonizmu, do których to wzorów też najczęściej odwoływali się fotografowie-piktorialiści. Tak więc estetyka piktorialna, którą podjął Hartwig w swoich wczesnych pracach z lat dwudziestych, odpowiadała orientacji lubelskiej bohemy, chociaż i w tym środowisku zdarzały się bardziej awangardowo nastawione osobowości, jak poeta Józef

Czechowicz.

Wczesne pejzaże i zdjęcia architektury Hartwiga miały zazwyczaj miękki rysunek i były spowite mglistą poświatą. Postacie na jego ówczesnych fotografiach także przeniknięte są tą uroczystą, liryczną atmosferą i poruszają się jak w transie. Z tego powodu Hartwig zyskał sobie nawet wtedy przydomek „mglarza”. Kiedy jednak zdecydował się poszerzyć swoje horyzonty artystyczne i odbył studia w Graphisches Institut w Wiedniu (1932-1934), jego warsztat bardzo się urozmaicił. Obok zamglonych, statycznych pejzaży w latach trzydziestych tworzył też bardzo dynamiczne sceny o symbolicznym charakterze (np. *Praca w polu*, *Pielgrzym*), studia martwych natur, fotografował nawet w zakładach przemysłowych. Zawsze podkreślał jednak, że nie jest dokumentalistą ani reporterem. Określał swoje prace jako obrazy fotograficzne, których forma wynikała z tego, że podchodził do fotografii jak plastyk, traktując ją jako tworzywo dla stworzenia osobistej wizji.

Spektrum swoich inspiracji Edward Hartwig poszerzył jeszcze bardziej po II wojnie światowej, kiedy w roku 1948 wziął udział w wystawie *Nowoczesnej Fotografiki Polskiej* i w *I Wystawie Sztuki Nowoczesnej* w Krakowie. Znalazł się wówczas wśród reprezentantów polskiej awangardy artystycznej i pokazał tam fotografie odrealniane techniką solaryzacji czy też uzyskiwane poprzez półprzezroczyste szyby. Choć kontakt z tym środowiskiem nastąpił dosyć przypadkowo i uwarunkowany był specyfiką powojennej sytuacji, to Edward Hartwig dowiódł elastyczności i otwartości swojej formuły artystycznej, której nie wiązał ściśle z żadnym kierunkiem sztuki. Pokazał, jak chyba nikt inny w polskiej fotografii, że tak różne stylistyki jak symbolizm, impresjonizm, nowa rzeczowość czy abstrakcja, mogą doskonale współgrać z osobistymi fotograficznymi fascynacjami i być przez nie zawłaszczane w takim stopniu, że tracą swoje specyficzne ideologiczne przesłanie.

Na przełomie lat czterdziestych i pięćdziesiątych Hartwig zarówno kontynuował swoje dawne sposoby fotografowania, jak i próbował stosowania ekspresyjnych, kontrastowych kompozycji, scenek inspirowanych estetyką włoskiego filmowego neorealizmu, czy też wyszukiwał w naturze rytmiczne, zgeometryzowane formy, w czym odczuwalny był wpływ sztuki abstrakcyjnej w postaci „malarstwa materii”. Jego prace z tego okresu bliskie były lansowanemu wówczas na Zachodzie nurtowi *fotografii subiektywnej*, nawiązującemu do przedwojennej awangardy, jednak ze względu na ówczesne polityczne bariery nie mógł brać w nim udziału. Natomiast po odwilży politycznej w połowie lat pięćdziesiątych stał się jednym z najaktywniejszych uczestników ruchu nowoczesnej fotografii polskiej.

Najnowsze przemyślenia Edwarda Hartwiga z lat pięćdziesiątych znalazły swoje odbicie w autorskim albumie pt. *Fotografika*, wydanym w r. 1960. Album ten zawiera 188

całostronicowych reprodukcji skojarzonych przez autora w pary, które łączy ze sobą zarówno gra podobieństwami jak i kontrastami form (np. „łaciata” kora na pniu platana i ślepa ściana budynku ze zniszczoną powierzchnią). Pozbawione opisów fotografie tym mocniej oddziałują samą formą plastyczną i jakby prowadzą pomiędzy sobą estetyczne dialogi. Mimo pewnych mankamentów, wynikających z ingerencji wydawcy, ten album jest wielkim osiągnięciem w historii polskiej sztuki fotograficznej, gdyż po raz pierwszy kluczowym elementem oddziaływania estetycznego w publikacji stało się samo ułożenie fotografii w pary i sekwencje, przez co powstała autonomiczna autorska całość, istniejąca dodatkowo ponad walorami poszczególnych fotografii. Dzięki temu *Fotografika* może być porównana do tak przełomowych publikacji w historii fotografii światowej jak *Die Welt ist schön* (*Świat jest piękny*) Alberta Renger-Patzscha (1928) czy *American Photographs* (*Amerykańskie fotografie*) Walkera Evansa (1938), chociaż ukazała się znacznie później.

W następnych latach Edward Hartwig ponownie włączył się w działania polskiej fotografii eksperymentalnej, uczestnicząc m.in. w takich przełomowych dla niej wystawach jak *Fotografia subiektywna* (1968) i *Fotografowie poszukujący* (1971). Z jeszcze większym rozmachem stosował przetworzenia obrazów i posługiwał się sekwencjami oraz multiplikacjami fotografii. Podsumowaniem tego okresu był jego autorski album pt. *Wariacje fotograficzne* z 1978 roku, gdzie swoboda postępowania z fotografią została posunięta do granicy, której przekroczenie stało się możliwe dopiero z pojawieniem się metod elektronicznego przetwarzania obrazu.

Edward Hartwig jest nieustannie obecny na scenie fotografii artystycznej, poprzez wciąż nowe prace (w ostatnich latach draży nowe dla niego zagadnienie koloru w fotografii) jak i poprzez stare fotografie, przypominane w wielu jego publikowanych ostatnio albumach, gdzie łączą się też z nowszymi pracami. Dlatego też jest autorem bardzo trudnym do sklasyfikowania, ogarniającym swoją twórczością stylistyki wynikające z wielu programowo sprzecznych stanowisk. Wydaje się, że trafnie scharakteryzował go Zbigniew Dłubak we wstępie napisanym do katalogu indywidualnej wystawy Hartwiga w roku 1972. Sam Dłubak, jako artysta, postulował w sztuce skrajną ascezę i „wyzbycie się chęci ogarnięcia wszystkiego”. Pisząc natomiast tekst o artyście, który uosabiał odwrotne nastawienie, stwierdził, że „...jego niespokojne, łączliwe oko nie pozwalało poniechać ani jednej sytuacji, ani jednego widoku. Ze stosów powstającego tak materiału Hartwig układał albumy, wystawy, które stanowiły zamknięte całości, ale które nie musiały do siebie nawzajem pasować. Nie chciałbym być źle zrozumiany. Nie pomawiam go o brak konsekwencji, bo jego twórczość nie na konsekwencji polega. Jest ona wyrazem niespokojnej i wrażliwej

osobowości. Hartwig musi fotografować i to tak, jak w tej chwili pragnie. To jest cały motyw.”

Wydaje się jednak, że twórczość Edwarda Hartwiga, mimo wszelkich wycieczek w stronę nowoczesności, jest mocno zakorzeniona w piktorializmie, uformowanym jako strategia artystyczna w fotografii około roku 1900. Piktorializm kwestię stylistycznych afiliacji fotografii pozostawiał do wyboru jednostce. Istotne było wykazanie się opanowaniem warsztatu, znajomością ogólnych reguł estetycznych i powołanie się na artystyczną tradycję obrazu. W okresie, jaki obejmuje twórczość Hartwiga (ostatnie 75 lat) malarstwo dostarczało bardzo wielu zróżnicowanych wzorów estetycznych. Fotografia nie może naśladować ich wiernie, o ile chce korzystać z autorytetu swojego własnego medium, ale może posługiwać się pewnymi sugestiami, analogiami, które wywołują skojarzenia nakierowujące widza na odbiór estetyczny. Hartwig jest wiurtozem w wynajdywaniu i tworzeniu takich odniesień. Posługuje się elementami wielu konwencji, nie identyfikując się głębiej z żadną z nich, natomiast zaspokajając przy ich pomocy swoją nieposkromioną zachłanność obrazów. W jego działaniach nie ma deklaracji programowych, nawet dotyczących braku programu, nie można go więc nazwać ani eklektykiem, ani postmodernistą. Fascynują go po prostu pewne układy form czy gra światłocienia i koncentruje się tylko na tym efekcie, wybierając taki sposób wyrazu, który daje mu maksimum ekspresji. Tak więc w każdym przypadku pozostaje sobą, wzbudzając podziw nawet u osób preferujących sztukę zupełnie innego rodzaju.

ROZDZIAŁ IV: Neoawangarda i nowe możliwości piktorializmu

1. Znaczenie tradycji piktorializmu w fotografii polskiej 2. połowy XX wieku

Progresywne ideologie sztuki, jakie pojawiły się po I wojnie światowej, stopniowo zdominowały cały jej obszar i generowały coraz to nowe zjawiska. Wrogie nastawienie tzw. nowej fotografii z lat dwudziestych wobec piktorializmu podtrzymywane było po II wojnie światowej przez takie wiodące tendencje i zjawiska w sztuce związane z nowatorskim wykorzystaniem fotografii, jak: fotografia subiektywna i humanistyczny fotoreportaż, pop art, konceptualizm czy intermedializm. Nie zahamowało to jednak rozwoju różnych form fotografii piktorialnej w 2. połowie XX wieku. Dominowały one nadal w środowiskach fotoamatorów i stworzonych przez nich formach działalności artystycznej, takich jak klubowe wystawy czy międzynarodowe salony FIAP (Międzynarodowego Stowarzyszenia Fotografii

Artystycznej). Organizacja ta, założona w roku 1949 przez belgijskiego fotoamatora-piktorialistę dr Van de Wyer'a, ożywiła ruch fotoamatorski poprzez zjednoczenie narodowych federacji (w chwili obecnej jest ich tam osiemdziesiąt), obejmowanie patronatu nad ważniejszymi wystawami i przyznawanie trójstopniowych tytułów artysty.¹

W Polsce nowe formy życia fotograficznego po r. 1945 zbudowane zostały w oparciu o przedwojenne organizacje fotoamatorskie (takie jak Fotoklub Polski²) oraz estetyczne wzorce piktorializmu. Lokalne fotokluby w końcu 1947 r. połączyły się w ogólnokrajową federację (funkcjonującą też w okresie 1929-1939), która co prawda w roku 1993 rozwiązała się wskutek problemów finansowych, ale od r. 1997 w jej miejsce działa Fotoklub Rzeczypospolitej Polskiej, który reprezentuje Polskę we FIAP. Również w roku 1947 powstał Związek Polskich Artystów Fotografików³ (ZPAF), stworzony przez te same środowiska, ale dla osób pragnących uprawiać sztukę fotografii profesjonalnie.

W totalitarnym ustroju, jaki zapanował w Polsce w okresie 1945-1989 organizacje te odgrywały decydującą rolę dla funkcjonowania fotografii i chociaż władze państwowe popierały je po to, aby ułatwić sobie kontrolę nad środowiskami twórczymi, to te stowarzyszenia często stwarzały okazje do bardziej niezależnych przedsięwzięć. W Polsce polityka kulturalna była bardziej liberalna niż w innych krajach rządzonych przez komunistów i dlatego dosyć wyraziście dawała znać o sobie moda na nowoczesność, która w znacznej mierze była też sposobem okazywania niechęci wobec systemu politycznego. Stąd też fotoamatorzy chętnie podejmowali działania naśladujące neoawangardowe⁴ eksperymenty artystyczne, które po 1956 roku stanowiły główną siłę rozwojową polskiej fotografii. Krytyk i fotograf Juliusz Garztecki mógł więc w 1977 r. stwierdzić, że ambicje polskich fotografów (fotoamatorów) są wyjątkowo wysokie i napisać z ironią: „To, co w Polsce określamy utartym już terminem ‘fiapizmu’, co nieustannie, i słusznie, oskarżamy o konserwatyzm, jest to po prostu fotografia mieszczańska, która ma na celu tworzenie ładnych, powabnych obrazków”. A dalej, nawołując do udziału w wystawach FIAP, przepowiadał, że „taką skoncentrowaną akcją [...] rozbijemy w końcu mieszczańskie kryteria ocen salonowych, rozsadzimy anachroniczne regulaminy imprez patronowanych przez FIAP”.⁵

Bezpośrednio po wojnie piktorialiści w Polsce sami byli jednak narażeni na ataki za „mieszczański” czy burżuazyjny charakter swoich fotografii ze strony zwolenników sztuki „realizmu socjalistycznego”. Program ten, lansowany przez umacniające się komunistyczne władze i egzekwowany rygorystycznie w latach 1949-1955, w warstwie estetycznej odwoływał się do XIX-wiecznych wzorów realizmu krytycznego z zastrzeżeniem, że □ w odróżnieniu od tamtej mieszczańskiej sztuki □ u współczesnego artysty osobisty pogląd na

świat i metoda twórcza powinny stanowić jedność. Jak wyjaśniał jeden z programowych tekstów: „Jedynie zespolenie się ze sprawą przodującą klasy robotniczej zapewnia słuszne widzenie i rozumienie świata”. Realista socjalistyczny powinien też być spoglądać na świat z pozycji jutra, odrzucając postawę obiektywistyczną w imię wskazywania na cele ideologii socjalizmu.⁶

Ponieważ od swoich początków piktorializm w znacznej mierze odwoływał się do różnych postaci malarskiego realizmu, był więc dla socrealistów do zaakceptowania, pod warunkiem oczyszczenia się z wyidealizowanych elementów. Nie skąpiono więc fotografom napomnień i wskazówek, powołując się najczęściej na sprawdzone wzory sztuki ZSRR. Sami piktorialiści zresztą żywili pewne nadzieje co do zrealizowania tą drogą swoich pragnień pogłębienia społecznej misji fotografii. W sumie więc realizm socjalistyczny w fotografii oparty został na estetyce piktorialnej, ograniczonej jednak w wyborze tematyki i wariantów technicznych.

Napominając swoich kolegów, jeden z uczestników dyskusji o fotografii artystycznej pisał w roku 1949: „Trudno nazwać postępowaniem to, co odrywa się od swego materialnego podłoża, buja w obłokach, błąka się we mgle idealizmu lub nadrealizmu.”⁷ W podobnym tonie formalizm i kosmopolityzm niektórych fotografii potępiał Zbigniew Pękosiński.⁸ Natomiast Adam Johann atakował oportunistów i lewactwo⁹, odnosząc oportunistów do formalizmu (którym mogła być zarówno awangardowa abstrakcja jak i piktorialne mgiełki), a lewactwo kojarząc z fotografią obiektywizującą wymykającą się „jedynie słusznej” typowości. W praktyce więc zapewnienia, że „realizm nie zna żadnych ograniczeń poza zdrowym rozsądkiem”¹⁰ oraz że nie jest to żaden styl ani kierunek, a tylko „metoda podejścia do spraw artystycznych” (jak zapewniał ówczesny minister kultury W. Sokorski), stały w rażącej sprzeczności z ograniczeniami w sferze estetyki oraz doktrynalnymi naciskami wywieranymi na środowiska twórcze.

Stopniowo więc podnosiły się coraz liczniejsze głosy domagające się większej tolerancji dla twórczych poszukiwań, jak to jeszcze w 1949 r. zrobił Leonard Sempoliński.¹¹ Zbigniew Dłubak, recenzując w 1950 r. wystawę *Pokój zwycięża*, napisał, że „Cały szereg fotogramów to sztuczne wciskanie tematu nowego w starą formę”, a trzy lata później, że „obecną sytuację w fotografii polskiej należy określić jako walkę nowej realistycznej postawy przeciw epigonom niektórych zasad impresjonizmu”.¹² Sam Dłubak, jako zwolennik awangardy, był przeciwny piktorializmowi, ale w tym wypadku opinie piktorialistów były podobne. Nużyły ich już konwencje zamglonych pejzaży, ale nie pociągały ich też sceny pochodów pierwszomajowych i równie patetyczne portrety przodowników pracy. Szybko znaleźli się w

sytuacji, którą opisywał wstęp do katalogu III Ogólnopolskiej Wystawy Fotografiki z 1953 r., gdzie m.in. czytamy: „ W pierwszym etapie [walki o realizm socjalistyczny] następuje zerwanie z teoriami apolityczności sztuki oraz formalistycznym, efekciarskim traktowaniem przedmiotu, drugi etap charakteryzuje walka przeciw naturalizmowi, a w trzecim zaczynają się próby pokonania bezideowego schematyzmu.” Przekonano się jednak, że ten schematyzm można pokonać tylko przez odrzucenie całości socrealistycznych dogmatów.

Realizm socjalistyczny nie wnosił bowiem do sztuki niczego nowego, eksploatując znane formalne schematy poprzez podstawianie tam politycznie pożądanej tematyki. Fotografowie, aby zadowolić cenzorów, nieraz zmieniali tylko tytuły lub daty wcześniejszych prac. Wymiana doświadczeń z socrealistami rosyjskimi czy chińskimi także niczego nie zmieniała. W pewnym sensie socrealizm można potraktować jako XX-wieczną formę akademizmu, zarówno z uwagi na państwowy patronat, jak i przywiązywanie wielkiego znaczenia do warsztatowych problemów realizmu. Walkę z idealizmem prowadzono także poprzez dokładne studia nad wszelkimi elementami oddziaływania wizualnego, aby dać ich racjonalną wykładnię, ale w ramach założonego politycznego celu sztuki.

Z tych powodów polscy piktorialiści z coraz większą sympatią odnosili się do sztuki awangardowej i nawiązywali z nią kontakty w miarę swoich możliwości. Pierwsza taka okazja wydarzyła się w roku 1948, kiedy to Zbigniew Dłubak, wówczas początkujący malarz i fotograf, starał się pozyskać środowisko fotografów dla programu sztuki nowoczesnej, wzorowanego na przedwojennej awangardzie. Zorganizował wówczas *Wystawę Nowoczesnej Fotografiki Polskiej*, do której zaprosił dziesięciu autorów, którzy postarali się wykonać prace odbiegające od tradycyjnych fotografii piktorialnych. W recenzji z tej wystawy krytyk i fotograf Jan Sunderland¹³ użył wobec nich określenia „dziesięciu Picassów fotografiki polskiej” i w pełni zaakceptował ich eklektyczne często pomysły. Np. o jednej z prac Romana Burzyńskiego napisał, że obraz „byłby typowo ‘klasycznym’, gdyby autor obciął dół, typową zaś ‘nową rzeczowością’ □ gdyby, przeciwnie, obciął całą górę, zostawił same szyny. Pokusa w obu kierunkach musiała istnieć! To, że autor pozostawił obecną całość obrazu, świadczy o zdrowej intuicji artystycznej.” Była to więc pochwała (jakkolwiek o nieco groteskowym wydźwięku) strategii kompromisu, która zawsze była istotna dla piktorialnej estetyki.

Wystawa ta odniosła sukces zarówno w środowisku piktorialistów (wziął w niej też udział Jan Bułhak, pierwszy prezes ZPAF), jak i awangardy. Czterech jej uczestników (Dłubak, Hartwig, Obrąpalska, Sempoliński) zostało nawet zaproszonych do udziału w *I Wystawie Sztuki Nowoczesnej*, którą otwarto w końcu 1948 r. w Krakowie.¹⁴ Zbigniew Dłubak, w referacie wygłoszonym na otwarciu wystawy, przedstawił jednak zupełnie inny

punkt widzenia niż Jan Sunderland, stwierdzając m.in.: „Sztuka, której spodziewamy się, choćby miała wyrosnąć jako zaprzeczenie nowoczesnego malarstwa □ wyrośnie z niego i nie będzie dowolnym nawiązaniem do tego czy innego okresu historii sztuki, lecz dalszym krokiem naprzód, krokiem, który odbija się od sztuki nowoczesnej jako podstawy □ cofnąć historia nie zna.”¹⁵

Kontakt wszystkich wyżej wspomnianych fotografów z awangardową nowoczesnością był jednak powierzchowny (za wyjątkiem Dłubaka). Podporządkowywali swoją działalność tradycyjnym zasadom piktorializmu i nawet dokonywane przez nich dokumentacje zniszczeń wojennych miały charakter malowniczych nokturnów poruszających emocje grą światłocienia (tak np. ruiny Warszawy fotografował Jan Bułhak i Leonard Sempoliński, a ruiny Gdańska Tadeusz Wański). Obroną klasycznych idei piktorializmu była też ostatnia książka Jana Bułhaka *Fotografia ojczysta*, wydana w r. 1951, gdzie zamieścił on wybór swoich fotografii wykonanych od roku 1945. W obszernym omówieniu założeń swojego programu Bułhak napisał m.in.: „Fotografia ojczysta w moim rozumieniu i w mojej wieloletniej pracy jest odtworzeniem stanu i walorów kraju ojczystego, doprowadzonym do możliwie najwyższej wymowy artystycznej”¹⁶. Dzięki przykładowi i apelom Bułhaka fotografia krajobrazowa rozwijała się później w Polsce w myśl jego wskazówki by „fotografować sercem”, co niekoniecznie oznaczało formalne podobieństwo do jego prac, ale raczej pewien typ zaangażowania odpowiadający duchowi fotoamatorstwa.

To podtrzymywanie ideowej łączności z tradycją przy zmianach formy estetycznej prac stało się zauważalne od drugiej połowy lat pięćdziesiątych, kiedy to środowiska fotoamatorów często wchodziły w związki z działaniami właściwymi dla nurtu neoawangardy i efektem tego był stan rzeczy, na który powoływał się cytowany tu Juliusz Garztecki. Np. w okresie 1957-1959 działały dwie grupy twórcze o wyraźnie proawangardowej orientacji, założone przez fotografów związanych z tradycją piktorialną („Podwórko” we Wrocławiu i „Przedszkole” w Warszawie). Ich liderzy, Bożena Michalik i Witold Dederko, przeszli lekcję piktorializmu lat międzywojennych jak i socrealizmu (Dederko był nawet autorem tekstu *Fotografika przedstawia się na socrealim*), ale ich rozczarowania co do tych programów wyładowały się w głoszeniu swobody poszukiwania środków formalnych. Często były to abstrakcje lub „czarny realizm”, którymi odreagowywano frazeologię realizmu socjalistycznego.

Opublikowany w 1959 r. *Almanach fotografii polskiej* (pierwszy od 1937 r.) daje dobry przegląd tego, czym stała się wówczas tradycja piktorialna. Można tam znaleźć zaledwie kilka prac (na 121 ogółem) w konwencji „bułhakowskiej”, tj. operującej rozległym planem

natury, miękkim rysunkiem, wyważoną i raczej statyczną kompozycją, wtopieniem w pejzaż ludzkiej postaci lub obiektu architektonicznego. Zdecydowana większość prac nawiązuje albo do stylu „nowej rzeczowości” z lat dwudziestych, albo do stylu nowoczesnego fotoreportażu czy neorealizmu filmów włoskich. Prace te charakteryzuje ostrzejszy rysunek szczegółów, kontrastowe zestawienia, większe wyizolowanie motywu, a nawet skłonność do groteski. Za wyjątkiem dwóch prac Zdzisława Beksińskiego, wówczas jednego z liderów nurtu eksperymentalnego, ten materiał ilustracyjny nie osiąga jednak tego stopnia odkrywczosci, który wyrwałby go z kontekstu ustalonych już wzorów nowoczesności. Pozostaje więc dowodem ewolucji piktorializmu, jego strategii osvajania. Bardzo charakterystyczna jest już pierwsza ilustracja, praca Jana Siudowskiego, która przedstawia dwie odwrócone tyłem zebry w ZOO. Mocno wyeksponowane pasy na ich skórze wydają się być wyraźną aluzją do malarskiej abstrakcji, która była wówczas symbolem nowoczesności, a zarazem hermetyczności sztuki awangardowej. Autor fotografii jakby znajdował idealne rozwiązanie na dylemat opozycji sztuki i natury, które proponuje tam pół żartem pół serio i być może też ze świadomością podobnych rozwiązań w fotografii lat dwudziestych (Paula Stranda czy Edwarda Westona).

Jeszcze ciekawszym przykładem unowocześniania się programu piktorialistów był autorski album Edwarda Hartwiga *Fotografika* z r. 1960. Wykraczał on już poza operowanie pojedynczymi obrazami, realizując cele jakie wyznaczał m.in. Moholy-Nagy w latach dwudziestych. Wiele innych realizacji wybitnych fotoamatorów w końcu lat pięćdziesiątych i w latach sześćdziesiątych wyniknęło z zafascynowania wzorami, jakich dostarczały filmy włoskie z nurtu neorealizmu, a zwłaszcza wielka zbiorowa wystawa pt. *Rodzina człowieka*, objeżdżająca świat od roku 1955, która sumowała najlepsze tradycje humanistycznego fotoreportażu. Dla tego typu fotografii istotne było głębokie zaangażowanie w problematykę społeczną, wyszukiwanie dynamicznych i dobitnych przybliżeń ludzkich sytuacji, które miałyby też bardziej uogólniające przesłanie.

Tym tropem rozwijała się od 2. połowy lat pięćdziesiątych twórczość Zofii Rydet¹⁷. Jej dwie pierwsze wystawy indywidualne □ *Mały człowiek* (1961) i *Czas przemijania* (1964) □ na wzór *Rodziny człowieka* grupowały portrety dzieci i starców w cykle mające obrazować aspekty ludzkiego losu. Później Zofia Rydet wykonała kilkanaście tysięcy portretów ludzi we wnętrzach mieszkań, a także bogaty cykl fotomontaży i fotokolaży. Trudno jest jednoznacznie sklasyfikować jej dorobek. Z jednej strony w największym zakresie urzeczywistniła cele, jakie dla „fotografii ojczystej” wyznaczył Jan Bułhak i niewątpliwie „fotografowała sercem”, niemniej pod wieloma względami fotografie Zofii Rydet różnią się od prac Bułhaka.

Koncentrują się bardziej na chwytanych spontanicznie sytuacjach i detalach, podczas gdy Bułhak celował w ogólne, reprezentacyjne widoki, starannie przestudiowane. Perfekcjonizmowi Bułhaka przeciwstawia Zofia Rydet prowizoryczność, a nawet pewną nieporadność, która jednak staje się gwarancją szczerości. Jej prace, dokumentujące czy fotomontażowe, były jednak wysoko oceniane w różnych obiegach fotografii i chyba najlepiej ukazują względność pojęcia piktorializmu w 2. połowie XX wieku.

Najpewniejszym oparciem dla przedłużania tradycji piktorializmu okazała się tematyka pejzażowa, stanowiąca zresztą zasadniczą część teorii „fotografii ojczystej” Bułhaka. Do legendy wielkiej wystawy *Krajobraz polski* z 1912 r. (gdzie pokazano fotografię oraz malarstwo i gdzie pierwsze swoje wyróżnienie zdobył Jan Bułhak) nawiązywały w latach sześćdziesiątych takie wystawy, jak *Pieśń o ziemi naszej* (Katowice 1962) i *Biennale Krajobrazu Polskiego* (po raz pierwszy zorganizowane w Warszawie w r. 1963). Ta druga impreza, przeniesiona następnie do Kielc, organizowana jest regularnie do dzisiaj i stała się głównym filarem trwałości tradycji piktorialnej w Polsce. Próbą podsumowania tej tradycji była wystawa i publikacja pt. *Polska fotografia krajobrazowa 1944-1984*, zrealizowane przez Pawła Pierścińskiego. Fotograf ten od lat sześćdziesiątych organizował w Kielcach zbiorowe działania, które zyskały sobie miano „Kieleckiej szkoły krajobrazu”. Trzon tych działań nawiązywał wprost do teorii i estetyki lansowanej przez Bułhaka, ale próbowano też adaptować inne metody, które mogłyby zaświadczyć o artystycznej współczesności tego rodzaju inicjatyw, takie jak montaż i grafizacje, cykle i akcje zbiorowe.

Jednym z najoryginalniejszych autorów zainteresowanych pejzażem okazał się Fryderyk Kremser z Opola, który w 1970 r. przyczynił się do powstania Komisji Fotografii Krajoznawczej przy Polskim Towarzystwie Turystyczno-Krajoznawczym. Kremser zainspirował się formą fotograficznych sekwencji, które od lat sześćdziesiątych w nurcie sztuki konceptualnej były sposobem wskazywania na procesualność sztuki, względność pojęcia „dzieła” i prymat idei sztuki nad zmaterializowanym obiektem estetycznym. Chociaż Kremser starał się kontynuować zamierzenia Bułhaka, to jego dawnym wzorom widoków, wybieranych i opracowywanych ze szczególną troską, przeciwstawiał w latach siedemdziesiątych zestawy równorzędnych ujęć, które czasami wykonywał ze świadomym zaangażowaniem przypadku □ np. seria widoków Chorzowa powstała przy założeniu wykonywania zdjęć co pewną ilość kroków, bez względu na warunki. Kremser demonstrował też swoją koncepcję „poliobrazu”, polegającą na eksponowaniu na wspólnej planszy wielu zdjęć, tak aby mogły być odczytywane w dowolnej kolejności.

Od lat siedemdziesiątych wielu fotografów związanych mentalnie z tradycją piktorialną

naśladowało manifestacje „fotomedialnego” nurtu postkonceptualnej neoawangardy. W obszernym eseju opisującym stan polskiej fotografii krajobrazowej Paweł Pierściński¹⁸ w 1984 r. mógł więc wyróżnić wiele typów działań, które nie mieściły się we wcześniej stosowanych kryteriach artystycznego fotoamatorstwa. Pierściński wyróżnił następujące typy dzieł: dokumentacje krajoznawcze, badanie przestrzeni, dokumentacje „mechaniczne” (zakładające przypadkowość), tworzenie przestrzeni symbolicznej, kształtowanie przestrzeni, metodę matematyczną (podziału i multiplikacji obrazu), przestrzeń metafizyczną, anektowanie przestrzeni, sztukę ziemi, aranżacje przestrzenne, działania artystyczne w krajobrazie, krajobrazy abstrakcyjne, fotomontaże, krajobrazy przyrodnicze, fotografię środowiska, pejzaże społeczne. Cały ten podział ujawnia różnorodność inspiracji przy jednoczesnym braku uporządkowania czy próby wyjaśnienia założeń tak różnych metod. Z jednej strony Pierściński pisze o fotografii piktorialnej jako zjawisku minionym, ale z drugiej oburza się na awangardę z powodu negowania przez nią innych kierunków. Za przykład właściwego stanowiska podaje książkę Jana Sunderlanda: *Estetyka fotografii krajobrazowej* z 1963 r., gdzie autor występuje jako rzecznik równorzędności różnych systemów estetycznych, pod warunkiem zaistnienia szczerego i głębokiego przeżycia wewnętrznego twórcy. W istocie jednak Sunderland i Pierściński bronili piktorializmu z jego ogólną teorią emocjonalnego przeżycia natury przez jednostkę, która wyposażona jest w rejestrującą aparaturę i świadomość kulturowych wzorów obrazowania. Z ich wypowiedzi można wyciągnąć wniosek, że o ile w różnych systemach estetycznych sztuki formalne różnice związane są z odmiennością programową, to fotografia ma skłonność do różnicowania tych systemów tylko w warstwie zewnętrznej.

Kryzys awangardowych strategii w sztuce, jaki można było obserwować od końca lat siedemdziesiątych, dał o sobie znać także poprzez powrót do metod i środków estetycznych sztuki lekceważonych przez awangardę. W ten sposób pojawiły się znowu pewne formy estetyczne kojarzące się z tradycją piktorialną, chociaż używane na różny sposób, od pełnej akceptacji ich tradycyjnego sensu, po zachowujące dystans cytowanie. Już w latach siedemdziesiątych zdarzało się używanie piktorialnej techniki „gumy” dla prac o postkonceptualnym charakterze (np. w twórczości Marka Gardulskiego), ale większe zainteresowanie technikami chromianowymi nastąpiło dopiero w latach osiemdziesiątych. Takie prace nie wychodziły jednak z reguły poza dawny horyzont piktorializmu. Znacznie ważniejszy okazał się nurt nazwany „fotografią elementarną”, który w latach osiemdziesiątych zwracał uwagę na bogactwo wizualnych walorów „czystej” fotografii, ignorowanych wcześniej przez zintelektualizowaną neoawangardę.

Fotografia elementarna (zaliczyć tu można m.in. Wojciecha Zawadzkiego, Janusza Leśniaka, Andrzeja Lecha) początkowo powoływała się na wzory fotografii amerykańskiej z 1. połowy XX wieku (Edwarda Westona czy Ansel Adamsa), ale nie bez uwzględnienia pewnych doświadczeń sztuki konceptualnej. Preferowano tam postawę głęboko refleksyjnej obecności w naturze, dążąc do uzyskiwania obrazów możliwie wiernie oddających niuanse stanów natury, jak i stanów uczuciowych autora. Stosowano często wielkoformatowe kamery, umożliwiające studiowanie motywu na matówce, fotografię otworkową (redukującą środki techniczne do minimum) i kopie stykowe. Autorzy ci czasami sięgali też po sepiowanie odbitek, nadając im piętno archaiczności (np. Ewa Andrzejewska, Andrzej Lech). W tym typie działań piktorializm był obecny nie tyle poprzez naśladownictwo konkretnej manieri, co poprzez przywoływanie jego ducha, czyli wyrażenia poprzez obraz przekonania o harmonijnym współistnieniu w naturze dialektycznie zróżnicowanych elementów.

Współcześnie nurt „elementaryzmu”, choć ta nazwa wyszła już z użycia, ma w Polsce wielu zwolenników i postrzegany jest także jako kontrpropozycja wobec fotografii kreowanej i przetwarzanej przy pomocy elektronicznych nośników obrazu, a także wobec fotografii komercyjnej. Jest wyraźnie obecny na scenie artystycznej dzięki takim zbiorowym wystawom, jak *Bliżej fotografii*¹⁹ (1996-1998) czy *Kontakty* (organizowanym co dwa lata od roku 1989). Jedną z cech obecnej postmodernistycznej sytuacji sztuki jest fakt, że na wiodących przeglądach fotografii w Polsce nurt ten prezentowany jest na równi z pracami intermedialnymi, różnego typu montażami czy też realizacjami nawiązującymi do strategii neoawangardy. Traktowany jako wypowiedź w pełni współczesna, z konieczności musi dystansować się od przejawów piktorializmu sprzed stu lat, jednak w oczywisty sposób stanowi dalszy ciąg jego rozważań nad zasadnością funkcjonowania fotografii jako obrazu.

2. Innowacje w artystycznej refleksji nad fotografią - na przykładach wybitnych polskich twórców 2. połowy XX wieku

Opisane wcześniej przejawy fotograficznego piktorializmu dowiodły, że jego strategia kompromisu pomiędzy sferą techniki a sztuką od lat dwudziestych zaczęła też obejmować kompromis pomiędzy nowatorstwem awangardy a powszechnie już akceptowanymi wzorami fotografii. W poprzednim podrozdziale wskazałem jak spadkobiercy tradycji piktorialnej w Polsce po r. 1945 czerpali z poczynąń neoawangardy wzory dla własnych działań, obliczonych na powszechną komunikatywność. O ile wcześniej zapożyczenia te dotyczyły wyłącznie sposobów organizowania jakości pojedynczego obrazu fotografii (czego

przykładem może być twórczość Edwarda Hartwiga), to od lat osiemdziesiątych nie ma właściwie form użycia fotografii przynależnych wyłącznie do jednego typu twórczości. O różnicach w ideowej postawie artystów przesądzą inne kryteria. Całe spektrum estetycznego wykorzystywania fotografii stało się obecnie wspólnym dobrem, po które mogą sięgać artyści podtrzymujący krytyczną postawę neoawangardy, zwykli fotoamatorzy, czy też autorzy komercyjnych komunikatów.

Sytuacja polskiej fotografii 2. połowy XX wieku sprzyjała przenikaniu się tradycji piktorialnej i awangardowej, ponieważ interesujący się fotografią neoawangardowi artyści potrzebowali organizacyjnego parasola, który umożliwiłby im działanie w warunkach totalitarnego państwa. Znajdywali go najczęściej w Związku Polskich Artystów Fotografików, organizacji stworzonej przez piktorialistów w r. 1947. Na tym terenie dochodziło do licznych konfrontacji postaw, a początek temu dała inicjatywa Zbigniewa Dłubaka, który w r. 1948 zorganizował w Warszawie Wystawę Fotografiki Nowoczesnej. Później liczba eksperymentatorów w łonie ZPAF wzrastała i organizowali oni własne pokazy (jak wystawa „Fotografowie poszukujący” w r. 1971), ale stale też współpracowali z innymi środowiskami. Można to było m.in. obserwować na Konfrontacjach Fotograficznych w Gorzowie Wielkopolskim, organizowanych corocznie od r. 1969, gdzie duży ciężar gatunkowy miały też dyskusje sympozjalne. Członkami ZPAF byli wszyscy omawiani dalej artyści neoawangardy (Dłubak, Staniewski, Robakowski, Wojnecki, oraz inni).

Zdawali oni sobie sprawę, że propagowanie nowoczesności w sztuce jest rzeczą względną, tym bardziej że musiało to obejmować powtarzanie pewnych pomysłów znanych od lat dwudziestych. Zdzisław Beksiński, jeden z najciekawszych twórców fotografii w Polsce w 2. połowie lat pięćdziesiątych, poczuł się tak zniechęcony presją innowacyjności i trudnościami w wykroczeniu poza pewien kanon, że dał temu wyraz w tekście *Kryzys w fotografii i perspektywy jego przezwyciężenia*²⁰, a wkrótce potem porzucił fotografię. Poświęcił się malarstwu, które krytycy ocenili wówczas zgodnie jako odwrót od awangardy w stronę manierycznego XIX-wiecznego symbolizmu.²¹ Tak więc okazało się, że w ówczesnej sytuacji nie było alternatywy dla nowoczesności w sztuce, która nie uwzględniałaby doświadczenia nowych mediów (fotografii, filmu), nawet jeżeli powtarzano tam pewne rozwiązania. Potwierdziły to kolejne dziesięciolecia, a oferty nowych możliwości nadeszły wkrótce ze strony mediów elektronicznych.

2.1. Zbigniew Dłubak: „znak pusty” pomiędzy techniką a kulturą

Definicja dzieła sztuki jako „znaku pustego” to koncepcja Zbigniewa Dłubaka(ur. 1921), którą wyraziście zapisał się on w historii najnowszej polskiej sztuki.²² Wprowadził to określenie w obieg w latach siedemdziesiątych²³, ale podobne postulaty formułował już w latach pięćdziesiątych. W katalogu do wystawy grupy R-55 (Szczecin 1957) napisał m.in.: „Bogactwo wrażeń wywołanych w nas przez dzieło sztuki nie jest równoznaczne z bogactwem środków jakie zostały w tym dziele użyte. Artysta musi wierzyć w wielkie potencjalne możliwości przeżywania jego dzieła przez odbiorców ... Wrażliwość może nie być obudzona wcale, ale można ją też zagłuszyć. Dlatego wybieram drogę maksymalnej eliminacji środków wyrazu. Szukam najsilniejszego działania prostoty.”

Wypowiedź ta odnosiła się do wystawionych prac malarskich, ale Dłubak, który równoległe uprawiał fotografię, właśnie w tym drugim medium najdobitniej wyraził swoją redukcyjną metodę. W latach siedemdziesiątych wykonał m.in. wiele prac złożonych z serii dokumentacji dłoni o różnym układzie palców, które nazywał *Symbolizacjami*. Te układy nie miały żadnego konkretnego znaczenia, chociaż wydawały się je sygnalizować. Z kolei inne prace, które polegały na fotografowaniu znanych dzieł sztuki z kilku punktów widzenia, nazywał *Desymbolizacjami*. W obydwu wypadkach strategią Dłubaka było pozbawianie odbiorcy możliwości zinterpretowania pracy według jakiejś zasady spopularyzowanej przez historię sztuki. A więc funkcja dzieła, jako „znaku pustego”, miała polegać na destrukcji poznawczych schematów i pobudzaniu wyobraźni poprzez wywołanie kryzysu w stereotypowych reakcjach odbiorcy. „Znak pusty” - jak podkreślił Dłubak - nie jest jeszcze dziełem sztuki, gdyż nabiera takiej kwalifikacji dopiero w procesie jego społecznego przyswajania.

Dłubak zauważył, że stechnicyzowane media najlepiej służą jego strategii artystycznej, z powodu daleko idącej neutralności mechanicznego zapisu. Zainteresował się fotografią już w r. 1948, kiedy pokazał takie prace na I Wystawie Sztuki Nowoczesnej w Krakowie. W wystąpieniu na otwarciu wystawy stwierdził, że z trzech typów tradycji zasilających polską sztukę (pomonachijskiej, postimpresjonistycznej i awangardowej), godną kontynuacji jest tylko ta ostatnia, a i to jedynie poprzez swoje ogólne założenia, a nie konkretne znane rozwiązania. Oczekiwał nowej sztuki, właściwej dla nowych czasów, i najbardziej odpowiednie wydało mu się wówczas widzenie fotograficzne, pozbawione jednak pewnych estetycznych naleciałości.²⁴ Dlatego krytykował dominujący wówczas w fotografii piktorializm za uzależnienie się od przebrzmiałej tradycji postimpresjonizmu.

Od lat pięćdziesiątych Dłubak fotografował pejzaże, wnętrza i przedmioty, z uderzającą emocjonalną neutralnością i wybierając motywy, które były antyestetyczne z punktu widzenia

tradycji piktorialnej. Jego ambicją było osiągnięcie jakości wymykającej się znanym kategoriom stylów i dlatego redukowałam czynniki estetyczne, zmierzając tym samym ku postawie konceptualnej. Chociaż początkowo był odosobniony w swojej postawie, to jako naczelny redaktor miesięcznika „Fotografia” w latach 1953 - 1972 miał możliwość przedstawiania swojego rozumienia fotografii i często polemizował z tendencjami do bezkrytycznego przyswajania różnych, wizualnie efektownych, wzorów nowoczesności w sztuce. Pokładał zaufanie w kreatywnych możliwościach obrazu fotograficznego nie zakłócanego manualną interwencją autora. W tekście z r. 1970 napisał m.in.: „Otwierając nowe drogi do przedmiotów, fotografia wkracza w dwojaki sposób do świata wyobraźni. Przede wszystkim rekonstrukcja rzeczywistości w naszym umyśle odbywać się może na podstawie niejako dokumentacji obiektywnej. Szukamy potwierdzenia obserwowanej rzeczywistości w obrazie fotograficznym nie tylko dlatego, żeby gromadzić przekonywujący materiał dowodowy, ale również po to, by dostarczyć podniety wyobraźni.”²⁵ Uwzględnienie czynnika wyobraźni miało zabezpieczyć sztukę przed zamknięciem się w schemacie analitycznej redukcji środków formalnych, ale, jak uważał Dłubak, wyobraźnia powinna działać swobodnie dopiero w umyśle odbiorcy, gdyż najlepiej stymuluje ją takie dzieło, gdzie stosuje się minimum środków ekspresji.

Takie stanowisko potwierdzone zostało m.in. w manifestie grupy nazwanej „Galerią Permafo”, którą Zbigniew Dłubak założył w r. 1970 we Wrocławiu wraz z Natalią Lach-Lachowicz, Andrzejem Lachowiczem i Antonim Dzieduszyckim. Można tam było przeczytać, że fotografia i film są cennymi mediami sztuki, ponieważ otwierają nowe obszary doświadczeń, przystosowują sztukę do aktualnych warunków cywilizacyjnych i pozwalają na introspekcje niedostępne przy użyciu tradycyjnych środków ekspresji.²⁶ Z tego okresu pochodzi instalacja Dłubaka pt. *Tautologie* (1971), gdzie obok zwykłych przedmiotów znajdujących się w sali wystawowej (klamki, rury kaloryfera, itp.) umieszczane były fotografie tych przedmiotów. Załączony tekst autora głosił: „Tylko pozornie zestawiam przedmioty z ich widokami zarejestrowanymi fotograficznie. Zestawiam właściwie dwa widoki. Podaję w wątpliwość tożsamość widoku z przedmiotem. Zestawienie dwu widoków tego samego przedmiotu ma charakter tautologiczny. Z dwu wątpliwych członów buduję przekonanie o realnym byciu przedmiotu.” Inna praca, *Ocean* z r. 1973, składała się z serii fotografii fal oceanu, a komentarz autora postulował m.in. by: „... unicestwić odruch wartościowania ... przyjąć banał w najzwyczajniejszy sposób ... utożsamić się ze światem zewnętrznym ... być.” Z kolei praca *Fotografia* z r. 1975 ukazywała wnętrze z aparatem fotograficznym, na którego matówce widoczny był ponownie fragment tego wnętrza.

Wszystkie te prace podkreślały zarówno konkretność fotograficznej rejestracji, jak i poczucie względności poznania, co zostało wyrażone przez serie równoważnych ujęć. Takie stanowisko przeciwstawiało się metodzie piktorializmu, gdzie ceniono wybór najlepszego sposobu i momentu rejestracji obiektu, ale zarazem sprowadzano jego realność do powstających u obserwatora subiektywnych wrażeń. Tego rodzaju konfrontacja stanowisk wywoływała sporo zamieszania w środowisku ZPAF, gdzie Dłubak stale pełnił ważne funkcje, ale jego autorytet wspierany był przez pojawianie się coraz większej ilości podobnych działań w sztuce światowej. W latach siedemdziesiątych metoda operowania seriami fotografii i tworzenia fotograficznych instalacji (pierwszą w Polsce pod nazwą *Ikonosfera* wykonał Dłubak w r. 1967) została już przyswojona na tyle, że stała się też częścią działań w środowiskach fotoamatorskich. Dla idei krajoznawstwa zaadaptowali ją np. Fryderyk Kremser i Zofia Rydet, a w r. 1971 środowisko ZPAF zorganizowało dużą wystawę pt. *Cykle*. W tych kręgach jednak nie operowano pojęciem tautologii, a pojawiało się np. określenie „poliobrazu”, które miało nieco odmienny sens.

Tautologiczność w rozumieniu Zbigniewa Dłubaka była ściśle związana z tożsamością idei przy zwielokrotnianiu obrazów jakiejś rzeczy i dlatego nie dystansował się on tak zdecydowanie od problematyki estetycznej, jak to robił Joseph Kosuth, który spopularyzował pojęcie tautologii w sztuce. Kosuth w r. 1969 opublikował swój sławny esej *Sztuka po filozofii* (Studio International nr 10), gdzie m.in. stwierdził, że „sztuka ma to wspólnego z logiką i matematyką, że są tautologiami, czyli że ‘idea artystyczna’ (lub ‘dzieło’) i sztuka są tożsame i podlegają ocenie jako sztuka bez wychodzenia dla weryfikacji poza kontekst sztuki.” Stosownie do nomenklatury zaproponowanej przez Kanta, Kosuth stwierdzał też, że przejawy sztuki są „zdaniami analitycznymi”, czyli samoobjaśniającymi się. Uważał za niezbędne oddzielenie od sztuki czynników estetycznych, jako zewnętrznych, a skupienie się na koncepcji. Jednak pojęcie „znaku pustego”, jakie zaproponował Dłubak, miało nieco inny sens. Znak taki był formą obliczoną na interakcję z odbiorcami, a pojęcie sztuki wiązało się ściśle z jej społecznym funkcjonowaniem. *Tautologie* Dłubaka z 1971 r. były więc pewną polemiką z konceptualizmem Kosutha, a kiedy w połowie lat siedemdziesiątych Kosuth uznał swój tautologiczny model sztuki za nieaktualny i zaproponował sztukę „zantropologizowaną”, Dłubak mógł w sposób bardziej płynny przejść do formuły sztuki „kontekstualnej”.

W wypowiedzi opublikowanej w r. 1977 Zbigniew Dłubak przyznał, że wyjście (m.in. przy pomocy fotografii) poza estetyczne kryteria sztuki okazało się niemożliwe: „Próba osiągnięcia sztuki w jej najgłębszej istocie nie powiodła się ... Konceptualizm natychmiast wytworzył morfologię własnych środków i został unieruchomiony w jej obrębie.”²⁷ W dalszej

części stwierdzał, że we współczesnej sztuce artystyczne ideologie są coraz bardziej warunkowane przez media i dlatego badanie natury mediów ma tak duże znaczenie. Tak jest właśnie w wypadku fotografii, gdyż sam jej proces zawiera w sobie problematykę filozoficzną.

Od lat osiemdziesiątych Zbigniew Dłubak tworzy cykl prac pt. *Asymetrie*, który składa się z fotografii przedstawiających proste formy, którym autor nadaje jednak dużą atrakcyjność wizualną. Jego postępowanie jest konsekwentne, gdyż od początku swojej działalności twórczej twierdził, że artystycznych rewolucji należy dokonywać na gruncie sztuki, a w takim wypadku zawsze nawiązuje się do jakiejś formy obrazu. Leszek Brogowski zaproponował potraktowanie tych prac jako kolejnego dowodu na przejście Zbigniewa Dłubaka na pozycje postmodernizmu (takim dowodem byłyby już *Desymbolizacje*)²⁸. Pojawiające się na takich pozycjach walory piktorialne traktowane są co prawda dwuznacznie, niemniej jednak następuje tu pewna korespondencja pomiędzy różnymi wartościami, która już nie polega - jak jeszcze w latach siedemdziesiątych - na wyraźnej opozycji.

2.2. Zbigniew Staniewski: kompleksowość fotografii

Teorię kompleksowości fotografii zaproponował Zbigniew Staniewski (1925 - 2001), w latach siedemdziesiątych, kiedy współpracował ze środowiskiem fotograficznej neoawangardy. Wcześniej ukończył studia filozoficzne (napisał pracę o teorii sztuki W. Kandinskiego) i działał jako fotoamator, ale później został członkiem ZPAF i pracował zawodowo jako fotograf. W latach 1957-59 był członkiem grupy twórczej „Podwórko” we Wrocławiu, której członkowie z dużym powodzeniem poszukiwali możliwości unowocześnienia formuły fotografii piktorialnej.²⁹ Staniewski był tam jedynym, który na tym nie poprzestał, lecz starał się wyjść poza standardy nowoczesności, poprzez analizę wszystkich składników przekazu fotograficznego.

W r. 1964 na swojej indywidualnej wystawie, wśród kilku cykli fotografii, pokazał serię zdjęć splekanych szyb pt. *Spojrzenie na szybę*. W katalogu napisał, że postulat „patrzenia na szybę” oznacza, że przyswajaniu poprzez fotografię informacji o świecie zewnętrznym musi towarzyszyć analiza samego medium. Uważał za błąd traktowanie fotografii jako medium przezroczystego, neutralnego estetycznie, również wtedy, gdy artyści postulujący utożsamienie sztuki z życiem używali fotografii dla dokumentowania swoich działań. Jak

napisał w katalogu: „Brak dobrych tradycji w kierunku pełnej i wielowarstwowej percepcji estetycznej obrazu fotograficznego stwarza z jednej strony przekonanie o małowartościowości fotografii jako dyscypliny twórczej, a z drugiej strony stwarza przesłanki dla nadkompensacyjnej teorii fotografii jako „nadsztuki”, która realizuje się poza strefą kryteriów oceny estetycznej.”

Aby pobudzić wielowarstwowy odbiór swoich fotografii, Staniewski balansował pomiędzy abstrakcją a konkretem, stosował różnego typu tytuły, aby wskazać jak zmienia to percepcję obrazu, podkreślał też względność identyfikacji obiektów (np. zestawiając biel sfotografowanego śniegu z bielą niezaświetlonego papieru fotograficznego). Jego praca *10 i pół muchy* z r. 1971 składała się z dziesięciu fotografii muchy wielkości naturalnej, na białym tle, natomiast jedenasta fotografia ukazywała muchę przeciętą na pół krawędzią kadru. Uderzająca była estetyczna „neutralność” tej pracy, a także arbitralność decyzji o mnożeniu identycznych obrazów i nagłym przerwaniu ich ciągu. Dwa lata później powstała praca przedstawiająca gwóźdź na białym tle z podpisem: *Fotografia gwoźdźcia wielkości naturalnej z którego przy aktywnym udziale odbiorcy powstanie dzieło sztuki albo nie*. Autor odwoływał się tutaj do modnych wówczas postulatów włączania odbiorców w proces kreacji dzieła sztuki. Ponieważ jednak tytuł sugerował, że taka partycypacja niekoniecznie przesądza o powstaniu dzieła sztuki, Staniewski wskazywał tym samym na istnienie głębszych, istotnościowych kryteriów sztuki, wymagających procesów mentalnych o określonej głębi.

W tekście *Filozofia a fotografia*³⁰ z r. 1975 stwierdzał, że podstawowym polem odniesień sztuki muszą być najgłębsze funkcje świadomości, przekraczające sferę indywidualnej wrażliwości i emocji. Ponieważ na takim poziomie wyobraźnia zawodzi, dlatego - pisał Staniewski - współczesna sztuka reaguje na to pogłębieniem redukcji estetycznej, poczuciem zaniku osobowości poetyckiej i autotematyzmem. Dodając, że estetyka nie może być w sztuce zredukowana bez reszty do witalnej egzystencji człowieka, wskazywał że współczesną mistyfikacją jest przekonanie, że człowiek jest znakiem (tak jak mistyfikacją materializmu mechanistycznego była wiara, że człowieka można określić jako czynnik ilościowy).

Podsumowaniem teoretycznych przemyśleń Zbigniewa Staniewskiego z okresu przeszło trzydziestu lat stał się tekst *Fotografia kompleksowa*³¹ z r. 1980. Fotografiami kompleksową określił on takie wykorzystanie tego medium, które wyzwala najwyższy potencjał umysłowy jaki jest możliwy do osiągnięcia przez człowieka w sztuce. Na kompleksowość przekazu składają się wszelkie możliwe funkcje fotografii: informowanie o wydarzeniach przed kamerą, o własnościach środka przekazu, o intencjach autora i o determinantach jego światopoglądu. Ich pełne wykorzystanie wiąże się - w świetle poglądów Staniewskiego - z

postawą racjonalną, czyli z uświadamianiem sobie, przy fotografowaniu, oglądu intelektualnego i całej umysłowej aktywności. Staniewski stwierdzał, że aktualnie obserwowane załamanie się licznych paradygmatów postawy racjonalistycznej wyniknęło z ograniczonego jej pojmowania, czyli z przeprowadzania schematycznych racjonalizacji przy pomocy modeli aksjomatyczno - redukcyjnych, co wyniknęło z zapożyczania metod lingwistyki strukturalnej, które nie są odpowiednie dla sfery oddziaływania wizualnego. W dziedzinie wizualnej określanie nurtu racjonalistycznego jako analitycznego nie jest trafne i wynika raczej z językowej inercji, gdyż w tej dziedzinie należy uwzględniać zarówno zdolności dyskursywne umysłu (dyspozycje analityczne i konstruktywne), jak i elementy przeddyskursywnej formacji symbolicznej, aktywne w procesie twórczym.

Racjonalizm - jak napisał Staniewski - zmierza do poznania, które nie byłoby uwarunkowane przez poglądy i psychologiczne stany jednostki. Racjonalna analiza jest bowiem nakierowana na poznanie struktur „głębokich”, podczas gdy problematyka psychologiczna czy socjologiczna odnosi się do skomplikowanych struktur „powierzchniowych”. Proces redukcji - jako metoda racjonalizmu - zmierza do rozpoznania tych elementów, które są strukturalnie czynne, a nie zawiera ślepo schematycznym, mechanicznym uproszczeniom. Schematy wykorzystywane dla celów praktycznych oznaczają degradację postępowania racjonalistycznego. Celem tego postępowania jest bowiem dotarcie do tej podstawy poznania, gdzie podmiotowość poznawcza człowieka łączy się ze strukturalną podmiotowością szeroko pojętej przyrody.

Staniewski sądził, że dążenie do tej podstawy może się dokonywać poprzez badanie tzw. związków kompleksowych, które są układami zintegrowanymi, jakkolwiek ich struktura nie jest w pełni jasna. Dla Staniewskiego sposobem badania tych związków kompleksowych była fotografia, nazwana kompleksową. W procesie tego badania ogląd intelektualny musi więc przejść przez fazę empiryczną. W związku z tym nie może tu być prostych analogii do metod lingwistyki strukturalnej, a podstawowe znaki w tych pracach muszą być ustalane poprzez wyodrębnianie podstawowych składników przekazu fotograficznego, takich jak: tworzywo, materiał, proces obróbki. Składniki te Staniewski podzielił na specyficzne i niespecyficzne; specyficzne jest to, co wiąże się z fenomenem foto - optycznym. Wskazaniem na składniki niespecyficzne były m.in. prace Staniewskiego z r. 1978 pt. *Pomniejszenie słonia*, gdzie na białym tle sfotografowane zostały wyrwane z gazet małe fragmenty tekstów. Wyodrębniono przez to dobitnie poziom „treści” obrazu i jego stereotypowy charakter; jest to ten tytułowy słoń, który zwykle przytłacza inne składniki przekazu fotograficznego.

Staniewski uznawał za niezbędne istnienie pewnych konwencji, aby mogła następować

komunikacja wizualna, ale uważał, że w fotografii wystarczają do tego zwykle składniki procesu fotograficznego. Związków kompleksowych, o których pisał, nie próbował opisywać poprzez jakiś alfabet złożony z piktogramów, ani też nie było dla niego wystarczające wyodrębianie jakiejś elementarnej konstrukcji przedmiotu. Postępował nawet przewrotnie, jak np. w pracy *Guzik - redukt synchroniczny*, gdzie w trzech etapach redukował fotograficzny zarys okrągłego guzika z czterema dziurkami (na białym tle) do śladu jedynie dwóch dziurek, które przy dokładniejszym oglądzie okazywały się na trzecim obrazie realnymi dziurkami w papierze fotograficznym. Staniewski podkreślał przy tym, że dzieło sztuki powinno się spełniać jako jednorazowe, unikalne wydarzenie, zarówno w warstwie symbolicznej, jak i materialnej.

Można sobie chyba wyobrazić, że dla Staniewskiego uchwycenie „związku kompleksowego” polegało na zarzuceniu pewnej sieci zbudowanej zarówno z ustalonych elementów fotograficznej estetyki, jak i z dyspozycji mentalnej, która zależna jest już od konkretnych nieprzewidywalnych sytuacji. Wydaje się, że próbował jednak jakoś zapanować nad tą nieprzewidywalnością, jako że w ostatnim okresie swojej twórczości bardzo interesował się sztuką starożytnego Egiptu, a zwłaszcza ówczesnymi formami obrazowego pisma. Nie zaprezentował jednak nigdy rezultatów tych zainteresowań. Nie były one aż tak zaskakujące jeżeli przypomnimy sobie, że zarówno narodzinom sztuki awangardowej na początku XX wieku towarzyszyło zainteresowanie sztuką starożytnego Egiptu, jak też powtórzyło się to w latach osiemdziesiątych XX wieku, gdy popularnym tematem był koniec awangardy. Polski artysta Krzysztof Pruszkowski w r. 1989 spędził w Egipcie wiele tygodni fotografując pejzaże, ludzi i zabytki kultury, a następnie nakładał na siebie wiele nieco różniących się ujęć, aby osiągnąć tzw. „fotosyntezy”. Miała to być pewna paralela do syntetycznego charakteru przedstawień starożytnej sztuki, atrakcyjna wizualnie, a zarazem zawierająca element konceptualnego zdystansowania się. Staniewski nie wybrałby raczej takiego rozwiązania. Być może chwiejny kontekst obecnych czasów, który nie pozwala na powtórzenie starożytnej koncepcji kompleksowości, skłonił go do milczenia.

2.3. Józef Robakowski : sprzężenia mechaniczno - biologiczne

Współczesnym artystą, którego inspirują związki sztuki i techniki, jest także Józef Robakowski (ur. 1939). Już jako debiutant zaskoczył publiczność pracą, w której na zwykłej desce naklejona była fotografia cedzaka, „wiszącego” na prawdziwym gwoździu wbitym w odpowiednie miejsce na fotografii. Ta, oraz jego późniejsze prace, mogły być rozumiane jako

forma sprzeciwu wobec konwencjonalnego rozumienia realistyczności przekazu fotografii. Realizm był pojęciem, którym często szermowano, zwłaszcza w państwach totalitarnych, dla utemperowania niepokojącego indywidualizmu artystów. We wczesnych latach pięćdziesiątych w Polsce ówczesne władze zapewniały monopol *realizmowi socjalistycznemu*, który stał się wyłącznie narzędziem politycznej propagandy, natomiast po roku 1956 krytyka artystyczna nadzieje na odnowę realizmu w fotografii łączyła z rozwojem humanistycznego fotoreportażu. Jednak w świetle poglądów awangardy takie formy realizmu nie miały wiele wspólnego z istotą fotograficznej realności, której dopatrywano się w samym świetlnym pulsowaniu rzeczywistości (jak ujmował to np. Raoul Hausmann i László Moholy-Nagy).

Jako student Wydziału Sztuk Pięknych Uniwersytetu Toruńskiego Robakowski samodzielnie zgłębiał też historię sztuki awangardowej, bardzo słabo wówczas w Polsce znaną i nieobecną w programach nauczania, inspirując się dziełami dadaistów i konstruktywistów. W latach sześćdziesiątych należał do artystycznej grupy *Zero-61*, której członkowie początkowo tworzyli prace będące raczej unowocześnioną formą piktorializmu; kilku z nich eksperymentowało jednak coraz śmieiej i w roku 1969 uwieńczyli to wystawą-instalacją pt. *W starej kuźni*. Do wnętrza starej kuźni w Toruniu czterej artyści (Józef Robakowski, Wojciech Bruszewski, Antoni Mikołajczyk, Andrzej Różycki) wnieśli własne prace, traktując je równorzędnie z przypadkowymi przedmiotami, jakie tam zastali. Taka degradacja obiektów sztuki stawała się jednak ich równoczesnym wzbogaceniem, jako że realna przestrzeń kuźni została włączona w obręb wystawy-dzieła.

Robakowski często traktował fotografię na wzór dadaistycznych *ready-mades*, jako konkret, którym należy zmanipulować. Około roku 1970 stworzył wiele prac, w których fotograficzne wizerunki ludzkich postaci są zmultiplikowane albo składane są z fragmentów różnych fotografii. Realizował też fotoobiekty, np. oklejając krzesło setkami małych portretów fotograficznych albo rozwieszając na wystawach poduszki wykonane z naświetlonego płótna fotograficznego.³² Manipulując tak techniką sprawiał, że fotograficzne reprodukcje, poprzez nanoszenie ich na różne przedmioty, zarówno banalizowały się, jak i zyskiwały status unikatów. Można to potraktować jako przewrotny komentarz do diagnoz Waltera Benjamina, gdyż Robakowski jakby wskazywał na możliwość odwrócenia skutków reprodukcyjności sztuki; jego fotoobiekty poprzez złączenie różnych powielanych wzorów (np. fotografii i typowego krzesła) stają się unikalne, a w wypadku „poduszek” realistyczność naniesionych na nie obrazów nie sprzeciwia się marzeniom, które są bliskie funkcjom *aury*. Te prace bulwersowały wówczas konserwatywną publiczność i krytyków, którzy

niejednokrotnie protestowali przeciwko ich obecności na obszarze fotografii przeznaczonym ich zdaniem dla formy płaskich kopii pozytywowych na papierze, wywołujących iluzję trójwymiarowej przestrzeni i przemawiających do widza w łatwo zrozumiałym sposób.³³

W latach siedemdziesiątych Robakowski zmodyfikował nieco metodę swoich działań włączając się w nurt tzw. sztuki analitycznej, gdzie preferowano porządek geometrycznej abstrakcji, racjonalne analizy metod działania artystycznego i poszukiwania elementarnych składników ekspresji. Zaczął wówczas publikować wiele tekstów wyrażających też jego stosunek do techniki. Miało to ścisły związek z jego działalnością w grupie twórczej „Warsztat”, złożonej ze studentów, a później i wykładowców Wyższej Szkoły Filmowej w Łodzi (gdzie ukończył studia i następnie nauczał na Wydziale Operatorskim). Istniejąca od 1970 r. grupa zajmowała się eksperymentami w dziedzinie fotografii, filmu i video, odwołując się w tym zakresie do tradycji Wielkiej Awangardy, jak i uwzględniając najnowsze, konceptualne teorie sztuki współczesnej.

Artyści ci zakładali, że fotogeniczne formy zapisu, dzięki wprowadzaniu do tworzonych tą drogą obrazów elementów niezależnych od ludzkiej świadomości, będą pomocne w przezwyciężaniu psychologicznych stereotypów, które w jawnej bądź ukrytej formie przenikają wszystkie konwencje sztuki. W tekście zatytułowanym *O materii sztuki* z roku 1976 Robakowski stwierdził: „Dopiero użycie języka fotografii, filmu, telewizji [...] jako narzędzia kontaktów międzyludzkich, możliwości poznania rzeczywistości czy choćby metody badawczej odkrywającej mechanizm percepcji racjonalnej, daje mi satysfakcję. Dlatego właśnie wybrałem do opisywania kontekstu ‘ja i rzeczywistość’ metody mechaniczne, bezinteresowne, obiektywne ze swojej natury, prowadzące do poznania racjonalnego poprzez swoją faktyczność fizyczną. Traktując więc fotografię jako realność fizyczną, staram się wyeliminować w miarę możliwości komentarz filozofii ludzkiej, no i to wszystko, co przyniosła nam długoletnia tradycja rozumienia estetyki sztuki.”³⁴

Ta deklaracja przypomina zarazem o pragnieniach XIX-wiecznych realistów by posiadać oko nieskażone przez kulturowe nawyki, jak i o XX-wiecznych dążeniach konstruktywistów do racjonalnego opisu mechanizmów komunikacji wizualnej. Rozwój mass-mediów, a zwłaszcza telewizji, spowodował, że wielu artystów w latach siedemdziesiątych uznało za swoje podstawowe zadanie krytyczną analizę sposobów, jakimi oddziałują media, jak i analizę samej natury fotograficznego i filmowego zapisu. Te liczne indywidualne i grupowe działania były osadzone w ogólnym kontekście kontrkultury mającej swoje oparcie w środowiskach studenckich i stąd też przybrały postać szerokiego frontu działań artystycznych, nazwanych w Polsce „fotomedializmem”. Do tego nurtu należały też opisane tu wcześniej

pionierskie realizacje Dłubaka, Staniewskiego, czy grupy Permafo. Intensywność takich działań wywołała zaniepokojenie w tych kręgach neoawangardy, które prowadziły działalność w oparciu o bardziej tradycyjne media, a które kojarzono z takimi środowiskami jak Grupa Krakowska czy warszawska galeria Foksal.

Najbardziej spektakularne starcie pomiędzy zwolennikami a przeciwnikami nowych mediów nastąpiło w roku 1975. Krytyk sztuki Wiesław Borowski zaatakował wówczas „fotomedialistów”, zarzucając im dehumanizację sztuki, koniunkturalizm, sprowadzanie idei sztuki do praktycznych oraz technicznych zagadnień, i określając ich mianem „pseudoawangardy”.³⁵ Ciekawe, że podobne zarzuty nowym zjawiskom w sztuce, związanym z obecnością fotografii, w połowie XIX wieku postawił Charles Baudelaire, przeciwstawiając im romantyczny model sztuki. Borowski natomiast występował jako obrońca „prawdziwej” awangardy, rozumianej jako pewien abstrakcyjny stan czystej świadomości symbolizowanej przez minimalistyczne formy estetyki malarskiej. Fotografia oznaczała dla niego wtopienie się w praktyczną stronę życia i utratę kontroli nad sztuką ze strony artysty. Świadczy to o tym, że w przeciągu ponad stulecia fotograficzna ingerencja w obszar sztuki nie straciła bynajmniej zdolności do pobudzania zasadniczych pytań o jej sens.

Józef Robakowski, którego także dotyczyły zarzuty Borowskiego, poprzez swoje liczne prace wykazywał jednak, że nie może być mowy o dehumanizacji tam, gdzie technika fotograficzna i filmowa służy celom autokreacji. Na przykład jego cykl *Fotografia mechaniczna* powstał w ten sposób, że autor wymachiwał aparatem fotograficznym z włączonym samowyzwalaczem, przez co losowo rejestrowane były fragmenty pleneru, a widoki były zamazane wskutek ruchu kamery. Podobne obrazy powstawały w *Ćwiczeniu na dwie ręce*, gdzie artysta w lewej i prawej ręce trzymał kamery filmowe i rejestrował otoczenie, zawierając mimowolnym ruchom dłoni. We wcześniejszym filmie *Idę* (1973) autor wchodził na wysoką wieżę z włączoną kamerą w ręce, głośno licząc stopnie. *Mój film* (1974) był z kolei ciągłą rejestracją banalnego otoczenia, gdzie w różnych miejscach autor umieścił karteczki z napisem „moje”. Tak więc fotomechaniczne i często przypadkowe rejestracje były dla artysty wyłącznie sposobem wskazania na operatora.

Nazywając taką metodę działania *Zapisami mechaniczno-biologicznymi*, Józef Robakowski w 1977 r. raz jeszcze podkreślił swoje preferencje. „Od wielu lat podejmuję badania nad relacją mojego organizmu psycho-fizycznego do urządzeń, którymi dokonuję mechanicznych zapisów (kamera filmowa, aparat fotograficzny, kamera tv, magnetofon). Efektem tych badań jest przekonanie o kapitalnym znaczeniu wynalazków technicznych, bowiem umożliwiają one przeniesienie moich stanów psycho-fizycznych, temperamentu i

świadomości na taśmę. Wreszcie, dzięki swojej specyfice i możliwościom pozwalają na przekroczenie moich wyobrażeń...”.³⁶

Wypowiedź ta może się kojarzyć z przytoczonym tu wcześniej poglądem Raoula Hausmanna, który technikę traktował jako przedłużenie naturalnych organów zmysłowych. Robakowski dosyć często powoływał się na różne pionierskie propozycje artystów awangardowych: np. film *Test* z roku 1971, który ukazywał pulsującą plamę świetlną, przywoływał m.in. świetlne projekcje László Moholy-Nagy’a, a koło rowerowe, wystawione kiedyś przez Marcela Duchampa jako obiekt sztuki, pojawiło się w pracy Robakowskiego z 1992 roku jako część instalacji z wideoprojekcją. Robakowski jest jednak przekonany, że ma swój własny, oryginalny wkład w te typy postępowania, polegający przede wszystkim na zdecydowanym podporządkowaniu techniki oraz obiektów własnej psychicznej i biologicznej osobowości. Istotnie, w pracach pionierów awangardy uwadze odbiorców narzucały się przede wszystkim nowatorskie metody, od których oczekiwano stworzenia przyszłościowego, obiektywnego i uniwersalnego języka. Obecnie artyści dążą raczej do wykazania, że metoda czy techniczny instrument stanowią część subiektywnego funkcjonowania osobowości.

Pisząc m.in. o *Kinie własnym*³⁷ Robakowski stwierdzał, że powinno ono być projekcją własnych myśli poza prawidłami estetycznymi i normami języka. Podobnie w wypowiedzi *Sztuka to potęga* pisał o swoim pragnieniu, aby: „Nadać światu elektronicznych maszyn sens działań odautorskich. Odebrać tym narzędziom ich możliwość obiektywnego opisu rzeczywistości, ale nie przez zabiegi techniczne, lecz przez odczowanie ich możliwości □ ludzkimi problemami.”³⁸

Podążanie tropem rozwoju mediów fotogenicznych aż po dzisiejszą sztukę telemedialną³⁹ stało się dla Józefa Robakowskiego sposobem ukazywania twórczego potencjału jednostki. Z jego realizacji można wyciągnąć wniosek, że to, czy jednostka staje się artystą, zależy od spojrzenia bez uprzedzeń na świat oraz na narzędzia obserwacji, jak i od szczerego analizowania tą drogą własnych zachowań. Moholy-Nagy napisał, że „przed maszyną każdy jest równy” i taki punkt widzenia wydaje się odpowiadać Robakowskiemu, kiedy przed kamerą opowiada historyjki o swoich palcach albo w zabawny sposób straszy *Obrazkami sadomasochistycznymi*.

W ostatnich latach Robakowski najchętniej posługuje się nazwą „sztuki energetycznej”, nadając pojęciu energii sens nadrzędny wobec różnych przejawów sztuki, zarówno opartych na tradycyjnych nośnikach (płótno, papier) jak i na technicznych instalacjach □ zrealizował np. serię zbiorowych wystaw pt. *Energie obrazu*. Kategoria energii⁴⁰ łączy dla niego siły uruchamiające urządzenia techniczne i te, które regulują rytm życia biologicznego oraz

procesów mentalnych, a więc i sztuki. W pracach Józefa Robakowskiego aparatura techniczna transmituje energię biologiczną (psychiczną i fizjologiczną), nadając jej specyficzną jakość, ale zarazem przejmuje jej cechy, stając się przedłużeniem organiczności.

Swój stosunek do fotograficznego obrazu Józef Robakowski wyraził niedawno w tekście *Moje foto-masochizmy*. Czytamy tam m.in.: Zobaczyć i pojąć metafizyczny wizerunek rzeczywistości to odwieczna chęć każdego artysty ... Powszechnie sądzi się, że fotografia potrafi być narzędziem, medium tego zmagania, dochodzenia do 'drugiej rzeczywistości', ale niestety ona tylko pozoruje to idealne lustro. Sami wraz ze swoimi problemami lubimy się ludzi pozorami prawdy, chcemy jej uciec w metafizyczną odległość, często nie żądając już żadnej satysfakcji ... Chcę wejść na teren bardziej wysublimowany i odpowiedzialny podejmując artystyczną grę z drugim człowiekiem ... Chcę, aby fotografia pomogła mi w tym procesie dokonywania wymiany uczuć, energii i spostrzeżeń między nami, ludźmi. Przez to medium usiłuję stworzyć rodzaj dedykacji porzucając raz na zawsze grę z samym sobą.⁴¹

Te sformułowania podkreślają ścisły związek technicznego aspektu fotografii z możliwościami uzewnętrzniania się ludzkiej prywatności i modelowania jej w relacjach z innymi osobami. Robakowski preferuje więc koncepcję fotografii, która jest bliska formom fotoamatorstwa, sztuce prywatnego gestu, gdzie nie tyle liczy się wyczelowana forma, co możliwość wywołania szczerych reakcji i porozumienia pomiędzy ludźmi. Taki charakter miała np. jego wystawa pt. *Zwykli Niemcy* z r. 1987, na której pokazał bezpretensjonalne portrety ludzi z małej wioski.

2.4. Jedność nauki, techniki i sztuki w rozumieniu Stefana Wojneckiego

Artystą, który całą swoją twórczością wskazuje na inspirującą rolę techniki we współczesnej sztuce, jest także Stefan Wojnecki (ur. 1929). W jego przypadku akcentowanie łączników pomiędzy nauką, techniką i sztuką ma bardzo solidną podbudowę. W 1952 r. ukończył studia w specjalności fizyki na Uniwersytecie Poznańskim i śledził odtąd rozwój myśli naukowej w tej oraz innych dziedzinach, jakkolwiek od połowy lat pięćdziesiątych coraz bardziej angażował się w sztukę. Rozpoczął wówczas na dobre działalność w dziedzinie fotografii, od początku wiele uwagi poświęcając technicznym zagadnieniom tworzenia obrazów i temu, jak bardzo determinuje to nasze postrzeganie świata.

W roku 1965 zyskał pewien rozgłos poprzez skonstruowanie superszybkiej migawki (2 x 10⁻⁸ sek) oraz rastra soczewkowego. Jeden z krytyków, Jerzy Busza, zaliczył go nawet do prekursorów technologicznego wątku w sztuce polskiej.⁴² Natomiast sam Wojnecki o swoim

technicznym wykształceniu powiedział, że: „Co do studiów fizyki to studiowałem i dzisiaj uczyniłbym to samo, ponieważ fizyka daje koncepcje widzenia świata nie do osiągnięcia w humanistyce czy w nauczaniu artystycznym.[...] Fizyka jest najlepszym, fundamentalnym wykształceniem w dobie informatyki i nowych koncepcji psychologicznych człowieka.”⁴³

W latach sześćdziesiątych fotografował m.in. ekran oscyloskopu, wskazując przez to na aspekty świata materii, które są dostępne zmysłom tylko za pośrednictwem przyrządów wykreślających funkcje matematyczne. Okazywało się, że mimo swojej abstrakcyjności, obrazy te mogą w równie realny i fascynujący sposób opisywać stany materii jak klasyczne fotograficzne studia natury. W roku 1965 Wojnecki rozpoczął próby z umieszczaniem fotografii za filtrami soczewkowymi, które zmieniały wygląd obrazu przy ruchu obserwatora lub oświetlenia. Od roku 1970 ten typ prac przybrał postać *duogramów*, w których podwojony obraz fotograficzny był przesłaniany specjalną szybą (filtrem soczewkowym), przez co obserwator każdym okiem odbiera inny obraz, a każdy ruch wytwarza zmienne efekty optyczne. Prace z tej serii znalazły się m.in. na wystawie *Fotografowie poszukujący* z roku 1971, obok fotoobiektywów Józefa Robakowskiego.

Od lat siedemdziesiątych Stefan Wojnecki łączył analizy medium fotografii z działaniami intermedialnymi, tworzeniem instalacji i form parateatralnych. Na przykład jego wystawa *Hiperfotografia* z roku 1978 składała się z wielu wyolbrzymionych wizerunków dłoni, eksponowanych swobodnie w przestrzeni, a każda z tych dłoni była syntezą wielu fragmentów dłoni, utrwalonych na różnych negatywach i ukazywała jednocześnie makro i mikrostrukturę skóry. Takie tworzenie pozornie spójnych obiektów i podkreślanie faktu, że konwencjonalnie postrzegane całości są właściwie miejscem zbiegu różnych oddziaływań, stało się stałą metodą pracy artysty. W katalogu innej swojej wystawy, pt. *Fotografia swobodna* z roku 1980, napisał między innymi: „W imię jakich wartości mam unikać bezpośredniego zetknięcia fotografii z przedmiotem i związanych z tym nieszablonowych jakości mentalnych? Posłuszeństwo wobec panującej konwencji nie zastąpi intymnych skojarzeń budzących się przy obcowaniu fotograficznego obrazu z materią wytworu natury, rękodziela, produktu przemysłowego, reprodukcji lub żywej tkanki.” Umieszczał więc fotograficzne reprodukcje zdjęć rodzinnych czy osobistych dokumentów m.in. na chusteczkach do nosa, przez co technika przestawała się kojarzyć z sytuacjami dystansu i obiektywności, a łączyła się z kategorią rzeczy osobistych czy wręcz intymnych. Z kolei jego prace z lat 1980-1984, tytułowane *Pozaprzecmiotowość*, były montażowym połączeniem form *duogramów*, które ukazywały wykresy funkcji matematycznych z fotograficznie odtwarzanymi częściami ludzkiego ciała, co przypominało o różnych możliwościach oglądu

materii oraz identyfikacji przedmiotów. Było to oczywiście także pytaniem o sposób określania ludzkiej tożsamości, przy tak uabstrakcyjnym i złożonym z różnych punktów widzenia rozumieniu świata.

Od opublikowania w roku 1980 tekstu pt. *Obraz impulsograficzny*⁴⁴ Stefan Wojnecki stał się jednym z najaktywniejszych w Polsce interpretatorów aktualnej sytuacji sztuki. Zaproponował wtedy pojęcie „obrazu impulsograficznego” jako kategorię nadrzędną wobec różnych form obrazów: fotograficznego, filmowego, video i telewizyjnego; czyli wobec tych wszystkich technik, gdzie istnieje impulsowy charakter zapisu i jego ziarnista struktura, które to cechy wiążą się z niemanualnością procesu zapisywania. Co więcej, do obrazów impulsograficznych zaliczył też obraz spostrzeżeniowy, powstający w ludzkim oku. W ten sposób, przynajmniej częściowo, przeszedł do porządku nad dylematem naturalności bądź sztuczności kodu fotografii, zwłaszcza poprzez podkreślenie, że fotografia jest prawdą zmysłów.⁴⁵ Swoje rozumowanie oparł na tezie, że postrzegana rzeczywistość istnieje dla nas jako prawda zmysłów, bez względu na to czy mamy kontakt bezpośrednio ze światem materii, czy też oglądamy go za pośrednictwem mediów. Zdaniem Wojneckiego, w miarę rozwoju sieci elektronicznej komunikacji i coraz doskonalszych możliwości symulacji rzeczywistości, traci na znaczeniu rozróżnianie tego, czy obraz został zapisany w środowisku naturalnym (analogowo), czy też został wykreowany elektronicznie; obydwa typy obrazów, jako impulsograficzne, są równoprawne wobec kryterium prawdy zmysłów. Uwzględniając to, już w roku 1983 Stefan Wojnecki mógł napisać: „Posługując się pojęciem impulsografii, przewiduję pełną integrację technik impulsograficznych i manualnych”.⁴⁶ W ulotce z 1995 r. Wojnecki powtórzył swoją diagnozę, nazywając szereg współczesnych zjawisk w sztuce „techno-artem”. Napisał, że niedługo obok tradycyjnych obrazów w domach zawisną elektroniczne obrazy, swobodnie programowane, obejmujące efekty zmienności i trójwymiarowości, oraz wyzwajające interakcyjność. Swoje *duogramy* określił jako etap pośredni pomiędzy malarstwem a obrazowaniem elektronicznym, wykorzystujący środki z arsenału fotografii. Na koniec zastrzegł się, że chociaż techno-art może być po prostu optyczną rozrywką, to dla niego jest sposobem sięgnięcia do „tematyki związanej z niematerialnymi aspektami współczesnego świata”.⁴⁷

Opisując cechy medium fotografii stwierdził, że koduje ona tylko niektóre cechy metryczne rzeczywistości (kierunek, natężenie i częstotliwość fali świetlnej), natomiast wszystko inne, co w niej dostrzegamy (np. perspektywa), jest projekcją umysłu. Tym samym dla Wojneckiego fotografia nie jest dowodem na trafność poznania zmysłowego, ale to właśnie jej wiarygodność zależy od znaczeń, jakie nadajemy prawdzie zmysłów. Jak napisał:

„Rdzeniem fotografii jest automatyczne kodowanie rzeczywistości, naśladowujące kod wzroku i nadające zdjęciu rangę prawdy zmysłów. Obraz fotograficzny jest komunikatem, który odzwierciedla wewnętrzne modele świata nadawcy i odbiorcy poprzez naśladowanie niektórych cech metrycznych rzeczywistości. Fotografie oddziela od rzeczywistości bariera ludzkiego umysłu.”⁴⁸ Tym samym Wojnecki przeciwstawił się szeroko akceptowanemu w latach siedemdziesiątych pogładowi, głoszonymu przez wybitnego przedstawiciela neoawangardy Zbigniewa Dłubaka, który twierdził, że: „Fotografia jest pomostem przerzuconym przez przepaść, która dzieli nas od świata”.⁴⁹ Ta różnica w ocenie obiektywności fotografii wyznacza też różnicę pomiędzy neoawangardowymi a postawangardowymi postawami w sztuce lat osiemdziesiątych.

Przy innej okazji Stefan Wojnecki stwierdził, że odrębność fotografii i problemy z wpasowaniem jej w sferę sztuki nie wynikają z wewnętrznych cech medium fotografii, ale są skutkiem funkcji, jakie fotografia pełni w społecznej komunikacji.⁵⁰ Ta komunikacja, wywodził Wojnecki, posiada sfery anonimowości oraz intymności, a fotografia jest obecna w obydwu tych sferach. Inne dziedziny sztuki nie dysponują takim zapleczem, jakim w dziedzinie fotografii jest masowe wykonywanie prywatnych zdjęć, a magia i aura fotografii wynika z funkcjonowania zwykłej fotografii w sferze intymności. Z tej przyczyny fotografia stała się □ według niego □ pierwszą sztuką ludową ery elektronicznej; jest ona antidotum na bierny odbiór kultury masowej. Wojnecki uważa, że rozwój mediów elektronicznych powoduje scalanie rozszczępionych języków i metajęzyków sztuki. Fotografia i plastyka dojrzały do stopienia się w jedną sztukę, ponieważ „wysychają źródła pobudzające do myślenia kategoriami autonomii idei artystycznych”.⁵¹ Obraz z komputera podważa więc etos fotografii, polegający na utożsamieniu jej z realnością fizycznej przestrzeni, ale jednocześnie uświadamia złożoność różnych sposobów doświadczania i rozumienia świata.

Już od lat sześćdziesiątych Wojnecki deklarował swoje zaufanie do rozwijającego się nowego, transcendentnego modelu nauki i techniki, który tworzyłby jedność z humanistyką i stwarzał nowe jakości kulturowe w końcu XX wieku. Postmodernistyczne zdeśrodkowanie i zakwestionowanie autorytetów nowoczesności znajdują według niego odbicie w tym, że świat i sztuka zmierzają ku różnorodności, że następuje wyzwolenie wielu nowych możliwości kreacji, a na pierwszy plan wysuwają się takie wartości, jak autentyczność, prywatność, konkretność, organiczność czy wykorzystywanie form znalezionych.⁵²

Próby połączenia ze sobą doświadczeń nauki, techniki i sztuki były jednak zawsze ważnym wątkiem sztuki awangardowej i pod tym względem Wojnecki jest ich kontynuatorem, chociaż oparł swoją teorię sztuki na krytyce większości założeń awangardy

(występując m.in. przeciwko koncepcjom autonomii środków artystycznych, ich abstrakcyjności czy definiowaniu sztuki poprzez negację). Jednym z poprzedników Wojneckiego w tym względzie był Stefan Themerson, który w Polsce w latach trzydziestych bardzo mocno podkreślał pokrewieństwo odczuć wobec rzeczywistości, jakie mają nowocześni artyści i naukowcy. Themerson także studiował przez pewien czas fizykę, a później zaczął tworzyć eksperymentalne filmy, fotomontaże, fotogramy i teksty literackie. Jego powojenne eseje i powieści, które pisał mieszkając już w Londynie, skupiały się na krytyce schematów myślowych i niefunkcjonalnych, sztywnych kategorii ograniczających ludzkie poznanie. Osiągnięcia nowoczesnych naukowców jak i artystów dostarczały mu równie dobrych argumentów przeciwko tym mentalnym barierom.

Jednak sprawa związków pomiędzy nauką a sztuką nigdy nie była traktowana przez artystów jednoznacznie. Na przykład Zbigniew Dłubak □ chociaż zawsze nawiązywał do tradycji konstruktywizmu, gdzie zdecydowanie opowiadano się za mariażem sfer nauki, techniki i sztuki □ wydaje się aż do dzisiaj podtrzymywać pogląd, że: „Pomiędzy nauką a sztuką jest granica nie do przewyciężenia”.⁵³ Dlatego Stefan Wojnecki, nie chcąc się angażować w bezużyteczne z jego punktu widzenia przetargi o wartość pewnych strategii, unika bliższego definiowania pojęć nauki i sztuki. Kategoria techniki jest dla niego tak ważnym przedmiotem rozważań, ponieważ może być wspólnym punktem odniesień dla działań realizowanych z różnych pobudek i z różnych założeń. A w czasach gdy technika dogłębnie przenika codzienne życie ludzi, coraz lepiej uświadamiają oni sobie to, co w 1. połowie naszego stulecia dostrzegali László Moholy-Nagy, Walter Benjamin czy Stefan Themerson.

3. Fotografia i cybermedia

Najnowsze osiągnięcia w dziedzinie elektronicznego zapisu, przetwarzania i przesyłania obrazów oraz innych informacji są wielkim wyzwaniem wobec całej wcześniejszej kultury obrazu fotograficznego. Sama zmiana nośnika obrazu, z emulsji poddawanej oddziaływaniom fotochemicznym na dysk z elektronicznym zapisem cyfrowym, nie stanowi jeszcze o zasadniczej różnicy. Łatwość obróbki i przetwarzania obrazu elektronicznego często stawia pod znakiem zapytania wiarygodność fotograficznego dokumentalizmu, ale problemy z manipulowaniem fotografiami istniały od początku historii fotografii. Prawdziwa rewolucja polega na narzuceniu całemu polu fotografii nowej wzji rzeczywistości, jaką reprezentują cybermedia (media oparte na elektronicznym przetwarzaniu danych). Wizja ta kwestionuje

przekonanie o obiektywizmie fotograficznej rejestracji, wyklucza sprowadzanie prawdy o świecie do jakiegoś „tu i teraz” czy też odrzuca możliwość oddzielenia obserwatora od przedmiotu obserwacji. Obejmuje ona też krytykę autorytaryzmu fotografii w dostarczaniu „dowodów” oraz jawnej czy ukrytej ideologiczności takich przekazów. Cybermedia narzucają wizję rzeczywistości jako ciągu zjawisk w nieustannym procesie przemian, narastania i nieograniczonego obiegu informacji, interakcji, zatarcia podziału pomiędzy materią (ciałem) a wyobrażeniem (umysłem). Poprzez zdolność cybermediów do symulowania rzeczywistości czy chociażby poprzez ich wzmagającą się obecność w codziennym życiu ludzi, zaciera się podział na rzeczywistość „naturalną” i konstruowaną.

Prognozy tego rodzaju sytuacji formułował już László Moholy-Nagy w latach dwudziestych poprzez teksty oraz artystyczne eksperymenty z projekcjami obrazów, przenikaniem, łączeniem ze sobą różnych technik, jak i przez konceptualne programowanie procesów technologicznych (np. zamówił telefonicznie wykonanie serii ceramicznych obrazów w fabryce, na podstawie firmowego wzornika, a następnie sygnował te obrazy własnym nazwiskiem). Jednak dopiero dalszy rozwój techniczny stworzył sytuację, w której możliwa stała się powszechna realizacja takich nowatorskich idei. Podobnie jak w końcu XIX wieku powszechna dostępność aparatów fotograficznych stworzyła ruch fotoamatorski oraz podstawę dla szerokiej recepcji idei fotograficznej kreatywności, tak w końcu XX wieku powszechna dostępność komputerów, internetu oraz innych urządzeń dla przetwarzania informacji, stworzyła podstawy dla komunikacji oraz twórczości w oparciu o nowe kryteria kreatywności i uczestnictwa. Pojawia się oczywiście pytanie: w jakim stopniu te nowe kryteria wykluczają medium fotografii z jego dotychczasowym etosem obiektywności i praktykami?

Chociaż część tradycyjnych sposobów fotograficznego przekazu wydaje się odwoływać do anachronicznych już dzisiaj przekonań i nie jest w stanie nawiązywać dialogu ze współczesnością, to jednak innego rodzaju znane z historii fotografii praktyki dostarczają argumentów za rozszerzeniem klasycznej definicji fotografii tak, aby objęła ona i najnowsze sposoby obrazowania. Moholy-Nagy w fotograficznym tworzywie cenił właśnie to, że uwydatnia ono nieustanny ruch i zmienność rzeczywistości oraz wskazuje na jej wieloaspektowość, a więc prowadzi do odmiennego oglądu świata niż malarstwo czy inne tradycyjne media sztuki. Na taką wymowę fotografii wskazywali też twórcy XX-wiecznej awangardy, m.in. Zbigniew Dłubak, Józef Robakowski, Stefan Wojnecki. Najdalej w przystosowaniu definicji fotografii do nowej sytuacji poszedł Stefan Wojnecki, który już w r. 1980 w tekście *Obraz impulsograficzny* zaproponował kryterium impulsograficzności jako

wyróżnik obrazów tworzonych tak w ludzkim oku, jak i na fotografiach czy monitorach telewizyjnych. W innym tekście z r. 1996 Wojnecki stwierdził dobitnie, że należałoby zaprzestać utożsamiania rzeczywistości przyswajanej zmysłowo z rzeczywistością materialną. Rzeczywistość zmysłowa powinna być traktowana po prostu tylko jako prawda zmysłów, które mogą zostać pobudzone zarówno przez kontakt z naturalnym środowiskiem człowieka, jak i przez sztucznie wytworzone bodźce, dające jedynie złudzenie rzeczywistości. Wojnecki przewiduje tam, że „być może fotografia przestanie być w powszechnym odczuciu utożsamiana wyłącznie z kontaktem, i zacznie obejmować także wywoływanie wrażenia kontaktu bez niego”.⁵⁴

Nie wszyscy gotowi są zgodzić się z taką interpretacją, jednak przekonanie o ścisłym związku dalszej historii fotografii z rozwojem cybermediów jest obecnie powszechne. W latach osiemdziesiątych przekonanie to upowszechniał bardzo aktywnie Vilém Flusser □ filozof i krytyk sztuki, autor m.in. książki *Für eine Philosophie der Fotografie (Ku filozofii fotografii, 1984)*, popularny zwłaszcza w kręgu niemieckojęzycznym. Flusser stwierdził⁵⁵, że obecnie po raz pierwszy od czasów renesansu osiągamy wspólną płaszczyznę rozwoju nauki i sztuki, ponieważ naukowcy uznali pełną konwencjonalność swoich metod i modeli teoretycznych, a także skłonni są zwracać uwagę na estetyczną stronę swojej działalności, natomiast artyści przekonali się, że wzorce piękna są także tylko wykoncypowanymi modelami. Zdaniem Flussera nowocześni artyści porzucają koncepcję autorstwa, a w coraz większym stopniu poświęcają się działaniom zespołowym i dialogom, natomiast działalność artystyczna zaczyna być planowana i formalizowana podobnie jak działalność w sferze technologii.

Flusser przepowiadał, że zdążamy do sytuacji, w której nie będzie sztuki, ponieważ wszystko będzie sztuką. Zasadą życia społecznego będzie powszechna kreatywność wsparta przez technikę. W innej wypowiedzi⁵⁶ stwierdził, że dzięki zaawansowanej technice po raz pierwszy w historii osiągnęliśmy kreatywność za pomocą założeń teoretycznych i w tej sytuacji niepotrzebna staje się intuicja czy geniusz (choć barierą są niezbędne środki finansowe). O ile tradycyjne obrazy (fotografie) są tylko widokami obiektów, ich reprodukcjami, to nowy rodzaj obrazów technicznych jest zakorzeniony w teorii naukowej i wytwarzany przez technicznie zaawansowaną aparaturę.

Teorie Flussera wiele zawdzięczają wcześniejszym publikacjom Marshalla McLuhana, który stał się bardzo znany od wydania w r. 1962 jego książki *Galaktyka Gutenberga*. McLuhan stwierdzał tam, że upowszechnienie się drukowanych tekstów wyolbrzymiło znaczenie pewnego aspektu postrzegania świata związanego ze sposobem czytania pisma.

Druk bowiem z jednej strony prowadził do umocnienia się idei zindywidualizowanego autorstwa, a z drugiej strony jego monotonia ułatwiała akceptację zmechanizowanego życia. McLuhan co prawda wyznawał wcześniej poglądy akcentujące przeciwstawność tradycji humanistycznej i techniczności⁵⁷ lecz później przeszedł metamorfozę i został orędownikiem nowych możliwości techniki. W latach sześćdziesiątych pisał, że media elektroniczne pozwalają odzyskać bogactwo doznań zmysłowych i spontaniczność, które cechowały ludzi z epoki przed Gutenbergiem. Elektronikę uznał za sztuczne przedłużenie systemu nerwowego człowieka i sądził, że gęsta sieć komunikacji elektronicznej kreuje wspólny, wszechświatowy odpowiednik indywidualnego mózgu. Karierę zrobiło stwierdzenie McLuhana „medium is a message” (środek przekazu sam jest przekazem), które pomogło w upowszechnieniu świadomości, że natura mediów w dużym stopniu determinuje treści przekazywanych komunikatów. Slogan ten może dla wielu brzmieć ostrzegawczo, ale McLuhan doceniał przede wszystkim zalety jakie będzie miało życie w przyszłej elektronicznej „globalnej wiosce”.

Jednak wpływ nowych technologii na sposoby życia i komunikowania się wywołuje też komentarze utrzymane w katastroficznym tonie. Nową sytuację w ciemniejszych barwach nakreślił francuski socjolog Jean Baudrillard, m.in. w tekście *Ekstaza komunikowania*⁵⁸ z r. 1983. Nadchodzące czasy określił on jako erę powiązań, sprzężeń, komunikowania się, a za wyrazistego reprezentanta tej ery uznał system telewizyjny, sprowadzający cały wszechświat do formy ekranu. W takim środowisku człowiek staje się żyjącym satelitą, oderwanym od materialnych podstaw swojej egzystencji. Różne elementy i funkcje są tam redukowane do procesów funkcjonalności, a wysiłki i ruchy ciała są zastępowane przez impulsy elektroniczne. Jak napisał Baudrillard, to, co realne materialnie, w coraz większym stopniu staje się wielkim bezużytecznym cielskiem; od skali ludzkiej przechodzi się do systemów matryc generujących impulsy, a cała uwaga koncentrowana jest na mózgu i na kodach genetycznych. Życie w tej nowej erze jest ekstazą komunikowania. Określenie „ekstaza” ma według autora oznaczać brak istotnego przesłania w obrębie komunikatów, zamiast czego mamy czysto medialną cyrkulację impulsów. Ponieważ wszystko podporządkowuje się takiemu obiegowi informacji, komunikowanie □ zdaniem Baudrillarda □ przybiera charakter obsceniczny. Ponadto tę sytuację określa on jako schizofreniczną. Schizofrenika charakteryzuje bowiem nie tyle utrata rzeczywistości, co jej nadmierna bliskość, natychmiastowe następstwo rzeczy. Nie potrafi on określić granic swojej osobowości, nie potrafi już być lustrem, a może być tylko ekranem. Kiedy wszystko zostaje poddane procesowi komunikowania, zanika też rozróżnienie pomiędzy sceną publiczną i prywatną.

Chociaż obecność cybermediów traktowana jest jako przejaw postmodernistycznej sytuacji kultury, to wskazuje się też na ich powiązania z pewnymi ideami modernizmu sięgającymi czasów oświecenia. Na przykład Pierre Levy stwierdził⁵⁹, że cyberkultura może być traktowana jako prawowity (choć odległy) spadkobierca progresywnej filozofii XVIII wieku. Jego zdaniem technika zapewnia w cyberkulturze osiągnięcie ideałów republikańskich: równość jest tam możliwością powszechnej emisji, wolność polega na dostępie do wspólnot wirtualnych, a braterstwo jest osiągnięte poprzez przyłączenia na całym świecie. Cyberprzestrzeń to □ według Levy'ego □ przestrzeń otwartego komunikowania się za pośrednictwem połączonych komputerów i pamięci informatycznych pracujących w różnych krajach. Wirtualizacji nie pojmuję więc jako odrealnienia świata, ale jako rozszerzenie możliwości człowieka. Można tutaj dodać, że tego rodzaju misja była wcześniej przypisywana fotografii; tak dla przykładu widział jej rolę D.F. Arago, rekomendując wprowadzenie tego wynalazku w r. 1839.

Współcześni komentatorzy sztuki telematycznej idą jednak dalej niż awangarda lat dwudziestych, która traktowała technikę jako zewnętrzne rozszerzenie możliwości zmysłów. Roy Ascott⁶⁰ stwierdził, że nowe technologie przestają być dla twórców zwykłymi narzędziami, a są środowiskiem, w którym rozwija się sztuka; technologie zbliżają się coraz bardziej do ludzkiego ciała i wnętrza mózgu. Jak napisał: „Chcemy, aby zetknięcie się systemów następowało wewnątrz mózgu [...], aby granica pomiędzy ‘naturalnym’ a ‘sztucznym’ została zredukowana technologicznie, tak jak odbywa się to w sferze pojęciowej i duchowej. Wówczas będzie można mówić o post-biologicznym ciele jako przestrzeni wspólnej. [...] My artyści, pragniemy tworzyć w cyberprzestrzeni posługując się systemami sterowanymi komputerowo za pomocą biologicznych czujników w naszym systemie nerwowym.”

Przy takim stanowisku łatwo o przeskok między ludzką fizjologią a technologią, gdyż stawia się na zasadnicze pokrewieństwo tych sfer. Stąd też obecnie głównym kierunkiem rozwoju nowych technik obrazowania jest tzw. „mixed reality” (rzeczywistość mieszana), tj. łączenie efektów kreowanych z pomocą aparatury technicznej ze zwykłą percepcją wzrokową. Roy Ascott mówi ostatnio o tzw. „moist media” (mediach wilgotnych), które miałyby pozwalać na harmonijne połączenie procesów biologicznych i sterowania technicznego, ponieważ - jak twierdzi - natura jest zbyt powolna w swoim tworzeniu.⁶¹

Jest tu istotne, że artyści i teoretycy sztuki telematycznej (rozgrywającej się w środowisku cyberprzestrzeni) często podkreślają, że sztuka ta nie powstała tylko dzięki stymulacji technologicznej, ale została powołana do życia konceptualnie. Tak np. stwierdził

Roy Ascott, który źródeł idei tej sztuki dopatruje się m.in. w twórczości Jacksona Pollocka z lat pięćdziesiątych XX wieku. Pierre Levy⁶² te początki widzi raczej w ideach ruchu kontrkultury, gdy w latach siedemdziesiątych sięgnięto po nowe możliwości techniczne, w efekcie czego powstał komputer osobisty. Później pojawiły się współczesne multimedia, a z końcem lat osiemdziesiątych – jak pisze Levy – wśród młodych profesjonalistów powstał ruch społeczny i kulturalny, oparty o łączenie różnych sieci komputerowych. Wówczas też pojawiły się technologie numeryczne jako infrastruktura cyberprzestrzeni, umożliwiające powszechną komunikację.

Jednak teoria sztuk telematycznych w wielu aspektach przeciwstawia je podstawowym wyznacznikom modernizmu. Uważa się np., że sztuki te przewyżniają arbitralny podział na mechanicznie traktowane ciało, które jednak zarazem uznawano za wytwór natury, oraz abstrakcyjnie traktowany umysł; który to podział obecny był w myśli naukowej od czasów Kartezjusza. Np. Rachel Armstrong⁶³ sądzi, że technika umożliwia nowe podejście do naszej tożsamości, do jej wielopłaszczyznowego i dynamicznego traktowania, gdyż może się ona urzeczywistniać w głowie, w ciele, jak i poza ciałem (poprzez techniczne przedłużenia). Pierre Levy z kolei za najważniejszy czynnik cyberkultury uznaje fakt, że jej uniwersalność jest pozbawiona totalności, co oznacza, że świat informacji nie jest już zarządzany z jednego ośrodka. Dlatego tytuł jego eseju *Drugi potop* oznacza niekontrolowany zalew informacji, który będzie trwał bez końca, a idea stałego ładu (uporządkowanego i centralnie sterowanego przepływu informacji) jest dla niego „przedpotopowa”. Inną zasadniczą nowością sztuki w cyberprzestrzeni jest jej zjawiskowość oraz interaktywność. Twórczość jest tam nieustannym procesem, w który mogą się włączać poszczególne podmioty. Roy Ascott uważa, że najważniejszym zagadnieniem w takiej sztuce, które wywoła najgłębsze zmiany kulturowe, jest konieczność dzielenia uczestnictwa w kreacji. Zanika więc podział na twórców i odbiorców, a komunikacja konstruuje rzeczywistość, w której „wirtualne i realne nie tylko współegzystują, ale i współewoluują w kulturowej złożoności”.

Podobne nadzieje wyraził wybitny artysta i teoretyk cybermediów Jaron Lanier. Stwierdził m.in.: „W komputerze sztuka istnieje w ramie ... która jest jego własnym zamkniętym uniwersum. Jednakże jedynym sposobem w jaki komputery mogą sięgnąć do fundamentalnej tajemnicy twórczości, naturalnie obecnej w procesie malowania czy gry na instrumencie, jest użycie komputera jako środka łączącego jednego człowieka z drugim, pozwalającego odczuć tajemnicę drugiej osoby.”⁶⁴

Można mieć jednak wątpliwości czy rozbudowane techniczne połączenia pomiędzy ludźmi mogą być ekwiwalentem naturalności dawnych procedur sztuki, a także stanowić

wystarczająco spójny kulturowy kontekst. Użytkownicy komputerów i sieci raczej nie będą naturalni w sposób, który był właściwy dawnym sytuacjom, a z reguły okażą się dalece przymuszeni do takiego stylu obsługi urządzeń i formułowania komunikatów, który jest podyktowany przez dyrektywy ekonomii i funkcjonalności urządzeń technicznych. Oczywiście naturalność tradycyjnych form muzykowania czy malowania też nie jest oczywista, gdyż w pewnych wypadkach mogły one mieć bardziej mechaniczny charakter niż praca z urządzeniem technicznym. Kryterium autentyzmu czy naturalności nie tyle więc dotyczy stopnia zapośredniczenia przekazu artystycznego przez technikę, co możliwości powiązania go z różnymi aspektami życia i zasobami ludzkich doświadczeń. W tradycyjnych formach sztuki osiągnano to poprzez symboliczne powiązania pomiędzy elementami przekazu, których sens był wspierany przez powszechnie znane formy interpretacji filozoficznej, ogarniającej też sferę religii czy mitów. W ten sposób urzeczywistniała się pewna totalna wizja sztuki.

Cybermedia także zmierzają do totalności przekazu, jednakże w środowisku techniki „naturalność czy „tajemnica istnienia” nabierają skrajnie konkretnego sensu; o fizjologii i zachowaniach człowieka mówi się tam w ten sam sposób jak o budowie i funkcjach urządzeń technicznych. Dlatego też niektórzy komentatorzy zjawisk w tej dziedzinie wątpią czy posługiwanie się technikami stwarzającymi „rzeczywistość wirtualną”, lub „mieszaną” może spełnić te najważniejsze cele sztuki, jakie formułowano w całej jej historii. W sposobach oddziaływania dawnych i nowych technik dostrzegają oni więcej różnic niż podobieństw. Np. Piotr Sitarski prognozuje, że świadomość tych różnic będzie narastać i że w przyszłości potwierdzi się potrzeba uczestnictwa w sztuce poprzez bierny odbiór, co będzie działało na korzyść funkcjonowania sztuki na dawnych zasadach.⁶⁵

ANEKS: Specyfika klasycznych technik piktorialnych

Jakkolwiek piktorializmu nie można ściśle łączyć z konkretnymi odmianami techniki fotograficznej, to jego cechą było stosowanie wielu technik specjalnych, nazywanych też „szlachetnymi”, służących dla specyficznego opracowania ostatecznego obrazu pozytywowego. Miały one nadawać fotograficznej odbitce charakter dzieła unikatowego, kształtowanego bezpośrednio dłonią artysty i nawiązującego do uznanych wzorców sztuki; jak to w imieniu piktorialistów stwierdził Jan Bułhak: „Ideału szukamy w malarstwie a wzorów w grafice”. Starano się w ten sposób odeprzeć zarzuty o mechaniczności i przypadkowości obrazu fotograficznego. Ponadto techniki te, w porównaniu do ówczesnych niedoskonałych typowych materiałów światłoczułych, umożliwiały uzyskanie bardziej zrównoważonej skali tonów i większej trwałości odbitki.

Najważniejszą grupą pośród nich były tzw. techniki chromianowe, wykorzystujące światłoczułe związki chromu (dwuchromianu amonu lub potasu). Zawieszony w żelatynie lub gumie arabskiej sole chromu powodowały twardnienie nośnika pod wpływem światła oraz

kontaktem ze srebrem zawartym w negatywie. Jeżeli do takiej emulsji dodany był jeszcze barwnik, to obraz można było wywołać poprzez wypłukanie w wodzie miejsc z nieutwardzoną emulsją i barwnikiem. Ponadto emulsja taka w różnym stopniu absorbowała wodę, przez co tworzył się relief na powierzchni odbitki. Taką powierzchnię można też było traktować jak graficzną matrycę, pokrywać ją farbą i odbijać z niej obraz na papierze. Zjawiska te wykorzystywano także w XIX-wiecznych technikach fotomechanicznego powielania obrazu. Eksperymentował już z nimi Fox Talbot na początku lat pięćdziesiątych XIX w., ale praktyczne metody opatentowano dopiero od końca lat sześćdziesiątych; były to m.in. światłodruk, heliografiura, woodburytypia.

Ponadto istniała duża ilość sposobów uszlachetniania i przetwarzania typowych metod fotografii (np. złotobrom, brom-person, high-key,) oraz indywidualne sposoby wymyślane przez fotografów na kanwie ogólnie stosowanych procesów. Poniżej podane są w kolejności alfabetycznej krótkie opisy najczęściej stosowanych przez piktorialistów technik tworzenia ostatecznych obrazów pozytywowych.

Bromolej

Jedną z późniejszych metod, opisaną w roku 1907. Najpierw wykonuje się powiększenie na papierze z emulsją bromosrebrą, wywołuje chemicznie, utrwala i płucze. Potem następuje kąpiel w roztworze soli chromu, która utwardza (garbuje) powierzchnię emulsji, proporcjonalnie do siły naświetlenia w danym miejscu, oraz usuwa obraz srebrowy. Powstaje bezbarwny relief, na który, po wypłukaniu, nanosi się farbę olejną przy pomocy płasko ściętego pędzla, uderzając nim z góry. Farba przyjmuje się lepiej w miejscach mniej naświetlonych, gdzie żelatyna w większym stopniu absorbuje wodę. Nasycenie i kontrast obrazu zależne są od sposobu uderzania pędzlem. Do świeżo pokrytego farbą obrazu można przyłożyć papier rysunkowy i uzyskać tzw. przetłok bromolejowy.

Guma

Technika chromianowa, w której ostateczny obraz zostaje utworzony przez pigment zawarty w emulsji, której spoiwem jest guma arabska. Technika opatentowana w roku 1855, ale rozpropagowana dopiero w latach dziewięćdziesiątych przez piktorialistów. Papier z emulsją złożoną z gumy arabskiej, pigmentu i soli chromu naświetla się stykowo pod negatywem. Wywołanie następuje pod strumieniem wody, która wymywa całkowicie lub częściowo nieutwardzone przez światło części emulsji. Możliwe jest uzyskiwanie obrazów wielobarwnych poprzez kilkakrotne pokrywanie papieru kolejną warstwą emulsji i

każdorzazowe wywoływanie, należy tylko zmieniać pigmenty i odpowiednio stopniować czasy naświetlania.

Heliograviura (fotograviura)

Jedna z metod fotomechanicznych wysoko ceniona przez piktorialistów, opatentowana w roku 1879. Na miedzianą płytkę, pokrytą sproszkowaną żywicą, nanoszono wywołaną emulsję chromianową, której powierzchnia była częściowo wypłukana poprzez wywołanie w wodzie. Płytkę trawiono w kwasie, który przenikał z różną prędkością w stronę metalu, zależnie od grubości emulsji w danym miejscu. Sproszkowana żywica działała jak drobny raster. Płytkę pokrywano następnie farbą drukarską i odbijano obrazy na papierze (można było uzyskać około 2 tysięcy sztuk z jednej matrycy).

Pigment

Technika opatentowana w roku 1864. Przygotowany papier z emulsją złożoną z żelatyny, pigmentu i soli chromu naświetla się stykowo i wywołuje w ciepłej wodzie, która wymywa nieutwardzone części emulsji. Niewypłukany pigment tworzy obraz. Problemem była konieczność przenoszenia emulsji na inne podłoże, aby wywołać ją od spodu, a później powtórne jej przeniesienie, aby uniknąć odwrócenia stron obrazu. Pierwszym stosowanym pigmentem był sproszkowany węgiel, stąd używano też nazwy *carbon*. Późniejszą wersją techniki pigmentowej była *carbro*, metoda wprowadzona w roku 1919, w której można było korzystać z powiększeń i otrzymywać obrazy wielobarwne.

Platynotypia

Technika opatentowana w roku 1873, wykorzystująca światłoczułość związków żelaza (roztworu chloroplatynianu potasu i szczawianu żelazowego). Papiery uczulone roztworem naświetlano stykowo, a po wywołaniu, samoistnym lub chemicznym, obraz tworzony był przez cząstki czystej platyny. Platynotypię charakteryzuje wyjątkowo szeroka i subtelna skala tonów oraz wielka trwałość. Ponieważ ta metoda nie dopuszczała żadnej manipulacji w procesie kopiowania, odróżniała się zdecydowanie od technik chromianowych i prowadziła w stronę fotografii „czystej”, która jako wyraz nowych programów artystycznych święciła triumfy w latach dwudziestych.

Przetłok

Metoda polega na tym, że papier pokryty żelatyną z dwuchromianem potasu lub amonu

naświetla się, potem wypłukuje się nieutwardzoną emulsję i suszy. Dalej zanurza się ten papier w ciepłej wodzie, gdzie żelatyna pęcznieje, przyjmując wodę bardziej w miejscach mniej naświetlonych. Powstaje w ten sposób relief, na który nanosi się farbę litograficzną. Farba jest przyjmowana w zależności od stopnia w jakim powierzchnia absorbowała wodę. Z takiego obrazu, utworzonego z farby olejnej, można zrobić odbitkę, przetłaczając go na zwykły papier. Tego rodzaju przetłaczanie można powtórzyć kilkakrotnie; można też tworzyć przetłoki wielobarwne, nakładając na siebie odbitki z kilku powiększeń wykonanych z tego samego negatywu, do których stosuje się różne stopnie naświetleń i które pokrywa się farbą o różnych kolorach.

Wtórnik

Metoda korygowania obrazu fotografii, opisana przez Jana Bułhaka w roku 1933, ale praktykowana też wcześniej. Wykonuje się powiększenie na cienkim papierze, gdzie obraz można korygować przy pomocy ołówka. To powiększenie kopiuje się stykowo na innym, podobnym papierze, co daje obraz negatywowo, który również można retuszować. Tak uzyskany papierowy negatyw ponownie kopiuje się stykowo, aby powstał ostateczny obraz.

Przypisy

WPROWADZENIE

¹ Władysław Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć: sztuka, piękno, forma, twórczość, odtwórczość, przeżycie estetyczne*, Warszawa 1976.

² Terminu takiego używa m.in. Paul Virillo, patrz: *Ślepe pole sztuki* (wywiad z P. Virillo w: „Magazyn sztuki”, Warszawa 1997, nr 3-4, ss. 103-115.

³ Marek Ostrowski, *Fotografia w epoce obrazowania* [w:] „Fotografia”, Warszawa 1989, nr 1, s. 25-26.

⁴ Arthur D. Danto, *The philosophical disenfranchisement of Art*, New York 1986.

⁵ Maria Poprzęcka, *Akademizm*, Warszawa 1977.

ROZDZIAŁ I

¹ Problemowi obecności fotografii w muzeach sztuki poświęcone było wydanie biuletynu „Obscura”, Warszawa 1988, nr 1 (artykuły: Douglas Crimp, *Na ruinach muzeum*, Adam Sobota, *Fotografia w muzeum sztuki*).

² Problem specjalizacji różnych dziedzin kultury po XVIII wieku porusza m.in. Jürgen Habermas w eseju *Modernizm □ niedopełniony model* [w:] „Odra”, Wrocław 1987, nr 7/8.

³ Władysław Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć ...* (roz. I: *Sztuka*), Warszawa 1976.

⁴ Jan Kurowicki, *Fotografia jako zjawisko estetyczne*, Toruń 1999, s. 49-52.

⁵ Don Ihde, *Technics and Praxis, 1979*. Omówienie [w:] M. Kostyszak, *Istota techniki □ głos Martina Heideggera*, Wrocław 1998.

⁶ Patrz: Maria Kostyszak, *Istota techniki □ głos Martina Heideggera*, Wrocław 1998.

⁷ Omówienie niżej przytaczanych stanowisk można znaleźć w Terrence Wright, *Fotografia □ teorie realizmu i konwencji* [w:] *Konteksty*, Warszawa 1997, nr 3/4, s. 24-32.

⁸ Tamże.

⁹ Pierre Francastel, *op. cit.*, s. 4.

¹⁰ Gottfried Semper, *Nauka, przemysł, sztuka* [w:] *Teoretycy, artyści i krytycy o sztuce*; Warszawa 1989, s. 495 - 500

¹¹ Nikolaus Pevsner, *Pionierzy współczesności*, Warszawa 1978 (roz. II: *Od roku 1851 do Morrisa i ruchu Arts and Crafts*).

¹² Lewis Mumford, *Technika a cywilizacja*, Warszawa 1966.

¹³ Tamże, s. 247-259.

¹⁴ N. Pevsner, *op. cit.*, s. 11.

¹⁵ Jan Kurowicki, *Kultura jako źródło piękna*, Warszawa 1997, s. 38-40.

¹⁶ Aaron Scharf, *Art and photography*, London 1973, s. 95-100.

¹⁷ Robin Spencer, *The Aesthetic Movement*, London 1972.

¹⁸ William Morris: *Sztuka i socjalizm*, (1884) [w:] E. Grabska: *Moderniści o sztuce*, Warszawa 1971, s. 67-74.

¹⁹ N. Pevsner, *op. cit.*

²⁰ Podaję za: Naomi Rosenblum, *World History of Photography*, New York 1984, s. 193-194.

²¹ Patrz: J. Werner, *Technika i technologia sztuk graficznych*, Kraków 1972; S. Kotaniec, *Szlachetne techniki w fotografii*, Warszawa 1930.

²² Np. paryski optyk i wydawca N.P. Lerebours wysyłał fotografów w różne strony świata i w latach 1840-1842 wydał 144 ilustracje techniką akwatinty na podstawie dagerotypów.

- ²³ Peter Pollack, *The Picture History of Photography*, New York 1958.
- ²⁴ Aaron Scharf, *Art and Photography*, London 1973, s. 25.
- ²⁵ Tamże, s. 37.
- ²⁶ Douglas Davies, wstęp do albumu *Photography as Fine Art*, Tokio 1983.
- ²⁷ *Printed Light*, Scottish National Portrait Gallery, Edinburgh 1986, s. 24.
- ²⁸ Ian Jeffrey, *Photography □ a concise history*, London 1981. s. 20.
- ²⁹ Tamże, s. 24.
- ³⁰ Podstawowe publikacje na temat Hermanna Kronego to:
- *Hermann Krone □ Photographische Urmethoden*, Leipzig 1985;
 - *Hermann Krone □ Historisches Lehrmuseum für Photographie*, Dresden 1998;
 - *Photographie und Aparatur □ Der Photopionier Hermann Krone*. Marburg 1998;
 - Wanda Mossakowska: *Dagerotypy Hermanna Kronego* [w:] „Fotografia”, Warszawa 1984, nr 3, s. 31-33.
- ³¹ Patrz: Janina Gajda, *Platońska droga do idei*, Wrocław 1993 (roz. IV).
- ³² Arystoteles, *Poetyka*, Ossolineum 1989, s. 93-94.
- ³³ Patrz: Henryk Podbielski, wstęp do *Poetyki Arystotelesa*, Ossolineum 1989.
- ³⁴ Janina Gajda, *op. cit.*, Wrocław 1993, s. 109-110.
- ³⁵ Patrz: Otto von Simson, *Katedra gotycka*, Warszawa 1989, (r. I: *Miara i światło*).
- ³⁶ Taką tradycję reprezentował m.in. Piero della Francesca i jego uczeń Luca Paccioli □ patrz jego tekst *Boska proporcja* [w:] *Teoretycy, pisarze i artyści o sztuce 1500-1600*, Warszawa 1985.
- ³⁷ Pierre Francastel, *Twórczość malarska a społeczeństwo*, Warszawa 1973.
- ³⁸ Ernst Gombrich, *O sztuce*, Warszawa 1997, s. 291-303.
- ³⁹ Joseph Addison, *O rozkoszach wyobraźni* [w:] *Teoretycy, artyści i krytycy o sztuce*, Warszawa 1989, s. 33-41.
- ⁴⁰ Giovanni P. Bellori, *Idea malarza, rzeźbiarza i architekta wybrana z piękna natury, (lecz) przewyższająca naturę*, (1664), w: „Teoretycy, historiografowie i artyści o sztuce, 1600 - 1700” (w opracowaniu J. Białostockiego), Warszawa 1994, s. 225.
- ⁴¹ Joshua Reynolds, *Rozprawa trzecia (O sztuce)* [w:] *Teoretycy, artyści i krytycy o sztuce*, Warszawa 1989, s. 49-59.
- ⁴² Johann Wolfgang Goethe, *Proste naśladowanie, maniera, styl* [w:] *Teoretycy, artyści i krytycy o sztuce*, Warszawa 1989, s. 201-205
- ⁴³ Philipp Otto Runge, *Do Daniela* [w:] *Teoretycy, artyści i krytycy o sztuce*, Warszawa 1989, s. 300-307.

⁴⁴ Charles Baudelaire, *O sztuce □ szkice krytyczne*, Wrocław 1961, s. 89-91.

⁴⁵ Charles Baudelaire, *Malarz życia nowoczesnego*, Wydawnictwo „Słowo, Obraz, Terytoria”, Gdańsk 1998.

⁴⁶ Frederick R. Karl, *Modern and modernism*, New York 1985, s. 53.

⁴⁷ Eugene Delacroix, *Dzienniki*, Wrocław 1968.

⁴⁸ A. Scharf, *op. cit.*, s. 141.

⁴⁹ Linda Nochlin, *Realizm*, Warszawa 1974, s. 108.

⁵⁰ Tamże, s. 67.

⁵¹ Tamże.

⁵² Tamże, s. 51.

⁵³ Tamże, s. 54.

⁵⁴ *Photography Speaks II*, Chrysler Museum of Art, Norfolk 1993, s. 26.

⁵⁵ Wypowiedź cytowana [w:] Aaron Scharf, *Art and Photography*, London 1973, s. 250

⁵⁶ Heinrich Wölfflin, *Podstawowe pojęcia historii sztuki*, Wrocław 1962, s. 286.

⁵⁷ Arnold Hauser, *Filozofia historii sztuki*, Warszawa 1970.

⁵⁸ Tamże, s. 54.

⁵⁹ Zbigniew Dłubak, *Poddawać w wątpliwość*, „Odra”, Wrocław 1977, nr 6.

⁶⁰ Patrz: Album do wystawy *Krzysztof Pruszkowski: Fotologia*, Muzeum Narodowe w Warszawie i Wrocławiu 1993.

⁶¹ „Decydujący moment” jest określeniem najbardziej znanym jako tytuł albumu Henri Cartier-Bressona z 1952 roku, ale pojęcie to w różnych sformułowaniach pojawiała się też wcześniej, np. jako „właściwy moment” André Kertésza i obecne było w całej historii fotografii.

ROZDZIAŁ II

¹ Na temat „fotografii robotniczej” patrz m.in.: „Fotografia”, Warszawa 1982, nr 2; „Fotografia”, Warszawa 1987, nr 3 (w Polsce); „Fotografia”, Warszawa 1983, nr 1 (Foto-liga w USA); „Obscura”, Warszawa 1983, nr 8 (Wielka Brytania).

² Elvire Perego w eseju *Intymne chwile i tajemne ogrody - artysta jako fotoamator* ([w:] *A New History of Photography*, Kolonia 1998, s. 337) stwierdza m.in.: „Chociaż fotografia ma związki z wieloma innymi sposobami dokumentowania, właściwymi dla nauki i sztuk wizualnych, to jej odnoszenie się do związków miłosnych, intryg rodzinnych, radości wieku dziecięcego, przenikliwej świadomości upływu czasu, pamięci o miejscach sprawia, że

fotografia jest niezbędna dla zrozumienia tego, jak jednostki wzajemnie odnoszą się do siebie. Fotografia wyraża życie społeczne, w którym „ognisko domowe” (w dosłownym i przenośnym sensie) tworzy promieniujące centrum...”.

³ Janina Mierzecka, *Cale życie z fotografią*, Kraków 1981, s. 53.

⁴ Elvire Perego, *op. cit.*, s. 335.

⁵ Jerzy Koziński, *Fotografia krakowska w latach 1840-1914. Zarys historii.*, Kraków 1978.

⁶ Jack Stasiak, *The actual boot*, Bradford 1986.

⁷ Janina Mierzecka, *op. cit.*

⁸ Stanisław Lachowski, *Dwunastolecie Klubu Miłośników Sztuki Fotograficznej we Lwowie* [w:] „Wiadomości fotograficzne”, Lwów 1903, z. 10/11, s. 172-3.

⁹ Na temat działalności Klubu Miłośników Sztuki Fotograficznej we Lwowie, przemianowanego w roku 1903 na Lwowskie Towarzystwo Fotograficzne, patrz m.in.: Janina Mierzecka, *op. cit.*; Adam Sobota: *Fotografia we Lwowie do roku 1939*, Muzeum Narodowe we Wrocławiu 1991.

¹⁰ „Przegląd Fotograficzny”, Lwów 1895, nr 2.

¹¹ F. Koneczny, *Powszechna Wystawa Krajowa we Lwowie w 1894 roku* (rozdział: *Pawilon Oświaty i Literatury*), Kraków 1896.

¹² Informacja w „Kronice Fotograficznej”, Lwów 1898.

¹³ Jerzy Płazewski, *Spojrzenie w przeszłość polskiej fotografii*, Warszawa 1982, s. 181.

¹⁴ Patrz: Adam Sobota, *Fotograficzne karty pocztowe*, [w:] materiały sesji „Aksjosemiotyka karty pocztowej”, Uniwersytet Wrocławski 2000 (w druku).

¹⁵ Stanisław Sheybal, *Wspomnienia 1891-1970*, Kraków 1984, s. 41.

¹⁶ Janina Mierzecka, *op. cit.*, s. 9.

¹⁷ Jak wyżej, s. 12 i 35.

¹⁸ Dla pełnej informacji biograficznej o Edmundzie Osterloffie patrz: Adam Sobota, *Edmund Osterloff* [w] „Fotografia”, Warszawa 1981, nr 1; tenże, *Edmund Osterloff □ Fotografie*, Muzeum Narodowe we Wrocławiu 1980.

¹⁹ Stanisław Schonfeld, *Edmund Osterloff. Dane biograficzne* [w:] „Fotograf Polski”, Warszawa 1929, z. 11, s. 253-4.

²⁰ Stephan Oettermann, *Das Panorama. Die Geschichte eines Massenmediums*, Frankfurt n/Menem 1980.

²¹ Patrz: artykuły Grzegorza Niewiadomego omawiające głównie żeglarskie wyczyny Jana Fischera [w:] „Głos Wybrzeża” z 18 maja 1985 r. i „Przekrój” z 9 czerwca 1985 r.

ROZDZIAŁ III

¹ Aaron Scharf, *Art and Photography*, 1973, s. 25

² *Photography Speaks II*, *op. cit.*, s. 26

³ Tamże, s. 10

⁴ H. Robinson wydał jeszcze później takie pozycje, jak: *Tworzenie obrazów za pomocą fotografii* i *Fotografia artystyczna*. Dla poznania działalności H. Robinsona patrz: „Fotografia”, Warszawa 1986, nr 4 oraz „Obscura”, Warszawa 1982, nr 7.

⁵ Ignacy Płażewski, *Spojrzenie w przeszłość polskiej fotografii*, Warszawa 1982, s. 91-02.

⁶ A.Scharf, *op. cit.*, s.106-113

Dyskusja nad fotografią jako sztuką miała jeszcze w latach sześćdziesiątych kilka epizodów. W roku 1862 Adolphe Disderi opublikował *L' Art della Photographie*, dowodząc, że w zakresie środków wyrazu, za wyjątkiem koloru, fotograf nie ustępuje malarzowi. Disderi, który był sprawcą mody na *carte de visite*, dzięki opatentowaniu w 1854 r. kamery z wieloma obiektywami, w tym samym czasie skonstruował aparat projekcyjny do rzutowania fotografii na płótno, aby można je było łatwiej odmalowywać. W innej wydanej w 1862 r. książce, *La Photographie*, Mayer i Pierson dowodzili m.in., że w fotografiach można wysledzić taką samą różnorodność stylów, jak u dawnych mistrzów malarstwa. W roku 1864 działający w Paryżu polski fotograf Aleksander Ken opublikował w języku francuskim swoje *Rozważania historyczne, artystyczne i naukowe o fotografii*, dołączając do grona obrońców wysokiego statusu fotografii.

⁷ A. Scharf, *op. cit.*, s. 94-95.

⁸ I. Jeffrey, *op. cit.*, s. 41-43.

⁹ Peter Turner, *A Victorian Radical Photographer: Peter Henry Emerson*, [w:] „Studio International”, 1974, nr 1, s. 18-21.

¹⁰ A.Scharf, *op. cit.*, s. 224-226.

¹¹ Jean Moréas, *Symbolizm* [w:] *Moderniści o sztuce*, pod red. E. Grabskiej, Warszawa 1971, s. 254-257.

¹² Stéphane Mallarmé, *Z przedślowia do 'Traité du Verbe' René Ghila* [w:] *Moderniści o sztuce*, pod red. E. Grabskiej, Warszawa 1971, s. 251.

¹³ Frederick R. Karl, *Modern and modernism*, New York 1985, s. 199.

¹⁴ James McNeil Whistler, *Ten o' clock* [w:] *Moderniści o sztuce*, pod red. E. Grabskiej, Warszawa 1971, s. 78-86.

¹⁵ Stefan Wojnecki, *Fotografia jako komunikat* (1982) [w:] Biuletyn ZPAF, Warszawa 1984, nr 91.

¹⁶ Zagadnienie piktorializmu najszerszej w literaturze polskiej omówione zostało w biuletynie „Obscura”, Warszawa, 1983, nr 3 i 4. Tekst Roberta de la Sizeranne po raz pierwszy w języku polskim ukazał się [w:] *Podstawy kultury artystycznej*, Lwów 1907.

¹⁷ Robert de la Sizeranne, *Czy fotografia jest sztuką* [w:] „Obscura”, 1983, nr 4, s. 15.

¹⁸ Maria Poprzęcka, *Akademizm*, Warszawa 1977.

¹⁹ Robert Demachy, wybór tekstów [w:] „Camera”, Lucerna 1974, nr 12.

²⁰ Adam Sobota, *Alfred Stieglitz w oczach Dorothy Norman*, [w:] „Obscura”, Warszawa 1982, nr 6.

²¹ Stanisław Witkiewicz, *Jeszcze o krytyce* [w:] „Sztuka i krytyka u nas”, Lwów 1899, s. 161-164.

²² Ian Jeffrey, *Photography - a concise history*, London 1981.

²³ Patrz: Nikolaus Pevsner, *op. cit.*

²⁴ Pierre Francastel, *op. cit.*, s. 61.

²⁵ Gilliam Naylor, *Bauhaus*, Warszawa 1977.

²⁶ Na temat nauczania fotografii w Bauhausie patrz m.in.: tekst W. Herzogenrath’a w „Bauhausfotografie”, IFA Stuttgart, 1983.

²⁷ László Moholy-Nagy, *Konstrukttywizm i proletariat* (1922) [w:] „Obscura”, Warszawa 1985, nr 1/2, s. 23. Tamże inne teksty L. Moholy-Nagy’a.

²⁸ László Moholy-Nagy, wstęp do: *Malerei, Fotografie, Film* (1925) [w:] „Obscura”, Warszawa 1985, nr 1/2, s. 24.

²⁹ Podaję za: Hans Richter, *Dada □ Kunst und Antikunst* [w:] *Fotomontaże 1924-1934*, Galeria Współczesna, Warszawa 1970.

³⁰ Floris Neusüss, *Raoul Hausmann □ Fotoarbeiten* [w:] *Raoul Hausmann*, Goethe Institut, 1993, s. 5-8.

³¹ Raoul Hausmann, *Die Moderne Fotografie als geistiger Prozeß* [w:] *Raoul Hausmann*, *op. cit.*, s. 24-25.

³² Tamże.

³³ Walter Benjamin, *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej* [w:] *Twórca jako wytwórca*, Poznań 1965.

³⁴ Aleksander Kumor, *Fotografia jako odtwarzanie rzeczywistości □ Waltera Benjamina teoria fotografii* [w:] „Fotografia”, Warszawa 1969, nr 1 i 2.

³⁵ Herbert Molderings, *Drugie odkrycie fotografii* [w:] „Obscura”, Warszawa 1983, nr 6, s. 6-29.

³⁶ Lewis Mumford, *Technika a cywilizacja*, Warszawa 1966, (roz. VII.4: *Fotografia jako*

środek i jako symbol, s. 292-298).

³⁷ M.C. de Senteul, *Gramatyka sztuki fotograficznej czyli o potrzebie jego kodyfikacji*, [w:] „Przegląd Fotograficzny”, Wilno, od nr 9/1936 do nr 3/1938.

³⁸ M.C. de Senteul, *op. cit.*, nr 2/1938, s. 21.

³⁹ M.C. de Senteul, *op. cit.*, nr 8/1937, s. 139.

⁴⁰ Jan Neuman, *Moja technika gumowa* [w:] „Przegląd Fotograficzny”, Wilno 1938, nr 1, 3 i 4.

⁴¹ Antoni Wieczorek, *Skończmy raz z tą szlachetnością* [w:] „Przegląd Fotograficzny”, Wilno 1937, nr 8, s. 143 - 145.

⁴² Obszerne omówienie sylwetki H. Mikolascha można znaleźć [w:] A. Żakowicz, *Henryk Mikolasch □ fotograf i dydaktyk*, Wrocław 1998; J. Mierzecka: *op. cit.*; A. Sobota: *Fotografia we Lwowie...*, *op. cit.*

⁴³ Dla poznania poglądów Jana Bułhaka patrz m.in.: Jan Bułhak, *Fotografika*, Warszawa 1931; Jan Bułhak, *Fotografia ojczysta*, Wrocław, 1951; Lech Grabowski, *Jan Bułhak*, Warszawa 1961.

⁴⁴ Jan Bułhak, *Fotografika*, *op. cit.*, s. 9

⁴⁵ Tamże, s. 13.

⁴⁶ Tamże, s. 56.

⁴⁷ Jan Bułhak, *Ludzie i książki* [w:] „Almanach fotografii wileńskiej”, Wilno, 1931, s. 26-31.

⁴⁸ Patrz: Jan Bułhak, *Jak poznałem Ruszczyca* [w:] *Ferdynand Ruszczyk □ życie i dzieło*, Wilno 1939.

⁴⁹ Jan Bułhak, *Narodowość w fotografice* [w:] „Almanach fotografii wileńskiej”, Wilno 1931.

⁵⁰ Na temat Franciszka Groera patrz: „Fotografia”, Warszawa, nr 2/1954 i 1/1971.

⁵¹ Na temat Witolda Romera patrz m.in.: „Fotografia”, nr 12/1957 (numer poświęcony W. Romerowi); *Witold Romer 1900-1967*, (katalog wystawy w opracowaniu A. Soboty), Muzeum Narodowe we Wrocławiu, 1983; *Profesor Witold Romer 1900-1967 □ działalność naukowa i artystyczna*, Politechnika Wrocławska, 1998.

⁵² Na temat izohelii patrz m.in.: W. Romer, *Izohelia* [w:] „Fotografia”, Warszawa, 1967, nr 7, s. 148-151.

⁵³ Na temat Władysława Bednarczuka patrz m.in.: Janina Mierzecka, *op. cit.*; Adam Sobota: *Fotografia we Lwowie...*, *op. cit.*

⁵⁴ Na temat Edwarda Hartwiga patrz m.in.: Adam Sobota: *Edward Hartwig □*

zachłanność obrazów [w:] „Nowe Książki”, Warszawa 1999, nr 12; Edward Hartwig, katalog wystawy w Muzeum Historii Fotografii w Krakowie, 1995; M. Kitowska, *Foto-Hartwig* [w:] „Więź”, 1993, nr 6.

ROZDZIAŁ IV

¹ Krystyna Łyczywek, *Jubileuszowy kongres FIAP* [w:] „Foto-Zeszyty”, Poznań 2000, nr 1/2, s. 7-9.

² Omówienia Fotoklubu Polskiego m.in. w: *Almanach fotografii wileńskiej*, Wilno 1931, s. 62-65; Jerzy Piwowarski, *Fotoklub Polski (1929-1939)* [w:] Materiały sesji naukowo-technicznej IX Międzynarodowych Targów Fotografii i Obrazu, Międzyzdroje 2000, Wydawnictwo Politechniki Wrocławskiej 2000.

³ Na temat powstania ZPAF patrz m.in.: Adam Johann, *Takie były początki* [w:] „Fotografia”, Warszawa 1987, nr 1, s. 1-5; wywiad z Edwardem Czaplińskim [w:] „Fotografia”, Warszawa 1987, nr 2, s. 1-4.

⁴ Na temat znaczenia terminu „neoawangarda” i jego relacji wobec wczesnej awangardy patrz: Stefan Morawski, *Awangarda artystyczna* [w:] *Na zakręcie. Od sztuki do po-sztuki*, Kraków 1985.

⁵ Juliusz Garzdecki, *Dylematy Federacji* [w:] „Foto”, Warszawa 1977, nr 3, s. 67-68.

⁶ Melania Kierczyńska, *O realizmie socjalistycznym (1950)* [w:] *O literaturze polskiej, Materiały cz. III*, Warszawa 1982, s. 53-59.

⁷ Tadeusz Lubosiewicz, *Nasze ilustracje* [w:] „Świat fotografii”, Poznań 1949, nr 12, s. 11-13.

⁸ Zbigniew Pękosławski, *Drogi i możliwości rozwoju fotografii w Polsce Ludowej* [w:] „Świat fotografii”, Poznań 1950, nr 14, s. 2-5.

⁹ Adam Johann, *O oportunizmie i lewactwie w fotografii polskiej* [w:] „Świat fotografii”, Poznań 1950, nr 18, s. 1-3.

¹⁰ Eugeniusz Szmitgal, *Materialistyczne kryteria w fotografice* [w:] „Świat fotografii”, Poznań 1952, nr 28, s. 7-10.

¹¹ Leonard Sempoliński, *Kamera i kierunki w sztuce polskiej i wskazania na dziś* [w:] „Świat fotografii”, Poznań 1949, nr 12, s. 6-10.

¹² Zbigniew Dłubak, *Uwagi o sytuacji w fotografice polskiej* [w:] „Fotografia”, Warszawa 1953, nr 1.

¹³ Jan Sunderland, *Wystawa Nowoczesnej Fotografiki Polskiej w Klubie Młodych*

Artystów i Naukowców [w:] „Świat fotografii”, Poznań 1949, nr 11, s. 27-28.

¹⁴ Patrz dokumentacja tej wystawy [w:] *I Wystawa Sztuki Nowoczesnej pięćdziesiąt lat później* (Fundacja Nowosielskich, Kraków 1998) oraz *Nowocześni a socrealizm* (Fundacja Nowosielskich, Kraków 2000).

¹⁵ Zbigniew Dłubak, *Uwagi o sztuce nowoczesnej* (1948) [w:] *Zbigniew Dłubak: Wybrane teksty o sztuce 1948-1977*, Galeria Remont, Warszawa 1977, s. 13-18.

¹⁶ Jan Bułhak, *Fotografia ojczysta*, op. cit., s. 47.

¹⁷ Szczegółowe omówienie twórczości Zofii Rydet można znaleźć w albumie *Zofia Rydet* □ *Fotografie*, Muzeum Sztuki, Łódź 1999 (teksty: U. Czartoryskiej, K. Jureckiego, J. Lewczyńskiego, A. Soboty).

¹⁸ Paweł Pierściński, *Polska fotografia krajobrazowa 1944 - 1984*, katalog wystawy, Kielce 1985.

¹⁹ Patrz tekst Andrzeja Saja w katalogu wystawy *Blżej fotografii* (BWA Jelenia Góra, 1996), a także: Andrzej Saj, *W kręgu twórczości fotogenicznej* [w:] „Format”, Wrocław 1992, nr 8/9.

²⁰ Zdzisław Beksiński, *Kryzys w fotografice i perspektywy jego przewycięzenia*, w: „Fotografia”, Warszawa 1958, nr. 10.

²¹ Krzyszto Jurecki uważa, że porzucenie przez Beksińskiego fotografii było jednym z pierwszych przykładów przejścia w sztuce na pozycje postmodernizmu, patrz: tekst K. Jureckiego w katalogu „Zdzisław Beksiński - od awangardy do postmodernizmu”, Muzeum Okręgowe w Kutnie, 1993.

²² Omówienia twórczości Zbigniewa Dłubaka można znaleźć w katalogach jego wystaw, m.in.: „Zbigniew Dłubak - Desymbolizacje”, Muzeum Sztuki w Łodzi, 1978; „Zbigniew Dłubak: prace z lat 1945 - 1980”, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, 1981; „Zbigniew Dłubak: prace z lat 1965 - 1991”, CSW Warszawa, 1992; „Zbigniew Dłubak: Przeciw stereotypom”, MCK Kraków, 1993.

²³ Zbigniew Dłubak, *Sztuka poza światem znaczeń*, (1976), referat wysłany na konferencję sztuki kontekstualnej w CEAC Toronto, 1976; w: „Zbigniew Dłubak - wybrane teksty o sztuce”, Galeria Remont, Warszawa 1977.

²⁴ Patrz: katalog wystawy „Zbigniew Dłubak: fotografie 1947-1950”, Muzeum Sztuki w Łodzi, 1999. We wstępie do katalogu Lech Lechowicz stwierdza, że głoszone przy okazji I Wystawy Sztuki Nowoczesnej przekonanie o łączności nauki i sztuki, oraz aranżacja powiększeń fotograficznych ukazujących makro i mikroświaty, były obliczone na uspokojenie władz politycznych. W istocie artyści ówczesnie nie podzielali już

rewolucyjnych poglądów wcześniejszej awangardy co do walki o totalny postęp społeczny, ale chcieli dokonywać eksperymentów na obszarze samej sztuki.

²⁵ Zbigniew Dłubak, *Fotografia □ czynnik wyobraźni* [w:] „Fotografia”, Warszawa 1970, nr 10, s. 219-222.

²⁶ Patrz: Adam Sobota, *Galeria Permafo* [w:] *Fotografia we Wrocławiu 1945-1997*, Wrocław 1997, s. 48-51.

²⁷ Zbigniew Dłubak, *Uwagi o sztuce i fotografii*, „Odra”, 1977, nr.6.

²⁸ Leszek Brogowski, *Od konstrukcji do dekonstrukcji*, w: „Zbigniew Dłubak: Przeciwnostereotypom”, MCK Kraków, 1993, katalog wystawy.

²⁹ Omówienie tych tematów można znaleźć w: A.Sobota, *O sztuce Zbigniewa Staniewskiego*, „Format”, Wrocław 1995, nr 1-2, s. 74-75; A.Sobota, *Grupa Podwórko*, „Fotografia we Wrocławiu 1945 - 1997”, Wrocław 1997, s. 21-22.

³⁰ Zbigniew Staniewski, *Filozofia a fotografia*, publikacja Wrocławskiej Galerii Fotografii, Wrocław 1975.

³¹ Zbigniew Staniewski, *Fotografia kompleksowa*, tekst w katalogu wystawy indywidualnej artysty, galeria „gn”, Gdańsk 1981.

³² Omówienie tego typu prac, Robakowskiego oraz innych artystów patrz m.in.: Urszula Czartoryska, *Czego fotografowie poszukują* [w:] „Fotografia”, Warszawa 1971, nr 6, s. 123-138.

³³ Przykładowo patrz: artykuł Alfreda Ligockiego, *Podróż do kresu fotografii artystycznej* [w:] „Fotografia”, Warszawa 1971, nr 7, s. 147-155.

³⁴ *Józef Robakowski □ Vital Video*, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Poznań 1993, s. 30-33.

³⁵ Omówienie tej dyskusji patrz: Adam Sobota, *Pseudo-70* [w:] „Obieg”, Warszawa 1993, nr 1/2, s. 20-23.

³⁶ Józef Robakowski, *Stan świadomości*, Galeria Sztuki, Łódź 1977.

³⁷ Józef Robakowski, *Kino własne* (1981) [w:] *Józef Robakowski □ Vital Video*, op. cit.

³⁸ Tamże, s. 40.

³⁹ Określenia „telemedialny” lub „telematyczny” zostały zaproponowane jako odnoszące się do sztuki opartej w sposób istotny na przekazie elektronicznym (m.in. przez Roya Ascotta, patrz: „Magazyn sztuki” 1995, nr 1).

⁴⁰ Koncepcję energii u J. Robakowskiego omówił Ryszard Kluszczyński, *Obrazy na wolności □ studia z historii sztuk medialnych w Polsce*, Warszawa 1999, s. 69-84.

⁴¹ Józef Robakowski, *Moje foto-masochizmy*, w: J. Robakowski, „Sztuka poszukiwania decyzji, dekada 1980 - 1990, wybór tekstów”, *Moje Archiwum*, Koszalin 1990, s. 100.

⁴² Jerzy Busza, *Stefan Wojnecki* [w:] „Fotografia”, Warszawa 1983, nr 1.

⁴³ Tamże, s. 8.

⁴⁴ Stefan Wojnecki, *Obraz impulsograficzny □ nadrzędne pojęcie obrazu fotograficznego i wzrokowego* [w:] *Materiały XI Konfrontacji Fotograficznych*, Górzów Wielkopolski 1980.

⁴⁵ Stefan Wojnecki, *Fotografia prawdą zmysłów* [w:] *Materiały sympozjum „Samoświadomość fotografii”*, Biała Podlaska 1981.

⁴⁶ Stefan Wojnecki, *Problem odrębności fotografii* [w:] *Biuletyn ZPAF*, Warszawa 1983, nr 88.

⁴⁷ Stefan Wojnecki, *Techno-art*, ulotka załączona do katalogu „Krań fotografii”, Galeria Miejska „Arsenał”, Poznań, 1995.

⁴⁸ Stefan Wojnecki, *Moja refleksja nad sytuacją w sztuce* [w:] „Obscura”, Warszawa 1983, nr 9.

⁴⁹ Zbigniew Dłubak, *Fotografia □ czynnik wyobraźni* [w:] „Fotografia”, Warszawa 1970, nr 10, s. 220.

⁵⁰ Stefan Wojnecki, *Fotografia a świadomość funkcjonalna* [w:] „Obscura”, Warszawa 1983, nr 9.

⁵¹ Stefan Wojnecki, *Pytanie o sensowność idei artystycznych w fotografii* [w:] *Materiały II Fotokonferencji Wschód-Zachód*, Wrocław 1991.

⁵² Twórczość Stefana Wojneckiego została wyczerpująco omówiona w albumie towarzyszącym jego wystawie indywidualnej *Stefan Wojnecki: Pęknięcia □ ku symulacji*, Galeria Miejska „Arsenał”, Poznań 1999 (artykuły M. Michałowskiej, S. Magali i A. Soboty).

⁵³ Wstęp Zbigniewa Dłubaka do katalogu jego wystawy indywidualnej w roku 1977 [w:] *Zbigniew Dłubak: Wybrane teksty o sztuce 1948-1977*, Galeria Remont, Warszawa 1977.

⁵⁴ Stefan Wojnecki, *Fotografia pojmowana jako cząstkowy, mentalny model rzeczywistości* [w:] „Foto-Zeszyty”, Poznań 1996, nr 2, s.9-12.

⁵⁵ Vilém Flusser, *Europäische Kunst* [w:] „European Photography”, Göttingen 1992, nr 2, s. 22-23.

⁵⁶ Vilém Flusser, *High-tech Statt Heimarbeit* [w:] „European Photography”, Göttingen 1992, nr 2, s. 26-27.

⁵⁷ Analizy ewolucji poglądów Marshalla McLuhana dokonał m.in. Jonathan Miller w: *Spór z McLuhanem*, Warszawa 1974.

⁵⁸ Jean Baudrillard, *The Ecstasy of Communication* [w:] „Postmodern Culture”, London 1985, s. 126-134.

⁵⁹ Pierre Levy, *Drugi potop* [w:] „Magazyn sztuki”, Warszawa 1997, nr 1/2, s. 126-134.

⁶⁰ Roy Ascott, *Od wyglądu do zjawiskowości □ komunikacja i kultura w cyberprzestrzeni* (1993) [w:] „Magazyn sztuki”, Warszawa 1995, nr 1.

⁶¹ Roy Ascott, wypowiedź na sympozjum WRO 2001 we Wrocławiu.

⁶² Pierre Levy, *op. cit.*, s. 48-49.

⁶³ Rachel Armstrong, *Wiwisekcja maszyny kartezjańskiej* [w:] „Magazyn sztuki” Warszawa 1997, nr 1/2, s. 38-43.

⁶⁴ Jaron Lanier, wypowiedź na sympozjum WRO 2000, fragment opublikowany w katalogu WRO 2001, Wrocław.

⁶⁵ Piotr Sitarski, *Rzecz wirtualna czyli niespełnione marzenia o sztuce totalnej*, w: „Magazyn Sztuki”, Warszawa 1997, nr 1-2, s. 175 - 180.

Literatura wykorzystana

- Album fotografów polskich*, pod red. H. Mikolascha, Lwów 1905.
- Almanach fotografii polskiej*, Wilno 1934.
- Almanach fotografii polskiej*, Wilno 1937.
- Almanach fotografii polskiej*, Warszawa 1959.
- Almanach fotografii wileńskiej*, Wilno 1931.
- American Photography 1890-1965*, Museum of Modern Art, New York 1995.
- A New History of Photography*, pod red. Frizot M., Kolonia 1998.
- Addison J., *O rozkoszach wyobraźni [w:] Teoretycy, artyści i krytycy o sztuce*, pod red. E.Grabskiej i M. Poprzęckiej, Warszawa 1989.
- Architecture transformed - a history of the photography of buildings from 1839 to the present*, New York 1987.
- Armstrong R., *Wiwisekcja maszyny kartezjańskiej [w:] „Magazyn sztuki”*, Warszawa 1997, nr 1/2.
- Arystoteles, *Poetyka*, Wrocław 1989.
- Ascott R., *Od wyglądu do zjawiskowości □ komunikacja i kultura w cyberprzestrzeni [w:] „Magazyn sztuki”*, Warszawa 1995, nr 1.
- Barthes R., *Światło obrazu □ uwagi o fotografii*, Warszawa 1996.
- Bartel K., *Perspektywa malarska*, Warszawa 1958.
- Baudelaire Ch., *O sztuce □ szkice krytyczne*, Warszawa 1961.
- Baudelaire Ch., *Malarz życia nowoczesnego*, Gdańsk 1998.

- Baudrillard J., *The Ecstasy of Communication* [w:] *The Postmodern Culture*, London 1985.
- Benjamin W., *Twórca jako wytwórca*, Poznań 1965.
- Bliżej fotografii*, BWA Jelenia Góra, 1996.
- Boehm G., *Obraz i czas* [w:] „Res facta”, nr 9, Kraków 1982.
- Bułhak J., *Ludzie i książki* [w:] *Almanach fotografii wileńskiej*, Wilno 1931.
- Bułhak J., *Narodowość w fotografice* [w:] *Almanach fotografii wileńskiej*, Wilno 1931.
- Bułhak J., *Fotografika*, Warszawa 1931.
- Bułhak J., *Estetyka światła*, Warszawa 1936.
- Bułhak J., *Jak poznałem Ruszczyca* [w:] *Ferdynand Ruszczyk □ życie i dzieło*, Wilno 1939.
- Bułhak J., *Fotografia ojczysta*, Wrocław 1951.
- Busza J., *Wobec fotografii*, Warszawa 1983.
- Busza J., *Stefan Wojnecki* [w:] „Fotografia”, Warszawa 1983, nr 1.
- Child-Bayley R., *Fotografia piktorialna* [w:] „Obscura”, Warszawa 1983, nr 3.
- Coke van D., *The painter and the photography from Delacroix to Warhol*, Albuquerque 1972.
- Crimp D., *Na ruinach muzeum* [w:] „Obscura”, Warszawa 1988, nr 1.
- Czartoryska U., *Przygody plastyczne fotografii*, Warszawa 1965.
- Czartoryska U., *Czego fotografowie poszukują* [w:] „Fotografia”, Warszawa 1971, nr 6.
- Czartoryska U., *Fotografia polska 1912-1948*, Muzeum Narodowe w Poznaniu 1998.
- Danto A., *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, New York, 1986.
- Davies D., *Photography as Fine Art*, Tokio 1983.
- Delacroix E., *Dzienniki*, Wrocław 1968.
- Demachy R., *Wybór pism* [w:] „Camera”, Lucerna 1974, nr 12.
- Dłubak Z., *Uwagi o sytuacji w fotografice polskiej* [w:] „Fotografia”, Warszawa 1953, nr 1.
- Dłubak Z., *Fotografia - czynnik wyobraźni*, [w:] „Fotografia”, Warszawa 1970, nr 10.
- Dłubak Z., *Poddawać w wątpliwość* [w:] „Odra”, Wrocław 1977, nr 6.
- Dłubak Z., *Wybrane teksty o sztuce 1948-1977*, Galeria Remont, Warszawa 1977.
- Flusser V., *Europäische Kunst oraz Hight Tech Statt Heimarbeit* [w:] „European photography”, Göttingen 1992, nr 2.
- Fotologia: Egipt, światło i fotosynteza. Pruszkowski*, Muzeum Narodowe w Warszawie 1993.
- Fotografia: realność medium*, ASP Poznań 1988.
- Francastel P., *Sztuka a technika w XIX i XX wieku*, Warszawa 1966.
- Francastel P., *Twórczość malarska a społeczeństwo*, Warszawa 1973.
- Gajda J., *Platońska droga do idei*, Wrocław 1993.
- Garztecki J., *Dylematy federacji* [w:] „Foto”, Warszawa 1977, nr 3.

- German Photography 1870 - 1970*, Bonn 1997.
- Goethe J., *Proste naśladowanie, maniera styl* [w:] *Teoretycy, artyści i krytycy o sztuce*, Warszawa 1989.
- Gombrich E., *O sztuce*, Warszawa 1997.
- Grabowski L., *Jan Bulhak*, Warszawa 1961.
- Grabowski L., *Wśród polskich mistrzów kamery*, Warszawa 1964.
- Habermas J., *Modernizm - niedopełniony projekt* [w:] „Odra”, Wrocław 1987, nr 7/8.
- Hartwig E., *Fotografika*, Warszawa 1960.
- Hauser A., *Filozofia Historii Sztuki*, Warszawa 1970.
- Hausmann R., *Die Moderne Fotografie als geistiger Prozess* [w:] *Raoul Hausmann*, Goethe Institut 1993.
- Hermann Krone, Historisches Lehrmuseum für Photographie*, Dresden 1998.
- Hermann Krone, Der Photopionier □ Photographie und Aparatur*, Marburg 1998.
- Jeffrey I., *Photography □ a concise history*, London 1981.
- Johann A., *Takie były początki* [w:] „Fotografia”, Warszawa 1987, nr 1.
- Kandinsky W., *O duchowości w sztuce*, Łódź 1996.
- Józef Robakowski □ Vital video*, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Poznań 1993.
- Karl F., *Modern and Modernism*, New York 1985.
- Kierczyńska M., *O realizmie socjalistycznym* [w:] *O literaturze polskiej. Materiały cz. III.*, Warszawa 1982.
- Kluszczyński R., *Obrazy na wolności □ studia z historii sztuk medialnych w Polsce*, Warszawa 1999.
- Koneczny F., *Powszechna Wystawa Krajowa we Lwowie w 1894 roku*, Kraków 1896.
- Kostyszak M., *Istota techniki □ głos Martina Heideggera*, Wrocław 1998.
- Kosuth J., *Sztuka po filozofii*, w: „Zmierzch estetyki - rzekomy czy autentyczny”, Warszawa 1987, t. 2, s. 239 - 258.
- Kotaniec S., *Szlachetne techniki w fotografii*, Warszawa 1930.
- Koziński J., *Fotografia krakowska w latach 1840-1914, zarys historii*, Kraków 1978.
- Krone H., *Photographische Urmethode*, Leipzig 1985.
- Kunstfotografie um 1900 in Deutschland*, IFA Stuttgart 1990.
- Kurowicki J., *Kultura jako źródło piękna*, Warszawa 1997.
- Kurowicki J., *Fotografia jako zjawisko estetyczne*, Toruń 1999.
- Lachowski S., *Dwunastolecie Klubu Miłośników Sztuki Fotograficznej we Lwowie* [w:] „Wiadomości fotograficzne”, Lwów 1903, z. 10/11.

- Lechowicz L., *Fotografia polska w dwudziestoleciu międzywojennym wobec 'nowej fotografii'* [w:] „Obscura”, Warszawa 1983, nr 6.
- Lessing G., *Laokoon*, Wrocław 1962.
- Leśniakowska M., *U źródeł polskiej fotografii*, [w:] „Dagerotyp”, Warszawa 1994, nr 3.
- Levy P., *Drugi potop* [w:] „Magazyn Sztuki”, Warszawa 1997, nr 1/2.
- Ligocki A., *Fotografia i sztuka*, Warszawa 1962.
- Ligocki A., *Podróż do kresu fotografii artystycznej* [w:] „Fotografia”, Warszawa 1971, nr 7.
- Magala S., *Fotografia w kulturze współczesnej*, Warszawa 1982.
- Magala S., *Szkola widzenia*, Wrocław 2000.
- Mallarme S., *Z przedślowia do 'Traite du Verbe' Rene Ghila* [w:] *Moderniści o sztuce*, pod red. E. Grabskiej, Warszawa 1971.
- Marshall McLuhan, *The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man*, Toronto 1962.
- Mierzecka J., *Cale życie z fotografią*, Kraków, 1981.
- Miller J., *Spór z McLuhanem*, Warszawa 1974.
- Moholy-Nagy L., *Wybrane teksty o sztuce* [w:] „Obscura”, Warszawa 1985, nr. 1/2.
- Molderings H., *Drugie odkrycie fotografii* [w:] „Obscura”, Warszawa 1983, nr 6.
- Morawski S., *Na zakręcie. Od sztuki do po-sztuki*, Kraków 1985.
- Moreas J., *Symbolizm* [w:] *Moderniści o sztuce*, pod red. E. Grabskiej, Warszawa 1971.
- Morris W., *Sztuka a socjalizm* [w:] *Moderniści o sztuce*, pod red. E. Grabskiej, Warszawa 1971.
- Mossakowska W., *Dagerotypy Hermanna Kronego* [w:] „Fotografia”, Warszawa 1984, nr 3.
- Mumford L., *Technika a cywilizacja*, Warszawa 1966.
- Naylor G., *Bauhaus*, Warszawa 1977.
- Neuman J., *Moja technika gumowa* [w:] „Przegląd fotograficzny”, Wilno 1938, nr 1-3.
- Neusüss F., *Raoul Hausmann □ Fotoarbeiten* [w:] *Raoul Hausmann*, Goethe Institut 1993.
- Nochlin L., *Realizm*, Warszawa 1974.
- Nowocześni a socrealizm*, Starmach Gallery, Kraków 2000.
- Od awangardy do postmodernizmu*, pod red. G. Dziamskiego, Warszawa 1996.
- Oettermann S., *Das Panorama. Die Geschichte eines Massenmediums*, Frankfurt 1980.
- Ostrowski M., *Fotografia w epoce obrazowania* [w:] „Fotografia”, Warszawa 1989, nr 1.
- Paccioli L., *Boska proporcja* [w:] *Teoretycy, pisarze i artyści o sztuce 1500-1600*, pod red. J. Białostockiego, Warszawa 1985.
- Perego E., *Intimate moments and secret gardens. The artist as amateur photographer* [w:] *A New History of Photography*, Kolonia 1998.

- Pevsner N., *Pionierzy współczesności*, Warszawa 1978.
- Photography Speaks II*, Norfolk 1993.
- Pierściński P., *Polska fotografia krajobrazowa 1944-1984*, Kielce 1985.
- Pierwsza Wystawa Sztuki Nowoczesnej pięćdziesiąt lat później*, Starmach Gallery, Kraków 1998.
- Plutecka G. i Garztecki J., *Fotografowie nietypowi*, Kraków 1987.
- Płazewski I., *Spojrzenie w przeszłość polskiej fotografii*, Warszawa 1982.
- Podbielski H., [wstęp do] Arystoteles, *Poetyka*, Wrocław 1989.
- Podstawy kultury artystycznej*, Lwów 1907.
- Pollack P., *The Picture History of Photography*, New York 1958.
- Polska fotografia intermedialna lat osiemdziesiątych*, BWA Poznań 1988.
- Poprzącka M., *Akademizm*, Warszawa 1977.
- Postmodern Culture*, pod red. Hala Fostera, London 1985.
- Printed Light*, (o F. Talbocie i D. Hillu), Edinburgh 1981.
- Profesor Witold Romer, 1900-1967, działalność naukowa i dydaktyczna*, Wydawnictwo Politechniki Wrocławskiej, Wrocław 1998.
- Read H., *Sztuka i przemysł*, Warszawa 1964.
- Richter H., *Dada □ Kunst und Antikunst* [w:] *Fotomontaż 1924-1934*, Warszawa 1970.
- Robakowski J., *Stan świadomości*, Galeria Sztuki, Łódź 1977.
- Romer W., *Izohelia* [w:] „Fotografia”, Warszawa 1967, nr 7.
- Runge P., *Do Daniela* [w:] *Teoretycy, artyści i krytycy o sztuce*, Warszawa 1989.
- Rydet Zofia □ Fotografie*, Muzeum Sztuki w Łodzi 1999.
- Santeul M., *Gramatyka sztuki fotograficznej czyli o potrzebie jego kodyfikacji* [w:] „Przegląd fotograficzny”, Wilno, od nr 6/1936 do nr 3/1938.
- Saj A., *W kręgu twórczości fotogenicznej* [w:] „Format”, Wrocław 1992, nr 8/9.
- Scharf A., *Art and Photography*, London 1973.
- Semper G., *Nauka, przemysł, sztuka* [w:] *Teoretycy, artyści i krytycy o sztuce*, Warszawa 1989.
- Sheybal S., *Wspomnienia 1891-1970*, Kraków 1984.
- Silber und Salz*, Kolonia 1989.
- Simson O., *Katedra gotycka*, Warszawa 1989.
- Sizeranne R., *Czy fotografia jest sztuką* [w:] „Obscura”, Warszawa 1983, nr 3-4.
- Smitkuviene A., *Benedykt Henryk Tyszkiewicz (1852-1935) z Czerwonego Dworu - zapomniany fotograf*, [w:] „Dagerotyp”, Warszawa 1997, nr 6.

- Sobota A., *Edmund Osterloff* [w:] „Fotografia”, Warszawa 1981, nr 1.
- Sobota A., *Witold Romer 1900-1967*, Muzeum Narodowe we Wrocławiu 1983.
- Sobota A., *Fotografia w muzeum sztuki* [w:] „Obscura”, Warszawa 1988, nr 1.
- Sobota A., *Pseudo-70* [w:] „Obieg”, Warszawa 1993, nr 1/2.
- Sobota A., *Galeria Permafo* [w] *Fotografia we Wrocławiu 1945-1997*, Wrocław 1997.
- Sontag S., *O fotografii*, Warszawa 1986.
- Spencer R., *The Aesthetic Movement*, London 1972.
- Starzyński J., *Romantyzm i narodziny nowoczesności*, Warszawa 1972.
- Stasiak J., *The actual boot*, Bradford 1986.
- Stefan Wojnecki: Pęknięcia □ ku symulacji*, Poznań 1999.
- Stępień A., *Propedeutyka estetyki*, Lublin 1986.
- Sunderland J., *Estetyka fotografii krajobrazu*, Warszawa 1963.
- Sunderland J., *Estetyka i sztuka fotografii*, Kraków 1979.
- Sztuka, technika, film*, Warszawa 1970.
- Szulc M., *Materiały do historii fotografii polskiej*, Wrocław 1963.
- Tatarkiewicz W., *Historia estetyki*, Wrocław 1967.
- Tatarkiewicz W., *Dzieje sześciu pojęć*, Warszawa 1976.
- Turner P., *A victorian radical photographer: Peter Emerson* [w:] „Studio International”, 1974, nr 1.
- Werner J., *Technika i technologia sztuk graficznych*, Kraków 1972.
- Whistler J., *Ten o'clock* [w:] *Moderniści o sztuce*, pod red. E. Grabskiej, Warszawa 1971.
- Wieczorek A., *Skończmy raz z tą szlachetnością* [w:] „Przegląd fotograficzny”, Wilno 1937, nr 8.
- Witkiewicz S., *Jeszcze o krytyce* [w:] *Sztuka i krytyka u nas*, Lwów 1899.
- Wojnecki S., *Obraz impulsograficzny □ nadrzędne pojęcie obrazu fotograficznego i wzrokowego* [w:] *Materiały XI Konfrontacji Fotograficznych*, Gorzów Wielkopolski 1980.
- Wojnecki S., *Fotografia prawdą zmysłów* [w:] materiały sympozjum „Samoświadomość fotografii”, Biała Podlaska 1981.
- Wojnecki S., *Problem odrębności fotografii* [w:] „Biuletyn ZPAF”, Warszawa 1983, nr 88.
- Wojnecki S., *Moja refleksja nad sytuacją w sztuce* [w:] „Obscura”, Warszawa 1983, nr 9.
- Wojnecki S., *Fotografia oraz świadomość funkcjonalna* [w:] „Obscura”, Warszawa 1983, nr 9.
- Wojnecki S., *Fotografia jako komunikat* [w:] „Biuletyn ZPAF”, Warszawa 1984, nr 91.

Wölfflin H., *Podstawowe pojęcia historii sztuki*, Wrocław 1962.

Woźnicka Z., *Problem kreacji i reprodukcji w filmie*, Wrocław 1983.

Wright T., *Fotografia □ teorie realizmu i konwencji* [w:] „Konteksty”, Warszawa 1997, nr 3/4.

Żakowicz A., *Henryk Mikolasch □ fotograf i dydaktyk*, Wrocław